

FOLKLOR AKADEMİ DERGİSİ
Folklore Academy Journal

2024

Cilt: 7 Sayı: 1

e-ISSN: 2651-253X



Sahibi/Owner

Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Yazarları Derneği Adına

Bican Veysel YILDIZ

Baş Editör / Editor in Chief

Prof. Dr. Işıl ALTUN (Kocaeli Üniversitesi)

Bu Sayının Editörü / Editor of This Issue

Dr. Öğr. Üyesi Şakire BALIKÇI (Mardin Artuklu Üniversitesi)

Eş Editörler / Co-Editors

Prof. Dr. Hanife Dilek BATİSLAM (Çukurova Üniversitesi)

Doç. Dr. Erhan SOLMAZ (Uşak Üniversitesi)

Doç. Dr. İsmail ABALI (Iğdır Üniversitesi)

Doç. Dr. Sibel TURHAN TUNA (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)

Doç. Dr. Çiğdem AKYÜZ ÖZTOKMAK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Sabri KOZ (Yapı Kredi Yayınları)

Alan Editörleri / Section Editors

Edebiyat

Prof. Dr. Tülin ARSEVEN (Akdeniz Üniversitesi)

Doç. Dr. Fidan GASIMOVA (Azerbaycan Milli İlimler Akademisi Folklor Enstitüsü)

Doç. Dr. Abdullah ACEHAN (Dumlupınar Üniversitesi)

Dil

Prof. Dr. Necati DEMİR (Gazi Üniversitesi)

Prof. Dr. Ali AKAR (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe AYDIN (Sakarya Üniversitesi)

Tarih

Prof. Dr. Enis ŞAHİN (Sakarya Üniversitesi)

Doç. Dr. Esma ÇELİK (Kocaeli Üniversitesi)

Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi

Doç. Dr. Oğuzhan YILMAZ (Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Sait KIYMAZ (Adıyaman Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Şenel GERÇEK (Kocaeli Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Gülcan YILMAZ (Kocaeli Üniversitesi)

Karşılaştırmalı Edebiyat

Prof. Dr. Medine SİVRİ (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)

Batı Dilleri ve Edebiyatları

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

Halk Bilimi

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

Öğr Gör. Dr. Seçkin SARPKAYA (Ege Üniversitesi)

Müzik

Prof. Dr. Feyzan GÖHER (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)

Sosyoloji

Prof. Nazmi AVCI (Manisa Celal Bayar Üniversitesi)

Dr. Öğretim Üyesi Coşkun KÖKEL (Tunceli Munzur Üniversitesi)

Felsefe

Doç. Dr. Yavuz ADUGİT (Kocaeli Üniversitesi)

Arkeoloji

Prof. Dr. Füsun TÜLEK (Kocaeli Üniversitesi)

Turizm

Prof. Dr. Meryem AKOĞLAN KOZAK (Anadolu Üniversitesi)

Doç. Dr. Kazım Ozan ÖZER (Kocaeli Üniversitesi)

Yabancı Dil Editörleri / Foreign Language Editors

Rusça: Öğr. Gör. Roza KOÇKAR (Eskişehir Teknik Üniversitesi)

İngilizce: Öğr. Gör. M. Tekin KOÇKAR (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)

İngilizce: Doç. Dr. İnci ARAS (Anadolu Üniversitesi)

İngilizce: Doç. Dr. Funda KIZILER EMER (Sakarya Üniversitesi)

İspanyolca: Öğr. Gör. Öze YAVUZ (İstanbul Aydın Üniversitesi)

Sırpça – İngilizce: Fahira KIYMAZ (Adıyaman Üniversitesi)

Yazım ve Dil Sorumlusu / Writing and Language Specialist

Ceyhun KAÇMAZ (Kocaeli Üniversitesi)

Mizanpaj

Ersin ÇELİK

2021 yılında TR DİZİN taranma kriterleri kapsamında Folklor Akademi Dergisi'ne gönderilecek anket, mülakat, gözlem gibi nitel/nicel araştırma yöntemleri çerçevesinde yazılan saha araştırması/derleme vb. akademik ve bilimsel çalışmalar için **ETİK KURUL BELGESİ** istenmektedir.

Bu doğrultuda Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir.

*Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırma

*İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dâhil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,

*İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,

*Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,

*Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar,

Ayrıca

- Olgu sunumlarında “Aydınlatılmış onam formu”nun alındığının belirtilmesi,
- Başkalarına ait ölçek, anket, fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alınması ve belirtilmesi,
- Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi gerekmektedir.

Bu Sayının Hakemleri / Referees of This Issue

- Prof. Dr. Asiye Mevhibe COSA- Karadeniz Teknik Üniversitesi*
Prof. Dr. Jale ÖZTÜRK-Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi
Prof. Dr. Abdullah ACEHAN-Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa KARABULUT-Adıyaman Üniversitesi
Prof. Dr. Bülent KURTİŞOĞLU-Ardahan Üniversitesi
Prof. Dr. Belma OĞUL-İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Seyfullah YILDIRIM-Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Halil İbrahim ŞAHİN-Balıkesir Üniversitesi
Prof. Dr. Müzeyyen BUTTANRI-
Prof. Dr. Emine KOCA-Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Melda ÖZDEMİR-Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Hacer TOKYÜREK-Erciyes Üniversitesi
Prof. Dr. Hakan ÖZDEMİR-Giresun Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Korkut ÇEÇEN-İnönü Üniversitesi
Prof. Dr. Mahmut Abdullah ARSLAN-Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet FATİH KANTER-Kilis 7 Aralık Üniversitesi
Prof. Dr. Beyhan KANTER- Fırat Üniversitesi
Prof. Dr. Faruk KALAY-Adnan Menderes Üniversitesi
Prof. Dr. Veysel ŞAHİN-Fırat Üniversitesi
Doç. Samet AZAP-Kastamonu Üniversitesi
Doç. Dr. Nilay ERTÜRK-Eskişehir Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Erol SAKALLI-Uşak Üniversitesi
Doç. Dr. Tuğba AKKOYUN-Bayburt Üniversitesi
Doç. Dr. Sibel KOCAER-Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi
Doç. Semra KOTAN-Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Ünsal Yılmaz YEŞİLDAL-Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Cafer ÖZDEMİR-Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Doç. Banu AKÇEŞME-Erciyes Üniversitesi
Doç. Dr. Serdar UĞURLU-Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Doç. Dr. Hüseyin ŞEYHANLIOĞLU-Gaziantep Üniversitesi
Doç. Dr. Kibele Kıvılcım ÇİFTÇİ-Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Mustafa DUMAN-Uşak Üniversitesi
Doç. Dr. Ahmet SELÇUKOĞLU- Mardin Artuklu Üniversitesi
Doç. Dr. Utku AYBUDAK-Karabük Üniversitesi
Doç. Dr. Tuba BAHAR-Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Günnur AYDOĞDU-Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Doç. Dr. Adnan OKTAY- Mardin Artuklu Üniversitesi
Doç. Dr. Serdar UĞURLU-Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Doç. Dr. Shurubu KAYHAN-Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Metin EREN- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Doç. Dr. Oğuz DOĞAN-Iğdır Üniversitesi
Doç. Dr. Adil ÇELİK-Cumhuriyet Üniversitesi
Doç. Dr. Bülent AKIN-İzmir Katip Çelebi Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet ALPTEKİN-Kilis 7 Aralık Üniversitesi
Doç. Dr. Hatice Kübra UYGUR- Mardin Artuklu Üniversitesi
Doç. Dr. Seda ATA-Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet Emin TUĞLUK-Batman Üniversitesi
Doç. Dr. Gözde İNAL-Adnan Menderes Üniversitesi
Doç. Dr. Handan BELLİ-İnönü Üniversitesi
Doç. Dr. Begüm KURT-Çağ Üniversitesi
Doç. Dr. Üyesi Hüseyin AKSOY- Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi
Doç. Dr. Özlem DEMREN-Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Doç. Dr. Ayhan KARAKAŞ-Çukurova Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sanem ODABAŞI-Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ömer Faruk ELALTUNTAŞ-Bingöl Üniversitesi

Dr. Öğretim Üyesi Atiye NAZLI-Hitit Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hatice Aycan AYDOĞAN-Beykent Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Emrah TUNÇ-Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Murat KÜÇÜKEBE-Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Dilber TAHİROĞLU- Mardin Artuklu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gözde TEKİN-Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İlknur BAYRAK İŞCANOĞLU- Gazi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Yılmaz KAVAL-Munzur Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Şenel GERÇEK-Kocaeli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Kadriye HOCAOĞLU ALAGÖZ-Bursa Uludağ Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Zekiye ÇAĞIMLAR-Çukurova Üniversitesi
Dr. Öğretim Üyesi Özge CENGİZ- Mardin Artuklu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet BAŞAK UYSAL-Atatürk Üniversitesi
Dr. Öğretim Görevlisi Yasemin DOMAÇ YAŞAR-Iğdır Üniversitesi
Dr. Tolkun SOLDAN-Avrasya Üniversitesi
Dr. Demet ŞAFAK-Manisa İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü
Dr. Gamze MUTLU- Mardin Artuklu Üniversitesi
Öğretim Görevlisi Ahmet Selçuk BAYBURTLU- Şırnak Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Bahar YILMAZ- Mardin Artuklu Üniversitesi
Arş. Gör. Büşra ATAHER- Mardin Artuklu Üniversitesi
Arş. Gör. Hacı Bayram KARAKURT- Erciyes Üniversitesi

Dergi Temsilcilikleri

Arnavutluk

Doç. Dr. Lindita XHANARI LATIFI
New York Üniversitesi, Arnavutluk

Azerbaycan

Doç. Dr. Fidan GASIMOVA
Azerbaycan Milli İlimler Akademisi Folklor Enstitüsü, Azerbaycan
Doç. Dr. Elmira MEMMEDOVA-KEKEÇ
Bakü Avrasya Üniversitesi, Azerbaycan

Kazakistan

Khalel AGNUR
Kazakh Ablai Khan Üniversitesi, Kazakistan

Kıbrıs

Dr. Öğr. Üyesi Mihrican AYLANÇ
Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Kıbrıs

Kosova

Prof. Dr. Suzan CANHASI
Priştine Üniversitesi, Kosova

Makedonya

Dr. Fatima HOCİN
Aziz Kiril ve Metodiy Üniversitesi, Makedonya

Özbekistan

Dr. Botir TOJİBOYEV
Ali Şir Nevayi Namidagi Taşkent Devlet Özbek Dili ve Edebiyatı Üniversitesi, Özbekistan

Dr. Yulduz ESHMATOVA
Taşkent Devlet İktisadiyat Üniversitesi, Özbekistan

Pakistan

Doç.Dr. Abdul Fareed BROHI
Pakistan Uluslararası İslam Üniversitesi, Pakistan

Rusya

Prof.Dr. Tanzilya KHADJİEVA
Rusya Bilimler Akademisi, Rusya

Türkmenistan

Doç. Dr. Berdi SARIYEV
Ankara Üniversitesi, Türkiye

Folklor Akademi Dergisi, dört ayda bir elektronik ortamda yayımlanan uluslararası ve hakemli bir dergidir. Dergide yayımlanan yazıların sorumluluğu yazarına ait olup yayın hakları ise Folklor Akademi Dergisi'ne aittir. Yayıncının yazılı izin belgesi olmaksızın dergide yayımlanan yazıların bir kısmı ya da tamamı basılamaz ve çoğaltılamaz. Yayın kurulu dergiye gönderilen yazıları yayınlayıp yayınlamama hakkına sahiptir.

Folklor Akademi Dergisi;

ULAKBİM Sosyal Bilimler Veri Tabanı, IDEALONLINE, RESEARCHBIBLE, (SINDEXS)SIS, CITEFACTOR, ASOS İNDEKS, ACARINDEX, INDEX COPERNICUS ve ACADEMINDEX veritabanları tarafından dizinlenmektedir.



İletişim

www.dergipark.org.tr/folklor

E-posta: folklorakademidergisi@gmail.com

ÇOCUK VE GENÇLİK EDEBİYATI YAZARLARI DERNEĞİ

Bağdat Cad. No:385/B Maltepe-İSTANBUL

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

GELENEKSEL SIVRIHİSAR KÖY ODALARINDAN ÖRNEKLER	1
<i>Demet KARA & Zülfikar BAYRAKTAR.....</i>	<i>1</i>
EXAMPLES FROM SIVRIHISAR'S TRADITIONAL VILLAGE ROOMS	2
DOKUYUCU ANA ARKETİPİ BAĞLAMINDA DİRSE HAN OĞLU BOĞAÇ HAN ANLATISI.....	12
<i>Fevziye ALSAÇ</i>	<i>12</i>
DIRSE HAN OGLU BOGAC HAN NARRATOR IN THE CONTEX OF THE MOTHER ARCTYPE OF WEAVER	13
RİTÜELLERİN ÇEVİRİM İÇİ ALANDA YENİDEN TASARLANMASINA MEKÂNSAL VE ZAMANSAL BİR ELEŞTİRİ: AURA'NIN YOK OLUŞU	22
<i>İpek KAYA.....</i>	<i>22</i>
A SPATIAL AND TEMPORAL CRITIQUE OF THE REDESIGN OF RITUALS IN THE ONLINE SPACE: THE DISAPPEARANCE OF AURA	23
İNCİLİ ÇAVUŞ FIKRALARINDA ŞAHİS KADROSU	34
<i>Ceyhun KAÇMAZ</i>	<i>34</i>
PERSON LIST IN İNCİLİ ÇAVUŞ JOKES	35
XIX. YÜZYIL DİVAN ŞİİRİNDE HALK HEKİMLİĞİ	55
<i>Oğuz YILDIRIM</i>	<i>55</i>
XIX. FOLK MEDICINE IN CENTURY DIVAN POETRY	56
TÜRKİYE TÜRKÇESİ AĞIZLARINDA KARAKTER ADLARININ TEMATİK TASNİFİ: OLUMSUZ ANLAMA SAHİP OLANLAR	71
<i>Fatma KOÇ.....</i>	<i>71</i>
THEMATIC CLASSIFICATION OF CHARACTER NAMES IN TURKISH DİALECTS:THOSE WITH NEGATIVE MEANİNGST 72	
İSLAMİYET ÖNCESİNDEN 18. YÜZYILA GENETİK MİRAS: KARTAGA MERGEN VE HÜSN Ü AŞK	87
<i>Rabia Gökcen KAYABAŞI & Ömer ÇİNİ</i>	<i>87</i>
FROM PRE-ISLAMIC TIMES TO THE 18TH CENTURY. GENETIC HERITAGE TO THE CENTRUY: KARTAGA MERGEN AND HUSN U ASK	88
KENT ORTAMININ TÜRKÜ ÜRETİMİNE ETKİLERİ BAĞLAMINDA BİR KENT OZANININ ESERLERİNİN ANALİZİ.....	104
<i>Serenat İSTANBULLU & Özgür ÇELİK.....</i>	<i>104</i>
ANALYSIS OF THE WORKS OF AN URBAN MINSTREL IN THE CONTEXT OF THE EFFECTS OF URBAN ENVİRONMENT ON FOLK SONG PRODUCTION	105
KIRGIZ KÜLTÜRÜNDE DOĞUM SONRASI KIRK GÜNLÜK SÜREÇ VE KIRK ÇIKARMA RİTÜELİ	124
<i>Arzu KİYAT</i>	<i>124</i>
POSTPARTUM FORTY-DAY PROCESS AND THE FORTY-DAY RITUAL OF PURIFICATION IN KYRGYZ CULTURE	125
OKUL ÖNCESİ DÖNEMDE İSTENMEYEN DAVRANIŞLARIN YÖNETİMİ: NEDENLER, MÜDAHALE STRATEJİLERİ VE DAVRANIŞSAL UYUMUN VAKA ÖRNEKLERİYLE DESTEKLENMESİ	133
<i>Özgün UYANIK AKTULUN & Ümit Ünsal KAYA & Ali İbrahim Can GÖZÜM.....</i>	<i>133</i>
MANAGEMENT OF UNDESIRABLE BEHAVIORS IN PRESCHOOL PERIOD: CAUSES, INTERVENTION STRATEGIES, AND SUPPORT FOR BEHAVIORAL ADAPTATION WITH CASE EXAMPLES	134
TİMURLULAR DÖNEMİNDE ŞEYH Nİ'METULLÂH-I VELÎ VE NAKŞİBENDİYYE TARİKATI'NIN İRAN'DAKİ FAALİYETLERİ	152
<i>Sevda AKTULGA GÜRBÜZ</i>	<i>152</i>
ACTIVITIES OF SHEIK Nİ'METULLÂH-I WALI AND THE NAQSHBANDIYYE SECT IN IRAN DURING THE TIMURID PERIOD	153

TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA NİNNİLERDE KADINLIK ROLLERİ/ BEKLENTİLERİ.....	172
<i>Mustafa DUMAN & Tuğçe GÜNGİL</i>	<i>172</i>
GENDER ROLES IN LULLABIES IN THE CONTEXT OF FEMININITY	173
DOMLAR'DA MÜZİSYENLİK GELENEĞİ: DİYARBAKIR İLİ KAYAPINAR İLÇESİ ÖRNEĞİ	195
<i>Zozan YILDIZ.....</i>	<i>195</i>
MUSICIANSHIPTRADITION IN DOM COMMUNITY: THE EXAMPLE OF KAYAPINAR DISTRICT OF DIYARBAKIR PROVINCE	196
EMRÎ DÎVÂNÎ'NDA ANÂSİR-I ERBAANIN ÖRNEKLERLE İZAHİ	208
<i>Bahar YILMAZ</i>	<i>208</i>
THE EXPLANATION OF FOUR ELEMENTS IN EMRÎ'S DIWAN WITH EXAMPLES	209
ALEVİLİĞİN YAZILI KAYNAKLARINA YENİ BİR ÖRNEK: "KİTÂB-I MEŞAYİH NÂME MİN TELİFİ SELMÂN FÂRİSİ"	222
<i>Altuğ ORTAKCI & Erol KUYMA</i>	<i>222</i>
A NEW EXAMPLE OF ALEVI WRITTEN SOURCES: "KİTÂB-I MEŞAYİH NÂME MİN TELİFİ SELMÂN FÂRİSİ"	223
GELENEKSEL TÜRK OYALARININ GÜNÜMÜZ MODA ALGISINDAKİ ÇAĞDAŞ YORUMU	237
<i>Dilber YILDIZ</i>	<i>237</i>
THE CONTEMPORARY INTERPRETATION OF TRADITIONAL TURKISH LACES IN TODAY'S FASHION PERCEPTION..	238
KÜLTÜREL DİPLOMASİ ARACI OLARAK HOLLYWOOD SİNEMASINI POST-TRUTH BAĞLAMINDA İZLEMEK: BARBİE FİLMİ ÖRNEĞİ.....	256
<i>Ahmet Can AKGÜN Merve EMECEN</i>	<i>256</i>
WATCHING HOLLYWOOD CINEMA AS A TOOL OF CULTURAL DIPLOMACY IN THE CONTEXT OF POST-TRUTH: THE EXAMPLE OF THE MOVIE BARBIE.....	257
KÜLTÜREL MİRAS BAĞLAMINDA YAŞAYAN MÜZE: SİVAS SANAYİ MEKTEBİ MÜZESİ	271
<i>Dilara Merve KELKİT& Hicran Hanım HALAÇ</i>	<i>271</i>
A LIVING MUSEUM IN THE CONTEXT OF CULTURAL HERITAGE: SİVAS INDUSTRIAL SCHOOL MUSEUM	272
AZERBAIJAN ÂŞIK ŞİİRİNDE MANİ	283
<i>Leman SÜLEYMANOVA.....</i>	<i>283</i>
MANİ IN AZERBAIJAN ASHUG POETRY	284
MUHARREM AYINDA TOPLUMSAL UYGULAMALAR VE DİNÎ RİTÜELLER (MELEKLİ BELDESİ ÖRNEĞİ)	294
<i>İlker AVCIOĞLU</i>	<i>294</i>
SOCIAL PRACTICES AND RELIGIOUS RITUALS IN THE MONTH OF MUHARRAM (MELEKLİ TOWN EXAMPLE)	295
MÜELLİFİ BİLİNMEYEN BİR NASİHATNAME	311
<i>Nurten ÇELİK.....</i>	<i>311</i>
AN ADVICE BOOK WITH AN UNKNOWN AUTHOR.....	312
MÜSTEAR İSİMLERİ VE ÖNDE GELEN YAZARLARI İLE DERGÂH (1921-1923) MECMUASI.....	340
<i>Cemal Melik DIVARCI.....</i>	<i>340</i>
DERGÂH MAGAZINE (1921-1923) WITH PSEUDONYMS AND PROMINENT WRITERS	341
POSTMODERN TARİHİ ROMAN OLARAK İSKENDER PALA'NIN "KATRE-İ MATEM" ROMANININ TAHLİLİ	351
<i>İbrahim BİRİCİK.....</i>	<i>351</i>
ANALYSIS OF İSKENDER PALA'S NOVEL "TULIP OF İSTANBUL" AS A POSTMODERN HISTORICAL NOVEL	352
CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA SANATÇI FİGÜRASYONU: SANAT İLE HAYAT ARASINDA SIKIŞAN ÜÇ SANATÇI ÖRNEĞİ.....	365
<i>Can ŞEN.....</i>	<i>365</i>
ARTIST FIGURATION IN REPUBLICAN PERIOD TURKISH THEATRE: EXAMPLE OF THREE ARTISTS STUCKED BETWEEN ART AND LIFE	366

TÜRK NİNNİLERİNDE ÇOCUK TASVİRİ	376
<i>Necla Gül ERCAN.....</i>	376
CHILDREN'S DESCRIPTION IN TURKISH LULLABIES	377
YAPAY ZEKA, POSTHUMAN FOLKLOR VE MÜZİK TEKNOLOJİSİNE BİR BAKIŞ: ATATÜRK'ÜN SESİNDEN TÜRKÜLER DİNLEDİNİZ.....	388
<i>Eray ALPYILDIZ</i>	388
A GLANCE AT ARTIFICIAL INTELLIGENCE, POSTHUMAN FOLKLORE, AND MUSIC TECHNOLOGY: YOU LISTENED TO FOLK SONGS FROM ATATÜRK'S VOICE.	389
ZEYNEP TOSUN TASARIMLARINDA GİYİM KUŞAM ARACILIĞIYLA KÜLTÜR AKTARIMI.....	403
<i>H. Nurgül BEĞİÇ& Dilem DOĞAN.....</i>	403
ZEYNEP TOSUN DESIGNS FROM CLOTHING CULTURE TRANSMISSION	404
TÜRKÜLERDE BÜLBÜL MOTİFİNİN İŞLEVİ	419
<i>Mahmut DELEN</i>	419
THE FUNCTION OF NIGHTINGALE MOTIF IN FOLK SONGS	420
MANİHAİST VE BUDİST UYGUR METİNLERİNDE MÜN KELİMESİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER	432
<i>Hasan İSİ</i>	432
THOUGHTS ON THE WORD MÜN IN MANICHAEAN AND BUDDHIST UYGHUR TEXTS.....	433
TÜRK SİYASİ SÖYLEMİNDE LAKAPLAR.....	450
<i>Sinan YAMAN& Hanife YAMAN</i>	450
NICKNAMES IN TURKISH POLITICAL DISCOURSE.....	451
BİR HALK OZANI OLARAK BOYAN VE ORTA ÇAĞ RUS KÜLTÜRÜNDEKİ ROLÜ ÜZERİNE.....	465
<i>Duygu ÖZAKIN</i>	465
ON BOYAN AS A MINSTREL AND HIS ROLE IN MEDIEVAL RUSSIAN CULTURE	466
VIRGINIA WOOLF'UN DENİZFENERİ ESERİNDE PARÇALARIN BİRLEŞTİRİLMESİ.....	476
<i>Erol GÜLÜŞTÜR.....</i>	476
INTEGRATION OF FRAGMENTATIONS IN VIRGINIA WOOLF'S TO THE LIGHTHOUSE	477
SÜRGÜNDEKİ RUS ENTELEKTÜELİ: VLADİMİR NABOKOV'UN PNİN ROMANI ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA	482
<i>Zamire İZZETGİL& Nazila HEIDARZADEGAN</i>	482
EXILE AND RUSSIAN INTELLECTUAL RESPONSE: A STUDY OF VLADIMIR NABOKOV'S PNİN	483
NAZIM HİKMET'İN ESERLERİNİN SOVYET ÇİZGİ FİLMLERİ İLE KÜLTÜREL DİPLOMASİ ARACI OLARAK KULLANILMASI: KÜLTÜREL ALIŞVERİŞ AÇISINDAN İNCELENMESİ.....	496
<i>Hasan BARDAKÇI</i>	496
THE USE OF NAZIM HIKMET'S WORKS AS A TOOL OF CULTURAL DIPLOMACY WITH SOVIET CARTOONS: ANALYSING IN TERMS OF CULTURAL EXCHANGE	497
KÜLTÜRÜN VARLIĞINI DEVAM ETTİRME REFLEKSLERİNDEN BİRİSİ OLARAK AYRIŞMA	505
<i>Turgay KABAK.....</i>	505
DISINTEGRATION AS ONE OF THE REFLEXES OF CULTURE TO SUSTAIN ITS EXISTENCE.....	506

KİTAP İNCELEME / BOOK REVIEW

MASAL KAHRAMANLARININ TİP ÇÖZÜMLEMESİ	518
<i>Perihan KARACIK.....</i>	518
TÜRK HALK KÜLTÜRÜNDE BUĞDAY.....	522
<i>Sebra GÜNDOĞDU.....</i>	522

EDİTÖRDEN

Saygıdeğer Okur,

Yayın hayatında 7. yılına adım atan *Folklor Akademi Dergisi* 2024'ün ilk sayısı olan Nisan sayısı ile değerli okuyucularının istifadelerine sunulmuştur. Sayı; 33 araştırma makalesi, 2 kitap incelemesi, 2 derleme olmak üzere toplam 37 çalışmayı ihtiva etmektedir. Mezkûr çalışmaların eksenini folklor araştırmaları oluştursa da *Yeni Türk Edebiyatı* ve *Klasik Türk Edebiyatından Eğitim Bilimlerine, Dil Bilimi ve Tarihten Ekran ve Medya Kültürüne* uzanan bir seçki de folklor içerikli çalışmalara eşlik etmektedir. Hem nicelik hem de nitelik açısından *Folklor Akademi Dergisi* yayın kurulu olarak bizi gururlandıran çalışmaları siz kıymetli okuyucularımızla buluşturmaktan mutluluk duymaktayız.

2024 yılının ilk sayısının birinci makalesi Demet KARA ve Zülfikar BAYRAKTAR'ın kaleminden çıkan "Geleneksel Sivrihisar Köy Odalarından Örnekler" adını taşımaktadır. Çalışmanın konusunu günümüzde aktif olarak kullanılan Gerenli, Bahçecik, Ertuğrul ve Ahiler Mahalleleri'nin köy odalarının işlevleri oluşturmaktadır. Sayının ikinci çalışması "Dokuyucu Ana Arketipi Bağlamında Dirse Han Oğlu Boğaç Han Anlatısı" başlığını taşımakta ve Fevziye ALSAÇ tarafından yazılmıştır. Çalışmada "başlangıç", "yaratılış", "anaerkil güç", "bereket" gibi kavramları temsil eden "dokuyucu ana arketipi"nin *Dirse Han Oğlu Boğaç Han* üzerinden bir okuması yapılmıştır.

İpek KAYA'ya ait "Ritüellerin Çevrim İçi Alanda Yeniden Tasarlanmasına Mekânsal ve Zamansal Bir Eleştiri: Aura'nın Yok Oluşu" adlı çalışmada geleneklerin önemli taşıyıcıları rolündeki ritüellerin çevrim içi alanlara taşınmalarındaki değişimler ve duygusal kayıplar ele alınmıştır. Ceyhun KAÇMAZ tarafın yazılan "İncili Çavuş Fıkralarında Şahıs Kadrosu" isimli çalışmada Türk fıkra kültüründe en sevilen kahramanlardan biri olan İncili Çavuş Fıkralarının kahraman kadrosu detaylı bir şekilde ele alınmıştır. "XIX. Yüzyıl Divan Şiirinde Halk Hekimliği" adlı detaylı çalışma Oğuz YILDIRIM'a aittir. Makalede bahsi geçen yüzyıldaki hastalık çeşitleri ve tedavi yöntemlerinin halk hekimliği bağlamında divan şiirine yansımaları ele alınmaktadır.

Yedinci cildimizin ilk sayısının 6. makalesi dil bilim sahasına ait olup "Türkiye Türkçesi Ağızlarında Karakter Adlarının Tematik Tasnifi: Olumsuz Anlama Sahip Olanlar" başlığına sahiptir. Fatma KOÇ'un çalışması olan yazıda *Derleme Sözlüğü* taranmış, olumsuz anlama sahip karakter isimleri tespit edilerek tematik bir incele yapılmıştır. Yedinci çalışma Rabia Gökçen KAYABAŞI ve Ömer ÇİNİ tarafından yazılmıştır. "İslamiyet Öncesinden 18. Yüzyıla Genetik Miras: Kartaga Mergen ve Hüsn ü Aşk" başlıklı araştırma karşılaştırmalı edebiyat bağlamında eserlerin bilinçaltı ve bilinç dışını yansıtan özellikleri üzerinden değerlendirilmesine dayanmaktadır. Sekizinci başlık "Kent Ortamının Türkü Üretimine Etkileri Bağlamında Bir Kent Ozanının Eserlerinin Analizi" adlı çalışmaya ayrılmıştır. Serenat İSTANBULLU ve Özgür ÇELİK imzasını taşıyan çalışmada "Kayıp Ozan" lakaplı Dursun Ali KEBAPÇI'nın hayatı, eserleri ve kent kültürünün ozanın üretim dinamiklerine etkisi üzerinde durulmaktadır.

Sayının dokuzuncu başlığı Arzu KİİYAT tarafından yazılan "Kırgız Kültüründe Doğum Sonrası Kırk Günlük Süreç ve Kırk Çıkarma Ritüeli"dir. Yazıda, Kırgız kültüründe kırk çıkarma adetleri ele alınmıştır. Onuncu yazı eğitim bilimleri konulu "Okul Öncesi Dönemde İstenmeyen Davranışların Yönetimi: Nedenler, Müdahale Stratejileri ve Davranışsal Uyumun Vaka Örnekleriyle Desteklenmesi" başlığı taşımaktadır. Özgür UYANIK AKTULUN, Ümit Ünsal KAYA, Ali İbrahim Can GÖZÜM adlı yazarlara ait çalışmada hayata ilk hazırlık dönemi olan okul öncesi dönemdeki çocukların istenmeyen davranışlarının yönetimi üzerinde durulmuştur.

On birinci sıra Sevdâ Aktulga GÜRBÜZ yazarlığında "Timurlular Döneminde Şeyh Ni'metullâh-ı Velî ve Nakşibendîyye Tarîkatı'nın İran'daki Faaliyetleri" başlığına ayrılmıştır. Makalede Timurlular Devri'nde (1370-1507) Şeyh Ni'metullah Velî ve Naksibendîyye tarikatının faaliyetleri üzerinde durulmuştur. On ikinci makale Mustafa DUMAN ve Tuğçe GÜNGİL'e ait "Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Ninnilerde Kadınlık Roller/Beklentileri" adına sahiptir ve eserde ninnilerdeki kadın rolleri ve beklentiler toplumsal cinsiyet temelli bir okumayla ele alınmıştır.

Sayının on üçüncü çalışması "Domlar'da Müzisyenlik Geleneği: Diyarbakır İli Kayapınar İlçesi Örneği" adını taşımakta olup Zozan YILDIZ tarafından yazılmıştır. Çalışmada Domlar'da müzik eğitimi ve aktarımı üzerinde durulmuştur. On dördü sırada Bahar YILMAZ'a ait "Emrî Dîvânı'nda Anâsır-ı Erbaanın Örneklerle İzahı" yer almaktadır. Çalışmada "Anâsır-ı Erbaa" Emrî Dîvânı üzerinden değerlendirilmiştir. On beşinci çalışma "Aleviliğin Yazılı Kaynaklarına Yeni Bir Örnek: Kitâb-ı Meşâyih

Nâme Min Telifi Selmân- Fârisi”dir ve Altuğ ORAKÇI ve Erol KUYMA’ya aittir. Çalışmada mezkûr eser transkribe edilerek tanıtılmıştır. On altıncı sıra Dilber YILDIZ’a ait “Geleneksel Türk Oyalarının Günümüz Moda Algısındaki Çağdaş Yorumu” adlı çalışmaya ayrılmıştır. Çalışmada oylar, uygulamalı ürünler yapabilme olanağı sunan betimsel yöntem ile ele alınmış; on adet giysi üzerinden bir değerlendirme yapılmıştır.

Geçtiğimiz yıl oldukça ses getiren *Barbie Filmi*’ni konu edinen ve “Kültürel Diplomasi Aracı Olarak Hollywood Sinemasını Post-Truth Bağlamında İzlemek: Barbie Filmi Örneği” başlığını taşıyan çalışma sayının on yedinci sırasında yer almaktadır. Ahmet Can AKGÜN ve Merve EMECEN’in kaleminde çıkan çalışmada yazarların tespit ettiği “filmde gerçek dışı görünüm, hakikatin yitiminin sunumu, Barbieleşen toplum ve gösteriş temelli gerçeklik arayışı, metanın artan önemi ve gerçek dışı toplumsal yaşam cazip hale getirilerek omniptikon düzenin kabul gördüğü” şeklinde sonuçlar dikkati çeker niteliktedir. On sekizinci sırada *uygulamalı halk bilimi* konusunun sınırlarına dâhil edilebilecek “Kültürel Miras Bağlamında Yaşayan Müze: Sivas Sanayi Mektebi Müzesi” başlıklı çalışma Dilara Merve KELKİT ve Hicran Hanım HALAÇ’ın ortak çalışmasıdır. Araştırmada bahsi geçen müzenin yaşayan müze olduğu sonucuna varılmıştır. On dokuzuncu yazı “Azerbaycan Âşık Şiirinde Mani” adını taşımakta olup Leman SÜLEYMANOVA tarafından yazılmıştır. Çalışmada mani Azerbaycan âşık şiirindeki şekil özellikleri temelinde değerlendirilmiştir.

Sayının yirminci çalışması İlker AVCIOĞLU’na ait “Muharrem Ayında Toplumsal Uygulamalar ve Dinî Ritüeller: Melekli Beldesi Örneği” adına sahiptir. Çalışmada Iğdır’a bağlı Melekli beldesinde muharrem ayında gerçekleştirilen dinî ritüeller ve inanışlara yer verilmiştir. Yirmi birinci çalışma Nurten ÇELİK’in araştırması olan “Müellifi Bilinmeyen Bir Nasihatnâme”dir. Çalışmada Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesinde 003715-II demirbaş numarası ile kayıtlı bir yazma eser içerisinde 274a-281b varakları arasında yer alan manzum nasihat-nâme tanıtılmıştır. Yirmi ikinci başlık “Müstear İsimleri ve Önde Gelen Yazarları ile Dergâh (1921-1923) Mecmuası” adıyla Cemal Melik DIVARCI imzası taşımaktadır. Eserde Dergâh dergisindeki takma isimlerin gerçek adlarının kimler olduğu tartışılmaktadır. Yirmi üçüncü sıra İbrahim BİRİCİK yazarlığında “Postmodern Tarihi Roman Olarak İskender Pala’nın ‘Katre-i Matem’ Romanını Tahlili” adlı incelemeye ayrılmıştır. Çalışmanın amacı yazar tarafından “tarihin ana kaynak olarak görülerek kurgusundan vak’a zamanına, şahıs kadrosundan dil ve üsluba postmodern tarihi romanın yapı ve izleğini gözler önüne sermek” olarak belirlenmiştir. Yirmi dört numarada Can ŞEN’e ait “Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Sanatçı Figürasyonu: Sanat ile Hayat Arasında Sıkışan Üç Sanatçı Örneği” adlı çalışma yer almaktadır. Çalışmada yazar, Necip Fazıl Kısakürek’in Bir Adam Yaratmak, Haldun Taner’in ... Ve Değirmen Dönerdi, Selim İleri’nin Cahide / Ölüm ve Elmas piyeslerini ele almış ve bu piyesler üzerinden bahsi geçen sanatçıların yaşamını, üretme süreçlerini ve sorunlarını değerlendirmiştir. Yirmi beşinci çalışma Necla Gül ERCAN’ın imzasını taşımakta olup “Türk Ninnilerinde Çocuk Tasviri” başlığına sahiptir. İncelemede Türk ninnilerinde geçen çocuk tasvirlerinde kız ve erkek çocuklarının görünümü ele alınmıştır.

Eray ALPYILDIZ’a ait “Yapay Zeka, Posthuman Folklor ve Müzik Teknolojisine Bir Bakış: Atatürk’ün Sesinden Türküler Dinlediniz” adlı çalışma sayının yirmi altıncı çalışmasını oluşturmaktadır. Araştırmada insan sonrası bir evren kurgusunda müzik teknolojisi değerlendirilmiştir. Araştırma sayının yirmi altıncı sırasında yer almaktadır. Yirmi yedinci sırayı Hacer Nurgül BEĞİÇ ve Dilem Dilem DOĞAN imzalı “Zeynep Tosun Tasarımlarında Giyim Kuşam Aracılığıyla Kültür Aktarımı” başlıklı makale oluşturmaktadır. Çalışmada yazarlar moda tasarımcısı Zeynep Tosun hakkında bulunan yazılı ve medyadaki kaynakları taramış, sosyal medya da yer alan haberler inceleyerek verilerini elde etmişlerdir. Mahmut DELEN imzasını taşıyan “Türkülerde Bülbül Motifinin İşlevi” başlıklı yazı yirmi sekizinci sıranın sahibidir. Araştırmada bülbülün yer aldığı türküler içerik analizi safhasında kategori ve kodlara ayrılmış, bülbülün türkü yakıcılarının hangi duygularına tercüman olduğu söylem analizi vasıtasıyla anlamlandırılmaya çalışılmıştır.

“Manihaist ve Budist Uygur Metinlerinde Mün Kelimesi Üzerine Düşünceler” adını taşıyan çalışma sayının yirmi dokuzuncu sırasında yer almaktadır. Hasan İSİ’nin kaleme aldığı araştırmada 9-14. yüzyılları kapsayan Manici ve Buddhacı Uygur metinlerde tanıklanan mün ifadesi ve türevlerine yer verilmiştir. Otuzuncu sıra, Sinan YAMAN ve Hanife YAMAN ortak imzasını taşımakta olup “Türk Siyasi Söyleminde Lakaplar” başlığına sahiptir. Çalışmada Türk devlet geleneği bağlamında siyasette iz bırakmış kişilerin lakapları değerlendirilmiştir. Otuz birinci sırada Duygu ÖZAKIN’a ait “Bir Halk Ozanı Olarak Boyan ve Orta Çağ Rus Kültüründeki Rolü Üzerine” Türkçe başlıklı İngilizce çalışmada Boyan adlı Ozan’ın tanıtımına yer verilmiştir. Otuz ikinci sırayı Erol GÜLÜŞTÜR’ün kaleminden çıkan çalışma oluşturmakta olup “Virginia

Woolf'un Denizfeneri Eserinde Parçaların Birleştirilmesi" Türkçe başlığa sahiptir. İngilizce kaleme alınan çalışmada Woolf'un dikkat çeken bir özelliği olan parçalama tekniği bahsi geçen roman üzerinden değerlendirilmiştir.

"Sürgündeki Rus Entelektüeli: Vladimir Nabokov'un Pnin Romanı Üzerine Bir Çalışma" Türkçe başlığına sahip İngilizce araştırma Zamiye İZZETGİL ve Nazila HEİDARZADEGAN'a aittir. Sayının otuz üçüncü sırasında yer alan araştırma bahsi geçen entelektüelin sürgün yaşamındaki deneyimlerine odaklanmıştır. Otuz dördüncü sırayı "Nazım Hikmet'in Eserlerinin Sovyet Çizgi Filmleri ile Kültürel Diploması Aracı Olarak Kullanılması: Kültürel Alışveriş Açısından İncelenmesi" başlıklı İngilizce çalışma oluşturmaktadır. Yazı, Hasan BARDAKÇI tarafından kaleme alınmıştır. Otuz beşinci sırada Turgay KABAK imzasını taşıyan araştırmanın Türkçe başlığı "Kültürün Varlığını Devam Ettirme Reflekslerinden Biri Olarak Ayrışma"dır. İngilizce olan çalışmada kültürün ayrışma fonksiyonu folklorik bir bakış açısıyla ele alınmıştır.

Sayının son iki sırası kitap tanıtımlarına ayrılmıştır. Perihan KARACIK tarafından incelenen Fevziye ALSAÇ imzalı "Masal Kahramanlarının Tip Çözümlemesi" ilk, Sebra GÜNDOĞDU tarafından tanıtılan Oğuz DOĞAN'a ait "Türk Halk Kültüründe Buğday" adlı eser ise ikinci kitap tanıtımı olarak 2024'ün ilk sayısının son çalışması olarak yerini almaktadır. 2024'ün Nisan sayısı yazarlarımıza, editörlerimize, mizanpaj ekibimize, büyük bir sabır ve emek sarf eden sayı hakemlerimize ve kıymetli okuyucularımıza şükranlarımızı sunarız.

Sayılarımızla.....

Folklor Akademi Dergisi

DOI: 10.55666/folklor.1421557

GELENEKSEL SİVRİHİSAR KÖY ODALARINDAN ÖRNEKLER

Demet KARA* & Zülfiyar BAYRAKTAR**

Öz

Türk kültürünün önemli unsurlarından biri olan misafirperverlik ve bir araya gelme duygusuyla inşa edilen köy odalarının işlevleri dolayısıyla geçmişi Orta Asya'ya kadar uzanmaktadır. Anadolu coğrafyasında bağımsız bir mekân olarak inşaları ise günümüze yakın tarihlerde ortaya çıkmaktadır. Bulunduğu coğrafyanın yer şekilleri ve iklim şartlarına göre şekillenen bu mekânların kullanımı günümüze kadar ulaşmış olsa da gelen-geçenin misafir edilmesi işlevini kaybetmiş, daha çok köy halkının bir araya geldiği mekânlar olarak kendilerini göstermektedirler. Nitekim Sivrihisar ilçesinde bulunan köy odaları aynı işlevle ayakta kalabilmişlerdir. Çalışmanın konusu olan Gerenli, Bahçecik, Ertuğrul ve Ahiler mahallerinin köy odaları günümüzde aktif bir şekilde kullanıldığı için çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Ertuğrul ve Bahçecik Mahallelerindeki köy odalarında gelen geçen misafirin konaklayabileceği ayrı mekânlar bulunurken, Gerenli ve Ahiler Mahallerindekilerin yalnızca burada yaşayan köy halkından erkeklerin toplanma yeri olarak kullanıldığı belirlenmiştir. Ayrıca üç köy odasında aynı çatı altında muhtarlık ve mutfak ya da çay ocağı şeklinde kullanılan yaşam mekânlarının varlığı tespit edilmiştir. Bu mekânların varlığı, köyle ilgili önemli kararların alınması, ya da bazen bir kutlama maksadıyla gelenekten gelen bir araya gelme işlevini hala devam ettirdiklerini göstermektedir. Ertuğrul Mahallesindeki köy odasında ise yalnızca misafirlerin konaklayabildiği ve inşa edildiği dönemde misafirlerin kendilerine ait hayvanların barınmasını da sağladığı başka bir mekân bulunmaktadır. Köy odasının bitişindeki bu mekân günümüzde özel mülk olarak kullanılmaktadır. Çalışma kapsamında ele alınan köy odaları yerinde incelenmiş, fotoğraflanarak, ölçüleri alınmış ve plan çizimleri gerçekleştirilmiştir. Anadolu'da bulunan köy odalarının sayıca fazla olması ve mimari anlamda çok fazla özellik göstermeden çoğunlukla yerel üslupta inşa edilen yapılar olması, kendi içlerinde karşılaştırmalarının yapılarak değerlendirilmesine sebep olmuştur. Çalışma, halk mimarisi içinde değerlendirilen köy odalarının inşa malzemesi ve inşa tekniği dolayısıyla zamana karşı hala ayakta iken tespit edilerek bölgenin sivil mimari üslubunun tespit edilmesine katkıda bulunması açısından önem taşımaktadır. Bunun yanı sıra en küçük yerleşim birimlerinde köy odaları geleneğinin yaşatılması somut olmayan kültürel mirasın gelecek kuşaklara aktarılması hususunda önemli bir görevi üstlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sivrihisar, köy odası, misafirperverlik, sosyalleşme, mekân.

* Dr. Öğr. Üyesi, Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Eskişehir/Türkiye. dturgut@anadolu.edu.tr. ORCID: 0000-0003-0988-364X.

** Prof. Dr., Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eskişehir/Türkiye. zulfukarbayraktar@anadolu.edu.tr. ORCID: 0000-0001-9515-5408.

EXAMPLES FROM SIVRIHISAR’S TRADITIONAL VILLAGE ROOMS

Abstract

The history of village rooms, which were built with the sense of hospitality and coming together, which are one of the important elements of Turkish culture, dates back to Central Asia due to their functions, and their construction as an independent place in the Anatolian geography emerged in dates close to the present day. Although the use of these places, which were shaped according to the landforms and climatic conditions of the geography in which they are located, has survived to the present day, they have lost their function of hosting visitors and are considered as places where village people come together. As a matter of fact, the village chambers in Sivrihisar district have survived with the same function. The village chambers of Gerenli, Bahçecik, Ertuğrul and Ahiler neighborhoods, which are the subject of the study, were discussed because they are actively used today. While the village rooms in Ertuğrul and Bahçecik Neighborhoods have separate places where guests can stay, it has been determined that those in Gerenli and Ahiler Neighborhoods are used only as gathering places for men from the village people living here. In addition, the existence of living spaces used as the headman's office and kitchen or tea house under the same roof in three village rooms was detected. The existence of these places shows that they still continue their traditional function of gathering for the purpose of making important decisions about the village or sometimes for a celebration. In the village room in Ertuğrul District, there is another place where only guests can stay and when it was built, guests also provided shelter for their own animals. This place, adjacent to the village room, is used as private property today. The village rooms considered within the scope of the study were examined on site, photographed, their measurements were taken and plan drawings were made. The large number of village chambers in Anatolia and the fact that they were mostly built in the local style without showing many architectural features caused them to be compared and evaluated among themselves. The study is important in terms of contributing to the determination of the civil architectural style of the region by identifying the village rooms, which are considered within the scope of folk architecture, while they are still standing against time due to their construction materials and construction techniques. In addition, keeping the tradition of village chambers alive in the smallest settlements undertakes an important task in transferring the intangible cultural heritage to future generations.

Keywords: Sivrihisar, village room, hospitality, socializing, place.

Giriş

Kral Yolu üzerinde bulunan bir yerleşim birimi olması sebebiyle Sivrihisar tarihi dönemler boyunca önemli bir kent olarak konumunu korumuştur. Türkiye Selçuklularının bıraktığı eserler dolayısıyla, erken dönemden itibaren Türk yerleşiminin var olduğu bilinmektedir. Sivrihisar'ın Türkler tarafından hangi tarihte fethedildiği konusunda kesin bir bilgi bulunmamakla¹ birlikte Selçukludan sonra sınırdan bulunan bir kent olması dolayısıyla Karamanoğulları ile Osmanlı Devleti arasında sürekli el değiştirmiş ve Orhan Bey'in oğlu Süleyman Paşa 1354 yılında Ankara'yı aldıktan sonra coğrafi bağlantısı sebebiyle Sivrihisar'ı da ele geçirmiştir. Ancak Timur ile Yıldırım Bayezid arasında gerçekleşen Ankara Savaşı sırasında kent, Karamanoğulları'nın eline geçmiş ve bir müddet Karamanoğlu hâkimiyetinde kalmıştır. Ayrıca Ankara Savaşı sırasında Timur, karargâhını günümüzdeki adıyla Ertuğrul olan Yakapınar Köyü mevkiinde kurduğu bilinmektedir. 1415 yılında ise ilçe tamamen Osmanlı hâkimiyetine geçmiştir (Doğru, 1997: 7-11; Altınsapan ve Parla, 2004: 290-291). Selçuklu döneminde olduğu gibi Osmanlı Döneminde de ilçede çeşitli imar faaliyetleri gerçekleştirilmiştir. Anıtsal yapıların çoğunlukla işlevleri göz önünde bulundurularak devlet eliyle inşa edildikleri bilinse de özellikle 18. yüzyıldan itibaren yapılanların hala varlıklarını sürdürmesi² sivil mimarinin de aynı şekilde gelişim gösterdiği, görüşünü kanıtlar niteliktedir. Sivil mimari ve halk mimarisi içinde değerlendirilen köy odaları ise daha çok, günümüze yakın tarihlerde inşa edilen yapılar olarak kendini göstermektedir. Nitekim çalışmada irdelenen dört köy odası da Cumhuriyet Döneminde inşa edilmiştir.

Köylerde gelir seviyeleri yüksek hayır sahibi kişiler tarafından kendi avlularının dışında ya da köy meydanında, herhangi bir yapının bünyesinde yer almayan, tek başına bağımsız bir yapı olarak inşa edilen köy odaları, sadece gelen geçen yolcuların barındığı mekânlar olarak değil, eğlence, düğün, asker uğurlama gibi köy halkının bir araya toplandığı yapılar olarak literatürde yerini almıştır (Karpuz, 2001: 227).

Türk toplumunda kültür alışverişine sahne olan gelenek ve göreneklerin sergilenerek toplum kalkınmasına katkıda bulunan mekânlar olarak nitelendirilen köy odalarının Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren Anadolu'da her köyde sayıları en az üç, dört iken yakın tarihe kadar bu mekânların sayısı oldukça azalmış, günümüzde ise önemli ölçüde işlevini yitirmiştir (Çınar, 1987: 84). Ancak inşa edildikleri dönemlerde bir araya gelme, yardımlaşma gibi temel insani davranışların bir gereksinimi olarak ortaya çıkan köy odaları, geleneksel halk mimarisi³ içinde ele alınmaktadır. Halk mimarisi, halkın yaşam beklentilerini karşılamak amacıyla bulundukları bölgenin coğrafi, fiziksel, sosyal ve kültürel özelliklerinin yanı sıra bulunduğu doğaya/coğrafyaya uyumlu olarak yerel yapı ustaları tarafından yöresel malzeme / tekniklerle inşa edilen 'yapı yapma sanatı'dır. Halk mimarisi bu özellikleri ile halkın yaşayış biçimine dair önemli bilgi ve kodları da taşımakta, geleceğe aktarmaktadır (Yıldırım vd., 2023: 513).

Köy odaları işlevleri dolayısıyla Geleneksel sohbet toplantıları, 2010 yılında UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesi'ne⁴ alınmıştır. Somut olmayan kültürel mirasın örneklerinden olan köy odaları bazen işlevlerine göre bazen de inşa edildikleri bölge ya da alt kültürle göre farklı isimlerle anılmıştır.

Oturma odası, camii odası, misafir odası ve konak, köy halk odaları, yaran (sohbet) odası ve geçmişte muyanlık (Abdurrezzak, 2011: 28-34) gibi isimlerle anılan köy odası işlevini yerine getiren mekânların, gelenek olarak Türk kültüründeki inşaları Orta Asya'ya kadar gidebilmektedir. Özellikle "muyanlık" ve "yaran" ifadeleri köy odası geleneğinin geçmişi hakkında fikir vermektedir.

Eski Türkçe'de Budist külliyesi için kullanılan "buyan" ifadesi 1068 yılından sonra "muyanlık" olarak anılmaya başlanmıştır. Muyanlıklar, yollarda gelip geçenlerin su içmeleri ve barınaksızların barınabileceği hâyat külliye işleviyle inşa edilen yapılar olarak kullanılmaktadır (Esin, 1972: 89). Diğer taraftan muyanlığın eski Türk evlerinde misafirlerin konaklayabilmesi için ayrılan odalar ve konuk odası ya da misafir odası için de söylendiği bilinmektedir (Abdurrezzak, 2011: 31). Yaran ya da sohbet odaları ise 12. ve 13. yüzyıllardan itibaren Anadolu'da görülmeye başlanan ve köklü bir teşkilât haline gelen Ahilik geleneğinde inşa edilen Ahi zaviyelerinde misafirlerin ağırlanabileceği, imece usulü, yardımlaşma, misafirperverlik gibi kavramların hepsini bünyesinde barındıran odalara denilmektedir (Abdurrezzak, 2011: 31). Köy odaları için kullanılan bu isimlendirmelerin de kökenine gidildiğinde; köy odalarının İslamiyet

öncesi dönemden beri benzer işlevlerle, bir gelenek olarak günümüze kadar varlığını devam ettirdiği anlaşılmaktadır. Bu geleneğin, Anadolu'nun tüm yerleşim birimlerinde olduğu gibi Eskişehir'in en eski yerleşim yerlerinden biri olan Sivrihisar'daki köylerde de devam ettiği ve hala işlevini yerine getirdiği görülmektedir. Çalışma kapsamında ele alınan Gerenli, Bahçecik, Ertuğrul ve Ahiler'de bulunan köy odalarının günümüzde varlığını devam ettirdiği, yerinde yapılan incelemeler neticesinde tespit edilmiştir.

Çalışma kapsamında ele alınan dört mahalleden Gerenli ve Bahçecik Mahallelerinin nüfusunu muhacirler oluşturmaktadır (Özalp, 1960: 29). Mahallelerin tam olarak kuruluş tarihi bilinmediğinden, iskân üzerinden bir tarihlendirme yapmak mümkündür. 1768'den itibaren önce Kırım'dan sonra Rumeli'den Eskişehir'e muhacirlerin geldiği bilinmektedir. 19. yüzyılın sonlarına doğru Kafkasya ve Kırım göçlerinin bittiği, ancak Balkan göçlerinin 1912'nin sonuna kadar devam ettiği bilinmektedir. Bu göçler sonucunda Eskişehir'de pek çok muhacir köyü kurulmuştur (İlbaş, 2019: 1319).

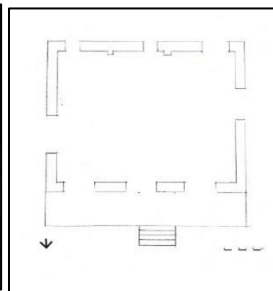
Gerenli Köyü Köy Odası

Sivrihisar ilçesinin 50 km batısında bulunan köyün kuruluş tarihi tam olarak bilinmemekle birlikte halkının Bulgaristan'ın Şumnu Kasabası'ndaki Geren Mahallesi Türklerinden olduğu kabul edilmektedir. (URL-1). Buna göre mahallenin 20. yüzyılda kurulmuş olduğu kabul edilmekte ve köy odasının da aynı tarihlerde inşa edildiği tahmin edilmektedir.



Fotoğraf 1: Gerenli Mahallesi köy odası yeri (URL-2)

Gerenli Mahallesi köy odası, mahallenin merkezinde bulunmakta ve günümüzde işlevini aktif olarak devam ettirmektedir. Kuzey-güney yönünde 6x10 m dikdörtgen tabana oturan binanın kuzey ve güneyinde bir, doğu cephesinde iki dikdörtgen biçimli pencerenin yanı sıra eksene yakın yerleştirilmiş giriş kapısıyla birlikte yer alan bir pencere daha bulunmaktadır. Halk mimarisinin örneklerinden biri olarak karşımıza çıkan Gerenli köy odasının cepheleri sadece pencerelerle hareketlendirilmiş ve kırma çatıyla örtülmüştür. Binaya giriş doğu cephe ekseninden hafif kuzeye kaydırılarak yerleştirilmiş dört basamaklı bir merdivenle ulaşılan sekiye açılan dikdörtgen biçimli kapıyla sağlanmaktadır. Ayrıca doğu cephe seki zemininden yaklaşık üç sıra olacak şekilde pencere başlangıç noktalarına kadar mavi ve kırmızı renkte fayansla kaplanmıştır.



Fotoğraf 2: Gerenli Köy Konağı **Fotoğraf 3:** Gerenli Köy Konağı planı

Doğudaki giriş kapısı dışında, batı cephenin kuzey köşesine yakın açılmış başka dikdörtgen biçimli bir kapıyla geçmiş yıllarda içeriye giriş yapılsa da bu kapı daha sonraki dönemlerde kapatılarak üzeri sıvanmıştır. Yapı, cephelerde olduğu gibi içeride de oldukça sade inşa edilmiş, yalnızca dikdörtgen biçimli pencereler, cephelerdeki aynı biçimleriyle iç mekâna da yansımıştır. Kuzey duvardaki pencere açıklığı eksenden hafif doğuya kaydırılarak yerleştirilmiş ve yaklaşık olarak 1,9 m enindedir. Güneydeki pencere eksenden batıya kaydırılarak yerleştirilmiş ve yaklaşık olarak 2,2 m enindedir. Doğu duvarında bulunan iki pencere de kuzey ve güney köşelere yakın olarak açılmış ve 1,9 m eninde yapılmıştır. Ayrıca batı duvarın güney köşesine yakın bir bölüme açılan dikdörtgen tabanlı bir mutfakla yine bu duvara açılan tuvalet mekânları bulunmaktadır. İçeride köy halkının kullandığı ahşap masa ve sandalyeler mevcuttur. Yapı oldukça sade inşa edilmiş olup herhangi bir süsleme mevcut değildir. Yapının duvarlarında beton malzeme kullanılmış ve cephelerden yine betonla sıvanmıştır. İçeride yer döşemesi ve tavan düz ahşap malzemeyle yapılmış kapı ve pencerelerde plastik malzeme kullanılmıştır.



Fotoğraf 4: Gerenli Köy Konağı içeriden görünüm

Bahçecik Köyü Köy Konağı



Fotoğraf 5: Bahçecik Mahallesi köy odası yeri (URL-2) **Fotoğraf 6:** Mahalleye ait en eski fotoğraf (URL-3)

Sivrihisar'ın 20 km kuzeybatısında bulunan köyün kuruluş tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Ancak iskânın 93 Harbi olarak bilinen 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı sonrası Bulgaristan ve Romanya'dan göç etmiş kişiler tarafından gerçekleştiği, dolayısıyla köyün de bu tarihlerde kurulmuş olduğu tahmin edilmektedir (URL-1).

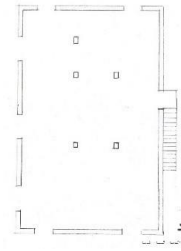
Köy meydanında inşa edilen köy konağının inşasına 1982 yılında başlanmış, köy halkı ve Hava Kuvvetleri Komutanlığı'nın desteğiyle 1992 yılında tamamlanmıştır.



Fotoğraf 7: Bahçecik Köy Odası

Güneydoğu-kuzeybatı yönünde dikdörtgen tabana oturan konak iki katlı olarak inşa edilmiş, alt katında muhtarlık ve misafirlerin konaklayabileceği birer oda bulunurken, üst kat köy halkının bir araya geldiği ve çeşitli etkinliklerin gerçekleştiği bir mekân olarak tasarlanmıştır. Köy odası işlevi, genellikle bu mekânda gerçekleştiğinden bu mekânının tasviri yapılacaktır.

Güneydoğu-kuzeybatı yönünde 10x16 m dikdörtgen tabana oturan mekânın kuzeybatı cephesi dışındaki diğer cepheler birbirlerine simetrik yerleştirilmiş ikişer pencerelerle hareketlendirilmiştir. Kıрма çatıyla örtülen mekânın girişi, kuzeybatı cephe ekseninden batıya kaydırılmış biçimde yerleştirilen tek kollu merdivenle ulaşılan dikdörtgen biçimli bir kapıyla sağlanmaktadır. İçeride kuzeybatı kenara iki, güneydoğu kenara üç tane karşılıklı yerleştirilmiş dikdörtgen kesitli beş payeyle örtü sistemi desteklenmiştir. Cephelerdeki pencereler aynı biçimde içeriye de yansımıştır. Güneydoğu cephenin güney ve doğu köşelerine yakın ve birbirlerine simetrik olarak yerleştirilen iki pencerenin de eni 1,9 m'dir. Doğu ve batı duvardakiler güney ve kuzey köşeye yakın, birbirine simetrik olarak yerleştirilmiş pencerelerin eni 1,4 m'dir. Başka herhangi bir mimari özelliği bulunmayan mekân genellikle köydeki insanların bir araya gelerek çeşitli merasimleri gerçekleştirdiği birim olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapı oldukça sade inşa edilmiş, herhangi bir süsleme mevcut değildir. Yapının duvarlarında beton malzeme kullanılmış ve cephelerden yine betonla sıvanmıştır.



Fotoğraf 8: Bahçecik Köy Odası Fotoğraf 9: Bahçecik Köy Odası planı

Ertuğrul Köyü Köy Konağı

Sivrihisar'ın 22 km güneydoğusunda bulunan ve diğer adı Yakapınar olan mahallenin yerleşimini 1316-1320 yılları arasında Kafkasya'dan gelmiş olan Âzerî Türkmenleri oluşturmaktadır. Ayrıca kendilerine ismini Bakû'de bulunan Karaçay nehrinden aldığı bilinen Karaçay Türkleri de denilmektedir (Özalp, 1960: 21). Mahallenin tam olarak kuruluş tarihi bilinmese de 14. yüzyılda yaşanan bu göç hareketi sonucunda kurulmuş olabileceği tahmin edilmektedir.



Fotoğraf 10: Ertuğrul Mahallesi köy odası yeri (URL-2)

Ertuğrul’da köy odası işlevini yerine getiren iki mekân bulunmaktadır. Bunlardan ilki, köy meydanına yakın bir noktada konumlandırılmış, köylünün merasimler için bir araya geldiği ve prefabrik malzemeden yapılmış bir mekân olarak kullanılmaktadır. Diğeri ise, gelip geçen misafirlerin konaklama ihtiyacını karşılamak amacıyla köy sakinlerinden birinin avlusunun yanında bulunan küçük bir oda ve ahır vermesiyle oluşturulmuştur. Ahır kısmı zaman geçtikçe kullanılmaz olduğundan sahibi bu bölümü kapatmış ancak konaklama ihtiyacını karşılayan mekân halen işlevini sürdürmektedir. Köy halkının toplandığı mekân olarak kullanılan yapı, prefabrik malzemeden ve çok yakın zamanda yapıldığından bu çalışma kapsamında tasviri yapılmayacaktır.



Fotoğraf 11: Ertuğrul Mahallesi sakinlerinin çeşitli merasimleri gerçekleştirdiği prefabrik yapı



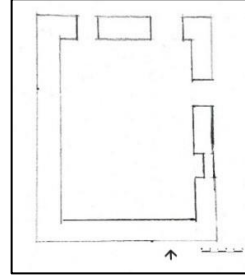
Fotoğraf 12: Ertuğrul Köy Odası

Konaklama ihtiyacının karşılandığı yapı ise oldukça küçük, kareye yakın doğu-batı yönünde 3,3x4,8 m dikdörtgen tabana oturmaktadır. Kuzey ve batı cephesinde birer dikdörtgen biçimli pencere bulunmakta ve batı cephe ekseninden batıya kaydırılarak yerleştirilmiş dikdörtgen biçimli ahşap kapıyla içeriye geçilmektedir.

İçeride, cephelerde bulunan pencereler aynı biçimde yansımış batıdaki 0,6 m, kuzeydeki ise 0,7 m enindedir. Ayrıca kuzey duvarın doğu köşesine yakın bölümünde dikdörtgen kesitli bir niş açılmış ve bu duvarın devamında doğuyla birleşen köşe, ahşap malzemeyle ayrılarak banyo vb. ihtiyaçların giderilmesi amacıyla kullanılan bir birim haline getirilmiştir Yapı kerpiç malzemeden inşa edilmiş ve ahşap kırma çatıyla örtülmüştür.



Fotoğraf 13: Ertuğrul Köy Odası içeriden görüntüler



Fotoğraf 14: Ertuğrul Köy odası planı

Ahiler Köyü Köy Konağı



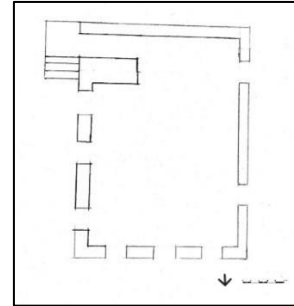
Fotoğraf 15: Ahiler Mahallesi köy odası yeri (URL-2)

Sivrihisar'ın 13 km güneydoğusunda bulunan köyün Ahi Fettah tarafından kurulduğu genel kabul görmekte ancak yerleşim tarihiyle ilgili kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Bununla birlikte Özalp, mahallede 1011'de inşa edilmiş, 1287'de onarım görmüş bir caminin yer aldığını bildirmektedir (Özalp, 1960: 23). Buradan mahallede 12. yüzyıldan beridir yerleşimin var olduğu tahmin edilmekte, ancak bunu doğrulayacak herhangi bir belge ya da kayıt henüz bulunmamaktadır.

Köy meydanında inşa edilen köy konağı doğu-batı yönünde dikdörtgen bir tabana oturmaktadır. Oldukça sade inşa edilen, kırma çatıyla örtülen yapının güney ve batı cepheleri dikdörtgen biçimli pencerelerle hareketlendirilmiştir. Yapının batı cephesinin güney köşesine yerleştirilen üç basamaklı bir merdivenle dikdörtgen biçimli kapıdan içeriye geçilmektedir. İçeride zemin ahşap plakalarla kaplanmış, cephelerdeki pencereler aynı şekilde içeriye de yansımıştır. Güney ve batı duvarda birbirine simetrik olarak yerleştirilen üçer pencere 0,8 m enindedir. Batı cephenin güney köşesine yerleştirilen dikdörtgen biçimli giriş kapısı ise 0,9 m enindedir. Doğu duvarın kuzey köşesine açılmış dikdörtgen biçimli bir kapıyla konağın muhtarlık bölümü ayrılmıştır. Aynı duvarın güney köşesine açılan başka dikdörtgen biçimli bir kapıyla da çay ocağı olarak kullanılan birime geçilmektedir. Yapıda herhangi bir süsleme bulunmamakta, malzeme olarak beton ve ahşabın birlikte kullanıldığı görülmektedir.



Fotoğraf 16: Ahiler Mahallesi köy odası



Fotoğraf 17: Ahiler Mahallesi Köy odası planı

Sonuç

Eskişehir'in Sivrihisar ilçesine bağlı Gerenli, Bahçecik, Ertuğrul ve Ahiler Mahallelerinde bulunan köy odaları yerlerinde incelenmiş, fotoğrafları çekilerek, ölçüleri alınmış ve planları çizilmiştir. Günümüzde hala işlerliğini devam ettiren sağlam ve ayakta olan yapılar bu çalışmanın konusu olarak seçilmiştir. Köy odaları genel olarak halk mimarisi içinde ele alındığından sayıca fazla olmaları çalışma konusunu oluşturan dört köy odasının kendi içinde değerlendirilmesini zorunlu kılmıştır. Çalışma kapsamında ele alınan köy odalarının mahalle içindeki konumlarına bakıldığında; Ertuğrul Köyü dışındakilerin hepsinin mahalle merkezinde inşa edildiği gözlemlenmiş, Ertuğrul Mahallesi'nde ise ayrı işlevlere sahip iki köy odasının bulunması ve gelen geçen misafirin konaklaması için ayrılan köy odasının bir köy sakini tarafından başlatılmış olması, merkezde olmayışını açıklar niteliktedir. Öncelikle dört köy odasından sadece Bahçecik köy odası, iki katlı olarak inşa edilmiş olup diğerleri tek katlıdır. Bunun yanı sıra Gerenli ve Ahiler köy odalarının farklı işlevlere sahip birimlerinin de olduğu görülmektedir. Her ikisinde de küçük bir mutfak şeklinde ayrılmış bir bölüm, çoğunlukla çay ocağı olarak kullanılmakla birlikte Gerenli'de köy halkından olan erkeklerin gece saatlerinde bir araya gelerek bu birimde pişirilen yemeklerle yeme-içme eylemini gerçekleştirilmektedir. Ahiler köy odasına ise çay ocağı olarak kullanılan birim dışında, muhtarlık işlevini gören bir birim daha eklenmiştir. Bahçecik'te bulunan iki katlı köy odasında ise muhtarlık ve gelen geçen misafirlerin konaklama işlevini gerçekleştirdiği bir mekân ile mutfak işlevini gören başka bir mekân alt katta toplanmış, üst kat ise köy halkının bir araya gelerek çeşitli merasimleri gerçekleştirdiği bir mekân olarak tasarlanmıştır. Ertuğrul mahallesi'nde sonradan prefabrik şeklinde yapılmış büyük bir mekânla birlikte aslında iki köy odası bulunmaktadır. Çalışma kapsamında değerlendirilen ise, gelip geçen misafirlerin konaklayabilmesi için ayrılan mekandır. Gelip geçen misafirlerin konakladığı bu mekânın hemen yanında bulunan mekânın, önceki dönemlerde ahır olarak kullanıldığı bilinmektedir. Çalışma kapsamında incelenen diğer köy odalarında benzer işlevi gerçekleştiren bir birim olmadığından Ertuğrul köy odası bu yönüyle de

diğerlerinden ayrılmaktadır. Diğer taraftan mekânın içinde ahşap plakalarla ayrılmış ve banyo ya da abdest alma gibi ihtiyaçların giderilebilmesi için ayrı bir düzenek oluşturulmuştur. Bu tarz bir uygulama da diğer köy odalarında bulunmamaktadır. Ayrıca burada bulunan köy odası, köy halkından birinin bağıışı yoluyla oluşturulmuş olmasıyla da diğer köy odalarından ayrılmaktadır. Diğer üç köy odası köy halkının desteğiyle inşa edilmişlerdir. Yapılar çoğunlukla günümüze yakın tarihlerde inşa edildiğinden betonarme olarak yapılmış ve çoğunlukla kapı ile pencerelerde plastik malzeme kullanılmıştır.

Orta Asya'dan Anadolu'ya taşınan Türk kültürünün bir parçası olan konukseverlik ve hayırseverlik geleneği günümüze değin köy odaları ile yaşatılmıştır. Ancak son yıllarda birçok farklı sebeplerle eski önemini yitirseler de özellikle köy halkının “bir araya gelme” eylemini gerçekleştirdikleri mekân olarak köy odaları tercih edilmektedir. Çalışma kapsamında ele alınan dört köy odası bu işlevleri hala yerine getirmektedir.

Sonnotlar

¹ T. Özalp, 1318 (Hicri) tarihli Ankara Salnamesini kaynak göstererek Selçuklunun ilk yerleşim yeri olarak Sivrihisar'ı göstermiştir (Özalp, 1960: 9).

² İlçe merkezinde dağınık olarak yerleştirilmiş Sivrihisar evlerinin çoğu 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başında inşa edilmiş, iki katlı, üç katlı yapıların yanı sıra batı etkisinin görüldüğü büyük konakların da bu dönemde inşa edildiği bilinmektedir (Uzun, 2021: 26).

³ Vernaküler mimarlık olarak da adlandırılan bu mimari; halkın kendi çevresinden sağladığı malzemeyle yerel, geleneksel teknikleri ve biçimleri kullanarak gerçekleştirdiği bir çeşit anonim mimarlık. Konutlar çoğu kez sahiplerince yerel malzemeyle, yerel teknik alışkanlık ve iklim koşullarına göre yapılır (Hasol, 2016: 495).

⁴ URL-4

Kaynaklar

- ABDURREZZAK, A. O. (2011). *Kastamonu Köy Odalarının Sosyal, Kültürel ve Ekonomik İşlevleri Üzerine Bir Araştırma*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ALTINSAPAN, M. ve PARLA, C. (2004). *Eskişehir Selçuklu ve Osmanlı Yapıları I*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- ÇINAR, K. (1987). “Köy Odası (Misafirhane)”. *Selçuk Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Dergisi*, C. 2, S. 2, 79-87.
- DOĞRU, H. (1997). *XV. Ve XVI. Yüzyıllarda Sivrihisar Nahiyesi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- ESİN, E. (1972). “Muyanlık” Uygur “Buyan” Yapısından (Vihâra) Hakanlı Muyanlığına (Ribât) ve Selçuklu Han ile Medresesine Gelişme. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- HASOL, D. (2016). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: YEM Yayın.
- İLBAŞ, S. (2019). “Eskişehir İli Balkan Muhacir Ağızları ve Karakteristik Özellikleri”. *TEKE Dergisi*, C. 8, S. 3, 1385-1401.
- KARPUZ, H. (2001). “Konya’da Halk Mimarisi”. *Erdem Dergisi*, C. 13, S. 38, 223-236.
- ÖZALP, T. (1960). *Sivrihisar Tarihi*. Eskişehir: Tam-İş Matbaası.
- UZUN, B. (2021). *Sivrihisar Geleneksel Konutların Cephe Tipolojisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- YILDIRIM, Ö. vd. (2023). “Halk Mimarisi”. Ed. H.İ. ŞAHİN vd. *Balıkesir Somut Olmayan Kültürel Miras Alan Araştırmaları*. Balıkesir: Balıkesir Valiliği, 497-513.

İnternet Kaynakları

*URL-1: “<https://tr.wikipedia.org/wiki/Anasayfa>”. (Erişim: 09.03.2023)

*URL-2: “<https://earth.google.com/web/>”. (Erişim: 17.02.2023)

*URL-3: “https://www.facebook.com/Bahcecikkoyusivrihisar/?locale=tr_TR”. (Erişim: 09.03.2023)

*URL-4: “<https://aregem.ktb.gov.tr/TR-323956/geleneksel-sohbet-toplantilari.html>”. (Erişim: 23.02.2023)

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 26.06.2023

Kabul / Accepted: 29.01.2024

Araştırma Makalesi/Research Article



DOI: 10.55666/folklor.1320008

**DOKUYUCU ANA ARKETİPİ BAĞLAMINDA DİRSE HAN OĞLU
BOĞAÇ HAN ANLATISI**

Fevziye ALSAÇ*

Öz

Dede Korkut anlatıları, tema ve içerik yönüyle Türk toplumuna ait mitik bilincin ve kolektif şuurun seçkin metinleridir. Dirse Han Oğlu Boğaç Han anlatısı, kahramanlık temasının Oğuz toplumuna ait ideallerle şekillendiği bir metindir. Anlatıda temel vaka, baba ve oğul arasındaki çatışma ve çatışmanın çözümü olarak dokuyucu ana arketipinin işlev kazanmasıdır. Başlangıç, yaratılış, anaerkil güç, bereket, bolluk ve dışının ağırları örme vasfı üzerine inşa edilmiş dokuyucu ana arketipi, çocuk ve anne arasındaki göbek bağıyla bağlantılı geleneksel bir bağıdır. Dokuyucu ana imgesinde kadının yol göstericiliği; yaşam verme, hayatı işleme, kişiyi dış dünyadaki sosyal ortama hazırlama gibi yaşamsal işlevlere sahiptir. Dokuyucu ana arketipi, kendilik bilincine ulaşmak için bilginin öğrenilmesi, keşfi ve öğrenmenin hayat boyu devam etmesi sürecidir. Hayatı tanıma, topluma kabul ve geçiş ritüelleri dokuyucu ana arketipine ait temel izleklerdir. Anlatıda dokuyucu ana figürü olan kadın, öncelikle çocuksuzluk motifinde eşinin öfkelerini sakinleştirip geleneği ve atalar öğretisini telkin eder. Dokuyucu ana formunda tinsel ve içsel geleneklerin öğretiminde anne figürü, her zaman işlevsel bir öneme sahiptir. Olay örgüsünün devamında çocuğun dünyaya gelmesinde ve Dirse Han'ın Oğuz toplumunda itibarına kavuşması dokuyucu ana arketipiyle gerçekleşir. Dirse Han Oğlu Boğaç Han anlatısında anne ve eş rolünü dokuyucu ana imgesiyle koruyan kadın kahraman, oğlunun ilk avı sırasında gelişen olumsuz durum ve çatışma sürecini ipleri eğiren ve dokuyan imge olarak çözüme ulaştırır. Kadın karakter, eş ve anne olarak hem babaya hem de oğula kendilik bilincine ulaşma yolculuğunda rehberlik eder. Oğlunun babasını affetmesini ve eşinin kırk namerdin düşmanlığına uyanmasını sağlar. Boğaç Han annesinin dokuduğu kültür kodlarını özümser, hatırlar ve işlevselleştirir. Kültür kodları ailenin önemini kavramak, ataya/kökene saygı duymak, millî değerlere bağlılık göstermek ve töreye uymaktır. Boğaç Han, annesini dinleyerek kendi olma ödev ve sorumluluğunu sağlıklı bir şekilde gerçekleştirir. Dokuyucu ana arketipi, baba-oğul paradigmasında ocak kültürünün bütünleştirici işleviyle gerçeği yeniden üretir. Dokuyucu ana imgesi anlatılarda dışının dokuyarak inşa etme ve öğretme süreçlerinin ifadesidir. Dokuyucu ana arketipi, Dirse Han Oğlu Boğaç Han anlatısında dışının, eril ilkeyi inşa etme sürecini ve evrenin/tabiatın düzeninin anlam kazanmasını sembolize eder. Çalışmada dokuyucu ana arketipi tanıtılmış; Dirse Han Oğlu Boğaç Han anlatısı örneklemeyle dokuyucu ana arketipinin anlatıda kazandığı fonksiyonlar yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dokuyucu ana, dişil enerji, anne, Boğaç Han, ortak bilinç.

* Dr. Öğr. Üyesi, Siirt Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, fevziyealsac_23@hotmail.com. ORCID ID: 0000-0001-6419-1617

DIRSE HAN OGLU BOĞAÇ HAN NARRATOR IN THE CONTEX OF THE MOTHER ARCETYPE OF WEAVER

Abstract

Dede Korkut narratives are distinguished texts of the mythical consciousness and collective consciousness of the Turkish society in terms of theme and content. The narrative of Dyse Khan's Son, Boğaç Khan, is a text in which the theme of heroism is shaped by the ideals of the Oghuz society. The basic case in the narrative is the conflict between father and son and the functioning of the weaver mother archetype as the solution to the conflict. The weaver mother archetype, built on beginning, creation, matriarchal power, fertility, abundance and the female's ability to weave webs, is a traditional bond between the child and the mother, connected to the umbilical cord. Guidance of the woman in the image of the mother weaver; it has vital functions such as giving life, processing life, and preparing the person for the social environment in the outside world. The weaver main archetype is the process of learning, discovering and continuing learning throughout life in order to achieve self-awareness. Getting to know life, accepting society and transition rituals are the basic themes of the weaver mother archetype. The woman, who is the weaver mother figure in the narrative, firstly calms her husband's anger in the motif of childlessness and inculcates tradition and the teachings of ancestors. The mother figure, in the form of the mother weaver, always has a functional importance in teaching spiritual and inner traditions. In the continuation of the plot, the birth of the child and Dyse Khan's rise to fame in the Oghuz society takes place with the weaver mother archetype. In the narrative of Boğaç Han, Son of Dyse Han, the female protagonist preserves the role of mother and wife with the image of the weaver mother, and resolves the negative situation and conflict process that develops during her son's first hunt as the image that spins and weaves the threads. The female character, as wife and mother, guides both father and son on their journey to self-awareness. She ensures that her son forgives his father and his wife awakens to the hostility of forty vile men. Boğaç Han assimilates, remembers and functionalizes the cultural codes woven by his mother. Cultural codes are understanding the importance of family, respecting ancestors/roots, showing loyalty to national values and complying with customs. By listening to his mother, Boğaç Han fulfills his duty and responsibility to be himself in a healthy way. The weaver mother archetype reproduces reality with the integrative function of the hearth cult in the father-son paradigm. The mother weaver image in the narratives is the expression of the female's construction and teaching processes by weaving. The weaver mother archetype symbolizes the process of the female building the masculine principle and the order of the universe/nature gaining meaning in the narrative of Boğaç Khan, Son of Dyse Khan. In the study, the main archetype of the weaver was introduced; the functions gained by the weaver mother archetype in the narrative were interpreted with the example of the narrative of Boğaç Khan, Son of Dyse Khan.

Keywords: Weaver mother, feminine energy, mother, Boğaç Khan, collective consciousness.

Giriş

Dede Korkut Kitabı, Türk toplumuna ait kültürel bellek hafızası olma değerini taşır. Anlatıların her biri, millî kimliği oluşturan atalar kültürünün yaşatıldığı özgün bir karaktere sahiptir. Dede Korkut hikâyeleri, bireyin iç dünyasına yaptığı sembolik yolculuğu ve onun ruhsal eylemlerini anlatırken, evrensel anlamda insanlığa da mesajlar veren ölümsüz bir hazinedir. (Şenocak, 2016: 1326) Türk kültürünün mitik hafızası olan bu anlatılar, Oğuz toplumunun değerler dünyasını ifade eder. Mitlerin kaynağını tabiat, tabiat kültürleri ve insan-tabiat etkileşimi/ilişkisi oluşturur. Doğa, kültür ve insan arasındaki ilişkiler ve etkilenmeler, düzenleyici ilkeler halinde kutsal mitik zamandan aslî zamana taşınır. Bu bağlamda Dede Korkut anlatıları, mitik zamandan aslî zamana taşınan topluma ait kültürel belleğin anlam kazandığı/sunulduğu estetik bir gösterimdir. Gösterge, bir işaretler; durum hakkında bilgi barındırır. Dede Korkut Kitabı'nın ilk anlatısı olan 'Dirse Han Oğlu Boğaç Han' anlatısında da Oğuz toplumunun değerler dünyası; mitolojik kökler, ritüeller ve normlar halinde aktarılır. Dirse Han Oğlu Boğaç Han anlatısında baba-oğul ilişkisi, kadının yapıcı ve dokuyucu işleviyle dokuyucu ana arketipinin görünümüdür. Kadın kahramanlar, Dede Korkut anlatılarında güzelliği kadar erdemleriyle de millî kimliği oluşturan bir karaktere sahiptir. "Dede Korkut'ta, 'başım tahtı, evim bahtı, kadınım, direğim, dölüğüm' diye anılan kadınlar, herhalde evde, ya baş kadın veyahut da tek kadınlar olmalı idiler." (Ögel, 1988: 252). Dirse Han Oğlu Boğaç Han anlatısında kadın, dokuyucu ana imgesiyle öncelikle eşinin yol göstericisidir. Daha sonra oğluna erginlenme yolculuğunda rehberlik eder. Maceranın son aşamasında baba ve oğul arasında kadının/dişinin dokuyuculuk imgesiyle olay basamaklarını çözüme ulaştırması anlatılır. Dirse Han Oğlu Boğaç Han anlatısı, bu bağlamda üç olay halkası olarak dokuyucu ana arketipinin işlevlerini/fonksiyonlarını örneklerdir.

Arketipler, Ritüeller ve Dokuyucu Ana İmgesi

Arketipler ilk köken, asıl örnek, model ve kılavuz olarak tüm insanlar için ortak yaşantıları ifade eder. İnsanda doğuştan var olan ve yaşantılarla ortaya çıkan kadim bilgelikler olan arketipler, evrensel bir yaşam modelini işaret eden sembollerdir. Arketipler, kalıntı karakterini taşır; bağımsız olma ve yeniden ortaya çıkma özelliğine sahiptir. Telif edici figürler olan arketipler, insanlık tarihinin ortak davranış modelleridir. Arketipler, ortak bilinçdışına ait arkaik malzemelerdir ve arkaik malzemeler, anlatılarda kültürel kodlar halinde formlaşır. Arketiplerin sahip olduğu his ve idrak, insan/insanlık için ortak bir yaratımdır. "Arketip, bugünlerde çok fazla kullanılan bir sözcük; bir kaliteyi işaret eden bir tür steno, bir anlamda bireyden daha büyük, yine de her bireyin bir parçası olan, evrensel olarak kabul gören mit ya da simge. Kişisel yaşam ölçeğinden daha geniş olanına, yalnızca 'evrensel insan' olmakla kalmayabilen, fakat bütün biçimlerinde yaratılmış bir yaşamın temel yapısına dokunan, kendimize özgü insan varlıklarının yaşamını aşan ve içine alan 'evrensel bir yaşam biçimi'ne bir bağlantı sağlar." (Gilchrist, 1993: 17). İnsan yaşamında köken mitlerindeki ilk modellerle tekrarlanan ortak yapılar olan arketipler, insanoğlunun yaşamsal formlarını ve anlam arayışını içerir. Arketipler, mitlerle örülü kutsallaştırılmış evrensel ve ortak tecrübelerdir.

Ritüeller, insanın anlam arayışı yolculuğunun tabiata ait formlarla uyumlanması ve insanın düzeni inşa etme sürecidir. Arketipler ve ritüeller, birbirinin tamamlayıcısı ve göstergesi olma açısından önemlidir. Ritüeller aracılığıyla inanışlar, yeniden yaşanarak gelecek nesillere aktarılır. Ritüeller, inanış ve örnek model haline gelir. "Biçim ve içeriği itibarıyla kültürel etkilere açık olan ritüeller kültürel çeşitliliklerinin ötesinde sosyal yaşamda benzer ve ortak pek çok etkiyi yaratmaktadırlar. Ritüeller, her şeyden önce, sosyal bütünleşmenin önemli bileşenlerindendir. Temel karakterleri itibarıyla kolektif bir nitelik taşıyan ritüeller grubu bir arada tutmakta, dayanışmayı artırmakta, topluluğun kolektif şuurunu güçlendirmektedir. Uyum içinde tekrarlanan ritmik hareketler, grup üyelerinin birliktelik düşüncelerinin pekişmesine katkı sağlar. Ancak ritüeller, aynı zamanda, diğerlerinden de farklılığın sembolik ifadesi olmaktadır. Sonuçta ritüeller, temsil ettikleri topluluk ya da toplumlar için hem toplumsal bütünleşmeye katkı sağlayan hem de onların diğer topluluk ya da toplumlardan farklılıklarını ortaya koyan bir kimlik tanımlayıcılarıdır." (Karaman, 2010: 232). Uyum ve denge, dinlerde ve ritüellerde korunan nihai bir amaçtır. Ritüeller, dinsel temeldeki değerlerden beslenir. Dinsel temeller kutsal kabul etme, gerçeklik atfı ve inanış haline getirme üzerinedir. Zihin/bilinç, durumu/süreci bu şekilde kodlar. Dinsel temellerde ikinci yaşam, ritüeller, yaratıcı büyük güç ve döngüsel çevrim esastır. Ritüeller, yaşamın bir döneminden diğerine geçişi sağlayan uygulamalardır. Yeniden onaylama/onaylanma işlevi bulunmaktadır. Hayatın doğasında var olan çatışma ve karşıtlıklar,

doğaya ait düzenle dengelenir. Ritüeller, yaşam döngüsündeki çatışma ve karşıtlıkları düzenleyici ilkelerdir; uyum içinde tekrarlanan ritmik hareketler, doğanın/tabiata ritmine uyum sürecidir. Ayın ve kültürler aracılığıyla arketipler, yaşam içinde somut bir görüntü kazanırlar.

Dokuyucu ana arketipi, insanın kökenleriyle ve annesiyle olan ilişkilerinde hayata hazırlanma ve kendini bulma sürecidir. İnsanın gelişim aşamaları ve kendini bulma yolculuğunun kutsal figürü olan dokuyucu ana arketipi, hayat bağlarını ören gelenekler, toplumsal kurumlar, yuva, ocak anne vb. gibi yaşamsal işlevlere sahip bir rol üstlenir. “Dokuyucu ananın temel amacı dokumaktır; o, hayat bağlarını ören örgütleyici bir kadın figürüdür; bu sebeple ilk ipliklerinden biri anne ve çocuğu birbirine bağlayan hayat kordonu/göbek bağıdır. Bu analığın fiziksel temsildir, ayrıca Gilchrist bunun ‘Beşiği sallayan dünyayı yönetir’ gibi yaygın söyleyişin de sembolü olduğunu belirtir. Edebiyat bilimci Mümtaz Sarıççek, Dokuyucu Ana’nın yuvayı kuran dişi olduğunu; en eski dokuyucu ana figürünün Odysseus’un karısı Phenelopia sayılabileceğini dile getirmektedir.” (Boza, 2020: 521). Anneliğin ilk imgesi, hayat kordonuyla ifade kazanan çocuk ve anne arasındaki bağıdır. Kadın, hayatı bir ip gibi eğiren ve ören dokuyucu figürdür.

Kahramana/bireye davranış kazandırma, kahramanın/bireyin kimlik gelişimini şekillendirme, anlatılarda dokuyucu ana arketipiyle vurgulanır. Kadının dişi enerjisi, yaşamın bağlayıcı ve dokuyucu vasıtasıdır. Dişi unsur, hayat sunan ve hayatı biçimlendiren kutsal varlıktır. Altay Yaratılış Destanı’nda yaratma ilhamını veren Ak Ana/Ene, dokuma işleviyle dünyanın yaratılmasını sağlayan enerjidir ve eril ilkeye yol gösterir. Dokuyucu ana arketipi dokuma mesleğiyle ilişkilidir. “Dokuma mesleği; birbirine bağlanacak iplikler, onları birleştirme becerisi ve oluşturulacak modeller hakkında bilgi gerektirir. Bu tek tek iplikler, rengin koyuluğu ya da gölgeleri kumaşın kalınlığı ya da inceliği gibi hammaddelerde hemen belirgin olmayan nitelikler yaratan bağlayan ya da koruyabilen yeni biçimler yaratılır; sepet, şal, elbise ve kilim bu yeni biçimlere örnektir. Bitmiş ürünün nasıl olacağını öngörmek için hayal gücüne gerek vardır, fakat aynı zamanda, süreci başlatmak ve bu süreci çabadan tasarruf ederek korumak için yeteneğe de gerek duyulur. Dokumak bu yüzden, burada geniş bir anlamda ele alınır ve dokuyucu ana hammaddeyi seçme, iplikleri yapma ve onları hızla üst üste bindirme sürecinin bir simgesidir. Aşk bağlarını bağlayan, günlük yaşamın modelini dokuyan ve son ipliğin kesileceği zamanı önceden gören örgütleyici kadın ilkesidir. El uğraşısı aracılığıyla, basitliği karmaşıklığa, karmaşıklığı da yeniden basitliğe çevirir. Her ayrı ayrı iplik basittir, ister pamuk, ister kamyş, isterse çamur olsun. İşleme işi karmaşıktır ve ancak yalnızca gözle değil, yöntem ve beceri kullanımıyla yapılabilir.” (Gilchrist, 1993: 44). Dokuyucu ana arketipi, kutsal öğretilerde başlangıç ve dişi ruh olarak korunan bir imgedir. Dünya ve yaratılış üzerine köken mitinde korunan bu imge, eşdeğerlik ilkesiyle dışının varlığı evrenin varlığıdır ilkesine koşutluk taşır. Bu durum, kutsal öğretilerde dişi ruh olarak belirlenmiştir; insanlık tarihinde ve anlatılarda korunan edebî temalarla sürdürülmüştür.

Dokuyucu Ana Arketipi ve Dirse Han Oğlu Boğaç Han Anlatısındaki Görünümleri/Görüntüleri

Dokuyucu ana arketipi, insanın göbek bağıyla bağlandığı anneden kazandığı ilkeler ve sonrasında kendini ve yaşamını inşa etme sürecidir. Kendini inşa etme süreci, anneye doğru şekilde iletişim kurma ve anneden sağlıklı bir biçimde bağımsızlaşma ilkesidir. Bu bağlamda Dirse Han Oğlu Boğaç Han anlatısı, çocuksuzluk motifiyle başlar. Olay örgüsünde çocuksuzluk ve bu durumun sonuçları maceranın temel sebebidir. Çocuk aile olma, bereket ve çoğalma sembolüyle dokuyucu ana arketipinin gösterim ve ifadesidir. Çocuğa verilen değer, ocak kutsalının da ifade biçimidir. Ev/ocak kurumu geleceğe kalmanın, aile olmanın ve soyun/milletin devamı anlamını taşır. Anlatıda Dirse Han, gittiği sünnet düğününde çocuğu olmadığını aşağılanır.

“...Kimin ki oğlu kızı yok kara otağa kondurun, kara keçe altına döşen, kara koyun yahnısından önüne getirin, yerise yesin, yemez ise dursun getsün, demişidi. Oğlu olanı ağ otağa ve kızı olanı kızıl otağa kondurun. Oğlu kızı olmayanı Allah Teala kargayuptur, biz dahu kargaruz bellü bilsün, demişidi.” (Gökyay, 2007: 25).

Aile toplantıları ve yemekler, toplumsal düzeni oluşturan mesajlarla bir değere sahiptir. Toplumsal yaşam ve aile içi düzende yiyecek ve sohbet ortamı, paylaşımın olduğu kültür kodlarıdır. Anlatıda sünnet düğününde Dirse Han’a sunulan yemek ve oturma düzeni, çocuksuzluğun bir lanet olduğu niyetinin gösterimidir. Oğuz toplumu niyetini, sembolik dili ifade eden oturma düzeniyle açıkça ortaya koyar. Yemek

sırasında renklerle ve oturma düzeniyle niyet ve etkin söylem/ideoloji, ifade edilir. Bu bölüm renklerle simgeleşen toplumsal statünün belirlenmesinde çocuğa verilen değerin ortaya konmasıdır. “Ak otağda oturan Bey’in geleceğinin aydınlık olacağı, kara otağda oturanın ise geleceğinin karanlık ve kapalı olacağı renklerle simgeleşir. Beylerin çocuklarının olup olmaması ya da çocuklarının kız ya da erkek olması Bayındır Han’ın otağında onlara gösterilen saygının derecesini belirler. Dirse Han’ın, çocuksuz olduğu için kara otağa oturtulması ve kara koyun yahnisi ikram edilmesi Bayındır Han’ın otağında soyun devamı için yapılan bir ikazdır. Dirse Han’ın kara otağa oturtulması durağan olan vakanın hareketli bir hale gelmesine neden olur.” (Şahin ve Şahin, 2019: 43-44). Çocuksuzluk, verimliliğin ve bereketin olmama durumudur; bu durum Oğuz töresine ve doğanın kanunlarına aykırıdır. Dede Korkut anlatılarında da verilen bu mesaj, kara renkle ifade edilir. Anlatıda geçen siyah/kara renk, ana renktir ve ana renkler kesinlik/kararlılık anlamı taşır. Pek çok kadim kültürün ritüellerinde siyah renk kısırlığın sembolüdür. Anlatıda bu olumsuz sürecin olumluya dönüşümü kadının dokuyucu ana işleviyle anlam kazanır. Dirse Han, gördüğü muamele sonucunda eşine gider ve kendisine yapılan muameleye karşı öfkesini dillendirir. Dirse Han’ın tutumu, kahramanda/bireyde eksik olan dokuyucu ana imgesinin dışavurumudur. Kadının dokuyucu ana kimliği, toplumla sağlıklı ve güvenli bağ kurmayı sağlar. Dokuyucu ana; yaşamı bağlarla saran, dokuyan, birleştiren ilksel kökendir. Dirse Han’ın toplum içindeki statüsünü ortaya koyan ilk durumda eşin rehberliği dokuyucu işlevle atalar kültürünün mesajlarını söylemleştirmektir.

“Hay Dirse Han bana kazab etme;
İncinüp acı sözler söyleme,
Kalkubanı Dirse Han yeründen örüdirgil,
Ala çadurun yeryüzene dikdörgil,
Atdan aygır, deveden buğra, koyundan koç öldürgil,
İç Oğuzun, Taş Oğuzun beglerin üstüne yığnak etgil;
Aç görse doyurgıl; yalncak görse donatgil;
Borçluyu borcundan kurtargıl;
Depe gibi et yığgil; göl gibi kırmız sağdur;
Ulu toy eyle, hacet dile dua etdür,
Ola kim bir ağzı dualunun alkışıyla Tanrı bize bi yetmen iyal vere, dedi.
Dirse Han dişi ehlünün sözüyle ulu toy eyledi, hacet diledi.
Attan aygır, deveden buğra, koyundan koç kırdırdı.

İç Oğuz, Taş Oğuz beglerin üstüne yığnak etti; aç görse doyurdu, yalın görse donattı; borçluyu borcundan kurtardı, depe gibi et yığdı; göl gibi kırmız sağdurdu. El getürdüler hacet dilediler, bir ağzı dualının alkışıyla Allah Teala bir iyal verdi, hatunu hamile oldu.” (Gökyay, 2007: 27)

Çocuk ve aile olma ödevleri, toplumsal statüye bağlı rollerin ve geleneklerin yaptırım gücüdür. Çocuk, aile olmanın gereğidir ve dokuyucu ana rolündeki eş, bu bilinçle çocuk arzusunun gerçekleşmesi için erkeğe yol gösterir. Çocuksuzluğu yok etmek için verilen öğütler, dokuyucu ananın gelenekleri temsil etme ve öğretme işlevidir. Geleneğin göstergesi olan iyilik yapma ve bağışta bulunma eylemleri sağaltma uygulamalarıdır. Boğaç Han anlatısında dua, ritüelleşmiş bir işlev olarak geçer ve dua ritüelleri, dokuyucu ananın görünüşleri arasındadır. Topluluk halinde yapılan büyük dua ritüelinde ihtiyaç sahiplerinin duası, iyiliği çoğaltan bir eylemdir. Bir ağzı dualının duası, dokuyucu ana imgesinin kök değerlerle/ata kültürüyle olan iletişimidir. Halkın dua etmesi, toplu bir ritüel ve grup terapisi. Dirse Han’ın eşi, bu bağlamda atalar kültüründen gelen evin/ocağın kutlu iyesidir. “Anlatmada adı verilmeyen bu eş ve anne tipi kocasının kızgın olduğu anda ona ters cevap vermeyen, aksine onu sakinleştirip, onun üzüntü ve kaygısını paylaşan kocasına yaşadıkları problem (çocuksuzluk problemi) konusunda çözüm bulması için akıl veren zeki bir kadın karakterdir.” (Ekici, 1999: 126). Dirse Han’ın eşi, şefkatli ve bilgili bir eştir. Dokuyucu ana arketipinin özelliği olan evin/ocağın/ailenin işlevsel karakteridir. “Dokuyucu ana’nın rolünün bir ipliği, bir bağı, erkeğin sunduğu ‘hammedde’den eğirmek olduğudur. Kadın sürecin bu kısmını oynamayı seçmezse, o zaman bağlantı devam etmez; ilişkinin biçimini büyük ölçüde yaratan kadınlardır.” (Gichrist, 1993: 49) Kadın, dokuyucu ana arketipi olarak eşine yapması gerekenleri hatırlatır. Kısırlığın/yoksunluğun yok edilmesi için adaklar yerine getirilir. Tanrıları memnun etme ve topluca dua edilmesi bugün birçok uygulamayla devam

eden köklü bir ritüeldir. Ritüellerde amaç ölümü, hastalığı, kısırlığı ve kötülüğü yok etmektir; güzelliği, şifayı ve hayatı yeniden inşa etmektir. Ritüeller aracılığıyla zor durumdaki kahraman/birey için şifa ve güzel temenniler sunulur. Atalar, bu şekilde davranmış ve bir rol model teşkil etmiştir. Çocuksuzluğun yok edilmesi için yapılacak uygulamalar, Türk toplumunun atalar kültürünü taşıyan kültür kodlarıdır ve yapılması zorunlu olan kök törenlerdir. Dua edilmesi, aş verilmesi, kadının dişil enerjiyi kullanarak; olumsuzluğu sağaltma eylemidir. Yemek/aş vermek, Türk toplumuna ait bir kültür kodudur; toplumsal saygınlığı ve karşılığında kut kazanmayı sembolize eder. “Türk kültüründe insan sevgisinin ve insana verilen değerlerin önemli bir yeri vardır ve bu duygu, beraberinde ‘misafirperverlik’ olgusunu da getirmiştir. Vermenin, paylaşmanın ve fedakârlığın sembolü olan Türk misafirperverliği, sosyal hayatın her aşamasında olduğu gibi sanat dünyasını da etkileyerek sinemanın, resmin, şiirin ve müziğin yanında halk edebiyatı anlatı türlerinde de yerini bulmuştur. Özellikle masal, hikâye, fıkra ve efsanelerde misafire verilen önem, ait olduğu Türk toplumunun psiko-sosyal yapısını da ortaya koymaktadır.” (Şimşek, 2014: 67). Türk toplumunun ayırıcı kimlik özelliklerinden biri de misafire/insana verdiği değerdir. Misafiri hoş tutma/ağırlama, toplumsal paylaşım ve saygınlık göstergesidir.

Sağaltma döngüsüyle, Dirse Han ve eşinin bir oğulları olur. Olay örgüsünde çocuk, on beş yaşına gelir ve ilk kahramanlığını gerçekleştirerek adını kazanır. Türk kahramanlık anlatılarında çocuk dünyaya geldikten sonra göbek bağından kopuş; ad alma ve kahramanlık göstermeyle somutlaşır. Boğaç Han anlatısında Boğaç’ın kahramanlığı ve ad alması, toplum içinde onanma ve statü kazanma aşamasıdır. Kahraman, boğayı yenerek toplum önünde var olduğunu ve eşiği geçtiğini ilan eder. Eşik öncesi adsız olan kişi/kahraman, eşiği toplumsal normlarla geçerek varoluş sürecini somutlaştırır. Toplumsal geçiş ritleri, doğum ve ölüm sembolüyle bir var oluş sunar. Anlatılarda erginlenme törenleri kahramanlık gösterme, av vb. törenler bu bağlama sahiptir. “Mitolojik yolculuğun asıl kahramanı olan bu arketipsel figür, kaderin seçtiği kişidir. Doğumunun öncesinden başlayan bir dizi olağanüstülüklerle diğer insanlardan ayrılan kahraman, yola çıkış-erginlenme-dönüş eksenli reel yolculuğu boyunca ruhsal olarak da doğum-ölüm-yeniden dirilme macerası yaşar. Yolculuğunu tamamlayan kahraman âb-ı hayatı bulmuş, iki dünyanın sırrına ermiş, kendiliğini tamamlamış insandır.” (Sarıçiçek, 2020: 30) kahraman olma ve ad alma erginlenme yolculuğunda birbirini tamamlayan aşamalardır. Olay örgüsünde yetişkinler alanına geçişi sembolize eden kahramanın ilk avı da önemli bir ritüeldir. Başkahramanın asıl sınavı, av töreni ve kırk namerdin Boğaç’ın kazandığı değeri ve statüyü yıkma sürecidir. Dirse Han’ın oğlu olma ödevi, av töreniyle taçlandırılacakken kırk namerdin ihaneti gerçekleşir. İlk avda oluşan çatışmayla kahramanın başına gelenler kaotik güçlerin etkisidir. Olay örgüsünde kaotik güçler kırk namerttir; onların hile ve tuzakları baba-oğul çatışmasının yaşanmasına neden olur. “Dede Korkut Kitabındaki birinci hikâyede, Dirse Han Oğlu Boğaç Han hikâyesinde de baba-oğul mücadelesi yer alır. Burada çatışmanın sebebi, Dirse Han’ın 40 yiğidinin Boğaç’a iftira etmesidir. Boğaç Han tarafından itibar görmeyen 40 yiğit, Dirse Han’a oğlu Boğaç’ın kendisini öldüreceğini söylerler. Bunun üzerine av sırasında baba-oğul arasında mücadele olur. Ancak bu hikâyede baba, oğulu ölümcül bir şekilde yaralar. Annesinin iyileştirdiği Boğaç bu defa tutsak olan babasını kurtarır.” (Ercilasun, 2007: 487) Beylerini fitneyle kışkırtan kırk namert, bu duruma duydukları öfkeyle beylerine ve Oğuz toplumunun değerlerine ihanet eder. “Burada Freud’un Ödip kompleksini hatırlatan bir durum vardır. Din ve cinsiyetle ilgili bir anlaşmazlık yüzünden oğul babasını öldürmüş ve onun yerine geçmiştir. Dede Korkut Kitabı’nda Dirse Han da oğlu Boğaç’ı ‘annesi ile sohbet etti’ diye bir savaş esnasında öldürmeye kalkar. Boğaç’ı ölümden annesi kurtarır.” (Kaplan, 1991: 22) Baba-oğul çatışması Ödip kompleksi olarak edebî eserlere yansır. Boğaç Han ve babası arasındaki gerilim/çatışma, av töreni üzerinden gerçekleşir. “Kahraman av ortamına dahil edilmişse, ya kendisinin ya da sevdiklerinin başına bir hal gelecek demektir. Av ortamı, kahramanı kendi içinden geçirerek adeta onu ilerideki esas mücadelelerden önce savaş taliminden, tatbikattan geçirir. Bu anlamda av ortamı, kahramanları önü ve sonu bilinen bir yola salmanın yanında, kahramanlığa da hazırlayan bir vasıtaya dönüşür.” (Abdula, 2012: 115) Kırk namert, Dirse Han’ı ihtirasa düşürerek oğluyla karşı karşıya getirir. Baba, öfkeyle oğlunun canına kast eder. Baba ve oğul arasında fitne yaratan olayın temelinde kadının hem eş için hem de oğul için kazandığı değerdir. Anne/eş, aynı zamanda güzellik imgesiyle estetik çatışmaya neden olur. Kırk namert, Boğaç Han’ın annesiyle sohbet edişini Dirse Han’a saygısızlık ve oğulun haddini bilmemesi olarak aktarırlar. Anne, dokuyucu ana imgesiyle oğlu için bir kutlama hazırlığı içindedir. Boğaç Han anlatısında oğulun ilk avı, anne için çok önemlidir. Oysa

baba Dirse Han'ı bu heyecanla görmeyiz. Oğulun ilk avı, toplumsal onanma ve taktir demektir. Oğlunun ilk avını kutsayan anne, evladının yetişkinler topluluğuna katılma sürecindeki ritüeller için hazırlık yapmış ve oğlunu beklemektedir. Oğlunu göremeyen anne koruyuculuk vasfıyla maceraya atılır. Dokuyucu ana rolündeki kişisel anne, eşine oğlunun akıbetini sorar:

“Karşı yatan ala dağdan bir oğul uçurdunsa değil mana Kamın akan yüğrük sudan bir oğul akutdunsa değil mana Aslanıla kaplana bir oğul yedürdinise değil mana Kara donlu, azgun dinlü, kâfirlere bir oğul aldurdınisa değil mana.” (Gökyay, 2007: 32)

Eşinden cevap alamayan anne, kırk ince belli kızı yanına alarak evladını aramaya gider. Oğlunun yaralandığını görür. Boğaç Han'ın anne sütü ve dağ çiçeğiyle iyileştiği geçiş aşaması, annenin çocuk için eksik olan erginlenme ritüelini tamamlama aşamasıdır. Boğaç Han'ın ölümü yenme aşaması, kutsal bir sağaltmayla gerçekleşir. Burada da dokuyucu ana, oğula süt ve dağ çiçeğiyle şifa sunar; Boğaç Han, dokuyucu ananın sunduğu yeniden doğuş deneyimiyle iyileşir. Kişisel anne ve tabiat ana, kahramanın hayatını yeniden dokuyarak dişinin mitik bilinçteki sağaltma işlevini gerçekleştirir. Dokuyucu ana, kültür-doğa-şifa imgesiyle birlikte sevgi odaklı bir gelişim sağlar. Yaşam enerjisinin kaynağı doğadır. Dokuyucu ana doğa ve kökenle ilişkilidir.

Dokuyucu ananın eş rolüyle ördüğü dokuma işlevi; oğlu için rehberlik ve yol göstericilikle devam eder. Baba ve oğul arasında dişil enerjinin karşılığı olan kadın, eş ve anne rolüyle çatışmanın kaynağı olur. Av sırasındaki olaylar bu durumun sonucu olarak gerçekleşir. Avlanma erkeklerin güç kurma, üstünlük elde etme güdüsüdür. “Erkeklerin hayvanlarla köksel bağlantısı güç denemesidir -avlanarak, ya da hayvanlarla mücadele ederek onlara egemen olmak. Kadının yöntemi tanımak ve evcilleştirmektir. Gerçekten de, ilk evcil hayvanların, erkek avcılarının kadınların büyütmesi için eve getirdikleri yabanıl yavrulardan kaynaklanmış olabileceği düşünülüyor.” (Gichrist, 1993: 84) Av ve güç gösterisi, baba ve oğul arasında kötülüğün ortaya çıkışıdır. Kötülüğün kaynağı sorunu, Dede Korkut Kitabında insanî evrene özgü kılınarak çözülür. Kötülük Tanrı'dan, doğadan ya da felekten değil, bizzat insanın kendi zaafı ve düşüncesizce hareket etmesinden gelir. Boğaç'ın anası Kazılık dağının eteğinde yaralı oğlunun başında, başa gelen kötülüğün nedenini Kazılık Dağı'na hasrederken, Boğaç kötülüğün dağdan değil, babasının gafletinden kaynaklandığını ifade eder. (Yıldız, 2018: 76) Boğaç Han'ın annesine verdiği cevapta babadan gelen kötülük ifade edilir.

Boğaç Han'ın yolculuğunda annesi, hammaddeyi/oğulu alır; işler ve bir rol model halinde inşa eder. Tamamlanmış ve bitirilmiş bir sonucu ifade eden dokuyucu ana arketipi, yaşama dair doğum öncesinden başlayarak kişisel ve fiziksel gelişimin sürmesinde iplikleri dokur ve bireyi/kahramanı tüm yönleriyle inşa eder. “Bu ilk ipliklerin en ilkeli, anneyi çocuğa bağlayan göbek bağıdır. Bu bağ, bebeğin rahme bağlandığı ve sertleştiğinde doğuma kadar tüm besinini aldığı güçlü, esnek, bükümlü bir iptir. İki canlı bir kordonla birbirine bağlanır ve bu bağ zamanından önce koparsa, biri ölür. Yaşamın bu temel gerçeği öğretti ve mitlerde, dişi ruhuna içkin olarak belirlenmiştir.” (Gichrist, 1993: 45) Dokuyucu ana imgesi, içgüdüsel olan ve doğum öncesinden başlayan bağların kurucu unsurudur. Çocuk ve anne arasındaki bağlar, ilkel ve saf var oluş düzeyini sembolize eder. Göbek bağı, anne ve çocuk arasındaki kopmaz ve güçlü ilişkinin sembolüdür. Yaşam boyunca göbek bağı ve bebek arasındaki ilişki gibi süreklilik gösteren yaşamı ve insanı dokuma, dokuyucu ana arketipinin sağladığı bir armağandır. “Yeni yaşamı sıkı sıkı tutan ve bu dünyaya getiren bağ, bir kadının bedeninden oluşturulur. Olasılıkla, şimdiye dek tanık olduğumuz en güçlü insan bağıdır bu. Göbek bağı analık bağının fiziksel temsilidir, fakat kuşkusuz bu bağın işlediği başka yollar da vardır. ‘Beşiği sallayan dünyayı yönetir’ çok yaygın bir deyiştir. Çocuğu annesine bağlayan duygusal ve akılsal bağ genellikle çok güçlüdür ve fiziksel doğumdan sonra da devam eder. Kişilik oluşurken, yedi ya da sekiz yaşlarına kadar, çocuk annesiyle, ya da çocuğun yaşamındaki anne figürü kimse onunla yakından özdeşleşmiştir. Anneye danışmadan çok az şey yapılır, anne de, kendi payına, çocuğun duygularını içgüdüsel olarak paylaşır ve hattâ çocuk göz önünde olmadığı zaman ne yaptığını telepatik olarak bilir. Dışsal simgesi göbek bağı olan ve iki varlık ayrılana dek, annelik bağıyla beslenmeyi sürdüren simbiyotik bir ilişkidir bu.” (Gichrist, 1993: 45-46) Simbiyotik kavramı, biri diğerinin bedeninde yaşayan iki varlığın birbirine bağımlı olduğu durumdur. Anne ve çocuk arasındaki ilişki bu bağlama sahiptir. Kadın/anne; dokuyucu ana işleviyle oluşturma, bağlama ve güçlendirme gibi ilişkilerin örülmesinde taşıyıcı unsurdur. Dokuyucu ana arketipinde anneyle ilişki, hayatın her aşamasında görülen itkisel bir güç ve gereksinimdir.

Boğaç Han'ın öyküsünde anne, hem oğlu hem de eşi için baba-oğul ilişkisini düzenleyen/yöneten etkin bir karakterdir. Kadının ocağın kurucusu olması, evin ve aile birliğinin sembolü olması dokuyucu ananın işleviyle ilişkilidir. Anne, dokuyuculuk işleviyle aile birliğinin güvencesidir. Oğlunu gelenek ve kut bağlamında yönlendirir. Kökenine dönüş, atalar bilinci ve töreye uyma ereğini Boğaç Han'a hatırlatan anne, bu süreçte kültürel bellekteki dokuyucu ana rolünü üstlenir. Boğaç Han'ın annesi eşine ve oğluna karşı ipleri eğirme, dokuma ve bağlama işlevini kazanır. Boğaç Han, av töreni ve sonucunda gelişen olaylarda, etik değerler konusunda bir duraksama yaşar. Dirse Han'ın eşi, baba ve oğul arasındaki kopukluğu 'dokuyucu ana' imgesiyle yeniden dokur. Oğlunun yaralarını sardıktan sonra baba ve oğul arasındaki fitneyi oğluna aktarır.

“Görür müsün ay oğul neler oldu? Sarp kayalar oynanmadın yer obruldu; Elde yağı yoğiken senün babanun üstüne yağı geldi. Ol kırk namerd babanun yoldaşları babanı tutdular; Ağ ellerin ardına bağladılar; Kıl sicim ağ boynuna takdılar. Kendüler atlu, babanı yayak yürüttüler; Alubanı kalın kâfir ellerine yöneldiler; Hanum oğul, kalkubanı yeründen örü durgıl; Kırk yigüdün boyuna algıl; Babanı ol kırk namerdden kurtargıl Yürü oğul, baban sana kıydıyısı sen babana kıymagıl, dedi.” (Gökyay, 2007: 35).

Boğaç Han ve annesi arasında doğumdan önce başlayan dokuyucu ana imgesi/bağı, bireyin/kahramanın sağlıklı gelişimi için zorunlu bir durumdur. Dokuyucu ana figürü; evladına aile olma birliğini, Oğuz töresini ve millet olma ödevlerini kökeni ifade eden kolektif bilinç olarak sunar. “Boğaç Han anlatması sürekli olarak üç bütünlük, yani bireyin, ailenin ve toplumun bütünlüğünün önemini vurgulamaktadır. Anlatma, bir toplumun ayakta durabilmesinin, sağlıklı bir şekilde bir arada yaşamasının temel şartı olarak, bireyin kendi içinde, ailenin kendi içinde ve de toplumun kendi içinde bir bütün oluşturmalarının gerekliliğini anlatmaktadır. Bireyin, ailenin ve toplumun birlik ve bütünlüğünü zedeleyen durumlar anlatma içinde çeşitli olaylarla örneklenmekte ve bunların çözümleri üzerinde durulmaktadır.” (Ekici, 2001: 53) Dirse Han'ın eşi öykü boyunca sakindir. Eşinin ve oğlunun öfke durumlarında bilgelik ve öngörü yetisiyle aile içindeki öfke, kırgınlık ve çatışma durumlarında çözümü sağlar. Dirse Han, kaba kuvvetle hareket ederken kadın kahraman/eş, zekâsını kullanarak olay örgüsünü yönlendirir. “Anlatmada Dirse Han'ın hanımı, çok fazla rolü olmayan biri gibi gözükse de, aslında, çıkan her sorundan kurtulma ve anlatmanın temel fikri olan birlik ve bütünlük fikirlerinin vurgulanması tamamen bu kadının düşünce, tavsiye ve davranışları sayesinde gerçekleşmektedir. Bir bakıma, Oğuz aile ve toplum hayatında kadının yeri ve önemi ve de görünmeyen bir el gibi her şeyi düzenleyen asıl kişi veya kişilerin Oğuz kadınları olduğu, kısacası Oğuz aile bilinci ve aile kavramı bu kadın etrafında yoğunlaştırılmıştır. Dirse Han'ın duyarsızlığına karşı, oğlu için, başka bir ifadeyle aile bütünlüğü için çırpınan bir anne söz konusudur. Böyle bir anne, tabii ki, oğlunun canını kurtarmak için her şeyi yapacaktır.” (Ekici, 2001: 58) Anne, oğlunun yaralarını sararken bir taraftan da oğula geleneğin/törenin sunduğu sosyal hayata ve toplumsal değerlere bağlılık ödevlerini hatırlatır. Anne, sosyal ödev ve rollerin öğrenilmesinde de dokuyucu imgedir. Yaratılmış her canlı için başlangıç, dişi olan kadın ve kadının özellikleriyle kökene dair bir varoluş sürecidir. Bu durum anasoyluluk ilkesinin ve dokuyucu ana imgesinin ortak özelliğidir. Anasoyluluk, manevî ve komünitaryen bir karakter taşır. Komünitas, anasoylu atalar özellikle de anne imgeleri tarafından sembolize edilir. (Turner, 2018: 119) Boğaç Han, annesinden öğrendiği değerlerle dişi-eril bütünlüğünü tamamlar. Türk kültüründe anayanlılık özellikler toplumu var eden ortak değerlerin kazanımıdır. Anayanlılık sembolünde Boğaç Han'ın babasıyla karşı karşıya kaldığı durum buna örnektir. Boğaç Han babanın güçlü otoritesi karşısında anayanlılık tarafını sembolize eden anne imgesine sığınır. Dağ çiçeği ve anne sütü bu şekilde anne arketipinin ve anayanlılık ilkesinin koruyuculuk vasfını ortaya koyar. Boğaç Han'ın annesi, dokuyucu imgeyle yaşama hazırlayan göbek bağı imgesidir. Boğaç ve annesi arasında içgüdüsel olan anne-çocuk ilişkisi, annenin dokuyucu kimliğidir. Dişil enerji, eril enerjiyi güçlendirerek karakterin/kişiliğin açığa çıkmasını ve güçlenmesini sağlar. Hem baba hem oğul annenin/eşin sağduyulu şefkatli yaklaşımıyla gerçeğe/öze ulaşır. “Anlatıda, Dirse Han'ın karısı, sıkıntılı dönemlerde, gerek kocasına gerekse oğlu Boğaç'a öğütleri ile destek olur. Bu açıdan kocasının tutsak olduğu dönemde aldığı kararlarla yönetimdeki otorite boşluğunu tamamladığı gibi Boğaç'ı yönlendirici öğütleri ile de sosyal kontrol sağlayıcı bir anne/kadın arketipi görünümündedir.” (Deveci, 2016: 45) Kadın, ocak kültürüyle dişil enerjinin ve yaşamın yaratıcı ilhamıdır. Dokuyucu ana arketipi, insanın/kahramanın hayatında öğrenilmiş kök koddur; bu durum tinsel ve içsel geleneklerin öğrenilmesi gibidir. Dokuyucu ananın işlevi iletişim üzerinedir; çocuk ve anne arasındaki iletişim öğrenci-öğretmen

arasındaki bağa benzer. Boğaç Han'ın öyküsünde etkin bir güç olan annelik ve anne arketipi önemli bir varoluş gücüdür. Dirse Han ve oğlu arasında yaşanan kaos durumu öfke ve hiddetin dışavurumudur. Anne/eş, anlatının başından sonuna kadar denge durumunu sağlar. Boğaç Han'ın macerasında babaya duyulan öfke ve nefret duyguları, annenin dokuduğu kültürel kodlarla yeniden saygı ve sevgiye evrilir. Oğuz toplumunda baba figürünün ve ocağın sürekliliği geleneklerin ve toplumsal normların bir sonucudur. Aile ve ocak, geleceğe kalmanın felsefik okumasıdır. Anne, oğulun ihtiyacı olan gücü ve aile kurumunun değerler aktarımını dokuyucu imgeyle yeniden oluşturur. “Diğer taraftan, aile bütünlüğünü korumada kararlı bir tavır sergileyen Dirse Han'ın hanımı ise, kocasının başına gelenleri öğrenince, daha önce oğlunu kurtarmak için çırpınırken, şimdi de kocasının derdine düşer, ancak bu defa yalnız değildir. Aile ve toplum bütünlüğünün önemini kavrayan oğlula birlikte ve kocasını kurtarmaya gitmesi için oğlunu ikna etmede zorlanmaz.” (Ekici, 2001: 58) Bütünlük fikri, aile mensuplarının bir arada olmasıyla başlar. Birey, aile ve toplum bütünlüğünde dokuyuculuk rolüyle anne figürü görülür. Dokuyucu ana arketipi, kahramanın/toplumsal tıkanan bilinci için yol gösterici bir figürdür. Dede Korkut anlatılarında babalar ve oğullar arasındaki ilişki aile olma ereği, soy birliği ve atalar kültü şeklinde köklü bir gelenektir. Oğullar, babalarının adıyla var olur ve bu addan aldıkları güç, saygı ve bilinç işlenir. Atalar kültürünü doğuran bu süreç dokuyucu ana arketipinin rehberliğiyle ezeli ve Ebedî bir temaya dönüşür. Yaşamı dokuyan, gelenekleri ve kültürel belleği besleyen hafıza olma dokuyucu ananın kök kodlardaki görünümüdür.

Sonuç

Dirse Han Oğlu Boğaç Han anlatısında kahramanın doğumu, ad alması ve varoluşsal bir kavram olan erginlenme töreni vurgulanır. Boğaç Han'ın büyüme, olgunlaşma ve kimliğini kazanma süreci dokuyucu ana arketipiyle işlev kazanır. Dokuyucu ana arketipi, kişinin/kahramanın yaşamında ileriye dönük bir rol ve süreklilik taşır. Kişinin doğumundan itibaren yaşama uyum süreçlerinde aktif olan kişisel anne, dokuyucu ana figürüyle/arketipiyle sembolize edilir. Ailenin belleği haline gelen dokuyucu ana geçmiş, şimdi ve gelecek bağlamıyla yaşamın/hayatın temel belleğidir. Dirse Han Oğlu Boğaç Han anlatısında anne, bu arketipin işlevsel karakteridir. Anlatıda anne, dokuyucu ana arketipinin işleviyle kahraman ve babası arasındaki çatışmayı çözer. Boğaç Han'ın bağımsız bir birey olma sürecinde aile ve toplum algısını içselleştirmesi annesinin dokuyuculuk işleviyledir. Anne, evladının/kahramanın gelişim aşamalarını sağlıklı bir süreçle geçirmesini ve erginlenmesini sağlar. Anlatıda aile, kültür, atalar ruhu ve erginlenme sınavının öğrenilmesi dokuyucu ana arketipinin görüntüleridir/görünümleridir. Öyküde oğulun ilk avı, babayla çatışma süreci ve bireyleşme aşamaları dokuyucu ananın işlev kazanmasıdır. İpliği eğiren ve dokuyan kadın, anne ve eş rolüyle evin/ocağın bütünlüğünü sağlayan bir rol üstlenir. Boğaç Han, erilin/babanın/normların verdiği baskı ve bunalımları kişinin/annenin işlevsel rolüyle yener. Kişinin gelişiminde doğasına dönüş, değerlerine sığınma, güçlenerek evrilme soy/boy kültüyle sunulur. Sağlıklı gelişim anneyle kurulan sağlıklı iletişimle olgunlaşma, büyüme ve bağımsızlaşmadır. Anlatıda dokuyucu ananın yaşamı dokuması, gelenekleri önceleyerek kültürel belleğe ait hafıza olma yönü vurgulanır. Boğaç Han dokuyucu ananın sunduğu rehberlikle erginlenme ritüelini başarıyla tamamlar. Toplumsal rol ve ödevleri annesinin dokuduğu değerlerle kendisine rehber edinir. Anneden güvenli/sağlıklı kopuşunu/ayrılışını ve topluma katılma ödevini tamamlar. Dokuyucu ana, göbek bağının kesileceği zamanı belirler. Dokuyucu ana bireyi inşa eden, değerleri öğretti ve benlik bilincinde kimlik kazandıran bir arketiptir.

Kaynaklar

- ABDULLA, K. (2012). *Mitten Yazıya veya Gizli Dede Korkut*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- BOZA, B. (2020). “Halide Edib'in Ateşten Gömlek, Yeni Turan ve Vurun Kahpeye Adlı Eserlerinde Arketipsel Bir Kadın Figürü: Dokuyucu Ana”, *Millî Mücadelede Cephe Gerisi ve İstiklâl Yolu Gençlik Sempozyumu Bildirileri* 17-20 Ekim 2019 Çankırı, s.519-544.
- DEVECİ, M. (2016). “Sosyal Psikoloji Açısından Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu Anlatısında Kolektif Davranış Belirleyicileri”, *Dede Korkut Okumaları* (Editör: Ramazan Korkmaz), s. 27-48, İstanbul: Kesit Yayınları.
- EKİCİ, M. (2000). “Dede Korkut Kitabında Kadın Tipleri”, *Uluslararası Dede Korkut Bilgi Şöleni*, Ankara: AKM Başkanlığı Yayınları, s.123-138.

- EKİCİ, M. (2001). “Dirse Han Oğlu Boğaç Han Anlatmasında Bireysellik ve Toplumsal Bütünlük”, *Milli Folklor*, C. 7, S. 52, s. 50-59.
- ERCİLASUN, A. B. (2007). *Makaleler/Dil-Destan-Tarih-Edebiyat*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- GICHRIST, C. (1993). *Dokuzlar Çemberi* (Çev.: Şen Süer Kaya), İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- GÖKYAY, O. Ş. (2007). *Dedem Korkut’un Kitabı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- KAPLAN, M. (1991). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- KARAMAN, K. (2010). “Ritüellerin Toplumsal Etkisi”, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 21, s. 227-236.
- ÖGEL, B. (1988). *Dünden Bugüne Türk Kültürünün Gelişme Çağları*, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- SARIÇİÇEK, M. (2020). *Modern Kahramanın Mitolojik Yolculuğu*, İstanbul: Ötüken Yayıncılık.
- ŞAHİN, V. ve ŞAHİN A. (2019). *Epik Dünyanın Kurmaca Mitosu Dede Korkut Anlatıları*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- ŞENOCAK, E. (2016). “Basat’ın Tepegöz’ü Öldürdüğü Destan’a Arketipsel Bir Yaklaşım” (Editör: M. Ekici vd.). *III. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kongresi “Dede Korkut ve Türk Dünyası” (Çeşme-İzmir, 19-23 Ekim 2015) Bildiriler Kitabı*, Cilt 3, s. 1313-1328, İzmir: Ege Üniversitesi.
- ŞİMŞEK, E. (2014). “Türk Halk Anlatılarında ‘Misafirperverlik’ Olgusu ve Psiko-Sosyal Açından Değerlendirilmesi”, *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 2(4), s. 67-83.
- TURNER, V. (2018). *Ritüeller Yapı ve Anti-Yapı* (Çev.: Nur Küçük), İstanbul: İthaki Yayınları.
- YILDIZ, M. (2018). “Siyaset Felsefesi Açısından Dede Korkut Hikâyeleri”, *Bilig*, S. 86, s. 65-88.

DOI: 10.55666/folklor.1384083

**RİTÜELLERİN ÇEVİRİM İÇİ ALANDA YENİDEN
TASARLANMASINA MEKÂNSAL VE ZAMANSAL BİR ELEŞTİRİ:
AURA'NIN YOK OLUŞU**

İpek KAYA*

Öz

Ritüeller, kültürün önemli bir parçası olarak doğumdan ölüme, toplumsal yaşamın her alanını şekillendiren deneyimlerdir. Bu bağlamda, ritüeller doğası gereği, topluluklar içinde birlik ve beraberliği sağlayan, kolektif kimlik yaratan faaliyetler bütünüdür. Ritüel olarak paylaşılan deneyimler, katılımcılar arasında aidiyet ve bağlılık duygusu yaratarak sosyal bir ilişki kurulmasını sağlamaktadır. Ritüellerin doğasındaki kolektif hissiyat, görme, dokunma, tatma ve koku alma gibi tüm duyularla işlevselleştirilmektedir. Geleneksel ritüellere derinlemesine yerleşmiş olan bu duygusal unsurlar, ritüellerin derin bir etki yaratmasında ve devamlılığında da etkili olmaktadır. Fakat günümüzde duygusal bağlantılarla kurulan kültürel deneyimler dijitalleşme ile birlikte değişmeye başlamıştır. Dijital teknoloji sayesinde birçok kültürel pratik, çevrim içi ortama taşınmış ya da çevrim içi ortam kendine özgü niteliklerle yeni bir kültür meydana getirmiştir. Bu dönüşümlerle beraber geleneksel kültürün önemli bir parçası olan ritüeller dijitalleşmeye bağlı olarak kolay erişilebilir duruma gelirken, mekân ve zaman deneyimine bağlı olarak birtakım sorunları ortaya çıkarmıştır. Ritüellerin çevrim içi ortama taşınmasıyla birlikte en önemli dönüşüm ve eleştiri fiziksel mekânın kaybına yönelik olmuştur. Fiziksel mekânın kaybı, ritüellerin özgünlüklerini etkilerken; duygusal deneyim zenginliğinin kaybı olarak yorumlanmıştır. Yüz yüze iletişimde fiziksel varlık, duyuları iletebilir ve bir birliktelik duygusu oluşturabilir; fakat dijital teknoloji tabanlı iletişim için aynı şeyi söylemek zordur. Dijital ortamda gerçekleşen iletişim, fiziksel olarak bir aradalığı sağlamadığı için ortaklık hissini de azaltmaktadır. Ritüelin mümkün kıldığı topluluk duygusunun kaybı insanların kolektif bir duygu sergilemesinin önüne geçmektedir. Dijitalleşme, ritüeller açısından kolaylık ve kapsayıcılık sunsa da fiziksel mevcudiyet kaybı, zamansal kopukluk, azalan duygusal katılım ritüel deneyimin özgünlüğünün yani aurasının kaybı olarak yorumlanmaktadır. Nitekim, dijitalleşme ritüellerin özgünlüğünü yok ederek bir tüketim nesnesine dönüştürülmesinin önünü açmaktadır. Bu makalenin amacı dijitalleşmenin geleneksel ritüelleri nasıl dönüştürdüğüne odaklanmakla birlikte; bu tartışmayı ritüellerin önemli bir unsuru olan zaman ve mekân deneyimi açısından tartışmaya açmaktır. Bu amaçla, öncelikli olarak dijital ritüeller literatürüne dayanarak, dijitalleşmenin geleneksel ritüelleri yeniden tanımlama, dönüştürme potansiyelleri sorgulanmış; literatür taramasına dayanan betimleyici yöntemden yararlanılarak, dijital teknolojinin gelişmesine bağlı olarak geleneksel ritüel deneyiminin yeniden nasıl şekillendiği tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çevrim içi ritüeller, dijital ritüeller, dijitalleşme, ritüel, kültür.

* Arş. Gör, Kocaeli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Reklamcılık Bölümü, ipek.kaya@kocaeli.edu.tr. ORCID: 0000-0001-6473-4036.

A SPATIAL AND TEMPORAL CRITIQUE OF THE REDESIGN OF RITUALS IN THE ONLINE SPACE: THE DISAPPEARANCE OF AURA

Abstract

Rituals are a significant component of culture, shaping various aspects of social life from birth to death. Within this context, rituals naturally encompass a set of activities that foster unity and solidarity within communities, forging a collective identity. Rituals, with their shared experiences, cultivate a sense of belonging and commitment among participants, establishing social bonds infused with emotions. The inherent collective feeling in rituals engages all the senses, encompassing sight, touch, taste, and smell. These sensory elements, deeply entrenched in traditional rituals, play a vital role in creating a profound and enduring impact. However, the landscape of cultural experiences has evolved with the advent of digitalization. Thanks to digital technology, many cultural practices have transitioned to the online environment, or in some cases, the online environment has given rise to a new culture with distinct characteristics. In the wake of these transformations, rituals, an integral facet of traditional culture, have become readily accessible due to digitalization. These shifts have prompted questions regarding the experiences of space and time. With the migration of rituals to the online realm, the most significant transformation and critique have revolved around the loss of physical space. This loss, in turn, impacts the authenticity of rituals and has been perceived as a reduction in the richness of sensory experiences. The digital environment, lacking physical togetherness, may diminish the sense of camaraderie, ultimately impeding the expression of collective emotions. In face-to-face communication, physical presence can convey sensations and create a sense of togetherness; but it is difficult to say the same for digital technology-based communication. While digitalization offers convenience and comprehensiveness in the realm of rituals, the diminishing physical presence, temporal disconnection, and reduced emotional engagement are interpreted as a loss of originality, often referred to as the "aura" of the ritual experience. Digitalization has, in some cases, eroded the authenticity of rituals, potentially transforming them into consumable commodities.

Keywords: Online rituals, digital rituals, digitalization, ritual, culture

Giriş

Bilgi ve iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler, özellikle internetin icadı, ardından Web 2.0 teknolojisi toplumsal hayatın işleyişinde köklü dönüşümler yaratmıştır. Dijital teknolojinin farklı toplumsal alanlara entegrasyonu toplumsal alanda kültürün, geleneklerin deneyimlenme biçimlerinde değişimler meydana getirmiştir. Günümüzde bireyin kimliğini oluşturan sosyal ağlar sanal ortama taşınmış, dijital toplumun en belirgin özelliği etkileşim olmuştur. Castells'e göre, tarihsel dönemde insan hayatının toplumsal görünümü değişmiştir. Bilgi (enformasyon) teknolojilerinin yarattığı teknoloji devrimi toplumun maddi temelini yeniden şekillendirmiştir. Medya ve bilgi teknolojilerinin kültürle etkileşimi dinamik yeni bir kültürel sistem yaratmıştır (2008:1). Bu değişimlere bağlı olarak kültürel yaşamın bir parçası olan ritüellerin deneyimlenme biçimleri de yeniden şekillenmiştir. Ritüeller genellikle kutsal olanla, din ve mitolojiyle ilişkilendirilmektedir; fakat ritüelleri oluşturan sembolik davranışlar ve eylemler bir toplumun inanç sistemiyle sınırlandırılmamaktadır. Bir topluluğun yaşam döngüsü, doğum, ölüm, evlilik gibi eylemleri de birer ritüeldir ve o topluluğun kültürel yapısıyla doğrudan ilişkilidir. Ritüeller, çoğu zaman bir arada olmayı gerektiren eylemler olduğu için, zaman ve mekân unsuru ritüeller için önemlidir; hatta çoğu zaman, zaman ve mekân ritüelin bir parçası ve nedenidir. Ritüellerin önemli unsuru olan zaman ve mekân; toplumsal alandaki deneyimlerin hızla dijital ortama taşınmasına da bağlı olarak bir değişim yaşamıştır. Bu gelişmeler ritüellerin zaman ve mekânla ilişkiselliği üzerine yeni bir deneyim alanı yaratırken yeni soru ve sorunları da ortaya çıkarmıştır. Nitekim ritüellerin bilgisayar destekli sanal ortamlara aktarılması yeni bir uyum ve değişim sürecini gerektirmektedir. Miczek' e göre bu değişim süreçlerini anlamak ve tanımlamak gün geçtikçe daha fazla önem kazanmaktadır (2008: 147).

Walter Benjamin, *"Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretebildiği Çağdaş Sanatı"* adlı makalesinde, üretim koşullarının geçirdiği değişikliklerin kültürün bütün alanlarına nasıl sirayet ettiğine odaklanmıştır. Benjamin'e göre "yeniden-üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından" koparıp alır ve yeniden-üretilişi çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine kitlesel bir varlık geçirir. Sanat yapıtı, tekniğin olanaklarıyla yeniden üretildiğinde biricikliğini, nesnesinin çevresini saran kabuğu, ona özel olan atmosferinin yitimine yol açar (1993:39-40). Bu nedenle sanatın mekânîk olarak yeniden üretilmesi aura kaybına neden olur. Bu durum yalnızca sanat için geçerli değildir; gelenekler de sanata benzer bir biçimde çevrim içi olarak yeniden üretildiklerinde varoluşlarına özgü yönlerini kaybederler. Geleneklerin önemli bir göstergesi olan ritüeller de belirli bir zamanda belirli bir coğrafyada ve belirli kültürel bağlamlarda oluşurlar ve köklü geçmişlere sahiptirler. Benjamin'in dediği gibi "gelenek, alabildiğine canlı, olağanüstü değişken bir şeydir" (1993:41). Fakat, geleneklerin kolayca erişilebilir bir kitleye uyarlanarak çevrim içi ortamda sunulması özgünlük kaybına yol açabilmektedir. Bu bağlamda, çalışmanın amacı Benjamin'in sanat yapıtı için yapmış olduğu tartışmayı, çevrim içi ortamda kültürün önemli bir parçası olan ritüeller bağlamında tartışmaya açmak ve dijital çağda geleneklerin dönüşümüne dair yapılan tartışmalara katkı sunmaktır. Birçok geleneksel ritüelde fiziksel mevcudiyet, mekânın paylaşılması, ritüelin konumuyla ilişkili duygusal deneyimleri önceler. Fakat sanal katılımda ritüellerin bu anlamı kaybolmakta, fiziksel olarak orada bulunmanın getirdiği özgünlükten ve auradan yoksun kaldığı için, ritüelin, dokunsal, duysal ve duygusal yönleri dijital dünyaya tam olarak aktarılamamaktadır. Bu bağlamda, makalede öncelikle internetle birlikte yeni iletişim olanaklarıyla ritüellerin nasıl değiştiğine odaklanılmıştır. Araştırma soruları bağlamında literatür taramasıyla elde edilen veriler nitel araştırma yöntemi olan betimleyici analizle sunulmuş; geleneksel ritüellerin çevrim içi alanda nasıl bir görünürlük kazandığı, gelenekselden dijitale, ritüellerin temel unsuru olan yer ve zaman deneyiminin nasıl dönüştüğü sorularının cevabı aranmıştır.

Geleneksel toplumlarda ritüellerin işlevleri ve unsurları

Ritüel kavramı, Fransızca kökenlidir ve dinsel tören, kutlama gibi anlamlar taşımaktadır. Kavram insan deneyimlerinin evrensel bir kategori olduğuna inanılan şeyleri, toplumu ve sosyal olguları tanımlamak için kullanılmaktadır (Bell, 1992: 14). Byung-Chul Han'a göre ritüeller sembolik eylemler olarak, bir topluluğun taşıyıcılığını yaptığı değerleri ve düzenleri gelecek kuşaklara aktararak, onların temsilciliğini yapmaktadır. Bu nedenle ritüeller sembolik praksislerdir; insanları buluşturan ve bir ittifak, bütünlük ve topluluk oluşturan symballein praksişi (2023: 9-14). Durkheim, ritüelleri "bir kimsenin kutsal olan şeylere karşı nasıl davranması gerektiğini emreden davranış kuralları" olarak tanımlamaktadır (2005: 60). Tanım

itibariyle ritüeller sıklıkla kutsallıkla, dinle ilişkilendirilse de ritüeli belirleyen ana unsur kutsallık değildir. Toplumsal hayatta insanın statüsünde yaşanan bir değişim, örneğin evlilik nişan gibi törenler de birer ritüeldir. Ritüellerin toplumdaki işlevleri ve bireylerin ritüellere yükledikleri anlamlar zaman içerisinde değişebilmektedir. Durkheim, ritüelleri incelerken sık sık dini alana atıfta bulunmuş ve ritüellerin toplumu bir arada tutmak için gerekli toplumsal dayanışmayı yarattığını ifade etmiştir (Marshall, 2003: 623).

Toplumsal yapı içerisinde bulunan kurumlar toplumsal alandaki yerlerini belirlerken ritüellerin gücünden yararlanırlar. Belirli ritüeller sayesinde kurumlar gözle görülebilir bir varlık kazanır; din örneğinde olduğu gibi. Turner, ritüeller aracılığıyla toplumun onayının alınabileceğine dikkat çeker. Örneğin, evlilik gibi bir ritüel insanlar arasındaki cinsel ilişkiyi düzenlerken aynı zamanda meşrulaştırmaktadır (2014: 364). Ritüeller duygusal iyileşme, sosyal uyum, dayanışma ve birliktelik hissi yaratma gibi işlevlerle toplumsal hayatı şekillendirmede rol oynarlar. Ritüel etkinlikleri, nesneleri, insanları ve olayları etkili bir şekilde kutsallaştırır (Bell, 1992:15). Ritüellerin insanların zihnini ve duygularını yeniden yapılandırıcı ve bütünleştirici bir gücü vardır. Çünkü sözsüz ifadeler, kelimelerin kolayca başaramayacağı şeylerde çok başarılıdır; gerçek olayları tekrarlayarak analogik olarak kodlayabilir, yeniden üretebilirler (Tambiah, 1968: 202). Ritüeller kolektif temsillerdir; insanlar arasında bağ yaratırken tarihsel bir anlatının sürekliliğini de mümkün kılmaktadırlar. Bu nedenle, sosyal uyum ve dengeyi sağlama işlevi kültürel teorilerde ritüelin öne çıkarmaktadır.

Ritüelin pek çok tanımı vardır, fakat çoğu tanım ritüel deneyimini dini veya mistik bağlamlarla sınırlandırmaktadır. Bazı tanımlamalara göre ritüeller ilkel, gerici davranışlar olarak yorumlanırken bazıları kamusal birlikteliğin koşulu olarak tanımlamaktadır. Ritüel davranışı hem gündelik hem de mitsel insan deneyiminin olumlu ve anlamlı bir yönü olarak yorumlanmaktadır. Ritüel sabit, epizodik bir sırada meydana gelen ve zaman içinde tekrarlanma eğiliminde olan çoklu davranışlardan oluşan bir tür ifade edici, sembolik aktiviteyi ifade eder. Ritüel davranış, dramatik bir şekilde senaryolaştırılır, resmiyet, ciddiyet ve içsel yoğunlukla gerçekleştirilir (Rook, 1985: 252). Bu nedenle Han, ritüelleri “hızlanmaya izin vermeyen anlatısal (narrative) süreçler” olarak tanımlamıştır (2023: 22).

Ritüellerin sınıflandırılması zordur; çünkü farklı toplumlarda farklı ritüeller bulunmaktadır. Lauri Honko, ritüelleri şu şekilde sınıflandırmaktadır: Geçiş ritüelleri, takvimsel ritüeller, kriz ritüelleri. Geçiş ritüelleri, kişilerin statüsel değişimlerini ifade eder. Evlilik, doğum, sünnet gibi ritüeller geçiş ritüellerine örnek verilebilir. Takvimsel ritüeller ise topluluklar tarafından organize edilen sosyo-ekonomik, mevsimsel ritüellerdir. Takvimsel birimlere göre belirlenen bu ritüellere bayram günleri gibi ritüeller örnek verilebilir. Bu tarz ritüeller kolektif kimlik yaratmak için oldukça önemlidir. Takvimsel ritüeller grup odaklıdır. Kriz ritüelleri ise, beklenmeyen kriz durumlarında yapılan; hastalıktan ya da bir salgından kurtulma gibi ritüellerdir (2006: 132-134). Ritüel çalışmaları ise, ritüellerin tüm biçimlerini ve çeşitlerini kapsar: Dini ve dini olmayan, kolektif ve bireysel, dönüştürücü ve onaylayıcı, metinsel olarak belirlenmiş ve doğaçlama, geleneksel ve icat edilmiş, uzun ömürlü ve kısa ömürlü, ortaya çıkan ve azalan, değişime neden olan ve değişime direnen (Grimes, 2014: 6).

Ritüeller çok çeşitli olmasına rağmen amaçlarına göre sınıflandırılabilir:

Tablo 1: Ritüel deneyim türleri (Rook, 1985: 254)

Temel Davranış Kaynağı	Ritüel Tipi	Örnekler
Kozmolojik İnançlar	Dini Büyü Estetik	Vaftiz, meditasyon, ayin Şifa, kumar Gösteri sanatları
Kültürel Değerler	Geçiş törenleri Kültürel	Mezuniyet, evlilik Festivaller, Sevgililer Günü
Grup Halinde Öğrenme	Sivil Küçük Grup Aile	Anma Günü geçit töreni, seçimler Yetişkinliğe geçiş kutlamaları, ofis yemekleri Yemek zamanı, yatma zamanı, doğum günü ve tatil kutlamaları
Bireysel Amaçlar ve Duygular	Kişisel	Bakım, ev ritüelleri
Biyoloji	Hayvan	Selamlama, Çiftleşme

Geleneksel ritüellerde mekân, bu uygulamaları manevi, kültürel ve psikolojik olarak desteklediği için önemlidir. Mekân, toplulukların ritüelleri devam ettirmesini ve bu ritüeller etrafında ortak bir aidiyet hissetmelerini sağlamaktadır. Bir ritüel için bir tapınak, türbe ya da herhangi bir fiziki ortamın seçilmesi, manevi bağın yaratılmasında etkili olmaktadır. Yalnızca mekânların etrafında da ritüeller oluşabilir; bu ritüellerin en önemli örneklerinden biri de türbe ritüelleridir. Kutsalı temsil eden mekânlar, insanların kutsalla kuracağı etkileşim ile ilgili kuralları da düzenler (Hoondert ve Van Der Beek, 2019:15). Bu nedenle ritüellerde mekân, çoğu zaman verili olarak gelir. Hatta çoğu zaman, ritüelin ortamı, mekânı ritüelin kendisinden önce gelir; çünkü ritüel onu uygulayanları ve hatta onu inceleyenleri çevreleyen bir güç alanıdır (Grimes, 2014: 260). Bell'e göre, bir törenin canlandırılmasında belirli zaman ve mekân arasında entegrasyon gerekir (1992: 31). Ritüellerin zaman ile şekillenmesi, ritüel haline gelmiş deneyimin zamanı algılamının bir yöntemi olarak gelişmesiyle ilişkilidir (Bradley, 1992: 11). Belirli anlar ya da tarihler sembolik ve tarihsel öneme sahip olduğu için ritüellere kültürel ve manevi anlam katmaktadır. Bir mekânda, ritüel için bir arada olmak, ritüelin ortamı katılımcılar üzerinde derin bir psikolojik etkiye neden olabilir. Çünkü mekânsal olarak bir arada olmak duygusal ve ruhsal yoğunluğu sağlayabilir. Ritüeller, duyguları muhafaza eden tekniklerle donatılmıştır; bu nedenle dünyada olma halini evinde olma ve güvende hissetme haline dönüştürürler. Han'a göre, "mekânda bir ikametgâh neyse, onlarda da zaman odur. Onlar zamanı ikamet edilebilir kılmaktadır. Hatta bir ev gibi içinde yürünebilir kılmaktadır. Zamanı düzenlemekte, dayayıp döşemektedir" (2023: 10).

Modern toplumdan dijital topluma kültür ve ritüellerin dönüşümü

Frankfurt Okulu teorisyenlerinin kitle iletişim araçlarının kültürü nasıl dönüştürdüğüne dair yapmış oldukları analizler, dijitalleşmenin kültürü nasıl etkilediğini ve şekillendirdiğini anlamak açısından önemli tartışmaları kapsamakta; kültür endüstrisi eleştirileri bağlamında, homojenleşme, özgünlük kaybı, kültürün metalaşması, yabancılaşma ve şeyleşme gibi kavramları modern kapitalist toplumların anlaşılmasında güncelliğini korumaya devam etmektedir. Kitle iletişim araçları ve kültür arasındaki ilişkide zaman ve mekânın dönüşümüne dair değerlendirmeleri—de dijitalleşen toplumsal alanı kavramak adına önemli tartışmalar içermektedir. Çünkü dijitalleşme ve kültürün dönüşümü bağlamında ortaya çıkan en önemli soru ve sorunlardan biri geleneksel kültürün dijital ortama taşınması durumunda ortaya çıkan "yabancılaşma",

“şeyleştirme” sorunudur. Frankfurt Okulu’nun önemli teorisyenlerinden Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer modernitenin paradokslarını, onun başlangıçta özgürleştirici bir güç olarak tanımlandığı fakat sonrasında araçsal rasyonaliteye dönüşmesinde yarattığı paradoksları tartıştıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı çalışmalarında, benzer bir bağlam yitimini “şeyleştirme” olarak tanımlamışlardır. Şeyleştirme, bağlamından kopararak, edilginleşmeye ve unutuşa yol açmaktadır (2014: 306). Adorno ve Horkheimer’a göre, Aydınlanma deneyimi ile ortaya çıkan kültür endüstrisi teknolojisi, insanları kaçınılmaz olarak homojenleştirerek yeniden üretmiştir. Bu nedenle Aydınlanma ve modernleşme eleştirileri, Aydınlanma dürtüsüyle birlikte özgünlüğün kitlesel çekicilik ve ticari çıkarlar lehine metalaşmaya başlamasına yöneliktir (2014: 171). Horkheimer’a göre Aydınlanma rasyonalizminden önce sanat yapıtlarının amacı dünya hakkında bir yargıda bulunmak, dünyaya bir şey söylemekti; fakat modernizmle birlikte sanat yapıtlarının bu özellikleri sanat yapıtlarının kültürel metaya dönüşmesiyle birlikte işlevini yitirmiştir. Ona göre bu şeyleşme, aklın öznellesmesinin ve biçimselleşmesinin tipik bir sonucudur. Şeyleşme kavramı, sanayileşmeyle birlikte insan faaliyetlerinin metaya dönüşmesini, kendi emek gücüne yabancılaştığı bir süreç olarak tanımlanmaktadır. Sanat yapıtlarının kültürel metalara dönüştüren bu süreç, yapıtların kendisini sanat, politika ve dinden olduğu gibi doğruluktan da koparmıştır (Horkheimer, 1998: 81). Bu haliyle, sanatla benzer bir biçimde ritüeller de Aydınlanma rasyonalizmi içinde kendilerine uygun bir yer bulmuştur. Ritzer’in (2000: 127) ifade ettiği gibi modernizm büyüsü bozulmuş bir dünyayı yeniden büyülemiştir. Modernizm insan hayatına dair önemli toplumsal olayları, olgulara rasyonel ve seküler özellikler kazandırmıştır. Modernleşme sürecinde “topluluklar, gruplar ve bireyler, kültürel belleklerinin oluşup geliştiği ve kültürel üretimlerinin kuşaktan kuşağa aktarılıp yaşatıldığı ritüel mekânlarını terk ederek modern yaşamın peşinden gittiler ve geçmişle bağlarını büyük ölçüde kopararak yeni mekânlarda yeni kültürler edindiler” (Oğuz, 2007: 32).

Walter Benjamin ise, gelişen teknolojilerin yarattığı yeni deneyime “aura” kavramıyla eleştiride bulunmuştur. Benjamin’e göre, mekânın yeniden üretim çağında ‘sanat eserinin aurası’ hayatta kalamazdı. Çünkü, teknik çoğaltım öncesinde sanat eseri bir defaya özgü ve teknik bakımdan yeniden üretilemez özellik taşıyordu. Fakat gelişen üretim teknikleriyle birlikte sanat eserleri yeniden üretilmiş, mekânın yeniden üretim çağının gelişmesiyle sanat eseri şimdi ve buradılığı, başka bir deyişle taşıdığı biricik niteliği yani aurasını kaybetmiştir (1993: 38). Teknik yeniden üretimin gölgesinde, modern kültür artık zaman ve mekânda varlığı olan bir orijinalliğe dayanmamaktadır. Teknoloji, kültürün estetik özgünlüğünü ortadan kaldırmış, günümüz tekniği ise pos-auratik olarak geleneğin parçalanmasına yol açmıştır. Benjamin, modern teknolojinin radikal bir kültürel dönüşüm potansiyelini görürken, Adorno, kapitalizmin yeni eğlence olanaklarından yararlanacak ve sahte bir özgünlüğü mümkün kılacak bir kültür endüstrisi yaratma kapasitesini sorgulamıştır (Delanty ve Harris, 2021: 91).

Aydınlanma rasyonalizmi, akla, bilime ve teknolojiye yapmış olduğu vurgu ile yalnızca sanatın değil, kültürün de bir parçası olan ritüellerin irrasyonel olarak tanımlanmasına neden olmuştur. Ritüellerin Aydınlanma rasyonalitesi ile ilişkisi modern dünyanın rasyonel tasarısıyla ilişkilidir. Ritüelin tarihsel ve sembolik anlamı Aydınlanma’nın yarattığı yeni rasyonalite ile yıkıma uğramıştır. İnsan eylemlerinin rasyonelleştirme girişimleri, dünyanın büyüünün bozulması olarak yorumlanmıştır. Günümüze geldiğinde ise, Frankfurt Okulu teorisyenlerinin Aydınlanma ve modernleşme eleştirileri, kapitalist ve araçsal rasyonelliğin hâkim olduğu dijital çağda geçerliliğini devam ettirmektedir.

Dijitalleşmeye bağlı yaşanan dönüşümler geleneksel bilgi aktarımlarını, kültürel göstergeleri, bu göstergelerin zamana ve mekâna dayalı aktarım biçimlerini çok yönlü bir biçimde dönüştürmüştür. Bu nedenle halkbilimi alanında yapılan tartışmalar, teknoloji ve medya tartışmaları ile iç içe geçmiştir. Castells’e göre, 20. yüzyılın son çeyreğinde bilgiyi merkeze alan bir teknoloji devrimi yaşanmış; bu devrim üretimden tüketime, ticaret yapmaktan iletişim kurmaya kadar toplumsal alanı tüm boyutlarıyla değiştirmiştir. Teknolojik gelişmeler, küresel olarak insanları birbirine bağlarken, karşılıklı etkileşime dayalı yeni bir sanallık kültürü yaratmış; bu yeni kültür, insan deneyiminin maddi temeli olan zaman ve mekânı da dönüştürmüştür (2008: 3-4). Enformasyon teknolojisinde yaşanan dönüşümler kültürü doğrudan etkileyerek yeni bir tanımlama ortaya çıkartmıştır: Dijital kültür. Gere’ye göre, çağdaş dijital kültür var olan haliyle 20. yüzyılın ortalarındaki savaşların beraberinde getirdiği tarihsel koşullarla ilgili bir fenomendir. Dijital kültür

unsurları arasında karmaşık ve diyalektik bir ilişki vardır. Dijital kültürü oluşturan ana unsurlar şunlardır: Soğuk Savaş savuma teknolojileri; avant-garde sanat; karşı-kültürel teknolojik ütopyacılığı; postmodernist eleştiri kuramları ve yeni dalga alt kültürel modeli (2019: 213). Bu dönüşümleri takiben, toplumsal yapının en temel koordinatları olan zaman ve mekân kavramlarının tanımı da değişmiştir. Geleneksel toplum, birbirine yakın yaşayan, insanların birbirleriyle doğrudan etkileşim kurduğu bir yapıya sahipken; modern toplum, zaman ve mekân içerisinde giderek daha uzağa esnemiş, bu genişleme zaman ve mekân bariyerini tamamen yıkmıştır (Dijk, 2018: 240). Günümüzde dijitalleşme, sosyal ve kültürel hayata egemen olmuş, bu haliyle kültürün belirgin bir dokusuna dönüşmüştür.

Dijitalleşmenin, kültürün metalaşmasını güçlendiren, kültüre karşı yabancılaşmaya neden olan bir yanı da bulunmaktadır. İnternet ve dijital platformlar kültürel çeşitliliği ve kapsayıcılığı desteklemektedir; fakat aynı zamanda baskın kültürel anlatıları, geçici moda anlayışını, tüketim kültürüne teşvik ederek kültürün metalaşmasına yol açabilmektedir. Dijitalleşmeyi sağlayan teknoloji algoritmalarını yöneten bir araçsal rasyonalite vardır. Dijital alana hakim olan bu araçsal rasyonalite, içeriğin çevrim içi ortamda nasıl sunulacağını belirlerken, geleneksel formları yapı bozuma uğratmakta, kültürün çevrim içi ortama taşınmadan sahip olduğu etkiye zarar verebilmektedir. Geleneksel kültürlerin çevrim içi ortama aktarılmasına olumsuz yaklaşanlar mistik ve gizemli olana zarar verilmesine odaklanırken; olumlu yaklaşanlar, yaratıcılık ve kültürün demokratikleşmesi gibi fırsatlara vurgu yapmaktadır. Dijitalleşmeye bağlı olarak geleneksel kültürün yeni formlar kazandığını ve özellikle kolektif ritüellerin yerini bireyselleştirilmiş ve performansa dayalı tüketimin parçası haline geldiğini belirten Chul-Han'a göre, günümüz toplumlarında dijital iletişimle birlikte insanlar kendilerini birer yankı odasına kapatmıştır (2023: 19).

Ritüellerin çevrim içi ortama taşınmasında zaman ve mekân sorunsalı: Aura'nın yok oluşu

Zaman içerisinde dijitalleşmeye bağlı olarak, ritüeller çevrim içi alanda gerçekleşmeye başlamıştır. Günümüzde WhatsApp, Skype, Zoom gibi uygulamalar aracılığıyla, canlı yayınlara bir düğüne ya da cenazeye gerçek zamanlı katılım sağlanabilmektedir. Ritüellerin çevrim içi ortama taşınmasına olumlu ve olumsuz yaklaşan iki farklı argüman vardır. Olumlu bakış açısıyla şekillenen eleştiriler erişilebilirlik ve kapsayıcılıkla yeni fırsatlar sunduğuna odaklanmaktadır. Örneğin Hoondert ve Van Der Beek, çevrim içi bir ritüelde yer almanın sosyal etkileşimi desteklediğine ve genişlettiğine vurgu yaparak katılımcıların bilgisini zenginleştirdiğini ve kimliklerini oluşturduğuna dikkat çekmişlerdir. Onlara göre topluluklar çevrim içi ortamda da sosyalleşme ve aidiyat hissini geliştirebilirler (2019: 10). Bu bakış açısı çevrim içi ortamda topluluklar oluşturularak yeni ve anlamlı deneyimler yaratılabileceğini desteklemektedir. Beek'e göre, bu duruma en önemli örneklerden biri Camino Projesidir. El Camino de Santiago Aziz James Yolu olarak da bilinir, Avrupa'da İspanya'nın kuzeybatısındaki Santiago de Compostela şehrine giden ünlü bir hac rotasıdır. Hac, adını İsa'nın havarilerinden biri olan ve kalıntılarının şehrin katedralinde gömülü olduğuna inanılan Büyük Aziz James'ten (İspanyolca Santiago) almıştır. Camino Hac yolculuğuna katılan yolcular, kişisel görüşlerini paylaşabilecekleri bir Facebook grubu kurmuş, bu platformda Camino'yu kendileriyle birlikte eve nasıl götürdüklerine dair görüşlerini paylaşmışlardır. Bu gruptaki hacılar, hac deneyimleri hakkında konuşarak bu platform aracılığıyla kendi hikâyelerini paylaşmışlardır. Facebook, hacıların hikâye anlatımı uygulamalarına imkân sağlayarak hacı kimliklerini yeniden inşa etmelerini mümkün kılmıştır. Eve döndükten sonra artık o ortamda bulunmadığınız için hacı kimliğinizi beslemek zordur; fakat bu platformların sağladığı dijital hikâye anlatımı aracılığıyla fiziksel olarak hacda değilken bile hacı kimliğinizi beslemeye devam edebilirsiniz. Facebook grubu katılımcının yalnızca bir hacı olarak büyümesine izin vermekle kalmamakta, aynı zamanda hikâyesini daha geniş bir kitleyle paylaşmasına olanak sağlamaktadır. Bu nedenle aslında Beek, hac yolculuğu bittiğinde ve eve döndükten sonra yaşanan zorlukların üstesinden gelebilmek için sosyal ağların faydalı olabileceğine odaklanmaktadır (2019: 76-77).

Dijital ritüellerin çevrim içi ortama taşınmasına karşı olumsuz bakış açısıyla şekillenen en temel eleştiri, fiziksel mevcudiyet kaybından kaynaklanmaktadır. Çünkü mekân, ritüelin duysal bileşenlerindendir. Ritüeller çevrimdışı ortamdan çevrim içi ortama aktarılırken, fiziksel/maddi gerçeklikten sanal gerçekliğe taşınır. Çevrim içi alanda yapılan ritüeller bu nedenle yüz yüze yapılan ritüellerdeki derinliği, maneviyatı ve kültürel zenginliği taşımayabilir. Geleneksel ritüeller mekân, topluluk ve aidiyet duygusunu geliştiren özelliklere sahiptir. Fakat çevrim içi alanda fiziksel birlikteliklerin olmaması

topluluktan soyutlanma hissine yol açabilmektedir. Miczek’e göre bu gerçeklikler arasındaki aktarım ritüellerin içsel boyutlarında ve bağlamsal yönlerinde çeşitli değişikliklere neden olur (2008: 149). Çevrim dışı bir ritüelin çevrim içi ortama taşınması aşamasında ilk olarak değişen unsur “mekân” olur. Ritüel mekânı, bir ritüelin gerçekleştiği mekândır. Bazı ritüellerin mekânla ilişkisi çok kuvvetlidir, bu nedenle bu ritüellerin mekândan bağımsız gerçekleşmesi anlam ve güç kaybına neden olabilir. Çünkü ritüeller doğru yerde ve zamanda yapılmadığı zaman etkisini kaybedebilirler. Bazı ritüellerde zaman ve mekân önemli olmayabilir, önemli olan eylemlerdir. Yani bazı ritüeller mekânları birer ritüel mekânına dönüştürse de kalıcı olarak kutsal mekâna dönüştürmezler (Grimes, 2014: 257).

Ritüellerin çevrim içi ortama transferi “ritüel transferi” deneyimi olarak yorumlanmaktadır. Ritüel transferi, bir ritüelin veya ritüel unsurlarının başka bir bağlama kaydırılması anlamına gelir. Ritüelin ortamını, coğrafi, mekânsal, ekolojik, kültürel, dini, politik, ekonomik ve sosyal çevresi belirler. Bağlamin değişmesi, ritüele özgü değişikliklere neden olur. Ritüellerin bağlamı değiştiğinde içkin özellikleri de anlam kaybına uğramakta, bağlam yönünde de değişiklikler yaşanmaktadır. Bu nedenle ritüellerin ait oldukları zaman ve mekândan dijital ortama aktarımı da bağlam kopmasına ve anlam kaybına yol açmaktadır. Ritüelin aktarımını incelerken, ritüele içkin boyutları farklı kültürel performansların içine yerleştirildiği farklı bağlam faktörleriyle coğrafya, toplum gibi, karşılıklı bağlantısını birbirine bağımlılığını göz önünde bulundurmak gerekir (Langer, 2011: 3). Ritüellerin kültürel ve sosyal bağlamından kopararak aktarılması, çevrim içi ortama taşınması fiziksel birliktelik duygusunu azaltarak ritüellerin duygusal ve toplumsal yönlerini etkileyebilir ya da bazı koşullarda zaman ve mekâna dayalı aurasının kaybına neden olabilir.

Benjamin, “aura” kavramını geleneksel ritüeller bağlamında değil; sanatın yeniden üretilmesi bağlamında ele almıştı. Fakat, mekânîk üretim çağında auranın kaybına ilişkin fikirleri, geleneksel ritüellerin çevrim içi ortama taşınmasında anlamlı bir bütünlük ve uyum içermektedir. Çünkü özgün bir sanat eseri, sembolik değerine ve aurasına fiziksel varlığının anlam kazandığı mekân ve zaman içerisinde kavuşur. Geleneksel ritüeller de kendilerine içkin aurasını zamana ve mekâna dayalı bir tarihsellik kazanmıştır. Fakat, çevrim içi ortama taşınan ritüellerin spesifik kültürel ve tarihi bağlamları değişebilir ya da azalabilir. Bu değişikliğe bağlı deneyim, katılımcıda fiziksel ritüele özgü niteliklerin kaybolduğu hissine yol açabilir. Chul Han’a göre, ritüeller insanlarda cisimleşmiş bir bilgiye dayalı kimlik ve fiziksel bir bağlılık meydana getirir. Ritüel topluluklar bütüncül bedenlerdir ve bu nedenle içinde fiziksel bir boyut barındırmaktadır. Dijitalleşmeye dayalı iletişim fiziksellikten arındırılmış bir etkiye sahip olduğu için müşterek bağı da zayıflatmaktadır. Ritüelleşmiş eylemlerde duygularıyla yer alan öznel yalnızca kendileri için var olan yalıtılmış öznel değildir; örneğin yas ritüelinde yas tutan insanlar nesnel, kolektif bir duygu sergiler, çünkü yasin asli öznesi topluluktur. Bu ritüel eyleminde kayıp duygusundan kaynaklı yas yükü topluluk tarafından üstlenilir. Bu eylem kişi dışıdır, kolektif bir eylemdir ve bireysel psikoloji ile hiçbir ilgisi yoktur. Bu tarz kolektif duygular topluluğu pekiştirip sağlamlaştırır. Fakat toplum, dijitalleşmenin de etkisiyle gittikçe atomize olmakta ve topluluk duygularını kaybetmekte, bu duyguların yerine sadece yalıtılmış bireyler olarak geçici duygulanımlar ve heyecanlar öncelenmektedir. Dijital iletişim “anında duygulanım dışavurumunu teşvik etmektedir” (2023: 20).

Yas tutma gibi ritüellerin çevrim içi ortamda gerçekleşmek zorunda kalması ya da çevrim içi ortama taşınması insanları yas sırasında ihtiyaçları olan duygusal bağdan yoksun bırakmaktadır. Özellikle Covid-19 salgınında geleneksel bir cenaze töreninin düzenlenememesinin yarattığı psikolojik kırılmalar kendine özgü sınırlamalar ve sorunlar meydana getirmiştir. Sayan, Covid-19 pandemisinde hayatını kaybeden insanların yakınlarıyla yapmış olduğu araştırma sonucunda, hayatını kaybeden kişilerin yas seviyelerinin doğal kayıp nedeniyle yakınına kaybedenlere göre daha yüksek olduğunu ortaya koymuştur. Araştırmada elde edilen bulgular, kaybettiği yakınının cenaze törenine katılan ve cenaze sonrasında törensel uygulamaları gerçekleştirenlerin üzüntüsünün daha yüksek olduğu saptanmıştır (2023: 25). Sezen tarafından Van’da yapılan başka bir araştırmada, Covid-19 salgını nedeniyle hayatını kaybeden insanların yakınları, salgının bulaşma riskinden dolayı yakınlarının ölümünden kaynaklanan acıyı ibadet mekânları sınırlandırıldığı için taziye ritüelleri (ölünün yıkanması, uğurlama, cenaze merasimi defin işlemleri, yas günleri vb.) paylaşamadıklarını; bu durumun ölümün kabullenilmesi açısından olumsuz sonuçlara neden olduğunu aktarmışlardır (2022:2).

Geleneksel ritüellerin çevrim içi ortama taşınmasında bir diğer önemli eleştiri “zaman” a yöneliktir. Geleneksel ritüeller toplumlarda genellikle zaman unsuruyla işaretlenir. Günün, ayın veya yılın belirli zamanlarında gerçekleştirilen ritüeller tarihe dayalı anlatı unsurları taşırlar. Örneğin, geçmişteki olayların hatırlanmasına ve anmaya dayalı ritüeller kültürel hafızanın ve kimliğin korunmasında işlevseldir. Bu ritüellerin çevrim içi ortama aktarılması ritüelde amaçlanan zamansal bütünlüğü parçalayabilir. Han, bayram ritüellerini örnek vererek, bayram zamanlarının duran, özel bir zaman olduğunu belirtir. Ritüel zamanları çalışma zamanı gibi akıp giden bir zaman değildir; fakat günümüzde ritüel zamanların özel zamanla ilgisi kalmamıştır. Bayramlar ya da festivaller bir tüketim biçimine işaret ettiği için birer kitle organizasyonlarına dönüşmüştür. Neoliberal rejim, yaşamın bütün alanlarında üretimi total hale getirirken, çalışma zamanını uzatıp arttırırken, bayram gibi kolektif toplanma ihtiyaçlarını hissedilemez hale getirmiştir. Bu nedenle, neoliberalizmin üretim zorlaması, topluluğun çözülüp dağılmasına neden olmuştur (2023: 50-52). Türkiye’de de bayram kutlamaları geleneksel yapısından ve ritüellerinden uzaklaşmaktadır; örneğin kurban bayramlarındaki kurban kesimi ritüelleri, avlu, bahçe gibi mekânlarda gerçekleşirken teknoloji merkezli toplumlarda ibadetin online yapıldığı dijital platformlara geçmeye başlamıştır (Güngören, 2023: 270).

Agemben, hac yolculuğunu örnek vererek kapitalizmin hac yolculuklarını da yabancılaştırarak, hacıları müze haline gelmiş dünyada durmaksızın seyahat eden turistler olarak tanımlamıştır (Han, 2023:53). Çünkü hac yolculuğunda, zaman fiziksel, duysal unsurlar açısından yolculukla ilişkilendirilen özellikler barındırır. Hac gibi ritüel deneyimlerinde zaman duygusal bir deneyim olarak işler; nesnelere dokunurken, simgesel yerleri ziyaret ederken deneyimlenen zaman farklıdır. Fiziksel zaman ile çevrim içi zaman arasındaki ontolojik fark, zamanı deneyimin bir parçası olarak eşlik eder. Fiziksel zaman, doğal döngülerle şekillenirken, çevrim içi zaman fiziksel mesafeyi aşan senkronizasyona dayalı bir gerçeklikle şekillenir.

Dijital ritüellerin tüketim kültürü olarak tasarlanması: Ritüellerin metalaşması sorunu

Kapitalist toplumlarda kitle kültürünün yükselişi kültürün metalaşmasıyla sonuçlanmış, bireysellik ve eleştirel düşünce kitlesel çekicilik uğruna bastırılmıştır. Kültür endüstrisi, kültürü giderek standartlaştırmış, kâr güdüsüyle yönlendirmiştir. Kültürün bir parçası olan ritüeller de kapitalizm tarafından homojenleştirilerek bireysel tüketime dönüştürülmüştür. Baudrillard’ın belirttiği biçimde, tüketimin kendine özgül tarzı vardır; o da tıpkı bir okul gibi ya da bir kurum gibi işler. Günümüzde günlük yaşamın düzenlenmesi tüketimin merkezindedir; “bu merkezde her şey, gerginliklerin giderilmesiyle tanımlanmış soyut bir mutluluğun kolaylığı, yarı saydamlığı içinde eritilmiş ve aşılmıştır” (2013: 21). Bir ritüelin metalaşması, gerçek insani ihtiyaçlardan, özgün deneyimlerden veya daha derin bir anlam duygusundan kopuşu hızlandırmaktadır. Ritüeller de çeşitli uygulamalara dönüştürülüp, geliştirilerek dijital alanlarda ticari çıkarlara uyarlanarak, bağlamından arındırılarak, orijinal anlamlarından koparılmaktadır. Ritzer, bu deneyimi “tüketim katedralleri yaratmak” olarak tanımlamaktadır. Yeni tüketim araçları yeni katedraller yaratır ve bu katedraller insanlar için büyü, kutsal ya da dini karakterlerle donatılır. Amaç, büyü, fantastik, sihirli ortamlarla tüketiciyi etkilemektir (2000: 26). Ritzer çevrim içi ortamda gerçekleşen her şeyi bir simülasyon olarak tanımlar. Sanal gerçeklik, her şeyi simüle edebilmektedir. Örneğin, Mısır kraliçesi Nefertiti’nin mezarını sanal turla gezmek gibi birçok örnek bu değişimin parçasıdır (2000: 157-158).

Günümüzde ritüeller çevrim içi ortamda simüle edilerek, tüketim kültürüne eklenmektedir; dijital pazarlamanın etkili bir stratejisi olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle, yalnızca sosyal ağları birer tüketim aracı olarak görmek yetersizdir; bunun yanı sıra bu ağlarda bulunan insanlar ve çalışanlar arasındaki etkileşimlerin de simüle edildiğini belirtmek gerekir. Gerçekliğin ve hakikatin yerine simülasyonların konulmasının nedeni ritüellerin otantikliğinden faydalanmak ve ürünü tüketici için çekici hale getirmektir (Ritzer, 2000: 149-151). Bu bağlamda kültürün bir parçası olan ritüeller çevrim içi alana taşınırken otantikliği de birer simülasyona dönüştürülerek sömürülmektedir. Örneğin, mobil ortamda ritüel için yaratılan arayüz tasarımlarında kullanıcıların deneyim ve motivasyonlarına göre tasarım yapılmakta; özellikle fal gibi ritüeller için tasarlanan uygulamaların tasarımında inandırıcılık, ilgi çekicilik, mistik yani otantiklik vurgusu ön plana çıkarılmaktadır (Eroğlu, 2019: 18). “*Sen Bir Kurşun Döktür*” uygulamasını folklor ve yeni iletişim teknolojileri bağlamında inceleyen Şafak’a göre, kurşun dökme ritüeli de yeni kitle iletişim araçları sayesinde çağdaş kentli insanın ihtiyaçlarına göre yeniden uyarlanarak, form değiştirerek yeni kültürel kodlara uygun bir biçimde sunulmaktadır (2017: 162).

Folklorun dijitalleşmesine bağlı olarak ortaya çıkan yeni deneyimler özellikle halk bilimcilerin araştırma alanlarını da dönüştürmeye başlamıştır. İnternetin ve sosyal ağların katılımcı kültüre sunduğu katkıyı, interneti ve sosyal medyayı kapitalist bir örgütlenme olarak ele alan tartışmalar, eleştirel bir yaklaşımla sosyal medyanın folklorik aracı olup olmadığını sorgulamaya başlamıştır. Sosyal ağların ekonomi-politik yapısı folklorik içerikleri tek tipleştirmekte, sanallık folkloru aşındırarak yitirilmesine neden olmaktadır (Evren ve Kanlı, 2022: 128). Tüketimin tek tipleştirdiği ritüellere en önemli örneklerden biri de evlenme ritüelleridir. Örneğin, Aliçavuşoğlu, Tokat'ta evlenme ritüelleri üzerine yaptığı bir araştırmada, sosyal ağların evlenme ritüellerini homojenleştirdiği sonucuna ulaşmıştır (2022: 146).

Chul Han, ritüellerin yinelenmesinin yaşamı daha istikrarlı kıldığı üzerinde durur. Fakat günümüzde üretim zorlaması, ritüel gibi (şeyleri) dayanıklılıktan yoksun bırakmaktadır. Daha fazla üretmek, daha fazla tüketime zorlamak uğruna bu süreğenliği tahrip eder. Üretim zorlaması, yaşamın dayanıklılığını bozarak zarar verir. Ritüeller çerçevesinde şeyler tüketilmez veya harcanmazlar; kullanılırlar. Oysa üretim zorlaması bir toplumda, insan dünya karşısında bir kullanıcı değil harcamacı ve tüketici olarak konumlanmaktadır. Günümüzde insanlar, şeyleri tüketmekle kalmamakta; aynı zamanda şeylere yüklenen anlamları da tüketmektedir (2023: 11-12).

Sonuç

Ritüeller, taklit unsurları içeren, duygulara gönderme yapan, toplumun yeniden üretimini sağlayan, aynı zamanda toplumsal yaşamın kurallarını düzenleyen alışkanlıklardır. Günümüzde teknolojik gelişmeler, geleneksel ritüellerin deneyimlenme biçimlerini değiştirip dönüştürmektedir. Özellikle dijitalleşmeye bağlı yaşanan dönüşüm, geleneksel ritüellerin çevrim içi ortama taşınması, ritüele özgü zaman ve mekân deneyiminde farklılıklar yaratmıştır. Sanal zaman deneyimi, fiziksel mevcudiyetten yoksunluk, ritüeli gerçekleştiren kişinin ritüele özgü duysal ve dokunsal duygulardan yoksun kalmasına neden olmaktadır. Bunun yanı sıra, ritüele sanal katılım sağlamak, topluluk duygusunun kaybı anlamına da gelmektedir. Geleneksel ritüeller, mekâna ve zamansal olaylara doğrudan bağlılık içermektedir. Bu nedenle, sanal ortamda gerçekleştirilen ritüeller maneviyat açısından aynı etkiyi vermeyebilir; nitekim bu yeni formda ritüele otantikliğini veren fiziksel unsurlar dijital unsurlarla yer değiştirmektedir.

Benjamin'in sanat yapıtları için yaptığı teknik yeniden üretilebilirlik çağında aura kaybı tartışması, geleneksel ritüellerin çevrim içi ortama taşınması konusunda yeniden yorumlanabilir. Benjamin'in teorik değerlendirmesi, ritüellerin dijitalleşmesiyle birlikte ortaya çıkan zaman ve mekân sorununa odaklanmak ve yaşanan değişimi anlamlandırmak için önemli bir kavramdır. Zaman ve mekân unsuru ritüelin gerçekleşmesinin otantik birleşimini içermektedir. Fakat dijitalleşme, geleneksel ritüelin gerçekliğinin, yarattığı duysal ve duygusal hissin değersizleşmesine, azalmasına, tüketim kültürünün bir parçasına dönüşmesine neden olabilmektedir. Otantikliğini zamandan ve mekândan alan ritüeller, çevrim içi ortama taşındığında auraları sönüp gitmektedir; çünkü zaman ve mekân ritüele aurasını kazandıran şeydir. Örneğin düğün ya da cenaze gibi ritüellerin çevrim içi yapılması bir arada olmayı gerektiren ritüellerdir. Bu törenlerin teknoloji ile birlikte çevrim içi olarak ulaşılabilir hale gelmesi ritüele içkin olan anlamın kaybı olarak yorumlanabilir. Kutsal mekânların ve bu mekânlardaki performansların simülasyona dönüşmesi de benzer bir sorunu içermektedir. Fiziksel mekândan sanal mekâna geçişle kutsal kabul edilen mekân, bu mekânda gerçekleşen ritüele yüklenen anlam değişmektedir. Kahve falı bakma, kurşun döktürme gibi ritüellerin de uygulama olarak tasarlanması, kültürel pratiklerin ticarileşmesi ve pazarlanabilir metalara dönüşmesi olarak yorumlanmaktadır. Bunun yanı sıra çevrim içi alanlarda tasarlanan kutsal mekânlar bireylerin çevrim içi olarak ibadet etmesine olanak tanımaktadır. Fakat sanal tapınakların, kiliselerin, ibadethanelerin birer simülasyon olduğu düşünüldüğünde bu mekânların katılımcılarda daha farklı bir duygu yarattığını söylemek mümkündür. Ritüel literatüründe dijitalleşmeye bağlı olarak yaşanan dönüşümleri, özellikle zaman ve mekâna dayalı tartışmaları, betimleyici yöntemle tartışmaya açmak önemlidir. Fakat, gelecekte çevrim içi ritüele katılan kişilerin duygularına odaklanan çalışmaların yapılması ilgili konudaki boşlukların doldurulması açısından önem taşımaktadır.

Kaynaklar

- ADORNO, T. ve HORKHEIMER, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (Çev.:N. Ülner ve E. Ö. Karadoğan) İstanbul: Kabcacı.
- ALİÇAVUŞOĞLU, Ç. (2022). Değişen Evlilik Ritüelleri, Kültür Etkileşimi ve Tüketim İlişkisi: Tokat İli Örneği. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BAUDRILLARD J. (2013). *Tüketim Toplumu*. (Çev.:H. Deliceçaylı ve F. Keskin), İstanbul: Ayrıntı.
- BEEK, S. (2019). "Post-Camino storytelling: Navigating transformation in a digital age". *Ritual in a Digital Society* (s. 65-81). Amsterdam: University of Groningen.
- BELL, C. (1992). *Ritual theory, ritual practice*. London: Oxford University Press.
- BENJAMIN, W. (1993). *Pasajlar*. (Çev.: A. Cemal), İstanbul: YKY.
- BRADLEY, R. (1991). "Ritual, Time and History". *World Archaeology*, .C2, S.23, 209-219.
- CASTELLS, M. (2008). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum, Kültür Ağ Toplumu'nun Yükselişi*. (Çev.: E. Kılıç) İstanbul: İstanbul Bilgi Yayınları.
- DELANTY, G. ve HARRİS, N. (2021). "Critical theory and the question of technology: The Frankfurt School revisited". *Thesis Eleven* S.166, 88-108.
- DIJK, J. V. (2018). *Ağ Toplumu*. (Çev.: Ö. Sakin) İstanbul: Kafka.
- DURKHEİM, E. (2005). *Dini Hayatın İlk Biçimleri*. (Çev.: F. Aydın) İstanbul: Ataç Yayınları.
- EROĞLU, Ö. (2019). Ritüellerin Dijitalleşmesi: Mobil Cihazlardaki Kahve Falı Uygulamalarının Arayüz ve Deneyim Tasarımları Üzerine Bir İnceleme. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- EVREN, F. B. ve Kanlı, İ. (2022). "Folklorun Dijitalleşmesine İlişkin Temel Sorunlar ve Sınırlılıklar". *Milli Folklor Dergisi*, C.6, S.12, 127-139.
- GERE, C. (2019). *Dijital Kültür*. (Çev.: Akın, Çev.) İstanbul: Salon Yayınları.
- GRİMES, R. L. (2014). *The Craft Of Rituel Studies*. Newyork: Oxford Universty Press.
- GÜNGÖREN, K. (2023). Bayramların Dijitalleşmesi ve Toplumsal Etkileri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- HAN, B. C. (2023). *Ritüellerin Yok Oluşuna Dair*. (Çev.: Ç. Tanyeri) İstanbul: İnka.
- HONOKO, L. (2006). "Ritüellerin Oluşum Süreci". *Milli Folklor Dergisi*, S. 69, 129-140.
- HOONDEERT, M. ve Van Der BEEK, S. (2019). *Rituel in a Digital Society*. içinde Netherlands: Ridderprint.
- HORKHEIMER, M. (1998). *Akıl Tutulması*. (Çev.:O. Koçak) İstanbul: Metis.
- LANGER, R. (2011). "Transfer processes within Sufi rituals: An example from Istanbul". *European Journal of Turkish Studies* S.13, 1-18.
- MARSHALL, G. (2003). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev.:O. Akınhay ve D. Kömürçü) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- MICZECK, N. (2008). "Online Rituals in Virtual Worlds. Christian Online Service between Dynamics and Stability". *Heidelberg Journal of Religions on the Internet*, C.3, S.1, 144-173.
- OĞUZ, Ö. (2007). "Folklor ve Kültürel Mekân". *Milli Folklor*, S.76, 30-32.
- RITZER, G. (2000). *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek*. (Çev.: Ş. S. Kaya,) İstanbul: Ayrıntı.
- ROOK, D. W. (1985). "The ritual dimension of consumer behaviour." *Journal of Consumer Research*, C.3, S.12, 251-264.
- SAYAN, D. (2023). Covid-19 Salgını Nedeniyle Yakınını Kaybedenlerde Pandemi Yas ile Bilişsel Duygu Düzenleme Stratejilerinin İlişkisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

SEZEN, S. (2022). Covid-19 Sürecinde Yapılan Taziye Ritüelleri Üzerine Sosyolojik Bir Araştırma. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ŞAFAK, D. (2017). "Etnografi'den Netnografi'ye Sanal Ortamda Kurşun Dökme 'Sen Bir Kurşun Döktür'". *Milli Folklor*, S.116, 156-168.

TAMBİAH, S. J. (1968). "The magical power of words". *Man*, C.3, S.2, 175-208.

TURNER, B. S. (2014). *Klasik Sosyoloji*. (Çev.:İ. Çetin) İstanbul: İletişim Yayınları.

İNCİLİ ÇAVUŞ FIKRALARINDA ŞAHIS KADROSU*

Ceyhun KAÇMAZ**

Öz

Fıkralar, kuşaktan kuşağa aktarılan ve genellikle komik ya da ironik bir olayı kısa ve öz bir şekilde anlatan sözlü mizah geleneğimizin önemli bir parçasıdır. Bu anlatılar, dinleyici veya okuyucuda gülümseme ya da neşe uyandırmayı amaçlarken, aynı zamanda toplumun belirli yönlerini yansıtır ve eleştirir. İncili Çavuş fıkraları, bu geleneğin Osmanlı döneminden kalan en önemli örneklerinden biridir. Türk edebiyatında özel bir yere sahip olan bu fıkralar, merkezinde zeki ve nüktedan bir kahraman olan İncili Çavuş'u barındırır. İncili Çavuş'un saraydaki konumu, ona toplumun farklı kesimleri arasında bir köprü olma fırsatı verir. Halkın günlük sıkıntılarını ve yaşamın karmaşıklığını gözlemlerken, aynı zamanda saraydaki entrikaları ve bürokratik işleyişi de yakından takip eder. Böylece, sosyal dinamikleri ve çatışmaları mizahi bir dille yorumlar. Fıkraların şahıs kadrosu, İncili Çavuş'un yanı sıra padişah, sadrazam, diğer devlet bürokratları, halktan sıradan insanlar, dini ve olağanüstü varlıklar ile hayvanları içerir. Bu çeşitlilik, dönemin sosyal dokusuna dair zengin bilgiler sunar. Devlet adamlarının abartılı portreleri, halkın masumiyeti ve saf anlayışı, fıkraların temel dinamiklerini oluşturur. Kahramanlar arasındaki etkileşim ve diyaloglar, dönemin dilini, kültürünü ve mizah anlayışını yansıtarak edebiyat ve sosyal tarih açısından değerli kaynaklar arasında yer alır. İncili Çavuş, halkın sessiz çoğunluğunun sesi olarak, sosyal adaletsizlikleri ve yönetimdeki aksaklıkları alaycı bir dille dile getirir. Fıkralar, zengin şahıs kadrosu ve sosyal eleştirileriyle Osmanlı döneminin mizahi bir aynası işlevi görür. Bu eğlenceli anlatılar aracılığıyla, toplum yapısını ve insan ilişkilerinin anlaşılmasına olanak tanır. Bu çalışmada, İncili Çavuş fıkralarının şahıs kadrosu incelenmiştir. Araştırmaya kaynaklık eden fıkralar, Milli Kütüphane'de DNO59851 numarasıyla kayıtlı Süleyman Tevfik'in *İncili Çavuş: Mumaileyhin Zebanzed Olan Letaifi Havi* (1923), Remzi Daniş Korok'un *İncili Çavuş Latifeleri* (1940) ve Necati Sanerk'in *İncili Çavuş'un En Güzel Fıkra ve Hikayeleri* (1943) adlı eserlerinden seçilen 100 adet fıkradan oluşmaktadır. Bu fıkralar üzerinde yapılan incelemeler sonucunda, İncili Çavuş fıkralarının şahıs kadrosu tasnif edilmiş ve dönemin sosyal yapısını yansıtan zengin bir şahıs çeşitliliği ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Fıkra, İncili Çavuş, fıkra tipi, şahıs kadrosu, kahramanlar.

* Bu makale, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında yürütülen "Nasreddin Hoca ve İncili Çavuş Fıkralarının Karşılaştırmalı Araştırması" adlı doktora tezinden üretilmiştir.

** Öğr. Gör. Yeditepe Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bölümü, İstanbul/Türkiye. ceyhun.kacmaz@yeditepe.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1819-6254.

PERSON LIST IN İNCİLİ ÇAVUŞ JOKES

Abstract

Jokes are an important part of our oral humour tradition, which is passed down from generation to generation, usually telling a funny or ironic event in a short and concise way. These narratives aim to evoke laughter or joy in the listener or reader, while at the same time reflecting and criticising certain aspects of society. İncili Çavuş jokes are one of the most important examples of this tradition from the Ottoman period. These jokes, which have a special place in Turkish literature, have a clever and witty hero, İncili Çavuş, at their centre. İncili Çavuş's position in the palace gives him the opportunity to be a bridge between different segments of society. While observing the daily troubles of the people and the complexities of life, he also closely follows the intrigues and bureaucratic workings of the palace. Thus, he interprets social dynamics and conflicts in a humorous way. In addition to İncili Çavuş, the personal cast of the jokes includes the sultan, grand vizier, other state bureaucrats, ordinary people, religious and extraordinary beings and animals. This diversity provides rich information about the social fabric of the period. Exaggerated portraits of statesmen, the innocence and naive understanding of the people constitute the basic dynamics of the jokes. The interactions and dialogues between the protagonists reflect the language, culture and sense of humour of the period and are valuable sources for literature and social history. İncili Çavuş, as the voice of the silent majority of the people, sarcastically expresses social injustices and failures in the administration. The jokes function as a humorous mirror of the Ottoman period with their rich cast of characters and social criticism. Through these entertaining narratives, it is possible to understand the social structure and human relations. In this study, the cast of İncili Çavuş jokes is analysed. The jokes that are the source of the research are Süleyman Tevfik's İncili Çavuş, registered in the National Library with the number DNO59851: Mumailayhin Zebanzed Olan Letafi Havi (1923), Remzi Daniş Korok's İncili Çavuş Latifeleri (1940) and Necati Saner's İncili Çavuş'un En Güzel Fıkra ve Hikayeleri (1943). As a result of the analyses made on these jokes, the personal cast of İncili Çavuş jokes was classified and a rich range of people reflecting the social structure of the period was revealed.

Keywords: Joke, İncili Çavuş, joke type, cast of persons, heroes.

Giriş

Fıkralar, geniş bir coğrafi alanı kapsayan ve yüzlerce yıldır sözlü gelenekte yaşatılan önemli halk edebiyatı ürünleridir. Bu anlatılar, Türk halk kültürünün uzun tarihi boyunca toplum hayatındaki çeşitli gelişmeleri ve değişimleri aktarır. Fıkralar, toplumun sosyal, ekonomik, kültürel, maddi ve manevi değerlerini yansıtan birer ayna işlevi görür. Hem bireysel hem de toplumsal anlamda fıkralar, Türk kültürünün ayrılmaz bir parçasıdır ve bu kültüre özgü değerleri aktarırken büyük bir önem arz eder. Ağah Sırrı Levend, fıkraların toplumun düşünsel ve duygusal hayatını, değerlerini ve bakış açısını yansıttığını belirtmiştir. Levend'e göre, fıkralar toplumun sosyal yaşamına, ahlaki değerlerine ve dünya görüşüne dair gözlemler ve değerlendirmeler sunar (Levend, 1988: 47).

Pertev Naili Boratav fıkraların, toplumun sosyal ve kültürel yapısını, değerlerini ve düşüncelerini yansıtan birer ayna olduğunu ifade etmiştir. Boratav'a göre, fıkralar toplumun zekâ seviyesini, dil oyunları ile bu zekâyı ifade etme şeklini ve dünya görüşünü yansıtır. Bu görüş, fıkraların toplumun sosyal ve kültürel yaşamına dair önemli bir araç olduğunu vurgulamıştır (Boratav, 1969: 63).

Türk halkı, fıkralar aracılığıyla karşılaştığı olaylara dair düşüncelerini, tutumlarını ve davranışlarını ifade etmiştir. Fıkralar, bir toplumun dünya görüşünü, zekâ seviyesini ve dil oyunları ile bu zekâyı nasıl ifade ettiğini gösterme konusunda diğer nesir türlerinden ayrılır. Bu bağlamda, fıkraların toplum ve kültür üzerindeki etkilerini göz önünde bulundurduğunda Dursun Yıldırım'ın fıkra tanımı, bu halk edebiyatı türünün özelliklerini ve işlevlerini kapsamlı bir şekilde ortaya koymaktadır. Yıldırım'a göre fıkralar, hayattan alınmış bir olay veya fikir etrafında şekillenen, kısa ve yoğun anlatımlı hikâyelerdir. Bu tanım, fıkraların gerçek hayatla olan bağlantısını vurgular. Fıkralar, günlük yaşamda karşılaşılan olayları, durumları ve insani kusurları mizahi bir dille ele alır (Yıldırım, 1999: 3).

Fıkralar, genellikle halkın ortak tecrübelerinden, tarihsel olaylardan ve sosyal geleneklerden esinlenerek ortaya çıkan kısa anlatılardır. Bu anlatılar, alegorik ve simgesel öğeleri kullanarak toplumsal gerçeklikleri mizahi bir dille yorumlar. Fıkraların merkezinde sıkça, toplumun çeşitli kesimlerinden kahramanlar yer alır; ancak en bilinenleri, halk kahramanları ve toplumsal figürler etrafında cereyan eder. Türk kültüründe Nasreddin Hoca, İncili Çavuş gibi bilge kişilikler, halkın ahlaki değerlerini, toplumsal çelişkilerini ve insan doğasını ironik bir üslupla ele alır.

Her fıkra tipi, belirli bir sosyal çevreyi, tip tipini veya olayı temsil eder ve bu sayede toplumun geniş bir yelpazesini kapsar. Ayrıca, her fıkra tipi, anlatıldığı dönemin ve çevrenin sosyo-kültürel koşullarına göre şekillenebilir Erman Artun'un da vurguladığı üzere, Türk fıkra anlatma geleneği, belirli bir fıkra tipini oluşturan veya belirli bir fıkra tipine dâhil olan fıkraların Türk kültürünün somut bir ifadesidir. Fıkradaki tipler ve çevreler, anlatım süresince değişkenlik gösterebilir, bu durum ise fıkranın yeni bir kimlikle oluşmasına olanak sağlar. Ayrıca, bazı fıkralar, geçmişte gerçekleşen olaylara dayanabilirken, diğerleri uygun bir zemin bulduklarında yeni bir fıkra tipine bağlanabilir ve bu da onların yeni bir "renk" kazanmalarını sağlar (Artun, 2011: 4).

Daha önce de ifade edildiği üzere, Türk halk edebiyatında fıkra türünün Nasreddin Hoca'dan sonra en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen İncili Çavuş, Osmanlı döneminin sosyal ve kültürel yapısını mizahi bir dille eleştiren fıkralarıyla tanınır. İncili Çavuş, genellikle devlet erkânı ve halk arasındaki etkileşimleri ironik bir perspektifle yansıtan, dönemin toplumsal çelişkilerini ve bürokratik absürtlüklerini alaycı bir üslupla sergileyen bir fıkra tipidir. Bu bağlamda, Nurettin Albayrak, İncili Çavuş fıkralarının genellikle hikâyeye niteliğinde olduğunu ve geleneksel fıkra ölçülerini aştığını ifade etmektedir. Albayrak'a göre, Süleyman Tevfik (Zorluoğlu) tarafından ilk kez derlenen bu fıkralar, kısa ve yoğun anlatım tekniğinden uzaklaşarak daha uzun hikâyeler şeklini almıştır. Bu nedenle, İncili Çavuş fıkralarının tam anlamıyla bir fıkra tipine oturmadığını belirtmektedir (Albayrak, 2024).

Anlatımı yoğun bu fıkralarda şahıs çeşitliliği de zengindir. İncili Çavuş'un yanı sıra padişah, saray görevlileri ve halkın çeşitli kesimlerinden insanlar ile olağanüstü varlıklar ve çeşitli hayvanlar da yer alır. İncili Çavuş ile etkileşime giren veya onunla karşı karşıya gelen bu varlıklar, fıkradaki olayların ilerlemesine yardımcı olur. Ayrıca, İncili Çavuş'un eleştirel bakış açısını belirginleştirerek, iletmek istenen mesajın ortaya

çıkmasına katkıda bulunurlar. Bu noktada, Şeref Boyraz'ın belirttiği gibi, fıkra geleneğinin genelinde olduğu gibi, İncili Çavuş fıkralarında da şahıs kadrosu oldukça zengindir. Gerçek hayatta karşılaştığımız çeşitli insan tiplerinin bu fıkralarda yer alması, fıkraların geniş kitleler tarafından benimsenmesini sağlar (Boyraz, 1996: 80).

Fatma Ahsen Turan'a göre de İncili Çavuş fıkralarındaki şahıslar, İncili'nin yaşadığı çevrede yer alan, hayatının çeşitli safhalarında birlikte olduğu, toplumun muhtelif kesimlerinden kişilerdir. Fıkraların şahıs kadrosunun merkezinde İncili Çavuş yer alır, fıkraların değişmez kahramanıdır. Her bir fıkra İncili ve İncili Çavuş'un muhatabı olan şahıs etrafında oluşur (Turan, 2008: 31).

Aydın Oy'a göre, İncili Çavuş fıkraları, Anadolu'nun bazı unsurlarını taşısa da özellikle XVII. yüzyıl İstanbul'unun çeşitli meslek gruplarından insanları ve şehrin Boğaziçi'nden Balat'a uzanan geniş coğrafyasını ve tarihini anlatır. Bu eserler, her okuyuşumuzda, ilk bakışta fark etmediğimiz yeni detaylar ve manzaralar sunan bir fıkra albümü gibidir (Oy, 1987: 108).

İncili Çavuş fıkralarına dair derleme çalışmaları, farklı dönemlerde ve çeşitli yazarlar tarafından gerçekleştirilmiş olup, İncili Çavuş fıkralarının anlaşılması ve bu kültürel mirasın korunmasında önemli bir role sahiptir. Bu bağlamda, İncili Çavuş fıkralarının derlemesini yapan araştırmacı ve yazarlar, kronolojik olarak şu şekildedir: Süleyman Tevfik Zorluoğlu, *İncili Çavuş* (1918, 1923, 1939), Daniş Remzi Korok, *İncili Çavuş Lâtifeleri I, II* (1940), N. Sanerk, *İncili Çavuş'un En Güzel Fıkra ve Hikâyeleri* (1943), Firûzan Gediz, *İncili Çavuş ve Hikâyeleri*, Şaka Neşriyatı (haz.), *İncili Çavuş* (1944), Firuzağa, *İncili Çavuş'un En Güzel Resimli Latifeleri I ve II* (1966), Mustafa Koç, *Yaşam Öyküsü ve Fıkralarıyla İncili Çavuş* (1977), Erdoğan Tokmakçıoğlu, *Bütün Fıkralarıyla İncili Çavuş* (1983), Mehmet H. Ermiş, *En Güzel İncili Çavuş Bekri Mustafa Fıkraları* (1999), Tahir Galip Seratlı, *Nasreddin Hoca, İncili Çavuş, Bekri Mustafa* (2004), Fatma Ahsen Turan, *Türk Kültürünün Mizah Burcu İncili Çavuş* (2008).

Bu çalışmada, İncili Çavuş'un fıkralarındaki şahıs kadrosunun sınıflandırılması için, yukarıda belirtilen eserlerden yararlanılmıştır. Milli Kütüphane'de DNO59851 numarasıyla kayıtlı olan Süleyman Tevfik, *İncili Çavuş: Mumaileyhin Zebanzed Olan Letaifi Havi* (1923), Remzi Daniş Korok, *İncili Çavuş Latifeleri* (1940) ve Necati Sanerk, *İncili Çavuş'un En Güzel Resimli Latifeleri* (1943) adlı eserlerden seçilmiş 100 fıkra bu çalışmanın temelini oluşturmuştur. Bu çalışmada, şahıs kadrosunun sınıflandırılması için Dursun Yıldırım'ın *Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları* (1999) adlı eserinde yer alan şahıs tasnifi esas alınmıştır. İncili Çavuş fıkralarının şahıs kadrosu, Devlet adamları ve bürokratlar, İncili Çavuş'un ailesi, dini kişiler, hayvanlar ve diğer şahıslar olarak 5 ana başlıkta ve önem sırasına göre alt başlıklarla incelenmiştir. Parantez içindeki alıntılar, tezde ekler bölümünde yer alan fıkra metinlerinin kaynaklarını belirtmektedir.

1. Devlet Adamları

Osmanlı İmparatorluğu'nda devlet adamları, bürokrasinin katı hiyerarşik yapısı ve merkeziyetçiliğinden kaynaklanan otoriter ve uzak figürler olarak algılanmaktaydı. Padişahın mutlak egemenliği ve devlet adamlarının geniş yetkileri, halk ile devlet arasında derin bir uçurum yaratmıştı. Halk, bu figürleri genellikle adaletten uzak, rüşvet ve yolsuzlukla iç içe ve kendi çıkarlarını halkın ihtiyaçlarından üstün tutan kişiler olarak görüyordu. 16. yüzyıldan itibaren artan bürokratik yozlaşma ve bozulma, bu algıyı daha da pekiştirmiştir.

16. yüzyılın sonları ve 17. yüzyılın başlarında hem Osmanlı İmparatorluğu'nda hem de Avrupa'da devlet adamlarına yönelik halk algısında bir değişiklik baş göstermiştir. Başta saygıdeğer pozisyonlarda bulunan bu kişiler, zamanla halkın beklentilerini karşılayamama ve adaletsizlik yapma suçlamalarıyla eleştirilir hale gelmiştir. Mumcu'nun belirttiğine göre, bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nda rüşvet olayları öylesine artmıştır ki, İngiliz Elçisi Henry Lello'nun Venedik Dükü'ne aktardığı gibi, devletin her kademesine nüfuz etmiş ve Sultan İbrahim döneminde şimdiye dek eşi benzeri görülmemiş bir düzeye ulaşmıştır. Bu yaygın rüşvetçilik, şeri hukuk ve milli gelenekler gibi devlet yönetiminin temelini oluşturan unsurların önemini azaltmıştır (Mumcu, 2005: 85). Bu durum, devlet adamlarının halk nezdindeki itibarlarının sarsılmasını ve eleştirilmesini artırmıştır.

İncili Çavuş fıkraları, halkın sesini yansıtarak dönemin siyasi ve sosyal koşullarına ışık tutar ve devlet adamlarının eleştirilmesi, halkın değişen algısını ve artan hoşnutsuzluğunu ortaya koyar. Halk, devlet adamlarından adalet, liyakat ve halkın refahını gözetmelerini beklerken, fıkralarda bu beklentilerin karşılanmadığı görülmektedir.

1.1. Padişahlar

16. yüzyılın sonlarına kadar, Osmanlı padişahlarının güçlü ve karizmatik liderliği altında, imparatorluk siyasi, askeri ve ekonomik olarak zirveye ulaşmıştır. Bu dönemde, Kanuni Sultan Süleyman, I. Selim ve III. Murad gibi padişahlar, fetihlerle imparatorluğun sınırlarını genişletirken, merkezi otoriteyi de sağlamlaştırmışlardır. Ancak 17. yüzyılın başları itibarıyla, artan ekonomik ve siyasi sorunlar sonucunda padişahların otoritesi zayıflamış ve ayanlar, eyaletlerde ve sancaklarda devletten bağımsız olarak eşkıya bir güç haline gelerek öne çıkmaya başlamıştır. (Özkaya, 1994: 114). Bu zayıflama, İncili Çavuş fıkralarında dile getirilen padişah imajı ile de örtüşmektedir. Fıkralarda, padişahlar, Osmanlı devlet yapısının en üst düzey temsilcileri olarak tasvir edilirken, İslam hukukuna dayalı mutlak monarşinin başı olarak siyasi, askeri ve dini otoritenin nihai kaynağı olmaları vurgulanır. Bu tasvir, padişahların sadece devlet işleriyle ilgilenen otorite figürleri olmalarının ötesinde, insani yönleri ve halkla olan etkileşimlerine de dikkat çeker. Böylece, padişahların güçlü liderlik rollerinin yanı sıra, sosyal ve kültürel hayata aktif olarak katıldıkları ve halkla iletişim kurdukları, hatta zaman zaman mizahi durumlara dâhil oldukları bir perspektif sunulur.

1.1.1. III. Sultan Mehmet

İncili Çavuş fıkralarında III. Sultan Mehmet (Korok, 1940: 38-43). İncili Çavuş'un bir dönem musahibi (sohbet arkadaşı, nedimi) olarak öne çıkar. Padişahın onu bu göreve getirmesi, İncili Çavuş'un hazırcıya, zekâsına ve nüktedanlığına verdiği değeri gösterir. Ayrıca padişahın halktan biriyle sohbet etmesi, halkın nabzını tutmak ve onların düşüncelerini anlamak istediğine işaret eder. Böylece İncili Çavuş'un halkla padişah arasında bir köprü vazifesi görür.

1.1.2. III. Murat

İncili Çavuş fıkralarında III. Murat (Korok, 1940: 38-43). Dönemin padişahı olarak tasvir edilir. Fıkralarda, İncili Çavuş'un bir dönem III. Sultan Murat'ın musahibi belirtilir. İncili Çavuş, halktan biri olarak padişaha halkın sorunlarını, isteklerini ve beklentilerini aktarır. İncili Çavuş'un padişaha sunduğu farklı bakış açıları ve eleştiriler, III. Murat'ın kişisel gelişimine ve öz farkındalığına katkıda bulunur. Padişah, İncili Çavuş'un sözlerini dikkate alarak kendi düşünce ve davranışlarını sorgular, hatalarını görme ve kendini geliştirme imkânı yakalar.

1.1.3. IV. Murat

İncili Çavuş fıkralarında, IV. Murat (Korok, 1940: 54-57). Dönemin padişahı olarak ele alınır. Bu anlatılarda, IV. Murat, İncili Çavuş'un davranışlarını dikkatle izleyen ve onun eylemlerinden önemli dersler çıkaran bir tip olarak betimlenir. IV. Murat'ın, İncili Çavuş'un davranışlarından öğrenim sağlayarak öz-farkındalığını geliştirdiği gösterilir. Bu temsil, ideal bir liderin halkından öğrenme ve bilgelikle yönetme prensiplerini vurgular. Ayrıca, yönetici ile halk arasındaki ilişkinin karşılıklı saygı ve öğrenme temelleri üzerine inşa edilmesi gerektiğini belirtir. Bu bağlamda, İncili Çavuş fıkraları, liderlik ve yönetim üzerine derinlemesine bir perspektif sunar ve etkili bir liderin halkının deneyimlerinden ve perspektiflerinden nasıl faydalanması gerektiğine dair önemli mesajlar içerir.

1.1.4. Kanuni Sultan Süleyman

İncili Çavuş fıkralarında, Kanuni Sultan Süleyman (Korok, 1940: 3-6). Dönemin padişahı olarak ele alınır. Kanuni Sultan Süleyman'ın İncili Çavuş ile kurduğu yakın ilişki, padişahın halkla olan güçlü bağını sembolize eder. İncili Çavuş, padişah ile halk arasında bir köprü vazifesi görür. Onun mizahi üslubu ve cesur eleştirileri sayesinde, Sultan Süleyman toplumun nabzını tutar, halkın sorunlarını ve beklentilerini daha iyi anlar. İncili Çavuş'un ince dokundurmalarıyla, padişaha toplumsal adaletsizlikler ve aksaklıklar hatırlatılır. Bu sayede, Sultan Süleyman daha adil, duyarlı ve halkın ihtiyaçlarına önem veren bir yönetim anlayışı benimser.

1.1.5. Sokullu Mehmet Paşa

İncili Çavuş fıkralarında, Sokullu Mehmet Paşa (Korok, 1940: 36-38). Zekâsı, hazırcevaplığı ve nüktedanlığıyla dikkat çeken bir devlet adamı olarak tasvir edilir. Fıkralarda, Paşa'nın karşılaştığı güçlükleri ve sorunları esprili bir üslupla çözmesi, onun pratik zekâsını ve mizahi yönünü yansıtmaktadır. Örneğin, kızlar ağasının rahatsız edici sorularından kurtulmak için ağaya zekice ve nükteli cevaplar vermesi, Paşa'nın zor durumların üstesinden gelmedeki ustalığını gözler önüne sermektedir.

1.1.6. Sultan Ahmet

İncili Çavuş fıkralarında Sultan Ahmet (Korok, 1940: 43-47); (Çeşit Kitabevi, 1965: 8-9). Hem otoriter hem de zekice çözümlere ve mizaha açık bir lider olarak tasvir edilir. İncili Çavuş'un planlarını takdir etmesi, onun esnekliğini, hoşgörüsünü ve yaratıcılığı değerlendirme kapasitesini gösterir, bu da onun farklı perspektiflere açık bir yönetici olduğunu belirtir.

Sultan Ahmet'in İncili Çavuş ile etkileşimi, adaletli yönetim anlayışını ve halkın refahına verdiği önemi vurgular, sağlıklı bir lider-halk ilişkisi kurulmasına olanak tanır. Ayrıca, mizah anlayışı onun insani yönünü sergiler ve yöneticilerin halkla empati kurabilmesinin önemine işaret eder.

1.1.7. Sultan Selim

İncili Çavuş fıkralarında Sultan Selim (Korok, 1940: 26-31); (Sanerk, 1943: 28). Adaletli ve hakkaniyet odaklı bir lider olarak betimlenir. Liderlik özellikleri, kriz anlarında bile mizahi bir yaklaşım sergileyebilmesi ve esprituël ile öne çıkar. Sultan Selim'in, İncili Çavuş'un zekice eleştirilerine ve nüktelerine verdiği olumlu tepkiler, onun güçlü liderlik vasıflarını pekiştirir. Padişahın, öfkesini kontrol altında tutabilmesi ve sabırla hareket etmesi, olgun ve dirayetli bir yönetici olduğunu gösterir. Ayrıca, Sultan Selim'in mizahı benimsemesi, halkla etkili iletişim kurabilme ve empati yeteneğinin altını çizer.

Sultan Selim'in fıkralardaki temsili, mizahın toplumsal ve siyasi işlevlerine de vurgu yapar. Padişahın, İncili Çavuş'un eleştirilerini ve uyarılarını mizahi bir dil ile sunmasına olanak tanınması, farklı görüşlere açıklığını ve eleştiriye yapıcı bir şekilde değerlendirme kapasitesini ortaya koyar. Bu, mizahın toplumsal gerilimleri hafifletme ve insanları birbirine yakınlaştırma gücüne işaret eder.

Sonuç olarak, İncili Çavuş fıkralarında padişahlar genellikle adil, hoşgörülü ve hazırcevap bir şekilde resmedilir. Padişahlar halkın dertlerini dinler, zor durumda olanlara yardım eder, zekice ve nüktedan cevaplar verir. Fıkralarda padişahların mutlak otoritesi vurgulanmakla birlikte, bu otorite keyfiyete dayanmaz. Padişahlar yasalara ve törelere bağlıdır, kararlarında adalet ve hakkaniyet gözetirler. Halkın şikayetlerini ciddiye alır, yanlış uygulamaları düzeltmek için çaba harcarlar. Öte yandan padişahlar da sıradan insanlar gibi hatalar yapabilir, kandırılabilir. Ancak sonunda hakikati görüp doğru olanı yapmaya çalışırlar. Kimi zaman İncili Çavuş'un zekice sözleri sayesinde gerçekleri fark ederler. Padişahlar cömert ve bonkördür, ihtiyaç sahiplerine yardım elini uzatırlar. Halkın refahını önemser, zorda kalanın yardımına koşarlar. Haksızlığa ve zulme karşı tavır alırlar. Sonuç olarak İncili Çavuş fıkralarında idealize edilmiş, olumlu vasıflarla donatılmış "adil hükümdar" portresi çizilir. Padişahlar devletin ve milletin selameti için çalışan, halkın dertlerine derman arayan, zekâsı ve hazırcevaplığıyla öne çıkan kişilerdir. Bu yönleriyle halkın gözünde saygın ve sevilen bir konumdadırlar.

1.2. Yabancı Devlet Adamları

İncili Çavuş'un maceraları aracılığıyla anlatılan yabancı devlet adamları ile ilgili fıkralar, Osmanlı İmparatorluğu'nun uluslararası arenada nasıl bir rol oynadığına dair değerli bilgiler sunar. Örneğin, Fransa Kralı ile ilgili anekdotlar, Osmanlı'nın Batı Avrupa ile olan ilişkilerini ve bu ilişkilerin zaman zaman rekabet, zaman zaman ise iş birliğine dayalı karmaşık yapısını sergiler. 16. yüzyılda Fransa ile Osmanlı arasındaki ittifak, iki devletin de Habsburg hakimiyetine karşı çıkan ortak çıkarları temelinde şekillenmişti (Yıldız, 2013: 66). Bu siyasi manevra, İncili Çavuş fıkralarında ele alınan mizahi etkileşimlerle zenginleştirilerek, dönemin diplomasisine insanî bir bakış açısı kazandırır.

Şah Abbas ve Şah İsmail gibi İran hükümdarları ile ilgili fıkralar, Osmanlı-İran ilişkilerinin dinamiklerini yansıtır. 16. ve 17. yüzyıllarda, Osmanlı İmparatorluğu ile Safevî Devleti arasında sık sık gerilimler ve savaşlar yaşanmıştır. Bu dönemde, iki büyük İslam devleti arasındaki rekabet hem siyasi hem de dini bir boyut kazanmıştır. İncili Çavuş fıkraları, bu gerilimli ilişkiyi mizahi unsurlarla işleyerek, tarihsel olaylara farklı bir perspektiften bakma imkânı sunar.

1.2.1. Fransa Kralı

Fransa Kralı, İncili Çavuş fıkralarında (Turan, 2008: 127-128). Yargılayıcı ve yüzeysel bir tavırla betimlenmektedir. Özellikle, İncili Çavuş'un yamalı elbiselerine ilişkin ilk izlenimlerine dayanarak, Osmanlı'nın daha uygun bir elçi gönderememiş olduğu sonucuna varması, Kral'ın dış görünüş temelli değerlendirmelere eğilimli olduğunu açıkça gösterir. Bu durum toplumda statü ve görünüşe verilen aşırı önemin eleştirisini yansıtmaktadır. Kral'ın bu tür yüzeysel değerlendirmeleri, bireylerin dışsal özelliklere ve maddi değerlere odaklanarak, kişilerin gerçek değerini ve yeteneklerini ihmal etme eğilimlerini vurgulamaktadır.

1.2.2. Şah Abbas

İncili Çavuş fıkralarında Şah Abbas (Korok, 1940: 38-43). Gösterişli ve gururlu bir hükümdar olarak betimlenirken bir yandan da sağduyulu liderlik özellikleriyle öne çıkar. Fıkralar, Şah Abbas'ın zenginliğini ve sarayının ihtişamını sergileme arzusunu vurgulayarak, onun gösteriş düşkünlüğü ve kibrini eleştirir. Sarayını ziyaretçilere göstermesi ve değerli tahtını her odada sergilemesi, liderlik anlayışında şatafat ve gösterişin yerini belirginleştirir. Bu, Şah Abbas'ın kişisel zaafalarını ve gururunun boyutlarını da gözler önüne serer.

Diğer yandan, Şah Abbas'ın adaletli ve dengeli bir lider olduğunu gösteren anlar da fıkralarda yer alır. İncili Çavuş'un bir olayı açıklamasını sabırla dinlemesi ve durumu tam olarak anlamadan öfkeye kapılmaması, onun adalet anlayışını ve sağduyulu yaklaşımını gösterir. Şah Abbas'ın olayları derinlemesine inceleme ve gerçekleri öğrenme çabası, onun adaletli bir yöneticiliğini vurgular.

1.2.3. Şah İsmail

İncili Çavuş fıkralarında Şah İsmail (Koz, 1995: 342). Alaycı bir tip olarak betimlenir. Onun, İncili Çavuş'a bozuk yumurta ile hazırlanan yemekle yapılan şaka, mizahi ve alaycı doğasını sergiler. Bu davranış, aynı zamanda İncili Çavuş'un zekasını ve çevikliğini öne çıkarırken, güç dinamikleri ve statü farklılıkları arasındaki etkileşimi yansıtır. Şah İsmail'in üstün konumu ona alay etme özgürlüğü tanısa da İncili Çavuş'un zekâsı bu güç dengesini dengeleyerek, gerçek değerini kişisel niteliklerde bulunduğunu vurgular.

Osmanlı padişahlarının İncili Çavuş fıkralarında olumlu bir şekilde tasvir edilmesi, Osmanlı yönetiminin adalet, bilgelik ve halkla etkili iletişim gibi değerler üzerinden kendini diğer devletlerin yönetimlerinden üstün konumlandığını göstermektedir. İncili Çavuş'un zekâsı ve hazırcıevaplığı, Osmanlı padişahları tarafından takdir edilir ve yüksek değer verilir. Bu durum, Osmanlı yönetiminin, ideal bir düzeyde olsa dahi, halkın sesine değer veren ve çeşitlilik içeren görüşlere açık bir yapıya sahip olduğu izlenimini oluşturur.

Bununla birlikte, bu tasvirlerin tarihsel gerçeklikleri eksiksiz bir şekilde yansıttığını iddia etmek zordur. Fıkralar, daha çok Osmanlı toplumunun kendi kimliğini ve değerlerini nasıl algıladığına, ayrıca diğer kültürlerle olan ilişkilerini nasıl yorumladığına dair önemli ipuçları sunar. Bu anlatılar, Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi ve kültürel hegemonya iddialarını destekleyen bir söylem oluşturur ve halkın bu ideolojiyi içselleştirmesine katkı sağlar.

Sonuç itibarıyla, İncili Çavuş fıkralarındaki yabancı padişahlar ve Osmanlı padişahlarının temsili, Osmanlı İmparatorluğu'nun kendi değerlerini, yönetim anlayışını ve diğer devletlerle olan ilişkilerini yansıtan önemli bir kültürel ve siyasi gösterge olarak değerlendirilebilir. Bu temsiller, dönemin siyasi ve kültürel dinamiklerini mizahi bir dil aracılığıyla ele alarak, Osmanlı toplumunun kendi kimliğini ve değerlerini nasıl şekillendirdiğine dair değerli bilgiler sunmaktadır.

İncelenen fıkralarda adı geçmeyen padişahlar, genel olarak hükümdarlık figürünü simgelemekte ve İncili Çavuş ile gerçekleştirdikleri diyaloglar üzerinden dönemin toplumsal ve siyasi sorunlarını yansıtmaktadırlar.

1.3. Sadrazam ve Vezirler

Osmanlı İmparatorluğu'nun idari yapısında sadrazam ve vezirlerin merkezi rolleri, Peter Burke'nin *"Krallar hata yapmaz, sadece 'kötü danışmanlar' tarafından yanlış yönlendirilirler."* (Burke, 1996: 177) şeklindeki tespitleriyle bir paralellik gösterir. Padişahın vekili olan sadrazam, devletin tüm işlerinde nihai sorumluluğu taşıırken, vezirler özelleşmiş alanlarda sadrazamın gözetiminde görevlerini yerine getirirlerdi. Bu sistem, Osmanlı'nın geniş topraklar üzerinde etkin yönetimini sağlarken, İbrahim Paşa gibi etkili liderler merkeziyetçi yönetimi güçlendirmişlerdir. Ancak 17. yüzyılda yaşanan rüşvet ve idari bozukluklar, yönetimdeki danışmanlık zafiyetlerini ve potansiyel yanlış yönlendirmeleri ortaya koymuştur.

İbrahim Paşa'nın ele alındığı bir fıkra, paşanın otoriter ve merhametsiz tavırları eleştirilir. Kanuni Sultan Süleyman'ın sadrazamı olan ve 1536 yılında idam edilen İbrahim Paşa'nın, gücünü kötüye kullandığı ve padişahın otoritesini tehlikeye sokacak derecede güç kazandığı iddiaları, fıkra onun negatif niteliklerinin öne çıkarılmasıyla eleştirel bir perspektife taşınır.

Diğer yandan, ismi belirsiz bir sadrazamın halkın derdine çare aradığı ve İncili Çavuş'un önerilerine değer verdiği fıkralar, olumlu liderlik vasıflarını yansıtır. Bu fıkralar, Osmanlı yönetiminde adaletin, halkla iletişimin ve çeşitliliğe açık olmanın altını çizer.

1.3.1. İbrahim Paşa

İncili Çavuş fıkralarındaki İbrahim Paşa tipi (Sanerk, 1943: 21-22). Kanuni Sultan Süleyman döneminin sadrazamı olarak ve dönemin güçlü devlet adamlarından biri olarak ön plana çıkar. İncili Çavuş'un eleştirileri aracılığıyla, İbrahim Paşa'nın servet ve ihtişamına karşın alçakgönüllülüğün önemi ve gösterişin bireysel değeri artırmadığı mesajı verilir. Bu fıkralar, iktidar ile halk arasındaki ilişkileri yansıtan ve eleştirel bir bakış açısı sunan edebi bir yapıya sahiptir.

İbrahim Paşa ile İncili Çavuş arasındaki diyaloglar, halkın iktidara karşı duruşunu ve eleştirel bakışını simgelerken, İbrahim Paşa'nın İncili Çavuş'un zekâsına ve fikirlerine duyduğu hayranlık, yönetici sınıfın halkın sesine değer vermesi gerektiğinin önemini vurgular.

1.3.2. Sadrazam

İncili Çavuş fıkralarındaki sadrazam tipi (Korok, 1940: 19-20). Liderlik vasıfları açısından çelişkili bir profil sergiler. Bir yandan, zenginliğine rağmen cimri ve bencil bir yaşam sürerek, bu tutumu çevresine de dayatmasıyla adaletsiz bir liderlik anlayışını temsil eder. Bu, özverili ve adil liderlik prensipleriyle çelişir. Diğer yandan, siyasi zekâsı ve stratejik düşünme kabiliyetiyle olumlu bir liderlik özelliği gösterir. Ancak, bu yeteneklerini kişisel sıkıntılarını gidermek için kullanması, liderlik vasıflarını şahsi menfaatler doğrultusunda kullandığına dair eleştirilere yol açar. Sadrazamın portresi, liderlik ve güç kullanımındaki etik ikilemleri vurgular.

1.3.3. Vezir

Vezir, İncili Çavuş fıkralarında (Ermiş, 1999: 76). Sınırlı bir şekilde yer almasına rağmen önemli bir role sahiptir. Fıkra geçen vezir, acımasızlık ve zulmü temsil eden bir figür olarak öne çıkar. Onun en belirgin özelliği, merhametsiz ve düşüncesiz doğasıdır. Vezirin bu olumsuz nitelikleri, fıkranın ana teması olan adalet ve haksızlık kavramlarını vurgulamak için kullanılır. Vezirin bahçedeki incir ağacını kesmek istemesi, onun bencil ve duyarsız tutumunu gözler önüne serer. Bu durum, vezirin kendi çıkarları uğruna başkalarına zarar vermeye hazır olduğunu gösterir.

Vezir tipinin psikolojik ve sosyolojik özellikleri, dönemin yönetici sınıfının eleştirisini yansıtır. Vezirin acımasız ve zalim davranışları, gücü elinde bulunduran kişilerin nasıl yozlaşabileceğini ve adaletsizliğe yol açabileceğini vurgular. Bu tipin, İncili Çavuş ile olan etkileşimi, fıkralardaki güç dinamiklerini ve sosyal hiyerarşiyi ortaya koyar. Vezirin İncili Çavuş'a karşı takındığı tavır, dönemin

toplumsal yapıdaki eşitsizlikleri ve adaletsizlikleri yansıtır. Aynı zamanda, vezirin tipi aracılığıyla, fıkralar toplumsal eleştiri yapma ve haksızlıklara dikkat çekme işlevi görür.

1.4. Bürokratlar ve Görevliler

Osmanlı İmparatorluğu, 16. yüzyılın sonlarından itibaren bir dizi siyasi, ekonomik ve sosyal sorunla karşı karşıya kalmıştır. Merkezi otoritenin zayıflaması, taşradaki güç odaklarının yükselmesi ve yönetici sınıfın yozlaşması gibi gelişmeler, bürokrasinin işleyişini olumsuz etkilemiştir. Liyakate dayalı atama sistemi yerini giderek artan bir kayırmacılığa bırakmış, rüşvet ve yolsuzluk gibi sorunlar yaygınlaşmıştır. Bu durum, halkın devlete ve yöneticilere olan güvenini sarsmış ve toplumsal hoşnutsuzluğu artırmıştır.

Bu bağlamda İncili Çavuş fıkralarında bürokratların olumsuz özelliklerle temsil edilmesi, bu tarihsel arka planı yansıtır. Fıkralarda kibir, öfke, adaletsizlik, liyakatsizlik ve yetersizlik gibi vasıflarla betimlenen bürokratlar, dönemin yönetim anlayışındaki aksaklıkları ve toplumsal algıyı ortaya koyar. İncili Çavuş'un zekâsı ve hazırcıcağı karşısında bürokratların aciz kalması, halkın yöneticilere karşı eleştirel bakış açısını yansıtır.

1.4.1. Harbiye Nazırı

İncili Çavuş fıkralarında Harbiye Nazırı (Tevfik, 1923: 112-114; Kılıç, 2022: 244-248). Liderlik ve iş birliği yetenekleriyle öne çıkar. Mizahi bir planı hızla destekleyip uygulayan Nazır, esneklik ve alışılmadık fikirlere açıklığı ile dikkat çeker. Bu durum, onun geniş vizyonunu ve pratik zekasını yansıtır. İncili Çavuş ile iş birliği, liderlerin astlarıyla etkileşimin ve ekip çalışmasının önemini vurgular.

14.2. Vali

İncili Çavuş fıkralarında (Tevfik, 1923: 117-120; Kılıç, 2022: 254-260). Zenginlik ve gururunu liderlik yeteneğiyle karıştıran bir adamın vali olma çabası, liderlik vasıflarının önemini vurgular. Bu kişi, gerçek yeteneklerini aşırı değerlendirerek ve hırsının peşinden giderek, uygun olmadığı bir makama talip olur. İncili Çavuş'un uyarılarını dikkate almayan bu adam, halkın önünde itibarını kaybeder.

Vali adayının karşılaştığı durum, liderlerin bilgelik, alçakgönüllülük ve sağduyu gibi özelliklere ihtiyaç duyduğunu gösterir. Kendi sınırlarını bilmeyen ve halkın görüşlerine kapalı olan bu kişi, kendi eksikliklerinin kurbanı olur. İncili Çavuş'un fıkrası, liderlerin halkın desteğini ve saygısını kazanmak için çaba göstermesi gerektiğini ve halk zekâsı ile sağduyunun, yöneticilikte aranan değerler olduğunu hatırlatır.

1.4.3. Silahdar Ağa

Silahdar Ağa, İncili Çavuş fıkralarında (Tevfik, 1923: 21-23; Kılıç, 2022: 62-66); (Korok, 1940: 3-6). Öfkeli ve hiddetli bir kişilik olarak tasvir edilir. Özellikle İncili Çavuş'un kendisini ayıya benzetmesi üzerine sert tepki göstermesi ve onu merdivenlerden aşağı atması, mizah anlayışından yoksun olduğunu ve eleştirilere tahammül edemediğini gösterir.

Silahdar Ağa'nın bu davranışları, liderlik vasıflarındaki eksiklikleri yansıtır. Gücünü ve otoritesini korumak adına şiddete başvurması, otoriter bir yönetim anlayışının göstergesidir. Astlarıyla sağlıklı ilişkiler geliştirmek yerine baskıcı bir tutum sergilemesi, etkili bir lider olmaktan uzaklaştırır.

1.4.4. Karakol Amiri

İncili Çavuş fıkralarında karakol amiri (Tevfik, 1923: 137-141; Kılıç, 2022: 137-141). Liderlik, karar verme, hoşgörü ve adalet gibi özellikleriyle öne çıkar. İstanbul'a yabancı olan ve dolandırılan İncili Çavuş'a yönelik yaklaşımı, amirin olayları derinlemesine analiz etme ve konteksti değerlendirme yeteneğini, adalet ve hoşgörü anlayışını sergiler. Durumun özgüllüğünü dikkate alarak, katı kurallardan ziyade insani ve yapıcı bir yol seçer.

Karakol amirinin İncili Çavuş'u gelecekte daha dikkatli olması konusunda uyarısı, koruyucu ve eğitici liderliğini vurgular. Bu, amirin suçluları sadece cezalandırmakla kalmayıp, bireylerin gelişimine ve iyileşmesine de katkıda bulunduğunu gösterir. Karakol amirinin temsili, adaletin yanı sıra hoşgörü ve empatiyi de kapsayan bir yöneticilik anlayışının önemini ortaya koyar.

1.4.5. Kaymakam

İncili Çavuş fıkralarında kaymakam (Tevfik, 1923: 110-112; Kılıç, 2022: 240-244). Zalimlik, cehalet ve kibirlilik gibi olumsuz liderlik nitelikleriyle ele alınır. Halkı sömüren bu tutumu, gücün kötüye kullanımını ve halkın refahını kendi çıkarları için feda etmeyi simgeler. Kaymakam figürü, adaletsiz ve baskıcı yönetim biçimlerine yönelik bir eleştiriyi temsil eder, kişisel egoyu ve ihtiyaçları halkın isteklerinin önüne koyar.

İncili Çavuş'un kaymakamı övüp sonrasında onun görevden alınmasını sağlaması, ironik bir eleştiriyi işaret eder. Bu, İncili Çavuş'un zekasını, eleştirel düşünme yeteneğini ve adaletsizliklere karşı çıkan toplumsal mücadelesini gösterir. Kaymakamın temsili, kötü yönetici profillerine yönelik eleştiriyi derinleştirirken, mizahın ve İncili Çavuş'un toplumdaki etkin rolünün önemini vurgular.

1.4.6. Kethüda

İncili Çavuş fıkralarında (Tevfik, 1923: 33-38, 153-157; Kılıç, 2022: 86-96, 326-334). Dürüstlük, adalet ve mizah anlayışıyla ön plana çıkar. Gerçekleri şeffaf bir şekilde ortaya koyar ve bilmediği şeyleri dürüstçe kabul eder, bu da doğruluğa olan bağlılığını gösterir. Olayları objektif bir şekilde değerlendirir ve adil kararlar alır. Mizah anlayışıyla, Karabet Ağa'nın şaşkınlığına esprili bir yanıt vererek hem insanî yönünü hem de duruma uygun davranış becerisini sergiler. Bu özellikler, kethüdanın zeki ve pratik bir lider olduğunu vurgular.

Sonuç olarak, İncili Çavuş fıkralarında bürokratlar, liderlik vasıfları açısından çeşitlilik gösterir: Harbiye Nazırı, karakol amiri ve kethüda gibi tipler iş birliği, adalet, hoşgörü, dürüstlük ve mizah anlayışı gibi olumlu özelliklerle öne çıkarken; silahdar ağa, kaymakam ve vali adayı gibi figürler kibir, öfke, adaletsizlik, liyakatsizlik ve yetersizlik gibi olumsuz niteliklerle eleştirilir. Bu çeşitlilik, İncili Çavuş fıkralarının, mizahi bir üslupla, liderlik anlayışları, kişilik özellikleri ve toplumla etkileşimleri üzerinden hem olumlu örnekler sunarak ideal liderlik vasıflarını vurgulamasını hem de olumsuz temsillerle dönemin yönetim anlayışındaki sorunlara ışık tutmasını sağlar.

1.4.7. Lala (Cafer Ağa)

İncili Çavuş fıkralarında, Cafer Ağa (Tevfik, 1923: 87-90; Kılıç, 2022: 194-200); (Korok, 1940: 3-6). Özgüveni yüksek bir tip olarak tasvir edilir. Fıkralarda, Cafer Ağa'nın kendine olan inancı ve cesaretiyle öne çıktığı görülür. Ancak, bu özgüven zaman zaman abartıya kaçır ve Cafer Ağa'nın zaafalarını ortaya çıkarır. Onun kontrolünü kolayca kaybetmesi ve devlet işlerinde gereken ciddiyeti gösterememesi, liderlik vasıflarındaki eksiklikleri yansıtır. Cafer Ağa'nın bu zayıf yönleri, İncili Çavuş tarafından ustaca kullanılır ve Cafer Ağa küçük düşürülür. Bu durum, özgüvenin yanı sıra, özdenetim ve sorumluluk bilincinin de bir liderde bulunması gereken önemli özellikler olduğunu vurgular.

Cafer Ağa'nın fıkralardaki temsili, gücün ve statünün doğru kullanılması gerektiğine işaret eder. Onun İncili Çavuş tarafından alt edilmesi, liderlerin zaafalarının ve hatalarının halk tarafından fark edildiğini ve eleştirildiğini gösterir. Bu durum, yöneticilerin sadece kendi çıkarlarını değil, toplumun yararını da gözetmesi gerektiğini hatırlatır. Aynı zamanda, Cafer Ağa'nın tipi üzerinden, gücün ve yetkinin sorumluluğu da beraberinde getirdiği mesajı verilir. Liderlik pozisyonundaki kişilerin, kendi eksikliklerinin farkında olması, bunları gidermek için çaba göstermesi ve halkın güvenini kazanması gerektiği vurgulanır. Böylece, Cafer Ağa'nın fıkralardaki yeri, etkili liderliğin ve yöneticilik anlayışının önemli unsurlarına dikkat çeker.

1.4.8. Kızlar Ağası

İncili Çavuş fıkralarında kızlar ağası (Tevfik, 1923: 21-23, 87-90; Kılıç, 2022: 62-66, 194-200). Zenginlik ve güç sahibi bir figür olarak görülür. Ancak, bu gücü ve serveti doğru kullanmadığı için savurganlık, gösteriş ve liderlik zaafaları ön plana çıkar. Kızlar ağasının saraydaki nüfuzu ve padişah nezdindeki konumu vurgulansa da bu gücün topluma nasıl yansıdığı sorgulanır. Fıkralardaki kızlar ağası tipi, zenginlik ve statünün doğru yönetilmesi gerektiğine, aksi takdirde bunların birer zaafa dönüşebileceğine dikkat çeker. Liderlik pozisyonundaki kişilerin sorumluluk sahibi olması, kaynakları akılcıca kullanması ve toplumun yararını gözetmesi gerektiğini hatırlatır. Böylece, güç ve servetin etik kullanımının önemi vurgulanır.

1.5. Elçiler

Osmanlı İmparatorluğu, stratejik coğrafi konumu ve kontrol ettiği geniş topraklar nedeniyle, tarih boyunca birçok devletle karmaşık diplomatik ilişkiler yürütmüştür. Bu ilişkiler, özellikle İmparatorluğun zirve dönemlerinde yoğun bir şekilde gelişmiş, 16. yüzyıl bu sürecin doruk noktasını temsil etmiştir. Bu dönemde, Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden elçiler, İstanbul'a gelmiş ve Osmanlı padişahları tarafından ağırlandı. Bu elçilik faaliyetlerinin en önemli örneklerinden biri, Kanuni Sultan Süleyman döneminde gerçekleşen Fransız elçisi Jean de La Forêt'in İstanbul'a gelişi ve ardından Osmanlı-Fransız ittifakının kurulmasıdır (Ceran, 2014: 410). Bu ittifak, dönemin diplomatik stratejilerinin bir yansıması olarak, Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'daki politik dengeler üzerindeki etkisini güçlendirmiştir.

Yabancı elçilerin Osmanlı sarayına gönderilmesi, kendi ülkelerinin çıkarlarını koruma ve Osmanlı ile ilişkileri geliştirme amacını taşıyordu. Elçiler, aynı zamanda diplomatik zekâ, müzakere becerisi ve kültürel duyarlılık gerektiren karmaşık görevler üstlenerek, iki taraf arasında bir köprü görevi görmüşlerdir. Bu süreçte, elçilerin sergiledikleri gösteriş ve ihtişam, hem kendi ülkelerinin güç ve zenginliğini temsil etmek amacı taşıyor hem de Osmanlı saray protokolüne uyum sağlama çabasını yansıtıyordu. Ancak, bu gösterişli davranışlar ve ihtişamlı yaşam tarzı, zaman zaman Osmanlı toplumu tarafından eleştirilere maruz kalmıştır. İncili Çavuş fıkralarında elçiler, genellikle gösterişe ve maddi zenginliğe aşırı düşkün kişiler olarak tasvir edilir. Bu tasvirler, dönemin toplumsal algısını ve yabancı elçilerin Osmanlı toplumu içindeki imajını yansıtır.

1.5.1. Elçi

İncili Çavuş fıkralarındaki elçiler (Tevfik, 1923: 112-114; Kılıç, 2022: 244-248); (Çeşit Kitabevi, 1965: 8-9); (Turan, 2008: 122). Maddi zenginlik ve dış görünüme aşırı değer veren figürler olarak ele alınır. Bu tiplerin gösteriş ve ihtişama olan düşkünlüğü, fıkralarda eleştirel bir bakış açısıyla irdelenir. İncili Çavuş, elçilerin bu yüzeysel değerlendirmelerine karşı çıkarak, asıl değer zekâda, bilgeliğe ve olgunlukta yattığını vurgular. Onun elçilerle etkileşimleri, bu kişilerin sığ bakış açılarını gözden geçirmelerine ve daha anlamlı bir perspektif kazanmalarına olanak tanır. İncili Çavuş'un bu tutumu, fıkraların, toplumsal değerler, bireysel gelişim ve kültürlerarası diyalog konularını evrensel bir çerçevede tartışmaya açtığını ve bir diplomatın gerçek niteliklerinin ne olması gerektiğini sorguladığını gösterir.

Sonuç olarak, İncili Çavuş fıkralarında yabancı elçilerin temsili, Osmanlı diplomasi tarihine ve dönemin toplumsal algılarına ışık tutan önemli bir unsurdur. Bu fıkralar, yabancı elçilerin rolünü ve davranışlarını mizahi bir dille ele alırken, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nun uluslararası ilişkilerinin ve diplomatik faaliyetlerinin toplum tarafından nasıl algılandığını da yansıtır.

2. Ailesi

İncili Çavuş fıkralarında, İncili Çavuş'un aile yaşamına dair detaylar doğrudan verilmemekte, fıkraların odak noktası daha çok İncili Çavuş'un bireysel tipi, zekâsı ve hazırcevaplığı üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu durum, fıkraların İncili Çavuş'un kamusal kimliğine ve toplumsal etkileşimlerine öncelik verdiğini göstermektedir. Aile ile ilgili detayların azlığı, İncili Çavuş'un özel yaşamının fıkralarda ikinci planda kaldığını düşündürmektedir. Ancak, bazı fıkralar aracılığıyla dolaylı olarak İncili Çavuş'un ailesi hakkında bilgi edinilebilmesi, onun özel yaşamının da fıkraların bağlamında bir rol oynadığını göstermektedir. İncilenen fıkralarda İncili Çavuş'un annesi, büyükannesi, babası, kardeşi ve eşi yer almaktadır.

2.1. Annesi ve Büyükannesi

İncili Çavuş fıkralarında, İncili'nin annesi ve özellikle büyükannesi (Tevfik, 1923: 95-98; Kılıç, 2022: 210-216). Onun muzipliklerine maruz kalan önemli figürler olarak tasvir edilir. Fıkralarda, İncili Çavuş'un büyükannesine yaptığı şakaların ve muzipliklerin ayrıntılarına yer verilir. Bu durum, İncili Çavuş'un çocukluğundan itibaren zeki ve hazırcevap kişiliğinin oluşmaya başladığını gösterir.

İncili Çavuş'un annesi ve büyükannesi ile olan etkileşimleri, aile içi dinamikleri ve nesiller arası ilişkileri yansıtır. Büyükannenin İncili'nin muzipliklerine hedef olması, geleneksel aile yapısında büyüklere gösterilen saygı ve sevginin yanı sıra, mizahi bir unsur olarak da kullanılır. Annesi ve büyükannesinin İncili'nin davranışlarına karşı sabırlı ve anlayışlı tutumları, aile bağlarının gücünü ve sevginin önemini vurgular.

2.2. Babası

İncili Çavuş fıkralarında, babası (Tevfik, 1923: 95-98, 102-105; Kılıç, 2022: 210-216, 224-230). İki farklı yönden ele alınmaktadır. İlk fıkrada babası, adabımuâşeret kurallarını tam anlamıyla içselleştiremeyen, saf ve tatlı dilli bir tip olarak tasvir edilir. Babasının durumları kavrama noktasında yaşadığı güçlükler ve naifliği, İncili Çavuş'un keskin zekâsı ve cevap yeteneğiyle kontrast oluşturarak, anlatıya mizahi bir boyut kazandırır.

Diğer taraftan, ikinci fıkrada, İncili Çavuş'un babası, onun yaramazlıklarını cezalandıran, daha sert bir mizaç sergileyen bir figür olarak işlenir. Bu anlatı, babanın disiplin sağlayıcı rolünü ve geleneksel aile yapıları içerisindeki otoriter pozisyonunu vurgular.

2.3. Kardeşi

İncili Çavuş'un kardeşi (Tevfik, 1923:102-105; Kılıç, 2022: 224-230). Fıkralarda yalnızca bir kez yer alır. Bu fıkrada, kardeşi tıpkı babası gibi, köyden gelen ve saray adabını tam olarak özümseyememiş bir tip olarak betimlenir. Kardeşinin bu özelliği, İncili Çavuş'un ailesi içinde benzer özelliklere sahip bireylerin olduğunu ve ailenin köy kökenlerinin önemli bir rol oynadığını vurgular.

Kardeşin saray adabına yabancı oluşu, İncili Çavuş'un zekâsı ve uyum yeteneğiyle tezat oluşturur ve fıkrada mizahi bir unsur olarak kullanılır. Kardeşinin varlığı, İncili Çavuş'un aile bağlarına ve kökenlerine dair ipuçları verir ve İncili Çavuş'un kendi ailesi içinde bile farklı ve özel bir konuma sahip olduğunu vurgular.

2.4. Eşi

İncili Çavuş'un karısı (Çeşit Kitabevi, 1965: 48). Fıkralarda kararlılığı, cesareti ve hırsıyla ön plana çıkan bir figür olarak tasvir edilir. Bir fıkrada, gece geç saatlerde müzik çalan bir kayıkçıya karşı çıkması ve eşini rahatsız ettiği için ona tepki göstermesi, karısının güçlü kişiliğini ve ailesini koruma konusundaki kararlılığını ortaya koyar.

Karısının fıkralarda sınırlı bir şekilde yer almasına rağmen, varlığı İncili Çavuş'un özel yaşamına ve aile ilişkilerine dair önemli ipuçları verir. Güçlü kişiliği ve kararlılığı, İncili Çavuş'un evlilik hayatında dengeleyici bir unsur olarak görülebilir ve onun kendi zekâsı ve cesareti ile uyumlu bir eş profili çizer.

Bu minvalde, İncili Çavuş fıkralarında aile üyelerinin nadiren yer alması, bu anlatıların evlilik, ebeveynlik ve aile sorumlulukları gibi konulara yaklaşımı üzerinden, dönemin toplumsal norm ve tutumlarını yansıttığı görülmektedir. İncili Çavuş'un eşi ve çocukları hakkındaki fıkralar özellikle, dönemin erkek egemen toplumunda aile reisinin otoritesini ve aile içi hiyerarşiyi vurgulamaktadır. Aile üyelerinin seslerinin neredeyse hiç duyulmaması, toplumdaki ikincil rollerini ve erkeğin aile içindeki hâkim konumunu gösterir. Bu bağlamda, İncili Çavuş'un kararları ve davranışları, dönemin aile değerleri ve toplumsal beklentilerini yansıtan örnekler olarak değerlendirilebilir.

İncili Çavuş'un aile yapısındaki otorite ve hiyerarşiye dair anlatılar, dönemin toplumsal değerlerini ve erkeğin aile içindeki baskın rolünü vurgularken; aynı zamanda, Çavuş'un sosyal çevresi ve kişisel ilişkileri de fıkraların zengin dokusunu oluşturan başka bir boyutu teşkil eder. Özellikle Celal Çelebi ve Kolcu Kazım gibi yakın dostları (Tevfik, 1923: 91-95; Kılıç, 2022: 202-210); (Korok, 1940: 26-31); (Çeşit Kitabevi, 1965: 23). Çeşitli fıkralarda yer alarak İncili Çavuş'un hayatının farklı yönlerini yansıtır. Bu tipler, İncili Çavuş'un sosyal etkileşimlerini, dostluklarını ve günlük yaşamının anlaşılmasına yardımcı olurlar. Aynı zamanda, bu kişisel ilişkiler, İncili Çavuş'un zekâsını ve hazırcevaplığını sergilemesi için de uygun bağlamlar sağlar.

3.1. Dini Kahramanlar

Hız. Nuh ve Hız. Âdem, İslami geleneğin merkezi figürleri olarak kabul edilir ve bu iki peygamberin İncili Çavuş fıkralarında yer alması, 17. yüzyıl Osmanlı toplumunun dini değerlerine ve inanç yapısına dair önemli bilgiler sunar. Hız. Nuh'un tufan hikâyesi ve gemisi, sabır, kararlılık ve ilahi iradeye teslimiyet gibi temaları içerir. Fıkralarda Hız. Nuh'a atıfta bulunulması, bu dönemdeki bireylerin tufan kıssasına olan genel aşinalığını ve bu kıssadan çıkarılan derslerin toplum nezdindeki değerini yansıtır. Öte yandan, Hız. Âdem,

İslam inancında ilk insan ve ilk peygamber olarak kabul edilir. Onun yaratılışı, cennetten dünyaya gönderilişi ve insanlığın atası olarak konumlandırılması, İslami öğretilerde merkezi temalar arasında yer alır. Fıkralarda Hz. Âdem'in varlığı, insanın yaratılış öyküsüne, dünya hayatının geçiciliğine ve insanın tövbe etme kapasitesine dair vurguların yapılmasını sağlar. Bu kahramanlar arasında, Hz. Nuh ve Hz. Âdem yer almaktadır.

3.1.1. Hz. Nuh

İncili Çavuş fıkralarında Hz. Nuh (Turan, 2008: 126-127). Bir fıkroda görülür. Fıkroda İncili Çavuş İran Şahı tarafından kendisine hediye edilen yaşlı ve cılız bir atın aslında insanlık tarihinin başlangıcına kadar uzanan bir geçmişe sahip olduğunu ima eder. İncili Çavuş, atın yaşını ve zayıflığını mizahi bir şekilde Hz. Nuh'a atıfta bulunarak vurgular. Bu atıf, Hz. Nuh'un uzun ömrü ve insanlık tarihindeki önemli rolü ile ilişkilendirilir. İncili Çavuş'un bu benzetmesi, onun zekâsını ve hazırcevaplığını ortaya koyarken, aynı zamanda dini ve tarihi bilgisini de yansıtır.

3.1.2. Hz. Âdem

İncili Çavuş fıkralarında Hz. Âdem (Turan, 2008: 126-127). Bir fıkroda görülür. Fıkroda, İncili Çavuş'un atının konuştuğu gözlemlenir. İncili Çavuş, mizahi bir dille, atın kendisinin ilk insan Hz. Âdem için taş taşıdığını söylediğini aktarır. Bu ifade, atın yaşlılığını ve zayıflığını vurgulamak için kullanılır. İncili Çavuş, Hz. Âdem'e yapılan atıfla, atın insanlık tarihinin başlangıcına kadar uzanan bir geçmişe sahip olduğunu ima eder. Bu benzetme, İncili Çavuş'un zekâsını ve hazırcevaplığını ortaya koyarken, aynı zamanda dini ve tarihi bilgisini de yansıtır. Hz. Âdem'in fıkroda yer alması, İslam dininin ve dini anlatıların Osmanlı toplumunda yaygın olarak bilindiğini ve günlük yaşamda kullanıldığını göstermektedir. Böylece, Hz. Âdem'in İncili Çavuş fıkralarındaki temsili, dini ve kültürel unsurların iç içe geçtiği zengin bir anlatı geleneğinin parçası olarak öne çıkar.

Sonuç olarak, İncili Çavuş fıkralarında Hz. Nuh ve Hz. Âdem gibi dini kahramanların yer alması, bu fıkraların Osmanlı toplumunun dini, sosyal ve kültürel değerlerini yansıtmadaki önemini ortaya koymaktadır. Fıkralardaki dini figürler, İslam inancının temel prensiplerini ve öğretilerini halka ulaştırmada etkili bir araç olmuştur. Bu kahramanların hayatlarından kesitler sunularak, insanların ders çıkarması gereken erdemler ve ahlaki değerler vurgulanmıştır.

3.3. Din Adamları

İncili Çavuş fıkralarındaki din adamları tasvirleri, Osmanlı dönemi toplumunun dini ve sosyal yaşamına yönelik derinlemesine bir eleştiri sunar. Alimlerden imamlara, müezzinlerden müftülere ve şeyhülislamlara kadar geniş bir yelpazede din adamlarının yer aldığı bu fıkralar, bu figürlerin sadece dini ritüellerin icrasındaki rollerini değil, aynı zamanda toplumsal normlar ve değerlerin korunmasındaki önemlerini de ortaya koyar. İlgili fıkralarda Âlim, İmam, Müezzin, Müftü, Şeyhülislam, gibi din adamları tespit edilmiştir.

3.3.4. Şeyhülislam

İncili Çavuş fıkralarında şeyhülislam tipi (Tevfik, 1923: 33-38; Kılıç, 2022: 86-96). Dikkatli, kararlı ve prensipli bir lider olarak tasvir edilir. Fıkroda kendisine sunulan kaliteli şalları beğenmesine rağmen, onları satın almayı gereksiz görür ve bu durumu açıkça ifade eder. Bu davranış, şeyhülislamın değerlerine sıkı sıkıya bağlı olduğunu ve maddi cazibeye kapılmadığını gösterir. Kararlarını net bir şekilde ifade etme yeteneği, onun güçlü liderlik becerilerini vurgular. Şeyhülislamın kişilik özellikleri, fıkroda temsil ettiği dini otoritenin sağlamlığını ve prensiplerini yansıtır. Onun tipi, toplumda dini liderlerin sahip olması gereken erdemleri ve değerleri temsil eder. Şeyhülislamın motivasyonları ve içsel çatışmaları, fıkranın dini ve kültürel bağlamını şekillendirir. Şeyhülislam tipinin fıkradaki temsili, dönemin toplumsal yapısı ve değerleri hakkında önemli ipuçları sunar. Şeyhülislamın dini otoriteyi temsil etmesi ve toplumda saygın bir konuma sahip olması, dinin sosyal hayattaki merkezi rolünü vurgular. Aynı zamanda, şeyhülislamın erdemli ve prensipli duruşu, toplumun dini liderlere yüklediği beklentileri ve değerleri yansıtır.

İncili Çavuş fıkralarında Osmanlı toplumunun dini ve kültürel yapısına ışık tutan çeşitli din adamları figürleri önemli bir yer tutar. Âlimlerin geniş bilgi birikimi ve toplumsal katkıları, İncili Çavuş'un zekâsını

ve hazırcevaplığını ortaya çıkaran durumlarla birleşirken, imamların yardımseverlik ve misafirperverliği toplumun birlik ve beraberliğini pekiştirir. Müezzinlerin dini ritüellerdeki rolleri ve manevi destek sağlama çabaları, dini yaşamın günlük hayatta nasıl kök saldıgını gösterir. Müftülerin derin dini bilgileri ve dürüstlükleri, dini otoritenin toplum içindeki saygınlığını ve önemini vurgular. Şeyhülislamın prensipli ve kararlı liderliği ise, dini liderlikten beklenen idealleri ve toplumun bu liderlere yüklediği beklentileri yansıtır.

3.3.5. Âlim

İncili Çavuş fıkralarında, alimler (Tevfik, 1923: 87-90; Kılıç, 2022: 194-200). Geniş bilgi birikimleri ve toplumsal katkılarıyla dikkat çekerler. Saraya danışman olarak çağrılmaları, Osmanlı toplumunda ve devlet işlerindeki önemli rollerini ve bilginin yüksek statüsünü vurgular. Fıkralar, alimlerin görüşlerinin önemli kararlarda dikkate alındığını gösterirken, aynı zamanda İncili Çavuş'un zekâsı ve hazırcevaplığını da sergiler. İncili Çavuş, alimlerin bilgilerine saygı duyar, fakat mizahi bir dille eleştirir ve sorgular, böylece bilgi ve eğitimin eleştirel bir bakış açısıyla da ele alınabileceğini ortaya koyar.

3.3.6. İmam

İncili Çavuş fıkralarında imam tipi (Tevfik, 1923: 14-18, 18-21, 47-51, 98-102; Kılıç, 2022: 48-56, 56-62, 110-114, 216-224); (Sanerk, 1943: 21-22) ve (Tokmakçıoğlu, 1983: 29-30). Yardımseverlik, misafirperverlik ve dini liderlik özellikleriyle öne çıkar. Fıkralarda, imamın topluma hizmet etme, insanlara yardım etme ve onları ağırlama konusundaki istekliliği vurgulanır. Bu özellikler, imamın sadece dini görevlerini yerine getirmekle kalmayıp, aynı zamanda toplumun refahı ve birliği için çalıştığını gösterir. İmamın misafirperverliği, İslam dininin ve Osmanlı kültürünün önemli bir değerini yansıtır. Dini liderlik vasıfları ise imamın manevi rehberliğini ve toplumun dini yaşamındaki merkezi rolünü ortaya koyar. İncili Çavuş fıkralarında imamın bu olumlu nitelikleri, onun toplumdaki saygınlığını ve değerini vurgular. Böylece, imam tipi, Osmanlı toplumunda dini önderlerin önemini ve toplumsal hayattaki etkisini yansıtan bir figür olarak görülür.

3.3.7. Müezzin

İncili Çavuş fıkralarında müezzin tipi (Tevfik, 1923: 47-51, 66-69; Kılıç, 2022: 110-114, 152-158). Dini liderlik ve ölüm ritüellerindeki rolleri ile öne çıkar. Fıkralarda, müezzinin hasta bir kişinin yanında bulunması ve dua okuması, onun dini görevlerini yerine getirme ve toplumda dini ritüellerde önemli bir rol oynama özelliklerini vurgular. Müezzinin bu eylemleri, İslam dininin uygulamalarını ve değerlerini yansıtır. Aynı zamanda, müezzinin hastalara ve ölüm döşegindeki insanlara manevi destek sağlaması, onun şefkat ve merhamet gibi özelliklerini de ortaya koyar. İncili Çavuş fıkralarında müezzinin bu yönleri, onun toplumdaki saygınlığını ve dini ritüellerdeki önemini vurgular. Böylece, müezzin tipi, Osmanlı toplumunda dini görevlilerin rolünü ve toplumsal hayattaki etkisini yansıtan bir figür olarak öne çıkar.

3.3.8. Müftü

İncili Çavuş fıkralarında müftü tipi (Tevfik, 1923: 153-157; Kılıç, 2022: 326-334). Derin dini bilgisi, bilgeliği, dini konularda rehberlik sağlama yeteneği ve dürüstlüğü ile öne çıkar. Fıkralarda genellikle dini bir sorunun çözümü için danışılan kişi olarak öne çıkan müftü, geniş bilgi birikimi ve toplumsal saygınlığı ile dikkat çeker. Aynı zamanda, dini meseleleri tartışma ve sorgulama yeteneği de onun toplumda dini liderlik rolünü vurgular. Müftünün dini meseleleri tartışma ve sorgulama yeteneği, onun toplumdaki dini liderlik rolünü vurgular. Fıkralarda müftü tipi, dini otoritenin temsilcisi olarak toplumsal düzeni sağlamada ve insanları doğru yola yönlendirmede önemli bir işlev görür.

3.4. Olağanüstü Dini Kahramanlar

İncili Çavuş fıkralarında olağanüstü dini kahramanların varlığı, bu eserleri sadece bir eğlence kaynağı olmaktan öteye taşıyarak toplumsal ve dini eleştirileri mizahi bir şekilde sunan kapsamlı bir medeniyet eleştirisi haline getirir. Bu kahramanlar arasında Azrail, Cin ve Zebani gibi figürler yer almaktadır.

Tarihsel perspektiften bakıldığında, bu tür olağanüstü dini kahramanların kullanımı, Türk halk edebiyatında uzun bir geçmişe sahiptir. Örneğin, Dede Korkut hikâyelerinde ve diğer geleneksel anlatılarda

da benzer figürlere rastlanmaktadır (Ergin, 1971: 122). Bu kahramanlar, genellikle toplumsal değerleri, inançları ve davranışları yansıtmak, sorgulamak veya eleştirmek için kullanılmıştır. İncili Çavuş fıkralarında ise bu kahramanlar, dönemin sosyal, kültürel ve dini meselelerine mizahi bir yaklaşım getirmek için kullanılmıştır. Örneğin, Azrail figürü üzerinden ölüm ve yaşam kavramları irdelenirken, cinler aracılığıyla batıl inançlar ve hurafe eleştirisi yapılmıştır. Zebani ise genellikle ahiret inancı ve günahkârların cezalandırılması gibi konuları ele almak için kullanılmıştır.

3.4.1. Azrail

Azrail, İncili Çavuş fıkralarında (Tevfik, 1923: 14-18; Kılıç, 2022: 48-56); (Korok, 1940: 36-38). Ölümün habercisi ve kaçınılmazlığını temsil eden sembolik bir varlık olarak yer alır. Hasta kişinin yanında belirmesi, ölümün yaklaştığını ve hayatın sonlu olduğunu hatırlatır. Bu durum, fıkralarda ölüm temasının işlenmesine ve insanların ölüm karşısındaki tutumlarının yansıtılmasına olanak sağlar.

Azrail, insanların en büyük korkularından birini temsil ederek ölüm karşısındaki çaresizliği vurgular. Aynı zamanda, hasta kişiye bakma görevi üstlenmesi, ölümün bir geçiş süreci olduğunu gösterir. Azrail'in fıkralardaki temsili, toplumun ölüme bakış açısını ve ölümla başa çıkma stratejilerini yansıtır.

3.4.2. Cin

İncili Çavuş fıkralarında (Tevfik, 1923: 91-95; Kılıç, 2022: 202-210). Gizemli ve öngörülemez varlıklar olarak tasvir edilir. İncili Çavuş'un evine beklenmedik bir şekilde gelmeleri, insanların algısının ötesinde var olduklarını ve genellikle fark edilmeden yaşadıklarını gösterir.

Cinlerin fıkralardaki temsili, doğüstü güçlere sahip olduklarını ve insanların hayatlarını etkileyebildiklerini vurgular. Varlıkları, gizemli ve açıklanamayan olayların yaşanmasına neden olur ve insanların kontrolü dışında hareket ettiklerini gösterir. Cinlerin İncili Çavuş'la olan etkileşimleri, insanların bilinmeyene karşı duydukları merak ve korkuyu da ortaya koyar.

3.4.3. Zebani

İncili Çavuş fıkralarında zebaniler (Tevfik, 1923: 98-102; Kılıç, 2022: 216-224). Adaleti sağlayan ve cehenneme gitmesi gereken kişileri cehenneme götüren varlıklar olarak tasvir edilir. İncili Çavuş'un yanlış eylemlerini tespit etmeleri, adalet sağlama görevlerini ve insanların yaptıkları yanlış davranışların sonuçlarıyla yüzleşmek zorunda kalacaklarını vurgular.

Zebanilerin varlığı, ahiret inancının ve ölümden sonraki hayatın fıkralara yansımaları gösterir. Adaleti sağlama rolleri, toplumun adalet anlayışını ve suçun cezasız kalmayacağı inancını yansıtır. Zebaniler, İncili Çavuş fıkralarının dini ve ahlaki boyutlarını anlamamıza yardımcı olur ve toplumun adalet ve ahiret inancına dair algılarını ortaya koyar.

Bu fıkraların içeriğinde yer alan dini ve olağanüstü tipler, sadece halk arasında eğlenceyi sağlamakla kalmaz, aynı zamanda dönemin sosyo-kültürel ve dini yapılarına dair eleştirel bir bakış açısı sunar. Ölüm, adalet ve ahiret gibi evrensel konuların işlenmesinde Azrail, cinler ve zebaniler gibi figürlerin kullanılması hem didaktik bir yöntem hem de toplumsal ve dini normları sorgulama aracı olarak işlev görür. Bu tipler vasıtasıyla, insanın ölüm karşısındaki tutumu, doğüstü olaylar karşısında sergilediği reaksiyonlar ve adalet anlayışının temelleri, mizahın yumuşatıcı etkisi altında incelenir ve sorgulanır. İncili Çavuş fıkraları, bu dini ve metafizik öğeleri kullanarak, insanların en derin korkuları, merakları ve ahlaki değer yargıları ile yüzleşmelerine olanak tanırken, bunu yaparken de o dönemin toplumsal ve dini eleştirilerini mizahın evrensel dili ile harmanlayarak sunar.

4. Hayvanlar

İncili Çavuş fıkralarında hayvan figürleri, sadece fıkra öğeleri olmanın ötesinde, insan tiplerinin özelliklerini, toplumsal normları ve meseleleri sembolize eden derin metaforik unsurlar olarak işlev görür. Bu hayvanlar, fıkraların çok katmanlı yapısını zenginleştirerek, kahramanların davranışlarını ve fıkraların altında yatan temaları anlamlandırmada kritik bir role sahiptir. Her bir hayvanın temsil ettiği özel anlam ve değer, fıkraların yüzeyindeki olay örgüsünü aşarak, okuyucuya insan doğası ve toplumsal değerler hakkında

düşündürücü mesajlar sunar. Bu şekilde, hayvanlar İncili Çavuş fıkralarını sadece eğlenceli anlatılar olmaktan çıkarıp, zengin simgesel anlamlar taşıyan ve toplumun aynası işlevi gören eserler haline getirir.

Bu bağlamda, at figürü (Tevfik, 1923: 9-12; 61-62; Kılıç, 2022: 38-44, 143-144); (Turan, 2008: 126-127); (Seratlı, 2004: 187-188). Birçok fıkrada görülür genellikle güç, cesaret ve özgürlük gibi kavramlarla ilişkilendirilir. Atın bu özellikleri, İncili Çavuş'un kişiliğini ve mücadelecî ruhunu yansıtır. Öte yandan, eşek/merkep (Tevfik, 1923: 75-76; Kılıç, 2022: 170-172); (Seratlı, 2004: 181); (Turan, 2008: 203-204). İnsanların gerçekleri nasıl algıladıkları, imkânsız beklentilere sahip olmaları ve manipülasyona ne kadar açık oldukları gibi temaları işlemek için bir araç olarak kullanılır.

Deve, çaylak kuşu (Tevfik, 1923: 75-76; Kılıç, 2022: 170-172). Fıkralarda tasvir edilir. Deve, genellikle sabır, dayanıklılık ve çölde yolculuk yapma kabiliyeti ile ilişkilendirilen bir hayvan olmasına rağmen, bu fıkrada tamamen farklı bir rol üstlenir. Fıkroda deve, fiziksel gerçekliğin ötesinde, bir çaylak kuşunun müdahalesiyle havaya yükselen ve bu süreçte birbirlerine bağlı kalarak uçan bir katar oluştururlar. Çaylak kuşu ise, genellikle avcı bir kuş olarak bilinir ve gökyüzünde yüksekten avını gözleyip, ani bir hızla avına dalış yapma yeteneği ile tanınır. Ancak fıkrada, çaylak kuşu, bir merkep üzerindeki adamın başındaki kavuğu çalarak, fantastik olayların başlamasını sağlayan figürdür. Leylek, (Tokmakçıoğlu, 1983: 29-30). Leylekler, genellikle baharda gelip çatılara ve yüksek yapılara yuva yapan, halk arasında uğur getirdiğine inanılan hayvanlar olarak bilinir. İncili Çavuş'un fıkrasında, leyleğin yuvasından yumurta almak gibi absürt bir eylem gerçekleştirdiğini ve bunun sonucunda leyleğin bir imamı kör ettiğini söylemesi, İncili'nin uydurduğu hikâyenin inandırıcılığını artırmak ve kayıkcıyı daha hızlı kürek çekmeye teşvik etmek için bir katalizör işlevi görür.

Köpek, kedi ve balık (Tevfik, 1923: 45-47, 61-62, 71-73; Kılıç, 2022: 110-114, 142-144, 162-166); (Çeşit Kitabevi, 1965: 8-9). Fıkralarda tasvir edilir İncili Çavuş'un mizahi bir şekilde kendisine meydan okuyan kişiyi alt etmek için kullandığı araçlar olarak ortaya çıkar.

Diğer hayvanlar da fıkralarda çeşitli anlamlar taşır. Yılan (Tevfik, 1923: 122-124; Kılıç, 2022: 264-268). Doğal olarak pek çok insanı ürkütebilecek bir hayvandır ve bu özelliği, İncili Çavuş'un intikam planının merkezinde yer alır. İncili Çavuş'un, sabahları yalısının önünden geçip bağırarak uykusunu kaçıran ve bu yüzden kendisine rahatsızlık veren eskiciye bir ders vermek için kullandığı bir araç olarak tanımlanır. Horoz (Tevfik, 1923: 91-95; Kılıç, 2022: 202-210). Birçok kültürde yeni bir günün başlangıcını ve karanlığın aydınlığa dönüşünü simgeler. Bu bağlamda, horozun ötmesi, cinlerle geçirdiği gecenin sona erdiğini ve gerçekliğe dönüşün başladığını ifade eder. Aynı zamanda, horozun ötüşü, kötülüklerin ve karanlık güçlerin uzaklaştırılmasıyla ilişkilendirilir. Ayı (Koç, 1977: 12). Kızlar Ağası'nın iri yarı ve kaba görünüşü ya da davranışlarına atıfta bulunur. Ayı, genellikle güçlü ancak kaba ve bazen tehlikeli olarak algılanan bir hayvan olarak bilinir. İncili Çavuş'un kızlar ağası için 'ayı' benzetmesi yapması padişahı güldürmüştür.

Sinek (Tevfik, 1923: 90-91; Kılıç, 2022: 200-202). Fıkranın geçtiği mevsimi ve çevre koşullarını belirtmek için bir araç olarak kullanılır. Temmuz sıcaklığı ve sineklerin rahatsız edici varlığı, okuyucuya mekânın sıcak ve bunaltıcı atmosferini hissettirir. Koyun (Gediz, 1945: 19). Fıkranın içerisinde, kızlar ağasının boynuzsuz koyunları da seçmeye başlaması, geleneksel adetlerden bir sapma olarak gösterilir ve İncili Çavuş'un tepkisini çeker. İncili Çavuş'un sorusuna kızlar ağasının verdiği yanıt, hem harem hayatına dair hiciv taşır hem de Osmanlı sarayının ihtişamına ve içerisindeki dönüşümlere bir gönderme yapar.

Sonuç olarak, İncili Çavuş fıkralarında yer alan hayvanlar, Osmanlı toplumunun kültürel, tarihi ve sosyal bağlamını yansıtan önemli metaforik unsurlardır. Bu hayvanlar, insan davranışlarını ve toplumsal meseleleri sembolize ederek, fıkraların çok katmanlı yapısına katkıda bulunur. Aynı zamanda, 17. yüzyıl Osmanlı toplumunun günlük yaşamında hayvanların oynadığı rolü ve insanların bu hayvanlara yüklediği anlamları da ortaya koyar. İncili Çavuş fıkralarında hayvanlar, sadece dekoratif unsurlar olarak değil, aynı zamanda fıkraların temalarını ve kahramanların özelliklerini yansıtan sembolik varlıklar olarak işlev görür. Bu hayvanlar, toplumsal meseleleri, insan tutumlarını ve davranış kalıplarını temsil ederek, fıkraların eleştirel ve eğitici boyutunu pekiştirir.

5. Diğer Şahıslar

İncili Çavuş fıkraları, dönemin Osmanlı toplumunun sosyal, kültürel ve gündelik yaşamına dair zengin bir panorama sunar. Bu fıkralarda yer alan çeşitli tipler, dönemin farklı toplumsal kesimlerini temsil eder ve her biri kendi özgün özellikleri, davranışları ve düşünce yapılarıyla öne çıkar. Örneğin, "afyon keş" tipi, dönemin uyuşturucu kullanımı gibi bazı toplumsal sorunlarına ve yasal olmayan uygulamalarına dikkat çeker. Bu tip aracılığıyla, fıkralar toplumun karanlık yönlerini ve insanların zayıflıklarını gözler önüne serer. Öte yandan, "aşüfte" tipi aşk, romantizm ve cinsellik gibi konuları ele alır ve dönemin bu konulardaki tutumlarını yansıtır.

"Birader" tipi, aile bağlarının ve kardeşlik ilişkilerinin önemini vurgular. Bu tip, toplumda dayanışma ve birlik duygusunu altını çizer. "Çingene" tipi ise, dönemin etnik ve sosyo-ekonomik çeşitliliğini temsil eder. Bu tip aracılığıyla, fıkralar farklı etnik grupların toplum içindeki konumunu ve yaşadıkları zorlukları gözler önüne serer.

İncili Çavuş fıkralarında yer alan "afyon keş", "aşüfte", "birader" ve "çingene" gibi tipler, 17. yüzyıl Osmanlı toplumunun farklı yönlerini ve sorunlarını mizahi bir dille ele alır. "Afyon keş" tipi, dönemin uyuşturucu kullanımı meselesine dikkat çekerek, bu sorunun toplumsal etkilerini ve bireyler üzerindeki yıkıcı sonuçlarını gözler önüne serer. "Aşüfte" tipi ise, Osmanlı toplumunda aşk, cinsellik ve kadın-erkek ilişkileri gibi hassas konuları cesurca ele alır. Bu tip aracılığıyla, dönemin toplumsal cinsiyet normları ve bu normlara aykırı davranışlar hicvedilir. "Birader" tipi, Osmanlı toplumunda kardeşlik bağlarının ve aile içi dayanışmanın önemini vurgularken, aynı zamanda kardeşler arasındaki çatışmaları ve rekabeti de mizahi bir dille yansıtır. Son olarak, "çingene" tipi, Osmanlı İmparatorluğu'nun etnik açıdan çeşitli yapısına ve azınlık gruplarının toplumsal konumuna ışık tutar.

Çocukluk ve gençlik dönemlerine dair tipler, İncili Çavuş fıkralarında Osmanlı toplumunun farklı yaş gruplarını ve bu grupların özelliklerini yansıtan önemli temsilcilerdir. "Çocuklar", "delikanlılar" ve "çoluk çocuk" gibi tipler, dönemin aile yapısı, çocuk yetiştirme anlayışı ve gençlerin toplumsal rolleri hakkında ipuçları verir. Osmanlı toplumunda çocuklar, ailenin ve toplumun geleceği olarak görülür ve onların eğitime büyük önem verilirdi. Fıkralardaki çocuk tipleri, bir yandan çocukların masumiyetini ve saflığını temsil ederken, diğer yandan da onların zekâsını ve hazırcevaplığını ortaya koyar. Delikanlılar ise, Osmanlı toplumunda gençliğin dinamizmini, cesaretini ve bazen de fevri davranışlarını yansıtan tiplerdir.

"Divane", "ev sahibi", "komşu", "fakir" ve "hasta" gibi tipler, İncili Çavuş fıkralarında Osmanlı toplumunun farklı kesimlerini ve bu kesimlerin yaşadığı sorunları yansıtan önemli temsilcilerdir. "Divane" tipi, dönemin akıl sağlığı meselelerine ve toplumun bu konudaki algısına ışık tutarken, aynı zamanda Osmanlı tasavvuf geleneğindeki "meczip" figürünü de çağırıştır. "Ev sahibi" ve "komşu" tipleri, Osmanlı mahallesinin temel unsurları olan ev yaşamını ve komşuluk ilişkilerini ön plana çıkarır. Bu tipler aracılığıyla, dönemin aile yapısı, ev kültürü ve mahalle hayatının dinamikleri mizahi bir dille ele alınır. Öte yandan, "fakir" ve "hasta" tipleri, Osmanlı toplumunun yoksulluk ve sağlık sorunları gibi önemli meselelerine dikkat çeker.

İncili Çavuş fıkralarında yer alan "ihtiyarlar", "şaki" ve "yankesici" gibi tipler, Osmanlı toplumunun farklı kesimlerini ve bu kesimlerin yaşadığı sorunları mizahi bir dille ele alır. "İhtiyarlar" tipi, yaşlılık döneminin getirdiği fiziksel, duygusal ve sosyal zorlukları yansıtır. Osmanlı toplumunda yaşlılar, bir yandan hürmet görürken, diğer yandan da zaman zaman ihmal ve dışlanmaya maruz kalabilmekteydi. Fıkralar, yaşlıların deneyimlerini, bilgeliklerini ve toplumsal konumlarını mizahi bir dille ortaya koyar. Öte yandan, "şaki" ve "yankesici" gibi tipler, Osmanlı toplumunun suç ve yasa dışı faaliyetler gibi karanlık yönlerine dikkat çeker. Bu tipler, dönemin adalet sistemindeki aksaklıkları, suçluların psikolojisini ve toplumun suçla bakış açısını yansıtır.

İncili Çavuş fıkralarında yer alan "Yahudi", "Yezidi" ve "Tıfli" gibi tipler, 17. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun dini ve etnik açıdan çeşitlilik arz eden toplumsal yapısını yansıtır. Osmanlı millet sistemi altında farklı dini ve etnik gruplar, belirli bir özerkliğe sahip olsalar da zaman zaman önyargı ve ayrımcılıkla karşılaşabiliyorlardı. "Yahudi" tipi, Osmanlı şehirlerinde önemli bir azınlık olan Yahudilerin ticari

becerilerini, kültürel özelliklerini ve maruz kaldıkları toplumsal baskıları mizahi bir dille ele alır. "Yezidi" tipi ise, Osmanlı coğrafyasında yaşayan ve kendine has inançları olan Yezidilerin gizemli dünyasına ve karşılaştıkları zorluklara ışık tutar. "Tıfli" de İncili Çavuş'un yakın dostu olarak onun karşılaştığı zorluklarda destek olur.

İncili Çavuş fıkralarında yer alan çeşitli meslek grupları, dönemin sosyal ve ekonomik yapısını, gündelik yaşamını ve kültürel değerlerini yansıtan önemli unsurlardır. Bu meslekler, fıkraların gerçekçiliğini artırmanın yanı sıra, dönemin toplumsal dinamiklerine dair derin içgörüler sunar.

İncili Çavuş fıkralarında yer alan "Avukat", "Mübaşir" ve "Cellat" gibi tipler, Osmanlı İmparatorluğu'nun hukuk sistemi ve adalet anlayışını mizahi bir dille yansıtır. Osmanlı hukuk sistemi, şer'i hukuk ve örfi hukuk olmak üzere iki temel üzerine inşa edilmişti. Kadılar, hukuki işleyişin merkezinde yer alırken, avukatlar, mübaşirler ve cellatlar da sistemin önemli unsurlarıydı. "Avukat" tipi, dönemin hukuki işleyişindeki çarpıklıkları, rüşvet ve kayırmacılık gibi sorunları eleştirel bir bakışla ele alır. "Mübaşir" tipi ise, mahkemelerde görev yapan ve kararların uygulanmasından sorumlu olan memurların zaman zaman yetkilerini kötüye kullanmalarını hicveder. "Cellat" tipi de adaletin nihai uygulayıcısı olarak, suçluların cezalandırılmasındaki insani olmayan yöntemleri ve toplumun idam cezasına bakışını yansıtır. Bu tipler aracılığıyla fıkralar, Osmanlı adalet sistemindeki aksaklıkları, hukuka olan inancın sarsılmasını ve adaletsizlik karşısında halkın tepkisini dile getirir.

İncili Çavuş fıkralarında yer alan "Bahçıvan", "Bakkal", "Manav", "Yoğurtçu", "Eskici", "Hamal", "Kahveci", "Kayıkçı", "Piyazcı", "Şalcı", "Tüccar", "Tüccarbaşı" ve "Tütüncü" gibi tipler, Osmanlı toplumunun gündelik yaşamını, ekonomik faaliyetlerini ve ticari hayatını mizahi bir dille yansıtır. Osmanlı şehirlerinde esnaf ve zanaatkarlar, lonca sistemi içinde örgütlenir ve toplumun temel ihtiyaçlarını karşılardı. "bakkal", "manav" ve "yoğurtçu" gibi tipler, gıda ticaretini; "eskici" ve "hamal" gibi tipler, hizmet anlayışını; "kahveci" ve "tütüncü" gibi tipler ise, keyif verici maddelerin üretimi ve ticaretinin temsilcileridir. "Kayıkçı" ve "şalcı" tipleri, ulaşım ve tekstil gibi dönemin önemli sektörlerine işaret eder. "Tüccar" ve "tüccarbaşı" tipleri de Osmanlı ekonomisini oluşturan ticaret erbabının portresini çizer. Bu zengin tip çeşitliği, Osmanlı şehirlerinin çarşı ve pazarlarındaki renkliliği, gündelik hayatın canlılığını ve ekonominin çok katmanlı yapısını gözler önüne serer.

İncili Çavuş fıkralarında yer alan "Hekim", "Baytar" ve "Tellak" gibi tipler, Osmanlı toplumunun sağlık anlayışını ve tıbbi uygulamalarını mizahi bir dille ele alır. Osmanlı tıbbı, İslam tıbbının yanı sıra Antik Yunan, Roma ve Fars tıbbından da etkilenmiştir. Hekimler, saray ve toplumun üst katmanlarına hizmet ederken, halk arasında geleneksel ve alternatif tıp yöntemleri yaygındı. "Hekim" tipi, dönemin tıbbi bilgisindeki eksiklikleri, hurafelere dayalı tedavi yöntemlerini ve hekimlerin toplumsal statüsünü yansıtır. "Baytar" tipi ise, hayvan sağlığı konusuna vurgu yapar. Osmanlı toplumunda tarım ve hayvancılığın önemli bir yere sahip olduğu düşünüldüğünde, baytarların rolü daha iyi anlaşılır. "Tellak" tipi de dönemin hamam kültürünü yansıtır.

İncili Çavuş fıkralarında yer alan "Hokkabaz", "Şair", "Oyuncakçı" ve "Hamamcı" gibi tipler, Osmanlı toplumunun eğlence anlayışını, sosyal yaşamını ve sanatsal değerlerini mizahi bir dille yansıtır. Osmanlı kültüründe eğlence, gündelik hayatın stresinden kaçış ve toplumsal bağları güçlendirmenin bir yolu olarak görülürdü. "Hokkabaz" tipi, dönemin popüler eğlence biçimlerinden biri olan el çabukluğu gösterilerini ve insanların bu gösterilere olan ilgisini yansıtır. "Şair" tipi ise, edebiyatın ve şiirin Osmanlı toplumundaki önemli yerini vurgular. Şairler, saray çevresinde ve halk arasında saygı gören, toplumun entelektüel ve kültürel hayatına yön veren kişilerdi. "Oyuncakçı" tipi, çocuk eğlencelerinin ve oyuncak sanatının toplumsal değerini ortaya koyar. Osmanlı'da oyuncaklar, çocukların hayal gücünü ve yaratıcılığını geliştiren araçlar olarak görülürdü. "Hamamcı" tipi de hamamların Osmanlı sosyal hayatındaki merkezi rolüne dikkat çeker. Hamamlar, temizlik ve sağlık işlevlerinin yanı sıra, insanların sosyalleştiği, eğlendiği ve dedikodu yaptığı mekanları yansıtır.

İncili Çavuş fıkralarında yer alan "zabit", "kumandan" ve "bekçi" gibi tipler, Osmanlı İmparatorluğu'nun yönetim anlayışını, güvenlik mekanizmalarını ve toplumun otoriteyle ilişkisini mizahi bir dille ele alır. Osmanlı devlet yapısı, merkezi otoritenin gücüne ve katı bir hiyerarşiye dayanıyordu. "Zabit" tipi, devletin taşradaki temsilcileri olan idarecilerin, zaman zaman keyfi ve baskıcı uygulamalarını hicveder.

"Kumandan" tipi ise, ordunun ve askeri bürokrasinin toplum üzerindeki etkisini yansıtır. Osmanlı'da ordu, sadece askeri değil, siyasi ve sosyal açıdan da önemli bir güçtü. "Bekçi" tipi de mahallelerdeki asayiş ve düzeni sağlamakla görevli olan güvenlik görevlilerinin, halkla olan ilişkilerini ve zaman zaman yetkilerini kötüye kullanmalarını eleştirir. Bu tipler aracılığıyla fıkralar, Osmanlı yönetim sistemindeki aksaklıkları, otoritenin sınırlarını ve halkın yönetime karşı tepkilerini dile getirir. Aynı zamanda, adil ve şefkatli bir yönetimin, toplumsal huzur ve güven açısından önemini vurgular.

İncili Çavuş fıkralarında yer alan "Çoban" tipi, Osmanlı toplumunun kırsal yaşamını, doğayla ilişkisini ve köy kültürünü mizahi bir dille yansıtır. Osmanlı nüfusunun büyük bir bölümü kırsal alanlarda yaşıyor ve tarım ve hayvancılıkla uğraşıyordu. "Çoban" tipi, bu kırsal toplumun değerlerini, yaşam tarzını ve doğayla iç içe geçmiş ilişkilerini temsil eder. Fıkralarda çobanlar genellikle saf, dürüst ve zeki insanlar olarak tasvir edilir. Onların sade yaşamları, doğal zekâları ve hazırcı cevaplıkları, kentli insanların karmaşık ilişkileriyle ve yapmacık tavırlarıyla tezat oluşturur. "Çoban" tipi aracılığıyla fıkralar, kırsal yaşamın zorluklarını, doğanın insan üzerindeki etkisini ve geleneksel değerlerin önemini vurgular. Aynı zamanda, kentleşmenin ve modernleşmenin getirdiği değişimlere karşı, kırsal yaşamın sadeliğini ve samimiyetini yüceltir.

Bu bağlamda, İncili Çavuş fıkralarındaki diğer şahıslar, İncili Çavuş'un karşısında yer alan, onunla diyalog halinde olan veya onun nüktedanlığına, hazırcı cevaplılığına tanık olan kişilerdir. Bu şahıslar, İncili Çavuş'un zekâsını, bilgeliğini ve espri anlayışını ortaya çıkaran bir işlev görürler. Aynı zamanda, İncili Çavuş'un toplumun farklı kesimlerinden insanlarla iletişim kurabilme yeteneğini de vurgularlar. İncili Çavuş, bu diğer şahıslarla olan etkileşimi sayesinde, Osmanlı toplumunun çeşitliliğini, değerlerini ve yaşam tarzını temsil eden kahramanlar haline gelir. Böylece, diğer şahıslar, İncili Çavuş fıkralarının sosyo-kültürel bağlamını zenginleştirerek, dönemin farklı yönlerini mizahi bir üslupla yansıtmaya yardımcı olurlar.

Sonuç

İncili Çavuş fıkralarındaki şahıs kadrosu, Osmanlı toplumunun çok boyutlu bir portresini sunmakta ve dönemin sosyal, kültürel, ekonomik ve politik gerçekliklerini mizahın keskin diliyle yansıtmaktadır. Bu zengin şahıs kadrosu, fıkraların edebi değerini artırmanın yanı sıra, tarihsel ve sosyolojik açıdan da büyük önem taşımaktadır.

İncili Çavuş'un kendisi, halkın sesi ve vicdanı olarak, otorite karşısında duran, zekâsı ve kurnazlığıyla öne çıkan bir anti-kahraman portresi çizmektedir. Onun devlet adamları, bürokratlar ve yabancı devlet adamlarıyla olan etkileşimleri, yönetimdeki yolsuzlukları, adaletsizlikleri ve keyfi uygulamaları mizahın gücüyle eleştirmektedir. Bu eleştiriler, dönemin siyasi ve sosyal gerçekliklerinden beslenmekte ve halkın yönetime karşı tepkilerini dile getirmektedir.

Fıkralarda tasvir edilen farklı meslek grupları ve bu mesleklerin temsilcileri, Osmanlı toplumunun işleyişi, ekonomik hayatın çeşitliliği ve mesleki değerleri yansıtmaktadır. Esnaf ve zanaatkarlar, tüccarlar, din adamları, askerler ve diğer meslek erbabı, toplumsal rolleri ve etik anlayışlarıyla fıkralara konu olurlar. Bu tasvirler, dönemin mesleki hiyerarşisini, iş ahlakını ve toplumsal beklentileri mizahi bir dille sorgularken, kimi zaman bu tipler vasıtasıyla İncili Çavuş'un vermek istediği mesajı da aracı kılarlar.

Bunun yanı sıra, fıkralarda yer alan farklı özelliklere sahip tipler, Osmanlı toplumunun çeşitliliğini, insanların bireysel farklılıklarını ve karmaşık doğasını gözler önüne sermektedir. Azınlık grupları, farklı yaş ve cinsiyetten insanlar gibi çeşitli tipler, toplumun zengin dokusunu yansıtmakta ve insana dair evrensel gerçeklikleri vurgulamaktadır. Ayrıca, fıkralarda hayvanlar, olağanüstü varlıklar ve kahramanlar da yer almaktadır. Bu unsurlar, halkın hayal gücünü, inançlarını ve değerlerini temsil etmekte, anlatılara alegorik ve sembolik bir derinlik katmaktadır.

İncili Çavuş ve onun etrafında şekillenen tipler, Osmanlı insanının hayata bakışını, değerlerini, mücadelesini ve umutlarını temsil etmekte, geçmişe dair bir pencere açmaktadır. Bu şahıs kadrosunun çeşitliliği ve derinliği, fıkraların uzun bir zaman dilimine yayılan birikiminin bir sonucudur. Halk, tarih boyunca yaşadığı zorlukları, toplumsal ve bireysel sorunları İncili Çavuş'un ağzından dile getirmiş, onu adeta bir özgürlük ve direniş sembolü haline getirmiştir. Bu durum, fıkraların sadece eğlence amaçlı olmadığını, aynı zamanda toplumsal eleştirinin ve protest tavrın ifade bulduğu bir alan olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak, İncili Çavuş fıkralarındaki şahıs kadrosu, Osmanlı toplumunun sosyal, kültürel, ekonomik ve politik panoramasını mizahın etkili aracılığıyla sunmaktadır. Yabancı devlet adamları, hayvanlar, olağanüstü varlıklar ve kahramanların da dâhil olduğu bu zengin kadro, fıkraların çok katmanlı yapısını ve sembolik gücünü ortaya koymaktadır. Bu çalışmada, fıkraların şahıs kadrosunu derinlemesine incelenerek o dönemin insanının yaşamına, değerlerine ve mücadelelerine ışık tutmuştur. İncili Çavuş ve onun etrafındaki renkli tipler toplumsal eleştirinin ve direniş ruhunun sembolü olarak, edebiyat ve kültür tarihinde önemli bir yer edinmişlerdir. Bu fıkralar, geçmişi anlamak, bugünü yorumlamak ve insanlığın ortak değerlerini kavramak için değerli bir kaynak olmaya devam etmektedir.

Kaynaklar

- AHSEN T. F. (2008). *Türk Kültürünün Mizah Burcu İncili Çavuş*. Gazi Kitabevi. Ankara.
- BORATAV, P. (1969). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. Gerçek Yayınları. İstanbul.
- BOYRAZ, Ş. (1996). *Nasreddin Hoca Fıkralarında Zaman, Mekân ve Şahıslar*. S. Koz (Ed.), Nasreddin Hoca'ya Armağan (ss. 55-78). Can Yayınları. İstanbul.
- BURKE, P. (1996). *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü*. İmge Kitabevi. Ankara.
- ERGİN, M. (1971). *Dede Korkut Kitabı*. Milli Eğitim Basımevi. İstanbul.
- ERMİŞ, M. (1999). *En Güzel Bekri Mustafa İncili Çavuş Fıkraları*. Gün Yayıncılık. İstanbul.
- FİRUZAĞA. (1965). *İncili Çavuş'un En Güzel Resimli Latifeleri*. Halk Kitapçılık. İstanbul.
- GEDİZ, F. (1945). *İncili Çavuş ve Hikâyeleri*. Ak-Ün. İstanbul.
- CERAN, İ. (2014). *XVI. Yüzyılın İlk Yarısında Türk-Fransız İlişkileri, Kanuni Sultan Süleyman- I. François İttifakı*. Journal of Turkish Studies.
- KILIÇ, A. (2022). *İncili Çavuş* (İnceleme/Arap Harfli-Transkripsiyonlu ve Sadeleştirilmiş Metin). Makarar-ı Ulemâ. Kayseri
- KOÇ, M. (1977). *Yaşam Öyküsü ve Fıkralarıyla İncili Çavuş*. Türk Köyü Yayınları. İstanbul.
- KOROK, D. R. (1940). *İncili Çavuş Latifeleri*. Yeni Şark Kütüphanesi. İstanbul.
- LEVENT, A. (1998). *Türk Edebiyatı Tarihi*. Türk Tarih Kurumu Yayınları. Ankara.
- MUMCU, A. (2005). *Osmanlı Devleti'nde Rüşvet*. (3. Baskı). İnkılap Kitabevi. İstanbul.
- OY, A. (1987). *İncili Çavuş Fıkralarına Analitik Bir Yaklaşım*. Belleten Dergisi Türk Folkloru Yayınları. İstanbul.
- ÖZKAYA, Y. (1994). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ayanlık*. Türk Tarih Kurumu Yayınları. Ankara
- SANERK, N. (1943). *İncili Çavuş'un En Güzel Fıkra ve Hikâyeleri*. İktisadi Yürüyüş Matbaası ve Neşriyat Yurdu. İstanbul.
- SERATLI, T. G. (2004). *Nasreddin Hoca, İncili Çavuş, Bekri Mustafa*. Selis Kitaplar. İstanbul.
- TOKMAKÇIOĞLU, E. (1983). *Bütün Fıkralarıyla İncili Çavuş*. Milliyet Yayınları. İstanbul.
- TURAN, F. A. (2008). *Türk Kültürünün Mizah Burcu İncili Çavuş*. Gazi Kitabevi. Ankara.
- YILDIRIM, D. (1999). *Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları*. Akçağ Yayınları. Ankara
- YILDIZ, Y. (2013). *Osmanlı-Habsburg İlişkileri Kânûnî-Şarlken-Busbecq*, Türk Tarih Kurumu Yayınları. Ankara.
- ZORLUOĞLU, S. T. (1918-1923-1939). *İncili Çavuş*. İstanbul.

Elektronik Kaynaklar

- ALBAYRAK, N. (2020) "İncili Çavuş", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/incili-cavus> (Erişim: 01.02.2024).

ARTUN, E. (2011). “Çukurova Fıkra Anlatma Geleneğinde Nasrettin Hoca Etkisi”. ukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi.
http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/erman_artun_cukurova_nasrettin_hoca_fikra.pdf (Erişim: 01.02.2024).

XIX. YÜZYIL DİVAN ŞİİRİNDE HALK HEKİMLİĞİ*

Oğuz YILDIRIM**

Öz

Divan şiiri uzun süre yüksek zümreye yönelik olduğu, halka hitap etmediği ve halk kültüründen, halk düşüncesinden uzak olduğu söylenerek eleştirilmiştir. Ancak divan şiiri her ne kadar toplum hayatını yansıtmadığı söylenerek eleştirilse de toplum yaşamından bütünüyle uzak değildir. Divan şairleri de diğer sanatçılar gibi eserlerinde halk kültürü öğelerinden, halka ait kimi adet, inanç ve geleneklerden, halk arasında yaygın olarak kullanılan atasözü ve deyimlerden yararlanmışlardır. Son zamanlarda yapılan divan şiiriyle ilgili araştırma ve inceleme çalışmalarında bu konuyla ilgili değerlendirmelere rastlamak mümkündür. Artık araştırmacıların çoğu bu eleştirinin haksız olduğuna, divan şiirinin günlük yaşamdan sanıldığı kadar kopuk ve uzak olmadığı fikrine dikkat çekmektedir. Böylece divan şairlerinin şiirlerini halk kültürü açısından değerlendiren çalışmalar aracılığıyla sanıldığı ya da söylendiğinin aksine divan şairlerinin şiirlerinde çeşitli halk kültürü öğelerinden yararlandıkları açıkça görülecektir. Divan şairi, insanı doğrudan doğruya etkileyen sağlık sorununa karşı duyarsız kalamamıştır. Hayatının belirli bir döneminde hastalığı bizzat tecrübe etmesi kaçınılmaz olan şairin, yaşadığı bu tecrübeyi görmezden gelmesi beklenemez. Her ne kadar bu şiir, şairin beninden çok öte mutlak bir sübjektif evrene sahip olsa da içinde yaşanan hâl sanat eserinde kendisine yer bulacaktır. Öte yandan sağlık, bireyi ve toplumu alâkadar eden bir sorundur. Bu sorunu çözümlemeye matuf gelişen tıp, sadece bir ilmi aktivite değil, aynı zamanda bir sanattır. Tabip, tababeti tedris ederek bilimsel metotlarla hastaları tedavi edecek yetkinliğe gelirken bu sanatçı yönünü de geliştirir. Onun bu özelliği hasta ve hasta yakınlarıyla kurduğu iletişimden başlayarak, teşhis ve tedavi süreci içerisinde varlığını hissettirir. Bu bağlamda divan şiirinin konularından birisi eskilerin tabâbet adını verdikleri, tıp ilmi ve hekimliktir. Sağlık ve sağlıkla ilgili kavramlar, meslekleri doktor olsun ya da olmasın tüm şairleri etkilemiştir. Şair, bu kavramların yanında hastanın ve çevresindeki kişilerde gözlemlenen psikososyal değişimleri, hekim ve hasta ilişkilerini, hastalık çeşitlerini, tedavi yöntemlerini, kullanılan ilaçlar gibi konuları da şiirde ele almıştır. Böylelikle hasta ve hastalıkla ilgili mefhumlar etrafında bir halk muhayyilesinin meydana gelmesi de sağlanmıştır. Bu makalede, 17 şairin divanından hareketle XIX. yüzyıl Osmanlı toplum hayatındaki hastalık çeşitleri ve çeşitli sağaltma yöntemleri tespit edilmiş ve çalışmaya konu edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: XIX. yüzyıl, halk hekimliği, divan şiiri, tıp, sağlık.

* “XIX. Yüzyıl Divan Şiirinde Halk Kültürü Unsurlarının Kullanımı” başlıklı doktora tezinden hareketle üretilmiştir.

** Dr., Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, oguzyildirim540@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1170-2054>

XIX. FOLK MEDICINE IN CENTURY DIVAN POETRY

Abstract

Divan poetry has long been criticized by saying that it is aimed at the high class, does not appeal to the public, and is far from folk culture and folk thought. However, although divan poetry is criticized for not reflecting social life, it is not completely distant from social life. Divan poets, like other artists, benefited from folk culture elements, some customs, beliefs and traditions of the people, and proverbs and idioms widely used among the people in their works. It is possible to come across evaluations on this subject in recent research and analysis studies on divan poetry. Most researchers now point out that this criticism is unfair and that divan poetry is not as disconnected and distant from daily life as it seems. Thus, through studies that evaluate the poems of divan poets in terms of folk culture, it will be clearly seen that contrary to what is thought or said, divan poets benefited from various folk culture elements in their poems. Divan poets could not remain insensitive to health problems that directly affect people. The poet, who is bound to experience the disease himself at a certain period of his life, cannot be expected to ignore this experience. Even though this poem has an absolute subjective universe far beyond the poet's self, the state of being experienced will find a place in the work of art. On the other hand, health is a problem that concerns the individual and society. Medicine, which has developed to solve this problem, is not only a scientific activity but also an art. While the physician becomes competent to treat patients with scientific methods by studying medicine, he also develops this artistic side. This feature makes its presence felt throughout the diagnosis and treatment process, starting from the communication it establishes with patients and their relatives. In this context, one of the subjects of divan poetry is medical science and medicine, which the ancients called *tabâbet*. Health and health-related concepts have influenced all poets, whether they are doctors or not. In addition to these concepts, the poet also discussed topics such as the psycho-social changes observed in the patient and the people around him, doctor-patient relationships, types of diseases, treatment methods, and drugs used. Thus, a public imagination was created around the patient and the concepts related to the disease. In this article, its poetic structure is examined; but this structure was built in the 19th century. It is discussed in relation to the types of diseases and various treatment methods in the Ottoman social life in the 19th century.

Keywords: XIX. century, folk medicine, divan poetry, medicine, health.

Giriş

İnsanoğlu, var olduğu andan beri kendini koruma içgüdüleriyle sağlığını korumaya çalışmış ve etkisi altında kaldığı fiziksel ve ruhsal birtakım hastalıklardan kurtulmak maksadıyla devamlı bir arayış ve mücadele içerisinde olmuştur. Kişinin yaşamını sürdürebilmek amacıyla sağlığına dikkat etmek, fiziki ve ruhi dengesi zedelendiğinde bunun nedenini araştırmak ve çeşitli araştırma yöntemleriyle rahatsız olduğu hastalığı iyileştirmek gayesiyle sürekli bir mücadele içerisinde bulunmuş, bu da zamanla mühim bir birikimin meydana gelmesine zemin hazırlamıştır. Çeşitli bilgi, gözlem ve tecrübeye yaslanan bu birikim ise halk hekimliğine kaynaklık etmiştir (Tek, 2021: 16).

Halkın imkânlarının olmadığı zamanlarda ya da doktora gidemediklerinde rahatsızlıklarını tanılama ve iyileştirme maksadıyla başvurdukları yöntemlerin ve tekniklerin tamamına “halk hekimliği” adı verilir (Boratav, 2016: 140). Halk hekimliği, hastalıklar ve sağlıkla ilgili inanmalar, tutum ve hareketler sistemi biçiminde vasıflandırılabilirdiği gibi, toplumun gelenek, görenek ve inanç tarzları ile ilgili tıbbi yöntemler şeklinde de tanımlanabilmektedir (Şar, 2005: 131).

Don Yoder, halk hekimliğini, “Tabii halk tıbbı” ve “Dinsel- büyüsel halk tıbbı” şeklinde iki basamakta incelemiştir. Bu bağlamda tabii halk tıbbı hastalıkları tedavi etmek amacıyla hayvansal, bitkisel ve madensel nesnelerden faydalanmayı ve tedaviyi bunlar yardımıyla gerçekleştirmeyi kapsarken dinsel-büyüsel halk hekimliği ise hastalığın sağaltmasında dualar, muskalar, kutsal mekân ziyaretleri, kutsal nesne teması gibi doğaüstü birtakım güçlerden faydalanmayı amaçlamaktadır (Yoder, 1975: 23-28).

Divan şiirinde tıp ilmiyle ilgili terimler şairlerce çokça kullanılmıştır. Aşkından dolayı gönlü hasta olan âşık, bu marazi derdine çare aramaktadır. Bu nedenle tıp ilmi, mecaz dünyasının vazgeçilmez bir kaynağı olmaktadır. Divan şiirinde tıp ilmi, kendi içerisinde bölümlenmiş ve tıbbın insan sağlığı açısından ehemmiyetinden, sağlığı korumanın yollarından, çeşitli hastalıklardan, bu hastalıkları sağaltma yöntemlerinden ve iyi bir hekimin sahip olması gereken özelliklerden bahsedilmektedir (Uçan Eke, 2007: 109).

“XIX. Yüzyılda Halk Hekimliği” başlıklı bu çalışmada 17 şairin divanına başvuruda bulunulmuştur: Ali Emiri, Antepli Aynî, Cesârî, Enderunlu Vâsıf, Eşref Paşa, Hatîf, Hersekli Arif Hikmet, Keçecizâde İzzet Molla, Leskofçalı Galip, Leylâ Hanım, Murad Emrî, Nazîf, Osman Nevres, Şeref Hanım, Şevkî, Yenişehirli Avnî Bey, Ziver Paşa.

Çalışmamızda seçtiğimiz şairlerin divanlarından hareketle; bahar yorgunluğu, boğmaca, bunama, cüzâm, çiçek hastalığı, delilik, dilsizlik, humar, humma, kuduz, nezle, remed, sıtma, veba, verem gibi hastalıklar tespit edilmiştir. Çalışmanın bir diğer kısmında bitkilerle sağaltma yöntemleri olarak eftîmûn, gül suyu, kâfur, menekşe, reyhân, safran gibi bitkilerin fayda sağlayıcı özellikleri üzerinde durulmuştur. Diğer sağaltma yöntemleri başlığında ise; dua okumak ve muska yapmak, göze sürme çekmek, kan aldırma, merhem sürmek, perhiz yapmak, şişe çekmek, tiryak vermek, zemzem içirmek gibi yöntemler yer almaktadır.

Çalışmamızda bu hastalık isimlerinin ve sağlatma yöntemlerinin bazıları mecazen bir benzetme unsuru olarak bazıları da hastalığın kendi ismi olarak kullanıldığı görülmüştür.

1. XIX. Yüzyıl Divan Şiirinde Karşılaşılan Hastalık Türleri

1.1. Bahar Yorgunluğu

Kış mevsiminden yaz mevsimine geçiş süreci ilkbahar vaktinde tabiattaki yenilenme, tazelenme ve canlılık olarak görülmektedir. Kış mevsiminin kısa ve soğuk geçen vakitlerinin yerini serin, güneşli günlere bırakmakta, bu da kişinin psikolojik sağlığı üzerinde olumlu etkiler meydana getirmektedir. Bir geçiş zamanı olan baharın insanın üzerinde olumsuz etkileri de görülmektedir. Farklılaşan ısı değerlerine yakın olarak bazen canlı, sevgi dolu, mutluysen bazen de bu huzurlu yapı kendini karamsarlığa, yorgunluğa ve devamlı uyuma durumuna bıraktığı hissedilmektedir. Değişen mevsimin yerini bahara bırakmasının ardından kişinin üzerindeki oluşan bu halsizlik durumuna “bahar yorgunluğu” adı verilmektedir (Göre, 2007: 283).

Keçecizâde İzzet Molla beytinde bahar yorgunluğunun etkisi olsa bile İslam dininde uyumanın çok doğru görülmediği zamanlarda bereketin ve rahmetin dünyada tecelli ettiği vakitlerde gelen uykunun ne kadar tatlı bir halde görünse de aslında bu uykunun gaflet uykusu olduğunu dile getirmektedir:

Gafletle etme gül-şeker-i vakt-i feyzi telh

Şîrînter gelirse de hâb-ı dem-i bahâr (K. İzzet Molla D., G. 113/3)

1.2. Boğmaca (Hunâk)

Boğmaca, diğer ismiyle hunâk boğazda oluşan iltihaplı bir hastalıktır (Parlatır, 2012: 651).

Şeref Hanım beytinde o genç delikanlı meğer hikmet kılıcıyla şehit olmuş, onun boğaz iltihabından öldüğünü söylemeyin, ifadelerini kullanmaktadır:

Tîg-ı hikmetle şehîd olmuş meger

Gitdi hunnâkdan dimen ol nev-cüvân (Şeref Hanım D., Trh. 101/4)

1.3. Bunama/ Bunaklık

Bunamak yani ateh, sözlükte “aklı zayıf hale gelmek, eksilmek, bir şeye düşkün olmak” manalarına gelmektedir (Gözübenli, 1991: 51).

Keçecizâde İzzet Molla beytinde yaşa bağlı olarak düşünülen bunama hastalığının ihtiyarlardan ziyade genç kişilere de musallat olup olmadığını merak ettiğini söylemektedir:

Gelmiş mi bir civâna ‘aceb genc iken ‘ateh

Destinden ihtiyârın alıp bâde-i şebâb (K. İzzet Molla D., K. 31)

1.4. Cüzâm

Hansen basili adı verilen bir mikroorganizmanın neden olduğu bulaşıcı bir deri hastalığıdır (Türkçe Sözlük, 2005: 378). Bir deri hastalığı olarak divanlarda rastlanan cüzâm hastalığı; insan bedeninde yer yer leke, çiban ve yara biçiminde görülen, bulaşıcı özelliği fazla olan, düzelmesi zor olan bir deri rahatsızlığı, miskin hastalığı, sonu bilinmeyen şey manalarında yer almaktadır. Bazı zamanlarda rakibe ve ağyara beddua etmek amacıyla kullanıldığı görülmektedir.

Cesârî beytinde ağyardan söz ederken sürekli beddua etmektedir. Şair, kötü huya sahip olan rakibin sevgilisini sürekli kıskırttığından dolayı cüzam hastalığına yakalanmasını ve her daim cahil insanlarla dost olmasını talep etmektedir:

Ol ki bed-hû fit virür yâra cüzâm olsun rakîb

Ülfet-i nâdân ile dâ'im müdâm olsun rakîb (Cesârî D., G. 60/1)

1.5. Çiçek Hastalığı (Cederî)

Halsizlik, baş ve sırt ağrısı, ateşle başlayan çiçek hastalığı genellikle küçük çocuklarda etkili olmakla birlikte her yaş insanda görülebilen bulaşıcı bir hastalıktır. İnsan bedeninde kırmızı döküntülerle kendisini gösteren daha sonraları döküntülerin irinli kabarcık haline gelmesiyle meydana gelen çiçek hastalığı vücutta kalıcı izler bırakabilmektedir (Ertaş ve Eğnim, 2011: 95-96).

Keçecizâde İzzet Molla beytinde Sultan II. Mahmud'un kızı Fatıma Sultan, Münire Sultan ve çocuğunun hayatının baharında çiçek hastalığı yüzünden vefat ettiklerini söylemektedir:

Dâğdâr-ı hüzn olup ‘İzzet dedi târihini

Fâtıma Sultân çiçekden ‘adne kıldı intikâl (1240) (K. İzzet Molla D., Trh. 88/4)

1.6. Delilik

Delilik kavramı divan şiirinde, farklı şekillerde ele alınmaktadır. Deli ve deliliğin eşanlamlısı olarak

dîvânegî, dîvâne, mecnûn, cünûn, meczup, şeydâ, sevdâ, âşüfte, bî-hûş gibi sözcükler kullanılmıştır. Farsça bir sözcük olan “âşüften”; karışık, perişan, dağınık (Kanar, 2011: 22) manasına gelmektedir ve bir bilinç karışıklığı durumunu anlatmaktadır. Arapça bir sözcük olan “sevdâ” bir önad olarak; kapkara, simsiyah (Develioğlu, 2012: 945) anlamına gelmektedir. Ad olarak ise kişinin mizacına etki eden bir sıvı olarak bilinmektedir. Ahmet Talat Onay, delilik hastalığıyla ilgili olarak şunları ifade etmektedir: “Sevdâ; tamâ, arzu, aşk ve hırs gibi durumlar ve hastalıklar olarak görülmektedir. Bu bir illettir ki kişiye ârız olduğunda pek gamlı ve üzgün olur ve şiddete meyilli olursa kendisine zarar verebilir. Bu derecesi dilimizde karasevdâ olarak bilinmektedir (2000: 78).

Yenişehirli Avnî beytinde deliliğin aşk hastası konumunda olan âşığın ulaşacağı son merhale olduğunu söylemektedir. Şair, bu bağlamda onun arkadaşının zincir olduğunu ifade eder. Sevgilisinin saçlarının sevdasıyla âşık akla veda ederek delilik tuzağına düşmesini ümit etmektedir:

Sevdâ-yı zülf-i yâr ile ‘akla vedâ idüp

‘Avnî dûçar-ı dâm-ı cünûn olmak istiyor (Yenişehirli Avnî D., G. 135/6)

Osman Nevres beytinde kendisini delilik ülkesinin hâkimi olarak görmektedir. Şair, sözünün bile dîvâne olmasa, dîvânında yer almayacağını söylemektedir:

İklîm-i cünûn hâkimiyim söz dahi Nevres

Dîvâne eğer olmasa dîvânıma girmez (Osman Nevres D., G. 11/6)

1.7. Dilsizlik

Ebsem; dilsiz olma manasına gelmekle birlikte sükût etme, sessiz kalma anlamına gelmektedir (Şemseddin Sami, 1317: 67).

Eşref Paşa beytinde, senin yaşam öykünün anlatılması onu duyan herkesi susturur, senin övgünün yapıldığı bir yerde dilsizin dili açılır, ifadelerini kullanmaktadır:

Beyân-ı menkabetin herkesi eder hâmûş

Miyân-ı mehmedetinde zebân olur ebkem (Eşref Paşa D., K. 1/38)

1.8. Humâr

Humâr, içki içildikten sonra kişinin ayılma sırasında hissettiği baş ağrısı ve sersemlik olarak bilinmektedir. Divan şiirinde sevgilinin mahmur oluşu ile yer aldığı görülmekte, içki meclislerinin sonunda humâr ile bitmektedir (Pala, 2017: 212).

Enderunlu Vâsıf beytinde insan eğer keyifli bir hâl alıp neşeli görünse, baş ağrısı inzibat memuru yaklaşarak o saat haddini ona bildirecektir, demektedir:

Neş’e etse kişi ger keyfe uyup ber takrîb

Şahne-i renc-i humâr eyler ol sâ’at te’dîb (Enderunlu Vâsıf D., Mûs. 220/2)

Şeref Hanım beytinde ona sarhoşluk etkisiyle ortaya çıkan baş ağrısının etkisiyle çokça yalvardık; fakat meyhaneci bize içki ikram etmedi, bu ne olsun, demektedir:

Çok niyâz itdik ana def’-i humâr itmek için

Virmedi bâde bize pîr-i mugan nolsun bu (Şeref Hanım D., G. 182/3)

Hersekli Arif Hikmet beytinde kendisini içki içtikten sonra gelen baş ağrısının güçsüz ve bitap bıraktığını söylemektedir. Şair, sâkîye seslenerek bu fakir kula bir içki sun sevaptır, ifadelerini kullanmaktadır:

Bî-tâb ü tâkat etti beni rencişi-i humâr

Bir bâde sun fakirine sâkî sevâbdır (Hersekli Arif Hikmet D., G. 41/8)

1.9. Humma

Humma, ateşler içinde yanarak sayıklama olarak bilinmektedir. Humma hastalığına yakalanan insanların harareti artmakta ve bu hastalara kırmızı ilacı adı verilen ve bir nevi şuruba benzeyen bir su içirilmektedir. Hasta aşırı derecede terletilip şifa bulması sağlanmaktadır. Kırmızı, küçük bir böcek olup kırmızı boya çıkartmasıyla bilinir. Kırmızı, humma hastalığına yakalanan kişiler tarafından boyuna asılmaktadır (Onay, 2009: 455-456).

Antepli Aynî beytinde sıkıntı ve zahmet ateşi içinde yanan bir hastaya soğuk suyun şifanın ta kendisi olduğunu dile getirmektedir:

Derd-i hummâ-yı ğam u mihnete ber'ü's-sâ'a

Hasteye 'ayn-ı şifâdır bu zülâl-i mebrûd (Antepli Aynî D., Trh. 319/18)

1.10. Kuduz

Kuduz hastalığı, hem insanlarda hem de hayvanlarda rastlanabilen bulaşıcı niteliğe sahip bir vakadır. Kuduz, kuduza yakalanan kurt, köpek, kedi, tilki gibi hayvanların insanları ısırması ya da ısirmaya bağlı yara almayla bulaşmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde baş etmeye çalıştığı bir hastalık olan kuduzun aşısı ve tedavisi için II. Abdülhamid zamanında kayda değer önlemler alınmıştır. Fakat halk sağlığı ve toplumsal güvenlik açısından aşı kullanımından önce kuduz hastalığına maruz kalan canlının itlaf edilmesi gerekiyordu. İslam kültüründe hayvanlara merhamet gösterilmesi, keyfi olarak hayvanların itlaflarının gerçekleştirilmesi meseleyi siyasi bir sorun haline dönüştürmüştür (Özgün, 2017: 491- 513).

Keçecizâde İzzet Molla şiirinde Osmanlı toplumunun mücadele ettiği bu illetten ve ölümlü vakalardan bahsetmektedir. Şair, bu illetin bulaştığı daha üç yaşında bebeklerin bile tabancayla vurulup itlaf edilip öldürüldüklerini söylemektedir. Üzüntüsünü belirterek, bu vahşeti arzu eden kişilerin günahları kendi boynuna olsun, ifadesini kullanmaktadır:

Günâhı boynuna olsun 'adû-yı bed-hâhın

Bu tavk-ı lâneti kıldı kabûl o kelb-i 'akûr

Takıp miyânına şerbet yerine kan içiyor

Üçer yaşında çocuklar tabânçe-i billûr (K. İzzet Molla D., K. 36/38-39)

1.11. Nezle

Arapça bir sözcük olan zükâm, nezle manasına gelmektedir. Divan şiirinde şairler tarafından çokça kullanılan bulaşıcı bir hastalık olarak bilinmektedir. Tabiatla bulunan koku içeren maddeler, üst solunum yollarında enfeksiyona neden olur ve bu duyulardaki kayıp şairlerin mana âleminde sarhoşluk olarak karşılık bulur.

Keçecizâde İzzet Molla beytinde eğer şairler, şiirlerin ani bir şekilde oluşan aksırığıyla, nezle olsalar dahi benim yazdığım bir mısra-i bercesteyi taklit edemezler, ifadelerini kullanmaktadır.

Şu'arâ' mısra'-ı bercesteme taklîd edemez

'Atse-i nâ-geh-i eş'âr ile ger olsa zükâm (K. İzzet Molla D., K. 23/73)

1.12. Remed

Remed, göz kapağına dâhil olan setreden örtünün iltihabı yani göz ağrısı demektir. Hastalık göz ağrısı, göz iltihabı ve göze acı veren her türden hastalık olarak vasıflandırılabilir (Onay, 2000: 374).

Keçecizâde İzzet Molla beytinde öncelikle sevgilisinin gözlerini yıldıza teşbih etmektedir. Yıldızlar belirgin hale geldiğinde gökyüzü de kararmış olacaktır. Âşığın gözlerine siyah bir perde çekilerek onun yalnızca sevgilisinin gözlerini görmesi istenmektedir. Şair burada sevgilisinin uğruna gözlerini mevcudata kapatarak dünyevi olaylardan kendisini soyutlamaktadır:

Getirmişdi remed çeşm-i kevâkib eşk-i hasretle

Değil şeb bir siyeh-gûn perde asdı târem-i vâlâ (K. İzzet Molla D., N. 2/15)

Nazîf beytinde Hz. Allah seni ayrı tutup, diğer tüm insanlara göz ağrısı vermiş, demektedir:

Seni setr eylemekde ol Cenâb-ı Hazret-i Allâh

Gürûh-ı ‘ayn-ı a’ dâya o hengâmda remed çekmiş (Nazîf D., G. 70/4)

1.13. Sıtma

Sıtma hastalığı; üşütme, titreme ve ateş nöbeti geçirme ile kendisini gösteren ve sivrisinekler vasıtasıyla bulaştığı bilinen bir rahatsızlıktır. Bu hastalığın tedavi sürecinde bazı teşhis ve tedavi yöntemleri uygulanmaktadır. Bunların biri rişte-i teb olarak bilinen ergenlik dönemine daha girmemiş bir kızın eğirmiş olduğu ipliğe efsun okunarak düğüm yapılır. Bahsi geçen bu ip hasta olan kişinin boynuna bağlanır ve kişinin iyi olacağına inanılır. Diğer bir tedavi yöntemi ise, kâğıda; ezîn, pesîn, ezân sözcükleri yazılarak suyun içine atılır ve daha sonra bu su içildiğinde hastanın şifa bulacağına inanılmaktadır (Kemikli, 2007: 28-29).

Eşref Paşa memduhunun bağış ve gayretinin iksiri yaşamın bal şerbeti, üstün güç ve kudretinin ve mücadelesinin kılıca da devletlerin sıtma nöbetidir, ifadelerini kullanmaktadır:

İksîr-i lutf u himmeti şehdâbe-yi hayât

Şemşîr-i kahr u savleti teb-lerze-i vetîn (Eşref Paşa D., K. XXVI/28)

Eşref Paşa bir başka beytinde, bu denli yıkıcı bir orduya karşı durmak mümkün değildir. Bu ordunun hayali bile kâfirler ordusuna sıtma nöbeti geçirecek kadar etkilidir, demektedir:

Ne mümkün karşı turmak böyle harâb-âmîz ordûya

Hayâlinden dahî teb-lerze tutdı ceyş-i küffârı (Eşref Paşa D., K. XVI/4)

1.14. Veba

Sözlükte “ayıplamak, kusurlu görmek, yaralamak” manalarındaki ta’n kökünden türeyen tâûn bulaşık yayılan her hastalığın adı olarak bilinmektedir (Varlık, 2011: 175). Veba, divan şiirinde mersiye türünde çokça görülmektedir. Şairler çeşitli nazım şekilleriyle akrabalarını ve yakınlarını kaybetmenin üzüntüsünü dile getirmek amacıyla türün niteliklerinden faydalanmışlardır. Bu bağlamda en çok tarih düşürme sanatına başvurarak salgının meydana geldiği dönemin zamanını vererek tarihi nitelikli birtakım kayıtlar düşürmüşlerdir (Öztürk, 2020: 150).

Keçecizâde İzzet Molla 1812 yılında yaşanan veba salgınından dolayı bu senenin veba senesi olduğunu dile getirir ve bu durumun Allah’ın emriyle olduğunu ve bu hastalıktan ölen kişilerin şehit sayılacağını ve cennete gideceklerini söylemektedir:

Havâyı eyledi tesmîm bir ufûnet ile

Bekâyâ bir nice mihmân savdı çarh-ı le’îm

Bu yıl ki sâl-i vebâdır gidip bi-emrillâh

Bu ismle nice âdem olur cinânda mukîm

Yazılsa her birine el verir şu târîhim

“Na’îm-i cenneti kıldı Makâm-ı İbrâhîm” (K. İzzet Molla D., Trh. 250)

1.15. Verem

Verem, yumru, şiş, şişme (Parlatır, 2006: 1793), bedende herhangi bir organa, özellikle de akciğerlere giren Koch basilinin neden olduğu bulaşıcı, tüberküloz, verem olmak, verem rahatsızlığına tutulmak ve mecazî olarak düzeni bozulan bir durumun karşısında sabırsız davranmak anlamına gelmektedir (Ayverdi, 2011: 1315).

Divan şiirinde verem tedavisi olmayan, ilacı bulunmayan ölümlü sonuçlara yol açan bir hastalık olarak yer almaktadır. Şairler, bu rahatsızlığın akciğerde, göğüs bölgesinde olduğunu dile getirmektedir. Kendisini âşık olarak vasıflandıran şairler, üzüntülerin yoğunluğundan vereme tutulduklarını söylemektedir. Şairler, aşk acısını bu hastalığın ana maddesi olduğunu belirtirler. Şair, bazı zamanlarda kendisini verem hastası, sevdiği kişiyi ise bir doktora teşbih etmektedir. Âşıkların rakiplerinin verem hastalığına tutulmaları için dua ettiği de beyitler çerçevesinde sıklıkla görülmektedir. Toplumun nabzını tutmaya çalışan şairler, dönem içerisinde bu hastalıktan vefat eden kişilere şiirlerinde dua etmişlerdir (Sona, 2017: 617).

Cesârî beytinde sevgilisine seslenerek bana eziyetler ettiğinden dolayı içim kat kat verem bağladı, hasta oldum demektedir. Şair, sevgilisinin ettiği eziyetler sebebiyle vereme yakalandığını söyler bu hastalığın derecesini de kat kat ifadesiyle sunmaya çalışır:

Habîbâ bana kılduğun için cevır [ü] sitem kat kat

Derûnum derd-i hicrûn ile bağladı verem kat kat (Cesârî D., G. 92/1)

Murad Emrî şiirinde sevda illeti olarak görülen verem hastalığını uzun zamandır çektiğini ve öldürürsen bu can senin için ölmeye hazırdır, demektedir. Şair, acı çekmelerinin ve vücudundaki yaralarının fazlalığını göstermekte ve bunlara bir de senin can alıcı oluşun eklendi mi insan verem olmaz da ne olur, ifadelerini kullanmaktadır:

Çokdan çekerim derd-i verem illet-i sevdâ

Öldürsen eger işte bu cân gayrı müheyyâ

Sen cevır ü cefâ etmedesin bak bana hâlâ

Ey cân alıcı sen yine bu cânâ kıyarsın

Alma kime hazırladığım sonra tuyarsın (Murad Emrî D., Mh.51/3)

Şeref Hanım beytinde, şiire konu olan kişinin doktorunun, annesinin ve çevresindeki herkesin çaresiz bakışlarıyla verem derdinden can verdiğini söylemektedir:

Çâre-cûy iken tabîb ü mâder ü hîşânı hep

‘Akıbet kurtulmadı derd-i veremden virdi cân (Şeref Hanım D., Trh. 94/2)

2. XIX. Yüzyıl Divan Şiirinde Sağaltma Yöntemleri

2.1. Bitkilerle Sağaltma Yöntemleri

2.1.1. Eftîmûn ile Sağaltma

Farsça bir kelime olan “eftîmûn” günümüzde “eftimon” biçiminde telaffuz edilmektedir. Arapça’da “şeb’u’ş-şa’ra”, Türkçede ise “Bağbozan, şeytansaçı, cinsaçı, bostanbozan, gelinsaçı, kızıl kurt” vb. isimleriyle de kullanıldığı görülmektedir. Bahçelerde biten çeşidine “tatlıca ot” adı verilen eftîmûn, asalak bir bitki çiçeği olarak bilinmektedir. Eftîmûn eski tıp bilgilerine göre sıcak ve kuru bir niteliğe sahip olup sâra hastalığına iyi geldiği söylenmektedir. Eftîmûn farklı kaynaklarda “delilik ilacı” olarak bilinmekte, dallarındaki çiçeklerin idrar sökücü, müshil, safra temizliği, şişkinlik azaltıcı, kalp çarpıntısını giderici, sıtma, cüzam gibi hastalıklara iyi geldiği ifade edilmektedir. Divan şiirinde genellikle sevgilinin saçına teşbih edilmekte, aynı zamanda sevdaya tutulan bir hastanın tedavisinde rol üstlendiği söylenmektedir (Onay, 1992: 139; Kaya, 2015: 273).

Cesârî beytinde sevgilinin saçlarını konu edinmiş ve aşk hastalığının tedavisinde eftîmûn çiçeğine dikkat çekmiştir:

Tabîbâ her cünûn-ı ‘aşk olan sâhib-devâ-cûya

Be-gâyet elzem a’lâ bir giyâh-ı eftîmûnam ben (Cesârî D., G. 635/5)

2.1.2. Gül Suyu ile Sağaltma

Gül; rose, rosa, rosa gallica gibi yabancı dilde isimlere sahip olan; sarı, pembe, beyaz ve kırmızı renkli, sapı dikenli ve güzel kokusu olan bir bitki çeşididir. Gül, süs bitkisi olmasının yanında tıp ilminde de önemli bir yere sahiptir. Gül suyu, cilt hastalıkları, yüksek ateş, sindirim sistemi rahatsızlıkları, ishal, ağız yangısı gibi durumlara iyi geldiği bilinmektedir. Günden gül suyu, gül şerbeti, gül yağı elde edilir. Gül, divan şiirinde el-yüz ve ağız temizliği, baş ağrısına iyi gelmesiyle, gönül sızısını geçirme gibi durumlarla beyitlerde geçmektedir (Özkan, 2005: 31).

Ali Emirî beytinde sevgilisinin yanaklarından buse almak fikrini ümit eden kişinin ağzını devamlı olarak gül suyu ile yıkayarak temizlemesi gerektiğini dile getirir. Şair burada gül suyunun sağlık amaçlı kullandığını göstermek istemiştir:

Ruhlarından bûse almak fikrini ümmîd eden

Eylesin dâ'im gül-âb ile dehânın şüst ü şû (Ali Emirî D., G. 775/4)

Hatîf beytinde gül suyunun baş ağrısı derdine deva olduğunu söylemektedir:

Gül-âb-ı jâle-i gül-berg-i rûyın itmis âmâde

Serinde Hâtif-i zârın hemân derde humâr olsun (Hatîf D., G. 258/5)

2.1.3. Kâfur ile Sağaltma

Kâfur ağacı, defnegiller familyasından olup soğuk iklim şartlarına dayanıklı, kışın yaprak dökmeyen, uzun bir ömre sahip olmasıyla bilinen bir ağaçtır. Kâfurun vatanı Güney Çin ve Japonya olduğu bilinmektedir. Özellikle Formoza Adası'nda çokça yetiştirildiği görülmektedir (Kaya, 2015: 267). Kâfurun enfeksiyon hastalıklarını önleme amacıyla dağlama yöntemi için kullanıldığı da bilinmektedir. Yaranın üstünü temizlemek için keten, pamuk ve tiftikten üretilmiş fitillerin, kâfur vb. bitkilerle hazırlanan merhemlere bulanıp kusurlu yerin kaplanmasına tımar-tûmâr adı verilmektedir. Ateş yanmalarının da içerisinde bulunduğu her türlü yaraya kâfurî merhem sürülmesi eski zamanlarda yaygın bir tedavi yöntemi olarak kullanılmaktaydı (Yeniterzi, 1998: 98; Kemikli, 2007: 31).

Divan şiirinde kâfur, mecaz bir yapıda sevgilinin vücudu, gerdanı, özellikle de sinesi için benzetme unsuru olarak kullanılmakta, sevgilinin ayva tüyleri ve âşığın yaralı bağı ile birlikte yer almaktadır (Kaya, 2015: 268).

Leylâ Hanım beytinde babasının ölümünün üstünde açtığı yaraya kâfurdan üretilmiş bir merhem bile fayda etmeyeceğini söylemektedir:

Bir yâreyi kim sen açasın kudret elinle

Ol yâreye merhem mi olur merhem-i kâfûr (Leylâ Hanım D., G. 39/5)

Osman Nevres beytinde gönlün yaralı olmasına kâfurun fayda getirmeyeceğini söylemektedir. Doktorun mücadelesinin boşa olduğunu artık bu yaranın basur halini aldığını dile getirmektedir:

Sûd vermez merhem-i kâfûr zahm-ı sîneye

N'eylesin sa'y-ı tabîb ol zahma kim nâsûrdur (Osman Nevres D., G. 39/4)

Zîver Paşa beytinde sevgilisinin güzelliği için kâfur, gül ve anberin karıştırılarak bir ilaç yapıldığını söylemektedir:

Meze olunmuş bir yere kâfûr u 'anber ile gül

Sevdiğim terkîb-i eczâ-yı cemâl olmuş sana (Zîver Paşa D., G. 14/3)

2.1.4. Menekşe ile Sağaltma

Farsça'da "benefşe", Arapça'da "menefşe", Türkçede ise "menekşe" ya da "menevşe" şeklinde adlandırıldığı görülmektedir. Menekşegillerden bir ya da daha fazla yıllık olan çiçek, gölgelik alanlarda,

duvar, çit köşelerinde bulunmaktadır. Yaprakları şekil itibariyle kalbe benzeyen bu bitki, beyaz ve mor gibi renklere sahip olabilmektedir (Kaya, 2015: 283). Menekşe, idrar söktürücü, kan temizleyici niteliğe sahip olan ve yaraların tedavisinde kullanılan bir bitkidir. Bu bitkinin uyku getirip, terletme özelliği ile bedeni rahatlattığı söylenmektedir. Kokusuyla gelen rahatlama ile gam ve kederin azalmasına ve zihnin ferahlamasına yardımcı olduğu kaynaklarda ifade edilmektedir. Ayrıca menekşenin böbrek rahatsızlıkları ve bronşit gibi solunum yolu hastalıklarına iyi geldiği de görülmektedir (Yeniterzi, 1998: 96; Baytop, 1984: 324-325).

Leylâ Hanım beytinde menekşenin gül bahçesinin bulunduğu yeri mesken edindiğini ve menekşeye teşbih ettiği gönlün kendisinde olan gizli yaralara acıması olmadığını dile getirmektedir:

Benefşe itmede her câyî mesken tarh-ı gülşende

Katı hercâyî dilber rahmı yok mı dâg-ı pinhana (Leylâ Hanım D., K. 4/7)

2.1.5. Reyhân ile Sağaltma

Reyhan, 10-40 cm yüksekliğe sahip beyaz ya da pembe çiçeklere sahip kuvvetli bir kokusu bulunan otsu bir bitkidir. Bahçe ve saksılarda yetiştirmeye müsaittir. Baharat olarak kullanıldığı bilinmektedir. Reyhan bitkisinden elde edilen yağın mide hastalıklarına iyi geldiği görülmekte ve öksürük kesme, idrar söktürme, balgam giderme, ağrı kesme gibi özellikleri bulunmaktadır. Yorgunluk ve uykusuzluğa da iyi geldiği bilinen bitkinin ayrıca burun kanaması ve ishale de iyi geldiği söylenmektedir (Eroğlu, 2018: 113).

Divan şiirinde reyhan, çok kullanılan bir bitkidir. Genellikle güzel kokusu ve kuvvetli bir özelliğe sahip olmasıyla şiirde yer almaktadır. Reyhan, sevgilinin saçları ve zülüfleri, kâkülü ve perçemiyle ilişkili olarak işlenmektedir (Eroğlu, 2018: 114).

Murad Emrî beytinde sevgilinin eşsiz kokusunu anber maddesi ile ilişkilendirmektedir. Şair, gül bağının reyhan gülü billahi şereflenmiş o, meclise ayak bastığında hoş bir koku saçır, demektedir:

Şereflenmiş şu gülzârın gül-i reyhânesi billâh

Ayak basa o bezme bû saçar bir misk-i ‘anberdir (Murad Emrî D., G. 188/2)

Şevkî beytinde şehre benzetilen gönül içerisinde yer alan bir bostanda gül ve reyhan çiçeklerinin bulunduğunu dile getirmektedir:

Şehr-i dilde bir ‘aceb bostânımız vardır bizim

Tâzeden tâze gül ü reyhânımız vardır bizim (Şevkî D., G. 78/1)

2.1.6. Safran ile Sağaltma

Safran, süsengiller familyasında yer alan ilkbahar ve sonbahar mevsim şartlarına göre hayatta kalabilen bir bitkidir. Açık mor yapraklara sahip çiçekleri bulunan bitkinin orta kısmında sarı ve kırmızı renkte telciklerden meydana gelen soğanı vardır. Safran, tıbbî ve aromatik özelliğe sahip bir bitkidir (Kaya, 2015: 289).

Divan şiirinde safrana yalnızca rengi ve kokusuyla değil, yetiştirilme sürecinden hasat edilmesine, tıbbî özelliklerine ve kullanım alanlarına kadar pek çok özelliğiyle ele alındığı görülmektedir. Açık sarı bir renge sahip oluşundan dolayı âşığın yüzü için benzetilen olmaktadır. Sevgilisinin aşkı ile yanıp tutuşan âşık, bağrının yanışına delil olarak yüzünün sarı oluşunu göstermektedir. Aynı zamanda safranın yanıklar ve yaraların tedavi edilmesinde kullanılan bir ilaç olduğuna da değinmektedir (Ceylan, 2005: 153; Kaya, 2015: 289).

Yenişehirli Avnî beytinde sâkiye seslenmektedir. Şair, sen olmadan kan ile dolan şarap küpleri yatmaktadır. Erguvan şarabı derdinden dolayı safran gibi olduğunu yani kırmızımsı rengin safran rengine döndüğünü söylemektedir:

Gel ey sâkî ki sensiz hûn ile dolmuş yatar humlar

Şarâb-ı erguvânî za‘ferân-reng oldu derdinden (Yenişehirli Avnî D., G. 277/6)

Cesârî beytinde nazardan korunmak ve belalardan kurtulmak amacıyla Ahkaf sûresi okuduğunu söylemektedir. Şair, bu duanın safran ile nüshaya muska niyetiyle yazıldığını dile getirmektedir:

Nazardan nüsha yazmak lâzım oldu bizlere cânâ

Yazalum za'ferân ile du'â urğana bağlansun (Cesârî D., G. 654/3)

2.2. Diğer Sağaltma Yöntemleri

2.2.1. Dua Okumak ve Muska Taşımak

Arapça bir kelime olan dua, “seslenmek, istemek, çağırmak; yardım istemek” anlamındaki da'va ve da'vet sözcükleri gibi masdar olup, küçükten büyüğe, aşağıdan yukarıya vaki olan niyaz ve talep manasında ad olarak kullanılır (Cilacı, 1994: 529). Divan şiirinde gerek dua gerekse muska yazımı ile kişilerin rahatsızlıklarının giderilebileceği düşünülmüş bu da şairlerin şiirlerine yansımıştır.

Keçecizâde İzzet Molla sakal bırakarak birkaç Arapça dua okuyarak yaldızlı harflerle bir nüshaya anlamsız şeyler yazıp tedavi yaptıklarını söyleyen din istismarcılarını eleştirmektedir:

Cenâb-ı şeyhe sorun pâk yaldız altını

Cemî'-i derde devâ nüsha-i mücerrebdır (K. İzzet Molla D., G. 157/2)

2.2.2. Göze Sürme Çekmek

Sürme, tarihi çok eskilere dayanan, geçmişten günümüze farklı nedenlerden kullanılagelmiştir. Sürme, genellikle kükürt, çinko ve antimuan birleşiminden meydana gelmektedir. Başka madenlerden sürme üretildiği bilinmektedir (Karabulut, 2013: 610).

Sürme, bir süs eşyası olmanın yanında gözü kuvvetlendirmek, görüşü artırmak, göze parlaklık katmak; gözden sebel, remed, göz yaşarması ve göz kanlanması gibi rahatsızlıkları gidermek maksadıyla kullanılan bir ilaçtır (Aynacı, 2012: 41).

Murad Emrî şiirinde âşığın yani tarikat ehli olan kişilerin, mensup oldukları dergâhı yüceltmek amacıyla dergâhın bulunduğu bölgenin topraklarını sürme niteliğinde göstermiş, bu toprağı sürme olarak süren körlerin gözlerinin açılıp tedavi olacakları ifade edilmiştir:

Buna her kalb-i pâk kible-nümâveş olmada mâ'il

Buna cân vermege herkes müheyyâ kim olur hâ'il

O dergâha yüzüm sürmeklige olur muyam nâ'il

Bu hâkin pertevinden oldu deycûr-ı 'adem zâ'il

'Amâdan açdı mevcûdat çeşme tûtiyâdır bu (Murad Emrî D., Thm. 76/4)

Leylâ Hanım beytinde sevgilisi için devamlı ağlayan âşığın artık göremez halde olduğunu söylemektedir. Şair, âşığın sevgilisinin ayağının toprağını gözlerine sürme olarak çekip tedavi olacağını söylemektedir:

Rûy-ı yârî görmek için dide-i giryânına

Hâk-i pây-ı 'âşıkândan tûtiyâ ister gönül (Leylâ Hanım D., G. 72/3)

2.2.3. Kan Aldırmak/ Hacamat

İslami gelenek içerisinde kan aldırma “hacamat” terimiyle karşılanmaktadır. Hacamat Arapça “hacm” kökünden gelmekte ve “emmek” manasını taşımaktadır. Hacamat işlemi yapan kişiye ise “haccâm” adı verilmektedir (Akdağ, 2014: 170).

Eski tıp ilminde kan aldırmanın çeşitli hastalıklara fayda sağladığına inanılmasından dolayı kan aldırma toplum içerisinde önemli bir yer almaktadır. Geçmişte yaranın enfekte olmasını önlemek ve zehirlenme gibi rahatsızlıklarda yaradan bir miktar kan akıtmak veya bedenin farklı yerlerinde bulunan ağrıları geçirmek içinde uygulandığı bilinmektedir (Yeniterzi, 1998: 98).

Divan şiirinde sevgilinin bakışları bir yay gibi oklarını atıp âşığın sinisini delip bu suretle âşığa zulmettiği ile ilgili binlerce beyit bulunmakta ve çeşitli teşbihlere konu edildiği görülmektedir. Kimi zaman sevgilinin bakışları ve kirpiklerinin, kan alıcı yani hacamatçı görevini yapması da bu hayale dayanmaktadır. Sevgili bir hacamatçı olarak görülüp âşığın kanını akıtırken, sevgilinin kirpikleri neşter, felekler ise hacamat şişesi vazifesini üstlenmektedir (Akdağ, 2014: 175).

Cesârî beytinde sevgilinin neşter gibi keskin bakışları olduğunu söylemektedir. Şair, o güzele iyice baktım, fakat o hiç fırsat vermeden kanımı aldı, demektedir. Burada sevgilinin adeta bir hacamat ustası olduğu ve âşığın kanını aldığını görmekteyiz:

Bir gamzesi neşter güzele hoş nazar itdim

Amân zaman virmedi bu kanımı aldı (Cesârî D., G. 554/4)

2.2.4. Merhem Sürmek

Merhem Arapça bir sözcük olup “yaralara ve ağrı hissedilen bölgeye sürülmek üzere kullanılan yağlı ve yarı donmuş bir kıvama sahip ilaç” anlamına gelmektedir (Şemsettin Sami, 2007: 1329). Merhem içeriğine konacak maddeler öncelikle havanda toz haline getirilir ve bir miktar su ve yağ ile ezilir sonrasında ise sıvağ maddesi olan lalonin ve vazelinin eklenmesi ve iyi bir şekilde karıştırılmasıyla ilaç elde edilmiş olur (Baytop, 1984: 104). Divan şiirinde şairler, bu sözcüğü bütün ilaçları kapsayacak donanımda kullanmışlardır. Genellikle ise zahm, cerâhat ve yara gibi sözcüklerle ilgili olarak beyitlerde yer vermişlerdir (Özkan, 2007: 548).

Osman Nevres beytinde sevgilisini doktor olarak vasıflandırmıştır. Şair, sevgilinin gelişi ile kendisinin yaralı sinisine merhem sürüleceğini söylemektedir:

Merhem-zen oldu sîne-i mecrûha makdemin

Hoş geldin ey tabîb safâ geldin ey tabîb (Osman Nevres D., G. 15/4)

Hatîf beytinde sevgilisinin bağına açtığı kılıç yaralarını ihsan bilen âşığın, merhem almak için Lokman hekime sığınmayacağını dile getirmektedir:

İlticâ eylemeyiz merhem için Lokmân’a

Zahm-ı tîg-i sitemin sîneye ihsân bilürüz (Hatîf D., G. 156/2)

2.2.5. Perhiz Yapmak

Perhiz sözcüğü sözlükte “diyet yapmak” anlamına gelmektedir. Perhiz yapmak, sağlığı korumak ya da düzeltmek maksadıyla özel bir beslenme düzeni oluşturmak demektir (Türkçe Sözlük, 2005: 1597). Divan şairleri sağlık ve beslenme arasında bir ilişki oluşturmaktadırlar. “Sağlığın başı perhizdir” atasözüyle ifadesini bulan beslenme alışkanlığı, koruyucu hekimlik açısından önemli malzemeler içermektedir (Kemikli, 2007: 27).

Cesârî beytinde kişi perhiz ederse kendisini sağlıklı hisseder. Fakat perhiz etmez ise illaki hastalanacak ve iğne olacaktır, demektedir:

Perhîze çeküp kendüzini sâlim olam dir

‘İlletlenicek çekdürür elbetde şırınka (Cesârî D., G. 759/2)

2.2.6. Şişe Çekmek

Modern tıp yöntemlerinin olmadığı ya da çaresiz olduğu dönemlerde halk hekimliği devreye girmektedir. Bu bağlamda şişe çekme; Avrupa, Asya ve Ortadoğu’da yüzyıllar boyunca kullanılan bir alternatif tıp yöntemidir. Arap ve İslam coğrafyasında hacamat olarak bilinen kan aldırma ya da şişe çekmekteki amaç, kılcal damarlardaki kanın, o bölgeye akışı sağlamak ve vücuttaki kan dolaşımını artırmak ve tedavi sürecine katkı sağlamaktır (Köşe, 1996: 422).

Keçecizâde İzzet Molla beytinde bedenın sıhate kavuşması için, kişinin üzerinde bulunan ağırlığın atılması için fırsat buldukça şişe çekmeyi tavsiye etmektedir. Şair aynı zamanda şişe çekmek ifadesiyle içki içmeyi de önermektedir:

Her dem derim ki ben sana bir iki şişe çek

Zâhid varındı sıklet-i cismi hemîşe çek (K. İzzet Molla D., Mukatta'ât, 114)

2.2.7. Tiryak Vermek

Arapça bir sözcük olan tiryâk, “zehirlenmeye ve çeşitli rahatsızlıklara karşı tercih edilen mâcun, afyon ve panzehir manalarında kullanılmaktadır. Mâcun şeklinde ilk defa Yunan hekim Mitridat'ın keşfettiği düşünülen tiryâk, öksürüğü kesmekte, sancıyı dinmekte ve yılan ve akrebin sokmasında panzehir olarak kullanılmaktadır (Kemikli, 2007: 29).

Osman Nevres beytinde sevgilinin hasta olduğunu bilmez dolayısıyla dudağının panzehirinden vermemesinden dolayı yakını ve sevgilinin dudağını aşk derdinin panzehiri olarak görmektedir:

Haste sanmaz mı beni ol gözleri bîmâr kim

Nûş-dârû-yı lebinden derdime kılmaz devâ (Osman Nevres D., G. 8/3)

Leskofçalı Galip beytinde ben o ayrılık sonucunda hasta düşen âşığın gönlüyüm ki, aşkın hâkimi bana gam zehrini panzehrin mayası olarak vermiştir, demektedir:

Ben o dil-haste-i hicrim ki hâkîm-i ‘aşkın

Eylemiş zehr-i gamı mâye-i tiryâk bana (Leskofçalı Galip D., G. 6/2)

Hersekli Arif Hikmet beytinde gamın zehri sen irfan sahibi birisiysen senin yarana ilaç olarak yeter. Bütün her şeyin bereketinin çaresi dert iledir, demektedir:

Feyz-i te'sîri bütün derd iledir dermânın

Zehr-i gam ârif isen zahmına tiryâk yeter (Hersekli Arif Hikmet D., G. 39/2)

2.2.8. Zemzem İçirmek

Zemzem, İslâmî açıdan büyük önemi olan, Kâ'be yakınlarındaki kuyudan çıkan kutsal bir sudur. Suya bu ad “bol ve akıcı oluşu, Cebrâil'in konuşma sesi, akarken çıkan ses, şimşek sesi” manalarındaki zemzem ile arasındaki ilişki kurulup verilmiştir (Küçükaşçı, 2013:242).

Divan şiirinde zemzem, ses niteliği, tarihçesi, Kâ'be ile bağlantısı, hakkındaki övgüler, ölüm döşeğindeki kişiye zemzem verilmesi, hastalıklarda tedavi edici olarak kullanılması gibi birçok hususta şiirlerde yer almaktadır (Dokumacı, 2020: 299).

Murad Emrî beytinde sevgilisinin eski zamanlarda kendisine yakın olduğunu fakat şimdi ise zemzem diyerek kandırıp kâse dolusu zehir içirdiğini söylemektedir:

Gösterip evvelce ülfet Emrîye gör sonradan

Kâse kâse zehr içirdi diyerek zemzem bana (Murad Emrî D., G. 63/6)

Sonuç

Divan şiiri üzerine yapılan tüm araştırmalar, sanılanın aksine bu geleneğin kültürel yapıyla, âdet ve geleneklerle, folklorik birtakım öğelerle yakından ilişkili olduğunu göstermektedir. Divan şiiri, geliştiği toplumda yaşayan insanı doğrudan etkileyen sağlık sorunlarına karşı duyarsız kalmamıştır. Şairin, yaşamının bir kısmında tecrübe ettiği bu hastalıkları görmezden gelmesi beklenemezdi. Çalışmamızda XIX. yüzyılda yaşamış olan 17 şairin divanı taranarak bahar yorgunluğu, boğmaca, bunama, cüzâm, çiçek hastalığı, delilik, dilsizlik, humar, humma, kuduz, nezle, remed, sıtma, veba, verem gibi 15 adet hastalık türü tespit edilmiştir. Bu hastalıkların şiirler içerisinde gerçek anlamlarının yanında mecazi manalarının da yer aldığı görülmektedir. Bu doğrultuda hastalık çeşidinin ilgili kaynaklardan faydalanarak tanımı yapılmış ve seçilen

beyitler çalışmaya dahil edilmiştir. Çalışmanın ikinci kısmında ise bu hastalıkların effimûn, gül suyu, kâfur, menekşe, reyhân, safran gibi çeşitli sağaltma yöntemlerine yer verilmiştir. Bu bağlamda XIX. yüzyılda çeşitli hastalıkların şiirde varoluşunu ve bunların türlü sağaltma yöntemleriyle giderilebileceğini görmekteyiz.

Kaynaklar

- AKALIN, H. Ş. vd. (Haz.) (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- AKDAĞ, A. (2014). “Bir Tedavi Yöntemi Olarak Kan Aldırmak ve Klâsik Türk Şiirindeki Kullanımı”. *Gazi Türkiyat*, (14), 169-187.
- AKKUŞ, Y. (2010). *Benderli Cesârî’nin Divanı ve Divançesi (İnceleme-Tenkitli Metin)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ARSLAN, M. (2003). *Leylâ Hanım Divanı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- ARSLAN, M. (2004). *Antepli Aynî Divanı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- ARSLAN, M. (2009). *Ziver Paşa Dîvân ve Münşe’ât*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.
- ARSLAN, M. (2011). *Şeref Hanım Divanı*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- AYNACI, M. (2012). “Divan Şiirinde Geçen Göz Hastalıklarının Klâsik Dönem Tıp Metinleri Ekseninde Değerlendirilmesi”. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (9), 29-48.
- AYVERDİ, İ. (2010). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Lugatı.
- BAYTOP, T. (1984). *Türkiye’de Bitkiler ile Tedavi, Geçmişte ve Bugün*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Eczacılık Fakültesi Yayınları.
- BORATAV, P. N. (2016). *100 Soruda Türk Folkloru (İnanışlar, Töre ve Törenler, Oyunlar)*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- CEYLAN, Ö. (2005). “Taşranın Altın Çiçeği Safran”, *Osmanlı Araştırmaları, Prof. Dr. Mehmet Çavuşoğlu’na Armağan-II*, XXVI, 147-162.
- CEYLAN, Ö.; Yılmaz, O. (2005). *Hazâna Sürgün Bahâr, Keçecizâde İzzet Molla ve Dîvân-ı Bahâr-ı Efkâr*, İstanbul: Sahhaflar Kitap Sarayı.
- CİLACI, O. (1994). “Dua” maddesi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 9, 529-530.
- DEVELLİOĞLU, F. (2012). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- DOKUMACI, N. (2020). *Cennetin Suyu: Klasik Türk Edebiyatında Zemzem*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- ELALDI, M. (2005). *Nazîf Hayatı, Eserleri, Edebî Şahsiyeti ve Divanının Tenkitli Metni*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- EROĞLU, H. B. (2018). *Tabîbnâme Adlı Tıp Eserindeki Bitkilerle Divan Şiirinde Geçen Bitkilerin Mukayesesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ERTAŞ, M. Y. ve EĞNİM, K. (2011). “Evliya Çelebi Seyahatnamesi’nde Hastalıklar”. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10, 83-108.
- GÖZÜBENLİ, B. (1991). “Ateh” maddesi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C.4, 51-52.
- GÜREL, R. (Ed.). (1999). *Enderunlu Vâsıf Divanı*. Kitabevi Yayınları.
- KANAR, M. (2011). *Farsça- Türkçe Sözlük*. İstanbul: Say Yayınları.
- KARABULUT, A.R. (2013). *Tıbb-ı Nebevi Ansiklopedisi*, Ankara.
- KAYA, B. A. (2017). *Osman Nevres Dîvânı (İnceleme-Metin)*. Kesit Yayınları.
- KEMİKLİ, B. (2007). “Divan Şiirinde Hastalık ve Tedavi”. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 16/1, 19-36.
- KÖŞE, A. (1996). “Hacamat” maddesi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 14, 422-423.

- KÜÇÜKAŞCI, M.S. (2013). “Zemzem” maddesi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C.44, 242-246.
- ONAY, A. T. (2000). *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*. (Haz.: Cemal Kurnaz). Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÖNAL, S. (2010). *Hâtif, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanı (İnceleme-Karşılaştırmalı Metin)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Erzurum Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZGÜL, M. K. (2015). *Şiirin Hazanında Gazel Dökenler-II: Hersekli Ârif Hikmet Bey*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- ÖZGÜN, C. (2017), “Osmanlı Devleti”nin Son Zamanlarında Bir İletle Yüzleşmek: Devletin Resmi Tutumu Bağlamında Dâü'l-Kelb (Kuduz Hastalığı)”, *Tarih İncelemeleri Dergisi*, S: XXXII/2, 491-529.
- ÖZKAN, Ö. (2007). *Divan Şiirinin Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı*. İstanbul, Kitabevi Yayınları.
- ÖZTAHTALI, İ. İ. (2010). *Bursalı Murad Emrî ve Divanı*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZTÜRK, M. (2020). “Divan Şiirinde Veba”. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Salgın Hastalıklar Özel Sayısı*, 125-154.
- PALA, İ. (2017). *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- PARLATIR, İ. (2012). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Ankara: Yargı Yayınevi.
- SAMİ, Ş. (2007). *Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul: Çağrı Yayınları.
- SONA, F. (2017). “Divan Şairlerinin Gözünden Verem”. *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(2), 610-618.
- ŞAR, S. (2005). “Anadolu’da Halk Hekimliği Uygulamaları”. *Türkiye Klinikleri J Med Ethics*, 13, 131-136.
- TANRIBUYURDU, G. (2006). *Eşref Paşa Divanı (İnceleme-Transkripsiyonlu Metin-Nesre Çeviri)*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TAŞDELEN, İ. (2014). *Şevki Hasan Tahsin İstanbulî Divanı (Transkripsiyonlu Metin ve Sadeleştirme)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TEK, R. (2021). “Anadolu Türk Halk Hekimliği Uygulamalarında Analojik Düşünce”. *Uluslararası Uygur Araştırmaları*, (18), 15-26.
- TURAN, L. (1998). *Yenişehirli Avnî Bey Divânı’nın Tahlili (Tenkitli Metin) 1. Cilt*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- UÇAN EKE, N. (2007). “16. Yüzyıl Klâsik Türk Şiirinde Tıp İlmi”. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 4(6), 105-126.
- UĞURLU, S. (2011). “Traditional Folk Medicine in The Turkish Folk Culture”. *Journal of Turkish Studies*, 6 (4), 317-327.
- VARLIK, N. (2011). “Tâûn” maddesi. *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. c.40, 175-177.
- YAZAR, S. ve ASLAN, M.U. (2020). *Ali Emîrî Divânı*. (Ed.: Günay Kut). Ankara: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- YENİTERZİ, E. (1998). “Divan Şiirinde Sağlık ve Hastalıklarla İlgili Bazı Unsurlar”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.4, 87-103.
- YILDIRIM, O. (2024). *XIX. Yüzyıl Divan Şiirinde Halk Kültürü Unsurları*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YILDIRIM, O. (2024). “Muhibbî Divanı’nda Halk İnanışları”. *AKRA Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 12(32), 59-79.
- YILDIZ, A. H. (2003). *Leskofçalı Galip Hayatı, Dönemi, Sanatı, Divanı ve Metnin Bugünkü Türkçesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

YODER, D. (1975). “Halk Tıbbı”. (Çev.: Sibel Yoğurtçuoğlu ve Ayfer Gülüm), *Folkloru Doğru*, S. 43, 23-30.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 10.02.2024

Kabul / Accepted: 28.03.2024

Araştırma Makalesi/Research Article

DOI: 10.55666/folklor.1435030

**TÜRKİYE TÜRKÇESİ AĞIZLARINDA KARAKTER ADLARININ
TEMATİK TASNİFİ: OLUMSUZ ANLAMA SAHİP OLANLAR**

Fatma KOÇ*

Öz

İnsanların karakterleri, onların toplum içerisinde sergiledikleri davranışlara göre adlandırılır. Her insan bir kimliğe sahip olmakla birlikte bu kimliği yansıtan belirli karakter özelliklerini de taşır. Karakter ile ilgili sözcükler ise her yörede farklı şekillerde adlandırılabilir. Aynı coğrafi sınırlar içerisinde bulunan fonetik ve morfolojik farklılıkların zemini çok eski zamanlarda meydana gelmiş ve bu farklılıklar ağız olarak adlandırılmıştır. Yöreden yöreye değişiklik gösteren ağız özellikleri, söz varlığına da yansımış olup çeşitli şekillerde adlandırmaların oluşmasına sebebiyet vermiştir. Fonetik ve morfolojik dil özelliklerinin tespitinin önemi kadar söz varlığındaki adlandırma faaliyetleri de bir o kadar önem taşımaktadır. Dolayısıyla dilin canlı bir varlık olması onun bünyesinde yer alan dinamikleri de değişime uğratmaktadır. Buna bağlı olarak ağız özelliklerinin tesir ettiği sözcüklerin tespit edilerek kayıt altına alınması, söz varlığının hem eski hem de kullanımda olan biçimleriyle görülebilmesini sağlar. Teknolojik ilerleme ve günümüzdeki iletişim imkânlarının genişlemesi nedeniyle ağız özelliklerinin belgelenmesinin veya muhafaza edilmesinin değeri bir kat daha artmıştır. Türkiye Türkçesi ağızlarında bulunan söz varlığı kültürel mirasa da katkıda bulunan canlı bir hazinedir. Türkiye Türkçesi ağızları, standart Türkçeye söz varlığı noktasında katkıda bulunur. Canlı bir hazine olması buna bağlı olarak gelişmiştir. Ağız çalışmaları, dildeki kültürel belleği taşıyan söz varlığının kaybolmadan kayıt altına alınması amacıyla yapılmakta olup söz varlığını muhafaza ederek de gelecek nesillere kültürel birikimi aktarmaktadır. Bu faaliyetlerin gerçekleştirilmesi Türkçenin ses, şekil ve söz varlığı bakımından zenginliğini ortaya koyacaktır. Anadolu’da her bölgenin veya yörenin kendine özgü kültürü ve bunu yansıtan bir dil özelliği vardır. Kültür içerisinde gelenek, görenek, değer yargıları, inançlar yer alır. Dil ise tüm bu değerleri içerisinde barındıran bir sahadır. Ağızlar, dil içerisinde yaşayan canlı birer kaynaktır. Sadece dil özelliği değil bahsedilen bütün değer yargılarını yansıtmaktadır. Karakter adlarının oluşturulması ise yine dilsel bir eylemi içermektedir. Kimlik temasını yansıtan karakter adlarının ağızlardaki kullanımı bu çalışmanın merkezini oluşturacaktır. Bu çalışmada *Derleme Sözlüğü* taranarak Türkiye Türkçesi ağızlarında yer alan olumsuz anlama sahip karakter adları tespit edilecek, tematik tasnife tabi tutulacaktır. Bu kapsamda ulaşılan veriler sayısal verilere dayalı olarak sonuç bölümünde sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Dil, Ağız, Türkiye Türkçesi Ağızları, Söz Varlığı, Olumsuz Karakter Adları.

* Dr. Öğr. Üyesi, Adıyaman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Adıyaman-Türkiye.
fkoc@adiyaman.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2736-5459

THEMATIC CLASSIFICATION OF CHARACTER NAMES IN TURKISH DIALECTS:THOSE WITH NEGATIVE MEANİNGST

Abstract

People's characters, are named according to the behaviors they display in society. Although every person has an identity, they also carry certain character traits that reflect this identity. Words related to characters can be named differently in each region. The basis of phonetic and morphological differences within the same geographical borders occurred in ancient times and these differences were called dialects. Dialect features that vary from region to region are also reflected in the vocabulary and have led to the formation of various naming styles. Naming activities in the vocabulary are as important as the determination of phonetic and morphological language features. Therefore, the fact that language is a living entity also changes the dynamics within it. Accordingly, identifying and recording the words affected by dialect features enables the vocabulary to be seen in both its old and in-use forms. Due to technological progress and the expansion of today's communication opportunities, the value of documenting or preserving dialect features has increased even more. The vocabulary found in Turkey's Turkish dialects is a living treasure that also contributes to the cultural heritage. Türkiye Turkish dialects contribute to standard Turkish in terms of vocabulary. Being a living treasure has developed accordingly. Dialect studies are carried out with the aim of recording the vocabulary that carries the cultural memory of the language before it is lost, and by preserving the vocabulary, it transfers the cultural knowledge to future generations. Carrying out these activities will reveal the richness of Turkish in terms of sounds, shapes and vocabulary. Each region or region in Anatolia has its own culture and a language that reflects this. Culture includes traditions, customs, value judgments and beliefs. Language is a field that contains all these values. Dialects are a living resource that lives within the language. It reflects not only the language feature but also all the value judgments mentioned. Creating character names also involves a linguistic action. The use of character names in dialects that reflect the theme of identity will be the center of this study. In this study, the Compilation Dictionary will be scanned and character names with negative meanings in Turkey Turkish dialects will be identified and will be subjected to thematic classification. The data obtained in this context will be presented in the results section based on numerical data.

Keywords: Language, Dialect, Turkey Turkish Dialects, Vocabulary, Negative Character Names.

Giriş

Söz varlığı, bir dil içerisinde yer alan sözcüklerin bütünü olarak tanımlanabilir. Her sözcük içerdiği anlamlara göre farklı tematik kategorilere ayrılır. Bir dilin konuşucusu olan toplum, konuşma dilinde o dile özgü sözcükler meydana getirir ve bu sözcüklerden zaman içerisinde farklı sözcükler türeyebilir. Gerek bir bilim dalına ait olsun gerek bir yazara ait olsun bir dildeki sözcüklerin tamamı söz varlığıdır (Çotuksöken, 2012: 195-196). Var olan sözcük topluluğu; toplumun kültürünü, bakış açısını, değer yargılarını yansıtır. Temelde göçebe bir yaşam biçiminden gelen Türk toplumunun söz varlığı da buna göre şekillenmiştir (Torun, 2012: 1996). Söz varlığını kelime hazinesi olarak tanımlayan Korkmaz'ın bu konudaki tanımı şöyledir: “Kelime hazinesi bir dilin bütün kelimeleri; bir kişinin veya bir topluluğun söz dağarcığında yer alan kelimeler toplamı.” (Korkmaz, 1992: 100).

Türkçe sözlükte (TDK, 2011: 2158) söz varlığı bir dildeki sözlerin bütünü, söz hazinesi, söz dağarcığı, sözcük hazinesi, kelime hazinesi, kelime kadrosu, vokabüler olarak verilmiştir. Söz varlığını sadece fonetik yapıdan ibaret görmek doğru bir tutum olmaz. Sözcük topluluğunun dâhil olduğu tema, onun içeriğini vurgulayan bir kavramdır. “Söz varlığı, sadece bir dilde bir takım seslerin bir araya gelmesiyle kurulmuş simgeler, kodlar -ya da dilbilimdeki terimiyle göstergeler- olarak değil, aynı zamanda o dili konuşan toplumun kavramlar dünyası, maddi ve manevi kültürünün yansıtıcısı, dünya görüşünün bir kesiti olarak düşünülmelidir.” (Aksan, 1996: 7).

Bir dilin sahip olduğu söz varlığı, mensup olduğu toplumun kültür manzarasını çizer. Bir milletin dilinde yer alan söz varlığı, aynı zamanda o milletin yaşayışında yer alan sözcükleri ifade eder (Türk ve Koç, 2023: 1350). Toplumun gelenek ve görenek sistemini nesilden nesile aktarma işlevini üstlenen kültür ise milletin kimliğini oluşturur. Aynı zamanda kültürün bir milletin bireyleri arasındaki değişkenleri eşitleyip onları biz yapan bir görevi vardır (Güvenç, 1994: 101).

Ağız, bir dilin veya bir lehçenin yazı diline oranla ve çoğunlukla ses, bazen de şekil, anlam ve söz varlığı bakımından birbirinden az çok ayrılan konuşma biçimleridir (Korkmaz, 2007: 11-12). Dildeki ses ve şekil farklılıkları, söyleyiş şekline de yansımış ve buna bağlı olarak farklı konuşma bölgeleri meydana gelmiştir. Ağızlar canlı dil kaynakları olduğu gibi dil çalışmaları için de önemli bir malzeme oluştururlar (Türk ve Koç, 2021: 21). Türkiye Türkçesi ağızları sadece fonetik ve morfolojik özellikleri yansıtması yönüyle değil söz varlığının zenginliğini göstermesi bakımından da önem taşır. Ağızların sınıflandırılmasında ve ağız atlaslarının hazırlanmasında ses, yapı ve söz dizimi özelliklerini içine alan gramatikal ölçütlerin yanında leksik ölçütler de önemlidir (Karahan, 2013: 1). Dolayısıyla yapılan ağız çalışmalarında sözlük bölümlerine hassasiyetle yer verilirse bu konu üzerinde daha ufuk açıcı sonuçlar elde edilebilir ve ağızların ölçünlü dile olan katkısı daha doğru bir şekilde değerlendirilebilir. Bilindiği gibi derleme çalışmaları sonucunda ortaya konan *Derleme Sözlüğü* de standart Türkiye Türkçesinin terimleri için zengin bir kaynak olmuştur (Şahin, 2019: 211).

Ağız çalışmalarında kullanılmak üzere elde edilen derleme malzemeleri, ağızlarda yaşayan veya var olan sözcük topluluğunu tespit etmek bakımından önem taşımaktadır. "Anadolu ve Rumeli ağızları, Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde, Türkiye Türkçesi yazı dilinden ses bilgisi, şekil bilgisi özellikleri ve söz varlığı açısından birçok yönden ayrılıklar gösteren bir ağızlar topluluğudur" (Korkmaz, 2007: 88).

Derleme, Anadolu ağızlarında yaşayan çeşitli kelimelerin uygun kavramları karşılayabilmesi amacıyla genel dile taşınması, genel dilde kullanılma imkânını sağlama yoludur (Şahin, 2006: 125).

Türkçenin söz varlığına katkıda bulunmak amacıyla sözcük türetme eyleminin farklı yolları bulunmaktadır. “Bunlar, “türetme”, “derleme”, “tarama” ve “birleştirme” usulleridir” (Yaman, 2016: 89). Derleme faaliyetleri neticesinde elde edilen dil verileri vasıtasıyla halk ağzında kullanılan sözcükler ve ölçünlü dilde kullanılmayan sözcükler de bu yöntemle tespit edilmiştir. Bu perspektiften bakıldığında söz varlığının zenginleştirilmesinde Türkiye Türkçesi ağızları birer veri kaynağıdır. Dolayısıyla derleme yöntemi, Türkiye Türkçesi ağızlarının sözcük sağlamadaki rolünü bu anlamda işlevsel kılar. Türkiye Türkçesi ağızları bünyesinde yer alan bir sözcük birden fazla anlamda ve farklı ağız bölgelerinde kullanılabilmektedir. Ağızlardaki söz varlığı, kültürümüz açısından önemli olduğu kadar Türk dili üzerine

yapılan çalışmalarda da gerek sözcük yapıları ve anlamları gerekse ses (fonetik) değerleri açısından büyük bir öneme sahiptir (Ölmez ve Değer, 2020: 853).

Bu çalışmada, altı ciltten oluşan *Derleme Sözlüğü* veri kaynağı olarak kullanılmış ve içerisindeki karakter adları tespit edilmiştir. Çalışmanın amacı Türkiye Türkçesi ağızlarında kullanılan ve karakter temasına sahip olan sözcüklerin tematik görünümünü sunarak analiz etmektir. Eldeki çalışmada karakter temasına sahip olan sözcükler *Derleme Sözlüğü*'nün tamamı taranarak tespit edilmiş ve tespit edilen sözcükler içerdikleri anlama göre sınıflandırılmıştır. Ancak çalışmaya esas teşkil eden veriler oldukça fazla olduğundan başlıkta da belirtildiği üzere bu çalışmada sadece olumsuz anlama sahip olan karakter adları ele alınarak çalışma sınırlandırılmıştır. Bir başlık içerisinde yer alan bir sözcük birden fazla başlığın kapsam alanına girebildiğinden dolayı aynı sözcük farklı başlıklar içerisinde yer alabilmiştir. Başlıklara göre tasnif edilen sözcüklerin incelenmesi sonucunda ulaşılan veriler sayısal olarak değerlendirilerek sonuç bölümünde sunulmuştur.

1. Acelecilik Bildirenler

Tespit edilen acelecilik bildiren karakter adları; *aceleci olma, çabuk ve hızlı hareket etme, tez canlı olma, çevik olma* anlamlarını içermekte olup *Derleme Sözlüğü*'nde bu kapsama giren 52 adet sözcük bulunmaktadır. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

aşar (II), alaşa (II), azcanlı, cakka (I), calgavuş (II), canayaklı, canı evek, cırtlavuk (I), cidavu (II), cövherli (I), çalık (V), çeremetçi, çıkcanlı, dahal, dalacan, dar canlı, dızman (I), doğrama tökdüren, efelek (II), efirikli, evenen, eyveten, faşılavık, gıflı, hetelek, hödük, ivecen (II), kılız, kıvrak (II), manaviş, övecik, pirpiri (I), savaşız, selk, selme (II), söğümsüz, suğumsuz, şapşalak (III), şataflı (I), şipidik (II), tarkarın, tatalacı (II), tezce (III), tézük, tingürük, tinkoz, tiz canlı, ürişen, yeleğen (I), yivruk, yüğruk (I), zirek.

2. Açgözlülük Bildirenler

Açgözlülük bildiren karakter adları; *açgözlü/açıkgöz olma, gözü doymaz bir yapıya sahip olma, uyanık olma, azla yetinmeme* temalarını içermektedir. *Derleme Sözlüğü*'nde toplam 98 adet açgözlülük bildiren karakter adının yer aldığı görülmüştür. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

abkın, aç, aç boğaz (I), akgöz, amalsız, anget, aptal, arsız, atik (III), auduk, avduk, avil, aygın (I), ayğun, ayık, aymaz, aznafır, camadan, cebbar, cellâbı, cenik (II), cıdırılı (IV), cılgısız, cılgısız, cidirli, cillek (II), cilveli, cimcirik (II), cinbaş (II), cinfikir, cingit (II), cingöz, cinik (III), cipkir (I), civil (IV), cufut (I), cüce (II), cüü, çakal (I), çanavar (I), çapkın (III), çelebük, çeklek (III): çetmi (I), çinçavat, dendere, diribaş, ecevit, ecinus, eke (II), gede (I), gınık, gökgörmedik, gösnük (II), gözü bozluk, gudumsuz, gussuz, güdül (VI), güvez (II), güyümsüz, hazan, hımış, hındık, hızan (I), hin, ikti (II), ilfit, ilinti (IX), kadahana, kadder, kınık (II), kırimsız, kur (I), mikır, mirik (I), naşşal (I), oyanıh, pedi (I), petenteli, soğumsuz, söğümsüz, suğumsuz, sümdük, sünak, sürtük (I), şapkapan, şınavut, tetik (I), tibili (II), tingoz, toso, tülek (I), uyanık, yalah, yalak (II), yalboğan, yaldır (IV), yanlış, zirek.

3. Ahlâk/Terbiye Yoksunluğu, Görgüsüzlük Bildirenler

Ahlâk/terbiye yoksunluğu, görgüsüzlük bildiren karakter adları; *edepsizlik, ahlâksızlık, terbiyesizlik, görgüsüzlük, huysuzluk, meşreplik, densizlik, münasebetsizlik, kendini bilmezlik, şirretlik, sonradan görmelik, gözü dışarda olma, aşırı özentili davranma, zarar verici olma* temalarını içermektedir. *Derleme Sözlüğü*'nde toplam 179 adet ahlak/terbiye yoksunluğu, görgüsüzlük bildiren karakter adının olduğu görülmüştür. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

alcıkırı, amsalak, anyos, apdal (II), aptal, araklı, ardaf, arzız, asarı, aselsuz, aşkar (III), ayarsız, aygır (II), aynasız (II), ayruksa, azaysız, azgun, baalı, baltakesmez, baskısız, bazar avradı, bedevi, beyman, béyman (I), buruh (I), cabcuk, carıs, caylak, cıbara (I), cılgısız, cılgısız, cırtan (II), cibelveç, cilkisiz, cimâre, cimri (I), cindalak, ciyo, coruk (VIII), çağırğan (IV), çahal (II), çakal (I), çakıldaklı, çalçubuk, çalgın (II), çalık (XIII), çapaklı (I), çaşarat, çedene (III), çeper (III), çepni, çıkartma (II), çılgısız, çırpışız, çibare, çilesiz (II), çort (II), çönt, dağlı, dazlak (V), debiz (II), dengeseç, denksiz (I), dışarı ayaklı, dızmur, dingik, dönük (III), dörpüsüz, düşük (I), ecenez (I), gökgörmedik, eli berathı, elliği kıt, endesiz bendesiz, eyhti, farşa, feyili

bozuk, feyilsüz (II), finiyerli (I), fotul, gağrık (I), galoş, galtak (I), gatuva, gehbe, gırmança, gidi (I), godoş (II), gondol, gordüksüz, govan (I), gödle, göreğör, görenek (I), gösnük (II), göt görmedik, gubat, guvan, halaşa (I), harın (X), hasut, hayatsız, haybatsız, hertiyh, hırçık (III), hızan (I), horavı, hork (I), huluz (I), huysuk, irsiz, itiz, kağruh, kapaksız, karaçanak, kayta, kefere, kekez (I), kekir (I), keltek (II), ketibeli, kınalı, kırıda, kodamaz, köçekçi, kurdak, maççalı, mırnav, mızgı, minevsiz, naşal (I), ohmatsız, pıhlız, puç (I), samruk (III), sohumsuz, sosrat, soyha, soyka (II), sumsuk (II), suratı bozuk, sürtük (I), sütal, şākıda, şalak (II), şanlı, şarmıta, şataflı (I), şavkar, şerine nevérem, telbis (I), terkisalat, tevge (I), tevtana, tırakkalı, tırıklı (I), tingoz, tiñsiz (I), tirengez, toloz (I), tongur (I), tulumbacı (I), tülüngü (I), ultasız, uluz, yanaz, yañaz, yancı (IV), yehdi, yéhdı, yelleme (I), yésiz, yıvrık (II), yoraz (I), yozmantı, zankur, zeykir (IV), zındık (I), zıpır (IV), zırba (III), zırto (I), zırzop (I), zirgil, zopzopu.

4. Alınganlık Bildirenler

Alınganlık Bildirenler başlığı altında değerlendirilen karakter adları; *çabuk küsme, her şeye alınma, küçük olayları büyütme, çok küsme, şakadan almama* temalarını içermektedir. Derleme Sözlüğü'nde toplam 34 adet alınganlık bildiren karakter adı olduğu görülmüştür. Tespit edilen karakter adları şunlardır: *alkın, alıcı (I), alık (II), cıllık (I), cındık (II), çulum, custullu, damaşan, dandik (III), dındık (I), fırtık (I), fırtırık, gocungaç, gövüllü, içeñü, kırnak (V), kırtık (I), küseğen, mırtık (I), mıstır, pındarlı, telli (I), tezce (III), tumbılı, tınnık (I), tırlı (I), tısburun, tingoz, tinko, töşkel, tülek (I), uygıl (II), vurık (V), zındık (III)*

5. Anlayışsızlık Bildirenler

Anlayışsızlık bildiren karakter adları; *akılsızlık, anlayış yoksunluğu, algısızlık* temalarını içermektedir. Derleme Sözlüğü'nde toplam 14 adet anlayışsızlık bildiren karakter adı olduğu görülmüştür. Tespit edilen karakter adları şunlardır: *ağnamaksız, annışsız, ansız, añsız (I), aynıışsız, beravi, combaş, ganmaz, gıncıfir (I), hodul (I), ineze (II), künt (I), öksüz (I), sangu, sayanı (I).*

6. Başına Buyruk Olma Bildirenler

Başına buyruk olma bildiren karakter adları; *kendi kafasına göre hareket etme, keyfine düşkün olmak, istediğini yapmak, kendi bildiğinden şaşmamak, aklına eseni yapmak, söz dinlememek* temalarını içermektedir. Derleme Sözlüğü içerisinde toplam 10 adet başına buyruk olma bildiren karakter adı yer almaktadır. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

adiyle, ağzına başa, ağzına başañı, aygıt (III), badırık (I), başına baydak, derdala, gañzak, hayhop, tırtlak, yelpik (III).

7. Beceriksizlik Bildirenler

Beceriksizlik bildiren karakter adları; *elinden iş gelmeme, işi sonuçlandıramama, yeteneksizlik, gayretsizlik, işe yaramazlık, iş bilmemek, işe alışmamak* temalarını içermektedir. Derleme Sözlüğü içerisinde toplam 211 adet beceriksizlik bildiren karakter adı tespit edilmiştir. Tespit edilen karakter adları şunlardır: *abahan, abanges, abbas, abdal (II), abıdık, abore, abşak, abuşak, ağzı keşli, akbakan, allek, andaval, apışak (II), avara (I), ayafta, aydaşık, ayran geven, babı (I), bada (I), banaz (I), behdemsiz, besleme (I), beşiriksiz, bolumsuz (II), buçuça, burhaş, buruk (V), buydu, bücüldek, büz büz, caynal, cıbrı (III), cöme, cudam (I), çakaloz (I), çakar (III), çalamak (II), çalpa (I), çankaş, çapanaklı, çapıda, çedek, çolapa, çölpe, çöne (II), çönepe, çörtük (II), çöt (III), çulpa, dabansız, dasalatsız, dehmen (I), deleşik, dembesek, depdelek, deveci, dıbdık, dındık, dizdiz: dolaşık (I), dönümsüz, dundar (II), dürek, ebelek gübelek, ebném, elevay, elfide, elganim, eliselek (II), elkit, elmende, emeretsiz, emsiz, enari, epeme, erganem, eyvaz (I), ferfilişli, ferk (II), filçık, gabran (III), gebeş, geze (II), gılistrik, gömdemsiz, hambalat (II), haşal (I), hatal (II), hemsiz, hıçır, hinno, hoslak, hödik, hördemsiz, hörü (III), hösebe, imzik (I), inkılış, iylempe, kak (IV), kamaşık (II), kavaltak (I), kaybana (II), keleş (I), kelkiraz, kepeste, kepirem, kepkep (IV), keprem (I), ketebeli, keveşe (II), kıtmır (II), kolapana (II), kopcasız, künt (I), lak (IV), lezgi (I), longur (I), loşkurtu, madadarı, malak (IV), mamaca, manak (I), manısız, maymaşak, mednelle, meetter, melceme, melemez (I), micırık (I), minevsiz, mitmit, mudara (I), mülcem, münevsiz, ninnak, oğmadık, ohma, olçum (I), onmadık, oransız, osangıl, öhlezi (I), öneği (I), öselek (I), paçanaklı, paçavra, palatır (I), pampañ, pap (I), pastik, patavı, pisada, pıptır (I),*

pinti (II), pipildek, posada, püsleme, püsürük (IV), sapısalık, savsak, selcik, sıtırız (I), siğlim (III), simente, simil (II), sinesiz, sintile (II), siylim (I), solak (VII), sölepe (I), sömelek (II), susey, suytukunu, süğüş (I), sürütme (V), şabbaz, şalangoz, şapşal (I), tahmaz (II), tamangaz, tatavı (III), teltik (VI), terkisalat, teteme, tutı, tinkoz, titirek (I), totaba (II), töskel, tutamaksız, türmüntü, umaysız, ülübüsük, üvez (III), yaban ağası, yalyağısı, yanıkara (II), yavan (III), yıllık (IV), yoğun (III), yoğunşak (II), yordamsız (I), yoş (III), yönetsiz, yöntemsiz, yuğluk, zibidi (III), zopzopu, zoypudu, zömbek (II).

8. Bencillik, Kıskançlık Bildirenler

Bencillik, kıskançlık bildiren karakter adları; *hep kendini düşünme, başkalarını çekememe, her şeye sahip olmak isteme* temalarını içermektedir. Derleme Sözlüğü'nde toplam 35 adet bencillik, kıskançlık bildiren karakter adı tespit edilmiştir. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

apdal (II), benlikli, cavcı, cimete (IV), çinçavat, ebesili, elkit, eyhti, feyilsüz (II), götürümsüz, gözü bozluk, gudumsuz, gurtlu, gümlü, günücü, hakkakan, hases (II), hesat, hunaza, hızan (I), honamaz (I), hunamaz, ihnanaz: karnalmaz, kıriltuk, kırs (II), kodaş (I), kurtlu, küncü, mutrip (II), nahıs, nahıs, pahal (II), pahal (II), töngezen (I), yimez.

9. Cimrilik Bildirenler

Cimrilik bildiren karakter adları; *aşırı tutumlu olma, para yememe, parası veya malı olduğu hâlde yememe, eli sıkı olma* temalarını içermektedir. Derleme Sözlüğü'nde toplam 90 adet cimrilik bildiren karakter adı tespit edilmiştir. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

abdal (II), apraş, avgın (II), balyemez, barunotu, buruk (III), cimhırt, cimrı, cındı, cibinar, cimara (I), cimeker, cingan (II), conbalak, cufut (I), çakal (I), çipruka, damah (II), dutucu, ebitçi, ekdi (II), elgin, elkit, gancoz, gatuva, gıdığdı (III), gırnak, gitmür, giymikçi, gotur, hasut, hebıs, hımış, hınıs (II), hut (II), hızan (I), horku (II), hoyrat (I), ılınz, imzik (I), ızgar, imiz, itinciri (II), karaçanak, karadamak, kaybana (II), kelikli, kepici, keprem (V), keskes (I), kıcımuk, kımsır, kınatır, kıyımıs, kiskis (I), kotur (II), kubüz, kurkut (II), kurutu, küflü çıkın, lakan, lekes, mal canlı, malyemez, mıhsıçı, mıkır, murtmurt (I), muskı, mutırıp (I), mıymışak, mızgırt (I), miğir, mirik (I), muhanet (II), nahıs, nahıs, pahal (II), panıs (I), pıhlız, pıtırım, pipibiz, sıkı (I), sıkra, sünek (II), tengir, tıktıkı (II), tutak (III), zehel (IV), zıkra, zırnıkçı (II), zibidi (IV).

10. Çapkınlık, Aldatma Bildirenler

Çapkınlık, aldatma bildiren karakter adları; *hovardalık, zamparalık, evine sadık olmama, kadına düşkünlük, kopuk olma, uçarı olma* temalarını içermektedir. Derleme Sözlüğü içerisinde toplam 29 adet çapkınlık, aldatma bildiren karakter adı tespit edilmiştir. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

acarı (I), arvatbaz, atkın (III), avratbaz, babıçsız, cılgısız, cılgısız, coştar, çapgın, dambat, deplek, gazep, giranta, gıcük (II), gücük (IX), kallemit, kınıkırık (I), kıvrık, maturak, mennikçi, pankuduz (I), pızınır, şıvga (II), uçak (III), uçkun (VII), uşgun (II), üntüz, yalı çapkını, yeygin, zıbık (V).

11. Çekingenlik Bildirenler

Çekingenlik bildiren karakter adları; *pısırik olma, az konuşma, sıkıntılı olma, ürkek olma, insan içine çıkmama, sessiz olma, toplulukta konuşmama, insanlardan kaçma* temalarını içermektedir. Derleme Sözlüğü içerisinde toplam 51 adet çekingenlik bildiren karakter adı tespit edilmiştir. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

abbaz, ağzı yumlu, ağzı yumuk, [ayruksu-1], āzı yumuk, başı yirde, bomuz, busuruk, bün, çekincek (I), dabansız, dutuk (II), elikoyunda (I), endik, eymeli, gizik (II), güre (II), haşlak (II), hayrı, hodul (I), hohuç (II), hozu, hödük, höştürü, ismik, melemiz (I), memesük (I), mısmıs, nemesük, oyat, peçeli, pısak, sanıdaki, singin, sınık (III), similik, sinecen, singin, siñgin (I), tıkansak, tımsık, tısnık (II), tor (I), tutuk (I), türefi, utancak, yeğre, yılki (II), yıvrık (I), yuğluk, yüzüz, yüzü yirde.

12. Çokbilmişlik, Kendini Beğenmişlik, Kibir Bildirenler

Çokbilmişlik, kendini beğenmişlik, kibir bildiren karakter adları; *bilmişlik taslama, kendini beğenme,*

sonradan görme, kurumlu olma, havalı olma, kibirli olma, çalımlı olma, kendini üstün görme tematik görünümüne sahiptir. *Derleme Sözlüğü* içerisinde toplam 142 adet çokbilmişlik, kendini beğenmişlik, kibir bildiren karakter adı tespit edilmiştir. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

abugat, agıbat, ağdıruk (IV), ağız havalı, akılğan, alaylı, alduruk, anam garı (karı), arak (II), arzanlı, avurt (III), [ayruksu-I], barlı (II), benbenci, bilecen, bilā (II), bilecen (I), boka basmaz, boylan, bunnu yilli, burnu tığ, burunlu, cartazan (I), cıfut, cırtabozan, cırtlak (VII), cırtlamuk (I), cinevüz ağıllı, cusba, çomak (V), dansak, değsiz, dilaba, didon, diki (I), dinbaş, dinelek, diñelek, dinkafa, dinkoz (II), dobran, doruk (III), dozdaz (I), ebegarı, ecemiş, ekebir, eşbek, fanni, faslam, finiyer (I), fitoz (III), galaklı, gercik (I), gile, gırdıraklı, gıridak, gırtık, godan (II), godoş (II), gofur (I), gogur, goğur (II), gomsu (II), gosdak (II), gosgos, gunt (III), gurgum (I), gurumlu, güddem, hadal, harmul, hazer, hodibik (I), hodul (I), hoke, höke (I), hökki, hüggü, imırgaz, ırcal, imat, kaddaj, kağık (III), karışgan, kasalak, kasalma, kav (II), kavazan, kaydalı, kınamsavuk, kırıtkan, kırtık (III), kirizmen, kodaş (I), kofalak (II), komsa, kondur, konur (II), koramaz (II), kostak (I), kottaş (I), kottaz, kozur, kökçek (II), kubarık, kudde, kunt akıllı, kurgun (I), kurulgan (III), loppaz, madoş, mazallı, menemenci, meret (I), nadi, oñba, ohlaz (IV), olçum (I), öbce: öçbe, öçbe, ötgün (I), payalı (II), peşkünlü, porumcu, ravrav, selcik, sosur, süzek (III), telimsinir, tırakkalı, tok (VIII): tor (I), tuyan (III), yanaz, yañaz, yavşah, yavşak (III), yaylu, yensek, yıvrık (II), zağılı (IV), zardaklı, zıplak (VI), zort (I).

13. Çok Gezme Bildirenler

Çok gezme bildiren karakter adları; *bir yerde duramamak, çok gezmek/dolaşmak, gezmeye düşkün* temalarını içermektedir. *Derleme Sözlüğü*'nde 27 adet bu başlığa ait karakter adı tespit edilmiştir. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

arasa (II), babile, butur (III), çöçe (II), ekti (IV), elekçi karısı, espi, fiddır fiş, gezeğen (I), gılguyrıh, gizir (I), gozuraklı, hoda karısı, hoplop (I), ilti (II), kavayak, kezkiç, kindım (II), melik (IV), obacı, sörtük, sürgüç (IV), sürtek, sürüntü (IV), şipbidi, yellongoz, zingıldak (I).

14. Çok Konuşma, Patavatsızlık Bildirenler

Çok konuşma, patavatsızlık bildiren karakter adları; *yerli yersiz konuşma, gevezelik, laf ebeliği, sözünü bilmeme, düşünmeden konuşma, saçma sapan konuşma, gereksiz konuşma, kaba konuşma* temalarını içermektedir. *Derleme Sözlüğü*'nde 251 adet çok konuşma, patavatsızlık bildiren karakter adı tespit edilmiştir. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

abılobut, abukat, acitiyek, açık ağız, ağaç gaganası, ağız kavafı, ağzaçık (II), ağız keşli, akyavan, ala ağız, alazağar, alifaka, arıkıran (II), aşaksız, atak (I), avurz, ayran geven, babile, bağırtlak (V), balbudak, baltakesmez, başavut, baymaşık, beşbeş (II), bolavurt, buydu, calgazan, ceçcen, cibıldak (I), cıgıcığa (III), cılgı (V), cımcıplak, cındım, cingaz, cingıl (V), circır (IV), cırfıl, cırlak (I), cıvık (I), cıbelek (I), cica (II), cındalak, cini cüre, civelek (VII), çaçaran (I), çağırcı, çakal (I), çalık (XI), çangaza, çeğesek, çehebaz, çemek (III), çemtük, çençen, çepildeyik, çeplemce, çeşdira, çıtırık (XII), çildir (I), çilesiz (II), çintirik (II), çom ağızlı, çölpe, dadik (II), dağdağacı, daldaban (I), damsözlü, dandan, dandın (I), dansuk, dardar, deber (I), debersahar, değirmencahcağası, deksiz, depşelek, derderiç, devamsız, dıbit, dıllı (I), dındın, dıñdın (I), dıngıl (IV), diptin, dırdır, dızık (I), dilbesek, dilcan, dılcık, dıldamak (I), dil vezzağı, dingil (II), dönbele, ebe (II), eke (III), ekece (II), elevetsiz, ellek, eñcen, eneze (V), evinsiz (II), fadıl, faldıravık, geduç, gengildiyik, gevgene (I), gıldır (III), gilga, gımgım (I), gırna (II), gobil, gubuzca, güdümsüz, haldırdak, hamhaş (II), haphap (I), hatmul, havaklı, heleze, hevke, hıvık, homurdan, hozan (II), hökkem, huanba, kalağız, kamarut, karadamak: kavazak, kazıkayak, kelçe (I), kemçik (II), kemkem, kerevze: kevzen (I), kıcık (IV), kırna (II), kızılağız, konuşaklı, kopcasıkırık, koskos (IV), kovzat, kozan (II), kudubuk, kursaksız, kuvalak (I), lalak, lambur, lumbur, lampa, langaroz, lapbasan (II), lavgar (I), lepez (II), levçe, livır (I), livirt, lobut (II), lombudu, lom sözlü, loppaz, lölük, maccıl, maslak (I), mehesiz, minmin, mırı, mürmur (I), mutırık, minevsiz, modul dil, münevsiz, narbat, nasas, nevinsiz (I), olçum (I), omzu sopalı, onurlu, oransız, ordulu (II), ozan (I), öçbe, öneze (I), ötgün (I), özebek, parpara (I), partial (II), partoy, pasafçı, patavasız, patirik, pek yüzülü, pelevetsiz, pırzavkı, sakar teper, salavu, sası (II), savsak, saymanta, sazak (IV), seğli (II), semseh, silik (I), sorudak, söğecen (I), sölegen, sözebesi, susak ağızlı, sürsat (I), şabadan, şakırdak (III), şakşak (V), şalak

(II), şapıldak (I), şapşak (IV), şapşal (I), şapşalak (II), şiftirik, tapsak (I), tapsız, taytak (I), tehten (I), tıkırdaklı, tök (IV), töskel, vazalak (I), veldik, vetsiz, vıdı vıdı, yağşah, yağşak, yalah, yalak (II), yaldır (II), yanıkırık (II), yanışak, yañışak (I), yañni, yañşah, yanşak, yava (I), yave, yayvanağız, yel değirmeni, yıllık (III), yılki (IV), yordamsız (I), yünağız, yünegi, zabayıtsız, zaga (II), zırlak (II), zırtaboz, zırtıkçı, zırtlak (II), zuvzuu.

15. Dedikoduculuk Bildirenler

Dedikoduculuk bildiren karakter adları; *dedikodu yapma, söz etme, söz ile rahatsız etme, ortalık karıştırma* temalarını içermektedir. Derleme Sözlüğü'nde 44 adet dedikoduculuk bildiren karakter adı tespit edilmiştir. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

ağzı kara, corcu (I), coşdan, çaçoş, çakıştırıcı, çaşıt (I), çatı guyrüh, çuğul (I), dalkavuç, dığan ağız, dındın, dıñdın (I), diptin, dulçuk, elağız, elberek, ellikci, faltaka (I), gece kirpisi, gercik (I), gilguyruh, govcu, gudguda, guyrühlu, hamaz (III), hoşduracı, ırsız, ıvecen (II), kandoz, karasan, kelcik (II), kepcik, koğcu, mızıhçı, mişmişci, murgazan, oma (I), şapdamak, ürümbüz (II), vıdı vıdı, yapıntı, yaygan (II).

16. Faydacılık, Çıkarcılık Bildirenler

Faydacılık, çıkarcılık bildiren karakter adları; *kendi çıkarını düşünme, çıkarlarını gözetme* tematik görünümüne sahiptir. Derleme Sözlüğü'nde bu başlığa ait 30 karakter adı tespit edilmiştir. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

ayran geven, çuşdar, dalgavuk, damsak, ekemiş, ekti (V), engeme (II), engez (II), gılıgılı, hoşamatçı, ikdi, istifacı, komsu (I), koskos (IV), nefirnem, oşşukcu, pedi (I), şakşakçı (I), şapşal (I), totaba (II), yağcı, yalah, yalak (II), yalloz, yalpak (V), yaltak (I), yamışgan, yaraş, yardak, yılışgan, yoraça.

17. Gelip Geçici Heveslere Sahip Olma Bildirenler

Gelip geçici heveslere sahip olma bildiren karakter adları; *geçici isteklere kapılma, sürekli fikir değiştirme, beğenilerin ve tercihlerin geçici olması* tematik görünümüne sahiptir. Derleme Sözlüğü'nde bu başlığa ait 5 adet karakter adı tespit edilmiştir. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

ayran gönüllü, dandik (III), demden akıllı, kırtıç, yersekçi.

18. Geçimsizlik, Aksilik, Somurtkanlık Bildirenler

Geçimsizlik, aksilik, somurtkanlık bildiren karakter adları; *asık yüzlü olma, karşıtlık, ters olma, kimseyle geçinememe, dirliksizlik, birilerine sataşma, sinirli olma, dikkatli olma* tematik görünümüne sahiptir. Derleme Sözlüğü'nde bu başlığa özgü 107 adet karakter adı tespit edilmiştir. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

abuş, ahıs, akisi, anakodos, ansız, ańsız (I), ayhırı, aykırıkcı, ayırıksağa, ayırıksağı, aznavur, başıbozuk (III), beres, bulaşkan, burunlu, burutgan (II), buydu, cıdavı (III), cıfne çirk, cinbaş (II), ciynaz, çakıldaklı, çapar (IV), çarşanga, çefet, çertevül, çetrebez, çindilli, dalbak (I), dalbazan, damarlı, depşelek, dınaz (II), dırca, dırcuk, dıksuyulu, dılliksiz, dırlıksiz, domuşuk, don (II), don yüzülü, dotto, dönük (III), dutak (IV), eğber (I), fındık biber (II), gazık, gemalmaz, gevilli, gücüğü dar, havayı (I), hınırsık, hısır (I), hodul (I), hont (I), hoshos, hosmat, hot (IV), höselek, hötelek (II), hözen, ıncık (I), iğize, karadamak, karagülmez (II), kemçik (I), ketibeli, kızıl (IV), kölemen (III), maçalı, mamatır, mırtığı eğri, murık (II), mon, muntruş, murt (I), natırasız, nokran, oturaklı (I), öna, pusarık (II), savak (III), sinap, sincisüz, somartık, sonsur, sosur, sömürtkon, sumurtgan, sungur (I), süksünü düşük, şek (III), tomsuruk (I), toruk (III), tostos (II), totruk, uysal (I), ünā, yanaş, yañaş, yangabaz (II), yānış (III), yansı (I), yantırı, yantiri (V), yoraz (I), yöneği, yörez, zankur, zort (I).

19. Güvensizlik Bildirenler

Güvensizlik bildiren karakter adları; *sözüne güvenilmeme, sır tutmama, tavırlarına güvenilmeme, çabuk vazgeçme, borcuna sadık olmama, her işten vazgeçme* temalarını içermektedir. Buradaki güvensizlik teması hem sözel hem de tavır sergileme anlamında incelenmiştir. Derleme Sözlüğü'nde 47 adet güvensizlik bildiren karakter adı tespit edilmiştir. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

aşkari bozuk, âzi cıvık, bingıldak, bingıldak (I), boğazı kısa, cılık (I), cırık (X), cırlak (I), cıvık (I), cıvız, cızgın, çaparız (II), çaylak (III), çıkımsız (II), dömbelekçi, dönük (III), endek (IV), firfırı (II), fufita, gaypak (I), gevik (II), gıcık (I), gıllipci, gıpçık (I), gıriya zırıya, gorgor, helize (III), hınsık, hırnık (III), hoşamadi, kallec, kaypak (II), kodoş (I), kopcasıkırık, kuşkuş (I), mızık (I), oynak (I), paytı, pıytık, sıpıtsız, sütsüz, şembelekçi, tırl (I), tumbak (II), yalama (VI), yalpacı, yaylı (I), yılık (III).

20. Her İşe/Söze Karışma Bildirenler

Her işe/söze karışma bildiren karakter adları; *bir durum içerisinde her noktaya karışma, her söze karışma, ortalığı karıştırmak, üstüne vazife olmayan işlere karışma, gereksiz yere söze karışma* tematik görünümüne sahiptir. *Derleme Sözlüğü* içerisinde bu başlığa ait toplam 40 adet karakter adı tespit edilmiştir. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

badi (II), başanı, baştaksız, calgazan, cimbıldak, cırt cırt (IV), cırtlak (VII), cörtlek (III), çapar çavış, çıtlık çekirgesi, çoştar, dilaba, dilaca, dingelek, dulaz, dulcanebe, el altı (I), feyilsiz (II), fotul, gödeş (II), haltağaç, harşo (II), hodul (I), ifil kurdu, karışgan, kelçik, kesevze, kımıl (II), murtmurt (I), müdü, ölçüm (I), oskisali, öcbe, sümbeç, şapşal (I), şapşup (II), şıpıldak (IV), tirit, yalaş, yalak (II), zimzort.

21. İçedönüklük Bildirenler

İçedönüklük bildiren karakter adları; *içine kapanık olma, insanlardan kaçma, toplumdan uzak olma, kimseye yaklaşmama, yalnızlığı sevme, kalabalıktan kaçma* temalarını içermektedir. *Derleme Sözlüğü*'nde 9 adet içedönüklük bildiren karakter adı tespit edilmiştir. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

don (II), homsuk, haoravu, kayşak, öneği (I), sol, töngemen (I), yantiri (V), yavu (I).

22. İftiracılık, Arabozuculuk, Fitnelik, Söz Taşıma Bildirenler

İftiracılık, arabozuculuk, fitnelik, söz taşıma bildiren karakter adları; *iftira atma, ara bozma, söz getirip götürerek ortalığı karıştırmak, fesatlık yapma* temalarını içermektedir. *Derleme Sözlüğü*'nde bu başlığa ait 66 adet karakter adı tespit edilmiştir. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

ad çekici, ağzı kara, alaktıracı, anay (III), anık (I), aykırdağcı, aykırtıcı, bencil, burğazan, caşdak, cazgarısı, çoştar, çakıştırıcı, çapraz (V), çuşut, dırmıkçı, dızmur, dilci, dillibisi, doddi, ecevit, elāvay (II), fasih, fıkfık (V), fişekçi, gece kirpisi, gıldırğıç (II), gıyneşik, gizir (I), gomsu (II), halaşa (I), hamaz (III), haramzada, hüşüş (I), ilik (III), ineze (II), kamaz (IV), karaboğaz (III), karacı, kargaşana, kelçik, kevikci, kıpçık (III), kızır (III), koğcu, komsu (I), macus, milikçi, muncur (I), murgaza, muzı (I), orta bozan, oşşukcu, ölçer (I), pilingir, seyragup, şaşıt, şıvıdı, ürümbüz (II), yalaş, yalak (II), yalkaç, yapça (II), yaygan (II), yüzlekçi, zağar (III), zargı.

23. İnatçılık, Aksilik, Asabiyet Bildirenler

İnatçılık, aksilik, asabiyet bildiren karakter adları; *inat etme, aksilik, karşıtlık, sinirli olma, hırçın olma, sert yaradılışlı olma, kızgınlık, çabuk öfkelenme* temalarını içermektedir. *Derleme Sözlüğü*'nde bu başlığa ait 154 adet karakter adı tespit edilmiştir. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

abaz (I), abulobut, açuvlu, afganlı, ağruş, ağrı bardağı, ağzı kara, aklın, allek, amal (I), anget, arko, asebi, avkuru (II), bağırtlak (V), barşa, başıdar, baştanayak, bennikçi, burhaç (II), buruk (I), buruşgan, canaz, celb, cıdal (III), cıdavi (III), cıt (II), çıdırılı (I), cingana (II), cidagu, cimpir, cinbüyük, cincifeli, ciniviz (I), cinkafa, cinli, coruk (III), çakır diken, çapraz (V), damarlı, dılacan (I), dındık (I), dıncabak (I), dızdız (II), dike (II), dingoz, dizlek, dutalık, ecevit, eğeyisi beş banak, erişikli, esirekli, esirik, eynat, fışlak (III), finiyerli (I), fotul, gacar (I), gağrık (I), ganruk (IV), gatuvaş, germager (II), gılalı, gırtl (I), gij, gogre, göcür (I), guncu, gurzula, hanuk, haphap (I), harazalı (II), hınaza, huntık, hoplop (I), hot (IV), hulu (III), incik (I), iti (VI), itişgen (I), kağrık (III), kakanaz, kamlı (II), kanırık, kañırtaç (IV), kanraz, karadamak, katava, katuvaş, kazak (V), kazık (IV), kekir (I), kelçe (I), kerekli, keş (V), keşoor, kılalı (II), kıratlı (II), kırav (II), kırnav (II), kızık (I), kızılcanlı, kokol, konur (II), kökre (II), kölemen (III), köpüklü, kükre (II), kür (I), manit, manit, matçalı (II), mekir (II), meret (I), mığırıp, mırık (II), mızgıdar, mızgır (II), mızmik, muhanat (II), murt (I), murtat, muzav (I), nacır (I), nahıs, nahis, naşal (I), nızık, öcbe, öneği (I), öngül (II), pahal (II), pırpırı,

pıtıraklı, sadana (I), sırim (IV), sırsıl (I), sinsiz, solak (VI), tığlı (I), tıknefes, tıngo, tırakkalı, tırıl (I), tırs, tıfli, tıngir (II), tinton (III), tirengez, törsengi, vırrık (V), yampir (I), yanaz, yañaz, yobaz, yöna, zot (II).

24. Kabalık, Kavgacılık Bildirenler

Kabalık, kavgacılık bildiren karakter adları; *kaba davranışlı olma, kavgaya hazır olma, sataşan bir yapıya sahip olma, kafa tutma, hırçın ve kırıcı olma* tematik görünümüne sahiptir. Derleme Sözlüğü'nde bu başlığa ait 130 adet karakter adı tespit edilmiştir. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

abansız (I), acıtiyek, ahlal (II), akkaya bülbülü, ayvaz (III), azıraklı, badırık (I), bağıbütün (II), balavurt, barbar (I), beravi, berrehay, cıdık (II), cingibet, cidav (III), cimbıldak (III), cimcime (I), çaçar, çakır diken, çalık (XI), çaltaklı (I), çandır (II), çangaza, çaşarat, çatana (I), çekişken, çeykel (II), çıltak (II), çırpın (V), çıtak (II), çıtak (III), çıtlı (I), çimke (VII), çinko (II), çitak (II), çitemik (III), çitil (II), çort (II), çotralı, çönt, dalaşkan (I), dalgıran, dandik (III), dankıl dunkul, dazlak (V), dığdığ (III), dıllı (I), dırdıvık, didişgen, döğüşmen, dövüşgen, eğeyşi beş banak, elekçi, eşire (I), foyrazlı, gacara (I), gağrık (I), gale (VI), gereñ (VI), germager (II), govroş, gubat, halavurt, hamdasız, harazalı (II), hartalaş köpeği, haruza, hayatsız, heleze, hengemen, hırıtıcı (I), hırlak (IV), hırtık (I), hışır (I), hormul (I), horyat (II), hotalak (I), hottuk (II), hozu, hölül, höselek, hotelek (II), huzu, ılat, ırsız, isirgan, itişken (I), kağruh, kanlıgada, katava, katuvaz, kavaltak (I), kavga kaşağısı, kavsak (II), kaymalı, kodalak (I), kudübet (II), langa (I), lobut (II), maccıl, micırık (I), mukkur, narbat, naşal (I), petenteli, sayılı fırtına, soymantı (II), suytukunu, şargada (I), talaşman, tekeş (II), teper, tepşelek, tırıl (I), tök (IV), töşkel, tüyüşücü, uygıl (II), uysal (I), yangabaz (II), yantalak, yetameli, yobaz, yontulmadık, yordamsız (I), zalbır, zındık (I), zıral, zırzop (I).

25. Kırıcılık Bildirenler

Kırıcılık bildiren karakter adları; *kalp kırma, hatır gönül dinlememe, gönül incitme* temalarını içermektedir. Derleme Sözlüğü'nde bu başlığa ait 5 adet karakter adı tespit edilmiştir. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

dili zifir, hodman (I), hormul (I), kaymalı, kızık (I).

26. Korkaklık Bildirenler

Korkaklık bildiren karakter adları; *herhangi bir şeyden korkmak, ürkmek, cesaretsiz olmak* temalarını içermektedir. Derleme Sözlüğü'nde bu başlığa ait toplam 54 adet karakter adı tespit edilmiştir. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

akgöz, alagöz (I), allek, babak (II), behi (II), belek (V), cırlak (I), ciğersiz, covyürek, çelte (III), dabansız, dırtlak, dızgah, eflek, etlek, fayın, gamalak (III), gizik (II), govalak, göre (II), götlek (I), güre (II), haflek, hefnek, hibilik, hiz (I), hödük, hôtelek, ilgın (I), kaltaban, kamalak (IV), kansız, kavat (I), korkucan, leke (I), mihanat, muğanat, muhannet, odek, ökçesiz, örtlek (I), pırtı (I), tapasız, tekdamar (II), tıyrak (I), tülek (I), ubuz (II), ügi (I), ürkürük, ütek (II), yablak, yaplak (I), yıldızı yeğni (I), yılgun (III).

27. Kötü Niyet, Kin/Nefret Bildirenler

Kötü niyet, kin/nefret bildiren karakter adları; *fesatlık, hâlden anlamama, fitne yayma, hainlik, gaddarlık* tematik görünümüne sahiptir. Derleme Sözlüğü'nde bu anlamlara sahip olan 31 adet karakter adı tespit edilmiştir. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

abaz (I), adamıksız, akgöz, amansız, āmancı, aznavur, aracelli, arasat cazısı, āzı gara, aznafır, badrabar, barbar (I), beredayi (I), bicırğan (II), cık (I), cimcime (I), çırpık (I), garaca (I), gara gıbilli, geygin, hasis, ışık (II), karacığerli, kenli, kırçın, kincil, minzır (I), muzı (I), öcbe, sıpçık, zinkaliz.

28. Kurnazlık, Sinsilik Bildirenler

Kurnazlık, sinsilik bildiren karakter adları; *içten pazarlıklı olma, kurnaz ve sinsî bir yapıya sahip olma, politik davranışlı olma, saman altından su yürütme, iş bilir olma* temalarını içermektedir. Derleme Sözlüğü'nde bu başlığa ait olan 99 adet karakter adı olduğu görülmüştür. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

abalı firenk, akyavaş (I), alagırık (I), alıbusun, alız (II), anaç (IV), andi (II), bastıbacak (I), bavlumuş,

beyhañ, büsten, büz büz, cavır gibi, celen, cindire (I), cus, cümçüm, çakal (I), çitak (III), damracı, dıravacı, dilaltı, dingoz, diribaş, dişi gannında, dölek (II), dölekli döşekli, ebesili, eke (II), fazam, felemma, fene, fersek, fismırı, finiyer (I), gadek, godduş, gudde, gudyani, gunt (III), güreme, güdyani, hamaz (III), him him (I), hunaza, hunis (II), hin, honaz (I), höselek, ıbı, imzık (I), ısmuk, ızgar, ibik (IV), ibiken, içinden iğneli, kambaz (II), kandaz, kandoz, kendir kesen, kılbiz, kose, kudde, kuraba, kurakçı, kurtlu, kuşku (I), kuyruklu (V), kücül, mıstır, mismis, mostuç, muhsi, muştur (I), ölgez, öveç (I), sısagan, siğecen, simbil, similik, simser (II), sinan, sinecen, sinitmiş, sipeçen, soroğ, sudurlu, şimbil (II), tilbi, töstös, tülek (I), uyuryılan, uz (III), uz yılan, ürümbez, yaman (II), yere bañan, yere bakan (I), zığal, zine dölü.

29. Nankörlük, Vefasızlık Bildirenler

Nankörlük, vefasızlık bildiren karakter adları; *iyilik bilmeme, yapılan iyiliğe sadakat göstermeme, vefa duygusundan yoksun olma* temalarını içermektedir. *Derleme Sözlüğü* içerisinde bu başlığa ait olan 6 adet karakter adı tespit edilmiştir. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

değsiz, epmeksiz, geçici (II), hakiyyetli, kur (I), mazamaz (I)

30. Oynaklık, Hoppalık Bildirenler

Oynaklık, hoppalık bildiren karakter adları; *oynak bir yapıya sahip olma, oynaklık sonucunda oluşan şımarıklık, hoppa davranışlarda bulunma, cilveli tavırlara sahip olma, ağırbaşlı olmama* temalarını içermektedir. *Derleme Sözlüğü* içerisinde bu başlığa ait 116 adet karakter adı olduğu görülmüştür. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

alaşa (II), afinti, ayan delisi, bambal (I), bingil bingil, bingildak, bingildak (I), cabcık, cakkav, cimbildak, cimbildak, cıngıllı (II), çıptır, cırtık (I), cıvgın (II), ciba (II), cikcik (VII), cıflık, çalgın (II), çalık (XIII), çalkak (IV), çirteyne, dahdiri (I), dandin (I), delibalak, deşmek, derdala, dıldır, dinkılık, dibabı, dingildek (I), fiddirik, findıllı, fırtan, fırtık (I), fiydınlı, fiddirik, filçik (I), gelleş (I), gercik (I), gımbık, gıncıfır (I), gıpçık (I), gürdük (II), hahciyh, helemeş, helhel (IV), hellim (II), hevke, hoppala, hüştik, irmikli, kantik, kaşalot, kattereli, kaynaşık, kıflı, kıl bik, kindım (II), kıntışlı, kırgız (I), kırıldak, kırnak (I), kıytak (IV), kişkilli (I), köstük (I), lizik, losura, minnoş (I), oynah, oynatma (I), paytı, seğricekli (I), selcik, sepedi séyreh, silik (I), siylek (II), sürtük (I), şaddak, şakırdak (IV), şapşap (II), şarmıta, şıkırdım (V), şınanay (II), şingil, şipir, şirnik (I), teltük (VII), teynek (I), tiltak, timbiliti (II), uçak (III), vereğan, videli, yağır (VI), yalañ, yalak (II), yallı (III), yeğni, yeleleği, yelfe (I), yelinek, yelloz, yıldızı yeğni (II), yılık (III), yılık (IV), yoluk (VI), yosma, yuka (II), zavratızort, zerzek, zıbildak (III), zimbırdak, zipçıklı, zıplak (VI), zirbit (II), zırtıkçı, zilli (I)

31. Saygısızlık Bildirenler

Saygısızlık bildiren karakter adları; *hiçbir şeyden çekinmeme sonucu oluşan saygı yoksunluğu, sıra gözetmeme, saygısızlık barındıran davranışlarda bulunma, kendini bilmeme, düşüncesiz ve münasebetsiz hareketlerde bulunma* temalarını içermektedir. *Derleme Sözlüğü*'nde bu başlığa ait olan 20 karakter adı tespit edilmiştir. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

abdestsiz, beceka, bedrük (II), beymas, cabcuk, dadal bayrak, dellög, düşünüksüz, esneksiz, gengildiyik, gödeş (II), ılat, mazaksız, paldımsız, sonsuz, soñsuz, sölepe (II), suluzırtlak (III), türüdü, umaysız, zırtaboz.

32. Kötümserlik Bildirenler

Kötümserlik bildiren karakter adları; *karamsarlık, kötü düşünme, üzüntülü olma, sıkılganlık* temalarını içermektedir. *Derleme Sözlüğü* içerisinde bu başlığa ait 8 adet karakter adı tespit edilmiştir. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

cimirik, cimpirik, gönükara, güç üzgünü, harhur (I), hünük (I), karamsuk, mudah.

33. Şımarıklık, Densizlik, Saçma Hareket Bildirenler

Şımarıklık, densizlik, saçma hareket bildiren karakter adları; *davranış bakımından eksikliklere sahip olma, şımarık ve densiz tavırlarda bulunma, ukalâ davranma, aklına eseni yapma, nazlı olma* tematik

görünümlerine sahiptir. *Derleme Sözlüğü* içerisinde bu başlığa ait toplam 81 adet karakter adı olduğu görülmüştür. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

abakebe, ağdırık (IV), aldırık, andık (II), arak (II), auduk, avduk, ayan delisi, ayartılmış, aznaşık, bambal (I), baylan (I), bebil, benbenci, benlek, boğsak (I), cabıcık, cıllı (II), cingilli (II), cırık (X), cırtık (I), cibolgeç, cingildek, ciresun, cingilli (VI), çibare, çiçi (VI), çiştin, dahdah delisi, dāhdāh delisi, dandin (I), dehdüdük, dıldır, dıngıl (IV), ebcim, elkin (I), gaynaşık, hayhop, hırlı, holasa, kıflı, kolmaşık, maznik, mezdek, mıştır, öçbe, pırtlak (I), pupa (II), sırçık, sırtarık, silik (I), suluzırtlak (III), şamakon, şaybıl, şırgın, şıvgın (III), şınnek, şırnik (I), şişkin (II), tiltak, töngemen (I), tuğlu, tumbak (II), yalacan, yanaz, yañaz, yarşak, yavi (I), yégilgen, yelinek, yelte, yelve (III), yenilcek, yetirik, yeyilgen, yılçarık, yılık (III), yılışık, yılık (IV), yırtlaşık, yitirik, zarku, zileper.

34. Tembellik Bildirenler

Tembellik bildiren karakter adları; *tembel ve uyusuk davranma, hazır alışımlı olma, bir iş yapmaya üşenme, işe yaramazlık, emeksiz kazanç elde etme* temalarını içermektedir. *Derleme Sözlüğü* içerisinde bu başlığa ait toplam 162 adet karakter adının yer aldığı görülmüştür. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

abahan, abahon, abdal (II), apraş, abşak, abudah, açık ağızlı, aflak, akyavaş (I), alağöt, ander (I), andık (II), apık (I), apışak (II), aplak (II), arango, arangu, avalak (I), ayanta, ayar (II), aydamak (I), ayyar (I), ayyar, ballat, banbıl (II), baylan (II), beyyar, bizdik (III), boğaz arsız, bosek, bücüldek, calgazan, castal, cıbrı (III), cılluluk, çömelek (I), çöt (III), çulpa, dalıduzlu, deşkel, dıngı, dorlak (III), dudhun, dussak (I), elevay, elfide, elganim, erincek, fodine, gaba (II), galiz, gamalak (III), gan paltası, garb, garsamba (II), gızıl (II), godoş (II), gölük (III), götügızıl, günsüz doğmuş (I), hanık, hanuk, harin, harlenkeş, haşal (I), haymana (I), heyvara, hıra (I), hızan (I), hodul (I), holucu, hosgöt, hoslak, hoyrat (I), hoyun, hömbül (II), hönük (I), İpsala, iyişik, kabran (IV), kalles (II), kamaşık (II), kartos, kaybana (II), kayk (IV), kaytar (I), kazdağlı, kehel, kepeste, kevzen (I), kıcılamaz, kızıl (IV), kokar (I), körlek (I), lak (IV), lalık, lampa, langaz (II), leşke, losfar, loş (IV), lış (I), madara (I), mahdıban (I), malakacı, maymaşık, melemez (I), mızmırık (I), mitil (I), miya (I), mömelet, muhanet (II), muşuk (I), müddehem, oğursuz, ohma, osangil, otlağcı, oturağ aspası, oyasa, ölbesek (I), pahal (II), paldır (I), pan (I), papıl, penez, pıtpıt (I), piçlik (I), pinti (II), post (I), püsleme, püsür (I), sıpıyan, silkik (I), sindel, sinekli, singil (I), sümeşik, süñsük, sürgüç (IV), şaşkın, tablak, tahnaz, taysal, tula (VI), tuytu, uluk (I), ursuz, ülübüsük, üşencek, yankabız, yapışık, yapışkan (II), yap yap (I), yavan (III), yavaşak (III), yavsak, yavu (I), yovanta (II), yoz (IV), zağal (III), zırtaboz, zübella (II).

35. Utanmazlık, Arsızlık Bildirenler

Utanmazlık, arsızlık bildiren karakter adları; *utanma ve ar duygusunun olmaması, yüzüstü olma* temalarını içermektedir. *Derleme Sözlüğü* içerisinde bu başlığa ait toplam 80 adet karakter adının yer aldığı görülmüştür. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

abırsız, añırtkan, ansız, añsız (I), arbatan, arısız, arsız, asar (V), aynaşık (I), beyyar, cımbıldak, cırbağa (II), cırt (VI), cıştak, cimāre, cingit (I), ciyfe (I), çalguçlu, çiçi (VI), çilesiz (II), damarı kırık, dıldır, dık, dıravacı, dikkulak (I), dişdiş (III), ekdi (II), eleği başında, elkin (I), erzel, fallik, gede (I), gözsüz (II), gurumsak, hatakapçık, hedersiz, hınaza, imzık (I), ırzsız, irsiz, kefelālesi, kızyık, kurumsak, leçer (I), leppez aşığı, losura, naşal (I), sehlek, sinnap, sırtarık, sıyrık (I), sibidik, sosret (I), sümbe, sümşük (I), sürtük (I), şahşuha, şalak (II), şamakon, şapşak (IV), şergin, şıllı, tapdüştü, toloz (I), tülüngü (I), uyalmaz, yalhayır, yantiri (VI), yapışak, yarıntı (II), yavsak, yaylu, yelleme (I), yēri (II), yılçarık, yınnaşık, yırtık, yırtlaşık, yüzek (II), zırcık, zırtaboz.

36. Yalan Söyleme, Döneklik, İkiyüzlü Olma, Mızıkçılık Bildirenler

Yalan söyleme, döneklik, ikiyüzlü olma, mızıkçılık bildiren karakter adları; *yalan ve yanlış konuşma, kafadan atma, döneklik, ikiyüzlü davranma, bir kararda durmama, aldaticılık, yüze gülüp arkadan konuşma, hilecilik, oyun bozma, gerçekleri saklama, sözünde durmama, palavracılık, düzenbazlık, dolandırıcılık, düzensizlik, oyun çevirme, mızıkçılık, abartarak konuşma, uydurmacılık* tematik görünümlerine sahiptir. *Derleme Sözlüğü* içerisinde bu başlığa ait toplam 201 adet karakter adının yer aldığı görülmüştür. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

abacı, abugat, aburgaşık, aflakçı, ağlak, ağzı gırağlı, ağzı kara, akar akıllı, akıdık (II), akırt, ala ağız, alacalı belecili, alakuş (I), alameşlek, alamşat, alañız, alasarık, alaş (III), alaşa (II), alavartacı, aldaukçu, alemşat, aleste (I), alık (II), alivelek, alkaçıcı, alkap, allek, altdan bazarlı, anzaros, ara kedisi, atak (I), attirgeç (II), avantacı, avutgan, ayarsız, ayın oyuncu, aykırtıcı, babak (II), balbudak, barbar (I), battirin, bayıcı, belika, bızgıncı, carlakı, caru, caygın, cazgır, cıbık (III), cığal (II), cığız (I), cıldır (III), cımbıldak, cidavu (III), cinik (VI), civiz (I), çalmızzık, çarpuk (II), çaşut (I), çırpık (I), daddiri (II), dalaviracı, dambadız, değel, delavcı, deledöz, delezen, denbel (II), dıbaracı, dıravacı, dibabı, dibabi, dili güllü, dişengiç (I), döndön, dub, duraksız, düğümcü, dümdümcü, düzmeci, ekdi (V), eldirekçi, eli sinan, elek, elleme (III), engeme (II), fartfurtçu, fırfırı (II), fırt (IV), firit, fortacı, fosucu, gacar (I), gancık (II), gandagçı, gavaracı, gıcarçı, gile, gundahçı, güdük (II), halasa, hamaz (III), hıkt (VI), hırlı, holdara, hoşamadi, hozancı, ikircikır, ırıpçı, ıspır, ibezin, icit, içinden iğneli, ihci, iye (III), kacara, kaçır (III), kalleç, kamaz (IV), kandakçı, kandaz, kandoz, kankiritçi, kantinci, karaboğaz (III), karañni, karıcı, kasavancı, kavaracı, kayğaç (II), kaypak (II), kemçik (II), kullıkçı, kımışırık, kıpçık (III), kıtırıcı, kolkıran, komsu (I), kose, köçekçi, kubuz (I), kubuzçu, kullemci, kurakçı, kücül, lavgar (I), lavlavcı, macus, mentereci, micik (II), midık (I), mihanat, millikçi, minik (I), mışşık, mızıkçı, mişek (II), nunnık, niyar, oransız, ordubozan (I), oyunlu, özüncü, partial (II), petah, pişikçi, poççikli, sefehot, sinecen, şallavcı, şembelekçi, tartalcı, tava kapağı, telbis (I), tülek (I), usta, uydurmaç, uydurukçu, ütücü (II), vırık (II), yalabık (III), yalañ, yalak (II), yalama (VI), yalan, yalançırak, yallos, yalpak (V), yaltañcı, yampiri, yanduz, yankaz (I), yantal, yaşmaklı şeytan, yelloz, yere bañan, yere bakan (I), yüzü kara (II), zantacı, zıllıcı, zırzubik, zine dölü.

37.Yılışıklık, Boşboğazlık Bildirenler

Yılışıklık, boşboğazlık bildiren karakter adları; *yılışık olma, bıktırıcı davranışta bulunma* tematik görünümüne sahiptir. *Derleme Sözlüğü* içerisinde bu başlığa ait toplam 68 adet karakter adı tespit edilmiştir. Tespit edilen karakter adları şunlardır:

acığaz, acımık (III), açagız, ağdık, ağzaçık (II), ala ağız, ala garga (II), alakabak (II), alakeçi, alamşat, alazağar, anık (I), asıntı (V), auduk, avrat abla, aynaşık (I), ayran ağızlı, āzı kaytansız, bambal (I), beşbeş (II), boşbuğaz, cabap, coşdan, dağıtıcı, daklaşak, dangalak (I), değirmencahcağası, eneze (V), gevilcen (II), gırnaç, gırnaşık (II), halak ağızlı, haltağaç, havitağız, ilişkin (III), kelçik, komsu (I), kuvalak (I), lavgar (I), livır (I), mayık, mehesiz, oma (I), sehlek, sinnap, sirkuv, sıvışık, susak ağızlı, şabadan, şadak (III), şırnaşık (I), şipçik (II), üntüz, yağlı kara (II), yalañ, yalak (II), yapışak, yavşah, yavşak (III), yaymaşak, yayvanağız, yelmeşik (III), yermemişik (II), yılışık, yınnaşık, yitirik, yolaktar, zırnaşık, zırva (I), zimzort.

SONUÇ

Bu çalışmada *Derleme Sözlüğü*'ne göre Türkiye Türkçesi ağızlarında yer alan ve olumsuz anlama sahip olan karakter adlarının tematik incelemesi üzerinde durulmuştur. *Derleme Sözlüğü*'nün taranması sonucunda tespit edilen karakter adları; 1. Acelecilik Bildirenler, 2. Açgözlülük Bildirenler, 3. Ahlâk/Terbiye Yoksunluğu, Görgüsüzlük Bildirenler, 4. Alınganlık Bildirenler, 5. Anlayışsızlık Bildirenler, 6. Başına Buyruk Olma Bildirenler, 7. Beceriksizlik Bildirenler, 8. Bencillik, Kıskançlık Bildirenler, 9. Cimrilik Bildirenler, 10. Çapkınlık, Aldatma Bildirenler, 11. Çekingenlik Bildirenler, 12. Çokbilmişlik, Kendini Beğenmişlik, Kibir Bildirenler, 13. Çok Gezme Bildirenler, 14. Çok Konuşma, Patavatsızlık Bildirenler, 15. Dedikoduculuk Bildirenler, 16. Faydacılık, Çıkarcılık Bildirenler, 17. Gelip Geçici Heveslere Sahip Olma Bildirenler, 18. Geçimsizlik, Aksilik, Somurtkanlık Bildirenler, 19. Güvensizlik Bildirenler, 20. Her İşe/Söze Karışma Bildirenler, 21. İcedönüklük Bildirenler, 22. İftiracılık, Arabozuculuk, Fitnelik, Söz Taşıma Bildirenler, 23. İnatçılık, Aksilik, Asabiyet Bildirenler, 24. Kabalık, Kavgacılık Bildirenler, 25. Kırıcılık Bildirenler, 26. Korkaklık Bildirenler, 27. Kötü Niyet, Kin/Nefret Bildirenler, 28. Kurnazlık, Sinsilik Bildirenler, 29. Nankörlük, Vefasızlık Bildirenler, 30. Oynaklık, Hoppalık Bildirenler, 31. Saygısızlık Bildirenler, 32. Kötümserlik Bildirenler, 33. Şımarıklık, Densizlik, Saçma Hareket Bildirenler, 34. Tembellik Bildirenler, 35. Utanmazlık, Arsızlık Bildirenler, 36. Yalan Söyleme, Döneklik, İkiyüzlü Olma, Mızıkçılık Bildirenler, 37.Yılışıklık, Boşboğazlık Bildirenler olmak üzere toplam 37 başlığa ayrılarak tematik sınıflandırma içerisinde ele alınmıştır.

İncelenen ve olumsuz anlama sahip olan karakter adlarının tematik tasnifi ve sayısal dağılımı Tablo-1’de gösterilmiştir:

Tablo-1

Tematik Tasnif	Sayısal Dağılım
1. Acelecilik Bildirenler	52
2. Açgözlülük Bildirenler	98
3. Ahlâk/Terbiye Yoksunluğu, Görgüsüzlük Bildirenler	179
4. Alınganlık Bildirenler	34
5. Anlayışsızlık Bildirenler	14
6. Başına Buyruk Olma Bildirenler	10
7. Beceriksizlik Bildirenler	211
8. Bencillik, Kıskançlık Bildirenler	35
9. Cimrilik Bildirenler	90
10. Çapkınlık, Aldatma Bildirenler	29
11. Çekingenlik Bildirenler	51
12. Çokbilmişlik, Kendini Beğenmişlik, Kibir Bildirenler	142
13. Çok Gezme Bildirenler	27
14. Çok Konuşma, Patavatsızlık Bildirenler	251
15. Dedikoduculuk Bildirenler	44
16. Faydacılık, Çıkarıcılık Bildirenler	30
17. Gelip Geçici Heveslere Sahip Olma Bildirenler	5
18. Geçimsizlik, Aksilik, Somurtkanlık Bildirenler	107
19. Güvensizlik Bildirenler	47
20. Her İşe/Söze Karışma Bildirenler	40
21. İçedönüklük Bildirenler	9
22. İftiracılık, Arabozuculuk, Fitnelik, Söz Taşıma Bildirenler	66
23. İnatçılık, Aksilik, Asabiyet	154

Bildirenler	
24. Kabalık, Kavgacılık Bildirenler	130
25. Kırıcılık Bildirenler	5
26. Korkaklık Bildirenler	54
27. Kötü Niyet, Kin/Nefret Bildirenler	31
28. Kurnazlık, Sinsilik Bildirenler	99
29. Nankörlük, Vefasızlık Bildirenler	6
30. Oynaklık, Hoppalık Bildirenler	116
31. Saygısızlık Bildirenler	20
32. Kötümserlik Bildirenler	8
33. Şımarıklık, Densizlik, Saçma Hareket Bildirenler	81
34. Tembellik Bildirenler	162
35. Utanmazlık, Arsızlık Bildirenler	80
36. Yalan Söyleme, Döneklik, İkiyüzlü Olma, Mızıkçılık Bildirenler	201
37. Yılışıklık, Boşboğazlık Bildirenler	68
TOPLAM	2786

Çalışmada toplam 2786 adet karakter adı incelenmiş olup en fazla sayının 251 olarak *Çok Konuşma, Patavatsızlık Bildirenler* başlığına, en az sayının ise 5 olarak *Gelip Geçici Heveslere Sahip Olma Bildirenler* ve *Kırıcılık Bildirenler* başlıklarına ait olduğu tespit edilmiştir.

Türkiye Türkçesi ağızlarında Derleme Sözlüğü'ne göre yer alan karakter adları tematik olarak incelendiğinde bir karakter adının olumlu bir anlamla birlikte olumsuz bir anlama da işaret edebildiği görülmüştür. Buna göre bir karakter adı birden fazla anlamı karşılayabilmekte ve olumlu veya olumsuz anlamları bir arada içerebilmektedir. Örneğin:

ellek: 1. Zeki, akıllı, anlayışlı. 2. İkiyüzlü, dönek, yalancı. 3. Geveze, boşboğaz. 4. Becerikli, eli çabuk. (DS, 1720)

olçum (I): 1. Eli işe yatkın, becerikli, usta. 2. Beceriksiz, kaba saba (kimse). 3. Kendini olduğundan üstün gösteren. 6. Çok konuşan, olur olmaz her söze karışan. (DS, 3279)

Yine Türkiye Türkçesi ağızlarındaki karakter adları değerlendirildiğinde olumsuz bir kategorideki temayı karşılayan bir karakter adının diğer olumsuz temaları da karşılayabildiği görülmüştür:

töskel: 1. Dikkatsiz, beceriksiz. 2. Patavatsız. 3. Alıngan, kavgacı. (DS, 3986)

ırmık (I): 1. Arsız, uyuşuk, miskin, beceriksiz. 2. Cimri, eli sıkı. 3. Sinsi, içinden pazarlıklı. (DS, 2477)

pahal (II): 1. Elinden iş geldiği hâlde yapmayan, savsaklayan, tembel. 2. Cimri. 3. Bencil, kıskanç. 4. İnatçı. (DS, 3381)

Türkçedeki yerel kullanımları yansıtan ağızlar, söz varlığının zenginliğini ortaya koymada önemli bir yere sahiptir. Dilin en samimi ve doğal bir şekilde canlılığını koruduğu Türkiye Türkçesi ağızları, Türkçe için sadece fonetik ve morfolojik açıdan değil, aynı zamanda içerdikleri zengin söz varlıkları açısından da kaynaklık teşkil ederler. Dolayısıyla insanların karakterlerini tanımlayan ve onların hangi kişisel özelliklerle anıldığını gösteren sözcükler, ağızlarda hem yapısal hem de anlamsal olarak çok çeşitli ifade biçimleri ile ve bütün zenginliği ile yaşamaktadır.

Kaynaklar

- AKSAN, D. (1996). *Türkçenin Sözvarlığı*. Ankara: Engin Yayınları.
- ÇOTUKSÖKEN, Y. (2012). *Türkçe Dil ve Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Papatya Yayınları.
- GÜVENÇ, B. (1994). *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- KARAHAN, L. (2013). “Gramatikal Ölçütlerle Belirlenen Türkiye Türkçesi Ağız Gruplarında Leksik Verilerin Anlamlılığı Üzerine Bir Araştırma”. *Diyalektolog*, C. 2013, S. 7, 1-12.
- KORKMAZ, Z. (1992). *Gramer Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- KORKMAZ, Z. (2007). “Anadolu ve Rumeli Ağızlarının Dayandığı Temeller”, *Belleten*, S. 55, 87-110.
- ÖLMEZ, Z. ve DEĞER, N. (2020). “Çorum Ağızındaki Eskicil Söz Varlığından Örnekler”. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, C. 4, S. 4, 851-871.
- ŞAHİN, H. (2006). “Terimlerin Genel Dile Yansımasına Dair Bazı Gözlemler”. *Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 2006/I, S. 20, 123-129.
- ŞAHİN, H. (2019). “Türkiye Türkçesi Ağızlarının Söz Varlığı Bakımından Bilim Diline Katkısı”. *Oğuz Türkçeleri Araştırmaları Dergisi*, S. 1, 208-214.
- TORUN, Y. (2012). “Divanu Lûgati’t-Türk’ten Türkiye Türkçesi Ağızlarına Deve İle İlgili Söz Varlığı Üzerine”. *Turkish Studies*, C. 7, S. 1, 1995-2002.
- Türk Dil Kurumu (2011), *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TÜRK, O. ve KOÇ, F. (2021). “Gözene köyü ağızında “oyun, mevsim, yemek ve gıda” ile ilgili kültürel unsurlara ait söz varlığı”. *International Journal of Filologia*, S. 6, 20-27.
- TÜRK, O. ve KOÇ, F. (2023). “Dede Korkut hikâyelerinde coğrafi terminoloji üzerine bir inceleme”. *Turkish Studies*, C. 18, S. 2, 1345-1367.
- Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü (I-II-III-IV-V-VI). (2019). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- YAMANAN, E., (2016). “Türkçenin Güncel Söz Varlığı”. *Milli Eğitim Dergisi*, C. 45, S. 210, 85-91.

İSLAMİYET ÖNCESİNDEN 18. YÜZYILA GENETİK MİRAS: KARTAGA MERGEN VE HÜSN Ü AŞK

Rabia Gökçen KAYABAŞI* & Ömer ÇİNİ**

Öz

Toplumsal ve manevi değerlerimizin en eski kaynakları mitlerdir. Geçmişten günümüze kadar birçok kültürel değer bir kökeni ve kaynağı vardır. Bilindiği üzere mit ve mitoloji evrendeki yaşamın kökeniyle ilgilenir. Mitler kutsal bir öyküyü anlatır. Tarihin çok eski dönemlerinde yaşanmış olaylardan bahseder. Dünyada meydana gelen gerçeklerin nasıl olduğunu araştırır. Mitlerdeki kişiler ve olaylar doğaüstü özelliklere sahiptir. İnsanlar bugünkü durumuna doğaüstü varlıkların müdahalesinden sonra ulaşmışlardır. İnsanların oluşturdukları eserlerde doğaüstü varlıklar, nesneler ve yaratılış vb. ortak unsurlara yer vermesi benzer bir şuurun yansımasıdır. Bu durum oluşmasında mitin yani ilk oluşumların etkisi vardır. Bu türdeki metinlerin içerisinde mitlerin yadsınamayacak bir yere sahip olması ise onların bir yaşamışlığı anlatması ve nesnelerin kökenini anlamaya çalışmasına bağlıdır. Ortak bilinçdışı kavramında kişiye özgü algılamalar söz konusu değildir. Ortak bilinçdışını kendi edindiğimiz yaşantılar oluşturmaz. Buradaki yaşamışlıklar kalıtsal bir yolla ya da soydan gelen genetik yapıyla ilgilidir. Aslında bu durum asırlardır insanların hatta hayvanların bile paylaştıkları bir mirastır. *Hüsn ü Aşk* ve *Kartaga Mergen* destanı arasında olay örgüsü, kahramanları, kahramanların karşılaştıkları engeller, taşıdıkları mitolojik değerler vb. açısından benzerlikler vardır. *Hüsn ü Aşk* ve *Kartaga Mergen* destanının yazıldıkları dönemler dikkate alındığında bu iki anlatının birbirinden etkilenme ihtimalleri yoktur. Lakin bu anlatılar arasındaki benzerlikler genetik mirasla, bilinçaltındaki kalıntılarla ya da sözlü aktarımla ortaya çıkabilmektedir. Bu anlatılar arasındaki benzerliklerin toplandığı bir diğer nokta ise kolektif bilinçdışıdır (ortak bilinçdışı). Ortak bilinçdışı, insanlığın varoluşundan itibaren ırkları ve toplumları ayırt etmeden göstermiş olduğu kalıp tepkilerdir. Bunlar; doğum, ölüm, kadın, erkek, korku, tehlike, doğaüstü varlıklarla mücadele, aydınlık, karanlık gibi tepkilerdir. Türk toplumu da bu evrensel yapının içinde yer almaktadır. Nitekim Türklerde kolektif bilinçdışında yer alan birçok kalıpsal ifade görülmektedir. Bunun en somut örneklerinden birisi ise çalışmaya konu olan *Hüsn ü Aşk* ve *Kartaga Mergen* destanıdır. Bu çalışmada *Kartaga Mergen* destanı ile *Hüsn ü Aşk* mesnevisi kolektif bilinçdışı ve bilinçaltı kapsamında değerlendirilmiştir. Bu iki anlatı farklı zamanlarda yazılmış olmalarına rağmen birçok benzerlik içermektedir. Karşılaştırmalı incelemelerle ortaya çıkan bu benzerlikler edebiyat, psikoloji ve mitoloji arasındaki derin ilişkinin de göstergesi niteliğindedir.

Anahtar Kelimeler: Kartaga Mergen, Hüsn ü Aşk, kolektif bilinçdışı, bilinçaltı, arketip.

*Doç. Dr., Aksaray Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi ABD, rabiagokcen@hotmail.com/0 382 288 3436, ORCID:0000-0002-6147-7916

** Öğretmen, MEB, Ağrı/Diyadin, Şehit Ömer Halisdemir Anadolu Lisesi, omerates6868@gmail.com, ORCID:0000-0003-2602-2446

FROM PRE-ISLAMIC TIMES TO THE 18TH CENTURY. GENETIC HERITAGE TO THE CENTURY: KARTAGA MERGEN AND HUSN U ASK

Abstract

The oldest sources of our social and spiritual values are myths. Many cultural values have an origin and source from past to present. As it is known, myth and mythology deal with the origin of life in the universe. Myths tell a sacred story. It talks about events that took place in ancient times of history. It investigates how facts occur in the world. People and events in myths have supernatural properties. People reached their present situation after the intervention of supernatural beings. Supernatural beings, objects and creation etc. are seen in the works created by people. Including common elements is a reflection of a common consciousness. Myth, that is, the first formations, has an effect on the formation of this situation. The fact that myths have an undeniable place in this type of texts is due to the fact that myths tell an experience and try to understand the origin of objects. There are no individual perceptions in the concept of the collective unconscious. Our own experiences do not constitute the collective unconscious. The experiences here are related to an inherited path or genetic structure inherited from lineage. In fact, this is a heritage that people and even animals have shared for centuries. Between Hüsni ü Aşk and Kartaga Mergen epic, the plot, the heroes, the obstacles the heroes face, the mythological values they carry, etc. There are similarities in terms of Considering the periods in which Hüsni ü Aşk and Kartaga Mergen epic were written, there is no possibility that these two narratives were influenced by each other. However, similarities between these narratives may emerge through genetic inheritance, subconscious residues or verbal transmission. Another point where the similarities between these narratives gather is the collective unconscious. The collective unconscious is the patterned reactions that humanity has shown since its existence, without distinguishing between races and societies. These; These are reactions such as birth, death, woman, man, fear, danger, struggle with supernatural beings, light and darkness. Turkish society is also included in this universal structure. As a matter of fact, many formulaic expressions in the collective unconscious can be seen in Turks. One of the most concrete examples of this is the Epic of Hüsni ü Aşk and Kartaga Mergen, which is the subject of the study. In this study, Kartaga Mergen epic and Hüsni ü Aşk mesnevi were evaluated within the scope of the collective unconscious and subconscious. Although these two narratives were written at different times, they contain many similarities. These similarities revealed by comparative studies are also indicators of the deep relationship between literature, psychology and mythology.

Keywords: Kartaga Mergen, Husn u Ask, collective unconscious, subconscious, archetype.

Giriş

Bilim öncesi bilim olarak tanımlanması mümkün olan mitler, çeşitli anlatı türleri içerisinde yaşatılarak toplum hafızasındaki yerini korumuştur. Mit, “1. Tarih öncesine ve kahramanlık devirlerine âit destansı ve masalsi hikâye. 2. Efsaneye karışmış kavram veya kişi” (Doğan, 2008: 1150) anlamındadır. İnsan kendisini, yaşadığı dünyayı, nesneleri, olayları, anlamlandırmasını sağlayan ve her zaman bir yaratılışı anlatan ve kolektif bilincin yer aldığı metinler mit başlığı altında toplanabilir. Mitin konusu olan dünya, evren, nesneler ve olaylar vb. unsurlar nihayetinde insanlık için ortaktır. Ortak şuurla oluşan metinler, aynı millete mensup bireyler tarafından farklı dönemlerde ortaya konulabilmektedir. Bu ortaklık, farklı milletlerin ortak bilinçle eser vermesine zemin oluşturmaktadır.

Mircea Eliade’nin işlevleri, konuları ve tipleri merkeze alarak yapmış olduğu tanımlama, mit ile ilgili günümüzdeki ihtiyaçları büyük ölçüde karşılayan tanımlar arasında yer alır.

“Mit kutsal bir öyküyü anlatır; en eski zamanda, “başlangıç”taki masallara özgü zamanda olup bitmiş bir olayı anlatır. Bir başka deyişle mit, Doğaüstü varlıkların başarıları sayesinde, ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik yani kozmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası (sözgelimi bir ada, bir bitki türü, bir insan davranışı, bir kurum) olsun, bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini dile getirir. Demek ki mit, her zaman bir “yaratılış”ın öyküsüdür: Bir şeyin nasıl yaratıldığını, nasıl “varolmaya” başladığını anlatır. Mit ancak “gerçekten” olup bitmiş, tam anlamıyla ortaya çıkmış olan şeyden söz eder. Mitlerdeki kişiler doğaüstü varlıklardır. Özellikle “başlangıç”taki o eşsiz zamanda yaptıkları şeylerle tanınırlar. Demek ki mitler, onların yaratıcı etkinliğini ortaya koyar ve yaptıklarının kutsallığını (ya da yalnızca “doğaüstü” olma özelliğini) gözler önüne serer. Sonuç olarak, mitler, kutsal (ya da doğaüstü) olan şeyin, dünyaya çeşitli, kimi zamanda heyecan verici akınlarını betimlerler, işte dünyayı gerçek anlamda “kuran” ve onu bugün içinde bulunduğu duruma getiren de kutsalın bu akınıdır. Dahası, insan bugünkü durumunu, olumlu, cinsiyetli ve kültürlü sahibi bir varlık olma özelliğini doğaüstü varlıkların müdahalelerinden sonra edinmiştir”(2001: 15-16).

Eliade’nin mitin tanımında yer verdiği gibi insanların oluşturdukları eserlerde doğaüstü varlıklar, nesneler ve yaratılış vb. ortak unsurlara yer vermesi ortak bir şuurun tezahürüdür. Bu durumun oluşmasında mitin yani ilk oluşumların etkisi vardır. Bu türdeki metinlerin içerisinde mitlerin yadsınamayacak bir yere sahip olması ise mitlerin bir yaşanmışlığı anlatmasına olan inanç ve nesnelerin kökenini anlamaya çalışmasına bağlıdır.

Carl Gustav Jung, psikoloji alanında oluşturduğu orijinal yöntemlerle analitik psikolojinin kurucusudur. Psikolojide bilinç ve bilinçdışının yapısı hakkındaki incelemeleri, geçerliliğini hâlen korumaktadır. Jung, insan psişesini bilinç ve bilinçdışı olarak ikiye ayırırken bilinçdışını da kişisel ve kolektif olarak iki bölüme ayırır. Hocası ve çağdaşı olan Sigmund Freud’un yaptığı çözümlemenin aksine bilinçdışını çok katmanlı bir yapı olarak değerlendirir. Jung bu katmanlı yapı içerisinde bütün canlı âleminin varoluşundan bugüne kadarki tüm bilgiler yer almaktadır. Jung, bu katmanlı yapıda yer alan bilgileri kolektif bilinçdışı ve arketipler olarak isimlendirir. Katmanlı yapıdaki bilgiler ise insanlık için ortak bir değer oluşturmaktadır. Arketip ise Platon’un Antik Çağda kullanmış olduğu “ideası” ile aynı anlamı taşımaktadır (Jung, 2021: 17). Arketipler nöropsişik merkezler olduğu için insanlığın ortak özelliklerini harekete geçirme, kontrol etme gücüne sahiptir. Bu nedenle sınıf, ırk, topluluk gözetmeksizin benzerlikler ortaya çıkmaktadır. Geçmişte atalarımızın ihtiyaç duyduğu birçok davranış kalıtsal olarak çağımıza kadar gelmiş ve kullanılmıştır (Yeşildal, 2018: 422).

Carl Gustav Jung, insan davranışlarının yönlendiricisi olan kişisel bilinçdışı ve insanlık tarihinin bütün bilgi ve birikimini barındıran kolektif bilinçdışı kavramlarını ortaya atmıştır. Bu kavramları içerisinde barındıran kuramını ise şöyle açıklamıştır:

“Ruh, Jung’a göre, hem bilinci, hem de bilinçdışını içerir. Bilinç ile bilinçdışı, birbirine karşıttır ya, aynı zamanda birbirini tamamlayan iki alandır da. BEN ise her iki alana doğru uzanır. Bilinç alanı, bilinçdışına göre daha dar, daha küçüktür. Bir ada düşünelim: Adanın suyun yüzünde görülen bölümüne bilinç diyelim, suyun altında kalan bölümü kişisel bilinçdışı, yeryüzüne oturan tabanı ise, ortak bilinçdışı olsun. Bilincin ortasında BEN oturur, “Bilincin öznesidir.” Bilinç, ruh içeriğinin BEN ile ilişkisini sürdüren işlev, ya da eylemdir. Dış ve iç dünyamızdaki bütün yaşantılarımız, algılanabilmeleri için BEN’den geçmek zorundadırlar. Bilincimiz, aynı anda, birçok şeyi bir arada tutamaz. Kişisel bilinçdışımız bir hazne gibidir, içeriğine her zaman başvurulabilir, gerekince de bilinç yüzüne çıkartılabilir; kişisel bilinçdışı, aynı zamanda, bastırdığımız, içimize attığımız yaşantıları da kapsar. Kişisel bilinçdışı, demek ki, unutulmuş, bastırılmış, bilinçdışı tarafından algılanan, düşünülen ve duyulan her nesneyi kapsar. Ortak

bilinçdışındaysa kişiye özgü algılamalar söz konusu değildir. Ortak bilinçdışının içeriğini, bireysel BEN'imizin kendinin edindiği şeyler oluşturmaz; kalıtsal bir olgu, soydan gelen bir beyin yapısı sorunudur bu. Aslında, bütün insanların, belki de hayvanların bile paylaştıkları bir mirastır; bireysel ruhun temelidir. Bilinçdışı, bilinçten çok daha önce oluşmuştur. İnsanın temel davranışının bilince dayandığı düşüncesi yanlıştır. Yaşamımızın büyük bölümünü bilinçdışında geçiririz: Ya uyuruz, ya da düş kurarız... Yaşamımızdaki her durumda, bilincimiz, bilinçdışına bağlıdır, yadsınmaz bu. Çocuklar, yaşamlarına bilinçdışından girerler; bilinçleri sonradan yavaş yavaş gelişir. Kişisel bilinçdışı bireyin yaşamından kaynaklanan, unutulmuş, bastırılmış, yadsınmış ve bilinçdışı yoluyla algılanmış şeyleri kapsar; ortak bilinçdışı ise insanlığının tarih çağlarına, toplumlara, ırklara bakmaksızın, ta dünyanın kuruluşundan beri evrensel durumlara karşı gösterdiği kalıpsal tepkileri içerir. Sayalım bazılarını: “Korku”, “tehlike”, “üstün güçlerle savaş”, “erkek-kadın”, “çocuk-ana baba”, “aşk-nefret”, “doğum-ölüm”, “aydınlık-karanlık” gibi karşıtlar örneğin”(2006: 32-33).

Jung'un bu görüşlerinden hareketle insanlığın beslenmiş olduğu bilinç alanı kolektif bilinçdışı olarak isimlendirdiği bölümdür. Türk toplumu da bu evrensel yapının bir parçasıdır. Bu nedenle Türklerde de kolektif bilinçdışında yer almış birçok kalıpsal ifade görülmektedir. Yüzlerce yıl önce Türkler tarafından oluşturulmuş *Kartaga Mergen* destanı ile XVIII. yüzyılda yazılmış *Hüsn ü Aşk* mesnevisi arasındaki mitolojik benzerlikler Türklerin çok güçlü bir geleneğe sahip olduğunu gösterir. Türk toplumunda farklı zamanlarda oluşmuş bu eserler kolektif bilinçdışı kavramı kapsamında ele alındığında binlerce yıldır bu ortak bilinçten beslendiği görülür. Jung'un kuramını anlatırken “Bir ada düşünelim: Adanın suyun yüzünde görülen bölümüne bilinç diyelim, suyun altında kalan bölümü kişisel bilinçdışı, yeryüzüne oturan tabanı ise, ortak bilinçdışı olsun” (2006: 33). Şeklinde yaptığı açıklamada dağın yeryüzüne oturan en alt bölümü olan bilinçdışında Türk toplumunun da kendine özgün kalıp unsurları vardır. Bu ortak unsurların aktarımının ilk yolu genetik mirasla binlerce yıl öncesindeki Türk toplumundan gelmesi yönündedir. İkinci aktarım yolu ise bilinçaltı yolu ile gerçekleşmiş olma ihtimalidir. Üçüncü aktarım yolu ise sözlü gelenek sayesinde aktarılmasıdır. Bu özgün unsurlar genetik miras, bilinçaltı ve sözlü gelenekle aktarılmış olsa bile temelinde büyük bir kaynak vardır. Bu nedenle Jung'un ortaya atmış olduğu kolektif bilinçdışı kavramı bütün bu özgün unsurları kapsamaktadır. Jung'un katmanlı yapısındaki Türk toplumuna ait bölüm binlerce yıl sonra bu üç yöntemle ortaya çıkmıştır. Bu aktarımda ortak unsurların oluşumu Edward B. Tylor'un savunmuş olduğu gelişme kuramının yapısına da uygundur.

Edward B. Tylor'un savunmuş olduğu gelişim kuramının temel iddiası insan ruhu her yerde aynıdır. Belirli dönemlerde benzer ürünler verebilmektedir. Gelişim kuramının bütün insanlık için genellemiş olduğu bu görüş Türk toplumunda oluşmuş ortak unsurlar özelinde değerlendirildiğinde binlerce yıl önceki Türk toplumunda oluşan bu unsurlar günümüzde yer alan birçok düşünce yapısının temelini oluşturmaktadır. Bin yıl önceki yaşamış Türk milleti ile günümüzde yaşayan Türk milleti ortak ruha sahiptir. Campbell'e göre mitolojik simgeler insan ruhuna özgü ürünlerdir. Bunlar uydurulamaz ve bastırılamaz. Ayrıca bilinçdışı bilince doğru karanlıklar, yaratıklar ve sis gibi ürkütücü imgeler gönderir. İnsan ise bu bilinmeyen imgeleri açıklama çabasına girer. Bunun içinde kahramanlar bu korku dolu yolculuğa çıkarak ruhun olgunlaşmasını sağlar. Bu bağlamda çalışmanın sınıflandırılması Joseph Campbell'in *Kahramanların Sonsuz Yolculuğu* adlı eserdeki kahramanın yolculuk aşamaları dikkate alınarak yapılmıştır (2013: 13-48).

Bu çalışmada *Kartaga Mergen* destanı ile *Hüsn ü Aşk* mesnevisinin kolektif bilinçdışı ve bilinçaltı kapsamında barındırdıkları ortak unsurlar ele alınmıştır. Bu iki anlatı farklı zamanlarda yazılmış olmasına rağmen birçok benzerlikleri vardır. Bu benzerlikler tıpkı tüm insanlarda ortak olan unsurları barındıran kolektif bilinçdışı gibi Türk toplumunun bilinçaltından gelmiştir.

1.Kartaga Mergen ve Hüsn ü Aşk'ın Olay Örgüsü

1.1. Kartaga Mergen'in Olay Örgüsü

Kartaga Mergen, palamutlu yerde palamut suyu içermiş. Bu yaşadığı yer, Ak denizin kenarında bir Ak dağın altında bir ev dolusu eşyası varmış. Kartaga Mergen'in kara boz atı ava gidip meşhur olurken kır atı savaşlarda meşhur olmuştur. Bir gece evinde kalmıştır. Şafak sökerken, güneş doğmuş ve ava gitmiş. Dağ kenarında hayvan avlar, deniz kenarında kuş vurur. Avladıklarını atına yükler ve yola koyulur. Evine ve halkına dönünce avını halkına taksim etmiştir. Yayaları atlandırır, çıplak kimseyi giydirir. Yorgunluktan uyuya kalır. Sabah olunca kır atına binerek yurdundan uzaklaşır. Kız kardeşi Kan Purkan yatağından kalktığında kardeşini göremez. Kan Purkan, evden çıkınca evden uzaklaşmakta olan kardeşini görür.

Arkasından ne kadar seslendi ise de aldırış etmemiş ve yoluna devam etmiştir. Kan Purkan üç dağın ilerisinde kardeşini yakalayınca nereye gittiğini sormuştur. Yeterli cevap alamayan Kan Purkan, Kartaga Mergen'e "bir kahraman gelecek, beni öldürecek ve hayvanları da alıp götürecektir" der. Dizginlerinden tutarak engel olmak ister. Ancak o kızarak Kan Purkan'a şöyle der: "Senin saçın uzun,/ Aklın kısadır,/Şimdi ne söylüyorsun?/ Dizgini bırakmazsan,/Seni öldüreğim" der. (Radloff, 1994: 159).

Kan Purkan dizginleri bırakmayınca Kartaga Mergen çelik kılıcını çıkararak dizginleri keser ve yoluna devam eder. Dağları aşar, bozkırları geçer, bir aylık yolu iki günde alır. Atı durarak eve geri dönmesini söyler. Atını dinlemeyerek tekrar atı kamçılar ve yoluna devam eder. Bir süre yol aldıktan sonra at artık ilerlemez ve sözlerini tekrar hatırlatır. Sonunda geri dönmeyi kabul eder. Yurduna döndüğünde halkı ve malı yerindedir. Eve girip bakınca kız kardeşi Kan Purkan'ı bulamaz. Kime sorsa bir cevap alamaz. Kız kardeşini evde bulamayınca kara kır atıyla kardeşinin izini sürer. Su atasına kız kardeşini bulmasını emreder.

Bunun üzerine su atası turna balığı kılığına girer, denize dalarak gözden kaybolur. Kartaga Mergen ise dağ sırtlarından yoluna devam eder. Kır atı Kartaga Mergen'e üç ufuk ötesinde bir memlekette atasının yetiştirdiği iki kartalın olduğunu hatırlatır. Bu iki kartala da irtibata geçse de olumlu bir cevap alamaz. Kartallar yavrularına baktıkları için haberlerinin olmadığını söylerler. Kartallardan kardeşini bulmasını istediğinde kartallar yavrularının aç kalacağı korkusuyla bunu kabul etmezler. Bunun üzerine Kartaga Mergen, dokuz kısarak tutarak kartallara verir. Kartallar ise şöyle cevap verir: "Gidersek şimdi gideriz derler,/Dokuz gök yerini /Dokuz defa dolaşırız,/Yedi gök yerine yedi defa gideriz,/Fakat bulur muyuz bulamaz mıyız?"

Kartallar gidince Kartaga Mergen evine gelir. Karışık yeleli savaş atına seslenerek, kardeşinin nerede olduğunu sorar. At uyuya kaldığını söyleyerek nereden olduğunu bilmediğini söyler. Kız kardeşini bulması için atını da gönderir.

Su atası gelir ve kardeşini ne kadar aradıysa da bulamadığını söyler. Su atasının arkasından kartallarda olumsuz cevapla gelirler. Kartaga Mergen evine doğru yol alırken dağ sırtından savaş atının geldiğini görür. Ancak at hiçbir şey söylemeden altın eşikte mecalsiz kalarak düşer. Av atı, savaş atının üzerindeki eğerin ve kantarmanın hemen alınmasını söyler. Av atı yerde bir kere ağındıktan sonra yalbagay kuşu şeklinde ak ve kara bulutlar arasından küçük bir kuş yakalayıp getirir. Bu küçük kuşun savaş atının ruhu olduğunu ve bu kuşun savaş atının ağzına konulduğunda canlanacağını ifade eder. Savaş atı canlandıktan sonra Kartaga Mergen'e başından geçenleri anlatır. Savaş atı, "kırk gün kırk gece yol gittikten sonra denizin diğer yanında dağ sırtına çıktım, bu yerde mızraklar kara orman gibiydi; ben bunların içerisinden geçtim ve bana hiçbir ok, kılıç ve mızrak isabet etmeden ordunun içerisinden geçtim. Ateşten duvara çıktıktan sonra yolda kırmızı bir at gördüm, bunun dizginleri eğrine bağlanmıştı. Sahibi ise yanında ölü olarak yatıyordu, kırmızı atın sahibini canlandırdım ve bana Kan Purkan'ı kaçırdığı için Kan Töngüs'ü izlerken kendisini öldürdüğünü söyledi. Savaş atı tekrar üç gün üç gece yol aldıktan sonra sarı bir atla yanında ölü olarak yatan sahibine rastladım der. Bu atın sahibini de canlandırdığını söyler." Bu kahramanın adı ise Kuttan Alıp'tır. Kuttan Alıp'ta Kan Töngüs tarafından öldürülmüştür. Savaş atı, Kuttan Alıp'ın ise Kan Purkan'ı kurtarmak için Kartaga Mergen'i beklemekte olduğunu söyler. Kara boz atıyla yola çıkan Kartaga Mergen, ilk olarak dağları aşar. Bir yıllık yolları yedi günde gider. Bir aylık yolları iki günde bitirir. Çelik bozkırına ulaşır. Burada kırk gün kırk gece yol gider. Çelik bozkırından çıkınca bir dağa tırmanır ve ileriye bakar. Ateşten denizini görür. Ateşten denizin buharı gökyüzüne ulaşır. Gökyüzünün yüksek yerleri alev gibi yanmaktadır. Otlar kor gibi parlar. Kara boz atı ile ateş denizinden sıçrayarak geçer. Daha sonra kara yerin kıyısında yüksek gökyüzünün dibinde dağ sırtına ulaşır. İleriye bakar. Ak denizi görür.O ak denizin kenarında ak bir sirkesi gibi bir köy vardır. Kartaga Mergen bu köydeki bir eve girer ve orada birçok kahramanla konuşarak gelme sebebini anlatır. Ardından hep birlikte yola koyulurlar. Beyaz at kişneyerek sahibine kendisinin sırtına binmesi gerektiğini söyler. O, atın sırtına binerek gider. Daha sonra at sahibine şapkasını unuttuğunu hatırlatır. Kahraman, Altın Kan'ın çocuğu olan ve ona tahsis edilen güzel Altın Arıg'ın şapkası alacağını söyler. Tekrar uzunca bir yol aldıktan sonra arzın kenarında Altay sırtını aşınca bir köy görünür. Burada altın direğe bağlanmış kırmızı bir at durmaktadır. O evdeki kahramana yolculuğunun sebebini anlatır.

Kartaga Mergen, kahramandan kendisiyle birlikte yolculuğa gelmesini ister. Kahramanla birlikte Kuttan-Alıp isimli kara kula ata sahip bir kahramanın yanına giderler. Kuttan-Alıp'da Kan Purkan'a yapılanlara razı olmadığını ve yağmacıyı takip ettiğini daha sonra öldürüldüğünü ve karışık yeleli at tarafından diriltildiğini anlatır. Üç kahraman uzun bir yolculuğun ardından bembeyaz bir köye varırlar. Bu köyün ortasında dokuz köşeli bir taş ev vardır. Evin önündeki altın direğe bağlı kara kula bir at vardır. Kartaga Mergen'in yanındaki iki kahraman kendisine sadece güreşte yardım edebileceklerini söylerler. Kartaga Mergen tek başına köye gider. Köye girdikten sonra altın direğe atını bağlar. Taş sarayın kapısına vardığında demir zincire bağlı iki köpek vardır. Kapıyı açmaya çalışınca iki köpek üzerine saldırır. İki köpeği iki eline aldıktan sonra demir zincirleri kırarak köpekleri öldürür. Kartaga Mergen bu kapıyı açıp içeri girince başka bir kapı görünür. Bu kapının önünde ise zincire bağlanmış iki ayı vardır. Kapıyı açmak isteyince iki ayı saldırır. İki eline aldığı ayıları birbirine vurarak öldürmüştür. Kapıyı açıp içeri girince üçüncü bir kapı görünür. Bu kapının önünde de iki pehlivan durmaktadır. Birisinin elinde çelik kılıç, diğerinin elinde ise mızrak vardır. Pehlivanların birisi Kartaga Mergen'in kılıçla başını kesmek isterken diğeri göğsünü mızrakla delmek ister. Kartaga Mergen birinin başını kopararak yere atar, diğerinin kolunu kopararak toprağa fırlatır. Kapıyı açarak içeri girer ve Kan Töngüs'ün altın yataкта uyuduğunu görür. Yedi sarı kız ise onun başında destektir. Kartaga Mergen, Kan Töngüs'ün yatağına bir kez vurur ancak uyanmaz. İkinci kez vurduğunda ise taş saray sallanır. Üçüncü defa vurunca pehlivan yerinden sıçrar.

Yatağından sıçrayıp kalkan Kan Töngüs ile Kartaga Mergen güreşe tutuşurlar. Taş sarayı yıkarlar. Yedi gün dokuz gün güreşirler ancak birbirlerini yenemezler. Dağ tepesinde güreştiler, öküz gibi "möğerdiler", iki vahşi kulan gibi güreştiler, yedi yıl güreştiler ancak birbirlerini yenemediler. Doğuştan kahraman olan Kartaga Mergen ayağının üzerine az basıp daha çok eline yüklenir. Böyle olunca arkadaşlarından yardım ister. Fakat iki arkadaşı yardım etmeden kaçıp giderler. Kartaga Mergen, Kan Töngüs ile bir süre güreştikten sonra Kan Töngüs, onu yere fırlatır ancak onu öldüremez. Doğuştan kahraman Kartaga Mergen, bir hamle ile doğrulur ve yedi gün güreşirler, dokuz gün güreşirler birbirlerini yenemezler. Kan Töngüs bitkin düşer ve ellerinin üzerine gelir. Kartaga Mergen onu havaya kaldırır kaldırmaz Kan Töngüs "Yer altındaki yedi kuğu, yedi kuğunun damadı, yer aynası, yer kara, nerede kaldın yardım et" diye bağırır. Kartaga Mergen, Kan Töngüs'ü yere fırlatır ve altı yerden beli kırılır ve orada ölür.

Kan Töngüs'ün ölmeden önce çağırdığı yedi kuğu, yedi kuğunun damadı, yer aynası, yer kara ile güreşir. Kartaga Mergen, Yer Aynası ile dokuz gün güreştikten sonra onu havaya kaldırıp kara bulutlar arasına gönderir. Yer Aynası ölmeden Yedi Kuğu Karısıyla onların başı ve Yer Aynasının kaynanası olan sarı tırnaklı, kurşun gözlü ve kendir saçlı Tyekçakay'ı yardım etmeleri için çağırır. Yedi Kuğu Karısı ve Tyekçakay'ın gelmesine aldırmış etmeyen Kartaga Mergen, Yer Aynasını yere atarak öldürür. Daha sonra Kuğu Karısı gelerek Kartaga Mergen ile güreşmeye başlar. Kartaga Mergen, kuğu karısının saçından iki tel kopararak yere atar. Bu saçın bir telinden kara dağ diğer telinden ak dağ meydana gelir. Bu dağların arasında Kartaga Mergen ve Kuğu Karısı güreşmeye devam ederler. Beyaz at hiçbir şey göremez. Ancak Kartaga Mergen'in inlemelerini duyar. Semayı yedi defa dolaşır ancak hiçbir akrabasını, eşini ve dostunu bulamaz. Yeri dokuz defa dolaşır yine kimseyi bulamaz ve en sonunda Kattan Alıp ile Kan Mergen'e varıp onlardan yardım ister. Onlar ise atla alay edip atı yakalayarak yirmi dallı demir söğüt ağacına bağlarlar. Ağaca bağlanan boz at ağlayıp sızlayarak yedi gün orada kalır. İpini kopararak şöyle der: "Ben sağ kalırsam, sahibimi diriltirsem köpek tabağından yemek yediririz sizlere. İğne deliğinden güneşi gösteririz sizlere" der. Boz at oralarda sığınamayarak kendisini öldürmek ister. Boz at önce bir dağdan kendisini atar lakin ölmez daha sonra bir denize atar kendisini yine öldüremez. Denizden koşarak çıkan boz at kara yerin kenarında, semanın dibinde bir dağın tepesine çıkar ileriye bakar. Saksagan konmayan sarı çöl görür, kuzgun konmayan geniş çöl görür. İleride bir dağın kenarında ak kayın görünür. Bu ak kayının yaprakları altın ve kabukları gümüşdür. Kara boz at artık her şeyden umudunu keserek bu ak kayın altında "ot yemem açlıktan; su içmem susuzluktan ölürüm" diyerek ölümü bekler. Ölüm anı geldiğinde ileriki dağ sırtından karışık yeleli atın yaklaştığını görür. Kara boz at, ormanın içerisinden çıkan bir kahramanın karışık yeleli ata nişan aldığını fark eder. Kahraman yayını gerip oku atar lakin karışık yeleli at oktan kurtulur. Kara boz at, oku atanın Kattan Alıp olduğunu görür. Kattan Alıp'tan intikam almak istese de dermanı kalmamış ve karışık yeleli atın önüne yığılmıştır. Karışık yeleli at, kara boz ata üç defa ot yemesini ve üç defa su içmesini söyler. Kara boz at bunun üzerine dirilir ve sahiplerinin başından geçenleri anlatır. Sahiplerinin ise şu anda kuğu karısı ile

güreştiğini anlatır. Sahiplerinin yaşayıp yaşamadığından habersiz olduğunu söyler. Bunun üzerine kahraman Kartaga Mergen'i aramaya giderler. Kara boz at önde, ak kır at ise onun arkasında Kartaga Mergen'i aramaya koyulurlar. Her iki atta bir insan sesi işitirler. Bu sesin gökten mi yerden mi geldiğini anlayamazlar. Kır at sağa sola koşuşturur lakin sesin ne yönden geldiğini çözemez. Kır at, At başı büyüklüğünde altın guguk olarak göğe uçar. Gökteki beyaz ve kara bulutlar içerisinde Kartaga Mergen'i arar ancak bulamaz. Yerden bir ses gelir. Altın guguk yere gelince ak dağ ile kara dağ arasından bir ses duyulur. Altın guguk, ak kaya arasına oturur ancak burada da Kartaga Mergen'i bulamaz. Bu yerdeki ak kaya gökten yere doğru uzanmışken kara kaya yerden göğe doğru uzanmıştır. Altın guguk burada ötüncü kara kaya kara kurşun olup yere akarken ak kaya ak duman olup gökyüzüne çıkmıştır. Ak ve kara dağlar yok olunca Kartaga Mergen inleyerek yerde yatar. Yer altından çıkıp gelen kuğu karısı, Kartaga Mergen ile tekrar güreşe tutuşur.

Kartaga Mergen'in atları kuğu karısının canının vücudunda olmadığını ve canının nerede olduğunu bilirler. Kuğu karısının canı yer altındadır. Burada dokuz deniz vardır. Bu denizler ayrı bir deniz oluşturarak bir yerde birleşirler. Bu birleşim noktasında yeryüzüne kadar ulaşan bakır bir kayalık vardır. Bu kayalığın kenarında bir kara sandık bulunur. Bu kara sandığın içinde kuğu karısının yedi kuştan ibaret olan canı bulunmaktadır. Bu sandıktaki yedi kuş öldürülürse kuğu karısı da ölecektir. Kara boz at bakır kayaya vurur. Kara sandık kara toprağın arasındadır. Yine kara boz at sandığın kapağını da vurarak açar. Kara sandık içindeki bakır altın kutuyu ağzına alır ve Kartaga Mergen'in yanına giderler. İki at bu kuşları nasıl öldüreceklerini konuşurlar. Karışık yeleli at bir kel kafalı adam kılığına girerek kutuyu açar ve bir eline kuşları diğer elinde de Kartaga Mergen'in kılıcını alarak kuşları öldürür. Kuğu karısı hemen oracıkta yere yıkılır ve ölür. Kartaga Mergen atların boynuna sarılarak sevinç duyar. Kara boz atına binerek Kan Töngüs'ün memleketine gider. Karışık yeleli atta onları bir kulun şeklinde takip eder. Kartaga Mergen kız kardeşini aramaya başlar lakin onun ölüsünü bulur. Karışık yeleli at ancak onun kemiklerini gösterir. Kartaga Mergen kemik parçalarının uyanlarını bir ay içerisinde bir araya getirir. Kartaga Mergen kardeşini her ne kadar canlandırmaya çalışsa da bunu yapamaz ve ağlamaya başlar

Kara boz at gidip ak otu getirir. Kartaga Mergen kız kardeşini ak otlarla diriltir. Kartaga Mergen Kan Töngüs'ün malını mülkünü alıp götürürken kız kardeşi de bir atmaca olarak yükseklere uçar gider. Kartaga Mergen, Kan Töngüs'ün mallarını alıp yola çıktıktan sonra kel kafalı bir gence rastlar. Onun zekâsından dolayı bir kahraman olduğuna inanır. Kartaga Mergen bu genç adama elindeki halkı ve malları yurduna götürmesi karşılığında elbiseyle güzel bir at vereceğini söyler. Zekâsı parlak olan genç bu teklifi kabul eder. Kartaga Mergen ise söz verdiği gibi kendisine ihtişamlı bir elbiseyle Kan Töngüs'ün altı kulaç uzunluğundaki kara yağız atını verir. Kartaga Mergen daha sonra bu gence halkın başı kara yağız atlı Tas Kines adını vererek onu kahraman ilan eder. Kartaga Mergen, Tas Kines'in bir eline kuru değnek diğer eline de yaş değnek vererek malları ve halkı eski yurduna götürmesini söyler. Yolda giderlerken Kartaga Mergen bir işinin olduğunu söyleyerek kara boz atını kamçılayıp uzun bir yol gider. Kara kula atı Kattan Alıp'ın köyüne gelir. Kartaga Mergen, Kattan Alıp'ı sorar. Kattan Alıp kara kula atına binerek gelir. Kafasındaki şapkayı çıkarıp kolunun altına alır ve Kartaga Mergen'e yalvarır. Kartaga Mergen'e Kattan Alıp kendisini öldürmezse onun hizmetkârı olacağını söyler.

Kattan Alıp böyle yalvarınca Kartaga Mergen karar vermekten vazgeçer. Tas Kines'i bekleyelim o hükmü versin der. Tas Kines'e Kattan Alıp'ın yaptıklarını anlatır ve onun Hüküm vermesini ister. Tas Kines, Kattan Alıp'a kuru değnek ile vurarak mallarını Kartaga Mergen'e vermesini söyler. Uzun bir yolculuktan sonra Kan Mergen'in yurduna varırlar. Aynı şekilde o da Kartaga Mergen'e yalvarır. Tas Kines Kattan Alıp'a yaptıklarının aynısını bu kahramana da yaparak mallarını Kartaga Mergen'e götürmesini söyler.

Kartaga Mergen, Tas Kines'i önden göndererek kendisine bir kız bulmasını ister. Altın Kan'a gider ve onun kızı Altın Arığ'a talip olur ve düğün yaparlar. Kartaga Mergen vatanına gelir. Tas Kines de malları sürerek yurda ulaşır. Kattan Alıp'ı at çobanı, Kan Mergen'i inek çobanı yaparlar sonra da düğün kurarlar. Aç kalanlar doyurulur, zayıflar semirtilir, çıplaklar giyindirilir ve yayalar atlandırılır. Şafak sökerken Tanrı'dan yazı gelir: "Kan Purkan'ı bizim tarafa göndersin önümüzde Purkan (Buda) olup otursun! "Kan Purkan, Kartaga Mergen'in omuzlarına basarak duman olup Tanrı'ya çıkar. Kartaga Mergen de evinde oturup yemeğini yer. Destan metni burada sona erer.

1.2. Hüsni ü Aşk Mesnevisinin Olay Örgüsü

Arabistan'da yaşayan Beni Muhabbetogulları kabilesi öyle bir kabile ki bütün halkı dert, keder ve eleme sahiptir. Giydikleri, içtikleri ve yedikleri her şey elem ve kederden oluşmaktadır. Kadehleri gürz, içtikleri şarap dehşet saçan ölümdür. Bir ava çıksalar önlerine yılanlar, çıyanlar çıkar. Normal avları bile vahşi hayvanlara dönüşür.

Kabilede bir gece ilginç olaylar yaşanmaya başlar. Gökten çan, davul veya hu gibi sesler gelir! Yerde ve gökte sarsıntılar meydana gelmektedir. O gece iki çocuk dünyaya gelir. Bu doğan bebeklerin biri ay diğeri ise güneş gibidir. Kabile kız çocuğuna Hüsni adını verirken oğlan çocuğuna Aşk adını verir. Kabile büyükleri Hüsni ve Aşk'ı birbirlerine nişanlarlar. Bu iki âşık daha beşikteyken acı, keder ve elem çekmeye başlar. Bu feleğin onlara bir oyunudur.

Hüsni ve Aşk okul çağına gelince Edebiy adlı bir mektebe başlarlar. Burada sınıf arkadaşı olurlar ve birbirlerine aşk dolu gözlerle bakarlar. Bu mektebin hocası ise Molla Cünun'dur. Bu Molla bilgeliğin, ilim ve irfan denizinin bir sembolüdür.

Bu aşk mesnevisinde diğer mesnevilerde olan geleneksel yapıya ters bir durum söz konusudur. Aşkını ilk açıklayan kişi bir kızdır. Gün geçtikçe Hüsni'nün aşkı artarken Aşk'tan buna bir karşılık gelmez. Hüsni, Aşk'tan şüphe ederek başkasını sevdiğini bile düşünmektedir. Daha sonra bu fikirden vazgeçer. Onu gizli gizli görmeye gider ve Aşk'a masallar anlatır.

Mana mesiresi adlı bir bahçe vardır. Buranın safracıbaşı ise Sühan adlı yaşlı bir kimsedir. Ancak çok bilgili ve ruhu gençtir. Bu mana mesiresi tıpkı bir cennet bahçesi gibidir. Burada feyz havuzu vardır. Bu havuz başında Hüsni ve Aşk sohbetler etmektedir. Sühan bu gençlerin durumunun farkındadır. Bu iki gencin kavuşması için onlara yardım etme kararı alır. Sühan, Hüsni'e beni dinlersen, benim dediklerimi yaparsan amacına ulaşırsın der. Sühan bu iki gençle gerçekten dost olur.

Beni Muhabbet kabilesinde Hayret diye bir genç vardır. Bu bölgeye baştanbaşa hâkimdir. Kaza ve kader casusundan Hüsni ve Aşk'ın aşklarını öğrenir. Bu iki âşığın buluşmasına ve kavuşmasına engel olmak ister. Hayret, bu iki âşığın görüşmelerine yasak koyar. Hüsni bu yasağa uyar ve evine kapanır. Daha sonra Hüsni, Hayret ile hesaplaşmak ister lakin Sühan buna izin vermez. Hüsni durumunu anlatan bir mektup kaleme alır ve bu mektubu Sühan ile Aşk'a ulaştırır. Hüsni'nün durumundan haberdar olan Aşk ise Sühan ile ona bir mektup gönderir. Mektupta Hüsni'e biraz daha beklemesini söyler.

Hüsni'nün dert ortağı İsmet adlı bir dadısı vardır. İsmet, Hüsni'nün Aşk'a karşı hissettiği duyguyu öğrenince bu durumu saklamasını, Aşk'a söylememesini ve susup naza çekilmesini söyler. İsmet'in dedikleri olur. Bu konuşmaları duyan Sühan olup biteni Aşk'a anlatır. Hüsni'nün kendisine âşık olduğunu söyler. Hüsni'nün âşık olduğunu öğrenen Aşk'ta yanıp tutuşmaya başlar. Aşk'ın ise Gayret adlı bir lalası vardır. Gayret, Aşk'ı bekleyen zorlu yolculuk için onu hazırlar. Aşk, Gayret'ten kendisine yol arkadaşlığı yapmasını ister ve Gayret'te bunu kabul eder.

Molla Cünun, Aşk'ın Hüsni'ü istediğini görünce Hüsni'e ulaşabilmek için mücadelenin gerekli olduğunu dile getirir. Kabile büyükleri toplanır ve Aşk'ı dinlerler. Aşk'ın sözlerin bakan kabile büyükleri onunla dalga geçmeye başlarlar ve Aşk'a Hüsni'ü herkesin istediğini ancak onun için bedel ödeyenlerin Hüsni'e kavuşabileceğini söylerler.

Kabile büyüklerinin bir isteği olduğunu anlayan Aşk, ne istediklerini sorar. Kabile büyükleri değerli bir hazineye zahmet çekmeden sahip olunamaz derler. Aşk'a kalp diyarına gidip oradaki kimya adlı iksiri getirmesini söylerler. Aşk bu teklifi kabul eder lakin bu yol sandığı kadar basit bir yol değildir. Tehlikelerle dolu bir yoldur.

Aşk ile Gayret kalp diyarına gitmek için yola çıkarlar. Bu yolculuğa başlayan ilk adımda bir kuyuya düşerler. Bu kuyunun dibinde ise uykuda olan bir dev vardır. Dev bu iki yoldaşı askerleriyle yakalayıp ayaklarından bağlar. Dev onlara sorgusuz sualsiz çıktığınız için bu kuyuya düştünüz ve bu ahmaklığınız sizi bana yem etti der. Aşk ile Gayret kuyuda öylece beklerken yukarıdan bir ses bu kuyudan çıkış yollarının kuyunun dibinde bulunan ipe tutunmalarıyla olacağını söyler. İki yoldaş baktıklarında bu sesin Sühan'a ait

olduğunu anlarlar. Kuyunun dibindeki ipe tutunarak oradan kurtulurlar. Sühan'ın yanına varan Aşk hatasını anlamıştır. Aşk, Hüsn'e ulaşmak için fevri hareketlerden vazgeçeceğini söyler. Lakin Sühan hiçbir şey söylemeden kuş olup uçar gider. Bu sıkıntıdan kurtulan Aşk ve Gayret yolculuklarına devam ederler. Onları bekleyen bir diğer engel ise ümitsizlik ve karanlıklarla dolu Gam Harabeleridir. Burada bir çölün içerisinde karla kaplı soğuk geceler geçirmişlerdir. Gecenin geçit vermeyen karanlığı karların üzerini bile örtmüştür. Bunları gören Aşk telaşa kapılmış ve bir yandan diğer yana koşuşturmuştur. Bir müddet sonra çölün ortasında bir cadı görmüştür.

Bu cadı alevlerin üzerinde oturmaktadır. Bu alevler cehennemın katranına benzemektedir. Alevlerin dumanı gökyüzünü kaplamıştır. Bu bir büyüydü lakin alev gibi görünüyormuş. Cadı, dev yüzlü, korkunç görünümüne, başı Karadağ gibi; ağzı, dişleri eski ve yıkık kâfir mezarları gibi, burnu kokarca ve kertenkele yatağı, alt dudağı pis kokulu bir fil leşinin hortumu gibi dizlerine kadar uzanmaktadır. Çirkin renkli gözleri iki kaplumbağa, kirpikleri yengeç ayağı, iki memesi baş aşağı iki domuz gibi, iki kulağı kirpi ve sıçan yuvasıdır. Cadının ağzı lağım gibi kokar, burnundan çıyanlar, fareler ve akrepler çıkar, ağzının içinde zehirli yılanlar ve kertenkeleler bulunur, dili ise cehennem zebanisi gibi ateşle söyleşir. Cadının etrafında ise büyü yapacağı birçok malzemeler hazır bulunmaktadır. Bu cadı bir yandan çocukları yerken diğer yandan çocukların kanından tekrar çocuk doğurmaktadır. Bu doğurduğu çocukları ise tekrar yer. Bu cadı Aşk'a kendisini sunmuştur. Aşk kabul etmeyince onu çarmıha germiştir. Bu kötülükler Sühan'ın yardımı gelmesiyle ortadan kalkmıştır. Sühan, Aşk'a Hüsn'ü andığın ve onu unutmadığın için bela ve musibetlerin son bulduğunu söyler. Hüsn, Aşk'a bir kılıç göndermiştir. Bu kılıçla Aşk önüne çıkan birçok engelli aşmıştır. Hüsn, Aşk'a Aşkar adında bir de at gönderir. Aşk bu ata binip dörtlüye yol alır. Aşk bu yolun uzunluğundan sıkılır. Gayret onu teselli etmeye çalışır. Aşk ve Gayret bir gecede binlerce yıllık mesafe giderler. Bu yolculukta gam çölüne düşerler burada gulyabanilerle, aslanlarla, ejderhalarla, kaplanlarla savaşır ve matem sarayını geçerler. Bu engellerden sonra ise ateş denizine varırlar.

Bu ateş denizine düşen insanları, mumdan gemilere sahip devler gemilerine çekip yakalamaktadırlar. Aşk bu devlerden haberdardır lakin karşıya geçmesi de mümkün değildir. Aşk Allah'a yalvarır ve Aşkar dile gelir. Aşkar, Aşk'a burada niçin beklediğini sorar. Aşk ise Gayret gibi denizi geçecek kanatları olmadığından beklediğini söyler. Bu konuşmadan sonra Aşkar ateş denizine dalar. Bu ateş cehennem ateşi misalidir. Sanki bu ateşin içerisinde Nemrut'un kara devleri vardır. Bu ateş içerisinde Aşk'ın güzelliği daha da artmıştır. Gayretle birlikte kanat çırpın Aşk elindeki kılıçla gulyabanileri öldürerek Çin Sahiline varır.

Çin Sahili, tıpkı bir cennet bahçesidir. Burada bülbüller, güller, karanfiller ve nergisler vardır. Bu bahçeye Sühan ise bir papağan kılığında gelir. Aşk'ı Çin padişahının kızı Hüsrüba hakkında uyarır. Sühan, Aşk'a eğer Hüsrüba'ya âşık olursan "Zatussuvver" kalesine gideceksin der. Aşk, Hüsn'ünden başkasını gözünün görmeyeceğini söyler. Ancak Hüsrüba'yı görünce Hüsn'e benzeter ve dayanamaz âşık olur. Hüsrüba ise Hüsn'e çok benzemektedir. Hüsrüba'yı suskunluğu Hüsn'den ayırmaktadır. Hüsrüba, Aşk'ı eğlence meclisine çağırır ve yanı başına oturtur. Aşk her ne kadar eğlense de tedbiri elden bırakmamaktadır. Lakin bu eğlence meclisine daha fazla dayanamaz ve uyuya kalır. Uyandığında güzeller ve kılıcı ortadan kayıp olmuştur. Sühan tekrar Aşk'ın yanına bir sülün kılığında gelir ve Aşk'a Hüsrüba geldiğinde seni zatussuvver kalesine götürmek isteyecektir sakın onunla gitme der. Aşk, Gayret'in ve Sühan'ın uyarılarını dinlemeyerek Hüsrüba geldiğinde onunla birlikte "Zatussuvver" kalesine giderler.

"Zatussuvver" kalesine varan Aşk ve Gayret buranın resimlerle dolu bir mekân olduğunu görürler. Girdikleri kapı arkalarında kapanır. Her taraf güzellerin resimleriyle doludur. Bu kale sanki çıkışı olmayan bir şehirdir. Bu hayal ve tasvirlerden başı dönen Aşk, Aşkar atına bindi ve dörtlüye at sürdü. Bir de dönüp baktı ki bir arpa boyu bile yol gidememiş. Bu kalede eskiden ne yaşamış ise başına hepsi tekrardan gelir. Kuyuya düşüp dev tarafından tutsak edilir, karlı çölleri yeniden geçer, cadı ile tekrar savaşır, yoluna ateş denizi çıkar; devlerle, cinlerle, gulyabanilerle savaşır. Bu merhaleler kolay geçmedi çünkü Hüsrüba onun elinden ah kılıcını almıştı. Sühan bu seferde papağan kılığına girerek kaleyi ateşe vererek yakmasını söyler. Sühan buradaki sandıkta bir hazine olduğunu ve onu almasını söyler. Aşk, Sühan'ı dinleyerek kaleyi yakar ve hazine sandığını açar lakin içerisinde Hüsn'ün resmi yoktur. Bütün âlemdeki güzelliklerin resmi vardır. Bu nedenle Aşk bu hazineye hiç bakmaz. Bu yerde ah kılıcını ve seherde atılan dua okunu bulur ve yoluna devam eder. Bu yolda da çeşitli sıkıntılarla karşılaşan Aşk, artık bitkin ve yorgun düşmüştür. Aşk'a bütün

bu sıkıntılarda yol arkadaşlığı eden Gayret bile Aşk'ın gözüne düşman görünmüştür.

Sabah olduğunda her şey son bulmuştur. Karanlıklar yerini aydınlığa bırakmıştır. Sühan ise şafak vaktinde bir tabip kılığında gelerek Aşk'ı kalp şehrine götürür. Sühan, Aşk'a derdinin dermanı oradaki tılsımdadır der. Buradaki tılsımın adı Hüsn'dür. Aşk bunu duyunca yeniden doğmuşa döner. Kalp şehrine varan Aşk buranın bir saray olduğunun farkına varır. Aşk burada değerli taşlardan yapılmış bir köşk görür. Bu köşkün içerisinde sesler gelmektedir. Perdeleri açıp baktığında herkes oradadır. Yani Hayret, Gayret, İsmet, Molla Cünun ve Sühan oradadır. Sühan çeşitli kılıklarda gelerek yardım edenlerin hepsi bendim der. Daha sonra Aşk'ı Hayret'e teslim eder. Hayret ve Aşk birlikte köşkün içerisinde ilerleyerek giderler (Doğan, 2017:1-420).

2.Hüsn ü Aşk ve Kartaga Mergen'in Karşılaşması

Avlanma şekilleri

Hüsn ü Aşk'ın bu bölümünde avlanmaya çok uzak diyarlara gidildiğinden bahsedilmiştir. Uzak bölgelere gitmekle birlikte avları da çok zorlu geçmektedir. Av kuşları kertenkeleye döner; keklikleri ise kanatlı akrep olur. Yılanlar önlerine kıvrılarak atlasa bunları turna kuşu gibi görür kokusuzca avlardı. Okları ziyan olmasın diye kendilerini yay kirişine çekerler. Bakışları çok sert bir kabiledir. Kartaga Mergen ise şafak sökerken, güneş doğarken ava çıkar. Dağ kenarında hayvan vurur, deniz kenarında kuş avlar. Bu avlarını atının arkasına yükleyerek evine gelir. Bu avlarını halkına taksim eder ve yayaları atlandırır çıplakları giydirir.

Her iki anlatıda da avlanma ve avcılık ile ilgili bir bölüm yer almaktadır. Çünkü Batırların (kahramanların) en eski tiplerinden birisi de avcı ve nişancıdır. Bu avcı ve nişancılığı öğreten ilk tip ise mitte vardır. Batırlık, nişancılık ve avcılık ile ilgilidir. Avcıların ava gittikleri yerler ıssız yer, yüksek dağ ve geniş bozkırlardır. Bu yerlerde kahramanlar yalnız başına bulunurlar (İbrayev, 1998: 262). Bu durumdan hareketle her iki metinde Türk genetiğinde yer alan avcılık tekrardan tezahür etmiştir.

Kahramanların Dünyaya Gelişi

Hüsn ü Aşk'ta kahramanların doğumundan önce gökler birbirine girer, karanlıklar artar ve meleklerin kimi güler kimi ağlar vb. olaylar meydana gelir. Bu olayların meydana geldiği gece dünyaya Hüsn adında güzel bir kız ve Aşk adında İsa çehreli bir oğlan dünyaya gelir. Bu mesnevinin iki kahramanı sıradan insanlardan farklıdır. Dünyaya gelme sebepleri ise kendi özbenlerini bulabilmektir. Kartaga Mergen destanında ise Kartaga Mergen, Kan Töngüs, Kan Mergen ve Kuttan Alıp adlı kahramanların doğuştan kahraman oldukları belirtilir. Bu kahramanlarda Hüsn ve Aşk gibi sıradan insanlardan farklılaşmışlardır. Çünkü Türk geleneğinde kahramanlık herkeste görülebilecek bir özellik değildir. Türk geleneğinde genel itibarı ile babadan oğula geçmektedir. Ayrıca kahramanların diğer insanlardan ayrıldığı bir diğer nokta ise kendilerinden başka birinde olmayan atları ve kılıçlarıdır.

Mana Mesiresi ve Palamutlu Yer

Hüsn ü Aşk'taki mana mesiresi alelade bir piknik yeri değildir. Suyu menekşe rengine toprağı amber kokuludur. Taze yeşermiş otları sonsuz bir ömürdür. Bu bahçede baştanbaşa sidre ağaçları vardır. Gül bahçesi kıvılcık bir deniz gibidir. Yeşil çimenleri sanki bir zümrüt denizidir. Bu mana mesiresinin bir de feyz havuzu vardır. Bu havuzun başında ise Hüsn ve Aşk sohbet eder. Bu havuz ise bu kadar güzelliğin bir aynasıdır. Kartaga Mergen, palamutlu yerde yaşar ve palamut suyu içer. Ak denizin kenarında ak bir dağın altında bir yerde oturmuştur. Kartaga Mergen'in evi ise eşyalar ile doludur. Yakutlarda "sülüğey", kutsal olarak bilinen palamut ağacının belirtisidir. Bu belirti Ürün Ayı Toyon'un tükürüğü olarak görülür (Dilek, 2021: 738). Yine Yakutlarda Ürün Ayı Toyon, yaratıcı tanrı olarak bilinir. Gökyüzünün yedinci veya dokuzuncu katlarının doğusunda yaşar. Kutsal kabul edilen palamut onun tükürüğüdür. Kartallar ise onun dizinin yanında uyurlar. İnsanlara yardım ettiği zaman ilahi bir güce sahip olurlar (Dilek, 2021: 869-870). Bu nedenle Kartaga Mergen Destanında anlatılana göre palamutlu yer kutsal ve bereketli bir yerdir. Ayrıca destanda geçen kartalları Kartaga Mergen'in babası yetiştirmiştir. Bu kartallar Kan Purkan'ı aramak için yedi kat göğe çıkmışlardır. Bu nedenlerin tamamı Kartaga'nın yaşadığı yerin kutsal ve bereketli bir mekân olduğunu gösterir.

Kartaga Mergen destanı ve *Hüsn ü Aşk* mesnevisi'ndeki bu yer tasvirleri yaşanan yerlerin basit bir mekân olmadığını gösterir. Her iki mekânında özelliklerine bakıldığında su, ağaç, dağ vb. birçok özellik ortak kullanılmıştır. Su arındırıcılığı, ağaç bereketi, dağ kutsallığı ile her iki mekânda da karşımıza çıkmaktadır. Çünkü eski dönemlerde Türklerin ekonomi temelini hayvancılık oluşturmaktadır. Bu nedenle yerleşim yeri olarak bereketli yerleri seçmişlerdir. Bu tür yerlere değer atfedilmiştir. İki anlatıda da ortaya çıkan bereketli ve güzel yer tasvirleri Türk milletinin şuuraltında olan resmin bir yansımasıdır.

Aşk ve Kartaga Mergen'in Yolculuğa Çıkma Sebepleri

Hüsn ü Aşk mesnevisinde Aşk, Hüsn'ü Beni Muhabbetogulları kabilesinden ister lakin onunla dalga geçerek Hüsn'ü vermezler. Aşk da Hüsn'ü alabilmek için ne yapması gerektiğinin kabileye sorar. Aşk'tan kabile büyükleri Hüsn'e kavuşmak için öncelikle bir kimya bulmasını isterler. Bu kimyada kalp diyarındadır. Bütün zorlukları göze alan Aşk, Hüsn'e kavuşabilmek için kalp diyarına yolculuğa çıkar. Aslında Aşk, somut olmayan, bilinmeyen ve gaip olan bir şey için yola çıkmıştır. Kartaga Mergen ise avdan gelip avını halkına taksim ettikten sonra yorgunluktan uyuya kalmıştır. Uyanınca sebebi bilinmeyen bir yolculuğa koyulmuştur. Kardeşi Kan Purkan atının dizginlerinden tutarak onu durdurmaya çalışsa da atın dizginlerini çelik kılıçla keserek yoluna devam etmiştir. Atı, düşman yurdunu talan edecek demesine rağmen bu uyarılarını dikkate almaz. Kartaga Mergen çok uzun bir yol aldıktan sonra atı ona tekrar yurduna dönmesini söyler ve Kartaga Mergen atının sözünü dinleyerek yurduna döner. Halkı ve malları yerli yerindedir lakin kardeşi Kan Purkan yoktur. Kan Purkan'ı bulmak için ikinci bir yolculuğa çıkar ve bu aşamada çeşitli engellere maruz kalır.

Bu yolculuk sonunda iki kahramanın yolculuktaki engelleri aşması ve nihai hedefe ulaşmış olması Abraham Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisine kaynaklık teşkil etmektedir.

Aşkın ve Kartaga Mergen'in Kılıçları

Aşk ve Kartaga Mergen'in kılıçları onların engellerden kurtulmaları için en önemli silahlarıdır. Aşk'ın kılıcı, ah kılıcı olarak geçer. Kartaga Mergen'in kılıcı, çelik kılıç olarak geçmektedir. Bu kılıçla Kuğu karısının yedi başlı kuştan oluşan canını öldürme ve ejderhalarla, devlerle, yaratıklarla savaşma görevinde kullanmıştır.

Bu kahramanların savaş aletlerinin kılıç olması Türk toplumunun savaşçı bir yapıya sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Kılıç ise eski dönemlerin en büyük savaş aletidir. Kılıç geleneği ise yüzyıllar öncesi Türk milletinin bilinçaltından gelir.

Aşk'ın ve Kartaga Mergen'in Atı

Halk edebiyatı anlatılarında kahramanın en büyük yardımcılarının birisi attır. Aşk'ın atı kır attır (aşkar/doru at). Aşk'a Hüsn tarafından hediye edilmiştir. Aşk'ın ateş denisinden geçmesine yardım etmiştir. Kartaga Mergen'in ise iki tane atı vardır. Kartaga Mergen'in kara boz atı ava gidip avcılık hüneriyle meşhur olur. Kır atı ise savaşlarda meşhur olur. Aşk'ın atı gibi Kartaga Mergen'in kara boz atı ateş denizinin üzerinden bir atlayış ile Kartaga Mergen'i karşı kıyıya geçirir. Kır at ise daha çok şekil değiştirerek Kartaga Mergen'e yardımcı olmuştur. Kır at bu özelliği ile Sühan'a benzemektedir.

Aşk'ın ateş denizine geldiğinde buradan geçemeyeceğini anlar. Bunun üzerine atıyla konuşmaya başlar. Benim gayret gibi kanatlarım yok ki uçup karşıya geçeyim diyerek hayıflanır. Bunun üzerine Aşkın atı Aşkar kanatlarıyla uçarak onu ateş denizinden geçirir. Kartaga Mergen'in atıyla konuşmaları Aşk'a göre daha fazladır. İlk olarak Kartaga Mergen'i yolculuğa çıkmaması konusunda uyarır. İkinci olarak Kartaga Mergen kardeşi Kan Purkan'ı ararken ona yol göstermek için babasının yetiştirdiği kartalları hatırlatır. Üçüncü olarak Kartaga Mergen karışık yeleli savaş atına kardeşinin nerede olduğunu sorar ve kardeşini bulmaya giden savaş atı yoldaki engelleri ve güçlükleri yoldan dönünce Kartaga Mergen'e haber eder. Dördüncü olarak yine kır atı Kartaga Mergen'e şapkasını unuttuğunu hatırlatır.

İslamiyet öncesinde Şamanlar yer altına ve gökyüzüne yapacağı yolculuklarda atları kullanmıştır. Bu nedenle Türk geleneğinde atlar genellikle kanatlı şekilde tasavvur edilmiştir. Bu atlar genellikle şamanların davulları ile ilişkilendirilmiştir. Şamanların göğe yolculukları için hazırlamış oldukları düzenekler ağaçlara asılmıştır. Bu düzenekler bazı Türk topluluklarında dünyanın eksenini oluşturan "Demirkazık" (kutup yıldızı)

olduğu söylenir. Savaşlarda, zor zamanlarda atlar kahramanların en büyük yardımcılarındandır. Genellikle kahramanların atları beyaz (aşkar) olarak betimlenir. Bu beyaz at betimlemesinin çıkış kaynağı ise Türk-Budist devrinde Buda'nın simgesi olarak görülmesinden kaynaklanmaktadır (Çoruhlu, 2000: 140-141). *Hüsni ü Aşk* ve *Kartaga Mergen* destanlarında da atların kanatlı şekilde tasvir edilmesi bu kadim geleneğe dayanmaktadır.

3.Aşk'ın ve Kartaga Mergen'in Yolculuğundaki Engeller

Kahramanların karşılaştıkları engeller “erginlenme” yoluna attıkları bir adımdır. Destanların, halk hikâyelerinin ya da mesnevilerin vb. başkahramanları eksik yönlerini tamamlamak için bir mücadeleye başlar. Bu mücadele sonucunda kahraman “erginlenmesini” tamamlar ve idealize edilmiş bir karakter olur. Abraham Maslow ise kahramanın “erginlenmesini” ihtiyaçlar hiyerarşisi başlığı altında incelemeye almıştır. Yakın tarihte yapılan bu araştırma Türklerin yaşam tarzında binlerce yıl önce görülmektedir.

Eğitim bilimlerindeki bireylerin yaşantılara açık olma ilkesi yine yakın tarihte gündeme gelmiştir. Ancak Türklerde bu durum bir yaşayış tarzıdır. Çünkü Türkler sürekli olarak tabiat ve düşmanla bir mücadele içerisinde. Bu durum onları çeşitli engeller ve sınavlarla kendilerini yaşantılara açık olmaya itmiştir. Egonun geliştirmiş olduğu savunma mekanizmalarından yüceltme, Türk toplumunun temelinde olan evlenme şeklinde karşımıza çıkar. İncelenen her iki metnin sonunda da bir evlilik söz konusudur. Metinlerin bu şekilde sonuçlandırılması kahramanların gelişimini topluma onaylatmaktır. Nitekim yüceltme mekanizması da bireylerin toplum tarafından onaylanmasını içermektedir. Kartaga Mergen ve Hüsni ü Aşk'ta da bu süreç vardır.

Aşk'ın kuyuya Düşmesi, Gece ve Kışın Şiddetini Yaşamaları ile Kartaga Mergen'in ve Atının Karşılaştıkları Engeller

Aşk hemen kalp diyarının yolunu sorarak yola çıkar. Yanında lalası Gayret vardır. Bir süre yolda ilerledikten sonra bir kuyuya düşerler. Bu kuyu uçsuz bucaksız bir kuyu olup burada bir dev vardır. Dev, Aşk ve Gayreti buraya hapseder. Onların etlenip yağlanmasını bekler. Çünkü onları yiyecektir. Sühan yardıma gelerek kuyunun dibinde bir ip olduğunu söyler. Bu ipe tutunarak oradan kurtulabileceklerinin haberini onlara verir. Sühan onları uyarmayı da ihmal etmez. Sühan: “sakın ipten devlerin yanında bahsetmeyin” der. Sühan ise devlerin bu ipten haberinin olmadığını bir efsun yardımıyla öğrenmiştir. Bu yardım sayesinde kuyudan kurtulan Aşk ve Gayret bu engelden sonra geceyle kışın şiddetine yakalanırlar. Uzun bir kış gecesinde aniden inen bir belayla karanlık çölde yollarını kaybederler. Bu çöl öyle bir çöldü ki ümitsizlik ve korkunun yanında cinler cirit atar. Her yer soğuktan donmuştur. Akan su kanalları bile buz kesmiştir. Aşk buranın büyüklüğü bir yer olduğunu anlamıştır. Ama bu yerden bir türlü kurtulamamıştır. Buradaki büyü bir cadı tarafından yapılmıştır.

Kartaga Mergen, kardeşi kaybolunca onu bulması için karışık yeleli atını gönderir. At ilerideki dağ sırtından koşarak gelir. At mecalsiz kalarak altın eşğin önünde bayılır. Av atı yalbagay kuşuna dönüşerek bulutların arasından küçük bir kuş getirir. Av atı, bu kuşun karışık yeleli atın ağzına konulduğunda canlanacağını söyler. Bu olaydan sonra karışık yeleli at cana gelir ve yolundaki maceraları dile getirir. Savaş atı, kırk gün kırk gece yol gittikten sonra denizin diğer yanında dağ sırtına çıktım, bu yerde mızraklar kara orman gibiydi; ben bunların içerisinde geçtim ve bana hiçbir ok, kılıç ve mızrak isabet etmeden ordunun içerisinde geçtim, der. Savaş atı, ateşten duvarı çıktıktan sonra yolda kırmızı bir at gördüm, bunun dizginleri eğerine bağlanmıştı. Sahibi ise yanında ölü olarak yatıyordu, kırmızı atın sahibini canlandırdım ve bana Kan Purkan'ı kaçırdığı için Kan Töngüs'ü izlerken kendisini öldürdüğünü söyledi, der. Savaş atı, üç gün üç gece yol aldıktan sonra sarı bir atla yanında ölü olarak yatan sahibine rastladım. Bunu da canlandırdığını söyler. Bu kahramanın adı ise Kuttan Alıp'tır. Kuttan Alıp'ta Kan Töngüs tarafından öldürülmüştür. Savaş atı, Kuttan Alıp'ın ise Kartaga Mergen'in kız kardeşini kurtarmak için Kartaga Mergen'i beklemekte olduğunu söyler. Aşk ve Gayret'in yaşamış olduğu çeşitli engeller Kartaga Mergen'in atı tarafından da yaşanmıştır. Bu durum ortak şuurun bir göstergesidir.

Cadı ve Tyekçakay Benzerliği

Hüsn ü Aşk'taki cadı alevlerin üzerinde oturmaktadır. Bu ateşler cehennemin katranına bezeyen dil dil alevlerdir. Alevlerin dumanı gökyüzünü kaplamıştır. Bu bir büyüydü lakin alev gibi görünmektedir. Cadı, dev yüzlü, korkunç görünümlü, başı Karadağ gibi; ağzı, dişleri eski ve yıkık kâfir mezarları gibi, burnu kokarca ve kertenkele yatağı, alt dudağı pis kokulu bir fil leşinin hortumu gibi dizlerine kadar uzanmaktadır. Çirkin renkli gözleri iki kaplumbağa, kirpikleri yengeç ayağı, iki memesi baş aşağı iki domuz gibi, iki kulağı kirpi ve sıçan yuvasıdır. Cadının ağzı lağım gibi kokar, burnundan çıyanlar, fareler ve akrepler çıkar, ağzının içinde zehirli yılanlar ve kertenkeleler bulunur, dili ise cehennem zebanisi gibi ateşle konuşur. Cadının etrafında ise büyü yapacağı birçok malzemeler hazır bulunmaktadır. Bu cadı bir yandan çocukları yerken diğer yandan çocukların kanından tekrar çocuk doğurur. Bu doğurduğu çocukları ise tekrar yer. Bu cadı Aşk'a kendisini sunmuştur. Aşk kabul etmeyince onu çarpiya germiştir. Bu kötülükler Sühan'ın yardıma gelmesiyle ortadan kalkar. *Kartaga Mergen* destanında Yer Aynası ölmeden Yedi Kuğu Karısı'yla onların başı ve Yer Aynası'nın kaynanası olan sarı tırnaklı, kurşun gözlü ve kendir saçlı Tyekçakay'ı yardım etmeleri için çağırır. Mesnevide olan cadı ile Yer Aynasının kaynanası olan Tyekçakay'ın betimlenmelerinde benzerlik vardır. *Kartaga Mergen* destanında yapılan betimleme çok az bilgi vermiş olsa da ana düşünce olarak kötülüğün temsili aynı özelliklerle sağlanmıştır.

Bu iki kahramandaki benzerlikler Kazaklardaki ve Türkiye sahasındaki Jalmavız ve Cangoloz tipine benzemektedir. Kılık değiştirmeleri, korkunç halleri ve benzeri yönleri ile örtüşmekte olup ortak bilinçdışı kavramının işlevselliğinin sürdüğünü gösterir(Yıldırım, 2015).

Aşk ve Kartaga Mergen'in Doğaüstü Varlıklarla Mücadelesi

Aşk, gam çölüne düştüğünde buradaki gulyabanileri, ejderhaları ve vahşi hayvanları kılıcıyla keser. Kartaga Mergen'in atı kuğu karısının yedi kuştan oluşan ruhunu öldürmek için çelik kılıcı kullanır. Kuğu karısının canı ancak bu kılıçla alınabilir. Kartaga Mergen, Kan Töngüs'ün ölmeden önce çağırdığı yedi kuğu, yedi kuğunun damadı, yer aynası, yer kara ile güreşir. Kartaga Mergen, Yer Aynası ile dokuz gün güreştikten sonra onu havaya kaldırıp kara bulutlar arasına gönderir. Yer Aynası ölmeden Yedi Kuğu Karısıyla onların başı ve Yer Aynasının kaynanası olan sarı tırnaklı, kurşun gözlü ve kendir saçlı Tyekçakay'ı yardım etmeleri için çağırır.

Aşk'ın ve Kartaga Mergen'in Ateş Denizini Geçmeleri

Aşk'ın yoluna çıkan ateş denizinde mumdan kayıklar içerisinde devler (cinler) vardır. Kayıklarına binip karşıya geçmek isteyenlerin canlarını alırlar. Bu ateşten denizi ise atı aşkar sayesinde geçmiştir. Aşk, ateş denizinden geçince Çin sahiline ulaşır.

Kartaga Mergen ise Çelik bozkırından çıkınca bir dağa tırmandı ve ileriye baktı. Burada ateşten deniz akar. Ateşten denizin buharı gökyüzüne ulaşır. Gökyüzünün yüksek yerleri alev gibi yanar. Otlar kor gibi parlar. Kara boz atı ile ateş denizinden sıçrayarak geçer. Daha sonra kara yerin kıyısında yüksek gökyüzünün dibinde dağ sırtına ulaşır. İleriye bakar. Ak denizi görür. O ak denizin kenarında ak bir sirkisi gibi bir köy vardır.

Ateş, Türk geleneğinde temiz bir unsurdur. Bu nedenle ateş temizlenme ve arınma yöntemlerinde kullanılır. Göktürklerde Bizans elçileri ülkeye ateş üzerinden geçtikten sonra ülke sınırlarına giriş yapar. Kartaga Mergen ve Aşk'ın ateş denizinden geçerek gidecekleri menzile ulaşmaları onların ateş sayesinde arınmalarıyla ilgilidir. Hüsn ü Aşk mesnevisi'nde tasavvufi anlamda mâsîvadan kurtulmak için ateş denizi kullanılmıştır. Buradaki ateş arındırıcılık özelliğini Türk mitolojisindeki ateşten almıştır (Ögel, 1995: 522).

Hüsrüba'nın Zatussuvver Kalesi ve Kan Töngüs'ün Dokuz Köşeli Kalesindeki Engeller

Her ne kadar Sühan sülün kılığında gelerek Aşk'ı Hüsrüba konusunda uyarsa da Aşk, Hüsrüba'ya âşık olmuştur. Hüsrüba'ya Aşk'ın kalbini kaptırması onu amacından uzaklaştırmıştır. Hüsrüba Aşk'ın elinden ah kılıcını alarak onu çaresiz bırakmıştır. Kılıcı elinden alınan Aşk bu sevdâ nedeniyle "Zatussuvver" kalesine düşmüştür. Bu kalenin kapısından girer girmez kale kapısı ortadan yok olur. "Zatussuvver" kalesi sanki kapısı olmayan büyük bir şehirdir. "Zatussuvver" kalesinde birçok hayaller ve tasvirler vardır. Bu hayal ve

tasvirlerden başı dönen Aşk, Aşkar'a biner ve dörtnala at sürer. Bir de dönüp bakar ki bir arpa boyu bile yol gidememiştir. Bu kalede eskiden ne yaşamış ise başına hepsi tekrardan gelir. Kuyuya düşüp dev tarafından tutsak edilir, karlı çölleri yeniden geçer, cadı ile tekrar savaşı, yoluna ateş denizi çıkar; devlerle, cinlerle, gulyabanilerle savaşı. Bu merhaleler kolay geçmez çünkü Hüsruba onun elinden ah kılıcını almıştır. Sühan tekrardan papağan kılığına girerek gelir ve kaleyi ateşe vererek yakmasını söyler. Sühan buradaki sandıkta bir hazine olduğunu ve onu almasını söyler. Aşk, Sühan'ı dinleyerek kaleyi yakar ve hazine sandığını açar lakin içerisinde Hüsn'ün resmi yoktur. Bütün âlemdeki güzelliklerin resmi vardır. Bu nedenle Aşk bu hazineye hiç bakmaz. Bu yerde ah kılıcını ve seherde atılan dua okunu bulur ve yoluna devam eder.

Kartaga Mergen, Kan Mergen ve Kuttan Alıp uzun bir yolculuğun ardından bembeyaz bir köye varırlar. Bu köyün ortasında dokuz köşeli bir taş ev vardır. Evin önündeki altın direğe bağlı kara kula bir at vardır. Kartaga Mergen'in yanındaki iki kahraman kendisine sadece güreşte yardım edebileceklerini söyleyerek Kartaga Mergen'i köye kadar takip etmezler. Kartaga Mergen tek başına köye gider. Kartaga Mergen köye girdikten sonra altın direğe atını bağlar. Taş sarayın kapısına vardığında demir zincire bağlı iki köpek vardır. Kartaga Mergen kapıyı açmaya çalışınca iki köpek üzerine saldırır. Kartaga Mergen iki köpeği iki eline aldıktan sonra demir zincirleri kırarak köpekleri öldürür. Kartaga Mergen bu kapıyı açıp içeri girince başka bir kapı görünür. Bu kapının önünde ise zincire bağlanmış iki ayı vardır. Kartaga Mergen kapıyı açmak isteyince iki ayı saldırır. İki eline aldığı ayıları birbirine vurarak öldürür. Kapıyı açıp içeri girince üçüncü bir kapı görünür. Bu kapının önünde de iki pehlivan vardır. Birisinin elinde çelik kılıç, diğerinin elinde ise mızrak vardır. Pehlivanların birisi Kartaga Mergen'in kılıçla başını kesmek isterken diğeri göğsünü mızrakla delmek ister. Kartaga Mergen birinin başını kopararak yere atar diğerinin kolunu kopararak toprağa fırlatır. Kartaga Mergen kapıyı açar ve içeri girer. Kan Töngüs'ün altın yatakta uyuduğunu görür. Yedi sarı kız ise onun başında destektir. Kartaga Mergen, Kan Töngüs'ün yatağına bir kez vurur ancak uyanmaz. İkinci kez vurduğunda ise taş saray sallanır. Üçüncü defa vurunca pehlivan yerinden sıçrar. Güreşe tutuşurlar ve taş saray yıkılır.

Kartaga Mergen, Kan Töngüs'ün ölmeden önce çağırdığı yedi kuğu, yedi kuğunun damadı, yer aynası, yer kara ile güreşir. Yer Aynası ile dokuz gün güreştikten sonra onu havaya kaldırıp kara bulutlar arasına gönderir. Yer Aynası ölmeden Yedi Kuğu Karısıyla onların başı ve Yer Aynasının kaynanası olan sarı tırnaklı, kurşun gözlü ve kendir saçlı Tyekçakay'ı yardım etmeleri için çağırır. Yedi Kuğu Karısı ve Tyekçakay'ın gelmesine aldırmayan Kartaga Mergen, Yer Aynasını yere atarak öldürür. Daha sonra Kuğu Karısı gelerek Kartaga Mergen ile güreşmeye başlar. Kartaga Mergen, kuğu karısının saçından iki tel kopararak yere atar. Bu saçın bir telinden kara dağ diğer telinden ak dağ meydana gelir. Bu dağların arasında Kartaga Mergen ve Kuğu Karısı güreşmeye devam ederler. Kır at, at başı büyüklüğünde altın guguk kılığında bu dağların arasında ötünce dağlar erir ve kaybolur. Kartaga Mergen yerde uzanmış halde ortaya çıkar. Kartaga Mergen'in atları kuğu karısının canının vücudunda olmadığını ve canının nerede olduğunu bilirler. Kuğu karısının canı yer altındadır. Burada dokuz deniz vardır. Bu denizler ayrı bir deniz oluşturarak bir yerde birleşirler. Bu birleşim noktasında yeryüzüne kadar ulaşan bakır bir kayalık vardır. Bu kayalığın kenarında bir kara sandık bulunur. Bu kara sandığın içinde kuğu karısının yedi kuştan ibaret olan canı bulunmaktadır. Bu sandıktaki yedi kuş öldürülürse Kuğu Karısı da ölecektir. Kara boz at bakır kayaya vurur. Kara sandık kara toprağın arasındadır. Yine kara boz at sandığın kapağını da vurarak açar. Kara sandık içindeki bakır altın kutuyu ağzına alır ve Kartaga Mergen'in yanına giderler. İki at bu kuşları nasıl öldüreceklerini konuşurlar. Karışık yeleli at bir kel kafalı adam kılığına girerek kutuyu açar ve bir eline kuşları diğer elinde de Kartaga Mergen'in kılıcını alarak kuşları öldürür. Kuğu karısı hemen oracıkta yere yıkılır ve ölür. Kartaga Mergen ise bu zorlu güreşten kurtulmuş olur.

Bu bölümdeki ortak unsurlar kale, sandık ve kötü kahramanların fonksiyonlarıdır. Burada kahramanların önemli silahlarından olan kılıcın önemi vurgulanmıştır. Çünkü Aşk, ah kılıcı olmadığı için kaledeki engelleri zor aşmıştır. Kartaga Mergen ise Kuğu Karısının canını almada kılıcına ihtiyaç duymuştur. Bu durumların tamamı kolektif bilinçaltı ve bilinçaltının Kartaga Mergen Destanı ve Hüsn ü Aşk arasında işlev kazandığını gösterir.

4.Hüsn ü Aşk ve Kartaga Mergen Destanındaki Kahramanlar

Aşk ve Kartaga Mergen

Aşk ve Kartaga Mergen olayların merkezindedirler. Bu iki kahramanın özellikleri birbiriyle örtüşmektedir. Birçok sıkıntıya yolculukları boyunca dayanmışlardır. Olağanüstü özellikler açısından Kartaga Mergen biraz daha öne çıkmaktadır. Çünkü Kartaga Mergen doğaüstü varlıklarla birebir güreşmektedir. Lakin onun bu güçlü kişiliği de bir yere kadardır. Belli bir aşamadan sonra kılıcından ve atlarından yardım almaktadır. Aşk ise düştüğü sıkıntılardan ah kılıcı, Gayret ve Sühan sayesinde kurtulmuştur. Aşk yolculuktaki engellerden sürekli olarak hayıflanırken Kartaga Mergen tam tersi engeller artıkça daha da hırslanmaktadır. Bu nedenle Kartaga Mergen, Aşk’a göre cesur ve yürekli bir karakterdir.

Kan Purkan ve Hüsn

Kan Purkan ve Hüsn genellikle anlatılarda pasif kahramanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kan Purkan’ı destanda abisinin dizginlerini yakalayarak onu yolculuğa salmamak için direnirken görülür. Bu dik duruş bir daha Kan Purkan’da görülmez. Hüsn, mesnevide mana mesiresi ile Aşk’a bir at ve kılıç gönderme sahnelerinde görülmektedir.

Sühan ve Kartaga Mergen’in Atları (Kır at ve Boz at)

Sühan yaşlı bir kahraman olarak tanıtılır. Aşk’ın en büyük yardımcısıdır. Sühan metnin kurgusu gereği her şeyi bilmektedir. Olaylara hâkimdir. Aşk’ın yolculuğunda onun engelleri aşmasına yardım edip ona yol gösteren mesnevi kahramanıdır. Sühan, Aşk’a yardım ederken çeşitli kılıklara girmiştir. Bu kılıklar ise papağan, sülün, bülbül ve yaşlı bir tabip şeklindedir.

Kartaga Mergen’in yolculuğundaki en büyük yardımcıları kara boz at ve kır attır. Kartaga Mergen’i uyarırlar, zor durumlardan kurtarırlar ve beraber yolculuk yaparlar. Destanda atlar da Kartaga Mergen kadar olayların merkezindedir. Bazı bölümlerde Kartaga Mergen’i gölgede bırakırlar. *Hüsn ü Aşk* mesnevisindeki Sühan’ın görevlerini bu iki at üstlenmiştir. Anlatılarda olayların hareketli kısımlarını bu kahramanlar oluşturmaktadır. İlk olarak av atı kara boz at, kır atın kuş şeklindeki canını yakalayabilmek için “yalbagay” kuşuna dönüşmüştür. Kır at ise Kartaga Mergen’i bulabilmek için at başı büyüklüğünde altın guguk kuşuna dönüşür. Kır at Kuğu Karısının canını alabilmek için kel kafalı bir adam kılığına girer. Bu benzerlikler Sühan ve atlarını farklı anlatıların aynı sorumluluğu taşıyan kahramanları yapmaktadır (Bursa ve Kayabaşı, 2023).

Aşk’ın Lalası Gayret ile Su Atası

Gayret, Aşk’ın lalasıdır. Aşk’ın derdiyle dertlenmiş ve ona yoldaş olmuştur. Yolculukta Aşk’a yardım etmiştir. Kartaga Mergen’e ise Su Atası yardımda bulunmuştur. Turna balığı kılığına girerek Kan Purkan’ı aramaya denize dalmıştır.

Hüsn’ün Dadısı İsmet ile Kartaga Mergen’in Babasının Büyüttüğü İki Kartal

İsmet, Hüsn’ün dadısıdır. Aynı zamanda onun yardımcısıdır. Hüsn’ün derdiyle dertlenen bir kahramandır. İki kartal ise Kartaga Mergen’e kardeşini arama konusunda yardımcı olmuşlardır. Kartaga Mergen onların yavrularına yiyecek verir ve onlarda yedi kat gökte Kan Purkan’ı ararlar.

Kan Töngüs ve Hüsrüba

Hüsrüba, Aşk’ın amacına ulaşmasını engelleyen Çin padişahının kızıdır. Peri yüzlü bir kahraman lakin insanları öldürmek gibi bir huyu vardır. Kan Töngüs ise Kan Purkan’ı kaçıran bir kahramandır. Kartaga Mergen ile güreşirler ve Kartaga Mergen onu yener. Kartaga Mergen’e yenilince onun amacına ulaşmasını engellemek için Kuğu Karısını başına bela eder.

Çılgınlık Mollası ve Tas Kines

Çılgınlık Mollası ve Tas Kines anlatılarda bilge tiplerdir. Çılgınlık Mollası edep mektebinde Aşk ve Hüsn’ün hocasıdır. Bilgili bir kişi olarak tasavvur edilir. Tas Kines ise Kartaga Mergen’in akıl danıştığı bir kahramandır. Kan Mergen ve Kuttan Alıp’ın cezalarına Tas Kines karar vermiştir.

Hayret ve Kuttan Alıp/Kan Mergen

Hayret, Hüsn ve Aşk'ın buluşmalarına engel olan bir kahramandır. Mesnevinin başında engel teşkil eden Hayret daha sonra Aşk'a hizmet etmektedir. Kuttan Alıp ve Kan Mergen ise Kartaga Mergen'e ilk olarak yardım eder daha sonra ise kır atı okla öldürmeye çalışırlar. Kartaga Mergen'in yolculuğu başarı ile tamamlamasıyla Kuttan Alıp ve Kan Mergen, Kartaga Mergen'e biat eder ve onun hizmetkârı olur.

<i>Hüsn ü Aşk Mesnevisi</i>	<i>Kartaga Mergen Destanı</i>
<i>Aşk</i>	Kartaga Mergen
<i>Hüsn</i>	Kan Purkan
<i>Sühan</i>	Kır at / Boz at
<i>İsmet</i>	İki Kartal
<i>Gayret</i>	Deniz Atası
<i>Çılgınlık Mollası</i>	Tas Kines
<i>Hüşruba</i>	Kan Töngüs
<i>Hayret</i>	Kuttan Alıp/Kan Mergen

Tablo 1: Şahıs kadrosu

Sonuç

Hüsn ü Aşk ile *Kartaga Mergen* destanı arasındaki benzerlikler mitolojik unsurlar ve kurgu açısından tespitler yapılarak ortaya koyulmuştur. Eserlerin oluştuğu dönem dikkate alındığında yazarlar arasında fiziki bir temas söz konusu değildir. Genetik miras, bilinçaltı ve sözlü gelenekle aktarılmıştır.

Fiziksel bir etkileşimle oluşma ihtimali olmadığından *Kartaga Mergen*'deki genetik miras *Hüsn ü Aşk*'ta yerini bulmuştur. *Hüsn ü Aşk*'taki cadı, gulyabani, dev, ateş, ateş denizi, mana mesiresi, kahramanların özellikleri, hikâyenin başlangıç ve bitişindeki mitolojik unsurlar *Kartaga Mergen Destanı* ile örtüşmektedir. Bu mitolojik unsurlar Türklerin eski inancı olan Şamanizm'de yer almaktadır. Türkler binlerce yıl önce bu mitolojik unsurların arketiplerini oluşturmuşlardır. Bu arketipler ise Şeyh Galip tarafından XVIII. yüzyılda *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde tekrardan işlenmiştir. Binlerce yıl önceki Türk yaşamı, bilinçaltında olduğu şekliyle XVIII. yüzyılda tezahür etmiştir.

Bu aktarımın bir başka yolu ise bilinçaltı yoluyla gerçekleşmiştir. Daha önceden oluşmuş olan *Hüsn ü Aşk*'taki arketiplere ihtiyaç duyulduğu için bilinçaltının o karanlık sayfalarından çıkartılmıştır. Bu durumun biraz daha genişletilmiş hâli olarak Carl Gustav Jung'un kolektif bilinçdışı kavramı görülebilir. Kolektif bilinçdışı kavramında kalubeladan itibaren evrende var olan her şeyin olduğu öne sürülür. Jung bu iddiasını katmanlı bir yapı içerisinde açıklamıştır. Bu katmanlı yapının içerisinde bütün milletlerin ortak değerleri vardır. Bu yapı içerisinde Türk milletinin kendine münhasır bir arketipler dünyası vardır. Bu dünyanın temelinde ise mitoloji yatmakta olup Türk milletinin oluşturduğu eserleri beslemektedir.

Benzerlikler bir başka aktarım yolu ise sözlü gelenekle olmaktadır. Destan anlatıcıları, hikâye anlatıcıları ve âşıklar tarafından yüzyıllar boyunca yaşatılmıştır. XVIII. yüzyılda yazılmış olan *Hüsn ü Aşk* mesnevisi de binlerce yıl önce oluşmuş olan *Kartaga Mergen* destanındaki mitik unsurların arketiplerinden sözlü gelenek sayesinde beslenmiştir.

İki anlatıda olayların başkahramanları olan Aşk ve Kartaga Mergen “erginlenme” serüvenlerini tamamlamak için anlatılarda çeşitli engelleri aşmışlardır. *Hüsn ü Aşk* ve *Kartaga Mergen* destanı gibi birçok

anlatıda kahramanların “erginlenmesi” sağlanarak sorumluluk alabilecek idealize kahramanlar oluşmuştur. “Erginlenme” meselesi Abraham Maslow’un ihtiyaçlar hiyerarşisinde en üst seviye olan kendini gerçekleştirme eylemi ile aynıdır. Abraham Maslow tarafından yakın bir zamanda çalışma konusu yapılmış olan kahramanın kendisini gerçekleştirme eylemi Türk milletinin kendi öz eserlerinde binlerce yıl öncesinde mevcuttur.

Eğitim bilimlerindeki yaşantılara açık olma anlayışını Türk milletinin öz metinlerindeki kahramanlarda görmek mümkündür. Kahramanlar sürekli bir mücadele içerisinde olduğu için her türlü yaşantıya açık olmuştur. Eğitim psikolojisindeki egonun oluşturmuş olduğu yüceltme savunma mekanizması bu anlatılarda görülmektedir. Çünkü kahramanlar evlenme aşamasına getirilerek toplumun onayına sunulmuştur. Yakın bir zamanda çalışma konusu olan savunma mekanizmalarının bu eşsiz örneklerini Türk milletinin öz metinlerinde görmek mümkündür.

Kaynaklar

- BURSA, V., KAYABAŞI, R. Gökçen. (2023). Hakas Destanı Kartaga Mergen’a Mitolojik Bir Bakış. *Genel Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi*, C. 5, S. 9, 1-18.
- CAMPBELL, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- ÇORUHLU, Y. (2000). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- DİLEK, İ. (2021). *Türk Mitoloji Sözlüğü*. Ankara: TDK.
- DOĞAN, D. M. (2008). *Doğan Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Pınar Yayınları.
- ELİADE, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*. İstanbul: Om Yayınevi.
- GALİP, Ş. (2017). *Hüsn ü Aşk Metin, Düzyazıya Çeviri, Notlar ve Açıklamalar*. (Düz.: Muhamet Nur Doğan), İstanbul: Yelkenli Yayınevi.
- IBRAYEV, Ş. (1998). *Destanın Yapısı (Kazak Destanlarında İnsan, Zaman, Mekân)*. (Çev.: Ali Abbas Çınar), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- JUNG, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji*. (Çev.: Ender Gürol), İstanbul: Payel Yayınevi.
- JUNG, C. G. (2021). *Dört Arketip*. İstanbul: Metis Yayınları.
- ÖGEL, B. (1995). *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)*. (Cilt II), Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- RADLOFF, W. (1994). *Düşünce Eserleri Dizisi Sibiryadan II*. (Çev.: Ahmet Temir), İstanbul: MEB.
- YILDIRIM, S. (2015). Türkistan'dan Anadolu'ya Bir Tıp ve Bir Masalın Seyahati: Jalmavız Kempirden Congalaz Karısına. *Electronic Turkish Studies*, C. 10, S.12, 1261-1274.
- YEŞİLDAL, Ü. (2018). Bir Arketip Olarak Yılan, AVRASYA Uluslar arası Araştırma Dergisi, C.6, S.13, 420-431

DOI: 10.55666/folklor.1418442

KENT ORTAMININ TÜRKÜ ÜRETİMİNE ETKİLERİ BAĞLAMINDA BİR KENT OZANININ ESERLERİNİN ANALİZİ

Serenat İSTANBULLU* & Özgür ÇELİK**

Öz

Türk halk kültürü, tarih boyunca halkın yaşadığı coğrafyalarda şekillenerek kuşaktan kuşağa aktarılan geleneksel değerlerdir. Kırsalda yaşanan kültürel değerler kentlerle etkileşimin artması ve yaşanan göçler sebebiyle günümüzde kent ortamında da yaşanmakta ve üretilmektedir. Şehirlerde halk kültürünü yansıtan ürünler arasında el sanatları, yemek kültürü, geleneksel giyim, törenler ve dansların yanında halk müziği de örnekendirilebilir. Türk halk müziğinin önemli temsilcileri olan kırsalda yaşayan yerel icracılar çeşitli nedenlerle kente göç etmiş ve bu yeni icra ortamlarında kendilerini ifade etmeye başlamışlardır. Kent ortamında icralarını sürdüren bu temsilciler hem kırsalın müzik geleneğini taşıyıp yaşatmışlar hem de şehir ortamının çok yönlülüğü içerisinde üretimlerine devam etmişlerdir. Türk halk müziğinin canlı bir parçası olan yerel saz sanatçıları, âşıklar, halk ozanları ve icracılar kent ortamında da kendi üretim şekilleri ile zengin bir müzik ve edebiyat mirası oluşturmuşlardır.

Halk ozanlarına ait türküler, kendilerine has yöresel tavır, dil ve üslûpla, sade ve güçlü anlatımlarıyla Türk halk müziğinin önemli beslenme kaynaklarından biridir. Yöresel ve ulusal kültüre yönelik birçok değeri türkülerinde dile getiren ozanlar, mekânlar arası olduğu kadar zamanlar arası iletişimi ve aktarımı da sağlamaktadırlar. Halk ozanları genellikle yaşadıkları çevreden aldıkları konular yanında doğa, aşk, toplumsal adalet gibi evrensel temaları işlerler. Geleneksel olarak saz eşliğinde söyledikleri türkülerle hikâyelerini ve duygularını dinleyicilere ulaştırırlar. Ancak kent kültürüyle birlikte bu ozanlar, kent yaşamının getirdiği değişimleri de kendi perspektifleri ile türkülerine yansıtmışlardır.

Bu çalışmada; küçük yaşlarda doğduğu topraklardan ayrılarak turistik bir yerleşim yerinde kent yaşamını sürdüren ‘Kayıp Ozan’ mahlaslı Dursun Ali Kebabçı’nın hayatı, ozan kimliğinin oluşum süreci ve kent yaşamında uzun yıllardır üretmekte olduğu türkülerinin, içerik analizi tekniği kullanılarak konuları ve müzikal unsurları üzerinde inceleme yapılmıştır. İncelemede Kayıp Ozan’ın eserlerinde yer alan sözel ve müzikal özellikler tablolastırılarak ortaya konulmuş; halk müziğinin temel nitelikleri ile ne ölçüde örtüştüğü sorgulanmış, ozanın etkilendiği kentsel ve kırsal unsurların müziğine olan etkileri üzerine değerlendirmeler yapılmıştır. Araştırma; şehirleşme ve halk müziği perspektifinde ele alınan bir konu olması ve Kayıp Ozan’ın eserlerinin, üzerinde müzikal analiz yapılarak tanıtıldığı ilk araştırma olması bakımından önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk halk müziği, kent folkloru, halk ozanı, türkü, halk kültürü.

*Doç. Dr., İzmir Demokrasi Üniversitesi, serenatistanbullu@hotmail.com ORCID: 0000-0002-6833-8396

** Doç. Dr., Ege Üniversitesi, ozgur.celik@ege.edu.tr ORCID: 0000-0003-0885-8821

ANALYSIS OF THE WORKS OF AN URBAN MINSTREL IN THE CONTEXT OF THE EFFECTS OF URBAN ENVIRONMENT ON FOLK SONG PRODUCTION

Abstract

Turkish folk culture is the traditional values that have been shaped in the geographies where people have lived throughout history and passed down from generation to generation. Cultural values experienced in the countryside are also experienced and produced in the urban environment today due to increased interaction with cities and migration. In addition to handicrafts, food culture, traditional clothing, ceremonies and dances, folk music can also be exemplified among the products reflecting folk culture in cities. Local performers living in rural areas, who are important representatives of Turkish folk music, migrated to the city for various reasons and started to express themselves in these new performance environments. These representatives, who continued their performances in the urban environment, both carried and kept alive the musical tradition of the countryside and continued their production within the versatility of the urban environment. Local instrumentalists, minstrels, minstrels and performers, who are a living part of Turkish folk music, have created a rich musical and literary heritage in the urban environment with their own forms of production.

Folk songs of folk minstrels are one of the important sources of Turkish folk music with their unique local manner, language and style, simple and powerful expressions. The minstrels, who express many values of local and national culture in their folk songs, provide communication and transfer between times as well as between places. Folk minstrels usually deal with universal themes such as nature, love, social justice as well as the subjects they take from the environment they live in. Traditionally, they convey their stories and feelings to the audience with the folk songs they sing accompanied by saz. However, with urban culture, these minstrels have reflected the changes brought about by urban life in their folk songs with their own perspectives.

In this study, the life of Dursun Ali Kebabçı with the pseudonym 'Kayıp Ozan', who left the land where he was born at an early age and continued his urban life in a touristic settlement, the formation process of his minstrel identity, and the subjects and musical elements of his folk songs that he has been producing for many years in urban life have been analyzed using the content analysis technique. In the analysis, the verbal and musical features in the works of the Lost Minstrel were tabulated; the extent to which they overlap with the basic qualities of folk music was questioned, and evaluations were made on the effects of the urban and rural elements that the minstrel was influenced by on his music. The research is important in terms of being an issue addressed in the perspective of urbanization and folk music and being the first research in which the works of the Lost Bard are introduced through musical analysis.

Keywords: Turkish folk music, urban folklore, folk bard, folk song, folk culture.

Giriş

Halk kültüründe bireyin, kendisini ve yaşadığı topluma ait çeşitli değerleri, şiirsel bir dille ezgili olarak ifade etme biçimi olan halk ürünleri, o toplumun halk müziğini oluşturmaktadır. Halk müziği, yeryüzünde ne kadar doğal ve sosyal olay varsa onları konusu içine almıştır. İnsan- insan, insan-tabiat, insan- diğer canlılarla ilişkileri, özellikle sözlü müzikte enine boyuna işlenmiştir. Estetik yönünden bir elemi, bir sevinci ifade eden ve çeşitli olayları canlandıran ezgilerin en ince örneklerini halk müziğinde bulmak mümkündür (Emnalar, 1998: 28). Halk müzikleri ait oldukları toplumun ezgisel, sözel ve tınısal karakterini biçimlendirir. Bu biçimlenme zamana, coğrafyaya ve tarihsel olaylara göre uzun yıllar içerisinde değişikliklere uğrar. “Halk müzikleri doğdukları toplumların adları ile anılırlar. Tarihte ulus olabilmiş olan toplumların halk müzikleri, o toplumun tarih sayfasına çıkışıyla birlikte var olmaktadır. Toplumsal yaşamın kendi dinamizminden kaynaklanarak oluşan halk müzikleri, değişerek ve gelişerek yeni müzik çeşit ve türlerinin oluşmasına da kaynak olmuşlardır” (Özdemir, 1998: 1).

Türk halk müziği, geniş coğrafyalardan süzülüp gelen çeşitliliği ile içerisinde barındırdığı ezgisel/sözel zenginlik ve üslûba, çalındığı ortama, yere ve topluluğa göre; kına ve düğün havası, barak, bozlak, ağıt vb. isimlerle ifade edilmektedir. “Türk Halk Müziği, geçmiş çağlardan günümüze kadar zenginliğini taşımış bir kültür unsuru olarak Türk toplumunun kültürünün yeniden üretim ve taşıyıcılığında büyük etkenlerden biri olmuştur” (Büyükyıldız, 2009: 93).

Türk halk müziğinin yeniden üretilmesi ve yayılmasındaki önemli etkenlerden biri de ozanlardır. Belli bir müzik yeteneğine sahip olan bu kişiler, yaşadıkları ve gezip gördükleri yerlerdeki toplumsal olayları, önemli tarihi, coğrafi durum ve özellikleri, yetişen meyvelerden üretilen nesnelere, yöre insanının tabiatından mizahi unsurlarına kadar birçok değeri türkülerine aktarmaktadır. Kimi zaman yörede duydukları türküler farklı yörelere taşıyarak kimi zaman da gözlemlerini, yaşadıklarını ve duydukları olayları kendilerine has bir üslûpla söze ve müziğe dönüştürerek halk müziğinin üretimine, sürdürülmesine ve yayılmasına katkıda bulunmuşlardır.

Türkü yakıcılığı; ozanlarla, âşıklarla, yöre insanların üretimleriyle, halk kültüründe genellikle kaynağını kırsal kesimden almışsa da şehir yaşantısı da halk ürünlerinin yaratımı bakımından yeni icra ortamları kazandırmakta; bu sayede yerelden kent ortamına taşınan gelenek, değişerek ve dönüşerek varlığını sürdürmekte ve bu yolla gelecek kuşaklara aktarılmaktadır.

Bu çalışmada; Türk halk müziğinin kent ortamındaki üretiminin nasıl ve de ne şekilde sürdürüldüğünü ortaya koyabilmek için ‘Kayıp Ozan’ mahlaslı Dursun Ali Kebabçı ile karşılıklı görüşme yöntemi ile alan araştırması yapılmış ve böylece Türk halk müziği formunda üretmiş olduğu türkülerini nasıl bestelediği ve kimlerden etkilendiği tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda, hayatı, ozan kimliğinin oluşum süreci ve kent yaşamında uzun yıllardır üretmekte olduğu türkülerinin, içerik analizi tekniği kullanılarak konuları ve müzikal unsurları üzerinde inceleme yapılmıştır. İncelemede Kayıp Ozan’ın eserlerinde yer alan sözel ve müzikal özellikler tablolaştırılarak ortaya konulmuş; halk müziğinin temel nitelikleri ile ne ölçüde örtüştüğü sorgulanmış, ozanın etkilendiği kentsel ve kırsal unsurların müziğine olan etkileri üzerine değerlendirmeler yapılmıştır. Araştırma; şehirleşme ve halk müziği perspektifinde ele alınan bir konu olması ve Kayıp Ozan’ın eserlerinin, üzerinde müzikal analiz yapılarak tanıtıldığı ilk araştırma olması bakımından önem taşımaktadır.

Kent Kültürü ve Kent Folkloru

21. yüzyılda ‘kent’ ve ‘kentli’ tanımlarının yeniden şekillenmeye başlamasıyla birlikte, kent ortamındaki halk bilgisi ürünleri de araştırılmaya başlanmış; böylece halk bilimi adına yeni çalışma alanları bulunmuştur. Halk bilimi araştırmalarının kent ortamına yönelmesiyle ilgili olarak Oğuz şu ifadeleri kullanmıştır; “Kent, uzunca bir süre halk bilimciler tarafından kültürü yok eden bir unsur olarak kabul görmüş; köy ve kır ise kentin yok edişine karşı bir direnme olarak algılanmıştır. Ancak içinde yaşadığımız yüzyılda hızlı kentleşme sonucunda köy nüfuslarının giderek azalması, halk bilimciler tarafından öncelikle derleme alanının azalması olarak görülse de sonraki dönemlerde “kent folkloru” terimi üretilmiştir. Söz konusu terimin üretilmesi ile bu yönde çalışmalar yapılmaya başlanmıştır” (2019: 21-22). Kent kültürü, kentte yerleşik yaşamını devam ettiren kişilerin ürettikleri kültürel ürün, oluşum ve etkinliklerin paylaşımı

ve yayılmasıyla kendine özgü bir atmosfer oluşturmaktadır. Kent ortamındaki kültür ile ilgili olarak Hayta, (2016: 166) “kent bünyesinde yaşayan insanlarca, ortak bir paydada buluşularak üretilen maddi veya manevi değerlerin oluşum sürecidir. Asıl olan unsur kente dair bir hafızanın oluşması ve üretilen kültürel çıktıların kentli insanlar aracılığı ile anlamlı hale gelmesidir” ifadelerini kullanmıştır.

Kitle iletişim kaynaklarının yaygınlaşmasıyla birlikte köyün kente ya da kentin köye olan etkileri, “gelenek” teriminin ve sınırlarının yeniden tartışılmasını gerekli kılmıştır. Özellikle 1900’lü yılların başından itibaren alan araştırmalarının daha çok köy ortamlarında yapılmış olması ve günümüzde hala bazı araştırmacıların geleneğin en “otantik” halinin köy ortamında bulunabileceğine olan inançları, derleme çalışmalarının genel olarak köy merkezli sürdürülmesine sebep olmuştur. Bu noktada otantiklik ölçütünün halk bilgisi ürünlerinin temel bir özelliği olarak kabul edilmesinin mümkün olmadığını Metin Ekici şu sözlerle ifade etmektedir; “Bir sazın her zaman aynı ağaçtan, aynı uzunlukta, aynı şekilde, aynı tellerle yapıldığını düşünmek doğru olmayacaktır. Bir masal veya hikâyenin satır satır her zaman aynı şekilde anlatımı ve aktarımı söz konusu değildir. Aynen aktarım ya ezberleme yoluyla veyahut da yazılı hale getirip dondurmak suretiyle mümkündür. Halk bilgisi yaratmaları dinamik bir yapıda olup, anlatıcıları, yaratıcıları, dinleyicileri, seyircileri ve yaratma ortamına bağlı olarak değişmek durumundadır. İşte bu nedenlerden dolayı “otantik” terimini halk bilgisinin temel özelliklerinden biri olarak kullanmak şart değildir” (2007: 14).

Kent ortamının her türlü halk bilgisi ürününün gelişimine ve değişimine olan olumlu katkıları azımsanamayacak kadar çoktur. Bu noktada kent ortamının da bir geleneğinin olduğu açıktır. Kazmaz (2001: 299-300) bu konuyu şöyle açıklar:

“Köylerimiz yerleşik toplum yapısının dikkate değer örnekleridir. Dışa göçler olmakla birlikte dışarıdan gelenlerin sayısı, yapı türünü etkilemez. Bu şartlar içinde güçlü bir birlik görüntüsü sergileyen köy çevresi, halk kültürü için elverişli bir ortam oluşturur. Şehirlerimizde de alınan göçler sonucu belirli bölgelerde çevresel genişlemeler olsa da toplum yapısı bakımından genellikle yerleşik nüfus hâkim durumdadır. Şehirlerde iktisadi bakımdan ticaretin, esnaf ve sanat hayatının hâkim durumda olması ve köylere göre dışa daha açık olması şehirlerimizde geniş ölçüde halk kültürü eserlerinin meydana gelmesini sağlamıştır. Şehirlerde de öteden beri yaşayan bir halk kültürü vardır.”

Şehirlerde üretilen somut ve somut olmayan kültürel varlıklar ulusal halk kültürünün parçasıdır. Halk bilimi başta olmak üzere bu alanla ilgili bütün disiplinlerin de kentlerdeki halk ürünlerini dikkate almaları, araştırmaya değer kültürel unsurları ortaya çıkarmaları gerekli olmuştur.

Bu bağlamda, kent ortamında türkü yakma geleneğinin nasıl ve ne şekilde sürdürüldüğü ve kent ortamının türkü yakma geleneğine olan etkileri noktasından harekete geçilmiştir. Bu araştırmada; doğduğu topraklardan küçük yaşlarda göç ederek geçimini sağlamak amacıyla Balıkesir’in turistik bir ilçesi olan Ayvalık’ta ve yaklaşık son yirmi yılda İzmir merkezde şehir yaşamını sürdüren ‘Kayıp Ozan’ mahlaslı Dursun Ali Kebabçı’nın hayatı, ozan kimliğinin oluşumu, ozanlığına katkı sağlayan faktörler ortaya konulmuştur. Yıllardır üretmekte olduğu türküler içerisinde 67 türkünün konuları ve 40 türkünün müzikal unsurları, “eserin türü, ritmik yapısı/metrik dağılımı, makam dizisi, seyir özellikleri, ses aralığı ve form örgüsü” başlıklarında incelenmiş; eserlerinde yer alan sözel ve müzikal özellikler tablolaştırılarak sunulmuştur. Kayıp Ozan’ın bestelediği türküler içerisinde seçilmiş atipik niteliklere sahip 3 türküsü notaya alınarak yazılı kayıtlara geçirilmiş ve içerik analizi yapılmıştır. Tüm bu incelemelerin nihayetinde ozanın türkülerinin halk müziğinin temel nitelikleri ile ne ölçüde örtüştüğü ve ozanın etkilendiği kentsel ve kırsal unsurlara yönelik değerlendirmeler yapılmıştır. Araştırma; şehirleşme ve halk müziği perspektifinde ele alınan bir konu olması ve Kayıp Ozan’ın eserlerinin üzerinde müzikal analiz yapılarak tanıtıldığı ilk araştırma olması bakımından önem taşımaktadır.

Türkü Formu Hakkında

Kayıp Ozan’ın eserlerinin, Türk halk müziği sözlü ürünler geleneğine uygunluğunun değerlendirilebilmesi için öncelikle literatürde yer alan türkü geleneğine ve türkülerin genel özelliklerine kısaca değinmekte yarar görülmektedir.

Türk Halk Müziği’nde genellikle sözlü müzik geleneği başta olmak üzere sözlü ya da sözsüz, düzenli ölçülü, düzenli ölçülü olmayan ya da ölçsüz her müzik ürünü ‘türkü’ olarak anılmaktadır.

Çeşitli tanımlamalarda türkülerin özellikleri şu şekilde sıralanmıştır:

“Türküler sözlü ve sözsüz, serbest ölçülü veya ölçülü oluşlarına, her yörede yaşanan olaylara, toplumsal ilke ve kurallara, coğrafi şartlara göre şekillenmektedir. Her kültürel bölgenin türküsü gerek melodik yapısı gerekse konuları bakımından söylendiği veya üretildiği yörenin parmak izi gibidir” (Ekici, 2013: 6).

Türkülerde kullanılan dil özelliklerini Arseven şu cümlelerle anlatır: “Türk halk müziğinde içtenlik sadelik, gösterişten arınmışlık vardır. Hiçbir halk türküsünün sözünde yapmacık, ikiyüzlülük ve kabalık görülmez. Şaka teması işleyen türkülerin sözlerinde bile insanı çabucak kavrayan sıcak bir görüntü vardır” (Arseven’den akt: Hoşsu, 1997: 7).

Kullanılan dilin sadeliği kadar konuların yalınlığı ve günlük hayattan anlatımlarla şekillendirilmesi türkülerin yakılışındaki doğallığının göstergesidir. “Türküler hayatın çeşitli evrelerine ait olayları kendine konu seçerken, bu konular büyük bir çoğunlukla sade sözlerden oluşur. Ezgilerde de yine aynı şekilde sadelik görülür. Bulundukları yörenin müzikal karakteriyle örülüdür” (Duygulu, 2014: 436). “Türkü meydana geldiği ortamın kendi doğal koşullarına bağlı olarak ortaya çıkar. Bu nedenle, türküyü yakan kişi düşüncelerini bir düzenli kalıp içinde ve bir şiir biçimiyle ifade etmek konusunda herhangi bir zorunluluk içinde değildir” (Başgöz, 2008: 136).

“Anonim halk edebiyatı ürünü olmakla beraber, başta âşıkların şiirleri olmak üzere, sahibi belli olan manzumelerin bir ezgiye bağlanması sonucu oluşmuş türküler de vardır” (Albayrak, 2009: 154). Halk bilgisi ürünlerinin özelliklerinden biri, bireye ve topluma ait olmasıdır. Genel olarak halk bilgisi yaratmaları, “ferdi” ve “anonim” türler olarak ikiye ayrılır. Aslında bu yaratmaların hepsi bireye aittir. Bu ürünlerin mutlaka bir ilk yaratıcısı vardır. Herhangi bir halk bilgisi ürünü ele alındığında toplumun veya bir halk grubunun bir araya gelerek “haydi bir destan yaratalım, bir hikâye yaratalım, bir fıkra yaratalım” demeleri söz konusu değildir. O halde topluma ait olmayı ‘ilk yaratıcısı veya yaratıcıları unutulmuş veya bilinmeyen’ şeklinde tanımlamak yerinde olacaktır (Ekici, 2007: 12).

Halk müziği yazılı ve işitsel kayıtlarının günümüzde eskiye nazaran daha iyi tutulması, bilgiye erişilebilirliğin kolaylaşması sayesinde artık türküler yakıcıları ile birlikte tanınmaya başlamıştır. Türk halk müziğinde birçok araştırmacının da kabul ettiği gibi halk müziğinin yıllar içerisinde anonimleşerek türkü tanımına uygun hale gelmesi günümüz koşulları içerisinde daha az mümkün görünmektedir. Bu durumu Emnalar şu şekilde izah eder: Halk türkülerinin ‘kişisel yapım olmaması ve sahibinin bilinmemesi’ gibi unsurlar, artık günümüzde geçerliliğini kaybetmiştir. Diğer maddelere uygunluk gösteren ve halk türküsü hüviyetinde olan her ezginin bundan böyle yakımcısı (bestecisi) veya üreteni artık bellidir. Artık son elli yıla yakın zamandır üretilen ve bundan böyle üretilecek olan her türkü notaya alınabilmekte veya kaydedilebilmektedir. Bu iki maddenin bir diğer sakıncası da yakını belli âşıkların yaktığı türküler uymamasıdır. Örneğin; Âşık Veysel’ in yaktığı türküler. Bunların sahibi belli değil midir?” (Emnalar, 1998: 26) Aynı durum Neşet Ertaş, Mahzuni Şerif gibi türkü geleneği içinde yetişmiş ve türkü besteleyen ustalar için de geçerlidir. Türk halk müziği ezgisel geleneği içinde oluşturulmuş, besteleyeni belli olan sözlü ya da sözsüz ezgilerin de ‘türkü’ olarak tanımlanması daha doğru bir değerlendirme olacaktır. Zira günümüzde ‘türkü formunda beste’ kavramı sıklıkla kullanılmaktadır. Bu noktada Türk halk müziği repertuarında olan her eserin, anonim dahi olsa mutlaka bir bestecisi olduğu açıktır. Köy ortamında da olsa, kent ortamında da olsa, türkü yakan / besteleyen kişi ya da kişilerin belli bir müzikal yaratıcılığa sahip olduğu aşıkârdır. Bu bağlamda, köy ya da kent ortamında yaşayan bir halk ozanının, ezgisel ve biçimsel açıdan türkü geleneği içinde yer alan eserlere benzeyen her eseri, eğer “halk tarafından” benimsenmiş ve de icra ediliyorsa türkü olarak değerlendirilebilir. Kuşkusuz, her yeni eser belli bir süzgeçten geçtikten sonra halk tarafından benimsenecektir. Bu yönüyle eser sevilirse halk arasında icra edilmeye devam edecek, beğenilmezse de icra edilmeyerek unutulacaktır.

Kayıp Ozan'ın Hayatı, Ailesi ve Eğitimi

Şiir ve türkülerini “Kayıp Ozan” mahlası ile üreten ozanın asıl adı Dursun Ali Kebabçı’dır. 10.09.1968 tarihinde Erzurum İspir’de dünyaya gelmiştir. Babası marangozdur. 4 çocuklu bir ailede, en küçüğü kız kardeşi olmak üzere iki ağabeye sahiptir. Erzurum İspir’de Yıldıztepe İlkokulu’nu tamamlamıştır. 1970 yılında köyleri bilinmeyen bir nedenle büyük bir yangın felaketi yaşamış ve ahşap mimarili olmasından dolayı evleri yanmıştır. Yangından sonra babası üzüntü sonucu felç olmuş ve 6 yıl kadar yatalak olarak yaşamıştır. Bu süre içerisinde çeşitli mezarlara taşınan köy halkı ve ozanın ailesi 1 yıl kadar çadırlarda daha sonra ahşap evlerde kalmışlar, evlerinin yeniden yapılmasının ardından köylerine dönmüşlerdir. 1977 yılında babasını kaybeden Kayıp Ozan 12 yaşında annesi ve kardeşleri ile birlikte 1981 yılında Uşak iline yerleşmiştir. Burada geceleri fırınlarda çırak olarak çalışmaya başlamış; bir yandan annesinin rahatsızlıkları ile ilgilenmiş bir yandan da çalışmaya devam etmiştir. 1983 yılında bir tanıdıklarının kendilerini Balıkesir’in Ayvalık ilçesine getirmesi ile burada geçireceği uzun yıllar ve aktif çalışma hayatı başlamıştır. Ağabeyi ile bir ekmek fırınında işçi olarak başladıkları iş hayatına ortak sahipler olarak devam eden Kayıp Ozan, bugün fırıncılık üzerine geliştirdikleri çok şehirli ve çok şubeli büyük bir firmanın ortaklarından. Evli ve iki kız evlada sahip olan Kayıp Ozan, 2006 yılından bu yana İzmir’de yaşamaktadır.



Fotoğraf 1. Dursun Ali Kebabçı- Kayıp Ozan¹

Müzik Hayatı

13-14 yaşlarında bağlama çalmaya başlayan Kayıp Ozan çocukluğundan itibaren bağlama çalmaya çok istekli olduğunu ancak çalgısının olmamasından dolayı at kuyruğu ve tahta parçaları ile derme çatma çalgılar üretmeye çalıştığını belirtmektedir. Ayvalık’a geldikten sonra Halk Eğitim Merkezi’nde kendisine ozanlık altyapısını sağlayacak bir yapıya sahip, iyi bir eğitimci olan Ali İşler’den bağlama öğrenmeye başlamıştır. Derslerde yapmış oldukları sohbetlerde halk müziğinin doğası, felsefesi, uygulanışı ve gelenekleri konularının kendisi için yol gösterici olduğunu belirtmektedir. İlerleyen yıllarda aynı hoca ve arkadaşları ile birlikte bir halk müziği korosu kurmuş, ayrıca yerel sanatçılara ve solistlere orkestra olarak eşlik etmiş ancak düğünlerde hiçbir zaman çalmamıştır.

Askerliğini Denizli’de 15 ay boyunca Askeri Bandoda trombon çalarak tamamlayan Kayıp Ozan, müzik eğitimini burada almış olduğu eğitim ile geliştirmiştir. Fa anahtarı okumayı, birlikte çalmayı ve müzik disiplinini sağlamayı askerlikte geçen aylar içerisinde öğrenmiştir. Askerlik esnasında bağlama icrasını da geliştirme fırsatı bulan Ozan, kendisinden daha iyi seviyede bağlama çalan kişilerden ve eğitimcilerden bilgiler, çeşitli çalım teknikleri ve tavırlar öğrenmiştir.

Askerlikten sonra Ayvalık'ta türkü kafelerde solo olarak programlar yapmış, aynı zamanda geceleri fırıncılığa devam etmiştir. Bununla da yetinmeyip gündüz saatlerinde İzmir'de Erdinç Yüncü'den dersler almış, onunla ağırlıklı olarak deyişler üzerine çalışmıştır. 2006-2015 yılları arasında Ozan Koçak ile çalışmaya başlamış kendisi ile şelpe tekniğini geliştirmiştir.

Birçok müzik grubu ve yerel sanatçı ile çalışmalar yapan Kayıp Ozan, yerel televizyonlarda programlar, çeşitli festivaller ve yerel etkinliklerde yer almıştır.

Nereye giderse gitsin türkülerden hiçbir zaman kopmadığını, bağlamanın kendisine bir arkadaş, kardeş, anne, baba, eş olduğunu ve bu yolla birçok zararlı alışkanlıktan uzak kaldığını, bağlama icrasını ve ozanlığını geliştirebileceği tüm imkânlardan yararlanmaya çalıştığını ve bunu sağlayabilmek için özel dersler aldığını, özel seyahatler yaptığını ve etkinliklere katıldığını belirtmektedir.

Ozanlık Süreci

Çocukluktan itibaren amatörce şiirler yazmış olduğunu belirten Kayıp Ozan, yaşı ilerledikçe şiirlerinin bir forma ulaştığını, kendi tarzını yansıtmaya başladığını; gençlik yıllarında ağırlıklı olarak sevdâ şiirleri ve çeşitli konularda şiirler yazdığını belirtmektedir. Kendi kimliğini fark etmeye başladığı yıllardan itibaren 'gurbet, hasret, sıla, yoksulluk' kavramlarını şiirlerine konu etmiş ve bu şiirlerin dinleyicide daha büyük karşılığının olduğunu görmüştür. Gönül bağının kurulmasında sakinliğin, öze ait duyguların ortak payda olduğunu hissetmiş ve şiirlerini bestelere dönüştürmüştür. Eserlerini üretirken kimi zaman güfte ile bestenin aynı anda döküldüğünü kimi zaman ise sözlerin arkasından besteyi ya da bestenin arkasından sözleri oluşturduğunu belirtmektedir. İlk türkülerini 'özgün müzik' tarzında üretmeye başladığını belirten Kayıp Ozan, şiirlerinin konuları ile birlikte ezgilerinin de halk müziği formlarına dönüşmeye başladığını ve bundan sonra hep halk müziğinin belirli örneklerinde türküler üretmeye başlamıştır.

Şiirlerini sabaha karşı saatlerde yazdığını, sudan, suyun saflığından çok etkilendiğini, odaklanmasını sağladığını ve suyun başka bir şey düşünmesini engelleyerek üretkenliğini artırdığını belirtmektedir. Yalnızlığın, yaşanmışlıkların, deneyimlerin, acıların, hasretlerin birikiminin sözlerine yansıdığını, hissedilmeyen bir şeyin yazılamayacağını ifade etmektedir.

Ozanlık vasıfları olarak; bir ozanın, yaşadığı kültürü iyi bilmesi gerektiğini, altyapısını her zaman beslemesi ve dolu tutması gerektiğini, genel kültürünün iyi olmasını, kendisini, nereden geldiğini ve yaşadığı çevreyi iyi tanıması gerektiğini ve iyi bir gözlemci olması gerektiğini belirtmektedir. Bu etkenlerin hepsinin şiirde ve türkü üretiminde gereklilik olduğunu ve bunların eksikliğinin ürünlere yansıtacağını düşünmektedir.

Türkü üretiminde; eserlerinin birbirine benzememesi gerektiğini, farklı müzik türlerine yaklaşmaması gerekliliğini, her türkünün bir hikâyesi, bir anısı olması gerektiğini, gerçek hayattan izler taşıması, kendisini ya da var olan bir şeyleri anlatması gerektiğini ifade etmektedir. Eserlerinde insan, kuşlar ve kuş türleri (turna vb.) doğa, nesne, dram, hasret ve özlem konularına yer verdiğini, ayrıca duyduğu ya da yaşamış olduğu bir olayı kurgulayarak sözlü ve ezgisel olarak aktarım yaptığını belirtmektedir.

Mahlas Alması ve Etkilendiği Âşıklar

Kayıp Ozan, mahlasını Halk Eğitim Merkezi'nde eğitim aldığı hocası Ali İşler'den almıştır. Ayvalık'tan ayrıldıktan sonra kendisini göremeyen hocasının "Kayıp neredesin?" şeklinde seslendiğini ve bundan dolayı kendisi için bu mahlası seçtiğini belirtmektedir. Diğer taraftan "Kayıp Ozan" mahlası Dursun Ali Kebabçı için kendisi gibi ozanlığa gönül verip de tanınmadan bilinmeden kaybolup giden ya da kendisinin tanıdığı ama kimsenin tanımadan bu dünyadan ayrıldığı nice değerli ozanların adını taşıyan bir mahlastır.

Kayıp Ozan, Ali Ekber Çiçek'in yaşantısını kendi yaşamına benzettiğini, Âşık Mahzuni Şerif'in, Âşık Veysel'in zor yaşamlarının ve bu acıların türkülerine yansımalarının kendisini etkilediğini, Pir Sultan Abdal, Erzurumlu Âşık Sümmani, Derviş Ali'nin eserleri ve Turan Engin'in söyleyiş tarzından etkilendiğini belirtmektedir.

Şehir Yaşantısı ve Ozanlığı

13 yaşlarından itibaren Ege Bölgesi'nde ve turistik bir yerleşim yeri olan Ayvalık'ta yaşamaya başlayan Kayıp Ozan, mesleği gereği sürekli İzmir merkeze, civar illere, Antalya ve İstanbul'a seyahat etmektedir. Hareketli bir şehir yaşantısının var olduğu bu beldede ve yaklaşık son 20 yıldır İzmir merkezde türkülerini üretmeye devam etmektedir. Şehir yaşantısının modern ve aydınlık yüzünün kendisine katkılarının büyük olduğunu ancak ozanlığına pek bir katkısının olmadığını söylerken, eserleri için gerekli mayayı geçmişinden aldığını belirtmektedir. Oldukça zor geçen bir çocukluğu ve gençliğinin olduğunu ifade eden Kayıp Ozan, *"bu zorlukları, bu acıları yaşamıyordum bu türkülerini yazamazdım"* demektedir. Hareketli, ritmik türküler üretmediğini, ritmik türkülerinin içerisinde bile hep bir hüznün olduğunu dile getirmektedir. Kendisinin Ayvalık'ta büyüdüğünü, turistik bir yer olan ve iş yaşantısı ile günlerini geçirdiğini söyleyen Ozan, Ayvalık'ın hareketli yaşantısının ozanlığı için malzeme oluşturmamış olduğunu, ozanlık için gerekli olan altyapıyı geçmiş yaşantısından, çocukluğundan Anadolu'nun kültürünü benliğinde hissettiği topraklardan almış olduğunu belirterek *"insanın vatani çocukluğudur"* sözleriyle esas kimliğini çocukluğunu geçirdiği coğrafyadan aldığını ifade etmektedir. *"Hayat insanı alıp köklerine götürüyor. Bu kökler bende iken Ege ve Ayvalık'tan bir şeyleri ifade edemem, hem sözlerde hem de ezgide özümde var olan, Anadolu coğrafyasındaki yoksulluk, acı, gurbet ve hüznü anlatabilirim"* demektedir. *"İçimde var olan müziksel gelenek Çorum, Yozgat, Erzurum, Kars, Sivas gibi yerlerden gelmektedir. Şehir hayatında, Türkiye'nin her yerinden gelen insanların oluşturduğu kozmopolit bir yapı söz konusudur. Dolayısıyla bana ait olmayan, tanımadığım yaşantılarla dolu bir ortamda ancak duyduklarım ile yetinebilirim"* demektedir. Eserlerinin ezgisel unsurlarının tam olarak doğduğu coğrafyayı yansıtmaktan öte olduğunu, yöresindeki tekdüzelikten ziyade civar yörelere ait ezgilerden de yararlandığını, deyişlerin söylendiği kültürlerde yetişmemesine rağmen birlikte çalıştığı hocalarından etkilenecek deyişler yazdığını, eserlerinin bazılarında şelpe ve farklı yörelere ait teknikler kullanarak icra ettiğini de belirtmektedir.

Çocukluğunda bazı imkânsızlıklardan dolayı kaçırmış olduğu müzikle ilgili fırsatları kendi imkânları ile gidermeye çalışan Ozan, birçok usta sanatçı ile bir araya gelmek sohbet etmek ve birlikte çalmak gayretinde olmuştur.

Çalışmaları, Katıldığı Etkinlikler, Programlar ve Basın Araçları

"Kayıp Ozan'dan Deyiş ve Şiirler" isimli bir kitabı bulunan Kayıp Ozan, 2018 yılında 200 civarında şiirini kitaplaştırmıştır. Bu kitabın halen satışı devam etmektedir.

Ege TV'de ve TV35'te konuk sanatçı olarak "Murat Gökhan ile Bizim Ova" programlarına katılmıştır. Yerel etkinlikler, dernekler, Erzurum'da "Çoruh Şiir Akşamları", "Âşık Canımoğlu Anma Etkinliği", Ayvalık "Tarih Araştırma Sanat Eğitim Derneği Etkinlikleri" gibi ulusal ve uluslararası faaliyetler, İzmir Fuar konserleri gibi etkinliklere katılmıştır.

Ayrıca çeşitli sosyal medya kanalları ve müzik paylaşım platformlarında eserlerini yayınlamaktadır.

Ozanlık Geleneği Hakkındaki Görüşleri

Ozanlığın günümüz şartlarında tükenmekte olduğunu ancak dünyada halklar var olduğu sürece halk müziklerinin var olacağını ancak teknolojik gelişimin insanları yerelden uzaklaştırdığını düşünmektedir. Ozanlara, âşıklara, yerel saz sanatçılarına devletin konservatuvarlar eliyle destek olması gerektiğini ifade etmektedir. Yaşam şartlarından ve geçim derdinden dolayı ozanların, âşıkların başka işler yapmak zorunda olduklarını, bu durum sonucunda kendilerini tanıtmaya, üretmeye ve yeni nesillere öğretmeye konusunda yetersiz kaldıklarını düşünmektedir.

Halk müziğine kaynak sağlayan insanların ozanlar, âşıklar ve türkü yaratıcıları olduğunu, Kültür Bakanlığı ve üniversiteler aracılığıyla bu üreticilerin de işin içine çekilmesi ve işbirliği sağlanması gerektiğini söylemektedir. Kendilerinin bu yolda belki de son kuşak olabileceklerini belirtirken *"şahsım adına maddi bir desteğe ihtiyacım olmasa da manevi anlamda sahip çıkılmaya, bir çatı altında birleşmeye, devlet tarafından tanınmaya ve takip edilmeye ihtiyaç vardır"* demektedir. Kültür üretimine katkısı olan kişilerin maddi anlamda da desteklenmesi gerektiğini, büyük ustaların yaşlarının ilerlediğini bundan dolayı

çalışma imkânlarının azaldığını, belediyelerin etkinliklere davet ettiklerini ancak yol barınma yemek gibi ihtiyaçlarını değerlendirmediklerini birçok sanatçının üzerine giyecek takım elbisesinin dahi olmadığını, yemek zamanlarında rencide olabildiklerini bu nedenle etkinliklere katılamadıklarını belirtmektedir.

Türkülerinde Yer Verdiği Konular

Bu araştırma kapsamında Kayıp Ozan'ın eserleri içerisinden basit rastlantısal örnekleme yöntemiyle seçilmiş 67 türkü, konularına göre incelenmiştir. Kayıp Ozan ile görüşme esnasında kendisinden alınan bilgiler doğrultusunda oluşturularak listelenen türkü konuları; daha sonra türkülerin genel anlamda sözleri incelenerek konuları bakımından tasnif edilmiştir.

Kayıp Ozan'ın konuları bakımından incelenen 67 türküsünün adı, yazıldığı tarih, yazıldığı yer ve konuların tablosu aşağıda sunulmuştur.²

Tablo 1. Kayıp Ozan'ın eserlerinin yıl, yer ve konu bakımından tasnifi

No	Türkünün adı	Yazıldığı Tarih	Yer	Sanatçıya göre eserlerin konuları	Türkünün konusu
1	Nazlıcan	16.12.1997	Ayvalık	Eşine atfen	Aşk
2	Giderim	14.05.2006	Ayvalık	Sılanın terki	Sıla özlemi
3	Yoksul çocuk	06.09.2006	Ayvalık	Yoksul bir çocuk	Yoksulluk
4	Ben kayıp kayıp	10.09.2006	Ayvalık	Ozanın kendi hayatı	Hayata sitem
5	Dertli dertli	21.05.2008	İzmir	Gidiş	Sıla özlemi
6	Gider	13.06.2009	İzmir	Sılaya giden turnalar	Sıla özlemi
7	Borçlanır gönül	17.08.2009	Ayvalık	Sevda ve gurbet	Aşk
8	Yeter bana	07.04.2010	İzmir	Güneş	Doğa sevgisi
9	Göçmen kuşları	05.08.2011	İzmir	Kuşların göçü	Doğa sevgisi
10	Soruldum	06.02.2012	İzmir	Hayatı sorgulama	Sevgi
11	Selledi beni	07.03.2012	İzmir	Sevgili	Aşk
12	Yaralarımda	14.05.2012	İzmir	Yakın dosta anlatım	Sevgi
13	Gittim	02.06.2012	İzmir	Hayatı sorgulama	Sıla özlemi
14	Kapı	13.06.2012	İzmir	Eski bir kapı	Sevgi
15	Reyhan	03.08.2012	İzmir	Yöresel bitkinin işlenişi	Doğa sevgisi
16	Garip ömrüm	04.10.2012	İzmir	Ömrün tükenişi	Öğüt
17	Yâr küle döner	06.12.2012	İzmir	Sevgiliye ulaşamama	Aşk
18	Ağlatır beni	02.05.2013	İzmir	Sevgiliye yazılan	Aşk
19	Gittim	05.05.2013	İzmir	Sıladan ayrılış	Sıla özlemi
20	İnce ince	24.05.2013	İzmir	Gurbet ve sevgili	Aşk
21	Çağla pınarım	06.07.2013	Kazdağları	Pınarın akışı	Doğa sevgisi
22	Sızladı yaram	05.03.2014	İzmir	Sılaya özlem	Sıla özlemi
23	Gitmeyin turnalar	09.08.2014	İzmir	Gazelde turnaların göçü	Doğa sevgisi
24	Baharım	22.11.2014	İzmir	Sılaya giden turnalar	Doğa sevgisi
25	Bulamadım	09.12.2014	Ayvalık	Emeğin zây oluşu	Sevgi
26	Kıl çuvaları	18.12.2014	Erzurum	Unutun el araçları	Yöre sevgisi

27	Anam	04.03.2015	Ayvalık	Anaya özlem	Sevgi
28	İzlendi benim	30.05.2015	İzmir	Yoksulluk	Yoksulluk
29	Yar seni	08.06.2015	Ayvalık	Sılaya ve yâre özlem	Sıla özlemi
30	Diliniz	06.12.2015	İzmir	Turnaların avazı anlatılır	Doğa sevgisi
31	Dert değil	05.02.2016	İzmir	Yârin duyarsızlığı	Aşk
32	Darılır	18.05.2016	Kazdağları	Doğanın yok oluşu	Doğa sevgisi
33	Yâr olmayınca	13.06.2016	İzmir	Yalnızlık	Aşk
34	Deli gönül	10.09.2016	İzmir	Gönül	Aşk
35	Zararım çoktur	11.12.2016	İzmir	Ozanın hayatından kesit	Sevgi
36	Bilmedikçe	25.12.2016	İzmir	Tasavvuf	Sevgi
37	Gurbet ellerde	06.04.2017	İzmir	Yalnızlık	Sevgi
38	Canım bir yana	20.06.2017	İzmir	Gurbete sitem	Sıla özlemi
39	Yorulдум	05.07.2017	İzmir	Hayatın çilesi	Sevgi
40	Bu yollar	11.11.2017	İzmir	Yollar	Sevgi
41	Yâr sen de aslı	16.12.2017	İzmir	Gurbet sıla sevgiliye özlem	Sıla özlemi
42	Aldandım yâr	25.01.2018	İzmir	Yâre sitem	Aşk
43	Bizim Merdan'a	15.04.2018	İspir	Mazlum bir kişinin hayatı	Anlatı
44	Düştü mü yâr	17.05.2018	İzmir	Yâre sesleniş	Aşk
45	Zor bana bana	29.05.2018	İzmir	Kültürel baskı	Sevgi
46	Viranın güzel	09.07.2018	Erzurum	Eski evlerin harabeye dönüşü	Sevgi
47	Küçük dere	20.08.2018	Erzurum	Kuruyan dere	Doğa sevgisi
48	Erzurum	27.08.2018	İzmir	Memlekete özlem	Sıla özlemi
49	Yorulдум	10.09.2018	Erzurum	Yaylada yalnız kalan pınar	Doğa sevgisi
50	Babam	10.09.2018	Erzurum	Baba sevgisi ve özlemi	Sevgi, ölüm
51	Bizim dağlar	30.09.2018	İzmir	Dağlar	Doğa sevgisi
52	Darılmış	09.10.2018	Erzurum	Köyün yalnızlığı	Doğa sevgisi
53	Karga	17.04.2019	İzmir	Karganın sabunu çalması	Doğa sevgisi
54	Mektup	10.03.2020	İzmir	Gurbetçinin hayatı	Sıla özlemi
55	Yaylam	25.08.2020	Erzurum	Yayla ve turnalar	Doğa sevgisi
56	Gizli gizli	20.10.2020	İzmir	Kişiye anlatma	Aşk
57	Yâr	21.10.2020	İzmir	Eşine atfen	Aşk
58	Unutmadım	16.03.2021	İzmir	Yoksulluk	Yoksulluk
59	Halay	12.04.2021	İzmir	Folklorik değerler	Yöre sevgisi
60	Dumanın olayım	06.08.2021	Erzurum	Dağlara özlem	Doğa sevgisi
61	Yaradan var	06.12.2021	İzmir	Hakka sığınma	Aşk
62	Kerem'e benzedi ömrüm	03.05.2022	İzmir	Ozanın kendi hayatı	Aşk
63	Yoksulluk	17.10.2022	İzmir	Yoksulluk	Yoksulluk
64	Seher vakti	07.11.2022	İzmir	Terkediliş	Aşk

65	Aradım seni	16.12.2022	İzmir	Sevgiliyi arama	Aşk
66	Hasretin ayrı	05.05.2023	İzmir	Bir şahsın hayatı	Aşk
67	Yaşlar bugün	15.09.2023	İzmir	Sonbahar	Doğa sevgisi

Bu araştırma kapsamında Ozan'ın kendisinden almış olduğumuz bilgiler doğrultusunda bestelemiş olduğu türkülerin adları, yazılmış olduğu yıl, yer ve türkünün konusu listede görüldüğü gibidir. Ozan'ın tablodaki türkü üretimi yıllara göre incelendiğinde 1997 yılından itibaren başlamakta, en fazla türkü üretiminin 11 türkü ile 2018 yılında ve 8 türkü ile 2012 yıllarında olduğu görülmektedir. Bu yıllar Kayıp Ozan'ın, ozanlık yolunda gelişimini belirli bir seviyeye getirdiği ve İzmir merkeze yerleştiği yıllardır. Tabloya yeniden bakılırsa Ozan'ın eserlerinin büyük bir çoğunluğunun İzmir'de yazılmış olduğu görülecektir. Bu noktada elbette ozanın türkülerinin yazılı kayıt altında bulunmamasından dolayı yazmış olduğu türkülerini unutma ve hatırlayabilme oranı da göz önünde bulundurulmalıdır. Kayıp Ozan'ın türkülerinde yer vermiş olduğu konuların; sıla özlemi, doğa sevgisi, hayata sitem, yöre sevgisi, yoksulluk, aşk ve sevgi üzerine yoğunlaştığı görülür. Kültürümüzde türkülerin genel olarak konularının da ilk sırada aşk türkülerini olmakla birlikte gurbet ve doğaya ait unsurlar olduğu söylenilebilir. Kayıp Ozan'ın türkülerini konuları bakımından bu konularla paralellik göstermektedir.

İcra Özellikleri

Kayıp Ozan mahlaslı Dursun Ali Kebapçı, eserlerini bağlama ailesi çalgıları içinde yer alan, akort şekli 'bağlama düzeni' veya 'âşık düzeni' olarak bilinen çöğür (kısa sap bağlama) ile icra etmektedir. Bağlama çalgısıyla aynı zamanda türkülerini seslendiren icracı, Türk halk müziği geleneği içinde, çalar söyler bir icracı olarak nitelendirilebilir. Bu yönüyle repertuarının sözlü eserlerden oluştuğu tespit edilmiştir. Dursun Ali Kebapçı'nın bestelerinin, Türk halk müziği repertuarı içerisinde yer alan Doğu Anadolu Bölgesi türkülerinin ezgisel yapısına benzediği görülmektedir. Bundaki en temel nedenin, Erzurum doğumlu olması, o yöre ve çevresinin müzik kültürüne hâkim olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Diğer taraftan Ali Ekber Çiçek, Âşık Mahzuni Şerif ve Âşık Veysel gibi Türk halk müziğinin önemli temsilcilerinden etkilenmiş olması da bestecilik kimliği üzerinde belirleyici olmuştur. Sözel yapı olarak yalın bir Türkçe kullanan Dursun Ali Kebapçı, eserlerinde genellikle müzikal açıdan sekilemeler kullanmaktadır.

Bugüne kadar bir albüm çalışması yapmadığını belirten icracının, eserlerini sosyal medya hesapları vasıtasıyla dinleyicilerine ulaştırdığı görülmektedir. Diğer taraftan bazı eserlerinin başka sanatçılar tarafından albümlerinde icra edildiğinden söz etmiştir.³

BULGULAR

Kayıp Ozan'ın Eserlerinin Müzikal Açıdan İncelenmesi

Araştırma kapsamında Kayıp Ozan'ın 40 eseri müzikal açıdan incelenmiş ve çalışmada 3 eseri araştırmanın yazarları tarafından notaya alınmıştır. Yapılan incelemeye göre; incelemeye göre, eserlerin hepsinin "Hüseyni makam dizisinde olduğu tespit edilmiştir.⁴ Bu eserlerden 35 tanesi kırık hava (ritmik bir yapıya sahip), 5 tanesi ise uzun hava (serbest ritimde) türündedir. Diğer taraftan bazı eserlerin ise söz kısımları uzun hava olup, saz kısımları ve eserin nakarat kısımları belli ritmik yapıya sahiptir. Belli bir ritmik yapıya sahip olan eserlerin çoğunluğu 4/4'lük usûle sahipken, 6/4, 5/8, 7/8, 8/8 usûllerde de eserlerin olduğu görülmektedir. Makalede yer alan üç eser ise karma bir ritmik yapıya sahiptir.

Genel olarak eserler karar sesinin beşinci ve üçüncü derecelerinden başladığı için inici-çıkıcı özelliğe sahiptir. Çoğunluğu, la-mi ve la-re aralığında bir ses genişliğine sahip olan eserlerden sadece "Ne Ötersin Baykuş" adlı eseri la karar sesinden oktav la perdesine kadar yükselmiştir. Bir oktav ses genişliğinin aşıldığı bir eser yoktur. Eserlerini kısa sap bağlama düzeni ile icra eden Kayıp Ozan'ın eserlerinin form örgüsü çoğunlukla tek cümleli yapıya sahiptir. Kayıp Ozan'ın 40 eserinin, makam dizisi, seyir özelliği, ses aralığı ve form örgüsünü gösteren liste aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo 2. Kayıp Ozan'ın eserlerindeki müzikal özellikler

No	Eser adı	Eserin türü	Ritmik Yapısı / Metrik dağılımı	Makam dizisi	Seyir özelliği	Ses aralığı	Form örgüsü
1	Ne Ötersin Baykuş	Kırık Hava (Türkü)	4/4	Hüseyni	İnici	la – la	A +B
2	Vay Deli Gönül	Kırık Hava (Türkü)	5/8 2+3	Hüseyni	İnici çıkıcı	la - mi	A (Tek Cümleli)
3	Ben Kayıp	Kırık Hava (Türkü)	7/8 3+2+2	Hüseyni	İnici çıkıcı	la - mi	A(Tek cümleli)
4	Mektup	Kırık Hava (Türkü)	8/8 3+2+3	Hüseyni	İnici çıkıcı	la (la/la) - mi	A(Tek cümleli)
5	Bizim Dağlar	Uzun Hava	-----	Hüseyni	İnici	la - sol	A(Tek cümleli)
6	Hasretin Ayrı	Kırık Hava (Türkü)	7 /8 3+2+2	Hüseyni	İnici çıkıcı	la - mi	A + B
7	Gazele Benzedi Ömrüm	Kırık Hava (Türkü)	Saz kısmı 16/8 (3+2+2+2+2+2+3) + 19/8 (3+2+2+2+2+2+2+2) + 23/8 (3+2+2+2+2+2+2+2+2+2) Söz kısmı (16/8 (3+2+2+2+2+2+3) + 15/8 (3+2+2+2+2+2+2) + 16/8 (3+2+2+2+2+2+3) + 15/8 (3+2+2+2+2+2+2) + 19/8 (3+2+2+2+2+2+2+2+2)	Hüseyni	İnici Çıkıcı	la - re	A + B
8	Gitmeyen Turnalar	Kırık Hava (Türkü) Deyiş	4/4	Hüseyni	İnici Çıkıcı	la - mi	A + B
9	Bir Anlat	Kırık Hava +Uzun hava (Türkü) Deyiş	Saz Kısmı 19/8 (3+2+2+2+2+2+2+2) + 23/8 (3+2+2+2+2+2+2+2+2+2) Söz kısmına girerken (5/8'lik giriş+ Söz kısmı Serbest uzun hava şeklinde	Hüseyni	İnici Çıkıcı	la – mi	A + B
10	Hasret Kalır	Kırık Hava (Türkü) Deyiş	6/4	Hüseyni	İnici Çıkıcı	la - mi	A (Tek Cümleli)
11	Dağlar Geleyim	Kırık Hava (Türkü) Deyiş	8/8 3+2+3	Hüseyni	İnici Çıkıcı	la - mi	A (Tek Cümleli)
12	Ben Kayıp Kayıp	Kırık Hava (Türkü) Deyiş	7/8 3+2+2	Hüseyni	İnici Çıkıcı	la - mi	A (Tek Cümleli)

13	Tükendim	Kırık Hava (Türkü) Değiş	Saz Kısmı) 19/8 3+2+2+3+2+3+2+2 Söz Kısmı 23/8 3+2+2+3+3+2+2+2+2+2	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la - mi	A (Tek Cümleli)
14	Yaralarında	Kırık Hava (Türkü) Değiş	4/4	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la - mi	A (Tek Cümleli)
15	Bizim Merdana	Kırık Hava (Türkü) Değiş	5/8 2+3	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la - mi	A (Tek Cümleli)
16	Vay Deli Gönül	Kırık Hava (Türkü) Değiş	5/8 2+3	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la – fa	A (Tek cümleli)
17	Babam	Kırık Hava (Türkü) Değiş	4/4	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la - mi	A (Tek cümleli)
18	Kıl Çuvallara	Kırık Hava (Türkü) Değiş	4/4	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la – mi	A (Tek cümleli)
19	Göçmen Kuşlar	Kırık Hava (Türkü) Değiş	4/4	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la – re	A (Tek Cümleli)
20	Kırk Yıl Önce	Kırık Hava (Türkü) Değiş	4/4	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la – re	A (Tek Cümleli)
21	Zor Bana	Kırık Hava (Türkü) Değiş	4/4	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la – re	A (Tek Cümleli)
22	Seni Ararken	Kırık Hava (Türkü) Değiş	4/4	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la – mi	A (Tek Cümleli)
23	Yorulduğum	Uzun Hava	-----	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la - mi	A (Tek Cümleli)
24	Aldandım	Kırık Hava (Türkü) Değiş	4/4	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la - mi	A (Tek Cümleli)
25	Mendil Gizlendi	Kırık Hava (Türkü) Değiş	4/4	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la – re	A (Tek Cümleli)
26	Süzüldüm Dağlarından	Uzun Hava	-----	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la – re	A (Tek Cümleli)
27	Senin Yüzünden	Kırık Hava (Türkü) Değiş	5/8 2+3	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la – mi	A (Tek Cümleli)

28	Ömrüm Bir Yana Kayıp	Uzun Hava	-----	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la – re	A (Tek Cümleli)
29	Gidiyorum Dostlar	Kırık Hava (Türkü) Deyiş	4/4	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la – re	A (Tek Cümleli)
30	Giderim	Kırık Hava (Türkü) Deyiş	4/4	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la – fa	A + B
31	Yalnız Kalmış Yaylam	Uzun Hava	-----	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la - mi	A (Tek Cümleli)
32	Taş Duvarlara	Kırık Hava (Türkü) Deyiş	4/4	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la - mi	A (Tek Cümleli)
33	Kül Eder Beni	Kırık Hava (Türkü) Deyiş	4/4	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la – re	A + B
34	Dedim Ana	Kırık Hava (Türkü) Deyiş	4/4	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la - mi	A (Tek Cümleli)
35	Yetmediki	Kırık Hava (Türkü) Deyiş	4/4	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la – mi	A (Tek Cümleli)
36	Düştü Mü Yar	Kırık Hava (Türkü) Deyiş	4/4	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la - fa	A (Tek Cümleli)
37	Bir Gün	Kırık Hava (Türkü) Deyiş	4/4	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la – mi	A (Tek Cümleli)
38	Yoksul Çocuk	Kırık Hava (Türkü) Deyiş	4/4	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la – mi	A (Tek Cümleli)
39	Güzel Erzurum	Kırık Hava (Türkü) Deyiş	4/4	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la – fa	A (Tek Cümleli)
40	Yaralarında	Kırık Hava (Türkü) Deyiş	4/4	Hüseyini	İnici Çıkıcı	la - mi	A (Tek Cümleli)

Tabloda görüldüğü üzere Kayıp Ozan'ın 3 eseri karma bir ritmik yapıya sahiptir. “Gazele Benzedi Ömrüm” adlı eserin ritmik yapısı, eserlerin saz kısmında $16/8 + 19/8$ ve $23/8$ şeklindeyken, söz kısmında ise $16/8 + 15/8$ ve $19/8$ şeklindedir. “Bir Anlat” adlı eser ise saz kısmında $19/8 + 23/8$ şeklindeyken söz kısmı serbest bir uzun hava türündedir. “Tükendim” adlı eserin ritmik yapısı, saz kısmında $19/8$, söz kısmında $23/8$ 'lik bir yapıdadır. Bu üç eserde de dikkatimizi çeken en önemli nokta, her üç eserin de üçlü vuruş ile başka bir ifadeyle üçlü ile “3+2+2.....” şeklinde başlaması ve bu yapının, eserlerin söz kısımlarının her

dörtlüğünde görülmesidir. Burada icracının söz konusu üç eserde de bu tavrı koruması, bu durumun bir ritmik hata değil, bilinçli bir şekilde yapıldığını göstermektedir. Bu noktada, karma bir ritim yapısına sahip bazı eserlerde üçlü ile başlaması Âşık Veysel'in "Uzun İnce Bir Yoldayım" eserinde de karşımıza çıkmaktadır. TRT Türk halk müziği repertuarında 2973 no ile kayıt altına alınan eserin notası incelendiğinde; eserin 4/4'lük usûlde notaya alındığı görülmektedir. Hâlbuki Âşık Veysel'in icrası dinlenildiğinde⁵ eserin saz kısmının 16/4, söz kısmının ise 7/8 + 4/4 ve 33/8 şeklinde kurgulandığı görülmektedir. TRT repertuarındaki nota incelendiğinde; Ali Canlı tarafından notaya alınan eserin baş kısmına 1/8'lik es konulduğu, bu yüzden eserin 4/4'lük notaya alındığı anlaşılmaktadır. Elbette Ali Canlı'nın almış olduğu notanın Âşık Veysel'in başka bir icrasından dikte edilerek notaya alındığı düşünülebilir. Fakat eserin özellikle söz kısımlarının üçlü ile başlaması, Âşık Veysel'in diğer bazı eserlerinde de görülmektedir. Konuyla ilgili olarak S. Bahadır Tutu'nun da görüşleri bu durumu destekler niteliktedir. Tutu; "*Ele aldığımız davranış, bir icra hatası olarak değerlendirilmiş olacak ki, çeşitli kaynaklarda sanatçının eserlerindeki bu ölçüler başlarına konulan birer sus işareti ya da nota ile uzatılmıştır. Bizce, bir icra hatasının bu kadar sistemli bir şekilde tekrarlanması mümkün görünmemektedir. Hatta Âşık Ali İzzet Özkan'ın "Özkanoglu bundan sonra" adlı eserini icra ettiği ses kaydında da aynı oluşum dikkat çekmektedir*" (Tutu, 2008: 403-404). Bu noktada Kayıp Ozan'ın bu eserlerinde de üçlü ile başlayarak eserlerin ritminin karma bir yapıya sahip olması oldukça dikkat çekici bir durumdur ve bu durumun belli bir gelenek çerçevesinde bilinçli olarak yapıldığını düşündürmektedir.

GAZELE BENZEDİ ÖMRÜM

♩=114

♩

Saz

Bir son ba har gü nü doğ dum yar yar Saz

Ga ze le ben ze di öm rüm vay vay vay Saz

A ra dım ken di mi sen de yar yar Saz

Ke re me ben ze di öm rüm vay vay vay Saz

Ke re me ben ze di öm rüm vay vay vay Saz

-2-

Dağlarında yağmur oldum yar yar
Borana benzedi ömrüm vay vay vay
Bağında garip bülbüldüm vay vay
Virana benzedi ömrüm vay vay vay
Virana benzedi ömrüm vay vay vay

-3-

Kayıp Ozan seni sevdim yar yar
Kerem'e benzedi ömrüm vay vay vay
Derdime dermansın soldum yar yar
Vereme benzedi ömrüm vay vay vay
Vereme benzedi ömrüm vay vay vay

“Gazele Benzedi Ömrüm” adlı eserin müzikal açıdan bir değerlendirmesi yapıldığında; yapının halk müziği içerisinde yer alan deyiş⁶ türünde ve Hüseyini makamı dizisinde olduğu, inici-çıkıcı seyir özelliği gösterdiği ve eserin ses aralığının karar perdesi olan la perdesinden beşinci derece olan mi perdesine kadar yükseldiği görülmektedir. Tek cümleli form yapısına sahip olan eserdeki en göze çarpan özellik ise yukarıda da bahsedildiği üzere karma bir ritmik yapıda olmasıdır. Kayıtlardan ve araştırma kapsamındaki canlı icralarının incelenmesi sonucunda bu icra şeklini farklı ortamlarda ve zamanlarda yapmış olduğu, her icrada da bu özellikleri korumuş olduğu tespit edilmiştir. Gerek saz, gerekse de söz bölümlerinin başlangıçları sürekli üçlü şeklindedir. Daha önce bahsedildiği üzere bu yapı Âşık Veysel’in eserlerinde de ortaya çıkmaktadır.

TÜKENDİM

♩=110

Söz Serbest

Ben bir pı na ri dim ga rip yay la da Saz
 Ge lip ge çen ler den gör me dim fay da
 Bek le dim yar se ni yağ mur da kar da

Has re tin le a kı ba kıp tū ken dim Saz

tū ken dim Saz

Kara çakıl ile doludur bendim
 Boşuna çağlayıp boşa tükendim
 Cemalin vururdu bendime sandım
 Hasretinle akıp akıp tükendim

Kayıp Ozan yaylaların düzüntü
 Arayıpda bulamadım özümü
 Seherde yar yıkardın yüzünü
 Hasretinle akıp akıp tükendim

“Tükendim” adlı eserin müzikal açıdan bir değerlendirmesi yapıldığında; yapının halk müziği içerisinde yer alan deyiş türünde ve hüseyini makam dizisinde olduğu, inici-çıkıcı seyir özelliği gösterdiği ve eserin ses aralığının, karar sesi olan la perdesinden yedinci derece olan sol perdesine kadar yükseldiği görülmektedir. Tek cümleli form yapısına sahip olan eserdeki en göze çarpan özellik ise yukarıda bahsedilen diğer eser gibi karma bir ritmik yapıda olmasıdır. Bu icra şeklini her üç kıtayı seslendirirken de koruduğu

görülmektedir. Gerek saz gerekse de söz bölümlerinin başlangıçları sürekli üçlü şeklindedir. “Gazele Benzedi Ömrüm” adlı eserden farklı olarak bu eserde, söz kısmının ilk iki satırının serbest ritimde olduğu, sonraki kısmının ise yine saz kısmı gibi 27/8’lik olduğu görülmektedir.

BİR ANLAT⁷

♩=110
Saz

Söz Serbest

De di ma na guk gu ne dir an lat Saz
A cı göz ya şı nı av cu ma dam lat
Yü ce Hak tan has re ti ne bir im dat

De di ma na guk gu ne dir an lat Saz
bir an lat bir an lat Saz

Dedim ana gukgu nedir anlat
Acı gözyaşın avucuma damlat
Yüce Haktan hasretine bir imdat
Dedim ana gukgu nedir bir anlat
Bir anlat, bir anlat

Dedi ki öterdi karşı meşede
Yağmurlar yağdı sanki neşede
Suları dolardı oyuk taş da
Dedim ana gukgu nedir bir anlat
Bir anlat, bir anlat

Kayıp Ozan getiremem gukguyu
Abu hayat imiş içtiği suyu
Kapansın gurbetin kapısı yolu
Dedim ana gukgu nedir anlat
Bir anlat, bir anlat

“Bir Anlat” adlı eserin müzikal açıdan bir değerlendirmesi yapıldığında; yapıtın halk müziği içerisinde yer alan deyiş türünde ve hüseyini makam dizisinde olduğu, inici-çıkıcı seyir özelliği gösterdiği ve eserin ses aralığının karar sesi olan la perdesinden altıncı derece olan fa perdesine kadar yükseldiği görülmektedir. Tek cümleli form yapısına sahip olan eserdeki en göze çarpan özellik ise yukarıda da bahsedildiği üzere karma bir ritmik yapıda olmasıdır. Kayıp Ozan, bu icra şeklini her üç kıtayı seslendirirken de korumuştur.

“Tükendim” ve “Bir Anlat” adlı eserler ezgisel açıdan birbirine çok benzemektedir, sadece sözleri farklıdır. Gerek saz, gerekse de söz bölümlerinin başlangıçları sürekli üçlü şeklindedir. “Tükendim” adlı eserde olduğu gibi yine bu eserde de söz kısmının ilk iki satırının serbest ritimde olduğu, sonraki kısmının ise 26/8’lik olduğu görülmektedir.

Sonuç

Kayıp Ozan Mahlaslı Dursun Ali Kebabçı’nın bu araştırma kapsamında kendisinden edinilen bilgiler ışığında, kırsaldan küçük yaşlarda ayrılarak kent ortamında yetişmiş olan bir halk ozanı olduğu, ozanlığını fark etmesi ve kendisini bu yolda yetiştirme sürecinin kent hayatı yıllarında başlamış olduğu görülmektedir. Kayıp Ozan’ın kent ortamı koşullarında bağlama icrasını geliştirdiği, ozanlık geleneğini/ icrasını tanıdığı ve bestecilik yeteneğini fark ettiği söylenebilir. Tüm bu koşullara rağmen kendisinin de ifade ettiği üzere ozanlığına etki eden olaylar, duygular, konular ve türkü sözleri kırsala ait unsurlardır. Araştırma çerçevesinde incelenen eserlerinin konuları da bu görüşü doğrular niteliktedir.

Ozanın türkü üretiminde en verimli yıllarının büyük şehir yaşamını sürdürdüğü İzmir yılları olduğu, bu yılların elbette ozanlık açısından olgunlaşma yıllarına da denk geldiği, yoğun iş hayatı ve kent yaşamına rağmen türkülerinde yer verdiği ağırlıklı konuların sılaya özlem, gurbet ve ayrılık olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

Kayıp Ozan mahlaslı Dursun Ali Kebabçı, eserlerini bağlama düzeni veya âşık düzeni olarak bilinen çöğür (kısap sap bağlama) ile icra etmektedir. Bağlama çalgısıyla aynı zamanda türkülerini seslendiren icracı, Türk halk müziği geleneği içinde, çalar söyler bir icracı olarak nitelendirilebilir. Bu yönüyle repertuvarının sözlü eserlerden oluştuğu, bestelerinin ise Türk halk müziği repertuarı içerisinde yer alan Doğu Anadolu Bölgesi türkülerinin ezgisel yapısına benzediği tespit edilmiştir.

Dursun Ali Kebabçı’nın bestelerinin tamamının hüseyini makam dizisinde olduğu, genel olarak ritmik yapının 4/4’lük usûlde olduğu, bunun dışında 6/4, 5/8, 7/8, 8/8 usûllerde de eserlerin bestelendiği görülmektedir. Bu çalışmada yer alan üç eseri ise karma bir ritmik yapıya sahiptir ve araştırma kapsamında incelenen eserlerinin beş tanesi de uzun havadır.

Genel olarak eserler, karar sesinin beşinci ve üçüncü derecelerinden başladığı için inici-çıkıcı özelliğe sahiptir ve çoğunlukla tek cümleli yapıdadır. Diğer taraftan eserlerin çoğunluğunun la-mi ve la- re aralığında ses genişliğine sahip olduğu ve bir oktav ses sahasının aşılmadığı görülmektedir.

Yazarlar tarafından notaya alınarak bilgisayar ortamında yazılı kayıtlara geçen üç türküsünün, kendine has özellikler barındıran türkülerden seçilmiş olması, Kayıp Ozan’ın müzikal özelliklerinin daha net ortaya konulmasını sağlamak amacını taşımaktadır. Âşık Veysel’in bazı eserlerinde ortaya çıkan ve incelenen türkülerde de var olan eserlere üç vuruşla başlanması durumu, Türk halk müziği içerisinde bu kullanımın bazı icracılar tarafından özellikle tercih edildiğini göstermektedir.

Araştırmanın giriş bölümünde kaynaklarla belirtilmiş olan türkü tanımları ve özellikleri göz önüne alındığında, Kayıp Ozan’ın bestelemiş olduğu eserlerin, Türk Halk müziği sözlü geleneğine uygun olarak, yakıcısı tarafından kendi yaşamından ve çevrede duyduğu olaylardan yola çıkılarak yazıldığı tespit edilmiştir. Konu seçimlerinde ağırlıklı olarak kırsal unsurların barındığı, felsefi konular yanında gündelik yaşamdan unsurların da yer aldığı görülmektedir.

Kayıp Ozan’ın kent koşullarında yetişmiş ve halen yaşamakta olan bir ozan olmasına rağmen ozanlık özelliklerinin ve türkülerindeki yapının Türk halk müziğinin özgün yapısında bulunan kırsal nitelikleri taşımaya devam ettiği görülmektedir. Bu yönüyle; eserlerinin Türk halk müziği sözlü eserler repertuarına alınabilecek niteliklerde olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır. Diğer taraftan günümüzde Türk halk müziği üretiminin oldukça azaldığı fikri göz önüne alındığında, kaynak kişiler ve besteciler ile ilgili yapılacak olan bu tür çalışmaların türkü üretimi üzerinde olumlu katkılar sağlayacağı açıktır.

Kayıp Ozan’ın tüm eserlerinin notaya alınarak kitaplaştırılması, türkü repertuarlarına alınması, sadece yazılı değil işitsel kayıtların da profesyonel koşullarda yapılarak Türk halk müziğine kazandırılması önerilmektedir.

Sonnotlar

¹ Kaynak: Yazara ait kişisel arşiv

² Listede yer alan eserlerin konuları, karşılıklı görüşme esnasında eserlerin bestecisi olan Kayıp Ozan tarafından belirtilmiştir ve onun ifadeleri ışığında bu liste oluşturulmuştur.

³ “Babam”, “Gurbet mi Sıla Mı” ve “Zararım Çoktur” adlı besteleri Harun Atmaca adlı sanatçı tarafından albümlerde icra edilmiştir.

⁴ Hüseyini makamı dizisinin karar sesi la’dır ve donanımında sib2 ve fa#2 perdeleri bulunmaktadır. İşitsel olarak la perdesinde karar veren ve aynı donanımına sahip olan farklı makam dizileri de bulunmaktadır. Burada önemli olan aynı dizilerde güçlendirilen perdelerin farklılık gözetmesidir. Geleneksel Türk halk müziği icrasında türkülerin belli bir dizisi vardır ve makalemizde özellikle “makam dizisi” terimi kullanılmıştır. Çalışmanın bu kısmında bestecinin eserlerinin hangi dizide olduğu ve genel olarak eserlerinin müzik unsurları üzerinde değerlendirmeler yapıldığı için eserlerin “Hüseyini makamı dizisi”nde bestelendiğini belirtmek adına bu ifade kullanılmıştır.

⁵ ‘Âşık Veysel’in Uzun İnce Bir Yoldayım adlı eserinin incelemesi, bu linkteki icrası göz önünde bulundurularak yapılmıştır. <https://spotify.link/WDSFVJZR7Db>

⁶ Değişler, Türkiye’nin birçok farklı yöresinde görülmekle birlikte, İç Anadolu’da; Sivas, Doğu Anadolu’da; Erzincan, Malatya, Tunceli, Karadeniz’de; Çorum, Amasya, Tokat, Akdeniz bölgesinde ise Kahramanmaraş yörelerinde yaygındır. Değişleri bir oktavı aşmayan 5, 6, 7 ses aralıklarında ve genellikle ardışık seslerden oluşan iniç kümesel sekilemelerle seyreden ezgisel yapıları sahiptirler. Usûl açısından geniş bir yelpazeye sahip olmakla birlikte 2, 4, 5, 7, 8, ve 10 zamanlı usûller yaygındır (Haşhaş, 2022: 146).

⁷ Eser içinde geçen “gukgu”, gukuşunun yöresel söyleniş şeklidir.

Kaynaklar

ALBAYRAK, N. (2009). Türk Halk Şiirinde Biçim ve Tür Sorunu, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, İstanbul C.1-S.2, 133-186.

BAŞGÖZ, İ. (2008). *Türkü*, İstanbul: Pan yayıncılık.

BÜYÜKYILDIZ, Z. H. (2009). *Türk Halk Müziği*. İstanbul: Papatya Yayıncılık.

DUYGULU, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

EKİCİ, M. (2007). *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*. Ankara: Geleneksel Yayınları.

EKİCİ, S. (2013). *Türk Halk Müziği Dersi Ders Notları*, Gaziantep Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı.

EMNALAR, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.

HAŞHAŞ, S. (2022). *Türk Halk Müziği – THM Bilgileri – Uzun Havalalar – Kırık Havalalar*. İstanbul: Efe Akademi Yayınları.

HAYTA, Y. (2016). “Kent Kültürü ve Değişen Kent Kavramı”. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* C.5, S.2, 165-184.

HOŞSU, M. (1997). *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*. İzmir: Peker Ambalaj ve Kâğıt Sanayi.

KAZMAZ, S. (2001). “Halk kültürüne toplu bir bakış düşünceler ve değerlendirmeler”. *Erdem Dergisi. Türk Halk kültürü özel sayısı*. C.13, S. 38, 295-326.

OĞUZ, M. Ö. (2019). *Küreselleşme ve Uygulamalı Halk Bilimi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

ÖZDEMİR, M. A. (1998). *Türk Halk Müziği Sistematiği ve Eğitim Müziği Besteciliğinde Kullanılabilirliği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

TUTU, S. B. (2008). *Âşık Veysel Şatıroğlu (Hayatı, Eserleri ve Müzik Kimliği)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı

Sözlü Kaynaklar:

KK-1: Dursun Ali Kebabçı, Erzurum, 1968 (Görüşme: 09.09.2023- 14.12.2023).

DOI: 10.55666/folklor.1434117

KIRGIZ KÜLTÜRÜNDE DOĞUM SONRASI KIRK GÜNLÜK SÜREÇ VE KIRK ÇIKARMA RİTÜELİ

Arzu KİYAT*

Öz

İnsan hayatının başlangıcı olan doğum, çoğunlukla mutlulukla karşılanan bir durumdur. Bununla birlikte, Türk kültüründe doğum; geçiş dönemi ritüellerinin ilk evresi olması sebebiyle doğum öncesi, esnası ve sonrasında uyulması gereken kuralları ve söz konusu süreçlerde yapılan birtakım dinsel, büyüsel uygulamaları kapsamaktadır. Bu kurallar ve pratikler doğum sonrası daha çok kırk günlük süre içerisinde gözlemlenmiştir. İlk kırk günlük sürecin başarılı bir biçimde sonlandırılması ise kırk gün sonunda yapılan kırk çıkarma töreni ile gerçekleşmektedir. Kırk çıkarma ritüeli, temelde anne ve çocuğun bedensel ve ruhsal rahatsızlıklardan kurtulmasının sembolik bir göstergesidir. Bu zaman dilimi annenin lohusalık dönemi olup söz konusu dönemde hem anne hem de bebeği ile ilişkili çeşitli uygulamalar yapılmaktadır: doğum sonrası tabu ve kaçınmalar, çocuğun göbek bağının saklanması, çocuğa ad koyulması, anne ve bebeğinin demonik varlıklardan korunması, bebeğin saç ve tırnağının kesilmesi ve bebeği kırklama işlemi olmak üzere çeşitli aşamaları ve pratikleri içermektedir. Söz konusu unsurlar, Türk dünyası toplulukları arasında ortak bir kültür ögesi olarak paylaşılmakta olup birlik ve beraberlik duygularının yanı sıra kültürel bellek kodlarının gelecek nesillere aktarılmasında da önemli bir rol oynamaktadır. Bu doğrultuda Türk kültüründe kırk çıkarma ritüeline ilişkin gerçekleştirilen uygulamalar üzerine çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Bu makale ise, Kırgız kültüründe doğum sonrası kırk günlük süreçte gerçekleştirilen uygulamaları ve kırk çıkarma törenine yönelik inanış ve pratikleri ele almaktadır. Çalışmaya ilişkin veriler, matbu kaynaklarda mevcut olan araştırmalar ve geleneğin günümüzdeki uygulanma biçimlerini ortaya koyabilmek adına 2019 yılında bölgelerde gerçekleştirilen alan araştırmasına dayalı olarak oluşturulmuştur. Çalışma, içerik analizi ve betimsel yöntemler doğrultusunda elde edilen verilerin tespiti ve tahliline yönelik incelemeler neticesinde ortaya konmuştur. Buna göre Kırgız kültüründe doğum sonrası kırk gün boyunca gerçekleştirilen eylemler, inanış ve pratikler kırk çıkarma ritüeli ile annenin başka bir sosyal statüye, çocuğunun ise ilk sosyal statüye girişinin onaylanma biçimini göstermektedir. Bu ritüel aynı zamanda bebeğin hayata başlangıcının sembolüdür ve annenin değişen sosyal statü ve rolünün hazırlık evresi olması ile bir ergilenme süreci olarak da değerlendirilebilir.

Anahtar Kelimeler: Kırgızlar, geçiş dönemi ritüelleri, doğum, kırk çıkarma, sosyal statü ve rol.

* Öğr. Gör. Dr., Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu Dil Hazırlık Bölümü, Bişkek/Kırgızistan. arzu.kiyat@manas.edu.kg, ORCID: 0000-0002-8248-8817.

POSTPARTUM FORTY-DAY PROCESS AND THE FORTY-DAY RITUAL OF PURIFICATION IN KYRGYZ CULTURE

Abstract

Birth, heralding the genesis of human existence, is often greeted with joy. However, within Turkish culture, it entails adherence to specific rules and participation in religious and mystical practices before, during, and after birth, marking the initiation of transitional period rituals. These regulations and practices predominantly unfold during the forty-day period following birth. The successful culmination of the initial forty-day period is commemorated with the purification ritual on the fortieth day. This ritual signifies the mother and child's liberation from physical and spiritual afflictions. This period constitutes the postpartum phase for the mother, during which various practices are conducted concerning both the mother and the baby. The postpartum taboos and avoidances involve various stages and practices, including the preservation of the baby's umbilical cord, naming the baby, protection of the mother and baby from demonic entities, cutting the baby's hair and nails, and the ritual of the baby's forty releases. These cultural elements, shared among Turkic communities, serve to foster unity and transmit cultural memory to future generations. Numerous studies have focused on purification rituals in Turkish culture. This article explores the practices observed during the forty-day postpartum period and the beliefs and customs surrounding the forty-day purification ceremony in Kyrgyz culture. The study's data were formulated based on a regional field survey conducted in 2019 to elucidate the current implementation methods of research and tradition available in printed sources. The findings were generated through the identification and analysis of data obtained via content analysis and descriptive methods. Accordingly, the actions, beliefs, and practices carried out during the forty-day postpartum period in Kyrgyz culture, along with the ritual of forty releases, signify the approval of the mother's transition to a different social status and the child's initiation into the first social status. This ritual also symbolizes the commencement of the baby's life and can be interpreted as a stage of preparation for the mother's evolving social status and role, thus constituting a process of redefinition.

Keywords: Kyrgyz, transitional rituals, birth, forty-day, social status, rituals.

Giriş

İnsanın bir statüden diğer bir statüye geçişini simgeleyen geçiş dönemi ritüelleri genel olarak doğum, evlenme ve ölüm olmak üzere üç grupta değerlendirilir. Bu ritüeller, bireyin yaşamında açılan yeni bir başlangıcı temsil eden ve bir sosyal statüden diğer bir sosyal statüye geçişin ve girişin onaylandığı geleneksel uygulamaları kapsamaktadır. Başka bir statüye geçişle birlikte birey, statüsünün rolünü benimsemek durumunda kalır. Söz konusu ritüeller tekrarı olmayan türdendir, zira birey bunların bazılarını yaşantısında bir defa tecrübe eder (Temür, 2010: 300). Geçiş dönemi ritüellerinden ilkinin oluşturan doğum, yaşamın başlangıcı olması dolayısıyla insanlar tarafından mutlulukla karşılanan bir olaydır. Doğum öncesi, esnası ve sonrası süreçlerin normal ve sağlıklı bir şekilde yürütülmesi amacıyla insanlar, bu zaman dilimlerinde birtakım kural, tabu, inanış ve uygulamalar geliştirmiştir. Söz konusu hususlar, doğum sonrası özellikle ilk kırk günlük süre içerisinde önem arz etmektedir. Kırk günlük sürede gerçekleştirilen inanış ve pratikler, annenin toplum içerisinde nasıl hareket edeceğini göstermesinin yanı sıra nasıl davranacağı konusunda da ona hazır kalıplar sunarak bu duruma karşı yeni arayışlar arama zorunluluğunu ortadan kaldırır. Aynı zamanda bu uygulamalar, annenin duygusal bir bağ ile geçmişe bağlılığına olanak sağlar (Karaman, 2010: 233). Ancak bununla birlikte, annenin ve sonrasında çocuğunun toplum ile bütünleşebilmesi, toplumsal bir statü ve rol edinebilmesi için tabulara uyması, inanış ve pratikleri yerine getirmesi gerekmektedir. Esasında bütün sıralanan hususlar, anne ve çocuğunu korumaya, sağlıklı olmalarını sağlamaya yönelik normlardır. Zira kırk günlük süre zarfında anne ve çocuğunu çeşitli hastalıklar ve tehlikeler beklemektedir. Kırk basması, demonik varlıklar, çeşitli hastalıklar yahut nazar; korunulması gereken tehlikelerden en temel olanlarıdır. Dolayısıyla anne ve çocuğunun girmiş olduğu yeni süreç onları belirli toplumsal kurallara uymaya zorlar. Toplumsal statünün normlarına uygun bir şekilde davranmak, ancak toplumsal rolün yerine getirilmesi ile mümkün olmaktadır ve dolayısıyla anne bu doğrultuda statüsünün rollerini gerçekleştirmek durumundadır. Toplumun ondan beklediği birtakım davranışlar mevcuttur (Ceylan, 2011: 99). Aksi durumda toplumsal normlar ile roller çatışır ve anne ile toplum arasında çatışma kaçınılmaz olur. Bu sebeple doğum sonrası ritüellerden biri olan kırk çıkarma sıralanan tüm bu olumsuz durumlardan kaçınmak için uygulanmaktadır.

Anadolu’da kırk gün boyunca yapılan pratikler ve uyulması gereken birtakım kurallar mevcuttur. Örneğin anne ve çocuğu kırk gün boyunca evden dışarı çıkarılmaz. Bunun yanında kırkı içinde bulunan iki lohusa ile onların çocukları, aynı gün içinde doğmuş çocuklar ile onların anneleri, kırklı bir lohusa ile kırklı gelin ve hayvan karşılaşmamalıdır. Bu kırk günlük süreçte anne ve çocuk her türlü olumsuz durumdan korunmalıdır. Anne ve çocuğun kırk günlük süreçte karşılaşabilecekleri hastalıklar genellikle *kırk basması*, *kırk düşmesi*, *kırk karışması*, *kırk bastı*, *lohusa bastı* gibi hastalıklardır. Söz konusu hastalıkların oluşmaması için anne ve çocuğu doğumdan yedi, sekiz, yirmi ve genellikle kırk gün sonra *kırklama* adı verilen bir pratiğe tabi tutulurlar (Acıpayamlı, 1974: 85-94). Bu pratik *kırk dökme*, *kırk çıkarma* (Örnek, 2000: 146), *çile çıkarma*, *çile dökme* (Bayat, 2007: 346) gibi kavramlar ile de ifade edilmektedir. Türk kültüründe kırk çıkarma geleneği farklı adlandırmalar ve pratikler ile mevcut olsa da söz konusu geleneksel pratikler, temelde anne ve çocuğunun bedensel ve ruhsal rahatsızlıklardan kurtulduklarında bu durumun sembolik bir göstergesi olarak yapılır.

Kırk çıkarma geleneğinin kırk günlük süre sonunda uygulanan bir ritüel olması kırk sayısının¹ önemine de işaret etmektedir. Kırk sayısı, önemini mitolojik dönem ve kutsal dinlerden alarak yaşamın pek çok döneminde, ritüel ve uygulamalarda kullanımı yaygın bir sayı olarak yer edinmiştir (Bozkurt ve Bozkurt, 2012: 724). Bu husus kırk sayısının kültürde önemli bir sayı olarak görülmesini ve bu sayıya yönelik birçok inanış ve pratiğin geliştirilmesini sağlamıştır. Türk kültüründe de bu sayı pek çok geleneksel inanışta ve pratikte önemli bir rol oynar. Söz gelimi, “İslamiyet’te kırk (Arapça “erbain”, Farsça “çihil”) ermişlik göstergesi olarak kabul edilir. Bunun yanında folklorik unsur olarak kırklı gruplar çok fazladır. Kırk sütunlu saraylar, kırk atlı kahramanlar, masallardaki kırk erkek veya kırk kız çocuk doğuran anneler, kahramanların kırk macera veya sinama yaşamaları, kırk düşman öldürmeleri ya da kırk hazine bulmaları” (Schimmel, 2011: 268), destanlardaki kırk kız ve kırk yiğit² kullanımı örnek olarak verilebilir. Kırk sayısı bu doğrultuda hazırlama, sinama, bekletme ve ceza gibi pratiklerin temel rakamı olarak dikkat çekmektedir (Küçük, 2013: 105). Doğum sonrası törenlerden olan kırk çıkarma geleneğinde ise, anne ve çocuğunu yeni hayata ve düzene hazırlama ve bütünlük sağlama gibi nitelikleriyle işlev görmektedir. Bu bakımdan çalışmada, en eski Türk

boylarından olan Kırgız Türklerinde doğum sonrası kırk günlük süreç ve kırk çıkarma geleneği değerlendirilmiş, kırk çıkarma ritüelinde gerçekleştirilen inanış ile pratikler üzerinde durulmuştur.

Kırgızlarda Doğum Sonrası Uygulamalar Çerçevesinde Kırk Çıkarma ile İlgili İnanış ve Pratikler

Ritüeller, toplumsal statü ve rollerin belirleyicisidir. Nitekim doğum, evlenme ve ölüm gibi geçiş/giriş ritüelleri bireyin bir toplumsal statüden bir başka toplumsal statüye geçişini sembolize eden ritüelleri kapsamaktadır. Söz konusu geçişler, kişilerin rol ve statü dönüşümlerine sebep olmakta ve dolayısıyla sosyal yapıda değişiklikler meydana getirmektedir. Sosyal yapıda meydana gelen değişikliklerin mevcut yapıyla çatışmamasını sağlayan unsur ise ritüellerdir (Karaman, 2010: 232). Geçiş dönemi ritüellerinden biri olan doğum ve lohusalığa ilişkin toplumlarda sayısız geleneksel pratikler mevcuttur (Örnek, 1988: 106). Bu durum doğum sonrası süreçte ise, daha çok ilk kırk günlük zaman diliminde yapılan uygulamalarda görülmektedir (Karakaş, 2016: 61). Bu süreçler bilhassa çocuğun göbek bağı, çocuğa ad koyma, lohusalık dönemi, demonik varlıklardan korunma, kırklama işlemi gibi hususlara yönelik yapılan pratikleri içermektedir. Geleneksel toplumlarda önemli olan bireyin yaşamı boyunca yeteneklerini kullanarak edindiği başarılar değil, doğduktan itibaren o istemese de edinmiş olduğu kimliktir (De Botton, 2005: 109). Dolayısıyla birey doğumundan sonra toplumun ondan beklediği birtakım normları yerine getirmek durumundadır. Doğum sonrası kırk günlük sürede gerçekleştirilen pratikler, annenin çocuğunu ve kendisini koruma tedbirleri gibi hususları gözetken pratikleri esas alsa da toplum, temelde anneden rolüne ve statüsüne uygun davranmasını bekler. Bu sebeple, Kırgız toplumunda doğum yapan bir anne, kırk gün boyunca çocuğuna ve kendisine yönelik pratikleri yerine getirmekle yükümlüdür. Bu minvalde, doğumdan sonra yapılması gereken ilk durumlardan biri, çocuğun göbek bağına ne yapılacağıdır. Söz konusu unsur çocuğun birer parçası olarak görüldüğünden ona karşı duyulan saygı ve dikkat de esirgenmez. Bununla ilgili olarak plasenta atılmaz veya hayvanlara yedirilmez (Boratav, 1994: 151). Kırgızlar, öncelikli olarak göbeği kesecek kadının (kindik ene) seçimine ve plasentaya ne yapılacağı konularına dikkat ederler. Çocuğun bolluk ve bereket içinde yaşaması, çoluk çocuk sahibi olması temennisiyle göbek parçası meyveli bir ağacın dibine gömülür. Kimi aileler bütün çocuklarının göbek parçalarını biriktirip sonra onları temiz bir beze sararak iyi yetişen bir ağacın dibine gömerler. Bu şekilde kardeşler arasında birlik, beraberlik ve dayanışmanın olacağına inanırlar (Polat, 2019: 98). Bunların yanı sıra göbek parçası evin bahçesine de gömülebilir. Toprağa gömme sırasında annenin plasantanın gömüldüğü yere bakması uygun değildir (Çeltikçi ve Kayhan, 2016: 68). Çocuk doğduktan sonra onu yıkama işlemine geçilir. Çocuğun sağlıklı olması için çocuk tuzlu suda yıkanır. Pertev Naili Boratav'a göre, çocuğun tuzlu suda yıkanması her ne kadar sağlık tedbiri kapsamında yapılan bir pratik olarak değerlendirilse de temelde bu işlem büyüsel nitelikte bir gelenektir. Zira tuz aynı zamanda nazar, uğur ve bereket timsali olarak kutlu bir yiyecek olarak da görülmektedir (1994: 152). Tuzun büyüsel yönü dikkate alınmakla birlikte esasında temel işlevinin bebeğin sağlığını korumaya ve sağaltmaya yönelik bir em olduğudur (Aça, 2001: 100). Yıkama işleminin ardından çocuğun mutlu ve uzun ömürlü olması niyetiyle "it köynök/köpek elbisesi" adındaki bir kumaş parçasına "kundağa" çocuk sarılır. Bu kundak, öncelikle bir köpeğin üzerine ardından da çocuğun üzerine sürüldüğü için söz konusu adı almıştır (Alimbekov, 1996: 37). Bebeğin yıkandığı su, temiz ve kuru bir yere dökülür. Bebeğin ve annesinin sağlıklı bir şekilde doğması neticesinde şükür niyetinde kurban kesilir (Polat, 2019: 101-115).

Toplumsal statüler arasında hiyerarşik bir yapı söz konusu olduğundan her statü aynı değere sahip olmamaktadır. Yüksek statü biçimsel olarak bir saygınlık ölçütü ve güç kaynağı olarak kabul edilmekle beraber, biçimsel gerekliliklere uyulmadığı takdirde birey statüsünün saygınlığından tam manasıyla yararlanamaz. Bu husus, statü ve statünün doldurulması için gerekli performansın paralel olarak gitmeleri gereğini ortaya koyar (Ceylan, 2011: 93). Bu durum, doğum sonrası kırk günlük sürede başta anne olmak üzere aile fertlerinin ve diğer bireylerin birtakım normlara uymasını beraberinde getirir. Bu süreçte katılımcı olan her birey üzerine düşen görevleri yerine getirmelidir. Söz gelimi, doğumdan itibaren kırk günlük süreçte anne ve çocuğunu korumaya yönelik tabular (tıyuu) söz konusudur. Bunlar, annenin beslenme şekline çocuğun kırkının çıkarılacağı döneme kadar ağırlıklı olarak kaçınılması gereken tabuları oluşturmaktadır. Çocuğun ve annenin eve gelmesinden itibaren onların yeme ve içmelerine dikkat edilir. Anne; erkek çocuk doğurmuşsa sıvı yemekler, kız çocuk doğurmuşsa güçlü yemekler tüketmelidir (KK6). Genel itibarıyla

doğumun ardından yumurta, et, kurutulmuş meyveler, hamurlu yiyecekler, çikolata, şekerleme gibi katı yiyecekler pek fazla tüketilmez. Mümkün olduğu kadar annenin sütünün fazla olmasını gözetken yiyeceklerin yenilmesine dikkat edilir (KK1). Bunların yanı sıra anne üşütülmemeli, daima sıcak tutulmalıdır. Ayrıca bebeğin de bakımına dikkat edilmelidir. Bebek yıkandıktan sonra ona giydirilen elbiselerin ters olmasına özen gösterilir. Bu kaçınma çocuğa nazar değmemesi ve elbisenin dikiş izinin çocuğun vücuduna zarar vermemesi amacıyla yapılır. Çocuk ve anne kırk gün boyunca evden dışarı çıkarılmaz ve mümkün olduğu kadar kimseyle münasebete girmezler. Zira anne ve çocuğunun ilk başlarda zayıf ve hassas olduğu düşünülür ve dolayısıyla gelen insanların hastalıklarının onlara geçeceğine inanılır. Bunların yanı sıra anne ve çocuğunun elbiseleri dışarı asılmaz veya konulmaz, eşler kırk gün boyunca ilişkiye girmezler (KK1, 3, 7). Kırk gün süresince dikkat edilmesi gereken bir diğer tehlike ise demonik varlıklardır. Söz konusu varlıklar doğum öncesi, esnası veya sonrasında kadınlara musallat olabilmektedir. Kırgız kültüründe bu varlıklar “albarstı” ve “basırık” adı ile anılmaktadır. Kırgız toplumunda genel olarak iki tür “albarstı”nın varlığı bilinmektedir. Bunlar kara ve sarı Albarstıdır. “Kara albarstı” diğerine göre daha ciddi, ağırbaşlı ve tehlikelidir. Bu tür “albarstı” kimseden korkmaz ve şekilden şekle girerek insanları korkutur. “Sarı albarstı” şarlatan, hilebaz fakat daha az tehlikelidir. Bu tür “albarstı”ları hoca veya bakış defedebilir (İnan, 1986: 169; Moldosultanova Avcı ve Borubeyeva, 2019: 1805). Demonik varlıkların getirdikleri hastalıklar, zararlar ve ölümler geleneksel açıdan çocuğun doğumundan sonraki kırkinci güne kadar sürmektedir (Bayat, 2007: 345). Söz konusu süre zarfında tehlikelerden korunmak amacıyla birtakım pratikler uygulanır. Kırgızlar “basırık” veya “albarstı”nın basmaması için anne ve çocuğun yattıkları yerleri temiz tutarlar. Dualar ve Kur’an okurlar. Çocuğun yattığı yere ekmek, bıçak, tespih koyarlar. Anne ve çocuğunu karanlıkta bırakmazlar (KK1, 3, 6).³ Evi tütsüler ve böylelikle kötü enerji ve ruhları evden kovarlar (KK1, 4, Barcın, 2023: 292).

Doğumdan sonra kırk günlük süreçte gerçekleştirilen uygulamalar kırklama ritüeli ile nihayete erdirilir. Bu ritüel; “kırk”, “yarı kırk”, “kırklı olmak”, “kırklamak”, “kırkı çıkarmak”, “kırkını çıkarmak” gibi kavram alanları ile halk inanışlarında çok geniş bir alana yayılmıştır. Kırk kavramı, Farsçanın etkisinde kalmış Türk kesimlerinde de benzer şekilde yaşamaktadır. “Çili” tabiri pek çok yerde dinî uygulamalar ve inançlar doğrultusunda benzerdir (Kalafat, 2010: 268). Kırgızlar da doğumdan sonraki kırk günlük süreye “çilde” karşılığını verirler. Onlar, bu kırk günlük dönemi “küçük çilde” ve “büyük çilde” olarak iki döneme ayırırlar. İlk yirmi gün küçük çilde dönemi, son yirmi gün ise büyük çilde dönemi olarak kabul edilir (Polat, 2019: 116). Ayrıca doğumdan sonra annenin bebeği ile kendi annesine gittiği görülür. Bu duruma “çilde kaşık” denir. Anne ve bebek, bebeğin kırkı çıkana kadar orada kalır. Kimi yerlerde ise anne, kaynanasının evine gider ve süreci orada geçirir. Kırk günlük sürecin iyi geçirilmesi tıbbi açıdan da anne ve çocuğu için yararlıdır. Zira anne ve çocuğunun kemikleri bu süre zarfında sertleşmeye başlar (KK1, 3). “Çilde”nin kırkinci günü, kırk çıkarma işlemi yapılır.

Çocuk doğduğunda yalnızca fiziki bir görünüşe sahip olur. Çocuk, ailesi tarafından henüz tanınmamıştır ve toplum tarafından da kabul edilmemiştir. Yeni doğmuş bir çocuğa tam manasıyla “canlı” statüsünü ancak doğumdan sonra gerçekleştirilen pratikler sağlamaktadır. Bu inanış ve pratiklerin uygulanması sayesinde çocuk toplumla bütünleşir (Eliade, 1991: 161). Bu bütünleşmenin ilk adımlarından biri ad verme ritüelidir. Genel itibarıyla pek çok toplumda çocuğa ad verme sıradan bir olay olarak değerlendirilmemektedir. Ad verme, kişinin kimliğinin göstergesi olmanın yanında ona toplumsal statü ve rol de sağlayan bir durum olarak da karşımıza çıkmaktadır. Kırgızlarda da ad verme (at koyuu) geleneğine özel bir önem verilir. Çocuğun adı gelenek, görenek, örf-âdet ve inançların etkisi doğrultusunda verilir. Çocuğa uygun olan ad seçildikten sonra çocuğun kulağına ezan okunur. Söz konusu ezan ilk emzirmeden önce veya sonra okunur. Ezanı ise çocuğun babası veya ezan bilen birisi okur (KK4). Böylelikle çocuğun toplumda varlık kazanması ve topluma katılımı sağlanır (Baytok, 2018: 14).⁴ Çocuğun adını çoğu zaman dedesi veya babaannesi belirler. Bilhassa ilk çocukların adını dede veya babaanne koyar (KK4).

Doğum sonrası yapılan ritüellerin ardından söz konusu statü ve bütünleşmenin olması için sembolik olarak kırk çıkarma ritüeli gerçekleştirilir. Kırk çıkarma,⁵ Kırgız Türkçesinde “kırk çıkaruu” kavramıyla karşılanır. Çoğunlukla iki tür kırklama pratiği vardır. Bunlar su yardımıyla yapılanlar ve su kullanılmadan yapılanlardır (Acıpayamlı, 1974: 94; Örnek, 2000: 147). Kırgızlar çocuğun kırkını çıkarırken su yardımıyla

kırklama pratiğini gerçekleştirmektedir. Çocuk doğduktan kırk gün sonra köydeki yaşlı, aksakal ve komşular eve çağrılır. Çocuğun annesi gelen konuklar için elinden geldiği kadar iyi bir sofraya hazırlar. Gelen aksakallar sofrada dua ederler ve dualarında çocuğun da ömrünün onlarınki gibi uzun olmasını dilerler (Akmataliyev, 2000: 30-31). Anne doğumun kırkıncı gününde köydeki evleri dolaşarak konu komşudan kırk tane kumaş parçası ister. Ardından topladığı kumaş parçalarını birleştirip “kırk köynök” adlı elbiseyi diker (Akmataliyev vd., 2003: 21). Kırk yamalı kumaş (kırk kurak köynök, kırk camaçı kıyım) köydeki yaşlı insanlardan alınır ve onlar kendi elbisesinden birer parça yırtarak anneye verirler. Söz konusu pratik, ilerleyen vakitlerde çocuğun da onlar gibi uzun ömürlü ve sağlıklı bir yaşam sürmesi dileğiyle yapılır. Kimi yerlerde bu parçalar kırk evden değil, yedi evden “çüpürök” yani kumaş parçaları alınarak da yapılabilir (KK3, 4, 5). Çocuk; kız ise kırmızı, erkekse mavi renkte yama kullanılır (KK4). Önceleri kırk kurak köynök, kırk camaçı kıyım, kırk köynök adındaki giysiler bu şekilde dikilirken günümüzde çocuğa yeni giysiler satın alınır (KK3). Doğum sonrası kırkıncı gün çocuk, ilk başta katıksız su veya suya biraz tuz eklenerek yıkanır. Ardından bir kaba kırk kaşık su konur ve bebek son olarak bu su ile yıkanır. Suyu kimi zaman altın yüzük, küpe gibi değerli eşyalar da eklenir. Bundan başka atın yününden yapılmış kalın bir ip de kullanılabilir. Söz konusu ip suya batırılır ve çocuk bunun üzerine oturtulur (KK5). Çocuğu yıkayanlar saygın ve yaşlı kadınlardan⁶ seçilir. Yıkama esnasında kadınlar; çocuğun sağlıklı, huzurlu, mutlu, uzun ömürlü, iman sahibi, ilimli olmasını dilerler ve dualar okurlar (KK2, 4, 5, 6, 7). Doğumun ardından yapılan ilk yıkama işleminden sonra çocuğa annesi veya yaşlı kadın tarafından giydirilen ilk elbise (it köynök) yerine kırk köynök adındaki elbise giydirilir (Akmataliyev, 2000: 89). Ardından çıkarılan it köynök silkenip özenli bir şekilde saklanır (Kalafat, 1996: 54). Günümüzde ise bunun yerine daha çok yeni alınan elbiseler giydirilmektedir (KK2, 3, 5).

Kırk çıkarma töreninde çocuğun ilk saç ve tırnağının kesilmesi⁷ bilhassa erkek çocuğun ilk saçının kesilmesi anne ve babanın önemli görevlerinden biridir. Saç kesme eylemi olumlu bir durum olarak görülür ve iyi niyetle kesilir. Dolayısıyla ev sahibi bu pratik için hazırlık yapar ve saçın kesimi esnasında saç kesecek kişinin ilerleyen zamanlarda çocuğa hayvan vereceği sözü bu uygulamada dikkat çekmektedir (Akmataliyev, 1993: 29). Çocuğun ilk saç ve tırnağı herkese kestirilmez. Saç ve tırnağı kesecek kişi toplum tarafından sevip sayılan, uzun yaşamış, hastası veya öleni olmayan yaşlılardan seçilir. Çocuğun saç ve tırnağı kız çocuk ise yaşlı kadına, erkek çocuk ise yaşlı bir erkeğe kestirilir. İnsanlar; niyet olarak kendi çocuklarının saçını ve tırnağını kesecek kişi gibi uzun ömürlü, sağlıklı, huzurlu, mutlu olmasını isterler (Polat, 2019: 119, KK4, 7). Bazı insanlar, çocuğunun saçını kırk defa makaslatarak kestirirler. Çocuğun saçını kesen kişi, çocuğa hayvan (mal ençileyt) yahut para verir. Günümüzde çoğunlukla çocuğun saç dayısına kestirilir (KK4, 5). Çocuğun kesilen ilk saçına Kırgız Türkçesinde “karın çaç” denir. Kesilen saç ve tırnak herhangi bir yere atılmaz ve kimsenin geçmediği تنها bir yere gömülür ya da bir beze sarılarak evin bir yerinde saklanır (KK3, 5, 7).

Kırklama ritüeli sürecinde yerine getirilmesi gereken başka hususlar da söz konusudur. Çocuğun kırkında kırk çıkarılan evde mutlaka koku çıkarılır. Kırgızlar bu eylemi “cıt çıkaruu” mefhumu ile karşılamaktadır. Söz konusu pratik için tandırda veya kazanda “boorsok”, *tokoç*, *may tokoç*, *gülçö* gibi hamurlu yiyecekler yapılır. Bilhassa tokoç veya gülçöden kırkar tane yapılır ve bunlar konu komşuya şekerle birlikte dağıtılır. Bu yiyecekleri kırk eve veya yirmi eve ikişer ikişer dağıtmak gerekmektedir. Bununla birlikte, evde kaç tane çocuk varsa o kadar bu yiyeceklerden verildiği de görülür. Böylece insanlar “aa tigi böböktün kırk çığıptır/aa o çocuğun kırk çıkmış” deyip çocuğun kırkının çıktığını anlar ve dua ederler. Bunlara ek olarak kırk çıkarılan evde, kırk ekmek kullanılarak kırk sayısı yazılır ve oluşan şeklin ortasına çocuk yatırılır (KK2, 4, 6, 7). Konu komşuya yapılan yiyeceklerin dağıtılmasında, çocuğun diğer çocuklar gibi sağlıklı olması (Erdem, 2005: 196), insanların dualarının alınması yatmaktadır. Kırkıncı günde çocuğun yıkanmasının ardından gerçekleştirilen bu pratikler neticesinde bebek ve anne evin dışına çıkabilir duruma gelir. Çocuk evin dışına ilk olarak çıkarıldığında nazar değmemesi amacıyla yüzüne kara renk sürülür (KK1, 2, 7). Bunun yanı sıra önüne ekmek konur ve çocuk bu işlemten sonra dışarı çıkarılır. Bundan sonra eve misafirler gelebilir. Gelen misafirlerden kaynaklı nazar değmesi veya çocuğun ağlaması durumunda, gelen konukların giysileri veya ayakkabılarından bir parça alınıp tütsü yardımıyla ev tütsülenir (KK1). Kırgız kültüründe doğum sonrası kırk günlük süreç genel anlamda bu uygulamalar ve inanışlar ile sürdürülmüştür. Bütün yapılan uygulamalar her şeyden önce Kırgız toplumunun sosyal bütünleşmesinin önemli bileşenlerini oluşturmaktadır. Yapılan pratik ve törenler kolektif nitelik taşımaları ile Kırgız halkını bir arada tutmaya, dayanışmayı artırmaya ve topluluğun kolektif şuurunu güçlendirmeye katkı sağlar. Ayrıca bireyler arasında

uyum içinde tekrarlanan uygulamalar, grup üyelerinin beraberlik düşüncelerinin pekişmesini de sağlamaktadır. Neticede bu ritüel, temsil ettiği Kırgız toplumu için hem sosyal bütünleşmeye katkı sağlayan hem de toplumun farklılıklarını ortaya koyan kimlik tamamlayıcısı rolündedir (Karaman, 2010: 232) ve topluma aitliğin bir başka ifade ediliş şeklidir.

Sonuç

Doğum sonrası kırk günlük süre gerek annenin gerek çocuğun sağlığına dikkat edilmesi gereken dönemlerden birini oluşturmaktadır. Çocuğun dış dünya ile tanıştırılması ve toplumla bütünleşebilmesinin ilk adımı, kırk günlük zaman dilimi sonunda gerçekleştirilen kırk çıkarma töreni ile gerçekleşir. Kırgızlar, kırk günlük süre zarfında çocuğun güçlenmesi, sağlıklı bir şekilde büyümesi ve hastalıklara yakalanmasını önlemek amacıyla birtakım işlevsel yönler içeren dinî ve büyüsel (sempatik büyü) pratikler yapmaktadır. Bütün bunların ardından kırk gün sonunda yapılan kırk çıkarma ritüeli anne ve çocuğunun arınma, rahatlama ve hazır olmasına olanak sağlamaktadır. Kırk çıkarma töreni komşu, akraba ve yakınların anne ve çocuğu için tebriklerini sunması ve onlar eşliğinde gerçekleştirilen pratikler neticesinde son bulmaktadır. Böylelikle anne ve çocuğu toplumla bütünleşebilir hâle gelir ve çocuk toplum içine dahil olur. Ayrıca inceleme neticesinde Kırgızların, günümüz modern çağı ve tıbbına rağmen anne ve çocuğunu korumaya yönelik dinî ve büyü temelli uygulamaları yapmaya devam ettikleri görülmüştür. Ancak bununla birlikte halkın kültür ve eğitim seviyesindeki değişiklikler, kitle iletişim araçlarının yaygın bir şekilde kullanılır olması gibi hususlar, doğum sonrası uygulanan pratiklerin bazılarının unutulmasına, yapılmamasına yahut âdetlerin değişime uğramasına sebep olmuştur.

Kırk çıkarma geleneği diğer pek çok gelenek gibi insanların sosyalleşmesine, birlik ve beraberliklerinin artmasına ve güçlenmesine, birbirlerine maddi ve manevi destek vermekle birlikte en önemlisi gelenek ve kültürün yaşatılmasına ve aktarılmasına katkı sağlamaktadır. Kırk günlük süre zarfında uygulanan pratikler, başta yeni doğan çocuk olmak üzere diğer katılımcılarla birlikte kültürel bellek kodlarının sonraki nesillere taşınmasında ve aktarımında ciddi rol oynamaktadır. Söz konusu kültürel bellek kodları yalnızca Kırgızlar açısından değil, aynı zamanda Türk dünyası topluluklarının pek çoğunu kapsayan ortak birer değer olmaları ile Türk halk kültüründe varlığını devam ettirmekte ve önemini korumaktadır.

Sonnotlar

¹ Kırk sayısının halk edebiyatı ürünlerindeki kullanımıyla ilgili ayrıntılı bilgi için bk. (Güvenç, 2009: 85-97).

² Manas destanında söz konusu kavram, *kırk elçi*, (*kırk elçi*) *kırk çoro* (*kırk yiğit*), *kırk kısı* (*kırk kız*) *kırktın başı* (*kırklar başı*), *kırk kermen* (*kırk kazık*), *kırk kulun* (*kırk tay*) gibi kavramlarla yer almaktadır (Çelik Şavk, 2001: 54). Bunun yanında Manas destanındaki kırk yiğit ve kırk kız ve Dede Korkut kitabındaki Oğuz Beylerinin kırk yiğidi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. (İnan, 1993: 501-504).

³ Kırgız kültüründe “albarstı” demonu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. (Kiyat 2023).

⁴ Kırgızlarda ad verme geleneği ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. (Baytok 2018).

⁵ Uygur Türklerinde de benzer kırklama işlemi yapılmaktadır. Bununla ilgili ayrıntılı bilgi için bk. (Öger, 2012: 1689).

⁶ Kırk çıkarma için Kazaklarda da saygın, tecrübeli kişi veya kişiler çağrılır ve kırklama işlemi yapılır (Çetin, 2018: 1092).

⁷ Özbeklerde de bebeğin kırkı çıkarılırken saçları ve tırnakları kesilir (Solmaz, 2018: 135).

Kaynaklar

ACIPAYAMLI, O. (1974). *Türkiye’de Doğumla İlgili Âdet ve İnanmaların Etnoloji Etüdü*. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.

AÇA, M. (2001). “Türk Halk Geleneklerindeki Doğum Sonrası Uygulamalara Bir Örnek: “Tuzlama”. *Millî Folklor*, C. 7, S. 52, 93-100.

AKMATALİYEV, A. (1993). *Baba Saltı Ene Adebî (Eldik Salt)*. Bişkek.

AKMATALİYEV, A. (2000). *Baldarga Arnalğan Salt Cana İrim-Cırımdar*. Bişkek.

- AKMATALİYEV, A. S. (2000). *Kırgızdın Köönörbös Döölöttörü*. Bişkek: Şam Basması.
- AKMATALİYEV, A. vd. (2003). *Kaada-Salttar Ak Batalar*. El Adabiyatı Seriyasının 29. Tomu. Bişkek: Şam Basması.
- ALİMBEKOV, A. (1996). *Kırgız Etnopedagogikası*. I. Cilt. Bişkek.
- BARCIN, S. (2023). "Nowruz Tradition in Kyrgyz Culture". *Epistémè*, C. 29, 285-298.
- BAYAT, F. (2007). *Türk Mitolojik Sistemi 2*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- BAYTOK, A. (2018). "Kırgız Türklerinde Ad Verme Geleneği". <https://www.academia.edu>.
- BORATAV, P. N. (1994). *100 Soruda Türk Folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- BOZKURT K. ve BOZKURT, H. (2012). "Sayıların Gizemli Dünyası: Kültür ve Edebiyatta Sayı Sembolizmi". *Yaşam Bilimleri Dergisi*, C. 1, S. 1, 717-728.
- CEYLAN, T. (2011). "Toplumsal Sistem Analizinde Toplumsal Statü ve Rol". *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 15, S. 1, 89-104.
- ÇELİK ŞAVK, Ü. (2001). "Manas ve Maaday-Kara'da Sayılar". *Millî Folklor*, C. 10, S. 50, 52-57.
- ÇELTİKÇİ, O. ve KAYHAN, S. (2016). "Türkiye ve Kırgızistan Coğrafyasında Halk İnanç ve Uygulamalarının Karşılaştırılması". *Vakanüvis-Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, S. 1, 62-84.
- ÇETİN, H. (2018). "Kazaklar Türklerinde Çocuk ile İlgili Gerçekleştirilen Törenler ve Çocuk Terbiyesi". *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, S. 6, 1088-1101.
- DE BOTTON, A. (2005). *Statü Endişesi* (Çev.: Ahu Sıla Bayer), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ELİADE, M. (1991). *Kutsal ve Dindışı*. (Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay), İstanbul: Gece Yayınları.
- ERDEM, M. (2005) *Kırgız Türkleri Dini ve Sosyal Hayat*. Ankara: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- GÜVENÇ, A. Ö. (2009). "Kırk Sayısının Halk Edebiyatı Ürünlerinde Kullanımı Üzerine Bir İnceleme". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitü Dergisi*, S. 41, 85-97.
- İNAN, A. (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- KALAFAT, Y. (1996). "Uluğ Türkistan'da Halk Sufizmi (Kırgızistan)". *Millî Folklor*, S. 29, 52-56.
- KALAFAT, Y. (2010). *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- KARAASLAN, M. (2011). "Kaşkay Türklerinde Doğum Çevresinde Gelişen İnanç ve Pratikler". *Turkish Studies*, C. 6, S. 3, 1435-1448.
- KARAKAŞ, R. (2016). "Diyarbakır'da "Kırklı" Kavramı ve "Kırk Çıkarma" Etrafında Oluşan İnanış ve Uygulamalar". *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, C. 33, S. 59, 59-75.
- KARAMAN, K. (2010). "Ritüellerin Toplumsal Etkileri". *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 21, 227-236.
- KİİYAT, A. (2023). "Kırgız Kültüründe Demonik Bir Varlık: Albarstı/Albastı", *IV. Uluslararası Türk Uygarlığı Kongresi Bildiriler Kitabı*. 254-259, Bişkek: KTMU Yayınları.
- KÜÇÜK, M. A. (2013). "Türk Destanlarında "Sayı" Motifinin Dinî Yansımaları". *Gazi Türkiyat*, S. 13, 91-109.
- MOLDOSULTANOVA AVCI G. ve BORUBAEVA, E. (2019). "Kırgızlarda "Albarstı" İle İlgili İnançlar (Narın ve Isık-Köl Bölgeleri Örneğinde)". *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, C. 6, S. 3, 1802-1815.
- ÖGER, A. (2012). "Uygur Türklerinin Doğum Âdetleri". *Turkish Studies*, C. 7, S. 1, 1679-1694.
- ÖRNEK, S. V. (1988). *İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- ÖRNEK, S. V. (2000). *Türk Halk Bilimi*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- POLAT, K. (2019). *Beşikten Mezara Kırgız Türkleri*. Ankara: Berikan Yayınevi.

SCHIMMEL, A. (2011). *Sayıların Gizemi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

SOLMAZ, E. (2018). “Özbek Halk Kültüründe Doğum ile İlgili Pratikler”. *Uluslararası Folklor Akademik Dergisi*, C. 1, S. 1, 127-136.

TEMÜR, N. (2010). “Kırgız Folklorunda Ritüelistik Türler”. *Gazi Türkiyat*, S. 6, 297-317.

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Nafisa Ormonova, Batken 1975, Üniversite Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 21. 07. 2019)

KK-2: Cumagül Karıbekova, Calal-Abad 1974, Üniversite Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 16. 07. 2019)

KK-3: Aygöl Baygarayeva, Çüy 1951, Lise Mezunu, Emekli. (Görüşme: 06. 07. 2019)

KK-4: Raya Tursunova, Isık-Göl 1952, Üniversite Mezunu, Emekli Öğretmen. (Görüşme: 09. 07. 2019)

KK-5: Şanı Bübüşova, Narın 1950, Üniversite Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 03. 07. 2019)

KK-6: Kelsinay Esengeldiyeva, Oş 1969, Üniversite Mezunu, Öğretmen. (Görüşme: 19. 07. 2019)

KK-7: Aygöl İsmanova, Talas 1980, Üniversite Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 12. 07. 2019)

OKUL ÖNCESİ DÖNEMDE İSTENMEYEN DAVRANIŞLARIN YÖNETİMİ: NEDENLER, MÜDAHALE STRATEJİLERİ VE DAVRANIŞSAL UYUMUN VAKA ÖRNEKLERİYLE DESTEKLENMESİ

Özgün UYANIK AKTULUN* & Ümit Ünsal KAYA** & Ali İbrahim Can GÖZÜM***

Öz

Bu çalışma, okul öncesi dönemde çocukların gösterdiği istenmeyen davranışların yönetimi üzerine yoğunlaşarak, bu davranışların nedenlerini, müdahale stratejilerini ve sosyal beceri öğretiminin önemini derinlemesine inceler. Okul öncesi dönem, çocukların yaşamındaki en kritik evrelerden biri olarak kabul edilir; zira bu dönem, çocuğun bilişsel, dil, motor ve sosyal-duygusal gelişiminin temellerinin atıldığı bir zaman dilimidir. Bu evrede, çocuklar diğer kişilerle sağlıklı ve dengeli sosyal ilişkiler kurma, kendilerini ifade edebilme ve duygularını yönetebilme yetenekleri açısından önemli gelişmeler gösterirler. Ancak, sosyal-duygusal gelişimde yaşanan sınırlılıklar veya yetersizlikler, problem davranışlar olarak tanımlanan olumsuz saldırgan davranışlarla sonuçlanabilir. Bu problem davranışlar, çocuğun gelişimsel özellikleriyle uyumlu olmayan, çevreye rahatsızlık veren ve tutarlı bir şekilde tekrar eden eylemler şeklinde ifade edilmektedir. Bu davranışlar, sınıf içindeki eğitim sürecini, öğretmen ve çocuk arasındaki iletişimi ve akran etkileşimlerini olumsuz etkileyen davranışlar olarak bilinir. Okul öncesi öğretmenlerinin bu tür davranışlarla başa çıkabilmesi, çocukların sosyal-duygusal gelişimlerini destekleyen stratejileri etkili bir şekilde uygulayabilmeleriyle mümkündür. Bu bağlamda, sınıfta gözlemlenen problem davranışları doğru bir şekilde belirleyebilmek ve bu davranışlara gelişimsel olarak uygun ve etkili yöntemlerle müdahale edebilmek önemlidir. Erken dönemde etkili bir şekilde müdahale edilmeyen problem davranışlar, çocuğun öğrenmesini ve sağlıklı bir birey olarak yetişmesini hem kısa hem de uzun vadede olumsuz yönde etkilemektedir. Bu tür davranışlar, çocuğun okul öncesi eğitim programından etkili bir şekilde yararlanamamasına, sınıf içi uygulamalardan mahrum kalmasına ve akranlarıyla olan etkileşimlerinin azalmasına neden olabilmektedir. Dolayısıyla, okul öncesi öğretmenlerinin, problem davranışları doğru bir şekilde belirleyebilme ve bu davranışlara müdahalede pedagojik açıdan uygun stratejileri kullanabilme becerileri büyük önem taşımaktadır. Bu çalışma, okul öncesi dönemde çocukların karşılaştığı istenmeyen davranışların tanımı, nedenleri ve bu davranışların nedenlerinin tespit edilmesinde izlenmesi gereken stratejileri kapsamlı bir şekilde ele almaktadır. Bu doğrultuda çalışmada, istenmeyen davranışların yönetim stratejilerine yer verilmiş, örnek olaylar aracılığıyla bu stratejilerin nasıl uygulanabileceği açıklanmıştır. Ayrıca, uygun çocuk davranışının nasıl sürdürüleceği ve okul öncesi eğitim kurumlarında karşılaşılan davranış problemlerinin önlenmesi amacıyla uygulanabilecek sosyal beceri öğretimi yöntemleri örneklerle sunulmuştur. Sonuç olarak, bu derleme makale, okul öncesi öğretmenlerinin, eğitimcilerin ve çocuk gelişimi uzmanlarının, çocukların istenmeyen davranışlarını yönetme ve olumlu davranış değişiklikleri sağlama konusunda bir rehber sunmayı amaçlamaktadır. Pedagojik açıdan uygun müdahale yöntemlerinin kullanımı, çocukların sosyal-duygusal gelişimini desteklemenin yanı sıra, eğitim süreçlerinin kalitesini artırarak öğrenme ortamlarını daha verimli hale getirecektir. Bu nedenle, bu derleme makalesinin amacı, okul öncesi eğitim alanında faaliyet gösteren eğitimcilerin, ebeveynlerin ve çocuk gelişimi uzmanlarının karşılaştıkları zorlukları aşmalarına yardımcı olacak bilimsel temellere dayalı, etkili müdahale stratejilerini ve sosyal beceri öğretimi yöntemlerini sunmaktır. Öğretmenlerin bu alandaki becerilerinin geliştirilmesi, problem davranışların yönetilmesi ve uygun çocuk davranışlarının teşvik edilmesi konusunda önemli katkılar sağlayacak, böylece eğitim süreçlerinin daha etkili ve verimli hale gelmesine katkıda bulunacaktır. Bu çalışma, okul öncesi eğitimde karşılaşılan davranışsal zorlukların üstesinden gelinmesinde önemli bir kaynak olmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Okul öncesi, istenmeyen davranışlar, müdahale stratejileri, davranışsal uyum, sosyal beceri öğretimi.

* Doç. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi, ouyanik@aku.edu.tr

** Dr. Öğr. Gör., Afyon Kocatepe Üniversitesi, umitunsalkaya@gmail.com

*** Doç. Dr., Kafkas Üniversitesi, a_ibrahimcan@hotmail.com

MANAGEMENT OF UNDESIRABLE BEHAVIORS IN PRESCHOOL PERIOD: CAUSES, INTERVENTION STRATEGIES, AND SUPPORT FOR BEHAVIORAL ADAPTATION WITH CASE EXAMPLES

Abstract

This study delves into the management of undesirable behaviors exhibited by preschool children, examining the underlying causes of these behaviors, intervention strategies, and the importance of teaching social skills in depth. The preschool period is considered one of the most critical stages in a child's life, as it lays the foundation for cognitive, language, motor, and socio-emotional development. During this period, children demonstrate significant advancements in establishing healthy and balanced social relationships, expressing themselves, and managing their emotions. However, limitations or inadequacies in socio-emotional development during this period can lead to negative behaviors, defined as problem behaviors that are inconsistent with developmental stage characteristics, cause discomfort to the environment, and are repetitively exhibited. These behaviors are known to negatively affect the educational process within the classroom, communication between teacher and child, and peer interactions. It is possible for preschool teachers to manage such behaviors effectively by implementing developmentally appropriate and effective strategies that support the social-emotional development of students. In this context, accurately identifying problem behaviors observed in the classroom and intervening with developmentally appropriate and effective methods is crucial. Problem behaviors not effectively intervened in the early stages can adversely affect a child's learning and development into a healthy individual in both the short and long term. Such behaviors can prevent the child from benefiting effectively from the preschool education program, exclude them from classroom activities, and reduce their interactions with peers. Therefore, the ability of preschool teachers to accurately identify problem behaviors and intervene with pedagogically appropriate strategies is of great importance. This work comprehensively addresses the definition, causes, and strategies for identifying the causes of undesirable behaviors encountered by children in the preschool period. It provides detailed information on intervention strategies for managing undesirable behaviors, illustrated through case examples. Furthermore, it presents examples of methods for sustaining appropriate child behavior and teaching social skills that can be applied to prevent behavioral problems in preschool education institutions. In conclusion, this review article aims to guide preschool teachers, educators, and child development specialists in managing children's undesirable behaviors and facilitating positive behavioral changes. The use of pedagogically appropriate intervention methods will not only support children's socio-emotional development but also enhance the quality of educational processes, making learning environments more efficient. Therefore, the purpose of this review article is to present scientifically based, effective intervention strategies and social skill teaching methods to help educators, parents, and child development professionals in the field of preschool education overcome the challenges they face. Enhancing teachers' skills in this area will contribute significantly to managing problem behaviors and promoting appropriate child behaviors, thereby contributing to more effective and efficient educational processes. This work aims to be a significant resource in overcoming behavioral challenges encountered in preschool education.

Keywords: Preschool, Undesirable Behaviors, Intervention Strategies, Behavioral Adaptation, Social Skill Teaching

Giriş

Okul öncesi dönem, çocuğun yaşamındaki en kritik evrelerden biri olarak kabul edilir. Bu dönem, 0-6 yaş aralığını kapsayarak, çocuğun bilişsel, dil, motor ve sosyal-duygusal gelişiminin temellerinin atıldığı bir zaman dilimidir (Kandır vd., 2010). Bu evrede, çocuklar diğer kişilerle sağlıklı ve dengeli sosyal ilişkiler kurma, kendilerini ifade edebilme ve duygularını yönetebilme yetenekleri açısından önemli gelişmeler göstermektedir. Ancak, sosyal-duygusal gelişimde yaşanan sınırlılıklar veya yetersizlikler, problem davranışlar olarak tanımlanan olumsuz saldırgan davranışlarla sonuçlanabilmektedir (Hemmeter vd., 2013). Bu problem davranışlar, çocuğun gelişimsel dönem özellikleriyle uyumlu olmayan, çevreye rahatsızlık veren ve tutarlı bir şekilde tekrar eden eylemler şeklinde ifade edilmektedir (Melekoğlu vd., 2015).

Problem davranışların sınıf içindeki eğitim sürecini, öğretmen ile çocuk arasındaki iletişimi ve akran etkileşimlerini olumsuz etkileyen davranışlar olduğu bilinmektedir (Karadeniz-Akdoğan, 2017; Kargı ve Erkan, 2004). Okul öncesi öğretmenlerinin bu tür davranışlarla başa çıkabilmesi, çocukların sosyal-duygusal gelişimlerini destekleyen stratejileri etkili bir şekilde uygulayabilmeleriyle mümkündür. Bu bağlamda, sınıfta gözlemlenen problem davranışları doğru bir şekilde belirleyebilmek ve bu davranışlara gelişimsel olarak uygun ve etkili yöntemlerle müdahale edebilmek önemlidir (Yağan-Güder vd., 2018).

Erken dönemde etkili bir şekilde müdahale edilmeyen problem davranışlar, çocuğun öğrenmesini ve sağlıklı bir birey olarak yetişmesini hem kısa hem de uzun vadede olumsuz yönde etkilemektedir. Bu tür davranışlar, çocuğun okul öncesi eğitim programından etkili bir şekilde yararlanamamasına, sınıf içi uygulamalardan mahrum kalmasına ve akranlarıyla olan etkileşimlerinin azalmasına neden olabilmektedir (Hemmeter vd., 2015). Dolayısıyla, okul öncesi öğretmenlerinin, problem davranışları doğru bir şekilde belirleyebilme ve bu davranışlara müdahalede pedagojik açıdan uygun stratejileri kullanabilme becerileri büyük önem taşımaktadır (Erbaş ve Yücesoy-Özkan, 2010; Öngören-Özdemir ve Tepeli, 2016; Uysal vd., 2010).

Bu derleme makale, okul öncesi dönemde çocukların karşılaştığı istenmeyen davranışların tanımı ve bu davranışların nedenlerinin tespit edilmesinde izlenmesi gereken stratejileri kapsamlı bir şekilde ele almaktadır. Makalenin ilerleyen bölümlerinde, istenmeyen davranışları yönetim stratejilerine yer verilmiş, örnek olaylar aracılığıyla bu stratejilerin nasıl uygulanabileceği açıklanmıştır. Ayrıca, uygun çocuk davranışının nasıl sürdürüleceği ve okul öncesi eğitim kurumlarında karşılaşılan davranış problemlerinin önlenmesi amacıyla uygulanabilecek sosyal beceri öğretimi yöntemleri örneklerle sunulmuştur.

Makale, okul öncesi öğretmenlerinin problem davranışları doğru bir şekilde tanımlama, önleme ve üzerinde etkili müdahale stratejileri geliştirebilme becerilerinin önemini vurgulamakta ve bu konuda bir rehber sunmayı amaçlamaktadır. Pedagojik açıdan uygun müdahale yöntemlerinin kullanımı, çocukların sosyal-duygusal gelişimini desteklemenin yanı sıra eğitim süreçlerinin kalitesini artırarak öğrenme ortamlarını daha verimli hale getirecektir. Bu nedenle, bu derleme makalesinin amacı, okul öncesi eğitim sürecinde eğitimcilerin, ebeveynlerin ve çocuk gelişimi uzmanlarının karşılaştıkları zorlukları aşmalarına yardımcı olacak bilimsel temellere dayalı, etkili müdahale stratejilerini ve sosyal beceri öğretimi yöntemlerini sunmaktır. Öğretmenlerin bu alandaki becerilerinin geliştirilmesi, problem davranışların yönetilmesi ve uygun çocuk davranışlarının teşvik edilmesi konusunda önemli katkılar sağlayacak, böylece eğitim süreçlerinin daha etkili ve verimli hale gelmesine katkıda bulunacaktır. Bu çalışma, okul öncesi eğitimde karşılaşılan davranışsal zorlukların üstesinden gelinmesinde önemli bir kaynak olmayı hedeflemektedir.

1.Okullarda Çocukların İstenmeyen Davranışlarının Tanımı

Okullardaki istenmeyen davranışlar, eğitim sürecinin akışını ve çocuklar arasındaki ilişkileri olumsuz yönde etkileyen, çocuğun kendisine ve çevresine zarar veren eylemler olarak tanımlanabilir. Bu davranışların tanımı ve müdahale yöntemleri üzerine yapılan akademik çalışmalar, eğitimciler ve araştırmacılar için önemli bir ilgi alanı oluşturmaktadır. Levin ve Nolan (2014) gibi araştırmacılar, bir davranışın eğitim sürecini aksatması, diğer çocukların öğrenme haklarını engellemesi, çocuğun kendine veya başkalarına zarar vermesi ya da çevreye maddi hasar vermesi durumunda bu davranışın istenmeyen olarak kabul

edilebileceğini belirtmişlerdir. Bu tanım, okul öncesi dönemde çocukların fiziksel, zihinsel, sosyal ve duygusal gelişim özelliklerinin göz önünde bulundurulması gerektiğini vurgulayan Özgün (2008) tarafından da desteklenmektedir.

İnsan doğasının özünde iyi olduğunu savunan Rousseau, Montessori, Piaget ve Erikson gibi düşünürler, toplumsal yapının bu iyiliği olumsuz yönde etkileyebileceğini öne sürerler (Gürol, 2012; Barlett & Burton, 2014). Buna karşılık, Watson, Skinner ve Thorndike gibi davranışçı kuramcılar, istenmeyen davranışların gözlem, olumlu ve olumsuz pekiştiriciler aracılığıyla edinildiğini ileri sürmüşlerdir (Bee & Boyd, 2009; Berk, 2013; Barlett & Burton, 2014). Psikanalitik kuram, bilinçaltı süreçlerin ve dışsal uyaranların; Hümanistik kuramlar, baskıcı eğitim sistemlerinin ve dışsal etkenlerin; Piaget ve Vygotsky'nin bilişsel gelişim kuramları ise, zihinsel gelişime bağlı olarak kuralları ve nedenlerini anlayamama gibi faktörlerin istenmeyen davranışların ortaya çıkmasına neden olduğunu öne sürerler.

Campbell (1995), yetişkinler tarafından istenmeyen olarak tanımlanan birçok davranışın, çocukların gelişimsel özelliklerini yansıttığını gösteren araştırmalara işaret eder. Evertson ve Emmer (2013), istenmeyen davranışları sınıflandırırken, bu davranışların kapsam ve etkilerine göre değişkenlik gösterdiğini belirtmişlerdir. Smith ve Laslett (2002) ile Fields ve Boesser (2002), okul öncesi dönemdeki çocuklarda görülen istenmeyen davranışların genellikle şımarıklık, söz dinlememe, saldırganlık gibi davranışlar olduğunu ifade etmişlerdir. Sadık (2002) ve Kandır (2000), okul öncesi eğitim kurumlarında öğretmenlerin sık karşılaştığı problem davranışları arasında gürültü, ilgisizlik ve saldırganlığı sıralamışlardır.

Korkmaz (2023), Tertemiz (2004) ve Öztürk (2005) gibi araştırmacılar, sınıf atmosferine ve eğitim sürecine zarar veren, arkadaşlar arasındaki ilişkileri bozan ve okul düzenini aksatan davranışları istenmeyen davranışlar olarak tanımlamışlardır. Çelikten ve Teyfur (2014) ise, istenmeyen davranışların belirlenmesi için ölçütler sunmuşlardır: öğrenmeyi engelleme, güvenliği tehdit etme, maddi zarar verme ve sosyalleşmeyi olumsuz etkileme. Bu ölçütler, Rita ve Allen (2006) ve Kaiser ve Rasminsky (2009) tarafından da desteklenmiş olup, davranış problemlerinin, çocuğun bilişsel, sosyal veya duygusal gelişimine zarar veren davranışlar olduğunu belirtmişlerdir. Donna ve Clifford (2003) ise, bir davranışın problem olarak tanımlanabilmesi için belirli kriterlere uyması gerektiğini vurgulamışlardır.

Gelfand ve Drew (2003) ve Kaiser ve Rasminsky (2009), bazı çocukların zorlayıcı davranışları, yaşadıkları stresli veya zorlayıcı olaylara tepki olarak geliştirdiklerini ifade etmişlerdir. Başar (2013), Şahin ve Arslan (2014), Alptekin vd., (2011) ve Özer vd. (2014) gibi araştırmacılar, öğretmenlerin istenmeyen davranışları yönetmek için uyguladıkları yöntemler üzerine çalışmışlardır. Melekoğlu vd. (2015) ile Erbaş ve Yücesoy-Özkan (2010), problem davranışların gelişimsel dönem özellikleriyle uyumlu olmayan, çevreye zarar veren davranışlar olarak ifade edildiğini belirtmişlerdir. Karadeniz-Akdoğan (2017) ve Kargı ve Erkan (2004), sınıf içinde eğitim sürecini olumsuz etkileyen davranışların, öğretmen ve çocuk iletişimini de zedelediğini vurgulamışlardır.

Okul öncesi dönem, öğretmenlerin ve ebeveynlerin problem davranışlar konusunda en çok şikayetçi oldukları dönemlerden biridir (Zhang ve Sun, 2011). Bu dönemde sıklıkla rastlanan davranışlar arasında saldırganlık, söz dinlememe ve karşı gelme yer almaktadır. Gilliam (2005) tarafından yapılan araştırmalar da bu davranışların okul dönemine kıyasla üç kat daha fazla olduğunu göstermiştir. Upshur vd. (2009) ise, problem davranışların sınıf ortamında görülme sıklığının %14 ile %34 arasında değiştiğini belirtmiştir.

Cameron (1998) tarafından yapılan sınıflandırmaya göre, sınıf ortamında ortaya çıkan problem davranışlar saldırganlık, fiziksel hasar, sosyal olarak kabul edilemez davranışlar, meydan okuyucu tutumlar ve katılım eksikliği olarak beş ana kategori altında incelenmiştir. Temiz (2020) ise, okul öncesi öğretmenlerinin en çok karşılaştıkları istenmeyen davranışların paylaşım sıkıntısı, kıskançlık, hırçınlık, arkadaşına vurma, öfke nöbeti, inatçılık, tırnak yeme, içe kapanıklık, ilgisizlik gibi davranışlar olduğunu ortaya koymuştur.

Okullardaki istenmeyen davranışların yönetimi, çocukların gelişimine ve eğitim kalitesine katkıda bulunmak için kritik bir öneme sahiptir. Eğitimcilerin ve ebeveynlerin, bu davranışların nedenlerini anlamaları ve etkili müdahale stratejileri geliştirmeleri, çocukların sosyal, duygusal ve akademik

gelişimlerini destekleyecektir. Bu bağlamda, yapılan araştırmalar ve teorik çerçeveler, istenmeyen davranışların anlaşılması ve yönetilmesi konusunda değerli bilgiler sunmaktadır.

Örneğin, Korkmaz'a (2023) göre, sınıf içinde karşılaşılan davranışların istenmeyen davranış olup olmadıklarının belirlenebilmesi için birtakım ölçütler vardır. Bunlar, çocuğun kendisini ya da sınıf arkadaşlarının öğrenmelerini engelleyip engellemediği, çocuğun kendisini ya da sınıf arkadaşlarının güvenliğini tehdit edip etmediği, okul araç-gereçlerine veya arkadaşlarının kişisel eşyalarına zarar verip vermediği ve çocuğun sosyalleşmesini olumsuz etkileyip etkilemediğidir (Çelikten ve Teyfur, 2014).

Okul öncesi öğretmenlerinin problem davranışlara yönelik algıları üzerine yapılan araştırmalar, öğretmenlerin çocuklardaki öfke nöbetleri, ağlama, bağırma, inatçılık gibi sosyal olarak kabul edilmeyen davranışlar (Derman, 2017; Yağan-Güder vd., 2018), saldırganlık ve şiddet eğilimleri (Akman vd., 2011) ve gürültü yapma, ilgisizlik, şikayetçilik, söz kesme, oturma düzenine uymama ve arkadaşlarını rahatsız etme gibi sınıf kurallarına aykırı davranışlar (Sadık, 2002) üzerinde durduklarını ortaya koymuştur. Bu bulgular, öğretmenlerin problem davranışları tanımlama konusunda zorluklar yaşadıklarını düşündürmektedir. Zira, öğretmenler tarafından problem olarak nitelendirilen bazı davranışların aslında problem davranış olmadığı belirlenmiştir. Araştırmalar, okul öncesi dönemdeki çocukların hareketlilik, inatçılık, oyuncakları ağızına alma, gerçek dışı olaylar anlatma gibi davranışlarının, bu yaş grubunun gelişimsel özellikleri nedeniyle ortaya çıktığını ve genellikle öğretmenler tarafından problem davranış olarak değerlendirildiğini göstermiştir. Ancak, bir davranışın problem davranış olarak kabul edilebilmesi için çocuğun veya akranlarının öğrenmesini engellemesi, çocuğun sosyal iletişimini ve etkileşimini olumsuz etkilemesi, çocuğa, akranlarına veya çevresindeki diğer bireylere zarar vermesi ve tekrar eden bir örüntüye sahip olması gerekmektedir (Erbaş, 2018). Ayrıca, bir davranışın problem olarak değerlendirilmesinde, davranışın gelişim dönemine uygunluğu, sıklığı, yoğunluğu ve cinsiyete göre normalden sapması gibi faktörlerin de göz önünde bulundurulması önemlidir (Akbaba, 2004; Özbey, 2010; Özgü ve Yılmaz, 2017; Yavuzer, 2019; Yörükoğlu, 2000). Dolayısıyla, sınıfta gözlemlenen problem davranışları doğru bir şekilde tanımlayabilmek için öğretmenlerin çocukların gelişimsel özelliklerini ve problem davranışın özelliklerini iyi anlamaları şarttır.

Sonuç olarak, eğitimcilerin ve ebeveynlerin problem davranışların arkasındaki nedenleri anlamaları ve uygun müdahale stratejilerini geliştirmeleri, çocukların gelişimleri ve eğitim ortamlarının kalitesi için kritik önem taşımaktadır. Bu nedenle, istenmeyen davranışların yönetimi üzerine yapılan araştırmalar ve teorik çalışmalar, eğitimciler için değerli bir kaynak teşkil etmektedir.

2.Okulda İstenmeyen Davranışların Olası Nedenleri

İstenmeyen davranışlarla başa çıkmanın ilk adımı, bu davranışların altında yatan nedenleri anlamaktır. İstenmeyen bir davranışın ortaya çıkmasını engellemek ve başarılı bir şekilde yönetmek için, davranışın nedenlerinin ve etkileyen durumların kapsamlı bir şekilde incelenmesi gerekmektedir (Good ve Brophy, 2008). Bu bölümde, okul öncesi dönemde görülen istenmeyen davranışların olası nedenleri, sınıf dışı ve sınıf içi etkenler olmak üzere iki ana başlık altında ele alınmıştır (Başar, 2013; Aydoğan, 2014).

2.1.Sınıf Dışı Etkenler

Sınıf dışı etkenler, okulun fiziksel özellikleri, çocuk sayısı ve yönetim yapısı gibi faktörlerden oluşmaktadır. Eğitim materyallerinin yetersizliği veya eksikliği, okulun misyon ve vizyonunun belirsizliği çocuklarda istenmeyen davranışların oluşumuna katkıda bulunabilir. Ayrıca, çocuğun çevresindeki diğer çocukların ve yetişkinlerin tutum ve davranışları, medya ve teknolojik etkenler de önemli rol oynamaktadır (Gordon, 2014).

Aile yapısı, ebeveynlerin çocuk yetiştirme tutumları ve aile içi iletişim, çocukların davranışlarını önemli ölçüde etkileyebilir. Ebeveynlerin yetersiz anne-babalık becerileri, sosyal ve duygusal destek eksikliği, çocukların okul ortamına sorun taşımalarına neden olabilir (Gimpel ve Holland, 2003; Aydoğan, 2014). Düşük sosyo-ekonomik seviye, ebeveynlerin ayrı yaşaması ve babanın ilgisizliği gibi faktörler, çocukların sosyal ve duygusal gelişimini olumsuz etkileyebilir (Özbey, 2010). Ailedeki çocuk sayısının fazlalığı veya azlığı da çocukların davranışlarını etkileyebilir; çok çocuklu ailelerde ilgi eksikliği, az çocuklu ailelerde ise şımarıklık ve bencillik görülebilir (Berk, 2013). Toplumsal değişimlerin hızı, çocukların

davranışlarını yönlendirecek kuralların oluşturulamaması, bilgi patlaması ve otoriteye duyulan saygının azalması çocuklarda olumsuz davranışların gelişimine katkıda bulunabilir (Okutan, 2014).

2.2.Sınıf İçi Etkenler

Sınıf içi etkenler, öğretmenin kişisel ve mesleki nitelikleri, sınıf ortamı ve öğrenme sürecinin yönetimi gibi faktörlerden oluşur. Öğretmenin mesleki yeterlilikleri, iletişim becerileri ve öğrencilere yaklaşımı, çocukların davranışları üzerinde büyük bir etkiye sahiptir (Başar, 2013). Eğitim sürecinin yetersiz planlanması, öğretim yöntem ve tekniklerinin çeşitliliğinin az olması, çocukların pasif bırakılması ve öğretmenin olumsuz iletişimi, istenmeyen davranışların oluşumuna neden olabilir (Smith ve Laslett, 2002; McLeod vd., 2003).

Öğretmenin çocuklara karşı olumsuz tutumları, korku ve baskının hâkim olduğu sınıf ortamları, çocukların istenmeyen davranışlar geliştirmesine yol açabilir. Ayrıca, sınıf kurallarının belirsizliği ve uygulanmasındaki tutarsızlıklar, eğitim sürecinin verimliliğini düşürebilir ve istenmeyen davranışları tetikleyebilir (McLeod vd., 2003). Kültürel çeşitlilik ve bireysel farklılıklar da sınıf içinde çatışmalara ve istenmeyen davranışlara yol açabilir (Başar, 2013; Aydoğan, 2014).

İstenmeyen davranışların yönetimi, çocukların gelişimi ve eğitim kalitesi için hayati öneme sahiptir. Erken müdahale, önleyici tedbirler ve etkili yönetim stratejileri, bu davranışların nedenlerinin kapsamlı bir şekilde anlaşılmasını gerektirir. Öğretmenlerin çocukları iyi tanınması, gözlem yeteneğine sahip olması ve uygun davranış değiştirme yöntemlerini uygulaması, istenmeyen davranışların çözümünde başarıya ulaşmanın anahtar faktörleridir. Erken çocukluk döneminde yaşanan olumsuz deneyimler, utangaçlık, reddedilme, otoriter ebeveynlik tarzı, olumsuz aile koşulları ve yoksulluk gibi faktörler, problem davranışların oluşumunda önemli rol oynamaktadır (Choi et al., 2019; Liu vd., 2019; Al-Hajeri, 2020; Gonzalez-Garcia vd., 2017).

Ebeveynlerin kişilik ve sağlık problemleri de çocuklardaki davranış problemleriyle ilişkilendirilmiştir (Kim vd., 2020). Çocukların ebeveynlerinden intikam alma veya dikkat çekme çabaları, yetersizlik duyguları da davranış problemlerinin altında yatan nedenler arasında yer alabilir (Baş & Şimay, 2013). Yıkıcı davranış sorunları, çocukluktan ergenliğe ve yetişkinliğe kadar devam edebilir ve farklı ortamlarda tekrarlanabilir (Gangal ve Öztürk, 2019; Lösel ve Bender, 2012). Erken çocukluk döneminde yüksek düzeyde dışsallaştırıcı davranış sorunları sergileyen çocukların, akademik başarısızlık ve okulu bırakma gibi sorunlarla karşılaşma riski vardır (Bulotsky-Shearer ve Fantuzzo, 2011).

Bu bağlamda, öğretmenlerin çocukların gelişimsel özelliklerini, aile ve sosyal çevrelerini iyi anlamaları, problem davranışların doğru tanımlanması ve etkili müdahale stratejilerinin geliştirilmesi için temel bir öneme sahiptir. Öğretmenler, çocukları tanıma ve değerlendirme yöntem ve tekniklerini etkin bir şekilde kullanarak, problem davranışların altında yatan nedenleri belirleyebilir ve uygun davranış değiştirme yöntemlerini uygulayabilirler. Bu süreç, çocukların sosyal, duygusal ve akademik gelişimlerini destekleyecek, eğitim ortamlarının daha verimli ve olumlu hale gelmesine katkıda bulunacaktır.

Sonuç olarak, okul öncesi dönemde uygunsuz davranışların olası nedenlerinin kapsamlı bir şekilde incelenmesi, bu davranışların etkili bir şekilde yönetilmesi ve çocukların sağlıklı gelişimlerinin desteklenmesi için kritik öneme sahiptir. Eğitimciler, aileler ve toplum, çocukların ihtiyaçlarını karşılayacak, onları destekleyecek ve olumlu davranışların gelişimini teşvik edecek stratejiler geliştirmek için birlikte çalışmalıdır.

3.Okul Öncesi Dönem Çocuklarında İstenmeyen Davranışların Nedenlerinin Tespit Edilmesi için İzlenmesi Gereken Stratejiler

Okul öncesi dönemdeki çocuklarda istenmeyen davranışların nedenleri çeşitlidir ve her zaman kolayca anlaşılamaz. Bu davranışların altında yatan sebepleri anlamak, çocuğun günlük yaşamındaki değişiklikleri, aile içi dinamikleri ve sınıf içi etkileşimleri dikkatli bir şekilde incelemeyi gerektirir. Warner ve Lynch (2004) tarafından önerilen stratejiler, bu süreci yönlendirmede yardımcı olabilir:

Aile ile İşbirliği: Çocuğun evdeki yaşamı, sağlık durumu, kardeşler ve arkadaşlar ile ilişkileri gibi faktörler, okuldaki davranışlarını etkileyebilir. Aile ile yapılan görüşmeler, çocuğun yaşamındaki önemli değişiklikleri anlamada kritik öneme sahiptir.

Sınıf İçi Gözlemler: İstenmeyen davranışın ne zaman ve nerede gerçekleştiği, hangi aktiviteler sırasında ortaya çıktığı ve belirli çocuklar bir aradayken mi yaşandığı gibi detaylar, davranışın nedenlerini anlamada önemlidir.

Davranışın Tanımlanması: İstenmeyen davranış, somut ve gözlemlenebilir bir şekilde, örneğin saldırganlık veya öfke nöbeti gibi, detaylı olarak not edilmelidir.

Davranışın Sonuçları: Çocuğun davranışının sonucunda ne elde ettiği veya neyi kaçındığı, davranışın sürdürülmesine neden olan faktörlerin belirlenmesinde yardımcı olur.

Davranışın Amacı: Çocukların dikkat çekmek, kontrolü ele almak, duyuşsal uyarım elde etmek veya belirli bir durumdan kaçınmak gibi çeşitli nedenlerle istenmeyen davranışlar sergileyebileceği değerlendirilmelidir.

İlgi ve Kaçınma Davranışları: Çocuğun davranışının, ilgi çekme amacı taşıyıp taşımadığı veya belirli bir görevden kaçınma amacı güdüp gütmeyeceği sorgulanmalıdır.

Kontrol ve İfade Edememe: Çocuğun kontrolü ele alma isteği veya kendini ifade edememe durumu, istenmeyen davranışların altında yatan nedenler arasında olabilir.

Duyusal Problemler: Hiperaktivite veya otizm gibi duyuşsal problemleri olan çocuklar, sıklıkla istenmeyen davranışlar sergileyebilir.

Sosyal Etkileşim Problemleri: Akranlarıyla etkileşimde zorluk çeken çocuklar, saldırgan davranışlar sergileyebilir.

Fiziksel ve Duyuşsal Durum: Çocuğun açlık, uykusuzluk gibi fiziksel durumları ve günlük rutinlerdeki değişiklikler, davranışlarını etkileyebilir.

Ortamin Düzenlenmesi: Gürültülü, sıkıcı ve çok uyarıcının bulunduğu ortamlar, çocukların istenmeyen davranış göstermesine neden olabilir.

Bu adımlar takip edilerek, çocukların istenmeyen davranışlarının nedenleri daha net bir şekilde anlaşılabilir ve bu davranışları ortadan kaldırmaya yönelik etkili yönetim stratejileri geliştirilebilir. Öğretmenlerin, çocukları iyi tanıması ve gözlem yeteneğine sahip olması, bu süreçte başarıya ulaşmanın temelini oluşturur.

4.İstenmeyen Davranışları Yönetim Stratejileri

Okul öncesi dönemdeki çocuklarda istenmeyen davranışların yönetimi, eğitimcilerin karşılaştığı en önemli zorluklardan biridir. Bu dönem, çocukların gelişiminde kritik bir evre olduğundan, davranış sorunlarının erken tespiti ve etkili müdahale yönetim stratejilerinin uygulanması, çocukların sağlıklı bireyler olarak gelişimlerini desteklemek açısından büyük önem taşır (Campbell, 1995; Gimpel ve Holland, 2003). Eğitimciler, sınıfta problem davranışı belirledikten sonra, bu davranışa gelişimsel olarak uygun ve etkili bir şekilde müdahale etmekle yükümlüdürler (Yağan-Güder vd., 2018).

İstenmeyen davranışların yönetiminde ilk adım, davranışın altında yatan nedenlerin belirlenmesidir (Şahin & Arslan, 2014). Bu süreç, eğitim ortamının niteliğinin artırılması, öğretmen özellikleri, öğretmen-çocuk iletişimi ve programlama gibi faktörlerin gözden geçirilmesini içerir (McLeod vd., 2003; Evertson ve Emmer, 2013). Öğretmenlerin pedagojik açıdan uygun ve etkili stratejileri belirlemeleri, problem davranışların yönetiminde kritik bir öneme sahiptir (Yücesoy-Özkan, 2016).

Eğitimciler, istenmeyen davranışlara müdahalede çeşitli stratejiler kullanmaktadırlar. Bu stratejiler arasında kuralları hatırlatma, uyarı işaretleri kullanma, fiziksel yakınlık kurarak uyarıda bulunma ve göz teması kurma gibi yöntemler bulunmaktadır (Uysal vd., 2010). Ancak, müdahale stratejilerinin seçiminde, çocuğun gelişimsel ihtiyaçlarına ve davranışın işlevselliğine uygun olması esastır.

Yücesoy-Özkan (2016) tarafından sınıflandırılan müdahale yöntemleri, öncül temelli, öğretim temelli, pekiştirme temelli, sönme temelli ve cezaya dayalı uygulamaları içerir. Bu yöntemler, çocukların sosyal becerilerini geliştirmeye, işlevsel iletişim kurmalarına ve kendini yönetme becerilerini kazanmalarına yardımcı olur. Öncül temelli ve öğretim temelli uygulamalar, problem davranışların önlenmesine yönelikken, sönme ve cezaya dayalı uygulamalar daha çok düzeltici niteliktedir.

Okul öncesi dönemde istenmeyen davranışların yönetimi, çocukların gelişimine olumlu katkıda bulunacak stratejilerin uygulanmasını gerektirir. Eğitimcilerin, çocuk gelişimi konusundaki bilgileri, sınıf yönetimi becerileri ve çocuklarla kurdukları olumlu ilişkiler, bu süreçte temel taşları oluşturur. Etkili müdahale yöntemlerinin seçimi ve uygulanması, çocukların gelişimine uygun beklentilerin oluşturulması ve eğitim programlarının geliştirilmesi, çocukların hem akademik hem de sosyal becerilerinin gelişimini destekleyecektir. Bu nedenle, istenmeyen davranışların yönetimi, eğitimcilerin çocukların bireysel ihtiyaçlarını anlamaları ve bu ihtiyaçlara uygun stratejiler geliştirmeleriyle mümkün olacaktır.

Alan yazında çocukların istenmeyen davranışlarını yönetme ile ilgili birçok strateji açıklanmıştır. En genel anlamda kabul gören, Evertson ve Emmer (2013) tarafından basit, ılımlı ve daha kapsamlı müdahaleler başlıkları altında toplanan stratejiler, okul öncesi dönem çocuklarının istenmeyen davranışlarının ortadan kaldırılmasında kullanılabilen çeşitli yaklaşımları içerir. Bu stratejiler, eğitimcilerin problem davranışlara müdahalede pedagojik açıdan uygun ve etkili yöntemleri belirlemelerine yardımcı olur. Öğretmenlerin çocuk gelişimi ile ilgili bilgilerinin yeterli düzeyde olması; çocukların yaş ve gelişimsel özellikleri açısından davranışlarını değerlendirmeleri, çocukların gelişimlerine uygun beklentiler oluşturmaları ve program geliştirmelerine temel olmaktadır. Bu bağlamda, öğretmenlerin seçecekleri stratejiler, çocukların bireysel gereksinimlerini, sınıf ortamının özelliklerini ve müdahalenin amacını dikkate alarak belirlenmelidir. Örnek olaylarla birlikte açıklanan bu stratejiler, çocukların istenmeyen davranışlarını etkili bir şekilde yönetmek ve olumlu davranış değişiklikleri sağlamak için kritik bir rehberlik sunar.

4.1.Basit Müdahaleler

Sözel olmayan ipuçları kullanın: İstenmeyen davranışta bulunan çocukla göz teması kurularak, parmağın ağza götürülmesi, baş sallama ya da çocukları vazgeçirmeye yönlendirecek el işareti gibi işaretlerin verilmesidir. Öğretmenin orada olduğunu bildirmesi ve çocuğu sakinleştirmek adına, koluna ya da omzuna hafifçe dokunulmasını içermektedir. Burada önemli olan çocuklar çok fazla kızginken onlara dokunulmaması gerektiğidir. Kızginken dokunulması durumun daha da kötüye gitmesine neden olabilmektedir (Evertson ve Emmer, 2013).

Örnek olay:Ayşe öğretmen oyun zamanı sırasında blok merkezindeki çocukların çeşitli ürünler oluşturmalarını sağlamak amacıyla merkeze farklı boyutlarda teneke meyve suyu kutuları ve süt kutuları bıraktı. Eylem ve Ada çeşitli boyutlardaki kutuları inceleyerek üst üste ve yan yana koyup yapıştırarak bir “uzay aracı” yapmaya karar verdiklerini açıkladılar. Çocuklar “uzay aracının yapımı için bazı kutuları açmamız gerekiyor”diyerek makas yardımı ile süt kutularını kesmeye başladı. Aynı merkezde oynayan Hakan ise “teneke kutuları ezerek uzay aracığının motorunu yapabilirim” dedi ve Ayşe öğretmenden teneke kutuları ezerek şekillendirmek için çekiç istedi. Çekiç yardımıyla teneke kutuları şekillendirmeye başlayan Hakan iki kutuyu ezerek şekillendirdikten sonra çekiçle Eylem ve Ada’nın süt kutularından oluşturmaya başladığı uzay aracına vurmaya başladı. Hakan’ı gözlemleyen Ayşe öğretmen Hakan’la göz iletişimi kurarak başını iki yana salladı ve çekiçi tutan kolundan hafifçe tutarak yeniden teneke kutularla çalıştığı alanı işaret etti.

Etkinliği hareketli yaptırın:Günlük eğitim akışlarının çocukların gelişimlerine, ilgi, istek ve gereksinimlerine uygun planlanması ve gün içerisinde kullanılacak materyallerin daha önceden hazır olması, çeşitli etkinlikler arası geçiş oyunlarının oynanması, geçişlerde hızlı hareket edilmesini ve ölü sürenin azaltılmasını sağlamaktadır (Evertson ve Emmer, 2013).

Örnek olay: Bir gün toplanma zamanı sırasında Semiha öğretmen, üç çocuktan boyama fırçalarını yıkamalarını istedi. Çocuklar fırçaları tuvaletteki lavabolara götürdüler. O sırada Semiha öğretmen, başka çocuklarla birlikte blokları kaldırma işine daldı. Kısa bir süre sonra çocuklardan biri öğretmenin yanına koşarak gelerek “çocuklar tuvaletin duvarlarını boyuyorlar!” diye haber verdi. Öğretmen tuvalete gittiğinde

çocuklar gerçekten de tuvaletleri ve duvarları kırmızı, yeşil, mavi boyalarla boyamışlardı. Kızgınlığını bastırmaya çalışarak, çocuklara ne olduğunu sordu. Sarp, “Aynı babamın evde yaptığı gibi badana yapıyoruz” dedi. Semiha öğretmen çocuklara ne yapmaları gerektiğini sordu ve birçoğu “tuvaleti temizlemeliler”, diye yanıt verdi. Semiha öğretmen çocuklara sünger verdi ve çocuklar tüm tuvaleti yıkayarak temizlediler. Daha Semiha öğretmen günlük planlarını hazırlarken, çocukların boyamaya olan ilgilerini, dışarıda büyük fırçalar ve su kovaları sağlayarak desteklemeye karar verdi. Aynı zamanda, boya fırçası yıkama etkinliğini yalnızca tek bir lavabo ile sınırlayarak, çocukların tuvalet duvarlarını boyama ilgilerine kısıtlama getirmeye karar verdi. Ertesi gün çocuklar bahçede oyun alanının zemini, merdivenleri boyadılar. Bir daha hiç kimse tuvalet duvarlarını boyamaya çalışmadı (Hohmann ve Weikart, 2000:291’den uyarlanmıştır).

Örnek olay: Özgür öğretmen fen etkinliğinin tamamlanmasının ardından çocuklara “Şimdi okul bahçesinde oyun oynamaya çıkacağız” dedi. Bunu duyan çocuklar birden bire yerlerinden fırlayarak sınıf kapısı önünde birlerini iterek ve zarar vererek beklemeye başladı. Özgür öğretmen bahçede oynayacakları oyun için gerekli materyalleri alırken, sınıf kapısı önündeki çocukların hala birbirini iterek zarar verdiğini gözlemledi. Çocukların sınıf dışına çıkması gerektiği her durumda ya da etkinlikler arası geçişlerde aynı problemle karşı karşıya kaldığını hatırladı. Özgür öğretmen daha sonraki gün çocukları okul bahçesine çıkarmak için hazırlık yaparken “Ahmet birazdan oyun oynamamak için bahçeye çıkacağız kapıya doğru giderken ve beklerken bir hayvanı taklit etmeni istiyorum. Nasıl hareket edeceğini bana gösterir misin? dedi. Ahmet bir kanguru gibi hareket ederek kapıya doğru hareket etti. Özgür öğretmen diğer çocuklardan da farklı bir hayvanı taklit ederek kapıya doğru sırayla yaklaşmalarını istedi. Tüm çocuklar hazır olduktan sonra hayvan taklitleri ile birlikte bahçeye çıkıldı.

Yakınlığı kullanın: Öğrenme süreçlerinde çocukların arasında olmak ve öğretimi bölmeden istenmeyen davranışı gösteren çocuğa sözel olmayan ipuçlarını kullanarak müdahale etmek çocukların onları sürekli olarak gözlemlediğinizin farkında olmasını sağlamaktadır (Evertson ve Emmer, 2013).

Örnek olay: Burcu öğretmen yemek saatinde masaya kesilmemiş birkaç ananas bırakmıştı. Çocuklar yemek süresince ananasları inceleyerek, tadının nasıl olabileceğini tahmin etmeye çalıştılar ve daha önce bu meyveyi yiyen arkadaşlarının deneyimlerini dinlediler. Ana yemek tamamlandıktan sonra Burcu öğretmen ananaslardan birini dilimlere ayırarak her çocuğa bir dilim verdi. Hülya kendi dilimini kokladıktan sonra yaladı. Emel, Hülya’yı dikkatle izledi ve o da dilinin ucuyla dilimini yaladı. Tuba dilimini doğrudan ısırarak “Beğendim, tatlı” dedi. Hülya “Benimkinin dikenlerini keseceğim” dedi ve Berk “ben de” diyerek dramatik oyun merkezinden bıçak almak için gittiler. Bu fikir herkese cazip geldi ve kısa bir süre sonra bir sürü çocuk ananaslarını kesmeye ve ananasın kabuğunu ve kılıcığını incelemeye başladılar. Emel, “Dikkat edin dikenleri elime batıyor” diyerek arkadaşlarını uyardı. Bunu fark eden Sibel, kesilmiş ananas kabuklarını arkadaşlarının koluna batırmaya başladı ve kesilmiş ananasları sıkarak suyunu masanın üzerine, yerlere ve arkadaşlarının üzerine sürmeye çalışıyordu. Bu süreçte çocukların arasında dolaşarak onların yeni keşiflerini gözlemleyen Burcu öğretmen Sibel’in davranışlarını fark ederek onun yanına oturdu. Sibel’in elindeki ananas kabuklarını göstererek ona “Bu kabuklarda sana farklı gelen neler var?, sıktığın ananas sularında birçok vitamin olmalı, neden onları yemeği denemiyorsun?” diyerek Sibel’in istenmeyen davranışlarına ona daha yakın olarak müdahale etti (Hohmann ve Weikart, 2000:246’dan uyarlanmıştır).

Grubun etkisini kullanın: Çocukların öğrenme sürecinde dikkatleri zayıflamaya başladığında ya da öğrenme süreci boyunca çok fazla edilgen kaldıklarında çocukları yeniden motive etmek için grubu değiştirmek, görevleri değiştirmek veya etkinliğe daha yüksek katılımları sağlanmalıdır (Evertson ve Emmer, 2013).

Örnek olay: Güne başlama zamanının ardından öğretmen, her merkezde yaklaşık dört çocuğun oynayacağı sayıda hazırladığı, üzerinde öğrenme merkezinin resminin ve adının yazılı olduğu kartların yer aldığı keseden çocuklara kart çekti. Çocuklar seçtikleri karta uygun olarak öğrenme merkezinde oynamaya başladı. Öğretmen, fen merkezine giden çocukların merkezde bulunan bitkiler, evcil hayvanlar, küçük ve büyük çam kozalakları ile ağaç kabukları ve uzunlu kısısalı dallar, birinde taşlar dolu olan diğerinde ise atkestaneleri dolu olan sepetlerle hiç ilgilenmediklerini ve fen merkezine giden çocukların bir süre sonra

birbirlerini itirmeye ve merkezde bulunan materyalleri sınıf ortasına atmaya başladıklarını gördü. Öğretmen merkezdeki çocukları yanına giderek, onları bir araya toplar ve “Bu merkezi sizin için daha ilginç ve eğlenceli hale nasıl getirebilirim?” diye sorarak onların fikirlerini aldı. Çocuklardan, gelen öneriler doğrultusunda öğretmen ertesi gün için fen merkezine, merkezde oynayan çocukların giyebilecekleri beyaz önlükler getirdi ve mühendis, doktor, öğretmen, ressam, tamirci vb. mesleklere ait tahta, tel ve parlak kumaşlardan yapılmış figürleri fen merkezindeki bitkilere astı. Fen merkezine oynamak için gelen çocuklar ilk önce bitkilerde asılı olan yeni arkadaşlarını fark etti. Bu figürlerin esnek olduklarını keşfettikten sonra, onları bükmeye, değişik konumlarda asmaya ve birbirleriyle konuşturmaya başladılar. Öğretmen çocukların oyununa eşlik ederek onlara “Figürlerdeki kişilerin mesleklerini, ne tür işler yaptıklarını, işlerinin fenle ilgisini, fen bilgisinin hangi mesleklerle nasıl bir ilişkisinin olduğu? vb.” sorularını sorarak çocukların figürleri konuşturmasını genişletti. Bu sırada Fatih ve Zeynep kendileri için hazırlanmış beyaz önlükleri fark etti, giydi ve “Biz öğretmen olduk” dedi. Merkezdeki diğer çocuklardan, Özge “Mühendis oldum”, Hüseyin “Doktor oldum” diyerek önlükleri giydi. Öğretmen çocuklara “Sizler farklı mesleklere sahip çocuklarsınız burası sizin laboratuvarınız birlikte çalışarak yeni bir şeyler icat edin” dedi ve çocukların çalışmaları için merkezden ayrıldı. Çocuklar taşları, bitkiler arasında yol yapmak için kullandılar, taş sepetini ters çevirerek hayvanlar için bir yuva haline dönüştürdüler. Sanat merkezindeki arkadaşlarından mavi el işi kağıtlarını isteyerek bir göl oluşturdular ve gölün kenarlarını at kestaneleri ile sınırlandırdılar. Ağaç kabukları ve dal parçalarını kullanarak gölün üzerine bir köprü oluşturdular. Hayvanların gölden rahatça su içmelerini sağlamak amacıyla göl kenarında bir açıklık oluşturdular. Hayvanların beslenmelerini sağlamak için ne yiyeceklerini tartışlar ve Fatih öğretmeni fen merkezine yeniden davet ederek atkestanesinin içini açmasını istedi. Öğretmen bıçak yardımıyla atkestanesinin içini açtı ve çocuklarla birlikte incelendi. Birkaç tane daha atkestanesinin içi açılarak hayvanların yemesi için hazırlandı. Fen merkezine eklenen küçük materyaller ve grubu birlikte çalışmaya yönlerecek yönergeler çocukları motive etti ve yüksek katılım sağlamalarına neden oldu.

Çocukları yeniden öğretim etkinliğine yönlendirin: Çocuklar öğrenme süreci dışında kaldıklarında doğru davranışın yeniden hatırlatılması gerekmektedir. Çocukların çoğu yeni bir etkinliğe geçişte dikkatsiz davranıyor ve konuşuyorsa öğretmen doğru biçimde davranan çocukları örnek göstermelidir (Evertson ve Emmer, 2013).

Örnek olay: Fırat öğretmen kahvaltılarını tamamlayan çocuklara “Birazdan sizlere karıncalarla ilgili bir öykü okuyacağım bu nedenle herkesin tıpkı bir karınca gibi hareket ederek sınıfa gitmesini istiyorum” diyerek çocukların yemek odasından sınıfa geçmeleri sağlar. Öykü okumak için sınıfa gelen çocuklar yarım daire şeklinde oturarak Fırat öğretmeni dinlemeye hazırlanırlar. Ayşe “Sanırım karıncalarla ilgili kitabı daha önce hiç okumamıştık” dedi. Can, “Hafta sonu babamla karınca yuvalarını inceledik, onlar yerin altında yaşıyorlar” diyerek daha önceki deneyimlerini paylaşıyordu. Çocukların bu sohbetleri sırasında Fırat öğretmen kitap okumak için gerekli hazırlıkları tamamlayarak çocukların görebileceği uygun bir yere oturdu. Tam kitabı okuma başlayacakken Seda ve Evren’in blok merkezinden aldıkları iki bloğu birbirlerine vurarak değişik sesler çıkarmaya başladığını fark etti. Fırat öğretmen “Görüyorum ki kitap okumak için sessizce yerinde oturan çocuklar hazır. Kitap okumak için hazır olan çocukları kutluyorum. Ayşe dinliyor, Berk oldukça sessiz. Ohhh Yunus Emre, Özgün, Çınar ve Deniz de kitap okumak için hazır.... Seda ve Evren sizin de kitap okumak için hazır olmanızı bekliyorum.”

Gereken öğretimi sağlayın: Bireysel ya da grup olarak hazırlanan öğrenme sürecinde çocuklara verilen yönergelerin tam olarak anlaşılabilmesi çocukların etkinliğe ilgisiz kalmasına neden olabilmektedir. Bu durumda etkinlik durdurularak tüm sınıfa ya da çocuğa yönerge yeniden verilerek açıklama yapılmalıdır (Evertson ve Emmer, 2013).

Örnek olay: Kenan öğretmen çocuklardan çember şeklinde oturmalarını istedi. Çemberin ortasına çok sayıda ataç koydu ve çocuklara ucunda mıknaş bulunan oltaları dağıttı. Ataçları gören Sarp “Ooo bunları tanıyorum adı ataç, kağıt parçalarını tutturmak için kullanılıyor” dedi. Kenan öğretmen Sarp’ın söylediklerini onayladıktan sonra “Sizinle ataçları toplama oyunu oynayacağız. Oyunumuzun bir kuralı var. Sizler her seferinde benim sorduğum toplama ya da çıkarma işleminin sonucunu hesaplayacaksınız ve kimseye söylemeyeceksiniz. Daha sonra sonuca uygun sayıda yerdeki ataçları oltalarınızın ucundaki mıknaşlarla

yakalamaya çalışacaksınız” diyerek oyunun kuralını anlattı. Daha sonra “Üç balığım var, iki balık daha yakaladım, toplam kaç balığım oldu?” dedi. Özcan Nilay ve Ümit parmaklarını kullanarak toplama işlemini yaptıktan sonra buldukları sonuca uygun olarak ataçları yakalamaya çalıştı. Bu süreçte Kenan öğretmen Selin, Derya ve Deniz’in herhangi bir hesaplama yapmadan oltaları ile mıknaatısları hızlı bir şekilde toplama yarışına girdiklerini ve hatta uzaktaki ataçlara ulaşmak için sandalyelerinin üzerine çıkmaya ve daha sonra yere atlamaya başladıklarını fark etti. Kenan öğretmen “Selin, Derya ve Deniz sorduğum işlemin sonucu neydi” diye sordu. Çocuklar öğretmenin verdiği yönergenin farkında değillerdi. Kenan öğretmen tüm sınıfı “Beni dikkatlice dinleyin ve oyunu kurallarına uygun olarak oynayın” diye uyararak “Üç balığım var, iki balık daha yakaladım, toplam kaç balığım oldu?” diyerek yönergesini tekrarladı.

Kısaca uyarın: Çocuklara istenmeyen davranışı durdurmaları açık ve net olarak söylenir. Doğrudan gözlerine bakılır ve kendinden emin, ödün vermeyen bir davranış sergilenir. İstenilen davranış oluşuna kadar çocuklara rehber olunmaya devam edilir (Evertson ve Emmer, 2013).

Örnek olay: Nevin öğretmen oyun kartlarını kullanarak bir tahmin oyunu başlattı. Bir kartı, üzerindeki resmi çocukların göremeyeceği şekilde kendine doğru tutarak “Bil bakalım bu nedir” diye sordu. Naz ve Ela “Hayvan mı?, Bitki mi?, Giydiğimiz bir şey mi?, Bindiğimiz bir şey mi?” diye sordular. Nevin öğretmen sorulara uygun yanıtları verdi. Can bir kez “Balık mı?” diye sorduğunda Nevin öğretmen “Hayır” yanıtını verdi. Çünkü oyun kartının üzerindeki bir köpek balığıydı. Nevin öğretmen çocuklara ipucu vermek amacıyla “Suda yaşar, çok büyük ve tehlikeli” dedi. Bunun üzerine Ela “Köpek balığı” yanıtını vererek doğru cevabı buldu. Oyun sırasında çocukları gözlemleyen Nevin öğretmen, oyunla çok fazla ilgilenmeyen Ali’den bir kart çekmesini isteyerek Ali’yi oyuna dahil etti. Kartı çeken Ali karttaki nesnenin üzerine baktı ve “Kamyon” dedi. Ali’nin oyunun oynanması ile ilgili yaptığı hata üzerine Ela ve Naz kahkahalar atarak gülmeye ve “Yanlış yaptı, yanlış yaptı” diyerek dalga geçmeye başladılar. Arkadaşlarının gülmesine sinirlenen Ali “Kapa çeneni” diyerek bağırды ve arkadaşlarına bir tekme attı. Nevin öğretmen Ali ile göz kontağı kurarak “Arkadaşlarına tekme atmayı ve bağırmayı bırakmanı istiyorum. Yerine oturarak oyunu izlemeye devam et” dedi. Ela ve Naz ile göz kontağı kurarak “Hemen gülmeyi ve dalga geçmeyi bırakarak yerinize oturma” istiyorum dedi. Çocuklar oyuna yeniden dikkatlerini verene kadar “Ali oyunu nasıl oynadığınızı dikkatli olarak izle” diyerek Ali’ye ve “Ela ve Naz oyunun kurallarına uyarak arkadaşlarınızın kartlarında ne olduğunu bulmaya çalışın” diyerek çocuklara rehber olmaya devam etti.

Çocuklara bir seçim hakkı sunun: Çocuklara istenilen davranış açık olarak belirtilerek ya istenmeyen davranışı sürdürecekleri ve sonucuna katlanacakları ya da istenilen davranışı yapmaları gerektiği söylenir. Örnek olarak: “*Şimdi masa üzerindeki boya damlalarını silebilirsin ya da senin masan temizlenene kadar kahvaltıya geç katılmayı tercih ediyorsun demektir*” (Evertson ve Emmer, 2013).

Örnek olay: Mehmet öğretmen çocukların oynamaları için büyük bir kutuyu dramatik oyun merkezine yerleştirmişti. Dramatik oyun merkezinde oynayan çocukların bir süre sonra büyük kutuyu çekiştirmeye başladıklarını ve kutuya sahip olmak için vurmaya başladıklarını gözlemledi. Mehmet öğretmen dramatik oyun merkezine gelerek, “Burada ne olduğunu bana söyleyin” dedi, Ezgi “Bu büyük kutuya ihtiyacım var”, Dilek “Önce ben almıştım”, Ezgi “Onu kullanmıyordun” Dilek “Kullanacaktım” diyerek tartışmaya başladı. Mehmet öğretmen “Görünüyor ki ikinizin de o kutuya ihtiyacı var” dedi. Ezgi “Ben onu evim için istiyordum, içine gireceğim” Dilek, “Ben de bütün bu mutfak kağıtları içine koymak için bir kutu almalıyım. “Ezgi ile Dilek “Kutu benim, kutu benim, kutu benim” diyerek yeniden kutuyu çekiştirmeye başladılar. Çocukların kutuyu bir türlü paylaşamadıklarını gören Mehmet öğretmen “İki kişinin kullanmak istediği bir büyük kutumuz var ya kutuyu sırayla kullanmak için aranızda anlaşsınız ya da kutuyu kaldırmamı ve kimsenin oynamamasını tercih ediyorsunuz demektir” diyerek çocukların bir tercihte bulunmalarını sağladı.

4.2.İlimli Müdahaleler

Bu stratejiler az önce tanımlanan sınırlı müdahalelerden daha fazla çatışmacı durumlar için kullanılmakla birlikte çocukların istenmeyen davranışı devam ettirme arzusunu artırabilir. Bu nedenle ilimli müdahaleleri kullanmadan önce basit müdahale yöntemlerini kullanmak gerekmektedir.

Bir ayrıcalığı ya da istenilen bir etkinliği esirgeyin: İstenmeyen davranışı gösteren çocuğun bir etkinlik ya da proje çalışmasında birlikte çalışmak istediği arkadaşının yanına oturmasına izin verilmemesi, çok sevilen bir etkinliğin o gün için yapılmasına engel olunması gibi istenilen bir etkinliğin ya da ayrıcalığın esirgenmesi sağlanır. Çocuğa uygun davranışı gerçekleştirdiğinde istediğini geri kazanabileceği açıklanır(Evertson ve Emmer, 2013).

Örnek olay: Serdar öğretmen çocukların müzik aletlerine olan ilgisini fark etmiş, çocukları farklı müzik aletleri ile tanıştırmak için Müzik Müzesi'ne götürmüştür. Serdar öğretmen o gün, çocuklarla müzeye gelmeden önce müze içerisinde uyulması gereken kurallar ve nasıl davranmaları gerektiği ile ilgili çocuklarla sohbet etti. Müzeye gitmek için okuldan ayrılırken Burak “Serviste giderken Kağan’la birlikte en öne oturmak istiyorum” dedi. Diğer çocuklardan böyle bir istek gelmeyince Serdar öğretmen Burak’ın isteğini kabul etti. Müzik müzesine gelindiğinde tüm çocuklar servisten inerek yeniden sıra oldu ve içeriye girdiler. Müze içerisinde çocukları karşılayan görevliler müze de özellikle şeritlerle çevrilmiş alanlara girilmemesi ve buradaki müzik aletlerine dokunulmaması gerektiğini çocuklara hatırlattılar. Müzeyi dolaşmaya başladıkların çocuklar hayranlıklarını gizleyememişlerdi. Nilsu “Bu aleti tanıyorum ablamda çalışıyor adı gitar” diyerek deneyimlerini paylaştı. Mustafa viyolonsel görüncü “Çok komik ayakta duran keman gibi” dedi. Klasik müzik eşliğinde görevlilerin aletleri tanıtımıyla birlikte müze gezilmeye devam ediyordu. Bu sırada Burak daha önce hatırlatılmış olmasına rağmen ani hareketleri ile müzik aletlerine dokunmaya çalışıyor ve bir yandan da öğretmenini gözlemliyordu. Burak’ın bu davranışlarını gören Serdar öğretmen birkaç kez göz kontağı kurarak sözel olmayan ve sözel ifadelerle dokunmaması gerektiğini Burak’a hatırlattı. Bir süre sonra en arka sıradan ani bir gürültü geldi. Herkes geriye dönüp baktığında Burak şeritlerden içeriye girmiş, saksafon ve trompetin devrilmesine sebep olmuştu. Serdar öğretmen Burak’ı daha önce uyardığını hatırlatarak, kurallara uymaması nedeniyle müzeden dönerken serviste önde oturmasına müsaade etmeyeceğini açıkladı. Bir süre sonra Serdar Öğretmen, Burak’a müze içerisinde uyması gereken kuralları hatırlatarak, “Kurallara uyarsan en sevdiğin arkadaşın Kağan’la birlikte serviste istediği yere oturabilirsin” dedi.

Çocukları yalnızlaştırın ya da uzaklaştırın: İstenmeyen davranışı sergileyen çocuklar,diğer çocuklardan uzakta başka bir masaya oturtulabilir ya da diğer çocuklarla göz teması kurmasına engel olacak biçimde arkası dönük oturtulabilir. Uzaklaştırma (mola) alan çocuğun kısa bir süre içinde etkinliğe yeniden dönmesine izin vermek için öğretmenlerin “sınıf kurallarına uymaya karar verdiysen geri gelebilirsin” gibi yönergeleri, dönüş kararı üzerinde çocukların kontrolü ele almalarını sağlayabilir. Burada önemli olan uzaklaştırma arasının çocukların hoşlanmadıkları bir etkinlikten kaçmalarına olanak vererek çocuk tarafından ödüllendirme olarak görülmemesidir. Ayrıca, sürekli uzaklaştırma arası alan çocuklar dışlanabilir birisi olarak tanımlanabilirler. Eğer böyle bir durum oluşursa başka bir strateji kullanılmalıdır (Evertson ve Emmer, 2013).

Örnek olay: Hazal öğretmen hareket etkinliğinde çocuklar için okul bahçesinde çocukların tırmanma, sallanma, atlama, fırlatma, kayma ve denge becerilerini destekleyici bir parkur hazırlamıştı. Hep birlikte okul bahçesine çıkıldı. Hazal öğretmen çocuklara parkuru anlattıktan sonra oyunu başlattı. Berra ve Cem lastik ağacın en tepesine tırmandı. Öğretmenine “Buradan çevreye bakmak çok hoşumuza gitti” dediler. Bir süre sonra Cem aşağıya indi ve birinci lastikten aşağıya atladı. Dilara’nın sallandığı lastik salıncağa yürüdü, salıncak çukurunu çevreleyen setin üzerinde denge sağlayarak yürüdü. Setin çevresini dolanıp lastiğin bağlı olduğu yere tutunarak aşağıya sarktı ve ince çakılların üzerine atladı. Burada çakılları fark eden Cem çakılların yanında duran kovaya biraz çakıl topladı. Topladığı çakılları hala salıncakta sallanan Zeynep’in üzerine atmaya başladı. Hazal öğretmen Cem ile göz kontağı kurarak başını iki yana salladı ve yapmaması gerektiğini hatırlattı. Cem bu uyarı üzerine çakıl fırlatmayı bıraktı. Buradan plastik top ve oyun sopasına yönelerek topu kaydıraktan kayan Aslı ve Sevim’in üzerine doğru fırlattı. Koşarak kaydırağa gelen Cem hızlıca merdivenleri çıktı ve kaymak için sırada bekleyen Aslı ve Sevim’in saçını çekerek onların önüne geçmeye çalıştı. Bunu gören Hazal öğretmen Cem’in elinden tutarak onu ortamdan uzaklaştırdı ve duvar kenarındaki banka oturttu. Hazal öğretmen “Yaptığı yanlış davranışları, nerelerde hata yaptığını ve nasıl doğru davranman gerektiğini burada oturarak düşünmeni istiyorum. Düşünmen bitene ve sen kurallara uymaya karar verene kadar oyuna katılmayacaksın. Kurallara uymaya karar verdiğinde tekrar konuşacağız ve sonrasında oyuna dönebilirsin” diyerek Cem’i yalnız bıraktı. Bir süre sonra Cem öğretmenine seslendi.

Hazal öğretmen yaptıkları konuşma sonrasında Cem'in yaptığı hatanın farkında olduğuna ve nasıl davranması gerektiğini bildiğine ikna oldu ve oyun oynaması için tekrar izin verdi (Hohmann ve Weikart, 2000:284'den uyarlanmıştır).

Bir işi yapmaktan alıkoyma: İstenmeyen davranışı gösteren çocuğun bahçede oynanan bir oyuna katılmasına izin verilmemesi ya da istediği bir oyuncakla oynamasından alıkoyulmasıdır (Evertson ve Emmer, 2013).

Örnek olay: Toplanma zamanı Ece ve Ege birisi dışında tüm blokları rafa yerleştirmişlerdi. Ege son kalan bloğu en üstteki blok merkezi etiketinin tam önüne yerleştirmişti. Ece ise, etiketin önündeki bu son bloğu alıp blok yığınlarının başka bir yerine koydu. Ege "Hayır, o buraya konacak", Ece "Hayır, asıl buraya konacak", diyerek ikisi de bloku birer yanından tutarak itişmeye başladılar. İtişme esnasında Ege "Evet, etiketin üstüne konacak", Ece ise "Hayır, bu buraya diğer blokların üstüne konacak" diye birbirlerine bağırma devam ediyorlardı. Ayşe öğretmen çocukların yanına gelerek "Yani öyleyse bu blok için iki yer olduğunu söylemek istiyorsunuz. Yığının üstüne de koyulabilir, etiketin önüne de birlikte düşünerek en iyi yere karar verin" dedi. Bir süre sonra aniden Ege bloku ele geçirdi ve "Benim söylediğim yerde duracak" diyerek Ece'nin üzerine fırlattı. Ayşe öğretmen yaptıkları bu davranış nedeni ile Ece'ye bir gün, Ege'ye ise iki gün blok merkezinde oynayamayacağını bildirdi (Hohmann ve Weikart, 2000:503'den uyarlanmıştır).

4.3.Daha kapsamlı müdahaleler

Çocukların istenmeyen davranışlarını basit ya da ılımlı müdahalelerle değiştirilemediği zamanlarda öğrenme etkinliklerinin aksamaması amacıyla daha kapsamlı müdahaleler gerekebilir. Bu bölümdeki stratejiler daha karmaşık ve zaman alıcı olmakla birlikte çocukların istenmeyen davranışlarını yönetmede çok daha etkili olabilmektedir.

"Düşünme zamanı" stratejisini kullanın: Çocukların kendi kendilerini kontrol etmeyi öğrenmeleri ve sürekli olarak çocuğun istenmeyen davranışı ile öğretmenin uyarı ve azarlamalarından oluşan karşılıklı döngüyü önlemek amacıyla tasarlanmıştır. İstenmeyen davranışı gösteren çocuk, sorunlu davranışı değiştirmeyi kabul ettikten sonra yeniden odaklanması ve eski sınıfına dönmesi için biraz zaman kazanması amacıyla başka bir öğretmenin sınıfına gönderilir. Ortak olarak çalışılan öğretmen çocuk için sakin ve diğer çocukların dikkatinin en az çekeceği bir yere çocuğu oturtur. Çocuktan neden bu sınıfta olduğu ve neler olduğu ile ilgili düşünmesi istenir. Kısa bir süre (3-5 dk.)sonra çocuğu sınıfına kabul eden diğer öğretmen "ne yaptın?", "neden bu sınıfa geldin?", "sınıfına geri döndüğünde hangi davranışları yapman gerekir?" gibi sorularla çocukla görüşür. Çocuk uygun yanıtları verirse sınıfına geri gönderilir (Evertson ve Emmer, 2013).

Örnek olay: Olcay öğretmen sanat etkinliği için çocuklara dört ayrı çalışma masası hazırladı. Çocuklar hangi masada çalışmak istediklerine karar verdikten sonra grup arkadaşları ile çalışmaya başladılar. Kemal, Mustafa ve Zeliha "Biz kayık yapmaya karar verdik" dedi ve artık kağıtlardan kayık yapmaya başladılar. Gözde, Özge, Güneş ve Işıl kavanozlarda bulunan boylarla büyük bir puzzle boyamak için çoktan işe başlamışlardı. Diğer masalarda artık materyallerden bir bilgisayar ve buzdolabı yapıyorlardı. Bir süre sonra Kemal, Mustafa ve Zeliha yaptıkları kayıkları boyamaya karar verdiler. Mustafa puzzle boyayan grubun yanına giderek "Yaptığımız kayıkları boyamak için sizin boylarınızdan kullanmamız gerekiyor biraz alabilir miyiz?" diye sordu. Oyuncaklarını ve kullandığı malzemeleri paylaşmaktan çok fazla hoşlanmayan Özge "Hayır, alamazsın onu biz kullanıyoruz" diyerek Mustafa'nın isteğini reddetti. Buzdolabı yapına yardım eden Olcay öğretmen Özge ile konuşmak için yanına gitti "Özge'cim bu boyları sınıftaki her çocuğun kullanmaya hakkı var. Siz boyanızı yapmaya devam edin. Onlar sadece kavanozlardan bir miktar boya alarak kayıklarını boyayacaklar" dedi. Öğretmenine hayır diyemeyen Özge, Mustafa'nın boya kavanozlarından bir miktar boya almasını ses çıkarmadan izledi. Bir süre sonra Mustafa, Kemal ve Zeliha'nın kayıkları boyadığı masaya giderek "Sizin bu boyları kullanmanızı istemiyorum onlar bizim" diyerek boyların tamamını yere fırlattı. Bu durumu gören Olcay öğretmen Özge'yi yaptığı davranış hakkında düşünmesi için başka bir sınıfa gönderdi. Yan sınıftaki Nur öğretmen Özge'yi sakin ve diğer çocukların dikkatinin en az çekeceği bir yere çocuğu oturttu. Özge'ye "Neden bu sınıfta olduğunu ve neler olduğu ile ilgili düşünmesi istiyorum" dedi.Kısa bir süre (3-5 dk.)sonra Nur öğretmen "ne yaptın?", "neden bu sınıfa geldin?", "sınıfına geri döndüğünde hangi davranışları yapman gerekir?" gibi sorularla Özge ile sohbet etti. Özge'nin uygun yanıtları vermesi üzerine tekrar sınıfına geri döndü.

“Gerçeklik terapisi modelini” kullanın: William Glasser’in gerçeklik terapisi ile ilgili “çocukların çoğu, davranışlarının kendilerini istenen sonuçlara götüreceğine inandıklarında uygun olan davranışı seçeceklerini ve istenmeyen sonuçlar doğuracağını algıladıklarında sahip olduğu davranışlardan kaçınacakları”fikri eğitimde yaygın olarak kullanılmaktadır.

Glasser’in istenmeyen davranışı değiştirme planı aşağıdaki adımlardan oluşmaktadır.

Çocuklarla ilişki kurun: Çocuklar kendilerini önemseyen ve onların iyiliklerini düşündüklerine inandıkları öğretmenlerin rehberliğine uyarlar.

Davranışa odaklanın: Olayın ne olduğu öğretmen tarafından bilinse bile çocuğun bakış açısını almak için çocukla “halihazırda ne olduğu” ile ilgili görüşme yapmalıdır.

Çocuk, kendi davranışı için sorumluluk almayı kabul etmeli: Çocuğun istenmeyen davranışla ilgili olduğunu kabullenmesidir.

Çocuk, davranışı değerlendirilmelidir: Çocuklar problemdeki sorumluluklarını algılamakta güçlük çekiyorlarsa veya küçümsüyorlarsa; “bu davranış sana yardım mı etti, yoksa zarar mı verdi?” gibi sorularla çocuğun davranışın sonuçları üzerinde düşünmesi sağlanmalıdır.

Bir plan geliştirin: Öğretmen ve çocuk problemin tekrar etmesini engelleyici çözüm önerileri tespit etmeli ve ihtiyaç duyulan yeni davranışları belirlemelidirler.

Çocuk plan uymaya kendisini adanmalı: Plana uyulması veya uyulmamasının olumlu ve olumsuz sonuçlarının açıklanması plana uyumu kolaylaştırmaktadır.

Hem süreci hem sonucunu kontrol edin: Plan istenilen şekilde işliyorsa öğretmen tarafından çocuk takdir edilmelidir. Çalışmıyorsa, çocukla beraber plan yeniden gözden geçirilmelidir (Evertson ve Emmer, 2013).

Örnek olay: Seçkin öğretmen doğayı çok seven, çocuklarla çok iyi iletişim kuran ve onlar tarafından çok sevilen bir öğretmendi. Bir bahar gününde Öykü’nün Çağatay’a “Biliyor musun dün bizim evimize bir sürü karınca ziyarete gelmişti. Onların nereden geldiğini ve nereye gittiklerini hiç anlayamadım. Gece yattığımda sırayla bir yere gidiyorlardı, sabah kalktığımda hala bir yere gitmeye devam ediyorlardı, nereye gittiklerini çok merak ediyorum” dediğini duydu. Çocukların karıncalara olan merakını fark eden Olcay öğretmen onları okul bahçesine çıkardı. Çocuklara “Okul bahçesindeki ağaçlık ve toprak alanda dolaşarak tüm karınca yuvalarını bulmanızı istiyorum, bulduğunuz yuvalara sakın zarar vermeyin” dedi. Daha sonra çocuklara “Buldukları karınca yuvalarını dolaşın, karıncaların yuvalarının nasıl olduğunu, karıncaların nereye gittiklerini, aynı türde olup olmadıklarını, yuvalarından çıktıklarında ne yaptıklarını ve nasıl hareket ettiklerini yuvalara dokunmadan inceleyin” dedi ve kendisi de çocukların arasında dolaşmaya başladı. Bir süre sonra Öykü “Öğretmenim, Deniz karınca yuvalarının içine çomak sokuyor ve çıkan bütün karıncaları ayakları ile eziyor” diye seslendi. Seçkin öğretmen Deniz’in yanına gittiğinde Deniz karınca yuvasını tamamen bozmuş ve kaçışmaya çalışan birçok karıncayı elleri ve ayakları ile ezmişti. Seçkin öğretmen Deniz’i durdurarak “Burada ne olduğunu bana açıklamayı bekliyorum” dedi. Deniz “Karıncaların orada ne yaptığını merak ettiğim için yuvanın içine bu çubuğu soktum ve iyice karıştırdım. İçinden bir sürü karınca çıkınca korktum ve hepsini öldürmek istedim. Hepsi ölsün istiyorum çünkü onlar çok fazla...” dedi. Seçkin öğretmen “Deniz bu yaptığın doğru bir davranış mı? Şimdi bu yuvada yaşayan karıncalara ne olacak? Öldürdüğün karıncalar diğerlerinin, arkadaşı, kardeşi, annesi, babası olabilir? Diğer karıncalarbu durumda ne hisseder?, Bu davranışın karıncalara nasıl bir zarar verdi?” diye sordu ve Denizle birlikte soruların yanıtları üzerinde tartıştılar. Daha sonra Seçkin öğretmen “Bundan sonra hayvan yuvalarını gördüğümüzde nasıl davranman gerekiyor?, Bu hatanı telafi etmek için ne yapmak istersin?” diye sordu. Deniz yaptığı hatanın farkındaydı nasıl davranması gerektiğini anlattı ve “Karıncalara yuvalarını düzeltmeleri için yardım edeceğim” diyerek Seçkin öğretmenle birlikte karıncalara zarar vermeden yuvanın etrafındaki toprak yığını düzelttiler. Deniz yaptığı hatanın telafisini için “Öğretmenim kuşlara bir yuva yapmak istiyorum. Bana yardım eder misin?” diye sordu. Seçkin öğretmen ve Deniz Kuşlara yuva yapmak için bir planlama yaptılar. Deniz günün geri kalanını yaptıkları plana uyarak kuşlar için yuva yaparak geçirdi. Yaptığı davranışın yanlışlığını anlayan ve yaptıkları plana uyarak hatasını telafi etmeye çalışan Deniz’i Olcay öğretmen takdirle karşıladı.

Anne-Baba ile görüşme: çocukların istenmeyen davranışları ile ilgili anne babaları suçlamadan, iletişim tekniklerine uygun olarak ailelerle görüşme ve toplantı yapmak sorunun çözümünü kolaylaştırmaktadır (Evertson ve Emmer, 2013).

Örnek olay: Çekingen bir çocuk olan beş yaşındaki Elif yere diz çökmüş, lastik bebeğin karnına tornavida batırıyordu. Özgün öğretmen bir yandan çocukların oyunda bile olsa başkalarına zarar vermelerini istemediği ve bunu seyretmenin bile çok rahatsızlık verici bir şey olduğunu düşündüğü için onu durdurmak istiyordu. Diğer yandan ise, Elif kimseye zarar vermiyor, bebeği parçalamıyor ve diğer çocukların oyununu bozmuyordu. Sadece bir taklit oyunu oynuyor ve bu oyun yoluyla, çekingen, sessiz yapısının örttüğü bir başka yanını ifade eder gibi gözükiyordu. Özgün öğretmen Elif'i seyrederken bir arkadaşı Elif'in yanına gelerek onu puzzle ile oynamaya çağırdı. Elif gittiği oyun masasında arkadaşlarının puzzle tamamlamasına yardım etti. Bir süre sonra yeniden elindeki puzzle parçalarının kenarlarını kıvrırmaya ve zarar vermeye başladı. Özgün öğretmen Elif ile göz kontağı kurarak başını iki yana salladı ve oyuncaklara zarar vermemesi gerektiğini hatırlattı. Özgün öğretmen sakin ve çekingen yapısı nedeni ile Elif'i sık sık göz ardı ettiğini fark etti. Bu nedenle onu daha iyi gözlemlemeye karar verdi. Yaptığı gözlemlerde Elif'in bazı günlerde oyuncaklara zarar vermeye çok daha yatkın olduğunu fark etti ve en kısa zamanda ailesi ile görüşerek nedenlerini araştırmaya karar verdi (Hohmann ve Weikart, 2000:61'den uyarlanmıştır).

5.Uygun Çocuk Davranışının Sürdürülmesi

Öğretmenlerin öğrenme süreci içerisinde çoğunlukla istenmeyen davranışlara ve çocukların yetersizliklerine odaklanmaları onlara hangi davranışı geliştirmeleri gerektiği ile ilgili bir ipucu vermemektedir. Oysaki istenmeyen davranışların ortadan kaldırılması ile ilgili stratejilerin uygulanması ile birlikte sınıf içerisinde doğru davranışı sergileyen çocukların özendiriciler ve ödüller aracılığı ile geliştirilmesi onlara hangi davranışı yapmaları gerektiği ile ilgili belirgin geri dönütlerin verilmesini sağlamaktadır. Çocukların istenmeyen davranışlarının ortadan kalkmasının ardından ya da çocukların iyi davranışlarının ardından, davranışlarının hangi yönünün övgüye değer olduğunun açıkça vurgulanarak özendirici ve ödüller kullanılması olumlu davranışın sürdürülebilirliğini artırmaktadır (Evertson ve Emmer, 2013). Çocuklarla birlikteyken onların davranışlarını etkili bir şekilde gözlemlemek, öğrenme sürecini bozmadan ve çocukların etkin katılımının devamını sağlayarak davranışlarını onaylamak öğrenmede canlandırıcı bir etki yaratmaktadır. Teşvik edilmek istenilen davranışı hedef alan özendirici ve ödüller, çocuklara hangi davranışı sürdürmeleri gerektiği ile ilgili geri bildirim vermektedir (Başar, 2013). Özendirici ve ödüller sonuç odaklı olarak başarının değil, değerli ya da yararlı bir iş yapmanın karşılığı olarak çocuğa sunulmalıdır. Ödül yapılan işin karşılığı olarak değil, ödüllendiren kişinin davranıştan ya da yapılan işten memnuniyetinin bir göstergesi olarak sunulmalıdır ve etkili olabilmesi için istenilen davranışın ortaya çıkmasından hemen sonra ortama sunulması gerekmektedir (Binbaşıoğlu, 2000). Özendirici ve ödüllerin sadece yetenekli çocukların ulaşabileceği şekilde kullanılmamasına, aşırı rekabete teşvik etmemesine, içsel motivasyonu azaltmamasına özen gösterilerek ve başarılı olabileceklerine inanmayan çocukların umutlarını yitirerek her şeyden tamamen vazgeçmelerine sebep olmadan kullanılmasına dikkat edilmelidir. Okul öncesi dönemdeki çocukların olumlu davranışlarının devam ettirilmesinde istenilen davranış açıkça tanımlandıktan sonra "takdir etme", "etkinlikler", "semboller", "maddi özendiriciler" kullanılabilir (Evertson ve Emmer, 2013).

Takdir etme: çocukların öğrenme süreçlerindeki ürünlerinin sergilenmesi, örnek davranışları nedeniyle belge vermek, sözel olarak davranışlarını övmek, haftanın yıldızının belirlenmesi gibi teknikleri içermektedir.

Etkinlikler: serbest oyun oynama, film seyretme, patlamış mısır partisi gibi çocukların yapmaktan hoşlandıkları etkinliklerin ödül olarak kullanılmasını içermektedir.

Semboller: gülün suratlar, onaylama imleri, yıldızlar, sevimli tasarımları olan çıkartmaları ya da çocukların çalışma sayfalarındaki ve oluşturdukları ürünlerdeki olumlu çabalarını, doğru yapılmış işleri ve düzenliliği öven sembolleri kapsamaktadır.

Maddi özendiriciler: küçük eğitici materyaller, boya kalemleri, oyun, oyuncaklar ve kitaplar maddi özendiriciler içinde yer almaktadır.

6.Sonuç

Okul öncesi dönemdeki çocukların okul ortamında doğru ve yanlış davranışları tanınması, öğretmenler tarafından olumlu disiplin ve davranış değiştirme stratejileri ile istenmeyen davranışlarında kalıcı değişikliklerin yapılması, kendi davranışlarına yön vermeyi öğrenmeleri, olumlu davranışlarının pekiştirilmesi ve ileriki yaşantılarında sağlıklı sosyal ve duygusal ilişkiler kuran bireyler olmaları açısından oldukça önemlidir. Bu nedenle okul öncesi öğretmenlerinin öncelikle kişisel ve mesleki özellikler açısından istendik özelliklere sahip olarak çocuklara doğru rol model olmaları gerekmektedir. Çocukların gelişimine uygun sınıf ortamının oluşturulması, etkili plan ve programların yapılması, zamanın ve öğretim materyallerinin etkili kullanımı ve çocukla sağlıklı iletişimin kurulması istenmeyen davranışların ortaya çıkmasının önlenmesinde ilk yapılması gerekenler arasında yer almaktadır. Bununla birlikte okul öncesi dönemde istenmeyen bir davranışla karşılaşıldığında; gelişime özgü bir davranış olup olmadığı göz önüne alındıktan sonra, istenmeyen davranış yönetme stratejileri arasından çocuğun davranışını çözmeye en uygun, doğru davranış öğretmeye yardımcı olan, öğrenme sürecini ve iklimini korumaya olanak tanıyan ve öğrenme olanaklarını en üst seviyeye çıkaran stratejilerden birinin seçilmesi gerekmektedir. İstenmeyen davranışın ortadan kaldırılmasında odak nokta her zaman çocuğa doğru davranışın öğretilmesi olarak kalmalıdır. Çocukların davranışlarını şekillendirmede istenmeyen davranış yönetme stratejileri ile birlikte uygun davranış gerçekleştikten sonra doğru davranışın sürdürülmesi amacıyla kullanılan özendirici ve ödülleri doğru davranışın kalıcı olmasını, yaşantıya dönüşmesine ve tüm çocuklar tarafından gerçekleştirilmesine yardımcı olmaktadır. Tüm bunlarla birlikte istenmeyen davranışların hemen ortadan kalkmasının beklenmesinin yanlış olacağı, sabır, sevgi, istek ve doğru stratejinin kullanımıyla problemlerin azaltılabileceği ve çözülebileceği öğretmen tarafından unutulmamalıdır.

Kaynaklar

- AKBABA, S. (2004). *Psikolojik Sağlığı Koruyucu Rehberlik ve Psikolojik Danışma*. Ankara: Pegem Akademi.
- AL-HAJERİ, A. (2020). "The Relationship Between Parenting Styles and Behavioral Problems Among Bahraini Preschoolers." *International Journal of Childhood, Counselling, & Special Education (CCSE)*, 1(1), 58-78. <https://doi.org/10.31559/CCSE2020.1.1.4>
- AKMAN, B., BAYDEMİR, G., AKYOL, T., ARSLAN, A. Ç. ve KÜKÜTÇÜ, S. K. (2011). "Okul Öncesi Öğretmenlerinin Sınıfta Karşılaştıkları Sorun Davranışlara İlişkin Düşünceleri." *E-Journal Of New World Sciences Academy Education Sciences*, 6(2), 1715-1731.
- ALPTEKİN, A., ASLAN, Ş., DUNDAR, U. VE SARAC, N. (2011). "The Techniques Which Teachers Use Against The Unfavourable Attitudes Appearing During The P.E Lesson." *7th National Physical Education and Sports Teaching Congress*, Van, Turkey.
- AYDOĞAN, İ. (2014). Sınıfta istenmeyen davranışların yönetimi. Celal Gülşen (Edt). *Kuram ve Uygulamada Sınıf Yönetimi* içinde (s.195-214). Ankara: Anı Yayıncılık.
- BARLETT, S. ve BURTON, D. (2014). Temel psikolojik teoriler (Çev. Metahan Çelik). *Eğitim Bilimine Giriş* içinde (s.193-226), Bırsel Aybek (Çev Edt.). Ankara: Anı Yayıncılık.
- BAŞ, Z. ve ŞİMAY, H. (2013). "Okul Öncesi Kurumlarında Karşılaşılan Problem Davranışlar ve Öğretmenlerin Baş Etme Yolları." *Eğitim Dergisi*, 38(7), 31-40.
- BAŞAR, H. (2013). *Sınıf Yönetimi*. Ankara: Pegem Yayınları.
- BEE, H. ve BOYD, D. (2009). *Çocuk Gelişim Psikolojisi*. (Çev. O. Gündüz), İstanbul: Kaknüs Yayınevi.
- BERK, L.E (2013). *Çocuk Gelişimi*. (Çev. A. Dönmez), İstanbul: İmge Yayınevi.
- BİNBAŞIOĞLU, C. (2000). *Aile ve Okulda Eğitim Sorunları*. Ankara: MEB Yayınları.
- BULOTSKY-SHEARER, R. J. ve FANTUZZO, J. W. (2011). "Preschool Behavior Problems in Classroom Learning Situations and Literacy Outcomes in Kindergarten and First Grade." *Early Childhood Research Quarterly*, 26(1), 61-73. <https://doi.org/10.1016/j.ecresq.2010.04.004>

- CAMERON, R. J. (1998). "School Discipline in The United Kingdom: Promoting Classroom Behaviour Which Encourages Effective Teaching and Learning." *School Psychology Review*, 27(1),33-44. <https://doi.org/10.1080/02796015.1998.12085895>
- CAMPBELL, S.B. (1995). "Behavior Problems in Preschool Children: A Review of Recent Research." *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, 36, 113-149. <https://doi.org/10.1111/j.1469-7610.1995.tb01657.x>
- CHOI, J. K., WANG, D. ve JACKSON, A. P. (2019). "Adverse Experiences in Early Childhood and Their Longitudinal Impact on Later Behavioral Problems of Children Living in Poverty." *Child Abuse & Neglect*, 98, 104181. <https://doi.org/10.1016/j.chiabu.2019.104181>
- ÇELİKTEN, M. ve TEYFUR, M. (2014). *Yapılandırmacı Yaklaşımına Göre Sınıf Yönetimi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- DERMAN, M. T. (2017). "Early Childhood Education Teachers' Strategies Use in Order to Prevent Aggressive Behaviors in Classes: The Case of Turkey." *Universal Journal of Educational Research*, 5(7), 1127-1136. <https://doi.org/10.13189/ujer.2017.050706>
- DONNA, G. M. ve CLIFFORD, D. J. (2003). *Understanding Child Behavior Disorders*. (4th ed.), Florida: Wadsworth Inc.
- ERBAŞ, D. ve YÜCESOY-ÖZKAN, Ş. (2010). *Problem Davranışları Azaltmada Olumlu Davranışsal Destek Uygulamaları: Aile ve Öğretmen El Kitabı*. Ankara: Maya Akademi Yayıncılık.
- ERBAŞ, D. (2018). Problem davranışların işlevlerini belirleme. Erbaş, D. ve Yücesoy-Özkan, Ş. (Ed.), *Uygulamalı Davranış Analizi* (s. 215-269) içinde. Ankara: Pegem Akademi.
- EVERTSON, C. M. ve EMMER, E.T. (2013). *Classroom Management For Elementary Teachers*. (9th ed.), Boston, MA: Pearson.
- FIELDS, M.V. ve BOESSER, C. (2002). *Constructive Guidance and Discipline: Preschool and Primary Education*. Upper Saddle River, NJ: Merrill Prentice Hall.
- GANGAL, M. ve ÖZTÜRK, Y. (2019). "Okul Öncesi Öğretmenlerinin Sınıflarında İstenmeyen Davranışlar ve Başa Çıkma Yolları." *Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi*, 7(3), 1100-1118.
- GELFAND, D. M. ve DREW, C. J. (2003). *Understanding Child Behavior Disorders*. (4th ed.), United States: Thomson Learning.
- GİLLIAM, W. (2005). *Prekindergartners Left Behind: Expulsion Rates in State Prekindergarten Systems*. New Haven, CT: Child Study Center, Yale University.
- GIMPEL, G. A. ve HOLLAND M.L. (2003). *Emotional and Behavioral Problems of Young Children: Effective Interventions*. New York: Guilford Press.
- GONZALEZ-GARCIA, C., BRAVO, A., ARRUBARRENA, I., MARTIN, E., SANTOS, I., ve DEL VALLE, J. F. (2017). "Emotional and Behavioral Problems of Children in Residential Care: Screening Detection and Referrals to Mental Health Services." *Children and Youth Services Review*, 73, 100-106. <https://doi.org/10.1016/j.childyouth.2016.12.011>
- GOOD, T. L. ve BROPHY, J.E. (2008). *Looking in Classrooms*. (10th Ed.), New York: Pearson Education Inc.
- GORDON, T. (2014). *Etkili Öğretmenlik Eğitimi*. (7. Baskı), İstanbul: Profil Yayıncılık.
- GÜROL, A. (2012). Okul öncesi eğitime temel olan görüşler. Fikret Gülaçtı, Songül Tümkaya (Edt.), *Erken Çocukluk Eğitimi* içinde (92-106). Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- HEMMETER, M. L., FOX, L. ve SNYDER, P. (2013). A tiered model for promoting social-emotional competence and addressing challenging behavior. V. Buysse ve E. Peisner-Feinberg (Ed.), *Handbook of Response to Intervention In Early Childhood* içinde (s. 85-101). Baltimore, MD: Brookes.
- HEMMETER, M. L., HARDY, J. K., SCHNITZ, A. G., ADAMS, J. M. ve KİNDER, K. A. (2015). "Effects of Training and Coaching With Performance Feedback on Teachers' Use Of Pyramid Model Practices." *Topics in Early Childhood Special Education*, 35(3), 144-156. <https://doi.org/10.1177/0271121415594924>
- HOHMANN, M. ve WEIKART, D.P. (2000). *Küçük Çocukların Eğitimi*. İstanbul: Hisar Eğitim Vakfı Yayınları.

- KAİSER, B. ve RASMIŖSKY, J. S. (2009). *Challenging Behavior in Elementary and Middle School*. 1. Upper Saddle River, NJ: Pearson International Edition.
- KANDIR, A. (2000). “Öğretmenlerin Beş-Altı Yaş Çocuklarında Görülen Davranış Problemlerine İlişkin Bilgi ve Tutumları.” *Mesleki Eğitim Dergisi*, 2(1), 42-50.
- KANDIR, A., ÖZBEY, S., ve İNAL, G. (2010). *Okul Öncesi Eğitimde Program Kuramsal Temeller*. İstanbul: Morpa Yayıncılık.
- KARADENİZ-AKDOĞAN, K. (2017). 36-72 Aylık Çocukların Sınıf Ortamındaki İstenmeyen Davranışlarının İncelenmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- KARGI, E. ve ERKAN, S. (2004). “Okul Öncesi Dönem Çocuklarının Sorun Davranışlarının İncelenmesi (Ankara İli Örneği).” *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 27, 135-144.
- KIM, H., CHOI, J., ve OH, Y. (2020). “The impact of Maternal Personality Traits on Behavioral Problems in Preschool-Aged Children: A Population-Based Panel Study in South Korea.” *Archives of Women's Mental Health*, 1-8. <https://doi.org/10.1007/s00737-020-01069-1>
- KORKMAZ, İ. (2023). İstenmeyen davranışların önlenmesi. Kaya, Z. (Ed.), *Sınıf Yönetimi*. (s.281-305) içinde. Ankara: Pegem Akademi.
- LEVİN, J. ve NOLAN, J. (2014). *Principles of Classroom Management: A Professional Decision-Making Model*. (7th ed.), Boston: Allyn & Bacon.
- LİU, J., BOWKER, J.C., COPLAN, R. J., YANG, P., Lİ, D., ve CHEN, X. (2019). “Evaluating Links Among Shyness, Peer Relations, and Internalizing Problems in Chinese Young Adolescents.” *Journal of Research on Adolescence*, 23(3). <https://doi.org/10.1111/jora.1240>
- LÖSEL, F. ve BENDER, B. (2012). Child social skills training in the prevention of antisocial development and crime, David P. Farrington ve Brandon C. Welsh (ed), *The Oxford Handbook of Crime Prevention* içinde (s. 102-129). Oxford: Oxford Handbooks. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195398823.013.0006>
- MCLEOD, J., FİSHER, J. ve HOOVER, G. (2003). *The Key Elements of Classroom Management Managing Time and Space, Student Behaviour, and Instructional Strategies*, Virginia: ASCD Publishing
- MELEKOĞLU, M., TUNÇ PAFTALI, A. ve MELEKOĞLU, M. A. (2015). “Öğrenciyi Tanıma ve Problem Davranışları Belirlemede Öğrencilerin Çizdikleri Resimleri İnceleme Eğitim Programının Öğretmen Uygulamalarına Etkisi.” *Eğitim ve Bilim*, 40(181), 19-39. <https://doi.org/10.15390/EB.2015.4280>.
- OKUTAN, M. (2014). Disiplin problemlerinin sürekliliği. Emin Karip (edt.), *Sınıf Yönetimi* içinde (s. 2-9). Ankara: Pegem A Yayıncılık.
- ÖNGÖREN-ÖZDEMİR, S. ve TEPELİ, K. (2016). “Okul Öncesi Öğretmenlerinin Saldırgan Davranışlarla Baş Etme Stratejilerinin İncelenmesi.” *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 17(2), 51-70.
- ÖZBEY, S. (2010). “Okul Öncesi Çocuklarda Uyum ve Davranış Problemleriyle Başa Çıkma Ailenin Rolü.” *Aile ve Toplum*, 6(22), 9-18.
- ÖZER, B., BOZKURT, N., ve TUNCAY, A. (2014). “Undesirable Student Behavior and Teachers' Methods to Deal With Students in the Classroom.” *Turkish Journal of Educational Studies*, 1(2), 152-189.
- ÖZGÜ, B. ve YILMAZ, M. (2017). *Anne-Baba ve Öğretmenler İçin Çocuklarda Davranış Problemleri ve Çözüm Yolları*. Ankara: Eğiten Kitap.
- ÖZGÜN, Ö. (2008). Sınıfta istenmeyen davranışlar nedenleri, yönetimi. Yaşare Aktaş Arnas, Fatma Sadık (edt). *Okul Öncesi Eğitimde Sınıf Yönetimi* içinde (s.243-276). Ankara: Kök Yayıncılık.
- ÖZTÜRK, B. (2005). *Sınıf Yönetimi*. Ankara: Anı.
- RİTA, N. W., ve ALLEN, I. C. (2006). *Behavior Disorders of Childhood*. (6th ed.), Pearson International Edition.
- SADIK, F. (2002). “Okul Öncesi Öğretmenlerinin Sınıf İçinde Karşılaştıkları Problem Davranışların Nedenleri.” *Öğretmen Dünyası*, 23(272), 31-34.
- SMITH, C. J. ve LASLETT, R. (2002). *Effective Classroom Management s Teacher's Guide*. (Second edition), London: Taylor & Francis e-library. <https://doi.org/10.4324/9780203130087>

- ŞAHİN, S., ve ARSLAN, M. C. (2014). "The Effects of Teacher Strategies Used Against Undesirable Student Behaviours On Students According to Student and Teacher Opinions." *Turkish Studies International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9(2), 1399-1415.
- TEMİZ, S. (2020). "Okul Öncesi Öğretmenlerinin Sınıflarında Karşılaştıkları Öğrenci Davranış Problemleri, Bu Problemlerin Öğretme-Öğrenme Sürecine Etkileri Ve Bunları Yönetme Stratejileri." *Uluslararası Liderlik Eğitimi Dergisi*, 1(1), 1-10.
- TERTEMİZ, N. (2004). Sınıf yönetimi ve disiplin. Leyla Küçükahmet (Edt.). *Sınıf Yönetimi* içinde (s. 51-72). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- UPSHUR, C., WENZ-GROSS, M., ve REED, G. (2009). "A Pilot Study of Early Childhood Mental Health Consultation For Children With Behavioral Problems in Preschool." *Early Childhood Research Quarterly*, 24(1), 29-45. <https://doi.org/10.1016/j.ecresq.2008.12.002>
- UYSAL, S., AKBABA-ALTUN, S., ve AKGÜN, E. (2010). "Okul Öncesi Öğretmenlerinin Çocukların İstenmeyen Davranışları Karşısında Uyguladıkları Stratejiler." *İlköğretim Online*, 9(3), 971-979.
- WARNER, L. ve LYNCH, S.A. (2004). *Preschool Classroom Management 150 Teacher Tested Techniques*. Beltsville: Gryphon House, Inc.
- YAĞAN-GÜDER, S., ALABAY, E., ve GÜNER, E. (2018). "Okul Öncesi Öğretmenlerinin Sınıflarında Karşılaştıkları Davranış Problemleri ve Kullandıkları Stratejiler." *İlköğretim Online*, 17(1), 414-430. <https://doi.org/10.17051/ilkonline.2018.413792>
- YAVUZER, H. (2019). *Çocuk Psikolojisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- YÖRÜKOĞLU, A. (2000). *Çocuk Ruh Sağlığı*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- YÜCESOY-ÖZKAN, Ş. (2016). Otizm spektrum bozukluğu olan bireylerde davranış yönetimi. Cavkaytar, A. (Ed.), *Otizm Spektrum Bozukluğu* içinde (s. 169-208). Ankara: Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı Engelli ve Yaşlı Hizmetleri Genel Müdürlüğü.
- ZHANG, X. ve SUN, J. (2011). "The Reciprocal Relations Between Teachers' Perceptions of Children's Behavior Problems and Teacher-Child Relationships in The First Preschool Year." *The Journal of Genetic Psychology*, 172(2), 176-198. <https://doi.org/10.1080/00221325.2010.528077>

TİMURLULAR DÖNEMİNDE ŞEYH Nİ'METULLÂH-I VELÎ VE NAKŞİBENDÎYYE TARÎKATI'NIN İRAN'DAKİ FAALİYETLERİ

Sevda AKTULGA GÜRBÜZ*

Öz

Timurlu devletinde hükümdarlar, İran coğrafyasının dinî, sosyal, siyasî ve ekonomik yapısı üzerinde etkili olmuşlardır. Kendi meşruiyetlerini kabul ettirmek, siyasî mücadelelerde rakiplerine üstünlük sağlamak gibi birçok hususlarda tarikat ve din adamlarının nüfuzlarından faydalanmışlardır. Bu çalışma tasavvufî düşüncenin ve tarikatların etkinliğinin arttığı Timurlular döneminde (1370-1507) devlet yöneticileri ve halk arasında şöhret bulan Şeyh Ni'metullâh-ı Velî ile Nakşibendîyye tarikatı'nın faaliyetlerini kapsamaktadır. XIV. yy.'ın sonu ile XV. yy.'ın başlarında İran'ın dinî, sosyal ve toplumsal hayatında rol oynayan tasavvuf; Sünnî-Şîî meşrepli tarikatların faaliyetleri ile toplumun hemen her kesimine ulaşmıştır. Kübreviyye, Yeseviyye, Hurûfiyye, Safeviyye, Nakşibendîyye, Kâdiriyye, Nûrbahşiyye gibi Şîî ve Sünnî meşrepli anlayışlar, bu dönemin öne çıkan tarikatlarıdır. Şîî coğrafyada müntesip kazanan Velî ile Sünnî meşrepli Nakşibendîyye dervişleri; dinî, ilmî, siyasî ve toplumsal faaliyetleri ile Timurlular dönemine damga vurmuşlardır. Belirtmek gerekir ki Timurlular döneminde Ni'metullâhiyye tarikatının faaliyetlerinden çok kurucusu olan Şeyh Ni'metullah-ı Velî'nin adının öne çıktığı görülmektedir. Bundan dolayı Velî'nin yapmış olduğu faaliyetlere değinmek daha çok önem arz etmektedir. Çoğunlukla İran kaynaklarına başvurulmuş bu çalışmada Nakşibendîyye, Sünnî şeriatın daima sadık bir savunucusu iken Şeyh Ni'metullâh-ı Velî; Şîî eğilimler gösteren bir sûfi olarak zikredilmektedir. Ancak eserlerinden Sünnî olduğu anlaşılan Velî'nin Şîî anlayışı temsil ettiğinin söylenmesi, Şîî merkezlerde faaliyet yürütmesine ve Ehl-i Beyt'e olan bağlılığına dayandırılmaktadır. Şîî kaynakların zaviyesinden bakıldığında Velî, Timurlular döneminde Kirmân başta olmak üzere İran'ın Şîî bölgelerinde halkın desteğini alarak faaliyetlerini sürdüren en önemli sûfidir. Diğer taraftan İran'ın bazı bölgelerine Sünnî düşüncenin yerleşmesinde etkili olan ve Sünniliğin temsilcisi konumunda görülen Nakşibendîyye'nin, halkın ve devletin gösterdiği hürmet ve itibarın neticesinde dönemin en yaygın tarikatı olması da dikkate değer bir husustur. Bu bağlamda dönemin Nakşibendîyye tarikatının ve Şeyh Ni'metullâh-ı Velî'nin halkın teveccühünü kazanmasının nedenlerinin yanında yöneticilerle menfi veya müspet ilişkilerini de araştırmak önem arz etmektedir. Amacımız Timurlular döneminde İran'ın tasavvufî hayatı üzerinde etkili olan Şeyh Ni'metullâh Velî'nin ve Nakşibendîyye'nin faaliyetlerinden yola çıkarak bir devrin dinî, siyasî ve tasavvufî yapısını önemli kaynaklara başvurarak ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Tasavvuf, Tarikatlar, Timurlular Dönemi, Nakşibendîyye, Şeyh Ni'metullâh-ı Velî.

* Dr. Öğr. Üyesi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Temel İslâm Bilimleri Bölümü Tasavvuf Anabilim Dalı, Van/Türkiye, ysfgrbz65@gmail.com. ORCID: 0000000314504632

ACTIVITIES OF SHEIK NI'METULLÂH-I WALI AND THE NAQSHBANDIYYE SECT IN IRAN DURING THE TIMURID PERIOD

Abstract

The rulers of the Timurid state had an impact on the religious, social, political and economic structure of the Iranian geography. They benefited from the influence of sects and clergy in many matters such as establishing their own legitimacy and gaining superiority over their rivals in political struggles. This study covers the activities of Sheikh Ni'metullâh-ı Velî and the Nakşibendîyye sect, who found fame among the state administrators and the public during the Timurid period (1370-1507), when the effectiveness of Sufi thought and sects increased. XIV. end of the century, 15th century Sufism, which played a role in the religious, social and social life of Iran at the beginning of the century; It has reached almost every segment of society through the activities of Sunni-Shiite sects. Shiite and Sunni-oriented approaches such as Kübreviyye, Yeseviyye, Hurûfiyye, Safaviyye, Nakşibendîyye, Kâdiriyye, Nûrbahşîyye are the prominent sects of this period. Velî, who gained followers in the Shiite geography, and Naqshbandiyya dervishes of Sunni disposition; They left their mark on the Timurid period with their religious, scientific, political and social activities. It should be noted that during the Timurid period, the name of the founder of the Ni'metullahiyye sect, Sheikh Ni'metullah-ı Velî, came to the fore rather than its activities. Therefore, it is more important to mention the activities carried out by Velî. In this study, mostly referring to Iranian sources, Nakşibendîyye was always a staunch defender of Sunni sharia, while Sheikh Ni'metullâh-ı Velî; He is mentioned as a Sufi with Shiite tendencies. However, the statement that Velî, who is understood to be Sunni from his works, represents the Shiite mentality is based on his activities in Shiite centers and his loyalty to the Ahl al-Bayt. When viewed from the perspective of Shiite sources, Velî is the most important Sufi who continued his activities with the support of the people in the Shiite regions of Iran, especially Kirmân, during the Timurid period. On the other hand, it is also noteworthy that Naqshbandiyya, which was influential in the establishment of Sunni thought in some regions of Iran and was seen as the representative of Sunnism, was the most widespread sect of its time as a result of the respect and respect shown by the people and the state. In this context, it is important to investigate the reasons why the Naqshbandiyya sect of the period and Sheikh Ni'metullâh-ı Velî gained the favor of the people, as well as their negative or positive relations with the rulers. Our aim is to reveal the religious, political and mystical structure of a period by referring to important sources, based on the activities of Sheikh Ni'metullâh Velî and Naqshbandiyya, who were influential on the Sufi life of Iran during the Timurid period.

Keywords: Sufism, Sects, Timurid Period, Naqshbandiyya, Sheikh Ni'metullâh-ı Velî.

Giriş

Timurlular (1370-1507) döneminde İran, tarikatların etkili olduğu ve gelişme gösterdiği bölgelerden biri olmuştur. Çoğunlukla liderlerinin isimleriyle anılan Hemedâniyye, Ni'metullâhiyye, Hurûfiyye, Nûrbahşiyye, Nakşibendîyye, Hatlâniyye, Meşîşiyye ve Safevîyye; bu dönemin önemli tarikatları arasında yerlerini almıştır. Sünnî Timur hânedanlığı, dinî saiklere dayalı fetih faaliyetleri yapmadığı için Şîî ve Sünnî unsurlara saygılı olmuştur. Ancak özellikle Timur döneminden sonra yükselen Şîî tehlikesine karşı Sünnî tarikatlardan Nakşibendîyye, hânedan tarafından desteklenmiştir. Öte yandan İran ve Hindistan'ın farklı bölgelerinde gelişen ve etkili olan Ni'metullâhiyye tarikatının kurucusu Şeyh Ni'metullâh-ı Velî (ö. 834/1431); tasavvufî anlayışını şerîata bağlılık üzerine kuran bir mutasavvıf olarak Timurlular döneminde etkili olmuştur. Bir kısım tarihçiye göre mutasavvıfların toplumda önemli bir sosyal role sahip olduklarının kanıtlarından biri olan Velî, toplumun Şîîliğe geçişinin zeminini hazırlayan Şîî tasavvufun öncüsüdür (Habîbzâde, 1398:9-10). Hâşimîler başta olmak üzere Selmân-ı Fârisî, Ebû Zer el-Gıfârî, Ammar b. Yâsir, Huzeyfe b. Yemân ve Mikdad b. Esved gibi ilk dönem sahabîlerini Şîîliğe bağlayan kaynaklara göre Şîî tasavvuf; yaşantı olarak dünyaya değer vermeyen, zühd ve fakrı tercih eden ve daha sonra Şîîlerin taraftarı olduğu veya sempati beslediği sahabelerin tasavvufî hayat biçiminden doğmuştur (Şeybî, 1982: 26-27, 286, 293). Belirtmek gerekir ki Şeyh Velî'nin Şîî tasavvufun canlanmasının mimarlarından biri olarak görülmesi, bir takım iddialara dayandırılmıştır. Bu iddiaların başında, tasavvuftaki tarikat silsilelerinin Hz. Ali'ye dayandırılması ve Velî'nin Hz. Ali'ye olan bağlılığı gelmektedir. Şîî temayüle göre Hz. Ali'nin tasavvufî otoritesinin diğer halifelerden daha üstün olduğu Sünnîler tarafından da kabul edilmektedir. Yine Alevî tarikatların velâyet anlayışının imametle benzerleştiği, Hasan-ı Basrî'nin (ö.110/728) Hz. Ali'den hırka giymesi, kutûb ile abdâl kavramlarının Râfizîler'den alınan "nakîbü'l-eşrâfîk" a dayandırılması da tasavvufun Şîî ile irtibatlanmasına neden olmuştur. (Hümâî, 1385: 1/51; Zerrînkûb, 1362: 165-167; Habîbzâde, 1398: 11-15; İbn Haldun, 1336: 631). Kanaatimize göre Velî'nin Sünnîliğinin tartışılmasının arkasında, Sünnî kelimesinin Şîî bakış açısıyla ortaya konulması yatmaktadır. Bu anlayışa göre Sünnî, dinî uygulamalarda peygamberlik geleneğinin takipçisi olan dindardır. Herhangi Cebrî, Bâtînî ve Mu'tezilî yoruma sapmayan; görüş, zevk ve kişisel içtihatlara başvurmeyen kişidir (Hümâî, 1381:32-47). Bu anlamda Şeyh Ni'metullâh-ı Velî Sünnî olarak zikredilebilir. Ancak Sünnîlik, Ehl-i Sünnet ve'l-Cemaat olarak isimlendirilince taraftarlık vasfına bürünmüş ve kişisel içtihatların yolunun açıldığı bir gruba dönüştürülmüştür. Nitekim Şeyh Velî, kader ve hür irade konularında farklı gruplardan bahsettikten sonra Ehl-i Sünnet ve'l-Cemaat'ın görüşlerine değinmiş ancak kendisini bu grubun (cemaatin) içerisinde zikretmemiştir. Dolayısıyla Sünnîlik, cemaat hüviyetine büründükten sonra asr-ı saadetteki konumunu kaybetmiştir (Pazukî,1387: 3-7).

Timurlular döneminde İran halkı; sosyal, siyasal ve toplumsal alandaki karışıklıklardan dolayı mutasavvıflara sığınmışlardır. Cinayetlerin, yağmalamaların, vergilerin ağırlığının ve veraset kavgalarının yarattığı huzursuzluk, insanları beğendikleri zatların etrafında toplamış; tekke ve vakıf gibi kurumlara sığınmaya zorlamıştır (Esferâzî, 1339: 191-192). İktidar mücadelesi kazanmak veya bulundukları mevkiileri korumak amacıyla Timur hânedanlığı da bölgenin güçlü mutasavvıfları ile iyi ilişkiler geliştirmiştir (Tosun, 2005: 408). Hükümet; Gilan, Mazenderan, Huzistan gibi sınır bölgeleri ile Horasan'ın Rey, Veramin, Kum, Kaşan ve Sebzvar şehirlerinde Şîî oluşumlu tarikatların faaliyetlerine izin vermiş,hangâhlarındaki artışa müsaade etmiştir.Sünnî Timur hanedanlığının bu oluşumlara göz yumması, onların manevî varlığından faydalanarak sosyal ve siyasî varlıklarını korumaya çalıştıklarını göstermektedir (Şeybî, 1380: 166; Semerkandî, 1383: 2/416).Ancak devlet mekanizmasının siyasî tehdit olarak gördüğü kişi veya kurumlara karşı tepkisi sert olmuştur. Nitekim Şeyh Ni'metullâh-ı Velî ile başta iyi giden ilişkiler, Velî'nin aleyhte yazdığı şiirler ve toplumda taraftarlarının artmasının siyasî tehlike teşkil etmesi hasebiyle bozulmuştur. Nakşibendîliğin kurucusu Bahâeddin Nakşibend'in müşşidi Emîr Külâl'in (ö. 772/1370) Timur'u Velî'nin gücüne karşı tedbir alması için uyarmasıyla (Kirmânî, 1384: 122-123) Şeyh Ni'metullâh-ı Velî, Mâverâünnehir'den Tus'a, Yezd'den Herat'a sürülmüştür. Ancak Velî, buna rağmen faaliyetlerine devam etmiş ve Kûhbenân ile Kirmân'da bulunduğu dönem boyunca önemli taraftarlar kazanmıştır (Mîr Hüseyinî, 1384: 85-86).

XIV. yy.'ın sonları ile XV. yy.'ın başlarında Timur Küregen'in (ö. 807/1405) İran'ı işgaliyle başlayan Timurlular dönemi, Safevî İmparatorluğunun kurulması (1501-1736) ile sona ermiştir. Bu dönem dinî hayatın bir yanını yansıtan tarikatlar açısından rahat olsa da ekonomik, sosyal ve toplumsal koşulların etkisiyle teşeyyû (Şîâ inancını benimseyen) hareketlerin isyanına neden olmuştur (Hümâyünî, 1358: 19-21). Çaresiz, fakir ve savaşımlardan bezmiş olan halkın yeni ortaya çıkan dinî hareketler etrafında toplanması ile gittikçe yaygınlaşan Şîî etki, hânedanın önlem almasına sebep olmuştur. Özellikle Timur devletinin seçkinlerinin de bulunduğu geniş bir mürid kitlesine ulaşan Şeyh Ni'metullâh-ı Velî'nin etrafında toplanan Şîî unsurlar, Timurluları endişelendirmiştir (Şeybi, 1380: 153). Ancak Şeyh Ni'metullah-ı Velî, çeşitli engellemelere ve sürülmesine rağmen Timurlulara karşı herhangi olumsuz bir faaliyetin içerisinde olmamıştır. Şeyhin ölümünden sonra halefleri İran'ın içerisinde bulunan çalkantılı durumu tasavvufî hayata uygun bulmayarak Hindistan'a göç etmişlerdir. Haydarabad ve Dekkan'da yayılan tarikat, Ma'sûm Ali Şah Dekkenî'nin hicri IX. yy.'ın başlarında İran'a dönmesiyle faaliyetlere kaldığı yerden devam etmiş ve halk üzerinde etkisini sürdürmüştür (Hümâyünî, 1358: 20; Şeybi, 1380: 151-154; Sadri, 2013: 229-230). Ancak Safevî devletinin kurulmasından sonra Şâh İsmail (ö.1524), tarikatların faaliyetlerini sınırlandırmış hatta ülkesindeki tarikatların izlerini silme politikası gütmüştür. Bu politika karşısında devletle işbirliği yapan Ni'metullâhiyye, tamamen Şîileşerek İran'ın en etkili ve yaygın tarikatı olmuştur. Şîiliğe geçen ve kendileriyle işbirliği yapan tarikatlara iyi davranan (Algar, 2019: 311-312) Şâh İsmâîl, Ni'metullâhî Emîr Abdülbaki Yezdî'yi (ö. 1514) devlet kademesindeki en yüksek makamlardan biri olan "vekil-i nefis-i hümâyün" a getirerek devlet-tarikat bağına sağlamlaştırmıştır (Hândmîr, 1333: 4/534).

Bahâuddîn Muhammed Nakşibendî'ye (ö. 791/1389) nispet edilen Nakşibendîyye, İran'da Hoca Ubeydullah Ahrâr (ö. 895/1490) öncülüğünde dönemin en etkili tarikatlarından biri olmuştur. Sultan Ebu Said Mirzâ'nın (ö. 873/1469) yakın akrabası olan Ahrâr, Horasan bölgesi ve Nil boyunun yanında Mâverâünnehir'in Semerkant, Buhârâ, Taşkent, Karşı gibi şehirlerde çok sayıda dükkân, bahçe, köy, mezraa ve sulama kanalı satın alarak buraları cami, medrese ve tekkelere vakfetmek suretiyle Nakşibendîyye'nin faaliyet alanını genişletmiştir (Tosun, 2012: 19-20). Bu dönemde kabileler arasındaki huzursuzluklar, toprak anlaşmazlıkları, kan davaları gibi toplumsal kargaşalarda ara bulucu görevi üstlenen Nakşî dervişler; devletin danışma mercileri olmuşlardır. Nitekim verdiği kararlarda seyyidler ve ariflere danışan Timur, barış yoluyla ele geçirmek istediği bölgelere dahi Nakşî dervişleri göndermiştir. Bu dervişler halk tarafından sevilen ve nüfuzlu ailelere sahip kişilerdir (Kazvîni, 1386: 155-156). Timur'dan sonraki hânedan üyeleri de aynı şekilde Belh, Buhârâ, Harezm ve Semerkant gibi bölgelerde Nakşibendîyye'ye, Şîî yayılmaya karşı kolonizatör görevi vermişlerdir. Devrin ekonomik, kültürel ve sosyal yapısını bilen dervişler ise bu dönemde Sünniliğin yaygınlaşmasını sağlamışlardır (Buhârî ve Pûrsübhânî, 1383: 45-55; Omîdvârniyâ, 1373: 24).

Timurlular döneminde Horasan ve Maveraünnehir bölgesindeki tarikatlar ile ilgili yapılmış çalışmalar bulunmakla beraber Şeyh Ni'metullâh-ı Velî ile Nakşibendîyye'nin faaliyetleri ve İran toplumuna etkilerini incelemek önem arz etmektedir. Ni'metullâhiyye tarikatını burada işlemememizin nedeni tarikatın Velî'nin ölümünden sonra gelişmesidir. Tarikatın İran'ın geneline yayılması Safeviyye döneminde olduğu için bu çalışmamızı Velî'nin faaliyetleri ile sınırlamak daha yerinde olacaktır. Nakşibendîyye ise Sünnî İslâm'ın temsilcisi olarak Timurlular döneminde en çok itibar gören tarikat olmuştur. Tasavvuf karşıtlarınca Timurluların fitnesine ve İran'a saldırmasına karşı halkın güçten yoksun olmasının sûfilik düşüncesini ortaya çıkardığı (Petrushevsky, 1371: 455) iddia edilse de bahsedilecek olan Şeyh Ni'metullah Velî ve Nakşibendîyye tarikatı, kendilerine özgü yapılarıyla ve taraftarlarıyla bir devrin düşüncesinin yansımasıdır. Araştırmamız genel olarak İran kaynaklarına dayanmakla beraber Türkiye'de yapılmış bir takım çalışmalara da başvurulmuştur. Amacımız Timurlular döneminde İran coğrafyasında çok sayıda taraftarı olan Velî ile Nakşibendîyye'nin üzerinden bir dönem okuması yapabilmektir.

1. Timurlular Döneminde İran'da Bulunan Tarikatlara Genel Bakış

İlhanlılardan (Moğollar) sonra İran'a hâkim olan Timur Hânedanlığı, 1370-1507 yılları arasında hüküm sürmüştür. Genellikle sultanlar, siyasi bir tehdit olmadıkları sürece tarikatlara karşı müsamahakâr bir tavır içerisinde olmuştur. Ancak savaşlar, ağır vergiler, düzensizlik gibi halkın sosyal ve ekonomik hayatını olumsuz etkileyen koşullara karşı muhalefetin özellikle Şîî tarikatlar tarafından yapılması, Sünnî oluşumların desteklenmesini sağlamıştır. Sûfilerin içtimai güçlerinin artması ile Sünnî temelli tarikatlar, İran'da Şîiliğin

yayılmasını engellemek için kullanılmıştır. Şîî veya Sünnî bu hareketler, zor durumda olan halkın da sığındığı limanlar olmuşlardır (Anonim, 1391, 443-447). Timurlular döneminde İran'ın dinî durumu incelendiğinde İran halkının büyük çoğunluğunun Sünnî olduğu görülmektedir. Ancak bazı kaynaklarına bakıldığında tasavvuf ile Şîîlik arasında bir paralellik kurulmuş ve tasavvufun doğuşu ile yükselmesi, Şîîliğin fikrî ve ideolojik tesiri ile gelişmesine bağlanmıştır.

XIV. yy.'ın sonu ile XV. yy.'ın başında Moğol döneminde ortaya çıkarak İran coğrafyasında varlıklarını devam ettiren çeşitli tarikatlardan söz etmek mümkündür. Şîîliğin yaygınlaştığı yerlerde oluşan tasavvufî hareketler genellikle Şîî eğilim göstermiş; Maverâünnehir bölgesi ve İran'ın doğusu ise Sünnî tasavvufî hareketlerin yoğunlaştığı yerler olmuştur. Bu dönemin önemli tarikatlarından biri Necmeddîn-i Kübrâ (ö. 618/1221) tarafından kurulan Kübrevîlik'tir. Sünnî olarak doğan ancak Şîî renge bürünen Kübrevîyye, on iki imam ve vahdet-i vücûd anlayışına sahip kollardan Zehebiyye ve Nûrbahşîyye ile İran'da faaliyetlerini devam ettirmiştir. Kübrevîliğin kolları olarak Şîî temayül gösteren tarikatların ortaya çıkmasıyla ve VII./XIII. yy.'ın ortasından itibaren tarikatların hızla yayılmasıyla beraber Şîîlerin tasavvufa bakışı olumlu bir seyir izlemiştir (Gökbulut, 2008: 286).

İran coğrafyasının siyasî, ictimai ve ekonomik yapısı halkın sûfilere yönelmesinde etkisi olmuştur. Dünyanın değersizliği, halkın fakirliği ve zalim yöneticilerin tavırları; bâtinî tarikatların oluşmasını sağlamıştır. Horasan'da Şeyhiyye-Cûriyye tarikatı, Sebzvar ile Mazenderan'da mevcut düzenin aksaklıklarına karşı yeni bir hareketi destekleyen ve her türlü sorunu askerî güçle çözmeye çalışan Şîî tarikat olarak faaliyet göstermiştir (Bausani, 1962: 546-547). Şîî Gulât hareketi olan Hurûfiyye; Fazlullah'ın (ö. 821/1418) harflere verdiği anlam, Farsçayı ve Farşlıları Allah'ın üstün kıldığı kavmin dili ve toplumu olarak görmesi akabinde İran halkını yüceltmesi, halkın ona karşı sempati ile bakmasına yol açmıştır. Özellikle mehdiliğini kanıtlaması için rüyaları yorumlaması ve Kur'ân-ı Kerîm'in harf ve kelimelerine verdiği bâtinî anlam, çok sayıda İranlıyı etkilemiştir. Hurûfilik; İsfahan, Tebriz, Herat gibi Şîîliğin yaygın olduğu bölgelerde yaygınlaşmış, toplumsal ve siyasî hayatta söz sahibi olan bir tarikat-mezhep haline gelmiştir. İsfahan ve Tebriz'de büyüyerek gelişen ve yaygınlaşan hareket, Timurlular devletini yıkmaya dair faaliyetler ile siyasî bir boyut kazanmıştır. Fazlullah'ın öldürülmesi akabinde Hurûfilerin toplu katliamla öldürülmeleri, bu tarikatın faaliyetlerini sınırlandırsa da mensupları, çeşitli hüviyetlere bürünerek faaliyetlerine devam etmişlerdir (Sefâ, 1366: 4/57; Ahmedî, 1322: 22-24).

Seyyid Muhammed Nûrbahş'a (ö. 869/1464) nisbet edilen bir Nûrbahşîyye, Timurluların sonu ile Safevîlerin başında faaliyet gösteren Şîî kimlikli tarikatlardan biridir (Bashir, 2003: preface). Şîîlik, Horasanlı "ışık bahşeden" lakablı Seyyid Muhammed Nûrbahş'ın mehdilik ve halifelik konusundaki fikrî hareketleriyle yaygınlaşmaya devam etmiştir. Nûrbahş, on iki imamdan Musa el-Kâzım'ın soyundan olduğu iddia edildiğinden mehdî unvanını almış ve taraftarları tarafından mehdî ilan edilmiştir. Nûrbahş, Timur'un şiddeti ve haleflerinin anlaşmazlıktan doğan siyasî karışıklıktan ve istikrarsız sosyo-politik ortamdan dolayı kurtarıcı (mehdî) olarak görülmüştür (Manz, 1989: 3-6). Nûrbahş, Şâhruh'un emirliği zamanında Kübrevîyye tarikatının bir kolu olarak Nûrbahşîyye'yi kurmuştur. Şâhruh'a yazdığı bir mektubunda açıkça yaptığı işten tevbe etmesini ve hakkını resmen tanınmasını isteyerek kendisini Allah'ın hücceti ve nübüvvet ile velâyet mazharı olarak görmüştür (Sadri, 2013: 240; Tosun, 2007: 248-249). Nûrbahş, mürşidî Hoca İshak'ın teşvikiyle Şîî yönelimli bir sûfî hükümet kurma çabasıyla ayaklanmayı başlatabilmek için mutasavvıfları etrafında toplamaya çalışmıştır. Hz. Ali'nin zühdvârî yaşantısını tamamlayan bir mehdî olduğunu iddia ederek başlattığı ayaklanma; kendisinin tutuklanması, Hoca İshak'ın ise öldürülmesiyle son bulmuştur. Siyasî arenada Şîî ayaklanması başlatan müridler de tutuklanarak idam edilmiştir (Muhammedî, 1396: 237-239).

Bu dönemde Harezm ve Horasan bölgelerinde kurulan Zehebiyye, Nûrbahşîyye ve Şeyh Ni'metullah Velî'nin öncülüğündeki Ni'metullahî tarikatının müridleri, Hurûfiler ile bağlantı kurmakla suçlanmışlardır. Hurûfilik ve Nûrbahşîyye'nin dinî ve sosyal yönden huzursuzluğa neden olmalarının sebebi Timurluların Sünnî anlayışına (Sünnîlik ısrarına) ve Sünnî akidenin sosyal adalet sisteminin İran'a entegresinin doğurduğu sonuçlara bağlanmıştır (Hakikat, 1391: 410; Zerrinkub, 1384:183-204). Aynı şekilde Meşîşîyye (Muşâşaiyye), Timurlular zamanında Huzistan'da bir özgürlük hareketi olarak doğmuştur. Kurucusu Muhammed b. Falâh'ın (ö. 1461) kendisine sûfilik atfetmesiyle tarikat, Şîî Gulâm hareketi olarak İran'da faaliyet göstermiştir. Falâh, tasavvuf felsefesi ile ilgili konuları bağlamından koparmış, VII. İmam Musa el-

Kâzım'ın ruh ve bedeninin içerisine girdiğini (enkarnasyon) iddia ederek de mehdiliğini ilan etmiştir. Özellikle Güneybatı İran'da taraftar kazanan hareket, kargaşa ortamından beslenerek yağma faaliyetleri yapmıştır (Şeybî, 1380: 287; Şüşterî, 1377: 397-398).

Timurlular döneminde halk üzerinde etkin olan tarikatlardan biri Safeviyye tarikatıdır. Tarikatın kurucusu Şeyh Safiyyüddîn Erdebîlî (ö. 735/1334) Şafii mezhebine mensup Sünnî bir mutasavvıftı. Sünnî Timurluların saygı duyduğu Erdebîl'in halifesi Aleaddîn Ali Safevî, Ankara Savaşında Timur tarafından ziyaret edilmiş ve hayır duası alınmıştır. Aslında Safevî'nin Şiilik propagandası yapmasına rağmen Timur tarafından itibar görmesi, halk üzerindeki etkisine bağlanmıştır. Bu etki, Timur'un Azerbaycan ve Irak fethinden kazandığı geniş arazileri Aleaddîn Ali Safevî'ye vermesini sağlamıştır. Ali Safevî; İsfahan, Kızıluzun, Talvar, Kumrahî ile Hemedan bölgelerinde çok sayıda vakıf arazisine ailesini yerleştirerek Safevîlerin önemli nüfuz sahibi olmalarını sağlamıştır. Ayrıca Yıldırım Bayezit'in Ankara savaşını kaybetmesinden sonra Türk esirleri arasındaki kızılbaş Safevîlerin bırakılması için ara buluculuk yapan Aleaddîn Ali Safevî, Şâhruh döneminde yapılan savaşlarda görüşüne başvurulmuş, hürmet ve ta'zim gösterilen isimlerden biri olmuştur. Kirmânşâh, İsfahan ve Hemedan bölgelerine yayılan Safevî ailesinin aldığı maddî ve manevî destek, siyasî yönden güçlenmelerini sağlamıştır (Şîrvânî, 1315: 66-70; Cemâlî, 1385: 15-18). Timur; Safiyyüddîn-i Erdebîlî'nin kabrini ziyaret ederek mezarını onarmış, onun manevî ruhaniyetinden etkilenerek ona saygı göstermiştir (Dalkıran, 2002:106).

Zühhd ve takvasıyla bilinen Ebû İshâk Kâzerûnî'ye (ö. 426/1035) nispet edilen Kâzerûniyye, cihat anlayışına dayalı usûllerle Zerdüş ve Mecûsîleri etkileyerek ihtida faaliyetlerine önem veren tarikat olarak Timurlular döneminde faaliyet göstermiştir. Ancak bu dönemde devlet için tehdit olarak görülen tarikatın müridleri öldürülmüş ve hangâhları yakılmıştır. Bu zulümlere rağmen İran topraklarında kalmaya devam eden tarikat, Safevîler dönemine kadar faaliyetlerini yapmaya devam etmiştir (Keyâlî, 1363: 230-232). Yesevîlik ise başta Sultan Timur olmak üzere Timurlular dönemindeki sultanları etkileyen bir tarikattır. Ahmed Yesevî'yi (ö. 562/1166) rüyasında gördüğünü söyleyerek manevî ruhaniyetinden etkilenen Timur, Buhâra'da şeyhin türbesini onarmış ve ona ta'zimde bulunmuştur (Kâşîfî, 1356: 1/18-21). Timurlular, iktidarlarını sürdürmek için muhalifleriyle diyalog halinde olmayı tercih etmişler ve dinî eğilimlerinde Şiiliklerini gizlemeyen tarikatlara da saygı duymuşlardır. Bu amaçla İmam Hüseyin'in şehadeti için yazılan mersiye törenlerinde mâtemi öven şiirler ile Kerbelâ şehitlerine yapılan zulmü ifade eden maktel türü yazıların okunmasına ve Aşure günleri etkinliklerine izin vermişlerdir (Horasânî, ts: 438).

Şîî tarikatların yanında Sünnî Halvetiyye ve Kâdiriyye de halk arasında itibar gören tarikatlar olmuştur. Kurucusu Gilânî Abdülkâdir Geylânî (ö. 561/1166) olan Kâdiriyye'nin kurdukları ribat ve hangâhlar; İslâmî ilimlerin yanında vaaz-irşad, sosyal rehberlik hatta kitap yazma ve derlemenin merkezleri olmuştur. Kâdirî şeyh ve dervişler; bahçe süpürme, tarlada çalışma, binaları onarma, ağaç ve çiçek budama gibi çeşitli hizmetlerde bulunarak insanlara yol göstermişlerdir. Bir hiyerarşi olmadan toplumun içerisinde faaliyet gösteren şeyhlerin toplumun desteğini kazanmaları tarikatın etkinliğini arttırmıştır (Keyânî, 1369: 166-170; Omîdvârniyâ, 1373: 95). Vaazlarında dilencilik ve işsizliği kınayarak çalışmanın faziletine değinen Geylânî'nin öğrencileri; kurdukları loncalarda meslekî eğitimler vererek toplumun ekonomik hayatını doğrudan etkileyen sivil bir organizasyon faaliyeti yürütmüşlerdir. Tarikata girebilmek için bu loncalarda ders almak ve bir sanat ile meslek seçimi yapmak gerekli görülmüştür (Pazûkî, 1390: 201-206). Timurlular döneminde Kâdiriyye, Sünnî tasavvufun öncülüğünü yapan tarikatlardan biri olmuştur. İran'da dinî ve ictimâî hayata tasavvufu dâhil ederek toplumun büyüyen toplumsal acılarına karşı sığınak olmuştur. Sebzvar, Gilan, Mazenderan ve Huzistan gibi Şiiliğin hâkim olduğu bölgelerin dışında kurulan Kâdirî hangâhları; İran'ın dinî ve sosyal hayatında Sünniliği ikmal etmeye çalışmıştır (Râfî, 1383:146).

Lâhicânî Abdillâh Sirâcüddîn Ömer b. Şeyh Ekmelüddîn el-Gilânî el-Halvetî'ye (ö. 800/1397?) nispet edilen Halvetiyye, varlığın birliği (vahdet-i vücûd) anlayışı ile Sünnî akideyi birleştirmiş bir tarikat iken zamanla Şîî bir karakter kazansa (Trimingham, 1973: 99) da Ömer el-Halvetî, Ehl-i Beyt muhabbetine rağmen Şiîleşme cereyanının dışında bırakılmıştır (Yıldırım, 2014: 42). Halvetiyye'nin etkili olmasının nedeni Ömer Halvetî'nin yöneticilerle ilişkisine bağlanmıştır. Halvetî dervişler, Herî'den başlayarak Tebriz civarındaki Hoy şehrinde irşad faaliyetlerini devam ettirerek köylüler ve göçebeler üzerinde etkili olmuşlardır (Trimingham, 1973: 76).

2. Timurlular Döneminde Şeyh Ni'metullâh-ı Velî

Ni'metullahiyye tarikatının kurucusu Şeyh Ni'metullâh-ı Velî; İran'ın toplumsal, siyasi ve kültürel tarihinde önemli bir yere sahiptir. Zira Velî, İran tasavvuf tarihinde toplumsal hareketlerin öncüsü ve inzivadan kaçınmaya dayalı eğitimi salık veren öncü bir sûfî olarak görülmektedir (Ferzâm, 1379: 21). Timur döneminde Ni'metullâhiyye tarikatını kuran mutasavvıf ve şair Velî, tasavvuf eğitiminde genellikle ibadet ve riyâzetle meşgul olmasıyla meşhur olmuştur. Soyu İsmail b. Câfer vasıtasıyla Hz. Ali'ye (r.a.) dayanan şeyh, 731/1330'da Halep'te doğmuştur. 24 yaşına kadar ünlü üstadlardan dersler aldıktan sonra Abdullah Yâfiî'nin icazetiyle tasavvufî eğitimini tamamlamıştır. Çeşitli Arap ülkelerinde irşad faaliyetleri yaptıktan ve Hac vazifesini yerine getirdikten sonra Timur'un Semerkant'taki ikinci yılı olan 762'de siyasi koşullardan dolayı İran'a geri dönmüştür. Halkı çeşitli vesilelerle etkileyerek güçlenmesi ve geniş kitlelerce kurtarıcı olarak görülmesi Timur'un tepkisini çekmiş ve bulunduğu yeri terk etmek zorunda bırakılmıştır. Gittiği cami ve evlerde halkı irşada devam eden şeyh, isyana teşvik etme suçlamasıyla ev hapsine tutulmuş ve bir müddet sonra Mâverâünnehir'den sürülmüştür (Şeybî, 1380: 155-167). İran kaynaklarına göre Şiiliğe geçişin yaşandığı VII. ile X. yy.'lar arasında Ni'metullâh-ı Velî, Sünnilikten Şiiliğe geçişte önemli rol üstlenmiştir. Zira Velî'nin velayetten fıkıh esaslarına kadar Şii saiklerle hareket ettiği vurgulanmıştır. Velî'nin Hz. Ali'ye bağlanmayı gerçek tasavvuf olarak zikretmesi ve masum imamlara bağlı olmayan tasavvufun hiçbir değerinin olmadığını vurgulaması da Şii meşrep iddialarına delil olarak ortaya konulmuştur (Âzmâyeş, 1385: 320).

Ni'metullâh Velî, öldüğü 834/1431 tarihine kadar ömrünün büyük çoğunluğunu Kirmân'da öğrenci yetiştirmeye adanmıştır. Evhâdüddîn Kirmânî (ö. 635/1238) ile İmâd Fakîh (ö.773/1371) gibi devrin ünlü mutasavvıfları onun rahle-i tedrisinden geçmiştir. Dönemin ünlü mutasavvıfları Mir Seyyid Ali Hemedânî, Hâce Hak Hottâlânî, Seyyid Muhammed Nûrbahş Gahestânî, Pîr Cemâl Erdestânî, Şeyh Sadreddin Mûsâ Erdebilî, Behâeddin Nakşibend Buhârî dâhil olmak üzere birçok mutasavvıf ile çağdaş olan şeyhin tasavvufî risâleleri ve şiirlerinin toplandığı *Divan* adlı eseri bulunmaktadır (Şîrvânî, 1315: 382).

Sünni Timur'un ayak bastığı İran'da Gilân, Mâzenderan, Huzistan ve Horasan'ın batısındaki Sebzar şehirlerinin bulunduğu bölgelerde Şiilik ağır basmaktaydı. Timur, şeyhlerin halk üzerinde manevî nüfuzundan yararlanmak amacıyla isnâ-aşeriyye mezhebi üyelerinden oluşan bir teşkilat kurmuştur (Köprülü, 1976: 79). Ancak İran'ın genelinde Sünniliğin kaidelerine uygun medreselerde eğitim tatbik edilmesine rağmen siyâsî ve dinî hayatı tehdit eden Şiiliğin yayılmasına engel olunamaması, Timur'un tedbirler almasına neden olmuştur. Timur, Horasan'ı İlhanlı tahtını yeniden inşa etme gayesiyle ele geçirmek isterken buradaki Serbedarîler ve Maraşîler gibi Şii, Kertler ve Muzafferîler gibi Sünnî hanedanları ortadan kaldırmıştır. Ancak özellikle Şiilerle mücadelesinde Sünniliği destekler bir görüntü vermiştir. Yine kaynağını Şiilikten alan Hurufîlere karşı takındığı sert tavırla Sünniliğe karşı zararlı olduğunu düşündüğü hiçbir akıma hayat hakkı tanımamıştır. Ancak artan Şii eğilimlere karşı girişilen mücadelelere rağmen başarı sağlanamamış ve Şiilik, dinî görüşlerini mutaassıp taraftarlarından sağlayarak etkisini devam ettirmiştir (Aka, 2010: 156-159). Bu saikler düşünüldüğü zaman Timur ile Şeyh Ni'metullâh-ı Velî arasında başlarda iyi olan ilişkilerin bozulmasının nedeni de Şiilik temayülleridir. Zira şeyh bu dönemde Şiilikteki mehdî beklentisini karşılayan bir tavırla halk tarafından teveccüh görmüştür. Toplumun ümitsizliği, çaresizliği ve takatsizliğinden dolayı mehdî olduğuna dair rivayetler yayılmış ancak kendisi yol gösterici ve rehber olduğunu kanıtlamak için mehdide bulunması gereken özellikleri içeren "Mehdiyye Risalesi (Risâle-i Mehdiyye)"ni yazarak bu iddiaları reddetmiştir (Velî, 1392: 1303-1311).¹ Bununla beraber saray erbabının ve ordunun bir kısmının da şeyhe intisabı, Timur tarafından büyük bir tehdit olarak görülmüştür (Seccâdî, 1387: 204).

Şeyh Ni'metullâh-ı Velî, özellikle Semerkant'ta düşüncelerini aktaracağı uygun koşullara sahip olmuş ve burada şöhret bulmuştur. Semerkant'ta kaldığı süre boyunca fikirleri ve sosyal sınıfları farklı sayısız müridi olmuştur. Bu çoğunluk rakipleri arasında kıskançlık yaratmış ve Timur'a yapılan şikâyetler neticesinde şeyh Semerkant'tan çıkartılmıştır (Vaizî, 1335: 281-282). Bu zorluklara rağmen Velî, İran tarihinde halkın teveccühü ile toplumsal ve siyasi alanda söz sahibi olan önemli bir şahsiyettir. Bu meyanda şeyhin tasavvufî yönü ile ilgili yapılmış çalışmalara toplumsal ve siyasi faaliyetlerini de eklemek faydalı olacaktır.

2.1. Şeyh Ni'metullah Velî'nin Tasavvufu İhya Çalışmaları: Kirmân Düşünce Okulu (Ni'metullâhiyye)

Şeyh Ni'metullah Velî, bâtil Şîî oluşumların yarattığı kargaşaların içerisinde yaşamıştır. Devlet düzenini değiştirerek siyasi kaoslar yaratmak isteyen bu oluşumlar ülkede iç savaş ve kargaşa riskini arttırmıştır. Şâhruh döneminde pek çok taraftar kazanan rafizî cereyanlar içerisinde kendisini Allah'ın ve kâinatın aslı ve hakikati olarak göstererek yeni bir peygamber olarak ortaya çıkan Astarabadlı Fazlullah, Timur zamanında takibata uğramasına rağmen fikirlerini ortaya koymaktan çekinmemiştir. Halkı“âyîn-i cedîd” olarak zikrettiği fikirlerini kabul etmeye çağıran Fazlullah, Miranşah tarafından öldürülmüştür. Ancak halk arasında oldukça taraftar bulan Hurûfîler, Şâhruh'u bir cuma namazı çıkışında bıçaklamaya kadar işi ileri götürmüşlerdir (Zerrînkub, 1362: 49; İsfizârî,1378:1/479;Aka,2010:156; Aksu, 1995:278; Minorsky,1971:250).

Kirmân'ın güneyinde bulunan küçük bir kasaba olan Mahan'da dinî, tasavvufî dersler vererek çevresinde önemli bir mürid halkasını oluşturan Şeyh Ni'metullâh-ı Velî, Hurûfîler ile Nûrbahşîlerin Timur'a ve Şâhruh'a karşı isyanlarında tarafsız kalmıştır. Hûrûfîlerin gizli toplantı ve yapılanmaları ile Nûrbahşîlerin propagandalarına rağmen Velî, dönemin hükümetleriyle iyi ilişkiler içerisinde olmuş, barışçı ve hoşgörülü olmayı tercih etmiştir. İddialara göre eğer Velî, müridleriyle isyan hareketini başlatsaydı hem devlet rejimini ve iktidarları değiştirmede etkisi olmayacaktı hem de istediği tasavvufî okulu kuramarak siyasî kutuplaşmanın atmosferi ile elindekinden de olacaktı (Şeybî, 1387:233-234). Bunun sonucunda Velî, Timur ve Şâhruh dönemlerinde ılımlı bir yol izlemiş, mutasavvıflara mesafeli davranılmasına neden olan şüpheli hareketlerden uzak durmuştur. Müridlerini de devlet büyüklerine isyan etmekten men etmiştir. Başlarda Timur ve oğlu da Velî ve müritleriyle iyi ilişkiler içerisinde olmuştur. Hatta kazandığı saygınlık sayesinde Şâhruh'un İranlı eşi Gevher Şâd Hatun (ö. 861/1457) ile oğlu Gıyâseddin Baysungur (ö. 837/1434) Ni'metullâhiyye'ye bağlılıklarını bildirmiştir. Ni'metullâhiyye tekkelerinin devletin başlıca gelir kaynaklarından olan haraçtan muaf tutulması ile Ni'metullâhiyye dervişlerinin devlet idaresinde hizmet etmeleri, bu bağlılığın göstergesi olarak görülmüştür (Îrânî, 1345:141-149).

Şeyh Nimetullâh-ı Velî'nin ömrünü tamamladığı Kirmân, Timurlular döneminde Sünnî iken zamanla Şîîleşmeye başlamıştır. Bu geçiş sürecinde Velî'nin katkısı olduğu bile iddia edilmiştir. Nitekim Velî'nin Horasan tasavvuf ekolünü yeniden canlandırarak Kirmân'da Ni'metullâhiyye üzerinden Şîî doktrinlerini yaymak istediği belirtilmiştir. Bu amaçla halk arasında Ehl-i Beyt düşüncesini teşvik ettiği ve Kirmân'ı Şîîlikle bağdaştırdığı iddia edilmiştir (Şeybî, 1374:235). Dolayısıyla Velî'nin Kirmân okulunu kurması Şîî saiklere bağlanmıştır. Bu anlayışa göre toplumun manevî gelişimini gerçekleştirmek, dönemin kaos ve kriz ortamına karşı halkın dinî hayatını canlı tutmak amacıyla kurulan Kirmân okulu, insanların öldürüldüğü dönemde yöneticilere tavsiyede bulunmayı ve krizleri çözmeyi içeren bir tasavvufî hayatı tercih etmesi gerektiği için Şîîliğini gizlemiştir. Velî, Kirmân okulunu kurduktan sonra Şîî olarak tarikatını şekillendirmiş ve bu okula zarar verecek siyasî, hukukî çatışmalardan uzak durmuştur. İranlı tarihçi Şeybî'ye göre de bu tasavvufî okulda dört sahabeye düşmanlık yapılmaması ve sünnete ittibanın şart görülmesi, Velî'nin “Ehl-i Sünnet ve'l-cemaâ” olduğunu göstermez. Velî'nin Hz. Ali'nin soyundan geldiğini belirterek onu öven şiirler yazması ve On İki İmâm inancına göre tasavvufî bir dil geliştirmesi, Şîî meşrepli olduğunu göstermektedir (Şeybî, 1374:236-237). Türkiye'de Fuad Köprülü, Velî'yi; Muhammed Bakır'ın soyundan gelmesi, Mısır'da kaldığı dönemde Kaygusuz Abdal'ın(Baba) defnedildiği mağarada üç yıl halvette kalması (erbain çıkarması) ve müridlerine giydirdiği on iki dilimli yeşil tac hasebiyle Bâtînî-Şîî olarak nitelendirmiştir (Köprülü, 1339/1923: 469-470). Ancak Velî'ye atfedilen *Divan* adlı eserinde Sünnî yolunda olduğu ve Üç halifenin faziletine değindiği görülmektedir. Kirmân düşünce okulunun Şîî saikler ile hareket ettiğine dair iddiaların Safevî döneminden itibaren başlaması Velî'nin Sünnî olduğu yönündeki iddiaları daha inandırıcı kılmaktadır (Arslan, 2022: 5).

Timurlular döneminde kargaşaların yanında tasavvufî konularda ifrada kaçan görüşler ve uygulamalar da halk arasında huzursuzluğa neden olmuştur. Özellikle sûfî ismiyle çıkanların derviş elbiseleri ile dilenmeleri, ün sağlama çabasına girmeleri ve simya ilmiyle insanları iyileştirdiklerine dair yalanlar söylemeleri yanlış anlaşılmalara beraberinde getirmiştir. Bu olumsuz gidişata karşı devlet, tarikatlara karşı takibatı arttırmıştır. Tasavvufun fakr, kutb ve sûfî kelimelerinin dilencilik ve kötü şöhretli davranışlar için

kullanılması, Sadr, Şeyhülâm, Kadı, Müderris gibi devlet hizmetindeki görevlileri ve Şeyh Ni'metullâh-ı Velî'yi rahatsız etmiştir. Bundan dolayı Şeyh, Kirmân okulunda müridlerine birtakım kurallar koymuştur. Kendisi ticaret ile zanaat erbâbı olduğu için çalışmayı salık vermiş ve dervişlerin geçimini sağlayacak kalıcı bir işte çalışmasını şart koymuştur. Müridlerin dilenmesini ve derviş kıyafetleri ile halkın arasında gezmelerini kesinlikle yasaklamıştır (Şirâzî, 1365:199-205).

Velî, tasavvufî anlayışını teorik ve pratik olmak üzere ikiye ayırmıştır. Teorik olarak vahdet-i vücûd anlayışını benimsediği için tüm milletlere karşı sevgi ve saygıyı esas almıştır. Pratikte ise varlık tecellisinin insana ulaşabilmesi için sülûka girmenin şart olduğunu belirtmiştir. Ancak belirli sülûk kuralları koymamıştır. Halvetin yerine celveti, yoksulluk olarak zikredilen fakrın yerine ontolojik fakrı benimsemiş ve semâ' gösterilerini kendi okulunda yasaklamıştır (Velî, ts:12; Velî,1352: 25-27;Pazûkî, 1390: 13;Ferzam, 1374:129-130). Özellikle tasavvufun farklı amaçlarla kullanılarak tekfir edildiği dönemde Velî, şeriatın sınırlarına bağlılığı esas alarak vahdet-i vücûdu yorumlamıştır. *Divan* adlı eserinde hakikati anlatmak için kullandığı aşkı, Allah'ın eşsiz imzası ve yansıması bağlamında zikretmiştir. Ona göre yaratılışın sebebi aşktır ve aşk; sevgilinin içine daldığı sonsuz denizdir. Aşk, âşıkların ve doğru yolu arayanların rehberidir. İnsan ve âlem, bir tek cevherin sıfatları olduğu için Allah'tan ayrı değildir. Allah; insanın manevîyatta hakikatini bulacağı, gerçek aşkı yaşayabileceği tek kaynaktır. Velî, varlığın birliğini aşk ile tanımlarken yaşam-ölüm döngüsünü de bu hakikate göre anlatmıştır (Velî, ts. : 73, 79,159, 188, 215, 265, 269,306, 353). Aşkı denize benzeten Velî'ye göre Şeriat, âşıkların gemisidir. Denizdeki fırtınalara karşı geminin sağlam olması gerekir. Gemi sağlam olursa yolcuya gideceği yol eziyet vermez (Velî, ts. :129). Ancak tasavvufun tartışmalı hususlarından olan şatahat ve vecd konularına şeriata uymadığı gerekçesiyle değinmemiştir (Ferzam, 1374:132). Hatta kendisiyle aynı dönemde yaşayan Hafız-ı Şirâzî'nin (ö. 792/1390 [?]) şiirlerini şeriata aykırı bulmuştur. Tasavvufî temaları alaycı kullandığını ve dinin sınırlarını aştığını düşündüğü Şirâzî'yi ismini vermeden eleştirmiştir (Velî, ts:1-13, 28,99) Velî, tasavvufî temaları fakîh ve zahitliğine uygun bir dille yazarken; Şirâzî, aynı temaları alaycı bir üslupla kaleme dökmüştür (Îrânî&Mansourî, 1391:5-6).

2.2. Şeyh Ni'metullah Velî'nin Kirmân Düşünce Ekolünü (Ni'metullâhiyye)Siyasi Çatışmalardan Uzak Tutma Çabaları

Sasânî İmparatoru I. Erdeşir tarafından kurulan ve İran'ın güneydoğusunda geniş bir alana yayılan ancak dağlık bir bölge olan Kirmân'da tarih boyunca çeşitli devletler hüküm sürmüştür. Zamanla Kirmân bölgesi; Şehribabek, Kohnuc, Berdsîr, Bem, Rafsencân, Zerend, Sircan, Bâft ve Sebzeverân (Cîruft) isimlerindeki şehirlere ayrılmış ve bölgenin batı ile doğusunun sınırları çizilmiştir (Wheatley, 2000:153-154; Kramers, ts:819). Timur parçalanmış olan bu bölgeyi tekrar birleştirmek için uzun seferler yapmıştır. Timurlular devletinden önce burayı yöneten Muzafferîler'in (1318-1393) hükümdarlarından Şah Şücâ'(786/1384), Timur tehlikesine karşı anlaşma yolunu seçerek vergi vermek kaidesiyle bölgede hâkimiyetine devam etmiştir. XIV. yy.'da İran'ın İsfahan, Yezd, Fars, Kirmân bölgeleri ile Azerbaycan'da varlık gösteren Muzafferîler, haraç almak amacıyla İsfahan'a gelen Timur askerlerinin öldürülmesi üzerine takibe uğramış ve ortadan kaldırılmıştır (Natanzî, 1336:192-194).

Şeyh Ni'metullâh-ı Velî, topraklarını Timurlulara karşı korumak isteyen Muzafferîler'in Kirmân'daki mücadelelerine tanık olmuştur. Şeyh, halk desteğinin yanında Muzafferî şehzâdeler ile devlet yöneticilerden de teveccüh görmüştür. Saray ahalisi, tekkesindeki geleneksel ilimler yanında ibadet ve irşad faaliyetlerine katılarak Velî'nin destekçisi olmuştur. Sadece Velî için değil Muzafferîler dönemi; Yezd, Şiraz, İsfahan ve Kirmân'da kurduğu tekkeler ve sûfilere devlet eliyle verilen maaşlar sayesinde tasavvufun geliştiği, müridlerin artmasıyla beraber cinayet, şiddet, eşkıyalık ve kendi aralarında çatışmaların azaldığı bir devirdir. Şiî Muzafferîler, siyasî ve İctimâî yönden halkın desteğini almak için mutasavvıflara-özellikle Şiî tarikatlara-destek vermiştir (Ketebî, 1364:146, 166; Hâfız, 1380:2/686). Dervişlerin aktif rol aldığı bu dönemde dinî vecibelere riayet göstermeyen Şah Şücâ', Zahedan ve Kirmân şeyhlerinin etkisiyle değişmiş ve şeyhlerin halk üzerindeki etkilerine kayıtsız kalmamıştır. Şeyh Alî b. Yemân'a intisab ederek tarikatın gücünü Timur saldırılarına karşı kullanmak istemiştir (Bâfekî, 1385:603).

Şeyh Ni'metullah Velî, uzun yaşamı (101 yaşında vefat etmiştir), tehcir veya seyahatleriyle İran ve İslâm dünyasında birçok dinî rejime tanıklık etmiştir. Kirmân'da 20 yıl Muzafferîler, 40 yıl da Timurluların

yönetimi altında yaşamıştır. Bu dönemlerde İslâm şeriatını ve öğretilerini tasavvufi okulunda öğretmeye devam etmiştir. Toplumda önemli bir lider olarak sevilen Velî, iş ve sosyal hayatta tembellikten kaçınmayı tavsiye etmiş, insanlarla iyi ilişkiler kurmayı ve kötü alışkanlıklardan uzak durmayı salık vermiştir(Komisyon, 1391:4/412, 9/516).

Velî, Hanefî mezhebi ile amel eden Timur'un yönetimine her zaman mesafeli durmuş ancak Şafîi fıkına sahip Muzafferîler ile işbirliği içerisinde olmuştur. Bunun sebebi Arap kökenli ancak İranlılaşmış Muzafferîlerin yönetiminden duyulan memnuniyettir. Zira Muzafferîler için sûfiler, İran kültürünün gerçek hazineleri idi. Şâh Muzaffer, iki oğluna hicri III. yy.'da yaşayan İran sûfilerinden olan Şah Şucâ Kirmânî ve Bayezîd-i Bistâmî'nin isimlerini vermiştir. Şah Şucâ da oğluna Ebubekir Şibli'den esinlenerek Şibli ismini vermiştir. Bu tavır sûfilere verilen değeri göstermiştir (Pîr Muhtâr,1390:134; Yezdî, 1357:144). Ayrıca Muzafferîler hanedanlığı; Şîî sûfliğin temelleri yanında siyasî, dinî ve sosyal koşulların da Şîliğe evrildiği bir dönemdir. Bu Şîî sûfiler ise Şeyh Ni'metullâh-ı Velî, Mustazâ A'zam Seyyid Şems ed-Devle ve ed-Dîn Ali Bemi olarak tarihe geçmiştir (Ketebî, 1364: 60).

Velî; Muzafferîler döneminde iktidar desteğini arkasına alarak siyaset, arabuluculuk ve güçlülere karşı halkın çıkarlarını korumak üzere toplumsal faaliyetlerde etkin rol oynamıştır. Şah Şucâ', toplumda saygınlık kazanan Velî'nin konumundan faydalanmak ve çeşitli fetihler için müridlerinin desteğini sağlamak istemiştir. Ayrıca bu dönemde kardeşi Şah Mahmûd ile mücadelesinden dolayı Şiraz ve Horasan'da meydana gelen isyanların Kirmân'da patlak vermesinden çekindiği için Velî'den yardım istemiştir. Ancak Şah Mahmûd tahta geçmesinden sonra Şah Şucâ', Kirmân'da kaldığı süre boyunca Velî'nin bazı kurallarına riayet etmesi şartıyla destek görmüştür. Şucâ'nın dinî ve toplumsal kurallara uymayan yaşantı tarzını eleştirilmiştir. Dinî vecibelere dikkat ederek babasının yönetim şeklini örnek almasını ve dindarlığını kazanması gerektiğini söylemiştir (Mîrhand, 1339:4/531). Toplumsal yaşamda sosyo-kültürel yozlaşmanın zirveye ulaşmasının müsebbibi olarak gösterilen Şah Şucâ', Velî'yi dinleyerek zühde yönelmiş böylece babasının yaptığı faaliyetleri sürdürmüştür (Şîrâzî, 1328:1/456; Mîrhand, 1339:4/531-534).

Şeyh Ni'metullâh-ı Velî; İslâm şeriatına bağlılığı, cemaate hizmet etmeyi tarikat esaslarından saymıştır. Ayrıca tembellikten ve insanı uyuşturan her türlü alışkanlıktan uzak durmak ile çalışma ve sosyal hayata aktif katılmayı Kirmân okuluna girmenin şartları arasında zikretmiştir. Nitekim kendisi de maişetini sağlamak için ticaret, ziraat ve zanaatkârlıkla uğraşmıştır (Kirmânî, 1384:105-106; Şîrâzî, 1382:3/14; Zerrînkûb, 1350:195). Timur döneminde de aynı şekilde faaliyet gösteren Velî, Timurluların siyasî iktidar merkezlerinden uzaklaşmayı ve onlarla siyasî çatışmalara girmemeyi tercih etmiştir. Muhafızlarıyla diyalogu ve hoşgörüyü tercih ederek Timurlular ve Muzafferîler arasındaki çatışmaya dâhil olmamıştır. Şîilere göre bu tutumunun nedeni, Sünnî Timur'un ve desteklediği Sünnîlerin geniş nüfuz kazanarak Şîiler üzerinde baskı kurmasını engellemek istemesidir (Komisyon, 1391:4/412-420). Ancak Şeyh Ni'metullah Velî'nin müritleri arasındaki bazı askerlerin Velî'ye sultanlık yakıştırmaları, Timur'un Şeyhe olan bakışını değiştirmiştir. Timur, bir ülkede iki sultanın olamayacağını ifade ederek Velî'yi bölgeden çıkarmıştır (Kirmânî,1384:122-123).

Döneminin dinî ve siyasî yönetimlerinin hiçbirine bağlanmayan Velî; siyasî çatışmalar, isyanlar ve iç hesaplaşmalara karışmamıştır. Toplumdan uzaklaşmak yerine tasavvufî öğreti ve ilkelerini toplum içerisinde sürdürmenin gayreti içerisinde olmuştur. Ancak müridlerini fitne ortamından uzak tutmak için tekkesini, çatışmaların ve iç savaşların olmadığı Kirmân'ın küçük bir eyaleti olan Kuhbenân kentinde kurmuştur. Burada müridlerini olabilecek fitnelerden, siyasî huzursuzluk ve sosyal güvensizlikten uzaklaştırmak için çabalamıştır. Kendisinin uzaklaşmasından dolayı eleştirilmesine Hz. Ali'nin (r.a.) "Fitne çıktığı zaman iki yaşındaki deve gibi olun. Onun ne sırtına çıkılır. Ne de sütü sağılır" (Nehcu'l-Belâğa, 2009:1035) cevabını vermiştir. Amacı Allah'a hizmet olduğu için kimseye dilencilik yapmadan hükümdarın güneşinin altında yaşamının gerekirse de bu güneşten uzaklaşmanın nimet olduğunu söylemiştir (Velî, ts. : 60). Nitekim Şah Mansûr (ö. 1391) ile Timur arasındaki dünyevî iktidar ve hırs savaşında Muzafferîler ile beraber halkın katledilmesi, Velî'yi haklı çıkarmıştır (Meraşî, 1345:236).

3. Timurlular Döneminde Nakşibendiyye

Nakşibendîlik, XIV. yy.'da Buhârâ'da Bahaüddîn Nakşibend (ö. 791/1389) tarafından kurulmuştur. Şeyh Nakşibend'in vefatından sonra Arabistan, Hindistan, Türkistan, Balkanlar ve Anadolu'da hızlı yayılan

Nakşibendîyye, İran'da beklenen düzeyde yayılamamıştır. Farsçayı konuşanların ortaya koyduğu Nakşibendîliğin İran'da belirli bölgelerle sınırlı kalması bir paradoks olarak zikredilmiştir (Algar, 2019:244).

Timurlular, dinî kaynaklı fetihler yapmadığı için gittikleri yerlerde halka dinî özgürlük tanımışlardır. Şâhruh dönemi haricinde halkın diniyle uğraşmak yerine daha çok toprak kazanma ülküsüyle hareket etmişlerdir (Tezcan, 2005:420). Bundan dolayı Sünnî dinî yapıya sahip coğrafyada Şîî ağırlıklı anlayışlar - dinî ve sosyal tehlike oluşturmadığı sürece- rahatça faaliyet göstermişlerdir. Kurucu lider Timur, seyyidler başta olmak üzere dönemin Nakşî şeyh ile âlimlerini korumuş ve onlara ikramlarda bulunmuştur. Şeyh Şemseddin el-Fâhûrî (Emîr Seyyîd Külâl) (ö. 772/1370), Şeyh Zeynüddin Hâfî (ö. 838/1435), Mir Seyyîd Berkî'yi (ö. ?) manevî rehber edinmiştir. Sûfî şeyhleri ziyaret etmiş, onlardan tasavvufî terbiyesini almış ve fetih icazetini bile bu şeyhlerden almıştır (Şehâbeddin, 1381: 28-32; Mahendrajah, 2017: 71-72; İbn Arabşâh, 2012: 60).

Timur; din âlimleri ile tarikatlara destek vermekle beraber Şeriatla bağdaşmayan bâtinî fikirleri yayarak kendilerini peygamber veya mehdi olduklarını öne sürenler hakkında katı tedbirler almıştır. Özellikle müridlerinin kendisini sultan olarak görmek istediği âlim ve şeyhleri tutuklatmış hatta idam ettirmiştir (Semerkandî, 1383:2/588; Yüksel, 2009: 94-95). Timur'un din adamlarına faaliyetlerini yürütebilmeleri için her türlü imkânı ve ihtiramı göstererek onları himâye etmesine rağmen Şerîata uymayan yönelimlere yaptırım uygulaması, şahsi nedenlerle karar vermediğini göstermektedir (Yüksel, 2009: 94-95).

Mutasavvıflar ile Timurlular arasındaki ilişki her iki taraf için de kazançlar sağlamıştır. Çünkü devlet açısından müridler üzerinde manevî otorite sahibi olan tarikatların gücünden yararlanmak önem arz ederken kendilerinin arkasında devlet desteğini görmek de tarikatlar açısından faydalı olmuştur. Hâcegân dervişleri devrin siyasîleriyle irtibat kurmakta bir sakınca görmeyerek dostluklar geliştirilmiş ve onlarla birtakım münasebetler içerisine girmiştir. Tarikatın daha rahat yayılabilmesi için lazım olan ihvân, mekân ve zaman şartına ilaveten han (siyasî) desteğini gerekli görmüşlerdir. Nakşibendîyye'nin Pîrlerinden Muhammed Pârsâ (ö. 822/1420), irşad faaliyetlerini sürdürdüğü Timur ve oğlu Şâhruh (ö. 850/1447) dönemlerinde hânedanla iyi ilişkiler içerisinde olmuştur. Hatta Şâhruh'un onun her isteğini yerine getirmesi Semerkant hâkimi Mirza Halîl'i huzursuz etmiştir. Mirzâ, Pârsâ'yı Buhâra'dan uzaklaştırmak için bozkır göçebeleri arasında İslâm'ı yaymakla görevlendirmiştir (İbrahimoğlu, 2022: 81).

Timurlular döneminde halkın büyük çoğunluğu Şafî-Hanefî sünnilerden oluştuğu halde Necef, Senendec, Meşhed, Kaşan, Kum, Rey bölgelerinde Şîilik gittikçe artış göstermiştir. Nil'in ve Horasan'ın ötesine yayılan Nakşibendîliğe karşı Hurûfîlik ile İsmâiliyye, giderek daha çok taraftar bulmuştur. Horasan ve Kirmân'da hızla yayılan İsmâilî ezoterizm hareketi, ortaya çıktığı andan itibaren farklı biçimlerde kendini göstermiştir. Müsteşriklere göre doğuda ekonomik, sosyo-politik değişimler neticesinde canlandırılan İsmâilîlik, ahlâkî ve siyasi bir devrimci hareket olmasının yanında yoksul ve ezilen sınıfların ayaklanmasının doğal bir ifadesidir (Lewis, 1362:116; Sidighi, 1938: 61, 88, 121). XII. yy.'da Timurluların İran'a hâkim olmasından sonra bu aşırı Şîî akım, hayati bir güç olmaktan çıkarılmıştır. Ancak yer altına inen, sûfilikle Şîîliği birleştiren ve Ali yanlısı propaganda yapan bu hareket, bir müddet sonra tekrar gün yüzüne çıkmıştır (Lewis, 1953: 61-63). Şâhruh, yükselen Şîî tehlikesine karşı Nakşibendîyye üzerinden Sünnîliği canlandırmaya ve yaymaya çalışmıştır. Özellikle Gilan, Mazenderan ve Kuhistan bölgelerinde yükselen İsmâilî grupların yayılmasını sağlayacak dinî bir atmosferden korkmakla beraber Şîî tarikatlar olan Muşâşîlik, Nûrbahşîyye ve Ni'metullâhiyye'nin yükselişini tehlike olarak görmüştür. Şâhruh, İran'ın Sünnîliğe dönmesini sağlamak için başkenti Semerkant'tan Kubbe-i İslâm adını verdiği Herât şehrine taşımıştır. Amacı; Mâverâünnehir'den Horasan'a sünneti canlandırarak İslâm hukuku, ilim ve dindarlığı Sünnî saiklerle canlandırmak, bu çerçevede bir bilinç kurmak ve şeriatı tehdit eden ehl-i bid'at sayılan Şîî akımları ortadan kaldırmaktır (Yüksel, 2009: 96-98; Subtelny ve Anas, 1995: 211). Şâhruh'un bu siyasetini destekleyen Nakşibendîyye; Mâveraünnehir, Horasan ve Harezm'in Sünnîleşmesinde önemli rol oynamıştır. Nakşî şeyhlerin şeriatın yanında halkın örf ve adetlerini koruyarak ılımlı bir tavır sergilemesi, bu politikanın başarı olmasını sağlamıştır (Erâzî, 1386:144).

Timurlu sultanların ve devlet adamlarının teveccühüne mazhar olan Nakşibendîyye, bu dönemin en güçlü tarikatı olmuştur. Bu güç, manevî gücünden faydalanmak için tarikata intisap eden sultanlar tarafından sağlanmıştır. Şâhruh, Ubeydullah Ahrâr'ın öğrencisi Abdullâh-ı Nakşibendî'ye (ö. 897/1491) bağlılığını

sürdürerek bunu göstermiştir. Ancak Şeyh Ubeydullah Ahrâr öncülüğünde Nakşibendîyye, siyasî ve ictimai hayatta zirveye ulaşmıştır. Ahrâr, zanaat erbabı olduğu için şehir ve köylerde yaşayan toplumun her tabakasına ulaşmıştır. Sosyal ve ekonomik her türlü feodalleşmenin karşısında durmuş, irşad halkasını güçlü yöneticilerle desteklemiş ve tarikatını yaymak için siyasi otoriteye bağlı kalmıştır (Nîşâbü'rî, 1380:266-271). Feodalleşmenin karşısında durarak çoğunluğunu köylü ve çiftçilerin oluşturduğu halkı devlete karşı korumuş, devletin himayeci tutumunun da karşısında durmuştur. Halkın içerisinde haklarını, refahını ve huzurunu düşünüp gözetmeye çalışan bir Nakşibendî sûfinin varlığı, belki de halkın dünyevî sâiklerle de olsa tasavvufî bir yapının etrafında konumlanmalarını ve en azından kendileriyle ilgili belirli bir bilinç düzeyine erişmelerini sağlamış olmasına bağlanmıştır. Ahrâr, akşamları kapanan şehir kapıları ve surları dışında kalan, ellerindeki malları mülkleri her türlü yağma ve saldırıya açık, güvenliği ve huzuru garanti altına alınmamış, çocukları-kadınları her an köleleştirilme tehlikesiyle karşı karşıya kalan kitleler için güvenliğin bir sembolü olmalıydı (Çağlar, 2015: 151). Timur'un torunlarından Ebu Said Mirza Han ile Şâhruh'un oğlu Ebu'l-Kasım Babür Mirza (ö. 1457) arasındaki taht mücadelesinde arabuluculuk görevinde bulunacak kadar Ahrâr'a önemli görevler verilmiştir. Kazandıklarını tekke, cami ve medreselere vakfeden Ahrâr, birçok kişinin İslâm'ı benimsemesine vesile olmuştur (Kazvîni, 1386:156; Tosun, 2012: 19 -20). Ebû Said Mirzâ, Ahrâr'ın danışmanlığında devletin merkezini Taşkent'ten Semerkant'a taşımıştır. Böylece Semerkant, Nakşibendî gücünün merkezi konumuna gelmiştir. Nakşibendîliğin bu gücü karşısında İran halkı yeni bir ruh, heyecan ve canlılık kazanmıştır (Handmîr, 1333: 4/87-100).

Abdullâh-ı Nakşibendî, Semerkand'ta tekke kurarak tarikat faaliyetlerini sürdürmüştür. Ticaret ve ziraatla uğraşan Nakşibendî, başlangıcından itibaren şeriatın tatbikinde ısrar etmiş, emirleri ve diğer yetkilileri kendi bünyesine katmak suretiyle toplumu ıslah etmeye gayret göstermiştir. Çoğu hanedan üyeleri ile iyi ilişkileri olan Nakşibendî; üzerine aldığı dinî, toplumsal ve siyasî problemleri şeriat taraftarlığı bağlamında ele alarak saltanat makamına yakın durmuştur (Kazvîni, 1386:155-158). Yine dönemin Nakşî dervişleri, toplumun genel yapısıyla uyumlu bir dil kullanarak zulüm ve kargaşaya karşı halkın yanında olmuş böylece Nakşibendîliğin taraftar bulmasını sağlamışlardır. Özellikle Ubeydullah Ahrâr'ın zulüm karşıtı öğüt ve söylemleri, dervişler tarafından görev bilinmiş, halk da tarıkata teveccüh göstermiştir (Bennigsen and Wimbush, 1378:19-20, 55).

Ubeydullah Ahrâr'a intisab ederek Şâhruh döneminde Timurlularla yakın ilişki kuran sanatçı ve yazar Abdurrahman Câmî(ö. 898/1492) Nakşibendîyye tarikatı'nın önemli simâlarından biridir. Hüseyin Baykara'nın (1470-1506) amacı, İran'da kültürel canlanma ve büyümeyi sağlamaktır. Bu amaçla Mollâ Câmî, Molla Hüseyin Vâiz-i Kâşîfî (ö. 910/1504-1505), Ali Şîr Nevâî (ö. 906/1501) gibi şair ve yazarlara destek vererek İslâm kültür ve sanatında önemli gelişmelere imza atmıştır. Mollâ Câmî, "Fars Şairlerinin Mührü" unvanı verilmesiyle bir anlamda İran'ın nazarî irfân tarihine damga vurmuştur. Eserlerinde İbnü'l-Arabî ve Mevlânâ'dan neş'et eden İslâm maneviyâtının iki farklı akımını mezcetmiştir. Mevlânâ'nın şiir geleneğine mensup olması yanında İbnü'l-Arabî'nin eserleri üzerine yapılan *Nakdu'n-Nusûs* gibi bazı şerhlerin de müellifidir (Nasr, 2015: 260). Nevâî'nin kendisini savaş, sanat, edebiyat ve kültür üstadı olarak zikrettiği Hüseyin Baykara (Nevâî, 1363:130) döneminde Molla Câmî; tasavvuf ve dinî ilimlerdeki konumu dolayısıyla Herat'ın dinî ve kültürel hayatında etkili olmuş; cömertliği, dünya hırslarından ve mevki düşkünlüğünden uzak durmasından dolayı halk ve saray arasında saygınlık kazanmıştır (Bâherzî, 1383: 72, 166-172; Okumuş, 1994: 94-95).

Mollâ Câmî, Sünnî merkez olan Herat'ta camilerde Ehl-i Beyt imamlarının isimlerinin hutbelerde okunmasına izin vererek Şiîliğe meyleden Hüseyin Baykara'yı uyarmıştır. Baykara'nın dinî politikalarını gözden geçirmesi, zulüm ve küfrü şeriat kurallarına göre engellemesi gerektiğini belirtmiştir. Aslında ilk dönemlerinde Şiîliğe açıktan bir tepki koymayan Nakşîler, daha sonraki süreçte Herat şehrinde yaşanan olaylar ve Baykara'nın Şiî eğilimleri üzerine, Molla Câmî'nin devreye girmesi ile tepkilerini izhar etmişlerdir (Sever, 2020:312). Bâtınî ve Şiî unsurlara karışan anlayışları eleştirerek onları dini emir ve yasaklara aykırı gören Mollâ Camî (Çelebi, 1270: 20-21,114-115), Ehl-i Beyt'e dair güzel şiirler yazarak Şiîlikle Sünnîlik arasında bağ kurmak istemiştir. Özellikle Nakşibendîyye silsilesinde bulunan Cafer-i Sâdık (ö. 148/765) başta olmak üzere Ehl-i Beyt imamlarının hikâyelerini anlatarak onları övmesi, On İki İmam'a saygı duyduğunu göstermektedir (Hikmet, 1991: 16-17)

3.1. Timurlular Döneminde Nakşibendîliğin Sosyal ve Ekonomik Tabanı

Ferdin manevî gelişiminin yanında toplumun imarında ve İslâmlaşmasında önemli rol oynayan tarikatlar içerisinde Nakşibendîyye, Timurlular döneminde İran'ın en önemli tarikatı olmuştur. Toplumsal yaşamda yerini alan bu yapının Buhâra'dan başlayarak yayılmasında orta sınıf şehirlieleri etkili olmuştur. Esnaf ve zanaatkârlar arasında yayılan Nakşibendîyye'nin şeyhleri, halkın arasında ve herhangi bir tekkeye bağlı kalmadan yaşamışlardır. Tarikatta mürid, mürid ve halk arasında sınıfsal bir ayırım da yapılmamıştır. Dolayısıyla avâm ve havâs derecelendirilmesi yapılmamıştır. Bu durum halka huzur ve güven vermekle beraber tarikatın da yayılmasını hızlandırmıştır (Gutting, 1390: 74; Münferid, 1381: 376; Kâşîfî, 1356:1/265; Buhârî, 1383:54).

Nakşibendîliğin şeriate bağlılığı, zâhirî ilimlere önem vermesi ve tasavvuf düşüncesinin bâtinî boyutunun daha zayıf olması, ulemâ da dâhil olmak üzere geniş kitlelerce benimsenmesine yol açmıştır. Şeriate uygun bir dinî düşünceyi ve davranış biçimini devlet adamlarına telkin etme gayreti, Timurlu sultanlar arasında kabul görmüştür. Ubeydullah Ahrâr başta olmak üzere devlete nüfuz ederek devlet erkânına yakınlaşmayı, toplumun dindarlaşmasına rehberlik edecek öncü bir pozisyonda olmayı benimseyen Nakşî şeyhler, Timurlular döneminin en etkili tarikat erbabları içerisinde olmuşlardır. Toplumun bu tarikata ihtimam göstermesinin nedenlerinden biri, Timur hânedanlığı nezdindeki itibarlarından faydalanmak olduğu rivayet edilmiştir (Kâşîfî, 1356: 1/159-160).

Nakşibendîyye, İran toplumunun dinî atmosferinin Şiîliğe doğru evrildiği geçiş döneminde şeriatı korumanın, sünnete uymanın ve delaletten kaçınmanın yollarını aramıştır. Devlet yetkilileri; şeriatı ayırmamaları, halka zulmetmemeleri hususunda öğütlenirken; halka ülü'l-emre itaatini faziletlerini anlatılmıştır. Özellikle Nakşibendîyye'nin önemli karakteristik kuralı olan halvet der encümen (halk içinde Hak'la beraber olma) prensibine bağlılıkla halkı zulme karşı koruma ideali; şehirli elitleri, zanaatkârları ve ticaret erbabı yanında köylüleri de etkilemiştir (Lemercier-Bennigsen, 1988: 80-81). Hürmüz, Şiraz, Semerkant, Horasan, Kirmân, Yezd bölgelerinde hizmeti, fedakârlığı, çalışmayı ve faaliyeti teşvik etmek amacıyla “el kârda gönül Yâr'da” ve “helal kazanmak, çok çalışmak ve birbirine yardım etmek dışında insana hizmet yoktur” sloganlarını yaymışlardır. Nakşibendîyye'nin bu anlayışı, toplumdaki katmanlara cemaat bilincini yerleştirme gayreti olarak zikredilmiştir (Kâşîfî, 1356: 2/457-258). Kurulan cemaatin hedefi; bir meslek sahibi olmak, mesleği öğretmek ve insanları dilenmekten uzaklaştırarak onları geliştirmektir. Zaten Nakşibendîyye'nin kurucusu Bahâüddin Nakşibend, çiftçi ve inşaat ustası olarak topluma hizmet etmiştir. İran'ın ünlü şeyhleri arasındaki Şeyh Emîr Hasan pamuk tüccarlığı, Şeyh Sâdî Kâdiyûtî ile Hâce Muhammed Bâbâ Keşâverzî çiftçilik, Şeyh Sırac Külâl Pîrmisî çömlekçilik, Hâce Encîr Faknâvî Çiçekçilik ve Şeyh Emîr Hamza ise balıkçılık yapmak suretiyle müritlerine mutlaka bir meslek sahibi olmanın önemi hususunda örnek olmuşlardır (Buhârî, 1371:116, 128, 160, 181-182; Kâşîfî, 1356: 4/23-79). Peygamber kıssalarından yararlanılarak çalışmanın gerekliliğinin vurgulanması; insanlara iyi davranmayı, ikiyüzlülüktan kurtulmayı ve nefsin arındırılmasını gerektirmiştir. İnsana hizmet etmek, inzivaya çekilerek nefsi ıslah etmekten daha evla görüldüğü için halk, kendisine yakın olan bu anlayışa itibar etmiştir. Zaten Timurlulara yakınlıklarından dolayı yöneticiler arasında ara buluculuk rolleri de halkı Nakşibendîliğe yöneltmiştir (Fîrehî, 1386:204-205; Nîşâbüri, 1380:196).

Nakşibendî sûfîlerinin Sünnî saiklerle hareket ettikleri ve İran'ın tarihinde önemli faaliyetler yaptıkları anlaşılmaktadır. Bu faaliyetler bazen yöneticilerin desteği ve onlarla işbirliği çerçevesinde bazen de yöneticilerin uygulamalarının karşısında halkla beraber olma şeklinde olmuştur. XII. ve XIV. yy., Nakşîlerin diğer sûfî tarikatlarla çatışmadan uyumlu, dinamik ve aktif hareket ettiği dönemlerdir. Bu dönemlerde müridlerin sayısı artmış ve Nakşî doktrin pratiğe dönüştürülmüştür. Ancak Şiî Safevîler döneminden itibaren lanetlenen Nakşibendîyye, keskin bir düşüş yaşamış ve toplumsal desteği baskılardan dolayı sınırlanmıştır. Tarikat; İran'ın doğusu, İsfahan, Kazvin ile Herat'ta tüm toplumsal sınıflar arasında yaygın iken Safevîlerden sonra Şiîleşme politikalarına boyun eğmemiş ve bu anlayışla mücadele yolunu seçmiştir. İran'ın belirli eyaletlerinde özellikle Sünnî Kürtler arasında varlığını devam ettiren Nakşibendîyye; İran'ın siyasî, toplumsal ve kültürel hayatında çok önemli bir rol oynamıştır (Tebrizî, 11344:1/94-108).

3.2. Nakşibendî Şeyhlerin Timurlu Şehzadelerle Çatışmaları

Şâhruh'un vefatından sonra Timur topraklarında karışıklıklar baş göstermiştir. Şâhruh'un oğulları Uluğ Bey ile Abdülatif Mirzâ arasındaki taht mücadelesi, Ebû Said Mirzâ'nın Semerkant'a saldırması, Alaüddevle Mirza'nın Uluğ Beğin üzerine yürümesi ve Ebul-Kasım Babür tarafından esir edilmesi, devletin çöküşünü hızlandırdığı gibi halk arasında kaygılara da neden olmuştur (Semerkandî, 1383:2/682-686; Yüksel, 2009: 31-32). Bu karışıklık, devleti siyasî olarak zayıflattığı gibi halkın üzerindeki vergileri de arttırmıştır. Ekonomik ve siyasî kaygıların içerisindeki halkın Nakşî şeyhlere sığınmasının nedeni, Nakşibendîyye'nin saraydaki konumundan kaynaklandığı söylenebilir. Genellikle âlimler ile şeyhlerin muaf tutulduğu "Mal-ı Amân" vergisi, halk üzerinde büyük bir yüke sebep olmuş ve Nakşibendîyye gibi halk arasında faaliyet gösteren tarikatı rahatsız etmiştir. Bu ağır vergi yükünün altında ezilen fakir halka karşın saray ahalisinin şatafat ve lüks bir hayat içerisinde yaşaması şeriata uygun bulunmamıştır. Bu olumsuzluklar yanında "Muhassıl" denilen vergi memurlarının vergileri toplarken yaptıkları zulümlere de karşı durulmuştur. Özellikle Mollâ Câmî, devlet ricalinin haksız uygulamalarını eleştirmiştir (Câmî, 1378:529-533; Aka, 2010:210).

Timurlular döneminde devlet siyasetinin olumsuz uygulamalarından biri içkili ziyafetlere verilen önemdi. Yemekten önce ve sonra içilen içki (Clavijo, 2008:209-210) İslâm şeriâtına aykırı olduğu ve müslüman halkı özendirdiği için Nakşî dervişler tarafından eleştirilmiştir. Başta Muhammed Pârsâ olmak üzere Buhâralı ve Semerkantlı Nakşî şeyhleri bu uygulamalara karşı çıkarak Şâhruh'u uyarmışlardır. Dindar bir kişiliğe sahip olan Şâhruh, saray içinde ve dışında sarhoş edici tüm maddelerin kullanımını ve satışını yasaklamıştır (Handmîr, 1333:4/17). Şâhruh'un şeriata özen göstermesine rağmen (Hâfız, 1380:3/309) koyduğu yasağa uyulmadığı, oğlu Mirza Baysungur'un erken yaşta içkiden ölmesiyle anlaşılabılır. Semerkant'ta ve Herat'ta Uluğ Bey'in içkiyi tekrar hayatın bir parçası haline getirmesi, Mirzâların dinî bayramlarda dahi çalgılı içki ziyafeti vermelerinden duyulan rahatsızlık Pârsâ ve Nakşîlerin eleştirilerine neden olmuştur. Bu memnuniyetsizlik Uluğ Bey'in Semerkant'a çağırılmasına ve ulemâyâ hesap vermesine neden olmuştur (Nişâbüri, 1380: 245; Kâşifi, 1356:1/106-107).

Nakşî dervişlerin rahatsız olduğu konulardan bir diğeri de Timurluların siyaset gereği halkı azarlamalarıdır. Uluğ Bey'in Ubeydullah Ahrâr'ın da dâhil olduğu kimi ulemâ ve meşayih azarlaması, Nakşibendî dervişleri arasında rahatsızlığa neden olmuştur. Bu tutumu savunanlara göre Uluğ Bey, aydın ve yenilikçi bir insandı. Ancak Nakşibendîyye, Uluğ Bey'in yapmak istediği yenilikler için bir tehlike olmuştur. Nitekim dönemin önemli Nakşî şeyhlerinden Nizâmeddin Hâmûş (ö. 853/1449), Uluğ Bey'in bilimsel faaliyetler yaptırdığı medreseyi "dinsizler yeri" olmakla suçlamıştır. Hatta rasathanede yaptığı gözlem ve hesaplama işlerinin falcılık olarak zannedilmesine etkisinin olduğu söylenmiştir (Morkoç, 2012: 209). Uluğ Bey'in bu dedikodulara karşı Nakşibendîyye tarikatına olumsuz tavır takındığı söylenebilir. Ancak bu tavırla ilgili başka rivayetler de bulunmaktadır. Bunlardan biri Nizâmeddin Hâmûş'un oğlunun Semerkant'ta Uluğ Bey'in hareminden bir kadınla gönül ilişkisine girmesinden sonra kaçmasıdır. Bu olay karşısında Uluğ Bey, Nizâmeddin Hâmûş'u huzuruna getirterek kendisini azarlamış, aralarında geçen konuşmalardan sonra onu serbest bırakmıştır. Diğer bir rivayet de bazı kimselerin Uluğ Bey'e Nizâmeddin Hâmûş hakkında ortaya attığı iddialardır. Halkı etkileyip kendisine bağladığı, halkın da ona çok itibar ettiği, saltanata özenip isyan etmesinden korkulduğu ile ilgili iddialar üzerine Uluğ Bey, onun Semerkant'tan ayrılmasını istemiştir (Tosun, 2007: 180). Bu olaylar tıp, geometri, astronomi ve sanat alanlarında gelişen devletin tarikat şeyhleri tarafından eleştirilmesine; Uluğ Bey'in din düşmanı olarak suçlanmasına hatta yönetimden uzaklaştırılması için bu zümrelerce gizli faaliyetler yapılmasına yol açmıştır. Bu şeyhlerin başında olan Ahrâr'ın azarlanması devlet aleyhinde yaptığı gizli faaliyetlerine bağlanmıştır (Yakubov 2008: 35). Bu iddialara rağmen Ahrâr; Uluğ Bey döneminin zor politikalarına karşı halkın yanında olan bir kahraman olarak zikredilmiştir. Bu devrin zorluklarının Ahrâr gibi bir mutasavvıfı dahi etkilemesi; zalimce ve haksızca bir uygulama olarak görülmüştür. Ahrâr'ın ahaliye karşı zulmü engelleyen, halkın hamiliğine (temsilciliğine) talip olan bir mutasavvıf olduğu vurgulanmıştır (Sâfi, 1875: 256, 325, 335, 472). Dönemin dinî politikalarının karşısında olan Ahrâr'ın Ebû Said Mirzâ'ya destek vermesi ve Maverâünnehir ile diğer topraklarda Nakşibendîyye Tarikatı'nın hızla yayılması karşısında Uluğ Bey'in tepki vermemesi, Ahrâr'ın başarısı olarak görülmüştür. Halkın Ahrâr'a sevgisi ve Nakşîliğin hızla yayılmasının yarattığı endişe de Uluğ Bey'i Ahrâr potikasında değişikliğe sevk ettiği muhtemel görülmüştür (Semerkandî, 1383: 4/695-707).

Sonuç

XIV. ile XV. yy.'lar arasında hâkimiyet süren Timurlular hânedanlığı; İran'ın siyasî, toplumsal, ekonomik ve dinî yapısı üzerinde çok etkili olmuştur. Bu dönemler, tarikatların yoğun faaliyetlerini de kapsamaktadır. Genel olarak Timurlular, birçok âlim ve mutasavvıfın yetiştiği İran coğrafyasında, tarikatların faaliyetlerine imkân sağlamışlardır. Mutasavvıfların halk nezdindeki itibarı, Timurluların sûfilerle yakınlaşmasına vesile olmuştur. Bu dönemde sûfilere verilen arazilerde kurulan tekkeler, hankâhlar; sosyal ve kültürel açıdan toplumun gelişmesini sağlamıştır. Her kesimden insanın teveccühünü kazanan tarikatların içerisindeki aykırı oluşumlar kimi zaman devlet için tehlike arz etmiştir. Özellikle siyasî ve dinî saiklerle faaliyet gösteren Şîî Gulât oluşumlar karşısında Timurlular, sert tedbirler almışlardır. Bunun yanında Sünnî tarikatlara da destek vererek, aşırı ve zararlı akımlara karşı durmak istemişlerdir. Bu tarikatlar içerisindeki Nakşibendîyye, şerîata ve Ehl-i Sünnet'e bağlılığa önem veren bir tasavvufî anlayışa sahip olduğundan farklı bölgelerde faaliyetler gösteren heteredoks Şîî oluşumlara karşı panzehir olarak görülmüştür. Bir kısım hükümdar, devlet ricaliyle yakın ilişki kurmayı tercih eden Nakşî şeyhlerin de müridleri olmuşlardır. Ancak bu şeyhler, devlet ricalinin yaptığı yanlışlara karşı koyarak halkın inancını, sorunlarını ve sıkıntılarını dinleyen ve düzenleyen bir fonksiyona sahip olduklarını da kanıtlamışlardır. Bu yakınlık veya uzaklık, dinî-tasavvufî gerekçelerle olduğu gibi şeyhlerin halk üzerindeki manevî otoritesinden yararlanmak isteyen hükümdarların taht ve itibarlarını güçlendirmeye de dayandırılabilir. Nakşibendîyye; toplum tarafından anlaşılabilir bir dil kullanması, sorumluluk ve meslek bilinciyle hareket etmesi, şeyhlerinin halkın çalıştıkları işleri yaparak toplumsal şartlara uyum sağlaması ile dönemin en çok yayılan tarikatı olmuştur. Ancak belirli dönemlerde halka karşı uygulanan bazı politikalardan rahatsız olan Nakşibendî dervişleri, Timurlu Mirzâları eleştirmekten geri durmamışlardır.

Çalışmaya konu olan bir diğer Sûfî, Şeyh Ni'metullâh-ı Velî'dir. İbnü'l-Arabî öğretisine bağlı Velî, Horasan tasavvufî anlayışını Kirmân düşünce okulunu (Ni'metullâhiyye) kurarak canlandırmak isteyen şair sûfidir. İran kaynaklarında Sünniliği tartışılan şeyh, Nakşibendîyye gibi devrin önemli tasavvufî faaliyetlerini ortaya koymuştur. İçerisinde bulunduğu toplumun yapısını bilen Velî; takibata uğramamak için kendisini ve müritlerini kargaşalardan uzak tutmuş, halka el emeğinin ve şerîata bağlılığın önemini anlatmıştır. Aslında Velî'nin Şîî Muzafferî yöneticilerle iyi ilişkiler içerisinde iken Sünnî Timurlulardan kaçması, Timur'un onu tehlike olarak görmesine bağlanabilir. Timurluların Nakşibendîyye'yi desteklemeleri, Sünnî akideyi payidar kılabilme ve halk arasındaki gücünden faydalanma amacına dayanmaktadır. Şeyh Ni'metullâh-ı Velî'yi dışlamaları ise; Velî'nin bulunduğu yerlerde Şîiliğin artmasına ve yazdığı şiirlerin etkisine bağlanmıştır.

Bu çalışmada Şeyh Ni'metullâh-ı Velî ile Nakşibendîyye tarikatının incelenmesinin sebebi; bahsedilen kişi ve tarikatın Timurlular döneminin dinî ve sosyal hayatında en etkili aktörler olması hasebiyledir. Genellikle Şîilerin teveccüh gösterdiği Şeyh Ni'metullâh-ı Velî, İran'da Şîî nüfuzun yaygın olduğu yerlerde taraftar bulmuştur. Nakşibendîyye ise İran'ın geneline Ehl-i Sünnet itikadını hâkim kılmaya çalışmıştır. Dolayısıyla iki önemli anlayışın bir bütünlük içerisinde ortaya konulması önem arz etmektedir. Bu anlayışla geniş çalışmalar yapılmış eserlerden faydalanılarak iki tasavvufî düşüncenin siyasî, sosyal ve dinî yapısına değinmeye çalışmak, bir dönemin tasavvufî anlayışını da ortaya çıkarmak ve yeni çalışmalara kaynaklık etmesi hasebiyle önem arz etmektedir.

Sonnotlar

¹ Velî, Hz. Peygamber'in "Mehdi peygamber soyu Fâtıma evladındandır (Ebu Davud, Sünen, 35) hadisini aktardıktan sonra Mehdi'nin özellikleri ile ilgili şu rivayetleri aktarır: "Mehdi, geniş alınlı yüksek burunlu biridir ve inişinden elli yıl sonra Deccali öldürecektir. Mehdi, barış ortamını tesis edip, bütün düşmanlıkları ortadan kaldıracak ve başta Benî Fâtıma olmak üzere tüm Müslümanların kurtuluşunu sağlayacaktır" (Velî, 1381: 60-68) dedikten şu beyitleri aktarmıştır:

Ne cahil, ne cimri ne de korkak bir sultan

Onu gören krallar yolunu şaşırarak

Dünya onun görünüşüyle aydınlanacak

Hoş kokusuyla da kokulanacak

Ona itaat etmekten uzak duran da baştan ayağa düşecek (Velî, 381: 67-72).

Kaynaklar

- AHMEDİ, M. M.(1322). *Dîn ve Devlet der Asrı Safevî*. Tahran: Emîr Kebîr
- AKA, İ. (2010). *Timurlular Devleti Tarihi*. İstanbul: Berikan Yayınevi.
- AKSU, H. (1995).“Fazlullah-ı Hurûfî”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (C. 12. ss. 278-230). İstanbul: TDV Yayınları.
- ALGAR, H.(2019). *Nakşibendilik*. Çev. Ethem Cebecioğlu vd. İstanbul: İnsan Yayınları.
- ALGAR, H.(2019). “Muhammed Pârsâ”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (C. 20. ss. 560-562). İstanbul: TDV Yayınları.
- ANONİM. (1391). *Alemarây-ı Safevî (Alemarây-ı Şah İsmail)*. Tahran: Bongah-ı Ferheng.
- ASLAN, A. (2021). “Ni’metullâhiyye Tarikatının Sâfi Ali Şâhiyye Kolu ve Faaliyetleri”. *Sufiyye*.S.10, 263-286.
- AYDÜZ, S. (2009). “Semerkant Rasathanesi”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (C. 36. ss. 486-438). İstanbul: TDV Yayınları
- ÂZMÂİYİŞ, S. M. (1381). *Der Amedî ber Tahavvülât Târihi Silsile-i Ni’metullâhiyye der Devrânî Ahîr*. Tahran: Hakikat.
- BAFEKÎ, M. M. (1385). *Câmî Müfîdî*. Tahran: Kitabfurûşi Hayyam.
- BÂHERZÎ, A. N. (1383). *Kitâb-ı Makâmât-ı Câmî*. Tahran: ys.
- BASHİR, S. (2003). *Messianic Hopes and Mystical Visions: The Nûrbakhshîya Between Medieval and Modern Islam*. Columbia: University of South Carolina Press.
- BAUSANİ, A. (1962). *The Persians, from the earliest days to the twentieth century*. London: Elek Books Limited.
- BENNİGSEN, A. ve WİMBUSH, S. E.(1378). *Sufiyân ve Komiserha*. Çev. Efsâne Münferid.Tahran: Defter-i Pejohes-i Ferhengi.
- BENNİGSEN, A. (1988). Chantal Lemercier-Quelquejay. *Sûfi ve Komiser, Rusya’da İslâm Tarikatları*. Çev. Osman Türer. Ankara: Akçağ Yayınları.
- BUHÂRÎ, S.M. (1383). *Enîs tâlibîn ve uddetüs’sâlikîn*. Tsh. Halîl İbrahimoglu. Tahran: Encümeni Âsar ve Meğâfer Ferhengî.
- CÂMÎ, A. (1378). *Tuhfetü’l Hâce Ahrar*. Tahran: Mesnevî-i Heft Evreng.
- CEMÂLÎ, M. K. Y. (1385). *Târihi Tahavvülât İrân Asrı Safevî*. Tahran: Danışgâhi Azâdî İslâmî.
- CLAVİJO, R. G. (2008). *Timur’un Hayatı- Kadiz’den Semerkant’a Seyahatler*. (Çev. Zeynep Ertan). Ankara: Pozitif Yayınları.
- ÇAĞLAR, A. İ. (2015). *15.Yüzyıl Mâverâünnehr’inde Nakşîliğin Sosyo-Ekonomik Yapısı: Hâce Ahrar ve Dönemi (1450–1490)*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DALKIRAN, S. (2002).Alevî Kimliği ve Anadolu Aleviliği Üzerine Bir Deneme. *EKEV Akademi Dergisi*. C.6, S.10,95-117.
- ERÂZÎ, O. (1386). *Naqshbandiyya in the Timurid period*. süper. Mohammad Hassan Razanhan.Master's degree thesis, Faculty of Literature and Humanities, Department of History.
- ESFERÂZÎ, M. M. (1339). *Ravzatu’l- cennât fî evsâf-ı medînetü’l-Herât*. (thk. Muhammed Kazım İmam). Tahran: İntişârat Dânişgâh-ı Tahran.
- ESTERÂBÂDÎ, M. K. H. (2010). *Târih-i Firişte*. Tahran: Encümen-i Âsar û Mefâhir-i Ferhengi.
- FERZÂM, H. (1374). *Tahkik-i der Ahvâli ve Nukked Asâr ve Efkâr Şah Ni’metullah Velî*. Tahran: Neşir Surûş.
- FİREHÎ, D. (1386). *Kudret, Dâniş ve Meşruuiyyet der İslâm*. Tahran: Neşranî.

- GÖKBULUT, S. (2008). Sünnî Bir Tarikatın Şiîleşen Kolları: Kübreviyye-Şiîlik İlişkisi. *Marife*. C.8, S.3, 285-308.
- HABÎBZÂDE, F. (1398). *Tecelli-i Kur'ân ve Hadîs der İşâr Ârifân Şiî Mezhebi: Şâh Ni'metullâh-ı Velî, Şâh Kâsım Envâr*. Tahran: Amuzeug-i Te'lif-i İrşâdî.
- HÂFİZ, A. (1380). *Zübde-i'l-tevârih*. Thk. Seyyid Cevâdî. Tahran: İntişârât-ı Vizârat Ferheng.
- HAKÎKAT, A. (1391). *Mektebhây-i İrfânî der Devrân-i İslâmî*. Kûm: Kûmeş.
- HANDMÎR, G. H. (1333). *Târîh-i habîbî's-seyr fi ahbâr-ı efrâd-ı beşer*. (tsh. Dr. Muhammed Debîrsiyâgî). Tahran: Hayyâm.
- HÂNDMÎR, G. H. (ts.). *Habîbü's-siyer fi ahbâr-ı efrâd-ı'l-beşer*. Tahran: İntişârât-ı Hayyâm.
- HİKMET, A. (1991). *Camî Hayatı ve Eserleri*. Trc. M. Nuri Gençosman. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- HORASÂNÎ, M. Ş. (ts.). *Muntehibü'l-tevârih*. Tahran: İntişârât-ı İlmiyye-i İslâmiyye.
- HÜMÂÎ, C. (1385). *Mevlevînâme*. Tahran: Müessese-i Neşr-i Hü mâ.
- HÜMÂÎ, C. (1381). *Dû Risâle-i der Felsefe-i İslâmî*. Tahran: Kitabnâme.
- HÜMÂYÛNÎ, M. (1358). *Târîh-i Silsilehâ-yi Tarikat-ı Ni'metullâhiyye der Îrân*. Tahran: İntişârât-ı Mekteb-i İrfân-ı İran.
- İBN ARABŞÂH. (2012). *Acâibu'l-makdûr (Bozkırdan Gelen Bela)*. (Çev. D. Ahsen Batur). İstanbul: Selenge Yayınları.
- İBN HALDÛN. (1336). *Mukaddeme-i İbn Haldûn*. (Ter. Muhammed Pervîn Gonâbâdî). Tahran: Bengâh-ı Tercüme ve Neşri Kitâb.
- İBRAHİMOĞLU, A. (2022). *Muhammed Pârsâ'nın Hayatı, Eserleri ve Tasavvufî Görüşleri*. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İRÂNÎ, M. ve MANSOURÎ, Z. (1391). Berresiyê ve Mukâyeseî Sıfatı Rind ve Mezâmîn Rındanî Serverdîlhâyî Hâfız Şîrâzî ve Şâh Ni'metullâh-ı Velî. *Behâr Edeb*. C.3, S.17, 1-13.
- İRÂNÎ, A. A. (1345). *Peydâyiş-i Haft u Haftâtân*. Tahran: ys.
- İSFİZÂRÎ, M. M. Z. (1338). *Ravzâtü'l-Cennât fi Evsâf-ı Medineti Herat*. Thk. Seyyid Muhammed Kâzım İmâm. Tahran: ys.
- OMİDVÂRNİYÂ, M. C. (1373). "Nakşibendîyye ve Nakşî an der Havza-i Asyâ Merkezî Çîn". *Fasılname-i Mutâlâtı Asya Merkezî ve Kafkas*. C.3, S.4, 2-33.
- KÂŞİFÎ, M. F. A. (1356). *Reşâhât Aynî'l-Hayât*. Tahran: Nûryânî.
- KAZVÎNÎ, Y.A. (1386). *Lübbü't-Tevârih*. Tsh. Mîr Haşim Muhaddis. Tahran: Encümen-i Âsâr ve Merâfîhi Ferheng.
- KETEBÎ, M. (1364). *Târîhî Âlî Muzaffêr*. Thk. Abdülhüseyin Nevâyî). Tahran: Emîr Kebîr.
- KEYÂNÎ, M. (1369). *Târîh-i Hankâh der Îrân*. Tahran: Kitâphâneî Tûhûrî.
- KILIÇ, M. E. (2007). Ni'metullâh-ı Velî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (C. 33. ss. 133-136). TDV Yayınları.
- KİRMÂNÎ, A. (1384). *Tezkire der Menâkıb-ı Hazret-i Şâh Ni'metullâh-ı Velî.Mecmû'e der Tercume-yi Ahvâl-i Şâh Ni'metullâh-ı Velî-yi Kirmânî*. Thk.: Jean Aubin.Tahran: Kitâbhâne-yi Tehurî.
- KRAMERS, J. H. (ts.). *Kirmân*. İn Encyclopaedia of Islam, First Edition (1913-1936). Edited by M. Th. Houtsma. T.W. Arnold, R. Basset, R. Hartmann.
- KOMİSYON. (1391). *Dâyiretü'l-Meârif Cihân Nevîn İslâm*. Tahran: Neşir Kitab Mercî'.
- KÖPRÜLÜ, M.F. (1339/1923). "Anadolu'da İslâmiyet: Türk İstilâsından Sonra Anadolu Tarih-i Diniyyesine Bir Nazar ve Bu Tarihin Menbaları". *Dârülfünûn Edebiyat Fakültesi Mecmuası*. 2(6). 457-486.

- KÖPRÜLÜ, M. F. (1976). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- LEWİS, B. (1953). "Some Observations on the Significance of Heresy in the History of Islam". *Studia Islamica*. C.1, 43-63.
- LEWİS, B. (1362). *Târîhi İsmâiliyyân*. Ter. Ferîdûn Bebrîâ. Tahran: İntişârât-ı Tûs.
- MAHENDRAJAH, S. (2017). "Tamerlanes, conquest of Herat and the Politics of Notables". *Studia Iranica*. S.46, 49-76
- MANZ, B. F. (1989). *The Rise And Rule Tamerlane*. Usa: Cambridge University Press.
- MERAŞÎ, Z. (1345). *Tarih-i Taberistan u Rûyan u Mâzenderan*. (Nşr. Muhammed Hüseyin Tesbihî).ys.
- MİNORSKY, V. (1971). *Persia: The Immortal Kingdom*. London: Orient Commerce.
- MÎRHAND, (1339). *Ravzâtü'l-Safâ*. sad. Dr. Abbâs Zeryâb. Tahran: İlmî.
- MÎR HÜSEYNÎ, M. H.(1384). "Şuyûh, Şâh, Nişân Revâtıb Dûdemân Şâh Ni'metullâh Bâ Selâtîn". *Encümenî Pâyîz*. C. 25, S.19, 83-104.
- MOMEN, M. (1985). *an Introduction to Shi'i Islam -The History and Doctrines of twelver Shi'ism*. UK: Yale University Press.
- MORKOÇ, A. (2012). "Adil Yakuboğlu'nun 'Uluğbey'in Hazinesi' Romanında Tarikatlar ve Faaliyetleri". *International Journal of Social Science*. C.5, S.2, 201-214.
- MUHAMMEDÎ, M. (1396). *Târîhi Tehavvülâtı Siyâsî, İctimâî, İktisâdî ve Ferhengî İrân der Devri Tîmuriyyân ve Tükmenan*. Tahran: Mebnâyî.
- MÜNFERÎD, M. F. (1381). *Peyvendi Siyaset ve Ferhengi der Asrı Zevâlî Tîmûriyyân ve Zuhûrî Safeviyyân*. Tahran: Encümen-i Âsâr ve Mefaher Ferhengî.
- NATANZÎ, M. (1336). *Muntehab el-tevarîh-i muinî*. Tahran: Ketabfurûşi Hayyam.
- NEHCU'L-BELÂĞA.(1035). trc. Muhammed Takî Ca'ferî, Meşhed: Astan Kuds Rezevî, Şirket-i bî Neşer.
- NEVÂÎ, N. A.Ş.(1363). *Tezkire-i Mecâlisü'n-nefâis*. Tahran: Menûçihri.
- NÎŞÂBÛRÎ, M. A. (1380). *Ahvâl ve Suhân Abdullâh Ahrâr*. tsh. Arîf Nûşâhî. Tahran: ys.
- PAZUKÎ Ş. (1387). "Nukkadî ber Mekâtibât Kendukâvî der Teşyi' Şâh Ni'metullâh-u Velî ve Mevlevî". *Fasılname-i Heft Asman*. C.14, 1-18.
- PAZÛKÎ, Ş. (1390). *Mecmûa' Makâlat Der Bâri Şâh Ni'metullah Velî*. Tahran: ys.
- PETRUSHEVSKY, İ. P.(1371). *Evvâ-ı İctimâî ve İktisâdî İrân der Devri İlhanîyyân*. ter. Hasan Anûşî. Tahran: Emîr Kebîr.
- PÎR MUHTAR, M. (1390). *Şâh Şucâ' Kirmânî ve Şâh Şucâ' Muzafferî*. Tahran: Şumâr.
- RÂFÎ, A. H. (1383). *Mektephâyî İrfânî der Devrânî İslâmî*. Tahran: Kûmeş.
- REYNOLDS, G. S. (1989). *The Risâlat al-Hudâ of Muhammad Nurbaks (d. 869/1464)*. Critical Edition With Introduction, Hans Robert Roemer, Persien auf dem Weg in die Neuzeit: Iranische Geschichte von 1350-1750.
- SADRÎ, C. (2013). "Timurlular Dönemi Horasan'da Etkili Tarikatlar". Çev. Mustafa Altunkaya. *İ.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*. C.2, S.4, 227-251.
- SAFÎ, F. A. (1875). *Reşahât-ı aynü'l-hayât*. Beyrût: Dâru'l-Kütübî'l-İlmiyye.
- SECCÂDÎ, S. Z. (1387). *Mecelle-i Mutalâtü İrân*. Tahran: ys.
- SEFÂ, Z. (1364). *Târîh-i Edebiyât der İrân ez Pâyân-ı Karn-ı Heştom tâ Evâyil-ı Karn-ı Dehom-i Hicrî*. Tahran: İntişârât-ı Firdevsî.
- SEFÂ, Z. (1366). *Târîhi Edebiyat-ı der İrân*. Tahran: Neşir Firdevs.

- SEMERKANDÎ, K. A. (1383). *Matlâ-i Seadîn Mecmua-i Behreyn*. Thk. Abdülhüseyn Nevâyî. Tahrân: Pejûheşkâ-yi Ulûm-i İnsânî ve Metâlîât-i Ferheng.
- SEVER, M. (2020). “Şevâhidü'n-Nübüvve Adlı Eseri Bağlamında Abdurrahman Câmî'nin Ehl-i Beyt Tasavvuru ve Ehl-i Beyt'in Emevîler'le İlişkilerine Dair Bazı Görüşleri”. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. S. 48, 303-334
- SUBTELNY, M. E. ve ANAS, B. K. (1995). “The Curriculum of Islamic Higher Learning in Timurid Iran in the Light of the Sunni Revival Under Shâh-Rukh”. *JAOS*. S.115, 210-236.
- ŞEHÂBEDDÎN. S. (1381). *Makâmat-ı Seyyid Emîr Kûlâl Pîr Şâh-ı Nakşibendî*. tsh. Gulam Mustafa Hân. Tahrân: ys.
- ŞEYBÂNÎ, A. (1315). *Târîhi Umûmî Gurûni Vasatî*. Tahrân: Matbaaî Rûşnâî.
- ŞEYBÎ, K. M. (1374). *Teşyi' ve Tasavvuf: Tâ Agaz Seddi Devazdehem Hicrî*. Tahrân: Emîr Kebîr.
- ŞEYBÎ, K. M. (1982). *Es-sıla beyne't-tasavvuf ve't-teşeyyu'*. Beyrut: Dâru'l-Endelüs.
- ŞÎRAZÎ, M. M. (1382). *Tarâikü'l-Hakâik*. nşr. Muhammed Câ'fer Mahcûb. Tahrân: İntişârât-ı Kîtâbhâne-yi Senâî.
- ŞÎRÂZÎ, M. M. (1365). *Tara'iq al-Hac*.ed. Muhammad Ja'far Mahjub. London: ys.
- ŞÎRVÂNÎ, Z. A. (1315). *Bostani's-siyâhe*. Tahrân: Ahmedî.
- ŞÜŞTERÎ, K. N. (1377). *Mecâlisi'l-Mü'minîn*. Tahrân: İntişârât-ı İslâmiyye.
- TEBRÎZÎ, H. H. K. (1344). *Ravzatü'l-Cinân ve Cennetü'l-Cenân*. ed. C. Sultan el-Kurrâyî. Tahrân: Bünyâd-ı Tercüme ve Neşr-i Kitâb.
- Tezcan, M. (2005). Emîr Timur Devrinde Din-Devlet İlişkileri ve Emîr Timur'un Din Adamlarına Bakışı, 419-450.
- TOSUN, N. (2005). “Timur ve Timurluların Tasavvuh Ehliyle Münâsebetleri”. *Ölümünün 600. Yılında Emir Timur ve Mirası Uluslararası Sempozyumu (İstanbul, 26-27 Mayıs 2005)*.ed. Abdülvahab Kara-Ömer İşbilir. 407-418. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- TOSUN, N. (2012). Ubeydullah Ahrar. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (C. 42, ss.19-22.) İstanbul: TDV Yayınları.
- TOSUN, N. (2007). Nurbahşiyye. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (C. 33, ss.247-248). İstanbul: TDV Yayınları.
- TOSUN, N. (2007). Nizâmeddin Hâmûş. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (C. 33, ss.180-181). İstanbul: TDV Yayınları.
- TRİMINGHAM, J. S. (1973). *The Sufi Orders in islâm*. Oxford.
- VAİZÎ, A. Ş. M. (1335). *Risâle-i der Seyr Hazretî Şâh Mi'metullah-ı Velî*. Tahrân: Enstitü İran ve Fransa.
- VELÎ, Ş. N. (ts.). *Divân*. Thk. Cevâd Nûrbahş. Tahrân: İntişârât-ı Hangâh.
- VELÎ, Ş. N. (1352). *Mektûbât. Mecmeu'Sad ve Heşt Risâle*.Nşr. Muhammed Resa. Tahrân: İntişârât-ı Hânîkâg-ı Ni'metullâh-ı Velî.
- VELÎ, Ş. N. (1392). *Mecmeu'r-resâil-i Şâh Ni'metullâh-ı Velî*. Nşr. Ali Muhamed Sâbirî. Tahrân: Neşr-i İlm.
- VELÎ, Ş. N. (1381). *Risâle-i Mehdiyye*. Tahrân: Kitaphânei Şemsu'l-Urefâ, 1087 tarihli nüsha içerisinde.
- WHEATLEY, P. (2000). *The Places Where Men Pray Together: cities in Islamic lands, seventh through the tenth centruies*.ys.
- YAKUBOV A. (2008). *Uluğbey'in Hazinesi*. İstanbul: Selenge Yayınları.
- YEZDÎ, A. H. K. (1357). *Târîhi Cedîdi Yezd*. Tahrân: Emîr Kebîr.

- YILDIRIM, R. (2014). *Halveti-Safevi Mücadelesi ve Halvetiyye Tarikatının Osmanlı Dünyası'nda Yayılması (Tokatın Yetiştirdiği İlim ve Fikir Önderleri İçinde)*. Ed.Kadir Özköse. Tokat: Gaziosmanpaşa Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- YÜKSEL, M. Ş. (2009). *Timurlularda Din-Devlet İlişkisi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- YÜKSEL, M. Ş. (2009). “Şâhruh’un Sünnî Canlandırma Siyaseti”. *Tarih Okulu*. S.5. 95-110.
- YÜKSEL, M.Ş. (2017). “Ortaçağlarda Beyin Göçü ve Etkileri: Timurlular Örneği”. *OTAM*. S.41, 283-302.
- ZERRÎNKÛB, A. (1350). *Donbâle-yi Costicû der Tasavvuf-i Îrân*. Tahran: Emîr-i Kebîr.

TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA NİNNİLERDE KADINLIK ROLLERİ/ BEKLENTİLERİ*

Mustafa DUMAN** & Tuğçe GÜNGİL***

Öz

Bu çalışma Türk ninnilerinde sunulan kadınlik beklentilerini toplumsal cinsiyet bağlamında tespit, tasnif ve tahlil etmeyi esas almaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerinin tespitinde ninnilerin bir izlek olarak seçilmesinin temel sebebi bu türün işlevsel ve bağlamsal özellikleridir. Ninniler, icracının dünya görüşünü dinleyiciye doğrudan aktardığı, bu haliyle öğretme işlevine sahip bir halk edebiyatı türüdür. Diğer halk edebiyatı türlerinden farklı olarak ninniler, toplumsal cinsiyet rollerinin öğrenildiği/ öğretildiği en temel kaynaklardan biri olarak kabul edilebilir; çünkü bağlamsal açıdan toplumsal cinsiyet rollerinin içselleştirildiği en erken dönemde dinleyicisiyle (çocukla) buluşmaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerinin ilk olarak ailede öğrenildiği ve içselleştirildiği göz önünde bulundurulduğunda genellikle aile ortamında icra edilen ninnilerin kadınlik rollerini tespit etmek için faydalanılabilecek önemli bir izlek olduğu düşünülmüştür. Mevcut literatürde ninniler ve toplumsal cinsiyet ilişkisini ele alan çalışmaların sınırlı sayıda olması ve mevcut çalışmalarda sabit bir yöntemin takip edilmemesi nedeniyle makale içerisinde sunulan verileri tespit, tasnif ve tahlil etmek için üç aşamalı bir yöntemsel işleyiş tasarlanmıştır. Ninni örnekleri için Amil Çelebioğlu'nun *Türk Ninniler Hazinesi* ve Necati Demir ile Fikriye Demir'in *Türk Ninnileri* kaynaklarından faydalanılmıştır. Altı bin ninni taranmış, bunlar içerisinde toplumsal cinsiyet beklentilerini içerdiği tespit edilen üç yüz altmış ninni belirlenmiştir. Bu ninniler arasından doğrudan ya da dolaylı olarak kız çocuğuna hitap eden otuz sekiz ninni örneği üzerinden değerlendirmelerde bulunulmuştur. Ninni örneklerini seçerken ninni içerisinde doğrudan (ninni kızım, güzel kızım, uyu kızım vb.) ve dolaylı olarak geçen göstergeler esas alınmıştır. İncelenen ninnilerde toplumsal cinsiyet göstergeleri kadınlik rolleri bağlamında belirlenmiş ve tasnif için “fiziki beklentiler”, “sosyokültürel/ekonomik beklentiler ve statü beklentileri”, “duygusal-düşünsel beklentiler” olmak üzere üç başlık oluşturulmuştur. Fiziki beklentileri belirlerken ninniler içerisinde yer alan güzel, çirkin, uzun vb. fiziki nitelemeler; statü beklentilerini belirlerken zengin, gelin, anne vb. nitelemeler ve duygusal-düşünsel beklentileri belirlerken saf, kırılgan, pasif gibi duygusal ve düşünsel halleri ifade eden nitelemeler esas alınmıştır. Ninniler yoluyla kız çocuklarına aktarılan toplumsal cinsiyet rollerini ele alan makale toplumsal cinsiyet rollerinin zaman içindeki değişimini esas alan çalışmalara veri sağlama açısından özgün değere sahiptir.

Anahtar Kelimeler: Türk ninnileri, toplumsal cinsiyet rolleri, kadınlik, halk bilimi, beklentiler.

* Bu makale Uşak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsünde Doç. Dr. Mustafa Duman danışmanlığında yürütülmekte olan “Türk Ninnilerindeki Toplumsal Cinsiyet Rollerine Üzerine Bir İnceleme” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Doç. Dr., Uşak Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Uşak/Türkiye. m.duman66@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9689-4034

*** Yüksek Lisans Öğrencisi, Uşak Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. tugcegunil@hotmail.com, ORCID: 0009-0006-6373-453X

GENDER ROLES IN LULLABIES IN THE CONTEXT OF FEMININITY

Abstract

This study focuses on identifying, classifying and analyzing the representations of women roles in Turkish lullabies in the context of gender. Lullabies are chosen as a theme in determining gender roles because of their functional and contextual features. Unlike other genres of folk literature, lullabies can be considered one of the most fundamental sources where gender roles are learned/taught; because it meets its audience (child) in the earliest period when gender roles are internalized. Considering that gender roles are first learned and internalized in the family, lullabies, which are generally performed in the family environment, are thought to be an important source that can be used to determine gender roles. Due to the limited number of studies on the relationship between lullabies and gender in the literature and the lack of a fixed method in these studies, a three-stage methodological process has been designed to identify, classify and analyze the data presented in the article. For lullaby examples, Amil Çelebioğlu's *Türk Ninniler Hazinesi* and Necati Demir and Fikriye Demir's *Türk Ninnileri* were used. 360 lullabies reflecting gender expectations were chosen among 6000 lullabies. Since 38 lullabies are directly or indirectly appeal to girls, evaluations have been made over these samples. While selecting lullaby examples, direct (oh girl, beautiful girl, sleep girl, etc.) and indirect indicators within the lullaby have been taken as basis. These samples have been classified under three headings: "physical expectations", "sociocultural and social status expectations" and "emotional expectations". For determining physical expectations in lullabies, the words that indicate physical characteristics such as "beautiful", "ugly", "tall" etc. in; for status expectations "rich", "bride", "mother", etc. for emotional-intellectual expectations, qualifications expressing emotional and intellectual states such as pure, fragile, passive have been taken as basis. Determining the gender roles transmitted to girls through lullabies can be considered as the original value of the article, both because of its contribution to the literature and because it provides data for studies based on the change of gender roles over time.

Keywords: Turkish lullabies, gender roles, femininity, folklore, expectations.

Giriş

Toplumsal cinsiyet rollerinin öğrenildiği en temel ortamlardan birisi ailedir. Tipik bir çekirdek aile kurgusunda toplumsal cinsiyet rolleri annelik, babalık, erkek evlatlık, kız evlatlık ve eşlik gibi akrabalık ilişkileri üzerinden şekillenir. Bu sosyal rollerden bağımsız olarak da kadınlık ve erkeklik rolleri ilk olarak aile ortamında öğrenilmekte ve birey tarafından içselleştirilebilmektedir (bk. Sun, 2008; Qypı, 2017; Özçelik ve Koyuncu Şahin, 2023). Örneğin bir kız çocuğu aile içerisinde sosyal statüsüne (kız evlat) bağlı olarak bir görev dağılımını üstlenirken diğer taraftan da kadınlık rollerini de ilk olarak aile içerisinde öğrenmektedir. Öte yandan toplumsal cinsiyetin tanımına ve doğasına bağlı olarak toplumsal cinsiyet rollerinin birey tarafından içselleştirilmesi resmî bir öğrenim sürecine bağlı değildir; gelenekler, görenekler, ritüeller ve diğer kültürel verimlerin içerisinde gömülü olan kadınlık ve erkeklik rolleri toplumsal bir kabulü ortaya çıkarır.

Bu makale kapsamında toplumsal cinsiyet rollerinin öğretildiği- öğrenildiği veya sunulduğu önemli bir kaynak olan ninniler ana örneklem olarak belirlenmiştir. Ninnilerin bir örneklem olarak seçilmesinin sebebi bu türün işlevsel ve bağlamsal özellikleridir. Ninniler, icracının (çoğunlukla annenin) dünya görüşünü samimi bir dille dinleyiciye (çoğunlukla çocuğa) aktardığı, bu haliyle öğretme işlevine sahip bir halk edebiyatı türüdür. Bağlamsal açıdan ise ninnilerin icracısı ile dinleyicisi arasında asimetrik bir ilişki söz konusudur. Yaşa bağlı bu asimetrik durum, beraberinde icracının dinleyiciye kendi dünya görüşünü tek taraflı aktarmasını getirmektedir. Fedakar’a göre çocukluk döneminde öğrenme o kadar hızlı ve yoğundur ki gözlemlenen her şey öğrenme sürecine dahil olur (2011: 108). Çocuk, kültürün ona sunduğu davranış kalıplarını maruz kalarak ya da gözlemleyip seçerek yoğun bir öğrenme sürecinin içerisinde var olur (Aksoy, 2021: 341). Bu noktada ninni dinleyicisi yani çocuğun/ bebeğin ninnilerde sunulan mesajı anlayacak yaşta olmadığı düşünülebilir. Ancak burada esas önemli olan ninnilerin annenin ya da diğer icracıların dünya görüşünü yansıttığıdır; annenin dünya görüşü ise onun çocuğunu yetiştirirken kullandığı tüm yöntemleri şekillendiren temel kaynaktır. Bu sosyal öğrenme süreci göz önünde bulundurulduğunda ninniler üzerinden toplumsal cinsiyet rollerini ele almak bir anlamda da bireyin toplumsal cinsiyet rollerini öğrendiği temel kültürel kaynaklardan birini tahlil etmek anlamına gelmektedir.

Geleneksel şiir ve özellikle de ninni konusuna toplumsal cinsiyet açısından yaklaşmak için sabit ve tutarlı bir yöntem takip edilmesi gerekmektedir. Mevcut literatüre bakıldığında ninnilere toplumsal cinsiyet açısından yaklaşan çalışmaların sayısının oldukça sınırlı olduğu görülmektedir. Bu çalışmalardan Büyükokutan Töret (2017)’in, *Kadının Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Türk Halk Ninnilerine Yansımaları* adlı makalesinde Türkiye’den derlenen ninni metinleri ve sözlü kaynaklardan elde edilen malzeme ışığında, kadının Türk halk ninnilerine yansıyan toplumsal cinsiyet rolleri üzerinde durulmuştur. Ninnileri yorumlarken “kadının geleneksel rollerini yansıtan ninniler”, “kadının çocuğuyla ilgili hayallerini ve beklentilerini yansıtan ninniler”, “kadının çocuk sahibi olma sürecini yansıtan ninniler”, “kadının yakın erkek akrabalarına bakış açısını yansıtan ninniler”, “kadının yakın kadın akrabalarına bakış açısını yansıtan ninniler” şeklinde bir sınıflandırma yapmıştır. Bir diğer çalışma olan Çek Cansız’a ait (2010), *Ninnilerde Kadın Anlatıcının Sesi* isimli doktora tezinde Türk halk ninnilerinin anonim halk şiiri içinde nasıl bir karaktere sahip olduğu sorusunu yanıtlanmaya çalışmıştır. Çalışmada Türk halk ninnilerinin sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamlarında icra ediliş bağlamları ve buna göre ninnide ortaya çıkan yapısal, tematik, işlevsel farklılaşmalar değerlendirilmiştir.

Bu çalışmalardan farklı olarak bu makalede toplumsal cinsiyet rollerini tespit, tasnif ve tahlil etmek için üç aşamalı bir yöntemsel işleyiş inşa edilmiştir. Bunlardan ilk ikisi tespit ve tasnifi esas almaktadır. Tespit için Amil Çelebioğlu’nun *Türk Ninniler Hazinesi* ve Necati Demir ile Fikriye Demir’in *Türk Ninnileri* kaynaklarından faydalanılmıştır. Her iki çalışma Türkiye’nin farklı yörelerinden derlenmiş yaklaşık 6000 ninninin incelenmesine fırsat vermiştir. Bu bağlamda ninnilerde kız ve erkek çocuklarına dair toplumsal cinsiyet beklentilerini içerdiğini tespit ettiğimiz 360 ninni içerisinden doğrudan kız çocuğuna hitap eden 38 ninni örneği belirlenmiştir. Bunu yaparken ninni içerisinde geçen ninni kızım, güzel kızım, uyu kızım gibi göstergeler belirleyici olmuştur. İncelenen ninnilerde toplumsal cinsiyet göstergeleri kadınlık rolleri bağlamında belirlenmiş ve tasnif için “fiziki beklentiler”, “sosyokültürel ve toplumsal statü beklentileri”, “duygusal-düşünsel beklentiler” olmak üzere üç başlık oluşturulmuştur. Makale içerisinde tüm ninni

örneklerine yer verilmesi teknik açıdan mümkün olmadığı için bu örneklerden en tipik olanları paylaşılmış ve diğerleri ilgili kaynaklara atıfta bulunularak gösterilmiştir.

1. Tespit ve Tasnif: Ninnilerde Kız Çocuktan Beklentiler/ Roller

Ninnilerde kız çocuğa atfedilen özellikler ve beklentiler hakkındaki tasnif ve değerlendirmelerimizi içeren bu başlık altında söz konusu beklentileri üç ana başlık altında değerlendirdik. Bunlar fiziki beklentiler/ roller, sosyokültürel ve toplumsal statü beklentileri/ rolleri ve duygusal-düşünsel beklentiler/ rollerdir. Tasnifimizde böylesi bir taksonomi kullanmamızın temel sebebi, toplumsal cinsiyet rollerinin toplumsal hayat içerisinde var olurken ortaya çıkması ve bireyi görünümünden davranışına kadar birçok alanda şekillendirmesidir. Bireyin toplumsal hayatta kabul görmesinin temel parametreleri ise Türk ninnilerinde en temelde fiziki beklentiler (güzel olma, uzun saçlı olma, siyah saçlı olma, kınalı olma vb.), ekonomik-toplumsal statü beklentileri (zengin olma, evli olma, ev hanımı olma, başlık parasına sahip olma vb.) ve duygusal beklentiler (aile kurma, yuvasına sahip çıkma, anne babasına bakma, ailesinin ocağını tüttürme vb.) olmak üzere üçlü bir özellik göstermektedir.

1.1. Fiziki Beklentiler

Toplumsal cinsiyet rollerinin belirlenmesindeki en temel parametrenin fiziki beklentiler olduğunu düşünmekteyiz. Çünkü kişiler arası ilişkideki ilk temas görsel temas olarak değerlendirilebilir. Bu temas ise ilk başta fiziki göstergelerin anlamlandırılmasını salık verir. Fiziki göstergelerin en başat temsili ise anatomik göstergelerdir.

Beden, sadece biyolojik değil aynı zamanda sosyal ve kültürel bir özellik de taşır. Biyolojik olarak kadın üreme organlarına sahip bireyden “kadın gibi” olması, erkek üreme organına sahip bireyden ise “erkek gibi” olması beklenir. İki cinse yönelik bu beklentiler insanlık tarihi boyunca -toplumdan topluma bazı farklılıklar ihtiva etmesine rağmen- kültürel kabuller bütünü olarak oluşturulmakta ve nesilden nesile aktarılmaktadır. Vatandaş’ın da ifade ettiği gibi bireyler de “toplumsallaşma sürecinde edindikleri görünüm ve davranış kalıplarını toplumsal cinsiyete göre inşa etmektedirler. Çünkü hemen her toplumda cinsiyet ile davranış ve görünüm arasında doğrudan ilişki tesis edilmiştir” (Vatandaş, 2007: 44). Bu toplumsal cinsiyet inşasında bir kadını/kız çocuğunu “kız gibi, kadınsı” bir şablona oturtan en temel kavram ise güzelliştir. Türk toplumunda bu kavram tamamen toplumsal cinsiyeti vurgulayacak şekilde ikiye ayrılmış durumdadır. Kadın için “güzel” kelimesi kullanılırken erkek için “yakışıklı” kelimesi kullanılır. Dolayısıyla güzellik kavramı kadına has bir mahiyet gösterir. Kurttaş’ın tespitine göre “Güzelliğin kadına özgü olmasının temelinde ise sadece kadının biyolojik özellikleri yer almaz. Kadının güzelliğini aynı zamanda sosyal, ekonomik, politik ve kültürel faktörler belirler.” Toplumsal cinsiyet rolleri gereği “erkek bakan, kadın ise bakılındır. Kadın; arzu edilen ve hoş giden cinstir. Bu nedenle güzel olmak zorundadır” (Kurttaş, 2021: 187).

Güzellik aynı zamanda kamusal alandan dışlanmış, çocuk bakımı ve ev işleriyle görevlendirilmiş, ikincil bir durumda yer alan kadının kendini var ettiği ve görünür kıldığı bir alan özelliği gösterir. Toplumsal cinsiyet rollerinde erkeği görünür kılan güç ve başarı faktörü iken kadını görünür kılan ve dikkat çekmesini sağlayan güzel ve alımlı olmasıdır. Güzel ve alımlı kadın aynı zamanda kendi cinsine ait özelliği ve kültürel kabulleri en iyi taşıyan birey olarak görülür. Bu bağlamda toplum nezdinde “güzel olmayan” ile dişilik arasında bir ters orantı mevcuttur. Grappe’e göre “Çirkinlik ile dişilik bağdaşmamaktadır. Çirkin kadın daha nötr, daha az cinsel kimlikli bir kategoriye aittir ve bu yüzden kültürün ürettiği anlatılarda ve imgelerde yer alma olasılığı daha azdır. Kültür kadınlık ile görünüş, kadınlık ile fiziksel güzellik, kadınlık ile cinsellik arasında çok yakın bir bağlantı kurar” (Nahoum-Grappe, 2005: 92’den akt. Kurttaş, 2021: 191).

Halk edebiyatı ürünlerinin birçoğunda güzellik kavramına vurgu yapılmıştır. Kadın olumlu karakterler güzellik ve iyilikle ilişkilendirilirken kadın olumsuz karakterler çirkinlik ve kötülükle ilişkilendirilmiştir. Masallarda, efsanelerde iyi kalpli prenses gençtir, uzun saçlara, dillere destan ve kıskanılacak bir güzelliğe sahiptir; onun güzelliğini kıskanan ve gerçekte ona bu güzelliğin bedelini ödetmeye hazırlanan kötü kalpli cadı ise yaşlı ve çirkindir. Kurttaş’ın ifadeleriyle “Kültür güzel kadını görünür kılar, çirkinini ise yok sayar.” Mücadelenin sonunda ise her zaman iyiler ve güzeller kazanır. “Çünkü güzel olmak mutluluk getirir” (Kurttaş, 2021: 191).

Türk ninnilerinde de annenin kız çocuğuna yönelttiği fiziki beklentilerin başında güzellik gelir. Ninnilerde anneler kız çocuklarından güzel bir kız olmalarını isterken arka planda bir kadın olarak toplumsal cinsiyet rollerini pekiştiren ve bu rollerin devamlılığını sağlayan bir görev üstlenirler. Ninnilerden anlaşıldığı kadarıyla anneler, kadının arzulanan bir nesne gibi görüldüğünün farkındadır ve bunu kabullenmişlerdir. Öyleyse büyüttükleri kız çocuğu da arzu edenin/ erkeğin beğenisini cezbetmeli, kapısında bekleyen birçok taliple varlığını kabul ettirmeli ve güzelliği ile görünür olmalıdır.

Bu bağlamda Amil Çelebioğlu'nun "Türk Ninniler Hazinesi" ve Necati Demir'in "Türk Ninnileri" kitaplarından elde ettiğimiz örnekleri tahlil ederek tartışmalarımızı derinleştirebiliriz.

Armut dalda sallanır

Yere düşer ballanır

Bir kız güzel olursa

Çok oğlanlar yalvarır (Çelebioğlu, 1995: 227)

Kastamonu yöresine ait bu ninnide görüleceği üzere kız çocuğundan en temel beklenti onun güzel olmasıdır. Bu güzellik ise yine kadın bedenini tasvir etmede kullanılan armut (bk. Tunç, 2022) ve bal gibi hem görsel hem de lezzet açısından talep edilir, istenir ve elde edildiğinde zevk ya da haz veren nesneler arasından seçilmiştir. Ayrıca armudun yere düşmesi, kız çocuğunun artık kadınlık dünyasına adım atması olarak da değerlendirilebilir.

Turan Demir'e göre genel itibarıyla meyve veren ağaçlar doğurganlık, bereket ve canlılık yönüyle kadın ile sembolik olarak örtüşen özellikler göstermektedir. Demir, bizim yorumumuzu destekler biçimde Türk inanış ve anlatılarında armut ağacı ile kadın arasında sembolik bir bağ kurulduğundan bahseder; Türkiye'nin çeşitli yörelerindeki efsanelerde kadınların armut ağacına dönüşmesinin tesadüf eseri olmadığını, armut ağacının dişil bir sembol olarak görülmesinin sonucu olduğunu belirtir. Çalışmada arka arkaya kız çocuğu olan Anadolu kadınlarının artık kız değil erkek çocuk sahibi olmak istediklerini armut ağacı taşıyarak gösterdikleri bilgisine yer verilmiştir (Demir, 2021). Demir ile aynı doğrultuda fikir beyan eden Pervin Ergun, armut ağacı ile doğurganlık arasında bir ilişki kurar ve bazı Türk halk anlatılarında armut ağacı altında uyuyan kadınların hamile kaldığını nakleder (Ergun, 2004).

Ninnide geçen armudun ballanması ifadesini kız çocuğunun cinsel olgunluğa erişmesi şeklinde yorumlamak mümkündür. Nitekim İsmail Abalı'ya göre yemeğe duyulan iştah ile cinselliğe gösterilen iştah birbirinden ayrılamaz, ikisi de hazza dayanmaktadır. Cinsellikle ilgili arzuların mit, masal ve efsaneler gibi folklorik yaratımlarda sembollerle yer aldığını söyleyen Abalı; tatlı besinlerin enerji, haz ve cinsel güç vermesi dolayısıyla cinsellikle alakalı semboller olarak kullanıldığını belirtir. Özellikle balın Türk halk yaratımlarında bekaret olgusunu simgelediğini iddia eden yazar, bir türküden örneklediği "*ellenmiş kovanda sır mı olur*" sözünde bakire olmayan bir gelinin anlatıldığını söylemekte ve aynı zamanda Karacaoğlu'nun "*On birinde bir yar sevdim/ Yeni açmış güle benzer/ On ikide şeker şerbet/ Oğul vermiş bala benzer*" şiirindeki bal betimlemesinin de kızın cinsel açıdan işlevsel olduğu yaşı vurguladığını belirtmektedir. Yazarın Fromm'dan aktardığı Kırmızı Başlıklı Kız masalı yorumunda kırmızı şapka kızın aybaşı kanamasını, annesinin dökmemesini tembihlediği şurup ise bekareti temsil etmektedir. Abalı'ya göre bu masaldaki şişe ve şurup sembollerinin anlamı Türk halk anlatılarındaki küp(tuluk), bal sembolleriyle aynıdır ve cinsel ilişki yaşamamış kadınlar küpteki, testideki, bardaktaki balını muhafaza eden karakterler olarak sunulur (Abalı, 2021: 62-74).

Bu bağlamda ninnide kadın olmak, "yenilebilir" yani "evlenilebilir" bir atfa sahiptir. Kız çocuğunun beğenilmesinin, arzu edilmesinin ve talibi olmasının ön koşulu ise güzel olmasıdır. Ancak güzel olursa birçok oğlan tarafından rağbet görecektir.

Kadının genellikle pasif yani alınan ya da talep edilen bir hüviyete sahip olmasının en temel sebeplerinden biri ataerkil toplumun inşası sürecinde kadının metalaştırılmasıdır. Bu hususta Mustafa Duman, ataerkilliğin inşası sürecinde kadının erkeğe bağımlı bir hayat sürmeye başlamasının en temel nedenlerden biri olduğunu ifade eder. Duman, ataerkilliğin kökenlerinin neolitik toplumdan kent

devletlerinin ortaya çıkmaya başladığı bir döneme rast geldiğini söyler. Bu dönemde yazı keşfedilmiş ve erkeklerden oluşan, kayıt tutma bilgisini tekellerinde tutan bir toplumsal sınıf oluşmuştur. Kent devletlerinin kurulmasıyla yine erkeklerden oluşan askeri birliklerin kurulması, mülkiyetin miras yoluyla babadan oğula geçmesinin yasalarla güvence altına alınması gibi birçok gelişme erkeğin hiyerarşik düzlemde elini güçlendirmiş; kadını ise ikinci planda ve güçsüz bırakmıştır. Dini, ekonomiyi, askeri gücü kendi tekeline alan erkeğin gücü kurumsallaşırken kadın bu gücün altında ezilmeye mahkûm edilmiştir (Duman, 2022). Bu bağlamda ataerkillik eril bir tahakkümü ifade eder ve kadınların erkekler tarafından metalaştırılmasının ve kadın bedeninin denetlenmesinin önünü açar. Varlığı ikinci plana atılan, kurumsal hayatın dışına itilen, pasif bir konumda bırakılan kadının arzu nesnesine dönüşmesi söz konusu olur. Arzu nesnesi ise doğası gereği “güzel” ya da “estetik” özelliklere sahip olmalıdır.

Ataerkilliğin kadının kendini var edebildiği ve elini güçlendirebildiği alanın güzellik ve dişilik olmasını beraberinde getirdiğini ifade etmek mümkündür. Dolayısıyla kadının güzelliğe yatırım yapması ve erkek tarafından arzu edilen olmayı kabullenmesi söz konusu olur. Özcan Güler’e göre “Kadın cephesinden düşünüldüğünde erkeğin elindeki ekonomik ayrıcalık, erkeğin desteğinin yararı gibi faktörler kadınların erkekler tarafından beğenilme arzusunu ön plana çıkarır. Dolayısıyla kadın kendi için değil, beğenilmeyi garantilemek adına erkek için var olmayı seçer. Kadın, erkeğin düşlediği gibi olmayı öğrenir” (Özcan Güler, 2022: 53). Bu durumun bir yansıması olarak ninnilerde kız çocukları arzulanan olmanın fiziki göstergesi olan güzellik olgusu ve temsilleriyle karşımıza çıkmaktadır.

Koca dağların eteği kızım,
Etekleri bülbüller yatağı kızım,
Benim kızım güzel,
Anasının bir tanesi,
Nenni yavrum nenni!
Nenni yavrum da nenni!
(...) (Demir ve Demir, 2014: 129)

Yukarıdaki ninnide kız çocuğu dağın zirvesi olarak değil dağın eteği olarak nitelendirilir. Hem dağ eteği ve kadın eteği arasında çağrışım yoluyla hem de dağın eteklerinin konumu itibarıyla böyle bir benzetmenin kurulduğu söylenebilir. Ninnideki dağ ve dağın eteği arasındaki konum farkı aklımıza ataerkil söylemde erkeğin iktidarının merkeze alınması ve kadının ikinci planda yer almasını getirmektedir. Ninnide kız çocuğunun yeri zirvede değil daha alt bir konumda olan dağın eteklerindedir. Dağın zirvesi zorluğu, sarplığı ile erkeğin mekanıdır. Dağın etekleri ise yerleşik düzenin olduğu, evlerin kurulduğu, tarımın yapıldığı bir konuma sahiptir ve kadına atfedilen mekanları kapsar. Bu dağın eteği aynı zamanda bülbüller yatağı olarak tarif edilmiştir. Türk sözlü anlatılarında birçok formda gül ve bülbül hikayelerine rastlanır. Bu hikayelerde değişmeyen ise gülün pasif ve dişil bir özellik gösterip maşuk olması, bülbülün ise aktif ve eril bir özellik gösterip âşık olmasıdır. Gül, gonca gibi kelimeler aynı zamanda açılıp kapanmaları yönüyle kadın erginliğini çağırır. Dolayısıyla dağın eteğinde bu kız çocuğuna talip birçok bülbülün, erkeğin olduğu alt bilgisi verilir. Anne, kız çocuğuna “benim kızım güzel” diye hitap edip onun zihnine güzel olması gerektiği fikrini işlerken aynı zamanda bu güzelliğin ona birçok talip getireceği mesajını da vermiş olur. Özcan Güler de benzer bir noktaya işaret edip “Kadının güzelliği; sağlığı, doğurganlığı, cinsel çekiciliğini simgelerken iyi bir evlilik yapmanın, evlilikteki pazar payını arttırmanın ve iyi bir geleceğin anahtarı sayılır” demektedir (Özcan Güler, 2022:124).

Kadınlık göstergelerinden birine sahip olmayan, bu göstergeleri tahrif ettiği düşünülen ve genel kabullerin dışına çıkan fiziki özellikler toplumsal cinsiyet rollerinin kendini gösterdiği en temel noktalardan biridir. Örneğin Türk toplumunda saçını kazıtmış ya da oldukça kısa bir şekilde kestirmiş olan bir kadının toplumsal beklentinin temel özelliklerini barındırmadığı düşünülebilir. Toplumsal beklentiye ise içinde yaşanan toplumun kültürel verimleri ve yaşam tarzı belirler. Kültürel verimlerden biri olan halk edebiyatı unsurlarında kadınlar genellikle uzun saçlı, hatta uzun ve siyah saçlarına hayran olunan tipik bir sunuma

sahiptir. Gerek halk edebiyatında hatta gerekse günümüz televizyon dizilerinde kadınların en temel özelliklerinden birisi uzun saçlı olmalarıdır.

Alna dökülen kâküller, omzu örten uzun saçlar, örgüler ve perçemler kadına ait güzellik unsurlarının içinde yer alır. Ninnilerde de saçın, kadın ve kız çocukları için bir güzellik unsuru olduğu ve fiziki beklentilerin içinde yer aldığı görülmektedir.

Denizin dibi oluklu,

Sular akar sülüklü, balıklı,

Ensese çatal örüklü,

Nennen derim yavrum nenni! (Çelebioğlu, 1995:199)

Çal yöresine ait bu ninnide, annenin ninni okuduğu bebeğin henüz örülecek kadar uzun saçla sahip olmadığı aşıkardır. Ancak anne, kızının ileride örebileceği kadar uzun saçlarının olmasını arzulamakta ve beklemektedir. Türk toplumunda çok eski dönemlerden beri uzun ve örgülü saçın ayrı bir önemi vardır; saç inançla birlikte gelen bir gücü işaret eder. İşcanoğlu'nun verdiği bilgilere göre en eski Türk inanışlarından biri olan Şamanizm'de saçın canlı olduğu ve bir ruh taşıdığı düşünülmektedir. Bu yüzden Şamanlar uzun saçlı olurlar ve saçlarının onlara güç verdiğine inanırlar (İşcanoğlu, 2022: 288). Aynı zamanda Türk dünyası halk anlatılarında saç, örülü veya açık olması, örgü sayısı itibarıyla de kadının yaşını, medeni durumunu veya çocuk sahibi olup olmadığını işaret edecek şekilde kullanılmıştır. Saçların örgülü veya açık olması, uzun ya da kısa olması, düz veya kıvrıkcık olması ve rengi edebi anlatılarda farklı bir anlam taşır. Uzun saç güçlü ve uzun ömürlü olmayı, kıvrıkcık saç kötülüğü, ak saçlar bilgeliği, kara saçlar gençliği ifade etmek için kullanılmıştır (İşcanoğlu, 2022: 296).

Güzellik kavramı dendiğinde sadece saç değil fiziki birçok unsurun ninnilerde yer aldığı görülür. Kaş, kirpik, göz, boy, ten rengi, kınalı olma gibi birçok faktör güzelliğin niteliği açısından belirleyicidir.

(...)

Yavrumun uzun saçları,

Simsiyah keman kaşları,

Can alıyor bakışları,

Ninni yavrum ninni!

Ninni yavrum ninni!

Uyu kızım büyüyesin,

Rüyada babanı göresin,

Sabah baban gelince,

Ellerini de öpesin,

Ninni yavrum ninni!

Ninni yavrum ninni! (Demir ve Demir, 2014: 49)

Uzun saçlar ve siyah uzun kaşlar kız çocuğunun güzelliğini can alıcı bir noktaya taşır. Toplumsal cinsiyet rolleri açısından arzu edilen, alınan-verilen, evlendirilen, evlenme aşamasında bir meta gibi erkek evi tarafından alınıp götürülen kadının edilgen bir konumda olduğu görülür. Güzellik ise aynı kadının etkinlik gösterebildiği tek alandır. Kız çocuklarına güzelliğinin bir güç olduğu bilgisi bebeklikten itibaren işlenir. Güzel olduğu taktirde can verici değil can alıcı bir konuma yükselebilir. Ama ninninin devamında bu konum bile sınırlandırılmıştır, babasının/ erkeğin elini öpecek ve itaatini, saygısını gösterecektir.

Kara kaşlı, zeytin gözlü,

Beyaz yüzlü, doğru sözlü,

İpek saçlı, tunç bilekli,

Temiz yürekli olası kuzum ninni! (Çelebioğlu, 1995:107)

Bu örnekte olduğu gibi bazı ninnilerde fiziki beklentiler ile duygusal ve ekonomik/ toplumsal statü beklentilerinin bir arada olduğu görülür. Daha önce de bahsettiğimiz üzere halk edebiyatı ürünlerinde güzellik iyilikle ilişkilendirilirken çirkinlik kötülük ile ilişkilendirilir. Kız çocuğunun hem kara kaş ve zeytin gözlerle bir güzelliğe hem de iyi bir kalbe sahip olması beklenmiştir. Ninnide kelimelerin anlam örüntüsüne bakıldığında ilişkili kelimelerin aynı dizede olduğu görülmektedir. “Beyaz yüz-doğru söz” kelime grupları aynı dizededir ve beyazlık saflığın, temizliğin, dürüstlüğün timsalidir. Bu minvalde beyaz bir yüze sahip olma hem fiziki bir beklenti taşır hem de kız çocuğunun dürüst bir insan olmasına yönelik duygusal bir beklentiği ifade eder. Dilimizde “yüzü bahtı ak olmak, iki cihanda yüzü ak olmak, yüzü kara olmak, yüzü kara çıkartmak” gibi birçok deyimnin olması bu yorumumuzu kanıtlar niteliktedir. Geoffrey Lewis, Dede Korkut coğrafyasındaki kadınlar hakkında bilgi verirken Oğuz kadınlarının genellikle akça yüzlü olarak tasvir edildiğini çünkü pastoral toplumlarda bronzlaşmanın bir zenginlik ve mevki işaret ettiğini ifade eder (Lewis, 1974, 10).

Güzellik unsurlarından saç, kaş ve kirpiklerin uzunluklarından başka renkleri de önem arz etmektedir. Ninnilerde kız çocuğunun saçının, kaşının ve kirpiklerinin siyah renkte olması beklenir.

Dandini dandini dastana,

Kızlar girmiş hamama,

Hamamın yolu taşlıdır,

Kızımın kaşı karadır,

Nenni kızım nenni!

Nenni kuzum nenni!

Eee eee eee...eee eee eee... (Demir ve Demir, 2014: 129)

Yukarıda verilen ninni örneklerine bakıldığında “yavrumun uzun saçları/simsiyah keman kaşları”, “kara kaşlı zeytin gözlü”, “kızımın kaşı karadır” gibi siyahlık içeren kelime gruplarına rastlanır. Halk edebiyatında ve divan edebiyatında saç, kaş ve gözler çoğunlukla siyah(kara) olarak ele alınır. Saç, siyahlıkla ilgili birçok kelime ile tasvir edilir. (Gece, duman, saye, zulmet, bela, sevda vb.) Şairlerin dünyasında “güzel için sarışınlık âdeta yasak renktir. Şairler, sarı rengi solgun, bitkin ve hastalıklı yüzlerini ifade etmek için kullanmışlardır” (Şahin, 2011: 1854). Siyah renk hem güzellik unsurunu pekiştirmesi hem de sevdâyı çağrıştırmasıyla halk anlatılarında ve ninnilerde kullanılmıştır.

Ninnilerde kız çocuğundan beklenen güzellik unsurlarından bir diğeri ise kınalı olmasıdır. “Kınanın, özellikle kadınlar arasında çok uzun dönemlerden beri kullanılan yaygın bir süslenme aracı olduğu, Kuzey Afrika ve Ortadoğu’daki ritüellerde de sıkça kullanıldığı bildirilmektedir” (Karaca, Şar, 2016: 30). Türk kültüründe de evlilik, ölüm, doğum, askerlik gibi birçok geleneksel törende el, ayak ve saç renklendirmek için kullanılmış bir süslenme aracı olduğu görülmektedir. Kadınlarda kınalı olmanın taşıdığı birçok anlam mevcuttur. Bunlardan ilki evlilik töreninden birkaç gün önce geline yakılan kınadır. Bircan ve Aydın Durdu, kadınlar tarafından şekillenen bir ritüel olan kınanın bekârlıktan evliliğe geçişin bir simgesi olduğunu ve halk arasında adanmışlığı temsil ettiğini söylemektedirler (Durdu ve Durdu, 2006).

Ninni dedim ninnisine,

Çayır çimen koyusuna,

Kızım ellerini kınalamış,

Kahve vermiş dayısına! (Çelebioğlu, 1995:233)

Toplumsal cinsiyet rollerinde kadının yerinin iç mekân, görevinin ise ev işleri ve çocuk bakımı olduğu görülür. Her kız çocuğu belli bir yaşa geldiğinde bu görevleri annesinden devralır ve öğrenilen bu cinsiyet rolleri nesiller boyu aktarılır. Yukarıdaki ninni örneğinde kız çocuğu ev işlerinde annesine yardım edecek ve kahve pişirecek yaşa gelmiştir. Türk kültüründe kahve, misafir ağırlarken içildiği gibi kız isteme merasimlerinde de ikram edilir ve içilir. Bu bağlamda kahve pişirecek yaşa gelmiş bir kızın aynı zamanda ellerinin kınalı olması bize “kahve verme” edimini farklı açıdan yorumlayabilme imkânı tanımaktadır. Dolayısıyla ninnide bahsi geçen kızın akrabaları karşısında görücüye çıktığını ve evlilik arifesinde olduğunu söyleyebiliriz. Annenin zihninde canlandırdığı bu kurgu, içerdiği toplumsal cinsiyet rolleri bakımından önemlidir. Bir kız çocuğu daha bebekken ileride yaşayacağı geleneksel örüntüleri annesinden dinlemeye başlamaktadır.

Kına sadece evlenmek üzere olan kızlara değil aynı zamanda bebeklere de yakılmaktadır. Tokmak, bazı bölgelerde altı aylık olan kız bebeklere “altı aylık” veya “buçuk kınası” adı altında kına yakıldığını ifade etmektedir (Tokmak 2009: 28-29, akt. Düzgün, 2016:55).

Dandini dandini,

Danalı bebek,

Elleri kolları kınalı bebek,

Benim kızım büyüyecek,

Büyüyüp de gelin olacak,

Nenni kızım nenni! (Demir ve Demir, 2014: 122)

Bu ninnide kız bebeğin elleri ve kolları kınalıdır. Dolayısıyla bebeğin yaklaşık altı aylık olduğu tahmin edilmektedir. Aile bireylerinin kız bebeğe sahip oldukları için mutlu olduklarını da yaptıkları kına ritüeline dayanarak söyleyebiliriz. Çünkü bu ritüel kız çocuklarının haneye girişini kutlamak amacıyla yapılmaktadır ve aslen bir mutluluk, kıvanç göstergesidir. Ebru Irmak ve Muaffak Sarıoğlu, bu ritüelin Türkiye’ye Balkan göçmenleri tarafından getirildiğini düşünmektedirler. Yaptıkları çalışmada kız çocuğunun toplumdaki varoluşunu müjdelemek, kız çocuğunu kutsamak, onu nazardan ve kötülüklerden korumak, peygamberin sünnetini yerine getirmek, bebeği güzelleştirmek amacıyla Trakya Bölgesinde ve kırsal alanlarda bebek kınası yakıldığını belirtmişlerdir (Irmak ve Sarıoğlu, 2023:9).

Bebekken yakılan bu “altı aylık kınası” aynı zamanda gelin olurken yakılacak kınaya bir ön hazırlıktır. Yukarıdaki örnek ninnide aynı zamanda kız bebeğe büyüyünce gelin olacağı bilgisi de sunulmaktadır. Gelin olmak, evli olmanın ötesinde aynı zamanda ataerkil bir iktidar biçiminin göstereni haline gelmiştir. Gelin, erkek evi tarafından bir at ile kendi evinden alınır ve bambaşka bir evde/coğrafyada yeni bir hayata başlar. Kendi ailesini, soyadını geride bırakır; erkeğin soyadını alır, erkeğin ailesine hizmet ve saygı göstermekle yükümlü hale gelir. Gelinin kendini eşine ve eşinin ailesine adaması beklenir. Bu yüzden evliliğin arifesinde “geline kına yakılmakta, çünkü gelinin ailesi kızını gelenek ve göreneklerimize göre baba ocağından başka bir eve göndermekte, kocasına ve yeni evine kurban etmektedir” (Karaca ve Şar, 2016:33). Düzgün’e göre “Kına, yeni evlenmiş hanımlar için bir nevi alyans vazifesi de görür. Genç hanımların evli ya da bekâr olup olmadıkları el ve ayaklarına yakılan kınanın tazeliliğinden anlaşılır” (Düzgün, 2016:57).

Karaca ve Şar’ın aktardığı bilgilere göre kınanın İslami bir motif olma özelliği gösterdiği de görülmektedir. Kına yakmanın İbrahim Peygamber ile başladığına inanılmaktadır. Rivayetlere göre İbrahim Peygamber oğlu İsmail’i kurban ederken bir kınalı koç gelmiş ve Allah tarafından İsmail’in yerine bu koçun kurban edilmesi istenmiştir. Bu olay ile kına yakma geleneğinin doğduğu, o günden sonra da adak ve kurbanlıkların süslenmeye başlandığı belirtilmiştir. Hz. Muhammed’in de kına kullandığı ve bu yüzden kına kullanmanın sünnet olduğu söylenir (Karaca, Şar, 2016:32). Bu konuda ninniler vesilesiyle yapabileceğimiz diğer bir yorum ise kınanın kozmetik ürün olarak kullanımının bu dini örüntüler sayesinde kısıtlanmamış olmasıdır. Türk toplumunda özellikle eski dönemlerde kadının kozmetik ürünler kullanmaları ve çok gösterişli olmaları hoş karşılanmamıştır. Düzgün’ün ifadeleriyle “kına söz konusu olduğunda ise bu anlamda büyük ölçüde toplumsal bir mutabakata varıldığı tespit edilmiştir. Kuşkusuz bu anlayışın gelişmesinde kına ile İslam dini arasında kurulan ilginin büyük ölçüde etkisi vardır” (2016:59).

Ele alınan örneklerde Türk ninnilerinde kız çocuğundan istenen ve beklenen en temel fiziki özelliğin güzellik olduğu görülmektedir. Öyle ki bu güzellik renk ve boyutla ilgili nitelemelerle ninnilerde ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir. Çalışmaya dahil edilen az sayıdaki ninni örneğinden hareketle böylesi genelleşici bir yorum yapmak ilk bakışta indirgemeci bir tavır olarak algılanabilir. Ancak bu noktada ninnilerin, diğer tüm unsurlarıyla birlikte var olan kültürün sadece küçük bir parçası olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Daha açık bir ifadeyle ninniler dışındaki diğer kültürel unsurlarda da kadından temel beklentinin güzellik olması, Türk ninnileri hakkında bütüncül bir yorumda bulunmamızın dayanağı olarak kabul edilmelidir.

1.2. Sosyokültürel/ekonomik ve Toplumsal Statü Beklentileri

Din, siyaset, ekonomi gibi birçok alanda egemenliği tekelinde tutan ataerkil hegemonyada kadın ikinci planda yer alır. Kadının aleyhine işleyen bu ideolojik yapılanma, biyolojik farklılıklara dayandırılarak meşrulaştırılmaya çalışılmıştır. Söz gelimi gebelik ve emzirme sürecinde bir kadın eve mahkumdur, bebeğin bakımı ve beslenmesi ile ilgilenmesi gerekmektedir. Bu yüzden cinsiyete dayalı görev paylaşımında evde vakit geçirebileceği sorumluluklar ona atfedilmiştir. Leibowitz, “erkeklerin kadınlardan daha büyük yapılı oldukları için kadınlar üzerinde baskın olduğu fikrinin kabul gördüğünü, hatta daha iri olan erkeklerin daha küçük yapılı ve güya daha az egemen erkek üzerinde dahi bir tahakküm kurduğunu belirtir” (Reiter, 2016:22, akt. Özcan Güler, 2022:28). Yani erkeğe kıyasla kas gücünden mahrum olan kadının yapabileceği meslekler de kas gücü gerektirmeyen işler olmalıdır anlayışı söz konusudur.

Bir grubun, o grubun üyelerinin davranışları ve özellikleri hakkındaki genellenmiş inançlara “kalıpyargı” denilmektedir. Kadınların daha duygulu, duyarlı oldukları, çocukları sevdikleri ve çocuk bakımından anladıkları, fedakâr oldukları; erkeklerin de bağımsız, soğukkanlı, cesur, kuvvetli oldukları, ev dışında çalıştıkları düşünülmektedir. Bu düşünceler topluma ait yargılardır ve toplumun kadınlardan ve erkeklerden beklediği “kadınsı, erkeksi” cinsiyet kalıplarını oluşturur (Dökmen, 2009). Bu kalıpyargılara göre kadın sadece bedensel değil duygusal olarak da daha zayıf ve hassastır. Bu yüzden sağlam bir irade ve mücadele gerektirecek işlerin kadına uygun olmadığı hususunda bir genel kanı hakimdir. “Liderlik, karar alma, başatlık ve başarı yönelimli davranışlar” toplumsal cinsiyet hiyerarşisini destekler nitelikte erkeğe atfedilmiştir (Özcan Güler, 2022:26). Özcan Güler, cinsiyete göre görev dağılımına dair şu bilgileri aktarmaktadır:

“İlkelerde yiyecek toplamının kadın işi olduğu noktasında araştırmacılar hemfikirdir [...] Kadının yaptığı iş ağır, hareketsiz, üretimi destekleyen, yaratıcı, gerektiğinde bakım ve tedavi odaklı incelikli işler iken erkeğin işi onu keşfe teşvik eden, hareketli, adrenalin içeren işler olmuştur. [...] Savaş ve avlanma erkeklerin etkinlik alanı içinde erkeğe göre biçimlenirken annelik ve toplayarak, yetiştirerek besin elde etme kadın etkinliği olarak şekillenir.” (Özcan Güler,2022:28-29).

Toplumsal cinsiyet kalıpyargıları erkeği kadından daha fazla güç ve statü sahibi olabileceği bir konuma yerleştirmiştir. Bunun sebebinin biyolojik farklılıklar olduğu fikri ise her iki cins için görev paylaşımlarını meşrulaştırmış ve kabullenilmesini kolaylaştırmıştır. Oysa bu görev dağılımının ayrımcı ve erkeği başat konuma getiren yapısı hakikatte biyolojiyle değil ancak ataerkillikle açıklanabilmektedir. “Ataerkil kavramı en genel anlamıyla babanın ya da ‘aile reisi sayılan erkeğin’ yönetimini ifade etmektedir ve aslında belirli bir ‘erkek-egemen aile’ türünü anlatmak üzerinden temellenmiştir” (Kurt Topuz, 2019:30). Ataerkil yapılanmada erkeği/ babayı hâkim kılan asıl unsur akrabalığın ve evliliğin erkeğin soy çizgisine göre inşa edilmesidir. Ataerkil yapıda iktidar erkektedir ve çocuklar baba soyuna mal edilir. Aynı zamanda iktidar, iktidara sahip olanın iktidara tabi olanlar üzerindeki tahakkümünü de içerir. Kurt Topuz’un aktardığı bilgilere göre bu terim sadece babanın iktidarını değil kaynağını babanın iktidarından alan her türlü toplumsal yapıyı (site prensi, kabile şefi, yönetici, patron vb.) anlatmak için de kullanılır. Ancak daha sonra bu kavram kadınların erkekler tarafından tabi bırakıldıkları ya da kendilerinin tabi olduğu bir baskı ve eşitsizliğin ifadesi olarak, erkekler tarafından yönetim anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Ataerkil sistem içinde şekillenen toplumsal cinsiyet hiyerarşisi bu bağlamda bir ast-üst ve boyun eğme ilişkisini belirtir (Kurt Topuz, 2019).

Duman’ın aktardığına göre erkeğin kadın üzerindeki tahakkümünü destekleyen en önemli unsur tek eşliliğe geçiş olmuştur. Tek eşliliğe geçiş ile kadının bir “mal” ve en önemlisi erkeğin malı olarak kabul

edilmesi anlayışı söz konusudur. Ataerkilliğe geçiş kadınlarla eşlenen erkeklerin miras soylarını güvence altına alıp mülkiyetlerini korumaya karar vermeleriyle başlamıştır. Dolayısıyla ataerkillik genelde bir erk tarafından üretimin ve mülkiyetin kontrol altına alınmasını salık verirken özelde kadının, genelde kadın üretiminin ve kadın cinselliğinin erkekler tarafından kontrol edilmesini bir başka deyişle erkeklerin kadın işgücü üzerindeki tahakkümünü ifade eder (bk. Tunç, 2021; Duman, 2022).

Erkeğin toplumsal yapılanmaların her biri üzerinde hakimiyet kurması ve mülkiyeti elinde bulundurmasıyla kadın sadece biyolojik, fiziksel olarak değil aynı zamanda ekonomik ve toplumsal statü bakımından da erkek tahakkümüne boyun eğmiştir. Kadını ikinci planda tutan ve erkeğe bağımlı kılan ataerkil sistem, toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden iki cins özel etiketlemeler yapmıştır. Bu etiketler, söylemde “erkeği etken, kadını edilgen; erkeği güçlü kadını zayıf ve korunmaya muhtaç; erkeği muktedir kadını ise itaat eden” olarak yaftalar (Kurt Topuz, 2019: 32).

“Bu sayede kadın uysallaştırılan, itaat eden, özgürlükten mahrum bırakılan taraf olarak erkeğe boyun eğen ve erkeğe tabi kılınan simgesel bir düzen içerisinde kendisi var etmeye çalışacaktır. Yaratılan ve mitlerle, dinsel öğreti ve alıntılarla, mitolojiyle pekiştirilen bu söylem de bu sayede kendini yeniden ve yeniden üretme şansını bulacaktır.” (Kurt Topuz, 2019:32).

Sadece mitler ve dinsel öğretilerde değil aynı zamanda ele aldığımız ninnilerde de kadının hem ekonomik hem toplumsal statü bazında erkeğin tahakkümünde ve geri planında olduğu görülür.

Kızım kızım kız bana,

Kızımı vermem Osman’a,

Osman çalışsın getirsin,

Kızım yesin otursun!

E, e, e ninni! (Çelebioğlu, 1995:220)

Bu ninni örneğinde kız evlat, eş seçiminde ve aile ekonomisine katkı boyutuyla edilgen bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Evlenip evlenemeyeceğinin kararını veren ve son noktayı koyan ailedir. Burada ailenin kararını etkileyecek olan ise erkeğin çalışma yani ekonomik durumudur. Çünkü ataerkil sistemde mülkü elinde bulunduran erkektir ve erkek evin babasıdır, ailenin sahibidir. Dış mekânda konumlandırılan erkek/baba çalışır, para kazanır, evinin ve ailesinin ihtiyaçlarını karşılamakla yükümlüdür. Kadının ise emeğini ortaya koyduğu ve çekip çevirmekle yükümlü olduğu yer evidir. Dökmen’in “Geleneksel iş bölümünde ev işlerini kadın yapar, erkek de evin ekmeğini kazanır” (2022: 196) şeklindeki tespiti de bu görüşümüzü destekler niteliktedir. İç mekânda konumlandırılan kadına düşen görev ev hanımlığıdır ve ev hanımı evde hazır yiyecek, rahatça oturup keyfine bakan biri gibi görülür. Renzetti ve Crran; kadının temizlik, bulaşık, yemek, çocuk bakımı gibi görevleri yerine getirmesinin toplumsal kabuller doğrultusunda işten sayılmadığını ifade etmektedir:

“Ev işleri seksenden fazla görevi içermekle birlikte uzmanlaşmış işlere dahil edilmez. Ev işi sürekli tekrarlanır, asla tamamen bitmez; tatillerde bile yapılır. Ev işleri özel yaşamla ilgilidir ve kişi kendi evinin işini yaparken ücretli işler gibi işe gitmek üzere evden ayrılmaz, ev işleri sadece evde yapılır. Ücretsizdir. İşlerin değeri getirdiği gelirle bağlantılıdır, ev işlerinin karşılığı bir ücret olmadığı için değerli de görülmez.” (Renzetti, Crran: 1992 akt. Dökmen, 2022: 195).

Kız çocuğuna hitap edilen yukarıdaki ninni her iki cinsiyet rolüne yönelik beklenti içerir. Annenin beklentisi kızının ev hanımı olması ve iş sahibi kocasının ekonomik gelirine tabi olmasıdır. Dolayısıyla kızını “vereceği” erkeğin evini, ailesini geçindirebilecek ekonomik statüye sahip olması gerekmektedir. Ataerkil sistem sadece kadınları değil erkekleri de tahakkümü altında ezer, erkeklik biçimleri ile onları sınırlandırır. “Dolayısıyla, ataerkil sistem olarak adlandırdığımız toplumsal hiyerarşik yapı yalnızca cinsiyete dayalı bir sıralama değil; aynı zamanda bünyesinde ırk, sınıf, engellilik, yaş gibi değişkenleri barındıran girift bir hiyerarşi sistemidir” (Duman, 2022:39). Tam bu noktada ataerkil sistemi ortaya çıkaran “hegemonik erkeklik” olgusu karşımıza çıkar.

Kurt Topuz’a göre hegemonik erkeklik, kadınlar ve erkekler ile erkeklerin kendi arasındaki iktidar ilişkilerini meşrulaştıran, toplumdan topluma farklılık gösteren idealleştirilmiş bir erkek kimliğini anlatmak için kullanılmaktadır. Hegemonik erkeklik, kadına göre konumlandırılmıştır ve “kadını” olanın dışlanmasıyla şekillenir. Buna göre ideal erkek formu güçlü, otoriter, duygusallıktan uzak, heteroseksüel, sportif, iş gücü sahibi ve cinsel olarak aktiftir (Kurt Topuz, 2019:36).

“Bu bağlamda yeterince sert ve kaba olmayan, küfretmeyen, zorluklara dayanamayan, çabuk pes eden hatta ağlayan erkekler kadını bulunur. Bu noktada erkek toplumsallaşma süreci boyunca ve bu sürecin sonunda sünnet, askerlik, iş bulma, evlilik gibi sürekli kendini kanıtlamak zorunluluğu üzerinden gerçekleşen sınavlardan başarılı olmak zorundadır ki erkek kalabilsin. Şayet erkek bu sınavları geçemezse erkekliğini kanıtlayamaz ve erkekten sayılmaz. O nedenle hegemonik erkeklik özelliklerine sahip olduğunu göstermesi bakımından her daim kendisini kanıtlaması gerekmektedir.” (Kurt Topuz, 2019:36).

Bir erkeğin kendini kanıtlaması gereken en önemli mecra ise ailesidir. Eril hegemonya tarafından kadından üstün tutulan ve “kendine ait olan kadını”nı kanatları altında muhafaza etmesi gereken varlık olan erkek, her daim çalışmak, para kazanmak ve ailesine bakmakla görevlidir. İncelediğimiz ninnilerde “erkek kazanır, kadın yer” anlayışının izleri görülmektedir.

Aylar dolsun beşiğine,

Nasib dolsun kaşığına,

Eller kazansın sen ye!

Ninni yavrum ninni! (Çelebioğlu, 1995:157)

“Kazanılmış mal yiyen”, erkek eline bakan ve erkeğin denetiminde bir hayat sürmesi gereken kadının ekonomik statü kadar toplumsal statüde de erkeğe bağımlı ve erkeğin onayına muhtaç olduğu görülür. Özeldede erkeğin, genelde toplumun onayını aldığı ve toplumsal statüde konumunu yukarıya taşıyan en önemli faktör ise evliliğidir. Blackstone’un ifadesiyle “Evlilikle birlikte kanun önünde eşler tek bir kişi haline gelirler. Bunun anlamı şudur: Evlilik sırasında kadının yasanın tanıdığı bir varoluşu kalmamıştır ya da en azından, onu himayesi altına alan erkeğin varoluşuyla ortaklaşmıştır” (Donovan 2019:26’dan akt.Özcan Güler, 2022: 53). Özcan Güler’in bu bağlamdaki görüşleri de Blackstone ile aynı doğrultudadır:

“Özellikle evlenme, kadın için toplumsal statü kazanmadaki önemli geçiş aşamalarından biridir. Bekarlıktan evliliğe geçiş bir anlamda kadın için saygınlık hiyerarşisinde bir nebze de olsa ilerleme sağlarken diğer taraftan önemli bir paradoksa da işaret eder. Evlilikle birlikte kadın, bu sefer kocasının tasavvur ettiği nesneye dönüşerek evliliğe tutunur.” (Özcan Güler, 2022: 53).

Evli olması, kadını toplumsal statü hiyerarşisinde üst basamaklara çıkarsa da tek başına yeterli değildir. Evlilik kurumunun temellerinden biri sayılan erkek soyunun devamına da hizmet etmeli yani anne olmalıdır. Önal’ın aktardığı bilgilere göre annelik rolü kutsaldır ve özellikle Türk kültüründe çocuğu olmayan kadın eksik, yarım ve hatta bazen lanetli olarak tanımlanmaktadır. Çünkü kadınların kadın oluşlarını belirleyen etkenlerden biri de çocuk doğurabilme yetisidir. “Çocuksuz kadın, meyvesiz ağaca benzer.” atasözü de Türk toplumunun bu konudaki düşüncesini destekler niteliktedir. Toplumun bu yaklaşımı kadında o kadar yer etmiştir ki çocuk doğurması onun kendi yeterliliğini ve kadınlığını ispatlaması için zorunlu hale gelmiştir (Önal, 2019). Erhan Solmaz da kadının, toplumsal yapıda kendi macerasına başladığı andan itibaren anne olmaya özendirildiğini; aksi bir durumda ise çeşitli toplumsal yaptırımlara maruz kaldığını ifade eder (2018: 129).

Kavak gibi uzayasın ninni,

Söğüt gibi dal yayasın ninni,

Kazanılmış mal yiyesin ninni,

Sen de benim gibi döl dökesin ninni! (Çelebioğlu, 1995:159)

Kavak gibi uzayasın,
Söğüt gibi dal yayasın,
Anne gibi döl dökessin!

Uyu yavrum uyu ninni! (Çelebioğlu, 1995:159)

Farklı varyantları olan yukardaki ninnide fiziksel beklenti, ekonomik beklenti ve toplumsal beklenti iç içedir. Annesi, kızının uzun boylu olmasını istemektedir. Kız çocuğunun güzel olması, uzun boylu olması, uzun saçlı olması onun evliliğe giden yolda tercih edilmesini sağlayan özelliklerdir. Bir kadın beğeni cezbedecek ne kadar çok özellik taşırsa o kadar çok erkek tarafından arzulanacak, istenecek dolayısıyla da o erkeklerin arasından ekonomik ve toplumsal statüsü yüksek olan erkeği seçme şansı doğacaktır. Statüsü yüksek bir erkekle evlenen kadın ise dolaylı yoldan yüksek bir statüye sahip olacaktır. Ancak sahip olduğunu bu yeni statü annelikle taçlanmadığı sürece risk altındadır. Cinsiyet rollerinin kazanımında genellikle kız çocuklar annelerini, erkek çocuklar da babalarını model alırlar. Ninnide hitap edilen kız çocuğu da annesi gibi olmalı yani “döl dökmelidir”.

Nazlı'nın aktardığı bilgilere göre ataerkil yapı, kadının toplum içerisindeki statü ve rollerini onun doğurganlık ve cinsel partnerlik işlevlerini temel alarak biçimlendirmektedir. Ataerkil yapının toplumsal cinsiyetlendirilmiş kadın bedenine yüklediği toplumsal cinsiyet rolleri (annelik, eşlik, cinsel partnerlik, ev hanımlığı vb.) kadının biyolojik niteliklerini işaret etmekte ve ataerkil yapı içindeki ‘üretim’, ‘yeniden üretim’, ‘koruma’ süreçlerinin içeriği ile de örtüşmektedir. Erkek egemenliği, bu süreçlerin devamını ve kontrolünü sağlayan bir iktidar biçimini ortaya koymaktadır (Nazlı, 2019). Nazlı, bu görüşlerin yanı sıra konuyla alakalı olarak ayrıca şunları ifade eder:

“Yeniden üretim süreci, kadın bedeninin doğurganlığının merkezde yer aldığı bir süreçtir. Doğurgan kadın bedeni, erkek egemen düzenin belkemiğini oluştururken yeni nesillerin devamını, erkek egemen düzenin sürekliliğini ve ekonomik yapıyı da beslemektedir.” (Nazlı, 2019: 59).

Kadın bedenini doğurganlık, cinsel partnerlik, güzellik, çekicilik gibi özelliklerine göre sınıflandıran ve bu özelliklerin derecelerine göre toplumsal statü bahşeden ataerkil yapı, erkekleri de kendi içinde ekonomik özelliklerini vurgulayacak biçimde sınıflandırır, onları ekonomik statülerine göre derecelendirir. İncelediğimiz ninnilerde evlilik söz konusu olduğunda kız evladın kendi kararını veremediği ve edilgen konumda olduğu görülmekteyken damat adayının da toplumsal kabullere göre taşınması gerektiği düşünülen nitelikler vurgulanmaktadır. Bu nitelikler genellikle erkeğin ekonomik statüsünü işaret edecek biçimde kurgulanmıştır.

1. Benim kızım eğilmesin,
Fistanı yere değmesin,
Dünürleri gelirmiş,
Oğlun getir beğensin! (Çelebioğlu, 1995:157)

2. Hoppala hoppala hoppala,
Ben kızımı veririm bakkala,
Bakkal fındık bal getirir,
Kızım yer de bitirir! (Çelebioğlu, 1995:218)

3. Boş olmaz ise taş olsun,
Kızım memura eş olsun!
Ninni yavrum ninni! (Çelebioğlu, 1995:157)

1 numaralı ninnide anne kızının başkasına muhtaç olmamasını, başkasının önünde adeta bir kul gibi eğilmemesini dilemekle birlikte son satırda bunun tersi bir söylem benimsemektedir. Çünkü karşısındakinin önünde eğilmeyen bir varlık karşıdakiyle eşit konumdadır, oysa bu ninnide anne kızını karşı taraftan aşağı ve ikincil bir pozisyonda görmekte dolayısıyla da başkası tarafından beğenilmeye açık bir meta gibi sunmaktadır. Bu bağlamda kadın ikinci plana atılmayı ve yetersiz, kıymetsiz hissetmeyi önce ailede öğrenir. Birincil konumda yer alan damat adayı erkek, bahsi geçen kızı şayet seçip beğenirse gelin olarak “alacaktır”.

2 numaralı ninnide kız çocuğuna yönelik yine bir “alma verme” ilişkisi görülmektedir. Kız çocuğu, babanın ve ailenin mülkü gibidir, dolayısıyla evlendirilmesine ve bunun kimle olacağına dair karar sahibi de ailedir. “Genç kızlar tam bir edilgenlik halinde ana-babaları tarafından istenilen zamanda ve kişiyle evlendirilmekte ve birilerine verilmektedir. Oysa erkekler kendi başlarına kendi seçtikleri kızla evlenmekte, kız almaktadırlar” (Beauvoir, 2010, s. 15 akt. Önal, 2019: 76). Anne, kendisi de kadın olmasına rağmen eril söylemi benimsemiş ve ataerkil sistemin taşıyıcılığına soyunmuştur. Dil üzerinden kızını bir nesne gibi konumlandırır. Bu noktada dilin kullanım şekli ataerkil ideolojinin sürekli olarak kendini yeniden üretmesine imkân tanır. Annenin kızını “vereceği” damat adayı iş sahibi (bakka) olmalı ve ev hanımı olarak evde oturmasını dilediği kızına ballar, fındıklar ile iyi bir hayat sunmalıdır.

3 numaralı ninnide anne erkekler arasındaki ekonomik hiyerarşinin farkındadır ve kızını bakkala göre toplumsal statüsü daha yüksekte olan memurla evlendirmek istemektedir. Meslekler toplumsal cinsiyet kalıpyargılarında sadece kadın ve erkek meslekleri olarak cinsiyete dayalı konuşlandırılmamış ayrıca meslekler kendi arasında statü bakımından derecelere ayrılmıştır. Buna göre toplumda bazı sektörler diğerlerine göre daha prestijli ve saygın olarak görülmektedir. Türkiye Mesleki İtibar Araştırması’nın verilerine göre mesleki itibar sıralamasında ön sıralarda yer alan meslekler doktorluk, hakimlik, öğretmenlik, mimarlık, mühendislik ve devlet adamlığı (vali, kaymakam vb.) iken en alt sıralamada yer alan meslekler pazarcılık, satıcılık (bakka, kasiyer, seyyar satıcı), hamallık, boyacılık, temizlikçilik, bulaşıkçılık vb.dir. Genellikle iş garantisi olan mesleklerin itibarının daha yüksek olduğu ve itibar ile kazanç arasında da yakın bir ilişki olduğu görülür. Eğitim gerektirmeyen ve beden gücüne dayalı sektörlerin toplum içindeki statüsünün ise daha düşük olduğu gözlemlenmiştir. (TYAP, 2015) Dolayısıyla ninnide annenin kızını evlendirmek istediği erkek, iş ve sabit bir gelir güvencesi olan, “sırtını devlete yaslamış”, toplumsal statüsü düşük olmayan bir mesleğe mensup olmalıdır.

Eril hegemonyanın sınırlarını belirlediği ve hiyerarşik yapıda karşılığı olan diğer bir özellik ise bireyin mensup olduğu etnisite ve millettir. Toplumsal cinsiyete dair kalıpyargılar toplumdaki topluma değişmektedir ve zengin, meslek sahibi, yakışıklı, güçlü, sportif bir erkek sadece bağlı olduğu etnisiteden dolayı dışlanıp hiyerarşik yapının en alt basamaklarına düşebilir. Duman’ın verdiği bilgilere göre ataerkillik sadece kadın ve erkek arasındaki hiyerarşik ilişkiyi belirleyip tüm erkeklerin kadınlardan üstün olmasını ifade etmez. Bu indirgemeci anlayışla bakılacak olursa 1800’lerin ortasında Amerika’da yaşayan beyaz bir kadının toplumsal rollerdeki hiyerarşi bakımından siyah bir erkekte daha aşağı bir konumda yer alması gerekirdi. Oysa bu örnekte toplumsal statüyü belirleyen cinsiyet değil etnik kimliktir. Denilebilir ki ataerkil sistemde hiyerarşik yapılanmayı sağlayan yalnızca cinsiyet faktörü değil; ırk, sınıf, engellilik ve yaş gibi değişkenlerdir (Duman, 2022).

Erini kızım, serini kızım,

Seraskerin gelini kızım,

Kürde vermem ayran içer,

Köylüye vermem tarla biçer! (Çelebioğlu, 1995:158)

Birçok yörede varyantı olan yukarıdaki ninnide anne kızını toplumsal ve askeri statü bakımından önde olan seraskerin (askerlerin başı) oğluya evlendirme beklentisi içindedir. Saçları sırmalı ve kalçalı olarak betimlenen kız çocuğunun güzelliğe dair fiziksel nitelikleri onun arzu edilebilirliğini arttırmakta, bunun sonucu olarak da kızın ailesinin damat adayına yönelik beklentilerini çeşitlendirmesine imkân tanımaktadır. Ninnideki beklentiye göre makam ve rütbe sahibi bir aileye mensup olması gereken erkek (seraskerin oğlu) aynı zamanda Kürt etnik kimliğine sahip olmamalıdır.

Bahsi geçen ninni örneğinde anne kızını Kürt'e vermek istemediği gibi köylüye de vermek istemez. Köyde aile tarımının merkezde olması hasebiyle iş yükünün fazla ve yaşam koşullarının çetin olması, modernizm etkisiyle köylünün bir şehirli karşısında daha geri kalmış olarak görülmesi, toplumsal statüsünün daha düşük olması annenin bu arzusunun arka planında yatan sebeplerden bazılarıdır. Nitekim özellikle - Özuğurlu'nun da ifade ettiği gibi- "Sanayi Devrimi sonrasında köylülük; gerek nicel büyüklüğü, gerekse de iktisadi, siyasi ve sosyal önemi bakımından dünya çapında eriyen, yok olan bir toplumsal tabakadır" (2020: 57). Ülkemizde özellikle kırsal dönüşüm ve köyden kente göçlerin hız kazanmasıyla birlikte itibar kaybına uğramıştır.

Toplumsal hiyerarşiyi temsil ettiren diğer bir etmen ise sağlık ve engellilik halidir. Nasıl ki bir kadının tercih edilmesinde güzelliğe dair fiziksel unsurlar ön plandaysa, bir erkeğin eş olarak tercih edilmesinde de bazı unsurlar belirleyicidir. "Türk toplumu açısından hiyerarşik açıdan üst sıralarda yer alan erkek tipolojisi: Müslüman, heteroseksüel, cinsel açıdan üretken, tam zamanlı iş sahibi, askerliğini yapmış, engelli olmayan, fiziki ve siyasi iktidara sahip" olarak biçimlenmiştir (Duman, 2022:71). Toplumsal cinsiyet rollerine işaret eden ninnilerde annelerin kızlarını evlendirmek istemedikleri erkeğin özellikle topal olduğu görülür.

Hay hoppala hoppala,
Kızımı vermem topala,
Topal odun getirmez,
Kızım yakmasını bilmez, ninni! (Çelebioğlu, 1995: 218)

Hoppala yavrum hoppala,
Kızımı da vermem topala,
Topal odun getirsin,
Kışın yaksın otursun,
Yazın gezsün yürüsün,
Rahat rahat uyusun! (Çelebioğlu, 1995: 219)

Avcı toplayıcı topluluklarda erkeğin gücünün ve konumunun kas gücüyle, günümüzde ise ekonomik güçle doğru orantılı olduğu görülmektedir. Miras yoluyla değilse eğer bir erkeğin ekonomik açıdan güçlü olabilmesi çalışmasına bağlıdır. Çalışabilirliğini etkileyen en büyük etmen ise elbette sağlıklı olmasıdır. Fiziki güç beraberinde ekonomik gücü ve bağımsızlığı getirir. Bu sebeple ninnilerde bahsi geçen erkek, ailesinin geçimini sağlayabilmek ve hatta zenginliğe erişebilmek için engelli olmamalıdır. Yukarıdaki ilk örnek ninnide "kızımı vermem topala/ topal odun getirmez/ kızım yakmasını bilmez" ifadeleriyle erkeğin toplumsal cinsiyet rolü evine bakması, evin odununu ve ihtiyacını karşılaması olarak belirlenmiştir. Aynı zamanda kızın odun yakmasını bilmemesi kültürel kabullerde bunun erkek işi olarak etiketlendiği ve bu işin evin babası, evin erkeği tarafından yerine getirildiği şeklinde yorumlanabilir.

Kadının toplum içerisindeki ve erkek karşısındaki statüsünü ortaya koyan önemli temalardan biri de başlık parası bahsidir. İncelediğimiz ninnilerde annelerin kız çocuklarının evliliği karşılığında erkek tarafından maddi bir beklenti içerisinde oldukları görülür. Kızlarına paha biçmek şeklinde kendini gösteren bu tutum aslında kadına yönelik bir değersizleştirmeyi ve kadın bedenini alınıp satılan bir meta durumuna düşürmeyi beraberinde getirir. Aynı zamanda başlık parası uygulaması eğer evlenmek istiyorsa erkeğin ekonomik bir güce sahip olmasını salık verir ve ataerkil sistemde onun aile reisi olma durumunu garanti altına alır.

Kızdır nazdır
Bin kuruş azdır,
Bin daha getir,

Gel Selime'mi götür!

Nenni de balam e nenni,

Nenni de yavrum e nenni! (Çelebioğlu, 1995:205)

Kızdır nazdır,

Bin lira azdır,

Bir daha getir,

Bindir götür! (Çelebioğlu, 1995:205)

Yukarıda gruplandırılan ninni örneklerinde annenin kızı için bir değer biçtiği görülmektedir. “Bin kuruş azdır/ bin daha getir” ifadelerinden anlaşılacağı üzere ortada sanki satılan bir mal için yapılan pazarlık vardır. Aynı zamanda “al, gel götür, bindir götür” tarzı ifade kalıplarıyla kadın kendi gitmeye muktedir olmayan, edilgen, erkeğin idaresine ve taşınmasına muhtaç bir varlık olarak sunulur. Nihan Kaya'nın, İyi Toplum Yoktur isimli kitabında ‘gelin’ sözcüğünün kökünün ‘gelmek’ olduğunu ve bu sözcüğün kadının evlenerek kocasının ailesinin evine gelmesini, hatta bu evin malı haline getirilmesini ifade ettiğini anlatır. Anadolu’da ‘kız isteme’, ‘gelin alma’ ve ‘ata bindirme’ törenlerinin günümüzde hala ‘gelin arabasıyla kız alma’ şeklinde devam ettiğini, bunun kadının edilgenliğini simgelediğini ve kendi hayatımızın kendi kontrolümüzde olmadığı inancını pekiştirdiğini söylemektedir (Kaya, 2019).

Ele aldığımız ninnilerde kız çocuğunun toplumsal hiyerarşideki konumunu belirleyecek diğer bir madde eğitim durumudur. Cinsiyete dair görev dağılımında kadının ev hanımlığı ile konumlandırıldığını daha önce söylemiştik. Erkeğin evin maddi ihtiyaçlarını, giderlerini karşılayacak vaziyette dış mekânda yer aldığı ve çalıştığı görülürken kadın ev içi görevlerle sorumludur, kocası tarafından ihtiyaçları ve giderleri karşılanır, sözcüğü toplumsal bakış açısına göre ‘hazır yer’. Dolayısıyla kadına yönelik geleneksel cinsiyet rollerinin ve beklentilerinin içinde eğitilmiş olması, meslek sahibi olması gibi bir durum söz konusu değildir. Günümüzde bu durum değişip kadının eğitim hayatında ve iş yaşamında yer almaya başladığı görülmekle birlikte toplumsal cinsiyete dair kalıpyargılar bu mesleklerin seçiminde belirleyici rol oynamaya devam etmektedir.

Benim kızım uyusun ninni!

Uyusun da büyüsün ninni,

Kızım öğretmen olsun da,

Çocukları okutsun ninni! (Çelebioğlu, 1995:167)

Urla’ya ait bu ninnide anne kızının bir meslek sahibi olmasını arzu etmektedir ancak arzulanan meslek bir sınıfın içinde (iç mekânda) gerçekleştirilen ve çocuk bakımıyla yakından ilgili görülen öğretmenliktir. Türk toplumunda öğretmenlik mesleğinin her zaman kadına atfedilen bir meslek olduğu aşikardır. Gökçen ve Büyükgöze Kavas, Meslek Seçiminde Toplumsal Cinsiyetin Rolü isimli makalelerinde aktardıkları bilgilere göre kadınların geleneksel toplumsal cinsiyet rolleriyle uyumlu, ev ve aile sorumluluklarını aksatmayacakları mesleklere yöneldiklerini bu durumun ise kadınların eğitim ile iş yaşamında ilerleme olanaklarını kısıtladığını, düşük statülü ve daha az ücretli işlerde çalışmak zorunda kaldıklarını belirtirler. Anaokulu, ilkokul öğretmenliği gibi çocuklarla ilgilenilmesi gereken mesleklerde kadın istihdamı yoğunlaşırken müdürlük gibi yönetime dair rollerde erkeklerin ağırlıklı olarak görev aldığını söylerler. Yaptıkları çalışmada örnek olarak incelenen 2017 yılında ülkemizdeki 112 devlet üniversitesi rektöründen sadece 3’ünün kadın olduğunu ortaya konmuştur. Erkeklerin kadınlara kıyasla askeri, teknoloji ve zirai alanlarda kendilerine daha çok güvendikleri, kadınların ise tipik olarak kadın mesleği olarak nitelendirilen hemşirelik, öğretmenlik gibi alanlara yöneldikleri aktarılmaktadır (Gökçen ve Büyükgöze Kavas, 2018).

Yük dibinde yerini ettim,

Sesinle sabah ettim,

Ben kızımı hafız ettim,

Nenni kızım nenni!

Nenni yavruma nenni! ((N. Demir ve F. Demir, 2014: 175)

Yukarıdaki ninnide anne kızının Kur'an bilgisine vakıf olmasını ve hafız olarak yetişmesini arzu etmektedir. Aynı zamanda hafızlar toplumda saygı gösterilen, kendilerine güvenilen ve dini yaşamla ilgili fikirlerine başvuru insanları olmaları hasebiyle geleneksel toplumlarda ön planda yer alırlar. Bu da hafız bir kadının bir ev hanımına kıyasla toplumsal hiyerarşide üst basamaklarda yer alması anlamına gelir.

Ele aldığımız ninnilerde sosyokültürel/ekonomik ve toplumsal statü beklentileri bakımından kadının pasif bir konumda kurgulandığı görülmektedir. Bu pasif konumun icracısı ise "gelin"dir. Ninnilerde genellikle gelin adayı, taze gelin veya ev hanımı olarak tasvir edilen kadına bu konumların avantajları (hazır yemek, çalışmak zorunda olmamak gibi) gösterilmeye çalışılmıştır.

1.3. Duygusal-Düşünsel Beklentiler

Toplumsal cinsiyet rolleri kurgulanırken fiziki beklentilerin inşasından sonra diğer bir basamak duygusal beklentilerdir. İnsan olmamız hasebiyle birbirimize toplumsal bağlarla olduğu kadar duygusal bağlarla da bağlıyız. Özellikle Türk aile yapısına ve değerlerine bakıldığında çocuğa yönelik duygusal beklentilerin çok fazla olduğunu görebiliriz. İncelediğimiz ninnilere çocuğun hayırlı evlat olması, aile kurması, ailesine bakması, evini çekip çevirmesi, yuvasına sahip çıkması, koruyucu bir rol üstlenmesi, ailesine ve ailesinin kararlarına itaat etmesi, çapkın olup olmaması ailesi tarafından beklenen özelliklerdir.

Kültürel düzlemde toplumsal cinsiyet rollerinin taşınmasına aracılık eden ninniler, masallar, türküler, efsaneler yoluyla kadın belirli duygusal beklentileri karşılamakla görevlendirilir. Bu görevde ise genellikle pasif bir tavra sahip olan kadının erkeğin korumasına muhtaç, erkeğe hizmetle görevlendirilmiş, bekarken babasına evliken kocasına itaat etmekle yükümlü varlıklar olarak tasvir edilmiştir. Böylesi bir kadınlık beklentisini ninnilerde de görmek mümkündür:

Kızcağzımı lay lay...

Uyusun kızcağzım uyusun,

Uyusun da büyüsün,

Çok faydalar göreceğim senden,

Kızcağzım lay lay...

Lay lay lay...

Lay lay lay... (Demir ve Demir, 2014: 90)

Ninni yavrum ninni,

Uyusun da koca kız olsun ninni,

Babasına hizmet etsin ninni,

Teyzesi pilav pişirecek,

Oğlum karnını şişirecek! (Çelebioğlu, 1995:164)

Ninni yavrum ninni e, e, e,
 Uyutayım büyüteyim e, e, e,
 Anasına su taşısın e, e, e,
 Babasına odun kessin e, e, e,
 Tarlalara gitsin e, e, e,
 Hayvanları gütsün e, e, e,
 Büyüsün çalışsın e, e, e,
 Dağlara taşlara gitsin e, e, e,
 Gelincilik oynasın e, e, e,
 Çelik çomak oynasın e, e, e,
 Ninni yavrum ninni e, e, e,! (Çelebioğlu, 1995:164)

Örneklerini sıraladığımız yukarıdaki ninnilerde kadına atfedilen görevlerin daha önce bahsettiğimiz üzere iç mekânda gerçekleştirilen işler olduğu görülmektedir. Anne, aslında bir kız çocuğu doğurmakla ev işlerinde kendiyle bu görevi paylaşacak bir yardımcıyı doğurmuş olur. “Çok faydalar göreceğim senden” ifadelerinde annenin kız çocuğunun var oluşundan öte bir fayda beklentisi içerisinde olduğu anlaşılmaktadır. İkinci ve üçüncü ninnide bu görevlerin neler olduğu sıralanmıştır. Evin erkeği olan babaya (veya varsa oğlan çocuklarına) hizmet etmek, eve su taşımak, odun kesmek, tarlaya gidip hayvan gütmek gibi evin yakın çevresinde gerçekleştirilebilecek işler onun sorumluluğunda olacaktır. “Teyzesi pilav pişirecek, oğlum karnını şişirecek” ifadelerinde de kız çocuğuna miras kalan cinsiyet rolleri pekiştirilmiştir. Şöyle ki ev içi bu görevler anne, teyze, hala gibi kadın akrabalar aracılığıyla yapıp erkeğe hizmet olarak sunulmuştur. Erkeğin oturup yemeği yiyen, kadınların ise yemeği pişirip sunan konumunda olması küçük yaştaki kız çocuğunun hafızasında yerini alacaktır.

Görev sıralamasında bahsi geçen kadının tarlada iş yapması zaten onun en arkaik görevlerinden biri olarak karşımıza çıkar. Kız çocuk sorumlu olduğu işlerden arta kalan vakitlerinde de “gelincik” oynayarak gelecekteki yaşamının ve cinsiyet rollerinin talimini yapacaktır.

Uykularım senin olsun ninni,
 Kuzum ufacıktan gelin olsun ninni!
 Mini mini kuzum ninni,
 Güzel yavrum ninni! (Çelebioğlu, 1995: 162)

Afyon ektim ocak ocak kızım,
 Toplayalım kucak kucak kızım,
 Ellerin gülleri açılmış,
 Bizim de gülümüz taze taze tomurcuk,
 Ninni de kızım ninni,
 Allı da gelinim ninni,
 Biricik kızım ninni. (Demir ve Demir, 2014: 81)

Yukarıdaki ilk ninnide annenin kızını küçük yaşlarda evlendirme isteği içinde olduğu görülür. Aynı şekilde ikinci ninnide daha küçük bir çocukken dahi “gelin” olarak adlandırıp geleceğe yönelik beklentisini dile getirmektedir. Ayrıca ikinci ninnide tarım işlerinde aktif rol üstlenenin, ekim dikim yapanın anne olduğu

görlür. Ekinleri toplayacak ve anneye görevinde yardımcı olacak olan ise kız çocuğudur. İncelediğimiz ninnilerde gül, gonca, tomurcuk imgelerinin kız çocuğunun ergenliğe girişıyla alakalı kullanıldığı görülmüştür. Anne başkalarının kızlarının ergenliğe girdiğini kendi kızının ise henüz açmamış bir tomurcuk gibi ergenlik öncesi dönemde olduğunu ima etmektedir. Ayrıca “allı gelin” şeklinde sunulan renk sembolizminde kırmızının arzu, cinsellik, yasak, kan, kurban edilme gibi anlamları ihtiva ettiğı görülr. Kaya, kırmızının feda edilme, öfke, cinayet gibi olumsuz duyguların yanında coşkulu hayat, dinamizm, canlılık, eros, doğum, erotizm gibi anlamlara da geldiğini ve Eski Türk toplumlarında gelinliklerin kırmızı olduğunu söylemektedir (Kaya, 2019).

Kızım uyusun eve uyusun,
Büyüsün yuvasın kursun,
Aşının başında dursun,
Eşinin yanında dursun.
Uyu kızım ninni,
Büyü kızım ninni! (Çelebioğlu, 1995: 50)

Kızım kızım hoplasın,
Bahçede evcik oynasın,
Koca kakını görse de,
Yuvasından yozmasın!
Uyu kızım ninni,
Büyü kızım ninni! (Çelebioğlu, 1995: 50)

Muğla yöresine ait yukarıdaki ilk ninni örneğinde büyüdüğünde kız çocuğundan beklenen evlenip bir yuva kurmasıdır. Kurulan bu yuvada yemek yapma görevinin ona ait olduğu açık bir şekilde belirtilmiştir. Aynı zamanda evlenmeden önce babasının yanında, onun himayesinde muhafaza edilen kız çocuğu evlendikten sonra eşinin bulunduğu mekânda konumlanmalı, onun kanatları altında yerini almalı ve eşinin sadık destekçisi olarak her daim eşinin yanında olmalıdır. İkinci ninnideki “bahçede evcik oynasın” ifadesinden kız çocuğunun henüz oyun oynama çağında evlenmesinin beklendiğini söyleyebiliriz. Aynı zamanda çocuk yaştaki bu kız çocuğu eşine itaat etmeli, eşinden kötülük ve cefa görse dahi buna katlanmalı ve yuvasını terk etmemeli, yuvasına sahip çıkmalıdır. Daha önce de söylediğimiz gibi ataerkil sistem sadece erkeğin kadın karşısındaki üstünlüğünü veya tahakkümünü belirtmez. Aslında her türlü güce dayalı bir sistemi ifade eder ve kadınların kadınlar üstündeki ezici gücü de buna dahildir. Bahsi geçen ninnilerde kadının erkek tarafından ikinci cins olarak görülmesinin ve itaat etmesinin beklenmesinin ötesinde kadının, bir kadın tarafından bu beklentilerle donatıldığı ve buna inandırıldığı görülr. Özellikle anne kız ilişkisinde karşımıza çıkan bu durumda anne, ataerkil sistemi ve sistemin öngördüğü cinsiyet rollerini benimseyen, kızına bunları aktarmakla kendini yükümlü sayan bir üst konumu işaret etmektedir. Yani kızına erkeğin cefasını reva gören aslında ikinci cinsliğini içselleştirmiş bir annedir. Kadının bu muameleye layık olduğu, buna katlanmakla mükellef olduğu inancını çocukluktan itibaren kızının beynine yavaş yavaş işler. Bu yüzden toplumsal cinsiyet rollerini yüceltmış bir anne aslında koca bir toplumu içinde taşıyan, o toplumun geleneksel inançlarını, kadınlık erkeklik biçimlerini geleceğe aktaran ana figüran olma potansiyelini de üstünde taşır.

Ninnilerde kız çocuğuna yönelik duygusal beklentilerden bir diğeri ise ailesinin ocağını tütürmesidir. Ocak; Türk kültüründe aileyi, soyu, birliği, ebediliği temsil etmektedir. Dolayısıyla Tanrı inancıyla ve kutsallıkla bağlantılı bir anlam örüntüsü içindedir. Türklerin ebediliği için Tanrı kutunun onların üzerlerinde

olması inancı vardır, bu da aile ocağının daima yanmasıyla mümkündür. “Ocağın sönmesi, ocağın dağılması, ocağın batması” gibi ifadeler Tanrı’nın gazabını ve Tanrı kutunun o aileden uzaklaştığını anlatır. Aynı zamanda Türklerde ocağın sahibi ailede Tanrı’yı sembolize eden babadır, dolayısıyla ailenin reisi babadır. Bu bağlamda ocak soya da işaret etmektedir. Ocağın közü ve sahibi babayken ocağa bakan, onu bekleyen ve besleyen ise kadındır (Ayva, 2008).

Çocuğum beşikten bakar,

Sütüm ılgıt ılgıt akar,

İnşallah ocağım yakar.

Ninni gonca gülüm ninni! (Çelebioğlu, 1995:174)

Yukarıdaki ninnide kız çocuğunun ocağı yakması sözlük anlamıyla bakacak olursak annesine ev işlerinde yardım etmesi gibi fiziksel bir anlam taşırken aynı zamanda arka planda geleceğe yönelik duygusal bir beklentiye de karşılar. Bu beklenti kız çocuğunun baba evinden, anne ocağından yozmaması, ailesini bırakıp gitmemesi, ailesinin bakım ve ihtiyaçları ile ilgilenmesi, soyun devamını sağlaması şeklinde sıralanabilir. Evlat bu bağlamda anne babanın güvencesi, sigortası gibi görülmektedir. Özellikle yaşlandıklarında kendilerine destek olan, bakım sağlayan birinin gerekli olması, birçok toplumda bireylerin çocuk sahibi olma sebeplerinden biri olarak gösterilebilir.

Ele alındıktan örneklerde kadın duygusal-düşünsel açıdan daha verici haller olan naif, vefalı ve cefakâr olarak tasvir edilmiştir. Vericilikten kastımız, duygusal-düşünsen manada kendi ruhi durumundan ziyade başkasının ruhi durumunu önceleyen duygusal durumlardır.

Sonuç

Türk ninnilerindeki kadınlık temsillerini ele aldığımız bu makalede yer verdiğimiz ninni örneklerinden hareketle ninnilerde yaşatılan ideal kadın tipolojisini fiziki, statüsel ve duygusal-düşünsel boyutlarda en öz haliyle şu şekilde tarif etmek mümkündür: güzel, alımlı; vefalı, cefakâr bir gelin ya da ev hanımı. Böylesi bir kadınlık beklentisinin yalnızca ninnilerde olmaması, diğer kültürel verimlerde de benzer bir tasvirin söz konusu olması ele aldığımız örnekler hakkında bütüncül kabul edilebilecek değerlendirmeler yapmamızı beraberinde getirmiştir.

Ninni türünün yaratılmasında ve icrasında en önemli pay kadına aittir. Kadın tarafından üretilen bu tür kadının eril toplum içindeki yerini, bakış açısını, rollerini ve geçirdiği değişimleri yansıtır. Sadece kendine veya topluma ışık tutmakla kalmaz aynı zamanda çocuğuna aktarmak istedikleri rolleri, görevleri, kültürü de ortaya çıkarır. Birçok kültürde anne, çocuk bakımıyla ilgilenen kişi olmakla birlikte toplumsal değerlerin yeniden üretilmesini sağlayan, halihazırda var olan kültürel kalıpların ve toplumsal cinsiyet rollerinin çocuğa aktarılmasını kolaylaştıran kişidir. Ataerkil yapı tarafından şekillendirilen erkek ve kız çocuklar için benimsenmiş cinsiyet rollerinin aktarılmasında anneler ninnilerden faydalanmışlardır. Buna göre kız çocuklarına söylenen ninnilerde kızın anne olması, ev hanımı olması, evin yemek ve temizlik işlerini yerine getirmesi, yuvasına sahip çıkması, güzel ve itaatkâr olması gibi birçok beklenti vardır.

İncelediğimiz 6000 ninniden 360 tanesi toplumsal cinsiyet rolleri içermekte ve bunların 38 tanesi kız çocuklarına hitap etmektedir. Makalemizde sunduğumuz fiziki beklentiler ise temelde şunlardır: güzel olmak, uzun saçlı olmak, kaş, kirpik, göz ve saçların kara olması, kınalı olmak. Bu beklentiler, kültür tarafından belirlenen toplumsal cinsiyet kimliği açısından bizlere bir kadın tipi sunmaktadır. Fiziki beklentilerin temelinde kadın yüzüyle alakalı göstergeler olması dikkat çekicidir. Kadının kalçası ya da göğüslerinden bahsedilmemesi incelenen türün ninni olmasıyla yorumlanabilir. Dolayısıyla edebi ürünlerin türleri ve hitap ettikleri kitle ile kullanılan betimlemeler arasında bir ilişki olduğu düşünülebilir.

14 örnek üzerinde sunduğumuz ekonomik ve toplumsal statü bildiren ninni örneklerinde mülkü elinde bulunduranın ve aile reisi olarak iktidar sahibi olanın erkek olduğu görülmektedir. Dış mekânda konumlandırılan erkek/baba çalışır, para kazanır, evinin ve ailesinin ihtiyaçlarını karşılamakla yükümlüdür. Kadının ise emeğini ortaya koyduğu ve çekip çevirmekle yükümlü olduğu yer evidir. İç mekânda

konumlandırılan kadına düşen görev ev hanımlığıdır. Erkek eline bakan ve erkeğin denetiminde bir hayat sürmesi gereken kadının ekonomik statü kadar toplumsal statüde de erkeğe bağımlı ve erkeğin onayına muhtaç olduğu görülür. Kadının toplumsal statüde konumunu yukarıya taşıyan faktörler eğitim ve çalışma hayatında değil, evlilik ve annelik üzerinde konuşlanmıştır.

8 örnek ile değerlendirdiğimiz duygusal beklenti içeren ninnilerde anneler kızlarını kendilerine en büyük yardımcı ve destek olarak görmektedir. Ev işlerinde fiziksel olarak gerçekleşen yardımlar aynı zamanda annenin duygusal doyumu da hizmet etmektedir. Çünkü anne kendisi gibi, kendiyle birlikte şekillenen bir kişiyle muhataptır, adeta aynadaki yansımasını seyretmektedir. Kız çocuğundan gelin olmasını, yuvasına sahip çıkmasını, evini çekip çevirmesini, kocasından göreceği cefalarda tahammüllü olmasını, ailesinin ocağını tüttürmesini beklerken aslında kendi yaşadığı deneyimleri tekrarlar. Kültür aktarımının başrol oyuncusudur; anneliği, yaşı ve tecrübesiyle kadınlar arasındaki hiyerarşide üst basamaklarda yer almaktadır ve kızının yaşamında ona rehberlik etmek üzere hazırdır. Ninniler annelerin duygu durumunu, şikayetlerini, özlemlerini, arzularını, tecrübelerini aktardığı mecralar olması bakımından da önem arz etmektedir.

Kaynaklar

- ABALI, İ. (2021). “Türk Halk Düşüncesinde Bekaret Sembolü Olarak Bal”. *Milli Folklor*, C.17, S.131, 62-74.
- ALGUR, H. (2018). “Hafızlık Eğitimi Alan Bireylerin Gözüyle Türkiye’de Hafızlık Eğitimi (Nitel Bir Araştırma)”. *Kilis 7 Aralık Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 5, S.8, 67-105.
- AKSOY, H. (2021). “Anadolu’da Diş Hediği Ritüeli Üzerine Yapısal ve İşlevsel Bir İnceleme”. (Ed.: Özlem Güzel), *Anadolu Halk Kültüründe İnanış ve Ritüeller- Teoriden Pratiğe Köken ve Yansımalar*. Ankara: Nobel Yayıncılık, 339-358.
- AYVA, S. (2008). “Türk Kültüründe Gelinler ve Ocak”. *Anayurttan Atayurda Türk Dünyası Kültür ve Araştırma Dergisi*, C. 10, S. 23, 48-60.
- BALCI, F. (2019). “Cezveden Kültüre Kırk Yıl: Türk Kahvesi ve Geleneği”. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S. 87, 315-328
- BAŞAR, F. ve DEMİRCİ, N. (2015). “Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği ve Şiddet”, *KASHED*, C.2, S.1, 41-52
- BAYAD, A. (2015). *Türkiyeli Kürtlerin Etnik Kimlik Statülerinde Yaşanan Farklılaşmanın Değer Aktarım Süreçleriyle Olan İlişkisinin İncelenmesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BİRCAN, U. (2015). “Roland Barthes ve Göstergebilim”. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, S.2, 17-41.
- BÜYÜKOKUTAN TÖRET, A. (2017). “Kadının Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Türk Halk Ninnilerine Yansımaları”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S.81, 173-191.
- ÇEK CANSIZ, S. (2010). *Ninnilerde Kadın Anlatıcının Sesi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇELEBİOĞLU, A. (1995). *Türk Ninniler Hazinesi*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- DEMİR, N. ve DEMİR, F. (2014). *Türk Ninnileri*. Ankara: Edge Akademi Yayınları.
- DEMİR, T. (2021). Ağaç Kültü Bağlamında Kadının Armut Ağacı ile Sembolize Edilmesi. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*. S.7, 78-89.
- DONOVAN, J. (2019). *Feminist Teori*. (Çev.: Meltem Ağduk Gevrek, Aksu Bora, Fevziye Sayılan), İstanbul: İletişim Yayınları.
- DÖKMEN, Z. Y. (2009). *Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- DUMAN, M. (2022). *Eril Kültür: Destan ve Hegemonik Erkeklik*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- DURDU, B. ve DURDU, A. (2006). “Anadolu Halk Kültüründe Kına”. *Cogito*, S. 44-45, 235-253.

- ERGUN, P. (2004). *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*. Ankara: AYK Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- FEDAKAR, P. (2011). “Çizgiyi Aşanlar: Cille Türk Mitolojisinin Çizgi Filmde Kullanılması ve Çizgi Filmle Aktarılması”. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, C. 11, S. 1, 107-119.
- GÖKÇEN, M. ve BÜYÜKGÖZE KAVAS, A. (2018). “Meslek Seçiminde Toplumsal Cinsiyetin Rolü: Bir Ölçek Geliştirme Çalışması”. *Kariyer Psikolojik Danışmanlığı Dergisi*, C.1, S.1, 48-67.
- GÜVENÇ, A. Ö. (2009). “Kırk Sayısının Halk Edebiyatı Ürünleri Üzerinde Kullanımı Üzerine Bir İnceleme”. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, C. 16, S.41, 85-97.
- IRMAK, E. ve SARIOĞLU, M. (2023). “Trakya Bölgesinde Kız Çocuğunun Kutsanması: 6 Ay Kınası”. *On Dokuz Mayıs Üniversitesi Kadın ve Aile Araştırmaları Dergisi*, C. 3, S. 1, 1-14.
- İŞCANOĞLU, İ. B. (2022). “Kırgız Halk Kültüründe Saçla İlgili Uygulamalar, İnanışlar”. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, S. 15, 288-299
- KARA DÜZGÜN, E. (2016). “Türkülerimizde Kadın Süs ve Ziynet Eşyaları”. *Türk Kültürü*, S. 2016/1, 59-68.
- KARACA, E. G. ve ŞAR, S. (2016). “Geçmişten Günümüze Kına”. *Lokman Hekim Dergisi*, C. 6, S. 2, 30-37.
- KAYA, N. (2019). *İyi Toplum Yoktur. Günlük Hayatta Toplumun Bireyi İstismar Biçimleri*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- KURT TOPUZ, S. (2019). “Toplumsal Cinsiyet ve İktidar”. (Ed.: Asu Altunoğlu), *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 24-43.
- KURTDAS, E. M. (2021). “Kadınların Omuzlarındaki Ağır Yük: Güzellik”. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.39, 220-259.
- LEWIS, G. (1974). *The Book of Dede Korkut*. İngiltere: Penguin Books.
- NAZLI, A. (2019). “Toplumsal Cinsiyet ve Beden”. (Ed.: Asu Altunoğlu), *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 44-77.
- OYPI, K. (2017). “The Impact of the Nuclear Family in the Establishment of Gender Roles in Children Between 3 and 7 Years Age”. *European Journal of Social Sciences Studies*, C. 2, S. 3, 95-106.
- ÖNAL, E. G. (2019). *Türk Toplumunda Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Gelin Olmak (Kırıkkale ili örneği)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZCAN GÜLER, D. (2022). *Anadolu Efsanelerinde Toplumsal Cinsiyet. Efsanelerde Yaşayan Kadınlar*. Çanakkale: Paradigma Akademi.
- ÖZÇELİK, T. ve KOYUNCU, Ş. (2023). “Erken Çocukluk Dönemi Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Şekillenmesinde Aile Tipi, Kardeş ve Arkadaşların Rolü”. *Çağdaş Yönetim Bilimleri Dergisi*, C. 10, S. 2, 57-67.
- ÖZUĞURLU, M. (2020). *Toplumsal Tabakalaşma ve Eşitsizlik*. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- SOLMAZ, E. (2018). “Özbek Halk Kültüründe Doğum ile İlgili Pratikler”. *Uluslararası Folklor Akademik Dergisi*, C. 1, S. 1, 127-136.
- SUN, S. H. (2008). “Housework and Gender in Nuclear Versus Extended Family Households: Experiences of Taiwanese Immigrants in Canada”. *Journal of Comparative Family Studies*, C. 39, S. 1, 1-17.
- ŞAHİN, K. Ş. (2011). “Sevgilinin Güzellik Unsurlarından Saç ve Saçın Aşık Üzerindeki Etkisi”. *Turkish Studies*, C. 6, S. 3, 1851-1867.
- TUNÇ, E. (2021). “Halk Hikâyelerinde Ataerkil Bir İdeoloji Olarak ‘Namus’ ve Erkek Kimliğinin Kurgulanmasında Namus Düşüncesinin Üstlendiği İşlevler Üzerine”. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, C. 9, S. 26, 11-33.

- TUNÇ, E. (2022). “Manilerde Yiyecek Simgeciliği”. (Ed. Mehmet Aça-Ömür Ceylan-Sezen Güngör). *Halk Gastronomisi*. İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.
- TYAP. (2015). *Türkiye Mesleki İtibar Skalası*. (Erişim: 25.12.2023),<https://tyap.net/turkiye-mesleki-itibar-skalasi-olusturuldu>
- VATANDAŞ, C. (2007). “Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı”. *Istanbul Journal of Sociological Studies*, S. 35, 29-56.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 14.10.2023

Kabul / Accepted: 24.02.2024

Araştırma Makalesi / Research Article



DOI: 10.55666/folklor.1376013

**DOMLAR’DA MÜZİSYENLİK GELENEĞİ: DİYARBAKIR İLİ
KAYAPINAR İLÇESİ ÖRNEĞİ**

Zozan YILDIZ*

Öz

Bu makalede, Domlar’da müzik eğitiminin nasıl olduğu ve nasıl devamlılık sağladığı ele alınmaktadır. Diyarbakır ili ve nahiyanelerine bağlı yerleşim yerlerinde müzisyenlik meslekleriyle tanınan Domlar, ağırlıklı olarak davul ve zurna icracılığıyla Diyarbakır kültüründe önemli bir role sahiptirler. Domlar’da müzisyenliğin aile mesleği olmasından dolayı, çocuğun müzikal bir ortamda doğması ve etrafının müzikal bileşenlerle sarmalanması, bu mesleğe yönelmesi bakımından oldukça etkin bir nedendir. Müzikal bir ortamda doğan Dom çocukları bir bakıma maruz kaldığı müziği dinleyerek, taklit ederek, kendi yaratıcılık gücüyle ebeveynin icra ettiği enstrüman modellerini oluşturmaktadırlar. Tasarlanan enstrüman modelleriyle, taklit becerilerini geliştirerek, müzisyenlik mesleğine adım atmaya başlamaktadırlar. Diyarbakır Kayapınar ilçesindeki Domlar’ın, toplumsal değer yargılarına göre müzisyenlik geleneğinin, erkek çocuklar üzerinden devam ettirilmesi uygun görülmektedir. Kız ve erkek çocukları aynı ortamda büyümesine rağmen, erkek çocuğun bu meslekte yerini alabilmesinin koşulları sağlanmaktadır. Ebeveynlerin erkek çocuğu bu mesleğe zorlamaları, ödüllendirerek teşvik etmeye çalışmaları, kendi iş ortamlarına çocuklarını götürmeleri, çocuğun bu mesleği devam ettirmesinde etkilidir. Ekonomik nedenlerle, Dom erkek çocuklarının da aileye maddi açıdan destek olabilmesi için, erkek çocuklar hızlı biçimde mesleğin içerisine koyulmakta ve bu durumla beraber aile tarafından zorunlu biçimde eğitime çalışılmaktadır. Bu zorunluluk, baskı ve farklı yöntemlerle de yapılmaktadır. Bunun yanı sıra birçok kültürel ve sosyal nedenlerle, müzisyenlik mesleği bir gelenek halinde devamlılık sağlamaktadır.

Domlar, yerleşik yaşama geçmeden önce konar-göçer bir yaşam biçimine sahiptiler. Yerleşik hayata geçmeye başlamaları, müzik yaşamlarına da etki etmiştir. Kentlere göçlerin başlamasından önceki dönemlerde, müzisyenlik mesleğini yoğun olarak Domlar’ın yaptığı bilinmektedir. Ancak günümüzde, bu mesleğe birçok kişi yönelmekte, bundan kaynaklı Dom müzisyenler iş bulmakta güçlük çekmektedirler. Kent yaşamında ötekileştirici söylemlere maruz kalan Domlar, müzisyenlik mesleklerinde de zorluklar yaşamaktadırlar. Bu doğrultuda bu makale, Domlar’ın müzisyenlik geleneğini kültürel yapı ve sosyal bağlamlar içerisinde incelemeyi ve etnomüzikoloji alanına fayda sağlamayı amaçlamaktadır. Makalenin kapsamı, Diyarbakır Kayapınar ilçesindeki Dom müzisyenlerle olan görüşmeler sonucunda elde edilen verilerin, sözlü tarih ve literatür kaynaklarından desteklenmesiyle oluşturulmuştur. Domlar’ın müzisyenlik geleneklerine, evdeki çalışmalarından sahneye taşınmasına kadar, çeşitli örneklemeler yapıp fotoğraflarla desteklenmiştir. Domlar’ın, Diyarbakır ili müzik kültür mirasında önemli bir yerleri olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle bu makale, Domlar’ın müzisyenlik geleneklerinin anlaşılması, akademik çalışmalarda yer edinmesi ve bu konuda daha sonrasında çalışmalar yürütecek olan araştırmacılara bir öneri olması bakımından önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Diyarbakır, Domlar, müzisyenlik, gelenek, davul-zurna.

* Araştırma Görevlisi, Ardahan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türk Halk Oyunları Bölümü, Ardahan/ Türkiye. zozanyildiz@ardahan.edu.tr ORCID: 0000-0002-9097-1219.

MUSICIANSHIP TRADITION IN DOM COMMUNITY: THE EXAMPLE OF KAYAPINAR DISTRICT OF DIYARBAKIR PROVINCE

Abstract

This article discusses what music education is like in the Doms and how it provides continuity. Doms, who are known for their profession as musicians in Diyarbakir province and its settlements, have an important role in Diyarbakir culture, mainly by performing drums and zurna. Since being a musician is the family profession among the Doms, being born in a musical environment and being surrounded by musical components is a very effective reason for the child to turn into this profession. Dom children born in a musical environment, in a way, listen to and imitate the music they are exposed to, and with their own creativity, they create models of instruments played by their parents. They begin to step into the profession of musicians by improving their imitation skills with the designed instrument models. According to the social values of the Doms in Kayapınar district of Diyarbakir, it is deemed appropriate to continue the tradition of musicianship through boys. Although girls and boys grow up in the same environment, conditions are provided for boys to take their place in this profession. Parents forcing their sons into this profession, trying to encourage them by rewarding them, and taking their children to their own work environments are effective in the child's continuing this profession. For economic reasons, efforts are made to quickly put Dom boys into the profession so that they can financially support the family and with this situation, the child is forced to be educated by the family. This obligation is also done through pressure and different methods. In addition, the profession of musician maintains continuity as a tradition for many cultural and social reasons.

Doms, used to have a nomadic lifestyle before settling down. Their transition to a settled life also affected their musical lives. It is known that in the periods before the migration to cities, Doms were mostly engaged in the profession of musicianship. However, today many people are turning to this profession therefore Dom musicians have difficulty finding work. Doms, who are exposed to marginalizing discourses in urban life, also experience difficulties in their profession as musicians. In this regard this article aims to examine and analyze the Doms musicianship tradition within the cultural structure and social context and to benefit the field of ethnomusicology. The scope of the article was created by supporting the data obtained as a result of interviews with Dom musicians in Kayapınar district of Diyarbakir province, oral history and literature sources. Various examples have been made to support Doms musicianship traditions, from home practices to stage performances, with photographs. Doms are thought to have an important place in the musical and cultural heritage of Diyarbakir province. For this reason, understanding the musicianship traditions of the Doms is important in terms of gaining a place in academic studies and being a resource for those who will do further studies on this subject.

Keywords: Diyarbakir, Doms, musicianship, tradition, drum and zurna.

Giriş

İnsan topluluklarının, farklı zamanlarda ve nedenlerle farklı yerlere göç ettiği bilinmektedir. Özellikle, dünyanın doğusundan batısına yönelik göçlerle birlikte, göç edenlerin ve kent ortamında bulunan insanların yaşamlarında önemli değişikliklere neden olduğu açıktır. Bu makalenin konusu da olan, Hindistan'dan göç ettikleri bilinen ve yerleştikleri bölgeler üzerinde farklı topluluk isimleriyle anılan Domlar; Avrupa'da Romlar, başta Suriye, Mısır ve Türkiye olmak üzere Ortadoğu'da bulunan Domlar, Ermenistan, İran ve Orta Asya'da bulunan Lomlar olarak bilinmektedir (Fırat, 2022: 39-40). Diyarbakır sınırları içerisinde yaşayan ve önemli bir nüfusa sahip olan Domlar, çoğunlukla müzisyenlik meslekleriyle tanınmaktadırlar. Domlar'ın babadan oğula geçen müzisyenlik gelenekleriyle, bölgedeki kültürel yapıda rolleri önem arz etmektedir. Ancak müzisyenlik sadece babadan oğula geçen bir meslek olmamakla birlikte; Dom bir ailede doğan çocuk müzikal becerilerini dayısından, amcasından, dedesinden, ağabeyinden gibi aile büyüklerinden de öğrenebilmektedir. Bu öğrenim sürecindeki idoller değişkenlik gösterebilir olsa da geleneğin erkek bireyler üzerinden devamlılık sağladığı görülmektedir.

Dom çocuklarının, doğduğu an itibari ile müzik içerisinde varoluşları, mesleki hayatlarında bu geleneğin devamlılığının sağlanması bakımından önemlidir. Tarihsel olarak bakıldığında zaman göçebe hayatı yaşamış olan Domlar'ın, yakın tarihte müzikle uğraşanlarının da yerleşik yaşama geçtikleri görülmektedir. Yerleşik hayata geçmeleriyle birlikte gerçekleşen sosyal dönüşüm, Dom kültürünün birçok ögesine etki etmiştir. Bu etkilerin yansımalarını, müzik alanında da görmek mümkündür.

Domlar'ın müzisyenlik kimlikleri ile tanınır olması, Domlar'ın müzisyenlik geleneklerinin incelenmesi açısından önem kazanmaktadır. Bu doğrultuda, Domlar'da müzisyenlik mesleğinin kültürel yapı içerisinde nasıl inşa edildiği ana sorusuyla, araştırmaya temel olan ve araştırma boyunca cevaplarının arandığı iki alt soru başlığı şu şekildedir;

- Domlar'da müzik eğitimi nasıldır?
- Domlar'da müzisyenlik mesleğinin devamlılığı nasıl sağlanır?

Bu soruların cevaplanması; Domlar'ın müzisyenlik mesleği konusunun anlaşılmasına zemin hazırlayacaktır. Domlar'ın yalnızca müzik açısından değil, sosyal hayat içerisinde konumlarının anlaşılmasına da olanak tanıyacaktır. Bu etkilerin günümüzde Dom müzisyenlik geleneklerini nerede konumlandığı, gelecekte bu mesleğin nerelerde ve nasıl görülebileceği üzerine önemli problemlerin tartışılmasına zemin hazırlayacaktır.

Domlar'ın müzisyenlik gelenekleri incelenirken; tarihsel süreçleri, coğrafi dağılımları, göçleri, dilleri, dinleri, eğitim durumları, ekonomik yapıları ve bölgedeki diğer kültürlerle etkileşimleri ele alınmıştır. Bu yapıların incelenmesi, Domlar'ın müzisyenlik mesleklerinin anlaşılması bakımından önemlidir. Bu doğrultuda makale, Domlar'ın müzisyenlik geleneğini, kültürel yapı ve sosyal bağlamlar içerisinde inceleyip çözümlemeyi amaçlamaktadır. Makale Diyarbakır Kayapınar ilçesindeki Dom müzisyenlerle yapılan kişisel görüşmeler kapsamında sözlü tarih yaklaşımı ve literatür kaynaklarından desteklenmesiyle oluşturulmuştur. Domlar, Diyarbakır dışındaki şehirlerde de ikamet etmelerine karşın, bu çalışma yalnızca yukarıda belirtilen ilçedeki yaşayan Domlar üzerinden yürütülmüştür. Örneğin, literatür incelemelerinde Domlar'ın Mardin ilinde de yaşadıkları ve Mardin kültürü üzerinde önemli bir yere sahip oldukları görülmektedir. Bu konuda özgün çalışmalardan biri, Mahir Mak ve Belma Oğul'un "Mardinli Koçerler" makalesinde, Domlar'ın Mardin'deki yerel isimlendirmeleri olarak Koçerler'in müzisyenlikleri ve kültür üzerindeki rolleri ele alınmıştır (Mak & Kurtişoğlu, 2018).

Bu makalede yararlanılan görüşme yönteminde, görüşmeler Dom olmayan ve bu konuda bilgi sahibi olan kişilerle de gerçekleştirilmiştir. Bu kişilerle görüşmeler yapılmasının sebebi de Domlar'ın bölge halkı ile olan etkileşimlerini, Dom olmayanların görüşleriyle de karşılaştırmalar yapılabilmesi için gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler; Feride Koçer, Süphan Koçer, Mehmet Tekin, Nihat Bilici, Seyfettin Davulcu, Hüseyin Senen ile; 5 Kasım ve 8 Kasım 2022 tarihlerinde gerçekleştirilmiştir. Yapılan görüşmelerde:

- Müziği kimlerin icra ettiği,
- Dom toplumunda müziğin yeri ve önemi,
- Hangi ortamlarda icra edildiği,
- Müzikal eğitimin ne zaman ve hangi enstrümanlarla başladığı,
- Usta çırak ilişkisi,
- Çocuğun bu mesleğe yönelmesinin altında yatan sebepler,
- Dom müzisyen görüşmecilerinin, müzisyenlik süreçlerinde yaşadıkları ilginç olaylar ele alınmıştır.

Bu geleneğin babadan oğula geçmesi sürecinde, kız çocuklarının bu meslekteki rollerinin ne olduğu üzerine de değinilmektedir. Domlar'daki müzisyenlik mesleği geleneğinin, Diyarbakır ili müzik kültürüne önemli derecede etki edeceği öngörülmektedir. Görüşme ve literatür verileriyle ilişkili olarak ortaya çıkan bu düşünceleri temellendirmek üzere, aşağıdaki tartışmaların yapılmasına ihtiyaç vardır.

Diyarbakır Kültürü İçinde Domlar

Domlar'ın tarihsel süreçleri ve nereden geldikleri konusunda, çeşitli görüşler bulunmaktadır. Akademik çalışmalarda dile getirildiği üzere, Roman toplulukların dünyanın çeşitli ülkelerine yayılmadan önce yaşadıkları ülke, başka bir deyişle anavatanları Hindistan olarak kabul edilmektedir (Yanıkdağ, 2021: 66). Yakın geçmişe kadar süren Çingene göç hareketlerinin, 5. ve 11. yüzyıllar arasında başladığı, konuyla ilgili tarihçiler nezdinde kabul görmektedir. Çingenelerin dünya üzerine dağılmalarında izledikleri güzergâhlar, birtakım teoriler ve dilbilimsel bulgular temelinde açıklanmaya çalışılmıştır. Buna göre birinci Çingeneler grubu Avrupa'da bulunan Rom'lar; ikinci grup Çingeneler başta Suriye, Mısır ve Türkiye olmak üzere Ortadoğu'da bulunan Domlar; üçüncü grup ise Ermenistan, İran ve Orta Asya'da bulunan Lomlar olarak bilinmektedir (Fırat, 2022: 39-40). Diyarbakır ili de büyük bir Dom nüfusunu barındırmaktadır. *Mezopotamya'nın Kayıp Halkı Domlar* belgesinde, bu nüfusun gayri resmi rakamlara göre, 15 bin civarında olduğu belirtilmekte ve bu bölgedeki Domlar'ın dini yapılarının da Müslüman olduğu görülmektedir (<https://www.youtube.com/watch?v=DMDECe6t1kM>).

Diyarbakır'da yaşayan Domlar'a, halk tarafından çeşitli isimler verilmektedir. Halk arasında *Qereçi*, *Çingene*, *Mıtrıb*, *Âşık*, *Koçer* gibi farklı isimlerle de anılmaktadır. Fakat tüm bu isimlendirmelerin, kullanıldığı aynı yerleşim yerlerinde ikamet eden, Dom olmayan insanlar tarafından sarf edilen, ötekileştirici söylemler olduğu bilinmektedir. Feride Koçer¹, Lice'de² Dom yerine, Mıtrıb kavramının tercih edildiğini, hâlbuki her iki kavramın da aynı topluluğu ifade etmek üzere kullanıldığını belirtmektedir (KK-3). Bayram Kahraman'ın doktora tezinde(2014: 133), Diyarbakırlılara değişik gruplarla komşuluk yapmak isteyip istemedikleri üzerine yapılan anketlerde, Çingene gruplarına karşı bir ön yargının olduğu istatistiksel veriler sonucunda elde edilmiştir. Bu sonuca göre, "öteki"ye yönelik tutumlar bakımından bize ipuçları vermektedir. Dom müzisyenlerle yapılan görüşmelerde, toplumun bir bölümünün onlara aşağılayıcı bir gözle baktıklarını ve bu durumun Domlar hakkında kötü algıların yayılmasından kaynaklı olduğu belirtilmektedir. Toplum bilinçlendikçe, bu algının ortadan kalkabileceği öngörülmektedir.

Domlar, Diyarbakır'da belli bölgelerde bir arada yaşamaktadırlar. Sözlü tarih verilerine göre, Diyarbakır'da Hatboyu civarında kırsal alandan şehir merkezine göçten önce, Domlar'a ait yaklaşık 40-50 çadırın bulunduğu ifade edilmektedir. Domlar'ın bu bölgede Mart ayı sonunda çadırlarını kurup, Eylül-Ekim aylarının sonuna doğru bu şekilde yaşadıkları bilinmektedir. Domlar, bu dönemin dışında kalan sürelerde yani kış aylarında; köhne evlerde, kirası ucuz evlerde kalırlardı (KK-6). Domlar'ın göçebe ve yerleşik alandaki yaşam tarzlarından sepetçilik, çerçilik, bohçacılık, toplayıcılık, çalgıcılık ve hatta dişçilik vb. zanaatlarını icra ederken bulundukları şehirde; birbirinden farklı köy ve kasabalara, bazen de şehir sınırları dışına kısa süreli göç hareketlerinde bulundukları bilinmektedir. Bu dönemde Domlar'ın geleneksel meslekleri nedeniyle, *Perev*³ olarak gördükleri kimseler, halk tarafından kabul görülmüş ve onlarla ilişkilerinde günümüze oranla daha az sorun yaşadıkları bilinmektedir. Dom toplumunda yerleşik hayata geçmeden önceki çadır yaşamlarında, annelerin genellikle toplayıcılık yaparak çocuklarını büyüttükleri;

köyden köye dolaşıp, yemeklerini köyden toplayarak geçimlerini sağladıkları bilinmektedir. Kız ve erkek çocuklarının, iş bölümü hakkında da bir ayrımın olduğunu söylemek mümkündür. Feride Koçer ailesinin kalabalık olduğu ve geçim sıkıntısı yaşadıklarından, kız çocuklarının okul sonrasında nakış kursuna gittiklerini ve aileye ekonomik olarak katkıda bulunduklarını ifade etmektedir (KK-3). Aynı zamanda müzisyenlik mesleği ile ilgilenen erkek bireylerin, genellikle davul ve zurna icra ederek, ekonomik gelir elde edildiği söylenmektedir.

Özgürlüklerine düşkün bir toplum olarak görülen Domlar'ın, yaşam stilleri de bir yere bağlı kalmadıklarını göstermektedir. Domlarla ilgili sözlü tarih çalışmalarından elde edilen bilgilere göre, özellikle göçebe hayatı yaşadıkları dönemlerde, müzisyenlik mesleği onlar için önemli bir maddi gelir kaynağıydı. Ve Domlar sadece müzisyenlik yaparak, iyi bir gelir elde edebilmekteydi. Düğünlerin bir hafta boyunca sürdüğü yoğun dönemlerde, Dom müzisyenlere ulaşmanın oldukça zor olduğu bilinmektedir (KK-2). Bölgede müzisyen deyince Domlar akla gelmekteydi, çünkü neredeyse bütün köy düğünlerinde Domlar müzisyenlik yapıyorlardı (KK-6). Kentleşmeler sonucunda köylerin boşaltılıp şehirlere yerleşimin başlamasıyla beraber, Domlar da buna bağlı olarak, yerleşik hayata geçmeye başladılar.

Diyarbakır Domları'nın 1990'lerden itibaren, kırsal kesimde yaşayanların şehir merkezine gelmesi ve devletin yönlendirmesiyle büyük oranda göçebeliliği terk edip, yerleşik düzene geçtikleri görülmektedir. Bayram Kahraman bu göçlerin sebeplerini terör ve şiddet olaylarından dolayı yaşanan zorunlu göçlerin yanı sıra; işsizlik, eğitim, kan davaları, sağlık ve diğer sebeplerin etkisi ile yaşandığını belirtmektedir (2014: 32). Bu sebeplerle kırsal bölgelerden, civar il ve ilçelerden, Diyarbakır'ın şehir merkezine doğru yoğun göçler yaşanmıştır. Bu süreçte Domlar'ın, daha özgür konar-göçerlik hayatlarından yerleşik hayata geçişleriyle, sosyal ve kültürel anlamda birçok değişimi ve dönüşümü de gerçekleştiği söylenebilmektedir. Dom müzisyenler, yaşadıkları konar-göçerlik dönem şartları sebebiyle eğitim-öğrenim süreçlerinin oldukça güç olduğunu, yerleşik yaşamla birlikte bir düzene girdiğini belirtmektedirler (KK-2; KK-5). Dolayısıyla yerleşik yaşamla birlikte, çocuklarını okula gönderebilmelerinin daha rahat olduğu ifade edilmektedir.

Dom çocuklarının okullarda eğitim görmesi, Türkçe dilini öğrenmeye başlamalarına da etki etmektedir. Ayrıca, Diyarbakır'da Kürtlerin yoğunlukta olması, Kürtçe dilinin de yaygın olarak bilinmesini etkilemektedir. Domlar'ın Kürtçe'yi de bildikleri ve Kürtlerle iletişimde bu dili konuştukları görülmektedir. Ancak Diyarbakır ilinde yaşayan Domlar'ın kendilerine ait "*Domari*" dili vardır. Domlar bu dili, kendi aralarında kullanmaktadırlar. Fakat yapılan görüşmelere göre, Dom çocuklarının Domari dilini kendi aralarında az konuştukları için bu dile yeterli derecede sahip olmadıkları görülmektedir. Bunun sebebi sorulduğunda ise Feride Koçer şöyle belirtmektedir; "Biz çocuklarımız öğrenmesin bu dili dedik. Artık çocuklar okula gidip Türkçe öğreniyorlar zaten. Artık onlara para lazım, bu Domluktan bir şey gelmiyor, hep aç kalıyorlar. Sadece karınları doyuyor başka hiçbir şey koyamıyorlar üstüne...(KK-3)". Bu ifadeler her ne kadar sitem dolu olsa da, bölgedeki bütün Domlar için geçerli değildir. Ancak görüşme yapılan Dom müzisyenler de, Domari dilinin yalnızca kendi aralarında genellikle evde ebeveynler ile aile büyükleri tarafından konuşulduğu görülmektedir. Ancak aile büyükleri arasında da eskiye oranla daha az ve çocuklarla neredeyse hiç pratiği yapılmadığı bir dil halini almış olduğu söylenebilmektedir. Bu dilin konuşulmaması, gelecek nesillere dilin eksikliğinin yanı sıra, Domlar'ın kültür aktarımında da kayıplar olabileceğini düşündürmektedir.

Dom toplumunun kaybolmaya yüz tutması sebebiyle, Diyarbakır'da 2017'de, *Diyarbakır Domlar ve Romanlar Kültür Dayanışma Folklor Gençlik ve Spor Kulübü Derneği* (DOMDER) adında dernek kurulmuştur. Bu dernekte Domlar'ın istihdamı, ekonomik ve toplumsal hayata entegrasyonu, görünür kılınmaları ve ayrımcılıkla mücadele gibi misyonların yanı sıra, Dom kadınlara yönelik kurslar düzenlenmeye başlamıştır. *Mezopotamya'nın Kayıp Halkı Domlar* belgeseli⁴ Domlar'ın kaybolmaya yüz tutmuş kimlikleri hakkında problemleri ele alan ve DOMDER'in tam da bu sebepten kurulduğunu anlatan belge özelliği taşımaktadır. Dom etnik kökenli Tezen Gezer, *Mezopotamya'nın Kayıp Halkı Domlar* belgeselinde, Dom kadının yaşamla mücadele etmede diğer guruplardan daha zorlu bir hayatlarının olduğunu öne sürmektedir(https://www.youtube.com/watch?v=DM_DE_Ce6t1kM).

Tam da bu noktada, Diyarbakırlı Domlar'ın kurduğu DOMDER'in, İstanbul Merkezli Sıfır Ayrımcılık Derneği ve Mesleki Eğitim ve Küçük Sanayi Destekleme Vakfı iş birliği ile Diyarbakır'ın Yeniköy mahallesinde kurulan eğitim merkezinin, bir dizi meslek kursu düzenlediği görülmektedir. Domlar'ın istihdamı, ekonomik ve toplumsal hayata entegrasyonu, görünür kılınmaları ve ayrımcılıkla mücadele gibi pek çok amacı olan bu kurslar dizisinin hedefi kadınlardır. Dom kadınlar için kendi iş sahalarındaki dokuma, sepet gibi ürünleri de ekleyerek kendi iş sahalarında bir ticari alan yaratabilmeleri amacıyla projeler yürütülmektedir (<https://www.youtube.com/watch?v=DMDECE6t1kM>). Fakat Dom müzisyenlerle yapılan görüşmelerde, bu dernekte müzisyenlik meslekleri açısından bir faaliyet yürütülmediği ve bu konuda derneğin destek sağlamadığı ifade edilmektedir (KK-2; KK-5). Yerleşik bir yaşam stiline geçen Dom müzisyenler, kamusal alanlarda da görünürlük kazanmayı arzu etmektedirler.

Konar-göçerlik yaşam tarzından yerleşik düzene oturmaya çalışan Dom toplumunun, diğer toplumlara göre daha kapalı bir toplum olduğu bilinmektedir. Ancak, bu durum zaman içerisinde değişmiş olup diğer kültürlerle etkileşim içerisinde olmuşlar. SüphanKoçer:

“Domlar'da eskisi gibi değiller. Eskiden bir düğünleri olsa, sadece kendileri olurdu. Bir tane yabancı⁵ bulunamazdı. Şimdi öyle değil. Onlar da artık diğer kültürlerle, milletlerle karıştılar. Artık milletle yakınlaştılar. Evliliklerle birlikte genişlediler. Gençler birbirlerini beğendikten sonra, benim için Dom olması önemli değil diyor ve etnik yapıya bakmıyorlar. Yani kimse Dom olup olmadığına bakmıyor” (KK-4).

Bu durumun evlenme geleneklerinde birtakım değişimlere uğramış olduğu belirtilse de, Dom müzisyenlerin etnik yapıları nedeniyle, mesleklerini icra ettikleri alanların kısıtlandığı görülmektedir. Müzik icra alanlarındaki organizatörlerin, müzisyen Dom olduğu için iş vermemekte ve diğer bölge halkına göre Domlar'ı alt sınıfta değerlendirmiş oldukları görülmektedir. Bu durumun, Dom müzisyenlerin yakındığı bir sorun haline geldiği görüşmelerde belirtilmektedir. Bu tür problemlerden Dom müzisyenlerin birçoğunun hala müzisyenlik mesleğiyle uğraşmasının yanı sıra birçoğunun da başka işlere yöneldiği görülmektedir.

Domlar'da Müzisyenlik Geleneği

Domlar'da müzisyenlik mesleği incelendiği zaman, müziğin Domlar'ın hayatında çok önemli bir yerinin olduğu ve yaşamlarının çoğunlukla müzik ile şekillendiği görülmektedir. Süphan Koçer; “Müzik, bizim için her zaman her şeydir” (KK-4). Çocukluktan beri müzikle yetiştiği için, sadece maddi açıdan değil manevi boyutunun da çok değerli olduğunu belirtmektedir. Domlar'da müzisyenlik mesleğini yapanların, bu işi ciddi anlamda severek ve değer vererek yaptıkları görülmektedir. Müzik ve eğlence, Domlar'ın sosyal yaşam öğelerindendir. Özellikle düğün ortamlarında herkesin oynaması, sıkıntının stresin orada yeri olmaması, Dom müzisyenlerin ruhen ve bedenen kendini o ortamda daha iyi hissetmesine sebebiyet vermektedir (bkz. Resim1)



Resim 1. Dom müzisyenler (Yıldız, 2023)

Domlar'daki müzisyenlik mesleği, büyük oranda babadan-oğula geçen yapıya sahip bir meslektir (bkz. Resim 2). Domlar'da bu meslek, aile boyu kuşaktan kuşağa aktarılan bir gelenek halindedir. Bu mesleğin içerisinde kız çocukları görülmemektedir. Kız çocukları da erkek çocuklarıyla birlikte aynı evin içerisinde büyümekte fakat belli bir yaştan sonra uğraş alanları farklı olmaktadır. Kız çocuğu belli bir yaştan sonra çocuk sıfatından çıkmakta olup, daha çok ev işlerine yönelmektedir. Davulcu; kız kardeşlerinin henüz 3-4 yaşlarında iken evde duyulan enstrüman seslerine meraklarının olduğunu ve müzik ile ilgilendiklerini

belirtmektedir (KK-2). Fakat çocukluk sürecinin ardından, kız kardeşlerinin müzikle uğraşmadıklarını, müzisyenlik mesleğinin kadın fiziğine ve yaşam şartlarına uygun görülmediğini de eklemektedir. Toplumsal algılardan kaynaklı, kadının bu mesleğe uygun görülmediği söylenebilir. Dom erkek çocuklarının müzisyenlik mesleğine yönelmesi için oluşturulan ortam koşulları, kız çocukları için sağlanmamaktadır. Ve bu nedenle kadının müzisyenlik mesleğindeki yeri, çocukluk döneminde evdeki çalışmalara katılımından öteye gidememektedir.



Resim 2. Dom müzisyen ve erkek çocukları (Yıldız, 2023)

Domlar'ın müzisyenlik mesleğine yönelmelerinin en büyük sebeplerinden birisi, bu işin aile mesleği olmasından dolayı, mesleğin içerisinde doğmuş olmalarıdır. Yani bir Dom ailede doğuyorsan eğer, mesleğin doğuştan belli olmaktadır (bkz. Resim3). Bu konuda müzisyen Davulcu'nun yaşadıkları dikkat çekmektedir; “Babam daha ben doğmadan Malatya'dan hediye amaçlı, davul kasnağı getirtmişti. Ben davul çalmayı onunla öğrendim” (KK-2)⁶. Domlar'ın müzisyenlik mesleğine yönelmelerinin bir başka sebebi, bu mesleğin toplumun geri kalanı tarafından hor görüldüğü için ele alınmamasıdır. Bu noktada halkın müzik ihtiyacı, yörede hor görülen Domlar tarafından giderilmektedir. Çünkü Domlar'ın iş imkânları bağlamında alternatiflerin kısıtlılığı bakımından, onlar da müzikal anlamda herkesin yapmaya tenezzül etmediği mesleği, ekonomik açıdan gelir elde edebilmek için icra etmektedirler. Feride Koçer:

“2 oğlum var, bir tanesi henüz 10 yaşında bile değildi, babası davulu astı boynuna. Ve o yaştaki oğluma; çocuklar küçük, ben tek yetişemiyorum, ben zurnacıyım, sen de bana yardım et dedi. Babası zorla davulu astı boynuna. Davulu boynuna astığı zaman, davul boyunu geçiyordu. Yine de sen bunu çalacaksın diyordu. Yoksa biz aç kalacağız. Ekmek parası için, kalabalıktık ve geçinemiyorduk” (KK-3).



Resim 3. Dom çocuk müzisyen (Yıldız, 2023)

Dom aileleri incelendiğinde, genel olarak geniş ve kalabalık bir aile yapısına sahip oldukları ve bu açıdan da ekonomik anlamda daha büyük zorluklar yaşadıkları görülmektedir. Özellikle düğün ortamlarında, yeme içmenin, coşkun ve eğlencenin bol olduğu ortamlar olmasından kaynaklı, bu durumların da Dom çocuklarının bu mesleğe yönelmesinde etkili olduğu söylenebilmektedir. Çünkü yoksulluğun olduğu bir tarafta, her hafta düğünün olması bolluğun bereketin olması, bir çocuk için o ortamda bulunma isteğini artırmaktadır. Ebeveynin birçok düğüne çocuklarını da götürmesi ve çocuğun ebeveyni davul veya zurna icra ederken görmesi, çocuğun bu mesleğe özenmesine de sebep olmaktadır.

Dom çocuklarının diğer etnik guruplardan farklı olarak, müziğin içerisinde doğmaları, müzikle olan zamanlarının çok daha fazla olması, dolayısıyla bu işle daha çok uğraşmalarından müzisyenlik mesleğine hâkimiyetleri de gelişmektedir (bkz. Resim4).



Resim 4. Ev ortamında Dom müzisyen baba ve çocukları (Yıldız, 2022)

Müzisyen Senen, kendi çocukluk döneminde telefon, tablet ve internetin olmadığını, dolayısıyla müzikle daha çok uğraştıklarını ve o şekilde yetiştiklerini belirtmektedir (KK-5). Henüz şehir yapılanmaları oturmamışken, Dom çocuklarının kırsal alanlarda daha özgür olduklarını, 5-6 yaşlarında iken her alanda rahat bir şekilde enstrümanlarını icra edebildiklerini de eklemektedir. Ayrıca, Dom çocuklarının kendilerine ait küçük müzik aletleri de bulunmaktadır. Bu müzik aletleri genellikle davul, kaval ve meydirdir. Bu enstrümanların yanı sıra, teneke veya naylon bidonlara ip bağlanıldığı, hayal güçleri ve yetenekleriyle kendi enstrümanlarını geliştirdikleri de görülmektedir (bkz. Resim5).



Resim 5. Plastik kova ve çubuklarla tasarlanan davul modeli (Yıldız, 2023)

Domlar'ın bu Diyarbakır'da kullandıkları yaygın enstrümanları davul ve zurnadır. Genellikle zurna icracılığının, dilli kaval ile başlanıldığı bilinmektedir. Kaval, dilli kaval, dilsiz kaval çalanlar da bulunmaktadır (bkz. Resim6). Enstrüman üretimleri için de belirli ustalar bulunmaktaydı. Davul kasnağının genellikle Malatya bölgesinden alınıp, Diyarbakır'da derisi ve çemberi yapılmaktaydı.



Resim 6. Dom müzisyen dilli kavalı seslendirirken (Yıldız, 2022)

Dom müzisyenlik geleneğinde, disiplinin de ön planda olduğu görülmektedir. Davulcu, “5-6 yaşlarında babalarının kendisine ve erkek kardeşlerine zorla enstrüman çaldırdığını, abisinin kafasına vurarak neden enstrüman çalmadığını şiddetle sorguladığını belirtmektedir (KK-2). Bu mesleğin devam etmesinde ekonomik koşulların da önemli bir rolü olduğu ve bu işin bir gelir kaynağı olmasından ötürü babaların çocukları bu mesleği yapmaya zorladıkları görülmektedir. Bu yüzden çocukların iyi bir müzisyen olabilmesi ve gelir kazanabilmeleri sebebiyle uğraş verilmektedir. Dolayısıyla çocuklar, bu işe yoğunluk verip baba mesleğini sürdürmeye çalışmaktadırlar. Bu disiplin çocukların evde çalışmaları dışında, gelir kazandıkları icra alanlarında da görülmektedir. Ebeveynin bu disiplini uygulamalarının temel sebebi, bu mesleğin gelir kaynağı kapısı olmasından dolayı işi layıkıyla yerine getirebilmeleri ve meslekten gelir elde etmeleri gerektiği içindir. Bu mesleği disiplinden öte, öncesinde sevdirebilmek adına birtakım yöntemler uygulanmaktadır. Babalar ve usta müzisyenlerin, bu işi iyi yapan çocukları arasında ödüllendirmeler yaptığı da görülmektedir. Davulcu; küçükken babasının kendisine ve erkek kardeşlerine birer kaval getirdiğini ve hangi çocuk önce kavalı icra etmeyi öğrenirse ona saat alacağı sözünü verdiğini ifade etmektedir (KK-2). O dönemlerde saatin onlar için önemli olduğunu ve o ödül için büyük bir heyecanla kaval çalışıp her üç kardeşin de bu enstrümanı öğrendiğini eklemektedir.

Domlar'ın müzisyenlik mesleklerini bir arada icra ettikleri geceler⁷ organize ettikleri bilinmektedir. Aynı bölgede oturan Dom erkek bireylerin, bir araya gelerek enstrümanlarını icra ettikleri bir ortam oluşturulmaktadır. Bu gecelerde, büyüklerin farklı kaideler ve farklı icra teknikleri ile küçük ve genç Dom çocuklarına örnek olup, özendirici bir rol oynadıkları söylenebilmektedir. Dom çocuklar gördükleri bu ortamda, büyükleri gibi çalabilmek, iyi bir icracı olabilmek, yeteneklerini ön plana çıkarabilmek için kendini gösterme yarışına girmektedirler (KK-1). Dom müzisyenlerin kendi aralarında yaptığı gecelerde, müzisyenlerin performanslarını en iyi şekilde sergileyip karşılıklı atışmalarla, Dom çocuklarının çeşitli teknik ve icraları görmelerini sağlamaktadırlar. Bu tekniklerden ve farklı icra biçimlerinden usta müzisyenlerin tekniklerini idol olarak seçmesine de yol açmaktadır. Bu noktada Dom çocukları arasında bir rekabet başladığı görülmektedir. Artık gençlik dönemine de girmeleriyle beraber, genç müzisyenlerin kendi aralarında rekabetinin arttığı belirtilmektedir. Senen; 20 yaşlarındayken, Dom gençleri arasında bir rekabet olduğunu, birinin çok iyi çalması durumunda, diğerlerinin de kendini geliştirmeye çalıştığını ifade etmektedir (KK-5). Bu mesleğin kıskançlık ve kibir tarafı da görülmekte olup, iyi bir müzisyenin Domlar içerisinde kıymetinin artışı ve çok değer gördüğü eklenmektedir. Ayrıca bugün hala Dom müzisyenlerin, usta müzisyenlerden ve babalarından gördükleri eserler ve kaidelerle maddi kazançlar elde ettikleri bilinmektedir.

Dom müzisyenler düğün, nişan, kına, sünnet törenleri, asker uğurlamalarına her türlü tören ve eğlence yerlerine gittikleri görülmektedir. Toplumun ortak törenlerindeki müzikal alanların, Dom müzisyenlerin icra alanları olduğu görülmektedir. Yani toplumun daha elit kısmında, popüler eğlence mekânlarında, Dom müzisyenlerin daha çok geleneksel bir yapıda icra ettikleri müzik tercih edilmemektedir. Eskiden düğünler açık alanlarda, köy meydanlarında, ya da mahalledeki geniş alanlarda yapılmakta olup, bir hafta süren düğünlerde Dom müzisyenlerin iyi bir gelir elde ettikleri bilinmektedir. Davulcu; “Balpınar⁸ ve Cankatran'da⁹ bir ay boyunca davullarının evden eve dolaştığını ve o köylerde davullarının susmadığını ifade etmektedir (KK-2). Eski dönemlerde köy düğünlerinin günlerce sürmesinden dolayı, bazı müzisyenlerin bulunması bile zor olmaktaydı. Halk toplu törenlerde Dom müzisyenlere ihtiyaç duyduğundan dolayı, Dom müzisyenler yoğunlaşmakta ve bu durum Dom müzisyenlerin gittikleri yerlerde kıymet

görmelerini sağlamaktaydı. Dom müzisyenler bu mesleğe verilen kıymeti gördüklerinde, kendi çocuklarının bu meslekte iyi olabilmeleri için uğraş vermektedirler.

Köy düğünlerinde iyi gelirlerin elde edildiği *Şabaş*¹⁰ adında bir gelenek vardır. Şabaş geleneğinde, köy düğünlerinde Dom müzisyenler gelen misafirleri karşılayıp, misafirlere komik performanslar sergileyerek, bahşiş almaktadırlar. Tekin:

“Dom müzisyenler ya misafirler gelirken misafirleri karşılamaya giderlerdi, ya da düğünün son günü bütün herkes Grani’ye geçip oynarken, Domlar’dan enstrüman çalmayan biri, herkesin önünde durup onları güldürerek, eğlendirerek komik hareketler yaparak, şapkasını çıkarıp, herkesten bahşiş alırdı. Bazen güzel bir gelir geldiğinde, damat ve düğün sahibi ile de bölüşürlerdi, öyle bir Şabaş geleneği de vardı¹¹” (KK-6).

Dom müzisyenlerin, genellikle yörenin halk oyunlarına da hâkim oldukları görülmektedir. Davul zurna ile beraber oynayarak, oyuna eşlik ettikleri de bilinmektedir. Diyarbakır’da bunun en güzel örneği davul çalan “Xalé Feço¹²” olduğu Dom müzisyenler arasında bilinir. Xalé Feço hem çalıp hem oynayan yetenekli bir Dom müzisyen olup, attığı köçekler¹³ ve icra ettiği figürlerle beraber çaldığı davul, iki yeteneği de bütün haline getirerek, bugün hala Dom müzisyenler arasında örnek gösterilen bir kimliğe sahiptir. Günümüzde, belli törenlerde mesleklerini icra etmelerinin yanı sıra, halk oyunları ekipleri ve halk oyunları yarışmalarında da mesleklerini icra etmektedirler. Bu bakımdan Dom müzisyenlerin icra alanları yöredeki icralarının yanı sıra, halk oyunlarının sahnelenmesinde de önemli bir rol oynamış ve meslekleri bakımından yöresel “mahalli sanatçılar” olarak tanımlanabilmektedir. Bülent Kurtişoğlu; oyun müziklerinin sahneye gelmeden önce nesilden nesile bir aktarım ile gerçekleştiğini ve yöresel mahalli sanatçılar tarafından icra edildiğini belirtmektedir (Kurtişoğlu, 2019, s. 25). Bunun örneği Diyarbakır yöre oyunlarının gerek yarışmalar gerek farklı amaçlarla sahnelenmesinde görülmektedir (bkz. Resim.7). Ancak Dom müzisyenler tarafından halk oyunları yarışmaları ve düğünlerdeki icra alanlarının mesleki açıdan birbiri arasında büyük bir fark olduğu belirtilmektedir. Davulcu; yarışmalarda çalmakla düğünlerde çalmak arasında çok büyük bir fark olduğunu, Diyarbakır’ın 7-8 oyununu 7-8 dakikaya sığdırmak zorunda kaldıklarını belirtmektedir (KK-2). Düğünlerde saatlerce çalınan oyunlar farklı ezgilerle çeşitlendirilirken, yarışma ekiplerine çalınan bazı ezgiler kısa tutulmakta ve ezgiler tamamlanamamaktadır. Bu durumun Dom müzisyenlerin bu alandaki icralarında, düğünlerdeki kadar keyif alamamalarına da sebebiyet vermektedir. Yarışmalarda aynı zamanda, sahne disiplini gereksinimi nedeniyle, Dom müzisyenler için icra alanı zor bir hale gelmektedir. Halk Oyunları Yarışmalarında kullanılan sahne modeli nedeniyle, müzisyenlerin sahne içerisinde yer almadıkları görülmektedir. Dom müzisyenler iki kulisin arasına sıkıştırılıp, eşlik ettikleri bedenlerle göz göze gelmeden sololara eşlik ettikleri zaman; dansın ve müziğin içerisindeki iletişimi kuramadıklarından, bu icra alanının kültürel performanslarına olumsuz etki ettiklerini belirtmektedirler (KK-2; KK-5). Oyunun içerisindeki müzik, duygu ve iletişim bağları bu noktada koparılıp, kültürün yapısını bozduğu açıktır. Dom müzisyenlerin bu noktada yaptıkları işe mesleki anlamda yabancılaştığı görülmektedir. Bu gibi geleneksel dans icra platformlarında dansın ve müziğin bütün olarak geleneksel icra biçimini korumaya çalışmak oldukça önemlidir.



Resim 7. Dom müzisyenler halk oyunları yarışma öncesi hazırlık (Yıldız, 2022)

Sonuç

Müzikal bir çevre içerisinde dünyaya gelen Dom çocukları, çevresindeki müzikal uyaranların etkisiyle doğal süreçler dahilinde müzik eğitimi almakta olup, hayatları müzikle şekillenmektedir. Bu doğal süreç,

Dom çocuklarının müzisyenlik mesleklerine yönelmelerinde en önemli etken olarak görülmüştür. Dom çocuklarının müzik eğitim süreçleri, çevrelerinin müzikal alanla sarmalandığı anla birlikte başladığı söylenebilmektedir. Bu eğitim sürecinin, ekonomik sıkıntılardan dolayı da, ciddiyet ve disiplin içerisinde gerçekleştiği tespit edilmiştir. Müzisyenlik mesleği erkek aile bireyleri üzerinden devamlılık göstermiş olup, kadınların bu meslek içerisinde yer almadıkları görülmüştür.

Bu mesleğin devamlılığı, bir gelenek halinde sürdürülmektedir. Kuşaktan kuşağa aktarılan bu meslekte ebeveynin rolünün önemli olduğu tespit edilmiştir. Dom çocuklarının babadan ve çevresindeki müzisyenlerden gördükleri ve duydukları müzik icra biçimleri, çocuğun bu mesleğe özenmesinde etkili olduğu görülmüştür. Ayrıca Domlar arasında iyi bir icracı olmak aynı zamanda Dom toplumu nezdinde saygınlık kazanmak anlamına geldiği tespit edilmiştir. Bu saygınlığın Dom çocukları arasında iyi bir icracı olabilmek için, rekabete dönüştüğü görülmüştür. Dom çocukların, kendi yaratıcılık güçleriyle ip, naylon bidon, teneke, çubuk gibi materyallerden davula benzer enstrüman yapımlarına rastlanmıştır. Müzisyenlik mesleğine başlamadan önce, babalarını ve çevresinden gördükleri icra biçimlerini bu enstrümanlarla taklit ettikleri görülmüş, buna örnek olarak video ve görüntü elde edilmiştir. Bölgede davul ve zurna ağırlıklı olarak; dilli kaval ve dilsiz kaval enstrümanları ile bu mesleğe başladıkları görülmüştür.

Dom müzisyenlerin kentleşme öncesinde, özellikle düğünlerin günlerce sürdüğü zamanlarda, bu mesleği yoğunlukta olarak Domlar’ın icra etmesinden dolayı, bölge halkı tarafından müzikal ihtiyaçları karşıladıkları ve neredeyse ulaşılamaz oldukları görülmüştür. Bu bakımdan bölge halkı ile aralarında daha uyumlu bir yaşam söz konusu olduğu ve yaptıkları işten iyi gelir elde ettikleri tespit edilmiştir. Kentleşme ile beraber Domlar’ın yerleşik hayata geçmeleri düğün, kına, nişan gibi törenlerin düğün salonlarına taşınması, kentte yeterli istihdam alanı bulamamalarına sebep olmuştur. Buna bağlı olarak, meslekleri gün geçtikçe zorlu bir hale gelmiştir. İşverenlerin, Dom halkına alt sınıf muamelesi yapıp, tercih etmemelerinden dolayı, ekonomik gelir elde etmeleri güç hale gelmiştir. Bu sebeplerden dolayıdır ki, birçok Dom müzisyenin, artık yaşadıkları sıkıntılardan dolayı çocuklarının bu mesleğe yönelmesini istemedikleri, bu makalenin tespitleri arasındadır. Dolayısıyla müzisyenlik kimlikleri ile tanınan Domlar’ın, toplum olarak diğer bölge halkına benzemeye başladıkları öngörülmektedir.

Öneriler

- DOMDER derneği, Diyarbakır’da mevcut müzisyen Domlar’ı desteklemek ve bu mesleğin devamlılığını sağlamak adına faaliyetler yürütmelidir.
- Burs kurumları, yetenekli Dom müzisyen çocuklar için burs sağlamalıdır.
- Bölgede, Dom müzisyenler için müzik odaları kurulmalı ve bu mesleğin sosyal güvencesi sağlanmalıdır.
- Müzisyenlik geleneğinin devamlılığında Dom çocuklarının, Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümleri ve Üniversitelerin Konservatuar bölümlerine teşvik edici çalışmalar yapılmalıdır.
- Dom müzisyenlerin, emeklilik haklarından yararlanmaları sağlanmalıdır.
- Diyarbakır’ın kültürel müzik mirasını taşıyan Dom müzisyen sanatçılara, Kültür Bakanlığı Sanatçı Tanıtma Kartı verilmelidir.

Sonnotlar

¹ Feride Koçer, Diyarbakır’ın Lice ilçesinde doğmuş, 75 yaşındadır. Dom etnik kökenli ailenin kızıdır. Büyük Lice depreminde Diyarbakır’a göç etmişlerdir. Koçer ile yapılan görüşme tamamen Kürtçe olup, makalede yazar tarafından Türkçeye çevrilmiştir. Görüşme, Koçer’in evinde gerçekleştirilmiştir. Koçer ile yapılan görüşmede, Dom kültürünün yapısı ve babadan-oğula geçen müzisyenlik geleneğinde kadının rolü üzerine tartışmalar, daha rahat bir şekilde gerçekleştirilmiştir.

² Diyarbakır’ın ilçesi.

- ³ Diyarbakır bölgesinde yaşayan Domlar'ın, Dom olmayan insanlara kullandığı bir ifadedir. Dom kelimesi nasıl ki bir etnik kökeni ifade ediyorsa, Perv'e Domlar'ın, Dom olmayan kesime kullandığı bir ifade anlamındadır.
- ⁴ “Mezopotamya'nın Kayıp Halkı Domlar belgesi, 23 Ekim 2017'de Avrupa Birliği ve Türkiye Cumhuriyeti'nin mali katkısıyla hazırlanmıştır. Bu yayın içeriğinde yalnızca, Diyarbakır Domlar ve Romanlar Kültür ve Dayanışma Folklor Gençlik ve Spor Kulübü Derneği sorumludur ve bu içerik hiçbir şekilde Avrupa Birliği veya Türkiye Cumhuriyeti'nin görüş ve tutumunu yansıtmamaktadır” (Kaya, 2017).
- ⁵ Buradaki yabancı kelimesi, Dom olmayan kimseler anlamında kullanılmıştır.
- ⁶ Seyfettin Davulcu'nun soyadı da, ailedeki davul icracılığından gelmektedir. Aslında, Dom müzisyenlerin adı veya soyadları icra ettikleri enstrümanlar olmasa bile, yöre halkı tarafından icra ettikleri enstrümanlarla birlikte isimleri anılmaktadır.
- ⁷ Eski dönemlerde sıklıkla yapılan geceler, günümüzde koşulların değişmesinden kaynaklı sıklığını sürdürememektedir. Fakat pandemi döneminde iş imkânlarının olmamasından ve hayatın evde devam etmesinden dolayı, kendi aralarında bu etkinliği tekrardan gerçekleştirdikleri belirtilmektedir. Davulcu; “Pandemide de mesela hepimiz evde toplanıyorduk, herkes kendine göre sanatını icra ediyordu” (KK-3). Yapılan bu gecelere Kürtçe'de Şevbêrk denilmektedir.
- ⁸ Diyarbakır Kayapınar ilçesine bağlı köy.
- ⁹ Diyarbakır Kayapınar ilçesine bağlı köy.
- ¹⁰ Bahış anlamındadır.
- ¹¹ Kaynak kişi Mehmet Tekin, Şabaş Geleneğini anlatırken geçmiş zaman kipleri kullanmış olsa da, günümüzde yörenin bazı yerleşim alanlarındaki törenlerde Şabaş Geleneğinin uygulandığı bilinmektedir.
- ¹² Xal, Kürtçe'de dayı anlamına gelmektedir.
- ¹³ Diyarbakır'da icra edilen halaylarda ortaya çıkmak, soloya çıkmak anlamında kullanılmaktadır.

Kaynaklar

- FIRAT, M. (2022). “Geçmişten Günümüze Çingene Göçleri: Sosyo-Tarihsel Bir Bakış”. *İçtimaiyet Sosyal Bilimler Dergisi, Göç ve Mültecilik Özel Sayısı*. S.36-57.
- KAHRAMAN, B. (2014). Diyarbakır'ın Toplumsal Yapısı ve Diyarbakır Halkının Toplumsal Kurumlara Bakışı. Doktora Tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KURTIŞOĞLU, B. (2019). *Halk Oyunlarında Sahneleme Sanatı*. Edirne: Ceren Yayıncılık.
- MAK, M., & KURTIŞOĞLU, B.O. (2018). “Mardinli Koçerler”. *MSGÜ Sosyal Bilimler Dergisi* (18) S.327-348.
- YANIKDAĞ, T. (2021). “Türkiye'de Romanlar ve Alt Kimlik Grupları: Etno-Dilsel Farklılıkların Kimliğe Yansımaları”. *Trakya Üniversitesi Roman Dili ve Kültürü Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. C.2, S.1, 57-76.
- YILDIZ, Z. (2022). Dom Müzisyen Dilli Kavalı Seslendirirken. Diyarbakır.
- YILDIZ, Z. (2022). Dom Müzisyenler. Diyarbakır.
- YILDIZ, Z. (2022). Dom Müzisyenler Halk Oyunları Yarışma Öncesi Hazırlık Sahnesi. Hatay.
- YILDIZ, Z. (2022). Ev Ortamında Dom Müzisyen Baba ve Çocukları. Diyarbakır.
- YILDIZ, Z. (2023). Dom Çocuk Müzisyen. Diyarbakır.
- YILDIZ, Z. (2023). Dom Müzisyen ve Erkek Çocukları. Diyarbakır, On Gözlü Köprü.
- YILDIZ, Z. (2023). Plastik Kova ve Çubuklarla Tasarlanan Davul Modeli. Diyarbakır.

İnternet Kaynakları

- URL-1: “Mezopotamya'nın Kayıp Halkı Domlar”. <https://www.youtube.com/watch?v=DMDECe6t1kM> (Erişim: 10.24.2022).

Sözlü Kaynaklar

- KK-1:** Nihat Bilici, Diyarbakır 1984, Lisans Mezunu, Türk Halk Oyunları Usta Öğretici. (Görüşme: 08.11.2022)
- KK-2:** Seyfettin Davulcu, Diyarbakır 1982, Ortaokul Mezunu, Müzisyen. (Görüşme: 08.11.2022)

- KK-3**Feride Koçer, Diyarbakır 1947, Okur-Yazar Değil, Ev Hanımı. (Görüşme:05.11.2022)
- KK-4**Süphan Koçer, Diyarbakır 1979, İlkokul Mezunu, Güvenlik-Müzik Organizatörü-Müzisyen (05.11.2022)
- KK-5**Hüseyin Senen, Diyarbakır 1981, İlkokul Mezunu, Müzisyen. (Görüşme: 08.11.2022)
- KK-6**Mehmet Tekin, Diyarbakır 1959, Lisans Terk, Emekli Tıbbi Müessil-Halk Oyunları Eğitmeni.(Görüşme:05.11.2022)

EMRÎ DÎVÂNI'NDA ANÂSIR-I ERBAANIN ÖRNEKLERLE İZAHI

Bahar YILMAZ*

Öz

Dünyadaki tüm varlıkların ana maddesi olarak adlandırılacak anâsır-ı erbaa (dört unsur) teorisinin temeli, antik Yunan felsefesine dayanmaktadır. Antik Yunan'da başlayan teori, Yunan filozoflarının eserlerinin Arapçaya çevrilmesiyle İslam felsefesine intikal etmiş ve tasavvuf inanışının kaidelerine sirayet etmiştir. Tasavvufî inanışla ilgili pek çok karakteristik özelliği görebildiğimiz klasik Türk şiirinde de anâsır-ı erbaa önemli bir yere sahiptir. Klasik Türk şiirinde kullanılan pek çok ifadenin arka planı bulunmaktadır. Söz konusu şiirin anlam katmanlarını çözümleyebilmek için bu arka planın iyi bir şekilde yorumlanması gerekmektedir. Doğa ve varlıkla doğrudan ilişkilendirilebilecek anâsır-ı erbaa, felsefî meseleleri şiirsel düzlemde sanatlı söyleyişler aracılığıyla dönüştüren klasik Türk şairinin imgesel anlatımında kendini göstermektedir. Tabiata kutsiyet atfeden söz konusu şairler, varlık ve doğa arasındaki ilişkiyi çeşitli çağrışımlar aracılığıyla şiirlerine yansıtmışlardır. Klasik Türk şiirinde tabiat ile ilgili önemli bir mazmun olarak yer alan anâsır-ı erbaa, pek çok beyitte kendini göstermektedir. Şair, kimi zaman anâsır-ı erbaayı âşığın varlığıyla kimi zaman da sevgilinin özellikleriyle ilişkilendirebilmektedir. Şiirde geçen ateş, hava, su ve toprak sözcükleri, çoğu zaman okuyucunun anâsır-ı erbaa teorisiyle bağdaştıramayacağı kavramlar olabilmektedir. Okuyucu, bu kavramları genellikle doğrudan karşıladığı birincil anlamlarıyla değerlendirerek şiirsel düzlemdeki arka planı göz ardı edebilmektedir. Klasik Türk şiirinde anâsır-ı erbaa kullanımı, çoğu zaman söz sanatları aracılığıyla sembolik bir kavram olarak da okuyucunun karşısına çıkabilmektedir. Bu çalışmada klasik Türk şiirinde önemli bir kavram olan anâsır-ı erbaa, *Emrî Dîvânı* örneklemini üzerinden ele alınmış ve çeşitli beyitler aracılığıyla değerlendirilerek açıklanmıştır. Bu bağlamda öncelikle anâsır-ı erbaanın klasik Türk şiirinde sahip olduğu önemin anlaşılması için söz konusu şiirin önemli isimlerinden seçilmiş beyitlere yer verilmiştir. Klasik Türk şiirinde anâsır-ı erbaanın mazmun olarak kullanımının genel olarak ele alındığı bu bölümden sonra *Emrî Dîvânı*'nda anâsır-ı erbaanın tamamının, üçünün ve ikisinin yer aldığı beyitlerden örnekler yorumlanmıştır. Sonuç itibarıyla *Emrî Dîvânı*'nda anâsır-ı erbaa'nın örnekler üzerinden izah edildiği bu çalışmanın klasik Türk şiirinin önemli bir malzemesi olan anâsır-ı erbaayı anlama ve yorumlamada okuyucu için faydalı olabileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk şiiri, Emrî Dîvânı, varlık, tabiat, anâsır-ı erbaa.

* Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi, baharyilmaz@artuklu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5645-7489

THE EXPLANATION OF FOUR ELEMENTS IN EMRÎ'S DÎWÂN WITH EXAMPLES

Abstract

The basis of the theory of anâsır-ı erbaa (four elements), which can be called the main material of all creatures in the world, is based on ancient Greek philosophy. The theory, which started in Ancient Greece, was transferred to Islamic philosophy by translating the works of Greek philosophers into Arabic and fed into the principles of Sufism. Anâsır-ı erbaa also has an important place in classical Turkish poetry, where we can see numerous characteristic features of Sufi belief. There is a background of numerous expressions used in classical Turkish poetry. This background should be interpreted in a good light to analyze the semantic stratum of the poetry in question. Anâsır-ı erbaa (four elements), which can be directly associated with nature and existence, manifests itself in the imaginative expression of the classical Turkish poet, who transformed philosophical issues on a poetic level through aesthetic expressions. The poets in question who attribute sanctity to nature reflected the relationship between existence and nature in their poems through various connotations. Anâsır-ı erbaa (four elements), which is an important theme related to nature in classical Turkish poetry, shows itself in many couplets. The poets can sometimes associate anâsır-ı erbaa (four elements) with the existence of the lover and sometimes with the characteristics of the beloved. The words “fire”, “air”, “water” and “earth” used in the poem can often be concepts that the reader cannot reconcile with the theory of anâsır-ı erbaa (four elements). The reader can often ignore the poetic background by evaluating these concepts with their directly corresponding actual meanings. In classical Turkish poetry, the use of anâsır-ı erbaa (four elements) can often appear to the reader as a symbolic concept through literary arts. In this study, anâsır-ı erbaa (four elements), which is an important theme in classical Turkish poetry, was analyzed through various couplets based on the paradigm of Emrî's Dîwân. In this context, first, couplets selected from the important names of the poetry in question were explained to understand the importance of anâsır-ı erbaa in classical Turkish poetry. Following this section, in which the use of anâsır-ı erbaa (four elements) as a theme in classical Turkish poetry was discussed in general, examples from the couplets containing four, three and two of the anâsır-ı erbaa (four elements) in the Emrî's Dîwân were interpreted. As a result, one thinks that this study, which explained anâsır-ı erbaa (four elements) in Emrî's Dîwân through examples, can be useful for the reader in understanding and interpreting anâsır-ı erbaa (four elements), which is a significant material of classical Turkish poetry.

Keywords: Classical Turkish poetry, Emrî's Dîwân, creature, nature, four elements.

Giriş

Farsça bir terkip olan anâsır-ı erbaa, Arapça sayı sıfatı olarak dört anlamına gelen erbaa ve unsur sözcüğünün çoğulu olan anâsır kelimelerinden oluşmakta ve dört unsur ifadesine karşılık gelmektedir. Hava, su, toprak, ateş elementlerini kapsayan anâsır-ı erbaa teorisi, antik Yunan'dan intikal edip neredeyse tüm İslam filozoflarının felsefesini etkilemiştir.

Aristo, dört unsur fikrini sistemleştirmiş ve tabiat bilimlerine uyarlamıştır. Aristo, *De Generatione et Corruptione* adlı eserinde varlığın başlangıcı ve sonuyla ilgili olarak dört unsur teorisine yer vermiştir. Eser, *Kitâbü'l-l-Kevn ve'l-fesâd* adıyla Arapçaya çevrilmiş ve böylece Aristo'nun düşünceleri İslâmî felsefede de kendini göstermeye başlamıştır. Farabî, Kindî gibi pek çok İslam filozofu konuyla ilgilenerek görüş bildirmişlerdir (Karlıağa, 1991).

İslâmî düşüncede İbn Sînâ, anâsır-ı erbaa teorisine son şeklini veren isimdir. İbn Sînâ, söz konusu teoriyle ilgili filozofların görüşlerini ele alıp değerlendirdikten sonra âlemdeki varlıkların varoluş ve bozulmalarının dört unsorda nihayete erdiğini ifade etmiştir. “Evâil adı verilen ilk keyfiyetler (sıcaklık, soğukluk, kuruluk ve nemlilik) unsurları meydana getirirler. Ateşe hâkim olan keyfiyet sıcaklık, havaya hâkim olan nemlilik, suya hâkim olan soğukluk, toprağa hâkim olan da kuruluktur” (Karlıağa, 1991).

İbnü'l-Arabî, unsurlar ve felekler arasındaki bağlantıya dikkat çekerek unsurların feleklerin hareketiyle meydana geldiğini ifade etmiştir. Ona göre dört unsur, dört günde yaratılmıştır ve ateş en üst mertebede bulunmaktadır. Ateş en üst mertebede bulunmasına rağmen Hz. Âdem topraktan yaratılmıştır ve onun çamurunu oluşturan su bütün unsurlardan daha etkilidir (Karlıağa, 1991).

Erzurum İbrahim Hakkı, *Ma'rifetnâme* adlı eserinde dört madde ile ilgili ayrı başlıklar açarak dört unsurun özellikleri, yerleri ve dönüşümleri ile ilgili detaylı bilgiler vermiştir. Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın verdiği bilgiler genel itibariyle şöyledir:

İbrahim Hakkı'nın belirttiği üzere ay feleğinin altında sırasıyla ateş, hava, su, toprak küreleri bulunmaktadır. Zaman içinde ateş havaya; hava suya; su toprağa dönüşüp bir suretten diğerine geçmekte ve sonunda yine kendi suretlerine dönmektedir (Davutoğlu, 2016: 102).

Erzurumlu İbrahim Hakkı, eserinde insanın özünü oluşturan anâsır-ı erbaanın tabiatı ile ilgili de bilgiler vermiştir. İbrahim Hakkı, ateşin tabiatının kuru ve sıcak; havanın tabiatının sıcak ve rutubetli; suyun tabiatının yaş ve soğuk; toprağın tabiatının soğuk ve kuru olduğunu belirtmiştir (Davutoğlu, 2016: 102). Bu özelliklerin hepsinin birbirine dönüşebildiğinden bahsederek başkalaşmanın nasıl olduğuna dair açıklamalar yapmıştır. İlk olarak başlangıç yolunu açıklamıştır:

“Hava, su ile rutubette müşterektir. Su, toprak ile soğuklukta müşterektir. Toprak ateş ile kurulukta müşterektir. O hâlde ateşin kuruluğu, havanın rutubetine dönse ateş, sıcak ve rutubetli olup havaya çevrilir. Havanın sıcaklığı suyun soğukluğuna bürünse hava rutubetli ve soğuk olup suya döner. Toprağın soğukluğu ateşin sıcaklığına bürünse toprak kuru ve sıcak olup ateşe döner.”

Yukarıdaki devir tam tersi şekilde de gerçekleşebilmektedir. Bu da sonuç yolu olarak adlandırılır:

“Toprağın kuruluğu suyun rutubetine bürünüp toprak su olur. Suyun soğukluğu havanın sıcaklığına bürünüp su hava olur. Havanın rutubeti ateşin kuruluğuna dönüşüp hava ateş olur. Ateşin sıcaklığı toprağın soğukluğuna bürünüp ateş toprak olur.” (Davutoğlu, 2016: 102-103).

Bu çalışmada *Emrî Dîvânı*, klasik Türk Şiirinde anâsır-ı erbaa'nın sahip olduğu değeri örneklemeye bir aracı konumundadır. *Emrî Dîvânı*'nda anâsır-ı erbaa ile ilgili seçilmiş beyitlerin kazandığı görünümünden hareketle şairin söz konusu meseleye özel bir önem atfettiği söylenebilir. Klasik Türk şiirinin önemli bir temsilcisi olan Emrî, klasik şiirin beslenmiş olduğu kaynaklara bağlı olarak üslubunu şekillendirmiştir. Bundan dolayı bu çalışmada *Emrî Dîvânı*'nda yer alan anâsır-ı erbaa mevzusunun genel bir çerçevesini çizmeden önce mevzubahis konunun klasik Türk şiirinde sahip olduğu değeri göstermek amacıyla klasik Türk şiirinden seçilmiş anâsır-ı erbaanın yani ateş, hava, su toprak unsurlarının tamamının birlikte yer aldığı beyit örnekleri açıklanmıştır. Okuyucuya konuyla ilgili genel bir bakış açısı sağlayacak

söz konusu bölümden sonra çalışmanın asıl teması olan “Emrî Dîvânı’nda Anâsır-ı Erbaa” başlıklı bölüm yer almaktadır. Bu bölümde *Emrî Dîvânı*’ndan seçilmiş anâsır-ı erbaanın kullanımına örnek teşkil edebilecek beyitler, çeşitli başlıklar altında açıklanmıştır. Seçilen beyitlerde anâsır-ı erbaadan en az ikisinin yer alması dikkat edilerek başlıklar; “Anasır-ı Erbaanın Tamamının Yer Aldığı Beyitler”, “Anasır-ı Erbaadan Üçünün Yer Aldığı Beyitler”, “Anasır-ı Erbaadan İkisinin Yer Aldığı Beyitler” şeklinde sıralanmıştır.

1. Klasik Türk Şiirinde Anâsır-ı Erbaayla İlgili Örnek Beyitler

Kelâmî ve tasavvufî muhtevası açısından Dîvân şairleri için önemli bir malzeme niteliği taşıyan anâsır-ı erbaa, pek çok şekilde Dîvân şiirinde kendini göstermektedir. Dört unsur yani toprak, ateş, su, hava unsurlarından sadece biri, ikisi ya da üçünün bir beyitte kendini gösterdiği gibi dört unsurun tamamının da tek bir beyte yerleştirildiği görülmektedir. Anâsır-ı erbaanın tamamının bir beyitte görülmesi tenasüp sanatının üstün bir şairlik yeteneğiyle kullanıldığının göstergesidir. Dîvân şairlerinin tabiat algısı düşünüldüğünde söz konusu dört unsura bir kutsiyet atfedildiği anlaşılmaktadır. Örnekler üzerinden açıklamak gerekirse;

“Ten hâk-i rehde dîde zülâl-i visâlde

Cân âteş-i firâkda hâtır hevâdadur” (Bâkî G. 87/2)

Ten, yol toprağında, göz kavuşma suyunda, cân, ayrılık ateşinde, hatır havadadır.

Beyitte ten, göz, cân ve hatır gibi insana özgü unsurlar, dört unsurla ilişkilendirilerek kullanılmıştır. Ayrılık ve kavuşma paradoksalı üzerine kurgulanmış beytin ilk mısrasında ten, kavuşma yolunun toprağında, göz ise kavuşma suyundadır. Yani ten kavuşmayı ümit ederek bu uğurda toprak olmayı bile göze alırken göz kavuşma ümidiyle gözyaşı dökmetedir. İkinci mısradan ise can ayrılık ateşiyle yanarken hatır hevada yani kavuşma hevesindedir. Burada hatır, zihin anlamında kullanılarak zihnin kavuşma hevesinden başka bir şey düşünemediği tasavvur edilmiştir.

“Uş olmuş cânım u ‘ömrüm yüregüm ü gözüm sensüz

Biri bâd u biri hâk ü biri dûzah biri deryâ” (Ahmedî G. 8/9)

İşte canım, ömrüm, yüreğim ve gözüm sensiz; biri rüzgar, biri toprak, biri cehennem, biri deniz olmuş.

Beyitte mürettep leff ü neşr aracılığıyla mütekellim, canını rüzgarla, ömrünü toprakla, yüreğini cehennemle, gözünü ise denizle bağdaştırmıştır. Yani mütekellimin söz konusu unsurları anâsır-ı erbaayla bağdaştırılarak verilmiştir.

“Başuma hasret eli saçdı hevâsı toprağın

Susuzam fürkat odından bir içüm su geldi mi” (Karamanlı Aynî G. 489/2)

Başuma hasret eli, heva toprağını saçtı; susuzum, ayrılık ateşinden bir yudum su geldi mi?

Mütekellim, ilk mısradan hasret elinin başına heves toprağını saçtığını yani kavuşma isteğiyle büyük bir sıkıntı içinde olduğunu ifade etmektedir. İkinci mısradan ise ayrılık ateşinin kendini susuz bıraktığını bu yüzden bir içim su istediğini belirtmektedir. Beyitte dört unsurun tenasüp oluşturacak biçimde kullanıldığı görülmektedir. Bununla birlikte toprağın kuruluk havanın nemlilik ifade etmesi; kuru bir unsurun nemlilik ifade eden havayı getirmesi ve ayrılık ateşiyle yanan birinin bir içim su istemesi anâsır-ı erbaanın tezatlık oluşturacak biçimde kullanıldığını göstermektedir.

“Hevâsı varlığumuñ toprağın göge savurur

Ağzınıñ suyı yürekde yüz bin âteş ider” (Kadı Burhaneddin G. 187/2)

Onun havası, varlığının toprağını göge savurur; ağzının suyu ise yürekde yüz bin ateş eder.

Beyitte mütekellim, beyitte bahsi geçen kişinin havasıyla varlığının toprağının göge savrulduğunu onun ağzının suyunun ise yürekde yüz bin ateş ettiğini belirtmektedir. Dört unsurun paradoksal imajlar aracılığıyla tezatlık oluşturacak biçimde kullanıldığı görülmektedir. Nemlilik özelliği gösteren havanın

kuruluk özelliğine sahip olan toprağı savurması ve ağız suyunun yüz bin ateş etmesi tezat sanatının göstergeleridir.

“Dîdemün âbı tükendi sine pür-âteş henüz

Ten gubâr oldu dahi gönlüm hevâdan geçmedi” (Nevî G. 527/4)

Gözyaşıım tükendi, sine hâlâ ateş içindedir; ten toprak oldu da gönlüm hevesten geçmedi.

Beyitte gözyaşı tükenmiş, kalbi ateş, bedeni toprak olmuş birinin gönlünün hâlâ aşk hevesinden vazgeçmediği ifade edilmiştir. Kalbinden, bedeninden, gözlerinden vazgeçen birinin aşkının şiddeti vurgulanmıştır.

“Ben bu dert ile ölüp toprag olursam ey sabâ

Su yerine od çıka sıksan giyâhumdan benim” (Şeyhî G. CXVII/6)

Ey saba rüzgarı! Ben bu dertle ölüp toprak olursam; sıksan benim otlarımdan su yerine ateş çıksın.

2. Emrî Dîvânı'nda ‘Anâsır-ı Erbaa

Emrî Dîvânı'nda önemli bir kavram olarak beyitlerin çoğunda anâsır-ı erbaayla ilgili çağrışımlar yer almaktadır. Şairin bazı gazellerinin neredeyse bütün beyitlerinde anâsır-ı erbaadan bir unsurun yer aldığı görülmektedir. Bu çalışma, *Emrî Dîvânı*'nda anâsır-ı erbaa'nın genel bir çerçevesini çizmektedir. Bu yüzden şairin mevzubahis konuyla ilgili beyitlerini bu çalışmada verilen örneklerle sınırlı tutmak doğru olmayacaktır.

2.1. Anâsır-ı Erbaa'nın Tamamının Birlikte Yer Aldığı Beyit Örnekleri

Anâsır-ı erbaanın tamamını bir beyitte kullanmak, klasik Türk şiiri için önem arz eden bir kavramı her yönüyle işleyebilmek demektir. Çalışmada diğer klasik Türk şairlerinden seçilmiş örnek beyitlerde de dört unsurun tamamına yer verilmiştir. Bunun sebebi, söz konusu kullanımın, usta bir şairlik yeteneğinin göstergesi olabileceğidir.

“Dîdede âb başda hâk elde hevâ gönülde nâr

Derdümüzün devâsı yok bulmadı kimse çâremüz” (G. 221/3)

Gözde su, başta toprak, elde hava, gönülde ateş; derdimizin devası yok, kimse çaresini bulamadı.

Beytin ilk mısrası dört unsurla bağdaştırılarak kullanılmıştır. İlk mısradaki gözde su olması şairin gözyaşı döktüğünü ifade etmektedir. Başda hâk ise başına toprak saçmak deyimi bağlamında açıklanabilir. Eski bir yas âdetine gönderme yapan başına toprak saçmak deyimi, büyük bir üzüntü duymak anlamında kullanılmaktadır (Yılmaz, 2013: 336). Elde heva ifadesi ise elinde avucunda bir şey olmadığı yani birinin elinin boş dönmesini ifade eder şekilde kullanılmıştır. Beyit bağlamında âşığın sevgiliden karşılık göremediği anlaşılmaktadır. “Gönülde nâr” ise gönlü yanmak deyimiyle ilişkili olarak çok fazla acı çekerek üzülmeyi ifade etmektedir. Mütakellim, içinde bulunduğu durumu dört unsurla bağdaştırarak vermiştir.

“Sanma kim bâd-ı hevâdan saçılır hâk üzere âb

Nâr-ı âhumdan ‘arak-rîz olur ey meh-rû sehâb” (G. 37/1)

Ey ay yüzlü! Suyun toprak üzerine hava rüzgarından saçıldığını sanma; âhımın ateşinden bulut terler döker.

Beyitte hüsn-i talil sanatı aracılığıyla yağmurun oluşumu, bulutun mütakellimin âhının ateşinden utanıp ter dökmesine bağlanmıştır. Beyitte “hâk” (toprak), “âb” (su), “nâr-ı âh” (ah ateşi) ve “bâd-ı hevâ” yani hava rüzgarı dört unsuru oluşturmaktadır. Beyitteki bir diğer anlam güzelliği bâd-ı hevâ terkinin hem bedava hem de rüzgar olarak tevriyeli bir şekilde kullanılmasıdır.

“Emrî'yi yakma sakın âteş-i âhından anuñ

Göz sebûsında hemîn âb-ı sirişküm mül olur” (G. 139/5)

Emrî'yi sakın onun âh ateşinden yakma; göz testisinde gözyaşım şarap olur.

Beyitte anâsır-ı erbaanın çeşitli unsurlarla bağdaştırılması, okuyucunun zihninde farklı çağrışımlar oluşturmaktadır. Beyitteki kavramlar, aşk şarabının oluşumuna çağrışım yapmak üzere tasvir edilmiştir. Emrî'nin âh ateşinden sakınması gerektiği, aksi taktirde gözyaşının şaraba dönüşeceği ifade edilmiştir. “Âteş-i âh” dört unsurdan ateş ile havayı; “sebû” (testi) toprağı; “âb-ı sirişk” (gözyaşı) suyu simgelemektedir. Beyitte ağlamaktan kızarmış olan göz, topraktan yapılmış bir şarap testisiyle; bu gözden akan kanlı gözyaşları ise şarapla ilişkilendirilmiştir. Şarabın yapılması için ateşe ihtiyaç duyulur. Emrî'nin gözyaşını şaraba dönüştürecek olan da âh ateşidir.

“Cismümi hâkister itdi nâr-ı hicrânun senün

Âhumun yili eser hem mevc urur çeşmümde âb” (G. 46/2)

Senin ayrılık ateşin, bedenimi kül etti; âhumun yeli de eser gözümdeki suyu dalgalandırır.

Dört unsurun tamamının birlikte yer aldığı beyitte ateşin toprakla rüzgarın ise suyla bütünleşmesi söz konusudur.

2.2. Anâsır-ı Erbaa'dan Üçünün Birlikte Yer Aldığı Beyit Örnekleri

“Zülf-i müşgînün hevâsı hâk idüpdür Emrîyi

Kara geysün sünbül-i bâğ ebr-i nîsân aglasun” (G. 383)

Senin misk kokulu saçının havası Emrî'yi toprak etmiştir; bahçenin sümbülü karalar giysin, nisan yağmuru ağlasın.

Beyitte misk kokulu saçtan gelen hava, Emrî'nin toprak olması ve nisan yağmurunun ağlaması, beytin dört unsurdan hava, toprak, su elementleri üzerine kurgulandığını göstermektedir. Beyitte sevgilinin misk gibi saçının kokusunu getiren hava Emrî'yi toprak etmiştir. Bundan dolayı bahçenin sümbülü karalar giymeli, nisan yağmuru ise ağlamalıdır yani evren, Emrî için yas tutmalıdır. Hüsn-i talil sanatı aracılığıyla sümbülün siyaha yakın koyu bir renkte olması ve nisan yağmurunun gözyaşı gibi damlaması, her ikisinin de Emrî için üzülmeye yas tutmasına bağlanmıştır.

“Ey âteş-i âhum felege ger ire tâbuñ

Sürh eyleye rengini şafak gibi sehâbuñ” (G. 262/1)

Ey âh ateşim! Eğer senin sıcaklığın felege yetişirse bulutun rengini şafak gibi kırmızıya boyasın.

Beyitte âteş-i âh (âh ateşi) ve sehâb (bulut), anâsır-ı erbaa ile ilişkilendirilebilecek kavramlardır. Âh ateşinin sıcaklığı, gökyüzündeki beyaz bulutu kırmızıya boyayacak kadar kuvvetlidir.

“Şerer-i âteş-i dil bahre düşerse göreler

Tâbe-i arzda mâhîleri biryân olmuş” (G. 227/3)

Gönlün ateş kıvılcımı, denize düşerse yeryüzü tavaında kebab olmuş balıkları görsünler.

Beyitte “âteş-i dil” (gönül ateşi) ateşle, “bahr” (deniz) suyla, “tâbe-i arz” (yeryüzü tavaı) toprakla ilişkilendirilebilecek kavramlardır. Anâsır-ı erbaadan üçünün yer aldığı beyit, tasavvufî bağlamda ele alındığında aşk ateşiyle yanan gönlün bir kıvılcımı bile vahdet denizine düştüğünde orada yanıp kebab olmuş balıkları görmektedir. Ateş kıvılcımının suya düşüp balıkların su içinde yanıp kebab olduğunun görülmesi, tezat sanatını ortaya çıkarmaktadır.

“Emrî sirişk ü âh ile gider işigüne

Bâd ile yâ su ile varur gülsitâna has” (G. 222/5)

Emrî, gözyaşı ve âh ile senin eşliğine gider; ya rüzgar ya da su ile o gül bahçesine çerçöp gider.

Anâsır-ı erbaadan toprak, hava ve suyun kullanıldığı beytin ilk mısrasında Emrî, muhatabın eşliğine

çektığı âh ya da akıttığı gözyaşıyla ulaşabilmektedir. Emrî'nin akıttığı gözyaşı o kadar fazla, çektığı âhın şiddeti o kadar yüksektir ki sevgilinin eşiğine kadar ulaşabilmektedir. İkinci mısırada leff ü neşr sanatı aracılığıyla Emrî'nin gözyaşı su, âhı rüzgar, sevgilinin eşiği gül bahçesi, Emrî'nin varlığı ise çöp olarak nitelendirilmiştir. Beyitte toprak unsuruyla ilişkilendirilebilecek muhatabın eşiği, âşığın ait olduğu yerdir ancak Emrî'nin buraya ulaşması mümkün değildir. Ağlayan ve âh çeken Emrî, gül bahçesine ancak çerçöp getirmektedir.

“Ben gubâruñ gönli içre fikr-i rûyuñ kıldı câ

İmtizâc itmez egerçi hergiz âteş su ile” (G. 498/2)

Her ne kadar ateş su ile asla uyuşmasa da benim gibi toprağın gönlü içinde yüzünün fikri yer etti.

Mütekellim, kendi varlığını toprak; gönlünü ateş; muhatabın yüzünü ise su olarak nitelendirmiştir. Mütekellimin gönlü ateş içindedir ve muhatabın su gibi aydınlık yüzü de onun gönlünde yer edinmiştir. Aslında su, ateşin sönmesine neden olur; ancak beyitte muhatabın su olarak nitelendirilen yüzü gönüldeki ateşin şiddetlenmesine yol açmaktadır. Su ve ateşin bir arada olması beytin tezat sanatı üzerinde kurgulandığını göstermektedir.

“Başuma odlar yakayın âh-ı âteş-nâkden

Dökeyin gözüm yaşını dîde-i nem-nâkden” (G. 376/1)

Ateşli âhumdan başıma odlar yakayım; nemli gözümünden gözyaşı dökeyim.

2.3. Anâsır-ı Erbaa'dan İkisinin Birlikte Yer Aldığı Beyit Örnekleri

2.3.1. Ateş ve Hava

Emrî Dîvânı'nda ateş ve hava ile ilgili olarak “âh-ı âteş” tamlaması sıkça kullanılmaktadır. Aşk ateşi, daha çok yürekte başlar ve ateş nefes yani hava aracılığıyla dışarı yansır. Çekilen bu âh, feleğe kadar uzanıp bulutları bile kırmızıya boyayacak güçtedir. Bazen de bu ateşin dumanı sevgilinin güzellik unsurlarından ayva tüylerinin kararmasına neden olur.

“Dün gece cüdâ düşdüm ol alnı kamerümden

Od yakdı felek başına âh-ı seherümden” (G. 406/1)

Dün gece o alnı ay gibi olan sevgilimden ayrı düştim; benim seher vakti çektiğim âhtan felek başına ateş yaktı.

Beyitte “od yakmak” ateşle; “âh-ı seher” (seher vakti çekilen âh) havayla ilişkilendirilebilir. Beyitte mütekellim, geceleyin kamer gibi alınlı sevgilisinden ayrı düşmüştür. Bundan dolayı seher vaktine kadar feryat etmiş ve bu feryadın yakıcılığından felekler başına ateş yakmıştır. Beyitte hüsn-i talil sanatı aracılığıyla seher vakti gökyüzünün ateş kırmızısı renkte olması, feleğin mütekellimin çekmiş olduğu âhtan etkilenmesine bağlanmıştır.

“Şol kadar kıldum gamuñdan âh-ı âteş-nâk kim

Dûd-ı âhumdur karardan hatt-ı müşg-efşânuñı” (G. 524/4)

Senin gamından o kadar ateşli bir âh ettim ki senin misk kokulu ayva tüylerini karartan benim âhumun dumanıdır.

Beyitte kullanılan hava ve ateşin ilişkilendirildiği “âh-ı âteş-nâk” (ateşli âh) tamlamasıyla anâsır-ı erbaaya gönderme yapılmıştır. Beyitte muhatap, mütekellimin âhını almıştır. Bundan dolayı misk kokulu ayva tüyleri kararmıştır. Ateş dumanı, siyah tonlarında olup yansıdığı yeri karartabilecek özelliğindedir. Klasik Türk şiirinde ayva tüyleri, ilk belirtmeye başladığı zaman yüzdeki güzelliği artırıcı bir özelliğe sahipken tüylerin belirginleşip çoğalması, yüzün güzelliğini örttüğü için tam tersi olarak yorumlanmaktadır. Ayva tüylerinin siyah renge dönüşmesi mütekellimin âh ateşinin dumanına bağlanmıştır.

“Duhân-ı âteş-i âhı ‘aceb mi irse hurşide

Olupdur hüsnüñe âşüfte bu ‘anber-feşân kâkül” (G. 309/4)

Âh ateşimin dumanı güneşe erişse buna şaşılmaz; bu amber kokulu kahkül senin güzelliğinde darmadağın olmuştur.

Beytin ilk mısrasında mütekellimin âh ateşinin dumanının güneşe erişmesine şaşılmaması gerektiği ifade edilmiştir. İkinci mısradan ise mezheb-i kelâmî sanatı aracılığıyla muhatabın amber kokulu kahkülünün bile onun güzelliğinden dolayı darmadağın olduğu ifade edilmiştir. Kahkülün dağınık olmasının nedeni, hüsn-i talil sanatı aracılığıyla muhatabın güzelliğine bağlanmıştır.

“Nihâl-i gül degül seyr-i çemen kasdına her gonca

‘Asâ almış duhân-ı âteş-i âh-ı hezârândan” (G. 397/3)

Her gonca, çimenlikte gezintiye çıkmak için binlerce âh ateşi dumanından yapılmış asa almıştır, o gül fidanı değildir.

“Yanup yakıldugum oldur ki sûz-ı gam Emrî

Gönül evine kor âteş gelür yil eyler âh” (G. 491/5)

Ey Emrî! Yanup yakılmamın sebebi odur ki gam ateşi gelip gönül evine ateş bırakır, yel ise âh eyler.

2.3.2. Ateş ve Su

Emrî Dîvânı’nda çoğu zaman tezatlı bir kullanım içinde kendini gösteren ateş ve su unsurları sürekli bir yarış hâlidir. Biri âşığı ateşe yakar, diğeri ise suya batırır.

“Gözüm âb u dil âteş didi çün ol rûy-ı dil-cûya

Birisin ‘aşk oda yakdı birin gark eyledi suya” (G. 398/1)

Su içinde olan gözüm ve ateş içinde olan gönlüm, o gönül alan yüze “Aşk birisini oda yakmış, diğerini de suya gark etmiş.” dedi.

Su ve ateş tezatlığı üzerine kurulmuş olan beyitte ateşe yakmak ve suya gark olmak deyimlerinin anâsır-ı erbaayla bağdaştırıldığı görülmektedir. Hem ateşe yakma ve hem de suya gark etme özelliklerinin aşkta bulunması tezat sanatını ortaya çıkarmaktadır.

“Fâş itdi sînede gamuñı dâg-ı âteşin

N’ola su koysa dîde-i giryân ocasına” (G. 513/4)

O ateş gibi yara, sinede senin gamını ortaya döktü; ağlayan göz onun ocağına su koysa ne olur?

Beyitte kullanılan ocağına su koymak ve ateşli yara, anâsır-ı erbaayla ilişkilendirilebilecek ifadelerdir. Muhatabın açmış olduğu yara sinede onun gamını ortaya çıkarmıştır. Bu durumda yarasının şiddeti artan âşık, gözyaşı dökecek ve çektiği ızdırıp daha çok şiddetlenecektir. Ocağına su koymak mecâzî olarak bir kimesinin evini barkını yıkmak, soyunu tüketmek demektir. “Ocağına su koymak” deyimini, yara ve ağlayan gözle bağdaştırılarak somutlaştırılmıştır. Beyitte âşık, muhatabın gamıyla zaten zor bir durumdadır. Ateşli yaranın şiddetiyle bu sıkıntısını artık gizleyememekte ve ağlamaktadır. Yaraya su değmesi, yaranın enfeksiyon kapmasına neden olabilir. Su, ateşi söndürememekte bilakis onu daha çok şiddetlendirmektedir.

“Âteş-i hecr-i ruhuñla beni yandırma iñen

Hazer it ocaguña dîde-i ‘âşık su koyar” (G. 135/3)

Yanağının ayrılık ateşiyle beni yandırma! Âşığın gözü ocağına su koyar, bundan sakın!

“Gözümde âteş-i ruhsâruña su sepmiş eşk

Müjem degül görinen dîd âşikâr olmuş” (G. 238/3)

Gözyaşı, gözümde seni ateş gibi yanağına su serpmiş; görünen kirpiğim değil, dumandır.

2.3.3. Ateş ve Toprak

Ateş ve toprak, anâsır-ı erbaanın başlangıcı ve sonu olması bakımından önem taşımaktadır. İlk olarak ateş döngüsü varken son olarak toprak döngüsü vardır. Bununla birlikte ateş ile toprak kurulukta müşterektir.

“Eylemişdi âteş-i mihrûn yakup eczâmı kül

Hurd idüp seng-i cefâlarla sen itdün kül ufak” (G. 250/2)

Senin aşkının/güneşinin ateşi benim parçalarımı yakıp kül etmişti/toplamıştı; cefa taşlarıyla parçalayıp kül ufak ettin.

Beytin ilk mısrasında “kül etmek” ifadesinde geçen kül sözüğü hem yanan şeylerden arta kalan toz anlamında hem de cüz yani parça kelimesinin karşıtı olan bir şeyin tamamı anlamında kullanılmıştır. Mütakellim, muhatapın aşkının ateşiyle yanıp kül olmuştur. Muhatap ise onun kül olmuş bu vaziyetini daha da üst bir dereceye taşımış ve onu kül ufak etmiştir. Bununla birlikte cüz-küll yani toplama ve paramparça olma tezatlığının da düşünilebileceği beyitte mütakellimin varlığı yanıp tutuşunca birleşmiştir; ancak muhatap tekrar cefa taşlarıyla onu parçalayıp kül etmiştir. Ateş yandıktan sonra kül olur. Ateşin kül olması, ateşin toprağa dönüşmesinin bir göstergesidir. Çünkü topraktan yetişen ağaç yandığında külü kalır.

“Kıpkızıl od bite kabrümde benüm lâlelerüm

Beni hâk eyleyicek âteş-i ‘aşk-ı ruh-ı yâr” (G. 130/2)

Sevgilinin yanağının aşk ateşi, beni toprak edince benim lalelerim kabrimde kıpkızıl ateş olsun.

2.3.4. Su ve Hava

Anâsır-ı erbaa teorisinde hava ve su rutubet yani nemlilikte müşterektir. Havanın sıcaklığı suyun soğukluğuna bürünse hava rutubetli soğuk olup suya döner. Suyun soğukluğu havanın sıcaklığına bürünüp su hava olur. Döngüsel olarak bu iki unsur başlangıçta da sonda da art arda bulunmaktadır.

“Dökilen jâle degül la‘l-i lebûn vasfin ider

Agzı suyın akıdur goncalaruñ bâd-ı sabâ” (G. 19/2)

Dökülen çiy tanesi değildir; sabâ rüzgarı, senin yakut gibi dudaklarını anlattıkça goncaların ağzının suyunu akıtır.

Beyitte saba rüzgarı, muhatapın dudağının vasıflarını anlattıkça goncaların ağzının suyunu akıtmaktadır. Yani goncalar, bu dudağın vasıflarına büyük bir hayranlık duymaktadır. Goncaların üzerinde bulunan çiy tanelerinin aslında çiy tanesi değil, goncaların ağız suyu olduğu ifade edilmiştir. Hüsn-i talil sanatı aracılığıyla goncaların üzerindeki çiy tanesi, goncaların sevgilinin ağzının vasıflarını işitmesi ve ona hayran kalmasına bağlanmıştır. Beyitte anâsır-ı erbaadan hava ve su kullanılmıştır. “Bâd-ı sabâ” yani saba rüzgarı havanın hareketli şeklidir. Beyitte “jâle” sözcüğü rüzgarın yani havanın suya dönüşümünün delilidir.

“Âhum u yaşum ile ragbet iderler gönlüme

Lâ-cerem her yir hevâ vü âb ile mergûbdur” (G. 101/4)

Âhum ve yaşım, gönlüme meylederler; şüphesiz her yer, hava ve suyuyla rağbet görür.

Beytin ilk mısrasında âh ve gözyaşı mütakellimin gönlünü ele geçirmek isteyen iki kavram olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır. İkinci mısradaki irsal-i mesel sanatı aracılığıyla birinci mısradaki ifadeyi güçlendirmek amaçlı hava ve suyu güzel olan yerlerin rağbet göreceği ifade edilmiştir. Türk kültüründe de havası temiz suyu güzel olan yerler, yaşamak için rağbet edilen yerlerdir.

“Sôfî ne sorar mey-gedenün âb u hevâsın

Hızr âbı biri birisi enfâs-ı Mesîhâ” (G. 27/4)

Sûfî, meyhanenin suyu ve havasını neden sorar? Birisi Hızır suyu, birisi İsâ nefesidir.

Beyitte “âb u hevâ” (su ve hava) meyhanenin iki önemli unsuru olarak yer almaktadır. İlk mısradaki “sûfî” yani zahit meyhanenin suyu ve havasının ne olduğunu anlamayan bir tipoloji olarak okuyucuya aksettirilmiştir. İkinci mısradaki da şaraba gönderme yapılarak meyhanenin suyunun Hızır suyu yani ölümsüzlük suyu olduğu; havasının ise İsa nefesi yani ölümleri diriltecek özellikte olduğu ifade edilmiştir.

“Bâd-ı âhumdan sirâyet itmese yıl zahmeti

Dem-be-dem âb-ı revâna şîşe çekmezdi habâb” (G. 36/3)

Âhımın rüzgarından esen yelin eziyeti ona işlemeseydi hava kabarcığı daima akar suya şîşe çekmezdi.

Beyitte “âb-ı revân” tamamlaması su; “bâd-ı âh” “yıl” (yel) ve “habâb” ise hava unsuruna işaret etmektedir. Mütakellimin çektiği âhla oluşmuş nefesi suya kadar ulaşmış onu hareketlendirmiştir. Beyitte “şîşe çekmek”, içki içmek anlamında kullanılmıştır ve şîşe çekmek eylemini habâb yani hava kabarcığı gerçekleştirmektedir. Hava kabarcığı şarabın üstünde bulunmaktadır. Beyitte hüsn-i talil sanatı aracılığıyla hava kabarcığının bu durumu, onun mütakellimin âhını ıslatıp üzülmesine bağlanmıştır.

“Verd-i pür-jâle yüzi suyuyla turmazsa eger

Rûyuñ eyleyse hevâ döker yüzi suyın yire” (G. 442/2)

Çiy tanesiyle dolu gül, eğer yüz suyuyla durmayıp yüzünü gösterirse hava onun yüz suyunu yere döker.

“Bir tîz akarsudur o şehûñ tîgi Emriyâ

Memlû hevâ ile ser-i âvâredür habâb” (G. 32/5)

O şahın kılıcı, hızla akıp giden bir akarsudur; hava kabarcığı havayla dolu bir avaredir.

2.3.5. Toprak ve Hava

“Kühl için hâk-i pâyn ister iseñ

Emrî bâd-ı sabâya ısmarla” (G. 506/5)

Ey Emrî! Eğer onun ayağının toprağını sürme olarak istersen sabâ rüzgarına ısmarla.

Beyitte “hâk-i pây” toprak; “bâd-ı sabâ” hava unsurlarına gönderme yapan tamlamalardır. Beyitte muhatap olarak kendisini alan Emrî, sevgilinin ayağının toprağını gözüne sürme olarak çekmek istemektedir. Bunu sevgiliden haber getiren saba rüzgarından istemesi gerekmektedir. Saba rüzgarının eserek getireceği ayak toprağı, âşığın gözüne sürme olacak kadar değerlidir.

“Hattı dilerdi ide ihâta ‘izârını

Miskîni Emriyâ bu hevâ eylemiş gubâr” (G. 76/5)

Ey Emrî! Onun ayva tüyleri, yanağını kuşatmak isterdi; o miskini/misk kokuluyu bu heves toprak etmiş.

Klasik Türk şiirinde ayva tüyleri, görünüm olarak toprakla ilişkilendirilen bir unsurdur. Anâsır-ı erbaadan toprak ve havanın doğrudan kullanıldığı beyitte ‘izâr (yanak) kelimesi bir diğer unsur olan suya çağrışım yapmaktadır. Beyitte ayva tüyleri sevgilinin yanağını kaplamak istemekte bu hevesle toprak olmaktadır. “Miskîn” kelimesi tevriyeli olarak hem zavallı hem de misk kokulu anlamında kullanılmıştır. Hüsn-i talil sanatı aracılığıyla ayva tüylerinin toprağa benzemesinin nedeni, sevgilinin yüzünü kaplamak istemesine bağlanmıştır.

“Hâk itse hevâ-yı zekânûñla beni devrân

Sâgar ide hâkûm duta el üstine yârân” (G. 403/1)

Beni devran senin çene çukurunun hevesiyle toprak etse dostlar toprağımdan kadeh yapar ve el üstünde tutar.

Beyitte mütakellim, muhatapın çene çukuruna heves ettiği için toprak olsa yani ölse bile kendi toprağından kadeh yapılacağını iddia etmektedir. Mütakellim, muhatap uğruna öldüğü için onun toprağından

öldükten sonra bile değerli olacağı imâ edilmiştir.

“Ben gubârı hâke yeksân eylemişdür dest-i gam

Bâd-ı âhum lutf idüp geldi götürdi hâkden” (G. 376/4)

Gam eli, ben toprağı yerle bir etmiştir; âhumun yeli lutfedip geldi, topraktan götürdü.

“Bu hevâ ile reh-i gamda gubâr olsam eger

Tozum ön virmeye hiç peyk-i nesîm-i sehere” (G. 458/2)

Eğer bu hava ile gam yolunda toprak olursam, tozum seher rüzgarı habercisine asla meydan vermesin.

2.3.6. Toprak ve Su

Anâsır-ı erbaa teorisinde su ve toprak dönüşüm olarak birbirlerinin akabinde bulunmaktadır. İbrahim Hakkı, bu durumla ilgili yağmur ve toprak örneğini vermiştir. Yağmur yağdığında damlaların az olması durumunda su toprağa karışarak kaybolur. Bu durumda toprağın kuruluşu suyun nemliliğini bastırır ve su toprak olur. Damlalar çoğaldığında ise nemlilik, kuruluşu galip gelerek toprak çamur olur (Davutoğlu, 2016: 103).

“Geldüğince sîneme tîrûn batup kalsun diyü

Eylemişdür âb-ı çeşmüm cismümün hâkini gil” (G. 290/2)

Senin okun geldiğinde sineme batıp kalsın diye gözyaşım bedenimin toprağını çamur etmiştir.

Dört unsurdan suyun toprağa dönüşmesine gönderme yapan beyitte mütekellimin gözyaşlarının çokluğuna vurgu yapılmıştır. Mütekellimin gözyaşları kendi bedeninin toprağını çamur edecek kadar çok akmaktadır. Bu çamuru ise muhataptan gelen ve sineye batan okun bir daha oradan çıkmaması için yapmaktadır.

“Şu deñlü oldı gil bârân-ı eşkümden ten-i hâküm

Beline dek batar andan geçince nâveki yâruñ” (G. 275/3)

Benim topraktan bedenim, yağmur gibi gözyaşından öylesine bir çamur oldu ki sevgilinin oku ondan geçse beline kadar batar.

“Gilümden devr eli kûze idüp su içse yâr andan

Lebinden yâr cân virüp diyem ey bî-vefâ sahhâ” (G. 23/3)

Zamane eli, çamurumdan testi yapsa ve sevgili ondan içse onun dudağından can verip “Ey vefasız! Âfiyet olsun.” diyeyim.

“Dür ile merdüm-i çeşmüm etegin pür eyler

Ger süpürse müje cârûbı ile hâk-i derin” (G. 384/6)

Eğer kirpiğimi süpürge edip onun kapısının toprağını süpürürsem göz bebeğim onun eteğini inciyle doldurur.

Beyitte inci anlamına gelen “dür”, gözyaşına gönderme yapmaktadır. Mütekellim, sevgilinin toprağının kapısı için kirpiklerini süpürge etmek istemektedir. Eğer o toza ulaşabilirse sevgilinin eteğini inciyle dolduracaktır. Sevgili için dökülen gözyaşı bile inci kıymetindedir.

“Gördüğince rûy-ı zerdüm üzre hâk-i pâyuñı

Merdüm-i çeşmüm ider üstüne gevherler nisâr” (G. 92/4)

Göz bebeğim, sarı yüzümde senin ayağının tozunu görünce onun üstüne cevherler saçar.

“Cân toymasa n’ola dile geldükçe sîneden

Şemşîri hâk içinde akan su gibi gelür” (G. 85/4)

Onun kılıcı, toprak içinde akan su gibidir; sîneden gönle geldikçe can ona doymasa ne olur?

2.4. Unsurların Kaynaşması

Erzurumlu İbrahim Hakkı, felekler, yıldızların dönüp hareket ettiğini ve dört unsurun kaynaşıp bir hamura dönüştüğünü ifade etmektedir. Bu hamurdan sırasıyla maden, bitki, hayvan ve insan var olmuştur (Davutoğlu, 2016: 103). Emrî, dört unsurla ilgili beyitlerinde maden ve bitkiye de çağrışımlar yapmıştır:

“O servûn la‘l-i şîrîni gamından hâk olan zâruñ

Nebâtın mı yidûñ ey tûtî mercân oldu minkârûñ” (G. 275/1)

Ey papağan! Sen, o selvi boylunun tatlı dudağıyla toprak olan bu zavallının bitkisini mi yedin de senin gagan mercan gibi oldu.

Beyitte sevgilinin tatlı dudağı için ağlayıp inleyerek toprak olmuş biri ve mercan gibi kırmızı gagalı bir papağan tasvir edilmiştir. Papağanın gagasının kırmızı olması, hüsn-i talil sanatı aracılığıyla onun ağlayıp inleyerek toprak olmuş kişinin mezarının üzerinde biten bitkiyi yemesine bağlanmıştır. Papağana konuşması için şeker verilir, şeker ise bitkiden elde edilir. Yakut gibi kırmızı ve tatlı dudak ile şeker arasında bağlantı kurulmuştur. Beyitte anâsır-ı erbaadan toprak (hâk) ve su (zâr/ağlayan) kullanılmıştır. Erzurumlu İbrahim Hakkı’nın belirttiği üzere mercan, anâsır-ı erbaada madenler ve bitkiler arasında aracı olarak nitelendirilir. Taş gibidir ve bitki gibi zerre zerre denizin dibinde bitip, suyun yüzünden yukarı gelip kuruyunca sert olur (Davutoğlu, 2016: 103).

“Kand mi la‘lûñ veyâhûd çeşme-i âb-ı hayât

Hızr mı hattûñ veyâhûd âb üstinde nebât” (G. 60/1)

Senin yakut gibi dudağın şeker mi ya da âb-ı hayât çeşmesi mi? Ayva tüylerin Hızır mı ya da su üstündeki bitki mi?

Beyitte “âb-ı hayât” (ölümsüzlük suyu) tamlamasıyla anâsır-ı erbaadan suya gönderme yapılmıştır. Dört unsurdan sonraki süreçte insanın hamuru önce maden daha sonra bitki olmuştur. “La‘l” (yakut) ve “nebât” (bitki), maden ve bitkiye gönderme yapmaktadır. Beyitte muhatabın dudağı hayat vericilik özelliğiyle “âb-ı hayât” yani ölümsüzlük suyuyla bağdaştırılmıştır. Muhatabın dudağının üstünde bulunan ayva tüyleri ise ölümsüzlük suyuna ulaşan Hızır’la ilişkilendirilmiştir. Ayva tüyleri ilk belirtmeye başladığında rengi yeşile benzemektedir. Hızır’ın yürüdüğü yerlerin yeşil olması (Yıldırım, 2008: 376), ayva tüylerinin Hızır’la ilişkilendirilmesine yol açmıştır.

“Yapışmış kanlu kirpükler gören çeşm-i pür-eşkümde

Sanur mercân budagın lücce-i ‘ummânda bitmişdür” (G. 165/2)

Kanlı kirpikleri gözyaşıyla dolu gözümde yapışmış görenler, mercan dalının deniz dalgasında bittiğini sanır.

“Nâle eylerken lebûñçün gam beni hâk eylese

Ney-şeker ola türâbumda biten her bir nebât” (G. 58/2)

Senin dudağın için inlerken gam beni toprak etse; toprağımda biten her bir bitki şeker kamışı olsun.

“Hatt-ı sebzi yaraşur la‘linde anuñ Emriyâ

Hüb olur zirâ be-hem olsa gubâr ile nebât” (G. 50/5)

Ey Emrî! Onun yeni çıkmış ayva tüyleri dudağına yakışmıştır; çünkü toprak ile bitki beraber olsa güzel olur.

“ ‘Aks-i la‘liyle çün oldu katre-i eşküm nebât

Beñzedi çûb-ı nebâta her biri müjgânumuñ” (G. 264/3)

Onun yakut dudağının aksiyle gözyaşımda bitki oldu; kirpiklerimin her biri bitki çubuğuna benzedi.

Sonuç

Anâsır-ı erbaa yani ateş, hava, su, toprak evrenin yaratılışının ana maddeleri olarak değerlendirilmektedir. Söz konusu dört unsur doğada kendi başına bulunan herhangi bir insan müdahalesine gerek duymadan var olan maddelerdir. Evrenin yaratılışının ana unsurları olarak kabul edilen anâsır-ı erbaa tasavvufî ve kelâmî anlamda Dîvân şairlerinin şiirlerinde önem arz etmektedir. Tabiat görüntüleriyle şiirlerinde önemli tasvirler çizen Dîvân şairleri, dört unsuru da şiirlerinde kullanarak âşığın ve sevgilinin özelliklerini tabiatla bağdaştırmışlardır.

16. yüzyılın önemli Dîvân şairlerinden Emrî'nin *Dîvân*'ı incelendiğinde şairin anâsır-ı erbaaya şiirlerinde sıkça yer verdiği görülmüştür. Emrî dört unsuru, âşığın ya da sevgilinin özellikleriyle bağdaştırmıştır. Şair, ateş unsurunu genellikle gönüldeki ayrılık acısıyla ilişkilendirmiştir. Bazen de ateş unsuru yanıp yakılmak, başına od yakmak gibi ateşin yakıcılık özelliğine çağrışım yapacak şekilde kullanılmıştır. Ateş unsuru aynı zamanda seher vakti gökyüzünde oluşan kızıl görünümle ilişkilendirilmiştir.

Göğün ateş tabakasının altında anâsır-ı erbaadan hava unsuru bulunmaktadır. *Emrî Dîvânı*'nda ateş-i âh, âh-ı âteş-nâk, âh-ı âteşîn, ateş-i âh-ı hezâran gibi ifadelerle sıkça rastlanmaktadır. Âh ve ateş kelimelerinin birlikte kullanımı, ateş ve hava unsurlarının bir arada kullanıldığını göstermektedir. Bununla birlikte *Dîvân*'da hava unsuru genellikle haber getirip götürme özelliğiyle bilinen bād-ı sabâyla ilişkilendirilmiştir. Bād-ı sabâ, sevgilinin misk kokulu saçının havasını, âşığa ulaştırmaktadır.

Göğün hava tabakasından sonra su tabakası bulunmaktadır. *Emrî Dîvânı*'nda su unsuru genellikle gözyaşıyla ilişkilendirilmiştir. Bununla birlikte çoğu zaman akarsu, bulut ve yağmurla bağdaştırılmıştır. Ocağına su koymak deyimini de anâsır-ı erbaadan su ve ateşin birlikte kullanıldığı beyitlerde kendini göstermektedir. Anâsır-ı erbaa inanisinde hava tabakasının altında su bulunduğu için hava suya dönüşür. Havanın suya dönüşümünün bir kanıtı olan çiy tanesi, *Emrî Dîvânı*'nda kendini gösteren unsurlardan biridir.

Göğün en alt tabakasından bulunan toprak, *Emrî Dîvânı*'nda çoğu zaman âşığın sevgili uğruna toprak olacağı bedeniyle ilişkilendirilmiştir. Toprağa çağrışım yapan diğer önemli bir unsur ise âşığı peşinden sürükleyen sevgilinin ayak toprağıdır. Âşığın gözyaşı, toprak olan bedenini çamura dönüştürecek kadar kuvvetlidir. Çamur ise suyun toprağa dönüşümünün kanıtıdır.

Emrî Dîvânı özelinde anâsır-ı erbaanın örnekler üzerinden izah edildiği bu çalışmanın klasik Türk şiirinin önemli bir kavramı olan anâsır-ı erbaayı metinler üzerinden anlama ve yorumlamada okuyucu için faydalı olacağı düşünülmektedir.

Kaynaklar

- AKDOĞAN, Y. (2020). *Ahmedî Dîvânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78357/ahmedi-divani.html> (Erişim: 10.04.2024).
- BİLTEKİN, H. (2018). *Şeyhî Dîvânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-215511/seyhi-divani.html> (Erişim: 10.04.2024).
- DAVUTOĞLU, A. (2016). *Ma'rifetnâme Erzurumlu İbrahim Hakkı Hz.* (Sad.: Duralı Yılmaz ve Hüsnü Kılıç), İstanbul: Çelik Yayınevi.
- ERGİN, M. (1980). *Kadı Burhaneddin Dîvânı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- KARLIĞA, H. B. (1991). “Anâsır-ı Erbaa”, TDV İslâm Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/anasir-i-erbaa> (Erişim: 10.04.2024).
- KÜÇÜK, S. (2019). *Bâkî Dîvânı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- MERMER, A. (2020). *Karamanlı Aynî Dîvânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-275960/karamanli-ayni-divani.html> (Erişim: 10.04.2024).

SARAÇ, M. A. Y. (2002). *Emrî Dîvânı*. İstanbul: Eren Yayıncılık.

TULUM, M. ve TANYERİ, A. (1977). *Nev'î Dîvânı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

YILDIRIM, N. (2008). *Fars Mitolojisi Sözlüğü*. Ankara: Kabalcı Yayınları.

YILMAZ, O. (2013). “Gelenekten Deyişe” Klasik Türk ve Fars Edebiyatlarının Ortak İfade Biçimlerinden “Başa Toprak Saçmak”. *TÜRK Uluslararası Dil Edebiyat Ve Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 336-350.

ALEVİLİĞİN YAZILI KAYNAKLARINA YENİ BİR ÖRNEK: “KİTÂB-I MEŞAYİH NÂME MİN TELİFİ SELMÂN FÂRİSİ”

Altuğ ORTAKCI* & Erol KUYMA**

Öz

Alevilik inancına dair öğretiler sözlü kültür ortamının imkânlarından yararlanılarak yüzyıllar boyunca Alevi toplumunun kolektif belleğinin bir parçası olarak aktarılmıştır. Elbette Alevi inancının teolojisi, uygulaması, ritüelleri bu aktarımın şekillenmesine vesile olmuştur. Birikimin sözlü olarak aktarımında Alevi inancının tarihsel arka planında yer alan olaylar ve bu olaylara bağlı olarak ortaya çıkan ezoterik yapı ve ritüeller önemli bir yer tutmaktadır. Tarihsel arka plana bağlı olarak Alevi topluluklarının sır olarak gördükleri ve faş etmekten kaçındıkları bu öğretiler, sözlü kültür ortamında ve topluluğun ritüel odaklı kültürel ve kolektif belleğinde yer ettiği gibi bir süre sonra farklı vesilelerle yazılı kaynaklar hâline de getirilmiştir. Ancak yazılı hale getirildiğinde de yine sözlü kültürde yaşanan mistisizm devam ederek yazılı kaynaklar da çoğunlukla birer kutsal emanet olarak görülüp nesiller boyunca yine sır ve miras olarak saklanmıştır. Aleviliğin yazılı kaynakları ile ilgili bireysel ve akademik çalışmaların özellikle geçtiğimiz otuz yıllık süreçte arttığını söylemek mümkündür. Bu çalışmaların önemli bir kısmı Alevi inancını şekillendiren tarihsel süreçler, dinî ve kültürel birikime dair paradigmlar ve mevcut buyruk, erkannâme, fütüvvetnâme gibi Alevi yazılı belgelerinin, metinlerin değerlendirmesi şeklindeyken bir kısmı da daha önceleri gün yüzüne çıkmamış ve özellikle Alevi dedelerin müstakil kütüphanelerinde olan metinlerin transkribe edilmesi şeklinde ilerlemektedir. Bu çalışmada da Alevi yazılı kaynaklarından biri olan Kitâb-ı Meşayih Nâme min Selmân Fârisi başlıklı eser ele alınmıştır. Makalede bahsi geçen eserin genel bir tanıtımı yapıldıktan sonra günümüz Türkçesine aktarılma süreci, içeriği, dil hususiyetleri ve Aleviliğin diğer yazılı kaynaklarıyla benzeşen ve ayrılan yönleri ortaya çıkarılmıştır. Makalede ilk olarak Aleviliğin yazılı kaynaklarına yeni bir örnek olarak görülen Kitâb-ı Meşayih Nâme min Selmân Fârisi başlıklı eserin de içinde yer aldığı yazma eser bütün olarak tanıtılmıştır. Yazmanın transkribe edilmesi ile birbirinden farklı üç farklı eserden bir araya getirildiği görülmüştür. Bu eserler Kaygusuz Abdal’a ait *Dil-Güşa* isimli eserin başı ile sonu eksik bir versiyonunu ve Hacı Bektaş Veli’ye ait *Makalat* isimli eserin yine sayfaları karışmış ve eksik bir versiyonunu içermektedir. Eserin genel yapısı incelendiğinde; öncelikle satır düzeni, kelimelerin yazımı, kullanılan imla, sayfaların fiziksel özellikleri, satır altı yönlendirme kelimelerinin bulunup bulunmaması gibi unsurlar birbirinden farklı üç eserin tek bir mecmuada toplandığını göstermektedir. Kitâb-ı Meşayih Nâme min Selmân Fârisi isimli bölüm transkribe edildiğinde müellifine veya istinsah kaydına dair herhangi bir bilgi ile karşılaşılmamıştır. Ancak Kitâb-ı Meşayih’in kelime ve cümle tahlilleri ve kullanılan dili, eserin mevcut buyruk metinleriyle örtüşen konuyu ele alış biçimi eserin 15. yüzyıldan 16. yüzyıla geçiş dönemi eseri olma ihtimalini ortaya çıkarmıştır. Bu anlamda Kitâb-ı Meşayih bölümü dil ve anlatım özellikleri açısından Eski Oğuz Türkçesinden Osmanlı Türkçesine geçiş dönemi özelliklerini taşımaktadır. Mensur bir eser olan Kitâb-ı Meşayih Nâme min Selmân Fârisi muhteva açısından da makalede tartışıldığı üzere Aleviliğin diğer yazılı kaynaklarıyla benzer konuları ele almaktadır. Benzer yanları olmakla birlikte konu bütünlüğü açısından herhangi bir kaynağın eksik ya da kısaltılmış bir örneği olmadığı da açıktır. İçerdiği konular ve konuları ele alma biçimi eserin, diğer Alevi yazılı kaynaklarıyla ve Alevi kolektif belleğiyle doğrudan ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Alevilik, yazılı kaynak, mecmua, Kitâb-ı Meşayih, Selmân Fârisi.

* Dr. Öğr. Üyesi, Hitit Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Çorum/Türkiye. altugortakci@hitit.edu.tr. ORCID: ORCID: 0000-0001-5797-8470.

** Doç. Dr., Hitit Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Çorum/Türkiye. erolkuyma@hitit.edu.tr. ORCID: ORCID: 0000-0003-1074-9587.

A NEW EXAMPLE OF ALEVI WRITTEN SOURCES: “KİTÂB-I MEŞAYİH NÂME MİN TELİFİ SELMÂN FÂRİSİ”

Abstract

The teachings of the Alevi faith have been transmitted as part of the collective memory of the Alevi community for centuries by utilising the possibilities of oral culture. Of course, the theology, practice and rituals of the Alevi faith have been instrumental in shaping this transmission. The events in the historical background of the Alevi faith and the esoteric structure and rituals that emerged due to these events have an important place in the oral transmission of the accumulation. Depending on the historical background, these teachings, which Alevi communities regarded as secrets and avoided revealing, not only remained in the oral culture environment and in the ritual-oriented cultural and collective memory of the community, but were also turned into written sources on different occasions after a while. However, when they were written down, the mysticism experienced in the oral culture continued and the written sources were mostly regarded as sacred relics and kept as secrets and heritage for generations. It is possible to say that individual and academic studies on the written sources of Alevism have increased especially in the last thirty years. While a significant part of these studies are in the form of historical processes shaping the Alevi faith, paradigms related to religious and cultural accumulation, and the evaluation of Alevi written documents and texts such as commandments, erkannâme, fütüvvetnâme, etc., some of them are in the form of transcribing texts that have not come to light before and especially in the independent libraries of Alevi grandfathers. In this study, the work titled "Kitâb-ı Meşayih Nâme min Selmân Fârîsî", which is one of the Alevi written sources and there is no other example in the literature, is discussed. In the article, after a general introduction of the aforementioned work, the process of its translation into today's Turkish, its content, language features and its similarities and differences with other written sources of Alevism are revealed. Firstly, the article introduces the manuscript in which the work titled Kitâb-ı Meşayih Nâme min Selmân Fârîsî, which is seen as a new example of written sources of Alevism, is included. After the manuscript was transcribed, it was seen that it was brought together from three different works. These works include a version of Kaygusuz Abdal's Dil-Güşa with a missing beginning and end, and a version of Hacı Bektaş Veli's Makalat with pages mixed and missing. When the general structure of the work is analysed; first of all, elements such as line layout, spelling of words, spelling used, physical characteristics of the pages, the presence or absence of underline direction words show that these three works were written by different authors. When the chapter titled Kitâb-ı Meşayih Nâme min Selmân Fârîsî was transcribed, no information about the author or the record of the manuscript was found. However, the word and sentence analyses of Kitâb-ı Meşayih, the language used, and the way the work deals with the subject, which overlaps with the existing command texts, reveal the possibility that the work is a work of the transition period from the 15th to the 16th century. In this sense, Kitâb-ı Meşayih bears the characteristics of the transition period from Old Oghuz Turkish to Ottoman Turkish in terms of language and expression features. Kitâb-ı Meşayih Nâme min Selmân Fârîsî, which is a prose work, deals with similar topics with other written sources of Alevism as discussed in the article. Although it has similar aspects, it is clear that it is not an incomplete or abridged example of any other source in terms of subject integrity. The topics it contains and the way it deals with them reveal that the work is directly related to other Alevi written sources and the Alevi collective memory.

Keywords: Alevism, written Source, magazine, Kitâb-ı Meşayih, Selmân Fârîsî.

Giriş

Bu çalışmada Alevi yazılı kaynaklarına yeni bir örnek olduğu düşünülen “Kitâb-ı Meşayih Nâme Min Telifi Selmân Fârisi” başlıklı yazma dil, içerik ve dış yapı bakımından ele alınmıştır. Bu konu ve amaç doğrultusunda eser, son yıllarda Aleviliğin yazılı kaynakları hususunda yapılan çalışmalar odağında bir karşılaştırma yapılarak incelenmiştir. Eserin dil özellikleri de metin merkezli dil araştırmalarında kullanılan yöntemler açısından değerlendirilmiştir. İlgili yazma eserin ilk defa bir bilimsel çalışmaya konu edilmesi ve mevcut Alevi yazılı kaynaklarından farklı bir içeriğe sahip olması konunun özgünlüğünü desteklemektedir.

İnanç merkezli kültürel yapılanmanın odağında söze dayalı gelişen ve sonrasında yazılı metinlerin de katkısı ile sosyal katmanların ortak bilinci haline gelen sistematik bir süreç yer almaktadır. Bu sürecin katmanlar arası bağıni kuran unsurların başında, gelenek haline getirilmiş ve sınırları hiyerarşik kurallarla çizilmiş korumacı, kendi içinde tavizsiz bir ritüeller silsilesi bulunur. Alevilik inancına dair öğretiler de sözlü kültür ortamının sunduğu imkânlarla yüzyıllar içerisinde aktararak kolektif bir belleğe dönüşmüş, kendi sınırları dâhilinde yazılı kaynaklarını da oluşturarak sosyal bir katmanın temelini oluşturmuştur.

Elbette Alevi inancının teolojisi, uygulaması, ritüelleri bu aktarımın şekillenmesine vesile olmuştur. Birikimin sözlü olarak aktarımında Alevi inancının tarihsel arka planında yer alan olaylar ve bu olaylara bağlı olarak ortaya çıkan ezoterik yapı, mitik anlatılar¹ ve ritüeller önemli bir yer tutmaktadır. Alevi topluluklarının sır olarak gördükleri faş etmekten kaçındıkları bu öğretiler sözlü kültür ortamında ve topluluğun ritüel odaklı kolektif belleğinde yer ettiği gibi bir süre sonra farklı vesilelerle yazılı kaynaklar haline de getirilmeye başlanmıştır. Ancak yazılı hale getirildiğinde de yine sözlü kültürde yaşanan mistisizm devam ederek yazılı kaynaklar da çoğunlukla birer kutsal emanet olarak görülüp nesiller boyunca bir sır olarak saklanmıştır.

Öğretinin, ritüel ve ibadet odaklı olarak “anlatılması” ile yazılı bir metin üzerinden “okunması” elbette birbirinden farklı donanımlar gerektirmektedir. En başta metin haline getirilmiş bilginin bir sonraki nesil tarafından “okunabilmesi” ve “anlamlandırılabilmesi” yeni neslin bu bilgiyi edinebilecek birtakım eğitim süreçlerinden geçmesine bağlıdır. Ancak bahsi geçen yazılı metinlerin Alevi toplumunca sır olarak görülmesi ve paylaşılmaması başta olmak üzere, toplumun etnik veya dinî her müessesinin bir şekilde etkilendiği modernleşme, sanayileşme, kentleşme vb. süreçler mevcut kültürel birikiminin yüzyıllar boyu devam eden sözlü kültüre bağlı aktarım biçimini ve yazılı birikimin “okunmasını ve anlaşılmasını” da zorlaştırmıştır. Dolayısıyla yazılı metinlerin tekrar ele alınarak hem Alevi toplumsal çevrenin faydasına sunulması hem de yazılı belgeler üzerinden yapılacak akademik çalışmalarla Alevi inanç, öğreti, kurumsallaşma vb. süreçlerin aydınlatılması açısından elzemdir.

Aleviliğin yazılı kaynakları ile ilgili bireysel ve akademik çalışmaların özellikle geçtiğimiz otuz yıllık süreçte arttığını söylemek mümkündür². Bu artış hem popüler hem akademik yayınlardan hem de lisansüstü araştırmalardan takip edilebilir. Bu çalışmaların önemli bir kısmı Alevi inancını, dinî ve kültürel birikimi şekillendiren paradigmlar ve tarihsel süreçler, mevcut *buyruk*, *erkannâme*, *fütüvvetnâme* gibi Alevi yazılı belgelerinin, metinlerin değerlendirildiği araştırmalardan oluşurken bir kısmı da daha önceleri gün yüzüne çıkmamış ve özellikle Alevi dedelerin müstakil kütüphanelerinde olan metinlerin transkribe edilmesi şeklinde ilerlemektedir.³ Bu çalışmaya konu olan kaynak da dâhil Rıza Yıldırım’ın (2020) *Aleviliğin Yazılı Hafızası* olarak nitelediği birçok eser bulunmaktadır. Doğan Kaplan bu eserleri önem sırasında göre şu şekilde sıralar:

Buyruklar (Menâkıb-ı İmam Cafer-i Sadık, Menâkıb-ı Şeyh Safi, Hutbe-i Duvazdah İmam), Velayetnameler (Hacı Bektaş Veli, Seyyid Ali Sultan, Hacım Sultan, Şücaettin Veli, Demir Baba, Otman Baba, Baba İlyas-ı Horasani), Hüsniye, Cabbar Kulu, Şerhu, Hutbeti’l Beyan, Noktatu’l- Beyan, Faziletnâme-i İmam Ali, Maktel-i Hüseyin, Hadikatü’s-Suedâ, Cönk ve Divanlar, Alevi- Bektaşî Nefes ve Deyişleridir (Kaplan, 2019: 93).

Kaplan’ın sıralamasında da görüleceği üzere bu eserler arasında Alevi inanç toplulukları arasında kutsiyeti tartışılmayacak derecede önemli görülen eserlerin başında buyruk metinleri gelmektedir. Alevi öğretisinin aktarılmasında yukarıda da kısaca bahsedildiği üzere hem sözlü hem de yazılı kültür ortamından faydalanılmıştır. Topluluğun kolektif belleğinin oluşmasında ve aktarılmasında sözlü kültür ortamının

menkıbevi anlatıları olarak bilinen, özellikle Alevi şairlerin dizelerine de ilham olan “Hz. Muhammed’in Miracı, Kırklar Meclisi, Gürh-ı Naci, Gadir Hum vd.” menkıbevi anlatılar ne kadar önemli ise yazılı kültür ortamında da buyruk metinleri, erkânâmeler, tarikat fütüvvetnâmeleri bir o kadar önem arz etmektedir. Bu menkıbevi anlatıların ve eserlerin her birinin içerdiği veriler Alevi inanç ve öğretisinin aktarılması açısından değerlidir; ancak çalışmanın sınırları içinde kalmak düşüncesiyle Kırklar Meclisi anlatısı ve buyruk metinleri hakkında kısaca şunlar söylenebilir.

Kırklar meclisi ile ilgili anlatılar temelde Mirac hadisesiyle bağlantılı olarak aktarılmaktadır. Kırklar meclisi ile ilgili ifadeler başta miraçlama, deyiş, deme, nefes, gülbenkler içerisinde sözlü kültür ortamı ürünlerinde hem de buyruk, velâyetnâme, erkânâme gibi yazılı kültür ortamı ürünlerinde kendisine yer bulur. Alevi kolektif hafızasının farklı kültür ortamlarında yaşatmaya devam ettiği bu anlatı Akın’ın ifade ettiği üzere;

“Kırklar Meclisi” ya da doğrudan “Kırklar” adıyla varlık gösterir. Kırklar, gerek tasavvufi ve edebi metinlerde gerekse de halk inanışlarına bağlı uygulamalarda ve gündelik hayatta; kâinattaki işleyişin ve düzenin sağlayıcısı, ermişlerin ve velilerin yol göstericisi, darda ve zorda kalanların yardımcısı, hülâsa görünmeyen, fakat yardım eli sürekli insanların üzerinde olan erenler ve veliler kurumu olarak karşımıza çıkar” (2020: 2).

İlk defa 16. yüzyılın ortalarından itibaren ortaya çıkmış olan buyruklar ise; Şeyh Safi Buyrukları ve İmam Cafer-i Sadık Buyrukları olmak üzere iki temel başlık altında değerlendirilmektedir. Şeyh Safi Buyrukları Safevilerin Kızılbaşlar üzerinde etkili oldukları 16-18. yüzyıllara ait olup kurgusunda Şeyh Safiüddin Erdebili ile oğlu Şeyh Sadrettin Musa’nın diyalogları, İmam Cafer-i Sadık başta olmak üzere On İki İmam vurgusunun yapıldığı ve Şah Hatayi başta olmak üzere çeşitli ozanların nefes ve deyişlerinin yer aldığı eserlerdir. İmam Cafer-i Sadık Buyrukları ise, Safevilerin I. Şah Abbas (ö. 1628) artık devletleşme sürecinin tamamlandığı, Kızılbaşların devlet sisteminden kovulduğu döneme paralel olarak Anadolu’da Safevi etkisinden uzak sadece İmam Cafer kurgusu üzerine telif edilmiş geç dönem buyruklarıdır (Kaplan, 2019: 44).

Buyruk olarak bilinen bu metinler, Alevi inanç, töre, tören ve söylencelerini içermektedir. Yapıttan ilk defa Prof. Dr. Mehmet Fuat Köprülü, Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar isimli eserinde söz ederek eserin asıl isminin “Menâkıb-ı Evliya” olduğunu söyler (Bozkurt, 2020: 9). Bu çalışmanın esasını teşkil eden el yazması metin ise literatürde bilinen mevcut buyruk metinleriyle ortaklıklar göstermektedir.

“Günümüzde daha çok Alevi nitelemesi ile anılan gelenek, gerek sosyal hayat gerek tarikat hayatı kalıplarındaki dinî yapı olarak “ocak sistemine dayanmaktadır” (Üçer, 2019: 75). Birçok farklı anlamda kullanılmakla birlikte Alevilikte ocak, kendi anlam dünyasında talip, dede, pir ve mürşit ilişkisi içerisinde kurulmuş, bir soy üzerinden devam eden, köken olarak Hz. Ali veya Hacı Bektaş Veli’ye dayandırılan, sosyal hayatın tüm yönlerini içeren bir sosyal organizasyon veyahut kurum olarak tanımlanabilir. Bu anlamda ocaklar, sosyal hayatın dizaynı açısından da son derece işlevsel konumlara sahip olan dini yapılanmalardır (Doğan ve Çelik, 2022: 80). İç sistematğinde “işlevlerine ve iş bölümüne göre 1. Mürşid Ocakları, 2. Pir Ocakları, 3. Rehber Ocakları, 4. Düşkün Ocakları” (Yaman, 2011: 56) şeklindeki isimlendirmelerle anılan bu organizasyon sistemi içinde onlarca ocak isminden söz etmek mümkündür.⁴

“Ocaklar, sahip oldukları kerametlerle toplum içerisinde özel bir yere konumlanan, töre hakkında muhafaza ettikleri bilgiyi toplumun hizmetine sunarak geleneğin aktarıcısı niteliği taşıyan, devraldıkları mirası kuşaktan kuşağa aktarmakla sorumlu ve böylece toplumsal bağları koruma işini üstlenmiş kurumlardır” (Kurt-Çal, 2021: 131). Bu bağlamda, Şah İbrahim Veli/Şah Veli ve onun ismiyle anılan Şah İbrahim Veli Ocağı bu çalışmanın ortaya çıkmasında önemli bir yerde durmaktadır. “Anadolu Aleviliğinin sahip olduğu en özgün yanlarından biri olan ocak geleneği içerisinde, Şah İbrahim Veli Ocağı⁵’nın önemli bir yeri vardır. Ocağın merkezi, Malatya’nın Hekimhan ilçesindeki Ballıkaya (Mezirme) köyüdür” (Yıldız, 2012: 128). İlgili literatürde Şah İbrahim Veli Ocağı ile ilgili çalışmaların hem şecere, hilafetname⁶ tarzındaki tarihi belgeler hem ocak dedelerinin müstakil kütüphanelerinde yer alan mecmualar⁷ ve müstakil yazma eserler hem de de sözlü tarih çalışmaları bağlamından arttığı görülmektedir. Ancak yine de Aytas’ın da ifade ettiği üzere “Şah İbrahim Veli Ocağı, Anadolu Aleviliği, on iki imam geleneğinin büyük bir kolu olarak üzerinde ciddi araştırmalar yapılmayı beklemektedir” (2014: 107).

Diğer yandan Şah İbrahim Veli'nin menkıbevi bir anlatı⁸ odağında birleşerek Çorum Dereköy'de bulunan Kara Direk türbesi ve etrafındaki coğrafyada Şah İbrahim Veli Ocağına bağlı talipleri bulunduğunu söylemek gereklidir. Bu makalede tanıtılacak olan el yazması da Şah İbrahim Veli Ocağı neslinden ve ocağın dedelerinden Arif Demiral⁹'a aittir. Ocak dedelerince bir miras niteliğinde yüzlerce yıl korunmuş ve günümüze ulaşması sağlanmış olan birçok eserden biri olan yazma eserin¹⁰ son mirasçısı/emanetçisi Arif Demiral'dır.

1. Yazma Eserin Fiziki Özellikleri ve İçeriği

Eser, 12x 16.5 cm ebatlarında, iki deri kapak arasında olup sayfaları birbirine karışmış vaziyette birbirinden farklı üç metinden oluşmaktadır. Şirazenin dağıldığı ve sonradan toplandığı anlaşılmaktadır. Çalışmamıza konu olan “Kitâb-ı Meşayih Nâme min Selmân Fârisi” başlıklı bölümün de yer aldığı yazma eserin ilk kısmı 1a-7a varakları arasında yer alan Kaygusuz Abdal'a ait “Dil-Güşa” isimli eserdir. Dil-Güşa'nın giriş kısmı eksik ve sayfaları dağılmış bir parçası bulunmaktadır. Yazma eserde Dil-Güşa ile bağlantılı olan kısım aşağıda birkaç satırına yer verilen şekilde başlamaktadır.

İmdi bu vücudun aslı dört muhalif kısımdandır

Aşıkâra görünür oddan yelden sudan

Karşılaştırma yapmak açısından Kazancı'nin 2017 yılında Dil-Güşa metni üzerine hazırladığı yüksek lisans tezine bakıldığında bu kısmın 7a numaralı varak başında yer aldığı görülür. Dolayısıyla metin başındaki 6 varaklı nazımlardan oluşan bölüm ile nesir kısmının başlangıcının da kaybolduğu anlaşıyor. Daha sonra bu nazım parçaları ile yazmanın muhtelif bölümlerinde karşılaşılsa da bir bütünlüğe sahip değildir. Ayrıca bu bölümde dış kapak muhafazası yıllar içinde saklanma şartlarındaki olumsuzluklar nedeniyle iç sayfalara zarar vermiş ve kapak içi ilk sayfa ile birleşmiştir. 7b'de ise eserden bağımsız, yazma eserlerdeki tipik haşiye veya dua örneklerine benzer notlar bulunmaktadır. Kendisinden önceki ve sonraki sayfalar incelendiğinde bu varaktaki notların yazara değil okuyana ait olduğu yorumu getirilebilir. Çünkü bu kısımda farklı bir el yazısı stili ve eserde işlenen üsluptan farklı bir üslup bulunmaktadır. Daha sonra 8a ile 46a varakları arasında “Kitâb-ı Meşayih Name min Te'lify Selman Farisi” başlıklı bölüm yer almaktadır. Bu bölüm 8b'de besmele ile başlayıp ve 46b'ye kadar toplamda 38 varaktır.

Tespiti yapılan bu iki eser dışında ayrıca yazmanın 46b ile 126b arasındaki varaklarında ise Hacı Bektaş Veli'nin Makalat¹¹ isimli eserinin bir nüshası bulunmaktadır. Ancak bu kısım bütünlük arz etmemektedir. Çünkü 46b ile birlikte Makalat'a ait olduğu tespit edilen bölümde yazı stili ve satır sayısı değişmektedir. Ancak “Hazâ Kitâbı Makâlât Hacı Bektaş'ül Hazre Sâni Kaddesa'llahu Sırrahu'l- Aziz” başlığının yazılı olduğu varak ancak 82b'de görülmektedir; diğer taraftan yazma eserin sonunda hem Dil-Güşa'ya hem de Makalat bölümlerine ait olduğu anlaşılan yırtık ve kopuk sayfa parçaları da bulunmaktadır.

Kısaca, yazma eserin tamamına yönelik şunlar söylenebilir. Öncelikle satır düzeni, kelimelerin yazımı, kullanılan imla, sayfaların fiziksel özellikleri, satır altı yönlendirme kelimelerinin bulunup bulunmayışı bu üç eserin farklı yazarlar tarafından kaleme alınmış olduğu göstermektedir. Muhtemelen ilk etapta farklı ciltlere sahip olan bu eserler, kaybolmaması için tek bir cilt altında bir araya getirilmiştir. Yazma içerisindeki her bir eserin karşılaştırmalı olarak metin analizi ve tahlili önem arz etmektedir. Ancak yazma eserde Dil-Güşa ve Makalat bölümlerinin bütünlük arz etmemesi, diğer yandan gerek Kaygusuz Abdal'ın Dil-Güşa¹² isimli eserinin gerekse Hacı Bektaş Veli'nin Makalat¹³ isimli eseri üzerinde birçok akademik çalışma yapılmış olmasıyla nedeniyle öncelik çalışmamıza konu olan “Kitâb-ı Meşayih Name min Te'lify Selman Farisi” başlıklı bölüme verilmiştir. Bu bölüm, yazma eserin bütününden bağımsız bir şekilde kendi içinde numaralandırılmış ve transkribe edilmiştir. Söz konusu bölüm ile alakalı literatürde herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Literatürde benzer isimli bir çalışma ile karşılaşılmayınca “Kitâb-ı Meşayih Name min Te'lify Selman Farisi” başlıklı bölüm transkribe edilmeden önce, isimlendirme ve içerik yönleriyle yazma eser kataloglarında taranmış ve şu sonuçlara varılmıştır:

Tablo 1: Benzer eserlerin araştırılması.

Demirbaş No:	Eser	Yazar	Konu	Dil	Özellikleri
07 Ak 306/2	Mesayilü'r -Rûhban	Selmân el-Fârisî	İslâm Dini- Hulefa-i Raşidîn	Arapça	25 Satır Ölçü: 205x145-180x130 mm. 181a-182b
15 Hk 58/2	Kıssatu Selman el-Fârisî	Ca'fer es-Sâdık b. Muhammed el-Bâkır b. Alî Zeyne'l-Âbidin (80-148/699-765)	Arap Dili ve Edebiyatı	Arapça	9 satır Ölçü: 150x95-85x60 mm. 35b-58b
15 Hk 58/1	Kıssatu Selman el-Fârisî		Arap Dili ve Edebiyatı	Arapça	9 Satır Ölçü: 150x95-90x60 mm. 1b-35a
Arundel, Or. 8/9 İngiltere	Kitâb-ı Selmânî		İslâm Dini- Tasavvuf ve Tarikatlar	Türkçe	14-15 Satır Ölçü: 203x127 mm. 140a-144b.
Yz. A 332/4	Risâle-i Selmânîle rin Sû'âli ve Cevâbı	İsmâ'il Kâmil b. İsmâ'il Ömer Kankirevî (1281/1864'te sağ)	İslâm Dini- Tasavvuf ve Tarikatlar	Türkçe	19 satır Ölçü: 217x170-160x100 mm. 127b-133b Rik'a, Cedit
43 Va 721	Risale-i Selman Pak	Ahmed (Müstensih)		Arapça	2 yaprak, 36 satır.
06 Mil Yz A 3089/1	Kitâb-ı Meşâyih	Mehmed b. Ömer	İslâm Dini- İslâm Uluları Biyografileri	Türkçe	200x143 - 155x100 mm. 1b-79b Yaprak 15 satır. Harekeli Nesih

Eserin ismi yazma eserler kataloglarında farklı anahtar kavramlar (Selman, Farisi, Meşayih vb.) üzerinden taratılmış; ancak aynı isimde başka bir esere rastlanılmamıştır. Eserle benzerlik gösterebilen yedi esere ulaşılmıştır. Bu eserlerden altı tanesi Türkiye’de bir tanesi ise İngiltere’dedir. Bu eserlerin açıklamaları ve Kitâb-ı Meşayih ile olan karşılaştırması şu şekildedir.

Demirbaş numarası 07 Ak 306/2 olan eserin yazar bilgisi Selmân el-Fârisî olarak girilen Mesayilü'r-Rûhban isimli eserdir. Ancak metnin Arapça oluşu, satır, varak sayıları ve konusu bağlamında elimizdeki yazma ile karşılaştırıldığında benzerlik taşımamaktadır. Bir diğer eser 15 Hk 58/2 ve 15 Hk 58/1 katalog numaralarıyla kayıtlı Kıssatu Selman el-Fârisî başlıklı eserlerdir. Bu iki eserin de dili yine Arapça olup konu bakımından ise eserler Arap Dili ve edebiyatı üzerinedir. Bu yönleriyle yazmaların eldeki yazma eserle konu bağlamında bir uyumu söz konusu değildir. Diğer bir yazma eser ise İngiltere’de Arundel, Or. 8/9 demirbaş numarasıyla kayıtlı Kitâb-ı Selmânî başlığını taşıyan eser olup konu ve dil bakımından elimizdeki nüsha ile uyumludur. Ancak bu uyumluluk eserin sadece 4 varaktan ibaret olması nedeniyle tutarlılık göstermemektedir. Beşinci eser, 43 Va 721 katalog numarasıyla kayıtlı Risale-i Selman Pak ismini taşıyan Arapça eserdir. 2 varak ve 36 satırdan oluşan metin elimizdeki metinle uyumsuzdur. Altıncı eser, Risâle-i Selmânilerin Sû’âli ve Cevâbı başlıklı, z. A 332/4’te kayıtlı eser olup konu itibarıyla çalışmamıza konu edilen eserle uyumlu olmakla birlikte satır sayısı ve varak sayısı bakımından eksiktir.

Son olarak yedinci eser, 06 Mil Yz A 3089/1’ de kayıtlı Kitâb-ı Meşâyih isimli eserdir ve Mehmed b. Ömer ismine kayıtlıdır. Bu eser İslâm Dini-İslâm Uluları Biyografileri konu ile kayıt altına alınmışken elimizdeki eser daha çok dört kapı kırk makam anlatıları üzerine şekillenmiştir. Esasında elimizdeki eser de İslâm Dini bağlamında değerlendirilebilir. Ancak doğrudan İslâm ulularıyla alakalı değildir. Bu anlamda ismen veya konu bakımından kataloglarda hem isim hem dil hem de konu bakımından bütünlük bir yazma eser ile karşılaşılmamıştır.

2. Kitâb-ı Meşâyih Nâme min Selmân Fârisî

Eserin müellifine ve istinsah tarihine dair herhangi bir kayda rastlanmamıştır. Ancak eserin dili ve konusu üzerine yapılan incelemede metnin, 15. Yüzyılın sonları 16. Yüzyılın başlarına ait olduğu düşünülmektedir. Ayrıca eserin mevcut buyruk metinleriyle konuyu ele alış biçimi de örtüşmektedir.

Toplamda 38 varaktan oluşan eserin her bir sayfası harekeli on bir satırdan oluşmaktadır. Varak numaraları olmayan metnin sayfa altlarında takip kelimesi (çoban) bulunmaktadır. Eserin içerik takibi yapılması amacıyla varak numaraları tarafımızdan verilmiştir. Metin kenarlarında herhangi bir haşiyeye rastlanmamıştır. Ayrıca neden yazıldığına dair herhangi bir bilgiye rastlanmayan ve her satırın başında (ط) ve (ي) harfleri bulunmaktadır. Eserin başlığı kırmızı mürekkep ile yazılmış olup metnin geri kalanda büyük oranda siyah mürekkep kullanılmıştır. Bazı yerlerde ise “Hak”, Muhammed Mustafa”, “Hazret”, “Rahmet”, “Allah” vb. kelimelerin yazımında da kırmızı mürekkep kullanıldığı dikkati çekmektedir. Ancak bu istikrarlı bir şekilde devam etmez. Kimi yerlerde benzer kelimeler siyah mürekkep ile yazılmıştır. Metin bağlamında da kırmızı ile yazılan bu kelimelerin herhangi bir özel vurgusu olmadığı görülür. Kırmızı ile yazılan kelimelerin yazarın kişisel tasarrufu olduğu yorumu getirilebilir.

Temelde tasavvufi bir içeriğe sahip “Kitâb-ı Meşâyih” isimli eserin bölümleri “bab” ya da başlıklarla ayrılmamıştır. Ancak her bir yeni konu bir önceki konu ile ilişkili bir şekilde ele alınmıştır. Eserde dikkat çeken bir anlatım özelliği de buyruk metinlerinin genel karakteristiği olan soru cevap şeklinde bir üsluba sahip olmasıdır. Eserde varak numaralarına göre şu sorulara ve konulara yer verilir:

1b. Selman Faris’e sorular: Şeriat, Tarikat, Marifet, Hakikat nedir? 2a. Selman Faris’e sorular: Şeriat, Tarikat, Marifet, Hakikat yemişi nedir? Vefa nedir, beka nedir, fakir nedir? (Bağlantılı sorular) 2b. Dervişlik nedir? Hırkanın imanı, kıblesi, guslü nedir? 3a. Tekbir ilk defa kim tarafından söylenmiştir? (Kimden kalmıştır) 3b. Tekbir ile bağlantılı Hz. İbrahim’in Allah’tan çocuk dilemesi. 4a. Hz. İbrahim ve kurban hadisesi ve buradan hareketle tekbirin pir ehline kalması anlatılır. 4b. Fakir nedir? Sorusuna cevap verilmiştir. 5a. Sadaka konusu ele alınmıştır. 5b. Tarikatın hükümleri kaçır? Tarikatın gerekleri nelerdir, kaç tanedir? Tarikatın kelamı söylenir. Hırkayı kim getirdi? Sorularına cevap verilmiştir. 6a. Fakirliğin en yücəsi, ilerisi nedir? Sorularına cevap verilmiştir. 6b. Bir kişi Fakir evine girerse ona farz, sünnet, vacib nedir? Sorularına cevap verilmiştir ve Gadir Hum olayıyla bağlantılı olarak bir gömlekten baş çıkarma hadisesi anlatılmıştır. 7a. Bir önceki varak ile bağlantılı olarak “Ene Medinetü’l- İlm ve Aliyyün Babuha” hadisine yönelik açıklamalar bulunur ve baş tıraş edip sakal kesme anlatılır. 7b. Tövbenin çeşitlerinden bahsedilir ve Hırkanın kaç türlü olduğu anlatılır. 8a. Hz. Musa’nın anlatısı yer alır. 8b. Hz. İsa dördüncü kat gökte 40 kalmasıyla ilgili anlatıya yer verilir. 9a. Hırka kimden kime geçtiği ve hırkanın peygamberler ve ulu kişiler

arasındaki yolculuğu aktarılır. 9b. Hırka anlatısı Hz. Ali ile bağdaştırılır. 10a. Hz. Ali, Allah'ın velisi olduğuna yönelik hadis ele alınmıştır. 10b. Hz. Peygamber'in hırkayı dört parçaya bölmesi ve daha sonra hırkanın Hz. Ali'nin elinde birleşmesi anlatılır. 11a. Şeriat, tarikat, marifet, hakikat nedir? Soruları tekrar sorulur ve sonra konu yine hırkaya ile bağdaştırılır. Daha sonra tekrar bu bağlamda fakir nedir? Sorusunun cevabı verilir. 11b. Hz. İbrahim cennetten gelen kuşakla İsmail'in gözünü bağlanması ve sonrasında kuşağın hikâyesi anlatılır. 12a. Bu bölümde kuşağın hikâyesi Kamkam, Samsam, Zülfikar ile bağlantılı olarak devam eder. 12b. Kuşağın hikâyesi, Kamkam ile hizmet beli, Samsam ile aşinalık beli, Zülfikar ile marifet belinin bağlanması anlatılır. 13a. Tarikata giriş ile ilgili bilgiler verilir. Yedi kez fatiha, üç kez ihlas, üç kez salavat getirmekten, makas aldırma, hırka giymekten söz edilir. 13b. Makas kimden geldiği sorusu sorulur? 14a. Makas kimden kime geçtiği anlatılır. 14b. Makas konusu devam eder ve varak sonunda fakirlerin kaç makamı vardır sorusu sorulur. 15a. Fakir makamı 44 olduğu söylenir ve sayılır. 15b. Makamların sayılması. 16a. Bu kitabı kaleme alanın sıfatları ve nerede okunması gerektiği anlatılır. 16b. Erkan şeddini kim tutar? Sorusuna cevap verilir ve bununla bağlantılı olarak Âdem Safiullah cennetten dünyaya düşmesi ile ilgili bir anlatıya yer verilir. 17a. Tekrar Şed kuşatma ile ilgili hususlara değinilir sonrasında tarikat konusuna geçiş yapılır. 17b. Erkan bağlama anlatılır ve Allhumme salli ala ifadeleriyle 12 imam övgüsüne yer verilir. 18a. Allhumme salli ala ifadeleriyle ve dua devam eder. 18b. Hz. Ali'yle ilişkili dua bölümü vardır. 19a. 12 İmam övgüsü vardır. 19b. Dua, beddua bulunmaktadır.

Eser boyunca farklı hadis ve ayetlerden örnekler verildiği de görülmektedir. Eserin muhtelif yerlerinde anlatımı desteklemek için dokuz ayet bulunmaktadır. Bu ayetler; Tevbe Suresi 60. Ayet. Fetih Suresi 27. Ayet. Tahrir Suresi 8. Ayet. Aras Suresi 23. Ayet. Maide Suresi 55. Ayet. İsa Suresi 111. Ayet. Fecr Suresi 27. ve 30. Ayet. Fetih suresi 10. Ayet. Hel Ata (İnsan Suresi) 1. Ayet: (Bu ayetin sadece ismi geçmektedir).

3. Eserin Aleviliğin Diğer Yazılı Kaynaklarıyla Benzer ve Farklı Yönleri

Genel tanıtımı yukarıda belirtildiği gibi olan eser, Alevi menkıbevi belleğinin aktarıldığı diğer eserler arasında özellikle buyruk metinleriyle içerik ve konuyu ele alma noktalarında benzerlikler göstermektedir. Benzerliklerin başında içerik gelmektedir. Hem buyruk metinlerinde hem de Kitâb-ı Meşayih metninde Dört Kapı nedir? (Şeriat, Tarikat, Marifet, Hakikat), Hırka nedir? Fakir Nedir? vb soruların cevapları verilir. Örnek olarak dört kapıya dair sorular şu şekilde tablo halinde gösterilebilir.

Tablo 2. Eserin Diğer Yazılı Kaynaklarla Karşılaştırılması

İmam Cafer-i Sadık Buyruğu (Bozkurt, 184-185, 2020)	Şeyh Safi Buyruğu (Kaplan, 2015, 265)	Kitâb-ı Meşayih Varak 1b.
Senden “şeriat nedir” diye sorarlarsa, Şeriat Muhammed Mustafa Sallallahü Teâla aleyhi vesellem Hazretlerindir. Hakk'ı batıldan seçen ulu kapıdır, şeriat diye cevap ver. (...)	Eğer sorarsalar, “Şeriat nedir, tarikat nedir, marifet nedir, hakikat nedir?” Şöyle cevap ver: “Şeriatım şartım, tarikat terkim, marifet derdim, hakikat merdim.” (...)	Selmân Fâris'e şeriat nedir, tarikat nedir, marifet nedir, hakikat nedir diye sordu. Selmân, şeriat saygıdır, tarikat yenilgidir, marifet gerçeği idrak etmektir, hakikat hak ile vuslat olmaktır. (...)

Kaplan'ın “Tüm Buyruklarda dört kapı kırk makamdan bahsedilmiş ancak kırk makam ile ilgili ayrıntılı bilgi verilmemiştir” (2019, 49). İfadeleri Kitâb-ı Meşayih için de geçerlidir. Eserin farklı bölümlerde dört kapının manası aranırken kırk makam açıklanmaz. Tablo halinde gösterilen örneğe uygun içerikteki benzeşmeler Fütüvvetnâme-i Tarikat isimli eserde de görülür. Örneğin “Tarikatın şartı kaçtır?” sorusuna iki eserde benzer şekilde cevap verir.

Tablo 3. Eserin Diğer Yazılı Kaynaklarla Karşılaştırılması

Fütüvvetnâme-i Tarikat (Aydın, 2011, 65-66)	Kitâb-ı Meşayih Varak 5a.
Fasıl: Eğer sana şu soruyu sorarlarsa; tarikatın kaç şartı vardır. Cevap: Altı şartı vardır. İlk tevbe, ikincisi teslim, üçüncüsü sıdkla yakın olma, dördüncüsü takva ve kanaat, beşincisi rıza ve altıncısı uzlettir. (...)	(...) ol sebebden sorsalar kim ahkam-ı tarikat kaçdur sen ayıt kim altıdur. Evvel ilimdir, ikinci tevbedür ve teslimdür, üçüncü zahiddür, dördüncü takvadur, beşinci kanaatdur, altıncı uzlettür. (...)

Eserin farklı metinlerle doğrudan benzerlikleri olduğu gibi kısmen benzeşen yönleri de bulunmaktadır. Bu yönler daha çok menkıbevi anlatılar özelinde kendisini gösterir. Alevi kolektif belleğini besleyen; Mîraç, Kırklar Meclisi, Gurûh-u Naci, Gadir Hum vb. anlatılardır. Örneğin Gadir Hum olayı olarak bilinen, Alevilikte musahiplik sisteminin ortaya çıkışına yönelik bir anlatı bulunmaktadır. Hz. Muhammed ile Hz. Ali'nin musahib olmasına yönelik olayların şekillendirdiği ve özellikle “aynı gömlekten baş çıkarma” hadisesi ve “Lahmuke lahmî, cismuke cismi, demuke demi, ruhuke ruhi” ifadeleriyle belleklerde yer eden anlatı hem Buyruk metinlerinde hem de Kitâb-ı Meşayih’de yer almaktadır.

Son bir örnek olarak hem Buyruk metinlerinde hem erkannâmelerde hem de fütüvvetnâmelere konuyu açıklama ve ele alma biçiminin Kitâb-ı Meşayih’de de benzer olduğuna yöneliktir.

Tablo 4. Eserin Diğer Yazılı Kaynaklarla Karşılaştırılması

İmam Cafer-i Sadık Buyruğu (Bozkurt, 2020, 221-222)	Kitâb-ı Meşayih Varak 2b.
Hırkanın imanı nedir, İslam’ı nedir? Hırkanın imanı settarlıktır. Hırkanın İslam’ı temizliktir. Hırkanın dini aşinalıktır. Hırkanın kıblesi nedir? Hırkanın kıblesi pirdir (...)	Senden sorsalar sorsalar kim hırkanuğ imānu nedür ve kıblesi nedür ve gusli nedür ve kelimesi nedür ve farzı nedür namāzı nedür varlığı nedür ve cānı nedür ve kilidi nedür ve cevap vir kim hırkanuğ imānı settārılıkdur ve kıblesi pîr nazarıdur ve gusli hevâ-yi nefsdür (...)

Benzerliklere yönelik örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ancak içeriğe dair daha ayrıntılı bir tahlil Kitâb-ı Meşayih’in tıpkı metninin de yer alacağı kitapta araştırmacıların istifadesine sunulacaktır.

Farklılıkların temelinde elbette hiçbir eserin içeriği ile doğrudan benzeyen bir örneğin bulunmaması gelmektedir. Yukarıdaki örnekler her bir eserin belli bölümlerinde farklı bağlamlar içinde görülmektedir. Dolayısıyla Kitâb-ı Meşayih isimli eserin içeriğiyle eşleşen bir metin bulunmamaktadır.

Diğer bir farklılık ise Selmân Farisî ismi etrafında şekilleniyor. Selman Farisî Alevi kolektif belleğinin önemli isimlerinden biridir. Hem tarihsel kişiliği hem menkıbevi anlatılardaki rolü hem on iki hizmet içindeki yeri bakımından Alevi yazılı kaynaklarında da kendisine her zaman yer bulmuş bir isimdir. Örneğin, İmam Cafer-i Sadık Buyruğunun son kısmında Buyruğun meydana getirilmesi hususunda Selman Farisî’den şu şekilde bahsedilir. “(Bu kılavuzu) Selman-ı Farisî, Şah’ın kendisinden öykülemiştir. Al-i Abâ’nın soyağacıdır. Bunu Farsça olarak buyurmuştu. Horasan Erenleri Rûm’a ayak bastıklarında Farsçadan Türkçeye çevirmişlerdir ve bunu tarikat erenleri aziz canları gibi saklasınlar. El ele, el Hakka’a! (Bozkurt, 2020, 233). Yine İmam Cafer-i Sadık Buyruğunda “Kırkların Cemi” anlatısında “Hz. Muhammed: “Ama biriniz eksik, o birinize ne oldu” diye sordu. Kırklar: “O birimiz Selman’dır. Taşraya çıktı. Pars’a gitti. Ama niçin sordun? Selman da burada. Onu aramızda say.” Dediler (Bozkurt, 2020, 25). Şeyh Safi Buyruğu’nda “Hadimlik” ile ilgili bölümde; eğer sorsalar ki, “Hadimlik önce kime geldi? Cevap ver ki, “Hz. Muhammed’e geldi.” “Hz. Muhammed kime verdi?” “Selmân-ı Pâk’e verdi (...) (Kaplan, 2015, 261). Fütüvvetnâme-i Tarikat’ta Selmân Farisî kemerbest anlatısında ortaya çıkar. “Bu işlem bittikten sonra Hz. İmam Ali seccadenin üzerinden kalktı ve Selman Farisî’ye emretti. “Sen de hazır olanlardan ne şekilde istersen bellerini bağla”. (...) (Aydın, 2011, 127). Kısaca Selmân Farisî, Alevi sözlü ve yazılı belleğinin önemli simalarından biridir. Ancak hiçbir eserde doğrudan konuşan, anlatan, sorulara cevap veren niteliğe

bürünmemiştir. Bu anlamda metnin hem başlığında hem de içeriğinde Selmân Farisî başat rol oynamaktadır.

Ayrıca Kitâb-ı Meşâyih'in içeriği tamamen nesir biçimde yazılmıştır. Alevî yazılı kaynaklarının birçoğunda nazım ile yazılmış bölümlere yer verildiği görülür. En azından yedi ulu ozandan birkaç örnek bulunur. Kısaca içerik olarak Kitâb-ı Meşâyih diğer yazılı kaynaklarla kısmen benzerlikler taşır ancak bu onu bahsi geçen eserlerin kısaltılmış hali veyahut başka bir versiyonu olduğunu göstermez.

4. Eserin Dil Özellikleri

Osmanlı Türkçesinin başlangıcında (16.yy) Eski Oğuz Türkçesinin dil özelliklerinin hemen hemen tamamı devam eder. Bu özellikler 16. yüzyıl sonlarında başlayan ve 18. yüzyıla kadar devam eden bir süreç içinde Bugünkü Türkiye Türkçesini oluşturur (Ercilasun, 2012, 458). Çalışmamıza konu olan eser, dilbilgisel açıdan genel manada Eski Anadolu Türkçesi (EAT) özellikleri göstermektedir. Döneme özgü yuvarlaklaşmaların yanı sıra karakteristik gelecek zaman eki /-IsAr/, mastar eki /-mAklIk/ yine bu dönemde işlek olarak kullanılan /-IcAk/ zarf-fiil eki Eski Anadolu Türkçesinde görülen işaretleyicilerdendir. Metnin EAT dönemine özgü bir diğer özelliği de ünsüz benzeşmesinin bulunmadığı örnekleri barındırmasıdır: *çıkdı 8a/8, giçdi 8a/10, yetdi 8a/11, eyitdi8b/1, çıkdı 8b/4, gitdigi 8b/6, dergāhda 8b/9, sebebden 8b/10, ihtilāf itdiler 9b/5, girçekdür 10a/2, ceşdi 11b/3, hızmetdür 12b/6*

Eski Oğuz Türkçesinde dudak uyumu görülmemektedir. 16. yüzyılın sonlarında başlayan bir geçiş dönemiyle 18. yüzyılda küçük ünlü uyumuna (düzlük-yuvarlaklık uyumu) ulaşılır (Ercilasun, 2012, 459). Metnimizde, düzlük-yuvarlaklık uyumunun görülmediği sözcükler bulunmaktadır: *nedür 2a/1, tekbirdür 3a/2, bizümçün 3b/8, aydur 4a/2, dünyanuy 6a/11, kapusına 7a/3, müridü 7b/1, geldük 7b/9, getürdi 8a/1, benüm 8a/5, şanduga 10b/2, şabur 11a/6, kitabı 16a/2, gelüb 16a/2, tanıduk 19a/11, gözlerüm 19a/7, şandunuz 19b/9, itmişüz 19b/10.*

Buradan hareketle metnin en geç 16.yy. ortalarında oluşturulduğu sonucuna ulaşılabilir. Aşağıda metinden hareketle tespit edilen bazı dil bilgisel özellikler sıralanmıştır.

4.1. Eserde görülen yuvarlaklaşmalar

Eski Anadolu Türkçesi'nin belirleyici özelliklerinden biri de kelimelerde ve eklerde görülen yuvarlaklaşmalardır. Bu durumun oluşumunda, dudak ünsüzlerinin (b, m, p, v) ya da Batı Türkçesi'ne geçişte g/ğ ünsüzlerinin düşmesinin etkisi söz konusudur: *kapusına 7a/3 (kapu<kapıg)*. Eski Türkçe döneminden beri yuvarlak ünlü taşıyan bâzı yapım ekleri, Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde de bu özelliğini devam ettirir. Bunların yanı sıra kimi kelimelerde herhangi bir sebebe bağlı olmaksızın yuvarlaklaşmalar da gözlemlenmektedir (Timurtaş, 1976, 334, 335; a.mlf., 2012: 28; Özkan, 2000, 102, 103). EAT döneminde yuvarlak ünlü bulunduran ekler iki grupta değerlendirilmektedir: Eski Türkçede yuvarlak ünlü bulunduran ve bu özelliğini Eski Anadolu Türkçesinde de koruyan ekler; ünlüsü sonradan yuvarlaklaşan ekler (Timurtaş, 1976, 336-337; a.mlf., 2012: 32-36). Metnimizde her iki kategoriye ait örnekleri görmek mümkündür.

a. Yuvarlak ünlü taşıyan ekler

- (y)Up (zarf-fiil eki): *gelüp 16a/2*
- +DUr (bildirme eki): *vefādur 2a/4, bābıdur 2b/1, toğuzdur 4b/1, tevbedür 5a/9, nedür 11a/1, gerekdür 9b/2*
- DUr (faktifif eki): *göndürmek 16a/8, getürdi (<kel-tür-di) 9b/11, aldurdu 7a/9*
- sUn (emir kipi 3.tk. eki): *maÖlum olsun 13a/11, insün 18b/2*
- dUk (sıfat-fiil eki): *sevdügümi 3a/11*

b. Sonradan (EAT döneminde) ünlüsü yuvarlaklaşan ekler

- +(U)m /+(U)mUz (iyelik 1. tek. ve çok. ekleri): *gözlerüm 19a/7, izzetimüzdür 5a/3, didigümüz 2a/7*
- +(U)ñ /+(U)ñUz (iyelik 2. tek. eki): *şānuñ çün 18b/9*
- +(n)Uñ (ilgi eki): *tariqatun yimişi, marifetün yimişi 2a/2, Zülfiğārun bāgını 12a/11, hırkanun sırrı*

5b/11, imâmuñ adını 17a/11, Allah teâlânuñ nurından 8a/9, Alinüñ belin 12a/4

+IU (isimden isim yapma eki): dürlü 7b/10, 19a/1

–DUm (görülen geçmiş zaman 1.tek. eki): gördüm 9b/6, eyledüm 3b/7

–DUñUZ (görülen geçmiş zaman 2.çok. eki): şandunuz 19b/9

–DUk (görülen geçmiş zaman 1.çok. eki): geldük 7b/9, gördük 9b/7

–Ur (geniş zaman eki): eydür (<ey-t-ür) 4a/2

–(U)ñ (emir kipi 2.çok. eki): gelün 9b/10

4.2. Ses özellikleri

4.2.1. Ötümlüleşme

d < t *aydur* (<ay-t-ur) 4a/2, *dürlüdür* (<tür) 7b/10, *durdılar* (tur-) 9a/1, *zekat-dur* (<turur) 4b/1, *dirler* (ti-) 9a/1, *degildür* (<tegül) 14b/6, *dañi* (<takı) 5a/6

g < k *geldi* (<kel-) 3b/2, *gittiği* (kit-) 8b/6, *geydi* (gey-<ked-) 8b/4, *göge* (<kök) 8b/4, *göñülden* (<köñül) 19a/4, *gözün* (<köz) 11b/4, *gerekdür* (<kerkek) 9b/2, *geçdi* (keç-) 10b/2

4.2.2. Sızıcılışma

v < b *vardı* (<bar-) 3b/4, *vireyüm* (ber-) 3b/1, *severem* (seb-) 19a/4, *evine* (eb-) 3b/9

y < d *geydi* (gey-<ked-) 8b/4

h < k *dañi* (<takı) 5a/6, 6a/3, 6b/5

4.2.3. Ünsüz Düşmesi

Ø < b *nâzil oldu* (<bol-) 4b/11, *oldısa* (<bol-) 6b/11, *kabul oldu* (<bol-) 7b/9

Ø < g *kapısına* (<kapığ) 7a/3

4.3. Çekim ekleri

4.3.1. Yönelme durum eki /+A/ (<+GA): *baña* 3a/11, *yolına* 4a/3, *kuşağa* 11b/5, *eline* 10b/6

4.3.2. Uzaklaşma durum eki /+DAn/: *halqdan* 2b/4, *uçmağdan* 11b/3, *hâzretinden* 17a/4, *benden* 6b/6

4.3.3. Belirtme durum eki /+I/ ve (+Ø): *başını* 3b/10, *seni* 4a/2, *şacın* 3b/11, *ikisin* 5a/2, *başın* 16b/10. Metinde bazı kelimelerde belirtme durumu Arap imlasından kaynaklı hemze ile karşılanmıştır: *hırkañı* 10b/6, *duñāñı* 7b/8

4.3.4. Vasıta durum eki /+n/: *vağtın* 8b/6

4.3.5. Gelecek zaman eki /-IsAr/: *intiğam alısar* 19b/7, *olısar* 19b/10

4.3.6. Emir 2. tekil şahıs eki /-gIl/: *ğurbân eylegil* 3b/9, *bilgil* 16b/4

4.3.7. Zarf-fiil eki /-IcAk/: *vefât edicek* 7b/11, *ayet gelicek* 10a/6

4.3.8. Mastar eki /-mAkIlk/: *tamah kesmeklikdür*, *kelâm kesmeklik* 2b/4

4.3.9. Cevher fiili: “–er” Batı Türkçesinde “ı” ünsüzü düşerek “i-“ biçiminde yer alır. (i-di<er-di), (i-miş<er-miş) (er-ken)

hediyet gelmiş idi 9b/4, *hâtim idi* 17a/9, *fağirlereyimiş* 5a/5, *ğullara imiş* 5a/6, *üzerindeyiken* 17a/10

4.4. Eserde geçen geleneğe özgü söz varlığı örnekleri

maÖrifet 1a/5, *tariğat* 2a/2, *sırruóllāh* 2a/5, *dervişlik* 2b/2, *pır* 2b/9, *görgüm* 3b/7, *hırka* 4b/1, *veliyullāhlık* 4b/6, *teslim* 5a/9, *halğa* 5b/4, *yoğluk* 6a/5, *pişvā* 6a/6, *fağir* 6a/9, *mığraz* 7a/4, *tehlil getir-* 7a/5,

erkan-ı maḩaṣṣ 7a/9, kelīm 8a/4, pelās 8b/5, iḡne 8b/5, taraḡ 8b/6, Fur taḡı 8a/8, ḩilŌat 10a/7, ṣanduḡ 10b/2, kuṣaḡ 11b/2, kemend 11b/6, zülfiḡār 12a/7, ḡamḡām 12b/2, ṣamṣām 12b/2, urum abdalları 12b/10, ser çeṣme 14b/6, erkān ihli 17b/1

Sonuç

Makalede Aleviliḡin yazılı kaynaklarına yeni bir örnek olduḡu düşünölen “Kitāb-ı Meṣayih Nāme min Selmān Fārisi” baṣlıklı eser üzerine bir inceleme yapılmıştır. Mecmuanın transkribe edilmesi ile birbirinden farklı üç farklı eserden bir araya getirildiḡi görölmektedir. Bu eserler, makalede ele alınan eserle birlikte Kaygusuz Abdal’a ait Dil-Güṣa isimli eserin baṣı ile sonu eksik bir versiyonunu ve Hacı Bektaş Veli’ye ait Makalat isimli eserin yine sayfaları karışmış ve eksik bir versiyonunu içermektedir. Yazmanın tamamı incelendiḡinde sadece Makalat bölümünden önceki varakta bir tarih bulunmaktadır. Bu tarih “Ṣabanü’l-Muazzam tarih sene 967” (M. 1560) ibaresidir. Yani hicri 967 senesinin Ṣaban Ayı’dır. Ancak bu tarihin kim tarafından verildiḡine dair bir bilgi bulunmamaktadır. Ayrıca yazma eserin şirazesı daḡınık olduḡu için tarihin hangi eserle baḡlantılı olduḡu anlaşılmamaktadır. Bununla birlikte bu tarihin bir okuyucu tarafından da eklenmiş olma ihtimali bulunmaktadır. Dolayısıyla bu makaleye konu edilen Kitāb-ı Meṣayih bölümünün yazılıṣ tarihi ve yazarı hakkında net bir bulguya rastlanmamıştır.

Eser, dilbilgisel olarak eski Anadolu Türkçesi dönemine ait bazı özellikleri barındırmaktadır. Bunların baṣında “eklerde görölen yuvarlaklaşmalar, döneme özgü gelecek zaman eki /-IsAr/, yine bu dönemde işlek olarak kullanılan /-IcAk/ zarf-fiil eki gibi bazı özelliklerdir. Ayrıca eserde dudak uyumuna aykırı kullanımların bulunması eserin Eski Anadolu Türkçesi ile meydana getirildiḡini destekler mahiyettir.

Mensur bir eser olan Kitāb-ı Meṣayih muhteva açısından da makalede tartışıldıḡı üzere Aleviliḡin diḡer yazılı kaynaklarıyla benzer konuları ele almaktadır (bkz. Tablo 1, 2, 3) Benzer yanları olmakla birlikte konu bütönlüḡü açısından herhangi bir kaynaḡın eksik ya da kısaltılmış bir örneḡi olmadığı da açıktır. Yani istinsah edilmiş bir metin değildir. Yazara dair bir bilgi bulunmamakla birlikte baṣlığında da göröleceḡi üzere telif bir eserdir.

İçerdiḡi konular ve üslubu eserin, diḡer Alevi yazılı kaynaklarıyla ve Alevi kolektif belleḡiyle doğrudan ilişkili olduḡunu ortaya koymaktadır. Bu eser meydana getirilirken hem yazarın yetiṣtiḡi kültörel bağlam hem de sözlü kültö ortamından edinen birikimlerin içeriḡin oluşmasında etkili olduḡu anlaşılmaktadır.



Fotoḡraf 1: Yazma Eserin Ön ve Arka Kapak Görüntüsü



Fotoğraf 2: Kitâb-ı Meşayih ve Makalat bölümlerinin ilk sayfaları.

Sonnotlar:

¹ Mitik yapının en görünür olduğu anlatılardan biri “Kırklar” dır. “Kırklar, yüzyıllardır süregelen bir yola ait ritüelin anlatısıdır. Bu kutsal ve büyüleyici mitik anlatı, Alevi inancının ve ritüellerinin kökenini, tasavvufi sembollar ve remizlerden oluşan sırlı bir dille kuşaktan kuşağa aktaragelmıştır” (Akın, 2020: XI).

² Aleviliğin popüler bir konu olmasının ardında, küreselleşmenin tetiklediği alt kimliklerin kendilerini ifade imkânı bulmaları ve uzun süredir toplumdan yalıtılmış bir şekilde kendi gettolarında yaşam süren toplulukların şehirleşmesiyle gün yüzüne çıkmaları yatmaktadır (Kaplan, 2019: 23). Ayrıca Karakaya-Stump Alevilik çalışmalarındaki artışı şu şekilde açıklar: Türkiye’de kimlik siyasetinin öne çıktığı 1980’li yılların sonu, Alevi kültürel canlanışının ve Alevi tarihine dair yayınların da miladıdır. Esasında Alevilikle ilgili yayınların başlangıç İttihat ve Terakki dönemine kadar gitmektedir ve Cumhuriyet dönemi boyunca da devam etmiştir. Ancak bu tip yayınların sayısı, 1980’lerin sonu ve 90’ların başında kadar artışı olmakla birlikte, son derece azdır, daha da önemlisi okuyucu kitle arasındaki dolaşımları oldukça sınırlı kalmıştır (2022: 1).

³ 1990’lı yıllardan itibaren Alevi inanç ve kültürünün toplumda görünürlüğünün artması ile birlikte dede ailelerine ait yazılı kaynaklar da gün yüzüne çıkmaya başlamıştır. Alevi inancına ve Alevi dede ocaklarına dair bilgi içeren bu belge ve yazmalar, tarihleri itibarıyla on dördüncü yüzyıl sonlarından yirminci yüzyılın ortalarına kadar olan geniş bir zaman dilimine dağılmış durumdadır ve dönemlerine ve türlerine göre Arapça, Türkçe ve Farsça olarak kaleme alınmıştır (Karakaya-Stump, 2012: 363).

⁴ Bu konuda Ali Yaman’a ait (URL 1)’deki liste incelenebilir.

⁵ Bu konuda yapılmış en detaylı çalışma Ocağın şeceresinin de yayınlandığı: Aytaş. G. (2011). *Belgeler Işığında Şah İbrahim Veli Ocağı*, Ankara: Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Yayınları.

⁶ Aytaş. G. “Şah İbrahim Veli ile İlgili Elde Edilen Belge ve Bilgiler Bize Ne Söylüyor?”, *Alevilik-Bektaşilik Araştırma Dergisi*, s. 95-110, S. 9, 2014.

⁷ Bu konuda son dönemlerde yapılan çalışmalardan biri Ufuk Erol tarafından hazırlanan “Taşradaki

Alevilik Külliyyatına Bir Örnek. Şah İbrahim Veli Ocağı Çorum Kolundan Bir Yazma” başlıklı çalışmadır.

⁸ Bu menkıbevi anlatı temelinde “yedi günlük ölüyü diri kılma” hadisesi üzerine şekillenir. Anlatı sözlü kültür ortamında halen canlı bir şekilde yaşamaktadır.

⁹ Arif Demiral Dede, 1970 yılında Çorum Akdam köyünde dünyaya gelmiştir. Çorum’da 50’den fazla köyün dedeliğini yapmaktadır. Arif Dede’nin ataları olan Şah Veli Dede’nin oğlu Şah Hüseyin’in torunları Kurt Ağa, Bağaşa, Bende Ağa ve Gazi Ağa tarihsel süreç içerisinde sırasıyla Ballıkaya, Sivas, Yozgat’ta bulunmuşlar daha sonra Çorum’daki taliplerin yanına gitmişlerdir. İki kardeş Çağşak Evcı Yenikışla köyüne, diğer ikisi de Çorum Dedesli Türkmen köylerine yerleşmişlerdir. Arif Dede bu soydan Bebek Dede ve Bağaşa Dede’nin torunudur (Aytaş, 2011, 8).

¹⁰ Eserin ön ve arka kapak fotoğrafı eklerde sunulmuştur. Bkz: Fotoğraf 1.

¹¹ İlgili bölümün görseli eklerde sunulmuştur. Bkz: Fotoğraf 2.

¹² Bu hususta daha fazla bilgi için bkz: Kaygusuz Abdal (2010). *Dil-Güşâ*, (Yay. Haz. Abdurrahman Güzel), Ankara: Türk Diyanet Vakfı Yayınları. Kazancı, S. (2017). *Dil-Güşâ*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

¹³ Bu hususta daha fazla bilgi için bkz: Hacı Bektaş Veli (2019). *Makalat*, (Yay. Haz. Mahmud Esad Coşan), İstanbul: Server Yayınları.

Kaynaklar

AKIN, B. *Mitten Tasavvufa Alevi Ritüellerinin Sır Dili Kırklar*, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2020.

AYTAŞ. G. *Belgeler Işığında Şah İbrahim Veli Ocağı*, Ankara: Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Yayınları, 2011.

AYTAŞ. G. “Şah İbrahim Veli ile İlgili Elde Edilen Belge ve Bilgiler Bize Ne Söylüyor?”, *Alevilik- Bektaşilik Araştırma Dergisi*, s. 95-110, S. 9, 2014.

BOZKURT, F. *Buyruk, İmam Cafer-i Sadık Buyruğu*, İstanbul: Salon Yayınları, 2020.

DOĞAN, E ve ÇELİK, H. *Kavramlar ve Tasavvufi İzahlar Açısından Aleviliğin El Kitabı*, İstanbul: Kriter Yayınevi, 2022.

ERCİLASUN, Ahmet B. *Türk Dili Tarihi (Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla)*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2012.

Erol, U. “Taşradaki Alevilik Külliyyatına Bir Örnek: Şah İbrahim Veli Ocağı Çorum Kolundan Bir Yazma”, *Alevilik- Bektaşilik Araştırma Dergisi*, s. 83-103, S. 27, 2023.

FÜTÜVVETNÂME-İ TARİKAT. (Yay. Haz. Osman Aydınlı). Ankara: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 2011.

HACI BEKTAŞ VELİ, *Makalat*, (Yay. Haz. Mahmud Esad Coşan), İstanbul: Server Yayınları, 2019.

KAPLAN, D. *Yazılı Kaynaklara Göre Alevilik*, Ankara: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 2019.

KARAKAYA- STUMP, A. “Alevi Dede Ailelerine Ait Buyruk Mecmuaları”, *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VIII, Mecmûa: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı*, , İstanbul: Turkuaz Yayınları, 2012, 361-381.

KARAKAYA- STUMP, A. *Vefailik, Bektaşilik, Kızılbaşlık (Alevi Kaynaklarını, Tarihini ve Tarih Yazımını Yeniden Düşünmek)*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2022.

KAYGUSUZ ABDAL. *Dil-Güşâ*, (Yay. Haz. Abdurrahman Güzel), Ankara: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 2010.

- KAZANCI, S. *Dil-Güşâ*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2017.
- KURT, B. ve Çal, İ. “Alevilikte Ocak Geleneği ve Ali Bircivan Ocağı”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırmaları Dergisi*, Bahar, Sayı 97, ss. 131-150, 2021.
- ÖZKAN, Mustafa, *Türk Dilinin Gelişme Alanları ve Eski Anadolu Türkçesi*, İstanbul: Filiz Kitabevi, 2000.
- ŞEYH SAFİ BUYRUĞU. (Yay. Haz. Doğan Kaplan), Ankara: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 2015.
- TİMURTAŞ, F. Kadri, “Küçük Eski Anadolu Türkçesi Grameri”, *Türkiyat Mecmuası* 18 (1976), 331-368.
- TİMURTAŞ, F. Kadri, *Eski Türkiye Türkçesi*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2012.
- ÜÇER, C. *Anadolu’da Alevî Ocakları ve Grupları*, Ankara: Ankara Okulu, 2019.
- YAMAN, A. “Alevilikte Ocak Kavramı: Anlam ve Tarihsel Arka Plan”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırmaları Dergisi* 60 (2011), 43-64.
- YILDIRIM, R. *Geleneksel Alevilik*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2020.
- YILDIZ, H. “Şah İbrahim Veli Ocağı’nın Amasya Yöresindeki İzdüşümleri”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırmaları Dergisi*, 63 (2012), 127-138.

Elektronik Kaynaklar:

- URL 1: “Alevi Ocakları” . (Erişim 11. 15. 2023).
https://www.alevibektasi.eu/yeni/index.php?option=com_content&view=article&id=535%3Aalevi-ocaklar&catid=58%3Aadedeler-ve-ocaklar&Itemid=66

GELENEKSEL TÜRK OYALARININ GÜNÜMÜZ MODA ALGISINDAKİ ÇAĞDAŞ YORUMU

Dilber YILDIZ*

Öz

Asırlardır birçok uygarlığa ev sahipliği yapan Anadolu, el sanatlarında birçok çeşitliliğe ulaşmıştır. Toplumun, yaşayış biçimi, inançları, ekonomik ve kültürel yapıları el sanatlarına yansımış ve halk kültürü ile bütünleşmiş ve ögesi olmuştur. Halk kültürünün yaşatılmasına ve tanıtılmasına katkı sağlayan el sanatları ürünlerinden el emeği göz nuru oyaların giysi süslemede kullanımı ele alınacaktır.

Moda endüstrisi değişimlerin sıklıkla yaşandığı alanlardan birdir. Bu durum yeni estetik ve görsel arayışlara olan gereksinimi artırmaktadır. Geleneksel estetik anlayışının modaya yansımalarında hem anlamsal hem görsel açıdan farklılık yaratılmaktadır. Giysilerimizde kullanılan oylar Türk sanatının gelişimi açısından önemli belgelerdir. Bu açıdan, bunları korumak ve gelişmelerini sağlamak gelenekli kültürümüzün yok olmasını engelleyecektir. Geleneksel Türk giyim-kuşam kültürü içinde, gelenek ve göreneklerinin nesilden nesile aktarılmasında oyaların önemli yeri bulunmaktadır. Anadolu’da çeyiz geleneğimizin en önemli parçalarından olan oylar, Türk kadınının duygu ve düşüncelerini, ince zevkini yansıtmaya yönüyle süsleme sanatlarımız içerisinde önemlidir. İnsanlarda farklılık arayışının artması giysi süsleme tekniklerinin çeşitlenmesini sağlamıştır. Giysi süsleme ile görüntü şekillenmekte hareket ve üç boyut kazandırılmaktadır. Yüzyıllardır oylar kadın kıyafetlerinde kullanılmıştır. Araştırmanın kapsamını özgün niteliklere sahip çeşitli oyaların süsleyici unsur olarak giysi tasarımında kullanılması oluşturmaktadır. Türk kadınının giyim-kuşamına ayrı bir güzellik katan oyaların günümüz moda eğilimleri ışığında giysilerin süslemesinde kullanılması, bu çalışmanın ana amacıdır. Oya örücülerin azalması, yeni neslin ilgilenmemesi nedeni ile oylar unutulmaya yüz tutmaktadır. Kültürel mirasımız olan oyaların yaşatılmasını desteklemek ve Türk ve Anadolu kültürünün parçası olan oyları giysi tasarımlarında buluşturmak, özgün modeller ortaya koymak açısından önemlidir. Giysi tasarımında uygulanan süsleme tekniklerinden oylar, giysilerin estetik görünümüne katkı sağlamaktadır. Çağdaş tasarımlarda el emeğine dayanan oyaların kullanımı giysilerin diğer tasarımlardan ayırmaktadır.

Çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama yöntemi kullanılmıştır. Belirlenen amaç ve yöntem doğrultusunda çalışma kapsamında, süsleme detaylarının ön planda olduğu on adet giysi tasarımı yapılmıştır. Tasarımlarda farklı kumaşlardan üretilen giysilerin süslemesinde, rengarenk farklı yörelerde yapılan çeşitli oylar kullanılmıştır. Giysilerde oyalarından oluşan desenlerin ayrıntılı görsellerine, oya isimlerine, hangi yörede yapıldığına araştırmada yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: El sanatları, oya, süsleme, giysi tasarımı, gelenek.

* Dr. Öğr. Üyesi Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Tekstil, Giyim, Ayakkabı ve Deri Bölümü, dyildiz@nku.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2211-061X

THE CONTEMPORARY INTERPRETATION OF TRADITIONAL TURKISH LACES IN TODAY'S FASHION PERCEPTION

Abstract

Anatolia, which has hosted many civilizations for centuries, has reached diversity in handicrafts. The lifestyle, beliefs, economic and cultural structures of the society were reflected in the handicrafts and integrated with the folk culture and became an element of it. The use of handmade lace, one of the handicraft products that contribute to the survival and promotion of folk culture, in clothing decoration will be discussed.

The fashion industry is one of the areas where changes occur frequently. This situation increases the need for new aesthetic and visual searches. A difference is created both semantically and visually in the reflection of the traditional aesthetic approach to fashion. The lace used in our clothes are important documents for the development of Turkish art. In this respect, protecting them and ensuring their development will prevent the extinction of our traditional culture. In traditional Turkish clothing culture, lace has an important place in transferring traditions and customs from generation to generation. Lace which is one of the most important parts of our dowry tradition in Anatolia, is important among our decorative arts as it reflects the feelings, thoughts and fine taste of Turkish women. The increase in people's search for differences has led to the diversification of clothing decoration techniques. With clothing decoration, the image is shaped and movement and three dimensions are added. Lace has been used in women's clothing for centuries. The scope of the research consists of the use of various lace laces with unique qualities as decorative elements in clothing design. The main purpose of this study is to use lace, which adds a special beauty to Turkish women's clothing, to decorate clothes in the light of today's fashion trends. Lace is on the verge of being forgotten due to the decrease in lace knitters and the lack of interest of the new generation. It is important to support the survival of lace, which is our cultural heritage, and to bring lace, which is a part of Turkish and Anatolian culture, together in clothing designs, in terms of creating original models. Lace, one of the decoration techniques applied in clothing design, contributes to the aesthetic appearance of clothes. The use of handmade lace in contemporary designs distinguishes clothes from other designs.

In the study, descriptive scanning method, one of the qualitative research methods, was used. In line with the determined purpose and method, ten garment designs were made within the scope of the study, in which ornamental details were at the forefront. Various colorful laces made in different regions were used to decorate the clothes produced from different fabrics in the designs. Detailed images of lace patterns on clothes, lace names, and the region where they were made are included in the research.

Keywords: Handicrafts, lace, ornament, clothing design, tradition

Giriş

Sanat “İnsanoğlunun yarattığı yapıtlarda güzellik ülküsünün ifadesidir” (Sözen ve Tanyeli, 1996: 201). Sanat insanlık tarihinin her döneminde vücut bulmuştur. “Türk el sanatlarının; geleneğe bağlı bir özellik taşıması, milli sanat zevkini temsil etmesi, yaratıcılığını geliştirmesi, ailede sanat kültürünü sağlaması, ruhsal yaşamı yansıtmaları, yöresel karakter taşıması ve aileye gelir temin etmesi gibi birçok yönü vardır” (Özbel, 1945: 4). Türk kadınına özgü bir yaratı olan oylar, Anadolu halkbiliminde önemli bir yer tutmaktadır. Türk el sanatlarının özgün bir parçasıdır. Batının dantellerinden, teknik, malzeme ve motif özellikleri bakımından farklı olan oylar Anadolu’da yörelere göre değişkenlik göstermektedir (Özdemir ve Çeler, 2022: 3635).

Bu araştırmada problem durumu oya örücülerin azalması, yeni neslin ilgilenmemesi nedeni ile oyların unutulmaya yüz tutmasıdır. Ulusal kültürümüzün özünü oluşturan el sanatları aynı zamanda çağdaş kültürümüzü de besleyen katkıda bulunan önemli bir unsurdur. El sanatları bir milletin kültürünü yansıtmakta, gelenek ve göreneklerin nesilden nesile aktarılmasında önemli rol oynamaktadır. Anadolu, sahip olduğu el sanatlarındaki çeşitlilik ile birçok el sanatını dünyaya tanıtmaktadır. Türk kadının zevkini, duygularını ve estetiğini yansıtmaktadır. El sanatlarının en zarif örneklerinden biride oylardır. Günümüzde oylar, geleneksel tekniklerle üretilse de el sanatlarına gönül verenler tarafından biçim, malzeme ve kullanım açısından geliştirilmekte ve zenginleştirilmektedir. Yapılan bu çalışmaların yeni nesle özendirici olması amaçlanmaktadır.

Türk el sanatlarında örgü çeşitliliği ince ve kalın örgülerden oluşmaktadır. Örgüler mekik, şiş, iğne, tığ, firkete vb. araçlar veya araçsız olarak ipek, pamuklu ve yünü iplikler kullanılarak yapılmaktadır (Barışta, 1998: 18). Oylar süsleme ihtiyacından doğmuş, çok zengin çeşitliliği ile yıllardır yemeni kenarlarında, giysilerde, ev eşyalarında kullanılmaktadır. Oylar işlevsel özelliklerinin dışında Anadolu halkı arasında taşıdığı anlamlarla bazı mesajlar iletmektedir. Geleneksel kültürümüzün sözsüz anlatım aracı olmuşlardır. Anadolu’nun her bölgesinde yapılmakta olup kullanılan iplikler, motifler bakımında farklılık gösterebilmektedir.

Giysi süsleme sürecinde, geleneksel oyların kullanılması ile farklı tasarımlar oluşturulmuştur. Ürün tasarımında kültürel unsurların kullanımı benzersiz ve özgün ürün özellikleri oluşturarak katma değeri yüksek ürünlerin oluşmasını sağlayabilmektedir. Ayrıca sürdürülebilirlik ve kültürel mirasın korunması açısından kültürel unsurları giysi tasarımında, süslemede kullanmak, farklı bakış açıları geliştirebileceği vurgulanarak, gelecek nesillere taşımak ve yaşatmak açısından bu çalışma önemlidir.

Araştırmanın Amacı

Çalışmanın amacı, giysi tasarımında kullanılan oylar hakkında bilgi vermek süslemede oya kullanımı ile farklı giysi tasarımları oluşturmak amaçlanmıştır. Çalışma, giysi tasarımı alanında özgün ve el işçiliğine dayalı giysi tasarlamak amacıyla yapılmıştır. Birçok farklı medeniyet ve kültürün beşiği olan Anadolu’da üretilen oyları giysilerle birleştirmek tasarım estetiği açısından önemlidir. Bu çalışmanın hedefi Türkiye’nin el sanatlarındaki oya zenginliğini giysilerde değerlendirmek, toplumların sanatsal değerlerini giysilerde güncel tutmak, oya örücülüğüne karşı ilginin kaybolmasını önlemek, kültürel mirasımız olan oyların geleceğe aktarımını sağlamak amaçlanmıştır. Ayrıca tasarım ve ürün geliştirme sürecinde geleneksel el sanatlarımızdan oyların düşünülmesi farkındalık yaratmak ve kültürel unsurların kullanıldığı giysi koleksiyonu oluşturmak araştırmanın amacıdır.

Araştırmanın Yöntemi

Bu amaç doğrultusunda çalışmada, ilk bölümde nitel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama yöntemi kullanılarak, oyanın tanımı, tarihçesi, süsleme tanımı, tarihçesi, Türk oyları hakkında genel bilgi verilmiş ve geleneksel Türk oylarında kültürel mirasın korunması araştırılmıştır. Giysi tasarımı alanında sürdürülebilirliğe katkı sağlamak amacı ile el işçiliğine dayanan el emeği göz nuru çeşitli yörelere ait oylar araştırmanın konusu olarak ele alınmıştır. Giysi tasarımında kullanılan oylar araştırmanın evrenidir. Araştırmanın sınırlılığı, belirlenen yöreler ve iğne, tığ, firkete, mekik ve boncuk oylarının sadece giysi

süslemeye vurgulanmasıdır. Oyalar; Tekirdağ, Afyon, Kırklareli, Ankara, Adana, İzmir illerinde yapılan oyalar. Giysi tasarımlarında farklı kumaş türleri ve çeşitli oyalar kullanılmıştır. Oyaların vurgulandığı abiye tasarımlar yapılmıştır. Oyaların bazıları, araştırmacının Trakyalı olması ve buralardaki oyaları incelemesi sebebiyle, Tekirdağ, Kırklareli İli oyalarıdır. Aynı zamanda Türk Oyaları Kataloğu, Cilt I-II de bulunan bazı yörelere ait oyalarından esinlenerek oyalar yapılmıştır. Bu yörelerin tercih edilmesi oyaların incelikleri ve görsel özellikleri sebebiyledir. Araştırmanın örneklemine, oyaların vurgulandığı on adet giysi modeli oluşturmaktadır. Bu çalışmada, geleneksel değerler korunarak nesiller arası aktarımı desteklenecektir.

1. Oyanın Tanımı ve Tarihçesi

Oya, ipliklerin birbirine geçmesiyle oluşturulmaktadır. Materyal yardımıyla yapılabildiği gibi tezgâhta da yapılabilmektedir (Arseven, 1966: 1580). İplikle, tığ veya şiş yardımıyla örülerek dantel oya yapılması işlemdir (Sözen ve Tanyeli, 1996: 181).

Oyalar, bir tür danteldir. Türkiye'ye aittir. Dantel iki boyutlu oya ise üç boyutlu formda örülmektedir. Kenar süsü olarak kumaşlara işlenmektedir (Sözen ve Tanyeli, 1996: 180). Oyalar, çeşitli türde ipliklerle birçok araç kullanılarak firkete, iğne, tığ, mekik gibi araçlarla el yardımıyla ilmeklerin birbiri üzerine tutturulmasından meydana gelmiş ince örgülerdir (Ortaç, 1997: 174).

Oyalar temelde bezeme unsurudur. Elbise, mendil ve başörtüsünü bezemede kullanılmaktadır. Oya sözcüğü bediz, bezek veya bezemek gibi ifadelerle süslenme ile ilgisi olduğuna değinilmektedir (Ögel, 1985). Oyalar kuşaktan kuşağa büyük bir istek ve coşkuyla yapılagelen her genç kız ve kadının sandığında özenle sakladığı el sanatlarımızdan biridir. Nişan düğün bohçalarında, yazma kenarlarındaki oyalarda Anadolu kadının kıvrak zekasını ince zevkini, engin his ve düşüncesini, sonsuz sabır ve özveriyle yapıldığını görebilirsiniz.

Örücülük sanatının başlangıcı hakkında kesin bir bilgi bulunmamaktadır. İnsanoğlunun var olduğundan bu yana örtünme ihtiyacı hissetmesi ve gereksinimleri giderirken beğenilerini ve yaratıcılığı ile birleştirerek gelişme gösterdiği düşünülmektedir (Gümüş, 2018: 356). Fransız Akademi Lügatına 1594 yılında dantel olarak girmiş ve Batı dillerinde de bu isimle bilinmektedir. Ege masallarında, Avrupa'da örgülerin ortaya çıkışı ve kökeni ile ilgili bazı örgü adlarının geçtiği saptanmıştır (Türk Oyaları Kataloğu, 1998: 7).

Hun giyiminden örneklerin 2. Pazırık kurganından çıkan kadın elbiselerinin süslü kolları, yün çorapların konç yeri, koç boynuzu nakışları ile süslenmiş keçe çoraplar ve kadın botu eserlerinden, oyanın köklü bir geçmişe sahip olduğu anlaşılmaktadır (Diyarbakirli, 1972: 7) Türklerde, Orta Asya'dan başlayan örme sanatı, gittikleri coğrafyalarda yayılmış, Malazgirt savaşı sonrası Anadolu'da bu sanat başlamıştır (Brkli ve Tepe, 2018: 32-42). Asırlar boyu Anadolu'da birçok uygarlık yaşamış ve bu uygarlıklar Anadolu'nun zengin bir kültür oluşturmuşlardır. Bu kültür içerisinde yer alan, geleneksel el sanatlarından olan oya Anadolu'nun çeşitli yerlerinde karşımıza çıkmaktadır (Gümüş ve Uray, 2018: 356).

Frigler, Anadolu'da yaşamış en uygar uluslardan biridir. Giyim kuşam konusunda bıraktıkları miras önemlidir. Oya örücülüğünü Frigler bulmuşlardır (Türkoğlu, 2008: 23). İ.Ö 2000 yıllarının öncesine ait olduğu, 1905 Mentiz kıyılarında bulunmuş örnekler bu sanatın iğne ile yapılanlarını 12. yüzyılda Anadolu'dan Yunanistan'a oradan da İtalya yolu ile Avrupa'ya geçtiğini göstermektedir (Onuk, 1981: 7).

Osmanlı İmparatorluğu'nda, el sanatları çok gelişmiş atölyeler kurulmuştur. Loncalarda geleneksel sanatlara önem verilmiştir. Oya sanatı da bu sanatlar içerisinde. Osmanlı İmparatorluğu'nda oyalara çok önem verilmiştir. Cumhuriyet döneminde gerekli ilgiyi görmemiş, oyalar günümüze kadar geleneksel yollarla gelmiştir (Gümüş ve Uray, 2018: 357).

Cumhuriyet dönemi ile birlikte diğer sanatlarda olduğu gibi oya sanatında da gerileme olmuştur. Oya, halkın sanatı olup bu günlere ulaşmıştır. Günümüzde, çeyizlik eşya yapımında ve yazma kenarlarının süslemesinde kullanıldığı gibi farklı amaçlar doğrultusunda kullanılarak kullanım alanı genişlemiştir (Berkli ve Tepe, 2018: 33).

2. Süsleme ve Süslemenin Tarihçesi

Süsleme ise bir yüzeyi estetik açıdan etkileyici kılmak amacıyla yapılan her türlü çalışmadır (Sözen ve Tanyeli, 1996: 223). Süsleme, bir objeyi kullanılış amacına göre güzel göstermek için çeşitli aksesuar ve tekniklerle yapılan estetik çalışmaların tümüdür (Koç, 1999: 397). Bir nesnenin kullanış amacı yanında daha güzel göstermek için yapılan estetik çalışmaların adıdır (Eronç, 1984: 9).

Süsleme arzusu insanın yaratılmasıyla başlamaktadır. Süslenmek ve süslemek isteği ile her dönemde yenilik yapmış giyimlerini, kullandıkları eşyaları süslemiştir. Bu süslemeleri sanat haline getirmişlerdir. Süsleme sanatı, insanların doğada gördüğünü taklit etmesi doğmuş, zamanla gelişmiş toplumların refah ve teknik düzeyine göre gelişmiştir.

Çok eski tarihlere dayanan süsleme sanatı, M.Ö. 2500 yıllarında Sümer kadın giysileri işlemeli, saçaklı olduğunu bizlere göstermektedir. M.Ö. 100-612 yıllarında Asur kadın elbiseleri işleme tespit edilmiştir. Hitit uygarlığında M.Ö.2000 kadın elbiseleri altın, gümüş simle bezemeler yapıldığını anlatan belgeler saptanmıştır. (Berker, 1981: 3).

Mısır kopt sanatında 1.yüzyıl Hıristiyan sembollerinin tuniklerin üzerine işlendiği görülmektedir (Eronç, 1984: 3). Moğalistan'ın Altay Dağları üzerinde yapılmış kazılarda yün tunikler, Karadeniz çevresinde İskitler'in yaptığı aplike ile süslenmiş ceketler dantel süslü kadın elbiseleri gün ışına çıkmıştır (Encyclopedia Britanica, 310).

Orta Asya'da yaşayan Uygurlar 8. ve 9. Yüzyıl günümüze pek çok etnografik eser bırakmışlardır. Uygur soylularının elbiselerinde zengin işlemler görülmektedir (Berker, 1981: 3). Bu örnekler, süsleme tarihinin çok eskiye dayandığını ispatlamaktadır. 15-16. yüzyıl süsleme sanatının en parlak dönemidir.

Selçuklular süslemeye çok önem vermişlerdir. Selçukluların geliştirdiği ipekçilik Osmanlılar zamanında en parlak dönemini yaşamıştır. Osmanlı döneminde imparatorluk sanatı biçimine dönüşen Türk İşleme Sanatı geniş boyutlara ulaşmıştır. İstanbul Topkapı Müzesi, Ankara Etnografya Müzesi ve birçok müzeler Türk giyiminin işlemlerle nasıl süslendiğine tanıklık etmektedir (Eronç, 1984: 3-4).

3. Oyalar ve Çeşitleri

El sanatları, insanoğlu var olduğundan bu yana devam etmektedir. El sanatları toplumların beğenilerini, kültürel özelliklerini ve duygularını yansıtmaktadır. Bir milletin kültürünü temsil etmekte ve tanıtmaktadır. El sanatlarımızın en zarif örneklerinden oyalar ince dantel olarak tanımlanmaktadır. Oyalar süslemek ihtiyacı ile yapılan el sanatlarının bir çeşididir. Türk danteli olarak da adlandırılmaktadır. Oyalar bölgeden bölgeye değişmekte, örücünün zevkine göre biçimlenmekte ve özgün isimler almaktadır.

Oya, iğne, mekik, tığ, firkete gibi aletlerle, ipek, pamuk, sentetik ipliklerle, pul, boncuk vb yardımcı malzemelerle yapılan el sanatıdır (Türk Oyaları Kataloğu, 2001: 7). Oyalar bordür ve motif olarak tasarlanmaktadır. Kullanılan araca ve tekniğe göre farklı isimler verilmektedir. Mekik, firkete, iğne, tığ, koza, yün, mum, dokuma ve boncuk oyaları vb.

İğne Oyası:Dünya literatürüne Türk danteli olarak girmiştir. Küçük iğnelerle düğümlenerek yapılmaktadır. İplikle iğne üzerine ilmek atıp,ilmik içinden iğne ile ipliği çekerek oluşturulan iğne oyalarının kare ve üçgen olan iki ilmek türü vardır.

Tığ Oyaları: Zincir çekilerek tığ ile örülmektedir. İlmek iplikle oluşturulmakta tığa sarılan iplik ilmeğin arasından geçirilmektedir. Zincir denilen ilmek sıraları meydana gelmektedir. Zincirler üst üste örülerek motifler oluşmaktadır.

Mekik Oyaları: Mekikteki iplikler halkalanarak işlenmektedir. İstenen motifin şekli oluşturulmaktadır.

Firkete Oyaları: İplikler firketenin iki sapına geçirilerek orta kısmına tığ ile bağlanarak oluşturulmaktadır. Örgü, firketenin enine meydana gelmektedir. Kenarlarına boncuk, pul ve tırtıl geçirilmektedir. Dikilecek kısmına zincir çekilmektedir.

Koza Oyaları: Koza parçaları ve ipekle yapılmaktadır. Motifler kozalarla işlenmekte, tığ veya iğne ile örülmüş bölümlere geçirilmektedir.

Yün Oyaları: İğne yada tığ ile oyanın bir kısmı işlenmektedir. Yünden yapılan motifler bu kısma dikilmektedir.

Mum Oyaları: Motifler renkli mumlarla hazırlanmaktadır. İğne ve tığ ile örülmüş kısımlara eklenmektedir.

Boncuk Oyaları: Birçok türde boncukların, oyaların tığ ve iğne ile yapılan uç kısımlarına geçirilmesiyle oluşturulmaktadır. İpek ,pamuk ve sentetik ipliklerden yapılmaktadır.

Dokuma Oyaları: Atkı ve çözgüsü bulunmaktadır. Diğer oyalarından farklıdır. İnce şerit şeklinde oyalar. En az üç renk iplikle yapılmaktadır.

Oyalar; geçmişte ipek iplikle örülürken günümüzde sentetik iplikler kullanılmaktadır. Dik durması için at kılı kullanılırken günümüzde misina kullanılmaktadır. Geleneksel üretim yöntemlerinden uzaklaşmıştır. Oyalar,yemeni kenarlarında, ev tekstilinde (salon takımları, havlu, bohça, seccade çarşaf takımları) giysilerde çanta ve fularlarda dekoratif şekilde kullanıldığı gibi broş ve kolye olarak da tasarlanmaktadır. Süsleme unsuru olarak değerlendirilen oyalar tasarım ürünlerine dönüştüklerinde kolye, küpe, şal, şapka, broş, yüzük, gözlük askısı gibi bu durum kaybolan oyalara olan ilginin genç nesiller tarafından merakını uyandırmaktadır.

4.Kültürel Miras Olarak Oyalar

Kültürel miras; toplumların sahip olduğu, nesilden nesile aktararak gelen, her türden eserler ile değerler olağanüstü zenginlikler olarak görülmekte, sürdürülebilirliği için söz konusu mirasların korunması ve sahip çıkılması gerektiği düşünülmektedir (Özgürel, 2018: 4895).

UNESCO tarafından yapılan çalışmalarda ülkelere yönelik somut olmayan kültürel miras listeleri belirlenmektedir. Dünya kültürlerini oluşturan değerlerin unutulması ve yok olması önlenmeye çalışılmaktadır. UNESCO'nun Eylül-Ekim 2003 döneminde toplanan 32. Genel Konferansı sırasında, Somut Olmayan Kültürel Mirasın (SOKÜM) Korunması Sözleşmesi, onaylanarak yürürlüğe girmiştir. Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi, somut olmayan kültürel mirasın korunmasını, sürdürülebilmesini ve yaşanabilirliğini güvence altına alma üzerine toplanmıştır. Bu sözleşme kapsamında yer alan koruma altına alınması gereken kültürel miras alanlarından biri de “el sanatları geleneği” dir. El sanatları, insanoğlunun yaşadığı coğrafyada gereksinimlere göre yöre değişmiştir. Bölgelere göre değişen sosyal yaşamlara göre gelişmiştir. El sanatları nesilden nesile aktarılmaktadır.Bu mirasın korunması ve sürdürülebilirliği önemlidir. Kültürel mirasımızın devamlılığının sağlanması için araştırmalara konu edinilmesi ve geliştirilmesi gerekmektedir.

Kültürümüzle, kimliğimizle, tarihimizle ilgili somut ve soyut değerler kültürel mirasımızdır. Koruma kavramı, kültürel mirasın anlaşılmasındaki, tarihinin ve anlamının bilinmesi, malzemelerinin korunmasının sağlanması, gerektiği gibi muhafaza edilmesi, restore edilmesi ve geliştirilmesi ile ilgili olan tüm çabalardır (Kuşçuoğlu ve Taş, 2017: 60-62). Dünyada 30 yıl içinde kökeni Avrupa’da başlamış olan “Yavaş moda hareketi” ile geleneksel üretim yöntemlerinin kaybolması önlenmek amacıyla, yerel kaynaklara, bilgiye ve iş gücüne dönmenin gerekliliğini vurgulamaktadır. Böylece yerel halka istihdam fırsatı yaratılmakta bu hareketi benimseyen gelişmiş ülkelerde el sanatları marka kimliğine kavuşmaktadır.

5. Bulgular

İnsanın, doğal olaylardan korunma ihtiyacı, örtünme içgüdüğü, birçok aşamadan geçerek bugüne gelen giyim kuşam kültürünü Anadolu’nun köklü tarihinde aramak gerekmektedir (Gürsoy, 2004: 14). Giyim kuşam kültürü el sanatlarından etkilenmiş özellikle oya, dantel, işlemeler giysilerde yer bulmuştur. Bölgelere, sosyal yaşamlara göre değişen el sanatları geleneği kendine göre biçimler ve kültürel gelişimler göstermiştir. El işçiliği ön planda olan, yöresel kültüre ait unsurların,yaratıcı değeri yüksek özgün tasarımlarda kullanımı, günümüz endüstrileşmiş toplumlarında sıklıkla karşılaşılmaktadır. Bir objeyi

güzelleştirmek ve daha zengin göstermek amacıyla yapılan süsleme ilkçağlardan günümüze çeşitlenerek gelmiştir. Yerel sanat ve zanaat uygulama örnekleri, gün geçtikçe önemini artırmakta ve değer kazanmaktadır. İngiltere, Japonya, Hindistan, Afrika gibi ülkelerde gelenekli sanatlara önem verilmekte sürdürülebilirliğinin sağlanması için çeşitli çalışmalar yapılmaktadır.

Günümüz tasarımlarında özgünlük aranan nitelikler arasındadır. Tasarımcının yaratıcılığı, bilinenleri farklılaştırmak, geliştirebilmek aynı zamanda eski ve yeninin bir arada harmanlandığı özgün tasarımlar sunmaktır. Köklü bir geçmişimizin ürünü ve farklı birçok çeşide sahip olan oylar kültür varlığımızın en değerli belgeleridir. El sanatlarındaki yeri tartışılmaz olan oya sanatının korunması, yaşatılması ve öz değerlerini yitirmeden gelecek kuşaklara aktarılması için modern yaşam içinde giysi çeşitliliğinde kullanılabilir özellik kazandırılması gerekmektedir.

Giysi tasarımında oyaların kullanımı moda tasarımcılarına, yaratıcılığını artıracığı gibi, farklı bakış açısı sağlayarak tasarımlarına özgünlük kazandırmakta, moda sektöründeki rekabet ortamında yer alabilmeyi sağlamaktadır. Giysi tasarımlarında kullanılan süsleme teknikleri giysinin tercih edilirliliğini arttırdığı için önem taşımaktadır. Bu çalışmada, oyaların özellikle vurgulandığı tasarımlara katkı sağladığı görülmüş, giysilerin görsel değerlerinin arttırdığı belirtilmiştir.

Tasarım, insanların çevresi ile uyumlu, yaratıcılığı içeren, işlevsel yönü olan bir ürüne farklı şekilde görünüm ve işlev kazandırmaktır (Önlü, 2013: 9). Bu nedenle giysi tasarımcısı tasarımlarının görsel özelliklerinin yanı sıra işlevsel özelliklerini de düşünmek zorundadır.

Kültürel unsurların sağladığı görsellik ve estetik aynı zamanda tasarımın değerini de artırmaktadır. Süsleme tekniklerinden oyaların, giysi tasarımında uygulanması estetik görünümü artırmıştır. Ürünlerin diğer tasarımlardan farklılaşmasını sağlamıştır. El emeğine dayanan uygulamalar ile çağdaş tasarımlar yapılmıştır. Tasarımlarda oya sanatı süsleme amaçlı uygulanmıştır. Oyaların vurgulandığı abiye tasarımları yapılmıştır.

5.1. Günümüz Moda Algısındaki Oyaların Vurgulandığı Özgün Giysi Tasarımları

Oyanın Adı : Gelincik Oyası

Tekniği ve Yöresi: İğne ve Tığ Oyası, Tekirdağ

Malzeme : Yeşil ve tonları, kırmızı ve beyaz sentetik iplik, siyah boncuk

Tasarım 1’de yelek giysisine, iğne ve tığ oyası ile kompozisyon oluşturulmuştur (Şekil 1).



Şekil 1. Tasarım 1 İğne ve Tığ Oyaları ile Süslenmiş Yelek Tasarımı Dilber Yıldız

Oyanın Adı : Top Top Oyası¹

Tekniği ve Yöresi: Boncuklu Tığ Oyası, Afyon

Malzeme: Kahverengi cam boncuk, beyaz sentetik iplik

Tasarım 2’de kısa kollu ceket giysisine, boncuk oyası ile kompozisyon oluşturulmuştur (Şekil 2).



Şekil 2. Tasarım 2 Boncuk Oyası ile Süslenmiş Ceket Tasarımı Dilber Yıldız

Oyanın Adı : Beş Parmak Oyası

Tekniği ve Yöresi: İğne Oyası, Kırklareli

Malzeme: Yeşil, beyaz ve turuncu sentetik iplik

Tasarım 3'te yelek giysisine, iğne oyası ile kompozisyon oluşturulmuştur (Şekil 3).



Şekil 3. Tasarım 3 İğne Oyası ile Süslenmiş Ceket Tasarımı Dilber Yıldız

Oyanın Adı : Gül Oyası

Tekniği ve Yöresi: İğne Oyası Tekirdağ

Malzeme: Yeşil, kırmızı sentetik iplik

Tasarım 4'te ceket giysisine, iğne oyası ile kompozisyon oluşturulmuştur (Şekil 4).



Şekil 4. Tasarım 4 İğne Oyası ile Süslenmiş Ceket Tasarımı Dilber Yıldız

Oyanın Adı : Beşli Mekik Oyası

Tekniği ve Yöresi: Mekik Oyası, Tekirdağ

Malzeme: Turuncu ve beyaz sentetik iplik

Tasarım 5'te yelek giysisine, mekik oyası ile kompozisyon oluşturulmuştur (Şekil 5).



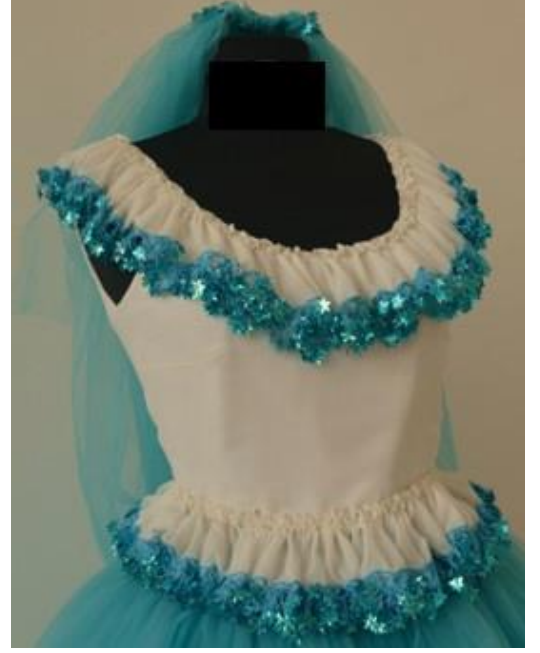
Şekil 5. Tasarım 5 Mekik Oyası ile Süslenmiş Yelek Tasarımı Dilber Yıldız

Oyanın Adı : Dansöz Oyası²

Tekniği ve Yöresi: Pullu Firkete Oyası, Ankara

Malzeme: Mavi yıldız pul, mavi sentetik iplik

Tasarım 6' da abiye giysinin, yaka ve etek uçlarına, pullu firkete oyası ile kompozisyon oluşturulmuştur (Şekil 6).



Şekil 6. Tasarım 6 Firkete Oyası ile Süslenmiş Abiye Giysi Tasarımı Dilber Yıldız

Oyanın Adı : Türkan Şoray Küpesi Oyası³

Tekniği ve Yöresi: Boncuklu Tığ Oyası, Adana

Malzeme: Kırmızı cam boncuk, beyaz sentetik iplik

Tasarım 7 de' abiye giysinin, yaka, roba ve eteğin kemerinde, boncuklu tığ oyası ile kompozisyon oluşturulmuştur(Şekil 7).



Şekil 7. Tasarım 7 Boncuk Oyası ile Süslenmiş Abiye Giysi Tasarımı Dilber Yıldız

Oyanın Adı : Aşk Merdiveni Oyası⁴

Tekniği ve Yöresi: Mekik Oyası, İzmir

Malzeme: Yavruağzı sentetik iplik

Tasarım 8’ de abiye giysinin, yaka ve etek ucuna, mekik oyası ile kompozisyon oluşturulmuştur (Şekil 8).



Şekil 8. Tasarım 8 Mekik Oyası ile Süslenmiş Abiye Giysi Tasarımı Dilber Yıldız

Oyanın Adı : Zengin Oyası⁵

Tekniği ve Yöresi: Boncuklu Firkete Oyası, Afyon

Malzeme: Kırmızı cam boncuk, beyaz sentetik iplik

Tasarım 9’ da abiye giysinin, yaka ve etek ucuna, boncuklu firkete oyası ile kompozisyon oluşturulmuştur (Şekil 9).



Şekil 9. Tasarım 9 Boncuklu Firkete Oyası ile Süslenmiş Abiye Giysi Tasarımı Dilber Yıldız

Oyanın Adı : Yıldız Oyası

Tekniği ve Yöresi: İğne Oyası Tekirdağ

Malzeme: Yeşil, beyaz, pembe sentetik iplik

Tasarım 10' da abiye giysinin, yakada ve ön bedende, iğne oyası ile kompozisyon oluşturulmuştur (Şekil 10).



Şekil 10. Tasarım 10 İğne Oyası ile Süslenmiş Abiye Giysi Tasarımı Dilber Yıldız

Sonuç

Oya, Türk kültürüne özgü bir el sanatıdır. Bu araştırmada farklı yörelere ait oyaları hatırlamak, yeni tasarımlarda yorumlamak, geleneksel ve kültürel değerlerimiz olan oyaları giysi tasarımlarında hayat bulmasını sağlamak amaçlanmıştır.

Geleneksel el sanatlarından oylar bölgeler ve yöreler arasında oldukça zengin bir çeşitlilik sunmaktadır. Yöre yöre, il il, köy köy ele alındığında çok zengin bir oya kültürü karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel el sanatlarımızdan oyların 21. yüzyılda hak ettikleri değeri görmeleri konusunda çağdaş tasarım kültürü içinde yer almalıdır. Giysi süslemede kullanılan oyların nesilden nesile aktarılması önemlidir.

Oyaların yapımında farklı iplikler kullanılarak, çeşitli iğne teknikleri ve uygulama biçimleri ile oluşturulan bezemelerle süsleme sanatlarında ayrı bir yeri olduğu aşikardır.

Oya üretiminin mesleğe dönüşmemesi, yeni nesillerin oya kullanmaya ve üretmeye karşı ilgisiz yapmıştır. Oya örücülüğü genelde kırsal yörelerde yapılmakta ve yenilik olgusuna olumlu yönde bakılmamaktadır. Oyalar geçmişte tüm Anadolu’da üretilirken günümüzde örücü sayısı azaldığından, uzun zaman ve maharet gerektirdiğinden unutulmaya yüz tutmaktadır. Oyalarının yaşatılması ve tekstil tasarımlarında kullanılması için izlenilecek yolların belirlenmesi hakkında bazı öneriler getirilmiştir.

Öneriler;

Kültürel değerlerimizin korunması için oya sanatı ulusal ve uluslararası projeler yaparak desteklenmelidir. Oyaların gelecek nesiller aktarılabilmesi için müzelere bağışlanmasını sağlanmalıdır. Oyaların yöresel işleme teknikleri hakkında seminer, sempozyum gibi kültürel etkinlikler düzenlenmelidir.

Kadın emeği olan oyalar, geçmişten günümüze hak ettiği değerde olmamıştır. Oyalar kadınların çeyiz geleneğinin önemli bir parçası olmuş, meslek olarak görülmemiştir. Oyalar kadınların boş zamanları değerlendirme aktivitesi, hobi ve çeyizlerde kullanılmak üzere yapılmaktadır. Profesyonel bir üretim sürecine geçmelidir. Oya örücülüğünde meslekleşmeye gidilmelidir. Oya örücülüğün olduğu yörelerde kooperatifler kurulmalıdır. Tasarım markaları ürünlerinde oyalara yer vermelidir. Oyaların pazarlanmasında markalaşmaya gidilmelidir.

Oyaların giysilerde (iç ve dış giyimde, plaj giysilerinde, abiye kıyafetlerde) gibi kullanım alanları ve biçimleri geliştirilmelidir. Oyalarda yeni teknikler öğrenilmeli farklı ipliklerle örülmeli ve aksesuarlarlabirleştirilmelidir. Oyaların online platformlarda tanıtımı yapılmalıdır. Yazılı ve görsel kaynaklarda yer almalıdır. Yapım aşamalarını anlatan videolar teknoloji sayesinde paylaşılmalı, farklı yerlerde yaşayan insanların farkındalığı artırılarak öğrenme süreçleri kolaylaştırılmalıdır.

Oyaların kullanım alanları her yaş grubuna ve gelir seviyesine uygun olmalıdır. Farklı yaş, gelir ve kültüre hitap eden ürünler için koleksiyonlar geliştirilmelidir. Üniversitelerin tasarım bölümleri ile ortak çalışmalar yürütülmelidir. Yerel yöneticiler, üniversite ile işbirliği geliştirerek oya tasarıma ve eğitimine önem vermeli, konun ilgililerine istihdam yaratma, meslekleşme, pazarlama hususunda projeler geliştirilmelidir. Gelenekseli koruyarak çağdaş ürünler üretilmesi sağlanmalıdır. Oya örücülüğünün düzenli bir gelir kaynağına kavuşabilmesi için satış, reklam ve tanıtım alanında çalışmalar yapılmalıdır. Markalaşma, örgütlenme konusunda kırsal kesimlerde kooperatifleşmeye önem verilmelidir. Böylece oya el sanatı için yeni kullanım alanları ve uygulama biçimleri oluşturulmakla, geleceğe taşınacağı düşünülmektedir.

Sonuç olarak, üniversiteler, yerel yönetimler, kooperatifler, tasarım markaları, online platformlar oyalarda; gelenekseli koruma, meslek haline getirme, tasarımlarda kullanılabilirliğini sağlama, pazarlama, markalaşma yönünde oya örücülüğüne katkı sağlamalıdır.

Bu bağlamda, çalışmada ulaşılan bulgular sonucunda oyalar araştırılmış, üretim yöntemleri, kullanılan malzeme ve kullanım alanları anlatılmıştır. Araştırma kapsamında, yapılan uygulamalarda giysi tasarımında özellikle çeşitli yöreler ait oyaların vurgulandığı on adet giysi tasarımı yapılmıştır. Gelincik Oyası (Tekirdağ), Top Top Oyası (Afyon), Beş Parmak Oyası (Kırklareli), Gül Oyası, Beşli Mekik Oyası ve Yıldız Oyası (Tekirdağ), Dansöz Oyası (Ankara), Türkan Şoray Küpesi Oyası (Adana), Aşk Merdiveni Oyası (İzmir), Zengin Oyası (Afyon) oyaları tasarımlarda süslemede kullanılmış çeşitli kompozisyonlarda değerlendirilmiştir. İki adet ceket, üç adet yelek, beş adet abiye model oluşturulmuştur. Farklı yörelere ait farklı üretim tekniği olan oyalarla tasarımlar desteklenmiştir.

Oyaların giysi süslemede öneminin vurgulandığı bu çalışmada, giysi çeşitliliğinde (yelek, ceket, abiye) oyaların kullanılabilir olacağı, farklı bakış açısı sağlayarak tasarımlara özgünlük kattığı, giysilerin görsel değerlerini arttırdığı görülmüştür.

Sonnotlar

- ¹ Türk Oyaları Kataloğu, Kültür Bakanlığı, Cilt I, Boncuk Oyaları, (2001), s.217 esinlenerek yapılmıştır.
- ² Türk Oyaları Kataloğu, Kültür Bakanlığı, Cilt II, Boncuk Oyaları, (2001), s.222 esinlenerek yapılmıştır.
- ³ Türk Oyaları Kataloğu, Kültür Bakanlığı, Cilt I, Boncuk Oyaları, (2001), s.149 esinlenerek yapılmıştır.
- ⁴ Türk Oyaları Kataloğu, Kültür Bakanlığı, Cilt II, Boncuk Oyaları, (2001), s.216 esinlenerek yapılmıştır.
- ⁵ Türk Oyaları Kataloğu, Kültür Bakanlığı, Cilt II, Boncuk Oyaları, (2001), s.223 esinlenerek yapılmıştır.

Kaynaklar

- ARSEVEN, C.E. (1966). “Sanat Ansiklopedisi” c.3, f.14. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- BARIŞTA, H.Ö. (1988). “Türk El Sanatları”, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.
- BERKER, N. (1981). “İşlemeler”, Topkapı Sarayı Müzesi:6.Yapı Kredi Bankası Kültür ve Sanat Hizmetleri.
- BERKLİ, Y ve TEPE, Y. (2018). “Erzurum Oyalarının Tarihi Gelişimi ve Sanatsal Açıdan İncelenmesi”. Sanat Dergisi, (32).
- DİYARBEKİRLİ, N. (1972). “Hun Sanatı”. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları.
- ERONÇ, P.Y. (1984). “Giyim Süsleme Teknikleri”, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Encyclopedia Britanica, Volume 8, s.310 çev. Barışta Ö.
- GÜRSOY, A.T. (2004). “Dünden Bugüne Giyim Kültürü ve Moda”, Cilt.1, İstanbul.
- GÜMÜŞ, D ve URAY, G. (2018). “Oya El Sanatı Üzerine Bir İnceleme”. Journal of International Social Research, 11(55).
- KOÇ, F. (1999). “Türk Giyim-Kuşamında Kullanılan Süslemeler”, *Erdem*, 10(29).
- KUŞÇUOĞLU ÖKSÜZ, G & TAŞ, M. (2017). “Sürdürülebilir Kültürel Miras Yönetimi”. Süleyman Demirel Üniversitesi Yalvaç Akademi Dergisi, S.2 (1).
- ORTAÇ, S. (1997). “Elazığ İğne Oyaları”, Türkiye’de El Sanatları Geleneği ve Çağdaş Sanatlar İçindeki Yeri Sempozyum Bildirileri.
- ONUK, T. (1981). “İğne Oyaları Çeşitleri ve İşleme Yöntemleri”, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÖNLÜ N. (2013). “Değişen Yüzlü Dokuma Kumaşlarda Farklı Malzeme, Dokuma Tekniği, Örgü ve Renk Kullanımıyla Görsel Etkilerin Elde Edilmesi”, TMMOB Tekstil Mühendisler Odası 13(64).
- ÖGEL, B. (1985). “Türk Kültür Tarihine Giriş”, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Cilt V. Ankara.
- ÖZBEL, K. (1945). “El Sanatları II- Oya ve Oya Çeşitleri”, Ankara.
- ÖZDEMİR, M ve ÇELER, D. (2022). “Aydın İli İğne Oyaları”. Social Mentality And Researcher Thinkers Journal (Smart Journal), 7(54), 3635-3643.
- ÖZGÜREL, G. (2018). Kültürel Mirasa Bir Bakış: Marmaris Örneği. International Journal Of Social And Humanities Sciences Research (Jshsr), 5(31), 4894-4906.
- SÖZEN, M ve TANYELİ, U. (1996). “Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü”, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Türk Oyaları Kataloğu. (2001). Cilt II, Kültür Bakanlığı.
- Türk Oyaları Kataloğu. (2001). Cilt I, Boncuk Oyaları, Kültür Bakanlığı.
- TÜRKOĞLU, S. (2008). “Panel, Halk Kültürü’nde Giyim-Kuşam ve Süslenme” Uluslararası Sempozyumu Bildirileri.

KÜLTÜREL DİPLOMASİ ARACI OLARAK HOLLYWOOD SİNEMASINI POST-TRUTH BAĞLAMINDA İZLEMEK: BARBİE FİLMİ ÖRNEĞİ

Ahmet Can AKGÜN* Merve EMECEN**

Öz

Günümüzün değişen siyasal konjonktürü ve teknolojinin hızı uluslararası ilişkilerin yapısını da değiştirmiştir. Bunun yanı sıra geleneksel dönemden post-truth döneme geçiş süreci sert gücün yerine yumuşak gücün öneminin kavranması kamu diplomasisi yaklaşımını alanyazının ilgi odağı haline getirmiştir. Kamu diplomasisini ülkelerin marka (bilinen, beğenilen ve ilgiyle takip edilen) haline gelebilmek adına dış siyasal alanda uyguladığı veya uygulamayı planladığı stratejik temelli yaklaşımlar olarak değerlendirmek mümkündür. Kamu diplomasisi yaklaşımında hükümet ve hükümet dışı aktörlerin gerçekleştirdikleri eylem ve stratejiler öne çıkmaktadır. Kamu diplomasisi yaklaşımı tek taraflı iletişimden simetrik iletişime kadar pek çok şekilde gerçekleştirilmektedir. Kamu diplomasisi farklı iletişim kanalları aracılığıyla hedef kitleyi en kısa sürede etkilemek amacıyla hükümet ve hükümet dışı aktörler tarafından yürütülmektedir. Özellikle uluslararası ilişkilerin değişen yapısı ve kültürlerarası etkileşimin artması birden fazla aktörün dış siyasal alanda aktif olarak görev almasını sağlamıştır. Günümüzde ülkeler kamu diplomasisi yaklaşımlarında kültür ve kültürel üretimleri ile ön plana çıkmaktadır. Özellikle popüler kültürel üretimler aracılığıyla dış siyasal alanda kültürel kodlar yansıtılmakta, ideolojiler aktarılmakta, fantazm öğeler ile büyümlü bir atmosfer oluşturulmaya çalışılmaktadır. Aynı zamanda günümüzün “Gözetleyen ve Gözetlenen Toplum”, “McDonalddlaşan Toplum”, “Bireyselleşen Toplum” ve “Gösteri Toplumu” gibi tartışmalar içerisinde ele alındığı post-truth çağda sinema ülkelerin dış siyasal alanda en önemli etkileşim araçlarından biri haline gelmiştir. Çalışma post-truth kavramının; siyasal alana özgü popüler kullanımını dışında ele alması bakımından önem taşımaktadır. Özellikle alanyazında yapılan ön değerlendirmede sosyal medya ve dezenformasyon, yalan haber, hakikatin yitimi özelinde çalışmalar popülerdir. Bu amaçla çalışma post-truth kavramını gerçek üstü ve dramaturjik yaklaşım gibi yakın kavramlarla ele alması bakımından önem taşımaktadır. Bu çalışmada amaçlı örneklem bağlamında ele alınan son dönemin popüler sinema filmlerinden biri olan Barbie (2023) filmi örneği incelenmiştir. Araştırmada betimsel analiz kullanılmıştır. Araştırma bulgularına göre, filmde gerçek dışı görünüm, hakikatin yitiminin sunumu, Barbieleşen toplum ve gösteriş temelli gerçeklik arayışı, metanın artan önemi ve gerçek dışı toplumsal yaşam cazip hale getirilerek omniptikon düzenin kabul gördüğü sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel diplomasi, sinema, post-truth, betimsel analiz, Barbie Filmi.

* Dr., Bağımsız Araştırmacı, acakgun90@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5097-8291

** Öğr. Gör., İstanbul Esenyurt Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Programı, merve.emecen@gmail.com, ORCID:0009-0009-8445-579X

WATCHING HOLLYWOOD CINEMA AS A TOOL OF CULTURAL DIPLOMACY IN THE CONTEXT OF POST-TRUTH: THE EXAMPLE OF THE MOVIE BARBIE

Abstract

Today's changing political conjuncture and the speed of technology have also changed the structure of international relations. In addition, the transition from the traditional era to the post-truth era and the realisation of the importance of soft power instead of hard power has made the public diplomacy approach the focus of attention of the literature. It is possible to evaluate public diplomacy as strategic-based approaches that countries apply or plan to apply in foreign policy in order to become a brand (known, admired, followed with interest). In the public diplomacy approach, actions and strategies carried out by governmental and non-governmental actors come to the fore. Public diplomacy approach is carried out in many ways from unilateral communication to symmetrical communication. Public diplomacy is carried out by governmental and non-governmental actors in order to influence the target audience as soon as possible through different communication channels. Especially the changing structure of international relations and the increase in intercultural interaction have enabled more than one actor to take an active role in the foreign political arena. Today, countries stand out with their culture and cultural productions in public diplomacy approaches. Especially through popular cultural productions, cultural codes are reflected in the foreign political arena, ideologies are transferred, and a magical atmosphere is tried to be created with phantasmagorical elements. At the same time, cinema has become one of the most important interaction tools of countries in the foreign political sphere in the post-truth era, where today's debates such as "Surveillance and Surveilled Society", "McDonaldization Society", "Individualising Society" and "Society of the Spectacle" are discussed. The study is important in that it deals with the concept of post-truth outside the popular use of the political field. Especially in the preliminary evaluation of the literature, studies on social media and disinformation, fake news, loss of truth are popular. For this purpose, the study is important in terms of addressing the concept of post-truth with close concepts such as surreal and dramaturgical approach. For this purpose, the example of Barbie (2023), one of the popular cinema films of the last period, which is considered in the context of purposive sampling, was examined in the study. Descriptive analysis was used in the study. According to the research findings, it was concluded that the omniscient order was accepted by presenting unreal appearances in the film, the presentation of the loss of truth, the Barbie society and the search for reality based on vanity, the increasing importance of commodity and unreal social life.

Keywords: Cultural diplomacy, cinema, post-truth, descriptive analysis, Barbie Movie.

Giriş

Kültürel diplomasi ülkelerin hükümet ve hükümet dışı aktörleri aracılığıyla dış siyasal alanda yumuşak güç potansiyelini yansıtmaya aracıdır. Kültürel diplomasi uygulamaları içerisinde pek çok örnek bulunmakla beraber sinema filmleri ülkelerin siyasal ideolojilerini yansıtan en önemli etkileşim araçlarından biridir. Örneğin Amerika'nın geniş hedef kitlelerine ulaşmasında Hollywood sineması önemli bir araç haline gelmiştir. Ayrıca Hollywood sineması Amerika'nın siyasal değerlerini, kültürel iletişim kodlarını ve sembollerini hedef kitleye aktarmaktadır.

Post-truth kavramını ise değişen ve dönüşen toplumsal yapı, gerçekliğin ne olduğunun anlamlandırılmaya çalışılması ve duyguların rasyonalitenin önüne geçmesi olarak tanımlamak mümkündür. Post-truth özellikle siyasal iletişim çalışmaları kapsamında öne çıkan bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir. Sosyal medya, yalan haber, dezenformasyon, haber doğrulama, infodemi, malenformasyon vb. gibi kavramlarla sıkça kullanılmaktadır. Bu çalışma, post-truth yaklaşımını “yalan” ve “çarpıtma” gibi popüler kullanımlarından ötesinde farklı bir bakış açısıyla sunmak amacıyla hazırlanmıştır. Bu kavrama aynı zamanda farklı tartışmalarda da yer verilmektedir. Örneğin Baudrillard'ın “simülasyon kuramı” ve Goffman'ın “dramaturjik modeli” post-truth kavramına yakın tartışmaları içermektedir.

Sinema filmlerini post-truth bağlamında alan yazında ele alan sınırlı sayıda çalışma bulunmaktadır. Örneğin Süslü ve Erçetingöz (2023) “Look Up Too” filmini betimsel analiz ile post-truth kavramı bağlamında incelemiştir. Özellikle filmde “kişisel duyguların gerçekliğin yerini alması, olumsuz duyguların yok sayılması, bilimsel verilerin gizlenmesi, haberdeki gerçek değerini yitirmesi ve abartı unsurunun ön plana çıkarılması vb.” üzerinde durulduğundan bahsetmektedirler (Süslü ve Erçetingöz: 2023). Post-truth ile ilgili bir diğer çalışma Coşkun ve Kaymak'a (2022) aittir. “Look Up Too” filmini gerçekliğin yitimi ve siyasi mizah bağlamında ele alan çalışma göstergebilimsel olarak analiz edilmiştir. Filmde öne çıkan bulgular arasında “filmde gerçekliğin çarpıtılması, bilim insanlarına ve bilimsel bulgulara yönelik karşıtlıklar vb.” vurgu yapılmıştır (Coşkun ve Kaynak: 2022). Bu çalışma ise son dönemin popüler sinema filmlerinden biri olan Barbie filmi bağlamında post-truth kavramını geniş bir perspektiften ele almak amacıyla hazırlanmıştır.

Çalışmanın ilerleyişi dört ana başlık üzerinden gerçekleştirilmiştir. İlk ana başlıkta post-truth toplumun özelliklerine detaylı bir şekilde yer verilmiştir. İkinci ana başlıkta kültürel diplomasi aracı olarak Hollywood sineması ve küresel bir akıma dönüşen Barbiecore'den bahsedilmiştir. Üçüncü başlıkta araştırmanın metodolojisine yer verilmiştir. Dördüncü ve son ana başlık olan bulgular kısmında ise Barbie filmi betimsel olarak analiz edilmiştir.

1. Geleneksel Toplumdan Post-Truth (Hakikat Ötesi) Topluma

Geleneksel toplumdan yeni toplum düzenine geçiş sürecinde siyasal, sosyal, ekonomik ve sosyolojik anlamda pek çok değişim ve dönüşüm yaşanmış yeni dünya amaçlar dünyasından araçlar dünyasına doğru evrilmiştir (Horkheimer, 2023: 133). Robins'e göre, “gerçek dünya diye adlandırmaya alıştığımız dünyanın yerini hayalet ikizi almakta, dünya kopya edilmektedir” (Robins, 2021: 83). Yeni düzen Ekşi'ye göre “medyatik bir toplumsal yapıyı ortaya çıkarmıştır” (Ekşi, 2022: 12).

Foucault, “doğru”nun, bilimsel söylem biçimine ve onu üreten kurumlara odaklandığından bahseder. Ekonomik ve siyasal kışkırtmaya tabi olan doğru, siyasi iktidarda da ekonomideki gibi gereklidir. Farklı biçimler altında büyük bir yayılma gösterir ve tüketimin nesnesidir. Üniversite, ordu, yazı ve medya gibi birkaç büyük siyasal ve ekonomik aygıtın gözetiminde üretilir ve aktarılır, dışlayıcı olmasa dahi baskındır. Dolayısıyla bu siyasal tartışma ve sosyal yüzleşme meselesidir (Foucault, 1994: 31). Bu nokta da post-truth kavramı ortaya çıkmaktadır. Post-truth'un sözlük anlamına baktığımızda; duyguların ve kişisel kanaatlerin belirli bir konu üzerinde kamuoyunu belirlemede rasyonel gerçeklerden daha fazla etkili olması durumudur” (Oxford Dictionary, 2017). Dolayısıyla rasyonelliğin yanında post-truth kişisel, duygusal tepkilerimizin yoğun olması durumu olarak da değerlendirilebilir.

Post-truth sözcüğünün birçok farklı Türkçe karşılığının olması kavramın yapısı itibariyle anlaşılmasının zor olduğunu göstermektedir. Post-truth kelimesinin kendi değerler ve kültürlerimize uygun bir Türkçe karşılığının olması gerektiği söylenebilir. Postmodernizm başta olmak üzere yeni medya düzeni ve çoğunlukla onun kapsamında olan filtre balonları, yankı odaları, doğrulama platformları ve trollerini post-truth ile ilişkili kavramlar olarak ele alabiliriz. Tüm bu kavramlar post-truth söylem kapsamında sıklıkla kullanılmaktadır (Açıkalın ve Sarı, 2021: 1696). Dolayısıyla post-truth, çarpıtma, yalan haber veya kamuoyunun irrasyonel kararlar alması için yönlendirilmesi gibi tanımlarla açıklanamaz. Post-truth çağ hakikate ulaşma isteğinin gereksiz hâle geldiği, zihinlerden silindiği ve sürekli işler halde olan büyük veriler içerisinde hakikati aramanın imkânsızlaştığı bir çağ olarak tanımlanmalıdır. Bu açıdan düşünüldüğünde post-truth, postmodernizmin büyük anlatıları yıkan “küçük olanın güzelliğini” vurgulayan, ciddi ve ağır düşüncenin yerine eğlenceyi ve şenliği geçiren tavrı ile uyushmaktadır (Güven, 2020: 33). Post-truth kavramı 2016 yılında Oxford sözcüğündeki yılın kelimesi seçilmesi sonucu popülerlik kazanmıştır. Aynı zamanda 2016 yılında İngiltere’de gerçekleştirilen Bretix Referandumu ve Amerikan başkanlık seçimleri yeni bir siyasal iletişim alanı olarak iki temel örneği temsil etmektedir (Ekşi, 2022: 11). Literatürde pek çok yazar, post-truth kavramının siyasal ve çevrim içi alanda popüler olduğunu ifade etmektedir (Arkan, 2022; Gross, 2017: 1, Persily, 2017: 75; Ekşi, 2022: 14).

Post-truth kavramının en fazla ilişkili olduğu kavramın hakikat olduğu söylenebilir. Günümüzde insanların hakikatle kurduğu ilişki post-truth ile ilgili tartışmalardan biridir. Hem Batı felsefesinde hem de Doğu felsefesinde önemli bir tartışma olan hakikat, içinde yaşadığımız dünyada daha önceki çağlardan farklı konumlandırıldığı ve bu konumlanışında kişinin yaşamı üzerinde dramatik etkiler oluşturduğu iddia edilmektedir. Modern yaşam sonrasında kişinin doğa ile ayrışmaları ve cari üretim ilişkilerinde özgün varoluşunun ana unsurlarından biri olan emeği ile anlamlı bir ilişki kuramaz hale gelmesi asıl sorun olmaktadır (Altun, 2022: 254).

Kişinin en önemli özelliği günlük yaşamlarını sürdürmelerindeki ustalıklarını diğer kişilere göstermektir. Goffman, “izlenim yönetimi”ni; kişinin kendisi ile ilgili algılarını etkilemeyi hedefleyen davranışlar olarak ifade etmektedir. Goffman’a göre, kurumsal ve toplumsal yaşam aynı sahnede oynanan bir tiyatro oyununa benzemektedir ve Goffman bu yaklaşımı “dramaturjik model” olarak adlandırmaktadır. Kuramında toplumsal yapıyı bir tiyatro sahnesi olarak değerlendiren Goffman bunu bir bütün halinde değil, bireylerin kişiler arası etkileşimleri içerisinde değerlendirmektedir. Dolayısıyla Goffman etkileşimi, fiziksel varlıkları ve bir olay sırasında birbirlerinin davranışları üzerinde karşılıklı etkileri olarak belirtmektedir. Bu yönüyle Goffman, toplumun beklentilerine karşılık vermek için bireylerin seçici bir formda kendilerini sunduklarını ve sahne önünde davranışlarını aktif olarak şekillendirdiğini savunmaktadır. Goffman’a göre; günlük hayatta benlik sunumunun tamamen bireyin kontrolü altında olduğu söylenemez. Bireylerin günlük hayatlarında sundukları benlikler bilinçli ve bilinçsiz olarak üretilen toplumsal ifadelerle ilişkilidir (Goffman, 2014: 28).

Bu açıdan düşünüldüğünde post-truth kelimesinin anlamını yalnızca yalanlama ya da propaganda yapmak olarak düşünmek doğru bir yaklaşım olmaz. Post-truth bilginin doğruluğunun kanıtlanmasının gerekli görülmediği ve bilgiye mantıksal yoldan ulaşmak yerine duygular aracılığıyla aklın yönlendirilmesiyle ulaşıldığı durumdur. Bu durumun yalnızca siyasal iletişimciler tarafından kullanıldığını söylemek oldukça yanlıştır. Daha çok sosyal medya özelinde farklı ortak noktalarda bir araya gelen bireyler tarafından da kullanılan bir araçtır (Coşgun, 2021). Son yıllarda sosyal medyanın yaygınlaşmasıyla doğruluk popüler olana evrilmiş ve kişiler sadece iletişim içerisinde olduğu ve kendilerine benzer olan fikirleri görmeye başlamıştır. Sosyal medya, iletişim araçları içerisinde post-truth’un en fazla hissedildiği yer olmuştur. Aynı zamanda sosyal medya, resmi bilginin yanında, sosyal medyada üretilen farklı bir bilgiye rakip olan yeni bir anlatı oluşturmaktadır (Kozinets vd.: 2018) Bu açıdan düşünüldüğünde, kaos oluşturmak amacıyla sosyal medyada paylaşılan duygu veya düşüncenin ilk önce paylaşılan içeriğin anlamını yitirmesi niyetiyle hareket eden troller post-truth rejimini desteklemektedir. Post-truth rejiminin kullanıldığı bir diğer araçsa korku krizidir. İleriye yönelik kehanetlerden oluşan haberler buna örnek olarak gösterilebilir. Siyasal ortamda da korku krizi oluşturabilecek içerikler çoğunlukla kullanılmakta ve post-truth bir zemin hazırlamaktadır. Bu açıdan düşünüldüğünde, sosyal medyada haberlerin çok hızlı bir şekilde yayılabilmesi

ve kolay bir şekilde paylaşılmasının post-truth ortamları beslediği söylenebilir. Diğer yandan sosyal medyada sıkça karşılaştığımız eko odaları da post-truth döneme kapı aralamıştır. Sosyal paylaşım sitelerinde kişilerin kendilerini yakın hissettikleri kişileri takip etmesi, farklı düşünsel süreçlerde olan kişilerin paylaşımlarına kapalı olmaları sonucu yalnızca kendilerine yakın sesleri duymaları eko odaları olarak açıklanabilir (Sarioğlu, 2020: 386). Bu bağlamda kişilerin toplum içerisinde eleştiri gücünü kullanmayıp daha çok duygularıyla hareket ettiği post-truth dönemde gerçeklik ve hakikatin önemini yitirdiğini söyleyebiliriz. Çünkü sorgulanmayan bir toplum için sadece oluşturulan bir algı vardır. Bu şekilde bir ortamda kişi her türlü etkiye açıktır.

Baudrillard “Simülakrlar ve Simülasyon” adlı kitabında da gerçek diye bir şey olmadığı ve gerçeğin ortadan kaybolduğundan bahsetmektedir (Baudrillard, 2014: 40). Post-truth dönemde aynı zamanda gerçeklik bulanıklaşmış ve yeni simüle edilmiş bir gerçeklik ön plana çıkmıştır. Bu dönemde güzellik algısı, sosyal yaşam vb. pek çok alanda simüle edilmiş gerçeklikle ilgili örneklerle karşılaşmak mümkündür. Baudrillard, post-truth düzende güzellik algısının değiştiğinden ve güzel olmanın iş dünyasındaki başarı gibi, beden düzeninde seçilmiş olma göstergesi olduğundan bahsetmektedir (Baudrillard, 2021: 168). Batı (2018) sosyal yaşam alanında simüle edilmiş düzen özelinde verdiği örnek şu şekildedir: “bundan birkaç sene önce, 2005 Ağustos ayında Çırağan Sarayı’nda gerçekleştirilen bir Arap şeyhinin kızının düğün töreni de bize çarpıcı bir üst gerçek deneyimi sunar. Düğün için boğazın ortasında Çırağan Sarayı, 12 saatliğine ‘çölde bir vaha’ haline getirilip, özel olarak imal edilen yapay palmyeler, özel çöl bitkileri ve diğer dekorlar, yine tam olarak simüle edilmiş bir eş kopya özelliği gösterir. Diğer taraftan gelin ve damat, düğün mekânı olan saraya Osmanlı Saltanatı’nı vurgulayan saltanat kayığıyla gelmiştir (Batı, 2018: 69).

2.Kültürel Diplomasi Aracı Olarak Hollywood Sineması ve Barbiecore Akımı

Kültürel diplomasi, kamu diplomasisi çalışmaları kapsamında önemi artan bir yaklaşımdır. Kültürel bir faydayı dış kamuya tanıtma davranışdır. Kültürel diplomasiğin genel amacı ülkelerin temsil edilmek istediği şekilde algılanmasının sağlanmasıdır (Fisher, 2009: 302). Szondi’ye göre kültürel diplomasi bir ülkenin hükümetiyle ve dış siyasal alandaki hedeflerinin başarısıyla yakından ilgilidir. Kültürel ilişkiler, popüler kültürel üretimler vb. ülkelerin dış siyasal alanda tanıtılmasını sağlar (Szondi, 2009: 292-313). Kültürel diplomasi araçları vasıtasıyla ülkeler dış siyasal alanda öne çıkmayı, etkileşimselliğini artırmayı ve olumlu geri bildirim kazanmayı hedeflemektedirler. Kültürel iletişim programları, popüler kültürel üretimler vb. geleneksel ve popüler kültürel diplomasi uygulamalarıdır. Bunun yanı sıra post-truth düzenin ortaya çıkardığı koşullar ve yeni küresel düzen pek çok alanda olduğu gibi ülkelerin dış siyasal alanda kültürel diplomasiğin uygulama alanını genişletmiştir. Yeni süreçte özellikle dijital iletişim sürecinde; sanal müzeler, sanal fenomenler, dijital oyunlar, avatar robotlar, otonom duyuşal meridyen tepkisi (ASMR), oyun içi reklamlar vb. popülerlik kazanmıştır. Bu uygulamalar aracılığıyla hükümet ve hükümet dışı aktörler geniş hedef kitlelerin ilgisini çekmektedirler.

Kültürel diplomaside popüler kültürel üretimler içerisinde sinema en önemli etkileşim araçlarından biridir. Özellikle sinema filmleri geniş kitleleri etkileyebilme özelliğine sahiptir. Hollywood sineması elindeki büyük maddi güçle ve pazarlama teknikleriyle, tanıtım kampanyaları, büyük ilanlar, televizyon programlarıyla tanıtımını gerçekleştirmiştir. Sadece yaşam tarzı değil, kendi içerik ve görsel tarzını, film pazarlama tekniklerini dünyaya kabul ettirmiştir. Amerika yumuşak gücünü kullanma ve diğer toplumları ve kurumları etkileme gücünü sinema sektörüyle fazlasıyla yerine getirmiştir (Yıldırım, 2022: 358).

Dünyada kültürel diplomasi potansiyelini başarıyla yansıtan ülkelerden biri Amerika’dır. Hükümet ve hükümet dışı aktörler Amerika’nın dış siyasal alanda öne çıkmasına ve marka haline gelmesine katkı sağlamaktadır. Örneğin Disney şirketinin ürünleri dış siyasal alanda oldukça popülerlik kazanmıştır. Şirketin kurulduğu ilk zamanlarda Disney tarafından üretilen kitaplar ve çizgi romanları dünya genelinde birçok dile çevrilmiştir (Schiller, 2018: 145). Özellikle popüler kültürel üretimler aracılığıyla farklı ülkelerdeki hedef kitleyi etkileme amacıyla içerikler üretilmiştir. Popüler kültürel üretimlerde oluşturulan senaryolarda; fantazm öğeler, doğaüstü olaylar ve avatar karakterlere yer verilen gerçeklikten daha çok duygulara hitap eden yapımlar kültür endüstrisine kazandırılmıştır.

Nye'ye göre popüler kültürel cazibe, ABD'nin siyasal hedeflerine ulaşmasına katkıda bulunmuştur. Genç Avrupalılar, "Amerika unsurlarından ve sembollerinden esinlenen anlamlı kelimeler türetmişlerdir (Nye, 2020: 78-79). 1942 yılında Roosevelt, bir yandan doğruluk olasılığı yüksek olan bilgilerin ele alınması için Savaş Enformasyon Ofisi'ni (OWI) kurarken Stratejik Hizmetler Ofisi'ne (OSS) yanlış bilgilerin yayılması görevi verilmiştir. Hatta OWI, filmlerde bazı bölümlerin çıkarılması veya eklenmesini önermek ve diğer filmlere lisans vermeyi reddetmek suretiyle Hollywood yapımlarını etkili propaganda aracına dönüştürmek için çalışmıştır (Nye, 2020: 147). Aynı zamanda Hollywood sineması Amerika'nın siyasal iletişim çalışmalarıyla benzerlik göstermektedir. Örneğin Argo filminde İran'a yapılan müdahale, insanların bulundukları kötü durumdan kurtulması olarak sunulmaktadır. Bu şekilde uluslararası toplum İran'a yapılan müdahaleye rıza gösterir hale gelecektir (Medin ve Koyuncu, 2017: 840). Amerika yumuşak güç olarak Hollywood yıldızları ve filmleri ile olumlu bir Amerikan imajı oluşturmuştur (İnan, 2012: 66). Amerikan sineması geniş bir izleyici kitlesine ulaşarak hedef kitlenin algıları ve düşünce yapılarını arzulan şekilde etkileyebilmektedir (Medin ve Koyuncu, 2017: 839). Sinema filmleri aracılığıyla Amerikan değerleri ve yaşam tarzıyla hedef kitlenin ilgisi çekilmeye çalışılmaktadır (Ünal Erzen, 2012: 66).

Amerika'nın kültürel ve siyasal kimliğinin yansıtılmasında sinemayı önemli bir argüman olarak değerlendirmek mümkündür. Amerikan filmlerinde bütünleşik pazarlama iletişimi stratejileri sayesinde ikon markaların tanınmasının sağlanması ve hedef kitlede satın alma davranışı oluşturmaya yönelik pek çok içerik de üretmektedir. Barbie filmi de Hollywood sinemasının son dönemlerdeki en popüler yapımlarından biridir. Dünyanın pek çok ülkesinde vizyonda kaldığı süre boyunca çok sayıda izleyici tarafından izlenmiştir. Bu durum filmin haber değeri olarak öne çıkarılması, sosyal medyada trend olması ve yeni akımların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Barbie filminin küresel başarı elde etmesinde yenilikçi bütünleşik pazarlama iletişim stratejileri etkili olmuştur. Örneğin Barbie filmi yapımcıları pazarlama sürecinde yapay zekâ teknolojisini kullanmışlardır. Barbie filmi içeriği Google arama motorunda arandığında pembeye boyanan sayfalar ve parıldayan sayfaların yanı sıra, Burj Khalifa'daki yapay zekâ destekli dev Barbie CGI'ya kadar yapay zekâ birçok alanda kullanılmıştır (Laba, 2023). Ayrıca film dünyada pembe rengin öne çıkmasını sağlamış ve Barbie moda akımına da yön vermiştir. Filmin başarısı Barbiecore akımının yükselişe geçmesini sağlamıştır. Bununla birlikte hedef kitlelerin tüketici davranışları filmin içeriği ile benzerlik göstermeye başlamıştır (Analiz Gazetesi, 2023). Aynı zamanda Barbie filminin giriş sahnesi içerisinde yer alan "Hi Barbie, Hi Ken" selamlaşma şekli de küresel bir akıma dönüşmüştür (CNN TÜRK, 2023).

3.Araştırmanın Metodolojisi

3.1.Araştırmanın Amacı ve Önemi

Post-truth alanyazında son dönemlerdeki önemli tartışma konuları arasında yer almaktadır. Özellikle siyasal iletişim çalışmaları kapsamında üzerinde önemle durulan bir kavram olarak öne çıkmaktadır. Post-truth kavramına alan yazında farklı bir bakış sunmak amacıyla ele alınan çalışmada Barbie (2023) filmi ele alınmıştır. Çalışma Hollywood sinemasının bir yapımı ve önemli bir kültürel diploması aracı olan Barbie filminde yer alan post-truth öğelerin (değişen toplumsal yaşam, benlik ve kişiler arası ilişkiler, gerçekliğin yerini alan duygusal öğeler, duyarsızlaşma, yüceltilen değerler, güzellik algısının değişimi ve metanın artan önemi vb.) neler olduğunu ortaya koymak amaçındadır. Dolayısıyla bu çalışma özellikle post-truth yaklaşımını geniş bir perspektif ve kültürel diploması ile ilişkili kavramlarla beraber ele alması bakımından önem taşımaktadır. Aynı zamanda bu çalışmada elde edilen bulguların alanda yapılacak araştırmalara yol göstereceği inancı ayrı bir önem taşımaktadır.

3.2. Araştırmanın Yöntemi

Çalışmada betimsel analiz kullanılmıştır. Bu analiz tekniği türündeki temel amaç bir fenomeni betimlemektir (Nassaji, 2015: 129) Bu analizde bir araştırmadan elde edilen verilerin daha önceden belirlenmiş temalara göre sınıflandırılarak yorumlanması öne çıkmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 224). Bu bağlamda çalışma kapsamında Barbie filmi çalışmanın yazarları tarafından birçok kez izlenerek alt temalar oluşturulmuş ve betimsel analiz ile yorumlanmıştır.

4. Bulgular

Bu başlık altında Barbie filminin betimsel analizi gerçekleştirilmiştir. Barbieland ve gerçek dışı görünüm, barbieleşen ve gösteriş temelli gerçeklik arayışı, metanın artan önemi ve gerçek dışı yaşamın toplumsal cazibesi alt başlıkları içerisinde değerlendirmeler yapılmıştır.

4.1. Barbieland ve Gerçek Dışı Görünümler

Barbie filminde Barbieland ve gerçek dünya olmak üzere iki ana mekânda olay örgüleri gelişmektedir. Barbieland'da her şey Barbie kutu evlerindeki (rüya evler) gibi muazzam bir uyum içerisinde. Ayrıca Barbieland dünyasında günlük her şey rutin olarak ilerler. Her gün bir önceki günün tekrarı gibidir. Filmde dişil enerji metaforu ve aynı zamanda “masumiyet” ve “sevginin” temsili olarak da kabul edilen pembe renk; dekor, kostüm ve aksesuar kullanımlarında hâkimdir. Kişisel eşyalarından, sokak kaldırımlarına, alışveriş merkezinden, Barbie kutu evlerine ve hatta hükümet binasına kadar her yerde pembe renk kullanılmıştır. Barbieland'da ayrıca atlar da erkek karakterleri temsil eden Ken'lerin sembolü olarak kabul edilmektedir.

Barbieland mükemmeliyetçi ve kuralcı bir sistemdir. Barbieland, Baudrillard'ın “düşsel ve hipergerçek” olarak ele aldığı Disneyland örneğine benzer bir yapıdadır. Disneyland bütün simülakr düzenlerinin iç içe geçtiği kusursuz bir dünyadır. Baudrillard'a göre Disneyland'ı bir fantazm oyununa benzetmektedir. Amerika'nın sahip olduğu tüm değerler yüceltilerek minyatürleştirilme ve çizgi filmler aracılığıyla çoğaltılmaktadır (Baudrillard, 2014: 14-15). Toplumsal yaşamda devamlılığı sağlamak için sistemin kurallarına göre davranmak zorunludur. Bu sistemde kurallara (pozitif olmak, olumsuz düşünmemek vb.) göre davranmak zorundasın yoksa sistem dışına itilmekte ve tuhaf Barbie'ye (çirkin Barbie) dönüşmektedir. Tuhaf Barbie “bacağı asık, saç kesimi tuhaf ve mahzen gibi kokması” ile öne çıkmaktadır. Tuhaf Barbiler'in gerçek dünyadaki temsilleri ise çirkin, mutsuz ve sürekli ağlayan bebeklerdir. Barbie diyarında kimse tuhaf Barbie olmak istemez.

Barbieland'da olumsuz düşüncelerin anlamlandırılması zordur. Filmin giriş bölümleri içerisinde bir gün arkadaşlarını parti için evine çağıran sıradan Barbie (sarı saçlı mavi gözlü) eğlence sırasında çevresindekilere ölüm hakkında ne düşünüyorsunuz? hakkındaki sorusunu anlamlandıramayan Ken'ler ve Barbie'ler bir anda duraksamış ve tepkisiz kalmıştır. Bu durumu fark eden sıradan Barbie'nin hemen sonrasında dans için ölüyorum dediğini ima ederek eğlence kaldığı yerden devam etmiştir. Aslında bu soruyla beraber gerçek dünyada gelişen olaylar silsilesi başlamaktadır. Barbie'nin tuhaflaştığı ve varoluş krizi yaşadığı ilk bu düşüncelerden anlaşılmaktadır. Barbie duşa girdiğinde suyun gerçekten akması, topuklarının yerde olması, parmak uçlarında yürümüyor olması, güzel olmadığını düşünmeye başlaması, karamsar uyanması, waffle yanması, vücudunda selülit çıkması vb. Barbieland'da tuhaf olarak karşılanabilecek durumlardır. Barbie bu durumu düzeltmek, mükemmel ayaklara sahip olmak ve onunla oynayan kişiyi (Sasha'nın annesi) bulmak için gerçek dünyaya gitmek zorundadır. İlk başta tek başına yolculuğa çıktığını düşünen Barbie tam şarkı söylerken bir anda arka koltukta saklanarak kendisinin de gelmesi konusunda onu ikna etmeye çalışan Ken'i fark eder. Filmin bu sahnesinden sonra gerçek dünya ile Barbieland arasında olay örgüleri gelişmeye başlar. Barbie ve Ken Barbieland'ın aksine gerçek dünyada tam bir karmaşanın ortasında kalmışlardır. İlk başta gerçek dünyaya (Los Angeles) gittiklerinde insanların onlara kıyafetlerinden dolayı güldükleri görülmektedir. İlk başlarda gerçek dünyadaki erkeklerin Barbie'ye obje gibi baktığını ve kadınların ondan nefret ettiğini düşünmektedir. Ken'de ona eşlik eder fakat Ken'in gerçek dünyada şahit oldukları onu farklı durumlara yöneltir. Ken Barbie dünyasındakinin aksine dünyayı eril egemenliğin yönettiğini görmüştür. Aynı zamanda Ken'in gerçek dünyada satın aldığı kovboy kıyafetlerini Amerika'nın kültürel kimlik ifadesinin bir yansıması olarak değerlendirmek mümkündür.

Gerçek dünyada Barbie oyuncakları üreticisi olan “rüya, mutluluk ve heyecan” satan Mattel şirketi çalışanı Aaron Dinkins FBI tarafından bebeklerin kayıp olduğu ihbarını almıştır. Şirket çalışanları Aaron'a Barbie'nin gerçek dünyada dolaştığı duyulursa çok kötü olacağı ve hemen CEO'ya iletmesi gerektiğini dile getirmişlerdir. Aaron, şirketin en üst katında yer alan toplantı odasına çekinerek girer ve çok ciddi bir durum olduğundan bahseder. Toplantıya katılan yöneticiler kulaktan kulağa CEO'ya Barbie'nin gerçek dünyaya geldiğini anlattığında CEO bir anda şaşırıp kalmıştır. Mattel şirketi açısından Barbie bebekleri çok önemlidir.

Bu yüzden gerçek Barbie'nin Barbieland'a dönmesi gerekmektedir. Bu sahnedeki ilginç diyaloglardan biri ise toplantı salonunda bulunanlara Aaron'un Barbie diyarı alternatif bir gerçeklik mi? Yoksa hayal gücümüzün sınırsızca... cümlesini tamamlamadan yönetim kurulunun evet diye cevap vermesi Barbieland'ın simülasyon evreni olduğunu ortaya koymaktadır.

Barbieland'da yaşayan herkes gerçek dünyada da her şeyin oradaki gibi olduğunu düşünmektedir. Çünkü onlara öyle yansıtılmıştır. Gerçek dünyanın kadınlar tarafından yönetildiği, anayasa mahkemesinin kadınlardan oluştuğu ve Mattel şirketinin CEO'sunun kadın olduğu vb. örnek olarak vermek mümkündür. Gerçek dünyaya giden Barbie'nin Barbielerin kapitalist sistemi yok etmek yerine ona hizmet ettiğini öğrenmesiyle birlikte gerçek ile yalan arasındaki çizginin silikleştiğini görmekteyiz. Filmde idealize edilmeye çalışılan kusursuz benlik algısının aslında kadınları toplumdan soyutlaştırdığını ve değersizleştirdiğini fark ederek hakikat ve yalan arasında kalmaktadır. Barbieland dünyasının aksine gerçek dünyada hakikatin önemsizleştiği açık bir şekilde görülmektedir. Barbie gerçek dünyada karşılaştığı durumlarla ilgili sesli bir şekilde içinde bulunduğu ruh halini anlatmaya çalışırken gerçek dünyadan bir kadın Barbie'nin anlattığı şeyin aslında kaygı olduğunu söylemiştir. Gerçek dünya stres, üzüntü ve kaygı halinin hâkim olduğu bir dünyayı temsil etmektedir. Gerçek dünyadaki kaygı hali, çevreye karşı bir güvensizliği ve inançsızlığı beraberinde getirmektedir. Gerçek dünyada yer alan Sasha ve annesi arasındaki iletişim de bunu destekler niteliktedir. Bu güvensizlik durumunun insanlar arasındaki yaşam standartlarının da düşmesine neden olabileceği söylenebilir. İletilen bilgilerin doğruluğundan duyulan şüphe aynı zamanda etik değerlere de zarar verebilmektedir. Filmde "Barbie'ler utanmaz" olarak nitelendirilmesi duyguların önemsizleştirilmesine bir diğer örnektir. Bu durumun aynı zamanda hakikat kavramının zedelenmeye başlayıp etik değerleri önemsizleştirdiğini söyleyebiliriz. Barbieland ve gerçek dünya arasında gerçeklik ise farklıdır. Sasha gerçek dünyada kendisini aramaya okulun kantinine gelen Barbie'ye olayları yanlış anladığını ima ederek; kadınlara kendilerini kötü hissettirdiğini, kültürlerini yanlış temsil ettiği, feminist hareketi elli sene geri götürdüğünü söyleyerek eleştirmiştir.



Görsel 1. Gerçek Dünya



Görsel 2. Barbieland

Barbieland'da toplumsal yaşamın doğal akışında olmayan gerçek dışı öğelere de yer verilmektedir. Filmdeki gerçek dışı öğeler sıradan Barbie'nin günlük yaşamında görünür kılınmıştır. Sıradan Barbie'nin sabah kahvaltısı yaparken süt döktüğü kutunun içinin boş olmasına rağmen süt varmış gibi içmesi, evden dışarı çıkmak istediğinde balkondan aşağı doğru narin bir şekilde uçarak inmesi, astronot Barbie'ler ile kolaylıkla selamlaşabilmesi, Barbie'nin günlük giyeceği beğendiği kıyafeti saliseler içerisinde hemen değiştirebilmesi filmde öne çıkan gerçek dışı öğeler arasında yer almaktadır.



Görsel 3. Süt İçme Sahnesi



Görsel 4. Evden Çıkma Sahnesi



Görsel 5. Astronot Barbie'ler



Görsel 6. Kıyafet Değiştirme Sahnesi

Barbieland dünyasında panoptik düzen ve omniptikon yapıya dair ipuçları da bulunmaktadır. Filmin ilerleyen bölümlerinde Barbie diyarını oluşturan Mattel şirketinin Barbieland'ı otonom cihazlarla izleyebilmesi “gözün iktidarı” da olarak da belirtilen panoptikon yapının filme hâkim olduğunun göstergesidir. Aynı zamanda filmde dikkat çekici noktalardan biri de evlerin birbirine çok yakın olduğu Barbieland'da gerçek dünyanın aksine Barbie kutu evlerinin içlerinin herkes tarafından görülebilecek şekilde açık olmasıdır. Herkesin birbirini rahatlıkla izleyebildiği Barbie kutu evlerinde Barbie'ler izlenmekten dolayı rahatsız olmamakta aksine görünür olmaktan hoşlanmaktadırlar. Dolayısıyla bu durum Barbie dünyasındaki herkesin “gönüllü olarak” izlendiğinin göstergesidir.



Görsel 7. Mattel Barbie Makinesi



Görsel 8. Barbie Kutu Evleri

Barbieland'da gerçek duygular sıradan ve önemsizleştirilmiştir. Barbie gerçek dünyaya gittiğinde gerçek duygularının farkına varmıştır. Sıradan Barbie ağlama eyleminin biraz acıtmasına rağmen iyi geldiğinden bahsetmektedir. İnsani özelliklerden uzak ve her şeyin gerçek olamayacak kadar mükemmel olduğu Barbie diyarında üzüntüye yer yoktur. Dolayısıyla sıradan Barbie gerçek dünyada hiç alışık olmadığı şekilde gözyaşı dökmesi sonucunda şaşkınlık yaşamaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde sıradan Barbie

gerçek dünyada Barbie ile oynayan kişiyi (Sasha'nın annesi) bulmaya çalışırken bir anda gözlerinden yaş gelmesi sırasında sağ eliyle gözyaşına dokunarak “Bu his acılı ama güzel” demesi filmin dikkat çekici bir sahnesidir. Bu durum post-truth dönemin öne çıkan özelliklerinden biri olan kaygı temelli davranışlarına örnek teşkil etmektedir.



Görsel 9. Sıradan Barbie'nin Gerçek Dünyadaki Ağlama Sahnesi

4.2.Barbieleşen Toplum ve Gösteriş Temelli Gerçeklik Arayışı

Barbieler filmde ihtişamı, gösterişi ve mükemmeliyeti temsil etmektedir. Şıklık, beden algısı ve gösteriş Barbieland dünyasında öne çıkan özelliklerdir. Barbieler aynı zamanda cinsel çekiciliği ile ön plandadır. Barbieland'da yaşayanlar güzel, çekici ve sempatik olmak zorundadır. Barbieler'in yaşamı fantazm ve ütopyalardan kuruludur. Aynı zamanda Barbieland dünyasında ideal beden ölçüsüne sahip olmayan oyuncaklara ön yargılı yaklaşılmakta ve hatta üretimlerine son verilmektedir. Filmin son sahnelerinden birinde hamile bebek Midge'yi görünce şaşırان Mattel şirketi CEO'sunun senin üretimine son vermiştik demesi gösteriş temelli gerçekliğin ön planda olmasını vurgulamaktadır. Barbieler aynı zamanda özgürlüğü ve gücü temsil etmektedir. Filmin giriş sahnesinde eskiden üretilen et bebeklerle oynayan çocukların yalnızca anne olabildiği gösterilmiştir. Zamane çocukları et bebeklerin annesi rolünü üstlenip onları yedirmekte, içirmekte, giydirmekte ve uyutmaktadır. Gösterişli ve ideal fiziksel özelliklere sahip Barbielerin ortaya çıkmasıyla birlikte çocuklar et bebeklerini parçalayarak Barbielerin ihtişamlı dünyasına ortak olmuşlardır.

Aynı zamanda Barbielerin üzerine giyindikleri kıyafetler gerçek dünyada bir tüketim nesnesi haline gelmiştir. Barbieland Ken'lerin dünyasına dönüştüğünde yine aynı durum geçerlidir. Gerçek dünyadaki düzenin Barbieland'dakinden oldukça farklı olduğunu gören Ken, Barbieland da aynı düzeni kurmak için geri döner. Barbieland diyarına girişte Barbie silüetleri görülen dağda artık ataerkil bir temsil olarak atlar görülmektedir. Barbie evleri artık Ken'lerin tasarladıkları “Mojo Dojo Casa Evleri” ne dönüşmüştür. Ken'lerin Amerikan kovboy tarzına benzer olarak tasarladıkları bu evler gerçek dünyada satış rekorları kırmaktadır. Ayrıca Ken, üzerindeki kürkü evden aşağıya doğru atarken etiket fiyatları belirtilmektedir. Kullanılan Mojo Dojo Casa evlerin, kıyafetlerin, Ken baskılı tişört ve bardakların gerçek dünyada satış rekorları kırması gösterişin bir yaşam biçimine dönüştüğünü kanıtlar niteliktedir. Kusursuz bedenler, birbirlerine benzeyen, tek tipleşen erkekler ve kadınları temsil etmektedir. Barbieland dünyasında olduğu gibi günümüzde sosyal medyada da kusursuzlaşan toplumsal yaşam örnekleriyle birlikte herkesin pahalı ve güzel kıyafetler, güzelce donatılmış masalar, ihtişamın göz önünde olduğu bir toplumsal yaşamın cazibesi içinde olduğu söylenebilir. Özellikle gösteriş temelli herkesin sürekli olarak mutlu olduğu, eğlendiği, güzel kıyafetler giydiği, mükemmel fotoğraflarla birlikte kusursuz bir yaşamın olduğunun simülasyonu sunulmaktadır.



Görsel 10. Kendini Gerçekleştiren Barbieler



Görsel 11. Hamile Barbie Midge

Barbieland dünyasında her şey standarttır. Karakterlerin isimleri, kullanılan dekorlar tek tip yapıyı temsil etmektedir. Filmde Barbieleşmiş bir toplum yapısı görülmektedir. Kusura pek yer verilmez. Kusurlarını telafi etmek için gerçek dünyaya gitmek zorundasındır. Dolayısıyla Ken'ler ve Barbieler aracılığıyla tek tipleşmiş bir yapının oluşturulmaya başlandığını söylemek mümkündür. Kendileri gibi görülmeyen kişileri sürekli olarak bir dışlama hali vardır. Bütün erkekler Ken ve bütün kadınlar Barbie'dir. Barbieland'da sınırlı sayıda farklı karakterler bulunmaktadır. Allan'da Barbieland'da yer almaktadır. Allan sadece Allan olarak adlandırılmaktadır. Bir diğer karakter ise Midge'dir. Midge, Barbie'nin hamile arkadaşıdır. Hamile bir Barbie artık güzel olarak nitelendirilen beden algısından uzaklaştığı için diğer Barbie'ler tarafından görmezden gelinmeye başlanmıştır. Barbie'nin Midge ile selamlaştığı sırada bir anda "Midge'yi göstermeyelim. Mattel üretimini durdurdu. Çünkü hamile bir bebek çok tuhaftı" mesajı dikkat çekmektedir.

Yeni gösteriş temelli toplumsal düzeni Bauman'ın ifadeleriyle şu şekilde özetlemek mümkündür: "kazanımlar yükümlülük, parıldayan rozetler utanç rozetleri haline gelmiştir, modalar insanı hayrete düşüren bir hızla gelip geçmekte, bütün arzu nesneleri onlardan tam olarak yararlanmadan eskimekte ve önemini kaybetmektedir. Bugün şık olan hayat tarzları yarın alay konusu olacaktır". Kişisel ilişkilerde de kırılmalar görülmektedir. Vazgeçmenin daha değerli olduğu ve bağlılıklar aynı tüketim gibi tüketilecek şeyler olarak görülmektedir (Bauman, 2018: 208-209). Değersizleşen kişiler arası ilişkiler açısından baktığımızda ise filmde Ken'lerin nerede yaşadığı belirtilmiyor. Barbieler Ken'lerin nerede yaşadığına dair herhangi bir merak duygusuna sahip değiller. Barbieland'da Ken'ler değersiz ve basit olarak görülen işleri yapan ikinci sınıf kişiler olarak görülmektedir. Dolayısıyla kişilerin toplumda kendileri gibi olmayan ve saygınlığı bulunmayan kişilere dair herhangi bir merak duygusu taşımayıp önemli görmediği söylenebilir.

4.3. Metanın Artan Önemi ve Gerçek Dışı Toplumsal Yaşamın Cazibesi

Filmde Barbie'lerin dişil güçlerinin yüksek olduğu üzerinde durulmaktadır. Barbie'ler aynı zamanda toplumsal yaşamın cazibesini temsil etmektedirler. Barbie'ler arzuladığı her şeye sahip olabilmektedir. Tüm bu düşünceler Barbie oyuncaklarla oynayan gerçek dünyadaki zamane kız çocuklarına da yansımıştır. Barbieland'da gerçek dünyada Barbie oyuncaklarına sahip olan kız çocuklarının Barbie oyuncakları sayesinde istedikleri her şeyi başarabildiği düşünülmektedir. Barbieland'da olduğu gibi kadınların kafalarına koydukları her şeyi yapabileceklerine de inanılmaktadır. Tüm Barbie'ler alanında çok başarılıdır. Barbie dünyasında çoğu Barbie uluslararası ödül sahibidir. Aynı zamanda gerçek dünyadaki bütün feminizm ve eşit haklar sorununun gerçek Barbieler sayesinde çözüldüğüne inanılmaktadır. Bununla birlikte Barbieler iktidarın temsilcileridir. Barbieland'da anayasa mahkemesi kadınlardan oluşmaktadır. Barbie gerçek dünyaya gittiğinde kusursuz fiziklere sahip kadınların güzellik yarışması afişlerini görür. Kadın bedenlerinin bir meta nesnesi olacağını düşünemeyen Barbie afişi gördüğünde oradaki kadınların anayasa mahkemesi üyeleri olduğunu söyleyip gururlanmaktadır. Gerçek dünyada ise tam aksine kadınlar afişlerde çoğunlukla bir anayasa mahkemesinin üyesi olarak değil, reklam vb. alanlar da meta olarak sunulmaktadır.



Görsel 12. Sıradan Barbie'nin Eğlence Sırasında Ölümü Düşünmesi



Görsel 13. Gerçek Dünyada Meslek Sahibi Barbie'lerle Oynayan Kız Çocukları

Barbieler cesaretin ve özgüvenin birer temsilcileridir. Barbieler gerçek dünyadan habersiz olarak aslında dünyayı kadınların yönettiğini düşünmektedir. Kadının metalaştırılması filmde Sasha tarafından şu şekilde ifade edilmektedir:

“Hep sıra dışı olmamız gerekiyor. Ama nedense hep yanlış yapıyoruz. Zayıf olman lazım ama çok zayıf değil. Ve zayıf olmak istediğini söyleyemezsin. Sağlıklı olmak istediğini söyleyebilirsin. Ama aynı zamanda zayıf olmalısın. Paran olmalı ama para isteyemezsin. Çünkü abes kaçır. Patronumsu olmalısın ama kaba olmamalısın. Öncülük etmelisin ama başkalarının fikirlerini görmezden gelmemelisin. Anne olmayı sevmelisin ama her daim çocuklarından söz edemezsin. Kariyer kadını olmalısın ama hep diğer insanlarla da ilgilenmelisin. Erkeklerin kötü tavırlarına cevap vermelisin ki bu manyaklık ama buna dikkat çekersen şikayet etmekle suçlanırsın. Erkekler için güzel görünmelisin ama onları cezbedecek ya da diğer kadınları tehdit edecek kadar değil, çünkü sistemin bir parçası olmalısın ama hep öne çıkmalısın. Ve hep minnettar olmalısın. Ama sistemin şaibeli olduğunu hiç unutmamalısın yani. Bunun farkında olmanın bir yolunu bulmalı ama hep minnettar olmalısın. Hiç yaşlanmamalı. Hiç kaba olmamalı, hiç gösteriş yapmamalı. Hiç bencil olmamalı, yere düşmemeli, korkmamalı. Hiç çizgini bozmamalısın. Bu çok zor. Fazla emrivaki ve kimse sana bunun için bir ödül vermiyor ve teşekkür etmiyor. Ama sonunda hepsini yanlış yapmakla kalmıyorsun, her şey senin suçun oluyor. Kendimi ve diğer tüm kadınların dünyayı memnun etmek için çıldırmasını izlemekten ve tüm bunlar bir bebek için de gerçekse bir kadını temsil eden o zaman ne diyeceğimi bilmiyorum.”

Filmde Ken karakteri üzerinden var olan eril değerler yansıtılmaya çalışılmıştır. Ken Barbie dünyasındaki aksine dünyayı erkeklerin yönettiğini görmüştür. Gerçek dünyada tanıştığı bir adama “ataerkilliği adam gibi uygulamadığın belli” dediğinde karşılık olarak “gayet iyi uyguluyoruz. Sadece daha iyi gizliyoruz, bilirsin” yanıtını almıştır. Burada aslında gerçek dünya da her ne kadar şirketlerin ve erkeklerin ataerkilliği savunmadığını ve kadın haklarının yanında olduğunu söylemelerine rağmen bunların yalnızca sözden ibaret olduğunu ve aslında gizlediğini gözler önüne sermektedir.

Barbieland’da bütün yüksek konumlarda kadınlar vardır. Parayı kontrol ederler. Başkanları kadın. Barbierelerin tüm günü feminizm, eğlence ve işle geçmektedir. Barbieland’da gerçek dünyada da kadınların benzer durumlarda olduğu düşünülmektedir. Fakat gerçek dünyada tam tersidir. Aslında Barbie’nin feminist hareketini tam 50 yıl geriye götürdüğü belirtilmektedir. Kusursuz beden algısıyla kadınların kendilerine verdiği değeri yok ettiği ifade edilmektedir. Aynı zamanda Barbierelerin tüketimi özendirerek gezegeni yok ettiği söylenmektedir.

Bununla birlikte acının dahi bir tüketim nesnesi haline geldiğini görüyoruz. Günümüz toplumunda da benzer durumlar yaşanmaktadır. Filmde Ken’in, Barbieland’ı erkek egemenliğinin hâkim olduğu bir şekilde değiştirdiğini gören sıradan Barbie’nin depresyon hali farklı temsillerle makyajı akımsız Barbiereler olarak Mattel tarafından üretilmiş ve reklamları yapılmıştır. Filmin sonunda ise sıradan Barbie’nin Barbieland’daki kendi yaşantısına oldukça uzak olan kaos ve erkek egemenliğinin hâkim olduğu gerçek dünyayı Barbieland’da tercih etmesi gerçek dünyanın çekiciliğini vurgulamaktadır.

5. Sonuç ve Tartışma

Ülkelerin son dönemlerdeki en önemli etkileşim araçlarından biri olan kültürel diplomasi yumuşak güç potansiyelinin tanıtılmasında önemli bir araçtır. Çalışma kapsamında da ele alınan ve kültürel diplomasi uygulamaları içerisinde yer alan sinema filmleri hedef kitlenin dikkatini çekmek amacıyla önemli bir etkileşim aracıdır. Özellikle dünyada Hollywood sineması marka haline gelmiş bir endüstridir. Sinema endüstrisinin geldiği son nokta ve kitleleri etkilemedeki başarısı aynı zamanda gerçekliğin sorgulanmasına da yol açmıştır. Filmlerde bilginin farklı kaynaklar aracılığıyla paylaşılması ve bilimsel bilgilerin çarpıtılması gerçeklik tartışmalarını ön plana çıkarmıştır. Barbie filminde ele alınan post-truth görünümünün neler olduğunu (değişen toplumsal yaşam, benlik ve kişiler arası ilişkiler, gerçekliğin yerini alan duygusal öğeler, duyarsızlaşma, yüceltilen değerler, güzellik algısının değişimi ve metanın artan önemi vb.) belirlemek amacıyla hazırlanan bu çalışmanın bulgularını şu şekilde özetlemek mümkündür:

Barbieland hedonik duyguların ön plana çıkarıldığı yaşamsal bir alanın temsilini yansıtmaktadır. Gerçek dünyanın kadınlar tarafından yönetildiği, anayasa mahkemesinin kadınlardan oluştuğu ve Mattel şirketinin CEO’sunun kadın olduğu vb. inanılmaktadır. Barbieland’da mutsuz ve çirkin karakterler tuhaf Barbie olarak adlandırılmaktadır. Barbieland’da kimse tuhaf Barbie olmak istemez. Barbieland’da aynı zamanda sıradan Barbie’lerin evden çıkarken zemine uçarak temas etmesi, uzaydaki diğer astronot Barbie’ler ile herkesin görebileceği şekilde kolaylıkla selamlaşması vb. gerçek üstü görünümlere örnektir.

Barbieland’da gerçeğin sorgulanmayarak hakikatin ötelendiği bir düzen hakimdir. Barbileşen bir yapı olan Barbieland, tıpkı Ritzer’in “Toplumun McDonalddlaştırması” kitabında toplumun tüm alanların McDonalddlaştırılması olarak bahsettiği bir yapıya benzer şekilde dizayn edilmiştir. Ritzer göre, “McDonalddlaşma önemli ve görünür olmanın bir unsur haline geldiği fütürist bir dünya yaratmıştır” (Ritzer, 2019: 39). Görünürlüğün ön plana çıktığı Barbie diyarında sıradan Barbie’nin gerçek dünyaya gitmesi ile gerçekle yalan arasındaki ayrımın silikleştiği ortaya çıkmıştır. Aslında Barbie’ler Barbieland’da düşündüklerinin aksine kapitalist sisteme hizmet etmek amacıyla tasarlanmışlardır. Filmde gerçekliğin zedelenmesi post-truth dönemde öne çıkan etik değerleri önemsiz hale getirmiştir. Baudrillard’ın hipergerçeklik yaklaşımında da bahsettiği gibi Barbie filmi de asıl gerçeklik ile gerçeğin arkasındaki ince sınırı öne çıkarmaktadır. Barbieland ve gerçek dünya arasında gerçeklik ise farklıdır. Barbieland gerçeğin dışında bir gerçeklik sunmaktadır. Sıradan Barbie gerçek dünyaya kendisini tuhaflaştıran kişiyi aramaya gittiğinde üniversitenin kantininde kendisini tanıyan herkes tarafından sevildiğine olan güveniyle birlikte Sasha’nın kızının yanına gider. Sasha’nın kızının sıradan Barbie’ye aslında kendisinin düşündüğü gibi olmadığını söylemesi ve önemsemez tavırları tam bir hayal kırıklığına neden olur.

Son olarak, günümüzde Barbileşen toplumsal yapı sosyal medya aracılığıyla öne çıkarılmaktadır. Sosyal medyada bizlere gösterilenin tam aksine kusursuz bir bedene sahip ve herkes tarafından kabul gören mükemmel hayat tarzı sunulmaktadır. Özellikle de ünlülerin, influencerın, sanal fenomenlerin vb. aracılığıyla Barbileşen topluma hizmet ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Kaynaklar

- AÇIKALIN, Ş.N., ve SARI, E. (2021). "Post-Truth ve Dijital Diplomasi". *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, C. 11, S. 4, 1689-1701.
- ALTUN, F. (2022). "Sosyolojik Teori Bağlamında Post-Truth Anlatısının Eleştirisi". *Erciyes İletişim Dergisi*, C.9, S. 1, 249-267.
- ARKAN, Z. N. (2022), "Hakikat Sonrası Çağda İdeoloji ve Söylem İlişkisi Bağlamında Kişilerarası İlişkiler: Twitter Örneği". *İletişim ve Diplomasi*, S. 9, 25-48.
- BATI, U. (2018). *Markethink ya da Farkethink: Deneyimsel Pazarlama ve Duyusal Markalama*. İstanbul: Destek Yayınları.
- BAUDRILLARD, J. (2014). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Çev.: Oğuz Adanır), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- BAUMAN, Z. (2018). *Bireyselleşen Toplum*. (Çev.: Yavuz Alogan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUDRILLARD, J. (2021). *Tüketim Toplumu*. (Çev.: Ferda Keskin ve Hazal Deliceçaylı), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- COŞKUN, A. ve KAYMAK A. (2022). "Gerçekliğin Yitimi: Don't Look Up Filminde Siyasi Mizah". *Arts: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, S.8, 81-100.
- COŞKUN, M. (2021). "Post-truth: Hegemonyanın Yeni İdeolojik Aygıtı". *Akademik Hassasiyetler*, C. 15, S.8, 67- 82.
- EKŞİ, M. (2022). "Kamu Diplomasisinde Post Truth Bir Meydan Okuma Olarak Dezenformasyon". *İletişim ve Diplomasi*, S. 9, 4-24.
- FOUCAULT, M. (1994), Truth and Power, In Michel Foucault: Power, (Ed: James D. Faubion), 111-32, New York: New Press.
- GOFFMAN, E. (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (Çev.: Barış Cezar), İstanbul: Metis Yayınları.
- GYORGY, S. (2009). "Central and Eastern European Public Diplomacy: A Transitional Perspective on National Reputation Management", *Routledge Handbook of Public Diplomacy*, Newyork, Taylor & Francis, 292-313.
- GÜVEN, A. (2020), "Hakikatin Yitimi Olarak Post-Truth: Bir Kavramsallaştırma Denemesi". *İnsan&İnsan*, S. 23, 20-36.
- HORKHEIMER, M. (2023). *Akıl Tutulması*. (Çev.: Orhan Koçak), İstanbul: Metis Yayınları.
- İNAN, E. (2012), "Kamu Diplomasisi ve Halkla İlişkiler Eksenini," *Kamu Diplomasisi* (Ed: Abdullah Özkan, Tuğçe Ersoy İnan Öztürk), İstanbul: Tasam Yayınları.
- Oxford Dictionary, (2017), "World Of The Year 2016 is....", Oxford University Press, Erişim adresi: <https://en.oxforddictionaries.com/word-oftheyear/word-of-the-year-2016>.
- KOZINET, R., vd. (2018). Faster than fact: consuming in post-truth society. In A. (Eds.: Gershoff, R. Kozinets, ve T. White), *Advances in Consumer Research*, C. 46, pp. 413-419. Duluth, MN: Association for Consumer Research.
- MEDİN, B., KOYUNCU, S. (2017), "Cinema as a Soft Power Instrument: Hollywood Cinema Case", *International Journal of Social Sciences and Education Research*, C. 3, S.3. 836-844.
- NASSAJI, H. (2015). "Qualitative and Descriptive Research: Data Type Versus Data Analysis". *Language Teaching Research*, C.2, S. 19, 129-132.
- NYE, J. S. (2017). *Yumuşak Güç*. (Çev.: Reyhan İnan Aydın), Ankara: BB101 Yayınları.
- SARIOĞLU, E. B (2020). "Yalan Haber, "Post-Truth" Kavramı ve Medya Üçlemesi: Geçmişten Günümüze Gündem Belirleyen Örnekler". *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, C. 9, S.1, 377-397.
- SCHILLER, H. (2018). *Zihin Yönlendirenler*. (Çev.: Cevdet Cerit), İstanbul: Pınar Yayınları.

- FISHER, A. (2009), Four Seasons in One Day, Handbook of Public Diplomacy, (Ed. Nancy Snow and Philip M. Taylor), Routledge: New York.
- ROBINS, Kevin, (2021). *İmaj, Görmenin Kültür ve Politikası*. (Çev.: Nurçay Türkoğlu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SÜSLÜ, B., ve ERÇETİNGÖZ, A. (2023). “Don’t Look Up” Filminde Bir Kıyamet Senaryosu Olarak “Post-truth”. *TRT Akademi*, C.8, S.17, 318-341.
- <https://laba.com.tr/blog/344-barbie-nin-etkili-pazarlama-stratejilerini-markanızda-nasil-uygulayabilirsiniz> (Erişim Tarihi:11.10.2023).
- <https://analizgazetesi.com.tr/haber/barbiecore-akimi-plajlari-ele-gecirdi-5400/> (Erişim Tarihi:11.10.2023).
- <https://www.cnnturk.com/yazarlar/guncel/duygu-merzifonluoglu/hi-barbie-hi-ken> (Erişim Tarihi: 17.10.2023).
- GROSS, M. (2017). “The Dangers of a Post-Truth World”. *Current Biology*, 27 (9), 1-18.
- PERSILY, N. (2017). “The 2016 US Election: Can Democracy Survive The Internet?”. *Journal of democracy*, C.28, S.2, 63-76.
- ÜNAL ERZEN, M. (2012). *Kamu Diplomasisi*. Derin Yayınları: İstanbul.
- RITZER, George (2019), *Toplumun McDonalddlaştırılması: Çağdaş Toplum Yaşamının Değişen Karakterleri Üzerine Bir İnceleme*. (Çev.: Akın Emre Pilgir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- YILDIRIM, Gonca, (2015). *Kültürel Diplomasi Ekseninde Uluslararası Halkla İlişkiler Perspektifinden Kamu Diplomasisi*. Beta Yayınları: İstanbul.
- YILDIRIM, A., ve ŞİMŞEK, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- YÜCEL, G. (2016). “Dijital Diplomasi”. *TRT Akademi Dergisi*, C.1, S. 2, 748-760.

EK

Filmin Künyesi

Yönetmen: Greta Gerwig

Senarist: Greta Gerwig, Noah Baumbach

Yapımcılar: Margot Robbie, Tom Ackerley, David Heyman

Süre: 1s 55 dk

Tür: Komedi /Fantastik

Dil: İngilizce

Dağıtıcı: Waarner Bros. Picture

KÜLTÜREL MİRAS BAĞLAMINDA YAŞAYAN MÜZE: SİVAS SANAYİ MEKTEBİ MÜZESİ

Dilara Merve KELKİT* & Hicran Hanım HALAÇ**

Öz

Müzeler, tarihi nesnelerin sergilendiği ve bunların birer seyirlik obje gibi izlendiği konumdan uzaklaşarak, insan deneyimini önceleyen somut ve somut olmayan kültürel miras değerlerini sergileyip koruyan anlayışa geçmiştir. Bu anlayışla tasarlanan yaşayan müzeler, kültürel mirasın korunması ve gelecek nesillere aktarılması, toplumda kültürel miras bilincinin oluşmasına aracılık eden önemli kurumlardandır. Sivas Sanayi Mektebi Müzesi’nde kültürel mirasa özgü eserler sergilenmesine ek olarak müze yapısının kendisinin de kültürel miras değerine sahip olması bu müzeyi sadece Sivas ili için değil ülkemiz adına önemli hale getirmektedir. Yaşayan müze, literatürde yeni yer almaya başlayan ve hakkında çeşitli tanımlamaların olduğu bir kavramdır. Yaşayan müze kavramına dair farklı görüşlerin olması müzeleri yaşayan müze sıfatıyla tanımlamayı zorlaştırmaktadır. Bu çalışmada yaşayan müze olarak adlandırılmayan ama işleyişinde yaşayan müzenin niteliklerini taşıyan Sivas Sanayi Mektebi Müzesi’nin yaşayan müze kavramı üzerinden irdelenmesi hedeflenmektedir. Çalışmada ilk olarak yaşayan müze kavramının Türkçe literatürdeki durumu tespit etmek için YÖKTEZ veri tabanında araştırma yapılmıştır. YÖKTEZ veri tabanında yapılan araştırma sonucunda yaşayan müze kavramının bire bir yerini tutmasa da açık hava müzesi ve ekomüze kavramlarının yerine kullanıldığı görülmüştür. Türkiye’deki yaşayan müzeler tanıtıldıktan sonra Sivas Sanayi Mektebi Müzesi’nin yaşayan müze kategorisinde değerlendirilebileceğini göstermek adına, belirlenen parametrelerin Sivas Sanayi Mektebi Müzesi’nde bulunup bulunmama durumuna göre puanlama yapılmıştır. Belirlenen parametrelerle Türkiye’deki mevcut yaşayan müzeler de ele alınmış ve karşılaştırma yapılarak değerlendirilmiştir. Değerlendirmeye alınan yedi müzenin toplam puanlarına baktığımızda Sivas Sanayi Mektebi Müzesi’nin yaşayan müzeler gibi adlandırılabilceği görülmüştür. Bu çalışmada kültürel miras bağlamında müzelerin önemine vurgu yapılırken Sivas Sanayi Mektebi Müzesi’nin pratikte büyük oranda, yaşayan müze statüsünde çalıştığı gösterilmiştir. Sanayi Mektebi Müzesi’nde atölyelerin varlığı, somut olmayan kültürel miras değerlerinin sergilenmesi, yapının önceki işlevlerini ziyaretçilere anlatmak için canlandırılma yapılması olumlu karşılanan niteliklerdir. Bu çalışma ile Sivas Sanayi Mektebi Müzesi’nin literatürde yer alması sağlanırken, müzenin geliştirilmesi ve yaşayan müze statüsünde tanıtılması önerilmektedir. Çalışmanın yaşayan müzenin önemi hususunda farkındalık kazandırması ve ilerleyen çalışmalara fikir oluşturacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yaşayan Müze, Sivas Sanayi Mektebi Müzesi, kültürel miras, uygulamalı halk bilimi, ziyaretçi deneyimi.

* Doktora Öğrencisi, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Eskişehir/Türkiye. merveklkt@gmail.com ORCID: 0000-0002-7517-0886

** Prof. Dr., Eskişehir Teknik Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Eskişehir/Türkiye. hhhalac@eskisehir.edu.tr ORCID: 0000-0001-8046-9914

A LIVING MUSEUM IN THE CONTEXT OF CULTURAL HERITAGE: SİVAS INDUSTRIAL SCHOOL MUSEUM

Abstract

Museums have moved away from the position where historical objects are exhibited and watched as objects of spectacle, and have moved to an understanding that exhibits and protects tangible and intangible cultural heritage values by prioritising human experience. Living museums designed with this understanding are important institutions that mediate the protection and transfer of cultural heritage to future generations and the formation of cultural heritage awareness in society. In addition to exhibiting works specific to cultural heritage in the Sivas Industrial School Museum, the fact that the museum building itself has cultural heritage value makes this museum important not only for the province of Sivas but also for our country. Living museum is a concept that has just begun to appear in the literature and has various definitions about it. The fact that there are different views on the concept of living museums makes it difficult to define museums as living museums. In this study, it is aimed to examine the Sivas Industrial School Museum, which is not called a living museum but has the qualities of a living museum in its functioning, through the concept of living museum. In the study, firstly, a research was conducted in the YÖKTEZ database to determine the status of the concept of living museum in Turkish literature. As a result of the research conducted in the YÖKTEZ database, it was seen that the concept of living museum is used instead of the concepts of open-air museum and ecomuseum, although it does not replace the concept of living museum one-to-one. After introducing the living museums in Turkey, in order to show that Sivas Industrial School Museum can be evaluated in the living museum category, scoring was made according to the presence or absence of the determined parameters in Sivas Industrial School Museum. Existing living museums in Turkey were also considered with the determined parameters and evaluated by making a comparison. When we look at the total scores of the seven museums evaluated, it was seen that Sivas Industrial School Museum can be called as living museums. While this study emphasizes the importance of museums in the context of cultural heritage, it is shown that the Sivas Industrial School Museum largely operates as a living museum in practice. The presence of workshops in the Industrial School Museum, the display of intangible cultural heritage values, and the animation to explain the previous functions of the building to visitors are positive qualities. With this study, it is suggested that Sivas Industrial School Museum should be included in the literature, while the museum should be developed and promoted as a living museum. It is thought that the study will raise awareness about the importance of living museums and create an idea for future studies.

Keywords: Living museum, Sivas Industrial School Museum, Cultural heritage, Applied folklore, Visitor experience.

1. Giriş

Kültürel miras; tarihi, sanatsal ve bilimsel olarak değere sahip olan anıt, bina grubu veya sitler olarak tanımlanmaktadır (UNESCO, 2013: 12). Kültürel miras sadece bina ve yapı gruplarını kapsamayıp toplumların geleneklerini, adetlerini, inanışlarını ve anlatımlarını da ele alan bütüncül bir kavramdır. UNESCO'nun 2003 yılında düzenlenen 32. Genel Kurulu'nda onaylanarak yürürlüğe giren Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'nde somut olmayan kültürel miras kavramının tanımı ve kapsamı verilmiştir. UNESCO somut olmayan kültürel mirası, toplulukların kültürel miras olarak kabul ettikleri uygulamalar, temsiller, anlatımlar, beceriler ve bunlara ilişkin araç, gereç ve kültürel mekanlar olarak tanımlamaktadır. Somut olmayan kültürel miras kapsamında sözlü gelenekler ve anlatımlar, gösteri sanatları, ritüeller, doğa ile ilişkili bilgi ve uygulamalar, el sanatları geleneği ele alınmaktadır (UNESCO, 2003: 2). Somut ve somut olmayan kültürel mirasın korunması, tanıtımı, gelecek nesillere aktarımı ve yaşatılması son derece önem arz etmektedir. Müzeler kültürel mirasın yaşatıldığı ve bunun izlerinin okunduğu, kentsel belleğe dair izleri geleceğe taşımada önemli rol üstlenen kurumlardır.

Müzeler, bilim ve sanat eserlerinin koruyup sergileyerek toplumların geçmişte nasıl yaşadığı ve neler ürettiği hakkında günümüzü aydınlatırken geleceğe de ışık tutan kurumlardır. Müzelerin kökeni, M. Ö. 4. Yüzyılda 'museum' olarak anılan İskenderiye Müzesine dayanmaktadır. 15. Yüzyılda ortaya çıkmaya başlayan modern müzelerde koleksiyon eserlerini korumak ve bu eserleri zaman ve tarihle ilişki kurmadan sergilemek öncelik taşımaktaydı. 18. Yüzyılın ikinci yarısında bu anlayış değişerek eserlerin zamanıyla bir bütün olduğu anlayışı hâkim olmuştur. 19. Yüzyılda müzeler kültüre öncelik veren, kültürü gelecek kuşaklara aktarmak için koruyan ve araştıran bir kurum haline gelmiştir. 20. Yüzyıla geldiğimizde müzelerin kimlik değiştirerek eserlerin korunup sergilendiği içe dönük anlayıştan eğitim, öğretim ve eğlence merkezleri olarak toplumla ilişki kurabilen kurum haline geldiği görülmüştür (Maktal Canko, 2014: 3-4).

Uluslararası Müzeler Konseyi (ICOM) tarafından yapılan müze tanımı şöyledir: 'Müze; eğitim, çalışma ve eğlence amacıyla insanlığın ve çevresinin somut ve somut olmayan kültürel mirasını edinen, koruyan, araştıran, ileten ve sergileyerek topluma hizmet eden, halka açık ve kâr amacı gütmeyen, sürekliliği olan bir kurumdur' (ICOM, 2006: 3-9). Gelişen toplumla 2022 yılında müze tanımı güncellenerek şu şekli almıştır: 'Müze, somut ve somut olmayan mirası araştıran, toplayan, koruyan, yorumlayan, sergileyen ve toplumun hizmetinde olan, kâr amacı gütmeyen, kalıcı bir kurumdur. Halka açık, erişilebilir ve kapsayıcı olan müzeler, çeşitliliği ve sürdürülebilirliği teşvik eder. Eğitim, eğlence ve bilgi paylaşımı için çeşitli deneyimler sunar; etik, profesyonel olarak ve toplulukların katılımıyla çalışır ve iletişim kurar' (URL-1, Erişim: 28.09.2023). ICOM'un yıllar içinde değişen müze tanımlarına baktığımızda geleneksel müzecilik anlayışından ziyaretçilerin deneyimine önem veren ve ziyaretçiyi aktif katılımcı hale getirerek somut ve somut olmayan kültürel miras değerlerinin özümsemesini sağlayan anlayışa geçildiği tespit edilmiştir.

Değişen müze tanımı ile birlikte somut olmayan kültürel mirası korumak adına uygulamalı halk biliminin müzeciliğe entegre edildiği görülmektedir. Özünel Ölçer'e (2011: 98-99) göre uygulamalı halk bilimi, halk bilimi ürünlerinin kültür endüstrisi, turizm, medya ve müzecilik gibi alanlarda kullanımına yönelik modeller oluşturan bir yaklaşımdır. Uygulamalı halk bilimi, halk biliminin yok olmaya mahkûm olmuş geçmişinde ayakta kalan kalıntılar olarak görülmemelidir. Bu yeni kavram gelenek ve yaratıcılığın bir karışımı olarak çağdaş koşullara fonksiyonel yanıtlar aramaktadır (Hirsh, 2014: 22). Somut ve somut olmayan kültürel mirasın korunması ve yaşatılmasına olanak sağlayan müzelerin, yıllar içinde gelişen tanımında uygulamalı halk biliminin üstlendiği rol artmaktadır.

Müzeler tarihi nesnelerin sergilendiği ve bunların birer seyirlik obje gibi izlendiği konumdan uzaklaşarak, insan deneyimini önceleyerek somut ve somut olmayan kültürel miras değerlerini sergileyip koruyan anlayışa geçmiştir. Bu anlayışla tasarlanan yaşayan müzeler, kültürel mirasın korunması ve gelecek nesillere aktarılması, toplumda kültürel miras bilincinin oluşmasına aracılık eden önemli kurumlardır. Sivas Sanayi Mektebi Müzesi'nde kültürel mirasa özgü eserler sergilenmesine ek olarak müze yapısının kendisinin de kültürel miras değerine sahip olması bu müzeyi sadece Sivas ili için değil ülkemiz adına önemli hale getirmektedir.

Sivas kenti, 1923 yılında Kongre Lisesi'nin müze haline getirilmesiyle ülkemizde müzecilik konusuna öncülük etmiştir. Farklı yerlerde bulunan eserlerin bir araya getirilmesiyle müze haline getirilen Kongre Lisesi'nin zamanla yetersiz kalması sonucunda eserler 1927 yılında Gökmedrese'ye taşınmış, daha sonra da Buruciye Medresesi'ne taşınarak bir süre bu yapı müze olarak kullanılmıştır. (Yasak, 2021: 191).

Halk mirası veya yöresel kültürel miras ile ilişkilendirilen yaşayan müze kavramı, toplumsal tarihi ve geleneksel yaşam biçimlerini temsil etmeyi amaçlamaktadır. Yaşayan müze kavramının en dikkat çekici özelliği izleyicilerin kültürel miras etkinlikleri vasıtasıyla etkileşime girerek pasif izleyici konumundan aktif izleyiciye geçmesidir. Yaşayan müze tanımı Skansen Açık Hava Müzesi ile başlamıştır ve farklı müze türleri için de kullanılmıştır (Tezcan Akmeahmet, 2017: 3-5). Yaşayan müze anlayışında ziyaretçilerin müze rutinleri ve aktivitelerine katılımı ile etkileşimli eğitsel faaliyetler ortaya çıkmaktadır (Altınbaş ve Etikan, 2021: 25).

Yaşayan müze kavramı hakkında genel özellikleri bakımından ortak ilkeler ortaya koyulsa da yer yer farklı görüşlerin olduğu ifade edilmektedir. Bu kavram üzerinde farklılıkların oluşmasında yaşayan müzenin farklı türlerden oluşması etkilidir. Bu doğrultuda yaşayan müzeyi, müzedeki nesnelerin deneyimlenmesinin öncelendiği müzeler olarak tanımlamak mümkündür (Göl, 2022: 100).

Pan, He ve Shi (2012: 99), yaşayan müzenin geleneksel mimaride mekânsal unsurun orijinalliğinin korunması, geleneksel mimarlık kimliği ve mirası, topluluk katılımı ve ziyaretçilerle etkileşim olmak üzere üç özelliğini vurgulamaktadır. Sivas Sanayi Mektebi Müzesi orijinalliğini koruyan tarihi binası, atölyelerde verilen kurslarla aktif katılım gösterebilen ziyaretçileri ile yaşayan müzenin niteliklerini göstermektedir.

Yaşayan müze, literatürde yeni yer almaya başlayan ve hakkında çeşitli tanımlamaların olduğu bir kavramdır. Yaşayan müze kavramına dair farklı görüşlerin olması müzeleri yaşayan müze sıfatıyla tanımlamayı zorlaştırmaktadır. Bu çalışmada yaşayan müze olarak adlandırılmayan ama işleyişinde yaşayan müzenin niteliklerini taşıyan Sivas Sanayi Mektebi Müzesi'nin yaşayan müze kavramı üzerinden irdelenmesi hedeflenmektedir.

Yaşayan müze kavramı farklı terimlerle eş anlamlı kullanıldığı için bu çalışmada ilk olarak Türkçe literatürdeki durumu tespit etmek için YÖKTEZ veri tabanında araştırma yapılmıştır. Türkiye'deki yedi adet yaşayan müze tanıtıldıktan sonra bir müzenin yaşayan müze olarak ifade edilmesi için gerekli parametreler belirlenmiştir. Yaşayan müze için belirlenen 11 adet parametre; atölye imkânı, müze imkanları, sosyal mecra görünürlüğü ve somut olmayan kültürel miras olarak dört kategori altında toplanmıştır. Sivas Sanayi Mektebi Müzesi'nin yaşayan müze kategorisinde değerlendirilebileceğini göstermek adına, bulgular başlığında ifade edilen parametrelerin Sivas Sanayi Mektebi Müzesi'nde bulunup bulunmama durumuna göre puanlama yapılmıştır. Belirlenen parametrelerle Türkiye'deki mevcut yaşayan müzeler de ele alınmış ve karşılaştırma yapılarak değerlendirilmiştir.

2. Türkiye'deki Yaşayan Müzeler

YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanında 'yaşayan müze' anahtar kelimesi ile yapılan tarama sonucunda elde edilen lisansüstü tezlerden Altınbaş'a (2022: 8) göre Türkiye'de 'yaşayan müze' ismiyle faaliyet gösteren 6 tane müze bulunurken, Sönmez (2019: 1) İstanbul Grafik Sanatlar Müzesini 'yaşayan müze' olarak nitelendirmiştir. Ayrıca 'Google Chrome' tarayıcısında 'yaşayan müze' anahtar kelimesi aratıldığında 'Mardin Yaşayan Kültür ve Sanat Müzesi'nin varlığı tespit edilmiştir. Bu çalışmada Sivas Sanayi Mektebi Müzesini 'yaşayan müze' kavramı üzerinden analiz ederken ilk olarak Türkiye'deki yaşayan müzeleri tanı(t)manın gerekli olduğu düşünülmektedir. Bu sebeple aşağıda yapılan tüm araştırmalar sonucunda Türkiye'de faaliyet gösterdiği tespit edilen yaşayan müzeler hakkında bilgi verilmiştir.

Mardin Yaşayan Kültür ve Sanat Müzesi'nde kente özgü telkâri, bakırcılık gibi sanatlar uygulamalı olarak ziyaretçilere sunulurken, reyhani oyun gösterisi ve erbane dinletisi verilmektedir. Mardin turizmine katkı sunmayı hedefleyen ve kâr amacı gütmeyen müzede kültür-sanat aynı çatı altında görsel bir şekilde anlatılmaktadır. Ziyaretçilere bakırın nasıl işlendiği, telkârının nasıl yapıldığını, badem şekerinin yapım aşamaları görsel olarak gösterilmektedir (URL-2, 28.09.2023). Müze, sosyal medya hesaplarında "Mezopotamya'nın kaybolmaya yüz tutmuş kültürlerinin, canlı performanslarla uygulandığı bir Yaşayan Müzedir" cümlesi ile tanıtılmaktadır (URL-3, 28.09.2023).

Beyazır Yaşayan Müze, 2007 yılında Prof. Dr. Sema Demir tarafından Anadolu kültürünü gelecek nesillere aktarmak amacıyla kurulmuştur (Halaç ve Bayram, 2019: 51). Türkiye'nin ilk uygulamalı kültür müzesi ve ilk açık hava müzesi olan Beyazır Yaşayan Müzesi'nde uygulamalar üzerinden ziyaretçilere kültürü yaşatma imkânı verilmektedir. Müze binasında her bir odada farklı etkinlikler yapılmaktadır. Müzede vitrin ve bilgi panosu gibi yönlendirmeler bulunmayıp, ziyaretçilere anlatıcılar eşlik etmektedir. Deyim, masal ve mânî gibi sözlü kültür aktarımları anlatıcılar yapılarak ziyaretçilerle doğrudan iletişime geçmesi sağlanmaktadır. Müzede canlandırma, sahneleme ve drama gibi sergileme yöntemleri kullanılmaktadır (Altınbaş, 2022: 10-14).

Müzenin mutfak bölümünde Türk yemek kültürüne ait araç ve gereçler sunulurken kaybolmaya yüz tutmuş atasözleri ve deyimlerin mutfak kültürü ile ilgili olanlarının hikayeleri kostümlü müze rehberi tarafından anlatılmaktadır. İhlamur baskı atölyesinde konu ile ilgili bilgi alındıktan sonra ziyaretçiler ihlamur baskı kalıplarıyla ayaç, cüzdan ve çanta gibi eşyalar hazırlayabilmektedir. Müze binasında eskiden kiler olarak kullanılan mekânda kurşun dökme işlemi hakkında bilgi verilip uygulamalı olarak nazara karşı kurşun dökülmektedir. Müzenin birinci katında yer alan gelin odasında çeyiz serme, yatak, yüklük ve gusülhane anlatımı yapılırken aynı odada ziyaretçilere masallar anlatılarak dönemin kültürel anlayışı yaşatılmaktadır. Oyun odasında Hacivat ve Karagöz oyunu oynatılırken, gösteri odasında geleneksel kıyafetler giyilmektedir. Guşgana adı verilen müzenin çatı katında geleneksel dokuma tezgâhı alanı bulunmaktadır. Bu bölümde Beyazır dokumacılık ürünleri, ipek şal ve peştamal örnekleri sergilenmekte ve satışa sunulmaktadır. (Halaç ve Bayram, 2019: 60-65)

Kapadokya Yaşayan Kültürel Miras Müzesi kurucu müdür Prof. Dr. Adem Öger'in 2010 yılında başlattığı çalışmalar neticesinde 10 Haziran 2019 tarihinde Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Kapadokya Araştırma ve Uygulama Merkezi (NEVKAM) Müdürlüğüne bağlı olarak hizmete açılmıştır. Müze, klasik camekân müzeciliği anlayışından farklı olarak kültürel mirasın yaşatılarak öğretilmesini sağlayan interaktif bir müzedir. Kapadokya Yaşayan Kültürel Miras Müzesi, kurulduğu yere dair bilgiler verirken Anadolu'daki yaşayan gelenekler hakkında uygulamalı sunumlar yapılmaktadır (Yıldırım, 2022: 33-41). "Çocuk Oyunları Odası", "Dokuma Odası", "Halk Hekimliği ve İnanışları Odası", "El Sanatları Odası" ve "Masal Odası" gibi toplam 11 bölümden oluşan müzede ziyaretçiler bir anlatıcı eşliğinde gezdirilmektedir. Müze binasının avlusunda yörenin 'Goyun hoo' geleneğini anlatan heykel ve Pekmez odası yer almaktadır. Yöre için önemli bir tarım ürünü olan üzümün pekmez yapım aşamaları anlatılırken, pekmez kaynatma işlemi canlandırılmakta ve üretilen pekmez ziyaretçilere ikram edilmektedir (Altınbaş, 2022: 19-20).

Kapadokya Yaşayan Kültürel Miras Müzenin masal odasında Kapadokya'dan derlenen masallar ve Anadolu masalları, masal anlatıcılığı deneyimine sahip Türk halkbilimi üniversite öğrencileri tarafından ziyaretçilere anlatılmaktadır. Mit, efsane, destan, halk hikâyesi, fıkra, deyim, atasözü, ağıt, bilmece ve mânî gibi sözlü ürünler de ilgili oda içerisinde gelen ziyaretçilere canlı performans yöntemi ile anlatılmaktadır. Müzenin gelin odasında halk kültürü geçiş döneminin başlangıcı kabul edilen doğum gelenekleri ve ritüelleri anlatılırken, annenin günlük yaşamından izler barındıran ninnilerden de bahsedilmektedir. Müzede kahve yemenden gelir, kaşık çalmak, kabak tadı vermek, ödü patlamak, işler tıkırında, kabak başına patlamak gibi birçok deyim hikâyesi nesneler üzerinden müze görevlileri tarafından ziyaretçilere anlatılmaktadır. Müzenin Karagöz odasında geleneksel Türk tiyatrosunun önemli unsurları Karagöz-Hacivat ve kukla gösterileri; geleneksel sohbet toplantıları odasında Türk halkbilimi bölümü lisans öğrencileri tarafından meddah gösterisi ve geleneksel köy seyirlik oyunları oynatılmaktadır. Âşık odasında Kapadokya bölgesine ait önemli âşıklardan, âşıklık geleneğinden ve halk çalgılarından; çocuk oyunları odasında ise mangala, üçtaş ve topaç gibi oyun ve oyuncaklar hakkında bilgi verildikten sonra gösteri yapılmaktadır. Halk hekimliği ve inanışları odasında halk hekimliğine dair bilgiler verilmekte kurşun dökme işlemi gibi bazı pratikler temsili olarak ziyaretçilere gösterilmektedir (Yıldırım, 2022: 42-51).

Boyabat Belediyesi Yaşayan Kültürel Miras Müzesi, 2020 yılında Boyabat Belediyesi tarafından kurulmuş olup müzede somut ve somut olmayan kültürel mirasın yaşatılması ve aktarılmasına yönelik etkinlikler yapılmaktadır (URL-4, 09.02.2021). Müzede Ekmek Evi, Çocuk Atölyesi ve Oyun Odası, El Sanatları Odası, Masal Odası ve Gösteri Sanatları Odasının içinde olduğu 10 bölüm bulunmaktadır. Ekmek

Evi bölümünde yöresel yemekler, Tarım Odasında tarım ürünleri ve aletleri sergilenmektedir. Çocuk Atölyesi ve Oyun Odası bölümünde geleneksel çocuk oyunları oynatılırken sözlü kültüre ait değerler aktarılmaktadır. El sanatları odasında ziyaretçiler ıhlamur baskı ve ebru sanatı yaparken geleneksel sanatlar hakkında bilgi verilmektedir (Altınbaş, 2022: 25-26).

Müze rehberler eşliğinde ziyaretçilere masal anlatılırken Gösteri Sanatları bölümünde Karagöz ve Hacivat, orta oyunu, köy seyirlik oyunu ve meddah gösterileri yapılmaktadır. Gelin Odasında çeyiz serme, geleneksel giyim eşyaları ve bu bağlamda sözlü kültür aktarımı yapılmaktadır. Bir dokuma ürünü olan Boyabat Çemberi'nin uygulaması isteyen ziyaretçilere yaptırılmaktadır (Altınbaş, 2022: 27).

Şahinbey Belediyesi tarafından restorasyonu tamamlanan Gümrük Hanı, 1873-1878 yıllarında 'yolcu hanı' olarak inşa edilmiştir ve hanın zemin katındaki mekânlar depo ve ahır, üst katında yer alan odalar ise yolcuların kalması için yapılmıştır. Gümrük Hanı Belediye bünyesinde hizmet veren sosyal tesislerde kursiyerler tarafından üretilen ürünlerin satışa sunulduğu bir merkez olmuştur (Tahmazoğlu, 2017: 34-36). Gaziantep'te Kültür Yolu Projesi kapsamında, unutulmaya yüz tutmuş yöresel el sanatlarının yaşatılması ve tanıtılması amacıyla Tarihi Gümrük Hanı 'Tarihi Gümrük Hanı Yaşayan Müze' adı ile müzeye dönüştürülmüştür (Kaya Köse ve Akbulut, 2019: 379). Müze geleneksel sanatlarla dair "Bakır İşleme Atölyesi", "Kilim Dokumacılığı Odası", "Kutnu Dokumacılığı Odası", "Ebru Odası", "Antep İşi Atölyesi", "Ahşap İşleri Odası", "Gümüş İşleme Odası", "Hattat Odası", "Antik Sanatlar Odası" ve "Üfleme Cam Odası" gibi 18 bölüm bulunmaktadır (Altınbaş, 2022: 29).

Gümrük Han Yaşayan Müze'de cam üfleme, bakır işleme, kilim dokuma, takunya yapımı, ebru sanatı, Antep işi ve kutnu dokuma zanaatları yaşatılmaktadır. Ziyaretçiler atölyelerde zanaat faaliyetlerine katılarak, malzemeyi ve üretim sürecini deneyimleyebilmektedir. Gerçekleştirilen bu etkinlikler ile ziyaretçilerin hazırlamış olduğu ürünler, kendi üretimleri olan hediyelik eşyalara dönüşmektedir (Kaya Köse ve Akbulut, 2019: 379). Sedef ve kırkık odalarında sedef ve kırkık kıyafetleri hakkında bilgi verilip bu ürünlerin satışı yapılmaktadır. Müzenin avlusunda çay ve kahve içilebilecek bir alan ve yöresel yemeklerin sunulduğu bir restoran bulunmaktadır (Altınbaş, 2022: 29-30).

Ünye Yaşayan Kültürel Miras Müzesi, Ünye Belediyesi tarafından 2016 yılında kurulmuştur. Müze, açıldığı tarih olan Haziran 2016'dan itibaren 11 binden fazla ziyaretçiye ağırlamıştır. Ziyaretçiler UNESCO'nun Türkiye için belirlediği somut olmayan kültürel miras listesinde yer alan Karagöz gösterisi, meddahlık, yerel hikâye anlatıcılığı ve kukla tiyatrosunu deneyimleme fırsatı yakalamaktadır. ıhlamur baskı, ebru, kanaviçe, çini gibi geleneksel el sanatları; topaç çevirme, mangala gibi geleneksel oyunlar; masal anlatımları, deyim ve atasözleri hikâyeleri anlatımı müzenin ziyaretçilerine sunduğu diğer etkinliklerdendir (Tıkbaş Apak, 2018: 184).

Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi maddi ve manevi değerlerin korunması, tanıtılması ve gelecek nesillere aktarılmasından yola çıkarak Bilecik Belediyesi ve Bursa-Eskişehir Bilecik Kalkınma Ajansı (BEBKA) iş birliğiyle 2017 yılında açılmıştır. Müzenin amacı: tarihi ve kültürü ile Bilecik'i bir bütün olarak kabul ederek hem Osmanlı Devleti'nin kurulduğu hem de milli mücadeleyi kapsayan yılları gelecek kuşaklara anlatmak ve tanıtmaktır. İki kattan oluşan binanın birinci katında Geçmiş Yüzyıllarda Bilecik, Son Yüzyıllarda Bilecik galerileri yer alırken, ikinci katında Bilecik'in gelenek ve göreneklerinin yaşatıldığı Sosyal Yaşam ve Zanaatlar galerileri yer almaktadır. 2019 yılında yapılan düzenleme ile müzeye Cumhuriyet Odası galerisi kazandırılmıştır (Buyurgan ve Öztürk, 2021: 274).

Müzedeki, Sosyal ve Zanaat Galerilerinde şehrin sosyo-kültürel yaşantısı aktarılmakta, günümüzde unutulmaya yüz tutmuş ancak kent ile özdeşleşmiş zanaatlar Bilecik yöresine özgü müzikler eşliğinde sergilenmektedir. Sosyal Yaşam galerisinde, geleneksel konut mimarisinin önemli parçaları olan avlu, mutfak ve misafir odası gibi mekanlar sergilenirken, Bilecik'e özgü gelin odası, kına gecesi gibi gelenekler canlandırmalarla tanıtılmaya çalışılmaktadır. Zanaat odasında, sepetçilik, yorgancılık, çömlekçilik, ipek böcekçiliği, dokumacılık, ayakkabıcılık, demirci ve terzi gibi meslekler sergilenirken video gösterimleriyle zanaatların anlatımı desteklenmektedir. Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi açıldığı günden bu yana çömlekçilik, ipek böcekçiliği ve yöresel lezzetler yapımı gibi çok sayıda etkinlik düzenlemiştir (Buyurgan ve Öztürk, 2021: 276-279).

Sönmez (2019: 1) ‘Yaşayan Müze Imoga (İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi)’nin Çağdaş Türk Baskı Sanatındaki Yeri’ başlıklı yüksek lisans tezinde İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi’ni yaşayan müze olarak nitelendirdiği için bu müze hakkında bilgi verilmesi tercih edilmiştir. Süleyman Saim Tekcan 1974 yılında Türkiye’nin ilk profesyonel baskı atölyesini kurmuştur. Özgün Baskı Atölyesi 2004 yılında daha geniş bir kurumsal yapı olan IMOGA Müzesi olarak sergi ve etkinliklere hizmet etmektedir. Müzesinin birinci katında Süleyman Saim Tekcan Özgün baskı üretimi ve resim çalışmalarını sürdürmeye devam etmektedir. İkinci katında ise Heykeltıraş Ali Teoman Germaner’in heykel atölyesi sanatseverlerle buluşmaktadır. Müzede, görsel sanatlar ve farklı disiplinlere ait eserleri üretmek içinde imkân sağlanmaktadır (Sönmez, 2019: 24-27).

3. Sivas Sanayi Mektebi Müzesi

Sivas, müzecilik yönünden gelişim gösteren ve müze sayısı gün geçtikçe artan bir kenttir. Kültürel zenginlik ve çeşitliliğe sahip olan Sivas’ta, müzeler kültürel mirasın aktarılmasında önemli bir rol üstlenmektedir. Sivas kent merkezinde Atatürk Kongre Müzesi, Arkeoloji Müzesi, Gökmedrese Vakıf Müzesi, Sanayi Mektebi Müzesi, Zanaatkarlar Çarşısı ve Müzesi, Savaş Atları Müzesi, Şehir Müzesi ve İsmet Yılmaz Eğitim Müzesi olmak üzere 8 tane müze bulunmaktadır.

Sivas Sanayi Mektebi yapısı simetrik düzene sahip U plan tipindedir. 55.50 metre cephe uzunluğuna sahip iki katlı yapıda, ana giriş batı cephesinde dışarı taşırılan kolların ortasından avluya yapılmıştır. Kesme taş ve moloz taşın birlikte kullanıldığı yapıda içte dolmagöz duvar tekniği uygulanmıştır. Yapının avlu bölümü revaklı olarak düzenlenmiştir. Yapının giriş bölümü 1.95 metre, kolların doğu bölümlerinin ise 3.16 metre dışarı taşırılması sonucunda arada kalan kısım revak olarak kurgulanmıştır. Revakların her biri sekizgen kesitli yedi sütun üzerinde S v C kıvrımlı kemerlerle süslenmiştir. Ahşap kemerlerin üzerinde palmetlerden oluşan yatay bordür bulunurken, bordürün üzerinde küçük ölçekli ahşap konsollar yerleştirilmiştir. Revak bölümleri haricinde cepheyi üç silme baştan başa çevrelemektedir. İlki zemin kat taban seviyesinde, diğeri pencerelerin üzerinde tavan seviyesinde, üçüncü silme ise saçaklardır. Ahşap saçakların silmelerle uyumlu olması için eğimli düzenlenmiştir. Cephenin kuzey ve güneyi arasında yaklaşık 40 cm kot farkı bulunmaktadır. (Bulut, 2006: 49-50).

Sanayi Mektebi Müzesi’ne ev sahipliği yapan bina, yıllar boyunca farklı işlevlerde kullanıldığı bir geçmişe sahiptir. Batılılaşmanın etkisiyle Sultan Abdülmecid döneminde ülkenin çeşitli yerlerinde mesleki eğitim veren sanayi mektepleri açtırılmaya başlamıştır. Sultan II. Abdülhamit döneminde Vali Reşit Akif Paşa tarafından 1902 yılında Hamidiye Sanayi Mektebi inşa edilmiştir. Vali Muammer Bey döneminde sanayi mektebine demircilik, marangozluk ve halı atölyesi açılmıştır. 1939 yılında sanayi mektepleri sanat okullarına dönüştürülmüştür. Yapı 1939 yılından 1961 yılına kadar sanat okulu olarak kullanılırken, 1961 yılında açık cezaevine dönüştürülmüştür (Bulut, 2006: 48). Uzun süre cezaevi olarak kullanılan yapıda 2019 yılında restorasyon çalışmalarının başlamasıyla cezaevi farklı bir yere taşınmış ve Sanayi Mektebi Müzesi’ne dönüştürmek için gerekli çalışmalar yapılmıştır. 2019 yılının temmuz ayında Sanayi Mektebi Müzesi ile yapının kapıları ziyaretçilere açılmıştır.

Yaşayan müze konseptinde tasarlanan Sanayi Mektebi Müzesinde yapının eski işlevlerini ziyaretçilere anlatmak amacıyla cezaevi günlerinin canlandırıldığı Cezaevi Odası ve mektep günlerinin tasvir edildiği Sanayi Mektebi Odası bulunmaktadır (Fotoğraf 1). Ayrıca müze içerisinde geleneksel el sanatları kursları için atölyeler, Sivas’a özgü eşya ve eserler salonu, konferans salonu, satış mağazası, kafeterya, yönetim ve hizmet birimleri bulunmaktadır. Halk Eğitim Merkezi ve Türkiye İş Kurumu aracılığıyla eğitim verilen Sivas Halısı ve Kilimi Atölyesi, Bağlama Atölyesi, Sivas Tarağı Atölyesi, Sivas Ağzılığı ve Kalemi Atölyesi, Sivas Bıçağı Atölyesi, Gümüş Atölyesi ve Bakır Atölyesindeki kurslar sayesinde Sivas’a özgü geleneksel el sanatları yaşatılmaktadır.

Müzenin bağlı olduğu kurum olan Sivas Kültür AŞ tarafından yapılan açıklamaya göre Sanayi Mektebi Müzesi’ni açılışından itibaren ilk 6 ayda 25 bini aşkın kişi ziyaret etmiştir (URL-5, 28.09.2023). Bu çalışmada Sivas Sanayi Mektebi Müzesinin kültürel miras açısından yaşayan müze olarak incelenmesi ve yaşayan müze tanımını alabilmesi için sağlaması gereken şartlar değerlendirilmiştir.



Fotoğraf 1: Sivas Sanayi Mektebi Müzesi (Kişisel Arşiv)

4. Yöntem

Yaşayan müze kavramının literatürdeki açılımına baktığımızda müzecilik terminolojisinde bu kavramın açık hava müzesi, binalar müzesi, çiftlik müzesi, yaşayan tarih müzesi, ekomüze ve halk müzeleri gibi farklı terimlerle yakın anlamda kullanıldığı tespit edilmiştir. Yaşayan müze kavramının kapsamı, niteliği ve kullanım şekli hakkında bilgi sahibi olmak için yaşayan müze, living museum, açık hava müzesi, ekomüze, bina(lar) müzesi, çiftlik müze(si), yaşayan tarih müze(si), ve halk müzesi anahtar kelimeleri ile teker teker YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanında aranacak alan ‘tümü’ ve arama tipi ‘içinde geçsin’ olarak seçilerek tarama yapılmıştır (Tablo 1).

Tablo 2. Araştırma Kapsamında Taranan Lisansüstü Tezler

Anahtar Kelime	Aranan Alan	Arama Tipi	Arama Sonucu
Yaşayan müze	Tümü	İçinde geçsin	8
Living museum	Tümü	İçinde geçsin	12
Açık hava müzesi	Tümü	İçinde geçsin	100
Ekomüze	Tümü	İçinde geçsin	10
Bina müzesi	Tümü	İçinde geçsin	0
Çiftlik müze	Tümü	İçinde geçsin	0
Yaşayan tarih müzesi	Tümü	İçinde geçsin	1
Halk müzesi	Tümü	İçinde geçsin	2

Yaşayan müze ve açık hava müzesi anahtar kelimeleri ile yapılan tarama sonucunda elde edilen lisansüstü tezlerden sadece Göl’e (2022) ait olan yüksek lisans tezinin ortak olduğu görülmüştür. Yaşayan müze ve living museum anahtar kelimeleri ile yapılan tarama sonucunda 5 adet (Göl, 2022; Altınbaş, 2022; Sönmez, 2019; Demir, 2010; Belen, 2015) lisansüstü tezin ortak olduğu tespit edilmiştir. Yaşayan müze ve ekomüze anahtar kelimeleri ile yapılan tarama sonucunda Belen’in (2015) yüksek lisans tezinin ortak olduğu görülmüştür. Yaşayan müze kavramının bire bir yerini tutmasa da açık hava müzesi ve ekomüze kavramlarının yerine kullanıldığı incelemeler sonucunda gözlemlenmiştir.

Uluslararası Müzeler Konseyi’ne (ICOM) göre ise yaşayan müze kavramı açık hava müzesi ile eş anlamlı olarak kullanılmaktadır (Shouyong, 2008: 13-14). Müzelerdeki nesnelerle izleyiciyi iç içe geçiren yaşayan müze ve açık hava müzeleri izleyici deneyimini öncelikli tutmaktadır. Yaşayan müzelerin, çiftlik müzeleri ve halk müzeleri olarak da adlandırıldığı görülmektedir (Göl, 2022: 100-101).

Sivas Sanayi Mektebi Müzesi kapsamı, işleyişi ve bulunduğu yapı itibarıyla ‘yaşayan müze’ olarak nitelendirilebileceği göstermek adına belirlenen ‘yaşayan müze’ parametrelerine göre Sivas Sanayi Mektebi Müzesi’nin analizi yapılacaktır.

5.Bulgular

Türkiye’de yaşayan müze tanımıyla adlandırılan 7 tane müze ve bu çalışmanın örneklem alanı olan Sivas Sanayi Mektebi Müzesi için literatür taraması sonucunda elde edilen bilgiler ışığında hazırlanan parametrelere göre değerlendirme yapılmıştır. Parametreler atölye imkânı, müze imkânı, sosyal medya görünürlüğü ve somut olmayan kültürel miras başlıkları altında hazırlanmıştır. Değerlendirme yapılırken kullanılacak parametreler şöyledir:

Atölye İmkânı

- 1: Ziyaretçilerin uygulamalı olarak katılacakları anlık atölye imkânı
- 2: Dönemlik/belirli periyotlarda düzenlenen atölye imkânı
- 3: Çocuklara özel atölye imkânı
- 4: Ahşap oymacılığı, ebru sanatı, ıhlamur baskı, kanaviçe gibi geleneksel el sanatları atölyelerinin varlığı

Müze imkanları

- 5: Cafe, çay bahçesi veya restoran imkânı
- 6: Hizmet mekanları (Çocuk bakım alanı, wc vb.) imkânı

Sosyal mecra görünürlüğü

- 7: Müze tanıtımı için web sitesi varlığı
- 8: Sosyal medya hesabının varlığı
- 9: Sanal tur imkânı

Somut olmayan kültürel miras

- 10: Somut kültürel miras elemanlarının tanıtımı için tanıtıcı levha veya bilgi panosu imkânı
- 11: Müze rehberi eşliğinde sesli anlatım imkânı

Tablo 2’de 1’den 11’e kadar numaralandırılan parametrelerin yaşayan müzelerde bulunup bulunmama durumu ifade edilmektedir.

Tablo 2. Parametrelere göre yaşayan müze değerlendirmesi

	Mardin Yaşayan Kültür ve Sanat Müzesi	Beyazırzı Yaşayan Müze	Kapadokya Yaşayan Miras Müzesi	Sinop Boyabat Belediyesi Yaşayan Kültürel Miras Müzesi	Tarihi Gümrük Hamı Yaşayan Müze	Ünye Yaşayan Kültürel Miras Müzesi	Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi	Sivas Sanayi Mektebi Müzesi
1					X		X	X
2				X		X		
3	X				X	X		X
4								
5	X		X	X		X	X	
6								
7				X	X	X	X	X
8								X
9	X	X	X	X	X	X	X	X
10	X							
11					X			
Toplam	7	10	9	7	6	6	7	6

Tablo 2’de yer alan veriler incelendiğinde bütün müzeler tarafından sağlanan parametrelerin 4 ve 6 numaralı parametreler olduğu görülmektedir. 8,10 ve 11 numaraları parametrelerin sadece birer müzede

bulunmadığı tespit edilmiştir. Sosyal medya hesabının varlığını değerlendiren 8 numaralı parametre Sivas Sanayi Mektebi Müzesi için sağlanmamaktadır. Mardin Yaşayan Kültür ve Sanat Müzesi ve Beypazarı Yaşayan Müze'nin sosyal medya hesaplarında web sayfasına erişim için link bulunsa da bu web sayfalarına erişim sağlanamamıştır. Kapadokya Yaşayan Miras Müzesi'nin ait web sayfasına ise erişim sağlanmaktadır. 10 numaralı parametreye göre sadece Mardin Yaşayan Kültür ve Sanat Müzesi'nde somut kültürel miras elemanlarının tanıtımı için tanıtıcı levha veya bilgi panosu imkânı bulunmamaktadır. 11 numaralı parametreye göre müze rehberi eşliğinde sesli anlatım imkânı sadece Tarihi Gümrük Hanı Yaşayan Müze'nde bulunmamaktadır. 9 numaralı parametre, yaşayan müzelerin tanıtımı açısından önem taşımamasına rağmen hiçbir müzede bulunmaması dikkat çekmektedir. Sivas Sanayi Mektebi Müzesi'nin değerlendirmeye alınan 11 parametreden 6 parametreyi sağladığı tespit edilmiştir. Değerlendirilen üçer müzenin 6 ve 7 puan, birer müzenin ise 9 ve 10 puan aldığı hesaplanmıştır. Değerlendirmeye alınan müzelerin toplam puanlarına baktığımızda Sivas Sanayi Mektebi Müzesi'nin yaşayan müzeler gibi adlandırılabilceği görülmüştür.

Sanayi Mektebi Müzesi'nin tanıtım sayfasında müzenin yaşayan müze konseptinde tasarlandığı ifade edilmiştir (URL-6, 28.09.2023). Dönemin valisi Sanayi Mektebi Müzesi'nin açılışında müzeyi yaşayan müze konseptinde tasarladıklarını şu sözlerle ifade etmiştir: “Yaşayan Müze anlayışı ile gelen ziyaretçilerimizin uygulamalara katılmalarına olanak sağlayacak düzenlemeleri hayata geçirdik. Ziyaretçilerimizin yapının geçmişi ile bağ kurabilmelerine imkân sağlayan Açık Cezaevi Odası ve Sanayi Mektebi Odalarını oluşturduk. Nihayetinde atölyeleri, geçmişe bağ kuran odaları, sosyal alanları ve işletme modeli ile örnek bir müze projesini hayata geçirmenin mutluluğunu hep birlikte yaşıyoruz” (URL-7, 28.09.2023). Sanayi Mektebi Müzesi'nde toplam 7 farklı alanda kurs verilirken, müzede kurslara katılmak için yılın belirli dönemlerinde Halk Eğitim Merkezi'ne kayıt yaptırmak gereklidir (URL-8, 28.09.2023). Atölyelere katılım uzun süreli olurken, anlık ziyaret gerçekleştiren ziyaretçiler atölyelere katılım sağlayamamaktadır.

6.Sonuç

Müzeler kültürel mirasın tanıtılması, korunması ve geleceğe taşınması konusunda aracılık eden mekanlardır. Geleneksel müzecilik anlayışında kültürel miras değeri olan nesneler sergi nesnesi olarak yer bulurken yaşayan müze anlayışında müzenin öznesi katılımcı olmaktadır. Somut ve somut olmayan kültürel miras değerlerinin sergileme, canlandırma veya atölyeler aracılığıyla deneyimlemesi müze ziyaretçilerinin pasif ziyaretçiden aktif ziyaretçiye dönüşmesini sağlamaktadır. Yaşayan müzeler kültürel miras bilincinin gelişmesini, kültürel mirasın gelecek nesillere aktarılmasını sağlamaktadır.

Yaşayan müze kavramı son yıllarda literatürde yer almaya başlarken bu kavramın living museum, açık hava müzesi ve ekomüzeyle yakın anlamlarda kullanıldığı görülmüştür. Bu çalışmada kültürel miras bağlamında müzelerin önemine vurgu yapılırken Sivas Sanayi Mektebi Müzesi'nin pratikte büyük oranda, yaşayan müze statüsünde çalıştığı gösterilmiştir. Sanayi Mektebi Müzesi'nde atölyelerin varlığı, somut olmayan kültürel miras değerlerinin sergilenmesi, yapının önceki işlevlerini ziyaretçilere anlatmak için canlandırılma yapılması olumlu karşılanan niteliklerdir. Olumlu faaliyetlerin yanında geliştirilmesi gerekli görülen bazı hususlar bulunmaktadır. Sivas Sanayi Mektebi Müzesi'nin yaşayan müze statüsünde değerlendirilmesi için geliştirilen öneriler şunlardır:

Gelişen teknoloji yardımıyla müze binası içerisinde ve çevresinde sanal tur imkânı sunulmalıdır. Bu sayede ziyaretçi deneyimi artırılarak, insanların Sivas'a ve müzeye gelme arzusu oluşturularak turizme katkı sağlanacaktır.

Sanayi Mektebi Müzesi'nin hususi bir web sayfası ve sosyal medya hesabı bulunmamaktadır. Müzenin görünürlüğünün artması ve tanıtılması için sosyal mecraların aktif kullanılması gerekmektedir. Sivas Valiliği'nin web sayfasında müze tanıtılsa da müzeye özel web sayfası açılması ve bu sayfada etkinlik ve atölyelerle ilgili güncel haber ve duyuruların paylaşılmasıdır. Müze adına resmi sosyal medya hesabı açılarak müze tanıtımının yapılması; insanların atölyeler, etkinlikler veya açılış-kapanış saati hakkında bilgi almak için iletişime geçilmesinde kolaylık sağlanmalıdır.

Sanayi Mektebi Müzesi'nde mevcut olan atölyelere Halk Eğitim Merkezleri aracılığıyla kayıt yaptırılmakta ve atölyelerdeki kurslar belirli dönemlerde açılmaktadır. Atölyeleri sadece kursa kayıt yaptıran

kişilerin kullanması, anlık ziyaretçilerin kullanamaması müze deneyimi konusunda kısıtlama getirmektedir. Bunun için mevcut kurslara ek olarak müze ziyaretçilerinin anlık katılabilecekleri atölyeler oluşturulmalıdır.

Sanayi Mektebi Müzesi'nde çocukların el becerilerine uygun atölyeler açılmalıdır. Çocuklara özel atölyelerin tasarlanması çocukların erken yaşta kültürlerini deneyimlemesini ve kültürel bilincin oluşmasını sağlayacaktır. Atölyeler sayesinde çocukların müze ziyaretleri eğlenceli hale getirilerek müzelere ve kültürel değerlere olan ilgi artacaktır.

Bu çalışmada yaşayan müze kavramının literatürde yeni yer almaya başladığı ve farklı kavramlarla iç içe kullanıldığı tespit edilmiştir. Yapılan bu çalışma sayesinde Sivas Sanayi Mektebi Müzesi'nin literatürde yer alması sağlanırken, müzenin geliştirilmesi ve yaşayan müze statüsünde tanıtılması önerilmektedir. Bu çalışmanın yaşayan müzenin önemi hususunda farkındalık kazandırması ve ilerleyen çalışmalara fikir oluşturacağı düşünülmektedir.

Kaynaklar

- ALTINBAŞ, S. (2022). *Yaşayan Müze Olgusu Kapsamında Kırşehir Yaşayan ve Yaşatan Halk Kültürü Müzesi Önerisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ALTINBAŞ, S. ve ETİKAN, S. (2021). “Kültürel Mirasın Korunmasında “Yaşayan Köy” Anlayışı ve Bazı Yaşayan Köy Açık Hava Kültürel Miras Müzeleri”. *Folklor Akademi Dergisi*, C. 4, S. 1, 23 – 39
- BELEN, N. (2015). *Termessos Arkeolojik Sit Alanının Ekomüze Kapsamında Değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- BULUT, M. (2006). *Sivas'taki Geç Dönem Osmanlı Kamu Yapıları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BUYURGAN, S., ve ÖZTÜRK, G. B. (2021). “Bilecik Belediyesi Yaşayan Şehir Müzesi ve yaşama katkıları”. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, C. 27, S. 46, 271-284. <https://doi.org/10.35247/ataunigsed.845628>
- DEMİR, Z. S. (2010). *Sürdürülebilirlik ve İktidar Bağlamında Sözel Belleğin Türk Müzelerinde Kullanımı*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GÖL, G. E. (2022). *Mimari Göstergebilim Bağlamında Yaşayan Müze ve Örnek Analizi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Lisansüstü Programlar Enstitüsü.
- HALAÇ, H. H. ve BAYRAM, F. (2019). “Kültürel Miras Değerlerinin Aktif Sunumu, “Beypazarı Yaşayan Müze” Örneği”, *Current Debates on Social Sciences 2 Archaeology and Arts*. (Hzl.: T. Gültekin, C. Aksoy Sugiyama, Z. Karacagil), 51-68, İstanbul: Bilgi Kültür Sanat Yayınları.
- HIRSH, J. (2014). “Dönüşen Halk Bilimi: B. A. Botkin”, (Çev. Mehmet Emin Dede). *Uygulamalı Halk Bilimi*. (Ed. M. Öcal Oğuz vd.), Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- ICOM (2006). “Code of Ethics for Museums”. <http://archives.icom.museum/ethics.html#section4> (Erişim: 30.09.2023)
- KAYA KÖSE, E. & AKBULUT, D. (2019). “Yerel Üretim ve Turizm İlişkisinde Tasarım Müdahaleleri Üzerine; Safranbolu Örneğine Doğru”. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, C. 4, S. 6, 362-385. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/tykhe/issue/55451/759952>
- MAKTAL CANKO D. (2014). *Müzeler, Oyunlar, Oyuncaklar ve Çocuklar*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- ÖZÜNEL ÖLÇER, E. (2011). *Peri Bacalarına Sihirli Değnek: Nevşehir Turizminin Kültürel Animasyon ve Uygulamalı Halkbilimi Bağlamında Değerlendirilmesi*. 1. Uluslararası Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildiri Kitabı, 93-103.
- PAN, Y., HE, L. L. ve SHİ, Y. (2012). Practice of ‘Living Museum’ in the Traditional Architecture Culture Protection and Renewal in South Fujian, *Applied Mechanics and Materials Online*. 209-211, 98-102 doi:10.4028/ www.scientific.net/AMM.209-211.98

- SHOUYONG, P. (2008). The protection of cultural intangible heritage, *Museum International*, 60 (1–2), 12–19.
- SÖNMEZ, M. (2019). *Yaşayan Müze İmoga (İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi)'nın Çağdaş Türk Baskı Sanatındaki Yeri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TAHMAZOĞLU, M. İ. (2017). *Gaziantep İlinin Sürdürülebilirlik Açısından Değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hasan Kalyoncu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TEZCAN AKMEHMET, K. (2017). “Yaşayan Müze Kavramı Üzerine Bir İnceleme”. *Yaratıcı Drama Dergisi*, C. 12, S. 2, 1-16, Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ydrama/issue/60246/876480>
- TİKBAŞ APAK, F. (2018). “Halk Bilimi Müzeciliğinde Yeni Bir Müze Önerisi: Kırk Odalı Masal Müzesi”. *Studies of The Ottoman Domain (Osmanlı Hakimiyet Sahası Çalışmaları)*, C. 8, S. 14, 179-194. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/ohsc/issue/35933/403343>
- UNESCO (2013). “Managing Cultural World Heritage”. <http://whc.unesco.org/en/managing-cultural-world-heritage/> (Erişim: 08.03.2020)
- UNESCO (2003). “Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi”. <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-TR-PDF.pdf> (Erişim: 15.03.2024)
- YASAK, İ. (2021). *Sivas İli*. Sivas Belediyesi Tarih Aynasından Şehir Kitaplığı, Sivas: Enki Matbaacılık.
- YILDIRIM, A. (2022). *Uygulamalı Halk Bilimi Müzelerinin Kültürel Miras Farkındalığına Etkisinin İncelenmesi: Kapadokya Yaşayan Miras Müzesi Örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet Kaynakları:

- URL 1: <https://artam.com/makaleler/konular-konuklar/icomdan-yeni-muze-tanimi> (Erişim: 28.09.2023)
- URL 2: <https://www.cnnturk.com/yerel-haberler/mardin/mardinde-yasayan-kultur-ve-sanat-muzesi-acildi-1698858> (Erişim: 28.09.2023)
- URL 3: <https://www.instagram.com/mardinyasayanmuze/> (Erişim: 28.09.2023)
- URL 4: <https://www.boyabat.bel.tr/proje/yasayan-kulturel-miras-muzesi-> (Erişim: 09.02.2021)
- URL 5: <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/ecdada-vefa-ornegi-sanayi-mektebi-muzesine-ziyaretci-ilgisi/2474764> (Erişim: 28.09.2023)
- URL 6: <https://visitsivas.com/muzeler/sanayi-mektebi-muzesi> (Erişim: 28.09.2023)
- URL 7: <http://www.sivas.gov.tr/sanayi-mektebi-muzesi-torenle-hizmete-acildi> (Erişim: 28.09.2023)
- URL 8: <https://www.trthaber.com/foto-galeri/sanayi-mektebi-muzesi-unutulmaya-yuz-tutmus-meslekleri-yasatiyor/43016/sayfa-7.html> (Erişim: 28.09.2023)

AZERBAYCAN ÂŞIK ŞİİRİNDE MANİ

Leman SÜLEYMANOVA*

Öz

Türk sözlü geleneği içerisinde yer alan Azerbaycan folklorunun en popüler türlerinden biri olarak kabul edilen mani, âşık şiirinde de yer almaktadır. Azerbaycan sahası âşıklık geleneğinde hem âşıkların eserlerinde bağımsız bir tür olarak hem de bir yedekli koşmanın bileşeni olarak mani ile karşılaşmaktadır. Mani bir nazım biçimi olarak âşık edebiyatında kendine özgü bir alan kapsamaktadır. Aynı zamanda sözlü edebiyatta en küçük tür olarak da bir biçimde yayılmıştır. Bireysel olarak âşıkların ürettiği maniler, bazı durumlarda cevap gerektiren türden olan manilerdir. Görünüşe bakılırsa bu tür maniler atışma sırasında kullanılmıştır. Bu da onlara verilmiş mani-bulmaca adı ile kanıtlanmıştır. Bu metinlerin bazılarının soru şeklinde olan kısmı derlense de onların cevabı niteliğindeki manilere kitaplarda nadiren rastlanmıştır. Âşıkların eserlerinde kullanılan belli sayıdaki maniler, yanıt gerektirmeyen sıradan manilerdir.

Âşık şiirinde olduğu kadar destanlarda da mani türü yaygın kullanılmaktadır. Azerbaycan'da bugüne kadar basılmış folklor yayınlarına bakıldığında, tecnislerde yedekli kıtaları dikkate alınmazsa, destanda maninin kullanıldığı durumlar az orandadır. Ama Araz'ın karşı yakasında, İran sınırları içinde yaşayan Azerbaycan Türkler'inden derlenmiş destanlarda durum farklıdır. Oradan derlenmiş destanlarda maninin bol olması ile karşılaşmaktayız.

Maninin âşık sanatında çok önemli bir yere sahip folklor türlerinden biri olduğunu bu anlattıklarımıza esasen söyleyebiliriz. Azerbaycan'da destan anlatırken mani söylenmemesi, dinleyici kitlesi tarafından hoş karşılanmayacak, hatta bunu âşığa kusur bulacak kadar önemli bir yere sahiptir. Bu nedenden dolayı Azerbaycan'da mani söylemeyen âşık bulmak neredeyse zordur. Böyle talepkâr dinleyici kitlesi karşısında saz çalmak, şiir söylemek, destan anlatmak âşıktan özel bir yetenek ister. Böylece maninin bir tür olarak gelişmesinde âşıkların ve âşık meclislerinin de önemli ölçüde rolü olmuştur.

Bunlara ilaveten Azerbaycan'ın çeşitli bölgelerinde âşık meclislerinde âşıktan ve dinleyicilerden izin alarak duruma ve konuya göre mani söyleyen kişilerle bağlı bilgilerle de karşılaşmak mümkündür. Bu olgunun kendisi de maninin âşık edebiyatı ile ilişkisinden haber vermektedir.

Âşık edebiyatında yaygın olarak kullanılmasına rağmen ne yazık ki bu mesele bugüne kadar araştırma konusu olmamıştır. Bu makalenin bu alandaki boşluğu bir ölçüde dolduracağına inanıyoruz.

Anahtar Kelimeler: mani, âşık sanatı, koşma, yedekli mısra, tecnis.

* Doç, Dr., AMEA Folklor Enstitüsü , leman.suleymanova.2018@mail.ru, ORCID: 0000-0003-1224-0039

MANİ IN AZERBAIJAN ASHUG POETRY

Abstract

Mani, one of the most popular genres of Azerbaijan folklore with in the Turkish oral tradition, is also included in ashug poetry. In the Azerbaijan ashug tradition, we encounter mani both as an independent genre in the creativity of ashugs and as a component of jigha stanza. Performing mani, as a form of verse, covers a unique area in ashug literature. It has also spread widely as the smallest genre in oral literature. The bayaties created by individual ashugs are the bayties that require an answer in a number of cases. Apparently, such bayaties were used during deyishma (an exchange of ideas expressed through poetry). This is proven by the name given to them – riddles. It should also be noted that although the part of some of these texts in the form of questions is collected, we rarely find bayatis that are said as their answers in printed books. A certain number of bayaties used in the creativity of ashugs are simple bayaties that do not require an answer.

The mani genre is widely used in epics as well as in minstrel poetry. If we don't take into account the ciga stanzas given in the tajnises in folklore collections published so far in Azerbaijan, there are relatively few cases of using bayati in the epic itself. But the situation is different in the epics recorded from the other side of Araz - from Azerbaijan Turks living with in the borders of Iran. There are many bayaties in the sagas collected from there.

Based on all this, we can say that mani is one of the folklore genres that occupy a very important place in the art of ashug. The audience will not like not saying mani when telling a story in Azerbaijan, and the audience will even look at this incident as a serious flaw of the ashug. For this reason, it is almost difficult to find an ashug who does not perform mani in Azerbaijan. Playing a musical instrument, reciting poems, and reciting epics in front of such a demanding audience requires a special talent from the ashug. Thus, ashug and ashug' parties played an important role in the development of mani as a genre.

In addition to these, it is possible to find information about people who read mani according to the situation and topic with the permission of the ashug and audience in different regions of Azerbaijan. This event itself informs us about the connection between mani and ozan literature.

Despite its widespread use in ashug literature, unfortunately, this issue has not been the subject of research until now. We think that this article will bring some clarity to the issue.

Keywords: mani, ashug creativity, goshma, couplet with cygha, tajnis.

Giriş

Azerbaycan âşık sanatında mani kullanımı ile sık sık karşılaşmaktayız. Âşıklar yalın olarak, yedekli koşmanın yedek dörtlüğü gibi mani söylemekle beraber, hem de destanlarda manileri sık sık kullanmışlar. Bazı âşıklarımızın sazla yanı sıra tanbur da kullandıkları bilinmektedir (örneğin, Molla Cüme). Yalın olarak söylenilen mani metinlerinin büyük çoğunluğunun irticalen icra edildiği kanısındayız. Tanburla söylenen manilerin (bu maniler hayla adlandırılıyor) neredeyse tamamı irticalen icra edilmektedir.

Yedekli koşmalara maninin eklenmesi yalın olarak söylenme durumundan farklıdır. Buraya maninin dâhil edilmesi için onun koşmanın metnine uygunlaştırılması gerekmektedir. Bu zaman hem mezmunun hem de kafiye ve cinas kelimelerin uyumu şarttır.

Destanlarda mani kullanımı ise, her iki durumdan farklıdır. Mani destanda verilmiş fikrin güçlendirilmesine hizmet ediyor. Bunların daha çok efkarlı maniler olduğu görülmektedir. Âşık maniyi destan kahramanının düştüğü ağır durumları göstermek için kullanıyor. Bu zaman âşığın yüz ifadeleri ve sesi değişiyor ve genel olarak hüznü maniler söylüyor. Bu manileri neredeyse ağıta da benzetmek olur. Destanda kullanılan manilerin az bir kısmı da coşkulu manilerdir. Bunlar daha çok düğün gibi etkinliklerin anlatıldığı zaman kullanılmaktadır. Bu metinleri söyleyen âşık aynı zamanda sahne gösterisinde bulunuyor. Bunlardan, âşık davranışlarını, jest ve mimiklerini de mutlaka söylediği manilere yansıtması sonucuna varmak mümkündür.

Âşık şiirinde mani

Sözlü edebiyatın en küçük türlerinden biri olan maniler, bağımsız olarak kullanılmakla beraber, hem âşık şiirinin hem de diğer türlerin içerisinde değer almaktadır. Âşık araştırmacısı Mürsel Hekimov'a göre “Mani, Azerbaycan sözlü halk edebiyatında özellikle saz âşıkların eserlerinde kullanılan en verimli türlerden biridir” (2004: 402). Hatta o, maniyi “Âşık edebiyatının önemli bir dalı” olarak görmektedir (Hekimov, 2004: 405).

Türk araştırmacı Erman Artun'un görüşünden hareketle mani kullanımına sadece Azerbaycan sahası Âşık edebiyatında değil, genel olarak Türk Âşıklık geleneğinde de rastlandığı söylenebilir. Bazı âşıklar türkülerin arkasına mani ya da söz eklerler. Bu tür manilere “Türkünün pişrevisi” denir (2001: 102).

Azerbaycan âşık edebiyatında bireysel âşıkların eserlerinde mani kullanımıyla karşılaşmaktayız. Böyle sanatçılardan biri de Âşık Nesib'dir. Âşık Nesib aşk şiirlerini çeşitli biçimlerde dile getirmiş, geraylı ve manileri yerine göre ustalıkla kullanmıştır. İncelikli hisler ve derin duygularla dolu olan maniler, yoğun fikir içeren türlerden biridir. Âşık Nesib, ilk aşkının acılarını cinaslı kafiyelerle ve orijinal benzetmelerle maniye aktarmıştır:

“Yarı gül,
Ağ eğyarın yarı gül.
Beyenmedin Nesibi,
İndi xarla yarı, gül.”

Veya:

“Yaradı,
Sine-başım yaradı.
Bahar düşer yadıma,
Çekilende yar adı” (Asker, 2016: 75-76).

Bu şekilde sanatında sık sık mani türüne başvurmuş âşıklardan biri de Molla Cüme'dir. Onun Azerbaycan sahası âşıklık geleneğinde mani türünde söylediği türkülerini derlenerek yayınlanmıştır. Yayınlanmış manilerin bir kısmının anonim olduğu ama âşığın bunlara sanatsal yaklaştığı görülmektedir. Ona ait olan manilerin bir kısmının ise irticalen söylendiği kanısına varmaktayız. Ayrıca Molla Cüme kadar bu türe onun çağdaşları arasında başvurmuş ikinci bir âşık görülmemektedir (Vaqifqızı (Süleymanova), 2013: 249). Bu konuda irticalen mani söyleyen başka bir âşığın ise Sarı Âşık olduğu söylenebilir. Onun sanatı baştan başa mani üzerinde kurulmuştur. Sarı Âşık manilerinde iki yön tespit edilmektedir. Biri onun bağımsız olarak söylediği ve genellikle sevgilisi Yahşi 'ya adadığı manilerdir. İkinci kısım maniler ise daha çok halk manilerinden etkilenecek söylediği manilerdir. Bu maniler halk manilerinin varyantları olarak görülmektedir (Vaqifqızı (Süleymanova), 2021: 288).

Sarı Âşık'a ait manilerinin varyantlaşma süreci örnekle gösterilebilir:

Ezizim, veten yahşı,

Geymeye ketan yahşı.

Gezmeye gerib ölke,

Ölmeye veten yahşı (Behcet, 2006: 38).

Halk arasında çokca söylenen bu mani Sarı Âşık'ta bu şekilde değişime uğramıştır:

Aşıq, veten yahşısı,

Köynek ketan yahşısı.

Geriblik cennet olsa,

Yene veten yahşısı (Vahid, 2021).

Âşık sanatında mani yalın olarak yer almakla beraber aynı zamanda yedekli koşmanın bir bileşeni olarak kullanılmıştır. Buna göre de âşık edebiyatında maninin en çok rastlandığı yerlerden biri yedekli tecnislerdir. "Yedekli tecnis kıtanın muhtevasına göre her kıtanın iki mısrasından sonra eklenir. Sonra tecnislerin üçüncü ve dördüncü mısraları tekrar okunur. Tecnislerde kullanılan yedekli kafiyeli sözlerin de cinas olması gerek" (Hekimov, 2004: 443). Bu durumda koşmanın her iki mısrası arasına bir mani eklenir. Bu manilere yedekli mısra denir.

Kelbecerli Âşık Şemşir'in sanatında mani metinleri ile karşılaşmaktayız. Onun daha çok yedekli tecnislerinde mani kullanıldığı görülmektedir. Bu bir yandan türün talebinden kaynaklanmaktadır, diğer yandan Âşık Şemşir'in doğup büyüdüğü çevre ile ilgilidir. Onun doğup büyüdüğü çevrede şiirsel düşüncenin ana kalıbı mani türüdür. Âşık Şemşir'in mani yaratıcılığına baktığımızda diğer âşıklarda olduğu gibi iki yönde geliştiğini görüyoruz. İlk olarak, Âşık Şemşir'in kendisi bağımsız mani yaratıcılığıyla uğraşmıştır. Örneğin:

"Yetişib üzüm indi,

Bir salxım üzüm indi.

Toxundu, qan olmadı,

Üzüne üzüm indi" (Âşık Şemşir, 2004: 481).

İkinci yön halk manilerinden yararlanarak yazılan manilerdir. Âşık Şemşir ünlü manilerimizden çok ustaca yararlanmış ve yeni maniler yazmıştır.

"Men aşıqem, yüz qandı,

Elli qandı, yüz qandı.

Kebe yıxmaq bir evdir,

Könül yıxmaq yüz qandır" (Bayatılar, 1977: 81).

“Men aşiqem min qana,
 Arif metleb min qana.
 Birce ürek yıxarsan,
 Evez olar min qana” (Âşık Şemşir, 1996: 289).

Aşığın nerdeyse tüm manileri cinaslıdır. Cinasa dayalı maniler, normal manilerden daha zordur. Çünkü burada sadece fikrin ifadesi değil, aynı zamanda cinaslı kelimelerin anlam kazanması ve yerinde kullanılması da gereklidir. Aşığın manilerine baktığımızda bu görevi başarıyla yerine getirdiği görülmektedir.

Üstat âşıkların eserlerinde karşımıza çıkan koşmaların bazıları yedekli koşmalardır. Yedekli mısrayı koşmaya eklemek için âşığın özel beceri göstermesi gerekir. Böylece eklenen mani şiirin metni ile bir bütünlük içine girer. Hem şiirsel biçimi korumak hem de içeriğin güzelliğine zarar vermemek sanatçıdan özel bir yetenek ister. Bu sırada koşmada kullanılan kelimelerin mani içinde de kullanıldığına şahit olmaktadır. Yedekli mısralar, âşığın koşmada anlatmak istediği düşünceleri bir kez daha destekler niteliktedir. Yedekli mısralarda kullanılan manilerin çoğunlukla cinaslı maniler olduğu görülmektedir. “Bu şekil, daha çok Doğu Anadolu ve Azeri sahası âşıkları tarafından sevilen ve kullanılan bir şeklidir” (Çıldırılı Âşık Şenlik, 2007: 37). Âşık Şenlik’in yedekli koşmalarından bir örnek:

Bir salatin meni teklif eyledi,
 Doldurdu badeyi, oğlan, bir bir çek,
 Men aşığam bir bir çek,
 Bir bir doldur, bir bir çek.
 Yığ gözeller kervanın
 Gel qarşımdan bir bir çek.
 Dedim, ay qız, gam dağları var mende,
 Dedi, getir sinem üste bir bir çek (Çıldırılı Âşık Şenlik, 2007: 247).

Mani, halkın kültürüne güçlü bir şekilde nüfuz etmiş bir folklor türüdür. Mani ile sadece âşık edebiyatında değil, halk edebiyatının pek çok türünde de karşılaşılır. Maninin Türk şiir düşüncesinin anlatımında en etkili tür olması, anlatım gücünün ve halkın hayatındaki olaylara hızlı tepkisinin başka türlerin içerisinde de kullanılmasına yol açtığı düşünülmektedir.

Destanlarda Mani

Azerbaycan âşıklarının eserlerinde, destanlarda sık sık maniler görüldüğünü de belirtmek gerekir. Gelenekte destan anlatımında mani kullanımına rastlamakla birlikte toplu ve matbu destanlarda mani kullanımına rastlanmamaktadır. Bunun nedeni ise, Azerbaycan'da derlenen ve yayınlanan destanların çoğunun Sovyet döneminde yayınlanmış olmasıdır. Bu dönemde derlenmiş ve yayınlanmış diğer folklor örnekleri gibi destanlarda da “değişiklikler” yapılmış ve bu dönemde mani destan metinlerinden “fazla” olduğu için çıkarılmıştır. Ancak İran sınırları içerisinde olan Güney Azerbaycan'dan derlenen ve yayınlanan anonim destanların varyantlarına baktığımızda, destancılık geleneğinde mani türünün kullanımının ne kadar yaygın olduğu görülmektedir. Ayrıca Azerbaycan destanlarından biri olan “Arzu Kamber” Destanı (destanın Irak Türkmen folklorunda da varyantları vardır) mani türüne dayanmaktadır.

Güney Azerbaycan'dan derlenen destanlarda sözlerin etkisini artırmak için maninin çeşitli biçimlerde kullanıldığı görülmektedir. Mani türünün destanlarda bu şekillerde kullanılması genel olarak anlatıcının hayal dünyasından ileri gelse de aynı zamanda kısa olduğu ve kolay anlaşıldığı için de başvurulmuş bir yöntem olduğu kanısındayız:

- a) Mani serbest biçimde verilmiştir (Güney Azerbaycan Folkloru, 2020: 218);
- b) Maniden önce âşık şiirinin türlerinden biri (koşma veya geraylı dörtlüğü) yer almakta, peşinden mani gelmektedir (Güney Azerbaycan Folkloru, 2017: 248-249);
- c) Mani iki âşık şiiri arasında yer almıştır (Güney Azerbaycan Folkloru, 2017);
- d) Koşmanın her dörtlüğünden sonra mani söylenmektedir (Güney Azerbaycan Folkloru, 2017: 26-27, 28-29, 36);
- e) İki koşma dörtlüğü, peşinden mani ve son olarak yine bir koşma dörtlüğü gelmektedir (Güney Azerbaycan Folkloru, 2017: 58);
- f) İki koşma dörtlüğü, bir mani, iki koşma dörtlüğü gelmektedir (Güney Azerbaycan Folkloru, 2017: 59-60);
- g) Üç koşma dörtlüğünden sonra verilen bir mani gelmektedir (Güney Azerbaycan Folkloru, 2017: 49).

ğ) Bir mani, bir koşma dörtlüğü, sonra bir mani gelmektedir (Güney Azerbaycan Folkloru, 2017: 41).

Bunun daha karmaşık biçimlerini “Şikari” Destanında bulmak mümkündür (Güney Azerbaycan Folkloru, 2018).

Güney Azerbaycan'dan derlenen destanlarda metnin farklı yerlerinde aynı maninin çeşitli versiyonlarda verilen varyantları ile karşılaşılabilir. Bu tür olgularla sıklıkla karşılaşılabilir. Biz bir olguyu belirtmekle yetineceğiz. Aşağıdaki örnek, varyant farkıyla “Şikari” Destanında birkaç yerde yer alır:

“Yol kesenler, ay yol kesenler,

Qorxmaram, yol kesenler.

Gel bir qol-boyun olax,

Belke ayrıldım sennen” (Güney Azerbaycan Folkloru, 2018: 27).

“Gederem özge kende,

Qoxmaram yol kesennen.

Gel bir qol-boyun olax,

Belke ayrıldım sennen” (Güney Azerbaycan Folkloru, 2018: 72).

“Gederem, yol kesennen,

Qorxmaram yol kesennen,

Gel bir qol-boyun olax,

Belke ayrıldım sennen” (Güney Azerbaycan Folkloru, 2018: 76).

“Gederem ölke sennen,

Qorxmaram yol kesennen.

Gel bir qol-boyun olax,

Belke ayrıldım sennen” (Güney Azerbaycan Folkloru, 2018: 96).

Maninin destanlarda kullanımına Güney Azerbaycan âşıkların repertuarında sıklıkla rastlanır.

Araştırmacı Metanet Maşallahgızı (Abbasova) bu konuda şöyle yazar: “Mani, varsağı, geraylı, divani, koşma, kıfılbend, harbe-zorba, muhammes, tecnis, vucudname, ustadname vb. şiir türleri özellikle Tebriz âşıklarının sanatında yaygındır” (2022: 288). Sonra böyle devam eder: “Tebriz destanlarında âşık şiiri türlerinin birbiri ardına kullanılması bütün destan metinlerinin yapısında rastlantısaldır. Gözlemlediğimiz “Şikari” ve “Rüstem ve Söhrab” destanlarında geraylı, koşma veya gazel üzerinde çalınan saz havasından sonra temaya göre bir mani de eklenir:

“Rüstemem, gelmesem, yandır çadırı,
Getmeginen, bend olma dağılsa varım.
Başımda cem olan pehlevanlarım,
Hara getsin bir mahele deyersen.

Bafa bağlar,
Biçinçi bafa bağlar.
Kül o merdin gözüne,
Namerde vefa bağlar” (“Rüstem ve Söhrab” destanından).

Veya:
“Günahın var, qollarıvı bağlaram,
Söyle görüm, Reyhaneni neynedin?
Üreyimi eşq oduynan dağlıram,
Söyle görüm, Reyhaneni neynedin?

Men aşiq, dağda ne var?
El gezer, dağda ne var?
Mecnun xeyallı könlüm,
Leylisiz dağda ne var?” (Maşallahgızı (Abbasova), 2022: 289-290).

Güney Azerbaycan'dan derlenen destanlardan biri de “Tufarganlı Abbas ile Gülgez” Destanıdır. Derleyici şöyle yazar: “Tufarganlı Abbas ile Gülgez” Destanı 1998 yılında Âşık Hasan Gaffari tarafından anlatılmış ve kaydedilmiştir. Âşığın dediğine göre bu destanı ustadı Âşık Ali Serkanlı'dan öğrenmiştir. Ayrıca Âşık Elesger Merendli, Âşık Cengiz Biriya (Erezayin), Âşık Derviş Vahabzade, Âşık Hüseyin Sai, Âşık Ahmed Hamidi (Karadağ), Âşık Yedulla Eyvazpur (Tufargan), vb. âşıklar tarafından sürekli söylenilmiştir” (Güney Azerbaycan Folkloru, 2017: 413). Bu destanın en ilginç yönlerinden biri de okunan şiirlerin her birinin hangi hava ile okunduğunun belirtilmesidir. Kitaptan (Güney Azerbaycan Folkloru, 2017: 14-93) terkinde manilerin yer aldığı şiirlerin okunduğu havaların isimlerini seçtik ve şöyle bir tablo elde ettik: “Yanık Keremi”, “Ceyrani Keremi”, “Gürbeti”, “Güzelleme”, “Celili”, “Garaçı Kaytarması”, “Zil Nahçıvani”, “Cengi Köroğlu”, “Zil Yanık Keremi”, “Ağır Kahramani”. Bu havalar arasında “Yanık Keremi” üzerine üç, “Ceyrani Keremi” üzerine iki, “Celili” üzerine iki, “Garaçı Kaytarması” üzerine iki, diğer havaların üzerinde ise sadece bir şiirin okunduğunu görmekteyiz. Ancak âşığın bu durumlarda neden bu havalar üzerinde mani okuduğunu belirlemek zordur. Nedeni o havaların mani metinlerine uygun olması mı, ya gelişigüzel olarak okunması mı, bunu tespit edemiyoruz.

M.Maşallahgızı (Abbasova) kahramanlık destanlarından örnekler vermekle birlikte, geleneksel âşık destanlarında koşma, geraylı, mani şiir türlerinin ve kahramanlık destanlarının motifine uygun olan şiir türlerinin içerisinde atışmaların daha çok olduğunu özellikle belirtmektedir (2022: 290).

“Şikari” Destanının canlı bir icradan kaydedildiğini söyleyen araştırmacı, şöyle anlatır: “55 saat dinlenen ve ses dosyalarından alınan destanın 18 ustadnamesi, 225 koşması ve 65 manisi var. Şiirler 4+4+3, 6+5, 4+4 ölçülerine göre verilmiştir. Âşık Yadullah da dahil olmak üzere âşıkların repertuarından çeşitli örneklerle âşık şiir şekilleri zenginleştirilmiş ve olaylara göre metne mani örnekleri eklenmiştir” (Maşallahgızı (Abbasova), 2022: 297).

Metanet Maşallahgızı (Abbasova), “Rüstem ve Söhrab” Destanında manilerin varlığından bahseder ve şöyle yazar: “... sonra içerikle ilgili fıkırın mantıklı bir devamı olarak yeniden manilere yer verir. Örneğin, Rüstem'in Birzu ile bire bir kavgası sırasında oğlu Feremez'in babasına yaptığı çağrı bir mani ile tamamlanır. Feremez:

“Hay vursam, neremden titreyer cahan,
Düşmenler elimden çekerler aman.
Ağ devin ciyerin çekib çıxardan
Söyle, Tacibexşim, neden melulsan?

Men aşiq, bala bağlar,
Bağ çekib, bala bağlar.
Bir ata yaralansa,
Yaraların bala bağlar” (2022: 302).

Bazen aynı destanın farklı versiyonlarında değişik durumlarla karşılaşmaktayız. Güney Azerbaycan'dan derlenen “Kurbani” Destanında tek bir mani yer alır. (Güney Azerbaycan Folkloru, 2014: 312). Yine Güney Azerbaycan'dan derlenen “Kurbani” Destanının bir başka versiyonunda dört yerde maniye görebiliriz. (Güney Azerbaycan Folkloru, 2020: 133, 154, 194, 218). Bu manilerden üçü serbest mani olarak verilir:

“Peri Kurbani`yi görür:
“Ezizim yar yarı,
Qerebağlım yar yarı.
Bit tutar, qan qaçar,
Yetişende yare” (Güney Azerbaycan Folkloru, 2020: 133).

Bu maninin o kadar mükemmel olmadığını ve anlamının tam olarak anlaşılmadığını görüyoruz. Ancak bu yanlış anlaşılmanın suçu destanı icra eden âşıkdan mı, ya ses dosyalarının yüzünü aktaran kişiden mi kaynaklandığını tespit etmek mümkün değil. Diğer sayfada verilen mani, bu maninin daha eksiksiz bir versiyonudur: “Evet, Pervin âşık olduğunda:

“Ezizim yar yare,
Qere bağrim yar yare.
Diz titrer, qan qaçar,
Yetişende yar yare” (Güney Azerbaycan Folkloru, 2020: 154).

Bu arada örnekte verilen “Pervin” kelimesinin teknik açıdan hatalı yazıldığını da belirtelim. Aslında o kelimenin Peri şeklinde yazılmış olması gerekmektedir.

Destanda verilen bir diğ er mani şöyledir:

“Ezizim, veten yaxşıdı,

Geymağa ketan yaxşıdı.

Q urbet ne qedir mesken ola,

Qalmağa gene veten yaxşıdı” (Güney Azerbaycan Folkloru, 2020: 218).

O destanda verilen diğ er mani serbest biçiminde değ il, geraylıdan sonra gelmektedir: “Aldı eline bu meclisde ne söyledi, ben de arz edeceğ im tüm dinleyenler sağ lığına:

“Ay ağalar, ay qardaşlar,

O geden yara men neyniyim?

Bade içib, mest olubdi,

Çeşmi-xumare men neyniyim?

Ezizim, yar anlar,

Yarın dilin yar anlar,

Sözü maniynan (bayatıynan) de,

Arif olsa, yar anlar” (Güney Azerbaycan Folkloru, 2020: 194).

Azerbaycan destanları serisinden beş cilt halinde yayınlanan destanların birinci cildinde yayınlanan “Kurbani” Destanında iki mani vardır. Bu maniler destanın sonunda - Peri Hanım, Kurbani'nin cansız bedeniyle karşı karşıya geldiğ i sahnede ş oy le demiştir: “Peri hanım Mazannene Pir'inde tek başına Kurbani'yi bekler, bekler, ama gelmez. Sonra bakar ve bunların sazdan başlayıp doğ ruca taş dizerek gittiğ ini görür. Peri Hanım da bu izin peşinden gider ve Kurbani'nin su kenarında   lm  ş olduğ unu görür. Peri Hanım hemen Kurbani'nin başını kollarının arasına alır ve ağ lamaya baş lar. Peri Hanım ağ layarak ş oy le der:

“Men aşiqem, sal yana,

Dara zülfün sal yana.

Necesen bir ah  ekim,

K  r quruya, sal yana.

Men aşiq, Gencem haray!..

Tifliden Gencem haray!..

Qurbani   ld  , getdi,

Mene bir encam, haray!..

Peri Hanım ağ lar, ağ lar ve sonunda dayanamayarak Kurbani'nin yanında   l  r” (Azerbaycan Destanları, 2005: 115-116).

“Azerbaycan Mehebbet Destanları” kitabında yer alan “Kurbani” Destanında (1979: 203-260) maniye rastlamadık. Bundan yola çıkararak destanda mani kullanımının bağımsız bir durum olduğ u, destanı anlatan âş ığ ın kendisine bağılı olduğ u sonucuna varabiliriz.

Âş ık sanatı araştırmacılarından Naile Asker haklı olarak ş oy le yazar: “Destan anlatmak, sadece uzun bir metni ezberleyip   zel doğ a lama y  ntemleriyle dinleyiciye aktarmak değ ildir. Burada   nemli şartlardan biri destanın şiir b  l  mlerinin bir m  zik aleti eşliğ inde icra edilmesidir. Yani, epik anlatım, m  zik bilgisi ve

müziği hem sazda hem de sesli olarak icra etme becerisi gerektirir. Olay örgüsünden sapmadan metin bazen uzun bazen kısa olup bahşi veya âşık şiir-müzik bölümlerinde ciddileşir ve asıl hünerini gösterir. Destanın asıl özü şiirde ve müzikte yani türkülerde saklıdır” (2018: 122).

Sonuç

Mani, Türk Halk Edebiyatında genel bir kalıp olup hemen hemen bütün Türk boylarının kullandığı ortak bir türdür. Bu türde en eski zamanlardan günümüze kadar, en eski Türk coğrafyalarından bugün yaşadığımız bölgelere kadar geniş bir zaman kesimine ve alana kadar büyüyerek yaşamış ve halen genç, dinamik, kullanışlı şiirlerdir. Aynı zamanda mani, hem tür hem de nazım biçimi olarak Azerbaycan Türk folklorunun en aktif türlerinden biridir. Azerbaycan’da yaşayan tüm başka topluluklar da maniye kendi dillerinde değil, Türkçe söylemektedirler.

Maninin Azerbaycan sözlü edebiyatındaki yerini bulmak için sadece bağımsız gelişme durumunu incelemek yeterli değildir. Aynı zamanda diğer türlerin içerisinde nasıl kullanıldığını ve bu durumda ne gibi bir işlevi olduğunu incelemek gerekir. Destan, âşık şiiri, bazı küçük folklor türleri (ata sözleri, bulmacalar, alkış, kargış vb.) içerisinde de yer alan mani, aynı zamanda bütün bu türlerden bağımsız olarak var olmuş ve öteki türlerin etkisini artırmak için onların içinde bulunmuştur. Mani, halk hayatının tüm alanlarında: insanın doğumundan ölümüne kadar en aktif biçimde yer alır ve olaylara anında tepki veren, söylenmesi ve akılda kalması kolay olan bir türdür.

Bu çalışmada maninin âşık şiiri içerisinde bir tür ve biçim olarak yerini tespit etmeğe çalıştık. Hem âşık şiirinde hem de anonim olarak derlenmiş destanlarda sıklıkla maniden yararlandığını gözlemledik. Mani, öteki folklor türlerinin içerisinde de araştırıldığında daha eksiksiz sonuçlara varmak mümkün olacaktır.

Kaynaklar

- ARTUN, E. (2001). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ASKER, N. (2016). *Âşık Nesib'in Yaradıcılık Yolu*. Bakı: Elm ve Tehsil.
- ASKER, N. (2018). “Göroğlu” Dastanının Söyleyicileri: Bahşılar”, Dede Gorgud. №2, s.120-127.
- AŞIG ŞEMŞİR. (1996). *Öyüdler*. Der., hazırlı. Gurbanov G., Guliyev F. Bakı: Ozan.
- AŞIG ŞEMŞİR. (2004). *O Kür'ün, Araz'ın Terter'iyem Men*. Haz. Şemşiroğlu G., Bakı: Sabah.
- Azerbaycan Dastanları*. (2005), Haz. Ahundov A., Tahmasib M.H. 5 cildde, I c. Bakı: Çirag.
- Azerbaycan Mehebbet Dastanları*. (1979), Haz. Tahmasib M.H., Ferzeliyev T., Abbasov İ., Seyidov N. Bakı: Elm.
- Bayatılar*. (1977), Haz. Memmedova A., Bakı: Elm.
- Çıldırılı Âşık Şenlik – Hayatı, Şiirleri, Karşılaşmaları, Hikâyeleri. (2007), Haz. Aslan E. Ankara: BRC Basım
- Güney Azerbaycan Folkloru*. (2014), II kitab. Der. Heggi B., Ferzane M. Haz. Abbaslı S. Bakı: Elm ve Tehsil.
- Güney Azerbaycan Folkloru*. (2017), VI kitab. Der. Elekberoğlu B. Haz. Maşallahgızı (Abbasova) M. Bakı: Elm ve Tehsil.
- Güney Azerbaycan Folkloru*. (2018), VII kitab. Der. Kobotarian Azeroğlu N., Haz. Maşallahgızı (Abbasova) M., Elekberoğlu B. Bakı: Elm ve Tehsil.
- Güney Azerbaycan Folkloru*. (2020), X kitab. Haz. Maşallahgızı (Abbasova) M. Bakı: Elm ve Tehsil.
- HEKİMOV, M. (2004). *Âşık Sanatının Poetikası*. Bakı: Seda.
- MAŞALLAHGIZI (ABBASOVA), M. (2022). *Tebriz Folklor Mühiti*. Bakı: Zerdabi Neşr MMC.
- VAHİD, T. (2021), *Sarı Aşığın bayatı dünyası*. Medeniyet qezeti, 23 may.

VAQİFQIZI (SÜLEYMANOVA), L. (2013), *Molla Cümenin yaradıcılığında bayatı janrı*. Aşık senetinin tarixi inkişaf yolları və Aşık Şemşir merhelesi mövzusunda Beynəlxalq Elmi Konfransın materialları. Bakı şəhəri, 5 dekabr 2013-cü il, s.248-257.

VAQİFQIZI (SÜLEYMANOVA), L. (2021), *Sarı Aşığın bayatıları*. “Aşık Elesger: sazın sehri və sözün qüdrət” Beynəlxalq Elmi Konfransın materialları. Bakı şəhəri, 24-25 may 2021-ci il, s.287-294.

MUHARREM AYINDA TOPLUMSAL UYGULAMALAR VE DİNİ RİTÜELLER (MELEKLİ BELDESİ ÖRNEĞİ)*

İlker AVCIOĞLU**

Öz

Dinî inanışlar bir toplumun kültürel yapısını doğrudan etkiler ve kültürün çeşitlenmesini sağlar. Hicri takvimin ilk ayı olan muharrem ayı, İslam âlemi için kutsal kabul edilen aylardan birisidir. Hicri 61 yılında muharrem ayının onuncu günü (10 Ekim 680) bugünkü Irak sınırları içinde yer alan Kerbela Çölü'nde yaşanan ve tarihi kaynaklarda Kerbela Olayı, Kerbela Vakası ve Kerbela Faciası olarak da adlandırılan vahim olay neticesinde Hz. Hüseyin ve Ehlibeyit mensuplarının şehit edilmesi İslam âleminde derin üzüntüye neden olmuştur. Bu nedenle her yıl muharrem ayında Türkiye, Azerbaycan, Pakistan, Irak, Lübnan, İran ve Suriye başta olmak üzere Şiilik ve Aleviliğin yaygın olduğu yerlerde Hz. Hüseyin ve Ehlibeyit'e yapılan zulmü telin etmek ve anmak amacıyla dinî ritüeller icra edilir. Tarihsel süreç içinde Kerbela Olayı sözlü kültür ortamında gelişerek günümüze kadar ulaşmıştır. Günümüzde her ne kadar muharrem ayında yapılan ritüeller Şiilik veya Alevilikle özdeşleştirilse de İslamiyet'e mensup birçok grup Ehlibeyit'e yapılan bu zulmü kınamaktadır. Bu çalışmada, Iğdır iline bağlı Melekli beldesinde muharrem ayında yapılan toplumsal uygulamalar, dinî ritüeller ve inanışlar incelenmiştir. 19-28 Temmuz 2023 tarihleri arasında Melekli beldesinde muharrem ayında gerçekleştirilen dinî ritüellere iştirak edilerek katılımlı gözlem yapılmıştır. Kaynak kişilerle yarı yapılandırılmış görüşme metodu kullanılarak kültür hakkında derinlemesine bilgi alma amaçlanmıştır. Elde edilen veriler ve kültüre ilişkin dokümanlar incelenerek kültür analizi yapılmıştır. Dinî ritüeller kayıt altına alınmış ve karekod teknoloji kullanılarak çalışmaya eklenmiştir. Muharrem ayında yapılan ritüelistik uygulamalar ve sosyal pratikler dört grupta tasnif edilmiş ve yorumlanmıştır. Yörede muharrem ayında İmam Hüseyin ve Ehlibeyit'in şehit edilmesini anmak amacıyla gerçekleştirilen deste vurma, adak adama, başvurma, ölü yemeği, kara giyme, yas tutma, helva kavurma, mum yakma ve ihsan dağıtma gibi toplumsal uygulamalarda kadim Türk kültürünün izleri tespit edilmiştir. Yöre halkının Kerbela'da yaşanan bu acı olayı anmak amacıyla gerçekleştirdiği dinî ritüellerde folklorun beşinci işlevi olan protesto işlevinin ön plana çıktığı belirlenmiştir. Çalışmanın din folkloru başta olmak üzere inanç temelli araştırmalara katkı sağlaması umulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Din folkloru, ritüelistik uygulamalar, sosyal pratikler, muharrem ayı, Melekli beldesi.

* Çalışma, Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Fen ve Mühendislik Bilimleri Araştırmaları Etik Kurulunun 3 Mayıs 2023 tarihli ve 05/19 sayılı kararına göre etik açıdan uygun bulunmuştur.

** Öğr. Gör. Dr., Giresun Üniversitesi, Şebinkarahisar Meslek Yüksekokulu, Giresun/Türkiye. ilker.avcioglu@giresun.edu.tr. ORCID: 0000-0003-3028-8730.

SOCIAL PRACTICES AND RELIGIOUS RITUALS IN THE MONTH OF MUHARRAM (MELEKLI TOWN EXAMPLE)

Abstract

Religious beliefs directly affect the cultural structure of a society and ensure the diversification of culture. Muharram, the first month of the Hijri calendar, is one of the months considered sacred for the Islamic world. As a result of the grave event that took place in the Karbala Desert, located within the borders of today's Iraq, on the tenth day of the month of Muharram (October 10, 680) in the year 61 Hijri, and which is also called the Karbala Incident, Karbala Incident and Karbala Disaster in historical sources, Hz. The martyrdom of Hüseyin and the members of Ahl al-Bayt caused deep sadness in the Islamic world. For this reason, every year in the month of Muharram, in places where Shiism and Alevism are common, especially in Turkey, Azerbaijan, Pakistan, Iraq, Lebanon, Iran and Syria. Religious rituals are performed to condemn and commemorate the persecution of Hüseyin and Ahl al-Bayt. Throughout the historical process, the Karbala Incident has developed in an oral culture environment and has survived to the present day. Although the rituals performed in the month of Muharram are identified with Shiism or Alevism today, many groups belonging to Islam condemn this persecution of Ahl al-Bayt. In this study, social practices, religious rituals and beliefs in the month of Muharram in Melekli town of Iğdır province were examined. Participatory observation was made by participating in the religious rituals held in the month of Muharram in Melekli town between 19-28 July 2023. It was aimed to obtain in-depth information about the culture by using the semi-structured interview method with the resource persons. Cultural analysis was carried out by examining the obtained data and cultural documents. Religious rituals were recorded and added to the study using QR code technology. Ritualistic practices and social practices carried out in the month of Muharram were classified and interpreted in four groups. Traces of ancient Turkish culture have been detected in social practices such as beating bundles, making vows, making offerings, eating the dead, wearing black, mourning, roasting halva, burning candles and distributing donations, which are carried out in the region in the month of Muharram to commemorate the martyrdom of Imam Hussein and Ahl al-Bayt. It has been determined that the fifth function of folklore, the protest function, comes to the fore in the religious rituals performed by the local people to commemorate this painful event in Karbala. It is hoped that the study will contribute to faith-based research, especially religious folklore.

Keywords: Religious folklore, ritualistic practices, social practices, muharram month, Melekli town.

Giriş

Hicri takvimin ilk ayı olan muharrem, Arapça “haram, men edilen ve yasaklanan” anlamlarına gelmektedir (Bayatlı, 2018: 62). Muharrem ayının onuncu günü (10 Ekim 680) Hz. Hüseyin Kerbela’da şehit edilmiştir. Hz. Hüseyin; Hz. Ali ile Hz. Fatıma’nın küçük oğlu olup Hz. Peygamberin torunudur. İmam Hüseyin hicri yılın dördüncü yılında Şaban ayının beşinde (10 Ocak 626) Medine’de dünyaya gelmiştir. Hz. Peygamber, Hz. Hasan’da yaptığı gibi bizzat torunu Hz. Hüseyin’in kulağına ezan okuyarak adını koymuştur. Hz. Peygamberin torunları Hz. Hasan ve Hüseyin’i çok sevdiğini nakleden birçok hadis bulunmaktadır (Url-1).

Hicri 60 yılında Muaviye’nin Şam’da ölümü üzerine oğlu I. Yezid tahta geçmiş ve halifeliğini ilan etmiştir. I. Yezid tahta geçtikten sonra en güçlü rakibi Hz. Ali’nin oğlu İmam Hüseyin’den biat (bağlılık) istemiştir. Kufe halkı başta olmak üzere Müslümanların bir kısmı Yezid’in halifeliğine itiraz etmiştir. Kufe halkı İmam Hüseyin’e mektuplar yazarak ve elçiler göndererek Yezid’in haksız halifeliğini tanımayacaklarını bildirmiş ve İmam Hüseyin’den bu haksızlığa karşı durmasını istemişlerdir (Muhaddisî, 2010: 277). Yezid’in tahta geçmesi aynı zamanda İslam Halifesi olması anlamına gelmekteydi. İslam tarihinde Dört Halife Dönemi olarak da adlandırılan dönemde halifeler istişare ile seçilmiştir. Muaviye’nin ölümüne müteakip Yezid’in istişare yollarını kapatarak halifeliğini ilan etmesi o güne kadarki teamüllere aykırı bir durum olup Müslümanların bir kısmının tepkisini çekmesine neden olmuştur.

Kufe’de Yezid’in halifeliğine karşı isyanlar başlar. Bunun üzerine İmam Hüseyin, ailesi ve yâranlarından oluşan 82 kişilik bir kabile ile Kufe’ye doğru yola çıkar. Yezid, Kufe’deki isyanları bastırmak ve İmam Hüseyin’in Kufe’ye varmadan önünü kesmek için Ömer bin Sad komutasında otuz üç bin kişilik Emevî ordusunu gönderir. Ömer bin Sad Kufe’deki isyanları bastırır. Muharrem ayının birinci günü İmam Hüseyin ve yanındakiler Kerbela denilen bölgeye ulaşır. Kerbela’da onları otuz üç bin kişilik Yezid’in ordusu beklemektedir. Ömer bin Sad, İmam Hüseyin’i Yezid’e biat etmeye davet eder. İmam bu daveti kabul etmez. Bunun üzerine İmam Hüseyin ve Ehlibeyit’e on gün süren bir zulüm başlar. Muharrem ayının onuncu günü İmam Hüseyin ve yanındakiler şehit edilir (Beder, 2011: 7-8). İmam Hüseyin ve Ehlibeyit’in su kaynaklarının kesilerek günlerce çöl sıcağında susuz bırakılması (KK-1, KK-9, KK-12), İmam Hüseyin’in mübarek başının kesilerek mızrağa takılıp dolaştırılması (KK-4), İmam Hüseyin’in elbiselerinin yağmalanıp naaşının atlara çığnetilmesi ve Ehlibeyit kadınlarının kulakları kopartılarak takılarının gasp edilmesi (KK-7), özetle Hz. Peygamberin evlatlarına zulüm edilmesi Müslümanları dehşete düşürmüştür. Bu nedenle her yıl muharrem ayında bu zulmü telin etmek ve bu acının yasını tutmak amacıyla dinî ritüeller gerçekleştirilir. Kerbela şehitleri anısına yüzyıllardır devam eden yas merasimleri zulme başkaldırının ve direnişin sembolü olmuştur.

İlhan Başgöz (1996: 2), “*Protesto: Folklorun Beşinci İşlevi (Fonksiyonu)*” adlı çalışmasında, folklorun çatışmaları büyütme, başkaldırmalara destek olmak, kurulu düzene ve değerlere direnmeleri arkalamak, onları yıkmaya kalkışanlara güç vermek gibi bir işlevi olduğunu ifade eder. Yörede muharrem ayında gerçekleştirilen ritüellerde Emevî Hükümdarı I. Yezid ve Emevî Ordusu, Ehlibeyit’e yaptıkları zulüm nedeni ile telin edilir. Bu yönüyle muharrem ayında Kerbela şehitlerini anmak için yapılan törenler folklorun protesto işlevinin örnekleri olarak değerlendirilebilir.

Fuzuli Bayat (2021: 78-79), Hz. Hüseyin ve Kerbela Olayı’nı sözlü kültürün kuralları doğrultusunda folklorik bir anlatıya dönüştürerek yeniden yapılanması olarak değerlendirmiştir. Olay sonunda kahramanın trajik ölümü, ölümüyle sembole dönüşme kuramı, dinî folklorun sözlü kültürün icra bağlamında işlevsellik kazanmasına dayanır. Kerbela Olayı, baştan sona kadar folklordur ve tarihin sözelleşmesidir.

İnsanoğlu var olduğu andan itibaren ölüm olgusunu anlamlandırmaya çalışmıştır. Tarih boyunca bütün topluluklarda olduğu gibi Türk kültürü halklarda da yas ritüellerinin var olduğu görülmektedir (Hacıgörmek, 2013: 394). İnsanların sevdiklerini kaybetmesi neticesinde hissettikleri acı ve üzüntünün bir sonucu olan ve tarihsel süreç içinde kalıplara dönüşen yas ritüelleri, ölen kişilerin uğurlanmasına ve hatırlanmasına yönelik toplumsal uygulamalardır.

Bu çalışmada, Iğdır ilinin Melekli beldesinde muharrem ayında yapılan toplumsal uygulamalar ve ritüeller incelenmiştir. Melekli beldesi, Iğdır il merkezinin kuzeyinde yer alıp il merkezine beş kilometre uzaklıktadır. Belde halkının tamamına yakını Azeri Türklerinden oluşur. Melekli beldesinde yaşayan Azeri kökenli Türklerin büyük çoğunluğu kendisini Caferi olarak tanımlar (KK-5, KK-8, KK-17). Bu mezhep, Hz. Peygamberin vefatından sonra Hz. Ali ve onun soyundan gelen ve on iki imam olarak bilinen şahsiyetleri rehber olarak kabul eder. Şia mezheplerinden biri olan Caferilik, beşinci imam olarak kabul edilen Caferi Sadık tarafından fıkıh haline getirilmiştir. Çalışmada kullanılan veriler katılımlı gözlem, gözlem ve görüşme yöntemleri ile elde edilmiştir.

1. Muharrem Ayı Hazırlıkları

Yörede muharrem ayına “meherremlik” adı verilir (KK-7, KK-8, KK-16). Muharrem ayı, ay takviminin ilk ayı olup yıllara göre değişiklik göstererek yirmi dokuz-otuz gün çeker. Hz. Hüseyin ve Ehlibeyit mensupları Kerbela’da muharrem ayının onuncu gününde (Aşure günü) şehit edilmiştir. Her yıl muharrem ayının onuncu günü İmam Hüseyin’in ölümünün birinci günü olarak kabul edilir ve İmam’ın kırkıncı günü çıkana kadar yas devam eder (KK-15). İmam’ın kırkının çıktığı güne kadar yasın sürmesi muharrem ayı süresinin uzamasına neden olmuştur. Yörede meherremlik, yirmi dokuz-otuz gün süren muharrem ayına ilave olarak yirmi-yirmi bir gün de safer ayını içine alan toplam elli günlük bir yas dönemini ifade eder.

Melekli beldesinde muharrem ayı için hazırlıklar zilhicce ayında başlar (KK-14). Muharrem ayının ilk on günü camiler kalabalık olur. Bu nedenle muharrem ayı gelmeden camilerdeki eksiklikler (boya, ses sistemi, ışıklandırma vb.) tamamlanır (KK-3, KK-13). Yörede Çaybaşı Camisi, Cadıgıran Cami ve Hellevat Cami olmak üzere üç cami bulunmaktadır. Her caminin bir hocası mevcuttur. Camilerdeki muharrem ayı hazırlıkları cami hocaları tarafından organize edilir (KK-5). Muharrem ayının sembolü olan siyah bayraklar camilerin içine ve bahçesine asılır (KK-3, KK-17). Son yıllarda muharrem ayının yaz aylarına gelmesi nedeni ile dinî ritüeller Belediye Meydanı’nda açık alanda yapılır. Muharrem ayı girmeden önce Belediye Meydanı’na ses sistemlerinin bulunduğu bir platform kurulur. Platform ve meydan siyah bayraklarla süslenir. Meydan etrafına seyircilerin oturması için sandalyeler dizilir. Halk arasında dayanışmanın en üst seviyede olduğu dönem muharrem ayıdır. Bu ayda yapılan işlerde (yemek yapmak, ihsan dağıtmak vb.) herkes birbirine yardımcı olur.

Yörede, muharrem ayı gelmeden tarlalardaki işler tamamlanır (KK-6). Nişan, düğün, kına, sünnet vb. gibi eğlence mahiyetindeki aktiviteler muharrem ayında yapılamayacağından söz konusu eğlenceler muharrem ayından önce veya muharrem ayı bittikten sonra (İmam’ın kırkıncı günü tamamlandıktan sonra) yapılır (KK-3, KK-11, KK-16). Aşure günü başvurma ritüelinin yapılacağı Kadim Çaybaşı Mezarlığı belediye personelleri tarafından temizlenir.

Muharrem ayında akşam namazından sonra camilerde “deste” adı verilen topluluklar dinî ritüeller gerçekleştirir. Türkçe Sözlükte (2005: 510) *deste* sözcüğü; “*Cinsleri aynı veya birbirine yakın olan şeylerin bir araya bağlanmış, demet, bağlam.*” şeklinde tanımlanmıştır. Yörede deste; muharrem ayının ilk on günü camilerde Kerbela Olayı’nı telin eden ve İmam Hüseyin’in şehit edilmesinin yasını tutan gruba verilen isimdir (KK-4, KK-7, KK-15). Bu noktada deste sözcüğünün yörede özel bir kullanımının olduğu anlaşılmaktadır. Muharrem ayı girmeden önce destebaşı adı verilen kişiler tarafından deste grupları oluşturulur. Destebaşları toplantılar düzenler ve bu yıl hangi ağıtların (nuhaların) gösterilerde okunacağı belirlenir. Kara (2019:137), muharrem ayında destelerin dinî ritüellerde söyledikleri ağıtlara nevha veya nuha adı verildiğini ifade eder. Arapça kökenli bir sözcük olan *nevha*, ölüye avaz avaz ağlama anlamına gelmektedir (Devellioğlu, 2002: 828).

Muharrem ayı girmeden birkaç gün önce provalar yapılır. Destebaşları desteye katılacak kişilere tekrar edilmesi gereken bölümleri (nakaratları) anlatır. Desteye katılacak kişiler, “gara (kara)” adı verilen sırt kısmı kesilmiş deste kıyafeti giyer. Desensiz düz siyah renkli bir kıyafet olduğundan bu ad verilmiştir (KK-5). Karaların yakası sıfır yaka olup dize kadar uzanır. Genellikle özel olarak diktirilir (KK-1). Iğdır yöresinde desteler; zincir destesi ve sine destesi olmak üzere ikiye ayrılır (KK-4). Sine destelerinde zincir vurulmaz. Çalışma sahamız olan Melekli beldesinde bulunan desteler zincir desteleridir. Bu nedenle desteye katılacak

kişiler muharrem ayından önce zincirlerini temin eder. Önceki yıldan kalan zincirler paslanmışsa bir gece yoğurtta bekletilir (KK-5). Ritüel esnasında zincirlerin saplarından çıkma ihtimali göz önünde bulundurularak zincirlerin sağlamlığı kontrol edilir.

2. Aşure Gününe Kadar Yapılan Dinî Ritüeller

Muharrem ayının birinci günü İmam Hüseyin ve yanındakiler Kerbela denilen bölgeye vardıklarında Ömer bin Sad komutasındaki Emevî ordusu tarafından ilerlemeleri engellenir. Bu nedenle muharrem ayının birinci gününden itibaren dinî ritüeller başlar (KK-1, KK-4, KK-12). Belde halkı akşam namazından sonra camilere gider. Cami hocaları tarafından Kerbela Olayı anlatılır ve dualar edilir (KK-4). Bu zaman diliminde cami cemaatinin toplanması ve destenin gelmesi beklenir. Yörede “deste vurma” veya “deste deme” geleneği olarak adlandırılan bu ritüel muharrem ayının en önemli dinî ritüelindendir. Deste grupları, muharrem ayı girmeden önce kurulur ve desteler erkeklerden oluşur. Çalışmada, Melekli beldesinde 19-28 Temmuz 2023 tarihleri arasında gerçekleştirilen deste vurma ritüellerine iştirak edilerek katılımlı gözlem yapılmıştır. Desteyi oluşturan kişiler ve görevleri şu şekildedir:

Destebaşı, destenin kurulmasına öncülük eden kişidir. Destelerin adı genellikle destebaşalarının isimleri ile anılır. Destebaşı; desteyi oluşturan gruba liderlik eder. Camilerde yapılacak ritüellerde ağıtları okur. Bu nedenle destebaşı olan kişilerin seslerinin güzel olması ve duyguyu verebilmesi son derece önemlidir.

Destebaşı yardımcıları, destebaşına yardımcılık eden kişilerdir. Desteden desteye değişmekle birlikte her destede 2-3 destebaşı yardımcısı bulunur. Bu kişiler daha önce birçok kez deste organizasyonlarına katılmış deneyimli kişilerdir. Destenin bir camiden diğerine yürüyüşü sırasında destenin yanlarında ve arkasında bulunarak düzeni sağlarlar. Destebaşı yorulduğunda veya destebaşının sesinin kısıldığı durumlarda ağıtları okurlar.

Komut veren kişi, destede komutları veren ve desteyi yönlendiren kişidir. Komut veren kişi ne zaman komut vereceğini bilen ve sesi gür olan biri olmalıdır. Her destede komutları veren bir kişi vardır. Destede bulunanlarının tamamının gözü kulağı ondadır. Sine veya zincir vurulacağı zaman onun komutu beklenir. Destebaşı veya yardımcıları tarafından okunan ağıt sırasında komut veren kişi “Eli” diye bağırır. Deste üyeleri bu komutu duyar duymaz sine veya zincir vurmaya başlar. Buradaki “Eli” komutunun anlamı Ya Ali’dir. Komutlara uyulması grubun tamamının bir düzen içinde ritüeli icra etmesi için son derece önemlidir.

Alemdarlar, elemeleri tutan kişilerdir. Genellikle çocuklar arasından destebaşı tarafından seçilir. Destede alemdarlar zincir vurmaz. Deste grubu zincir vurduğunda alemdarlar sinelerine vurur. Bu nedenle alemdarlar çocuklar arasından seçilir. Alemdarlar destenin en önünde bulunur. Destebaşının talimatıyla hareket ederler. Alemdarlar yürüyüşe başlayınca deste de yürümeye başlar. Onlar hareket etmeden deste hareket etmez.

Pudracılar, destede zincir vurulduğu esnada zincir vuranların sırtlarını kontrol eden kişilerdir. Her destede 2-3 pudracı bulunur. Desteyi oluşturan grubun büyüklüğüne göre bu sayı artabilir. Pudracılar okunan zincir ağıtının nakarat kısımlarında sırtı kızaranların acısını azaltmak için destecilerin sırtlarına pudra döker. Sırtı kanayan deste üyelerinin elinden zincirleri alıp yere atar. Zinciri yere atılan kişi sine vurmaya başlar. Bazen pudracılar nakarat kısmını beklemeden sırtı kanayanlara müdahale etmek zorunda kalabilir. Zincir vurulduğu sırada zinciri almaya çalışırlar. Bu nedenle pudracıların deneyimli ve zincir vurulduğu sırada zinciri alabilecek kuvvette olması gerekir. Destelerde pudracıların en sık karşılaştıkları sorunlardan birisi deste üyelerinin sırtları kanadığı halde zincir vurmaya devam etmek istemeleridir. Bu kişilerin zincirleri pudracılar tarafından alınır bazen de deste dağıldıktan sonra geri verilmek üzere saklanır.

Desteciler; destebaşı, destebaşı yardımcıları, alemdarlar ve pudracılar dışında desteye katılan kişilerin tamamıdır. Destenin en kalabalık bölümüdür. Umumiyetle gençlerden oluşur. Destebaşının talimatlarına uyarlar. Destecilerin özel kıyafetleri mevcuttur. “Gara (Kara)” adı verilen sırt kısmı kesilmiş ve dizlere kadar uzanan siyah elbise giyerler.

Melekli beldesinde her caminin bir destesi vardır. Akşam namazından sonra yas seremonileri başlar. Her deste ilk önce cemaati olduğu camide anma ritüellerini gerçekleştirir. Aşağıda aşamalarını aktardığımız deste vurma ritüeli her camide tekrarlanır. Beldede 3 cami olduğundan ritüel toplam 3 defa tekrar edilir. Deste vurma ritüeli, muharrem ayının onuncu günü olan Aşure günü akşamına kadar devam eder. Çalışmada yaptığımız gözlemlere göre deste vurma ritüelinin aşamaları şu şekildedir:

1. Deste, önceden belirlenen yer ve saatte destebaşı öncülüğünde toplanır.
2. Destebaşı ve yardımcıları tarafından destecilere ağıtların nakaratları hatırlatılır. Destede komut veren kişiye uymaları rica edilir.
3. Alemdarlar en önde olacak şekilde iki sıra halinde dizilir. İlk sıralarda genellikle tecrübeli kişiler yer alır.
4. Destebaşından onay aldıktan sonra komut veren kişi “tekbir” diye bağırır. Deste üyeleri sağ ellerini havaya kaldırarak üç defa Allahu Ekber diyerek tekbir getirir. Destebaşı hoparlörden ağıt okumaya başlar. Deste ritüelin yapılacağı camiye doğru yürüyüşe geçer.
5. Destebaşı öncülüğünde camiye girilir. Destebaşı herkes yerini alıncaya kadar ağıt okur. Deste üyelerinin girişi tamamlandığında ağıt sonlandırılır. Komut veren kişi “tekbir” diye bağırır. Deste üyeleri üç defa tekbir getirir. Bu tekbir ritüelin başlayacağını gösterir.
6. Destebaşı ilk olarak sine ağıtı okur. Sine ağıtı okunduğunda komut veren kişiden “Eli” sesinin duyulması beklenir. “Eli” komutu duyulunca sine vurulmaya başlanır. Nakaratları deste üyeleri tekrar eder.
7. Ağıt tamamlandığında komut veren kişi “tekbir” diye bağırır. Deste üyeleri üç defa tekbir getirir. Bu kısa süre bir sonraki ağıta geçiş hazırlığıdır. Destebaşı veya deste yardımcılarından biri ikinci ağıtı okumaya başlar. İlk ağıtta yapılan uygulamalar burada da tekrar edilir.
8. İkinci ağıt tamamlandıktan sonra komut veren kişi “tekbir” diye bağırır. Deste üyeleri üç defa tekbir getirir. Destebaşı zincir ağıtı okumaya başlar. Zincirlerin aynı anda sırta atılması için zamanlama son derece önemlidir. Bunun için komut veren kişinin komutu beklenir.
9. Zincir ağıtı en son okunur. Zincir ağıtı bittikten sonra camiden ayrılış için hazırlık yapılır. Destenin diğer camiye yürüyüşü sırasında okunacak ağıta başlanır. Destebaşı camiden çıkmak için yürümeye başlar. Arkasından alemdarlar ve desteciler iki sıra halinde camiden çıkar. Camiden çıkış esnasında düzen çok önemlidir. Destebaşı camiden çıkarken, deste üyelerinin ayakkabılarını giyinebilmesi amacıyla, çok yavaş hareket eder.
10. Deste üyelerinin tamamı çıktıktan sonra anma ritüeli tamamlanır. Anma ritüelinin gerçekleştirileceği diğer camiye doğru yürüyüş başlar.

Deste vurma ritüelinde çok sık tekbir getirildiği görülür. Ağıta başlamadan ve ağıt tamamlandıktan sonra tekbir getirilmesi ritüelde tekbirlerin ağıtlar arasındaki geçişi sağlama işlevinde kullanıldığını göstermektedir. Deste bir camiden diğerine doğru iki sıra şeklinde yürür. Deste beldedeki kahvehanelerin ve bakkalların önünden geçerken dışarıda oturan kişiler desteye saygı göstermek amacıyla ayağa kalkar. Destenin o anda söylediği ağıtlara eşlik edilerek sine vurulur. Destenin geçişi tamamlandıktan sonra oturulur. Her camide desteyi izlemek amacıyla gelen seyirciler mevcuttur. Cami hoparlörlerden destenin sesi duyulur duyulmaz desteyi izlemek için çocuklar camiye koşar. Hicri takvim ve Miladi takvim arasındaki fark nedeni ile muharrem ayı her yıl öne kaymaktadır. Son yıllarda muharrem ayı yaz aylarına geldiğinden dinî ritüeller açık hava meydanlarında yapılır.

Yukarıda aşamalarını ifade ettiğimiz deste vurma ritüelinde, desteciler zincir ağıtları okunduğunda sırtlarına zincir vurur. Deste vurma adı da sırta zincir vurma eyleminden gelmektedir. İlk bakışta ritüele katılan kişilerin canlarının çok yandığı düşünülebilir. Ancak sahada yaptığımız görüşmelerde kaynak kişiler (KK.4, KK.5) deste ritüelleri sırasında çıplak bedenlerine zincir vurdukları halde acı duymadıklarını ifade etmişlerdir. Bu son derece ilgi çekici bir durumdur. Ritüellere katılıp sırtlarına zincir vuran kişilerin acı hissetmemesi durumu, kutsalın tezahürü ile açıklanabilir. İnsanların dinî deneyimleri özel alanları ifade eder.

İnsanlar kutsalı sıradan yaşamın dışında, ezeli bir gerçeklik dışında, sonsuz ve değişmez olarak algılar. Dünyada kişilerin, nesnelerin, mekânların veya nesnelerin somutlaşması ile kutsalın tezahür ettiği hiyerofaniler oluşur (Eliade 1991:1-8). Bu bağlamda muharrem ayında gerçekleştirilen ritüellere katılan kişiler, kutsalı deneyimlediklerinde yoğun ruhani derinlik hissine kapıldığından acıyı algılamadıklarını söylemek yanlış olmayacaktır.

Muharrem ayında desteye ve desteyi izleyenlere ihsanda bulunularak şerbet, su, kek, meyve suyu, limonata vb. gibi yiyecek ve içecekler dağıtılır. Yörede buna “ehsan vermek” adı verilir (KK-4, KK-5, KK-16). Türkçe Sözlükte (2005: 942) *ihsan* sözcüğü; bağışlama, bağışta bulunma, bağışlanan şey ve lütuf anlamlarında kullanılır. Özellikle muharrem ayının ilk on günü çok fazla ihsan dağıtılır. İkramları yiyip içmenin büyük sevap olduğu ve kişiyi hastalıklardan koruyacağı yönündeki inanışlar halk arasında oldukça yaygındır (KK-3, KK-14, KK-17). Halk arasında dağıtılan yiyecek ve içecekler “İmam ehşanı” olarak da adlandırılır (KK- 6, KK-11). İhsanların dağıtılması adak inancı ile ilgilidir.

İlahi bir kudrete bir dileğin yerine getirilmesi karşılığında bulunulan söze adak denir (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 11). Türk kültüründe adak inancı oldukça yaygındır. Çocuk sahibi olmak, hastalıktan kurtulmak, iş bulmak, sınavda başarılı olmak vb. gibi amaçların gerçekleşmesi için kutsal günlerde kutsal mekânlara (türbe, yatır vb.) gidilir. Burada dua edilerek kutsal kişi veya kişiler aracı kılınarak Allah’tan dilek istenir. Dileğin gerçekleşmesi durumunda kurban kesmek, oruç tutmak ve sadaka vermek gibi bir söz verilir. Yaratıcıya verilen bu söz son derece değerli bir sözdür. Dileği olan kişinin dileğinin gerçekleşmesi durumunda söz konusu kişinin sözünü tutup adağını yerine getirmesi gerekir. Sözün yerine getirilmemesi durumunda kişinin cezalandırılacağına inanılır. Yörede adakların büyük bir bölümü muharrem ayında gerçekleştirilir. Yörede adak sözcüğü yerine “nezir” sözcüğü kullanılır. Dolayısıyla adak adamak yerine “nezir demek” (KK-2, KK-9, KK-10) ifadesi kullanılır. Yukarıda ifade edildiği gibi Anadolu’da bir hacetin yerine gelmesi amacıyla kurban kesmek, oruç tutmak ve sadaka vermek gibi adaklar adanırken yörede adaklar çeşitlilik gösterir. Kaynak kişilerin verdiği bilgilere göre muharrem ayında adanan adak örnekleri şu şekildedir:

“Oğlum olursa adımı Hüseyin koyacağım” (KK-2).

“Kızım olursa adını Zeynep koyacağım.” (KK-13).

“Seneye muharrem ayına kadar babam ... hastalığından kurtulursa desteye yemek vereceğim.” (KK-9).

“Seneye bu zamana kadar borcumdan kurtulursam muharrem ayında başımı vurduracağım.” (KK-4).

“Kızım üniversiteye yerleşirse desteye limonata dağıtacağım.” (KK-13).

Yukarıdaki örneklerden anlaşılacağı üzere adaklar muharrem ayı ile ilgilidir. Ad verme, desteye ikramda (su, limonata, kek, yemek vb.) bulunma, başvurma ve desteye katılma gelenekleri din folkloru ile ilgili olup yöre ve çevresine özgü uygulamalardır.

3. Aşure Günü Yapılan Dinî Ritüeller

Muharrem ayının onuncu gününe Aşure adı verilir (Kaya, 2020: 131). Aşure günü İmam Hüseyin ve yanındakilerin şehit edildiği gündür. Muharrem ayı dinî ritüellerinin en yoğun olduğu gün Aşure günüdür.

Aşure günü sabah çok erken kalkılmalıdır. Bugün çok uyumak büyük günah olarak kabul edilir (KK-12). Melekli beldesinde sabahın erken saatlerinden itibaren cami hoparlörlerinden dualar okunmaya başlar. 05:00-07:00 saatleri arasında cami hocaları, görevli olduğu camide hem halkı uyandırmak hem de cemaati toplamak amacıyla bu duaları yüksek sesle okur.

07:00-08:00 saatleri arasında cami hocaları önderliğinde Belde Meydanı’nda halk toplanmaya başlar ve desteye kurulur. Bu desteye “yaşlı destesi” adı verilir (KK-5, KK-6, KK-12). Yaşlı destesi muharrem ayının birinci gününde oluşturulan ve her akşam dinî ritüeller yapan desteden farklıdır. Yaşlı destesine katılanların büyük çoğunluğunu orta yaşlı ve yaşlı kişiler oluşturur. Özel kıyafetleri yoktur ve sadece okunan ağıtların nakarat kısımlarını tekrarlayarak sinelerine vururlar. Yaşlı destesinde normal destede olan destebaşı, destenin başının yardımcıları, komut veren kişi, alemdarlar ve pudracılar yaşlı destesinde yer almaz. Yaşlı

destesi için ön hazırlık yapılmaz. Yaşlı destesinde baştan sona bir ağıt tam olarak okunmaz. İmam Hüseyin ve Ehlibeyit'in şehit edilmesine duyulan üzüntüyü göstermek için ağıtlardan bazı kalıplaşmış ifadeler tekrar edilir. Sesi gür olan ve bazı nakaratları bilen kişiler ağıtlardan bazı bölümleri söyler ve katılımcılar da bunları tekrar eder. Bazen de ilk mısra söylenir devam eden mısra yaşlı destesine katılanlar tarafından söylenir. Yaşlı destesi yürüyüşünde okunan yas ifadelerinden bazıları şunlardır:

(KK-1): *Kanlı kılıç Kerbela'da pas tutar.*

Yaşlı Destesi: *Melikeler Hüseyin için yas tutar.*

(KK-1): *Ağamın atı geldi.*

Yaşlı Destesi: *Kanlı heleti geldi.*

(KK-1): *Vay vay Hüseyin Vay*

Yaşlı Destesi: *Vay vay Hüseyin Vay.*

(KK-1): *Ey Şialar müminler!*

Yaşlı Destesi: *Görün neler oluptu.*

(KK-1): *Kerbela sahrasında*

Yaşlı Destesi: *Ağam şehit oluptu.*



Fotoğraf I: Yaşlı Destesi (28.07.2023)

Yaşlı destesi ağıtlar okuyarak beldede dolaşmaya başlar. Yaşlı destesine destek olmak amacıyla gençler de bayraklarla katılır. Deste beldede dolaştıkça desteye katılım artar. 30-40 kişilik bir grupla başlayan deste 200-300 kişiye kadar ulaşır. Yaşlı destesi yaklaşık 1 saat boyunca beldede dolaşır.



Karekod I: Yaşı Destesi 1



Karekod II: Yaşı Destesi 2

09:00-11:00 saatleri arasında halkın büyük bir çoğunluğu Belediye Meydanı'nda kurulan platform önünde toplanmaya başlar. Özellikle kadınlar erken saatlerden itibaren Kasım Otağı'nın gelmesini bekler (KK-8, KK-9). Hazreti Kasım, İmam Hasan'ın oğludur. Amcası İmam Hüseyin'in yolculuğunda ona eşlik etmiştir. Rivayete göre İmam Hasan, şehadetinden önce karısı Ümmü Ferve'ye, İmam Hüseyin'e verilmek üzere bir mektup yazmıştır. Mektupta "Oğlum Kasım, ne zaman benim kardeşim Hüseyin on binlerce düşman ordusuyla karşı karşıya gelecektir, o zaman İslam'a kurban gerekecek gündür. O gün beni sen temsil edeceksin." yazıldığı rivayet edilir (Beder, 2011: 51). Hz. Kasım 13 yaşında Kerbela'da şehit edildiğinde nişanlıdır (KK-4). Hz. Kasım'ın evlenmeden Kerbela'da şehit olması halk arasında derin üzüntüye neden olmuştur. Muharrem ayında Aşure günü dolaştırılan Kasım Otağı, düğün otağının temsilidir (KK-12). Yöre halkı, özellikle kadınlar, her yıl dileklerinin kabul olması için Kasım Otağı'na adakta bulunur. Kasım Otağı'ndan geçme ritüeli muharrem ayının en yaygın ritüellerindendir. Dört kişinin taşıdığı etrafı siyah bezlerle sarılı Kasım Otağı Belde Meydanı'na getirilir. Bu sırada Kasım Otağı'ndan geçmek isteyenler sıraya girer. Hacet edilir ve Kasım Otağı'nın altından geçilir. Sonra tekrar Kasım Otağı'ndan geçmek için sıraya girilir. Bu işlem 3 defa tekrar edilir. Kasım Otağı'nın altından 3 defa geçildikten sonra otağa adak verilir. Adak olarak başörtüsü, para ve altın verilir. Otağa başörtüsü bağlamak yaygın adaklardanır.



Karekod III: Kasım Otağı Adak Geleneği



Fotoğraf II: Kasım Otağı 1 (28.07.2023)

Kasım Otağı'na hacet nasıl edilir? Bu soru üzerinde biraz durmak yerinde olacaktır. Kaynak kişilerin verdiği bilgilere göre çözülmesi gereken bir sorunu olan kişi, kimseye bir şey söylemeden hacetine niyet eder. Örneğin çocuğum hastalıktan kurtulsun Kasım Otağı'na altın takacağım (KK-9); hayırlı bir kısmetimin çıksın Kasım Otağı'na başörtüsü bağlayacağım (KK-2); sınavı kazanayım seneye Kasım Otağı'ndan tekrar geçeceğim (KK-8) vb. gibi niyetler edilir. Örneklerden de anlaşılacağı üzere adak olarak bir başörtüsü takma veya tekrar Kasım Otağı'ndan geçme sözü olabileceği gibi altın benzeri maddi değeri fazla olan adaklar da

adanabilir. Niyet edildikten sonra kişi Kasım Otağı'ndan geçer. Kasım Otağı'ndan geçtikten sonra kişi maddi durumuna göre küçük bir bağışta bulunur. Bağış olmadan da Kasım Otağı'ndan geçilebilir. Ancak az da olsa bağışta bulunulur. Toplanan bağışlar seyitlere, yaşlılara ve ihtiyaç sahibi ailelere dağıtılır. Kişinin haceti yerine gelirse ilk aşure gününde Kasım Otağı'ndan tekrar geçmeli ve verdiği sözü yerine getirmelidir. Kişi haceti kabul olduğu halde adağını yerine getirmez ise kişinin o işten hayır görmeyeceğine inanılır. Örneğin kaynak kişi (KK-9) şahit olduğu bir olayı şu şekilde aktarmaktadır: “Komşumun kızı mevkili bir kişi ile evlenmeyi niyet etti. O yıl içinde kız, mevkili bir kişiyle evlendi. Ancak adağını yerine getirmedi. Kendisine adağını yerine getirmesi gerektiğini hatırlattım ama beni dinlemedi. 3 yıl sonra boşandılar.” Bu nedenle gerçekleştirilmesi zor olan maddi ve manevi sözlerden kaçınılır.



Fotoğraf III: Kasım Otağı 2 (28.07.2023)

Belediye Meydanı'nda toplanan halk, 12:00-12:30 civarı (öğlen ezanı okunmadan önce) “başvurma” ritüelini gerçekleştirmek için 800-900 metre uzaklıkta bulunan Kadim Çaybaşı Mezarlığı'na doğru yola çıkar. En önde desteciler arkada halk mezarlığa doğru yürür.



Karekod IV: Kadim Çaybaşı Mezarlığı'na Yürüyüş

Destecilerden bazıları başvurma ritüelini gerçekleştireceklerinden beyaz önlük giyer. Başvurma, başın üst tarafına (alın bölgesine yakın) kama veya kılıç ile kan çıkacak şekilde çizik atılmasıdır. Başvurma ritüelinin çok uzun sürmemesi için mezarlığa girildikten sonra 20-30 kişilik gruplara ayrılır. Daha sonra tekbirler eşliğinde isteyen kişilerin başları çizilir. Mezarlıkta gerçekleştirilen bu ritüel 20-30 dakika sürer. Herhangi bir sağlık sorununun yaşanmaması amacıyla mezarlığın yanında ambulans bekletilir. Kadınlar seyirci olarak törene katılır (Karekod V).



Fotoğraf IV: Aşure Günü Mezarlık (28.07.2023)



Karekod: V: Mezarlığa Giriş ve Başvurma Ritüeli

İmam Hüseyin'in Kerbela'da şehit edilmesinden duyulan üzüntüyü göstermek için her yıl aşure günü "başvurma" seremonisi gerçekleştirilir. Bu bağlamda şu sorular üzerinde düşünmek gerekir: Aşure günü kılıç veya kama ile neden kafadan kan akıtılır? Müslüman olan yöre halkı, İslamiyet'te kişinin kendisine zarar vermesinin günah olduğunu bildiği halde neden bu uygulamaya devam etmektedir? Bu sorular eski Türk geleneklerindeki yuğ törenleri ile açıklanabilir. Yaşar Çoruhlu (2004: 252) "*Eski Türklerde Ölüm*" adlı çalışmasında, eski Türklerin cenaze törenleri (yuğ/yoğ töreni) sırasında ölen kişilerin bir müddet çadırda bekletildiğini, ceset çadırdayken atlar ile çadırın etrafının tavaf edildiğini ve cenazeye katılanların üzüntülerini göstermek amacıyla kesici aletlerle yüzlerini kestiklerini ifade eder. İbn Fazlan (1995: 67) "*Seyahatname*" adlı eserinde, Türklerin cenaze törenlerinde genellikle erkeklerin ağladığını ve ölümden duyulan üzüntü nedeni ile deriden yapılmış kırbaçlarla çıplak yerlerine vurduklarını nakleder. Jean Paul Roux "*Altay Türklerinde Ölüm*" adlı eserinde, Altay Türklerinin cenaze merasimlerinde tırnakları ile yüzlerinde derin yaralar açtıklarını, saçlarını kestiklerini ve erkeklerin bıçakla yüzlerini ve kulaklarını kestiklerini ifade eder. Roux (1999: 245-246), özellikle erkeklerin kan dökerek yas tutmasını, kadınlar gibi gözyaşı ile değil erkekçe kan dökerek acılarını gösterdiğini vurgular. Selçuklularda cenazeye katılan kişilerin saçlarını yolduğu, elbiselerini yırttığı, atlarını siyaha boyadığı ve külahlarını yere attığı bilinmektedir (Başdin, 2017: 181-182). Esin (2001: 165-166), Kök Türklerin yog/yoğ (cenaze) törenlerinde cesedin bir müddet otağda bekletildiğini ifade eder. Ölen kişinin akrabaları otağın önünde kurban keser. Daha sonra atlarla otağın etrafında yedi defa dönülür. Otağın önüne her gelişte bıçakla yüzlerini yaralar ve öyle ağlarlar ki kan ile göz yaşları birbirine karışır. Benzer örnekleri çoğaltmak mümkündür. Örneklerden anlaşılacağı üzere kan ile gözyaşının karıştırılarak yas tutulması geleneği eski Türk kültüründe oldukça yaygındır. Buradan konumuza dönecek olursak çalışma sahamız olan Melekli beldesinde İmam Hüseyin'in şehit edildiği gün (Aşure günü) başvurma geleneği ile kafadan kan akıtılması kadim Türk kültüründeki yuğ merasimlerini anımsatmaktadır. Bu bağlamda yörede, İslamiyet öncesi Türk geleneklerinin canlılığını koruduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Muharrem ayında yapılan dinî törenler, özellikle başvurma ve zincir vurma geleneği, mezhepsel farklılıklardan dolayı İran ile özdeşleştirilir. Gerçekten de muharrem ayında yapılan dinî törenler İran (Fars) kültüründen mi Türk kültürüne geçmiştir? Bugünkü İran nüfusunun üçte birini Türklerin oluşturması, Büyük Selçuklu Devleti'nin uzun bir süre bugünkü İran sınırlarına egemen olması, günümüzde Van'dan yürüyerek

yola çıkan bir kişinin İran'ın başkenti Tahran'a kadar Türkçe dışında başka bir dil bilmeden rahatlıkla seyahat edebilmesi ve Hazar Denizi'nin güzey kısmı olan Afganistan-İran hattının Anadolu'ya gelen Oğuz Türklerinin göç yolu üzerinde bulunması vb. gibi olgular geçmişten günümüze İran'ın Türklerin en eski yurtlarından birisi olduğunu göstermektedir. Kanaatimize göre muharrem ayında gerçekleştirilen dinî ritüellerin büyük bir kısmı, Türk kültüründen Fars kültürüne geçmiştir. Çalışmanın önceki kısımlarında da ifade ettiğimiz üzere cenaze merasimlerinde ölümden duyulan üzüntüyü göstermek amacıyla ölen kişinin yakınlarının kendilerine zarar vermesi kadim Türklere özgü yas uygulamalarıdır. Muhtemeldir ki Farslar, Türklerin cenaze merasimlerinden etkilenmiş ve din folkloru bağlamında muharrem ayında uygulamaya başlamıştır.

13:00 civarı başvurma ritüeli biter ve tüm katılımcılar mezarlıktan ayrılır. İmam Hüseyin artık şehit edilmiştir. Mezarlıktan ayrılan kadınlar helva kavurmak için evlerine gider. Yörede helvaya “omaç/umaç helvası” adı verilir (KK-16). Iğdır-Kars yöresine özgü olan bu helva diğer yörelerdekinden farklı olarak elle ovularak yapılır. İsmini de ovmak (omaç) işleminden alır. Una, süt eklendikten sonra yapılacak helvanın oranına göre yaklaşık 20-45 dakika elle ovulur. Daha sonra kavurma işlemi yapılır. Helva yapıldıktan sonra komşulara ve akrabalara dağıtılır.



Fotoğraf V: Aşure Günü Kavrulan Omaç Helvası

Aşure günü akşam namazından sonra Şam-ı Gariban (Gariplerin Gecesi) adı verilen yas merasimi düzenlenir. İmam Hüseyin ve Ehlibeyit üyeleri şehit olmuş ve aileleri Kerbela'da yalnız kalmıştır. Bu nedenle bu geceye “kimsesizler gecesi” (KK-5, KK-14, KK-16) adı da verilir. Aşure günü akşamı halk Belediye Meydanı'nda toplanır ve destenin gelmesi beklenir. Bu gece deste üyeleri Belediye Meydanı'na 700-800 metre uzaklıktaki Hellevat Camisi önünde toplanır. Kadınların bir kısmı ellerinde mumlarla asıl törenin yapılacağı alana doğru deste ile yürür. Bu esnada meydanda yas töreni için hazırlıklar yapılır. Törenin yapılacağı alanın tam ortasına mumlar dizilir. Deste ve elinde mum olan kadınların meydana girişi ile ritüel başlar. Deste tam yerini alıncaya kadar kadınlar ellerinde getirdikleri mumları daha önceden hazırlanmış mumların yanına koyar. Muharrem ayı dinsel ritüellerine en yoğun katılımın olduğu bu gecede zincir vurulmaz, sadece sine vurulur. Hz. Zeynep ve Ehlibeyit'e baş sağlığı için yapılan törende okunan ağıtlara halkın tamamı eşlik eder. Aşure gününde mum yakılması kadim Türk kültüründen günümüze ulaşan bir gelenektir. Esin (2004: 115), Türklerin cenaze merasimlerinde mum yaktığını ve toplu olarak dua ettiğini ifade eder. Cenaze merasimlerinde mum yakılmasının amacı ölen kişinin ruhunun göğe yükselmesine yardımcı olmaktır. Anadolu'da mum yakma geleneği yaygın olup bu uygulama ateş kültü ile ilişkilidir. Muharrem ayının ilk on günü kadınlar tarafından akşam namazından önce cami avlusunda mumlar yakılır. Mum çok uzun yıllardan beri dinî törenlerin önemli bir unsuru olmuştur. Mumun uzun süre yanması bir olayın veya bir kişinin asla unutulmayacağını sembolize eder.



Fotoğraf VI: Aşure Günü Belediye Meydanı (28.07.2023)



Karekod VI: Şam-ı Gariban Gecesi

Melekli beldesinde Aşure akşamında okunan ve sözleri Hüseyin Yalçın'a ait olan ağıt aşağıda verilmiştir:

Hüseyin'im Vay

*Nece benim üzüm gülsün, gör ne ezalı Zeyneb'em
Gardaş Hüseyin bacın ölsün, sene vefalı Zeyneb'em
Gane dönüpdü üreğim, bu çölde yoxdu kömeğim
Bu feleğe men ne deyim, dilde nevalı Zeyneb'em
Hüseyin'im vay Hüseyin'im vay
Hüseyin'im vay Hüseyin'im vay
Hüseyin'im vay Hüseyin'im vay
Hüseyin'im vay Hüseyin'im vay*

*Men Ebelfez bacısıydım, Hüseyin'in eşgi nazımdım
Medine'de saye salan, Heydarı Zehra kızıydım
Felek meni yaman vurdu, gülistanım xezan oldu
Güneş sönüp ay tutuldu, dünya mene zindan oldu
Hüseyin'im vay Hüseyin'im vay
Hüseyin'im vay Hüseyin'im vay
Hüseyin'im vay Hüseyin'im vay
Hüseyin'im vay Hüseyin'im vay*

*Derd elinden gocalmışam, alemi eşge salmışam
Meni atıpdı Hüseyin'im, تنها çöllerde galmışam
Gedip Hüseyin ay Ebelfez, imdada gel ay Ebelfez
Gözyaşımı kimse silmez, çaresizem ay Ebelfez*

*Hüseyin'im vay Hüseyin'im vay
Hüseyin'im vay Hüseyin'im vay
Hüseyin'im vay Hüseyin'im vay
Hüseyin'im vay Hüseyin'im vay
Xeymelere od vurdular, külü göğə savurdular
Çöle dağıldı ahular, feryad salıp gorrurdular
Ceylan gözlü Rugeyye'mi, yana yana axdarmışam
Ayağından dikenleri, kirpiğimle çıxarmışam*

*Hüseyin'im vay Hüseyin'im vay
Hüseyin'im vay Hüseyin'im vay
Hüseyin'im vay Hüseyin'im vay
Hüseyin'im vay Hüseyin'im vay (Karekod VI).*

Anadolu Aleviliğinde görülen muharrem ayında oruç tutulması (Dedekarginoğlu, 2010: 34-38; Yıldırım, 2011: 78-80; Tapan, 2023: 451-458) lokma ve aşure tatlısının yapılıp dağıtılması (Yıldırım, 2011: 77; Tapan, 2023: 457) geleneklerine Melekli beldesinde rastlanmamıştır.

4.Aşure Gününden Sonra Yapılan Dinî Ritüeller

Muharrem ayının onuncu günü bittikten sonra deste vurma ritüeli sona erer (KK-15). Aşure gününden sonraki günlerde halk, akşam namazından sonra camilerde toplanır. Dualar edilir ve mersiye okunur. İmam Hüseyin'in kırkı çıkana kadar bu uygulamalar devam eder (KK-4). Muharrem ayında kadınlar arasında mersiye okutma geleneği oldukça yaygındır. Mersiye okutacak kadın akrabalarını ve komşularını öğlen evine davet eder. Öğlen yemeği yenildikten sonra mersiye okunur. Bu esnada çay ve hurma ikramı yapılır (KK-2, KK-9). Mersiye yemekli veya yemeksiz olacağı davet edilen kişilere önceden bildirilir. Mersiye özel okuyucuları bulunmaktadır. Bu kişilerin seslerinin gür ve güzel olması önemlidir. Mersiyeler genellikle İmam Hüseyin'in üçüncü, yedinci ve kırkıncı günü okutulur.

Kaside türünün bölümlerinden biri olan mersiye, tarihsel süreç içinde müstakil bir tür haline gelmiştir. Kişinin ölümünden duyulan derin acıyı anlatan manzum veya mensur eserlere mersiye adı verilir. Mersiyelerde ölen kişinin iyilikleri ve faziletleri anlatılır (Üstün, 2021: 393-394). Kerbela Olayı'nı anlatan mersiyelere "maktel-i Hüseyin" adı verilmiştir. Maktel kelimesi Arapça "katledilen yer" demektir. Maktel-i Hüseyin adı verilen bu tür Hz. Hüseyin ve yakınlarının Kerbela'da şehit edilişi hakkında kaleme alınmış manzum ve mensur eserlerdir. Maktel-i Hüseyin türü Arap Edebiyatı'ndan Fars Edebiyatı'na oradan da Türk Edebiyatı'na geçmiştir. Zamanla "maktel-i Hüseyin" başlığı altında müstakil bir tür ortaya çıkmıştır (Özil, 2017: 32). Melekli beldesinde, Kerbela Olayı'nın anlatıldığı eserler mersiye olarak adlandırılır.

Yörede, İmam Hüseyin'in üçüncü, yedinci ve kırkıncı günü toplu yemekler verilir. Belediye veya cami hoparlörlerinden anons yapılarak bütün belde halkı yemeğe davet edilir. Bu yemeğe İmam Yemeği (KK-5),

İmam Aşı (KK-12) veya İmam Cüreği (KK-4) adı verilir. İmam Hüseyin'in kırkinci günü tamamlandıktan sonra muharrem ayı dinî ritüelleri sona erer ve halk gündelik hayatına devam eder.

Sonuç

Çalışmada Iğdır ilinin Melekli beldesinde muharrem ayında her yıl yapılan toplumsal uygulamalar ve dinî törenler saha çalışmaları ile derlenerek tespit edilmiştir. Anadolu Aleviliğinde görülen muharrem ayında oruç tutulması, lokma ve aşure tathisinin yapılıp dağıtılması geleneklerine Melekli beldesinde rastlanmamıştır. Muharrem ayında icra edilen dinî ritüellerde İmam Hüseyin ve Ehlibeyit'e yapılan zulümden sorumlu tutulan I. Yezid ve Emevî Ordusu telin edilir. Bu yönüyle yöre halkının dinî ritüeller aracılığı ile folklorun protesto işlevini yerine getirdiğini söylemek yerinde olacaktır.

Melekli beldesinde muharrem ayına “meherremlik” adı verilir. Yörede muharrem ayının normal bir ay olarak tasavvur edilmediği tespit edilmiştir. Muharrem ayı (meherremlik) safer ayını da içine alan toplam elli günlük bir yas dönemini ifade eder. Muharrem ayının birinci günü İmam Hüseyin ve Ehlibeyit'in Kerbela'da önünün kesildiği gün olduğundan yasın başladığı gündür. İmam Hüseyin muharrem ayının onuncu günü şehit edilmiştir ve yasın tamamlanması için İmam Hüseyin'in kırkinci gününün çıkması gerekir. Bu da bir sonraki ay olan safer ayından yirmi gün yas ayına ilave demek olup toplam elli günlük bir süreyi kapsar. Yasın tamamlanması için İmam Hüseyin'in kırkının beklenmesi dikkat çekicidir. İmam Hüseyin yeni şehit edilmiş gibi İmam'ın birinci, üçüncü, yedinci ve kırkinci günü ayrı bir önem arz eder. Yeni vefat etmiş bir kişiye uygulanan ölüm ritüellerinin tamamı uygulanır ve her türlü eğlenceden uzak durulur. Bu durum toplumun motivasyon kaynağının son derece güçlü olduğunu ve bu yasın asırlarca devam edeceğini göstermektedir.

Anadolu adak inancında yaygın olarak görülen bir dileğin gerçekleşmesi amacıyla oruç tutmak, kurban kesmek, fakir sevindirmek vb. gibi adakların yanı sıra yörede muharrem ayı ile ilgili adakların (desteye yemek vermek, Kasım Otağı'ndan geçmek, doğacak erkek çocuğa Hüseyin adı vermek vb.) ön plana çıktığı görülür. Muharrem ayı ile ilgili halk inanışlarının yöredeki adak sunularının çeşitlenmesinde etkili olduğu anlaşılmaktadır.

Yörede Aşure gününde yapılan başvurma geleneği eski Türklerdeki cenaze merasimlerini anımsatmaktadır. Tarihi kaynaklar ölen kişinin ardından Türklerin yüzlerini, kulaklarını ve kaşlarını kestiklerini ve gözyaşlarıyla kanlarını karıştırarak yas tuttukları göstermektedir. Aşure gününde başın üst kısmının kılıç veya hançerle çizilerek kan akıtılması Türk usulü bir ağlama şeklidir. Benzer şekilde desteye vurma geleneğinde çıplak bedene zincir vurulması, ölen kişinin ardından duyulan üzüntüyü göstermek için göğüs bölgesine vurulması (sine vurma), ağıt yakılması ve saç baş yolunması, yas simgesi olan siyahın (kara) yas ayı boyunca hâkim renk olması (kıyafetlerde, bayraklarda, meydanlarda vb.) ve ölen kişinin ardından formülistik sayılara (1, 3, 7 ve 40) göre yas tutulması Türklere özgü yas uygulamalarıdır.

Muharrem ayında gerçekleştirilen başvurma ve desteye vurma geleneği dışında kalan yas ritüellerine Anadolu'nun birçok yerinde rastlamak mümkündür. Söz konusu gelenekler ilk bakışta Türk kültürüne özgü yas ritüelleri gibi görünse de İran Türkleri halk kültürü ve Fars halk kültürü karşılaştırmalı halk bilimi çalışmaları tavsiye edilmektedir. Melekli beldesinde muharrem ayı geleneklerini bütün yönleri ile baştan sona aktarmaya çalıştığımız bu çalışmanın din folkloru araştırmalarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynaklar

- BAŞDİN, A. (2017). "Selçuklularda İslamiyet Öncesi Türk Kültürünün Etkileri". *Eskiyeşi*, S.34, 177- 190.
- BAŞGÖZ, İ. (1996). "Protesto: Folklorun Beşinci İşlevi (Fonksiyonu)". *Folkloristik: Prof. Dr. Umay Günay Armağanı* (s.1-4). Ankara: Feryal Matbaacılık.
- BAYAT, F. (2021). "Folklorlaşan Hz. Hüseyin ve Kerbela Olayı". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S.97, 67-82.
- BAYATLI, N. Y. (2018). "Irak Türkmenleri Arasında Muharrem Ayı Ritüelleri Çerçevesinde Oluşan Sözlü Halk Edebiyatı Ürünleri ve Bu Ürünlerin Geleneksel Anlatıcılar". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S.86, 61-82.

- BEDER, E. (2011). *Iğdır İlinde Muharrem Ayı Törenleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇORUHLU, Y. (2004). "Eski Türklerde Ölüm". *Cogito*, S.40, 244-268.
- DEDEKARGINOĞLU, H. (2010). "Dünkü ve Bugünkü Alevilik". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S.56, 325-348.
- DEVELLİOĞLU, F. (2002). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, 19. baskı, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- ELİADE, M. (1991). *Kutsal ve Dindışı*, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay)." Ankara: Gece Yayınları.
- EMİROĞLU, K. ve AYDIN S. (2003). *Antropoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- ESİN, E. (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- _____ (2004). *Orta Asya'dan Osmanlıya: Türk Sanatında İkonografik Motifler*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- HACIGÖKMEN, M. A. (2013). "Türklerde Yas Âdeti Temelleri ve Sonuçları." *Tarihçiliğe Adanmış Bir Ömür: Prof. Dr. Nejat Göyünç'e Armağanı* (s.393-423), Konya: SÜ Türkiyat Ens. Yayınları.
- İBN FAZLAN (1995). *Seyahatname*. (Çev.: Ramazan Şeşen), İstanbul: Bedir Yayınları.
- KARA, A. (2019). *Iğdır Caferileri Halk Bilimi Araştırması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KAYA, D. (2020). *Türk Dünyası Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- MUHADDİSÎ, C. (2010). *A'dan Z'ye Kerbelâ Ansiklopedisi*. İstanbul: Asr Yayınları.
- ÖZİL, S. (2017). "Maktel-İ Hüseyinler Hakkında Bir Bibliyografya Denemesi". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S.83, 31-48.
- ROUX, J.P. (1999). *Altay Türklerinde Ölüm*. (Çev.: Aykut Kazancıgil), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- TAPAN, A. (2023). "Balören Köyü Yöresi Alevi Topluluğunun Lokma Anlayışı ve Uygulamaları". *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Özel Sayı 1 (Cumhuriyetin 100. Yılına), 443-462.
- TDK (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: TDK Yayınları.
- ÜSTÜN, M. (2021). "Klasik Arap Şiirinde Mersiye". *Kafkas Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.8, S.15, 393-417.
- YILDIRIM, E. (2011). "Tunceli Yöresi Alevilerinde Muharrem Ayı'nın Önemi ve Aşure Geleneği". *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.16, S.1, 71-84.

İnternet Kaynakları

Url-1: <https://islamansiklopedisi.org.tr/huseyin#1> (Erişim: 02.07.2023)

Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Sebahattin Zorman, Melekli Beldesi/Iğdır 1977, Lise Mezunu, Kamu İşçisi. (Görüşme: 28.07.2023)
- KK-2: Süreyya Makinist, Melekli Beldesi/Iğdır 1964, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 28.07.2023)
- KK-3: Çoşkun Yeşil, Melekli Beldesi/Iğdır 1977, Ön Lisans Mezunu, Kamu Personeli. (Görüşme: 20.07.2023)
- KK-4: Süleyman Başaran, Melekli Beldesi/Iğdır 1986, Lise Mezunu, Kamu İşçisi. (Görüşme: 17.07.2023)
- KK-5: Murat Özdemir, Melekli Beldesi/Iğdır 1977, Lise Mezunu, Çiftçi. (Görüşme: 17.07.2023)
- KK-6: Ayhan Önal, Melekli Beldesi/Iğdır 1975, Lise Mezunu, Şoför. (Görüşme: 21.07.2023)
- KK-7: Murat Keskin, Melekli Beldesi/Iğdır 1955, Lise Mezunu, Esnaf. (Görüşme: 25.07.2023)
- KK-8: Hatun Keskin, Melekli Beldesi/Iğdır 1964, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 25.07.2023)

- KK-9: Nurhayat Başaran, Melekli Beldesi/Iğdır 1959, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 28.07.2023)
- KK-10: Gülsen Bağcı, Melekli Beldesi/Iğdır 1958, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 28.07.2023)
- KK-11: Ocak Kulu Bağcı, Melekli Beldesi/Iğdır 1958, Lise Mezunu, Emekli. (Görüşme: 23.07.2023)
- KK-12: Yusuf Akgün, Melekli Beldesi/Iğdır 1953, İlkokul Mezunu, Emekli. (Görüşme: 23.07.2023)
- KK-13: Cumali Bağcı, Melekli Beldesi/Iğdır 1968, Lise Mezunu, Esnaf. (Görüşme: 19.07.2023)
- KK-14: Beysat Turan, Melekli Beldesi/Iğdır 1974, İlkokul Mezunu, Muhtar. (Görüşme: 20.07.2023)
- KK-15: Erol Gündoğan, Melekli Beldesi/Iğdır 1968, Lise Mezunu, Esnaf. (Görüşme: 18.07.2023)
- KK-16: Bayram Alım, Melekli Beldesi/Iğdır 1944, Lise Mezunu, Emekli. (Görüşme: 18.07.2023)
- KK-17: Zeynelabidin Akgün, Melekli Beldesi/Iğdır 1968, Lise Mezunu, Çiftçi. (Görüşme: 24.07.2023)

MÜELLİFİ BİLİNMEYEN BİR NASİHATNAME

Nurten ÇELİK*

Öz

Nasihatname; dürüstlük, doğruluk, cömertlik, yardımseverlik, dinî inançların gerekleri gibi toplumların temelini oluşturan pek çok önemli konuda insanları bilinçlendirmek amacıyla kaleme alınmış eserler olarak bilinmektedir. Kökeni *Orhun Yazıtları*'na dayandırılan bu tür, Anadolu'da ilk olarak 13. yüzyılda Yunus Emre'nin *Risâletü'n-Nushiyye* adlı eseri ile adından söz ettirmeye başlamış, ilerleyen yüzyıllarda bu türde gerek telif gerekse tercüme yoluyla birçok manzum ve mensur eser kaleme alınmıştır. Toplumların ihtiyaçlarına göre de ortaya çıkan nasihatname konu bakımından çeşitlilik arz etmektedir. Bugüne kadar birçok nasihatname incelenmiş ve araştırmacıların dikkatine sunulmuştur. Ancak hâlâ gün yüzüne çıkarılmayı bekleyen pek çok eserin varlığı da aşîkârdır.

Çalışmaya konu olan nasihatname de bunlardan biridir. Eser, Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesinde 003715-II demirbaş numarası ile kayıtlı bir yazma eser içerisinde 274a-281b varakları arasında yer alan manzum bir nasihatnamedir. Harekeli nesih ile yazılan eser 240 beyitten oluşmakta ve eserin başının ve sonunun eksik olduğu tahmin edilmektedir. Eserde müellifin mahlasına yer verilmesine rağmen araştırmalarımız sonucunda müellif hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Eser; açık, anlaşılır ve akıcı bir dille kaleme alınmıştır.

16. yüzyılın önemli şairlerinden olan Güvâhî'nin eserde ismine yer verilmesi bu nasihatnamenin 16. yüzyıl ya da sonrasında yazıldığı ihtimalini düşündürmektedir. Eser, nüsha tasvifi ve şekil özellikleri, dil ve üslup, muhteva, çeviri yazı başlıkları altında incelenmiştir. Eski Anadolu Türkçesi dil özelliklerine rastlanan eser, aruzun *fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilün* kalıbı ile kaleme alınmıştır. Eserde bazı aruz hataları tespit edilmiştir. Nasihatnamede sıkça rastlanılan deyim ve atasözü kullanımı, ayet ve hadislerden yararlanma özelliğine bu metinde de rastlanılmaktadır. Ayrıca eserin dilinin sade ve akıcı olmasına rağmen söz sanatlarının kullanımı oldukça yaygındır.

Muhteva kısmında eserin içeriği hakkında detaylara yer verilmiştir. İlmin önemi, Allah'ın emir ve yasaklarına riayet etmek, gurbette olmanın zorlukları, açgözlülüğün sonuçları gibi konularda okuyucuya nasihatler içeren esere ayrıca kısa alegorik hikâyelerle zenginlik katılmıştır. Sembolik anlatımın hâkim olduğu bu alegorik hikâyelerde kahramanlar kuşlardır. Bu hikâyelerde diyalog tekniği kullanılmıştır. Çalışma, nasihatnamenin çeviri yazısı ile sona ermiştir.

Anahtar Kelimeler: Nasihatnâme, nazım, alegori, inceleme, çeviri yazı.

* Dr., MEB., nurtencelik0266@gmail.com. ORCID: 0000-0003-0591-9756

AN ADVICE BOOK WITH AN UNKNOWN AUTHOR

Abstract

Advice book; They are known as works written to raise people's awareness on many important issues that form the basis of societies, such as honesty, truthfulness, generosity, helpfulness, and the requirements of religious beliefs. This genre, whose origins are based on the *Orkhon Inscriptions*, first started to make a name for itself in Anatolia in the 13th century with Yunus Emre's work called *Risâletü'n-Nushiyye*, and in the following centuries, many poetic and prose works were written in this genre, both by copyright and translation. The advice that emerges according to the needs of societies varies in terms of subject matter. To date, many advice books have been examined and brought to the attention of researchers. However, it is obvious that there are still many works waiting to be unearthed.

The advice book, which is the subject of the study, is one of them. The work is a verse advice book located between pages 274a-281b in a manuscript registered with the inventory number 003715-II in the Presidency of Religious Affairs Library. The work, written in naskh with vowels, consists of 240 couplets and it is estimated that the beginning and end of the work are missing. Although the author's pseudonym is included in the work, no information about the author could be found as a result of our research. Work; it is written in a clear, understandable and fluent language.

The fact that Gûvâhî, one of the important poets of the 16th century, is mentioned in the work suggests the possibility that this advice book was written in the 16th century or later. The work was examined under the headings of copy description and formal features, language and style, content, and translation text. The work, which has Old Anatolian Turkish language features, was written in the aruz *fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilün* pattern. Some prosody errors were detected in the work. The use of idioms and proverbs and the use of verses and hadiths, which are frequently encountered in advice books, are also found in this text. In addition, although the language of the work is simple and fluent, the use of figures of speech is quite common.

Details about the content of the work are included in the content section. The work, which contains advice to the reader on subjects such as the importance of knowledge, complying with God's orders and prohibitions, the difficulties of being abroad, and the consequences of greed, is also enriched with short allegorical stories. In these allegorical stories where symbolic narrative dominates, the heroes are birds. Dialogue technique was used in these stories. The study ended with the translation of the advice book.

Keywords: Advice book, verse, allegory, review, transcription.

Giriş

Ahlakî açıdan bilinçli bir toplum meydana getirmek, insanlar arasında güven inşa etmek, iyilik değerlerini yaymak, dinî gerekleri insanlara öğretmek amacıyla nasihat içerikli eserler ortaya çıkmış ve bu türden eserlere hemen her kültürde rastlamak mümkün olmuştur. “Edebiyatımızda günümüze kadar öğüt vermek amacıyla pek çok eser kaleme alınmıştır. Bu eserler, halkı ya da devlet yöneticilerini ahlaki yönden olgunlaştırmayı, sosyal davranışlarını düzenlemeyi, erdemli kılmayı amaçlayan eserlerdir.” (Erenoğlu 1997:1) Türk edebiyatında da nasihat içerikli, öğreticilik yanı ağır basan eserler denilince akla gelen ilk türler arasında nasihatname yer almaktadır.

Sözlükte “bir şey saf, halis olmak, kötülük ve bozukluktan uzak bulunmak; iyi niyet sahibi olmak ve başkasının iyiliğini istemek” anlamlarındaki *nush* kökünden türeyen *nasihat* kelimesi “başkasının hata ve kusurunu gidermek için gösterilen çaba; iyiliği teşvik, kötülükten sakındırmak üzere verilen öğüt; başkasının faydasına ya da zararına olan hususlarda bir kimsenin onu aydınlatması ve bu yönde gösterdiği gayret” mânalarında kullanılmaktadır. (Çağrı 2006: 408)

Nasihat sözcüğünün Farsça karşılığı olarak *pend*, Türkçe karşılığı olarak ise *öğüt* ifadeleri kullanılır. Köklü bir geçmişe sahip olan Türk edebiyatı kendi kültürel birikiminin yanında etkileşim içinde olduğu toplumlardan da beslenmiştir. Türk İslam edebiyatı döneminde ortaya çıkan nasihatname de bu etkileşimlerin bir ürünüdür. Nasihatname, insanlara İslam’ın yasaklarını, emirlerini öğretmek; onları iyiye, doğruya sevk etmek, ahlakî değerler yönünden donanımlı bireyler yetiştirmek amacıyla yazılan öğüt içerikli eserlerdir. Parlatır; nasihatnameyi “İnsanlara yol göstermek, öğüt vermek amacıyla yazılan eser” olarak tanımlamaktadır (2011: 1266).

Türk edebiyatında yer alan nasihatnamein geneline baktığımızda dinî öğretilerin baskın olduğu göze çarpmaktadır. Ebû Rukayye Temîm İbni Evs ed-Dârî’den aktarılan bir rivayete göre Hz. Peygamber:

“Din nasihattir.” buyurdu.

“Kimin için?” diye sorduk.

“Allah için, Resûl’ü için, Müslümanların idarecileri için ve umumî halk için, buyurdular.” (Mucan, 2020: 27) hadisi de din ve nasihat arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır. Nasihatname yazarları bu eserleri oluştururken hadis ve ayetlerden oldukça faydalanmışlardır. Bunların yanında kısa hikâyeler, atasözleri ve deyimlerle nasihatnameine zenginlik katmışlardır.

Türk edebiyatında nasihatname türü *Orhun Kitabeleri*’ne dayandırılrsa da 13. yy’da Yunus Emre’nin yazmış olduğu *Risâletü’n-Nushiyye* bu türün ilk somut örneği olarak kabul edilebilir. İlerleyen yüzyıllarda gerek tercüme gerek telif bu türde pek çok eser edebiyatımıza kazandırılmıştır. Yine 13. yy’da Ahmet Fakih’in *Çarhnâme* adlı eseri bu türün önemli örneklerindendir. 14. yy’da Hoca Mesud’un tercüme eser özelliği taşıyan *Ferhengnâme-i Sa’dî*, Aydınî Mürîdî’nin *Pend-i Ricâl* adlı eserleri dikkat çekicidir. 15. yy’da Refîî’nin *Beşâretnâme* adlı eseri, Ahmed Dâî’nin Farsçadan tercüme ettiği *Vasiyyet-i Nûşirevân-ı Âdil be-Puşereş* adlı çocuklara yönelik eseri öne çıkmaktadır. Sinan Paşa’nın mensur olarak kaleme aldığı *Maârifnâme* bu yüzyılda önem arz eden nasihatname örneklerindendir. 16. yy’da Derviş Şemseddin’in *Dehmurg*, Karamanlı Şeyh Cemâlî’nin mensur *Nesâyihu’s-sûfîyye fi’l-mevâzi’ d-dîniyye*, Güvâhî’nin 2133 beyitlik *Pendnâme*’si, Zaîfî Pîr Mehmed’in *Bâğ-ı Behişt* adlı *Bostân* tercümesiyle 1714 beyitlik *Bostân-ı Nesâyih* adlı *Pendnâme-i Attâr* tercümesi, Bihiştî Ramazan Efendi’nin *Heşt Bihişt*’i ve Cemâlî’nin *Risâle-i Durûb-ı Emsâl*’i 16. yüzyılın önemli nasihatnamei arasında sayılabilir. Şemseddin Sivâsî’nin sembolik mesnevisi *Mir’âtü’l-ahlâk ve Mirkâtü’l-eşvâk*, *Gülşen-âbâd*; 17. yy’da Sâfî Mustafa Efendi’nin *Gülşen-i Pend*’i, Veysi’nin *Hâbnâme*’si, Koçi Bey’in *Risâle*’si, Kâtib Çelebi’nin *Düstûrü’l-amel li-islâhi’l-halel* adlı eserleri; 18. yy’da Nabî’nin *Hayriyye*, Sünbülzâde Vehbî’nin *Lutfiyye*’si bu yüzyıllarının en önemli eserleri arasında yer almaktadır. 19. yy’da ise Erzurumlu Mehmed Şerîfî’nin *Pend-i Gülistân-ı Şerîf*’i dikkat çekicidir. (Pala, 2006:409-410)

Konularına göre çeşitlilik arz eden nasihatname hususunda Kaplan; “Başlangıçtan itibaren edebiyatımızda önemli bir tür olarak varlığını sürdüren manzum nasihatnamede, yazıldıkları dönemin

ihtiyaçları, sorunları ve amaçları doğrultusunda hemen her türlü konuya yer verilmiştir.” (2001:133) der. Her ne kadar nasihatname belirli konu başlıkları altında toplansa da bunları keskin çizgilerle birbirinden ayırmak oldukça zordur.

“Nasihatname, dinî nasihatname, tasavvufî nasihatname, sosyal hayatla ilgili nasihatname ve çeşitli ilim dallarıyla ilgili nasihatname olmak üzere dört başlık altında incelenebilir. Ancak bu tasnifin görece olduğunu, çoğu kez aynı eserde bu dört konunun ortak işlendiği de görülür. Hele dinî ve tasavvufî nasihatnamei birbirinden ayırmak daha da güçtür.” (Kaplan, 2002:791-799)

Bu konuda aynı görüşü savunanların başında gelen bir diğer isim de Agah Sırrı Levend’dir. Levend, toplumun temelini oluşturan eserleri dinî, ahlakî, tasavvufî gibi keskin sınırlarla birbirinden ayırmanın pek mümkün olmadığını ifade etmiştir. Ona göre ancak kapsadığı fikre bakılması ve bir çerçeve içine alınması esastır. *“Mesalâ, Pend-nâme adı altında kaleme alınmış manzum ve mensur birçok eser vardır. Bunlarda ahlâkî öğütler yer alır. Attar’ın Pend-nâme’si de ahlâkî konulara değinmekle birlikte ahlâkî tasavvuf açısından ele alındığı için, tasavvufî eserler arasına girer.” (Levend, 1963: 91)*

“Nasihatname mensur, manzum ya da mensur-manzum karışık olarak karşımıza çıksa da daha çok, mesnevî nazım şekliyle kaleme alınmıştır.” (Selçuk 2015:120) Manzum nasihatname edebiyatımızda varlığını gösterdiği andan itibaren bir tür olarak kabul görmüştür ve telif ve tercüme olarak iki başlık altında incelenmiştir. Daha önce Mahmut Kaplan tarafından yapılan araştırmaya göre 68 olarak tespit edilen manzum nasihatname, Emine Yeniterzi tarafından ahlakî mesnevîler başlığıyla 82 olarak verilmiştir. Son zamanlarda yapılan manzum nasihatname hakkında Ayşe Parlaklıç Mucan tarafından kapsamlı bir doktora tezi hazırlanmış ve Mucan bu sayısı 69 telif ve 23 tercüme olmak üzere toplamda 92 olarak güncellemiştir. Aradan geçen zaman diliminde gün yüzüne çıkarılan çalışmalarla beraber sayıları artmıştır ve araştırmalar neticesinde artmaya da devam edecektir.

Edebiyat tarihi açısından önemli bir yere sahip olan nasihatnamede müellifi bilinen kadar bilinmeyenleri de oldukça fazladır. Bunların arşivlerin raflarından çıkarılıp araştırmacıların istifadesine sunulması ufuk açıcı olacaktır. Bu çalışmada Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi 003715-II demirbaş numaralı bir mecmua içerisinde 274a-281b varakları arasında bulunan ve müellifi hakkında bilgi elde edilemediği manzum nasihatname; şekil, yapı ve muteva yönleriyle incelenecektir.

1. Nüsha Tavsifi

Eser, Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi 003715-II demirbaş numarası ile kayıtlıdır. 358 varaktan oluşan yazma eserin genelinde Hz. Muhammed ve bazı din büyüklerine yönelik kasidelere yer verilmiştir. Eserde yer yer boş varaklara rastlanılmıştır. Çalışmaya konu olan nasihatname bu yazmanın 274a-281b varakları arasında kayıtlıdır. Harakeli nesih ile manzum olarak yazılan eser, 15 satırdan müteşekkil olup 240 beyitten oluşmaktadır. Eserin müellifi hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Yalnızca nasihatnamenin 14. beytinde geçen Miskin Ahmed ibaresine rastlanmıştır. Araştırmalarımız sonucunda müellif hakkında kesin bir bilgi tespit edilememiştir. Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğünde 16. yüzyılda 74 adet Ahmed isimli şaire rastlanmış dolayısıyla bu durum eserin müellifinin tespitini zorlaştırmıştır.

Miskîn Ahmed bendene nedür vücûd

Bildüri vir lutf idüp iy bahr-i cûd (14)

Eserin hangi yüzyılda yazıldığına dair bir bilgi bulunmamakla beraber 12. beyitte 16. yüzyılın önemli şairlerinden Güvâhî (d. ?/-ö. 933/1526’dan sonra) ve yine kaynaklara göre 16. yüzyılda yaşamış Penâhî’nin isimlerinin geçmesi eserin 16. yüzyıl ya da sonrasında yazıldığını göstermektedir.

İy Penâhî vâlihânî ‘âşıkân

V’ey Güvâhî râz-dânî sâdıkân (12)

Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesinde çalışmaya konu olan nasihatnamenin tanıtım kısmında

başında ve sonunda eksiklikler olduğu ifade edilmiştir. Dolayısıyla metnin, bir eserin devamı mı yoksa müstakil bir nasihatname mi olduğu tam olarak tespit edilememiştir. Eserde üç ayrı alegorik hikâye yer almaktadır. Kuşların dilinden sembolize edilen hikâyeler ile temsili bir anlatım şeklinin tercih edilmesi bakımından eser, 13. yüzyılda Attar'ın *Mantıku't-Tayr* adlı eserini tercüme yoluyla edebiyatımıza kazandıran Gülşehrî ve 16. yüzyılda Derviş Şemsî tarafından oluşturulan *Deh-murg* adlı eserle benzerlik göstermektedir. Ayrıca bu çalışmada yer alan alegorik hikâyelerden birinin Güvâhî'nin *Pend-nâme*'sinde bulunan bir hikâye ile işlediği konu bakımından benzerlik göstermektedir. Bu hikâyelerden ilki eserde 20-37 beyitleri arasında, ikincisi 50-71 beyitleri arasında, üçüncüsü ise 80-97 beyitleri arasında bulunmaktadır. Bu hikâyelerin içeriğine muhteva kısmında detaylı şekilde yer verilecektir.

2. Ahenk Unsurları

Aruzun *fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilün* kalıbıyla yazılan eserde özellikle hece sayısında uyumu yakalamak için hece düşmeli ulamalara sıkça yer verilmiştir.

Biri sokdı kıynagın gözine **anun**

Gözi kanı akdı yüzine anun (34)

Kimse **ide** mi zehr-i tiryâk cehdile

Sabr ola mı hîç ber-â-ber şehdile (117)

Müşterî ol meclise **olsun** müşteri

Şems yaksun anda 'ûd u micmerî (230)

Rûh-ı a'zam sırr-ı kevneyn Mustafâ

Mazhar-ı **esmâ** dürr-i bahreyn Mustafâ (240)

Aşağıdaki beyitte “bunca” şeklinde harekelenmiş olan kelime çeviri yazıda “bu nice” şeklinde okunmuştur.

Ger dirisen **bu nice** menba' durur

Kıssa bî-yubsir u bî-yesma' durur (165)

Eserde genellikle mürdef kafiye kullanımına yer verilmiştir.

Ma'rifet deryâsıdur bil küll-i 'amîk

Kimse pâyân bulmaz ana iy şefîk (2)

'İşk-ı Hak keştisine gir gir i yâr

Eyle seyrânunile leyl u nehâr (5)

Ba'zısı ârâm-ı cân-ı 'âşıkân

Ba'zısı derd-i derûn-i sâdıkân (105)

Bazı beyitlerde mücerred kafiye de rastlanır.

Kim ki olmaz işe eyleye heves

Olur ol ‘âlem içinde hûr u has (99)

Cinashlı kafiye örneklerine deyer verilmiştir.

Sındı anun kuyrugile **kanadı**

Ol za’îfün kanadı anda **kanadı** (96)

Eyler isti’dâda göre her **kişi**

Rûz u şebde dürlü dürlü her **işi** (107)

3. Dil ve Üslup

Nasihatname halk için yazılmış didaktik eserler olduğundan çalışmaya konu olan eserde de sade ve anlaşılır bir dil kullanılmıştır. Her ne kadar yazıldığı yüzyıl tespit edilemese de dilin sade ve anlaşılır oluşu 16. yüzyıl ve sonrası yüz yılda yazılmış olma ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Nasihatnamenin genelinde sembolik bir anlatım hâkimdir. Kısa alegorik hikâyelerle anlatıma zenginlik katılmıştır. Eserde yer yer Arapça ve Farsça beyitlere ve ibarelere yer verilmiştir.

Fî zebân-ı nûr-ı maktûl hâ-kezâ

Kâlehü fî hâlihi yâ habbezâ¹ (38)

Vasf-ı cân me-râ sûy-ı canân mî bered

Kıssahâ pîş-i Süleymân mî bered² (86)

Hilm u ref’et ‘ilm u hikmet hûy-ı tû

Verd u ‘anber misk u ezfer bûy-ı tû³ (129)

Eski Anadolu Türkçesi emir kipi olarak kullanılan -gıl/-gil ve fiillerin şahıs çekimlerinde görülen -ın/in eklerine bu metnin dil özelliklerinde de rastlanmaktadır.

Bunları sen halka der-gûş eylegil

Anunile ‘aklı ser-hûş eylegil (9)

Bundan a’ceb bir hikâyet ideyin

Ben letâifden rivâyet ideyin (79)

Nasihatname didaktik yönü ağır basan metinlerdir. Bu çerçevede müellif öğütlerini sıralarken kültürel unsurlardan da faydalanır. “Yazarların kendi gözlemleri, bilimsel çalışmaları ve kültürel birikimlerinin yer aldığı bu eserlerde öğüt verilirken âyet ve hadislerden, atasözleri ve vecizelerden yararlanılır, ayrıca muhtelif hikâyeler anlatılıp kıssadan hisse alınması öğütlenir.” (Pala 2006:409-410) İncelenen nasihatnamede de atasözü ve deyimlere yer verilmiş, ayetten faydalanılmış ve alegorik hikâyelerle esere derinlik kazandırılmıştır.

Şimdi toldı zulmet iş bu yer yüzi

Görmez oldu iş bu demde **göz gözi** (24)

Konu bakımından zengin bir içeriğe sahip olan nasihatnameler, sözün etkili ve güzel kullanımı ile de dikkat çekicidir. Söze derinlik katmak amacıyla sıkça başvurulan yollardan birisi de edebî sanatların kullanımı olmuştur. İncelenen metinde edebî sanatların kullanımı göze çarpmaktadır. Eserde kullanılan edebî sanatlardan bazıları şu şekilde örneklendirilebilir:

Aşağıdaki beyitte “Eşeğe altın semer vursalar yine eşektir.” atasözü kullanılarak irsâl-i mesel sanatı yapılmıştır.

Atlas-ı zerrîn giyer ise hımâr

Harlıgından hiç çıkar mı ol iy yâr (114)

Ey padişah, kabiliyet kutsal bir feyzdir. Her şeyde Allah dilediğini yapar. (İbrahim, 14/27) denilerek İbrahim süresinden alıntı yapılarak iktibâs sanatı yapılmıştır.

Feyz-i akdesdendür isti’dâd şehâ

Cümle şey **yef’alû’lullâh mâ-yeşâ** (108)

Sen eski yâre sefer eyle zira “vatan sevigisi imandandır” hadisine yer verilmiş ve yine iktibas sanatı yapılmıştır.

Di sefer eyle kadimî yâre sen

Zîrâ **îmândan durur hubbu’l-vatan** (189)

Aşağıdaki beyitlerde şair, “Âşıklar arasına darağacı dikeyim. Ben de orada Mansur gibi asılayım.” Diyerek Mansûr’un asılması vakasına gönderme yaptığı ve Mecnûn’un Leylâ’ya olan aşkının hatırlatıldığı beyitle telmîh sanatına yer vermiştir.

Dikeyin ‘âşıklar içre dahı dâr

Asılayın ben ana Mansûrvâr (221)

Ger heme yârün senün Mevlâ ola

Hem-çü Mecnûn külli şey Leylâ ola (148)

Şair, neyin sürekli olarak inleme sebebini kamışlıktan ayrılmasına bağlayarak hüsn-i talil sanatı yapmıştır.

Düşdügiçün nây neyistândan cüdâ

Vay vay idüp inleridi dâ’imâ (184)

Aşağıdaki beyitte “Şarap sensin, kadeh sensin, şarabı sunan sensin. Daima sen görürsün, sen söylersin.” diyerek aralarında anlam ilişkisi olan “sâkî, câm, müdâm” kelimeleri bir arada kullanılarak tenâsüb sanatına yer verilmiştir. Ayrıca “müdâm” kelimesini hem “şarap” anlamında hem da “sürekli, devamlı” anlamında kullanarak cinas yapılmıştır.

Sakî sensin câm sensin hem müdâm

Sen görürsün sana söylersin **müdâm** (202)

Aşağıdaki beyitlerde şaşkın olmak, hayran olmak gibi insana ait özelliklerin güneş ve mehtap gibi insan dışı varlıklara aktarılmasıyla teşhîs sanatına ve yine insan dışındaki varlıkların konuşturulmasıyla intâk sanatına başvurulmuştur. Ayrıca eserde alegorik hikâyelerin bulunması bu iki edebî sanatın sıklıkla kullanılmasına sebep olmuştur.

Oldı ser-gerdân senünçün âfitâb

Yüzüne hayrân olupdur mâh-tâb (133)

Didi hüdhüd togdı yire afitâb

Yirde gökde kalmadı zulmet sehâb (25)

Aşağıdaki beyite “Senin dolaşma yerin mukaddes gül bahçesidir. Seyir yerin alışık olduğun bostandır.” ifadesinde yalnızca benzeyen ve kendisine benzetilenin yer almasıyla teşbîh-i belîğ sanatına örnek teşkil etmektedir.

Gülsitân-ı kudsdur cevângehün

Bûsitân-ı üns durur seyrângehün (139)

Şairin kendine seslendiği aşağıdaki beyit tecrîd örneği olarak değerlendirilebilir.

Miskin Ahmed bendene nedür vücûd

Bildüri vir lutf idüp iy bahr-i cûd (14)

Zehir, panzehir gibi karşıt kavramların bir arada kullanılmasıyla tezâd sanatı yapılmıştır.

Kimse ide mi **zehr-i tiryâk** cehdile

Sabr ola mı hîc ber-â-ber **şehdile** (117)

Aşağıdaki beyitte şair, “İy” ünlemiyle nidâ sanatına yer vermiştir.

İy halîm u **iy** ‘alîm dâ-nâ-yı râz

İy mucîb u **iy** rakîb ehl-i niyâz (46)

4. Muhteva

Nasihatnamede genel amaç bilgi vermek olduğu için bu tür eserlerde sanat kaidesi güdülmemektedir. “Sanatın sanat için mi, sanatın toplum için mi olduğu tartışmaları devam ededursun nasihat-nâme şairleri, sanatın Allah için olduğunu yazdıkları eserlerle ortaya koydukları gibi bunu ayrıca dile getirmişlerdir.” (Emiroğlu 2010: 13) Bu nasihatname de esas itibarıyla sanat yapmak amacı gütmeyen bir eserdir. “Genellikle mesnevi nazım şeklinin tercih edildiği pend-nâme niteliğindeki eserler dinî, tasavvufî ve ahlakî-didaktik karakter taşırlar. Belki de bu özelliklerinden dolayı mesnevî tarzındaki pend-nâmelerde önce tevhid, münacaat, na’t ve dönemin padişahına övgü bulunur.” (Erenoğlu 1997:1) Klasik mesnevilerde görmeye alışık olduğumuz besmele ile başlangıç, tevhid, münacaat gibi bölümlere bu eserde yer verilmemiş ve doğrudan okuyucuya nasihatle başlanmıştır. Bu durum aynı zamanda eserin baş kısmının eksik olabileceği ihtimalini de doğurmaktadır.

Şöyle bil iy tâlib-i esrar-ı yâr

İy habîb iy râgıb-ı güftâr-ı yâr (1)

Ma’rifet deryâsıdur bil küll-i ‘amîk

Kimse pâ-yân bulmaz ana iy şefîk (2)

İdemezsen gavs girme sen ana

Gark olursın şöyle bil didüm sana (3)

Eserin 13. beytinde müellif, “Miskin Ahmed” diyerek kendine seslenmiş ve sonrasında yine kendi nefesine yönelik nasihatlere yer vermiştir.

Miskin Ahmed bendene nedür vücûd

Bildüri vir lutf idüp iy bahr-i cûd (14)

Mâ vü menlikden anı eyle halâs

Hazzretün katında ola tâ ki hâs (15)

20-37. beyitlerde hüthüt kuşunun başından geçen alegorik hikâyeye yer verilir. “*Alegori, bir olay, nasihat, dilek veya düşünceyi, başka varlıklar vasıtasıyla ve onlara ait özelliklerle “boyayarak” anlatmaktır.*” (Coşkun 2006: 58) Hikâyeye göre yolculuğa çıkan hüthüt kuşu bir gece baykuşlara konuk olur. Sabah olunca yoluna devam etmek isteyen hüthüte, baykuşlar izin vermezler. Yeryüzünün karanlık olduğunu, bu şekilde yolculuk yapılamayacağını söylerler. Hüthüt ise güneşin doğduğunu, etrafın aydınlandığını, yolculuk vaktinin geldiğini belirterek ayrılmak üzere baykuşlardan izin ister. Baykuşlar gece görebilen kuşlar olduklarından etrafın karanlık olduğu konusunda ısrar ederler. Hüthütün bu karanlıkta nasıl gördüğünü söyleyip onun gitmesine izin vermek istemezler. Hüthüt de onların ısrarına rağmen gitmek ister. Bunun üzerine öfkelenen baykuşlar hüthütün yalan söylediğini iddia ederler ve içlerinden biri tırnağını hüthütün gözüne batırır. Hüthütün gözlerinden kan akar ve gözü kör olur. Hüthüt, baykuşlara kendisinin de onlar gibi kör olduğunu söyler. Hikâyeye, baykuşların hüthüte artık bundan sonra kendileriyle beraber kalmaları gerektiğini söylemeleriyle son bulur.

Didiler kim geldün evden şimdi sen

Ol bizümle bunda dâ'im sag esen (37)

Şair, 38-50 beyitleri arasında kuşlar üzerinden okuyucuya nasihatlerle devam eder. Baykuşlara yakın olunmaması gerektiği, bülbül ile baykuşun aynı kafeste olamayacağı, her zaman mahcubiyetle konuşmamak gerektiği, arif kişilerle sohbet edilmesi vs. beyitlerle devam eder.

Key sakın ebvâma olma sen karîn

Şâhile tâ kim olasın hem-nişîn (40)

Sohbet itme mahcûbile bir nefes

Bülbülile bûm olmaz hem-kafes (41)

‘Ârifile sohbet eyle rûz u şeb

Tâ ide dâ'im tecelli sana Rab (42)

Benlikten uzaklaşmak, Allah’a yakınlaşmak için yakarı içeren beyitlerden sonra eserde bulunan ikinci alegorik hikâyeyi oluşturan beyitler sıralanır. Hikâyeye göre; güneşe tapan zayıf, güçsüz bir canavarcık vardır. Diğer canavarlar onun gece gündüz güneşe ibadet etmesinden rahatsız olurlar ve onu bu davranışından vazgeçirmek isterler. Eğer vazgeçmezse kendisine eziyet edeceklerini bildirirler. Canavarcık ne yaparlarsa yapsınlar asla güneşe tapmayı terk etmeyeceğini belirtir. Onun uğruna seve seve seve canını feda edebileceğini dile getirir. Canavarlar ne kadar uğraşsalar da canavarcığı güneşe tapmaktan vazgeçiremezler. Bunun üzerine canavarcığı öldürürler. Ölüsünü bir taş üzerine bırakıp giderler. Şair, aslında canavarcığın mesut olduğunu, taptığı güneş uğruna can vermenin gerçekte onu ne kadar mutlu ettiğini ifade eden beyitler ile bu kısa hikâyeyi sonlandırır.

Sandılar kim ana itdiler cefâ

Bilmediler k'ana virdiler safâ (69)

Câneverler ol ne zevke irdüğün
Bilselerdi ne safâlar sürdüğün (70)

Öleyidi cümlesi gayzdan hemân
Vireleridi hasedden baş u cân (71)

Şeyh Cüneyd'e övgü içeren beyitten sonra açgözlülüğü konu alan bir diğer alegorik hikâye yer alır. Kahramanları hüthüt ile karga olan hikâye;

Bundan a'ceb bir hikâyet ideyin
Ben letâifden rivâyet ideyin (79)

beytiyle başlar. Karga, başında altın taç olan iyi giyimli bir hüthüt görür. Her ikisinin kuş olmasına rağmen bir kendi hâline bakan, bir de hüthüte bakan karga bu duruma oldukça şaşır. Hemen hüthüte bu taç ile giysiyi nereden bulduğunu sorar. Hüthüt, padişahlara haberler ilettiğini ve karşılığında bu ihsanları gördüğünü söyler. Hüthütün hâline özenen karga onun gibi olmak için yola koyulur. Sultanın sarayına ulaşır. Hüthüt gibi altın taç ve giysi alacağını zannederek ötmeye başlar. Padişahın hizmetkârlarından biri karganın sesini işitir. Hemen eline okla yayını alır ve zavallı kargayı oracıkta helak eder.

Konu bakımından Şeyhî'nin *Harnâme* adlı mesnevisi ile benzerlik gösteren bu kısa hikâye, açgözlülüğün zararlarını, dünya malına heves etmemek gerektiğini ifade ederek son bulur.

Kim ki olmaz işe eyleye heves
Olur ol 'âlem içinde hûr u has (99)

Zâgveş olmaz ise olma harîs
Alma hırstdan egnüne es-sevbu'l-hamîs (100)

Aynı zamanda 16. yüzyılın önemli eserlerinden olan Güvâhî'nin *Pend-nâme*'sinde de aç gözlülüğün zararlarını dile getiren hikâye yer almaktadır.

İki ulû sığın bir gün turuşup
Begayet cenk iderlerdi uruşup (11a/1)

Götürür dilki miskîni hevâya
Tama' ucından uğradı belâya (11a/10)

Budur kim kim çok tama' eylese hâli
Var azında selâmet ihtimâli (11a/13)

Hırsın insanlara zarar verdiğini, insanı Allah'tan uzaklaştıran her şeyden uzak durulması gerektiğini, dünyanın faniliği, benlikten uzaklaşılması, yeryüzünde yaratılan her şeyin Allah'ın yüceliğini gözler önüne serdiğini vb. ifade eden şair, okuyucuya doğru yolu göstermeye çalışır.

Hakk'a ulaşmanın his, hayal, akıl, kalp ve ruh olmak üzere beş yoldan geçtiğini belirten müellif, bu beş unsurla ilgili beyitlere yer vererek eserine devam etmiştir.

Sende beş menzil koyupdur Kirdgâr
Anları giç tâ ola Hak âşikâr (155)

Eserinde gurbete düşmenin zorluklarına da değinen şairin, bu durumu özetleyen beyitlerinden birkaçı şöyledir:
 Gurbete düşen kişiye her kişi
 Yidürürmüş zehrire bişmiş aş (187)

Kimseyi Hak gurbete düşürmesün
 Başına şeytânları üşürmesün (188)

Eserin sonlarına doğru müellif, Hak yolundan ayrılmayan, kalbinin onun sevgisiyle dolmasını dileyen, nefsine uymak istemeyen bir kul olmak için Allah'a yalvaran beyitleri ön plana çıkarır. Allah'ın sıfatlarıyla zenginleştirilmiş ifadelerle bezenen eserde yer yer telmih sanatına başvuran müellif, Hz. Peygamber'e övgü içeren beyitle eseri noktalamıştır.

Rûh-ı a'zam sırr-ı kevneyn Mustafâ
 Mazhar-ı esmâ dürr-i bahreyn Mustafâ (240)

5. Çeviri Yazılı Metnin Okunuşunda İzlenen Yöntem

1. Farsça ön eklerin tamamı kısa çizgi (-) ile ayrılmış, Farsça son ekler bitişik yazılmıştır.
2. Birleşik kelimeler kısa çizgi (-) ile ayrılmıştır.
3. Uzun ünlüler üzerine uzatma (-) işareti konularak gösterilmiştir.
4. Metne yapılmış eklentiler köşeli ayraç [] ile verilmiş veya vezin gereği yapılan hece düşmeleri (‘) işareti konularak gösterilmiştir.
5. Metin oluşturulurken ayetler, hadisler italik olarak yazılmıştır.
6. Metinde yer alan ayet ve hadis, Arapça ve Farsça ibarelerin anlamları sonnotta gösterilmiştir.

6. Çeviri Yazılı Metin

FâÖilâtün / FâÖilâtün / FâÖilün

274a

1. Şöyle bil iy tâlib-i esrar-ı yâr
İy habîb iy râğıb-ı güftâr-ı yâr
2. MaÖrifet deryâsıdur bil küll-i Óamîk
Kimse pâyân bulmaz aña iy şefîk
3. İdemezseñ ğavś girme sen aña
Ġarķ olursın şöyle bil didüm saña
4. Ger dilerseñ anda ğavvâś olasın
Çok maāÖrif dürlerini bulasın
5. ÓIşķ-ı Ħaķ keştîsine gir gir i yâr
Eyle seyrānuñile leyl u nehār
6. Bağlama Óaķluñ Óıķāliyle anı
Tā ki seyr etdürde anda ol seni
7. Ger sen ol baħrun içine giresin
Çok maÖārif dürlerini bulasın

8. ÓAķluñı ķo saña olmasunÓıķāl
Oldurur bil saña olan pāy-māl
9. Bunları sen ĥalka der-gūş eylegil
Anuñile Óaķlı ser-ĥūş eylegil
10. Keşf etdüm şöyle bil iy dil-nüvāz
Remzile ben bunda cümle sırr-ı rāz
11. Şerĥ itdüm sırr-ı metnin her kitāb
Añladuñsa faşl u faşl u bāb u bāb
12. İy Penāĥı vālihānı Óāşıķān
V'ey Güvāĥı rāz-dānı šādıķān
13. Hep senüñdür āsimān u mihr u māh
Ĥazretüñden ġayri yok kimse penāh
14. Miskin Aĥmed bendeñe nedür vücūd
Bildüri vir lutf idüp iy baĥr-i cūd
15. Mā vü menlikden anı eyle ĥalās
Ĥazretüñ ģatında ola tā ki ĥās
- 274b**
16. Mā vü menlikden aña itme pāy-māl
Lutf u iĥsān it aña yā Ze'l-celāl
17. Maĥv eyle mā-sivādan anı sen
Tā ki ġayr ol görmeye yā zi'l-minen
18. Bı-niyāz it anı sen iy bı-niyāz
Mā-sivāña ģoma ģalbinde niyāz
19. İy yüzi gül zülfi sünbül neyl-i nām
Diñle saña diyeyin bir ĥoş kelām
20. Ol kelām budur ki bu hüdhüd meger
Bir gün eyledi šafāyile sefer
21. Mihmān oldu bir gice ebvāma ol
Yatdı anda ol gice ol pür-uşul
22. Hoş šabāĥ irişdi toġdı afitāb
Gök yüzinde ģalmadı hergiz şehāb
23. Diledi kim andan ide intıķāl
Didiler bayķuşlar iy šāĥib-kemāl

24. Şimdi tıldı žulmet iş bu yer yüzi
Görmez oldı iş bu demde göz gözi
25. Didi hüdhüd toğdı yire afitāb
Yirde gökde qalmadı žulmet seĥāb
26. Şimdiki vaqt oldı vaqt-i irtihāl
İdeyin qon beni bundan intikāl
27. Didiler yat olmadı vaqt-i sefer
Kimse dimez hiç bunun gibi haber
28. Gözlerümüz şimdi görmez hiç nūr
Sen neden gördün anı iy gözi kūr
29. Anı görmez bu kadar gözlerde lım
Sen nice görürsin anı iy leōım
30. Didi hüdhüd görürem anı Őayān
Virürem Őışkında anı baş u cān

275a

31. Didiler baykuşlar iy evi ĥarāb
İderüz biz saña şimdi key Őazāb
32. Zire şimdi tıldı žulmet yir tamām
Nūrı görmez şimdiki vaqt ĥās u Őām
33. Sen görürem didüğün vurur dürüg
Sensin iş bu Őālem içre nā-bulüg
34. Biri soğdı kıynağın gözine anı
Gözi kanı açdı yüzine anı
35. Acısı çığdı depesine hemān
Açdı ala gözlerinden kara kan
36. Didi qon ben dađı oldum rüz kūr
Sizcileyin görmez oldum ben de nūr
37. Didiler kim geldün evden şimdi sen
Ol bizümle bunda dā'im sağ esen
38. Fı zubān-ı nūri maqtül hā-kezā
Qālehü fı ĥālihi yā ĥabbezā
39. Sen dağı iy tāvus-ı bāğ-ı İlāh
İy latıf iy bülbül-i gülzār-ı şāh
40. Key sakın ebvāma olma sen qarın
Şāhile tā kim olasın hem-nişin

41. Şohbet itme maħcūbile bir nefes
Būlbūlile būm olmaz hem-ķafes
42. ŐĀrifile Őohbet eyle rūz u Őeb
Tā ide dā'im tecelli saña Rab
43. Būm-tabŐ olmañı tā envār-ı źāt
Göresin her Őeyde iy maźhar-śífāt
44. ŐemŐveŐ varlığūñ eyle külli nār
Tā olasin dü cihānda nūr-ı yār
45. Ger vücūduñ cūd idūben viresin
Cāvidāñı sen ĥayāta iresin

275b

46. İy ĥalīm u iy Őalīm dānā-yı rāz
İy mucīb u iy raķīb ehl-i niyāz
47. Bizde ķoma bizligūmūzden eŐer
ŐIŐķuñā olsun fidā cānile ser
48. Ķoma bizde ĥiķ beŐerlikden śífāt
Tā görevūz cümle Őeyde nūr-ı źāt
49. Bundan eltaf bir ĥaber vardur iy cān
Dost yolında ŐIŐķıle vir baş [u] cān
50. Bir zaŐIŐiķe cānevercuķ var durur
Āfitāba tapmaķ aña kār durur
51. Ol zaŐIŐife didiler Harbā be-nām
Ol güne eyler perestiŐ Őubĥ u Őām
52. Cāneverler dutdılar bir gün anı
Didiler kim öldürürüz biz seni
53. Zıire kim sen ĥarķ-ı Őādet eyledūñ
Rūz u Őeb Őemse Őibādet eyledūñ
54. İdelūm biz saña envāŐ-ı Őazāb
Tā ki senden gide ĥubb-ı āfitāb
55. Didi idūñ ne iderseñüz bugün
Öldürūñ yā yire göme ķoñ dögün
56. ĤāŐa li'llāh kim anuñ terkin uram
Ger hezārān cān ola aña virem
57. ŐIŐķ nārında anuñ ben yanmıŐam
Ķanlu yaŐına gözümūñ ķanmıŐan

58. Cānumı Őıŝķında ķodum rāyigān
Tā ki ōlem anuñile cāvidān
59. Kānde baķsam gōrdüğüm oldur Őayān
Aña ķurbān küll ü nās u cümle cān
60. Baña nice ideriseñüz cefā
Anuñiķün olur ol mihr u vefā
- 276a**
61. Anuñiķün baña gelse derd u dāğ
Olur ol benüm ķatumda verd u bāğ
62. Cāneverler didiler ķoķ söyleme
Saña didük olmaz işi eyleme
63. Yoķsa seni pāre pāre iderüz
Etüñile iti ķuŝı toylaruz
64. Didi idüñ her ne iderseñüz bu dem
Yüregümi tolduruñ bu demde dem
65. Ben anuñ terkini hergiz urmazam
Andan özge hiķ nesne görmezem
66. Cāneverler defŐi anı dutdılar
Yüzi üstine yire bıraķdılar
67. Anı bir taş üstüne berkitdiler
İti güne ķarŝu ķoyup gitdiler
68. Maķŝūdı ol miskinüñ ĥod oldı
MaŐŝūkāsı ķarŝusunda öldi
69. Śandılar kim aña itdiler cefā
Bilmediler k’aña virdiler śafā
70. Cāneverler ol ne źevķe erdüğün
Bilselerdi ne śafālar sürdüğün
71. Őleyidi cümlesi ġayźdan hemān
Vireleridi ĥasedden baş u cān
72. Bunı daķı böyle didi ŝeyĥ ŝehāb
YecŐala’llāhu lehu’l-ĥuldi’l-meāb⁴
73. Nitekim ŝeyĥ-i ŝuyūĥ-ı aŝfiyā
Muķtedā-yı evliyā vü etķiyā
74. Ėavŝ u evtād ŝeyĥ Cüneyd ol nūr-ı baĥt
Mesnedi ehl-i tarıķat ķutb-ı vaķt

75. Ol rahîk-i vuşlet için oldu mest
Kalmadı katında anuñ hest u pest

276b

76. Mest oluben didi şāhān-ı cihān
Bilselerdi bizi anlar bî-gümān
77. İş bu tāk [u] hırka içre pādīshāh
Olduğumuzı olar bî-iştibāh
78. Leşkeriyle bize olar kalayıdı
Yā hasedden cümlesi öleyidi
79. Bundan aÖceb bir hîkāyet ideyin
Ben letāifden rivāyet ideyin
80. Der-kenār-ı sāhilün der yār-ı çin
Var idi bir zāğ-ı harīş dāne-çin
81. Nā-gehān bir hüdhüdi bā-tāk u zer
Gördi kim giymiş kabā-yı Şüster
82. Didi iy hüdhüd bu tāk u bu kabā
Saña kıandan erdi di iy müctebā
83. Sen gānşin der-cihān bā-tāk u zer
Ben yürürem hor müflis bî-güher
84. Cümlemüzün ismi bizüm kuşdurur
Bu káfāvüt bizlere nā-hoşdurur
85. Didi hüdhüd ben seferler eyledüm
Pādīşālara haberler eyledüm
86. Vāşf-ı cān me-rā sūy-ı canān mî bered
Kıssāhā pîş-i Süleymān mî bered
87. Lā-cerem virildi baña tāk-ı zer
Egnüme dahı kabā-yı Şüster
88. Zāğ-ı miskine çün erdi bu haber
Diledi kim ol dahı ide sefer
89. Lā-cerem ol çok seferler eyledi
Diñle ol miskın soñra n'eyledi
90. Vardı bir sultān sarāyı yanına
Tā ki rāhat ire anuñ cānına

277a

91. Başına ṯac egnine ide aḇa
Diyeler uşlar aa kim meraḇa
92. H̱udẖuḏu diḏuii y̱ad eyledi
Anda durḏı ḇang u fery̱ad eyledi
93. İsteḏı başına anda ṯac u zer
Egnine zerrin aḇa ol ḇı-ẖuner
94. Bir uḻam anı işitdi ṉa-geẖan
Alḏı def̱i eline ṯır u keman
95. Bir o ile urḏı ol ḇı-̱areyi
Topraa ḏuşurdi ol āv̱areyi
96. Ŗınḏı anu uyruıle anadı
Ol zai f̱u anadı anda anadı
97. Anda anı m̱uzeler itdi heḻak
Olḏı ḵu-ı deşt iinde ara ẖak
98. Her ki o Ŗazm-i sefer beyẖude ide
Ol beḻa kenḏuyi āḻude ide
99. Kim ki olmaz işe eyleye heves
Olur ol Ŗālem iinde ẖur u ẖas
100. Ẕaveş olmaz işe olma ẖariş
Alma ẖirşdan egṉue eş-şevbu'l-ẖamiş
101. Geri ẖudẖud ẕaile bir cins durur
Ḻik ẖudẖud meruḇ-ı c̱an ins durur
102. Ẕaa aşla rauḇet itmez ins u c̱an
Aa olmişdur vatanlar ẖak-ḏan
103. C̱umle ins ẖayv̱an-ı ṉaṯıkdur veḻi
Bai mac̱ub baışı durur veḻi
104. M̱al u milke baışı ider heves
Baışıdır zev u şevden her nefes
105. Baışı āṟam-ı c̱an-ı Ŗařı̱an
Baışı derd-i deṟun-i şaḏı̱an

277b

106. Baışı mustara-ı vaşl-ı ẖaḇib
Baışı dostdan ḏuşuḇdur ari

107. Eyler isti'Ôdâda göre her kişi
Rûz u şebde dürlü dürlü her işi
108. Feyz-i aķdesdendür isti'Ôdâd şehâ
Cümle şey *yef'Ôalu'lullâh mâ-yeşâ*
109. Zâğ gibi hâkidâne bir nefes
İy bürâder eyleme hergiz heves
110. Tâ ki uralar başuňa tâc u zer
Bilûñe bağlayalar zerrin kemer
111. İns u cin katında mergûb olasın
Hâķ katında daħı mergûb olasın
112. Fâni olasın mâ-sivâdan iy hümâm
Dâruñ ola daħı hem dâru's-selâm
113. Hüdühüde zâğ kaçan ola hem-nişin
Bülbüle ebvâm ola mı hiç qarın
114. Atlas-ı zerrin giyer ise hümâr
Harlığından hiç çıkar mı ol iy yâr
115. Ni'Ômesine bülbülüñdür gülistân
Beñzeye mi bâng-ı zâğ-ı hâķ-dân
116. Bûy-ı cife ola mı Ôabher şemim
Yâ ola mı sekbinec Ôanber nesim
117. Kimse ide mi zehr-i tiryâķ cehdile
Şabr ola mı hiç ber-â-ber şehdile
118. Zâğ-ı müdbir beñzeye mi hüdühüde
Gerçi ol biñ yıl dürişe cehd ide
119. Benzeye mi yâhüd ebvâm bülbüle
Zâğ-ı müdbir benzeye mi şalsala
120. Sen daħı iy münker-i Ôuşşâķ-ı şâh
Beñzemezsın anlara bî-iştibâh

278a

121. Mâ vü menlik saña olmışdur şanem
Ger iderseñ anı Ôışķiyle Ôadem
122. Olasın Ôâriflerle hem-nişin
Enbiyâya her dem olasın qarın
123. Zerre miķdâr sende senlik kalmasun
Şöyle gitsün kim yine ol gelmesün

124. Çün olasın fāni sen iy hūb cemāl
Olasın mustağrıķ-ı baħr-i vişāl
125. Şöyle bil iy nūr-ı zāt menbaʔ-şıfāt
Hem senüñ meclāndurur bu kā'ināt
126. Sensin olan mazhar-ı envār-ı yār
Sensin olan maħzen-i esrār-ı yār
127. Hüsünüñ kerrübiler müştākıdır
Hulķuñ rühāniler Őuşşākıdır
128. Saķf u aħzar sayebānuñdur i şāh
Ferş u aģber mesnedüñ iy pādışāh
129. Hilm u refʔet Őilm u hıkmet hūy-ı tū
Verd u Őanber misk u ezfer būy-ı tū
130. ŐAķl u naķl u Őıışķ u şevķ ez behr-i tū
Kişver- i dīn milk-i İslām şehir-i tū⁵
131. Enbiyā vü evliyā ğam-hor-ı tū
Asfıyā vü asdıķā dil-dār-ı tū⁶
132. Sen güneşsin fi'l-haķıķa bil i şāh
Nūr-ı zātsın Őayn-ı hūrşid-i İlāh
133. Oldı ser-gerdān senüñçün āfitāb
Yüzüñe hayrān olupdur māh-tāb
134. Sensin iy cān Őaks-ı nūr-ı Lā-yezāl
Sensin iy cān mevc-i baħr-i bı-zevāl
135. Sensin olan menbaʔ-ı esmā-şıfāt
Sensin olan matlaʔ-ı envār-ı zāt

278b

136. Rūh-ı aŐzam bil ki nefis-i bı-gümān
Buldı zınet senüñile dü-cihān
137. ŐĀlem-i ğayb-ı şehādetde i şāh
Sensin olan mażharı zāt-ı İlāh
138. Ger feriştelere cemālün göredi
Cümlesi Őıışķuñda baş cān viredi
139. Gülsitān-ı ķudsdur cevlangehüñ
Büsitān-ı üns durur seyrāngehüñ
140. Sendedür bilgil murāduñ iy mürıd
Oldur aķrab saña min habli'l-varıd

141. Maḥv eyle kendüñi ḳable'l-memāt
Tā bulasın cāvidāne sen ḥayāt
142. ÓĀrifiseñ saña kāfīdür bu rāz
Ger ḥaḳīḳat isterisen ḳo mecāz
143. Mā-sivā-yı eyle terk iy ḥūb-cemāl
Tā göresin sen cemāl-i zi'l-celāl
144. Cān nedür kim aña ḵsār idesin
Yā anuñḡün başı ber-dār idesin
145. Giç bu çār u heft u şeşde iy emīn
Tā ola Óayne'l-Óıyād Óayne'l-yaḳīn
146. Dü cihāndan fāriḡ eyle cān u dil
Hiç dimāḡuñda ḳoma sen āb u gil
147. Çünkü süret ḳalmaya hem cism u cān
Evvel āhir nūr olursın bı-gümān
148. Ger heme yārūñ senūñ Mevlā ola
Hem-çü Mecnūn külli şey Leylā ola
149. Mā-sivā olmazise küllī Óadem
Rāh-ı Óıḵḳa küfr ola urmaḳ ḳadem
150. Ger olursa mā-sivā küllī fenā
Bulasın Ḥaḳdan ebed Óayn-ı beḳā

279a

151. Varlıḡuñdan çıḳmayınca pıḵ-i dost
Ḳaçan olursın be-küllī ḥıḵ-i dost
152. Ger ser-i mū-yı hestden bāḳı ola
Senūñ işūñ mest-i müştāḳı ola
153. Sāyeveş etsün seni kim āfītāb
Hiç ol va'llāhu aÓlem bi's-savāb
154. Maḥfiyise ger saña rāh-ı İlāh
Ḳalbūñ içinden gider bul Ḥaḳḳa rāh
155. Sende beş menzil ḳoyupdur Kirdgār
Anları giç tā ola Ḥaḳ āḵīḳār
156. Evveli ḥisdür ikincisi ḥayāl
ÓAḳl üçünci k'oldurur šāḥib-kemāl
157. Ḳalb durur dördünci menzil şöyle bil
Rūḥ beşincidür k'ol durur Ḥaḳḳa ḵıl

158. Ger dilerseñ gide senden hîs hîcāb
Göresin dostuñ cemālin bî-nîkāb
159. Hîssi terk id evvelā soñra hayāl
Soñra Ŗaqlı eyle terk iy pür-kemāl
160. Soñra qalbūñ dahı soñra cānuñı
Terk eyle bulasın cānānuñı
161. Ger bu bişden taşra başasın qadem
Gör ne Ŗayne'l-Ŗayān Ŗayn-ı kıdem
162. Seni senliksüz göresin iy civān
ŖAql u cānı göresin bî-Ŗaql-ı cān
163. ŖAyn-ı semŖuñ ğayr-ı Ŗayn-ı semŖ ola
Tefrikuñda cümle cemŖ-i cemŖ ola
164. Külli aŖzāñ semŖŖola başır
Küll ü külliyle göresin iy emır
165. Ger dirisen bu nice menbaŖ durur
Kıśşa bî-yubśır u bî-yesmaŖ durur

279b

166. Yağmayınca senlügüñi nār-ı yār
Žāhir olmaz saña hiç dıdār-ı yār
167. Varlıguñdan çıkmayınca sen tamām
Hiç cevār-ı Hāqqa bulmazsın maqām
168. Senligüñden çıkmayınca sen iy dost
Bil hāqıqat göremezsın rüy-ı dost
169. Ger hîcāb olmaya saña āb u kil
Fayy idersin gökleri tayye's-sicil
170. ŖArşa varup anda cevlan kılasın
Kimdüğüñi anda seni bilesin
171. Cümle zerre saña ola āyine
Bağasın andan cemālī āyine
172. Murğ-ı cānuñ āşiyān bāğ-ı elest
Āb-ı engür-ı Hużādan oldı mest
173. Mest oluben kendüzini bilmedi
Yavu kuldı kendülüğün bulmadı
174. Uçdı Ŗarşdan endi ferişte kındı ol
Mest oluben yine Ŗarşa kındı ol

175. Mestliginden asla hüsyār olmadı
Bunda anuñ hiç qarārı qalmadı
176. Zıra aña āşiyāndur lā-mekān
Lā-cerem yine aña olur revān
177. Bülbülün feryādı asl-ı gül durur
Cünbüşi eczānuñ asl-ı gül durur
178. Bir kişiyē bende olmaqdur vatan
Şöyle bilgil kim eyā simin-zeķan
179. Yegdür olmaqdān aña bī-iştibāh
Ġurbet içre ol tüvānā pādīşāh
180. Ādeme yirinde yetişmek cefā
Yeg durur Ġurbetde irmekden şafā

280a

181. Ġurbete düşen düşer her mihnete
Gerçi ola ġarķ baħr-i niŖmete
182. Düşdüġiġün ġurbete ādem i yār
İki yüz yıl ağladı leyl ü nehār
183. Düşdüġiġün ġurbete eltāf-ı nās
Rüz u şeb ağlayup eyler dürlü yās
184. Düşdüġiġün nāy neyistāndan cüdā
Vay vay idüp inleridi dā'imā
185. Ġurbete düşen kişi hāli budur
Kim elinde seng olur yāķūt [u] dür
186. Zehr olur şehd u şekker aña hem
İçdüġi gözyaşı olur aş hem
187. Ġurbete düşen kişiyē her kişi
Yidürürmiş zehrile bişmiş aş
188. Kimseyi Ĥaķ ġurbete düşürmesün
Başına şeytānları üşürmesün
189. Di sefer eyle qadimī yāre sen
Zıra imāndan durur ĥubbu'l-vatan
190. MerciŖ-i eşyā Ĥudādur iy şehā
Cümle-i eşyāya oldur müntehā
191. Cān murġina da oldur āşiyān
Ėo mekānı tā bulasın lā-mekān

192. Küllü eşyā saña ola āyine
Ĥaḡ cemalin göresin herāyine
193. Her taraftan göresin envār-ı dost
Žāhir ola saña hem esrār-ı dost
194. Sen hümāsın durduğundur bāğ-ı ḡuds
Key saḡın bu mezbeyle dutma üns
195. Bu muğaylān olmasun seyrāngahuñ
Tā ola gülzār-ı ḡuds cevlangahuñ

280b

196. KaŖbe'yi şineñde penhān eyledüñ
Bū Ŗaceb ḡaşd-ı niyābān eyledüñ
197. Āsitānuñda ḡazāyindür defñ
Ne Ŗaceb müflis yürürsin sen ḡazñ
198. Āb-ı ḡayvān senden olur āşikār
Žulmet içre gezme şusuz sen i yār
199. Dāruñ içre tāliŖ olur āfitāb
Žerre gibi sen gezersin der-seḡāb
200. Dost senüñle sen niçünsin der-ḡicāb
Göremezsın sendeyiken āfitāb
201. Folu sensin Ŗarş u ferş u nūr u nār
Cümle eşyā senden olur āşikār
202. Saḡı sensin cām sensin hem müdām
Sen görürsin saña söylersin müdām
203. Murğ-ı lāhūtiyedür bu ten ḡafes
Anı kesr itmek durur aña heves
204. Ger şikest ola dene sūy-ı ḡafes
Durmaz idi bunda ol hiç bir nefes
205. Varuridi lā-mekāna şādumān
Anda Ferḡād olur idi cāvidān
206. İy Ḳadīm u Ḳādir u Ferd u Eḡād
Yok saña Ŗālemde hiç küfuv eḡād
207. Ḥāzretüñdür ḡayb-dān u ḡayb-pūş
Ḳalbūmi Ŗışḡunda itme hiç boş
208. Ŗışḡunile ḡalbūmi sen žinde it
Ŗışḡuñ içinde beni pāyende it

209. Her kimesne senden ister milk ü māl
Zerre-i derdüñi it baña nevāl
210. ÓIşķ gelincek ķalmaz anda mā vü men
Gül gelincek maħv olur yāsemen
- 281a**
211. Çünki ÓIşķ bāzārı ola āşikār
Hoca vü bende bir ola şemsvār
212. Senden özge kimse yokdur iy Cemīl
Yine Óāşık sen sanasın iy Celīl
213. Gice gündüz āşikāra o nihān
İsterüm seni dilemezven cihān
214. Olmuşam ben Óāşık u şeydā bugün
ÓĀlem içre key ķatı rüsvā bugün
215. Ĥālüm oldı ki Óaceb iş bu zamān
ÓĀşık-ı dıdāruñ oldum ben i cān
216. Çünki gördi gözlerüm ruhsār-ı māh
Yirügüñi n'eylerem iy pādişāh
217. Ben gedā Óāşıklarūñdan olmuşam
Śıdķıle śādıķlarūñdan olmuşam
218. Her n'iderseñ bende fermān olmuşam
ÓIşķınuñ Óıydında ķurbān olmuşam
219. Ben göyünmiş miskine yā Zi'l-celāl
Eylegil vaşluñ zülālinden nevāl
220. Yaķayın ben şemÓ-i ÓIşķı āşikār
Ura ben beni aña pervānevār
221. Dikeyin Óāşıklar içre dahı dār
Asılayın ben aña Mansūr-vār
222. Minber-i ÓIşķa şuÓūd eyleyeyin
ÓIşķ hūniyle Óālemi toylayayın
223. ÓIşķ Zebūrın anda ben Dāvudvār
Okıyayın çarħa girsün ne ki var
224. Keşf ideyin ben Ĥicāzı sırların
Söyleyeyin hem bu silk mesleklerin
225. Ka'ināta düşsün andan ihtirāk
Nār-ı ÓIşķa yansun İsfehān Óİrāk

281b

226. Rūmda anı ben ser-āgāz ideyin
Nāleme Őuşşāķı dem-sāz ideyin
227. Zenguleyle eyleyeyin bir nevā
Būlbūlile ķumrī olsun bī-nevā
228. Cümle Őuşşāķı muhayyer ideyin
Nev-rūzı andan muŐabher ideyin
229. Zūhre anı işidüp düşsün oda
Hem ŐUtārid defterin ursun oda
230. Müşterī ol meclise olsun müşterī
Şems yaķsun anda Őūd u micmerī
231. Maörifet baħrinde ğavvās olayın
Bī-nihāyet anda dūrler bulayın
232. Ol maŐrifet dūrlerinden bī-şümār
İdeyin Őārifler üstine nisār
233. Kūl ħabībī eś-salātu ve's-selām
Tā be-ġüyem mevlid-i fahrū'l-enām⁷
234. ŐIşķıle iy ħādī-yi Őuşşāķ-ı şāh
Bunda cemŐ it Őāşķānı pādīşāh
235. Mevlid-i sultāna gelsin bu nefes
İşidesin anda sen bāng-ı ceres
236. CemŐ ola tā ki anda ķāfile
Sūy-ı Ħaķķa gidile bī-meşŐale
237. ŐIşķıle āheng-i dil-dār olana
Cānile baş anda āsar olana
238. Anda maķsūd KaŐbe'si ħāsıl ola
Her kimesne aslına vāsıl ola
239. Ħūce-yi kevneyn sultān-ı cihān
Nūrınūñ bir lemŐasıdur dü-cihān
240. Rūĥ-ı aŐzam sırr-ı kevneyn Muştafā
Mazhar-ı esmā dürr-i baħreyn Muştafā

Sonuç

Manzum nasihatname edebiyatımızda önemli bir tür olarak yerini korumuştur. Türk edebiyatında müellifi bilinen/bilinmeyen pek çok nasihatname yer almaktadır. Araştırmalar sonucunda yeni örneklerinin ortaya çıkacağı aşikârdır. Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesinde hacimli bir mecmua içerisinde

rastlanılan manzum nasihatname de bunlardan biridir.

Müellifin mahlasına yer verilmesine rağmen müellif hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Bunun sebeplerinden biri de yüzyılının tam olarak tespit edilememesidir. Nasihatnamede 16. yüzyılın önemli şairlerinden Güvâhî'nin adının geçmesi eserin 16. yüzyıl veya sonrasında yazıldığı ihtimalini güçlendirmiştir. 16. yüzyılı esas alarak yaptığımız araştırmada 74 tane Ahmed isimli şaire rastlanmıştır. Bu da eserin müellifinin tespitini oldukça güç bir hâle getirmiştir.

Oldukça sade ve anlaşılır bir dil ile kaleme alınan eserde Eski Anadolu Türkçesi dil özelliklerinin varlığı tespit edilmiştir. Atasözleri, deyimler, Arapça, Farsça ifadelerin kullanımı esere zenginlik katmıştır.

İnsanlara dünya malına heves etmemek, hırsa kapılmamak, benlikten uzaklaşmak, Allah'a yakınlaşmak; açgözlü olmamak, ariflerle sohbeti cahillerle sohbe yeğlemek, gurbetin zorlukları gibi konulara eserde yer verilmiştir. Sembolik anlatımın hâkim olduğu eser bu yönüyle dikkat çekmektedir.

Eserde üç kısa alegorik hikâyeye yer verilmiştir. Hikâyelerde diyalog tekniği kullanılmıştır. Müellif bu hikâyelerde aradan çekilerek kahramanları konuşturmuş ve yolla metne canlılık kazandırmıştır. Ayrıca hikâyelerin sonunda hikâyenin içeriği ile aynı doğrultuda nasihatlere devam edilmiştir. Konu bakımından çok fazla benzerlik olmamasına rağmen hikâyelerde kahraman olarak kuşlara yer verilmesi Attar'dan aynı adla Gülşehrî tarafından tercüme edilen *Mantıku't-Tayr* ve 16. yüzyılda Derviş Semsî'nin *Deh-murg* adlı eserleri akıllara getirmektedir.

Bu çalışmada müellifi tespit edilemeyen manzum bir nasihatname ele alınmış ve çeşitli yönlerden incelenmiş olup çeviri yazılı metne yer verilmiştir.

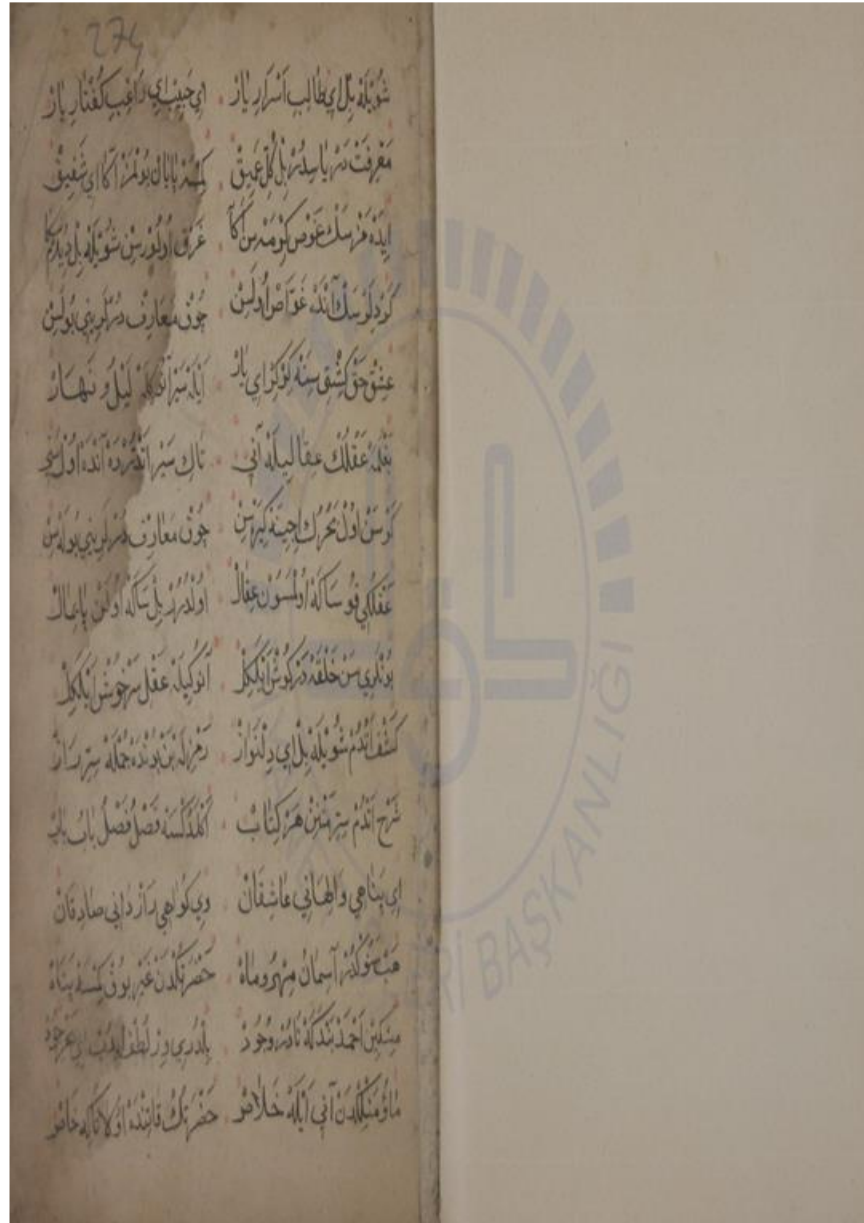
Sonnotlar

1. Ayın on altıncı menziline böyle öldürüldü, ölürken ona “ne güzel” dedi.
2. Canın tarifi beni canana götürür, Süleyman'ın huzurunda kıssalar anlatır.
3. Tabiatın yumuşaklık, merhamet, ilim ve hikmettir, kokun ise gül, anber, misk ve ezferdir.
4. Allah sonsuzluğu onun için sığmak kıldı.
5. Akıl ve nakil, aşk ve şevk senin içindir; senin ülken din, islam ülkesidir.
6. Nebiler ve veliler senin gamını çeker, halis ve samimi dostlar sana gönül verirler.
7. Dua ve selam söyle ey dostum ki bütün yaratılmışların övücünün doğumunu/mevlidini anlatayım.

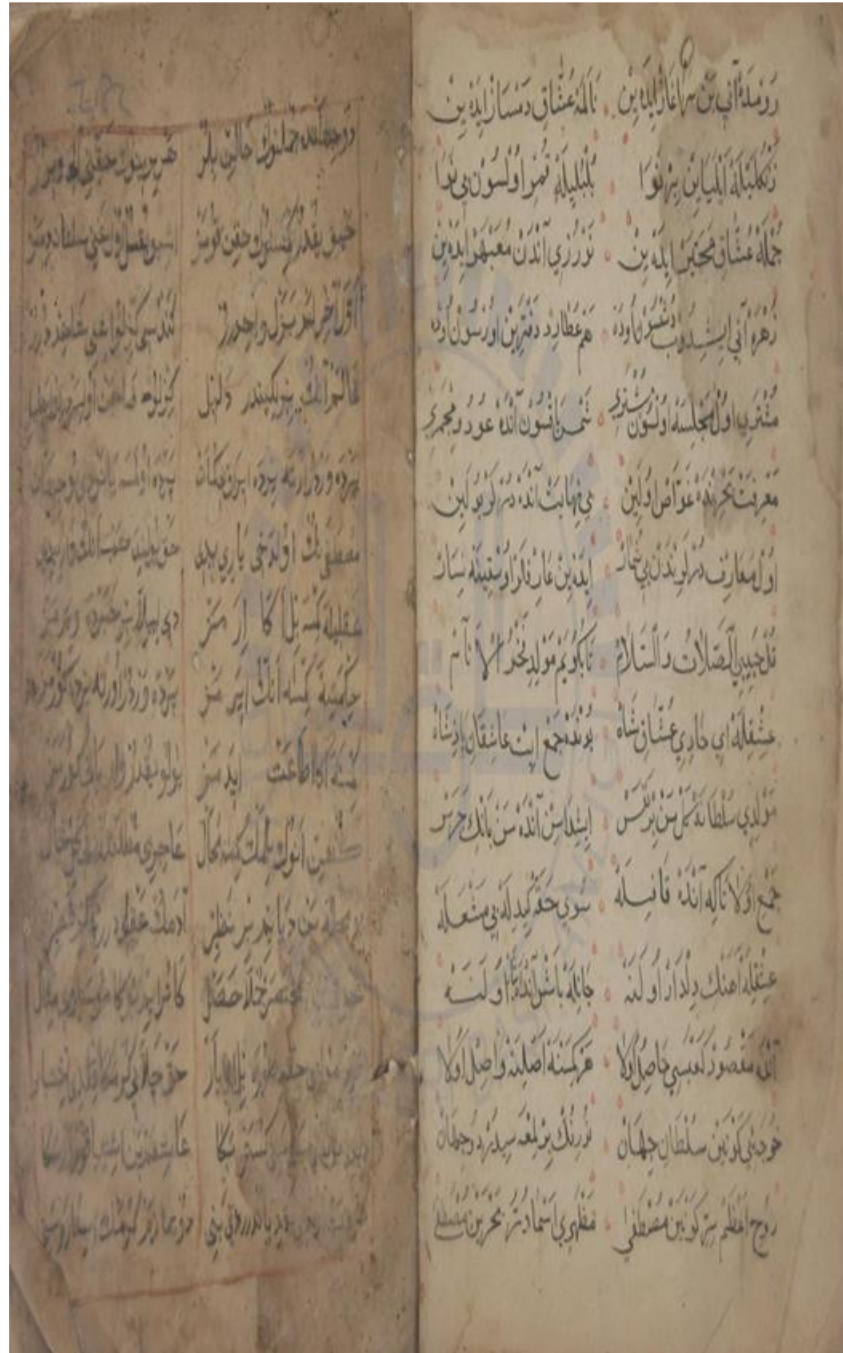
Kaynaklar

- AHMED, <https://teis.yesevi.edu.tr/> (Erişim: 06.09.2023)
- COŞKUN, M. (2006). “Klasik Türk Şiirinde Murekkep İstiare, Temsili İstiare ve Alegori”. *Bilgi Dergisi*, S.38, 58
- ÇAĞRICI M. (2006). “Nasihat”, *İslam Ansiklopedisi*. C. 32. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 408.
- EMİROĞLU, S. (2010). “*Türkçe Manzum Nasihat-Nâmelerin Eğitim Değeri Üzerine Bir İnceleme*”. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- ERENOĞLU, D. (1997). “*Pend-nâme Güvâhî (Dil İncelemesi)*”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyon.

- KAPLAN, M. (2002). “Türk Edebiyatında Manzum Nasihatname”. *Türkler*, Ankara: Yeni Türkiye Yay. C. 11, 791-799
- KAPLAN, M. (2001). “Manzûm Nasîhat-nâmelerde Yer Alan Konular”. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (9), 133-185.
- KARADÜZ, S. (2000). “*Derviş Şemsî’nin Deh-Murg’unun Karşılaştırmalı Metni ve Benzeri Eserlerle Genel Bir Mukayesesi*”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- LEVEND, A. S. (1963). “Ümmet Çağında Ahlâk Kitaplarımız” *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten*, 11, 89-115.
- Manzûm Nasihât-nâme*, Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi, Demirbaş No: 003715-II.
- PALA, İ. (2006). “Nasihatnâme”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 32, 410.
- PARLATIR, İ. (2011). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Ankara: Yargı Yay.
- PARLAKKILIÇ MUCAN, A. (2020). *Türk İslâm Edebiyatında Manzum Nasihatname ve Uralı Ya’kûb Oğlu Hüseyin’in Miftâh-ı Cennet’i*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- PENÂHÎ, <https://teis.yesevi.edu.tr/> (Erişim: 04.09.2023)
- SELÇUK, B. (2015). “Edebî Türler ve Tarzlar” *Osmanlı Edebî Metinlerini Anlama Kılavuzu*. İstanbul: Kesit Yay.
- YENİTERZİ, E. (2007). “Anadolu Türk Edebiyatında Ahlakî Mesnevîler”.



Ek-1:274a



Ek-2: 281b

MÜSTEAR İSİMLERİ VE ÖNDE GELEN YAZARLARI İLE DERGÂH (1921-1923) MECMUASI

Cemal Melik DIVARCI*

Öz

1921 yılında İstanbul Nuruosmaniye’de yer alan İkbâl Kırathanesi’nde bir grup genç tarafından kurulan *Dergâh* mecmuasında pek çok ünlü yazarın eserleri yayımlanır. Mecmua 15 Nisan 1921 yılından 15 Ocak 1923 tarihine kadar kesintisiz biçimde iki haftada bir olmak üzere 42 sayı basılır. İlk sayılarda bin adet basılan derginin son sayısı iki yüz adet basılır ve dergi kapanır. Millî Mücadele’nin zaferle sonuçlandığı ve Cumhuriyet’in kurulduğu 1923 yılında derginin yayın hayatına veda etmesi görevini tamamladığı fikrini doğurur. İstiklâl Harbi esnasında edebî, ilmî, tarihî, fikrî ve musikî muhtevalı yayımlar yapan mecmua, Millî Mücadele’yi destekleyen yazılar ve yazarlarla doludur. Savaşın en şiddetli yıllarına rastlayan *Dergâh* ilk sayıdan son sayıya kadar millî mücadeleye ve Anadolu halkının iradesine inanır. Millî bilincin oluşması ve millî bir edebiyatın kurulması adına dergide pek çok çalışma yer alır. *Dergâh*’ın kadrosunda Darülfünûn hocaları ve öğrencileri yer alır. Mecmuada başta Yahya Kemal olmak üzere Ahmet Hâşim, Ziya Gökalp, Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), Nurullah Âta (Ataç), Hasan Ali(Yücel), Halide Edip (Adıvar), Köprülüzâde Mehmed Fuad (Fuad Köprülü), Ahmet Hamdi (Tanpınar) gibi pek çok önemli isim eser kaleme alır. Derginin mesul müdürü Mustafa Nihad’dır (Özön). *Dergâh*’ta yerli yazarların eserlerinin yanı sıra Henri Bergson, Maksim Gorki, Pierre Loti gibi yabancı yazarlardan çeviriler yer alır. Yahya Kemal’in başyazar olarak yer aldığı mecmuada makale, şiir, hikâye, roman, oyun, hatırat, beste gibi türlerde pek çok eser yayımlanmıştır. Romanlar bölümler hâlinde yayımlanırken yabancı eserlerden az sayıda roman, makale, hikâye ve oyun çevirisi yer alır. Yerli ve yabancı pek çok yazar isimleriyle *Dergâh*’ta yer alsa da “A.G.” “L.L.” “Y. B.” “N.D.” “F.” “F.L.” gibi pek çok müstear isim vardır. Literatürde *Dergâh* mecmuası üzerine pek çok çalışma bulunsu da mecmuada yer alan müstear isimlere dair bir inceleme yapılmamıştır. Bu çalışmada *Dergâh* mecmuasının ortaya çıkışından biçim özelliklerine, yazar künyesinden müstear isimlerine kadar çeşitli bilgiler verilecektir. Hangi yazarların kaç sayıda ve ne türde eserler verdiği tablo biçiminde yansıtılacaktır. Dergide öne çıkan eserler ve yazarlar kısaca belirtilerek mecmuanın Türk edebiyatı açısından önemine değinilecektir.

Anahtar Kelimeler: Dergâh, mecmua, Darülfünûn, Yahya Kemal, Mustafa Nihad.

* Doktora Öğrencisi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Nevşehir/Türkiye. drcemalmelik@gmail.com. ORCID: 0000-0003-3545-1402.

DERGÂH MAGAZINE (1921-1923) WITH PSEUDONYMS AND PROMINENT WRITERS

Abstract

Founded in 1921 by a group of young people at the İkbâl Kiraathanesi in Nuruosmaniye, Istanbul, *Dergâh* published the works of many famous writers. From April 15, 1921 to January 15, 1923, 42 issues of the magazine were published every two weeks without interruption. One thousand copies of the magazine are printed in the first issues, but the last issue is printed in two hundred copies and the magazine is closed down. The magazine's farewell to its publishing life in 1923, the year of the victory of the Millî Mücadele and the establishment of the Republic, gives rise to the idea that it has completed its mission. The magazine, which published literary, scientific, historical, intellectual and musical articles during the War of Independence, was full of articles and writers supporting the Millî Mücadele. *Dergâh*, which coincides with the most violent years of the war, believes in the Millî Mücadele and the will of the Anatolian people from the first issue to the last. Many works are published in the magazine in order to create national consciousness and establish a national literature. The staff of *Dergâh* includes Darülfünûn professors and students. Many important names such as Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Ziya Gökalp, Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), Nurullah Âta (Ataç), Hasan Ali (Yücel), Halide Edip (Adıvar), Köprülüzâde Mehmed Fuad (Fuad Köprülü), Ahmet Hamdi (Tanpınar) write in the magazine. The executive director of the magazine is Mustafa Nihad (Özön). In addition to the works of local writers, *Dergâh* includes translations of foreign writers such as Henri Bergson, Maksim Gorki and Pierre Loti. The magazine contains many articles, poems, stories, novels, plays, memoirs and compositions. Yahya Kemal was the leader-writer of the periodical, which published many works in genres such as articles, poems, stories, novels, plays, memoirs and compositions. While novels were published in sections, a small number of translations of foreign novels, articles, stories and plays were included. Although many local and foreign writers were published in *Dergâh* with their names, "A.G." "L.L." "Y. B." "N.D." "F." "F.L." and many other pseudonyms. Although there are many studies in the literature on the *Dergâh* collection, no analysis has been made on the pseudonyms in the collection. In this study, various information will be given from the emergence of *Dergâh* to its format, from author tags to pseudonyms. The number of works published by each author in which genres will be reflected in the form of a table. The prominent works and authors in the journal will be briefly mentioned and the importance of the journal in terms of Turkish literature will be emphasized.

Keywords: Dergâh, Mecmua, Darülfünûn, Yahya Kemal, Mustafa Nihad.



Resim 1. “Dergâh” Dergiden Detay (URL-1).

Giriş

Edebiyat tarihine bakıldığında bazı dergilerin pastane, kırıathane gibi çeşitli mekânlarda toplanan edebiyat meraklısı gençler tarafından çıkarıldığı gözlemlenmektedir. *Dergâh* da bu dergilerden biridir. Darülfünûn hocaları ve öğrencileri tarafından kurulan mecmuada Türk edebiyatının önde gelen yazarları kıymetli eserler kaleme alır. *Dergâh*’ın İstiklal Harbi’nin en şiddetli dönemlerinde yayım hayatına devam etmesi edebiyata, sanata ve kültüre verilen değeri göstermektedir. Dergide sadece şiir, hikâye, roman gibi edebî türler yer almaz aynı zamanda Türk edebiyatına yön veren makaleler yayımlanır. Yalnızca yerli yazarlara değil yabancı yazarlardan yapılan çevirilere de yer veren dergi bu yönüyle uluslararası bir nitelik taşır.

Hepsi birbirinden ünlü yazarların bir araya geldiği mecmua ortaya çıkışı, isim öyküsü ve kapanışıyla kısacası her detayıyla çok değerlidir. Mecmuanın yazar künyesi, bilimsel çalışmalarda incelenmeyen müstear isimleri ve Türk edebiyatı açısından önemi dikkate değer bir konudur. Hem Türk edebiyatına hem de Doğu ve Batı edebiyatlarına dair birçok eserin kaleme alındığı mecmuada yer alan eleştiri yazıları ve yapılan tartışmalar Türk edebiyatına kıymetli katkılar sağlamıştır. Yazılan siyasi yazılarla mecmua, yalnızca edebi değil aynı zamanda ideolojik bir nitelik taşır. *Dergâh*’ın siyasi yansımaları edebiyatın toplum üzerindeki etkilerini gösterme adına değerlidir.

1. Mecmuanın Ortaya Çıkışı, İsim Öyküsü ve Kapanışı

İstanbul Nuruosmaniye’de yer alan İkbâl Kırıathanesi’nde Mustafa Nihad, Halil Vedat, Abdülhak Şinasi gibi isimler toplanır. Ahmed Haşim de onlara katılır. Bu gençler arasında bir mecmua çıkartma fikri doğar. Fikri ortaya atan Halil Vedat’tır. Bilinenin aksine “*Dergâh*” ismini başyazar Yahya Kemal koymamıştır. Uzun bir isim listesi hazırlanmış “*Dergâh*” isminde karar kılınmıştır. Dergi sorumlusu ise Mustafa Nihad seçilmiştir. Yahya Kemal’in ilk etaptaki katkısı Fransızlarla teması olan ve sansür işleriyle ilgilenen Reşat Nuri’ye (Drago) Mustafa Nihad’ı göndermesi ve mecmua için izin işini halletmesidir (Karadoğulları, 1995: 26). Tüm bu resmi işlemlerin tamamlanması ile dergi 15 Nisan 1921 yılında yayım hayatına başlar.

İkbâl Kırıathanesi, *Dergâh*’ın basıldığı Tanin Matbaası’na yakındır. Yahya Kemal, Paris’te yaşadığı esnada ilham aldığı edebiyat matinelere adeta kırıathaneye taşır (Ayvazoğlu, 1985: 81-82). Bu kültür merkezinde birçok yazar, fikir adamı ve ünlü sima bir araya gelir.

Millî Mücadele döneminde yayım hayatına başlayan mecmua 2 yıl boyunca yayım hayatına devam eder. Batı istilasına karşı direnme fikrine sahip yazarlar farklı bakış açısına sahip olsalar da Anadolu'daki direnişi destekleyen yazılar kaleme alır (Yüce, 2012: 3). *Dergâh*, mücadelenin kazanıldığı, Cumhuriyet'in kurulduğu yıl kapanır ve edebiyat tarihindeki yerini alır. Geriye incelenmeye değer 42 sayı kalır.

2. Mecmuanın Biçim Özellikleri

Yazı dili Osmanlıca olan ve 42 sayı yayımlanan mecmuanın ebatları 27x20.5'tir. Bir sayfada üç sütun ve her sütunda 49 satır bulunur. Mecmuanın adı ve eser başlıkları koyu harflerle basılır. 12. ve 42. sayılar 24 sayfa iken diğer tüm sayılar 16 sayfadır. Mecmuada 866 satır boş bırakılarak sansürlenmiştir. 4 ciltte toplanan mecmua, 2014 yılında Arslan Tekin ve Ahmet Zeki İzgöer tarafından hazırlanıp Türk Tarih Kurumu tarafından 3 cilt biçiminde basılır. 3. ve 4. cilt birleştirilir.

Mecmuanın ilk sayısı Tanin Matbaası'nda basılırken diğer 41 sayı Evkaf Matbaası'nda basılır. Az sayıda fotoğraf ve çizimin kullanıldığı mecmuanın her sayısında "10 kuruluş" ifadesi yer alır. 15 Nisan 1921 tarihli ilk sayıda: "Yarım Aylık İlim ve Sanat Mecmuası" yazarken 2.sayıdan 42.sayıya kadar: "On Beş Günde Bir Neşrolunur İlim ve Sanat Mecmuası" ibaresi yer alır. Mecmuanın arka kapağında abonelik şartları yer almaktadır. 3. sayıdan itibaren reklamlara ve ilanlara yer verilir. Örneğin Haşim'in *Göl Saatleri*: "Ahmed Hâşim Bey'in *Göl Saatleri* unvanlı kitabı bu neşriyatın ilk adedi olarak çıkacaktır" biçiminde tanıtılır (2014, c.1: 416).

Hemen her sayı bir "musâhabe" ile başlar. Birer başyazı olarak düşünülebilecek musâhabeler 42 sayının 36'sında vardır. Bu 36 musâhabenin 15'inde Yahya Kemal'in imzası varken 3 musâhabe *Dergâh* imzalı çıkar. 28.sayıda "Claude Farrere ile Bir Mülakat" yapan kişinin başyazar Yahya Kemal olduğu düşünülebilir. Mülakat Farrere'nin Paris'teki evinde gerçekleştiği için ve bu iki yazar Büyük Kulüp'te (Cercle d'Orient) yer aldığı için (Kütükçü, 2014: 47) orada tanışma ihtimalleri muhtemeldir. 33. ve 34. sayılarda yer alan diğer iki musâhabe "Ressamlar Diyorlar ki" başlığını taşır. 32.sayıda yer alan "İstanbul'un 15 Günü" başlıklı yazıya ithafta bulunan müstear isim F. tarafından yazıldığı düşünülmektedir. Bu müstear ismi kullanması en muhtemel kişide mecmuada resim ve güzel sanatla ilgili yazılarıyla yer alan Halil Vedad'dır (Fıratlı). Bu yazıların yanı sıra Ahmet Haşim 4, Yakup Kadri 6, Mustafa Şekip 3, Falih Rıfkı 2, Ruşen Eşref 1, İsmail Hakkı 1, Fevzi Lütfi 1 musâhabe yazar.

3. Mecmuanın Yazar Künyesi

Mecmuada 102 yerli, 16 yabancı imza yer alır:

YAZAR (Yerli)	ESER ADEDİ
1. A. G.	2 makale
2. Abdülhak Hamid	1 şiir
3. Abdülhak Şinasi	1 şiir, 6 makale
4. Âdem Dede	1 şiir
5. Ahmed Cemal (Köprülü)	2 tercüme
6. Ahmed Hamdi Tanpınar	11 şiir
7. Ahmed Hâmid	1 hikâye
8. Ahmed Hâşim	9 makale, 7 şiir
9. Ahmed Kudsi (Tecer)	3 şiir
10. Ahmed Muhtar	1 makale
11. Ahmed Talat (Onay)	1 şiir
12. Ahmed Tevfik	1 makale
13. Ahmed Vefik Paşa	2 oyun
14. Ali Ekrem (Bolayır)	1 şiir
15. Ali Galib	6 makale, 5 tercüme

16. Ali Hasan	3 şiir
17. Ali Mümtaz (Arolat)	42 şiir
18. Ali Nizâmî	1 makale
19. Ârif Dünder	1 şiir
20. Basri Lostar	1 hatırat
21. Bursalı Mehmed Tahir	1 makale
22. Cavide Hayri	9 beste
23. Celâleddin Avni	1 makale
24. Cevdet	1 makale
25. Emin Receb	7 şiir
26. F.	1 makale
27. F.L.	1 makale
28. Falih Rıfkı (Atay)	6 makale
29. Fevzi Lütü (Karaosmanoğlu)	35 makale
30. Garip Hasan	1 şiir
31. Hâkî	1 şiir
32. Halide Edip (Adıvar)	5 hikâye
33. Halil Bedî (Yönetken)	1 makale
34. Halil Fikret (Kana)	11 makale
35. Halil Vedat (Fıratlı)	3 makale
36. Hâmid Sadi (Selen)	5 makale
37. Hasan Âli (Yücel)	4 şiir, 3 makale
38. Hasan İhsan	5 makale
39. Hasan Rasim	4 şiir
40. Hüseyin Avni (Şanda)	15 makale
41. Hüseyin Galib	1 makale
42. Hüseyin Namık (Orkun)	14 makale
43. Hüsnü Dede	1 şiir
44. İdris Sabih	1 şiir
45. İhsan	2 makale
46. İlyas	1 makale
47. İsmail Galib (Arcan)	2 makale
48. İsmail Hakkı (Baltacıoğlu)	5 makale
49. İsmail Hikmet (Ertaylan)	2 makale
50. İzzet Melih (Devrim)	1 makale
51. Kemaleddin Kâmi (Kamu)	4 şiir
52. Kerim	1 makale
53. L. L.	1 makale
54. M. N.	1 makale
55. M. S.	1 makale
56. M. T.	1 makale
57. Mahmud Celâleddin	3 makale
58. Mahmud Nedim	1 makale
59. Mazhar	1 makale
60. Mehmed Emin (Erişirgil)	11 makale
61. Mehmed Fuad (Köprülü)	6 makale

62. Mehmed Halid (Bayrı)	9 makale
63. Mehmed Hilmi	1 makale
64. Mehmed Kadri (Yörükoğlu)	2 makale
65. Mehmed Said	2 şiir
66. Mehmed Şerefeddin (Yaltkaya)	1 makale
67. Mihrabî Baba	3 şiir
68. Munis Lütfi	1 makale
69. Mustafa Nihad (Özön)	10 yazı
70. Mustafa Şekib (Tunç)	21 makale
71. Münir Tevfik	1 makale
72. N.	2 makale
73. N. D.	2 makale
74. Namık İsmail	2 makale
75. Nasuhi	15 tercüme
76. Necmeddin Halil (Onan)	18 şiir
77. Nureddin Mustafa	1 makale
78. Nurullah Atâ (Ataç)	6 şiir, 7 makale
79. Osman Senâî	1 makale
80. Öksüz Âşık	1 şiir
81. Ragıb Hulûsi (Özdem)	1 makale, 2 tercüme
82. Rezzan Ârif	3 makale, 2 tercüme
83. Rıfat (Kardam)	1 makale
84. Ruşen Eşref (Ünaydın)	5 yazı
85. Salih Zekâî	1 makale
86. Samih Rıfat	2 şiir
87. Sâtı	1 makale
88. Semih Rüstem	1 makale
89. Suad Salih (Arsal)	1 şiir
90. Süleyman Cevad	4 yazı
91. Şükrü	1 beste
92. Şükufe Nihal (Başar)	1 şiir
93. Tahir Karağuz	1 şiir
94. Tevfik Fikret	1 şiir
95. Tokadizâde Şekib	1 şiir
96. Vahid	3 makale
97. Y. B.	1 makale
98. Yahya Kemal	2 şiir, 16 makale
99. Yakub Kadri	25 yazı
100. Zeki	1 beste
101. Zikrî	1 şiir
102. Ziya Gökalp	1 şiir, 7 makale

Tablo 1.

YAZAR (Yabancı)	ESER ADEDİ
1. Alfred de Vigny	1 hikâye
2. Anatole France	1 makale, 1 roman
3. Barthold	1 makale
4. Bergson	3 makale
5. Beruhard Munkacsi	1 makale
6. Claude Farrere	1 makale, 1 hikâye
7. François Herceg	1 hikâye
8. Franz Babinger	1 makale
9. Grenard	1 makale
10. Henri Bataille	1 oyun
11. Henri Nouvel	1 makale
12. Jacques Feyder	1 makale
13. Maksim Gorki	3 hikâye
14. Maurice Maeterlinck	1 oyun
15. Pierre Loti	1 makale
16. Rudyard Kipling	1 roman

Tablo 2.

4. Mecmuada Yer Alan Müstear İsimler

Mecmuanın yazar künyesinde yer alan A.G. 36.sayıda “Japon Edebiyatı” hakkında bir yazı yazar. Ali Galib’in Rus (21.sayı), Fransız (23.sayı) ve Alman edebiyatı (26.sayı) hakkındaki yazıları da düşünüldüğünde A.G. isminin ona ait olduğu sonucu çıkmaktadır. L.L. müstear ismi de Ali Galib’e aittir. 26.sayıda yer alan Ali Galib imzalı “Alman Edebiyatı” yazısında “İstanbul’un On Beş Günü” alt başlığı kullanılır. 27.sayıda L.L. müstear isminin kullanıldığı “Rus Edebiyatı” yazısında yine “İstanbul’un On Beş Günü” alt başlığı yer alır.

Üsküp doğumlu Yahya Kemal’in gerçek ismi Ahmet Agâh’tır (Yıldırım, 2006: 101). Soyadı Kanunu ile beraber soyadı Beyatlı olmuştur. Bu soyadı atası Şehsuvar Bey’den almıştır. Şehsuvarın anlamı “Beyatlı”dır (Çetin, 2020). 26.sayıda “Fen Âlemi”, “Edebiyat Âlemi”, “Matbuat Âlemi” yazılarını yazan Y. B.’nin Yahya Beyatlı’nın kısaltması olduğu düşünülmektedir.

Hasan İhsan, derginin mesul müdürü Mustafa Nihad’ın kullandığı müstear isimlerden biridir. Aynı şekilde N.D. müstear ismi de yazar tarafından zaman zaman kullanılır (Yıldırım, 2006: 346). Özön’ün ismi dergide mesul müdür olarak yer alırken yazdığı edebi eserler ve inceleme yazılarında N. D. ismini tercih etmektedir.

Mecmuada yer alan F.L. müstear isminin Fevzi Lütü’ye (Karaosmanoğlu) ait olduğu düşünülmektedir. Bu iki ismin ortak noktası diğer yazarlara dair biyografik çalışmalar kaleme almalarıdır. Fevzi Lütü 23.sayıda “Ömer Seyfettin Bey” isimli bir yazı yazarken F.L. 18.sayıda “İzzet Melih Bey’e Samimiyet” isimli bir çalışma yapar. Bu ortak noktanın yanı sıra F.L. yazar isminin kısaltmasıdır.

32.sayıda yer alan, F. imzası taşıyan “Resim” başlıklı yazıda müstear ismin Halil Vedad’a (Fıratlı) ait olduğu düşünülmektedir. Halil Vedad çeşitli şehirlerde müfettişlik ve güzel sanatlar müdürlüğü yapar (Nebioğlu, 1962: 202). Yazarın resimle ve güzel sanatlarla ilgili birçok yazısı mecmuada yer alır.

Yapılan incelemeler sonucu tespit edilebilen müstear isimlerin genellikle gerçek yazar adlarının kısaltması olduğu görülmektedir. İstisna olarak gösterebileceğimiz Mustafa Nihad ve Ali Galib farklı kısaltmalar tercih eder. Yapılan tespitlerde seçilen konuların benzerliği belirleyicidir.

5. Mecmuada Öne Çıkan Eserler ve Yazarlar

Mecmuanın başyazarı Yahya Kemal'in "Ses" ve "İstanbul'u Fetheden Yeniçeriye Gazel" gibi şiirleri *Dergâh*'ta yayımlanır. Şairin şiirde mükemmellik, vezin, eski ve yeni şiire dair görüşlerine dair yazıları da bu mecmuada yer alır. İlk sayı için yazdığı "Üç Tepe" adlı musâhabe bir manifesto özelliği taşır. Yazıda "Millî Timsal" olarak bahsedilen Mustafa Kemal Paşa ve Millî Mücadele desteklenir. Edebiyatın siyasi ve toplumsal etkilerinden bahseden, Namık Kemal'i takdir eden Yahya Kemal geleceğe dair umutludur:

"Bu edebiyat, çok sıhhatli, temiz havalı, çok sıcaktı; cephaneyi üstüne çıkıp da berhava edecek zabıtlere, gemisini düşmana vermemek için batıracak kaptanlara vücut veriyordu. Yalnız bu edebiyat mazidir. Çamlıca gençleri o tepede eski saltanatın rüyasını görüyor, o rüyaya yeni fikirlerle vücut vermeyi hayal ediyorlardı" (2014, c.1: 4).

Türk şiirinin önemli isimlerinden Ahmet Hâşim'in "Bir Günün Sonunda Arzu", "Piyale" gibi şiirleri *Dergâh*'ta yayımlanır. Saf bir şiir fikriyle hareket eden Hâşim'in "Şiirde Mânâ" adlı meşhur yazısı da bu mecmuada yer alır. Yazdığı şiirler anlam bakımından kapalı bulunduğu için Hâşim eleştirilir. O da eleştirilere cevaben bu yazıyı kaleme alır. 8. Sayıda yer alan yazıda şiiri ve şairi şu şekilde tanımlar: *"Hâlbuki şair ne bir hakikat habercisi ne bir belâgatli bir insan ne de bir vâz-ı kanundur. Şairin lisanı ister nazım ister nesir olsun, anlaşılacak değil, hissedilmek üzere teşekkül etmiş musiki ile söz arasında mutavassıt bir lisandır"* (2014, c.1: 420).

Derginin mesul müdürü Mustafa Nihad'ın hikâyeleri, tarih ve edebiyat tarihine dair yazıları *Dergâh*'ta yayımlanır. "Nedim, Şahsiyeti ve Eseri" adlı incelemesi 8.sayıda yer alırken 29, 31, ve 32.sayıda yer alan "Evliya Çelebi I-II-III" serisi seyyahın hayatına ve eserine dair bilgiler verir. Özön'ün "Bir Tebessümün Hatırası" adında İstiklâl Harbi yıllarında yaşanan ümitsiz ve acı dolu bir aşkı anlattığı hikâyesi hatıra havasındadır (2014, c.2: 290). 22, 23, 24 ve 26. sayılarda yer alan ve dört mecmuada devam eden "Yanık Çiftlik" hikâyesi de hatıra üslubuyla yazılır. 21. sayıda yer alan "Gümüşhaneli Hakkı" hikâyesinde de diğer hikâyelerde olduğu gibi İstiklâl Harbi atmosferi yansıtılır. Arka planda daima bir savaş ve verilen kayıplar vardır. Karakterler ya askerdir ya da askerlikle ilgili hatıralarından bahsederler. 33. sayıda yer alan "Bir Akşam Gezintisi" hikâyesi ise biraz farklıdır. Eserde yine bir hatıra havası hâkim olsa da tasvirlerin yoğunluğu ve konunun tamamen aşk etrafında şekillenmesi eseri diğer hikâyelerden biraz ayırır. Ünlü fikir adamı Ziya Gökalp'in bir halk masalını anlattığı şiiri "Küçük Hemşire" mecmuanın 30 ve 31.sayılarında peş peşe yer alır. Gökalp'in "Türk Devletinin Tekâmülü" başlıklı düşünce yazıları 32,36, 37,39, 40, 41 ve 42. sayılarda 7 bölü halinde yayımlanır. "İl, Küçük İl, Orta İl, Büyük İl, Yabguluk, Türk Mucizesi" gibi konular üzerine yazan Gökalp, Türk tarihine ve devlet sistemine dair bilgiler verir. *"Onlara göre, her kara günden sonra bir ak gün vardır"* (2014, c.3: 1050) diyen Gökalp'in millî mücadeleye ve Türklerin geleceğine dair inancı tamdır.

Romancılığımızın önemli simalarından Yakup Kadri'nin İstiklâl Harbi esnasında ölen ihtiyar bir adamı anlattığı "Dünya Gözü ve Ahiret Sesleri" adlı hikâyesi mecmuanın 37.sayısında yer alır. Yunan işgali esnasında Kasaba kazasında yaşananların anlatıldığı "Teslim, Teslim" hikâyesi 38.sayıda, millî mücadele esnasında Manisa'da yaşananların anlatıldığı "Küçük Neron" hikâyesi ise 39.sayıda yer alır.

Edebiyat tarihimizin kurucularından Köprülüzâde Mehmed Fuad (Fuad Köprülü) mecmuada yer alan önemli isimlerden biridir. İslâm medeniyetinin çeşitli kültür ve dinlerle iletişime geçmesini anlattığı "İslâm Medeniyeti" 3.sayıda, Şeyyad Hamza'nın hayatı ve şiirlerini anlattığı "Selçukîler Devrindeki Anadolu Şâirleri, Şeyyad Hamza" 4.sayıda, Azeri şairi "Hasan Oğlu"nu anlattığı yazı 6.sayıda, "Kadı Burhaneddin'i anlattığı yazı 24.sayıda, F. Babinger'in *Simavna Kadıoğlu Şeyh Bedreddin* adlı kitabını eleştirdiği "Anadolu Tarih-i Dîniyesi Hakkında Notlar" adlı yazısı ise 42.sayıda yayımlanır.

Türk edebiyatının öncü simalarından Ahmet Hamdi'nin (Tanpınar) bazı şiirleri *Dergâh* mecmuasında yayımlanır. İlk sayıda "Sonbahar", 8.sayıda "Madalyon", 13.sayıda "Hicret", 14.sayıda "Annem İçin", 19.sayıda "İsfahan", 21. sayıda "Kerem", 26.sayıda "Odalarda Akşam", 28.sayıda "Beyaz Taş", 30.sayıda "Kalbim", 41.sayıda "Bir Yolcu", 42. ve son sayıda ise "Senenin Son Gecesi" adlı şiiri yayımlanır.

Eğitimci ve yazar yönüyle tanıdığımız Hasan Âli'nin (Yücel) "Şark" şiiri 2.sayıda, "Taziyet" şiiri 4.sayıda, "Gözlerin" şiiri ise 5.sayıda yer alır. Felsefe derslerinin öneminden, okullarda kaç saat okutulması

gerektiğine kadar görüşlerin yer aldığı “Felsefe Tedrisatı” yazısı 22,23 ve 25. Sayılarda olmak üzere 3 parça şeklinde yayımlanır. 36.sayıda ise Mevlâna üzerine Avrupa’da ve bizde yapılan çalışmaları anlattığı “Hazreti Mevlâna Hakkında Garpta Tedkikat” adlı yazısı yayımlanır.

Henry Bergson üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan felsefeci ve psikolog Mustafa Şekip Tunç ruh, sanat, metafizik gibi pek çok konuda yazılar kaleme alır. Bu çalışmaların yanı sıra “Rum Mayası” başlıklı yazısı iki bölümde 26 ve 28. sayılarda yer alır. Yazı Türklerin asırlarca Rumlara nasıl hükmettiği üzerine düşüncelerin yer aldığı siyasi bir yazıdır. 3.sayıda ise yazar “Hakîki Hürriyet”i: “*Kendi hayatımızı bütün mazisiyle duyup yaşamak ve buna ıztırap ve ölüm getiren tehlikelere karşı daima mukavemetli ve canlı bir hâlde bulunmak*” (2014, c.1: 135) olarak tarif eder.

Mecmuada Nurullah Âta’nın (Ataç) “Yalnızlık” 15, “Melâl Perisi” 16, “Son Gül” 17, “Tahattür” 27, “Sevdiğim Emeller” 37, “Akşam Şarkısı” adlı şiiri ise 41.sayıda yayımlanır. Türk edebiyatında sert şiir eleştirileri yapan ve ‘öfkeli eleştirmen’ olarak anılan Âta’nın şiirleri dikkate değer değildir. Yazarın bazı inceleme yazıları da *Dergâh*’ta yayımlanır. 12.sayıda Ahmet Haşim’in “Göl Saatleri” üzerine inceleme kaleme alır. 13. Sayıda Faruk Nafiz’in Hervieu’nun “Le Dedale”’sinden çevirdiği piyesi “Türk Tiyatrosunda İlk Göz Ağrısı” üzerine yazar. 14.sayıda “Türk Tiyatrosunda Ceza” başlıklı yazısıyla Celal Sahir ve Yusuf Ziya’nın Fransız tiyatrosundan yaptıkları çeviri üzerine bir yazı kaleme alır. Yazar 15.sayıda “Türk Tiyatrosunda Leyla ve Baykuş”’a dair ve 17.sayıda “Yakup Kadri” üzerine yazar.

Halide Edip meşhur romanı *Ateşten Gömlek*’ten bir parçayı 29.sayıda yayımlar. Eserin son kısımlarından alınan parça şu biçimde ifade edilir: “*Dergâh büyük muharririn muvaffakiyetini bu iki sütunu, sayfalarına geçirmekle tetvîc etmiş oluyor*” (2014, c.3: 246) Yazar 12.sayıda “Duatepe”nin alınması üzerine aynı isimli bir yazı kaleme alır. 20.sayıda yer alan “Muharebeyi Kazananlar” ve ilk sayıda geçen “Efe’nin Hikâyesi” Millî Mücadele üzerine kaleme alınmış hikâyelerdir. “Muharebeyi Kazananlar” adlı kısa hikâyede savaş kazanan erlere bir övgü vardır: “*Eminim ki kuvvetli erkek ağzının içinde sağlam beyaz dişleri her zayıf ve güzel şeyi şefkatle, iyilikle görüyor. Harbi kazanan işte budur*” (2014, c.2: 449). “Efe’nin Hikâyesinde” ise Yunan işgaline karşı olan kararlılık işlenir: “*Efe, demiş, siyah perçemli, dişleri dışarıda Yunan neferini öldürünceye kadar Aydın’dan Yunanlıları çıkarıncaya kadar kamasını kınına komasın*” (2014, c.1: 48).

6. Mecmuanın Millî Bilinç ve Edebiyatta Millîlik Açısından Önemi

I. Dünya Savaşı’nda yenilen tarafta sayılan Osmanlı Devleti Fransız, İngiliz ve Yunanlılar tarafından işgale uğrar. Azınlıklar da bir bir bağımsızlıklarını ilan eder. *Dergâh*’ın yayımlanma tarihleri İstiklâl Harbi’nin en şiddetli yıllarına rastlar. *Dergâh* ilk sayıdan son sayıya kadar millî mücadeleye ve Anadolu halkının iradesine inanır. Millî bilincin oluşması ve millî bir edebiyatın kurulması adına dergide pek çok çalışma yer alır:

- İsmail Galip (Arcan) 7.sayıda “Temâşamız Millî mi?” diye sorarak millî bir tiyatro oluşturabilmek için neler yapılması gerektiğini anlatır.

- Falih Rıfkı (Atay) 5.sayıda “Güzel Vatanperverlik” başlığıyla ideal vatanperverlik üzerine düşüncelerini yazar.

- Hüseyin Avni 22.sayıda “Türk, Türbe, İman” adlı yazısında Anadolu halkının türbelere gösterdiği saygıdan bahseder.

- Fevzi Lütfi (Karaosmanoğlu) 9.sayı için yazdığı “Şiirde Teselli”de savaş yıllarında şiire duyulan manevi ihtiyacı anlatır.

- Mimar Mazhar 4.sayıda yer alan “İstanbul’un İmarı ve Eski Eserleri Muhafaza” adlı yazısında millî değerlerin korunması adına mimarinin öneminden bahseder.

- Mehmed Hilmi 20, 21 ve 22. sayılarda devam eden “Türkler ve Moğollar” başlıklı yazısında Moğolların Türk soyundan gelmediğini anlatır.

- Ragıp Hulusi, Bernard Munkacs’tan çevirdiği “Türk Kelimesinin Manâsı” adlı yazıyı 41.sayıda yayımlar.

- Nureddin Mustafa'nın "Türk Diline Dair" adlı yazısı 17,19 ve 20.sayılarda yayımlanır. Bu yazıda bazı kelimelerin kökenlerinden bahseder. Türkçeden yabancı dillere geçen ve yabancı dillerden Türkçeye geçen kelimeler üzerinde durur.

- Hüseyin Namık (Orkun) 4.sayıda yer alan "Türk Kelimesinin Menşei" ve 7.sayıda yayımlanan "Türk Kelimesine Dair" adlı yazısıyla kelimenin kökenlerine değinir.

- Salih Zekai 36.sayıda "Türk Lehçeleri" adlı yazısıyla Türk lehçelerini sınıflandırır.

- Ruşen Eşref (Ünaydın) 32.sayı için yazdığı musahabeye "Azim ve İman" başlığını atar. Atatürk'ün inanç ve kararlılığının Türk toplumuna olan etkilerinden söz eder.

Dergâh'ın yazar kadrosunda pek çok önemli isim yer alır. Mecmuanın edebi zevkini belirleyen kişinin Fransa'dan getirdiği düşüncelerle millî fikirleri harmanlayan başyazar Yahya Kemal olduğu söylenebilir.

Mecmuanın içeriğinde bazı değişimler meydana gelir. İlk sayılarda İstiklâl Harbi'ne dair daha çok çalışma varken son sayılarda farklı konular işlenir. 42. yani son sayıda Mustafa Şekib'in taklit ve yaratma üzerine yazdığı "Taklitten İbdâa", Mehmed Emin'in kaleme aldığı "Bizde Feylesof Niye Yetişmedi?", Hüseyin Avni'nin Trabzon hatıralarını anlattığı "Tatlı Anlar" bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

Mustafa Nihad, ilk etapta mecmuayı bin tane bastıklarını ifade eder. Son sayılara doğru 200 adet basılması da mecmuanın artık kapanma sürecine girdiğini göstermektedir (Karadışoğulları, 1995: 221). Son sayı 15 Ocak 1923 tarihini ve "42" sayısını taşır.

Sonuç

Yahya Kemal'in "Üç Tepe", Ahmet Hâşim'in "Bir Günün Sonunda Arzu" ve "Piyale", Halide Edip'in *Ateşten Gömlek* gibi ünlü eserleri *Dergâh* mecmuasında yayımlanır. Edebiyata yön veren mecmua, yerli ve yabancı pek çok yazarı, eski-yeni pek çok eseri buluşturur. *Dergâh*'ta 19.yy. Bektaşî şairi Mihrâbi'den 1897 doğumlu eğitimci-yazar Hasan Âli Yücel'e, Osmanlı yönetimiyle yakın ilişkiler içerisinde olan Fransız yazar Pierre Loti'ye hatta ünlü filozof Henri Bergson'a kadar birçok yazar aynı sayfalarda yer alır.

Anadolu Harekâtı'nı destekleyen mecmua yazarları İstiklâl Harbi ile ilgili pek çok yazı kaleme alır. Yaşayan halkın konuştuğu Türkçeden yana tavır sergileyen mecmuada sade bir üslupla kaleme alınan pek çok çalışma vardır. Millî bilincin uyanması adına pek çok yazı yazılır. Bu açıdan *Dergâh*'ın önemli bir geçiş noktası olduğu söylenebilir. Mecmua, Millî Mücadele'nin kazanılması ile görevini tamamlar. Gençler tarafından hayata geçirilen ve iki yıl gibi bir sürede 42 sayı yayımlanan mecmua, Türk edebiyatının önemli süreli yayınları arasında yerini alır. Mecmuada tespit edilen müstear isimlerle derginin muhtevasına katkı sağlamak amaçlanmıştır. Bu isimlerin dergi yazarlarından oluşması üç farklı biçimde yorumlanabilir. İlki dergideki yazar çeşitliliğini artırmak için müstear isim kullanılmasıdır. İkinci olarak yazarların fazla başarılı görmedikleri eserlerde müstear isim kullanarak yazar imajlarına zarar vermeme düşüncesidir. Diğer bir ihtimal de okurları merakta bırakma düşüncesidir.

Kaynaklar

Yazılı Kaynaklar

AYVAZOĞLU, B. (1985). *Yahya Kemâl: Eve Dönen Adam*, İstanbul: Ötüken Yayınları.

KARADIŞOĞULLARI, E. (1995). *Dergâh Mecmuası*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

KÜTÜKÇÜ, T. (2014). *Kadıköy'ün Kitabı*, İstanbul: Ötüken Yayınları.

NEBİOĞLU, O. (1962). *Kim Kimdir Ansiklopedisi*, İstanbul: Nebioğlu Yayınevi.

TEKİN, A. ve İZGÖER, A. Z. (2014). *Dergâh 1-2-3*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

UÇMAN, A. (1994). *TDV İslam Ansiklopedisi*, Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları, C-9: 172-174.

YILDIRIM, T. (2006). *Edebiyatımızda Müstear İsimler*, İstanbul: Selis Kitaplar.

YÜCE, S. (2012). *Türk Edebiyatında Dergâh Mecmuası 1921-1923*, Ankara: Kurgan Edebiyat.

İnternet Kaynakları

ÇETİN N. (2020). “Yahya Kemal Beyatlı”, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/beyatli-yahya-kemal>, 23.03.2024.

URL-1: <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/gorsel/Belge%20-%20Sahife/dergah--dergi-1.jpg> Erişim Tarihi: 17.02.2024.

**POSTMODERN TARİHİ ROMAN OLARAK İSKENDER PALA'NIN
"KATRE-İ MATEM" ROMANININ TAHLİLİ**

İbrahim BİRİCİK*

Öz

Tarih ve edebiyat, birbirlerinden beslenen iki sosyal bilimdir. Metne, gerçekliğe bağlı kalarak vesikanın sıhhatine yönelik çalışma ortaya koymak tarihin hassas noktasıdır. Edebiyatta ise metnin boşluklarını, kurgulamak ve hayal gücüne yönelik inşa etmek edebiyatın çoklu anlam boyutlarını göstermektedir. Tarih ve edebiyattan müteşekkil bir tür olarak tarihi romanın varlığı; tarihte yaşanmış olayların arka planını zaman, mekân ve karakterler üzerinden estetize edilerek kurgulanması ile ortaya çıkar. Değişen dünya şartlarının ve evren tasavvurunun realizm, klasisizm paradigması ekseninde kırılarak modernizme evrilmesi ve oradan da postmoderne doğru kayması; sosyal hayatın yansıması olan edebiyatta ve bilhassa romanda karşılığını bulması kaçınılmazdır. Bundan dolayı gerçeklik algısının da kırılarak okurun da gerektiğinde metne dâhil olmasına ve yazarının da boşlukları kurgulamasına imkân veren postmodern tarihi romanda, ana kaynak tarihtir. Tarihin malzeme deposu görüldüğü bu anlatı tarzında; metinlerarasılık, üstkurmaca, parodi, ironi vb. yöntemlerle realite, ideal, gerçeklik algıları yerle bir edilerek oyunsuluk ön plana çekilir. Tarihin yeniden inşa edilmesi, bu romanlarda vazgeçilmezdir.

İskender Pala, akademisyen kimliğinin yanında tarihi, yazdığı romanlarında malzeme olarak kurgulayarak olay ve şahsiyetleri kendi perspektifine göre yorumlamasından dolayı romancı kimliği ile öne çıkan bir yazardır. İskender Pala'nın Divan edebiyatı alanındaki vukûfiyeti; tarihi bağlamı, dönemin şartlarına göre uyarlamasına yardımcı olduğu gibi bu bağlamı, kurgusuna göre de dizayn etmesine neden olur. Romanlarında tarihin kendisine sunduğu boşlukları, yeri geldiğinde verileri; romanın kendisine sunduğu kurgusal özgürlükle ele alması, yazdığı postmodern tarihi romanlarına olanak sağlar. Postmodern roman üslubunda tarihi, bağlamından kopararak kurgulamak varken İskender Pala, tarihin ana akışını bozmadan da postmodern tekniklerle roman yazılabileceğini gösterir.

İskender Pala'nın kaleme aldığı "Katre-i Matem" romanı, Lale Devri'nin Osmanlı sosyal hayatını gözler önüne sermesinin yanında dönemin Osmanlı düşünce, şiir ve saray dünyasını da yansıtır. Bu dönemi, kendince tarihi verilere bağlı kalarak yansıtmaya çalışan İskender Pala, kurgusunu postmodern unsurlarla donatır. Bu makalede amaç, postmodern anlatının en önemli unsuru olan üstkurmaca tekniğinin "Katre-i Matem" romanında ele alınış biçimini romandaki yapı unsurları çerçevesinde sunmaktır. Yapılan bu detaylı roman tahlilindeki amaç; tarihin ana kaynak olarak görülerek kurgusundan vak'a zamanına, şahıs kadrosundan dil ve üsluba postmodern tarihi romanın yapısını gözler önüne sermektir.

Anahtar Kelimeler: Tarih, roman, kurgu, postmodernizm ve İskender Pala.

* Dr., ibrahim.bd@hotmail.com, Milli Eğitim Bakanlığı, ORCID: 0000-0003-0046-5652

ANALYSIS OF İSKENDER PALA'S NOVEL "TULIP OF İSTANBUL" AS A POSTMODERN HISTORICAL NOVEL

Abstract

History and literature are two social sciences that feed on each other. It is a sensitive point of history to work on the authenticity of the document while adhering to the text and reality. In literature, constructing the gaps of the text with imagination and imagination shows the multiple meaning dimensions of literature. The existence of the historical novel, as a genre consisting of history and literature, emerges by aestheticizing and fictionalizing the background of historical events through time, place and characters. Changing world conditions and the vision of the universe breaking on the axis of realism and classicism paradigms, evolving into modernism and then shifting towards postmodern; It is inevitable that it will find its counterpart in literature, which is a reflection of social life, and especially in novels. Therefore, history is the main source in the postmodern historical novel, which breaks the perception of reality and allows the reader to get involved in the text when necessary and the author to fictionalize the gaps. In this narrative style, where history is seen as a material repository; By using intertextuality, metafiction, parody, irony, etc., perceptions of reality, ideal, reality are destroyed and playfulness is brought to the fore. Redesigning history is indispensable in these novels.

In addition to his identity as an academician, İskender Pala is a writer who stands out as a novelist because he interprets events and personalities according to his own perspective by using history as material in his novels. İskender Pala's expertise in the field of divan literature; It not only helps the historical context to be adapted to the conditions of the period, but also causes it to be designed according to its fiction. In his novels, he uses the gaps presented to him by history and the data when necessary; The novel's handling of history with the fictional freedom it offers enables postmodern historical novels. While in the postmodern novel style, history is fictionalized by separating it from its context, İskender Pala shows that a novel can be written with postmodern techniques without disturbing the main flow of history.

The novel "Tulip of İstanbul", written by İskender Pala, not only reveals the Ottoman social life of the Tulip era, but also reflects the Ottoman thought, poetry and palace world of the period. Trying to reflect this period by adhering to historical data, İskender Pala equips his fiction with postmodern elements. The aim of this article is to present the way in which the metafiction technique, which is the most important element of postmodern narrative, is handled in this novel, within the framework of the structure elements in the novel. The purpose of this detailed novel analysis is; It aims to reveal the structure of the postmodern historical novel, from its fiction to the time of the event, from its cast of characters to its language and style, considering history as the main source.

Keywords: History, novel, fiction, postmodernism and İskender Pala.

1.Giriş

Tarih ve edebiyat birbirlerinden asırlar boyunca beslenen iki sosyal bilimdir. Edebiyatın türlerinden olan romanın ise anlatı ve anlatıcılık bağlamında tarih ile köklü bağları bulunur. T. Gögebakan tarih ile romandan mütevellit bir tür olan tarihi romanı, geçmişteki bir dönem ya da olayı gerçeğe bağlı olduğu kadar sanatsal olarak da ele alan bir roman türü olarak ele alır (Gögebakan, 2004: 15).

Tarihi roman, haddizatında yazarın şahit olmadığı bir tarihte yaşanmış bir gerçeklikten alınan ve kendi içerisinde tutarlılığı ile hem tarihî hem kurmaca şahısların bulunduğu bir kurgu olma özelliği sergiler. Aynı zamanda tarihi, edebi esaslara göre yeniden inşa eden tahkiyeli bir anlatımdır. Terry Eagleton, "*tarihi romanı, yazarın kendi yaşadığı dönemden önce yaşanan tarihsel olayları kurgusal olarak anlattığı roman*" olarak değerlendirir (Akt.: Çelikel, 2009: 200). Bu noktada ilk tarihi roman örneğinin dünya edebiyatında Walter Scott'un 1814'te kaleme aldığı "Waverley" romanıyla Türk edebiyatında ise 1883'te Namık Kemal'in "Cezmi" romanıyla kaleme aldığı bilinir (Argunşah, 2016:11).

Her iki bilimin birbirine ilgisinden tevellüt eden tarihsel edebiyat kuramı ise edebi eserin yazıldığı şartları göz önüne alarak edebi eserin edebiyat tarihindeki yerini ve önemini belli etmeye çalışır. Tarihsel ve sosyolojik eleştiri kuramı ile benzerlik gösteren bu kuramda edebi eseri var eden ana neden, dönemden dile kadar analiz edilerek bulunmaya çalışılır (Saltık, 2023: 978-979). Böylelikle tarihsel edebiyat kuramının her alanda muhatabı tarihsel romanlar olmaktadır.

Adı sıkça tarihsel romanlarla zikredilen İskender Pala, yerli roman müktesebatına verdiği katkısıyla Türk edebiyatında hatırı sayılır bir konumdadır. Özellikle postmodern romanın verdiği kurgusal zenginlik ve yazınsal serbestiyetle kaleme aldığı tarihi romanlarıyla kahramanın ve dönemin objektifliğine yaslanmayı amaçlar. "Katre-i Matem" romanı ile İskender Pala, dönemin kültür hayatından siyasi entrikalarına, sanat hayatından aşk ilişkilerine kadar ördüğü kurgusal ağlarla okuyucuyu Lale Devri'ne götürür. Postmodern tarihi romanın çoğu yapısal unsurlarına şahit olunan romanda üstkurmaca, pastiş, parodi, metinlerarasılık vb. gibi yöntemler gözlemlenir.

2. Postmodern Tarihi Roman Olarak "Katre-i Matem"

18. ve 19. yüzyıllarda geleneksel bir şekilde ele alınan tarihi roman, 20. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte postmodern sanatın etkisi altına girmeye başlar. Nitekim sadece tarihi romanda değil romanın genel eğiliminde 20. yüzyıla kadar sokağa tutulan ayna misalinde, romanın dış dünyayı birebir yansıtmayı beklenir. Bu yüzyıldan sonra romancının ne anlatacağından ziyade nasıl anlatacağı öne çıkar. Bunun için romandaki estetik eğilimlerin de öne çıktığı gözlemlenir. Postmodern romandaki teknikler ise bu estetik eğilimlerin can suyu olur.

Postmodern tarihi romanda ele alınan anlatının yazma süreci, bir üst kurgu ile yeniden yazılır (Yalçın-Çelik, 2005: 33). 1980'lerle birlikte bu türün Türk edebiyatında önemli bir yekûn teşkil ettiği gözlemlenir. Geleneksel tarihi roman yazarları gerçeğe çatışma eksenine girmeyerek ona bağlı kalmayı yeğlerler (Ergeç, 2023: 500). Oysa postmodern tarihi roman yazarlarının böyle bir çekinceleri olmadığı gibi farklı yöntemlerle tarihi gerçekliği kırılmalara uğratarak kendi yorumlamaları katarlar. Bu romanda; tarihi kaynaklarda kötü bir üne sahip Patrona Halil, güzellemeye tabi tutulur (Kırbaş ve Çelik, 2015: 137). İsmail Hakkı Uzunçarşılı, Patrona Halil İsyanı'nın halkın menfaatleri doğrultusunda değil siyasi çıkarlar uğruna yapıldığını belirtir (Uzunçarşılı, 2011: 207). Abdülkadir Özcan da isyancıların iyi niyetle hareket etmediklerini söyler (Özcan, 2007: 189). Oysa bu romanın yazarı İskender Pala, Patrona Halil'in bazı makam sahiplerinin kuklası olduğu yönünde romanda kurgulamalar sunar. Bu da postmodern romanda tarihi vesikaların yazarın yorumlama niyetine göre değiştirilebileceğinin kanıtıdır. Oysa yazar, kendisiyle yapılan bir röportajında tarihe objektif yaklaşılması gerektiğini, yoksa bunun bir vebal olacağını belirtmektedir (Topsakal, 2014: 56). Hatta yazar, tarih ile kurgu arasındaki oransallığı kendi romanlarına uyarladığında %80'nin tarih, %20'nin ise kurgu olduğunu belirtmektedir (Topsakal, 2014: 57). Serpil Oppermann ise, tarihin metinselliğine vurgu yaparak tarihi vesikaların edebi eserler gibi yoruma açık bir şekilde değerlendirilebileceğine değinir (Oppermann, 2006: 3).

Mehmet Tekin de postmodern tarihi romanların geleneksel tarihi romanlarda olduğu gibi kronolojik ve düz bir çizgide akmadığını, zaman algısının flulaşarak iç içe zaman döngüsünün göze çarptığını ifade eder (Tekin, 2006: 116). Bu romanda da iç içe geçen çerçeve anlatıların varlığı ve geriye dönüş teknikleri dikkat çeker. Üstkurmaca yöntemi ise postmodern romanın vazgeçilmezidir. Nitekim Tuncay Bolat'a göre postmodern romanın etkisini hissettirmeye başladığı dönemde üstkurmaca demek postmodern roman demektir (Akt.: Koç, 2022: 190). Çünkü üstkurmaca ile kurmaca metnin yazım sürecine tanıklık edilir. Hakan Sazyek; metnin yazılış sürecini olgu içinde konumlandırma, nesnel gerçeklik ile kurmaca çelişmesini belirleme, kurmaca yazarını etkin bir figür olarak belirginleştirme olarak bu tekniğin üç yönteminden bahseder (Sazyek, 2002: 494-497).

Şaban Sağlık, bu teknikle yazılan postmodern romanlarda biyografik göndermelere sıklıkla rastlanacağını belirtir. Böylelikle okuyucu nezdinde bütün roller ve statüler birbirine karışarak muğlâklık ortaya çıkar. Bu muğlâklık da deneysellik ve oyunsuluğun başlangıcıdır (Sağlık, 2023: 321). Postmodern romanda yazar, kurmacanın etkin bir figürü haline dönüşerek romanda belirginlik kazanır. Çünkü postmodern metinde yazmak ve yaşamak iç içedir. Bu da zamanın kronolojik kavramının kırılarak kaotikleşmesinin göstergesidir (Karabulut ve Biricik, 2017: 41).

İskender Pala, bu romanda üstkurmaca tekniğinin ilk yöntemini kullanır. Tüm bu anlatılanlar muvacehesinde postmodern roman ve sanatın oyunsuluğu ve kurmacayı esas alarak hakikatin parçalanmışlığını önceleseler de yazarın kendi ideolojisini postmodern kurgu vasıtasıyla iletebileceği ihtimali gözden kaçmamalıdır. Çünkü Plehanov'a göre, hem bir edebi eser olup hem de ideolojik içerikten tamamen yoksun olan bir şey yoktur. (Akt.: Eagleton, 2014: 31).

Gerek ideolojinin gerekse de postmodern sanatın bilgiyi tekeline alarak onu deforme etmesi, akla oryantalist söylemi getirir. Postmodern teoride de bilginin varlığı, haddizatında kesinlik üzerine değil bilginin sorgulanabilirliği olgusu üzerine bir dönüşümle devam eder (Doltaş, 2003: 95). Oryantalist söylemde var olan, gerçekliği ötekini aleyhine değiştirme durumu, postmodern romanın özellikle tarihsel romanların olmasa olmazlarından. Nitekim bu romanda da Zekeriya Başkal'a göre Osmanlı'nın Lale Devri'ni Batılıların görmek istediği gibi dile getiren İskender Pala, yerli oryantalist denemeleri yapmakla ve ikinci Orhan Pamuk vakası olmakla eleştirilir (Başkal, 2009: 53). Oysa Canan Olpak'a göre de bu roman, Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı romanına cevap olarak yazılmıştır. Çünkü bu romanda Doğu, lale sanatı ile Batı'ya bir şeyler öğretmektedir (Olpak, 2012: 319).

İskender Pala; kendisiyle yapılan bir röportajında insanları roman ile eğlendirirken neyi öğretebilirim, sorusunu da kendisine sorar (Topsakal, 2014: 51). Bu da asırlardır devam eden Türk romancısının kendine vazife olarak addettiği didaktiklik misyonunu gösterir. Burada bir fikri öğretmek için romanı araç olarak gören bir yazar algısı vardır. Bu, postmodern sanat da olsa çoğunlukla böyledir.

Eser, postmodernist bir teknikle kurgulanır. Eserin dış/çerçeve hikâyesine kendisini koyan yazar, müzayededen aldığı el yazması tarihi bir kitabı inceler ve yazar, okura onu sunması nedeniyle de iç hikâye oluşturur. Böylelikle daha eserin başlarında iç içe geçmiş vakalardan oluşan helezonik bir olay örgüsüyle karşılaşılır. İç hikâyenin de iç hikâyeleri olan der-kenarlar hikâyenin dekoruna ayrı bir derinlik katar. Okur, böyle bir kurguya postmodernist eserlerde rastlar. Romanda metinlerarasılık da göze çarpar. Bu da postmodern romanın vazgeçilmezlerindendir. Orijinal el yazması bir metinden hareket eden yazar, aslında kendisinin oluşturduğu başka bir yazarın arkasına gizlenir. Böylece romanda üst üste binmiş zamanlarla karşılaşılır.

Postmodern anlayışın Türkiye üzerindeki tesirinde roman önemli bir işlevselliktedir. Nitekim postmodern mimarinin yapı üretimindeki tüm süreçleri gayet açık bir biçimde ortaya sermesi, yapının unsurlarını gizlemeden sunması gibi özellikler romana akseder. Bu durum, romanda üst kurmaca tekniği ile tezahür eder. Ne de olsa bu teknikte de romanın tüm iskeleti gözler önündedir. Hakan Sazyek; üst kurmaca, metinlerarasılık, tarihe meyil ve polisiye-gerilim kurgularının postmodern romanın dört önemli sacayağı olduğunu bildirir (Sazyek, 2008: 494). Bunun yanı sıra montaj, pastiş, parodi, ironi ve kolaj teknikleri de postmodern romanda önemli tekniklerdendir.

İskender Pala, bu romanın üstkurmaca tekniğini romanın sunuş kısmında okur ile paylaşır. Çarşamba günleri gerçek hayatta da verdiği "Divan Şiiri Saati" seminerleri çıkışında üşüdüğü için bir kitap müzayedesine giren yazar, şiir seçkisi adı altında bir kitabı satın alır ve kitabın son bölümünde "Altmış Altı Soruda Cinayet" başlığında bir öykü ile karşılaşır. Bu öykünün tarihçiler tarafından dikkate alınarak Osmanlı tarihinin bir bölümünün yeniden yazılmasını ileri sürecek kadar yazar dikkate alınmasını ister. Yazar, bu öyküyü latinize ederek yeni bir metin oluşturur ve romanın asıl metni, bir önceki metinden meydana gelir. Sadece verdiği seminerlerin gerçek olduğu bilinen yazar, asıl metni oluşturmak için kendi tasarrufunda olan kurgularla üstkurmaca yöntemini kullanarak metnin hikâyesini, yazının serüvenini ve yazarın (kendi) faaliyetini okura sunar.

Parodi de postmodern bir unsurdur ve bu romandaki parodide, parodisi yapılan metne sadık kalınarak asıl metin alay ve hicve maruz kalmaz. Çünkü Bakhtin'e göre de parodi, sadece alay ve hicvetme amacıyla yapılmaz. Yazarın dile getirdiği asıl metne sadık kalma düşüncesini ispatlama kaygısı, Umberto Eco'nun "Gülün Adı" romanındaki parodiyle aynıdır. Çünkü Eco da öykünün yer aldığı kitabı alma sürecini anlattıktan sonra onu çevirip yayımlarken dikkat ettiği hususları belirterek okura öykünün aslını sunar. Her iki romanın adının da çiçeğe gönderme olması, romanlardaki zamanın orta çağda olması, metin içi çerçeve hikâyelere bolca yer verilmesi, konuları bakımında cinayetlerin oluş ve çözümlerini anlatması bakımından benzerlikler vardır. Postmodern roman ile adından sıkça söz ettiren Umberto Eco'nun eserinden etkilenen yazarın, anlatıdaki kurgularında etkilendiği yazarın postmodern unsurlarından yararlanarak romanını oluşturması kaçınılmaz olur.

Yazar, iç hikâyenin anlatıcısı olarak hayali bir yazar kurgular. Bu yazar, içinde anlatacağı olaylara bizzat şahit olur ve bu olayları kaleme alma gereği duyar; "*Kalemimi hokkaya bandırdığım şu anda –ki Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'yı canından; Sultan III. Ahmet'i de tahtından eden cehennemden nişan Eylül İhtilali'nin üzerinden henüz iki hafta geçti- şahit olduğum olayları yazıp yazmamakta kararsız sayılırım. Bilemiyorum. Yazmak gerektiğini düşündüğüm şeyler bir bakıma devlete ait sırları ifşa etmek gibi bir ihanetin ağırlığını da vicdanıma yükleyecek. Öte yandan Şark'ın kutsal çiçeği laleye dair yorumlarda bulunacak ve belki şükufeciyan esnafını gücendirmiş de olacağım. Ama birisi çıkıp yiğit Şehzade Ahmet'i, aşâğılık isyancıların yaptıklarını, cennete benzeyen İstanbul'u ve Sadabat'ın laleye kattığı zarafeti anlatmazsa bu dahi tarihe ve şehre haksızlık sayılır.*" (Pala, 2009: 1).

Eserin kurgusunda iki kavramla karşılaşılır: "Tarihin romanı ve romanın tarihi." Tarihi; gerçeklere bağlı kalarak yeniden kurgulayan yazar; eseri, üst kurmaca yöntemiyle nasıl meydana getirdiğine yani romanın yazılış serüvenine/tarihine de açıklık getirir. Burada yazar tarihi gerçeklere bağlı kaldığını okura hatırlatır. Oysa burada bu hatırlatış bile postmodern romanın oyunsuluğunu akla getirir. Yazar, kendisiyle yapılan bir röportajında bu çağın bilmeyi değil eğlenmeyi önemseydiğini belirterek postmodern tekniklere başvuru nedenini belirtir (Topsakal, 2014: 51). Bu oyunsuluk arasına gerilim ve gizem temaları da katılır. Gerilim ve gizem temaları da modern romanın seçkinciliği ile postmodern romanın kitle kültürünü benimseyen tavrından doğar. Uzlaş gibi görünen bu ortak kurgusal alan, aslında postmodern metnin eklektik tavrından kaynaklanır (Karabulut ve Biricik, 2017: 42).

Yazar, tarihi gerçeklere bağlı kaldığını romanın sonunda dış/çerçeve vakanın sonunda okuru ikna etmek için şu cümlelerle dile getirir: "*Henüz hikâyenin hangisi olduğunu bulamadım ama kahramanlarımızla ilgili bazı bilgilerimi buldum. Bu bilgiler, dönemin tarihçisi Suphi Efendi'nin yazdıklarına da uyuyordu.*" (Pala, 2009: 464). Kendisine göre tarihi gerçeklere bağlı kaldığını belirten yazar, özellikle bildiği konular üzerine roman yazdığını belirtmektedir (Topsakal, 2014: 54). Fethi Naci, tarihsel roman ile alakalı şu tespitte bulunur: "*Tarihsel romanın bilinen ustaları günün diliyle yazarlar. Bugünkü tarihsel durumun yanılsamasını da, hayal gücüne gerçeklik kazandırarak ve geçmişteki tarihsel durumla kendi çağları arasındaki sürekli ve canlı ilişkiyi yaşayarak yazarlar.*" (Naci, 2002: 41).

Dış hikâyenin yazarının iç hikâyenin kurgusuna müdahalesi; ağır bir dille kaleme alınan bu el yazması eseri, yazarın sadeleştirip geleceğe aktarmak istemesi ile açıklanabilir. Nitekim yazar, bir röportajında şu andaki gündelik gençliğin kendi dilini ağır bulma ihtimaline karşı el yazma eseri sadeleştirerek romanın dil sorununa çözüm üretmek istediğini belirtir.

Yazar, romanda başka bir postmodern teknik olan montajı da bolca kullanır. Mehmet Tekin’e göre klasik edebiyattaki iktibas sanatını andıran bu teknik, geçmiş kültürlerde bir değer ifade eden kalıpsal metinleri, romanlarda belirli bir amaçla kullanılması ile uygulanır (Tekin, 2012: 264). Yazar da kalıp halinde ifade edilen bilgileri, kendi şiirsel ve estetik üslubuyla harmanlayarak romanında okuyucuya sunar. Nitekim yazarın romanları, çoğunlukla bilgi yüküdür. Yazar da bu postmodern tekniği, bu romanda uygulayarak kurgudaki kültürel birikime ve anlam katmanlarına katkı sağlar. Romandaki yerleşim yerlerinin kökenlerinden, lale yetiştiriciliği üzerine zanaatsal bilgilere, Mevlevi tekkelerindeki ritüellerden Karlofça, Pasarofça antlaşmasındaki detaylara kadar bilgiler, montajlama tekniğiyle okura sunulur.

3. Romanın Kimliği: İsimden İçeriğe

Edebiyat biliminde yapılan roman tahlillerinde yapı; dış yapı ve iç yapı olarak ikiye ayrılır. Dış yapı unsurları, eserin kimliği ve eserin isimden hareketle içerikle ilgili anlatılanlardan meydana gelir (Şahin, 2017: 268). “Katre-i Matem” romanının dış yapı unsurlarına kısaca değinmek gerekirse 480 sayfadan oluşan roman, İskender Pala tarafından yazılır ve ilk baskısını Kapı yayınlarından Nisan 2009 yılında yapar. 2021 yılına kadar 29 baskı yapan romanın yayınevi, hep Kapı yayınlarıdır. Utku Lomlu’nun kapağını tasarladığı resim, elinde bir lale goncası ile resmedilen bir Osmanlı cariyesidir.

480 sayfadan oluşan eser, sunuş ve hatime bölümleri hariç, 3 ana bölümden meydana gelir. Bu bölümler ise şöyledir:

- 1.Serim:66 soruda cinayet (Ekim 1729)
- 2.Düğüm: Bu Şehr-i Sitanbul ki... (Mayıs 1730)
- 3.Çözüm: İhtilalin Karanlık Yüzü (Eylül 1730)

Bu bölümler, Giriş-Gelişme-Sonuç gibi klasik yapıları hatırlatır. Bu 3 ana bölümünde 66 tane alt bölümü bulunmaktadır. Yazarın eseri 66 alt bölüme ayırmasında, eserin önemli figürlerinden olan lale kelimesinin ebced hesabında karşılığının 66 rakamı olması etkilidir. Böylelikle yazar, okuyucu divan edebiyatının unsurlarıyla bir kez daha karşılaştırır.

“Katre-i Matem”, romana adını veren lalenin ismidir. Lalenin esere ismini vermesi de gayet manidardır. Çünkü eserde vak’a zamanı, Osmanlı Devleti’nin 1712-1720 yıllarını kapsayan Lale devrinin son senelerinde geçmektedir. Bu perspektiften bakıldığında; “Katre-i Matem”; tarihi olaylar toprağına dikilen, polisiye kurgularla sulanıp büyütülen ve fantastik olayların ışığıyla beslenen bir roman çiçeğidir. Bu roman çiçeğinin ayakta ve hayatta kalmasının sağlayan ise aşktır. Bu tek cümle bile eserin muhtevasını özetlemeye yeter.

Eserde siyasi, tasavvufi ve sosyal kültürü yansıtan olaylara yer verilir. Eserde gizliden gizliye planlanan Patrona Halil İsyanı’nın yapılmasına şahit olunur. Şahin’in Mevlevi tekkesinde bulunduğu günlerde Şahin ile birlikte okuyucu ruh dünyasının gizemlerini keşfe çıkar. Okur, zamanın önemli ve değerli meşguliyetlerinden olan Şukufecilik/lale yetiştiriciliğinin önemini ve lalenin Türk kimliğini temsil ettiğini ve Pitjan/Bican Efendi ile Hafız Çelebi’nin şahsında Doğu ve Batı medeniyetlerinin temsil edildiğini görür. Bu yönüyle okur, kültürleri ve medeniyetleri de mukayese etme imkânını bulur. Nitekim İskender Pala, bir röportajında “*her medeniyetin ana çizgilerini yüklenen nesneler vardır... Lale Türkler için işte o çiçektir*” tespitinde bulunur (Pala, 2010).

Divan edebiyatını sevdiren adam olarak tanınan İskender Pala’nın “Katre-i Matem” eserinde, yazarın Divan edebiyatını iyi bilmesinden kaynaklanan zengin bir muhteva göze çarpar. Nitekim eser, neredeyse her bölümün sonunu der-kenar denilen ve Divan edebiyatının vazgeçilmez temalarından olan Leyla ve Mecnun, Yusuf ve Züleyha, Ferhat ile Şirin gibi aşk izleğine ait kıssalarla süslenir. Bu da aşk izleğinin; eserde macera, polisiye ve fantastik olaylarla at başı gittiğini ve ana düğüm olan cinayetin çözümünde aşk unsurunun yadsınamaz bir dinamizminin olduğunu gösterir. Nitekim yazar, bir röportajında içindeki şiir sevgisinin roman yazmasında bir payı olduğunu belirtir (Topsakal, 2014: 54).

Aşk hikâyeleri anlatmaya alışık olan yazar, bu yöntemle aşkın dinamizmini Kara Şahin-Nakşigül, Yanık Yusuf-Şehnaz kahramanlarında müşahhaslaştırarak aşkı ve macerayı genelde bu kahramanlar üzerinden sürdürür. Yazar, aşk temasına sık sık yer vermesinin nedenini, materyalist dünyada manevi değerlerini kaybeden insanlara aşk vasıtasıyla gönül medeniyetinin güzelliklerini hatırlatmak istemesi olarak belirtir (Topsakal, 2014: 58).

Ayrıca romanda geniş bir kültür yelpazesi göze çarpar. Bunlar dört bölümle tasnif edilebilir. Bunlardan birincisi, bir devre ismini veren lale ve lale üzerine söylenen şiirler, yapılan yarışmalar ve lalenin yetiştiriciliği/şukufeciyânlık üzerine dillendirilen bilgilerdir. Kısacası lale motifi üzerinden dile getirilen sanatlardır. Bunlar romanda şu cümlelerle karşılığını bulur; *"Lale!... İstanbul'da söylenen en zarif kelimedir...Nisan ve mayıs aylarını süsleyen bir sehl-i mümtene...Bir yaratılış şahikası, bir güzellik masalıdır...Lale bir aşkın adı; bir derin hüznün buketi..."* (Pala, 2009: 278) *"Ve elbette lale doğuludur, Hristiyanlık kadar, Musevilik kadar İslamiyet kadar doğuludur yani...Lale utangaçtır, taze bir gelin kadar, iltifat görmüş bir nazenin kadar utangaçtır yani..."* (Pala, 2009: 187).

İkincisi ise Mevlevî tekkeleridir. Mevlevîliğin tasavvuf felsefesini eserde Mesnevi'den parçalarla süsleyen yazar, bu yöntemiyle, okuyucuyu tasavvuf perspektifinden de baktırarak kültüre ait unsurları gözler önüne sermektedir. Nitekim kahraman Kara Şahin'in zahiri/dış ve batini/iç yönden kendini geliştirmesi ve iç dünyasının derinliklerinde kendisini keşfetmesi ve "Can" lakabının adına eklenmesi kurgusal yapıya etki ederek cinayetin çözümüne kahramanı yaklaştıracaktır. Romanda Kara Şahin'in seyr-i sülûku şu cümlelerde gözlemlenir; *"'Soyunmaya geldim' dediği günden itibaren on sekiz gün konuşma orucu tutmuş, yalnızca tekkedeki hayatı izlemişti. On sekizinci gün soyunma fikrinde olup olmadığı sorusuna 'evet!'" cevabını verdiğinde en ağır işler, uykusuz geceler birbirini kovalamıştı.*" (Pala, 2009: 183).

Üçüncüsü, Doğu ve Batı medeniyetleridir. Bu medeniyetler, Hafız Çelebi ve Pitjan (Bican Efendi) perspektifinden mukayese edilir. Nitekim eserin bölümlerinden olan *"23.Sual: Bir Lale soğanı yüz elli altın eder mi?"* *"35.Sual: Tülbent ile Tulpan arasında bir medeniyet farkı olabilir mi?"* ve *"47.Sual: Sizin pencerelerinizi örten perdeleriniz yok mudur?"* (Pala, 2009: 210) bölümleriyle bu mukayeseyi yazar gözler önüne serer. Hatta romanda Doğu medeniyetini temsil eden Hafız Çelebi ile Batı medeniyetini temsil eden Bican Efendi arasında geçen diyaloglarda Doğu medeniyeti tarafından keşfedilen lalenin Batılılar tarafından daha güzel şekilde gösterilmesinin çalışmaları vurgulanarak Doğu ve Batı medeniyeti arasında eşyaya bakış, iş ahlakı ve dünya tasavvuru gibi algılamaların mukayesesi göze çarpar.

Dördüncüsü ise romanı gravürlerle süsleyen yazar, esere estetik bir hava katar. Mesnevî ve aşk hikâyelerinin yanında divan şiirinin önemli şairlerinden olan Nedim'in şiirlerine ve kurguda kendisine de yer verir.

Eserde muhtevanın önemli parçalarından olan cinayetin işlenmesi, olay örgüsündeki entrik gerilimi artırır. Bu yönüyle eser, polisiye/macera roman kurgusunu da içinde barındırmaktadır. Berna Moran (2005: 56), bu roman türü hakkında şöyle der:

"Polisiye romanın 19.yy'da Edgar Allan Poe, Gaston Leroux, Conan Doyle gibi yazarlarla başladığı söylenir. Yine genellikle kabul edilir ki bu türün konvensiyonlarının temelini atan E.A. Poe olmuştur.

Bunlardan birkaçını şöyle sıralayabiliriz:

- 1.Çözülmesi olanaksız görülen bir cinayet
- 2.Aleyhte gözüken kanıtlar yüzünden haksız yere suçlanan bir şüpheli
- 3.Polisin araştırmayı beceriksizce ve yanlış yönde yürütmesi
- 4.Parlak zekâlı ve yetenekli bir dedektif
- 5.Olay çözümünü okura anlatan dedektifin hayran bir dostu
- 6.İnandırıcılığı sağlam görülmeyen kanıtların dikkate alınmaması"

Bu ilkeler dikkate alındığında evliliklerinin ilk gecesi, karısı Nakşigül'ün cinayetiyle karşı karşıya kalan Kara Şahin; cinayet sebebiyle atılan iftiralarla kendini aklamak ve aşkının verdiği dinamizmle failleri

yakalamak ister ve cinayeti aydınlatmak için karşılaştığı zorluklar ve tanık olduğu olaylar sebebiyle külhanlardan tekkeye ve oradan da saraylara kadar sürüklenir. Bu noktada ana düğüm mahiyetini taşıyan cinayetin çözümü esnasında, yan izleklerin oluşumuyla karşı karşıya kalınır.

Romanda ele alınan meselelerden birincisi; Lale devrinin sosyal ve ekonomik yapısındaki dengesizlik, açların iyice alçalması ve zenginlerin iyice zinetlenmesi. İkincisi; bu durumun yanında bilime, sanata verilen önemin yanında sefahate harcanan zamanın ve paranın halkın gözünden kaçmaması. Üçüncüsü, bu durumların neticesi olarak Patrona Halil etrafında yapılan gizli bir örgütün oluşması. Dördüncü olarak, Kara Şahin'in şehzade olduğunu öğrenen Padişah 3.Ahmet'in ve Sadrazam Damat İbrahim Paşa'nın Kara Şahin Can'ı ele geçirme planları yapmaları. Beşincisi ise ihtilâldir. İhtilalin yaşanması, kargaşada Şahin'in çözüme bir adım daha yaklaşmasını sağlar. Ancak Lale devriyle reforme edilen düzen, isyan ile deforme edilir. Şahin, külhanlarda kaldığı günlerde isyanın yapılmasına şahit olur ve isyanın yapılacağını ilk anlayanlardan olur. Nitekim Şahin, ihtilali de önlemeye çalışır.

“Kaf Dağı'ndan(kı) gelecek yay kaşlı(y), servi boylu(elif-a), mim dudaklı(m) sevgiliyi bekliyoruz” cümlesiyle yazar, ihtilali haber verir. Çünkü mazmunlardan oluşan harflerin bileşimi **“kıyam”** yani “ayaklanma” kelimesini ortaya çıkarır. Bu yönüyle de eserde divan edebiyatının etkisi ile de karşılaşılır.

Tematik güç konumunda bulunan Kara Şahin'in elinde bulunan ikiz bir lale soğanından hareketle cinayeti çözmek istemesi ve bu yan izleklerin ihtiva ettiği olayların hepsine şahit olması, eserin polisiye kurgusuna katkıda bulunmaktadır. Bu kurgu; tarihi zemin üzerine oturtulduğu için ve yan izleklerdeki olaylar, tarihi gerçeklere yaslandığı için de eser bu yönüyle tarihi roman hüviyetini kazanmaktadır. *“Böylece roman, bir tarihi periyodu; o derin kültürel içyapısı ile birlikte alarak işleyen, bugünle geçmiş arasındaki diyalektik çatışma ve çelişkileri yansıtan bir sanat perspektifi içinde ele alacaklardır. Veya bir tarihi materyali bu açıdan ele alan romana tarihi roman denilecektir.”* (Yalçın, 2002: 56).

“Katre-i Matem” isminde olan lalenin manası, matem/hüzün damlasıdır. Bu terkinin manası da Kara Şahin'in durumunu özetler. Çünkü Kara Şahin, aşkın ayrılık acısını çeker ve üstelik karısının katili olmakla itham edilir. “Kara” lakabını bahtı kara olduğu için alır. Bu yönüyle Katre-i Matem lalesi, âlem-i asgarda (mikro düzlemde) Şahin'in iç dünyasını özetlerken âlem-i ekber de (makro düzlemde) devrin siyasi, sosyal durumunu özetler.

Kara Şahin ile Lale Devri, başlarına gelen olaylar bakımından ayniyet ve paralellik gösterir. Şahin'in evlilikten dolayı mutluluğunun 12 saat sürdükten sonra cinayet ile noktalanması, 12 sene gibi kısa bir dönem süren Lale devrinin isyan ile neticelenmesini hatıra getirir. Bu yönüyle iki durum da birbirlerinin izomorf niteliğindedirler. Fakat bir nokta var ki o da birbirlerinin olay akışlarındaki zıtlığını ifade eder: Cinayetten/hüsrandan mutluluğa/çözüme doğru akış seyreden Kara Şahin'in aksine Lale devri, mutluluktan/rahatlıktan cinayete/isyana doğru bir akış gösterir.

Cinayete ve cinayetin çözümüne etki eden ve olay örüntüsündeki heyecanı ve merakı bir kat daha arttıran fantastik olayların arka planında simya ilmi hakkında verilen bilgiler, okurun kültür birikimine katkı sağlamakta birlikte cinayetin sır perdesini de aralar; *“Sihir de tıpkı simya gibi bir ilimdir sultanım. İşte şu gördüğün çadır İsfahan çadırıdır. Az sonra size hemen şuracıkta Lahor Sultanının sofrasını kurdurabilirim. Efsun ve hülya insan muhayyilesini inandırır.”* “Önce sen Yenibahçe'deki bağ kulübesini konağa çeviren bu ellere teşekkür et bakalım.” *“Kara Şahin! Az sonra, yarattığım ve sonra başkalarına öldürttüğüm insanlar gelecek yanına. Hangisi karındı bana söylersen değil mi?”* (Pala, 2009: 450).

Çünkü işin içine sihir, büyü ve simya girer ve olay kurgusuna bu fantastik öğelerin de karışmasıyla olaylar, hem biraz daha karmaşık hale gelir hem de okurun merak ve heyecanı artış gösterir. Fethi Naci, kurguda fantastiğin bulunmasına binaen şu cümleleri söyler: *“Fantastiğin özü şurada: Tanıdığımız, bildiğimiz şu bizim dünyamızda yani şeytanların, perilerin, vampirlerin bulunduğu bir dünyada öyle bir olay meydana gelir ki, bu olayı tanıdığımız bildiğimiz dünyanın yasalarıyla açıklayamazsınız.”* (Naci, 2002: 85).

Polisiye ve fantastik unsurların kurgulamaya kattığı zenginlik de göz önüne alınırsa, eser; zengin bir muhtevaya sahip olduğu gibi kurgusal olarak da zengin bir çeşitliliği ihtiva eder. Tarih-macera-fantastik yapı taşlarından oluşan bu yapının ruhu da aşktır.

4. Romanın Olay Örgüsü

Şerif Aktaş, kurmaca anlatılardaki olay örgüsünün romanda yer alan hadise zincirlerinin belli bir mekân ve zaman aralığında neden-sonuç ilişkileri ile düzenlendiğini belirtir (Aktaş, 2000: 12).

Roman, genelinde helezonik ve üstkurmaca yöntemiyle hazırlanmış bir olay örgüsüne sahip olmasına rağmen, iç hikâyedeki kurgu, çok zincirli olay örgüsü nazara alınarak hazırlanır. İsmail Çetişli, helezonik olay örgüsünde bir olay örgüsünün dallanması olarak değil; çoklu vak'a halkalarının iç içeliğine vurgu yapar (Çetişli, 2009: 22). Roman, helezonik olay örgüsü ile kurgulandığı için bu yönüyle de kurgusal olarak film senaryosunu andırır. Çünkü iç hikâye, 66 soruluk bölümlerden oluşmasından dolayı her bir bölümü filmin bir sahnesi gibidir. Mesela;

- 1.Sual: Fedakârlığın sırrını taşıyabilir misin? (Külhan odaklı bir olay)
- 2.Sual: Bulduğunu kaybeden ne hisseder? (Şahin odaklı bir olay)
- 3.Sual: Sevmenin cinnet ile cennet arasında durduğunu kim bilebilir? (Yusuf odaklı)
- 4.Sual: Haşmetlü vezir! Bakalım akıllı mısın? (Saray odaklı bir olay)
- 5.Sual: İncili konak neden satıldı? (Şahin odaklı bir olay)
- 19.Sual: Öldüğünden emin misiniz? (Saray odaklı bir olay)
- 27.Sual: Kaf Dağı'ndan gelecek selvi boylu sevgili kim? (Yusuf odaklı)
- 41.Sual: Onu kim niçin kaçırmış olabilir? (Hafız Çelebi odaklı gelişen olaylar)
- 51.Sual: Bir insandan iki tane olabilir mi? (Şahin odaklı bir olay)
- 66.Sual: O hikâye nasıldı? (Şahin odaklı bir olay)

Bu bölümler dikkate alındığında film senaryosunun kurgusunu andıran eserin içinde 5 farklı olay akışının olduğu görülür. Çünkü 2-5-51-66 bölümler; Şahin'in hikâyesinden, 3-27 bölümler; Yanık Yusuf'un hikâyesinden vs. bahseder. Romanda çok zincirli olay kurgusu esas alındığından bir bölümde kahramanlar karşılaşır, ayrılırlar ve başka bir bölümde bu kahramanlar tekrar bir araya gelirler. Hatta bu beş olay, bir bölümde bir araya getirilir ve tekrar dağıtılır. Bu tarz bir duruma İsmail Çetişli, şu cümlelerle dikkat çeker: *"Bu tarz olay örgüsü, kendi içinde birden fazla zincirden meydana gelir. Daha doğru bir ifadeyle, asıl vak'a zinciri, kendi içinde birden çok dala ayrılır. Söz konusu dallar, zaman zaman birleşip tekrar ayrılabilirler."* (Çetişli, 2009: 63). Bundan dolayı romanın olay örgüsünün parçacıklarını çoklu metin halkaları olarak tasnif etmek yerinde olacaktır.

4.1.Kara Şahin Odaklı Vak'a Halkası

Kendisinin şehzade olduğunu bilmeyen Şahin, sevdiği karısını öldürmekle suçlanır ve Eyüp tomruğunda sorgulanırken cellâdın cinayet hakkındaki ipucunu ağzından kaçırmamasıyla bir şeylerden şüphelenir. Şahin, katilleri bulmak ister ve asıl olay kurgusu bu istekle başlatılır: *"İşte o anda kararını verdi. Ölümü istemekle, her şeye tepkisiz kalmakla hata etmişti. Nakşigül için bir şey yapması ve katillerini bulması daha önemliydi."* (Pala, 2009: 61).

Galata tomruğuna götürülürken Şahin, kendisini denize atacak olanlarla beraber denize düşer. Ayıldığında kurtarıcının Macar hekime götürmesi üzerine Şahin, yüzünü değiştirir ve hakikaten şahine benzer. Arandığı düşüncesiyle külhanlara sığınır ve Yanık Yusuf'la kardeş olur. Onunla olayları araştırmak için konağa gider, ölü kayıtlarını arar ama ne konak ne Nakşigül ne de babası Aslan/Esed Ağa hakkında bilgilere rastlar. Elinde tek ipucu olan ikiz lale soğanının biri vardır.

Kış geçirmek için kendisi Mevlevi tekkesine Yanık Yusuf ise Hafız Çelebi'nin yanına gider. Tekkeden sonra acem kılığın giren Şahin, Selman Abdal adıyla vezir İbrahim Paşa'ya yansaır. Çünkü Şahin, onun güvenini kazandıktan sonra nasıl bir komploya kurban gittiğini söyleyip ondan yardım isteyecektir. Saraydaki görevi ise hükümete muhbirlik yapmaktır. Bu arada da Hafız Çelebe'yi sık sık ziyaret eder. Çünkü lale soğanını toprağa dikmişler ve katre-i matem'in büyümesini beklemişlerdir. Ancak katre-i matem diğer

ikizi elinde bulunanlar tarafından çalınır ve katre-i matem'in isminin aslında cücemoru olduğunu öğrenirler. Cücemoru'ndan hareketle simyacı cüceye ulaşmaya çalışırlar.

Hörü kız ve Şahin ulaştığı bilgilerle ve isyan karışıklığı esnasında konuşturdukları Tomruk Emni, Esed Ağa ve Bindallı'nın söylediği delillerle cinayetin faillerinin en önemli ortağı simyacı cüceye ulaşırlar ve Bican Efendi'nin yardımıyla adalet yerini bulur.

4.2. Hörü Kız Odaklı Vak'a Halkası

Kurgunun kırılma noktalarının oluşmasına etki eden Hörü Kız, Üç Hilal Cemiyeti tarafından görevlendirilen ve kimsenin bilmediği Şehzade Ahmet/Kara Şahin'i korumakla görevli ajandır. Kurgunun sonunda karşımıza çıkmasına rağmen Galata'da Şahin'i sudan kurtaran ve yüzünü değiştiren kendisidir. Ama Şahin bunu bilmez. İkinci görevi ise Köle taciri olan Esed Ağa'yı yakalamaktır.

4.3. Yanık Yusuf Odaklı Vak'a Halkası

Kara Şahin ile külhanda tanışan Yanık Yusuf, aşk acısı yüzünden koyulduğu Bimarhane'den yangın vesilesiyle kurtulmuş ve Şahin'e cinayetin çözümünde yardımcı olmuştur. Kışın Hafız Çelebi'nin yanında kalarak lale yetiştiriciliği üzerine çalışma yaparken aşkı Şehnaz ile karşılaşır ve ortadan kaybolur. Fakat tekrar Şehnaz'la beraber ustasının yanına geri döner ama çok hastadır. Bu sırada Şahin'e yardım etmekten geri durmaz ve ihtilal karışıklığında suçluları konuştururlar. Kendisinin Bimarhane'ye atılmasını sağlayan ve kadın köle taciri olan Esed Ağa'nın aynı zamanda Şahin'in kayınbabası olan Aslan Ağa olduğu gerçeğine ulaşırlar.

4.4. Hafız Çelebi Odaklı Vak'a Halkası

Dönemin nadide Şukufecisi olan Çelebi kültür birikimiyle ve sıcakkanlılığıyla Şahin ve Yusuf'la dost olur ve cinayetin aydınlanmasına da yardımcı olur. Ecnebi olan Pit-jan Efendiyle dostlukları vardır. Şahin'in katre-i matem lalesini özenle yetiştirir ama hırsızların elinden koruyamaz. Bundan sonra hepsinin aklında katre-i matem'i çalanın cinayeti işleyen şahıs/shahıslar olabileceği kanaati oluşur.

4.5. Saray Odaklı Vak'a Halkası

Padişah 3.Ahmet, abisi 2.Mustafa'nın cariyesinden bir oğlu olduğunu öğrenince ajanlarına onun bulunup öldürülmesini emreder. Padişahla beraber bu sırrı bilen ikinci kişi İshak Efendi'dir ve 2.Mustafa'nın vasiyeti üzerine Şehzade Ahmet/Kara Şahin'i korumakla görevlidir. Bu sırrı öğrenen üçüncü kişi Vezir İbrahim Paşa ise şehzadeyi sağ istemekte ve yeri geldiğinde hanedana karşı koz olarak kullanmak istemektedir. Ama sarayda şeref misafiri olarak ağırladığı Selman Abdal'ın Şehzade Ahmet olduğunu öğrenemez. Çünkü ihtilalde azgın insanlar tarafından parçalanır.

4.6. Bican(Pit-Jan) Efendi Odaklı Vak'a Halkası

Hollandalı lale yetiştiricisi ve lale ressamı olan Bican Efendi, Hafız Çelebi'nin arkadaşıdır. Katiller tarafından katre-i matemle kaçırılır ve katiller lale yetiştiriciliği hakkında ondan bilgi almak isterler. Efendi, Olay örgüsünün düğümünün çözümüne tesir eder. Çünkü o, simyacının elinden Şahin ile Hörü kız kurtararak önemli bir işe imza atmıştır.

4.7. Simyacı Cüce ve Tomruk Emni Odaklı Vak'a Halkası

Yeniçeri ağası yakını ve İstanbul asayiş sorumlusu olan Tomruk Emni ve adamları, para için Aslan ağa ile anlaşır cinayetler işlemektedir. Bu sefer bulaştığı cinayetin ucu hanedanlığa kadar uzanır. Bu adam, gerdek gecesinde de daha önce parçaladığı cesetlerden birini koydurur ve simyacının da yardımıyla çöpçatan bir karıyı Nakşigül suretine, kulübeyi de konağa çevirtir ve sonradan da kaybettirir. Böylelikle Şahin'e Sultan Mustafa'dan kalan 30 inciye de sahip olur. Bu bilgileri romanın sonuna doğru öğrenen okur, cinayetin oluşumunu yavaş yavaş anlamaya başlar.

5. Romanda Zaman

Veysel Şahin'e göre zaman, geçmiş-şimdi-gelecek arasında sıçramalar yapan bir var olma düzlemi olduğu için bireysel ve toplumsal anlamda zamanın kavranılması insanı yanılgıya düşürebilir (Şahin, 2017:

276-277). Edebi eserlerde ise zaman, mekân-olay boyutunda hep taşınarak ele alındığı için anlatıcının durumu da çok boyutlu bir şekilde edebi eserlerde kendini gösterir. Nitekim her edebi eser, okuyucunun karşısına vak'a-yazma-okuma zamanı olarak üç şekilde çıkar.

5.1. Vak'a Zamanı

Eserin içinde yaşanan olaylar, Osmanlı Devleti'nin Lale Dönemi diye adlandırılan 12 senelik devrin son senelerinde geçmektedir. Bu, eserin bölümlenmesindeki ipuçlarından da anlaşılabilir:

1.Serim:66 soruda cinayet (Ekim 1729)

2.Düğüm: Bu Şehr-i Sitanbul ki... (Mayıs 1730)

3.Çözüm: İhtilalin Karanlık Yüzü (Eylül 1730)

Böylelikle eserin vak'a zamanı, Ekim 1729- Eylül 1730 gibi 13 aylık bir sürede geçmektedir.

5.1.1. Birinci Anlatma Zamanı

Eserin iç hikâyesini anlatan yani el yazması eserin sahibinin, olayı anlatma zamanı esas alınır, vak'a ile anlatma zamanı arasında 2 hafta gibi kısa süren bir boşluk göze çarpar. Böylelikle el yazması eserin orijinali, hatırlama tekniğiyle kaleme alınır. Zaman zaman da geçmişi hatırlamaya yönelik geri dönüş tekniği de kullanılır: "*Kalemimi hokkaya bandırdığım şu anda –ki Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'yı canından; Sultan III. Ahmet'i de tahtından eden cehennemden nişan Eylül İhtilali'nin üzerinden henüz iki hafta geçti- şahit olduğum olayları yazıp yazmamakta kararsız sayılırım.*" (Pala, 2009: 1).

5.1.2. İkinci Anlatma Zamanı

Yazılan el yazması eseri bulan yazar, böylelikle olayları bir kez daha anlattığından vak'a zamanı ile ikinci anlatma zamanı arasındaki boşluk (1729-2009) 280 sene olur. "*Kimi yerde kısacık kimi yerde upuzun olsa da bütün bölümleri muhafaza ettim. Burada kitabın Lale Devri'ne ait Türkçesini sizler için yalınlaştırdığımı söylemeye gerek bile olduğunu sanmıyorum. Evet! Şimdi o kitapla sizi baş başa bırakma vakti...*" (Pala, 2009: 1).

6. Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bakış açısı ve anlatıcı, romandaki entrik gerilim ve kurgunun oluşmasında kendine has üslup ve algılama ile tüm her şeyi idrak eden optik açıdır (Boynukalın, 1997: 49). Ayrıca Şerif Aktaş da anlatıcının bakış açısına göre romandaki varlık ve tezahürler imkânlarla göre sunulmaktadır (Aktaş, 2000: 77).

Eserin çerçeve hikâyesi, yazarın da esere girmesiyle kahraman bakış açısıyla kaleme alınır. Ancak aldığı el yazması eserin bir bölümündeki "*Yek Cinayet Şast u Şeş Sual/1 Cinayet 66 Soru*" hikâyesi Hafız Çelebi tarafından Hâkim bakış açısıyla anlatılır. Sonra bu hikâyeyi yazar, yalınlaştırarak yayınlar. Yazar tarafından iç hikâyenin yazarı ilk önce bilinmemekte ama sonra eserin sonunda Hafız Çelebi olduğunu söylemektedir. Aşağıdaki alıntılar bu eleştiriyi ispatlar niteliktedir: "*Bütün aramalarım rağmen hiçbir kütüphanede bu hikâyenin başka bir kopyasına rastlamadım. Kimin yazdığına dair yaptığım araştırmalar ve çabalarım da sonuçsuz kaldı.*" (Pala, 2009: 1). "*Ama Hafız Çelebi'nin nasıl bir hikâye anlattığı hususundaki merakım beni Osmanlı arşivlerine yöneltti.*" (Pala, 2009: 464).

Bölüm sonlarındaki derkenarlar ise Hâkim bakış açısıyla yazılır. Eserin iç hikâyesinde görülen iç ve dış diyalog ve monologlar sayesinde anlatım monotonluktan kurtarılır.

7. Romanda Şahıs Kadrosu veya Kahramanlar Dünyası

Pozitif Karakterler

Kara Şahin

Topaç Yeye (Yanık Yusuf)

Hafız Çelebi

Negatif Karakterler

Tomruk Emni

Bindallı

Esed/Aslan Ağa

Bican Efendi	Cüce Çaker
Hörü Kız	Vezir Damat İbrahim Paşa
Kazasker İshak Efendi	Padişah 3.Ahmet

Romanda *tematik güç ve kart/yalıncat* karakter Kara Şahin olmasına rağmen yukarıda sayılan karakterler, olay örgüsüne de etki ettiklerinden dolayı *yönlendirici karakter* konumundadır. Diğer karakterlerden olan Mülazım Osman, Seyrekbasan Osman, Sarı Celep, Muslu Beşe, Patrona Halil, Krikor Efendi, Veysi Ağa, Ahmet Dede, Şehnaz sönük kalmakla beraber olaylara az da olsa etki ettiklerinden ve olaylardan az da olsa etkilendiklerinden dolayı *yardımcı ve alıcı kahramanlar* sınıfına dâhil edilir.

Negatif karakterler ise kurgusal yapıda *hasım/karşıt güç* konumundadırlar. Eserde, şahıs tasvirleri yüzeysel yapıldığından dolayı Kara Şahin denildiğinde tasviri canlanmaz. Bu da yazarın şahıs tasvirlerinden ziyade olay kurgusuna önem verdiğini gösterir.

Mesela “Çalıkuşu” denildiğinde hemen akla Feride, “Mai ve Siyah” denildiğinde akla Ahmet Cemil gelir ama “Katre-i Matem” denildiğinde ise Kara Şahin’in yanında diğer kahramanlar da akla gelir. Bu durum tematik gücün paylaşım oranından diğer kahramanların da nasibini aldığını gösterir.

8. Romanda Mekân

Mekân, ontolojik düzlemde insanın tek tutunma noktası ve oturma yeridir (Şahin, 2017: 279). Romanın gelişim sürecinde kendisine yer bularak olayın kurgusunda yer edinen mekân, bazı yerlerde romanın sesli bir tanığı bazı yerlerde ise roman kahramanının ruhsal sınırlarını ortaya koyan bir aktör görevindedir (Şengül, 2010: 529). Kendi varoluşunu mekânın yardımıyla açıklayan ve tanımlayan yazarlar, mekânın dilini iyi anlayıp çözümledikten sonra bu mekânı hayallerinde yeniden inşa ederler (Biricik, 2016: 97).

Romanda olayların hepsi İstanbul içinde cereyan etmektedir. İstanbul’un mahallerinden olan Beşiktaş, Topkapı, Çırağan, Binbirdirek, Eyüp, Galata, Kâğıthane, Gedikpaşa, Çemberlitaş, Fatih, Bayezit, Etmeydanı vs. olay akışlarına ev sahipliği yapmaktadırlar. Kahramanın külhanlardan saraylara, zindanlardan lalezarlara uzanan macerasında açık ve kapalı mekânlar arasında okur, mekik dokur. Yazar, mekân tasvirlerinde ise başarılıdır. “*Psikolojik gelişmesine bağlı olarak yapılan kahramanın yer değiştirmeleri geçen zamanla çakışma gösterdiğinden söz konusu Alternans, kahramandaki iç dünyanın hareketlerine uygun bir alternanstır.*” (Bourneur ve Quellet, 1989: 98).

Nitekim kahraman, külhanda geçirdiği zamanlarda biraz asabi iken, tekke de psikanalitik açıdan kendini rahatlatır ve uysallaşır. Sarayda ise oranın havası gereği dikkatli ve hikmetli bir şekilde hareket eder. Mekânlar arası süreçte bu tarz diyalektiklerle kahraman kendini geliştirir.

9. Romanda Dil ve Üslup

İskender Pala, Türkçeyi en iyi kullanan yazar ödülünü almıştır. Akıcı bir üslupla kaleme alınan eser, zamanının meslek ve sanat terimleriyle kullanılarak süslenir. Bunlardan bazıları: “meşşat” “dizdar” “ases” “tomruk emini” “şukufeciyan” “Bimarhane” kethüda” “ihtisap zabiti” “bezirgân” “külhan” “sintine” vs.

Böylelikle yazar, eserinde tarihi ve geleneksel kültürel mirasa ait birçok alana özgü özel terimlere yer verir. Yazarın amacı, hem o döneme ait kültür atmosferini daha canlı yansıtmak hem de okuyucuyu bu alanlarla ilgili olarak bilgilendirmektir.

Tahkiyeli bir üslupla kaleme alınan eserin çoğunda, hâkim bakış açısının vereceği monotonluktan kurtarmak için diyaloglara ve monologlara yer verilir. Tasvir yönteminin şahıslar bazında yüzeysel, mekânlar bazında derinsel olarak ele alındığına şahit olunur. Sahneleme anlatım tarzının da kullanıldığı eserde Nedim’in ve Mevlana’nın şiirlerinden iktibas yapılarak montaj tekniğine başvurulur. Maksat, eserdeki derinliği ve üslup çeşitliliğini yakalamaktır.

Cinayetin çözümündeki heyecanı ve karışıklılığı arttırmak için tahlil yöntemi de kullanılır; “*Yarın cenaze namazı için Sultan Beyazıt Camii’nde hazır bulunup gerçeği öğrenmeliydi. Katre-i Matem’in ikizi*

Şivekar, hemen şuracıkta kendisinden bir duvar ötede büyümüştü ha!. Hafız Çelebi'yi ve Yeye'yi çok özlediğini hissetti." (Pala, 2009: 329).

Tahlil tarzı anlatım, insan gerçekliğini derinden yakalama ve kahramanın bu yönünün de okuyucuya sunulma isteğinin gereğidir.

10. Sonuç

Tarihin, edebiyat için münbit ve bereketli bir kaynak olduğu tarihi romanların varlığından anlaşılacağı gibi edebiyatın da tarih için vazgeçilmez bir kaynak olduğu Orhun Yazıtlarından, Manas Destanı'na kadar yazılı kaynakların varlığıyla mâlumdur.

Sözlü kültürün ve tarih bilincinin edebi kaynaklarla gelecek nesillere aktarılması ve böylelikle tarihin sürerliliğini devam ettirdiği bilinen bir gerçektir. Bundan dolayı tarih ve edebiyat asırlardır birbirinden beslenen iki sosyal bilim olur. Gerek ulus kimlik gerekse de milli kimlik inşa etmede tarihi romanların önemli bir yeri vardır. Tarihteki gerçek kahramanların romanlarda tasvir edilmesi, okuyanı için etkilenesi bir özelliktir. Ancak modern zamanlarla birlikte gerçeklik algısının dünyanın değişen konjonktürüyle beraber kırılması, mimariden sanata insanın olduğu her alanda postmodern bir durum meydana getirir.

Postmodern sanat ve edebiyatta modern ve klasik sanatın ilke ve prensiplerin sapmaya gidilerek daha serbesti bir kurgu ortamı bulan roman formunda bazı kırılmalar yaşanır. Özellikle tarihi romanlarda bariz bir şekilde görülen kurgusal özgürlük, tarihi verilerin göz ardı edilmesi, üslubun kusursuzluğundan kusurun bir üslup olarak algılanılması, postmodern tarihi romanların olmazsa olmazıdır.

İskender Pala'nın bu romanının postmodern tarihi romanın unsurları nazara alınarak geniş bir şekilde tahlil edilmesiyle kurgudan üsluba, vak'a ve anlatı zamanından mekâna, ana izlekten olay örgüsüne kadar gayet özgün bir şekilde kaleme alındığı anlaşılan bu romanda, postmodern yapı unsurları göze çarpar. Romanın bu tahliliyle postmodern tarihi romanın da yapısı gözler önüne serilir.

Kaynaklar

- AKTAŞ, Ş. (2000). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ARGUNŞAH, H. (2016). *Tarih ve Roman*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- BAŞKAL, Z. (2009). "Yerli Oryantalizm Denemeleri". *Hece Dergisi/Edebiyatın Üç Vazgeçilmezi: II Aşk*, S.153, s. 53-56.
- BİRİCİK, İ. (2016). "Çanakkale Mahşeri ve Sarıkamış/Beyaz Hüzn Romanlarında Türklerin Kimliksel Bellek Mekânları". *Journal of Turkology*, C.26 S.2, s. 95-111
- BOURNEUR, R., QUELLET, R. (1989). *Roman Dünyası ve İncelemesi*. (Çev. Hüseyin Gümüş). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- BOYNUKARA, H. (1997). "Bakış Açısı", *Roman'da Bakış Açısı ve Anlatılış*, (Ed.: Hasan Boynukara). İstanbul: Boğaziçi Yayınları, s. 109-124.
- ÇELİKEL, M. A., "Tarihsel Roman ve Bir Göç Romanı Olarak Bir Türk Ailesinin Öyküsü". *PAÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.26.
- ÇETİŞLİ, İ. (2009). *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye-Roman-Tiyatro*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- DOLTAŞ, Dilek. (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi Tartışmalar/Uygulamalar*. (2. bs.). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- ERGEÇ, Z. (2023). Kurmacanın Tarihe Bakan Yönü: Aşk ve İsyan. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.10, 499-510
- GÖĞEBAKAN, T. (2004). *Tarihsel Roman Üzerine*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- KARABULUT, M., BİRİCİK, İ. (2017). "Postmodern Edebiyatın 'Ne'liği". *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi, Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı*, s. 34-45

- KIRBAŞ, U. ve ÇELİK, Y. (2015). “İskender Pala’nın Romanlarında Yen, Tarihselciliğin İzleri”. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi* C.26, S.1, 135-141
- KOÇ, T. (2022). “Üstkurmaca ve Üstkurmacanın Boğazkesen Romanındaki Telkin İşlevi”. *YAZIT Kültür Bilimleri Dergisi*, C.2, S.2, 188-202
- MORAN, B. (2005). *Türk Romanına Eleştirel Bakış 3*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- NACİ, F. (2002). *Roman ve Yaşam-Eleştiri*. İstanbul: YKY
- OLPAK, C. (2012). “Modern Türk Edebiyatında İki Roman: Benim Adım Kırmızı’da Batı-Katre-i Matem’de Doğu Medeniyeti”. *Hece Dergisi Medeniyet Özel Sayısı*, S.186/187/188. 315-326.
- OPPERMANN, S. (2006). *Postmodern Tarih Kuramı–Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- ÖZCAN, A. (2007). “Patrona İsyanı”. *İslam Ansiklopedisi*. C.34.
- PALA, İ. (2009). , *Katre-i Matem*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- PALA, İ. (2010). “Bağrı Yanık Aşık”. SkyLife. <http://www.turkishairlines.com/tr-TR/skylife/2010/nisan/makaleler/bagri-yanik-asik.aspx> (Erişim Tarihi: 06.09.2023)
- SAĞLIK, Ş. (2023), “Postmodern Eleştiri Kuramı”, *Edebiyat Kuramı ve Eleştiri (Kuram-Kavram-Kapsam-Yöntem-Uygulama)* (Ed.: Veysel ŞAHİN). Ankara: Akçağ Yayınları. s.315-344
- SALTİK, E. (2023). “Tarihsel Eleştiri Kuramı”, *Edebiyat Kuramı ve Eleştiri (Kuram-Kavram-Kapsam-Yöntem-Uygulama)*, (Ed.: Veysel ŞAHİN); Ankara: Akçağ Yayınları, s. 975-1002
- SAZYEK, H. (2002). “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler Yönelimler”. *Hece*, S.65/66/67, Mayıs/Haziran/ Temmuz, s. 494-497.
- ŞAHİN, V. (2017). “Refik Halit Karay’ın ‘İstanbul’un Bir Yüzü’ Romanında Yapı”. *Researcher: Social Science Studies*. C. 5, S.8, s. 266-292.
- ŞENGÜL, M. B. (2010). “Romanda Mekân Kavramı”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research*. Volume 3/11,
- TOPSAKAL, Semih. (2014). “İskender Pala ile Romanları Üzerine”. *Türk Dili Dergisi*, C.CVI, S.748
- UZUNÇARŞILI, İ.H. (2011). *Osmanlı Tarihi IV*. C. I. Bölüm. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- YALÇIN, A. (2002). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-1946*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- YALÇIN ÇELİK, S. D. (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

**CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA SANATÇI
FİGÜRASYONU: SANAT İLE HAYAT ARASINDA SIKIŞAN ÜÇ SANATÇI
ÖRNEĞİ**

Can ŞEN*

Öz

Sanat, tarih boyunca insanoğlunun hayatında varlığını sürdüren önemli bir eylemdir. Sanat, yaşamın bir parçası olarak gerçekleşirken bireylerin sanatı anlamlandırmaya çalıştığı da görülmektedir. Sanatın ne olduğu ya da neyin sanat olduğu, diğer bir deyişle sanatın doğası ve bununla bağlantılı olarak “sanatçı”nın kim olduğu, sanatçıları diğer insanlardan ayıran özellikler insanlık tarihi boyunca merak edilmiş ve bunlar gerek düşünürler gerekse sanatçılar tarafından anlaşılmaya çalışılmıştır. Özellikle modern dönemde sanatın kendisi de sanatın konusu olmuş ve sanatsal üretim süreci çeşitli eserlerde irdelenmiştir. “Sanatçı romanları” anlamına gelen ve Almanca bir terim olan “künstlerroman” ile adlandırılan romanlar edebiyat sahasından buna örnektir. Bu eserler sanatçı merkezî kişilerin işlendiği, konu olarak sanatın odağı alındığı romanlardır.

Sanatın binlerce yıllık dallarından biri olan tiyatrodan da sanatsal üretim sürecinin ve sanatçıların işlendiği, sanat sorunlarının irdelendiği görülmektedir. Bununla birlikte sanatın ya da sanatçıların işlediği tiyatro eserlerini karşılamak için künstlerroman benzeri bir terim bulunmamaktadır. Makalede bu bağlamda Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosuna sanatçı figürlerinin nasıl yansıdığı, temsil değeri olan üç piyes üzerinden incelenmiştir. Çalışmada Necip Fazıl Kısakürek’in *Bir Adam Yaratmak*, Haldun Taner’in *...Ve Değirmen Dönerdi*, Selim İleri’nin *Cahide / Ölüm ve Elmas* piyesleri inceleme için ele alındı. Bu üç yazarın edebî anlayışları ve yazma tarzları birbirinden farklı olsa da eserlerindeki sanatçı figürler bazı benzerlikler taşımaktadırlar. Çalışmada bu doğrultuda belirtilen piyesler üzerinden farklı sanat dallarından üç sanatçının yaşamını, üretme süreçlerini ve sorunlarını bu üç yazarın nasıl işlediği irdelendi. Bu eserlerden *Bir Adam Yaratmak*’ta bir yazar, *...Ve Değirmen Dönerdi*’de bir ressam, *Cahide / Ölüm ve Elmas*’ta bir oyuncu merkezî kişi olarak okuyucu/seyirci karşısına çıkmaktadır. Seçilen piyeslerdeki bu farklı sanatçı figürlerinin ortak noktası ise sanat hayatlarında ve özel yaşamlarında sorunlar yaşamaları, sanat ile hayat arasında sıkışmalarıdır. Bu yüzden incelenen sanatçı figürlerinin alanlarında başarılı olsalar bile sanatın onlara mutluluk getirmediği görülmektedir. İncelenen üç yazar, piyeslerinde ele aldıkları sanatçı figürlerinin toplum karşısında yaşadıkları sorunları belirgin bir şekilde işlemişlerdir. Bu da sanat hayatının güçlüklerini göstermesi bakımından anlamlıdır.

Anahtar Kelimeler: Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosu, sanatçı figürasyonu, Necip Fazıl Kısakürek, Haldun Taner, Selim İleri.

* Doç. Dr., Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, cansen@bartin.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7449-5112.

ARTIST FIGURATION IN REPUBLICAN PERIOD TURKISH THEATRE: EXAMPLE OF THREE ARTISTS STUCKED BETWEEN ART AND LIFE

Abstract

Art is an important action that has continued its existence in the lives of human beings throughout history. As art is being realized as a part of life, it is also observed that individuals try to make sense of art. What is art or what art is, in other words, the nature of art and in connection with this who the “artist” is, the characteristics that distinguish artists from other people have been wondered throughout human history and these have been tried to be understood by both philosophers and artists. Especially in the modern period, art itself has become the subject of art and the artistic production process has been scrutinised in various works. In the field of literature, the novels called “künstlerroman”, a German term meaning “artist novels”, are an example of this. These are novels in which artists are the central figures and art is the focus of the subject.

In the theater, which is one of the thousands of years old branches of art, also deals with the process of artistic production, art problems and artists. Nevertheless, no such term like *künstlerroman* exists to cover works of theatre in which art or artists are involved. In this article, in this context, it was examined how artist figures are reflected to the Republican period Turkish theatre through three plays that have representational value. It was discussed in this study Necip Fazıl Kısakürek’s *Bir Adam Yaratmak* (Creating a Man), Haldun Taner’s *...Ve Değirmen Dönerdi* (And the Mill Would Turn) and Selim İleri’s *Cahide / Ölüm ve Elmas* (Cahide / Death and Diamonds) for examination. Although the literary understandings and writing styles of these three writers are different from each other, the artist figures in their works bear some similarities. It was examined the lives, production processes and problems of three artists from different branches of art through this plays. In *Bir Adam Yaratmak* a writer, in *...Ve Değirmen Dönerdi* a painter and in *Cahide / Ölüm ve Elmas* an actress appears as the central person. The common point of different artist figures in the selected plays that they struggle with problems in their artistic and personal lives and that they stucked between their art and life. Therefore, even if the these artists are successful, it is seen that art does not bring happiness them. These three writers clearly dealt with the problems that the artists they addressed faced with society in their plays. Also this is meaningful as it shows the difficulties of artistic life.

Keywords: Republican period Turkish theatre, artist figuration, Necip Fazıl Kısakürek, Haldun Taner, Selim İleri.

1. Giriş

Sanat, insanlığın binlerce yıllık geçmişindeki en önemli uğraşlarından biridir. Tarihsel süreç içerisinde sanatçılar ve düşünürler sanatın ne olduğunu, sanatçıların nasıl eser verdiklerini, sanatın birey ve toplum için önemini irdelenmişlerdir. Ortaya çıkan farklı yorum ve yaklaşımlar sanatçıların sanat anlayışlarındaki, düşünürlerin ise düşünce sistemlerindeki farklılıktan kaynaklanmakla beraber bu farklı yaklaşımlar bir noktada sanat için sabit bir çerçeve çizilemeyeceğini göstermekte ve sanatın özgürlüğünü/özgünlüğünü ortaya koymaktadır.

Sanatçıların diğer insanlardan farklı olup olmadıkları, iç dünyaları, nasıl eser verdikleri de insanlık tarafından merak edilmiş ve sanatın doğasının anlaşılmasına çalışılması gibi sanatçılar da irdelenmiştir. Freud'un "(...) *Sanatçı yeteneğiyle çalışma gücü, yüceltmeye sıkı sıkıya bağlı bulunduğundan, sanat eserinin özüne de psikanaliz yoluyla ulaşamayacağımızı itiraf etmek zorundayız. (...)*" (Freud, 2001: 97-98) şeklindeki sözleri psikanalizin de ilgi gösterdiği sanat ve sanatçı kavramlarının çözümlenmesindeki güçlüğü ortaya koymaktadır. Bununla beraber genel olarak sanatçıların diğer insanlardan farklı olduğu kabul gören bir görüştür. Sıradan insan ile sanatçı arasındaki farklardan birisi sanatçının farklı bir dikkate ve bakış açısına sahip olmasıdır. Sanatçılar, sıradan insanların ıskaladıklarını, farkına varamadıklarını bilinçli olarak yaşamaktadırlar (Emre, 2012: 38). Sanatçıların toplumsal ve gündelik hayatları da diğer insanlardan farklıdır. Sanatçılar için gündelik hayatın sıradan meseleleri sıkıntı verici olabilmektedir (Emre, 2012: 42). Bu doğrultuda Sezai Karakoç sanatçıları sıradan insanlardan oldukça farklı bir konumda değerlendirmektedir. Ona göre sanatçılar doğuştan "yabancı"dırlar, farklı bir yaşantıya ve algıya sahiptirler. Sanatçıların yaşamı bu yabancılığı gidermeye çalışmakla geçecektir:

"Sanatçı âdeta, bilmediğimiz bir dünyadan, bir kaza sonucu, dünyamıza düşmüş bir yaratıktır. Yani fizikötesi yaşantılı bir kazazede. Gözünü dünyamıza açtığında çok şaşıracaktır ilkin. Belki çok yoksul, belki çok zengindir dünya onun için. Renkler göz kamaştırıcıdır, insanı kör edecek kadar. Toprağın tuzu, yakıcıdır. (...)" (Karakoç, 2007a: 23)

Kimi sanatçılar sanat yaşamlarında başarısızlıkla karşılaşmışlar, zorluklar yaşamışlar ya da hayattayken anlaşılmamışlardır. Buna rağmen sanata olan ilgi her devirde varlığını sürdürmüştür. Bunda sanatın özgür doğasının etkili olduğu söylenebilir:

"(...) Başarı şansının düşüklüğüne rağmen sanatçılık mesleği böylesine popülerse, bunun nedeni dışarıdan bakıldığında bu mesleğin dar uzmanlıktan bağımsız bir çalışma şansı sunması ve hayatı kendine özgü anlamlarla donatma imkânı vaat etmesidir. (...)" (Kıyar ve Karkın, 2018: 58).

Modernizmle beraber sanatın kendisi de sanatın konusu olmuştur. Cevdet Karal'ın ifadesiyle "(...) *modern sanat, aynı zamanda sanatın neliği üzerinde düşünen sanattır (...)*" (Karal, 2002: 55). Bu doğrultuda, çalışmada bir sanat ya da sanatçı tanımı yapmaktan ziyade, temsil değeri olan üç eser üzerinden Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosuna sanatçı figürlerinin nasıl yansıdığı irdelenecektir.

2. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Üç Sanatçı Figürü

Batı romanında "sanatçı romanları" anlamına gelen ve Almanca bir terim olan "künstlerroman" merkezî kişileri sanatçılar olan, konu olarak sanatın merkeze alındığı romanları ifade etmektedir (Parla, 2018: 9). Bu romanlarda sanat hayatın üstünde tutulmakta, estetik değerlere ilişkin tartışmalar kurguyu şekillendirmektedir (Parla, 2018: 42). Bu tarz eserlerde sanatçı kimliğinin oluşumu ve gelişimi, sanatçının üretme süreci ve eserleriyle kurduğu ilişkiler işlenmektedir (Güzel, 2022: 25). Sanatçı romanları 19. yüzyıldan itibaren Goethe, Balzac, Samuel Butler, James Joyce gibi yazarların eserleriyle yaygınlaşmaya başlamıştır. Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* adlı eseri bu roman türünün Türk edebiyatındaki ilk örneğidir (Parla, 2018: 19, 42).

Türk ve Dünya edebiyatlarındaki sanatçı romanlarında yazar/sanatçı figürasyonları ön plana çıkmaktadır. Bu eserlerdeki sanatçılar başarılı ve başarısız olarak iki kümede değerlendirilebilirler: Başarılı sanatçı örnekleri sanat hayatlarında arzu ettikleri konuma ulaşabilmişlerken başarısız olanlar hayallerini gerçekleştirememiş, toplumun dışına itilmiş; hatta aciz, yetersiz ve yabancılaşmış bireyler olarak okuyucu karşısına çıkarlar. Başarısız sanatçı figürlerinin işlendiği romanlarda başarısızlığın sebebi olarak sanatçıların

çitalarını yüksek tutmaları ve bu düzeyi tutturmamaları, siyasî ve toplumsal baskılar, sansür, maddi imkânların yetersizliği, aileyle yaşanan çatışmalar, kimlik çatışması gibi sorunlar üzerinde durulmuştur (Parla, 2018: 10-11).

Çalışmamız esnasında “sanatçı romanı” ya da “künstlerroman” terimlerine denk olarak sanatçıların işlendiği tiyatro eserlerini karşılayacak bir terime ulaşamadık. Bununla beraber sanatçı romanlarında olduğu gibi bazı tiyatro eserlerinde de sanatçıların yaşamlarının, eser verme süreçlerinin, toplum içinde yaşadıkları sıkıntıların işlendiği görülmektedir. Bu doğrultuda bu makalede Türk tiyatrosunda 2000’li yıllara kadar gelen süreçte sanatçı figürlerinin merkeze alındığı, temsil değeri olan üç piyes incelenecektir. Bu eserlerden Necip Fazıl Kısakürek’in *Bir Adam Yaratmak* piyesinde bir yazar, Haldun Taner’in ...*Ve Değirmen Dönerdi* piyesinde bir ressam, Selim İleri’nin *Cahide / Ölüm ve Elmas* piyesinde bir tiyatro/sinema oyuncusu sanatçı merkezî kişilerdir.

2.1. Sanatıyla Kaderi Arasında Sıkışan Bir Yazar: *Bir Adam Yaratmak*’ın Husrev’i

Necip Fazıl Kısakürek’in 1937’de kaleme aldığı ve 1938’de yayımladığı üç perdelik ikinci piyesi *Bir Adam Yaratmak*’ta merkezî kişi olan Husrev bir tiyatro yazarıdır. Varlıklı bir ailenin çocuğu olan Husrev’in herhangi bir işte çalışmadığı anlaşılmaktadır. Husrev’in babası otuz yıl önce, Husrev henüz sekiz yaşındayken intihar etmiştir (Kısakürek, 2014: 24, 54). Babasının intiharı, bu intiharı sebepnin bilinmeyişi Husrev’i derinden etkilemiş ve ölüm düşüncesi onda sabit bir fikir hâline gelmiştir (Şen, 2017: 293). Bu noktada babası bir “diegetik kişi” olarak Husrev’in hayatını ve geleceğini ciddi anlamda etkilemiştir (Şen, 2023: 212).

Eserde meşhur bir yazar olarak sunulan Husrev, “Ölüm Korkusu” adlı bir piyes yazmış ve eserin vak’a zamanından hemen önce sahnelenen bu piyes büyük başarı kazanmıştır (Kısakürek, 2014: 38). Dolayısıyla *Bir Adam Yaratmak*’ta sanat ve yazarlık açısından işlenen şey eser verme çilesi ya da sanatçının başarılı olmak için verdiği mücadele değildir. Husrev, eserini ortaya koymuş ve görülmemiş bir başarıya kavuşmuştur. Husrev’in çilesi bu başarıdan sonra başlamıştır (Karakoç, 2007b: 119). Sanatçının çilesi burada eserine ve kendisine gösterilen fazla ilginin bir neticesi olarak doğmuştur.

Husrev’in “Ölüm Korkusu” piyesi çerçeve hikâye ve özetleme teknikleri ile *Bir Adam Yaratmak*’a yansıtılmıştır. Eseri izleyen gazeteci Turgut ve eserin yazarı Husrev birinci perdede eserin muhtevasını özetleyerek aktarırlar (Kısakürek, 2014: 13-14, 17, 46-47). Böylece açılan ayrı bir çerçeve ile okuyucuların/seyircilerin “Ölüm Korkusu” hakkında bilgi sahibi olması sağlanmıştır. Kurmaca eserin içindeki kurmaca “Ölüm Korkusu” piyesi, merkezî kişinin babasının geçmişte intihar etmesiyle Husrev’in hayatından otobiyografik izler taşımaktadır (Kısakürek, 2014: 17). Fakat *Bir Adam Yaratmak*’ta yazar-hayat-eser ilişkisi bununla sınırlı kalmamakta, yazdıkları Husrev’in kaderine dönüşmektedir. Husrev, eserinin başarısından sonra adım adım onu yaşamaya başlamıştır (Şen, 2017: 268). Çevresindeki kişilerin ona sürekli piyesteki intiharlar hakkında sorular sormaları Husrev’e çevresindekilerin eserini yaşamasını istediklerini düşündürür (Kısakürek, 2014: 18, 24). Husrev’in bu düşüncesi aslında piyesin devamında olacaklar açısından yazar tarafından okuyucuya/seyirciye verilmiş bir ipucudur. Bu noktada alt anlatının yani “Ölüm Korkusu”nun *Bir Adam Yaratmak*’la olay örgüsü ve temalar açısından ortaklıklar içerdiği ve hatta alt anlatının piyesin olay örgüsünü şekillendirdiği görülmektedir; bu da alt anlatı ile ana eserin birbirini tamamladığını ve pekiştirdiğini ortaya koymaktadır (Dervişçemaloğlu, 2023: 32).

Husrev’in “Ölüm Korkusu” piyesinde babası o küçükken intihar eden merkezî kişi, bir gün tabancasını temizlerken kazara annesini vurur. Olayın kaza olduğu anlaşılınca merkezî kişi serbest bırakılır fakat hayatının geri kalanını vicdan azabı içinde geçirir. Piyenin sonunda o da kendisini babası gibi incir ağacına asarak intihar eder (Kısakürek, 2014: 17, 47). Husrev’in evindeki bir çay davetinde “Ölüm Korkusu”ndaki anneyi vurma sahnesini gerçekçi bulmayan Zeynep’e Husrev’in olayı göstererek açıklamaya çalışması esnasında aynı piyesindeki gibi kazara silah patlar ve Husrev halasının kızı Selma’yı öldürür (Kısakürek, 2014: 48-49). Eserindeki gibi annesini öldürmemiş olsa da Selma’nın ölümüne sebep olan Husrev bundan sonra eserini yaşamaya başlar ve sanat-yaratıcılık-kader konuları üzerine düşünür, buhranlar geçirir (Şen, 2017: 268). Piyesini Selma’nın ölümüne sebep olmak için yazdığını düşünür ve kader mefhumunu irdelemeye başlar (Kısakürek, 2014: 70). Bir eser yazarak ve eserinde “bir adam yaratarak” kulluk sınırlarını aştığını düşünür:

“Ben sanatı hayattan başka bir şey sanıyordum. Hürriyetlerin sonu. Âciz bahtımın ulaşamadığı bir yer. Orası irademin bahçesi idi. Orada, oyuncaklarıyla oynayan bir çocuk gibi başıboşum. Orada kulluktan çıkıyor gibiydim. (...) Ben ne yaptım? Bir hududu zorladım. Kendimin dışına çıkmak isterken, kendime rast geldim. (...) Meğer kul olduğumu anlamak için Allahlık taslamalıyım! Meğer nasıl yaratıldığımı anlamak için bir adam yaratmaya kalkmalıyım! (...)” (Kısakürek, 2014: 70-71)

Husrev’in piyesin ilerleyen kısımlarındaki şu sözleri de aynı doğrultudadır:

“(...) Bir adam yaratmak... Ona bir kafa, bir çift göz, bir burun, bir ağız uydurmak. Ona göre bir beyin yapmak ve göğsünün içine bir kalb takmak. (...) Bu adama bir de kader çizmek lâzım. Bu adam yaşayacak, gezecek, tozacak, başından bir şeyler geçecek. Bu adamın meselâ bir babası olacak. O baba bir incir dalına asılmış bulunacak. Sonra o da... Eeee? (Haykırır) Ben Allah mıyım?” (Kısakürek, 2014: 132)

Husrev, bu düşüncelerinde edebî üretim süreciyle tanrısal yaratıcılığı beraber değerlendirmiştir. Necip Fazıl, *Bir Adam Yaratmak* hakkındaki yazısında sanatçıların yaratma gayreti içerisinde olduğunu belirtmiş ve buna karşılık onların da her insan gibi bir kadere sahip olduğunun altını çizmiştir: *“(...) [Sanatçı] her insan gibi sadece bir insandır. Bir hayat ve kadere sahiptir. Bu eserde sanatkâr, yaratmak istediği tipe öz eliyle çizdiği kaderin kuyusuna düşmüş, o tip tarafından istilâ edilmiş, eserine hayatıyla de iştirak etmiş gösteriliyor.” (Kısakürek, 2014: 5)*

Dolayısıyla Husrev, aslında böyle bir niyeti olmamasına rağmen, bir eser yazarak tanrısal yaratıcılık sınırlarını zorlamış ve yazdığı piyes kaderine dönüşmüştür. *Bir Adam Yaratmak*’ın devamında Husrev’in buhranları artar ve kendisini eserinin merkezî kişisiyle özdeşleştirmeye başlar. Üçüncü perdede Uşak Osman’la konuşan Husrev ona varlıkla ilgili düşüncelerini uzun uzadıya anlatır ve sonunda bu sözlerin kendisine ait olmadığını, piyesindeki şahsın sözleri olduğunu söyler (Kısakürek, 2014: 113-114). Husrev, aslında geçmişte yazdığı satırları Osman’a aktarmıştır. Ama Husrev’in sözleri Osman’ın kafasını karıştırır. Bu noktada ikisi arasındaki diyalog yazarın karakteriyle özdeşleşmesi, onun kaderini yaşaması açısından dikkat çekicidir:

“OSMAN – Onun lâflarını siz yazmadınız mı, beyim?

HUSREV – Onun lâflarını ben yazdım. Benim lâflarımı da şimdi o yazıyor.” (Kısakürek, 2014: 115)

Husrev’in bu sözleri ve tavırları başta annesi olmak üzere çevresindekilere babası gibi ya da eserindeki merkezî kişi gibi intihar edeceğini düşündürür. Husrev’in böyle bir girişimi olmaz fakat o, piyesin sonunda dost sandığı Nevzat ve Şeref’in komplosuyla akıl hastanesine götürülür (Kısakürek, 2014: 144-148). Bundan sonra Husrev’e ne olacağı okuyucu/seyirci için belirsiz bırakılmıştır.

Husrev, bir yazar olarak başarılı bir sanatçıdır. Yazdığı piyesin tiyatrodaki temsili büyük bir başarı kazanmıştır. Fakat bu başarı ona mutluluk getirmemiş, eseriyle ilgili olarak yaşadıkları hayatını olumsuz etkilemiştir. Bu açıdan Husrev’i eseriyle kaderi arasında sıkışan bir yazar olarak nitelemek mümkündür.

2.2. Sanatıyla Evliliği Arasında Sıkışan Bir Ressam: ...*Ve Değirmen Dönerdi*’nin Küşat’ı

Haldun Taner’in üçüncü tiyatro eseri olan 1958 tarihli üç perdelik ...*Ve Değirmen Dönerdi* piyesinin merkezî kişisi Küşat bir ressamdır (Yüksel, 2013: 36). Türk edebiyatında resim sanatını ve bir ressamı merkeze alan eserlerin azlığı sebebiyle (Bilen Buğra, 2000: 147-148) Taner’in bu piyesi dönemi açısından öncü bir eser olarak kabul edilebilir.

...*Ve Değirmen Dönerdi*, geleneksel aile yapısı tarafından “yoz” bir olgu olarak kabul edilen sanatla, sanat çevrelerinde “tutuculuk” olarak görülen aile olgusu arasında denge kurmak isteyen ama bunu başaramayan Küşat’ın hikâyesidir (Yüksel, 2013: 37). *“Açma, açılma; yayın çekilip atılması”* (Çamurdan, 2006: 94-95) anlamlarına gelen adının tersine Küşat, sanatıyla evliliği arasında sıkışmış bir şahıstır. Yazarın ona bu ismi vermesinin bir sebebi de Don Kişot’u çağırıştırmasıdır. Küşat’ın bir Don Kişot olarak mücadele etmek zorunda olduğu değirmenler sanat çevresi ve ailesidir. İsmi Don Kişot’a benzerliği eserde vurgulanmıştır (Taner, 2016: 46-48). Küşat’ın sıkıştığı ve eserde iki kıyı şeklinde ifade edilen aile ile sanat çevresi karşısındaki mücadelesinde yenilişi sanatçının toplum nezdinde kimi zaman bir kurban olarak algılandığını (Cebeci, 2009: 70) düşündürmektedir.

...*Ve Değirmen Dönerdi* intihara teşebbüs eden Küşat'ın çevresindekilerin onun hakkındaki diyaloglarıyla başlar. Birinci perde birinci tabloda Küşat'ın yaşayıp yaşamayacağı belirsizdir (Taner, 2016: 9-16). Taner, burada bir belirsizlik hâli oluşturarak okuyucunun/seyircinin dikkatini eserin devamına çekmeye çalışmış ve ikinci tabloda tiyatrodaki kurgu açısından çok alışıldık olmayan geriye dönüş tekniğini kullanarak sekiz ay öncesine gitmiştir. İkinci tablodan üçüncü perde yedinci tabloya kadar bu sekiz aylık zaman dilimi işlenmiş ve Küşat'ı intihara sürükleyen olaylar okuyucuya/seyirciye sunulmuştur (Taner, 2016: 16-80). Eserin son kısmı olan yedinci tabloda ise Küşat'ın kurtarılmasından sonra olanlar işlenerek piyes tamamlanmıştır (Taner, 2016: 80-89).

Genç bir ressam olan ve kendisini sanatına adanmak isteyen Küşat, bir gün sergisinde bir tablosunu çok beğenen Fahrünnisa ile tanışır ve birbirlerine âşık olurlar, evlenmeye karar verirler (Taner, 2016: 18-19). Lakin Fahrünnisa evlendikten sonra eşinin de ailesiyle beraber yaşamasını istemektedir. Küşat, maddi durumları iyi olan Festekizlere içgüveysi olarak girmeyi biraz da geçim derdi çekmeyeceğini ve sanatıyla rahatça ilgilenebileceğini düşünerek kabul etmiştir (Taner, 2016: 50). Fakat Festekizler normal bir aile değildir. Birbirinin aynı giysiler giyen, saçlarını aynı şekilde tarayan, aynı gözlükten takan, hep aynı yemekleri yiyen, oturacakları koltuklar bile belli olan; yani hayatı belli kalıplar içinde yaşayan, otoriter bir ailedir (Taner, 2016: 17-31). Onlar için her şeyin başında “aile” gelmektedir (Taner, 2016: 30, 52). Yazarın Festekizlerle geleneksel aile yapısını oldukça karikatürleştirdiği görülmektedir (Çamurdan, 2006: 88). Festekizler, damatlarının da kendileri gibi giyinmesini hatta kendi soyadlarını almasını istemektedirler (Taner, 2016: 24).

Yaşamlarını bu şekilde kalıplara sıkıştırmış bir aile için sanat önemsizdir, hatta kalıpları/sınırları zorlayacağı için tehlikelidir (Taner, 2016: 22). Fahrünnisa bu yüzden Küşat'ı ailesine mimar olarak tanıtmıştır (Taner, 2016: 20). Aile, Küşat'ın resim yaptığını öğrenince onun bu yönünü küçümsemiş, hatta tablolarına saygısızlık etmiştir (Taner, 2016: 26, 37-38).

Küşat içinse sanat hayatta en önemli şeydir (Taner, 2016: 30). Bunu “(...) *Resim benim hayatımdır dostum. Etime kemiğime işlemiş, hatta hayatımdan da üstün.*” (Taner, 2016: 21) sözleriyle dile getiren Küşat, eşini sevmekle beraber Festekizlerde umduğunu bulamaz; rahat çalışamamaktan, üretkenliğinin düşmesinden yakını (Taner, 2016: 40, 51). Küşat bu ruh hâli içindeyken bir akrabalarının orada intihar etmesinden ötürü Festekizler tarafından uğursuz sayılan değirmeni keşfeder ve zaman zaman onlardan gizlice buraya gelip biraz rahatlayarak çalışır (Taner, 2016: 45-46). Küşat'ın burada eski sevgilisi Serap'la karşılaşması ise onun için bir kırılma noktası olmuştur. Serap, ailenin intihar eden akrabasının kızıdır ve Festekizlerin kurallarına/kalıplarına uymadığı için aileden aforoz edilmiştir (Taner, 2016: 47-50). Ara ara gizlice değirmene gelerek babasını anımsamaya çalışan Serap, bir akşam burada Küşat'la karşılaşır. Bu karşılaşma Festekizlerden bunalan ve üretemeyen Küşat'ın aklını karıştırır. İkisi değirmendeysen Fahrünnisa'nın ışığı görerek oraya gelmesi Küşat'ın yanlış anlaşılmasına yol açmış ve yaşanan tartışmanın ardından Küşat evi terk etmiştir (Taner, 2016: 58-60).

Serap'la karşılaşmasından bir süre önce Küşat'ı ressam arkadaşı Azat ziyaret etmiş ve birinciye elli bin lira ödül verilecek büyük resim yarışmasından bahsetmiştir (Taner, 2016: 41-42). Piyenin üçüncü ve son perdesi Küşat'ın atölyesinde geçmektedir. Üçüncü perde beşinci tabloda Küşat, Azat'ın bahsettiği yarışma için Serap'la karşılaştığı akşam yapmaya karar verdiği “*Ve Değirmen Dönerdi*” tablosu üzerinde çalışmaktadır (Taner, 2016: 54, 61). Bununla beraber Küşat, Festekizlerden ayrılmasına rağmen epeyce onlara benzemiştir. Atölyesinde onlar gibi giyinmekte, onlar gibi gözlük takmaktadır. Tablosunda simetriye yönelmiş, maviyi çok sevmesine rağmen Festekizlerin rengi olan yeşile ağırlık vermiştir (Taner, 2016: 63-64). Bu durum Küşat için sanat çevresinden kopup aile çevresine bağlanma şeklinde yorumlanabilir ki piyesin sonu da buna uygun bir şekilde kurgulanmıştır. Yarışmanın sonucu Küşat için oldukça yıkıcıdır, kaybetmiştir ve jüriden tek bir oy bile alamamıştır (Taner, 2016: 73). Bu onun için tüm ümitlerin kaybolması demektir ve bu yüzden intihara teşebbüs etmiştir (Taner, 2016: 80).

Aslında her iki tarafa da ait olmayan (Akyüz, 2018: 2318) ve evlilik ile sanat arasında sıkışan Küşat'ın sanat çevresinde yenilmesinde iki sebep etkili olmuştur. Bunlardan birincisi kişiliğidir. Küşat her ne kadar resmi/sanatı hayatı olarak görse de onun yaşamında insanî zaafılar ağır basmaktadır. Serap bunu şöyle dile getirmiştir:

“(…) Akademi de hep böyle idin. Hatırlıyor musun? Natürmort yapamazdın, çünkü biraz sonra model diye koyduğun yemişleri yerdin. Nü resmi çizemezdin, çünkü dayanamaz onlara sarılmaya kalkardın. (...) Korkarım sen sanatçıdan önce insansın. (...)” (Taner, 2016: 65)

Hassas bir kişiliği olan Küşat için ölüm bir kaçış yönelimidir ve yarışmadan sonraki intihar teşebbüsü ilk değildir. Askerdeyken de intiharı denemiştir (Taner, 2016: 22). Kırılgan bir kişiliği olan Küşat’ın yenilgisindeki ikinci etken sanat çevrelerinin ikiye bölünmüşlüğüdür. Piyeste işlenen sanat çevresinin düzeni ve ilkeleri yoktur. Onların yaşamında bir kaos ve marjinalleşme söz konusudur (Akyüz, 2018: 2321). Eserde sanat çevresini temsil eden Üstat, Azat ve Serap ikiye bölünmüş, çıkarıcı insanlardır. Yarışmada Küşat’ın tablosuna oy vermeyen Üstat, onun intihar teşebbüsünden sonra henüz ölüp ölmeyeceği kesin değilken Küşat’ın sanatını öven yazılar yazmış, Küşat ölmeyince bunları yazdığına pişman olmuştur (Taner, 2016: 81-88). Benzer şekilde Küşat’ın ismi intihar teşebbüsünden sonra Akademi’de bir dershaneye verilmiş, ölmediği anlaşılınca ismi kaldırılmıştır (Taner, 2016: 86). Azat’ın yarışmaya hazırlanma şekliyle onun için sanatın değil çıkarların ön planda olduğunu göstermektedir; resmini jüri üyelerinin zevklerine göre kompoze etmiştir:

“(…) Ahfeş Bey, nonfigüratif mi sever, tablo nonfigüratif olacak dedim. Mehveş Bey, griye mi bayılır, dominant renk olarak griyi seçtim. Ahmet Bey yumuşak çizgileri mi seviyor, gelsin yumuşak çizgiler. Mehmet Bey, klasik ekole mi hayran, o kalıplar içine döktüm konumu. Üstat’ın koleksiyon merakı mı var, bol keseden dört tablomu armağan ediverdim kendisine.” (Taner, 2016: 77)

Azat yarışmayı kazandıktan sonra Küşat’ın sanatı hakkında hakaretâmiz sözler de sarf etmiştir (Taner, 2016: 75). Görüldüğü üzere Küşat’ın sanat çevresinden arkadaşları bu şekilde ikiye bölünmüş ve çıkarıcı kişilerdir ki bu durum *Bir Adam Yaratmak* piyesindeki Husrev’in sözde arkadaşları Şeref, Nevzat ve Zeynep’in Husrev’e düzenledikleri komploları anımsatmaktadır. Edward Engelberd, sanatçı romanlarında toplumun çıkarıcılığına ve ikiye bölünmüşlüğüne karşı bir tavır alışı söz konusu olduğunu belirtmiştir (aktaran Güzel, 2022: 23). Benzer bir durum sanat hayatının işlendiği bu iki piyeste de görülmektedir.

Küşat, intihar teşebbüsünden sonra kurtarılp sağlığına kavuşunca yeniden Festekizlere döner. Bu noktada Haldun Taner’in eserinde Festekizleri sanat çevresine göre insanî vasıflara daha sahip bir şekilde karakterize ettiği görülmektedir. Küşat, onların özellikle de eşi Fahrünnisa’nın iyi insanlar olduğunu düşünmektedir (Taner, 2016: 71). Küşat’ın ölümden dönmesi üzerine kayınbabası Süleyman ve kaynanası Hürrem onu iyice sahiplenirler. Özellikle daha önce damadına zaman zaman ters davranan Hürrem’in sanat çevrelerindeki ikiye bölünmüş insanları için “leş kargaları” ifadesini kullanması ve Fahrünnisa’nın onlara “Ölüm bile durdurmuyor hırsınızı.” demesi (Taner, 2016: 86, 87) Festekizlerin tutuculuklarına ve kalıplara sıkışmış yaşamlarına karşı daha insanî bir tutum içinde olduklarını göstermektedir. Sanatıyla evliliği arasında sıkışan ve yenilen Küşat son noktada daha insanî olan tarafı, aileyi seçmek zorunda kalmıştır.

2.3. Sanatıyla Şöhreti Arasında Sıkışan Bir Oyuncu: *Cahide / Ölüm ve Elmas*’ın *Cahide Sonku*’su

Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda tiyatro hayatından ve oyuncuların yaşamlarından bahseden eserler sayıca kısıtlıdır¹ (Töre, 2016: 198). Bu minvaldeki eserlerden biri, Selim İleri’nin 1990’lı yıllarda yazdığı ilk tiyatrosu olan iki perdelik *Cahide / Ölüm ve Elmas* piyesidir (Mengi, 2019). İncelediğimiz iki piyesten farklı olarak bu eserde gerçek bir sanatçının; oyuncu ve yönetmen Cahide Sonku’nun (1916-1981) sanatçı kişiliği, sansasyonel yaşamı ve düşüşü işlenmiştir.² Eser, merkezî kişinin kadın bir sanatçı oluşuyla da incelenen iki piyesten ayrı bir noktadadır. Sanatçı romanlarında başlangıçta erkek merkezî kişiler görülürken zamanla feminist hareketlerin bir yansıması olarak bu tarz eserlerde kadın sanatçıların da işlenmeye başlandığı görülmektedir (Alkır ve Balık, 2023: 47).

Selim İleri, Cahide Sonku’nun vefâtından sonra yazdığı bir yazıda onun çocukluğu boyunca kendisi için bir efsane olduğunu belirtmiştir (İleri, 1982: 19). İleri bu yazısında Sonku’yla karşılaşmalarından bahsedip (İleri, 1982: 20-21) Sonku’nun düşüşünü toplumdaki yükseliş ihtirasına karşı bir tavır olarak değerlendirecek övmüştür:

“Bile bile çökmek gibisinden bir ahlâkı; koşullar ne olursa olsun, herkesin yükselmek, büsbütün yükselmek, ihanet niteliğinde de olsa yükselmek, ölüm döşeğindeyken de yükselmek ve hep tek başına yükselmek istediği bir toplumda ancak çağdaş mhtye’ler taşıyabilir (...)” (İleri, 1982: 22)

İleri'nin bu yaklaşımı ... *Ve Değirmen Dönerdi* 'de sanat çevrelerinin ikiye bölünmüşlüğüne eleştiren Haldun Taner'in tavrıyla benzerlik göstermektedir. Kendisiyle yapılan bir söyleşide “(...) *Neydi bu Cahide takıntısı dersiniz; en yüksekte düşüşü bileisteye göze alışı diyebilirim. Bir görkem yakalıyorum böylesi bir tercihte.*” (Şahin, 2018: 153) şeklindeki sözleriyle aynı yaklaşımını tekrar dile getirmiştir. Gerçek hayattaki karşılaşmalarının sınırlılığına rağmen Selim İleri, bir hayranı olarak Sonku'nun hayatına ve sanatçılığına değer atfetmekte ve onun hayatını büyük feragatlerin yol açtığı bir yüceliş öyküsü olarak algılamaktadır (Cebeci, 2009: 441).

Selim İleri hikâye ve romanlarında da farklı dallardan sanatçılar üzerinden sanatsal üretim ve eser verme çilesi gibi konulara eğilen bir yazardır (Harmancı, 2020: 1837). İleri'nin *Cahide / Ölüm ve Elmas* 'ı ile diğer iki piyesinde merkezî kişilerin edebiyat, tiyatro ya da resim dallarında eserler vermiş kadın sanatçılar olmaları, şahısların Türkiye'nin yakın tarihinden ve genellikle toplumun genel kabullerine zıt, ayrıksı tiplerden seçilmeleri onun piyeslerinin ortak noktalarındır (Harmancı, 2020: 1839). Ayrıca bu eserler aksiyonun ve merak unsurunun düşük olduğu piyeslerdir.

İleri, piyesini kaleme alırken Sonku'nun biyografisine büyük ölçüde bağlı kalıp üstkurmaca unsurları da kullanarak (Çıkla, 2019: 194) açık biçimli bir tiyatro eseri ortaya koymuştur. Piyenin açık biçimli olmasını sağlayan önemli unsurlardan biri olan ve eserdeki vak'a akışını yönlendiren kurgusal şahıs Cemil Şevket'tir. Cemil Şevket, piyeste bir tiyatro yazarı, gazete muhabiri ya da bir Sonku hayranı olarak farklı kişiliklerde karşımıza çıkmakta, bu da biyografik gerçekliğe dayalı eserin sanatsal boyutunu güçlendirmekte ve eseri açık biçime taşımaktadır. İleri'nin bu uygulaması Bertolt Brecht'in “bir oyuncunun birden fazla karakteri canlandırması” anlayışıyla uyumaktadır (Çıkla, 2019: 206). Cemil Şevket, eser boyunca Cahide Sonku'ya kimi zaman hayranlıkla, kimi zamansa iğneleyici bir tutumla yaklaşarak okuyucuda/seyircide eleştirel bir bakış açısı oluşmasını sağlamıştır. Cemil Şevket'in eserde Sonku'dan hayranlıkla bahsettiği kısımlar ise bir noktada İleri'nin sanatçıya olan hayranlığının dışavurumudur:

“(...) *Cahide o mevsim Kamelyalı Kadın'a çıktı. 'La Dam O Kamelya'... Teni fildişi rengiydi. Gözleri o kadar parlaktı ki, tiyatronun projektörleri bu parlaklık karşısında sönük kalıyordu. Hele kirpikleri... kirpikleri gerçekten de romanların yazdığı gibi gözlerini gölgelendiriyordu. Her gece onu seyretmeye gidiyordum. (...)*” (İleri, 2015: 29).

Piyenin başlarında Cemil Şevket tarafından Sonku'nun sanata adım attığı yıllarda iyi aile çocuklarının oyunculuğa yönelmesinin hoş karşılanmadığı ve onun alt tabakadan bir aileye mensup olduğu belirtilmiştir (İleri, 2015: 21). Sonku, eserde çocukluğunu şöyle dile getirmiştir: “(...) *Yemen'de doğmuşum. Saçlarım da gözlerim gibi siyah ve parlakmış. Kundaktayken İstanbul'a gelmişim. (...)*” (İleri, 2015: 20). Eserde Cahide Sonku'nun hayatı büyük ölçüde kronolojik bir düzende işlenmiş olmakla beraber bazı yerlerde zaman kaymaları ya da zaman sıçramaları görülmektedir. Piyenin başında Sonku'nun ispiro içerken görülmesi ve eser boyunca ispiroya/ispiro şişesine gönderme yapılması (Çıkla, 2019: 206) bir leitmotiv olarak Sonku'nun hayatının son yıllarındaki alkolizmine ve düşüşüne gönderme yapmaktadır. Piyeste Sonku'nun yaşamı büyük ölçüde evlilikleri ve ilişkileri üzerinden işlenmiş, bu sorunlu ilişkilerin de sanatçının düşüşünde etkili olduğu sezdirilmiştir. Sonku'nun oyuncu Talât Artemel (İleri, 2015: 19-21) ve tütün tüccarı İhsan Bey (İleri, 2015: 35-65) ile gerçekleştirdiği aldatılmayla neticelenen evlilikleri, azınlık iş adamlarından Antranik ile olan ilişkisi (İleri, 2015: 22-28) sanatçı üzerinde olumsuz etkiler yapmıştır. Piyeste ayrıca Sonku'nun film şirketi girişiminin bir yangınla sona ermesi de onun çöküşünü hızlandıran bir etken olarak işlenmiştir (İleri, 2015: 54-58, 63).

Bununla beraber piyeste Cahide Sonku'nun şöhret ve zenginliği önemseydiği, çevresindekilere üstten baktığı ve zaman zaman ters davrandığı görülmektedir. Sonku, Şehir Tiyatroları oyuncularının aldığı yirmi beş - yirmi altı lira maaşı küçümseyip onlara üstten bakan, zengin hayranlarından gelen pahalı hediyeleri kabul eden, İhsan Bey'le evlenmeden önce ondan lüks bir yaşam isteyen, evine eşinin davetlisi olarak gelen Başvekil'e (Adnan Menderes) ve bakanlara ters davranan (İleri, 2015: 15-16, 34, 37, 40, 61) bir karakter sergilemektedir. Sonku, bu hareketleriyle ve “(...) *Aktör dediğin şaşaalı yaşayacak. Fakir aktör sahnede de fakir kalır.*” (İleri, 2015: 15), “*Saltanatlı yaşamak bir artistin en tabii hakkıdır Şevki Bey.*” (İleri, 2015: 33), “(...) *Şöhret ve servet tatminsiz bırakıyor. (...)*” (İleri, 2015: 51) şeklindeki sözleriyle, tabir caizse, küstah bir sanatçı profili çizmektedir. Bu tavırları da onun düşüşünde etkili olmuştur. İleri'nin Sonku'ya olan

hayranlığına karşın onu bu şekilde karakterize etmesi okuyucu/seyirci üzerinde olumsuz bir intiba bırakmaktadır. Sonku eserde, yakaladığı büyük şöhreti kaldıramamış bir sanatçı görünümündedir ve bu da onun sanatıyla şöhret arasında sıkıştığını göstermektedir.

Piyeste Sonku'nun sanatla ilgili duygularına ve bir sanatçı olarak yaşadığı zorluklara da değinilmiştir. Sonku, sahnedeysen hissettiklerini şöyle dile getirmiştir:

“(...) Işıklar altında yalnızsın. Seyirciyi pek seçemezsin. Kalbin önce güm güm atar, sonra her şeyi unutursun. Her şey değişir. Her şey bambaşka görünür. Sen, bambaşka olursun. Seversin, ağlarsın, ölürsün. Piyes bittiğinde bile her şey eskisi gibi olmaz. Daha güzel. Daha ince, daha derin. (...)” (İleri, 2015: 50)

İhsan Bey'le olan evliliği esnasında sahneden uzak kalışı sanatçıyı üzmüştür ve bunu da şu sözleriyle belirtmiştir: “(...) Gözümde yalnız sahne tütüyor. Dram Tiyatrosu'nun gıcırdayan merdivenlerini özledim. Soyunma odam ahşap kokardı. Perdeler, bordo kadife! Localardan çiçekler atılırdı bana. (...)” (İleri, 2015: 53). Bununla beraber Sonku, sanatçıların toplumda yeteri kadar değer görmediğini, sanatçıların sanatlarından ziyade özel hayatlarının konuşulduğunu düşünmektedir (İleri, 2015: 30). Hayranlarından gelen pahalı hediyeleri kabul etmesinin gerekçesi olarak sanatının ona bu imkânları sağlayamadığını belirten Sonku (İleri, 2015: 34), belediyeye bağlı olan Şehir Tiyatroları'nın fiziksel koşullarının kötü oluşunu da dile getirmiştir (İleri, 2015: 60).

Piyesin sonunda onuruna düzenlenen törene katılmayan ve bir meyhanede bulunan Sonku, Eleştirmenler Derneği'nin verdiği ödülü kabul etmemiş, ödül yerine ispiro parası istemiştir (İleri, 2015: 72). Sonku'nun ölümüyle biten (İleri, 2015: 75) piyeste Selim İleri bir sanatçının çöküşünü ve dramını çarpıcı bir şekilde yansıtmıştır.

3. Sonuç

Sanatın ne olduğu, sanatçıları sanatçı yapan ve onları diğer insanlardan ayıran nitelikler insanlık tarihi boyunca anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu merak ve anlama çabası edebî eserlere de yansımış ve bu doğrultuda sanatçıları konu edinen eserler yazılmıştır. Makalede bu doğrultuda Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosuna sanatçı figürlerinin nasıl yansıdığını üç piyes üzerinden irdelenmeye çalışıldı.

Çalışmada ele alınan Necip Fazıl Kısakürek, Haldun Taner ve Selim İleri'nin edebî anlayışları ve yazma tarzları birbirinden farklı olsa da eserlerindeki sanatçı figürleri bazı benzerlikler taşımaktadırlar. Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak* piyesindeki yazar Husrev ile Selim İleri'nin *Cahide / Ölüm ve Elmas* piyesindeki oyuncu Cahide Sonku sanat hayatlarında başarıya ulaşmış sanatçılardır. Fakat sanattaki başarı onları gerçek hayatta mutlu etmemiştir. Husrev, piyesinin büyük başarısından sonra bir bakıma eserini yaşamaya başlamış ve kaderiyle sanatı arasında sıkışmıştır. Cahide Sonku ise elde ettiği büyük şöhreti kaldıramamış, şöhret onda tatminsizliğe yol açmış; bunların yanında ilişkilerinde yaşadıkları da onun çöküşünü hızlandırmıştır. Sonku, sanatıyla şöhret arasında sıkışmıştır.

...*Ve Değirmen Dönerdi*'deki ressam Küşat ise incelenen piyeslerdeki tek başarısız sanatçı figürüdür. Sanatı her şeyden üstün görmesine rağmen Küşat başarılı olamamıştır. Bunda severek evlenmesine rağmen aile hayatının üretkenliğini düşürmesi ve sanat çevrelerinin çıkarcılığı, ikiyüzlülüğü etkili olmuştur. Bunların neticesinde sanatıyla evliliği arasında sıkışan Küşat yenilmiştir.

İncelenen üç piyeste merkezî kişilerin çevrelerinin olumsuz kişilerden oluştuğu görülmektedir. *Bir Adam Yaratmak*'ta Husrev'in arkadaşları, ...*Ve Değirmen Dönerdi*'de sanat çevresi, *Cahide / Ölüm ve Elmas*'ta Sonku'nun hayatına girenler merkezî kişileri olumsuz etkilemiş, hatta onların çöküşüne yol açmışlardır. Bunun yanında üç piyeste de merkezî kişilerin yaşamları açısından delirme, intihara teşebbüs, ölüm gibi olumsuz durumlar görülmektedir. Husrev buhranlar geçirmiş, deliliğin sınırlarına yaklaşmıştır. Sevenleri onun intihar etmesinden endişe etmişlerdir. Küşat, intihara teşebbüs etmiş ve ölümün eşliğinden dönmüştür. Cahide Sonku ise alkolizme saplanmış ve piyesin sonunda ölmüştür.

İncelenen üç piyes yukarıda değinilen hususlar bir araya getirilerek değerlendirildiğinde başarılı olsalar bile sanatın bu eserlerdeki merkezî kişilere mutluluk getirmedeği görülmektedir. Bunda kıskançlıklar,

çıkar çatışmaları ya da kadirbilmezlikler etkili olmuştur. Toplum bir açıdan bu sanatçıları çıkmaza sokmuştur. Bu durum sanat hayatının sanatçılar için ne derece büyük güçlükler taşıdığını göstermesi bakımından anlamlıdır.

Sonnotlar

¹ Bu konudaki az sayıdaki esere başka bir örnek Haldun Taner'in *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* piyesidir. Ayrıca Hidayet Sayın'ın *Düş Yüklü Bulutlar* piyesinde eski bir tiyatro oyuncusu merkezî kişidir (Bezircilioğlu, 2006: 103). Yine Sayın'ın *Tüneldeki Kelebekler* piyesinde ise sanatsal bir eylem olarak resim yer almaktadır (Bezircilioğlu, 2006: 89).

² Cahide Sonku'nun hayatı hakkında bakınız: (Çıkla, 2019: 195-196). Sonku, çalışmada incelenen *Bir Adam Yaratmak*'ın 1937'deki ilk temsilinde Zeynep rolünü oynamıştır (Kısakürek, 2014: 7).

Kaynaklar

- AKYÜZ, M. (2018). "...Ve Değirmen Dönerdi Üzerine Bir Dramaturji Denemesi". *TEKE Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 7(4), 2313-2323.
- ALKIR, Y. ve BALIK, M. (2023). "Aysel Özakin'in Genç Kız ve Ölüm Romanında Yazar Figürasyonu". *TÜRÜK*, 11(34), 45-57.
- BEZİRCİLİOĞLU, A. (2006). *Yaşamı ve Oyunlarıyla Hidayet Sayın*. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- BİLEN BUĞRA, H. (2000). *Cumhuriyet Döneminde Resim-Edebiyat İlişkisi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- CEBECİ, O. (2009). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- ÇAMURDAN, E. (2006). *Haldun Taner Seyir Defteri*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- ÇIKLA, M. (2019). "Selim İleri'nin Kaleminden Cahide Sonku ve Eşyaya Atfedilen Değer". *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (31), 193-208.
- DERVİŞCEMALOĞLU, B. (2023). "Tiyatro Anlatıbilimi Bağlamında Bir Adam Yaratmak". *Necip Fazıl Kısakürek*. (Ed.: M. Durmuş ve M. Karabulut), İstanbul: İhlamur Kitap.
- EMRE, İ. (2012). *Edebiyat Bilimi-1*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- FREUD, S. (2001). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. (Çev: K. Şipal). İstanbul: YKY.
- GÜZEL, E. (2022). *Sanatçının Romanı - Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Sanat ve Sanatçı*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- HARMANCI, A. (2020). "Selim İleri'nin Edebi Kişiliğine İlişkin Bazı Dikkatler". *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(6), 1835-1840.
- İLERİ, S. (1982). "Cahide Sonku: Ölüm ve Elmas". *Düşünce ve Duyarlık*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- İLERİ, S. (2015). *Ölü Bir Kelebek - Toplu Oyunlar*. İstanbul: Everest Yayınları.
- KARAKOÇ, S. (2007a). "Fizikötesi ve Sanatçı". *Edebiyat Yazıları-1*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- KARAKOÇ, S. (2007b). "Bir Adam Yaratmak". *Edebiyat Yazıları-2*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- KARAL, C. (2002). "Düşüncede Yoğunlaşan Duygu ya da Sanatçının Bir Yaratıcı Olarak Küstahlığı: NFK". *Kaşgar*, (30), 49-59.
- KISAKÜREK, N. F. (2014). *Bir Adam Yaratmak*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- KIYAR, N. ve KARKIN, N. (2018). *Sanatı Algılamının Sosyolojisi*. Malatya: Fidan Kitap.
- MENGİ, N. (2019). "Selim İleri". *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ileri-selim> (erişim tarihi: 01/08/2023).
- PARLA, J. (2018). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- ŞAHİN, S. (2018). “Selim İleri - Yazmak, Uçsuz Bucaksız Yalnızlığı Gereksinir. Yazar da O Yalnızlığın İnsanı Olmalıdır”. *Yüz Yüze Konuşmalar Yaşayan Edebiyat-1*. (Ed.: A. Karadeniz), İstanbul: Telif Hakları Derneği.
- ŞEN, C. (2017). *Körlüğü Zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- ŞEN, C. (2023). “Tiyatroda ‘Diegetik Kişi’ler Üzerine Bir İnceleme: Ölü Babaların Gölgesinde Beş Piyes”. *Folklor/Edebiyat*, 29(1), 201-218.
- TANER, H. (2016). *...Ve Değirmen Dönerdi - Lütfen Dokunmayın*. İstanbul: YKY.
- TÖRE, E. (2016). *Modern Türk Tiyatrosu (Temalar)*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- YÜKSEL, A. (2013). *Haldun Taner Tiyatrosu*. İstanbul: Habitus Kitap.

TÜRK NİNNİLERİNDE ÇOCUK TASVİRİ

Necla Gül ERCAN*

Öz

Sözlü kültür ürünü olan ve anonim halk şiiri içerisinde yer alan ninnilerin halk kültürünü oluşturan öğelerden biri olduğu söylenebilir. Ninniler genellikle anneler tarafından söylenen ezgili sözlerden oluşur. Ninnileri annelerle birlikte onun çevresinde bulunan yakınları da dile getirir. Dolayısıyla anne ve yakınlarının çocuğun ağlamasını susturmak, onu sakinleştirmek için başvurduğu yöntemlerden biri olan ninniler, genellikle doğaçlama olarak söylenir. Bununla birlikte annenin söylediği ninnilerin başında, ortasında ya da sonunda hitap veya nida gibi kalıplaşmış sözleri yer alır. Bu şekilde anne dile getirdiği ninnilerle hem çocuğunu avutur hem de ifade edemediği duygu ve düşüncelerini anlatmış olur.

Halk şiiri bünyesinde birçok konuyu içine alan ninni örnekleriyle karşılaşmak mümkündür. Bunlardan bazıları övgü -yergi, sevinç -acı, dert, şikâyet -teessür, dilek -temenni, öğüt, giyim -kuşam, ayrılık -gurbet, din -kutsallık, sevgi -ilgi, tehdit -korkutma, akraba, kan davası, kin, düşmanlık, vaat ve hayvanlar gibi konulardır. Hemen her konuda söylenen ninnilerde ortaya çıktığı toplumun birçok özelliğine de rastlanır. Böylece anne tarafından söylenen ninnileri dinleyen çocuk, yaşadığı toplumun kültürel değerleri hakkında da bilgi sahibi olur. Bu doğrultuda annenin dilinde önemli bir konuma sahip olan ninnilerin çocuk gelişimine de katkı sağladığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla çocuğun anne karnındayken dinlemeye başladığı ninniler onun dilsel, zihinsel ve duyuşsal gelişimine de katkı sağlar.

Hem çocuğun gelişimine katkı sağlayan hem de annenin gizli kalmış duygu ve düşüncelerini ortaya koyduğu ninnilerde çocuk önemli bir varlık olarak yer alır. Bu bağlamda anne, ninni söylerken yer yer çocuğunu tanıtmak için onun bazı özelliklerine değinir. Sıralanan bu özellikler çocuğun fiziksel ve karakter özelliklerini içeren tasvirî ifadelerdir. Bu tasvirî ifadeler, kız ve erkek çocuklarının tanıtımında da farklılık gösterir. Ayrıca anne çocuğunu tasvir ederken doğada bulunan varlıkların niteliklerinden de faydalanır. Bununla birlikte anne çocuğunu başka kişilerin çocuklarıyla da karşılaştırır. Bu tür ninnilerde kendi çocuğunu överken karşılaştırdığı çocuğu da yerer. Bu çalışmada annenin ninni söylerken çocuğuyla ilgili kullandığı tasvirî ifadeler tespit edilip bunlar örneklerle aktarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: anne, çocuk, tasvir, gelişim, ninni.

* Dr., neclaguleran@hotmail.com. ORCID: 0000 0003 4781 3810.

CHILDREN’S DESCRIPTION IN TURKISH LULLABIES

Abstract

It can be said that lullabies, which are products of oral culture and included in anonymous folk poetry, are one of the elements that make up folk culture. Lullabies usually consist of melodious words sung by mothers. Lullabies are sung by mothers and their relatives around them. Therefore, lullabies, which are one of the methods used by the mother and their relatives to silence the child’s crying and calm him down, are usually sung improvised. However, the lullabies sung by the mother include formulaic words such as addresses or exclamations at the beginning, middle or end. In this way, the mother both consoles her child with the lullabies she sings and expresses her feelings and thoughts that she cannot express.

It is possible to encounter examples of lullabies that cover many subjects within folk poetry. Some of these are praise -criticism, joy -pain, trouble, complaint -sorrow, wish -wish, advice, clothing -outfit, separation -homesickness, religion -holiness, love -care, threat -intimidation, relative, blood feud, grudge, hostility, promises and animals. Many characteristics of the society in which they emerged can be seen in the lullabies sung on almost every subject. Thus, the child who listens to the lullabies sung by the mother also acquires information about the cultural values of the society he lives in. In this regard, it is possible to say that lullabies, which have an important place in the mother’s language, also contribute to child development. Therefore, the lullabies that the child starts listening to while in the womb also contribute to his/her linguistic, mental and sensory development. The child is an important being in lullabies, which both contribute to the child’s development and reveal the mother’s hidden feelings and thoughts. In this context, while singing a lullaby, the mother sometimes touches on some of the characteristics of her child to introduce him to her. These listed features are descriptive elements that include the physical and character characteristics of the child. These descriptive expressions also differ in the presentation of boys and girls. In addition, the mother also makes use of the qualities of beings found in nature when describing her child. However, the mother also compares her child with other people’s children. In such lullabies, while praising his own child, he also criticizes the child he compares himself with.

In this study, the descriptive expressions used by the mother about her child while singing a lullaby were identified and these were conveyed with examples.

Keywords: mother, child, description, development, lullaby.

Giriş:

Ninniler kültürel hayat içerisinde önemli konuma sahip ürünlerdir. Anadolu’da ve çeşitli Türk boylarında ninni kelimesi yaygın olarak kullanılır. Birçok milletin dilinde ninni kelimesinin kullanımı farklılık gösterir. Örneğin; nana, nani, nanni ve nina gibi kullanımlar yaygındır. Ninni kelimesi, Türk kültürü hakkında geniş bilgilerin yer aldığı Kaşgarlı Mahmut’un Divanü Lügati’t -Türk adlı eserinde “balu balu” olarak geçer. Bu kelime “Kadınlar beşikte çocukları uyutmak için söylerler.” anlamına gelir (Kaya, 2014: 407). Bu doğrultuda ninniler, anne ile çocuk arasındaki iletişimi güçlendiren ürünlerdir. Bu bağlamda ninnilerin, annenin yarattığı ürünler olduğu söylenebilir. Genellikle anneler tarafından söylenip onların duygu ve düşüncelerini yansıtan ninnileri Amil Çelebioğlu şu şekilde tanımlar:

“En az iki -üç aylıktan üç -dört yaşına kadar annenin çocuğuna onu kucağında ayağında veya beşikte sallayarak daha çabuk ve kolay uyutmak yahut ağlamasını susturmak için hususi bir beste ile söylediği ve o andaki halet-i ruhiyesini yansıtır mahiyette, umumiyetle mâni türünde bir dörtlükten meydana gelen bir çeşit türkülerdir.” (1995: 9).

Bu tanımdan hareketle annenin o anki ruh hâlini, duygu durumunu, çocuğunu övmesini ya da hayata serzenişini ninniler aracılığıyla dile getirdiğini söylemek mümkündür.

Ninniler dar hacimli manzum metinlerdir. Genellikle yedi, sekiz ve on birli hece ölçüsüyle söylenirler. Ağt ve türkü gibi ezgi ile söylenen türleri de barındırlar. Anneler, ninni söylerken kalıplaşmış şiir örneklerinden faydalanır ya da doğaçlama bir şekilde ninni söyler (Oğuz, vd. 2016: 251-252). Anne ninninin başında, arasında ya da sonunda “eee, eee..., e yavruma e, dandini dandini dasdana, ninni yavrum ninni, ninni ninni ninni” (Kaya, 2014: 412) gibi çeşitli kalıplaşmış ifadeler kullanır. Bu şekilde anne çocuğuyla iletişime geçerek onu sakinleştirir. Ninniler bazen farklı kişiler tarafından da dile getirilir. Bu kişiler, genellikle ailenin yakın çevresindeki akrabaları arasında yer alır.

Anne ninniye söylerken duygu ve düşüncelerini ifade etmekten çekinmez. Bu bağlamda ait olduğu topluma dair birçok izi ninniler vesilesiyle aktarır. Bu nedenle özellikle bebek, anne, aile ve toplumla ilgili kavramlar başta olmak üzere topluma ait birçok kültürel değer ve söz varlığı unsuru ninnilerde çeşitli şekillerde yer alır (Uğurlu, 2012: 53). Aynı zamanda ninnilerde eski zamana ait çeşitli inanışlar, çocuklara karşı duyulan sevginin büyüklüğü, eğitimleri, idealleri, dinî ve sosyal hayata dair izler de bulunur (Ungan, 2009: 3). Bu şekilde anne tarafından söylenen ninniye dinleyen çocuk, yaşadığı toplumun sosyo-kültürel yapısıyla ilgili birçok unsuru öğrenir. Diğer taraftan anne, çocuğunun gelecekteki konumu hakkında da iyi dileklerde bulunur. Böylece ninnilerle büyütülen çocuk, küçük yaşta ulusal kültürüyle ilgili birçok konunun muhatabı olur.

Çocuğun küçük yaşta edindiği kazanımların başında dil öğretimi gelir. Çünkü genellikle anne tarafından aktarılan ninnilerde kullanılan dil sade ve akıcıdır. Dolayısıyla ninnilerde Türkçenin temel kuralları ve söz dağarcığı ile ilgili bilgilerle karşılaşılır. Bu doğrultuda ninnilerde fiiller, sıfatlar, hitaplar, seslenmeler, ikilemeler, zıt anlamlı kelimeler, deyimler, alkış -kargışlar, tekerlemeler, renk ve çeşitli organ adları, Türk sayı sistemi, somut ya da soyut kavramlarla ilgili bilgiler yer alır (Çıplak Coşkun, 2013: 505-506).

Genel olarak ninnilerde annenin çocuğuna beslediği sevgi ve ilginin hâkim olduğu söylenebilir. Bunlar dışında anne çocuğunun birçok özelliğini ninnilerde sıralar. Onu çeşitli varlık ve nesnelere benzeterek tasvir eder. Anne çeşitli çiçek adları, renkler, hayvanlar ve doğaya ait öğelerin niteliklerini kullanarak çocuğunu tanıtır.

Bu çalışmada annenin çocuğuyla ilgili yaptığı tasvirî ifadeler ninni örnekleriyle¹ birlikte verilmiştir. Ninnilerde bulunan çocuk tasviriyle ilgili hususlar şu başlıklar altında sınıflandırılacaktır:

1-Benzetme yoluyla yapılan çocuk tasvirleri

- a. Kız çocuğu tasvirleri
- b. Erkek çocuğu tasvirleri

c. Cinsiyet bildirmeyen çocuk tasvirleri

2- Doğa unsurlarına dayalı çocuk tasvirleri

3- Karşılaştırma yoluyla yapılan çocuk tasvirleri

1-Benzetme yoluyla yapılan çocuk tasvirleri

Anne ninni söylerken çocuğunu tanıtacak ifadeler yer verir. Bunu yaparken çeşitli benzetme ve betimlemelere başvurur. Bu benzetmeler anne tarafından irticalen söylendiği için bunu belli bir amaca bağlamaktansa gözünde biricik olan evladına bütün güzel benzetme ve nitelikleri yakıştırdığını söylemek mümkündür.

Çocuğunu uyutma çabasında olan annenin muhatabı sadece çocuğu olduğu için ninni söylerken yaptığı benzetmeler de yalnızca çocuğuyla ilgilidir. Bu noktada dikkati çeken husus annenin kullandığı tasvirî ögelerde çocuğun cinsiyetini göz önünde bulundurarak ninniye sürdürmesidir.

Ninnilerde yer alan benzetmeler, annenin çocuğuna olan sevgisinin bir göstergesidir. Dolayısıyla çocuğa duyulan sevgi, kız ve erkek çocuğu için benzer sıfatlarla ifade edilir. Annenin kullandığı benzetmeler onun somut dünyasına aittir (Çek Cansız, 2010: 162).

Yukarıda verilen bilgiler doğrultusunda bu kısımda kız ve erkek çocuklarının tasvirine yönelik ninni örnekleri² şöyledir:

a. Kız çocuğu tasvirleri

Anne, öncelikle kız çocuğunu tanıtırken onun fizikî özellikleri hakkında bilgi verir. Kız çocuğunu tasvir ederken onun narinliği, nahifliği, yüz hatları ve vücudunun güzelliğiyle ilgili çeşitli benzetme ve sıfatlar kullanır. Ayrıca çocuğun bazı karakteristik özelliklerine de değinir.

Anne tarafından dünyaya gelen çocuk çevresindeki akraba toplulukları içerisinde yer alan dayı, hala, teyze ve amca gibi aile üyelerinden birine de benzetilir. Böylece çocuğun fizikî ve karakter özelliklerini benzetildiği kişiden aldığıyla ilgili de ninni örnekleri bulunur.

Aşağıdaki ninnilerde annenin çeşitli benzetme unsurları kullanarak kız çocuğunu tasvir ettiği örnekleri görmek mümkündür:

Nennen diyip yatırdığım

Kırmızı güle batırdığım

Yalabık sîmalı kızım

Nennen yavrum nen nen (Çelebioğlu, 1995: 183).

Örnekte görüldüğü üzere anne kızının güzelliğini üçüncü dizede “yalabık” sözcüğüyle tasvir eder. Bu sözcük “Türkçe Sözlük” ve “Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü”nde “parlak, güzel, yakışıklı ve sevimli” (Türkçe Sözlük, 2019: 2510; Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü, 1979) anlamlarına gelir. Anne söylediği ninnide kızının yüzünün parlaklığı ve güzelliğinden bahseder.

Benim kızım **nar tanesi**,

Anasının bir tanesi,

Uykusunun bir çaresi!

Ninni kızım ninni kızım! (Çelebioğlu, 1995: 196).

Bu örnek incelendiğinde anne, ilk dizede kızını mitolojik bir anlamı da olan meyveye benzetir. Nar bereketin, bolluğun ve güzelliğin (Şenocak, 2016: 229) sembolüdür. Anne, kızının “nar tanesi” gibi güzel olduğuna değinir.

Kızım kızım **ak** kızım,

Çık kapıdan bak kızım,

O **beyaz tombul ele**,

Elvan kına yak kızım! (Çelebioğlu, 1995: 232-233).

Bu örnekte ise anne kızının güzelliğine birinci ve üçüncü dizelerde değinir. Kızının güzelliğini “ak” renk sözcüğüyle ifade eder. Annenin ninnide betimlediği durum kızının yüzünün beyazlığıdır. Bununla birlikte kızının uzuvlarından olan ellerini beyaz ve tombul olarak tasvir eder. Böylece anne, kızının fizikî özelliklerini sıralamış olur.

Kızım kızım nen eder,

Samur saç gel gel eder,

Kızım çıkmış pencereden,

Babasına el eder! (Çelebioğlu, 1995: 233).

Bu ninninin ikinci dizesinde anne kızının saçlarının yumuşaklığını vurgular. Türkçe Sözlük’te “Samur” kelimesinin anlamı “Kuzey Avrupa’da yaşayan, çok yumuşak ve ince tüyleri olan, postu için avlanan küçük hayvan.” (Türkçe Sözlük, 2019: 2024) olarak geçer. Anne de ninnide kızının saçları ve bu hayvanın tüylerinin yumuşaklığı arasında bağlantı kurar. Dolayısıyla kızının saçlarını bu hayvanın rengi ve tüyünün yumuşaklığıyla özdeşleştirir. Aslında kızının saçlarının kumral ve gürlüğü vurgular.

Kızımın alnı **bayram ayıdır**,

Kaşları **Hacılar yayıdır**,

Gözleri **paşa çırası**,

Yanağı **Yaşaman elması**,

Burnu **Kâbe hurması**,

Ağzı **lavanta kutusu**,

Kolları **bumbar dolması**,

Parmakları **yaprak sarması**

Tırnakları **sedef düğmesi**! (Çelebioğlu, 1995: 261).

Yukarıdaki örnekte ise anne ninninin her dizesinde kızının dış güzelliğinden bahseder. Çocuğunun uzuvlarını çeşitli nesneler kullanarak tanıtır. Divan şiirinde sevgili de çeşitli mazmunlar kullanılarak tasvir edilir. Ancak ninnilerde bu durum anne tarafından çocuklara atfedilir. Örnekte görüldüğü üzere anne, ninninin birinci dizesinde kızının alnını “bayram ayı” (bayram hilâli) şeklinde ifade eder. “Bayram ayı” kelimesinin sözlük anlamı şevvaldir. Bu ay hicrî yılının onuncu ayıdır (Yaşaroğlu, 2010: 34). Bundan dolayı anne kızının alnını “bayram ayı”na benzetir. Yani bu ayda hilâlin görülmesi ve parlayan bir dolunay olması durumunu (Çelebioğlu, 1991: 188) kızıyla ilişkilendirir. İkinci ve üçüncü dizelerde anne, kızının gözlerini ıslıl ıslıl olarak tasvir ederken onunla iş birliği içinde olan kaşlarını ise “Hacılar yayı”na benzetir. Yani kaşlar ile savaş aleti olan “yay” arasında ilgi kurulur. Dördüncü ve beşinci dizelerde annenin, kızının uzuvlarını belirttiği nesnenin renk ve şeklini esas alarak betimleme yaptığı görülür. Başka bir deyişle anne, elmanın rengi ile kızının yanağını özdeşleştirir. Sonraki dizede kızının burnunu “Kâbe hurması” biçiminde betimler. “Kâbe hurması” diğer hurma çeşitlerine göre daha minik yani küçüktür. Anne, kızının burnunu küçük olarak niteler. Altıncı dizede anne, çocuğunun ağzını “lavanta kutusu”na benzetir. Kızı konuştuğu zaman ağzından lavanta çiçeğinin kokusunun yayıldığını varsayar. Yedi ve sekizinci dizelerde anne, kızının kolunu “bumbar dolması” parmaklarını ise “yaprak sarması” olarak betimler. Anne, bu nesnelerin şeklinden hareketle kızının kolu ve parmaklarına incelik ve narinlik atfeder. Dokuzuncu dizede ise anne kızının tırnaklarını “sedef düğmesi”ne benzetir. “Sedef düğmesi” parlak bir nesnedir. Ninnide anne, kızının tırnaklarının parlaklığından bahseder.

b. Erkek çocuğu tasvirleri

Anne, erkek çocuğunu tasvir ederken onun fiziksel özelliklerinin yanı sıra gücü ve toplumdaki konumuna göre sıfat ve benzetmelere başvurur. Bu benzetme ve betimlemeler yapılırken anne, çocuğunun güzelliğini ve övgüye layık gördüğü özelliklerini sıralayarak ninnisini söyler.

Aşağıda verilen ninni örneklerinde genellikle anne, oğlunun fiziksel görünümüne vurgu yapar:

Oğlum oğlum bir kişi,

Oğlum **şeker irisi**,

Kim oğluma lâf dese,

Gözüne tuzun irisi! (Çelebioğlu, 1995: 115).

Örnekte görüldüğü üzere anne, ikinci dizede oğlunu iri şeker tanesine benzetir. Yani fizikî olarak iriliğine vurgu yapar.

Ala kilim ortası

Oğlum yürür yaz ortası,

Yavruların **en körpesi**,

Uyusun da büyüsün ninni! (Çelebioğlu, 1995: 194).

Bu ninninin üçüncü dizesinde anne, oğlunun sabi olduğunu vurgular.

Ağzı da **şeker halkası**,

Burnu **Medine hurması**,

Yanakları **misket elması**,

Gözleri **nergis çiçeği**,

Kaşları **kudret kalemi**,

Alnı da **orta sinisi**,

Benim de bebeğim salıncak beyi! (Çelebioğlu, 1995: 241).

Örnekte görüldüğü üzere anne, erkek çocuğunun dış güzelliğini tasvir eder. Birinci dizede çocuğun ağzını “şeker halkası”na benzetmesi onun tatlı dilli bir çocuk olduğuna işarettir. İkinci dizede anne, çocuğun burnunu “Medine hurması”na benzetir. “Medine hurması” iri ve büyük bir şekle sahiptir. Anne, oğlunun burnunun büyük ve iriliğini niteler. Üçüncü dizede çocuğun yanakları “misket elması” şeklinde betimlenir. Bu elma açık kırmızı renklidir. Anne, oğlunun yanaklarının bu elmaya benzetir. Dördüncü dizede çocuğun gözleri “nergis çiçeği” şeklinde tasvir edilir. Nergis çiçeği güzelliğin sembolüdür. Burada anne, oğlunun gözlerinin güzelliğinden bahseder. Beşinci dizede anne, oğlunun kaşlarını “kudret kalemi”ne benzetir. “Kudret kalemi” dinî bir ifadedir. Yani anne oğlunun kaşlarını kudret kalemiyle çizilmiş tasvire benzetir. Bu kaşlara Allah’ın kudretiyle şekil verildiğine atıf yapılır. Altıncı dizede ise anne, oğlunun alnını yemek yenen büyük ve geniş tepsiye benzetir.

Annenin söylediği ninnilerin genelinde çocuğun uzuvlarından biri olan kaşlarını çeşitli nesnelerle nitelediği görülür. Örneğin,

Derelerin çakıl taşları,

Yavrumun **kalem kaşları**,

Oğlum büyüyüp okuyacak,

Olacak Cumhurbaşkanı!

Nen, nen, nen, nen! (Çelebioğlu, 1995: 168).

Oğlum Cemâl'dir yavrum,

Kaşın kemandır yavrum,

Amcan kızını vermiyor,

Hâlin yamandır yavrum (Çelebioğlu, 1995: 265).

Yukarıdaki bu iki ninninin ikinci dizelerinde anne oğlunun kaşlarının ince ve güzel olduğunu vurgular. Örneklerde de görüldüğü üzere anne aynı anlamı taşıyan ifadeleri çeşitli şekillerde kullanarak çocuğunu tasvir eder.

c. Cinsiyet bildirmeyen çocuk tasvirleri

Bazı ninnilerde anne ninniye dile getirirken çocuğunun cinsiyeti hakkında bilgilere yer vermez. Bu ninnilerde de yine çocuğun hem fizikî hem de karakter özellikleriyle ilgili benzetme ve sıfatlar dikkati çeker. Bununla ilgili örnekler şöyle sıralanabilir:

Kaşı **hilâl** yüzü **kamer** ninni,

Belinde sırmalı kemer ninni,

Yetiş yâ Hazret-i Ömer ninni,

O da sana himmet etsin ninni! (Çelebioğlu, 1995: 73).

Bu ninninin birinci dizesinde anne çocuğunun fizikî özelliklerine değinir. Anne çocuğunun kaşı ve yüzünü “ay”a benzetir.

Ağzı burnu **findık tânesi**,

Kırıp yiyesim gelir!

Gözleri **üzüm tânesi**,

Alıp yiyesim gelir!

Suratı **hırtız elması**,

Kesip yiyesim gelir! (Çelebioğlu, 1995: 241).

Ninninin birinci, üçüncü ve beşinci dizelerinde anne, çocuğunun uzuvlarını çeşitli unsurlara benzetir. Çocuğun ağız ve burnu “findık tanesi” şeklinde tasvir edilir. Bu iki uzuv da küçüklük yönünden findığa benzetilir. Ayrıca anne gözlerini siyah renkli ve genellikle yuvarlak olan “üzüm tanesi”ne, suratını ise “hırtız elması”na benzetir. Yanak da kırmızılık bakımından “hırtız elması”na benzetilir.

Kara kaşlı, zeytin gözlü,

Beyaz yüzlü, doğru sözlü,

İpek saçlı, tunç bilekli

Temiz yürekli olası kuzum ninni (Çelebioğlu, 1995: 107)

Verilen ninni örneğinde ise anne çocuğun hem fizikî hem de karakter özellikleriyle ilgili bilgiler verir. Birinci dizede çocuğun kaşlarını “kara kaş”lı olarak gözlerini ise “zeytin gözlü” yani yeşil ya da siyah gözlü olarak tasvir eder. İkinci dizede yüzün parlaklığı ve çocuğunun karakter bakımından güvenilir olmasına değinilir. Üçüncü dizede ise çocuğun saçlarının yumuşaklığı ve kollarının gücünden bahsedilir.

Anne, cinsiyetin belirtilmediği ninnilerde çocuğun fizikî ve karakteristik özelliklerini onun çevresinde bulunan baba, hala, teyze ve amcasından aldığını dile getiren örnekler de söyler. Söz konusu özellikleri taşıyan ninni örnekleri şu şekildedir:

Anasına benzerse,
Kalaylı teştin kaymağıdır,
Babasına benzerse,
Altın saat kol bağıdır,
Halasına benzerse,
Keküle gülün yaprağıdır,
Dayısına benzerse,
Sırmalı kılıç yanbağıdır,
Teyzesine benzerse,
Küllü ağı bardağıdır,
Nenesine benzerse,
Kokmuş tuluk bacağıdır,
Emisine benzerse,
Şoş yolun toprağıdır (Çelebioğlu, 1995: 275).

Dopdolu ağı bardağı babası,
Karadeniz köpüğü halası,
Sıçrayıp ata binişi dayısı,
Dah diye eşek sürüşü amcası,
Ak kola bilezik takışı teyzesi,
Eski çaput kundağı nenesi,
Kâmil kâmil bakışı,
Kibâr, kibâr yatışı anası! (Çelebioğlu, 1995: 277).

Aşağıdaki üç ninnide anne, çocuğunun uzuvlarını çeşitli nesne ve varlıklara benzetir. Burada dikkati çeken durum ise bazı ninnilerde çocuğun fizikî özelliklerinin dinî unsurlarla bağdaştırılmasıdır. Bu söylenenlerin ninnilere yansımaları ile ilgili bazı örnekler şunlardır:

Ağzı **hakkın helvası,**
Gözleri **Kâbe hurması,**
Alını cirit meydanı,
Yanakları elma yarısı,
Burnu **Zemzem pınarı,**
Çehresi ayın parçası,
Elleri elma tatlısı,
Dışleri inci tanesi! (Çelebioğlu, 1995: 241).

Gözleri çakır çakır,
Su dolu çini bakır,
Gözleri feylun bâdemi,
Kaşları **kudret kalemi**,
Alnı meydan aynası,
Kulakları **kudret kepeçesi**, ninni! (Çelebioğlu, 1995: 257).

Tok kapının halkası,
Ağzı şeker hokkası,
Burnu **Medine hurması**,
Yanakları Üsküf elması,
Gözleri **hüdâyi bâdemi**,
Kaşlar **Kudret kalemi**,
Alnı **Allah yazısı**,
Bu da anasının kuzusu! (Çelebioğlu, 1995: 267).

2- Doğa unsurlarına dayalı çocuk tasvirleri

Anne, irticalen söylediği ninnilerde yaşadığı toplumun doğasıyla iç içedir. Doğa unsurları halk şiirleri ürünlerinde oldukça fazla yer tutar. Bu ürünler arasında yer alan ninnilerde çocuklar doğaya ait olan varlıklara benzetilerek tasvir edilir. Anne ninni söylerken doğada bulunan canlı -cansız varlıklar ve hayvan adlarını çocuğuyla özdeşleştirir. Anne, çocuğunun gücünü aslan, koç vb. güzelliğini sümbül, gül vb. boyunun uzunluğunu kavak ağacına benzetir. Soyunun devamının sürmesini ise söğüt ağacıyla ilişkilendirir. Görüldüğü gibi çocukla doğaya ait unsurlar arasında ilgi kurulur.

Aşağıda örnekleri verilen ninnilerde anne, oğlunu aslan, koç ve kumruya benzetir:

Ninni (İbrahim) ninni,
Ne yatıyon kinli kinli?
Aslan oğlum o da gelmiş,
Ekmek yemiş ola kanlı! (Çelebioğlu, 1995: 93).

Altımızda yarım sofa,
Üstünde sürelim safa,
Benim **oğlum koç Mustafa**,
Mevlâ'm sana bir dil versin, ninni! (Çelebioğlu, 1995: 103).

Ninni diyeyim uyusun,
Benim arslanım da büyüsün,
Kumru yavrum yürüsün.
Ninni de yavrum ninni! (Çelebioğlu, 1995: 134).

Yukarıdaki üç ninnide çocuk çeşitli hayvanlara benzetilerek tasvir edilir. Bir ve üçüncü ninninin üçüncü dizelerinde çocuk aslan olarak nitelenir. Yani aslan güç, kuvvet, ihtişam, yiğitlik, cesaret ve otorite (Öztürk, 2019: 36) sembolleri yönüyle benzetme ögesi olarak kullanılmıştır. İkinci ninninin üçüncü dizesinde çocuk koç ile ilişkilendirilir. Koç, gücü simgelediği için çocukla özdeşleştirilmiştir. Üçüncü ninninin üçüncü dizesinde ise çocuk kumruya benzetilir. Burada anne, çocuğunu kumru gibi narin ve zarif olarak niteler.

Şu örnekte görüldüğü üzere bir ve ikinci dizelerde doğaya ait nesneler ile çocuk arasında benzerlik ilgisi kurulmuştur:

Bahçelerde **sümbül** yavrum,

Gül dalında bülbül yavrum,

Hemen ağlayıp durma,

Anan yüzün güldür yavrum (Çelebioğlu, 1995: 117).

Aşağıda örnekleri verilen ninnilerde yine çocuk ve doğaya ait unsurlar arasında benzetmeler yapıldığı görülür. Bu örneklerde çocuğun söğüt ağacı gibi kök salması arzu edilir. Annenin çocuğunu kavak ağacına benzetmesi ise çocuğunun boyunun uzun olması arzusuyla ilgili bir benzetmedir:

Ulu çaylar ömrün olsun,

Selvi ağaç boyun olsun,

Allah sana ömür versin,

Uzak yerden dayın gelsin (Çelebioğlu, 1995: 112).

Uzun kavak boyun olsun,

Selvi söğüt dalın olsun,

Akan ırmak ömrün olsun,

Ninni yavrum ninni! (Çelebioğlu, 1995: 113).

Söğüt gibi dal yayasın,

Kavak gibi uzayasın,

Çimenlerde yürüyesin.

Ninni yavrum ninni (Çelebioğlu, 1995: 137).

Uzun kavak boyun olsun,

Salkım söğüt dalın olsun,

Benim uyku senin olsun,

Ninni yavrum sana ninni! (Çelebioğlu, 1995: 140).

3- Karşılaştırma yoluyla yapılan çocuk tasvirleri

Ninniye söyleyen anne, yaşadığı çevrenin etkisiyle çocuğunu başka annelerin çocukları ile karşılaştırır. Anne karşılaştırma yaparken kendi çocuğunu över, karşılaştırdığı çocuğu ise yerer. Bu durumla ilgili şu örnekler verilebilir:

Ellerin oğlu tozdan topraktan,
Bu bizim oğlan gülden yapraktan,
Ellerin oğlu eleğe benzer,
Bu bizim oğlan meleğe benzer!
Ninni oğluma ninni! (Çelebioğlu, 1995: 254-255).

Ellerin yavruları şundan bundan,
Benim yavrum altın şamdan! (Çelebioğlu, 1995: 255).

Ninni ninni nin boncuk,
Oğlancıktır oğlancık,
Ne inci ister ne boncuk,
Komşunun kızı kel kancık,
Hem inci ister hem boncuk, ninni! (Çelebioğlu, 1995: 264).

Mendil aldım kırkbeşe,
Yudum serdim güneşe,
Senin yavrun gül ise,
Benimki de menekşe! (Çelebioğlu, 1995: 206).

Sonuç

Çalışmada Türk sözlü kültürünün önemli unsurlardan biri olan ninnilerde çocuk tasvirinin anne tarafından ne şekilde yapıldığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Anne tarafından söylenen ninnilerde çocuğun çeşitli nitelik ve benzetmelerle tasvir edildiği görülmüştür. Dolayısıyla annenin söylediği ninniler esas alınarak çalışmada çocuk tasviri üç ana başlık altında ele alınmıştır.

Buna göre anneler, ninniye söylerken çocuğunun fizikî ve karakter özelliklerini benzetme yolu, doğa unsurlarına dayalı ya da karşılaştırma yoluyla tasvir eder. Çocuğunu çeşitli nesneler, meyve adları ve renklerle ilişkilendirir. Bu şekilde anne, çocuğunu toplumdaki algılanış biçimine göre tanıtır. Çocuğunu benzetme yoluyla tasvir eden anne, kız ve erkek çocuğunun hem fizikî hem de karakter özelliklerine değinir. Örneğin, kız çocuğunu “alnı bayram ayı”, “kolları bumar dolması” ve “parmakları yaprak sarması” biçiminde tasvir eder. Erkek çocuğunu tanıtırken ise onun “şeker irisi” ya da “körpe” olduğuna değinir. Yine anne, kız çocuğunu doğada bulunan “gül, gonca, nergis” vb. çiçeklere; erkek çocuğunu ise gücü ve sevimliliği temsil etmesi bakımından “kuzu, aslan, koç” vb. hayvanlara benzetir. Ayrıca anne, kız veya erkek çocuğunu ayırmaksızın onu “nazlı kuzu, kara göz ve ela göz” gibi sıfatlarla da tasvir eder. Bu şekilde anne çocuğunun uzuvlarını çeşitli nesnelere ya da doğada bulunan unsurlara benzetir. Bu doğrultuda anne nesne, meyve adları ve renklerin özelliklerini çocuklarına atfeder. Aynı zamanda anne çocuğunu tasvir ederken dinî unsurlardan da faydalanır. Anne, kız veya erkek çocuğunun fizikî ve karakteristik özelliklerini akraba topluluğu içerisinde yer alan hala, teyze, amca ve dayı gibi aile üyelerinden aldığı dair ninnilerde söyler. Böylece kız veya erkek çocuğunun güzelliği ve karakteristik özellikleri annenin dilinde bu benzetmelerle karşılık bulur.

Sonuç itibarıyla bu çalışmada ninnilerde çocukların tasvirine dair benzetmeler ve karşılaştırmalar yapıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Sonnotlar:

1. Çalışmada yer alan ninni örnekleri Amil Çelebioğlu tarafından hazırlanmış olan *Türk Ninniler Hazinesi* adlı eserden alınmıştır.

2. Çelebioğlu tarafından yayımlanan eserde Türkiye’de birçok yöreden derlenmiş ninni örnekleri vardır. Çalışmada derlenen ninnilerde konunun sınırlarını aşmamak için bir örnek vermekle yetinilecektir.

Kaynaklar

- CANSIZ ÇEK, S. (2010). *Ninnilerde Kadın Anlatıcının Sesi*, Yayımlanmış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇELEBİOĞLU, A. (1991). *Ay Maddesi*, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 4. s. 186-191.
- ÇELEBİOĞLU, A. (1995). *Türk Ninniler Hazînesi*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- ÇIPLAK COŞKUN, N. (2013). “Türk Ninnilerine İşlevsel Yaklaşım”. *Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 8/4 Spring, p. 499- 513.
- KAYA, D. (2014). *Anonim Halk Şiiri*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- OĞUZ, M. Ö. vd. (2016). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara: Grafiker Yayınları.
- ÖZTÜRK, Ş. (2019). Türk Kültüründe Aslan, *Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, C. 2. S. 2, s. 18-39.
- ŞENOCAK, E. (2016). “Halk Anlatı ve İnanışlarında Mitolojik Bir Meyve: Nar”. *AVRASYA Uluslararası Araştırmaları Dergisi*, C. 4, S. 8, s. 228-251.
- Türkçe Sözlük (2019), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü (1979), Ankara: Türk Dil Kurumu, C. 11. Erişim: 28.12.2023.
- UĞURLU, E. (2012). *Türk Dünyasında Ninni*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- UNGAN, S. (2009). *İşlevsel Yönleriyle Ninniler*, Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- YAŞAROĞLU, M. K. (2010). *Şevval Maddesi*, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 39. s. 34.

YAPAY ZEKA, POSTHUMAN FOLKLOR VE MÜZİK TEKNOLOJİSİNE BİR BAKIŞ: ATATÜRK'ÜN SESİNDEN TÜRKÜLER DİNLEDİNİZ

Eray ALPYILDIZ *

Öz

İnsan türünün ontolojik sınırlar içerisine hapsedilememesinin veya bu çerçevede tanımlanamamasının felsefe, fizik, din-inanç gibi birçok boyutu vardır. Yaşanılan çağda yapay zekâ teknolojisi, bu ontolojik probleme göreceli bir çözüm getirerek varlığın iyileştirilmesine ve temsiline dair farklı türden tezahürlere alt yapı oluşturmaktadır. Bu aşkın modeller ise insan varlığının kaygı ve korkuyla karışık tekrar sorgulanmasına neden olmaktadır. Geleceğe dair genel anlamda kabul gören temel olgu ise melez bir insan-makine failliğidir. Günümüzde kuluçka safhasında olmasına karşılık yapay zekâ tabanlı insan-bilgisayar etkileşiminin baş döndürücü boyutlara ulaşabildiği görülmektedir. Bu bağlamda yaratıcı endüstriler içerisinde yapay zekâ teknolojisinin benimsenmesinin ve kullanımının önemli uygulama alanlarından birisi de müzik teknolojisidir. Müzik teknolojisi üretim-tüketim ekseninde sanal gerçekliğin, gerçek sanallığın, artırılmış gerçekliğin ve tüm bunlara bağlı olarak simülasyon bombardımanlarının merkezinde yer almaktadır. Yapay zekâ teknolojilerinin müzik endüstrisine hatta müzik ekosistemi içine uzanan eli ise sosyo-kültürel değişimin-dönüşümün buna bağlı olarak da görece krizin habercisidir.

Bu çalışmada derin öğrenme (deep learnig) modeli doğrultusunda yapay sinir ağlarıyla gerçek bir müzikal performansın üzerine ses klonlama tekniğiyle başka bir insan özelinde nasıl bir sentetik performans üretildiği incelenmiştir. Bu doğrultuda çalışma, Türkiye Cumhuriyeti'nin yüzüncü yılını doldurmasının oluşturduğu duygusal yoğunlukla ve böyle bir tarihi-kültürel zemine denk gelecek şekilde yapay zekâ aracılığıyla Atatürk'e ait üretilen sentetik türkü söyleme performansları çerçevesinde çözümlenmiştir.

Bu makale, insanı merkeze alan bir evren yaklaşımının değiştirilmiş ve genişletilmiş modeli olmasının yanı sıra genetiğin sınırlarının dışına çıkıldığı ve varoluşun, tekno-kültürel olarak farklı şekillerde yansıtıldığı posthümanizm fikri doğrultusunda ele alınmıştır. Başka bir ifadeyle insan sonrası (post human) paradigmaya yaptığı vurgu açısından posthümanizm, ayrıca yapay zekâ ve siborg konularını kapsayacak şekilde genişletilmiş bir kavram olduğundan dolayı bu çalışmanın yaklaşımını oluşturmuştur. Bu doğrultuda, posthuman paradigması çerçevesinde, kapsadığı diğer araştırma alanların yanı sıra yapay zekâ alanında ortaya çıkan gelişmelerin gelenek kültürünü nasıl etkilediğinin incelenmesi için *posthuman folklor* olarak kavramsallaştırılan yaklaşım esas alınmıştır. Sonuç olarak Mustafa Kemal Atatürk'e söylenecek sentetik türkü söyleme performansları bağlamında performans ve beden bütünlüğünün nasıl bir dönüşüme girdiği çeşitli açılardan çözümlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yapay zekâ, Atatürk, posthümanizm, posthuman folklor, sentetik performans.

* Dr. / Ankara/Türkiye, erayalpyildiz@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8967-4612

A GLANCE AT ARTIFICIAL INTELLIGENCE, POSTHUMAN FOLKLORE, AND MUSIC TECHNOLOGY: YOU LISTENED TO FOLK SONGS FROM ATATÜRK'S VOICE.

Abstract

The reason why the human species cannot be confined within ontological boundaries or defined accordingly has many dimensions such as philosophy, physics, religion-belief. In this age, artificial intelligence technology provides a relative solution to this ontological problem and provides the infrastructure for different types of developments regarding the improvement and representation of existence. These transcendental models cause human existence to be questioned again, mixed with anxiety and fear. The generally accepted basic fact about the future is a hybrid human-machine agency. Today, although it is in the incubation phase, it is seen that artificial intelligence-based human-computer interaction can reach dizzying dimensions. In this context, one of the important application areas of the adoption and use of artificial intelligence technology in creative industries is music technology. Music technology is at the center of virtual reality, real virtuality, augmented reality and, accordingly, simulation bombardments on the production-consumption axis. The potential of artificial intelligence technologies to affect the music industry and even the music ecosystem reveals socio-cultural change-transformation and, accordingly, a relative crisis.

In this study, it was examined how a synthetic performance was produced for another person using the voice cloning technique on top of a real musical performance with artificial neural networks in line with the deep learning model. In this regard, the study was analyzed within the framework of the emotional intensity created by the centenary of the Republic of Turkey and Ataturk's synthetic folk song singing performances created by artificial intelligence to coincide with such a historical-cultural backdrop.

This article is discussed in line with the idea of posthumanism, in which a human-centered universe approach is changed and expanded, the boundaries of genetics are gone beyond, and existence is reflected in different ways techno-culturally. In other words, posthumanism, in terms of its emphasis on the post-human paradigm, has formed the approach of this study because it is a concept expanded to include artificial intelligence and cyborg issues. Accordingly, in this study, the approach conceptualized as posthuman folklore was taken as a basis to examine how the developments in the field of artificial intelligence affect the traditional culture, among other research topics.

As a result, it has been analyzed from various angles how the combination of performance and body has transformed in the context of the synthetic folk song singing performances that the content producers made Mustafa Kemal Atatürk sing with artificial intelligence technology.

Keywords: Artificial intelligence, Ataturk, posthumanism, posthuman folklore, synthetic performance.

Giriş

Dünya bilim tarihinde “insan zekâsıyla eşleşen zekâyı yaratmak” veya “insan yeteneklerini kopyalamak” (Brynjolfsson, 2022: 272-273) insanlığın temel bir hedefi olmuştur. Belirli bir dereceye kadar insan zekâsını simüle etme yeteneği sergileyen yapay zekâ, bu uğurda yaratılan bir teknolojidir. Yapay zekânın babası olarak anılan ve “Computing Machinery and Intelligence” (1950) adlı ünlü çalışmasıyla yapay zekâ kavramının temelini oluşturduğu belirtilen Alan Turing’ten günümüze kadar yapay zekânın baş döndürücü bir hızla evrimini sürdürdüğü görülmektedir.¹ (Gere, 2019: 22-23). Günümüzde yapay zekâ teknolojisi, bilgisayar biliminin ötesinde matematik, fizik, kimya, tıp, jeoloji, genetik, psikoloji, dilbilim, felsefe gibi birçok bilim dalının ilgisinin yansıdığı; disiplinlerarası yaklaşımlarının sergilendiği, teorik ve pratik uygulamalarının görüldüğü bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yapay zekâ teknolojisinin son yıllarda atılım yaptığı alanların başında ise ses teknolojisi gelmektedir. Bu alandaki gelişmeler hem birbirini hem de bu alanlarla ilişkili olan farklı (alt) dalları da besleyecek hatta bütünleyecek şekilde yürütülmektedir. Örneğin konuşmayı tanıyabilme, konuşmayı metne dönüştürebilme ve metni konuşmaya çevirebilme gibi yapay zekâ tabanlı ses teknolojisindeki gelişmeler, dilbilim ve sinirbilim çalışmalarını da kapsamaktadır. İnsan yaratıcılığının evrensel bir ürünü olan müzik de bu entegrasyonun bir ayağında konumlanarak yapay zekâ ağının yaratıcı endüstrisi içerisinde dikkat çekici uygulamalar ve örneklerle gelişim göstermektedir.

Bu bağlamda müzik ve dil ilişkisine dair- konuyu teorik bir zemine oturtma açısından- Theodor W. Adorno ve Susan Gillespie’nin (1993: 401) şu görüşleri önemli kabul edilebilir:

“Müzik, sesten daha fazlası olan, artikülasyonlu (eklemlenmiş) seslerin zamansal olarak art arda gelmesi bakımından dile benzer... Ayrıca müziğin konuşmaya benzemesi, dile benzemesi sadece seslerin düzenli bir tutarlılığı olarak değil, aynı zamanda somut yapısı (müzikal yapıdaki cümleler, vurgular, noktalama işaretleri) açısından da söz konusudur”.

Müzik için makine öğrenimindeki² (machine learning) ilk gelişmelerin, konuşma veya dil işleme alanından ödünç alınması bu yaklaşımı destekler niteliktedir. (Caramiaux vd., 2019: 7). Yine son dönemde nörobilim (sinirbilim) çalışmalarının, insanların müziği algılama şekli ile doğal dili algılama şekli arasında güçlü bağlantılar kurmaya başlaması da dikkat çekicidir. (Cope, 2021; Loui, 2021). Bu doğrultuda “dil ve müziğin sıralı doğasının yapısal benzerlikleri” (Ferreira vd., 2023: 1-2) göz önüne alındığında son dönemde ses teknolojisine ilişkin yapay zekâ çalışmalarının doğal dil işleme (natural language processing-NLP) ve derin öğrenme³ (deep learnig) modelleri doğrultusunda gerçekleştirilmesi konuyu bilimsel bir zemine oturtmaktadır. Başka bir ifadeyle son dönemde derin öğrenmeye dayalı dil modelleri ve teknikleri örnek alınarak müzik çalışmaları yaygınlaşmaya başlamaktadır. (Civit vd., 2022).

Dijital çağda her yeni gelişme -farklı alanlarda olduğu gibi- eskisine taş çıkartırcasına sınır tanımayan müzik olgusuna hizmet etmekte ve müzikal yaratıcılığın simülasyonunu farklı boyutlara taşımaktadır. Müzik ve yapay zekâ teknolojisine⁴ ilişkin son dönemdeki önemli gelişmeler arasında otomatik müzik üretmek, müzik önermek, yeni çıkan şarkıların gelecekteki popülerliğini tahmin etmek, şarkıları farklı bir sanatçı tarafından yorumlanmış gibi ses çıkaracak şekilde dönüştürmek gibi önemli uygulamalar göze çarpmaktadır. (Mysliwiec, 2023: 1-2). Yapay zekâ teknolojisi ve müzik endüstrisi Sony CSL, Amper Music, Google Macenta, Aiva, IBM Watson Beat, Brain FM, Spotify, ORB Composer, Shazam, MuseNet, AWS Deep Composer gibi birçok uygulama, hizmet ve proje ile farklı amaçları da kapsayacak ve gerçekleştirecek şekilde yürütülmektedir. (Verma, 2021: 274-275).

Bu çalışmaya konu olan ise ses klonlama yöntemiyle bir insan sesinin⁵ başka bir icracının sesi ve performansının yerine geçirilerek yapay bir icra yaratımı ve bunun sosyal ve kültürel etkileridir. Bu bağlamda Türkiye Cumhuriyeti’nin 100’üncü yılına (2023) denk gelerek anlamlı bir şekilde de karşımıza çıkan Gazi Mustafa Kemal Atatürk’e yapay zekâ ile türkü söylettilmesi ve bu icraların çözümlenmesi bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Yapay zekâ alanında başka seslendirme (AI cover) örnekleri olmasına karşılık bu çalışmada Atatürk’ün sentetik performanslarının seçilmesinin özel nedeni, cumhuriyetin yüzüncü yılını doldurmasıyla ve bu sentetik performansın toplum genelindeki duygusal karşılığıyla işaretlenebilir.

Ayrıca bu özgün örnek etrafında pek çok konunun çözümlenebileceğinin görülmesi, bu çalışmanın hareket noktasını ve amacını teşkil etmektedir. Yaratıcı endüstriler veya kültürel endüstrileri kapsamında bir alan olan müziğin, yapay zekâ teknolojisi ile evrilebileceği noktayı işaretleyen bu ve benzeri örnekler, aynı zamanda kültürün veya folklorun, günümüzdeki ve gelecekteki konumunu anlama adına bazen sarsıcı çıktılar bazen de önemli ipuçları sunmaktadır.

Bu bağlamda posthuman (insan sonrası) folklorun çalışma kadroları arasına yerleştirilen yapay zekâ ile ilgili uygulamaların, bilimsel mercekler ayarlanarak incelenmesi gerekmektedir. Bu çalışmada ele alınan örnek ve bu doğrultuda konuyla ilişkili olabilecek bazı hususlar tekno-kültürel yaklaşımlar çerçevesinde ve disiplinler paradigmalarıyla çözümlenecektir.

1. Posthuman Folklor ve Yapay Zekâ Teknolojisi

Posthuman (insan sonrası) folklor kavramının çatısı altındaki çalışma alanları arasında gösterilen siborg ve yapay zekâ konusuna geçmeden önce internet folkloru/dijital folklor/e-folklor kavramlarını ve kabullerini ortaya çıkaran sürecin özeti şöyle yapılabilir:

Dünya halkbilimi tarihinde Performans Teorinin oluşup geliştiği yıllar ile bilgisayar teknolojisinin geliştiği periyodun kesişmesinin, teorik ve pratik çalışmaların ağırlığının -tek nedene indirgenemese de- ilkinden hatta basın paradigmadan yana kullanılmasına sebebiyet verdiği düşünülebilir.⁶ (Ayrıca bakınız: Frank, 2011, s. 8-13). Buna karşılık 1960'lı yıllarda bilgisayar cihazının halkbilimi çalışmalarında (özellikle masal alanında) nasıl kullanılacağına ve yararlanılacağına ilişkin iki öncü makaleden başlayarak⁷ Alan Dundes ve Carl A. Pagter tarafından yayınlanan bir dizi çalışma ile internet ve halkbilimi ilişkisinin teorik temeli atılmıştır. Faks ve fotokopi makineleriyle -işyeri mizahı bağlamında- ofis ortamında⁸ folklorun üretilebileceğine dair bakış açıları, kişisel bilgisayarlara dek genişleyerek bugünlere uzanan bir köprü kurmuştur. (Frank, 2011; Buccitelli, 2012). Günümüzde ise artık “çevrimiçi halk kültürünün varlığı” (Blank, 2012: 4) yadsınamaz bir gerçek halini almıştır. Bu bağlamda folklor tarihinde kültürün oluşum/aktarım/yayılm biçimlerinin, sözlü bir şekilde olmasının yanı sıra yazılı olarak ve ilerleyen tarihlerde elektronik medya aracılığıyla da gerçekleştirilebileceğinin tespiti ve kabulü teorik bir zemin oluşturarak internet folkloru veya dijital folklor şeklinde ifade edilen yeni bir evreye karşılık gelmiştir.

Bu bilimsel evrimin şimdiki ayağı ise yapay zekâ teknolojisidir. Tok Thompson’a (2019: 146) göre “yapay zekâ artık bilim kurgunun alanı değil gündelik hayatın alanıdır”. “Ortak agorada yeni seslerin yükseldiği” (Thompson, 2019: 145) bu yeni dünyada posthuman (insan sonrası) dolayısıyla posthümanizm yaklaşımı öne çıkarılmaktadır.

Posthümanizm⁹, akademideki çeşitli disiplinleri kapsayarak birçok alt düşünceyi içeren bir kavram görünümündedir. (Ayrıntılı bilgi için bakınız: Pepperell, 2003). Hümanizme bir eleştiri olarak “insanın ötesine geçmek yerine insanı, evrenin merkezi haline getiren ideolojinin ötesine geçmeyi amaç edinen” (Bajpai, 2022: 87) posthümanizm, diğer felsefi konularının yanı sıra yapay zekâ alanındaki gelişmelerde de insan olmanın ne anlama geldiğinin yeniden müzakere edecek şekilde sorgulandığı bir yaklaşımdır.

Tok Thompson’a (2019: 1) göre “posthümanist yaklaşımlar arasında siborg, yapay zekâ, insan-hayvan, kimlik, faillik ve eyleme ilişkin sorularda epistemolojik ve fenomenolojik çalışmalar yer almaktadır”. Folklor ise “bütün bunların günlük kültürde nasıl ifade edildiğini inceleyen bir alanıdır” (s. xvi). Yapay zekâ teknolojisiyle ortaya çıkan gelişmelerin, temel insan ontolojisini yeniden düşünmeye yönlendiren diyalektiği içerisinde posthümanist yaklaşımların, tekno-kültürel düzlemdeki araştırmalarla bütünleştirilmeye çalışıldığı görülmektedir. Bu doğrultuda folklor disiplininin ise dijital çağdaki konumunun doğru belirlenmesi, disiplinler sınırların genişletilmesi ve tekno-kültürel gelişmelere epistemolojik olarak katkıda bulunması gerektiği düşünülmektedir. (Ayrıca bakınız: Blank, 2012; Blank, 2013; Thompson, 2012).

2. Literatür Üzerinde Bazı Bilgiler

Dünya bilim ve teknoloji tarihindeki güncel önemli gelişmelere karşılık yapay zekâ alanındaki araştırma ve uygulamaların kuluçka veya emekleme safhasında olduğu genel bir kanıdır. Yapay zekâ ve müzik üzerindeki mevcut incelemelerin giriş niteliğinde olduğu söylenebilir. Folklor ve yapay zekâ

teknolojine ilişkin ise dünyada son dönemde uygulamalı bazı gelişmeler görülmektedir. Bununla beraber yapay zekâ ve halk müziği doğrultusunda da deyim yerindeyse kuluçka safhasında bazı örnekler karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada ele aldığımız konunun spesifik niteliği göz önünde bulundurulduğunda konuyla ilgili doğrudan bir araştırmaya rastlanmamaktadır. Buna karşılık bu alanda oluşmaya başlayan literatürle ilgili geniş bilgiler vermek bu çalışmanın kapsamı dışında olup yapay zekâ teknolojisinin folklorla uygulandığı temel gelişmeler hakkında şu bilgiler aktarılabilir:

Yapay zekâ ve folklor araştırmaları çerçevesindeki temel eğilim ve gelişmeler, sözlü kültür ürünlerinin yanı sıra halk ezgilerinin çeşitli yapay zekâ yazılımları kullanılarak üretimine dayanan modellerdir. Bu doğrultuda dünyada Calm adlı uyku, meditasyon ve farkındalık uygulamasının, makine öğrenimi (machine learning) şirketi Botnik ile yürüttükleri projede Grimm Kardeşler'in masal külliyatıyla eğitilen Voicebox adlı bir yapay zekâ modeliyle Kayıp Grimm Peri Masalı (The Lost Grimm Fairy Tale) adını verdikleri yeni bir Grimm Kardeşler masalı (Prenses ve Tilki) üretip yayımlamaları dikkate değerdir. (Thompson, 2019: 150-151; Ilıcak ve Çinko, 2021: 705-706). Ulusal alanda ise ChatGPT yapay zekâ programına masalların yazdırıldığı ve bunun çözümlemesinin yapıldığı (Aksoy, 2023) bir çalışma göze çarpmaktadır. Ayrıca yapay zekânın ürettiği metinlerin folklor niteliği taşıyıp taşımadığına ilişkin bir değerlendirme için (Bilge Savcı, 2023) bir makale bulunmaktadır.

Diğer taraftan dünyada müzikal yapay zekânın halk müziğine uygulanması konusunda sınırlı sayıda çalışmalar mevcuttur. Bunlar arasında öne çıkan örnek, Birleşik Krallık Sanat ve Beşerî Bilimler Araştırma Konseyi tarafından finanse edilen ve tekrarlayan sinir ağı (recurrent neural network/RNN) tekniğiyle İrlanda geleneksel dans müziğinin sembolik müzik transkripsiyonları üzerine eğitilmiş bir yapay zekâ sistemi olan "folk-rnn"dir. (URL1, URL2, URL3). Bob L. T. Sturm ve Oded Ben-Tal (2021: 427-428) genellikle telifsiz bir alan olan halk müziğinin, yapay zekanın geliştirilmesinde önemli bir başlangıç noktaları sağlayabileceğinin altını çizmektedir.

3. Atatürk, Yapay Zekâ ve Halk Müziği

Günümüzde yapay zekâ algoritmalarıyla biçimlendirilen unsurlar arasında Atatürk'e ait fotoğraf ve video kayıtları dikkat çekmektedir. Atatürk'e ait eski siyah beyaz fotoğrafların 4K çözünürlüğüne çıkarılması ve renklendirilmesi; yeniden canlandırmalar yapılması; çocukluk fotoğraflarının veya çeşitli portrelerinin çizilmesi; bazı sesli video kayıtlarının renklendirilmesi, animasyonlar, günümüzde seveceği şarkıları listeleme¹⁰ gibi uygulamaların ötesinde bugün şaşırtıcı boyutları bulunan örnekler karşımıza çıkmaktadır.

Yapay zekâ teknolojisi kullanılarak yaratılan çarpıcı uygulamaların başında Atatürk'ün yazılı kayıtlara geçen (yazılı kültüre mâl olmuş) sözlerinin veya yazılı kaynaklardaki bazı metinlerin, Atatürk'e söylettirilerek canlandırılmasıdır. Türkiye Cumhuriyeti'nin 100'üncü yılı kutlamaları kapsamında Sabancı Holding bünyesinde kurulan bir şirket olan TEKNOSA'nın 4129Grey adlı iletişim ajansı ile çalışması ve *Generative AI* teknolojinin kullanılması sonucunda Atatürk'ün, 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı'nda Pera Palas'ta Türk halkına yeniden seslenmesi sağlanmıştır.¹¹ Benzer olarak yine Cumhuriyet Bayramı'nda Pegasus Hava Yolları'nın İstanbul'dan İzmir'e seyahat eden yolcularına yapay zekâ aracılığıyla üretilen Atatürk'ün sesini dinletmeleri önemli gelişmeler arasındadır.¹² (URL4, URL5).

Yapay zekâ ve ses teknolojisi kapsamında bu uygulamalardaki temel yöntem, elektronik kültür ortamı aygıtlarınca önceden kaydedilen sesin, yeni sisteme yüklenip algoritmik olarak yeniden yapılandırılmasıdır. Konuşmanın mekanik akışı içerisinde ses karakteri, vurgu, entonasyon (yönlendirme-tonlama), durgu-durak gibi ses ve konuşmaya dair temel birimler -olabildiğince- korunmaya çalışılmaktadır. Bu bağlamda Teknosa'nın internet sayfasında (URL4) Atatürk'ün sentetik konuşmalarının teknik olarak derecelendirilebilmesi için gerçek sesiyle yaptığı konuşmalarla karşılaştırma yapacak şekilde sunulduğu görülmektedir. Söz konusu örneklerde (sentetik konuşmalarda) Atatürk'ün gerçek sesiyle yaptığı konuşmalardaki tonlama, vurgulama, duraklama, tempo gibi yapısal özelliklerinin -metnin anlam bağlamıyla örtüşecek şekilde- büyük oranda taklit edildiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte bazı sentetik konuşma örneklerinde bu yapısal özelliklerin, Atatürk'e özgü hitabet sanatıyla biçimlen(diril)diği de dikkatlerden kaçmamaktadır. Yapay zekâ sistemine tanımlanan Atatürk'e ait gerçek ses verileri göz önüne alındığında

(birçoğu nutuklardır) bazı sentetik konuşma örneklerinde bu tür bir yapısal ve biçimsel özelliğin somutlaşmasının arka planı netleşmektedir.

Yapay zekâyla gerçekleştirilen bu örnekler, yazılı sözü (Ellul, 2004) veya metni, sahibinin sesinden (veya başka bir insanın sesinden) tekrar söze dönüştürmektedir. Böylelikle insan konuşmasının kapsamlı ve önceki veri kümelerini analiz eden bu gelişmiş algoritmalar sayesinde yapay bir konuşma yaratılmaktadır. Bu sentetik konuşma, kişinin maddi varlığı veya anatomisi ve ses fizyolojisi [respirasyon/solunum, fonasyon/vokal kordlarda ses üretimi, artikülasyon/seslerin üretimi, rezonans/seselim] olmadan ve iradesi dışında gerçekleştirilebilmektedir.



Fotoğraf 1: Atatürk Kızılcahamam'da (1934) (URL 9)

Yapay zekâ ve Atatürk meselesinde bu çalışmaya konu olan ise Atatürk'e türkü söylettilmesidir.

Yakın dönem içerisinde Atatürk'ün kendi sesiyle doldurduğu şarkı-türkü plaklarının olup olmadığı yazılı ve görsel basında bir tartışma konusu olmuştur. Bu konular içerisinde Tarık Akan'ın arşivinde olduğu iddia edilen ve Atatürk'ün kendi sesiyle "Çalın Davulları" türküsünü seslendirdiğinin yine ileri sürüldüğü bir kaydın internet ortamında dolaşıma konulması bu meseleyi alevlendirmiştir. Süleyman Şenel'e (2017, s.y.) göre Atatürk'ün kendi sesinden şarkı-türkü plaklarının var olup olmadığı, (kişisel arşivlerden gün yüzüne çıkıp) gerçekleşme ihtimali mümkün olan ama varlığı ispatlanamamış bir konudur. Diğer taraftan Şenel, yukarıda iddia edilen kaydın sahibinin Atatürk olmadığını belirtmiştir. (Bu konuda daha geniş bilgi için bakınız, Şenel, 2017).

Yapay zekâ teknolojisiyle Atatürk'e türkü söylettilmesine ve bu örneklerin çözümlemesine geçmeden önce "Birey Mustafa Kemal Atatürk"ün Türk halk müziği ile ilişkisi kısaca şöyle çerçevelenebilir:

Türk kültürünün yoğun olduğu Rumeli'de doğmuş olan ve askerlik mesleği sebebiyle pek çok bölge ve kenti gezme imkânına erişen Atatürk'ün kişisel repertuarında ve kültürel belleğinde pek çok şarkı ve türkünün bulunduğu; iyi bir müzik kulağına sahip olduğu; Rumeli türkülerini tane tane okuyabildiği sözlü ve yazılı hatıratlardan öğrenilmektedir. (Ayrıca bakınız: Ataman, 1991; Tan, 2000). Diğer taraftan Atatürk'ün Tamburacı Osman Pehlivan, Sadi Yaver Ataman, Celal Güzelses, Ankaralı Genç Osman, Köfteci Cafer gibi kişileri huzurunda dinleyip onlara eşlik ettiğinin belirtilmesi de halk müziğinin önemli kaynak kişileriyle ilişkisini çizmesi bakımından dikkate değerdir. (Ayrıca bakınız: Alpyıldız, 2018: 35-44).

Atatürk'ün okuduğu ezgileri plaklara kaydettiği veya böyle materyallerin var olduğu iddiası somutlaştırılmasa da Türkiye Cumhuriyeti'nin 100'üncü yılına denk gelecek şekilde yapay zekâ algoritmaları Atatürk'e türkü söylettilmesini sağlamıştır. YouTube adlı sosyal medya platformunda bir içerik taraması yapıldığında Atatürk'e *İki Keklik Bir Kayada Ötüyor, Eklemedir Koca Konak, Bir Fırtına Tuttu Bizi, Çalın Davulları, Bülbülüm Altın Kafeste, Yemen Türküsü (Havada Bulut Yok), Drama Köprüsü, Ah Bir Ateş Ver, Sarı Zeybek, Çökertme, İzmir'in Kavakları, Çanakkale İçinde Aynalı Çarşı, Çarşamba'yı Sel Aldı, Mağusa Limanı, Zahid Bizi Tan Eyleme, Telli Turnam* türkülerinin söylettilirdiği tespit edilmektedir. (Soldan sağa: URL10, URL11, URL12, URL13, URL14, URL15, URL16, URL17, URL18,

URL19, URL20, URL21, URL22, URL23, URL24, URL25). Bu örnekler her geçen gün çoğaltmaktadır.

Yapay zekâ aracılığıyla sentetik bir müzikal performansın sergilendiği yukarıdaki örnekler çok yönlü bir analize tabi tutulabilir.

4. Simüle Edilmiş (Simülatif) Performansın Tekno-Müzikal ve Tekno-Kültürel Analizi

Posthümanist bir yaklaşım doğrultusunda “biyoloji ve teknolojinin birbirinden ayırt edilemez hale gelecek kadar genel olarak yakınlaşmasına atıfta bulunan” (Pepperell, 2003: IV) posthuman kavramı, biyolojiyle sınırlı olmayan tekno-kültürel bir varoluş örneğinin de felsefi zeminini oluşturmaktadır. Yukarıdaki örnekler incelendiğinde bu felsefi olgunun, yaratıcı endüstrilerden olan müzik teknolojisinde de kendisini gösterdiği veya bu alanda da somutlaştığı söylenebilir. Şu an hayatta olmayan birisine (yaşayan biri de olabilir) istenilen sentetik performansı sergiletebilme teknolojisi, aşkınlığın hayrete düşüren veya büyüleyen tablosudur.

Yapay zekâ aracılığıyla Atatürk'e türkü söylettilmesi ise “insan sonrası”lığın derin bir yansımasıdır. Müzik endüstrisindeki bu tekniğin zemini ve bir boyutu, dil işleme kapasitesinin nasıl simüle edileceğine dair yapay zekâ alanındaki ilk temel çalışmalardır. Başka bir ifadeyle (ve daha önceden de vurgulandığı gibi) müzik için makine öğrenimindeki ilk çalışmaların konuşma veya dil işleme alanından ödünç alınması (Caramiaux vd., 2019: 7) müzikal tekno-ekolojinin ayrılmaz bir parçasıdır.

Günümüzde biyolojik sinir sisteminin basit bir simülasyonu olan yapay sinir ağları teknolojisi doğrultusunda *AI cover* adı verilen bir programla şarkılar, orijinal şekli ve yapısından -istenilen- farklı biçimlere dönüştürülüp yeniden yorumlanmaktadır. Bu bağlamda yapay zekâ sistemine tanımlanan ve ölçeklendirilen ham sesin (Atatürk'ün elektronik arşivlerdeki gerçek sesi) icranın gerçek sahibi olan diğer kişinin sesiyle yer değiştirilmesiyle¹³ bu sentetik performansın ilk yöntemi gerçekleştirilmektedir.¹⁴ Başka bir ifadeyle sesin klonlanmış ontolojisi içerisinde Atatürk'e ait sentetik türkü söyleme performansları üretilmektedir. Bu açıdan fiziksel olarak burada ve şimdide mevcut olmayan ama ontolojik olarak tekno-cisimleştirilebilen bir varlık¹⁵ ve onun gerçeğimsi performansı söz konusudur.¹⁶ Roy Ascott (2003: 361) tarafından yöneltilen sorularla düşünüldüğünde bu sentetik performansın “varlığın iddiasından ziyade oluşun ontolojisini destekleyen bir sanat mı? Yoksa biyoloji sonrası yeniden materyalizasyona doğru ilerleyen bir sanat mı?” olduğu bu düzlemde zihin kurcalayıcıdır.

Ses ekolojisi açısından ses klonlaması şeklinde basite indirgenemeyecek bu yapay zekâ teknolojisinde müzikal anlamda dikkat çekilmesi gereken hususlar vardır. Bunların ilki, ses klonlaması yaparken bunun metinden yapay konuşma üretmek (text-to-speech) yerine bir şarkı söyleme performansına dönüştürülmesi için gerekli bileşenlerin nasıl sağlandığıdır. Başka bir ifadeyle herhangi bir insanın konuşma sesi ile müzikal sesinin bazı farklar içermesi önemli bir ayrımdır. Bunlar arasında (1) çalınan sesi duyma/alma (notadan/akorttan okuma), (2) tavır-yorum önemli bileşenlerdir. Her icranın -özellikle sanatçının ses türüne, karakterine (ses aralığı vb.) hatta cinsiyetine uygun- bir tonalitesi vardır.

Yukarıdaki türkülerini dinleyip müzikal olarak incelediğimizde ise Atatürk'e Drama Köprüsü ve Eklemedir Koca Konak *re [D]* sesi, Bülbülüm Altın Kafeste *si [B]* sesi, Çanakkale İçinde Aynalı Çarşı *mi [E]* sesi, Havada Bulut Yok *la [A]* sesi, İki Keklik ise *do diyez [C#]* sesinden vb. söylettilendiğini tespit etmekteyiz. İcracının hangi sestene söyleyeceği, genellikle ses yapısına uygun olarak belirlenir. Çoğunlukla birbirine yakın ses aralıkları dışına çıkılmaz. Ayrıca ezginin müzikal yapısı da (bas seslere inme ve tiz seslere çıkma vb.) icracının seçeceği sesi belirleyen önemli bir etmendir. Dinlenen örneklerde ise hayatta olmayan bir kişinin ham sesinin, istenilen ses aralığına göçürülebildiği de ortaya çıkmaktadır.

Ses klonlamasıyla beraber ortaya çıkan bu yapay icrada altının çizilmesi gereken başka bir husus ise gerçek icracının ezgiyi seslendirirken kullandığı çeşitli ses tekniklerinin veya müzikal üslubunun yapay icracı için de aktarılabilirliğidir. Derin öğrenme (deep learnig) modeli doğrultusunda yapay sinir ağları şarkıların söz, ezgi, ritim, tür ve tarzına yönelik bir sentezleme yaparak gerçeğimsi bir ses dosyası çıkarabilmektedir. Örneğin *İki Keklik Bir Kayada Ötüyor* türküsünde gerçek icracı olduğunu fark ettiğimiz Orhan Hakalmaz'ın hançere tekniğinin büyük oranda Atatürk'ün yapay seslendirmesine de yerleştirilebildiği duyulmaktadır. Burada altının çizilmesi gereken başka bir husus ise profesyonel asıl kayıt ve sanatçının yanı

sıra yapay zekâ uygulayıcısının söz ve müziği ayırıştırıp kendisinin yeni bir (profesyonel) söyleme performansı ile klonlama ve biçimlendirme yapabileceğidir. Bu doğrultuda sentetik performansın gerçeğimsi yapılandırılmasında ses klonlaması yapılan kişinin söyleyiş tarzının doğru taklit edilmesinin¹⁷ yanı sıra belirli bir müzik türüne uygun üslubun da yakalanması söz konusu olabilmektedir. Atatürk'ün gerçek şarkı-türkü söyleme (müzikal) performansına ilişkin elektronik bir kayıt olmadığından dolayı sentetik icranın yapılandırılmasında bir fikir edinebilmek ve karşılaştırmalar yapabilmek olanak dırıdır.

Atatürk'e ait üretilen sentetik performanslar dinlediğinde türkülerin bazı bölümlerinde ise Atatürk'ün Rumeli ağzına çalan ses karakterinin icrada öne çıkarılabildiği-korunabildiği de duyulmaktadır. *İki Keklik Bir Kayada Ötüyor, Çökertme, Bülbülüm Altın Kafeste* gibi türkülerin sentetik performansı bu bağlamda değerlendirilebilir. Buna karşılık teknolojik başarı gücü düşük bazı yapay üretimlerde ise türkülerin belirli yerlerinde icrayı asıl seslendirenin varlığı daha baskın hissedilmekte ve bazı yerlerinde de tuhaf bir hibrit ses performans modeli belirginleşmektedir. Başka bir deyişle bir düet yapıldığı ve bu düette icracının birisinin kendisini zaman zaman geri çektiği izlenimi uyanmaktadır. Örneğin Drama Köprüsü türküsünün yapay seslendirilmesinde (ilk Anadolu-Rock grubundan farklı olan ve 1990'larda kurulan) *Harami* grubunun bir albümünden alınan kayıta, solistin icra özellikleri ezginin çoğu yerinde baskın bir yapı oluşturmaktadır. Türkünün asıl kaydı dinlenildiğinde alçalan ve yükselen tonlar, bazı sesleri vurgulama (*n, r*) ve iç içe telaffuz etme (*e-a*), uzun vibrasyonlar yapay performansta da zaman zaman öne çıkmaktadır. (URL 17). Bu durum, Atatürk'ün geri plandan gelen daha ince ses karakteri ile yumuşatılmakta; Atatürk'ün sesi ise gerçek sanatçının üslubu arasında kısmen kendisini gösterip kaybolmaktadır. Diğer taraftan bu sentetik performans örneğinde gerçek sanallığın kurulmasında, neden bir Anadolu-Rock grubu ve icrasının seçildiği de yöneltilmesi gereken bir sorudur. Kısacası bu örnek, yeni jenerasyonun kişisel zevkleriyle şekillenen amatör bir yapay zekâ denemesi olarak görülebilir.

Yukarıdaki çözümlemelerden hareketle derin öğrenme modelinin, yapay zekâ alanında metni konuşurmaya dönüştürmenin veya insan sesine metin okutmanın ötesinde insanın klonlanmış sesinin müzikal olarak inşa edilmesinin önünü açtığı belirtilebilir. Daha açık bir ifadeyle yapay zekâ tabanlı bir ses mühendisliği doğrultusunda konuşurma sesi ile (şarkı) söyletme sesi arasındaki farkın -yarı amatör veya (yarı) profesyonel denemelerle- belirginleştirilmeye çalışılması söz konusudur. Bu doğrultudaki denemelerin ilerleyen zamanlarda daha gelişeceği söylenebilir.

Diğer taraftan incelenmesi gereken başka bir önemli konu ise yapay zekâyla yaratılan performanslarda neden yukarıdaki türkülerin seçildiğidir. Bu konunun özel ve genel anlamda iki boyutu vardır. Birincisi adı geçen türkülerin çoğunlukla Rumeli ve Ege yöresinden olması ile Atatürk'ün doğup büyüdüğü kültürel ekolojik çevrenin -genel anlamda- örtüşmesinin bilinçli bir seçime dayandırıldığı düşünülebilir. Bu doğrultuda yapay bir performansın repertuarının Atatürk'ün ses karakterine uyacak şekilde belirlendiği de vurgulanabilir. Ayrıca bu yapay zekâ örneklerinde, Atatürk'ün sevdiği bilinen türküler ile savaş ve kahramanlık konulu ezgilerin seçilmesinin Atatürk'ün tarihi kişiliğiyle orantılandırıldığı da eklenebilir.

Genel boyut ise *AI cover* uygulamasıyla sentetik müzik performanslarının yaratılmasında anonimlik veya fikri mülkiyet (telif hakkı) konusunun dikkate alınmasıdır. Bu çalışmada yer alan çoğu türkünün anonim bir yasal altyapıya sahip olduğu fark edilmektedir. Buna karşılık eserin ana yapısının anonim olması ile sentetik performansın alt yapısını teşkil eden gerçek sanatçının stüdyo performansının buharlaştırılması birbirinden ayrılması gereken bir konudur. Telif hakkı açısından sorun oluşturabilecek bu noktada etik bir zemin de ortaya çıkmamaktadır. Bu açıdan ilerleyen zamanlarda müzik sektöründe yapay zekânın etik sertifikasyonu (felsefi olarak da insan sonrası etik) çözülmesi gereken bir mesele olarak karşımıza çıkacaktır.

Yapay zekâyla üretilen performansların yapısı ve alımlanmasına dair çözümlemeleri işlevsel yaklaşımla şöyle genişletilebiliriz:

Posthuman çağındaki bu tür simülatif performans örnekleri, insanlar arası sanatsal iletişimin “mevcudiyet duygusuyla işaretlenen” (Remshardt, 2008: 51) bedenselliğini başka bir boyuta yerleştirmektedir. Bu tür bir performans, iletişimin gerçekleştiği şekle göre sınıflandırılan önceki kültür bağlamlarından (sözlü, elektronik) hatta Web. 2.0 teknolojisine atfen- *Performans 2.0*¹⁸ (Buccitelli, 2012) olarak kavramsallaştırılan dijital performans türlerinden de farklı bir yapıdadır. Bedenin ontolojik statüsüne

ilişkin temel algılama biçimleri (hatta performansın şekli ve içeriği) elektronik kültür araçlarının icadı ve yaygınlaşmasıyla değişip biçimlense de posthuman çağında performans ve beden/faillik birlikteliği yapay zekâ teknolojisiyle boşluğa düşürülmektedir. Bu olgu, Roy Ascott (2006) tarafından “post-biyolojik çağ” (post-biological era) şeklinde tanımlanan bir dönemin farklı türden bir tezahürüdür.

İnsan sonrası çağda simüle edilmiş tekno-benlik ontolojisi, bu türden sentetik performansların yapısını derinden sorgulatmaktadır. Günümüze kadarki kayıtlı müzik ve medya endüstrisinde insan ontolojisinin zamandan veya mekândan soyutlanabilmesinin zihinsel karşılığı, kişinin mevcudiyetinin ve performansının gerçekliğine karşılık gelmekteydi. Bu noktada -aynı yerde bulunmama anlamında- mekân dışılık ise yaşanan dünya ile ölçeklendiriliyordu. Yapay zekâ teknolojisiyle üretilen bu tür performanstaki temel fark, burada belirginleşmektedir. Bu gelişmiş algoritmalarla ses fizyolojisi hem konuşma/konuşturma hem de müzik icra edebilme/ettirebilme bağlamında geri döndürülmektedir.¹⁹ Robert Pepperell (2005: 33) yaşadığımız çağda bu olguyu şöyle ifade etmiştir: *“Fiziksel olarak temellenmişiz ancak kavramsal olarak genişlemiş durumdayız, maddi gereklilik tarafından yönlendiriliyoruz ancak kavramsal olarak aşkınız”*.

Performans paradigmasının çatısı altındaki kavramlardan birisi de bağlamsal şartlar bütününde izleyici/dinleyici olgusudur. Performans olayında “iletişimsel davranış modu” (Baumann, 1992: 41) çerçevesinde, icranın temel belirleyiciliği üzerinde pay atfedilen alımlayıcı kitlenin, yapay zekâyla üretilen performanslardaki işlevinin nasıl olduğu da sorgulanması gereken önemli bir meseledir. Ralf Remshardt’a (2010: 135) göre “insan sonrası bir performans paradigmasında, seyirci ve icracı her ikisi de konumsal olarak belirleyici (diyalektik) varlık iddialarından vazgeçerler ve ortaya çıkan bir sistemin dinamik, birbirine bağlı parçaları olarak kendilerini yeniden yapılandırır”. Bu bağlamda Remshardt (2008: 57) “insan eylemi olmaksızın performans fikri ne kadar genişletilebilir?” şeklinde bir soru sorarak insan sonrası çağda, “neredeyse hiçbir şeyden performans” (performance from almost nothing) olabileceğine dair önemli bir olgunun altını çizmiştir. Bu doğrultuda “yeni bir performans ekolojisi için ortaya çıkan bir bilinç yükselmeye başlamıştır” (Remshardt, 2010: 139).

Yapay zekâ ile Atatürk’e türkü söyletme örneğinde performansın bireysel boyutunda “benliğin sunumu” (Goffman, 2014), icracının iradesinden ve faillikinden arındırılmaktadır.²⁰ Dolayısıyla icra sahibinin -icrasını bağlamsal şartlar bütünü gözeterek- belirleme potansiyeli bu sentetik performansın dışına itilmektedir. Buna paralel olarak dinleyici/izleyicinin ise muhatap alacağı ve tepkisini doğrudan yönlendireceği bir icracı bulunmamaktadır. Aynı zamanda -elektronik kültür ortamında olduğu gibi- kurumsal anlamda da icracıya -sonradan- ulaşabileceği bir bağlantı yoktur. Bu açıdan -incelenen türden- bir sentetik ve estetik performans biçiminin yapısı, sistemi kurgulayanlar ve uygulamaya koyanlar ile “dijital nettaşlar” (Narmanlıoğlu, 2016) arasındaki bir ilişkiye indirgenir. Böylelikle alımlayıcı kitle açısından sanal gerçekliğin sınırsız sınırlarının genişlemiş coğrafyası içerisinde “çifte bilinç”²¹ [double consciousness] (Ascott, 2003) ortaya çıkar ve insan varlığı tekrar haritalanır.

Yapay zekâ destekli bir sanal gerçekliği algılama potansiyeli olarak veya çifte bilinç kavramının bir boyutu şeklinde bu konuya ilişkin sorgulamalar devam ettirilebilir. Bu çalışmada incelenen örnekler çerçevesinde, yapay zekâ teknolojisini kullanan içerik üreticilerinin kendi sosyal medya hesaplarından söz konusu sentetik performansları, “AI cover” veya daha net bir şekilde “yapay zekâ seslendirmesi” şeklinde paylaştıkları görülmektedir. Bu sunuş biçimi, post insanın simülasyon evrenindeki varlıkların veya unsurların gerçekliğini işaretlemesi adına önemlidir. Böylelikle Manuel Castells’in (2008: 497) perspektifiyle “gerçek sanallığın inşası” yapılmaktadır. “Gerçekliğin farklı bir tarzda deneyimlendiği toplumsal bir mekân” (Timisi, 2005: 91) olan siber uzamda ise -hayatta olmasa da- varlığı kanıtı olan bir şahsiyetin ham sesinin sentetik türkü söyleme performansına dönüştürülmesiyle alımlayıcıların gerçek sanallık duygusu uyandırılmaktadır.

Bu çalışmada incelenen biçimiyle Atatürk’e türkü söylettilen sentetik performanslar aracılığıyla müzikal alanda bir tür gerçek sanallık tasarımının yapıldığı ve bu yapay zekâ uygulamalarının kişinin (Atatürk’ün) gerçekliğini zenginleştirme işlevinde bulunduğu vurgulanabilir. Bu bağlamda yapay zekâ teknolojisi ile geleneksel müziğin buluşturulmasında ve aralarındaki etkileşimde Atatürk’ün seçilmesinin bir başka boyutu da dijital evrendeki post insanın romantik bilinç dışının harekete geçişi/geçirilişidir. Bütüncül

anlamda bu türden bir simülasyon, gerçek ve hakikatle bağı koparmayan; gerçek dünya içerisinde de ulusal kimliği ve bilinci pekiştiren bir işlevdedir. Özetle yapay zekâ algoritması geniş bir ses materyali rezervini sentezlemesi ve işlemesiyle duygusal rezonanslar sağlamaktadır.

Yapay zekâ teknolojisi kullanan içerik üreticilerinin gerçek sanallığı yapılandırışlarının başka bir boyutu, tarihi zemin üzerinden tekno-müzikal ve tekno-kültürel bazı parametreleri dikkate alıp almamalarıdır. Sentetik performansta seçilen öznenin kimliği, mesleği, tarihi kişiliği, yaşadığı dönem gibi çeşitli bağlamsal faktörlerin müziğin türü ile de entegrasyonu sağlanarak kişisel ve kolektif bilincin yapılandırılması önemlidir. Bu doğrultuda hayal ve hakikat âlemindeki bilinç ile duygu haritası daha canlı renklere boyanabilir. Örneğin, Atatürk'ün *Bir Fırtına Tuttu Bizi* (URL12) ve *Sarı Zeybek* (URL18) türkülerini seslendirdiği düzenlemelerde, 78 devirli taş plaktan sedef iğneli gramofonun cızırtıları içerisinde bir ezgi dinlemiş hissini verilmeye çalışıldığı vurgulanabilir. Bu yapay performans örneklerinde “gösteren ile gösterilen arasındaki doğal bağlantının” (Guiraud, 2016: 43) olabildiğince kurulmaya çalışıldığı söylenebilir. Buna karşılık yukarıdaki veya birçok yapay seslendirme modellemelerindeki enstrüman girişleri ise -genellikle günümüzün ses teknolojisi doğrultusunda yapıldığından- gerçek sanallık çizgisinden çıkılmasına sebep olmaktadır. Özetle, sentetik performansların vokal kısımları gerçek sanallık açısından kısmen daha başarılı olarak öne çıkmaktadır.

Gerçekliğin ve sanallığın tekrarlanan çekim gücünün etkisiyle yapay zekâyla yaratılan sentetik performanslarda gerçek sanallıkla ilişkisi kurulamayan örneklerle de rastlanabilmektedir. Örneğin Atatürk'e, *Telli Turnam Selam Götür* (URL25) türküsünün söylettilmesi, söz konusu sentetik performansı -kurgusal anlamda- anonim bir türkü ekseninde tarihi bağlama yerleştirmekten uzak olan başarısız bir kendin yap modellemesidir. Gerçek sanallığın absürtleşmesi açısından kişisel beğenilerden oluşan müzik listeleri doğrultusunda bu tip örneklerin, farklı müzik türlerini de kapsayacak şekilde çoğalabileceği ön görülebilir.

Sonuç

İnsan ve makine ilişkisinin yanı sıra teknoloji ve kültürün birbirlerini etkilemesi bağlamında şunlar söylenebilir: Makinelerin, benzeriz insan varlığını gasp edebileceği ya da yaratıcılarına sırt çevirerek dünyayı ele geçirebileceği; daha sınırlandırılmış olarak sanat, edebiyat ve müzik gibi alanlarda insan kontrolünü tehdit edeceği, aslında yeni olmayan (eski yeni) teknolojik determinizm zaviyesinden eleştiriler ve ihtimaller dizisidir. Bu tür bakış açılarının gerçekliği veya haklı tarafları olmakla birlikte teknolojinin sosyal ve kültürel olarak da inşa edilebileceğine ilişkin mevcut kuramlar hatta örnekler gözden kaçmamalıdır. Ayrıca yapay zekâ teknolojisiyle ilgili gelişmeleri aktarmak ve durumu betimlemek için, “makine formundaki insan olmayan varlıklar” şeklindeki ifadelerde teknolojiyi üreten ve yönlendiren gücün insan olduğunun unutulmaması da önemli bir diyalektiktir.

Bu çalışmada derin öğrenme (deep learnig) modeli doğrultusunda yapay sinir ağlarıyla müzikal eserler bestelemekten ziyade daha önce üretilmiş eserin, söz ve müziğinin ayrıştırılıp önce gerçek icracısından koparılması, sonra da ses klonlama tekniğiyle nasıl sentetik bir performans yaratıldığı Atatürk'ün yapay türkü söyleme performansları örneklerinde incelenmiştir.

Müzik yaratma sürecinin bilgisayarlaştırılmasına ilişkin uygulamaların geçmişi on yıllar öncesine götürülmesine karşılık yapay zekâ algoritmalarıyla müzik kompozisyonu denemelerinin -yapay zekânın diğer alanlarda uygulanmaya başlaması gibi- henüz kuluçka safhasında olduğu genel bir kanıdır. Bu bağlamda çalışmanın özgün sonuçlarının yanı sıra geleceğe dair olası sorunlar ve konular üzerinde keskin çıkarımlarda bulunmadan şunlar ifade edilebilir:

Performans kavramının dönüşümü veya insanların sanatsal iletişim performansının tekrar biçimlenişi bağlamında birbiriyle ilintili şu iki temel sonuç yansımaktadır: (1) fiziksel olarak şimdide bulunmadan tekno-kültürel alana -irade dışı- somut olarak dahil olabileme/edilebilme; (2) icranın bedensizliği veya performansta bedenin failliğinin yıkılması. Bu olguların, bahsedilen ölçülerle, kaydedilmiş performansın yinelenmesinden (örneğin plak-kaset) veya zamansal ve uzamsal açıdan çevrimiçi veya çevrimdışı performans ölçülerinden farklı bir yapıda olduğu ortaya çıkmaktadır.

Diğer taraftan bu çalışmada incelenen sentetik performansların bazılarının kuluçka safhasındaki bir teknolojinin kişisel merak, heves ve fantezi ile çeşitli bağlamsal faktörler gözetmeden amatör bir şekilde üretildiği tespit edilmektedir. Bu açıdan bazı örneklerin kültürel anlamda bilinçli bir dönüştürülüşü bütünüyle temsil etmediği; yapay zekânın içerik üreticilerin birçoğunun aslında üreten tüketici olarak konumlandığı; sürükleyici bir deneyim yaşadığı görülmektedir.

Tarihin çeşitli zamanlarında icat edilip insan yaşamına entegre edilen farklı teknoloji türlerine ilişkin teknofili veya teknofobi yaklaşımları gibi yapay zekâ da bir dizi soru işaretini beraberinde getirmektedir. Pek çok insana göre cin şişeden çıkmıştır. Bu açıdan yapay zekânın, yaratıcı endüstriler içerisinde müzik teknolojisini dönüştürme gücünün yüksek olacağı ve bu olgunun sosyal, kültürel ve ekonomik etkilerinin yansıtacağı açıktır. Bu doğrultuda müzik üretiminin yapay zekâyâ devredilmesi ile kalbi olmayan besteci modelinin inşasının başlayacağı; “metaverse”de provalar, konserler, festivaller, stüdyo kayıtları, sanal enstrüman çalma, sanal müzik mağazaları, sanal müzik terapisi gibi yeniliklerin insanın alternatif yaşamına katılacağı ve karışacağı söylenebilir. Bununla birlikte yapay zekâ teknolojilerinin etik bir çerçevesinin nasıl çizileceği, telif haklarının nasıl bir yasal zemine oturtulacağı; yapay zekânın ürettiği (veya yapay zekâyâ üretilen) materyallerin folklor niteliği taşıyıp taşımadığı; halk müziği açısından nasıl bir gelecek ortaya çıkacağı; bu bağlamda *makine türküsünün* -üretilme ihtimaline paralel olarak- nasıl bir kültürel algıya karşılık geleceği, ilerleyen zamanların çözülmesi gereken sorunları olacaktır.

Yapay zekâ teknolojisinin insan yaşamına getireceği yeniliklerin olumlu ve olumsuz etkileri bir tarafa, şu an gerçek olan ise derin bir değişim-dönüşüm çağından son sürat geçtiğimizdir. Bu doğrultuda yapay zekânın mümkün kıldığı yeni bir müzik üretim ve tüketim çağının eşiğinde olduğumuz bir gerçektir.

Sonnotlar

¹ Yapay zekâ teknolojisinin gelişmesinde matematikçi John von Neumann, psikoloji alanında Burrhus Frederic Skinner ile Noman Chomsky'nin önemli katkılarının olduğu belirtilmektedir. Yapay zekâ terimi ise Amerikalı bilgisayar bilimci John McCarthy tarafından (1955) icat edilmiştir. (Cope, 2021: 163).

² Yapay zekanın önemli bir alt alanı makine öğrenimidir. Bu yöntem, veri ve algoritmaların kullanımıyla insanların öğrenme şeklini taklit etmeye çalışmaktır. (Martin vd., 2022: 11).

³ “Derin öğrenme, makine öğreniminin bir alt alanıdır. Bu makine öğrenimi tekniği, insan beyninin davranışını mümkün olan en iyi şekilde simüle etmeye çalışırken, büyük veri kümelerinden öğrenerek iyileştirmeye de olanak tanır” (Martin vd., 2022: 12).

⁴ Müzik ve yapay zekâ ilişkisinin tarihçesi veya bu alandaki gelişmeler hakkındaki ayrıntılı bilgiler bu çalışmanın kapsamı dışındadır. Bu konuda ayrıca bakınız Verma, 2021; Miranda, 2021.

⁵ Bu çalışmaya konu ve örnek olduğu gibi özellikle de fiziksel varlığı bu dünyadan ayrılmış bir insanın sesi.

⁶ Bilgisayar ve internet teknolojisi üzerindeki teorik ve pratik gelişmelerin gecikmesinin bir cephesi, Thomas Khun'un teorisıyla değerlendirildiğinde bilimsel devrim olarak başlayan sürecin olağan bilim dönemi şeklinde egemenliğini sürdürülmesi diyalektiğinde aranabilir.

⁷ Benjamin N. Colby, George A. Collier ve Susan K. Postal “Comparison of Themes in Folktales by the General Inquirer System” (1963); Alan Dundes'in “On Computers and Folktales” (1965).

⁸ Bu bakış açısı “ofis fotokopi folkloru (office copier folklore), fotokopi folkloru (photocopier folklore) şeklindeki kavramlarla ifade edilmiştir. (Frank, 2011: 8-9).

⁹ Posthümanizm ayrıca, dünyada insan olmayan varlıkların kültür oluşturu rolünü içerir.

¹⁰ Atatürk ve yapay zekâ ilişkisini müzikal anlamda işaretleyen gelişmelerden birisi *Şişecam* tarafından gerçekleştirilmiştir. Atatürk'ün talimatıyla 1935 yılında Türkiye İş Bankası tarafından kurulan *Şişecam*, cumhuriyetin 100'üncü yılında “Atatürk'ün En Seveceği Şarkılar” adlı yapay zekâ projesiyle dikkat çekmiştir. (URL6). *Şişecam* Spotify sayfasında 55 şarkılık listeye bakılabilir. (URL7).

- ¹¹ Yapay zekâ teknolojisiyle Atatürk'ün Türkçe, İngilizce ve Fransızca olarak sentetik konuşmalarına ve bu bağlamdaki sözlerine bu bağlantıdan ulaşılabilir. (URL4).
- ¹² Atatürk'ün "Benim naçiz vücudum elbet bir gün toprak olacaktır, ancak Türkiye Cumhuriyeti ilelebet payidar kalacaktır. Ve Türk milleti emniyet ve saadetini zamin prensiplerle medeniyet yolunda, tereddütsüz yürümeğe devam edecektir" şeklindeki sözleridir. (URL8).
- ¹³ Örneğin *İki Keklik Bir Kayada Ötüyor* türküsünün saz bölümü dinlenildiğinde türkünün mevcut icracısının Orhan Hakalmaz olduğu; Atatürk'ün sesinin Hakalmaz'ın sesi silinerek türküyü klonlandığı ortaya çıkmaktadır.
- ¹⁴ İkinci yöntem ise herhangi bir şarkının söz ve müziğin ayrıştırılarak söyleme performansının yapay zekâ uygulayıcısı tarafından icra edilmesi ve klonlama ile biçimlendirmenin de bunun üzerine inşa edilmesidir.
- ¹⁵ Mustafa Kemal Atatürk maddi ve manevi bütün varlığıyla kalbimizdedir. Bu doğrultuda çalışmada konuyu çözümleyen ve durumu betimleyen bazı kavram veya ifadeler, başka bir şahsiyet gözetilerek de düşünülebilir.
- ¹⁶ Yapay zekâyla üretilen performans ve bu performansın alımlanmasına dair çözümlemeler ilerleyen kısımlarda yapılacaktır.
- ¹⁷ Norm Ender'in Cumhuriyetin 100'üncü yılı için bestelediği "Parla Marşı" yapay zekâ aracılığıyla Zeki Müren'e söylendirilmiştir. Bu örnek, aslen bir tiyatrocunun Aytuğ Sciotti adlı bir kullanıcının "Parla Marşı"nı önce kendisinin seslendirmesi ardından Zeki Müren'in performansına dönüştürmesiyle gerçekleştirilmiştir. Söz konusu örnekte dikkat çekici taraf ise Aytuğ Sciotti'nin bu marşı, Zeki Müren'in ses karakteri ve söyleyiş tarzını da gözetenek olabildiğince profesyonel seslendirmesidir. Bu doğrultuda Zeki Müren'in "Parla Marşı"ndaki sentetik performansında -bazı yerlerde biraz abartılı olsa da- gerçek hayattaki vibrasyonları aktarılmaya çalışılmıştır. (URL26).
- ¹⁸ "Dijital ortamlarda estetik, üretim, alımlama ve tepki sürecini karşılayan bir terimdir" (Buccitelli, 2012).
- ¹⁹ Burada altının çizilmesi gereken husus ise -bu çalışmada incelenen şekliyle- bu tür bir sentetik performansın aslında gerçek bir performansın üzerine inşa edilebildiğidir.
- ²⁰ Elektronik kültür ortamında dolayimli/aracılı (mediated) veya kaydedilmiş performansların sunulduğu bağlamsal şartlar açısından icracı ve dinleyici/izleyicinin iletişimsel zemini ve karşılıklı etkileyciliğinin diyalektiği boyut değişirse de devam etmektedir. (Örneğin, televizyonda canlı yayına katılma ve istekte bulunma, radyoya mektup yollama ve şikâyetle bulunma vb.) Dijital ortamlarda da çevrim içi ve çevrim dışı performanslarda bu tür bir diyalektik söz konusudur. Örneğin beğen butonuna tıklama, yorum yazma, emojiler ekleme, engelleme vb. Bu diyalektiğe dair örnekler çoğaltılabilir.
- ²¹ R. Ascott (2003: 358-359) tarafından ifade edilen *çifte bilinç* kavramı, "aynı anda birbirinden tamamen farklı iki deneyim alanına erişim sağlayan varoluş durumunu" karşılamaktadır. Örneğin şamanın hem gündelik dünyada hem de psişik alanlarda trans halinde gezinmesi gibi. Bilgisayar teknolojisi açısından ise siber uzayın sonsuzluklarında zahmetsizce hareket edebilme gücü.

Kaynaklar

- ADORNO, Theodor W., GİLLESPİE, Susan. (1993). "Music, Language, and Composition". *The Musical Quarterly*, C. 77, S. 3, 401-414.
- AKSOY, H. (2023). "Folklor ve Gelenek Kavramlarına ChatGPT'nin Yazdığı Masallar Üzerinden Bakmak". *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Özel Sayı 1*, 524-536.
- ALPYILDIZ, E. (2018). *Yurttan Sesler, Ankara Radyosu'ndan Türkiye'ye Açılan Pencere*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- ASCOTT, R. (2003). *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*. (Ed. E. A. Shanken), Berkeley, University of California Press.
- ASCOTT, Roy. (2006). *Engineering Nature Art & Consciousness in the Post-Biological Era*. (Ed. R. Ascott). UK: Intellect Books.
- ATAMAN, S. Y. (1991). *Atatürk ve Türk Musikisi*. Ankara: Atak Ofset.
- BAJPAİ, A. (2022). "Posthumanism and Children's Literature: A Study of Indian Folktales". *The Criterion: An International Journal in English*, C.13, S. 2, 86-96.

- BAUMAN, R. (1992). "Performance". (Ed. R. Bauman). *Folklore, Cultural Performance, and Popular Entertainments* (41-49). New York: Oxford University Press.
- BİLGE SAVCI, E. (2023). "Evaluation of Texts Produced by Artificial Intelligence In Terms of Folklore". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, C. 16, S. 41, 1-14.
- BLANK, T. J. (2012). "Introduction: Pattern in the Virtual Folk Culture of Computer- Mediated Communication". (Ed. Trevor J. Blank). *Folk Culture in the Digital Age: The Emergent Dynamics of Human Interaction*, (1-24). Utah State University Press.
- BLANK, T. J. (2013). *The Last Laugh: Folk Humor, Celebrity Culture, and Mass-Mediated Disasters in the Digital Age*. University of Wisconsin Press.
- BRYNJOLFSSON, E. (2022). The Turing Trap. *Daedalus*, C. 151, S. 2, 272-287.
- BUCCİTELLİ, A. B. (2012). "Performance 2.0: Observations toward a Theory of the Digital Performance of Folklore". (Ed. Trevor J. Blank). *Folk Culture in the Digital Age: The Emergent Dynamics of Human Interaction* (47-59). Utah State University Press.
- CARAMİAUX, B., LOTTE, F., GEURTS, J. vd. (2019). "Ai in The Media and Creative Industries". *Research Report, New European Media (NEM)*, 1–35,
- CASTELLS, M. (2008). *Ağ Toplumunun Yükselişi 1. (2. Bs.)*. (Çev. E. Kılıç). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- CİVİT, M., CİVİT-MASOT, J., CUADRADO, F., ESCALON, M. J. (2022). "A Systematic Review of Artificial Intelligence-Based Music Generation: Scope, Applications, and Future Trends". *Expert Systems With Applications* 209, 1-16.
- COLBY, B. N., GEORGE A. C, and SUSAN K. P. (1963). Comparison of Themes in Folktales by the General Inquirer System. *Journal of American Folklore Society*, C. 76, s. 302, 318-323.
- COPE, D. (2021). "Music, Artificial Intelligence and Neuroscience". (Ed. E. Reck Miranda). *Handbook of Artificial Intelligence for Music Foundations, Advanced Approaches, and Developments for Creativity*. (163-198). Springer Nature. Switzerland.
- DUNDES, A. (1965). "On Computers and Folktales". *Western Folklore* C. 24 S. 3, 185–89.
- ELLUL, J. (2004). *Sözün Düşüşü*. (Çev. Hüsamettin Arslan). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- FERREİRA, P., LİMONGİ, R., FAVERO, L.P. (2023). "Generating Music with Data: Application of Deep Learning Models for Symbolic Music Composition". *Appl*, C. 13, S. 4543, 1-19.
- FRANK, R. (2011). *Newslore: Contemporary Folklore on the Internet*. Jackson: University Press of Mississippi.
- GERE, C. (2019). *Dijital Kültür*. (Çev. A. Akın). Konya: Salon Yayınları.
- GOFFMAN, E. (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (Çev. B. Cezar), (3. b.s), İstanbul: Metis Yayınları.
- GUİRAUD, P. (2016). *Göstergebilim*. (Çev. Mehmet Yalçın), (3. Bs.), Ankara: İmge Yayınevi.
- İLİCAK, N. G. ve ÇİNKÖ, K. (2021). "Yapay Zekânın Yarattığı Masal: Prens ile Tilki". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, C. 10, S. 2, 703-719.
- KUHN, T. S. (1995). *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*. (Çev. N. Kuyas), (4. b.s.). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- LOUİ, P. (2021). "Neuroscience of Musical Improvisation". (Ed. Eduardo Reck Miranda). *Handbook of Artificial Intelligence for Music Foundations, Advanced Approaches, and Developments for Creativity*. (97-115). Springer Nature. Switzerland.
- MARTİN, E., AVILA ROJAS, Ley-Olivia. (2022). Tools for AI Music Creatives. *School of Electrical Engineering and Computer Science Bachelors program in Information and Communication*. Stockholm.

- MİRANDA, R. (2021). *Handbook of Artificial Intelligence for Music Foundations, Advanced Approaches, and Developments for Creativity*. Springer Nature Switzerland.
- MYSLIWIĞC, D. (2023). "AI-Composed Music for User Preference Using Reinforcement Learning". *TScIT*, C. 39, S. 7, 1-9.
- NARMANLIOĞLU, H. (2016). *Yurttaşın Nettaşı*. (Ed. N. Timisi), *Dijital, Kavramlar, Olanaklar, Deneyimler* (63-86). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- PEPPERELL, R. (2003). *The Posthuman Condition Consciousness Beyond The Brain*. Great Britain: Cromwell Press.
- PEPPERELL, R. (2005). "Posthumans and Extended Experience. *Journal of Evolution and Technology*", C. 14, S. 1, 28-41.
- REMSHARDT, R (2008). "Beyond Performance Studies: Mediated Performance and the Posthuman". *Culture, Language & Representation* 6, 47-65.
- REMSHARDT, R. (2010). "Posthumanism". (Ed. Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender and Robin Nelson). *Mapping Intermediality in Performance*. (135-139). Amsterdam University Press.
- STURM, B., BEN-TAL, O. (2021). "Folk the Algorithms: (Mis) Applying Artificial Intelligence to Folk Music". (Ed. R. Miranda). *Handbook of Artificial Intelligence for Music*. (423-454). Springer Nature Switzerland.
- ŞENEL, S. (2017). Atatürk'ün Kendi Sesinden Bir Türkü Plağı Var Mıdır? http://www.musikidergisi.com/yazar-284/ataturkun_kendi_sesinden_bir_turku_plagi_var_midir..html Erişim: 09.01.2024.
- TAN, N. (2000). *Atatürk ve Türk Halk Kültürü*. Ankara: Folklor Araştırma Kurumu Yayınları.
- THOMPSON, T. (2012). "Netizens, Revolutionaries, and the Inalienable Right to the Internet". (Ed. Trevor J. Blank). *Folk Culture in the Digital Age: The Emergent Dynamics of Human Interaction* (25-45). Utah State University Press.
- THOMPSON, T. (2019). *Posthuman Folklore*. America: University Press of Mississippi.
- TİMİŞİ, N. (2005). "Sanallığın Gerçekliği: İnternetin Kimlik ve Topluluk Alanlarına Girişi". (Ed. M. Binark ve B. Kılıçbay). *İnternet, Toplum, Kültür* (89-105). Ankara: Epos.
- VERMA, S. (2021). Artificial Intelligence and Music: History and the Future Perceptive. *International Journal of Applied Research*, C. 7, S.2, 272-275.

İnternet Kaynakları

- URL1: <https://folkrrn.org/> Erişim Tarihi: 06.01.2024
- URL2: <https://www.vice.com/en/article/j5xnbb/irish-folk-music-ai> Erişim Tarihi: 06.01.2024
- URL3: https://aimc2021.iem.at/wpcontent/uploads/2021/06/AIMC_2021_HuangSturm.pdf Erişim Tarihi: 10.01.2024
- URL4: <https://enbuyukarmagan.teknosa.com/> Erişim Tarihi: 08. 01. 2024
- URL5: <https://www.dha.com.tr/kultur-sanat/ataturk-yapay-zeka-teknolojisiyle-turk-halkina-seslendi-2318644> Erişim Tarihi: 08. 01. 2024
- URL6: <https://www.aa.com.tr/tr/sirkethaberleri/sanayi/ataturk-bugun-hangi-sarkilari-severdi-sorusu-yapay-zekayla-yanit-buldu/683575> Erişim Tarihi: 08. 01. 2024
- URL7: <https://open.spotify.com/playlist/4BIguT7clmXfFz0EjkTiXE> Erişim Tarihi: 08. 01. 2024
- URL8: https://www.youtube.com/shorts/NqQIuZ_SyZ0 Erişim Tarihi: 08. 01. 2024
- URL9: https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Atat%C3%BCrk_in_K%C4%B1z%C4%B1lcahamam,_1934.jpg Erişim Tarihi: 19.01.2024
- URL10: <https://www.youtube.com/watch?v=WiW8E22qNuA> Erişim Tarihi: 09. 01. 2024

- URL11: <https://www.youtube.com/watch?v=BO1uJK9Qpvo> Erişim Tarihi: 09. 01. 2024
- URL12: <https://www.youtube.com/watch?v=SBhk3SnyQ4k> Erişim Tarihi: 09. 01. 2024
- URL13: <https://www.youtube.com/watch?v=1o3jdmJ2M> Erişim Tarihi: 09. 01. 2024
- URL14: <https://www.youtube.com/watch?v=VOyljwVmMew> Erişim Tarihi: 09. 01. 2024
- URL15: <https://www.youtube.com/watch?v=hZwIgjje05k> Erişim Tarihi: 09. 01. 2024
- URL16: <https://www.youtube.com/watch?v=3NNySw3jHX8> Erişim Tarihi: 09. 01. 2024
- URL17: https://www.youtube.com/watch?v=W_2fQ29NDoo Erişim Tarihi: 09. 01. 2024
- URL18: <https://www.youtube.com/watch?v=T13AFpDb-pc> Erişim Tarihi: 09. 01. 2024
- URL19: https://www.youtube.com/watch?v=-0e_2kjLfE0 Erişim Tarihi: 09. 01. 2024
- URL20: <https://www.youtube.com/watch?v=bbkCKHyvYp4> Erişim Tarihi: 09. 01. 2024
- URL21: <https://www.youtube.com/watch?v=QnLpdFCT3tA> Erişim Tarihi: 09. 01. 2024
- URL22: https://www.youtube.com/watch?v=_Ch0mpQHcf8 Erişim Tarihi: 09. 01. 2024
- URL23: <https://www.youtube.com/watch?v=qbKWuSWsRcU> Erişim Tarihi: 09. 01. 2024
- URL24: <https://www.youtube.com/watch?v=nAv8f0bNBOW> Erişim Tarihi: 09. 01. 2024
- URL25: <https://www.youtube.com/watch?v=-oHdDeMyisc> Erişim Tarihi: 09. 01. 2024
- URL26: <https://www.youtube.com/watch?v=kz-qaiK7I1Y> Erişim Tarihi: 14.01.2024

ZEYNEP TOSUN TASARIMLARINDA GİYİM KUŞAM ARACILIĞIYLA KÜLTÜR AKTARIMI

H. Nurgül BEGİÇ* & Dilem DOĞAN**

Öz

Toplamları birbirinden ayıran özelliklerin başında kültürel farklılıklar gelir. Kültür, geleneğin yaşaması gelenek ise tarihsel süreçteki somut ve soyut değerler bütününe sahip çıkılmasını sağlar. Küreselleşmenin etkisiyle bu çeşitlilikler yok olmakta ve tektipleşmeye doğru gitmektedir. Bu bağlamda gelişen teknoloji ile moda sektörünün uluslararası giyim markalarının etkisiyle sosyo ekonomik ve sosyo kültürel yaşam biçimleri değişmekte ve giyim kuşam kültürleri giderek yok olmaktadır. Toplumsal ve kültürel açıdan yeni nesil, dönem modasına uygun tasarımcıları örnek almaktadır. Bu sebeple tekstil ve moda tasarımcıları etnik olan kumaşları, giyim kuşam donatılarını, motifleri, renkleri ve süslemeleri tasarımlarında yer vererek yaşatılması ve tanıtılmasına elçilik etmektedirler. Bu gelişmelere bağlı olarak Türk kültüründe yer alan çeyiz geleneği içerisinde ev ve giyim donatılarında kullanılan süsleme (bezeme) aracı olan tel kırma, kanaviçe işlemlerde moda tasarımcısı Zeynep Tosun tarafından yeni tasarımda yer vermiş kültürün tanıtılmasına aracılık etmiştir.

Çalışmada, geleneksel el sanatlarının sürdürülebilirliği anlamında güncel moda tasarımlarının buluşması hedeflenmiştir. Bu hedefleri kullanan moda tasarımcısı Zeynep Tosun' un tasarımlarında geleneksel el sanatlarından faydalanarak hazırladığı 2023 ZT markası adı altında Anadolu' dan Sirius' a, 2021 İlkbahar Yaz Couture Apasas Özel Tasarım ve 2018 Haute Couture Harem Geceleri kapsül koleksiyonları incelenerek tanıtılacaktır. Anadolu'nun kültürel motifleri, renkleri ve dokularıyla Sirius'un mistik atmosferi veya Harem gecelerinin bir araya getirilerek ortaya çıkarılmıştır. Bu koleksiyonlar, el sanatlarının zenginliği ve çeşitliliği moda tasarımı bağlamında desteklemiştir. Tasarımlarında yer alan tel kırma tekniği, Anadolu'nun pek çok yerinde farklı isimlerle üretilmekte ve günümüze kadar gelen bu süsleme tekniği tasarımcının ilgi odağı olmaktadır. Bartın işi olarak da bilinen “tel kırma” giyim, tekstil ve ev donatısında kendine özel araç ve gereçlerle yapılmaktadır. Tasarımlarda yer alan işleme detayları modacının geleneği geleceğe aktarma prensibi ile koleksiyonlarında görülmektedir. Bu araştırma nitel araştırmanın veri toplama araçlarından biri olan doküman analizi yöntemi ile yapılmıştır. Araştırmanın kapsamı moda tasarımcısı Zeynep Tosun hakkında bulunan yazılı ve medyadaki kaynaklar, sosyal medya da yer alan haberler oluşturmaktadır. Zeynep Tosun'un çalışmaları, moda dünyasında ve aynı zamanda Anadolu kültürel mirasın korunması ve yaşatılması açısından önemlidir. Geleneksel el sanatlarının sürdürülebilirliği modern tasarımlarla buluştuğu bu koleksiyonlar, Türk modasının uluslararası alandaki tanınırlığını arttırmakta, yerel kültürün ve el sanatlarının değerini vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: kültür, Zeynep Tosun, tasarım, moda, tel kırma.

* Doç. Dr., begicnurgul@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5727-7516, İzmir Demokrasi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir / Türkiye.

** Yüksek Lisans Öğrencisi, dlm.dogan@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1841-0123, İzmir Demokrasi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir / Türkiye.

ZEYNEP TOSUN DESIGNS FROM CLOTHING CULTURE TRANSMISSION

Abstract

Cultural differences are one of the primary factors distinguishing communities from each other. Culture ensures the preservation of tradition, which in turn maintains a collective of tangible and intangible values throughout historical processes. With the impact of globalization, this diversity is diminishing, and homogenization is taking place. Concurrently, advancements in technology are altering socio-economic and socio-cultural lifestyles through the influence of international clothing brands in the fashion sector. As a result, traditional clothing cultures are gradually disappearing, with the younger generation looking up to designers who align with contemporary fashion trends. Consequently, textile and fashion designers serve as ambassadors for the preservation and promotion of ethnic fabrics, garments, motifs, colors, and embellishments in their designs.

In light of these developments, Zeynep Tosun, a fashion designer, has incorporated elements of Turkish culture, particularly the decorative technique of "tel kırma" (wire breaking), into her new designs within the trousseau tradition. In the study, it is aimed to bring together current fashion designs in terms of sustainability of traditional handicrafts. Using these goals, the 2021 Spring Summer Couture Apasas Special Design and 2018 Haute Couture Harem Nights capsule collections, from Anatolia to Sirius, under the 2023 ZT brand, prepared by fashion designer Zeynep Tosun, using traditional handicrafts in her designs, will be examined and introduced. These collections blend the cultural motifs, colors, and textures of Anatolia with the mystical atmosphere of Sirius or the elegance of Harem nights to create unique pieces. This approach supports the richness and diversity of handicrafts within the context of fashion design. The "tel kırma" technique, also known as "Bartın işi" (Bartın work), is produced under various names across many regions of Anatolia and has become the focus of the designer's interest, being applied to clothing, textiles, and home decor with its distinctive tools and materials.

The intricate details in the designs reflect the designer's principle of transmitting tradition to the future through her collections. This research was conducted using the document analysis method, which is one of the data collection tools of qualitative research. The scope of the research consists of written and media sources about fashion designer Zeynep Tosun and news on social media. Zeynep Tosun's work holds significant importance not only in the fashion world but also in the preservation and promotion of cultural heritage. These collections, where traditional handicrafts meet modern designs, enhance the international recognition of Turkish fashion, emphasizing the value of local culture and handicrafts.

Keywords: culture, Zeynep Tosun, design, fashion, tel kırma.

Giriş

Tarih boyunca farklı coğrafyalarda yaşayan topluluklar beslenme, barınma ve giyinme gibi temel ihtiyaçların karşılanması için sürekli olarak arayışa girmişlerdir. Bu arayışlar onların farklı hammaddeler yardımıyla giyim alanında değişimler oluşturmalarına zemin hazırlamıştır. Tarih öncesi çağlardan itibaren başta doğa şartlarından kendilerini korumak ve örtmek amacıyla tekstilin dolasıyla giyimin ve zamanla giyim kuşam kültürünün ortaya çıkmasına öncülük etmişlerdir.

Giyinme/örtünme öncelikli olarak bir ihtiyaçtır. Dış etkenler, iklim şartları gibi farklı sebeplerden korunma amacıyla ortaya çıkmıştır. İlk insanların var olmasıyla hayatımızda yer edinen giyim, ilk olarak bitkilerin liflerinden, avladıkları hayvanların tüylerinden ve derilerinden elde edilmiştir. Yaşamsal bir ihtiyaç olan giysi, insanların bedenlerini çeşitli ihtiyaçlar doğrultusunda kullandığı farklı elyaf, ip, kumaş, aksesuar gibi malzemeler barındıran alt, üst, iç, dış giyim gibi çeşitleri bulunun bir obje olarak görülmüştür. Zamanla toplulukların gelişmeye başlaması onların bir araya gelerek yaşam sürdürmesini sağlamıştır. Bu durum sosyal toplulukların oluşmasına ve paralel olarak giyim kuşam kültürünün ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır (Begiç ve Öz,2019:182).

Kültür yaşayan, değişen ve gelişen bir dinamiktir. Sürekli olarak nesilden nesile aktarılan, toplumla beraber uzun yıllar boyunca yaşam süren gelenekleri içinde barındırır. Yaşam standartlarından şekillenerek oluşan gelenek, toplumun kimliğini, benliğini, maddi ve manevi yanlarıyla bir bütün halinde birleştirerek diğer farklı topluluklardan ayrılmasını sağlamaktadır. Kültürler arasında bir ilişki oluşmasında kullanılan gelenek, tarihsel süreçte geçmişle gelecek arasında bağlantının sağlanmasında temel kaynaktır. Toplulukların kültürel yapılarına, bulundukları koşullara göre giyim şekilleri de çeşitlilik göstermiştir (Begiç ve Öz,2019:475). Bu bağlamda bir topluma farklı kimlik kazandıran ve onu diğerlerinden ayıran en önemli özelliklerin başında gelenekleri gelmektedir. Türkler de tarih boyunca kendilerine has geleneklerini oluşturmuşlardır. Giysilerinde, kültürlerinde tarihi geçmişlerinde var olan konar göçerlik (Begiç ve Öz,2020:57) ve göçebe yaşamdan yerleşik yaşama geçiş oldukça etkili olmuştur. Başlangıçta örtülerek doğa koşullarından korunmak için kullanılan giyim eşyaları zaman içinde sosyal, ekonomik, kültürel ve dini değerlerden etkilenerek bölgesel ve milli özellikleri yansıtmıştır. Türk kültürü içinde var olan geleneksel el sanatları toplumda farklılaşan yaşamsal ihtiyaçlarla beraber sürekli gelişim ve değişim içerisinde.

Türklerin giyim kuşamı, tarih sahnesinde uzunca bir süre yer almalarından ve çok geniş bir coğrafi alana yayılmalarından kaynaklı olarak çok çeşitli ve kendine has özellikleri barındırmaktadır (Kaya Durmaz,2019:29). Giyim kuşam pek çok kültür, din, gelenek, yaşam gibi faktörlerin bağlamında etkilenmiş ve çeşitlenmiştir. Her bölgede her yörede her şehir ve her köyde kendi içinde oluşurken değişimler, etkilemeler ve etkilenmeler farklılıkların oluşmasına olanak sağlamıştır.

Binlerce yıllık tarihi bir geçmişe sahip olan Anadolu coğrafyası zaman içinde pek çok medeniyetin uğradığı bir yer olmuştur. Orta Asya' dan Anadolu' ya, Anadolu' dan Balkanlar' a toplumlar arasında birbirleri ile etkileşim içinde olmalarını birbirlerinden etkilenmesini sağlayarak geniş bir kültürel çeşitliliğin oluşmasını sağlamıştır. Böylece Anadolu coğrafyasının her yerleşim bölgesinde malzeme, teknik, biçim, kullanım alanı ve süsleme özellikleri bakımından farklılıklar gösteren zengin giysi çeşitliliği Türk giyim kuşam kültürünün oluşturmuş ve kültürel miraslarımız arasında bulunmasını sağlamıştır (Koca ve Koç,2016:239).

Giyim kuşam, kişilerin toplumda kendilerine atfedilen sosyal statü, kültür, inanç, kimlik olgularını gösterir. Bunun yanı sıra giyim kuşam, sosyokültürel ve ekonomik, psikolojik, dini, siyasi, kişilerin ayrıştırılmasında sözsüz iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Giyim kuşam kültürü günlük ihtiyaçlarla birlikte doğmaya başlamış daha sonra tarihsel süreçte kültürün bir parçası olarak kendine yeni ifade biçimlerine bürünmüş ve bilgi birikimleri sağlayarak oluşmuştur. Bu durum, aslında insanların kıyafetlerinde kendilerini ifade etme ya da farklı sebeplerin etkisinden kaynaklı olarak temel ihtiyacı gidermesi dışına çıkmasını sağlamış ve giysilerinde gözüne güzel gelen ve dikkat çekici süslemelerde bulunmuşlardır (Begiç ve Öz,2019:182).

Süsleme, temel giyim ihtiyacı gibi insanların kendilerini farklı, gösterişli, özel ve güzel görme istekleriyle beraber hep var olmaktadır. İnsanlar çevrelerinde bulunan deseni, objeyi, bitkiyi, hayvanı taklit etme veya kopyalama isteği mağaralarda bulunan duvar resimlerinden kendilerine has giysi, örtü, ev, eşya, araç ve gereçlere kadar bu isteklerini süslemeler yaparak gerçekleştirmişlerdir. “Süsleme, farklı teknik, materyal, renk, motif, biçim vb. özellikleri bir arada kullanarak özgün, çarpıcı ürünler oluşturma sanatıdır” (Akpinarlı ve Bulat,2016:169).

Giyimde süsleme arzusu insanların başkaları tarafından beğenilmesinden çok insanların kendi kültürlerinin yansımalarının etkisiyle şekillenmektedir. “Giyim süsleme, giysiye veya kumaşa estetik bir değer kazandırmak amacıyla, motifleri yerleştirme sanatı olarak bilinmektedir” (Aygün,2020:1232). Zaman içinde süsleme olgusu bir ihtiyaç durumuna gelmiştir. Bu durum süslemeyi yaşama taşıması ve çeşitli teknik, yöntem ve malzemeler doğrultusunda süslemenin yayılmasını ve üretilmesine imkân sağlamıştır (Bahar,2013:140).

El sanatları, maddi kültür mirasının önemli bir parçasıdır. El sanatları yaşanan coğrafi şartlar içerisinde bireylerin elde ettiği hammadde ve araç gereçler yardımıyla kendi duygu ve düşüncelerini ifade ederek hem sanatsal açıdan hem de kültürel ve sosyal bakımdan geleneksel bilgiyi yaşanan dönem anlayışına uygun olarak üretilmesidir. Değişen dünyada teknolojik gelişmelerin hızlanması el sanatlarının fazlaca zahmet, emek ve zaman almasından kaynaklı olarak üretimleri bir o kadar gerilemiş ve yavaşlamıştır. Bu durum pek çok moda tasarımcısı tarafından fark edilip geleneklerinden beslenme anlayışına uygun olarak yeniden tasarlanarak üretilmeye başlanmıştır. Zeynep Tosun bu tasarımcılardan birisidir. Günümüzde birçok modacı kendisini geçmişten aldığı geleneksel bilgiyi tasarımlarında kullanarak farklı bir konuma getirdiği görülür. Yaşayan tarih olarak değerlendirebileceğimiz el sanatları birçoğu kaybolmaya yüz tutmuş zanaatlar arasında iken işlevine devam eden ve yörede bu zanaatlardan geçimini sağlayan ustalar tarafından az da olsa yapımına devam etmektedir.

Çalışma giyim kuşam tasarımlarında geleneksel el sanatlarından birisi olan tel kırma tekniğiyle işlenmiş ürünleri giysilerinde kullanan Türk moda tasarımcısı Zeynep Tosun’ un giyim tasarımları incelenmesidir. Bu doğrultuda Zeynep Tosun’ un çeşitli koleksiyon tasarımlarından Anadolu’ dan Sirius’ a, Apasas Özel Tasarım ve Harem Geceleri Couture ürünlerinden tel kırma örnekleri tanıtılacaktır. Tanıtımı yapılacak olan koleksiyonların gelecek nesillere aktarılmasında el sanatlarının güncel tasarımlarda kullanılması, geleneğin devamlılığı ve sürdürülebilirliği bakımından önemlidir.

1. Tel Kırma Tasarımları

Günümüzde her kültürde olduğu gibi Anadolu kültüründe de farklı işleme tekniklerinde üretilmiş ve sürdürülebilirliği sağlanmış pek çok geleneksel el sanatı bulunmaktadır. Tel kırma, Bartın ili ile özdeşleşmiş ve 2009 yılında Bartın işi olarak tescillenen tel kırma (Demir ve Varol,2019: 3142), çeşitli bölgelerde tel sarma, şamaka işi, çakma gibi farklı isimleri de bulunan geleneksel el sanatları arasındadır (Beğić ve Öz,2019:183). Geleneksel sanatlarda kullanılan tekniklerden biri olan tel kırmaya merak ve ilgiyi artırma, tekniğin tanıtımının sağlanması, kullanım alanları artması ve sürdürülebilirlik sağlanması amacıyla tercih edilen tel kırma, giyim kuşam alanında Zeynep Tosun Haute Couture koleksiyonları örnek olarak aktarılmıştır.

Tel kırma, yassı metal biçimde telin değişik kratta gümüşle kaplanarak iplik ve tek gözlü yassı iğne yardımıyla çapraz şekilde yapılan türüdür (Barışta,1999:229). Diğer nakış tekniklerinden çok farklı olan tel kırma görünüşü itibarıyla de göz alan ve dikkat çekici bir özelliktedir (Görsel1). Genellikle ürünlerin süslemelerinin zenginleşmesinde kullanılmakta olan bir iğne çeşididir (Sürür,1976:39). Tel, makas kullanılmadan katlanıp koparılması yapıldığı için tel kırma olarak adlandırıldığı bilinmektedir (Beğić ve Öz,2019:183). Tel kırma genellikle ince ve delikleri belirgin olan tül, tülbent, mermerşahi vb. kumaşlar (sayılabilen) üzerinde yapılmaktadır (Karaçorlu ve Yetim,2016:1119). İğnesi arkasından tel geçirilebilmesi için yassı şekildedir ve bir ucu sivri diğer ucu daha geniş özel bir iğnedir (Gören,2021:68) (Görsel 2).

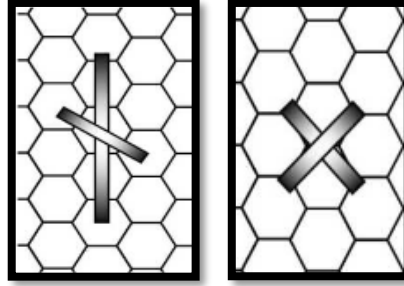


Görsel 1: Tel kırma işlemesi (URL-1).



Görsel 2: Tel kırma iğnesi ve Tel kırma ipliği (URL-2).

Tel kırma yapılırken (+) artı şeklinde ve (x) çarpı şeklinde olarak iki tekniği bulunmaktadır (Görsel 3). Bu teknikler yan yana getirilerek motifler oluşturulmaktadır (Karaçorlu ve Yetim,2016:1119).



Görsel 3: (+) Artı puan / (x) Çarpı puan (Karaçorlu ve Yetim,2016:1119).

Tel kırma yapılırken ipliği sayılabilen, dokunmuş ve sert olmayan tülbent, mermerşahi, keten, ipek, naylon gibi kumaşlar tercih edilmektedir. Geçmişte insanlar boş zamanlarını değerlendirmek amacıyla ve kızların çeyizlerinin vazgeçilmez parçaları arasında olan tel kırma, ev ve düğün geleneklerinde kendine kullanılmak için yer edinmiştir (Gören,2021:26) (Görsel 4).



Görsel 4: Tel kırma örnekleri (Doğan arşivi, 2023, URL-3).

Tel kırma ilk yapıldığı yapıldığı zamanlarda genellikle başörtüsü, yatak örtüsü, yastık, kırlent, gelin bohçası vb. gibi eşyaların süslenmesinde tercih edilmiştir. Ancak şimdilerde birçok çeşitli ev ve giyim donatısının süslemesinde tel kırmayı sıklıkla görebilmekteyiz (Görsel 5-6-7).



Görsel 5: Tel kırma havlu seti (Tansuğ, 2021).



Görsel 6: Tel kırma Kütahya gelin başı (Tansuğ, 2021).



Görsel 7: Tel kırma çanta (Paksoy, 2003).

Gelişen teknoloji, sanayi ve endüstri dallarının geleneksel el sanatlarının kullanımının gözle görülür şekilde azalmasına ve yok olmasına sebep olduğu bilinmektedir. Bu gibi sebepler gelecek kuşaklara tarihin,

kültürün, geleneğin aktarılmasına büyük engel oluşturmaktadır. Bu durumun farkında olan pek çok moda tasarımcısı kendi kültürlerinden beslenerek tasarımlar oluşturmaktadır. Zeynep Tosun, Dice Kayek, Gönül Paksoy, Dilek Hanif, Zuhale Yorgancıoğlu, Atıl Kutoğlu ve Başak Cankeş gibi moda tasarımcıları dokuma, örme, işleme gibi sanatların varlığını koruyarak çalışmalarına geleneksel el sanatlarını dahil etmektedirler.

2. Moda Tasarımcı Zeynep Tosun

Her toplum kültürel birikimlerini kuşaktan kuşağa aktararak sürdürmüş, değişen şartlar ve yaşam biçimleri karşısında yaşanan döneme özgü oluşturulan gelenekler azalarak da olsa günümüze kadar gelmişlerdir (Begiç ve Öz,2018:114). Fakat üretici, yaratıcı, güncel ve geleneksel olgular giyim tasarım dünyasında hızla değişen beğeni ve istekler çerçevesinde şekillenmektedir. Geçmişten geleceğe aktarılan kültürün bugünün giysilerinde çeşitli süsleme teknikleriyle değerini ve gücünü artırmaktadır. Tel kırma tekniği, tekstilde süsleme ve işleme alanında kullanılan ve günümüz moda tasarımında geleneksel el sanatına olan ilgiyle beraber, moda tasarımcılarının ilham aldığı bir kaynak olarak tercih edildiği görülmektedir. u örneklerden biri de moda tasarımcısı Zeynep Tosun' dur.

Zeynep Tosun, geleneksel ve modernin birlikte harmanlandığı Anadolu'nun kültürel mirasını geleceğe taşımaya çalışan el sanatlarını yenilikçi tasarımlarla bir araya getiren moda tasarımcısıdır. Kendi Türk kültüründe bulunan geleneksel el sanatları işleme teknikleri, her bir parçanın kendine ait hikayeleriyle tasarımlarında yer almaktadır. Zeynep Tosun, terzi olan annesinin atölyesinde bu mesleğe olan ilgisini keşsettikten sonra Milano' da eğitimini tamamlayıp moda tasarımcısı olarak atmış ve katıldığı yarışmada üçüncü olarak genç tasarımcı ödülü almıştır.

Moda tutkusunun çocukluğundan beri geldiği ve modanın direk içine doğduğundan bahseden Tosun, anne ve anneannesinin çok iyi terziler olduğunu ve annesinin atölyesinde yetiştiğini söylemektedir. Meslek olarak modayı seçmesini ise ikinci üniversitesinde okuması ve Alberta Ferretti' de çalışmaya başlamasıyla olduğunu, meslek hayatında 4. yılında kendi markasını kurduğunu ifade etmektedir. Tasarımlarında eklektik, etnik ve modern kavramlarını ele alarak oluşturan Tosun, birçok şeyi birleştirmekte aynı zamanda zıtlıkları bir arada kullanarak cesur ve hikayesi olan tasarımlar kendi başlarına bile en ufak detaydan en büyük görüntüye kadar anlatmaktadır (Soyel,2022:62).

Tosun tasarımlarında Anadolu coğrafyasının kadim el sanatlarını kadın işçilerin ellerinde markasının imzası olarak yer vermektedir. Tasarımcıların markalarında kendine ait imza kullanması, tasarımların görüldüğü an kime ait olduğu tahmin edilebilir duruma getirmektedir. Bu durumda tasarımcı özgünlük kavramının peşinden kimlik oluşturarak kendi kültür ve geleneğinin araştırma ve incelemelerini detaylı bir şekilde gerçekleştirmelidir (Gündüz,2022:67).

Hazır giyim ve Haute Couture sektöründe adından sıklıkla bahsettiren Tosun, tasarımlarında hem geleneksel el sanatlarını hem de bu sanatları icra eden Anadolu kadınlarını tasarımlarının üretim süreçlerine dahil etmektedir. Günümüz teknolojilerinin çeşitli araç ve gereçlerle gelişimleri sağlanırken aynı zamanda pek çok fikirlerinde paylaşılmasında olanak sağlamaktadır. Bu durum moda sektörünü olumlu yönde etkileyerek sıklıkla kullanılmasını, markaların daha ulaşılabilir ve fark edilebilir hale gelmesini sağlamıştır.

Kendini hem yurt içi hem de yurt dışı moda sektöründe duyuran Tosun, kendi markası dışında farklı markalarla giyim koleksiyonları, özel projeler ve global markalarla da iş birlikleri yapmaktadır. Aynı zamanda Lady Gaga, Lara di Lara, Favela Punk, Nicole Scherzinger, Mimi Leblanc gibi pek çok yabancı sanatçıların, Hande Erçel, Zehra Güneş, Müge Boz, Başar Dizer Tatlıtuğ, Rachel Araz Kiresepi gibi pek çok yerli sanatçının giyiminde tercih edilmiştir (Görsel 8).

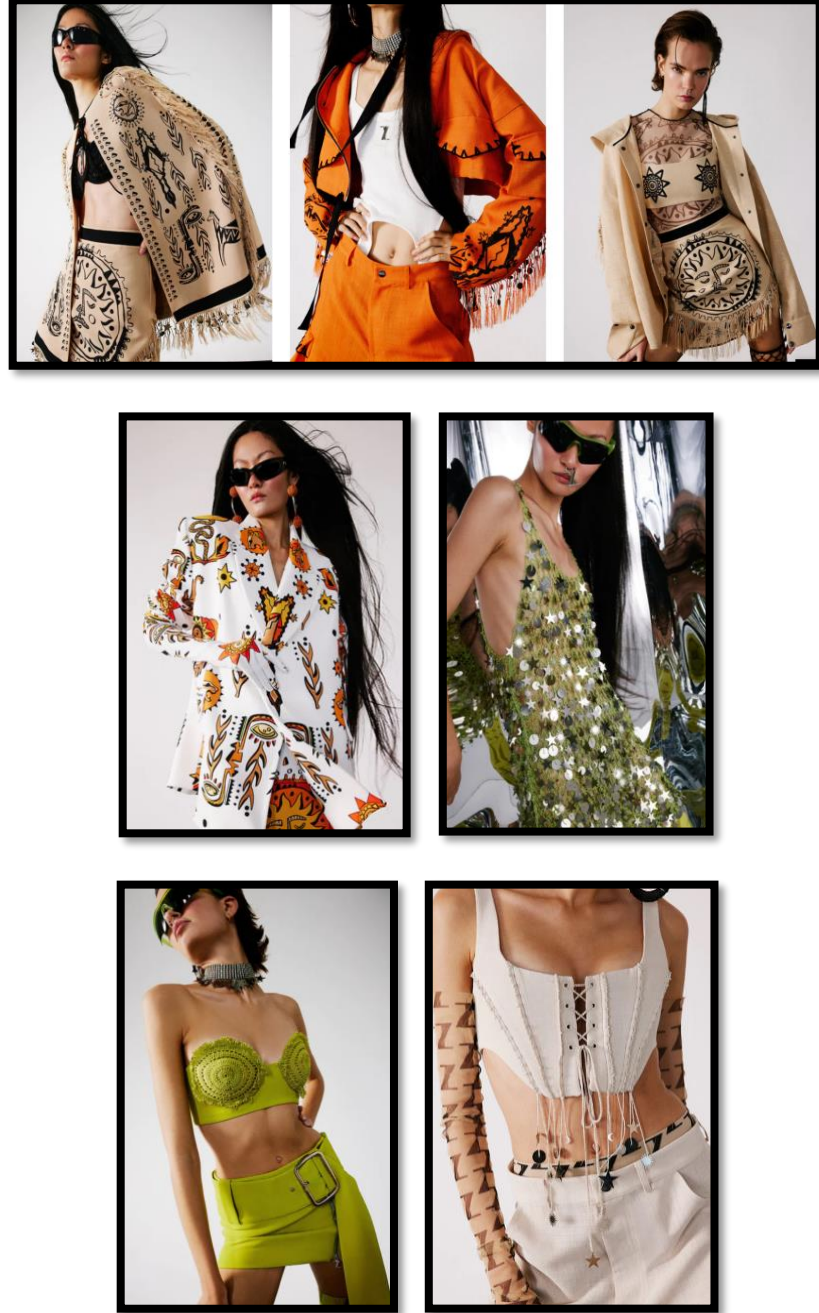


Görsel8: Zeynep Tosun tasarımları (URL-4).

Sürdürülebilirliği desteklemekte olan Tosun, materyal seçimlerinde kendi atık kumaşlarından oluşan keseler yaparak paketlemektedir. Bu öğretinin anadan kıza ustadan çırağa şeklinde devam edecektir.

Anadolu' nun kültürel mirasını geleceğe taşımaya çaba gösteren moda tasarımcısı el sanatlarını modern ve yenilikçi tasarımlarla bir araya getirmektedir. 2023 yılında ZT markası adı altında 54 parçadan oluşan, 20-35 yaş grubuna hitap eden markanın ilk koleksiyonunu Göbeklitepe' den esinlenerek tanıtmıştır. Güneşin doğduğu yer anlamına gelen ve Sirius takım yıldızlarının hizalanmasıyla yapıldığına inanılan

Anadolu’ nun en eski yapılarından Göbeklitepe’ ye “From Anatolia to Sirius” olarak koleksiyon atfedilmektedir (Görsel 9).



Görsel 9: From Anatolia to Sirius koleksiyonu, 2023 (URL-5).

Yeşil, turuncu, bej ve taş renklerinin hâkim olduğu koleksiyonda renkler Anadolu ovaları, güneş doğumu ve güneş aracılığıyla oluşan klorofilden gelmektedir. Moderne edilmiş ve gelenekselin ön planda olduğu etnik el işlemleri, keten etamin kumaşlarla parlak dokuların birlikteliği ile zıtlıkların vurgusu yapılmaktadır. Kastamonu işi el yapımı yeniay, dolunay, güneş, yıldız şeklinde kumaşlar üzerine pullarla işlemesi yapılmış desenlere sahip kumaşlardan elbise, etek, büstiyer, şapka, pelerin, korse, ceket ve pantolon tasarımları dikkat çekici özelliktedir.

Tekstil alanı sanayileşme ile gelen teknolojik gelişmeler tarafından olumlu olumsuz pek çok yönden etkilenmiştir. Daha önceleri el sanatları uzun uğraşlar, emekler sayesinde oluşturulurdu ve evin geçim kaynağı bir bakıma el sanatları ile yapılan ürünlerden karşılanırdı. Eskiden geleneksel olan, değerli olan ürünler şimdi bu teknolojilerle üretilir hale gelmiş ve seri üretimin getirisi olarak daha kısa süre ve daha az maliyetle üretilmeye başlamıştır. Bu durum geleneksel yöntemlerle üretilen ürünlerin değerlerini ve maliyetlerini daha fazla artırmıştır. Bugün artık geleneksel yöntemlerle üretilen ürünler daha zor ulaşılır ve daha lüks değeri taşıyan objeler olmuşlardır (Gündüz,2022:68).

Zeynep Tosun, marka koleksiyonlarını oluştururken Anadolu coğrafyasında farklı yörelerde yaşayan birçok geleneksel sanatının yine o bölgelerde yaşayan kadınlar tarafından üretilmesi sağlamaktadır. 2018 yılında Haute Couture koleksiyonu olan Harem Geceleri Mercedes Benz Fashion Week İstanbul kapsamında defilesini gerçekleştirdi. Bu koleksiyon oluşturulurken hayatın üreten kadınlarını yol haritası olarak belirleyerek güçlü, kendi kararlarını alabilen, yaratıcı işleri tercih eden kadınlardan ilham alınarak yapılmıştır (Görsel 10).



Görsel 10: Harem Geceler koleksiyonu (URL-6).

40 görünümünden oluşan koleksiyonda, vizon kırmızı, taş, gri, açık yeşil, bej, altın ve gümüş renkleri hakimdir. İşlemeli transparan uzun elbiseler, tüller üzerinde bulunan tel kırma ve boncuklar, parlak satenler, gösterişli saç ve küpe aksesuarları, dizlere kadar uzanan çizmeler ve topuklu ayakkabılardan oluşmaktadır. Geleneksel el sanatlarının yoğun bir şekilde görüldüğü bu koleksiyonda Kastamonu düğümü, el işlemeleri, boru işlemeler, Ayvalık işleri, tel kırma ve tel sarmalar yer almaktadır (Görsel 11) (URL-7).



Görsel 11: Harem Geceler koleksiyonu (URL-8).

Modanın, yaratıcılığa ve üreticiliğe olan yoğun ilgisi tasarımların sürekli olarak kendilerini yenilemelerini ve geliştirmelerini sağlamaktadır. Kültürel, yerel, etnik, eklektik ve gelenekselin bulunduğu Zeynep Tosun tasarımlarında modanın yenilikçi ve geleneğin modern yansımasını görmek mümkündür. Kültürel mirasın taşıyıcısı olan bu tasarımlar geleceğe kültürel yatırımlar olarak yansımaktadır.

Apasas; The City of The Mother Goddess koleksiyonunda tasarımcı ilhamını mitolojideki güçlü kadınlardan arasında olan ve Anadolu’ da yaşamış Amazon kadınlarından ve onların hayat hikayelerinden esinlenerek İzmir Selçuk Efes Antik Harabeleri’ nı de gerçekleştirmiştir. Efes Antik kentinin isminin tarihte eski dönemlerde Arzawa Krallığı’ nın dilinde Ana Tanrıça kenti anlamına gelen Apasas kelimesinden geldiği düşünülmektedir. Birçok mitolojik hikâyeye sahip olan bu bölge de Anadolu’ ya yayılmış ve tamamı kadınlardan oluşan topluluklardan oluştuğu bilinmektedir. Erkeklerin egemen olduğu dünya da onlara baş kaldıran ilk kadınlar olarak bilinen bu topluluğun aynı zamanda Savaş tanrısı Ares’ in kızlarına, vahşi doğa ve ay tanrıçası olan Artemis’ e taptıkları bilinmektedir (Görsel 12) (URL-9).



Görsel12: Apasas; The City of The Mother Goddess Moodboard (URL-10).

“Apasas; The City of The Mother Goddess” isimli koleksiyon 2021 İlkbahar Yaz Couture Fashion Week İstanbul kapsamında dijital olarak gerçekleştirilmiştir. 24 görünüm ve 42 parçadan oluşan koleksiyonda mistik havanın egemen olduğu, Tanrıça görünümüne bürünmüş styling parçaların hepsi koleksiyona özel olarak değişik teknikler kullanılarak oluşturulmuştur (Görsel 13).



Görsel 13: Apasas; The City of The Mother Goddess koleksiyonu (URL-11).

Koleksiyonda bulunan her bir parça geleneksel el sanatları işleme teknik ve yöntemleri kullanılarak oluşturulmuştur. Tüm parçalardaki işlemler ay ve güneşten yola çıkarak yeni başlangıç olarak ay figürü, gün doğumu ve doğanın uyanış ritüellerine güneş figürü kullanılmıştır. Tamamı özel tasarım olan işlemler Bartın yöresine ait tel sarma, tel kırma, Kastamonu yöresine ait düğüm, püskül işleme teknikleri kasnak, lazer teknikleri ve ajur gibi geleneksel işleme yöntemleri kullanılmıştır (Görsel 14).





Görsel 14: Geleneksel teknikler (URL-12).

Antik Çağlardan beri dişilik ile özdeşleşen, yeniden doğum ve ölümsüzlük gibi olguları simgeleyen inci işlemelerde yılan figürlerini sıklıkla tel kırma tekniği kullanılarak yapıldığı görülmektedir. Boyundan çapraz bağlamalı olan üstler, derin yırtmaçlara sahip etekler, şalvarlar ve iki parçadan oluşan Amazon kadın silüet kombinlerinden esinlenerek tasarımlar gerçekleştirilmiştir (Görsel 15).



Görsel 15: Amazon kadın görünümleri (URL-13).

Büyük kalın inci boncuklardan yapılmış boyunluklar, yılan figürlerinin yer aldığı küpeler ve kulaklar için tasarlanmış ear cuff küpe setleri, saçlarda metal örgü aksesuarları, savaşlarda korunma amaçlı korumalıklardan esinlenerek oluşturulan troklu konçlu sandaletler vb. aksesuarlardan oluşan tasarımlar koleksiyonun görünümlerini tamamlamaktadır (Görsel 16).



Görsel 16: Apasas koleksiyonu işlemler (URL-14).

Sonuç

Maddi kültürün bir parçası olan geleneksel el sanatları zengin teknik, malzeme, motif, renk ve ürün çeşitliliği bakımından varlığını korumaktadır. Teknik bakımından basit ve çeşitli araç gereçlerin yardımıyla yapılan el sanatları, günlük ihtiyaçların karşılanması, yaşam alanlarında bulunan ev, giyim donatıları ve çeyiz kültüründe sıklıkla tercih edilmektedir. El sanatları işlevsel olarak kullanılması ve tüketiciyle buluşmasını sağlamada yeni nesillerin bu sanatlara karşı bilinirliğin ve sürdürülebilirliğinin sağlanması gerekmektedir.

Moda tasarımında geleneksel el işlemlerini sıklıkla kullanan Zeynep Tosun, koleksiyonlarını oluştururken Türk kültüründen beslenerek tasarımlar yapmaktadır. Bu doğrultuda geleneksel mirasın aktarılması ve sürdürülebilirliğinin sağlanmasında aktif rol oynamaktadır. Böylelikle geleneksel, etnik ve modernin birleşiminden oluşan tasarımlar kültürel açıdan, gelecek nesillere taşınmaktadır. Geleneksel el sanatlarının günümüz şartlarında tercih edilmesi ve tasarımlarda yer alması tarihin eski devirlerinden başlayarak günümüze kadar çeşitli uğraş ve emeklerle oluşturulması giyim kuşam kültürünün bilinirliğinin araştırılmasında önemlidir.

Kaynaklar

- AKPINARLI, F. ve BULAT, F. (2016). “Tekstil Yüzeylerinin Manipülasyonu ve Dijital Transfer Baskı Denemeleri”. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, C. 9, S.17,167-186.
- AYGÜN, M. (2020). “Giyim Süsleme Sanatında Lale Motifi”. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 8, S. 53, 1230-1241.
- BAHAR, T. (2013). “Beyazır’nda Geleneksel Kadın Giyim Kuşamında İşlemeli Başörtüleri”. *Art-E*, C. 6, S. 12, 139-152.
- BARIŞTA, Ö. (1999). “Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Türk İşlemleri”. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- BEGİÇ, H. N. ve ÖZ, C. (2018). “Çankırı Özel Gün Ritüellerindeki Elmas Taç Geleneği”. *Milli Folklor*, C.15, S. 118, 114-129.
- BEGİÇ, H. N. ve ÖZ, C. (2019). “Geleneksel El Sanatlarımızdan Elazığ Palu Çakması’nın Sürdürülebilirliği Üzerine Bir Çalışma”. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 29, S. 2, 181-190.
- BEGİÇ, H. N. ve ÖZ, C. (2019). “Trabzon ve Çevresinde Kullanılan Peştamal Dokumaları ve Günümüz Tasarımlarında Uygulanması”. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, C.11, S. 21, 475-492.
- BEGİÇ, H. N. ve ÖZ, C. (2020). “Türk Kültüründe Çobanlık ve Çoban Giysisi-Kepenek, Çoban Kürkü.” *Türkoloji*, S. 102, 105-124.
- DEMİR, M. ve VAROL, A.H. (2019). “Bartın Yöresine Ait Tarihsel ve Kültürel Bir Değer: Tel Kıрма İşi”. *International Social Sciences Studies Journal*, C. 5, S. 37, 3142-3153.
- GÖREN, S. (2021). *Bartın İşi Tel Kıрма Geleneksel El Sanatının Halk Bilimsel Açıdan İncelenmesi*. Yüksek lisans Tezi, Bartın Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

- GÜNDÜZ, S. (2022). “Batılı Hegemonik Moda Karşısında Etnik Moda ve Rıfat Özbek Tasarımları”. *Culture Academy*, C. 2, S. 1, 59-77.
- KARAÇORLU H. ve YETİM F. (2016). “Amasra Müzesinde Bulunan Tel Kıрма (Bartın İşi) ve Hesap İşi İşlemleri Üzerine Bir Araştırma”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 9, S. 43, 1118-1130.
- KAYA DURMAZ, L. (2019). *Kadın Halk Giyim-Kuşam Özelliklerindeki Değişimlerde Kadınların Rolünün Nitel Araştırma Yöntemi ile İncelenmesi*. Doktora tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- KOCA, E. ve KOÇ, F. (2016). “Türk Halk Giyiminde Kullanılan Süslemelere Tipolojik Bir Yaklaşım”. *İdil Dergisi*, C. 5, S. 19, 237-262.
- ÖZNEHİR ÇAKIR, B. (2017). *Bolu ili Mengen ilçesinde bulunan tel kırma işlemlerinin incelenmesi ve yeni tasarımlar*. Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- PAKSOY, G. (2003). *Koleksiyondan Kreasyona (From Collection To Creation)*. Promat Matbaacılık.
- SOYEL, S. (2022). Eklektik, etnik ve modern. *Timreport Dergisi*, 205, 62-65.
- SÜRÜR, A. (1976). *Türk İşleme Sanatı*, İstanbul: Ak Yayınları.
- TANSUĞ, S. (2021). *Ege’ de Renklerin Cümbüşü*. İzmir: Aracılar Ambalaj Matbaacılık.

İnternet Kaynakları

- URL-1: “Tel Kıрма İşlemesi”, (Erişim: 15.04.2023).
- URL-2: “Tel Kıрма İğnesi ve Tel Kıрма İpliği”, (Erişim:15.04.2023).
- URL-3: “Tel Kıрма Örnekleri”, (Erişim: 15.04.2023).
- URL-4: “Zeynep Tosun Tasarımları” (Erişim: 19.04.2023).
- URL-5: “From Anatolia to Sirius Koleksiyonu”, (Erişim: 19.04.2023).
- URL-6: “Harem Geceler Koleksiyonu”, (Erişim: 19.04.2023).
- URL-7: “Harem Geceler Koleksiyonu”, (Erişim: 27.04.2023).
- URL-8: “Harem Geceler Koleksiyonu”, (Erişim: 19.04.2023).
- URL-9: “Apasas; The City of The Mother Goddess koleksiyonu”, (Erişim: 27.04.2023).
- URL-10: “Apasas; The City of The Mother Goddess Moodboard”, (Erişim: 05.05.2023).
- URL-11: “Apasas; The City of The Mother Goddess Koleksiyonu”, (Erişim: 19.04.2023).
- URL-12: “Geleneksel Teknikler”, (Erişim: 19.04.2023).
- URL-13: “Amazon Kadın Görünümleri”, (Erişim: 19.04.2023).
- URL-14: “Apasas Koleksiyonu İşlemler”, (Erişim: 05.05.2023).

TÜRKÜLERDE BÜLBÜL MOTİFİNİN İŞLEVİ

Mahmut DELEN*

Öz

Toplum içinde tabii biçimde şekillenerek dilden dile yayılan türküler, Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir. Kişilerde derin izler bırakan bireysel ya da toplumsal olayların etkisi ile vücut bulan, halkın değer süzgecinden geçerek gelecek nesillere aktarılan türküler, bulunduğu çağın ötesine bu şekilde taşınır. Toplumun müşterek bir verimi olduğu için kültürel kodlar içeren türküler, bu yönü ile halkın maddî manevî tüm üretimlerini ve duyumsamalarını kapsamaktadır. Söz konusu duyumsamalar, öncelikle tabiat ile ilişkilidir. Tabiat unsurları içinde önemli yer tutan unsurlardan birisi de bülbüllerdir. Hem klasik hem de Türk halk edebiyatında çeşitli biçim ve anlam zenginlikleri kurmak için kullanılan bülbul, genellikle metaforik bağlamları ile öne çıkar. Araştırmada Türk edebiyatında bahsi geçen çağrışımlara dayalı katkıları dışında, bülbulün geçtiği türkülerde duygu ifadelerinde ortaya koyduğu özellikler yorumlanmaya çalışılmıştır. Bu amaçla Türk Halk Müziği Sözlü Eserler Antolojisi'nde yer alan türkülerin bülbul ile ilişkili mısralarının tamamı doküman incelemesi ile taranmıştır. Doküman incelemesi safhasında bülbulün farklı manalarla ilişkili olarak anıldığı toplam 74 türkü tespit edilmiştir. Tespit edilen türkülerin 61'inin kırk havalardan, 13'ünün ise uzun havalardan oluştuğu görülmüştür. Bu bağlamda 3 kategorinin yanı sıra kodlar oluşturulmuştur. Bülbulün yer aldığı türküler, içerik analizine tabi tutularak kategori ve kodlara ayrıldıktan sonra ise bülbulün türkü yakıcılarının hangi duygularına tercüman olduğu, söylem analizi ile değerlendirilmeye çalışılmıştır. Analizler neticesinde bülbulün duyguları yansıtırma rolü kategorisi altında olumlu ve olumsuz olarak iki kod belirlenmiş; bu kodların altında ise acı çekmek ile ilişkilendirilen bülbüller, aşkın sevdiğine ıstırap vermesi ile ilişkilendirilen bülbüller, çaresizlikle ilişkilendirilen bülbüller, derdin ifade edilmesi ile ilişkilendirilen bülbüller, neşe ile ilişkilendirilen bülbüller, güzel konuşma ile ilişkilendirilen bülbüller, güzel ses ile ilişkilendirilen bülbüller, tasavvufi duygular ile ilişkilendirilen bülbüller isimlerindeki kodlar ortaya çıkarılmıştır. Araştırmada dile getirilen kategori ve kodlardan hareketle bülbulün türkülerde geçtiği bölümlerde, yer aldığı diğer edebî ürünlerden farklı olarak duyguları ifade etme hususunda çok çeşitli bağlamlarda işlevsel biçimde yer bulduğu değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmenin ışığında Türk edebiyatında tasavvufi çağrışımlar ile kendine geniş biçimde yer bulan bülbulün, türkülerde söz konusu bağlamlarını aşarak anlam genişlemesine uğradığı ifade edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türkü, bülbul, anonim eserler, halk bilimi, Türk Halk Edebiyatı.

* Dr. Öğr. Üyesi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Tokat/Türkiye. mahmut.delen@gop.edu.tr. ORCID: 0000-0002-7332-6971.

THE FUNCTION OF NIGHTINGALE MOTIF IN FOLK SONGS

Abstract

Folk songs, which are naturally shaped in society and spread from language to language, have an important place in Turkish culture. Folk songs, which are embodied with the effect of individual or social events that leave deep traces on people, passed through the value filter of the people and passed on to future generations, are carried beyond the age in this way. Folk songs, which contain cultural codes because they are a common product of the society, cover all material and spiritual productions and sensations of the people. These sensations are primarily related to nature. One of the important elements of nature is nightingales. The nightingale, which is used in both classical and Turkish folk literature to establish various forms and richness of meaning, usually stands out with its metaphorical contexts. In the research, apart from its contributions based on the aforementioned associations in Turkish literature, it was tried to interpret the features revealed in the expressions of emotion in the folk songs in which nightingale is mentioned. For this purpose, all of the verses related to nightingale in the folk songs in the Anthology of Turkish Folk Music Oral Works were scanned by document analysis. In the document analysis phase, a total of 74 folk songs in which nightingale was mentioned in relation to different meanings were identified. It was seen that 61 of the identified folk songs consisted of broken airs and 13 of them consisted of long airs. In this context, 3 categories as well as codes were created. After the folk songs featuring the nightingale were subjected to content analysis and divided into categories and codes, it was tried to evaluate which feelings of the nightingale were interpreted by the folk song burners through discourse analysis. As a result of the analysis, two codes, positive and negative, were identified under the category of the nightingale's role in reflecting emotions; Under these codes, the following codes were identified: nightingales associated with suffering, nightingales associated with the pain of the lover, nightingales associated with helplessness, nightingales associated with the expression of distress, nightingales associated with joy, nightingales associated with beautiful speech, nightingales associated with beautiful voice, nightingales associated with mystical feelings. Based on the categories and codes mentioned in the research, it was evaluated that the nightingale found a functional place in various contexts in terms of expressing emotions in the parts where it appears in folk songs, unlike other literary products. In the light of this evaluation, it is stated that the nightingale, which has a wide range of mystical connotations in Turkish literature, has undergone an expansion of meaning in folk songs by exceeding these contexts.

Keywords: Folk song, nightingale, anonymous works, folklore, Turkish Folk Literature.

Giriş

İnsanlar, çeşitli şekillerde iletişim kurarlar. Bu iletişimin en tabii ve etkili aracı olan ise dildir. İletişim gereği olmasının yanı sıra dil, kitleleri millet kılan güçlü bir bağ teşkil eder. Dilin bu bağı kurması ise kültürün hem kurucusu hem de taşıyıcı unsuru olmasından ileri gelir. Kısacası dil, milleti kültürünü farklı yönleri ile bünyesinde barındırmaktadır (Uyar, 2007: 2). Kültürü bünyesinde her hali ile barındıran dil, bu özelliği ile kültür taşıyıcılığı vazifesini de üstlenmektedir. Milli bütünlüğün korunabilmesi için kültürün taşınması kadar milletlerin ortak sevinç ve kederde, hukukta, sanatta, gelenek ve göreneklerde bir arada tutulması gerekir. Akpınar (2010: 11)'a göre millî kültürün taşıyıcısı olan dil de bir arada olma halini alt unsurları ile sağlamaktadır. Kültür taşıyıcısı olan dilin halk arasındaki en önemli unsurlarından birisi de müzik eserleridir.

İnsanın var oluşu ile birlikte ortaya çıkan müziğin bir iletişim aracı olarak çok köklü bir geçmişi vardır. İlk oluşum ve gelişim evreleri incelendiğinde, türkülerin genellikle küçük ve yerel toplulukların mahalli unsurlarını barındırdığı düşünülmüştür. Her ulusun yerel özelliklerinin günümüze kadar taşınmasını sağlayan bu nitelik, geleneksel değerleri yansıttığı için halk müziği olarak tarif edilmiştir. Halkın duygu ve düşünce müstereklerini ezgisi ve şiirsel yapısı ile sade, içten ve coşkulu biçimde anlattığı bu müzik türü, toplumun pratik hayatına da büyük faydalar sağlamıştır (Kınık, 2011: 136). Bu bağlamda insanların bulunduğu küçük gruplardan büyük halk kitlelerine kadar ortak bir dil geliştirmesini sağlayan unsurlardan birinin müzik olduğu söylenebilir. Müzik, kitleleri derleyip toplamakla kalmaz; tarihi seyir içinde halkın değerlerini yansıtmaya yönü de kazanır. Söz konusu halkın değerlerini yansıtmaya özelliği, Türk halk müziğine de her hali ile yansımıştır. Zira Türk halk müziği ürünleri, özgün halk kültür ürünlerinin korunduğu coğrafyalarda ortaya çıkmıştır. Burç (2009: 5)'a göre de halkbilim uzmanlarının yaptığı bütün halk müziği tanımlarından hareketle Türk halk müziği ürünlerinin özellikle kırsal kesimde yaşamını sürdüren halk tarafından ortaya konulduğu söylenebilir (Burç, 2009: 5). Ancak bu durum, Türk halk müziği eserlerinin herhangi bir sosyal tabakanın ürünü olduğu ve milletin tamamına hitap etmediği gibi bir anlama gelmemektedir. Eroğlu (2014: 6)'ya göre Batılı toplumlarda görülen halk müziğinin sınıfsal olarak tasnif edilme durumu, Türk halk müziğinin en nadide eserlerini barındıran türküler için söz konusu değildir. Bir halk müziği eserinin türkü olarak tasnif edilebilmesi için eserin toplumu meydana getiren ana kütleye ait olması, geleneğe bağlılığı ve halkın geneli için anlam ifade etmesi gerekir.

Türkünün tarihsel kökenine bakıldığında ise VIII. ve IX. yüzyıl itibariyle elinde sazıyla çalıp söyleyen bir müzisyen tipine rastlanmaktadır (Gürdal, 2010: 9). Anadolu'da türkü adı ile anılan tür, bu yüzyıla kadar isimlendirilmemiştir. Ancak bu durum, türkünün form olarak söz konusu tarihlerde üretildiği anlamına gelmemektedir. Geçmiş çok daha eski dönemlere dayandığı düşünülen türkü kavramı yerine daha eskiden *yır*, *küy*, *ır* gibi ifadelerin kullanıldığı bilinmektedir (Eroğlu, 2014: 37). Bu dönemler sonrasında Yıldırım (2017: 72)'a göre Türk insanı, belirli bir ezgisi olan anonimleşmiş tüm şiirlerin geneline türkü demiştir. Eroğlu (2017: 79-80) ise bu durumu, türkülerin Türkiye Türkleri için yalnızca bir müzik türü olarak değerlendirilmediği; hüznün ve sevinçlerinin bir ifadesi olarak görüldüğü düşüncesi ile açıklamıştır. Can (2010: 2) ise türkülerini, yukarıda ifade edilenleri kapsayan bir biçimde halkın başından geçen olayların, çektiği sıkıntıların, üzüntülerin, sevinçlerin izdüşümü olarak kabul etmiştir.

Türkülerin halk müziği ürünleri içindeki yeri ile ilgili olarak ifade edilen milletin genel duygu durumuna şamil olma özelliği, başka araştırmacılar tarafından da dile getirilmiştir. Atmaca (2020: 138)'ya göre türküde yankılanan sesin içtenliği ne derecede yüksek olursa türkü de o derecede geniş kitlelere yayılır ve halkın geneline mâl olur. Arnaut (2009: 6) ise türkülerin geniş kitlelere yayılarak gelecek kuşaklara aktarılmasını farklı bir sebebe dayandırmıştır. Buna göre anlamı halkı etkileyecek kadar değerli olan türkülerin yalnızca türküyü icra edenler için değil dinleyiciler için de öğrenilmesinin kolay olduğu görülür. İçinde çeşitli güzellikleri barındıran türküler, üretilme safhasından sonra yetenekli halk sanatçıları tarafından icra edilerek bugünlere taşınmıştır.

Türkülerde Bülbul

Halkın nasıl yaşadığı, neyi etkileyici bulduğu, neyi dert edindiği, türkülere yansımaktadır. Türkülere

her yönü ile yansıyan halkın duygusu, zaman zaman da hayvanların türkü metni içinde hislerin tercümanı şeklinde kullanılması ile ortaya konmaktadır. Yılmaz (2011: 229)'a göre türkülerdeki hayvan motifleri incelendiğinde bunları ortaya koyan kişilerin tabii çevresi, kültürel üretimleri ve iktisadı vs. takip edilebilmektedir. Ayrıca söz konusu hayvanların insanlar tarafından gözlemlenerek çıkarılan sembolik anlamlarında gizil olarak bulunan somut olmayan kültürel kodları çözmek de mümkündür.

Hayvanların içinde özel bir yeri olan kuşlar da gerek divan edebiyatı gerekse Türk halk edebiyatında önemli bir unsur olmuştur. Özellikle renklerinin çeşitliliği ve seslerinin güzelliği ile dikkat çeken kuşların görsel ve işitsel nitelikleri dışında gücü, yırtıcılığı, merhameti, gibi muhtelif özellikleri türkülerde yer almıştır. Aytas (2019: 75)'a göre kuşlar, doğada insanla en iç içe yaşayan canlılar olması bakımından türkülerde önemli bir yer tutmaktadır.

Yüzyıllardır Orta Asya'da ve Anadolu insanının ortaya koyduğu ürünlerde yer alan kuş motifleri, kutsal sayılarak korunmuş, av hayvanı olmaktan öte anlamlar kazanmıştır. Ayrıca kuş türlerinden bazılarının şifa kaynağı olarak görüldüğü dönemlerin olduğu da bilinmektedir (Mirzaoğlu, 2019: 211). Türkülerde geçen kuş isimleri metin bağlamında gerçek anlamlarında kullanıldığı gibi motif nitelikleri ile ya da metaforik biçimi ile de kullanılır (Andım Uçar ve Göher, 2020: 196). Bu metaforik taraf, türkünün en güçlü olduğu yanların başında gelmektedir. Türkülerin şiirsel yönü, sembolik ve imgesel özellikleri beraberinde getirmektedir (Yıldırım, 2017: 72). Metaforik anlatımı ortaya çıkaran eğretilime ya da istiare, edebî sanatların içinde en etkili olanlarından biridir. Bu edebî sanatın bir şeyi geçici olarak almak veya kullanmak olarak anlamlandırıldığı görülmektedir. (Yıldırım, 2017, s. 74).

Kuşlar içerisinde eğretilime sanatının malzemesi olarak öne çıkan bülbül de tasavvufi bağlamda kullanılması sayesinde türkü metinlere anlam açılımları bakımından önemli katkılar sağlamıştır. Aktaş (2001: 19)'a göre Türk sanatında tasavvufun etkileri olmaksızın özgün bir kimliğin oluşması imkânsızdır. Tasavvuf ruhunun Türk sanatına işlemesi ile teolojik bir anlayışın kuru bir didaktizme dönüşmesi engellenmiştir. Türkülerde de bülbülün metaforik çağrışımları ile bu yönün etkileri, söyleyen ve dinleyende uyandırılmaya çalışılmıştır.

Bu araştırmada ise çalışma materyali olarak belirlenen TRT Türk Halk Müziği Sözlü Eserler Antolojisi'nde bulunan 4200 türkü metni taranarak bülbül adının geçtiği türküler ele alınmıştır. Üç ciltten oluşan TRT Türk Halk Müziği Sözlü Eserler Antolojisi Yakıcı (2013: 136)'ya göre türkülerle ilgili yapılan metin odaklı çalışmalarda birincil kaynak sayılmaktadır. Nitel araştırma yöntemleri kullanılarak türkülerin içinde geçen bülbül kavramlarının tespit edildiği araştırmada, bülbülün türkü yakıcısının hangi hislerine tercüman olarak metne yerleştirildiği analiz edilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda bülbül ve bülbülle birlikte anılan kavramlar ele alınarak içerik analizi ile incelenmiştir. Araştırmanın amacı ise türkülerde geçen bülbüllerden hareketle bülbüle yüklenen anlamları ortaya koyarak Türk insanının tabiatı anlamlandırmasının örnekliğini çıkarmak ve tabiat unsurlarının çeşitli bağlamlarını ortaya koymaktır.

Türkülerde Yer Alan Bülbül Motifi

Türkülerde metaforik anlamıyla en büyük yere sahip kuşlardan başlıcasının bülbül olduğu söylenebilir. Bülbül, bütün türkü metinlerinde kuvvetli bir mecaz olarak yerini almıştır. Ötücü bir kuş olan bülbül, gülün açtığı dönemlerde daha da iştahlı öttüğünden, gül ile aralarında bir aşkın var olduğu tasavvur edilmiş, bu aşkı bülbül âşık, gül ise mâşuk olarak kabul edilmiştir. Divan edebiyatında da çok önemli bir yere sahip olan bülbül ve gülün aşkı türkülerde de yansımıştır. Bir âşık olarak bülbülün acı çektiği, mâşukunun bu acıyı görmezden geldiği var sayılmaktadır. Gülün aşkı ile tuttuğu için bülbüle verilen *şeydâ* ve *zâr* sıfatları, türkü metinlerinde sıklıkla görülür. Türkülerde şiir veren ozanlar/şairler, kendilerini bülbüle veya bülbülü kendilerine benzeterek, iflah olmaz birer âşık olarak benzer acıyı çektikleri fikrinden hareketle bülbülün kendi dertlerine dert kattığını düşünmüşlerdir. Seher vakitlerinde iç dağlayan ötüşüyle bülbül derdini aşikâr etse de âşık ondan daha dertlidir. Bu dertdaşlık bazen bir teselli ediş bazen de bir siteme dönüşerek muhabata ulaşır.

Türkülere bakıldığında pek çok eserin aynı türkünün çeşitli şekillerinden ilhamla ortaya konduğu görülmektedir. Bu varyantlaşmalarda türkülerin küçük bir kısmının değiştiği gibi köklü değişikliklerin

yapıldığı da anlaşılmaktadır. Sözleri aynı olan ya da az bir farklılığa dayanan türkülerin ezgilerinin farklı olduğu görülürken bunun yanı sıra sözleri birbirlerinde farklı türkülerin benzer ezgilerle söylendiği de gözlenmektedir (Erdemli, 2019: 54). Her türkünün kendine ait bir yapısı vardır. Bu yapıya ait her türküye özel olan ezgi, kavuşmak ve söz yapısının olduğu da bilinmektedir. Ancak bu üç bileşen arasında halk arasındaki kullanımlarda geçişler olmaktadır. Zamanla yaygınlaşan belli kalıplar üzerine yeni temalar ve yeni ezgiler yapılandırılması sonucunda söz konusu bu varyantlaşma oluşmaktadır (Korkmaz, 2006: 47). Bülbülün geçtiği türkülerde de bu varyantlaşma çok defa görülmektedir.

1. Bülbülün Türkülerde Yer Alan Çeşitli Özellikleri

Bülbül, türkülerde çeşitli özellikleri ile yer bulur. Bu özellikler incelendiğinde bülbülün hem fiziksel yapısı hem de hareketleri ile ilgili tasvirlerin bulunduğu görülür. Bu tasvirlerle örnek vermek gerekirse bülbülün boyutları hakkında “Bülbülün Göğsü Al Olur” türküsünde “Bülbül bir küçücek kuştur.” (TRT, 2006a: 195) ifadeleri ile bülbülün küçüklüğü tarif edilir. Renkleri ile ilgili olarak da “Bülbülün Göğsü Al Olur” (TRT, 2006a: 195) türküsünde bülbülün göğsündeki allıklar ifade edilir. Ayrıca bülbülün hareketleri de anılır. “Gızılırmak Sen Can İncitme Bugün” (TRT, 2006a: 397) türküsünde saka kuşu ile birlikte uçuşu ile yer alan bülbül, bir başka türküde ise daldan dala sekmesi ile zikredilir (TRT, 2006a: 195). Fiziksel özelliklerinin yanı sıra bülbülün hareketleri de türkü metinlerine yansır. Bülbülün dikenlerden korunarak güle ulaşmasından hareketle insanlara örneklik/ öğreticilik yapısı şöyle zikredilir:

“Ünlerim ünlerim yanıma gelmez

Bülbülden öğrenmiş (aman) dikene konmaz” (TRT, 2006a: 387).

Bülbülün gülü bırakıp da eğri dallara konması metaforundan ilhamla -kendisinin yerine başkalarına gönül veren aşığın sitemi de yer alır:

“Gonma da bülbül gonma eğri de büyrü dallere

Sen deli m'oldun gönül verdin güzelim de ellere” (TRT, 2006a: 477).

Sevdiğinin güzelliği, bülbüllerin sevdiği gülden bile güzel olduğu için bülbüller kıskançlık çekmektedir:

“Güllere bak güzelim (oy oy oy)

Bülbül kıskanıyor (diyar Mardin güzeli)” (TRT, 2006a: 558).

“Sunayı da Deli Gönül Sunayı” isimli türküde ise bülbülün vakti gelince öttüğü metaforik bağlamda dile getirilir:

“Vakti gelmeyince bülbül mü öter

Öter gider bir gözleri sürmeli”. (TRT, 2006a: 708).

2. Bülbül ile Çeşitli Ögelerin İlişkisi

Türkülerde bülbül, çeşitli ögelerle ilişkilendirilerek yer alır. Bunlar, bu başlık altında “bülbülün mekânlarla ilişkilendirilmesi”, “bülbülün gül ile ilişkilendirilmesi”, “bülbülün tabiatla ilişkilendirilmesi”, “bülbülün sayılarla ilişkilendirilmesi”, “bülbülün ticaretle ilişkilendirilmesi”, “bülbülün renklerle ilişkilendirilmesi” kodlara ayrılarak analiz edilmiştir.

2.1. Bülbülün Mekânlarla İlişkilendirilmesi

Bülbül, çeşitli mekânlarla ilişkilendirilmiştir. Bu mekânlar, zaman zaman yerleşim yerleri ya da tabii mekân unsurları olabildiği gibi zaman zaman da metaforik olarak yer almıştır. Yer adları ile ilişkilendirilen bülbüllere örnek vermek gerekirse bülbül, “Maraş'ın bülbülü şakır” (TRT, 2006a: 204) denilerek Kahramanmaraş şehri ile ilişkilendirilmiştir. Bülbülün en fazla kullanıldığı mekân unsurunun ise bahçe ve bağlar olduğu söylenebilir. “Geçti Gitti Vatanına Yurduna” türküsünde bülbülün meskeni “bahçeli bağlar” olarak geçer (TRT, 2006a: 379). Geyiklerin dağda olduğu ifade edilirken de bülbülün bağda olduğu kafiye maksatlı dile getirilir (TRT, 2006a: 583). Metaforik olarak çeşitli yerlerle ilişkilendirilen bülbüller de yer alır. Örneğin bir âşık, bülbüle yuva olacak bir yer olarak sevdiğinin zülüflerini işaret eder (TRT, 2006b: 158).

2.2 Bülbülün G l ile İli kilendirilmesi

Hem klasik hem de Türk halk edebiyatındaki pek çok edeb  eserde g l ile bülbülün a kı yer alır. “Böyle İkrar İlen Böyle Yolunan” adlı türküde bülbülün güle olan a kı şöyle zikredilir:

“Bülbülün davası hep g llerinen

Senin  irin dilin y d ellerinen” (TRT, 2006a: 173).

“Bugün Ben Güzele Vardım” deyi inde de bülbülün acı ile figan edi i, güle ba lanır:

“Gel ha gel ha can nesimi

Gülüm hak'ın nefesi mi

A layan bülbül sesi mi

Derdi figanı g ld r g l” (TRT, 2006a: 184).

Bülbülün  t    de g l içindir. Öyle ki bülbül, g l olmasa  temeyecektir:

“Hazin hazin esen seher yelleri

Hiç bülbül  ter mi g l olmayınca” (TRT, 2006a: 460).

Bülbülün g l  terk ettiği hali de “garip” şeklinde tarif edilir:

“Beleni beleni de a tık beleni

Garip bülbül de terkeylemiş g l n ” (TRT, 2006b: 27).

2.3. Bülbülün Tabiatla İli kilendirilmesi

Bülbül, türkülerde tabiatla uyum içinde anılarak çok kez yer almıştır. Bu örneklerde bülbüllerin sabahın seherinde  t   , en çok ifade bulan kullanımlardandır.

Bülbülün tabiat ile olan teması ile ilgili türkülerde genel olarak mamur yerlerde bülbüllerin var olduğu dile getirilir. Bu bağlamda viran bahçelerde bülbüller  tmez:

“Viran bahçelerde bülbül  ter mi

Gönül eylencesi (canan canan canan) g l olmayınca” (TRT, 2006a: 769).

Türkülerde bayku a bülbülün aksine olumsuz  a rı ımlarla yer verilmiştir. Buna  rnek olarak “Asrı Gurbet Harab Etmiş K y m ” adlı türküde bülbülün yerine bayku un geçmesi zikredilmiştir:

“Asrı gurbet sen harab etmiş k y m 

Bülbül gidip bayku  konmuş gel hele” (TRT, 2006b: 13).

Eski günlerini  zleyenler de bayku  ve bülbülü olumsuz/olumlu ba amlarda kullanır:

“Evvel ba ımızda bülbül  terdi

Şimdi bayku  konu haralı  ıktı” (TRT, 2006b: 115).

Alıcı bir ku  olan  ahinin bülbül yerine geçmesi de felaketlerin habercisi olarak görülür:

“Burası kenarım  ayrılan yanarım 

Bülbülün yuvasına  ahinler konarım ” (TRT, 2006b, s.51).

“Ala Boz Dumanlı Karlı Dereleler” türküsünde bülbüller, dağlardan gelen diğer kuşların sesleri ile birlikte sabah vaktinde  t   r:

“Her seher her sabah ( ahım)  ter bülbüller

Da lardan geliyor ( ahım) ku  sedaları” (TRT, 2006a: 28).

Narin dalları bulunan iğde ağacı da bülbülle ilişkilendirilir:

“İğdenin dalında bülbüller öter

Vurmuşlar Muzaffer'i de hasta yatar” (TRT, 2006b: 112).

Bülbüller, “Ahlat'ın Altında Küçük İskele” türküsünde kandillerin şavkına konması ile kafiye maksatlı yer alır:

“Yüksek minarede kandiller yanar

Kandilin şavkına bülbüller konar” (TRT, 2006a: 12).

2.4. Bülbülün Sayılarla İlişkilendirilmesi

Türk mitolojisinden günümüze kadar ulaşmış olan halk kültürü ürünlerinin pek çoğunda sayılara çeşitli anlamlar yüklendiği görülür. Pek çok sayı, karşıladığı nesnelerle, birlikte anıldığı kavramlarla ve çeşitli inanç unsurları ile anlamlı sayılmaktadır (Durbilmez, 2009: 72). “Üç Güzel Oturmuş İskambil Oynar” türküsünde iskambil kâğıtlarının üzerine konan bülbüller ifade edilirken güzellerin sayısı üç olarak geçer:

“Üç güzel oturmuş iskambil oynar (yar yandım aman)

İskambil üstüne bülbüller konar (ey)” (TRT, 2006a: 762).

“Adım Adım Hak Yoluna Varayım” türküsünde ise kendini bağın bülbülü şeklinde metaforik olarak ifade eden türkü yakıcısı, kırk kapıyı anar:

“Ben bahçelerin gülüyüm

Aynı bağın bülbülüym

(aynı cemin bülbülüym)

Kırk kapının kilidiyim” (TRT, 2006a: 6).

2.5. Bülbülün Ticaretle İlişkilendirilmesi

Türklerin kültürlerini geniş coğrafyalara taşımasında, ticarete verilen önem de önemli bir yer tutmaktadır. İpek Yolu olarak bilinen yol üzerinde çağlar boyunca takas usulü ile ticaret yapan Türkler, göç ettikleri yerlerin de önemli ticaret güzergâhları üzerinde bulunması ile alışverişi hayatlarının bir parçası haline getirerek kültürlerini tanıtmışlardır. Bedirhan (1994: 23)'a göre Türkler, ticarete o kadar büyük bir önem atfetmişlerdir ki ticaretlerini sekteye uğratmaya çalışan İranlılar ve Araplarla siyasete dayalı çeşitli ittifaklar kurarak mücadele etme yöntemini seçmişlerdir. “Diken Arasında Bir Gül Açılmış” türküsünde kendisini bülbül metaforu ile âşık olarak ifade eden kişi, yine sembolik bir anlatımla aşkını cevher olarak niteleyip sevdiğine bunu sunmak ister:

“Diken arasında bir gül açılmış

Bülbülüm bahçene ötmeye geldim

Bezirgânım yüküm gevher satarım

Ulu pazarına dökmeye geldim” (TRT, 2006a: 279).

2.6. Bülbülün Renklerle İlişkilendirilmesi

Bülbül, çeşitli renklerle birlikte anılır. Söz konusu ifadelerde, anlam kurulma amacından ziyade kafiye maksadı göz çarpar. “Bülbül Bir Yumurta Guzar” türküsünde bülbülün kanadı yeşil olarak tasvir edilirken gülün kırmızılığı ifade edilmiştir:

“Bülbülün kanadı yeşil

Kırmızı güle dolaşır

Ağlamak bana yaraşır

Sen ağlama ben ağlayım

Bülbül ey bülbül ey” (TRT, 2006a: 192).

Ancak sonraki dörtlüklerde yer alan “Bülbülün kanadı sarı/ Ben ağlarım zarı zarı” mısralarından hareketle önceki dörtlükteki ifadenin zıtlık yerine kafiye maksatlı kurulduğu söylenebilir. Aşkının derdinden ıstırap çeken bülbülün durumu ise *karalar giymek* deyimini ile ifade edilir:

“Bir gül için bülbül geymiş karalar

Göz göz olmuş ey sinemdeki yaralar” (TRT, 2006b: 39).

3. Bülbülün Duyguları Yansıtma Rolü

Çalışmanın amacı olarak belirlenen bülbülün duyguları yansıtma konusunda üstlendiği roller olumsuz ve olumlu duygular olarak sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırma ışığında türkülerde bülbüller aracılığı ile olumsuz duygulara daha fazla yer verildiği söylenebilir.

3.1. Olumsuz Duygular

Türkülerde bülbül anılarak yansıtılan olumsuz duygular, “Acı çekmek ile ilişkilendirilen bülbüller”, “Aşığın sevdiğine ıstırap vermesi ile ilişkilendirilen bülbüller”, “Çaresizlikle ilişkilendirilen bülbüller”, “Derdin ifade edilmesi ile ilişkilendirilen bülbüller” kodları altında analiz yapılmıştır.

3.1.1. Acı Çekmek ile İlişkilendirilen Bülbüller

“Arkadaşlar Benim Derdim Yeğindir” türküsünde bülbülün güle olan aşkıdan ilhamla onun ötüşü, aşığın ah edip inlemesi ile ilişkilendirilir:

“Bülbül gibi ah-u zarı çekerim

Gözyaşımı gül başına dökerim

Bu ne gündür zehir olsa içirim” (TRT, 2006: 51).

“Dinleyin Kardaşlar Benim Sözümlü” isimli ağıtta ise yavrusunun acısını derinden hisseden kişi, evladının güzel konuşmasını bülbüle benzeterek anımsar ve acı çeker:

“Felek bana böylece bir oyun saldı

Bülbül dilli yavrumu elimden aldı

Neyleyim kardaşlar elim boş kaldı

Üflerim üflerim çerağım tütmez

Seslerim seslerim bülbülüm ötmez

Yavrumun hayali gözümde gitmez” (TRT, 2006a: 280).

Eşinden ayrılanların çektiği acıdan feveran edişi de bülbülün sesine benzetilir:

“Yayla (da) yollarında göç kater kater

Eşinden ayrılmış bir bülbül öter” (TRT, 2006a: 782).

Acı çekmenin yanı sıra pişmanlık duygusunu da içeren şekilde bülbülün güle olan isteği dile getirilir:

“Bülbül gibi arzum kaldı güllerde

Baykuş gibi öttün viran yerlerde” (TRT, 2006b: 144).

3.1.2. Aşığın Sevdiğine İstırap Vermesi ile İlişkilendirilen Bülbüller

Kimi eserlerde âşıkların aşkını ikrar ederek sevdiklerinin ıstırabını artırması konu edilir. “Bir Seher

Vaktinde İndim Bağlara” türküsünde aşkından divane olan bülbülün aşkından feryat etmesi, güle acı verir:

“Bir seher vaktinde indim bağlara

Öter şeyda bülbül gül yarelenir” (TRT, 2006a: 160).

“Böyle İkrar İlen Böyle Yolunan” adlı türküde de sevdiğinin vefasızlığından dertlenen âşık, bülbülün kanlı yaşlar dökmesinden hareketle kendi ıstırabını gözyaşlarının sel olması şeklinde ifade eder:

“Bülbül ah eyleyip kanlar ağladı

Çeşmim yaşı sel sel oldu çağladı

Ölüm geldi çevre yanıma bağladı

Kılma cenazemi lazım değilsen” (TRT, 2006a: 173).

“Derdim Çoktur Hangisine Yanayım” türküsünde ise türkülerdeki rastlanan genel ifadelerden farklı olarak bülbülün güle eziyet edişi yer alır:

“Türlü donlar giymiş gülden naziktir

Bülbül çevreyleme güle yazıktır” (TRT, 2006a: 269).

3.1.3. Çaresizlikle İlişkilendirilen Bülbüller

Dağların arasında kalmak ve daldan dala konmak tabirleri ile bülbülün aşamayacağı güçlükler ve çaresizce arayış içinde olması “Arkadaşlar Benim Derdim Yeğindir” türküsünde anlatılmaya çalışılır:

“İki dağın arasında kalmışam

Bülbül gibi daldan dala konmuşam

Ne gün gördüm ne de murad almışam” (TRT, 2006: 51).

Son derece narin olan nergis dalına konmak da imkânsız olan aşk ile ilişkilendirilir. Buna göre nergis dalına konan bülbül, düştüğü imkânsız aşkın pençesinde çaresizce can vermektedir:

“Konma bülbül konma nergiz daline

Öldürürler (aman aman) bir yar yoluna

Bende kurban olam fidan boyuna” (TRT, 2006a: 559).

Türküde geçen bülbülün uzun zaman boyunca derdini söyledikten sonra dilsiz kalmasının da çaresizliğin bir ifadesi olarak yer aldığı söylenebilir:

“On bir ay bir güle eyledi feryad

Gül için bülbülü lal etmedi mi?” (TRT, 2006b: 145).

3.1.4. Derdin İfade Edilmesi ile İlişkilendirilen Bülbüller

Sazı ile dertleşen ozanın “Ben Gidersem Sazım Sen Kal Dünyada” türküsünde el içinde gizli sırlarının dökülmesini istemediğinden, bülbülün aşkını izhar etmesini olumsuz şekilde nitelediği görülür:

“Ben gidersem sazım sen kal dünyada

Gizli sırlarımı aşikâr etme

Lal olsun dillerin söyleme yâda

Garip bülbül gibi ah-ü zar etme” (TRT, 2006a: 131).

Başka bir türküde ise seher vaktinde çaresizce düşülen aşkın derdi, zehre benzetilir:

“Bülbül tek uyandım bir seher-ü nagah

Gördüm ki uğramışam bir mürğ-i zar'e" (TRT, 2006b: 49).

3.2. Olumlu Duygular

Türkülerde bülbül anılarak yansıtılan olumlu duygular "Neşe ile ilişkilendirilen bülbüller", "Güzel konuşma ile ilişkilendirilen bülbüller", "Güzel ses ile ilişkilendirilen bülbüller", "Tasavvufi duygular ile ilişkilendirilen bülbüller" kodları altında analiz edilmiştir.

3.2.1. Neşe ile İlişkilendirilen Bülbüller

Bülbülün ötüşü, sesinin güzelliğinden ötürü zaman zaman da neşeli olmakla ilişkilendirilir. "Biner Atın İyisine" türküsünde askere giden bir delikanlının neşeli ve canlı tabiatına vurgu yapmak için kendisine "şen bülbül" nitelemesi yapıldığı görülür:

"Memed ali memed ali

Memleketin gonca gülü

Orduların şen bülbülü" (TRT, 2006a: 144).

3.2.2. Güzel Konuşma ile İlişkilendirilen Bülbüller

Bülbülün ötüşündeki güzellik, "Azime'nin Bahçesinde Kuyu Var" türküsünde konuşmadaki letafet ile ilişkilendirilerek övgü ve iltifat için kullanılır:

"Azime'nin bahçesinde gülü var (aman)

Azime'nin bülbül gibi dili var" (TRT, 2006a: 94).

"Ben Bir Yakup İdim Kendi Halımda" türküsünde ise konuşmasının güzelliğine benzer şekilde "bülbül dilli" yakıştırması yapılan evladının hayatına ve tahsiline devam edemeyişine fevran eden ebeveynin sözleri şöyle yer bulur:

"Yusufum hocada okumaz oldu

Onun bülbül dili şakımaz oldu" (TRT, 2006a: 127).

Âşığa sevdiğinin sesi de bülbülün sesi gibi güzel gelir:

"Hesretim yar sesinede

Söyle bülbül avazlım" (TRT, 2006a: 247).

Bülbül gibi güzel konuşanların başlarına gelen fena işler de bu özelliğin anılması ile yer alabilmektedir:

"Bülbül idim felek dilim lâl etti

Kadir mevlâm bir kötüye kul etti

Benim ahım çoklarını kül etti

Yaklaşmayın ataşıma yanarsız" (TRT, 2006a: 569).

3.2.3. Güzel Ses ile İlişkilendirilen Bülbüller

Bülbüllerin birtakım özellikleri, çeşitli eşyaların ilhamı şeklinde değerlendirilmiştir. Buna göre "Ben Gidersem Sazım Sen Kal Dünyada" türküsünde sazı ile dertleşen ozan, sazının sesinin güzelliğini, henüz ağaç iken dallarına konan bülbülün sesi ile ilişkilendirir:

"Bahçede dut iken bilmezdin sazı

Bülbül konar mıydı dalına bazı

Hangi kuştan aldın sen bu avazı

Söyle doğrusunu gel inkâr etme” (TRT, 2006a: 131).

“Pınar Baş Ben Olayım” adlı türküde ise bağlamasının güzel sesini bülbülün sesine benzeten ozan şöyle seslenir:

“Bağlamam vardır boyalı

İçi bülbül (de) yuvalı” (TRT, 2006a: 651).

3.2.4. Tasavvufi Duygular ile İlişkilendirilen Bülbüller

Bülbülün Türk edebiyatındaki ilham kaynağının tasavvufi anlayış olduğu ifade edilmektedir. Bunun yanı sıra türkülerde de bu anlama çeşitli açılımlar kazandırılmıştır. Bu açılımların dışında doğrudan doğruya sufi gelenekle ilişkilendirilen türküler de mevcuttur. “Bir Kere Uğradım Hakkın Cemine” isimli deyişte ilahî aşk yolundaki ehli tariklerin “aşk bülbülleri” şeklinde ifade edildiği görülür:

“Hakkın dolusunu dört can içtiler

Aşkın bülbülleri pire çekildi” (TRT, 2006a: 154).

“Biz Canları Güle Vermişiz” deyişinde ise güle âşık olanlar, bülbülün figanına kulak tıkar. Gülün çevresinde kendilerini pervaneye benzettikleri ve ceme katılanların aşkını artırdıklarını şu şekilde ifade ederler:

“Biz güllere pervaneyiz

Cem ehline peymaneyiz

Bülbüllere bigâne yiz” (TRT, 2006a: 167).

“Her Sabah Her Sabah Gülşen İçinde” adlı semahta ise bülbüle seslenen tasavvuf ehli, mürşidini arzular:

“Senin arzumanın bir gonca güldür

Benim arzumanım dosta bülbüldür” (TRT, 2006a: 464).

Sonuç

Araştırma kapsamında yapılan doküman analizi sonucunda 4200 türkü metni içinde bülbülün yer aldığı türkülerin tamamı incelenerek 74 farklı bağlam içeren türkü elde edilmiştir. Elde edilen türkülerin analizi sonucunda üç kategorinin yanı sıra kodlar ve alt kodlar oluşmuştur. Bu kategorilerin ilkinde yapılan analizlerde bülbülün türkülerde hem fiziksel özellikleri hem de hareketleri ile tasvir edildiği ortaya çıkmıştır. İkinci kategoride ise bülbülün çeşitli unsurlarla ilişkileri ifade edilmiştir. Bu kategori altında ise 6 kod oluşmuştur. Bu altı kod ile bülbülün mekânlarla, gülle, tabiatla, sayılarla, ticaretle ve renklerle ilişkilendirilerek anıldığı tespit edilmiştir. Söz konusu ilişkilendirmeler, türkülerin genelinde ifade bulan hayata dair unsurların bülbül ile birlikte de zikredildiğini göstermiştir.

Bülbülün yer aldığı türküler içerik analizi safhasında kategori ve kodlara ayrıldıktan sonra bülbülün türkü yakıcılarında tercüman olduğu duygular, söylem analizi ile değerlendirilmiştir. Söz konusu analizler neticesinde bülbülün türkü metinlerinde ahenk unsurları içinde herhangi bir bağlam olmaksızın anıldığı gibi türkü yakıcısının duygularını yansıtmaya rolünü üstlendiği de görülmüştür. Bu rolün ise hem olumlu hem de olumsuz duyguların tercümanı olabildiği anlaşılmıştır. Benzetmeler konusunda ağırlık kazanan duygunun olumsuz duygular olduğu değerlendirilmiştir. Bu olumsuz duygular ise acı çekmek ile ilişkilendirilen bülbüller, aşkın sevdiğine ıstırap vermesi ile ilişkilendirilen bülbüller, çaresizlikle ilişkilendirilen bülbüller, derdin ifade edilmesi ile ilişkilendirilen bülbüller olarak sınıflandırılmıştır. Olumsuz duyguların ortaya konmasında bülbüle verilen rolün genel olarak bülbülün sesi ile ilişkilendirildiği görülsün de insana ait pek çok özelliğin teşhis sanatı ile bülbüle atfedildiği de söylenebilir. Bunlar arasında bülbülün güle sürekli derdini açıp derman bulamayışı önemli bir metafor olarak öne çıkmıştır. Buna göre bülbül, umduğunu bulamamış, çaresiz kalmış, emekleri hiçe sayılmış olandır. Olumlu duygulara örnek olarak ise neşe ile ilişkilendirilen bülbüller, güzel konuşma ile ilişkilendirilen bülbüller, güzel ses ile ilişkilendirilen bülbüller, tasavvufi duygular ile ilişkilendirilen bülbüller kodları ortaya çıkmıştır. Burada ise bülbülün sesinin canlılığı,

neşeli olmaya benzetilmiştir. Bülbülün sesi de güzel sesin emsali olarak gösterilmiş, türkülerdeki kullanımı ile hem güzel ses hem de estetik zevk uyandıran bir öge olarak öne çıkmıştır. Tasavvufî çağrışımlar ile birlikte anılan bülbüller de araştırmada olumlu duygular sınıflandırmasına dâhil edilmiştir. Böyle bir tercih kullanılmasına sebep olarak da bülbülün sufi gelenekte istikamet üzere olmak, Hakk'ın aşığı olmak, yoluna sadık bir mürid olmak gibi bir algılanış ile ele alınmasıdır.

Ortaya çıkan bu sonuçlardan hareketle bülbülün türkülerde geçtiği bölümlerde, yer aldığı diğer edebî ürünlerden farklı olarak çok çeşitli bağlamlarda duyguları ifade etme hususunda işlevsel biçimde yer bulduğu ve anlam genişlemesine uğradığı değerlendirilmiştir.

Kaynaklar

- AKPINAR, M. (2010). *Deyim ve Atasözlerinin Yabancılar Türkçe Öğretiminde Kullanımı Üzerine Bir Araştırma* (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi/ Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- AKTAŞ, H. (2001). *Din ve Tasavvuf*. Çizgi Kitabevi: Konya.
- ANDIM UÇAR, G. ve GÖHER, F. (2020). Kerkük'ten Anadolu'ya Türkülerde Kuşlar ve Çiçekler. *Türk Dünyası Araştırmaları*, 126(248), 179-198.
- ARNAUT, T. (2009). Gagauz Türkülerinde Aşk ve Ölüm Motifleri. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)*, 11(11), 5-20.
- ATMACA, Ö. Ü. S. (2020). Tenecioğlu Aşık Hüseyin ve Acem Kızı Türküsü Üzerine Bir Değerlendirme/An Assessment On Tenecioğlu Aşık Hüseyin And The Folk Song Acem Kızı. *Türk Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, (22), 136.
- AYTAŞ, G. (2019). Kültürel Bir Form Olarak Türkülerde Kaz. *Akademik Kaynak*, 5(10-11), 75-89.
- BEDİRHAN, Y. (1994). *Ortaçağda İpekyolu Hâkimiyeti ve Türk Yurtları* (Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- BURÇ, U. Ö. (2009). *TRT Repertuvarındaki Türkü Sözlerinin Konu tür ve Biçim Açısından İncelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- CAN, Z. (2010). *Türkülerde Sevgili Kavramı* (Yüksek Lisans Tezi). Muğla Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla.
- DURBİLMEZ, B. (2009). Türk Kültüründe ve Fütüvvetnamelerde Dört Sayısı. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (52).
- ERDEMLİ, G. B. (2019). *Türk Halk Hikâyeleri Ve Halk Türküleri Arasındaki İlişkiler (Anadolu Sahası Köroğlu ve Arzu İle Kamber Örneği)* (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- EROĞLU, F. B. (2014). *Söz ve Müzik Açısından Türkü* (Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- EROĞLU, T. (2017). Türkü nedir? *Kesit Akademi Dergisi*, (7), 78-91.
- GÜRDAL, D. C. (2010). *Cumhuriyet Sonrası Kültürel Kurumsallaşma ve Türk Halk Müziğine Etkileri* (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- KINIK, M. (2011). Bir İletişim Aracı Olarak Türk Halk Müziği ve Türküler. *Erciyes İletişim, Dergisi*, 2(1), 136-150.
- KORKMAZ, M. A. (2006). *Türkü Türü ve Doğu Karadeniz Türkü Kültürü* (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- MİRZAOĞLU, F. G. (2019). Anadolu Kültüründe ve Halk Türkülerinde Turnalar. *Anadolu Turnaları. Biyoloji, Kültür, Koruma*, 211-230.
- TRT (2006a) *Türk Halk Müziği Sözlü Eserler Antolojisi*. 1-2 Cilt, Müzik Dairesi Başkanlığı, Ankara.
- TRT (2006b) *Türk Halk Müziği Sözlü Eserler Antolojisi*. 3 Cilt, Müzik Dairesi Başkanlığı, Ankara.

- UYAR, Y. (2007). *Türkçe Öğretiminde Kültür Aktarımı ve Kültürel Kimlik Geliştirme* (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi/ Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- YILDIRIM, A. (2017). Türkü Sözlerindeki Metaforik Anlatım. *AKRA Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 5(13), 71-82.
- YILMAZ, A. M. (2011). Sembolik ve Gerçek Anlamlarıyla Türkü Metinlerine Yansıyan Hayvanlar. *Folklor/Edebiyat*, 17(66), 229-250.
- YILDIRIM, A. (2017). Türkü Sözlerindeki Metaforik Anlatım. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi (S.13)* c.5 / s. 71-82.

MANİHAİST VE BUDİST UYGUR METİNLERİNDE MÜN KELİMESİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

Hasan İSİ*

Öz

Çoğu inanç sistemi, öğretisinin merkezine ‘günah’ kavramını yerleştirmektedir. Hristiyanlık, Musevilik ve İslamiyet gibi dinlerde ‘günah’, Tanrı’nın emirlerine karşı olan, yapılması bireye ceza getiren davranışlar olarak görülmektedir. Zikredilen bu dinlerle birlikte, ‘günah’ kavramı, bir öğreti hüviyetine sahip Budizm’de de öneme sahiptir. Budizm, genel olarak iyi ve kötü arasındaki çatışmaya karşı, bilgeliği savunur. Budist öğretilerde birey, kendi doğasını ve içinde yaşadığı gerçekliği tam olarak anlayamadığı için, kendisi ve başkaları için acı yaratır. Buddha’ya göre, acı çekmenin asıl nedeni bireyin kendisini ve dünyasını zorlaştıran ‘cehalet’ tir. Bireyde cehaleti ve dünyevi bağlılıkları giderecek olan ise ‘bilgelik’ tir. Bilgelik, *Sekiz Dilimli Yol* temelinde *doğru konuşma, doğru eylem ve doğru yaşam* kavramları ile ‘kötülük’ kavramını ortadan kaldırmaktadır. Budistler bu doğrultuda, *cana kıymak, hırsızlık yapmak, cinsel tacizde bulunmak, yalan söylemek, içki içmek, aşırı yemek yemek* vs. gibi yasaklar belirleyerek hem ruhu hem de bedeni kirliliklerden uzak tutmayı hedeflemektedir. Sanskritçede *doşa, apakṣāla, dveṣa, aparādha, pāpa* ve *pāpaka* sözcükleriyle temsil edilen ‘günah’ kavram alanı, Eski Uygurcada karşılıklara sahiptir. Eldeki çalışmanın konusu, Manihaist ve Budist düşünce sisteminde ‘günah’ kavram alanı içerisinde yer alan *mün* sözcüğü üzerine değerlendirmelerden oluşmaktadır. Tarihî metinler tanıklığında, ağırlıklı olarak Buddha dinine dayalı Eski Uygurca metinlerde görülen bu sözcük, birebir çevirinin ürünü olarak Sanskritçe *doşa, apakṣāla, dveṣa, aparādha, pāpa* ve *pāpaka* kelimelerinin Türkçe karşılığıdır. Çalışma, iki bölümden oluşmaktadır. Eldeki yazının ilk bölümünde, madde başı olarak sıralanan *mün* sözcüğü ve türevleri, Manihaist ve Budist Uygur metinlerde ‘günah, kusur, hata’ anlamlarında tanıklanmakla birlikte, İslamî Türkçe metinlerde de belgelenmektedir. Genellikle ‘hastalık, kusur’ anlamlarında İslamî Türkçe metinlerde tanıklanan *mün* sözcüğü, Manihaist, Budist ve İslamî Türkçe söz varlığının ortak dinî terimlerinden biridir. Çalışmanın ikinci bölümü, köken bilgisi sözlüklerinde birbiriyle karıştırılan ‘saf, budala, sersem’ anlamlı *bön* ifadesi ile ‘suç, kusur, hata; günah’ anlamlı *mün* ifadesi arasındaki ayrıma dayanmaktadır. Yapılan incelemeler neticesinde, Türkmen Türkçesi özelinde ‘saf, budala, sersem’ anlamlı *bön* ifadesi ile ‘suç, kusur, hata; günah’ anlamlı *mün* sözcüklerinin farklı kelimeler olduğu anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Uygurlar, Budist öğretisi, dinî terminoloji, *mün, bön*.

* Doç. Dr., Trabzon Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Trabzon/Türkiye.
hasanisi21@yahoo.com.tr. ORCID: 0000-0001-7269-3596.

THOUGHTS ON THE WORD *mün* IN MANICHAEAN AND BUDDHIST UYGHUR TEXTS

Abstract

Most belief systems place the concept of 'sin' at the center of their teaching. In religions such as Christianity, Judaism and Islam, 'sin' is seen as behaviors that are against God's commands and that bring punishment to the individual. Along with these religions, the concept of 'sin' is also important in Buddhism, which has the character of a doctrine. Buddhism generally defends wisdom against the conflict between good and evil. In Buddhist teaching, the individual creates suffering for themselves and others because they do not fully understand their own nature and the reality in which they live. According to the Buddha, the root cause of suffering is 'ignorance', which complicates the individual and the world. It is 'wisdom' that will remove ignorance and worldly attachments in the individual. Wisdom, based on the *Eightfold Path*, eliminates the concept of 'evil' through the concepts of right speech, right action and right living. In this regard, Buddhists aim to keep both the soul and body free from impurities by setting prohibitions such as *taking life, stealing, sexual harassment, lying, drinking, overeating*, etc. The conceptual field of 'sin', represented in Sanskrit by the words *doṣa*, *apakṣāla*, *dveṣa*, *aparādha*, *pāpa* and *pāpaka*, has equivalents in Old Uyghur. The subject of the present study consists of evaluations on the word *mün*, which is included in the conceptual field of 'sin' in the Manichaean and Buddhist thought system. As witnessed by historical texts, this word, which appears predominantly in Old Uyghur texts based on the Buddha religion, is the Turkish equivalent of the Sanskrit words *doṣa*, *apakṣāla*, *dveṣa*, *aparādha*, *pāpa* and *pāpaka* as a product of literal translation. The study consists of two parts. In the first part of the paper, the word *mün* and its derivatives, which are listed as bullet points, are attested in Manichaean and Buddhist Uyghur texts with the meanings of 'sin, defect, mistake', but are also documented in Islamic Turkish texts. The word *mün*, which is generally attested in Islamic Turkish texts with the meanings of 'disease, defect', is one of the common religious terms of Manichaean, Buddhist and Islamic Turkish vocabulary. The second part of the study is based on the distinction between *bön*, meaning 'naive, foolish, stupid' and *mün*, meaning 'crime, defect, mistake; sin', which are often confused with each other in etymological dictionaries. As a result of the analysis, it is understood that in Turkmen Turkic, *bön* meaning 'naive, foolish, stupid' and *mün* meaning 'crime, defect, mistake; sin' are different words.

Keywords: Uyghurs, Buddhist teachings, religious terminology, *mün*, *bön*.

Giriş

Türk inanç sisteminin Orta Asya'daki popüler öğretilerden Manihaist ve Budist geleneklerle tanışıklığı, Uygurlar vasıtasıyla gerçekleşmiştir. Uygurlar, Böğü Kağan¹'in Manihaizm'i devlet dinî olarak benimsemesiyle 'göçebe ve savaşçı' kimlikten sıyrılıp 'ılımlı ve şehirli'² bir role ulaşmışlardır. Manihaist sistemle 'ılımlı ve şehirli' yaşam tarzının Türk düşünce ve yaşayış sistemine etkileri, Budist gelenekle de devam etmiştir. Canlılara zarar vermenin, et yemenin, savaşmanın yasaklandığı Budist yaşam tarzı İslam dinine rağmen, asırlarca Uygurlarca tecrübe edilmiştir (Uzunkaya, 2014: 42).

Uygurların Manihaist ve Budist dinî geleneklere geçişi üzerine hem Batı'da hem de Türkiye'de birçok araştırma yapılmıştır. İlgili öğretilere dair dinî kültürün filolojik yönü, özellikle dinî söz varlığı açısından zengin bir mirasın varlığından haberdar etmektedir. Bu doğrultuda, eldeki çalışma Manihaist ve Budist Uygur metinleri tanıklığında 'günah' kavram alanı içerisinde yer alan ve ağırlıklı olarak 'ayıp, kusur, hata; günah' anlamlarına gelen *mün* sözcüğüne dair değerlendirmelerden oluşmaktadır. Çalışmada öncelikle Manihaist ve Budist Uygur metinleri tanıklığında 'günah' kavram alanı dâhilindeki dinî sözler üzerine genel bir değerlendirme yapıp ilgili kavram alanı içerisinde yer alan *mün* sözcüğünün Manihaist ve Budist gelenekteki görünümü ortaya konacaktır. Ağırlıklı olarak Budist Uygur metinleri tanıklığında örneklerle sahip *mün* sözcüğü, hem türevleri hem de tanıklarıyla verilip ilgili kelimenin dilsel ve dinî boyutu Manihaizm, Budizm ve İslamiyet çizgisinde değerlendirilecektir. Burada asıl hedeflenen 'günah' kavram alanı içerisinde yer alan *mün* sözcüğü ve türevlerinin günümüze doğru gelirken yaşadıkları kırılma noktaları ve geçirdikleri dilsel ve anlamsal değişimlerdir. Bu noktada, çalışmanın korpusu yalnızca Manihaist ve Budist Uygur yazı diliyle sınırlı kalmayıp bu dönemden sonra gelen evreleri de kapsayan bir inceleme ile 'günah' kavram alanı içerisinde yer alan *mün* sözcüğü ve türevleri net bir şekilde ortaya konacaktır. Son olarak çalışmada genellikle köken bilgisi sözlüklerinde birbiriyle karıştırılan *bön* ve *mün* kelimelerine de değinilerek her iki sözcük üzerine görüşler ortaya konacaktır.

1. Eski Uygurca Metinler Tanıklığında *mün* Sözcüğü

Manihaist ve Budist dinî geleneklerin temel öğretisi kavramlarından biri 'günah' kavramıdır. Dünya üzerinde birçok dinî inanç, bilindiği üzere öğretisinin temelini yapılması yasak olan şeyler üzerine bina etmiştir. 'Günah' kavramının temel bir öğretisi olarak Manihaist ve Budist dinî geleneklerde olduğu, Türkçe metinler yoluyla da görülmektedir. Manihaist düşünce sisteminde bir günah çıkarma kitabı olarak *Huastuanift* ve Budist dinî gelenekte *Kşanti Kılğuluk Nom Bitig* metinlerinin varlığı, zikredilen bu düşünceyi doğrulamaktadır.

Mani'nin öğretilerine göre, kurtuluşu elde etmek için ruhun 'beş emir' ve 'üç mühür' olarak adlandırılan bazı fiillerden uzak durması ve çeşitli kurallara uyması gerekmektedir. Bu emirler, *oruç*, *dua* ve *sadakayı yerine getirmek*, *yalan söylememek*, *hiçbir canlıyı öldürmemek* ve *et yememek*, *temizlik* ve *sağlığa dikkat etmek*, *mala mülke önem vermeyip fakirliği gözetmek* ve *alçak gönüllü olmak* şeklindedir (Gündüz, 2003: 576). Manihaist düşünce sisteminde 'günah' kavramına bakıldığında, günahın gücünün farkında olma ve günaha düşme ihtimali, Mani'nin öğretisini belirler. Mani'ye göre, *ruh* masum, iyi ve temizdir; günahın mekânı sadece beden veya yeryüzüdür. Fakat ilahi ruhun, ışığın yardımı olmaksızın ruh güçsüz olup beden ve dünya formu içindeki karanlık güçlere karşı korumasızdır. Bundan dolayı, ruhun dinî düzenlemeler ve emirlerle desteklenmesi gereklidir. Cemaate giriş karanlığın gücünün etkisini kovar; fakat bedene zaman zaman galip gelmesinden tamamen koruyamaz. Basit bir tövbe, ruhun temizliğini onarmak için yeterlidir. Bu nedenle *günah çıkarma*, Manihaizm'de önemlidir (Rudolph, 2002: 393). Görüldüğü üzere, Manihaist düşünce sisteminde 'günah' kavramının öğretinin merkezinde olduğu, beden ve dünya formlarında yer alan 'günah' kavramının 'tövbe' ile bertaraf edileceği anlatılmaktadır.

Budist düşünce sisteminde 'günah' kavramına bakıldığında, Manihaist sistemle benzer fikirlerin olduğu görülmektedir. Budist düşünce sisteminde 'günah' kategorisinde yapılmaması gereken 'günaha giden on iş yolu' söz konusudur. Sanskritçede *karmapatha* karşılığındaki bu terim, Çince *yè dào*, Tibetçede *las kyi lam* (Buswell ve Lopez, 2014: 422) ve Moğolcada *arban buyan-tu üiles-ün mör-ün ner-e anu* (Sárközi, 1995: 141) karşılıklarıdır. Sanskritçe *karmapatha*, on sağlıklı/on sağlıklı amel olarak

bilinmektedir. Sanskritçede ‘hareket tarzı’ anlamına da gelen *karmapatha*, sırasıyla sağlıklı (insanlar ve tanrılar âleminde) veya sağlıklı yeniden doğuşlara yol açan on tür sağlıklı (*kuśala*) ve sağlıklı (*akuśala*) eylemin standartlaştırılmış listesine verilen addır. Bu on tür, *fiziksel* eylem, *konuşma* eylemleri veya *zihinsel* eylemlerle icra edilmelerinden dolayı, üç alt kümeye ayrılır. Bunlar, beden, dil ve zihinle yapılan on günahı içermektedir. Bedenle işlenen günahlar *öldürmek*, *çalmak*, *cinsel tacizde* ve *zinada bulunmak*; dille işlenen günahlar *yalan söylemek*, *iftira atmak*, *kaba konuşmak*, *anlamsızca konuşma* yani *gevezelik etmek*; zihinle işlenen günahlar *açgözlülük etmek*, *öfkeli olmak* ve *yanlış görüşte olmak* şeklindedir (Buswell ve Lopez, 2014: 422-423; İsi, 2023b: 54). Görüldüğü üzere, Budist düşünce sisteminde *beden*, *dil* ve *zihin* temelinde çeşitli alt başlıklardan oluşan ‘günah’ türleri söz konusudur. Budizm’de *on ahlaki davranış* ve *on günah*, Budist bir inanırın Dharma temelli ortaya koyması gereken amelleri arasında yer almaktadır.

Eski Uygur Türkçesi metinleri tanıklığında, ‘günah’ kavram alanı genel bir çizgide değerlendirildiğinde, ‘ayıp, kusur, hata’ temelli ‘günah’ anlamını bildiren *akuṣal* < Toch. A/B *akuśal* <<Skr. *akuśala* ‘kötü; günah, kötü iş’ (Wilkens, 2021: 26), *erincü* ‘günah, suç’ (Wilkens, 2021: 261), *erinti* ‘iğrenç şey; azar, azarlama; günah, suç’ (Wilkens, 2021: 261), *kadağ* ‘günah, suç, günahkârlık; ihtiyaçlılık, kıtlık, ihtiyaç’ (Wilkens, 2021:317), *mün* ‘günah, suç; hata, kusur’ (Wilkens, 2021: 482), *tsuy* < Çin. 罪 *zuì* ‘günah, suç, kabahat’ (Wilkens, 2021: 751), *yaṅlok* ~ *y(a)ṅlok* ‘yanlış, kör, hatalı, ters; dalgın; günah, hata; ikiyüzlülük, riyakârlık’ (Wilkens, 2021: 864), *yaznag* ‘kusur, günah, yanlış’ (Wilkens, 2021: 881) ve *yazok* ‘kusur, günah, suç, hata’ (Wilkens, 2021: 881) kelimeleri söz konusudur. Bu terimlerden ‘günah’ kavram alanı içerisinde en çok tercih edileni, *yazok*¹ ifadesidir. Terim, hem Manihaist *Huastuanift* metninde (Özbay, 2014: 155) hem de birçok Budist Uygur metninde (Kaya, 2021: 929; Wilkens, 2007: 443) ‘günah, suç, kabahat’ anlamlarında kullanılmaktadır.

Tarihî Türk dillerinde ‘günah, suç, kabahat’ kavram alanı içerisinde yer alan ifadelerden biri de, *mün* sözcüğüdür. İlk kez Manihaist ve Budist düşünce sistemine dair ürünlerin ortaya konduğu Eski Uygurca döneminde ortaya çıkan bu sözcük, ‘günah, suç; hata, kusur’ (Wilkens, 2021: 482) anlamlarına gelmektedir. Terim, ‘hata, kusur’ anlamında Sanskritçede *doṣa*, *apaḥṣāla*, *dveṣa* (URL-1) ve *aparādhā* (Yakup, 2010: 241), Çincece 咎 *jiù*, 有犯 *yǒu fàn*, 罪過 *zuì guo*, 過失 *guò shī* (URL-2) ve Tibetçede *skyon* ve *nyes skyon* (URL-1) karşılıklarına sahiptir. ‘Günah’ anlamında ise ibare, Sanskritçede *pāpa*, *pāpaka* (URL-1), Çincece 吉羅 *jí luó*, 罪 *zuì*, 罪業 *zuì yè*, 罪孽 *zuì xìn* (URL-2) ve Tibetçede *sdig*, *sdig pa* (URL-1) şeklinde görülmektedir. Bu ifadeler dışında, ilgili ibarenin Sanskritçede *duṣkrta* (Tokyürek, 2019: 314) karşılığı da söz konusudur. Manihaist ve Budist Uygur metinlerinde ‘günah, suç; hata, kusur’ anlamlarındaki *mün* sözcüğünün bünyesindeki ‘günah, suç; hata, kusur’ anlamları Moğolca *aldal* ‘zarar, hata, ihmal, suç’ (Lessing, 2017: 62), *çibil* ‘günah, ayıp, kusur’ (Lessing, 2017: 235), *çöb barçid* ‘günah, ahlaksızlık’ (Lessing, 2017: 264), *gem* ‘eksiklik, suç, günah, ayıp, kusur’ (Lessing, 2017: 473), *gemtey aldal* ‘günah, kusur, kabahat’ (Lessing, 2017: 473), *gemtey yabudal* ‘suç, günah, yanlış, kusur’ (Lessing, 2017: 474), *gkir* ‘ayıp, kusur, leke, günah’ (Lessing, 2017: 484), *gutumsig* ‘suç, günah, ayıp’ (Lessing, 2017: 466), *niğül* ‘suç, günah’ (Lessing, 2017: 710) ve *unal* ‘yanlış, hata, suç, günah’ (Lessing, 2017: 1037) örneklerinde görülmektedir. Verilen örneklerden hareketle, dilsel boyutta ‘günah’ kavramının temel anlamında ‘suç, kusur’ anlamlarının olduğu, devamında da ifadelerin ‘günah’ anlamına ulaştığı görülmektedir.

Manihaist ve Budist Uygur metinleri tanıklığında, ‘günah, suç; hata, kusur’ (Wilkens, 2021: 482) anlamlı *mün* kelimesinin ele alındığı bu çalışmada, öncelikle *mün* kelimesine dair tanıklara yer verilip devamında ilgili ibareden genişletilmiş kelimeler madde başı olarak sıralanıp ifadenin Uygur metinlerindeki

¹ Dinî bir terim olarak *yazok* kelimesinin filolojik yönü üzerine kapsamlı incelemeler Şinasi TEKİN ve Talat TEKİN tarafından yapılmıştır. Yer yer hararetli tartışmalarla işlenen *yazok* kelimesi, her iki isimce ortaya konan değerlendirmeler açısından dikkate değer bir ifadedir. İlgili eserler için bk. Şinasi TEKİN (1990). “Bilin Bakalım Yazı Yazmak Nereden Geliyor”. *Tarih ve Toplum*, 78, 10-13; bk. Şinasi TEKİN (1991). “Tekinler Yanıtlıyorlar”. *Tarih ve Toplum*, 88, 9-12; bk. Talat TEKİN (1991a). “Yazı Yazmak Günah İşlemek Değildir”. *Tarih ve Toplum*, 85, 22 - 24; bk. Talat TEKİN (1991b). “Yazı Yazmak ve Yanılmak Üzerine”. *Tarih ve Toplum*, 90, 9-14; Talat TEKİN (1992). “Senedi Batıl Olur, Batıl Olan Davanın!”. *Tarih ve Toplum*, 97 9-11. Şinasi TEKİN ve Talat TEKİN dışında, ilgili kavram üzerine değerlendirmelerde bulunan diğer bir isim ise, Hatice ŞİRİN’dir. bk. Hatice ŞİRİN (2004). “Türkçede Yaz- “Yazı Yazmak” Fiili Üzerine”. *Türk Dili Dergisi*, LXXXVIII, 563-571.

görünümüyle birlikte, tarihî dönemlerde sahip olduğu durum ortaya konacaktır.

1. Uyg. mün ‘günah, suç; hata, kusur’ (Wilkens, 2021: 482; Özçelik, 2020: 178).

Tarihî Türk dillerinde ‘günah, suç; hata, kusur’ anlamlı *mün* sözcüğü tek başına ‘suç, kusur, günah’ anlamlarında kullanılmakla birlikte, ağırlıklı olarak *mün b(a)ça~b(e)çe* ‘günah’ (Wilkens, 2021: 482; Ölmez, 2017: 278), *mün kadag* ‘günah, suç’ ‘günah’ (Wilkens, 2021: 482; Ölmez, 2017: 278), *mün yazok* ‘kusur, kabahat, günah’ ve *mün yazoklar idişi* ‘günahların kabı’ (Wilkens, 2021: 482) ikilemelerinde görülmektedir. İfadenin *kadag*, *b(a)ça* ve *yazok* ibareleri olmadan tek başına kullanılışı, ETŞ 11/122’de *şazınlıq suvnuñ münü* “Şāsana suyunun kusurudur.” (Arat, 2007: 112: 113) örneğinde görülmektedir. Sözcük, ‘günah’ anlamından ziyade, ‘hata, kusur’ anlamındadır.

Tanıklar

‘günah’ anlamında²

(1) *bo mün kadaglar anın bar şloka sözlemişi* “Bu kusur ve günahlar, *şloka* içerisinde anlatılmıştır.” (Abh. 64, 2008: 172).

(2) *edgü kutlug yalañoklar üze yok kurug yala urup mün kadag sözledim erser* “İyi ve kutlu varlıklara iftira atıp günah ve kusurlu sözler söylediğimde” (AY Kaya 4176-4178, 2021: 220).

(3) *münün kadagın körmemek burhanlar uluşı têtir* “(Saf emirleri yerine getirmek ve başkalarının) günahlarını görmemek Buddhaların alanıdır.” (BT 20 150-152, 2000: 74).

(4) *nizvanılıg bag çug üze yörgülmüş bolmaklıg münüm kadagım* “Kleśa’lı bağ üzere sarılmış günahlarım,” (BT 38 Hc79, 2017: 190-191).

‘suç, kusur, hata’ anlamında

(5) *inçip yana yalañok etözinte ne törlüg mün kadaglar bar erser* “Bu şekilde, eğer insan vücudunda herhangi bir hata ya da kusur (*aparādha*) varsa” (BT 28 G048-049, 2010: 240-241).

(6) *inçip yene yalañok etözinte ne törlüg mün kadaglar bar erser* “Yine canlı bedeninde hangi türlü kusurlar var ise” (Hazai, 1975: 93).

(7) *mün b(a)ça m(e)niñ sınımda süñökümde* “Kusur ve suç, benim bedenimde, kemiğimde” (Man. I, 23³², 1911: 23).

Manihaist ve Budist geleneğe ait Eski Uygurca metinlerden tanıklanan *mün* ifadesine bakıldığında, ibarenin ağırlıklı olarak ‘kusur, hata; günah’ anlamında olduğu, ‘kusur, hata’ kavram alanının genişlemesine bağlı olarak kelimenin ‘günah’ anlamına ulaştığı görülmektedir.

‘eylem/iş’ anlamında

(8) *ulatu münün kadagın körser nomka yaraşız yertinçülüğ töröke karşı t(e)rs yalañok öñ öñi iş ködüglerig işlemiñin körser* “Ancak kişi, Dharma’ya uymayan ve aynı zamanda dünyevi yasaları ihlal eden çeşitli eylemler/işler yaptığını gördüğünde, şunu düşünmelidir.” (BT 8 A 402-405 1977: 57).

Ayrıca, sözcük BT 8 A 402-405 satırları arasında ‘eylem/iş’ anlamında tanıklanmaktadır. Metnin Almanca çevirisine bakıldığında, ifade “Wenn man sieht, dass er verschiedene **Taten** ausführt, die dem Dharma nicht entsprechen und auch gegen die weltlichen Gesetze verstossen, so muss man sich jedoch vorstellen.” (1977: 57) olarak gösterilmektedir. Burada *mün* sözcüğü, Almanca *Taten* kelimesine karşılık gelmektedir. Almancada *Taten*, *Tat* sözcüğünün çoğuludur. Almanca *tat* ‘eylem, hareket, fiil’ anlamlarına gelmektedir (Önen ve Şanbey, 2019: 1072). Verilen açıklamalar temelinde, Eski Uygurca metinde geçen *mün kadag* ibaresini ‘eylem, iş, faaliyet’ anlamında Türkçeye aktarabiliriz.

Manici ve Buddhacı metinler dışında, ayrıca sözcük Hristiyan Uygur metinlerinde de görülmektedir. Kelime, *bünün üze yazuk kılınç yazok kazganmas mu s(e)n* “Suçunla günah kazanmış olmaz mısın?” (Zieme, 2015: T006-007) örneğinde ‘hata, kusur, günah’ anlamlarına sahiptir.

² İfadeye dair diğer örnekler için bk. BT 3, BT 13, BT 23, BT 25, BT 29, BT 33, BT 37, BT 50, Mayt., Tot. ve Üç İtişizler. Zikredilen tüm metinlerde ilgili ifade, ‘günah’ anlamındadır.

Manihaist, Budist ve Hristiyan Uygur metinlerinde kapsamlı örneklere sahip *mün* sözcüğü, Karahanlı Türkçesinde de görülmektedir. İfade *mün* ‘kusur, sermaye’ (KB İndeks, 1979: 322; Ünlü, 2012a: 671) anlamlarına sahiptir. Sözcük, *Kutadgu Bilig*’de zengin örneklere sahiptir.

Tanıklar

(1) 232: *tiriqlikni mün kıl asıg edgülik, yarın bolga edgü yëgü kedgülik* “Hayatı sermaye yap, bunun faizi iyiliktir; bu sana yarın için iyi yiyecek ve giyecek temin eder.” (KB Metin I, 1947: 39; KB Çeviri II, 1985: 28).

(2) 1255: *kamuğ edgüke mün bu edgü kılınç, kılınç edgü bolsa bolur miñ sewinç* “Bu iyi davranış bütün iyilikler için bir sermayedir; hareketi iyi olursa insan bin türlü sevince kavuşur.” (KB Metin I, 1947: 143; KB Çeviri II, 1985: 100).

(3) 533: *negü tər eşitgil sewitmiş kişi, sewitse kişi kör mün erdem başı* “Dinle, kendisini sevdiren insan ne der; insan kendisini sevdirse, onun kusuru en büyük fazilet telakki edilir.” (KB Metin I, 1947: 68; KB Çeviri II, 1985: 49).

(4) 2756: *könilik mün ol barça edgü asıg, bu asıg bile buldı meñü tatıg* “Doğruluk bir sermayedir ve bütün iyilikler, bu sermayenin kârıdır; bu kâr ile insan ebedi tadı bulmuştur.” (KB Metin I, 1947: 288; KB Çeviri II, 1985: 204).

Kutadgu Bilig’den tanıklanan örneklere bakıldığında, sözcüğün ağırlıklı olarak *kusur*³ ve *sermaye*⁴ anlamlarında kullanıldığı görülmektedir. Kelimenin temel anlamı, kusur ve hatadır. İfadenin ‘sermaye’ anlamı ise mecazen ‘varlık, servet; iyi nitelik, bilgi, yetenek’ anlamlarına gelmiş gibi görünmektedir. Ancak, burada iki farklı *mün* sözcüğünün tek bir maddede toplanması söz konusudur. Zikredilen bu durumla alakalı Tezcan (1981) tarafından bir inceleme yapılmıştır. Tezcan’a göre, KB’de ‘kusur, sermaye’ anlamlarında gösterilen *mün* sözcüğü, iki farklı kökene sahip kelimelerin tek bir maddede toplanmasından ibarettir. Tezcan’a göre, ‘sermaye’ anlamı *mün* sözcüğü, Eski Uygurcada ilk kez *bin~bin* formlarında tanıklanan Çince 分 *fēn* kelimesine dayanmaktadır (1981: 53). Tezcan tarafından aktarılan Eski Uygurca *bin~bin* formları, Wilkens sözlüğünde *pın* şeklindedir (2021: 55). Bu yönüyle, Tezcan tarafından zikredilen görüş doğrudur ve KB özelinde *mün* ifadesi iki farklı sözcüğe dair anlamları bünyesinde barındırmaktadır.

İbarenin bu anlamı dışında KB’de, ‘zeval’ anlamı da söz konusudur. Arapça bir sözcük olarak *zeval* ifadesi, ‘yok edilme, yok olma, ortadan kalkma, sona erme, bozulma; kabahat, sorumluluk, suç; ögle’ (Kantar, 2003: 1654-1655) anlamlarına gelmektedir. İbare, KB 3816’da *yalawaçka mün yok sözün kıymasa, tutuzmış sözüg çın tükel sözlese* “(Elçi) kendisine emanet edilen sözü, tam olarak tutsa ve layıkıyla aktarsa, ona zeval gelmez.” (KB Metin I, 1947: 384; KB Çeviri II, 1985: 276) örneğinde görülmektedir. Kelime, ‘yok olma, bitim, sona erme’ anlamlarında kullanılmıştır.

Eski Uygurca ve Karahanlı Türkçelerinde ağırlıklı olarak *mün*, bazen de *mun* şeklinde görülen sözcük, Harezmi Türkçesi eserlerinden *İbn Mühenna Lugatı*’nda *bun* olarak geçmektedir. İlgili sözlükte ifade, ‘eksiklik, noksanlık’ anlamlarında verilmektedir. İfade için ‘ibarenin diğer bir şekli, *mun* şeklindedir. Bizim memleketimizin Türkleri m’yi, b’ye çevirdiler dedikten sonra *bun-mun*’u da getirmiştir. Kaşgarlı’ya göre, kelimenin başında m’nin b’ye dönmesi Oğuz, Kıpçak ve Suvar dillerindedir.” (Battal, 1934: 22) açıklaması söz konusudur. İlgili sözlükte /m/’li biçimlere bakıldığında, *mun* ‘eksiklik, kusur’, *munluğ* ‘eksikli, kusurlu’ ve *munamak* ‘kusurlu olmak’ karşılıkları söz konusudur (Battal, 1934: 51). Görüldüğü üzere, *mün* ifadesinin iki farklı yazı geleneğinde farklı sesletimlere sahip olarak tanıklanışı söz konusudur. Doğu Türkleri, *mun~mün* formunu tercih ederken Batı Türkleri *bun* (Hristiyan Uygur metinlerinde *bün*) ifadesini kullanarak ilgili ibarenin kullanımını sürdürmüştür.

Harezmi Türkçesi döneminde Doğu Türklerine ait olduğu söylenen *mun* ‘eksiklik, kusur’ ve *munamak* ‘kusurlu olmak’ formları, Oğuzlarla birlikte Batı Türkçesini konuşan Kıpçaklarda /b-/’li formlardadır. Kıpçak Türkçesinde ibare, *bun* (I) ‘ayıp’ şeklinde verilmiştir (Toparlı vd, 2007: 38). Çağatay Türkçesi ile

³ İfadenin ‘kusur’ anlamı, KB’de 533, 536, 684, 685, 686, 690, 1683, 1938, 2756, 3101, 3816, 4468 ve 5616. satırlarda görülmektedir. bk. KB Dizin III, 1979: 322-323.

⁴ İfadenin ‘sermaye’ anlamı, KB’de 1255, 2995, 3313 ve 3545. satırlarda görülmektedir. bk. KB Dizin III, 1979: 322-323.

Eski Anadolu Türkçesinde tanıklanmayan ifade, bugün Kırgızcada ‘kusur, sakatlık, eksiklik’ anlamlarında *mün* (Özyetgin, 2001: 422) ve Kazakçada ‘kusur’ anlamında *min* formlarında görülmektedir (KTLS, 1991: 520).

İfade üzerine köken bilgisi görüşlerine bakıldığında, *Divanu Lâgâti't-Türk*'te Budist Uygur metinlerinde tanıklanan *mün* kelimesi, *mun* formu ile görülmektedir. Sözcük, ‘hastalık, ayıp’ anlamlarında belgelenmektedir. İlgili eserde *mun* sözcüğünden evrilmiş *munsuz* ifadesi de söz konusudur. Kelime, *munsuz kişi* örneğiyle ‘yüreği dökük, gönlü selek adam’ anlamlarına gelmektedir (DLT Atalay Dizin, 2013: 414). *Divanu Lâgâti't-Türk* ile ilgili Kaçalin-Ölmez yayınında eş sesli iki *mün* (I) ve *mün* (II) ifadeleri söz konusudur. Kaçalin-Ölmez yayınında kısa ünlülü *mün* (I) ‘çorba’ anlamında iken uzun ünlülü *müün* (II), Arapça *dā* ve ‘ayb ifadelerine karşılık olarak ‘hastalık, kusur’ anlamındadır. İbare için bu yayında, *yalhuk ogli müünsüz bolmas* “İnsanoğlu kusursuz veya hastalısız olmaz.” örneği söz konusudur. İlgili örnekte yer alan *müünsüz* sözcüğü, ‘kalbiselim sahibi, temiz kalpli’ anlamlarına gelmektedir (2019: 331). Aynı örnekler, Ercilasun-Akkoyunlu yayınında da yer almaktadır (2014: 766). Räsänen çalışmasında *mün* ‘suç, hata, günah’ ifadesinin Kazakçada *min* ‘sakatlık, kusur, eksiklik’ anlamında yaşadığını belirtip ifadenin Osmanlıcada ‘saf, budala’ anlamında *bön* ve *böne*- ‘ruhsal olarak zayıf olmak’ olarak görüldüğünü söyler (VEWT, 1969: 347). Räsänen *mün* sözcüğünü **muñ* ifadesine götürür. Sözcük, ‘kısıtlama, sınır, ihtiyaç, eksiklik’ anlamlarında gösterilmesi bakımından dikkat çekicidir (VEWT, 1969: 344). Räsänen tarafından zikredilen **muñ* ifadesi, Orhon Türkçesinde *buñ* formunda görülmektedir. Şirin’e göre, Kağanlık yazıtlarında az sayıda geçen ‘sıkıntı, keder, mihnet, melankoli’ anlamlı *buñ* sözcüğü, Yenisey mezar yazıtlarında ‘vah, heyhat, eyvah’ gibi anlamlar kazanarak ünlem edatı görevinde de kullanılır. Sözcüğün başındaki dudak ünsüzü /b-/, gerileyici benzeşme ile genizsileşerek Eski Türkçenin ikinci evre metinlerinde ve sonrasında *muñ* formunda tanıklanır (2015: 72). Clauson *bü:n* madde başında ifadeyi ‘kusur’ anlamında vermektedir. Clauson’a göre, Eski Türkçe *mün* formu Kırgızcada *mün* ve Kazakçada *min* örneklerinde yaşamaktadır. Clauson, sözcüğün Osmanlıcada *bön* olarak /-n/; 19. yüzyılda da *böñ* /-ñ/ fonemiyle tanıklandığını ifade etmektedir. Eski Uygurcada söz başı /b-/>/m-/ değişimiyle *mün* formuna gelen kelime, Kıpçak Türkçesinde söz başı /b-/ ile *bün* örneğiyle temsil bulmaktadır (EDPT, 1972: 347). *Drevne Tyursky Slovar*’da madde başı olarak üç tane *mün* ifadesi söz konusudur. Çalışmada *mün* (I) ‘çorba’ anlamına gelirken *mün* (II) ‘varlık, başkent’ ve *mün* (III) ‘kusur, hata’ olarak geçmektedir (DTS, 1969: 352). Radloff sözlüğünde ise kelime, ‘acı, hakaret, güvenme, suç, kusur’ anlamlarına sahiptir (1960: 2184). Dankoff-Kelly, DLT (1985) yayınında Türkçede eş sesli iki *mün* ifadesinden bahseder. *mün* (I) kısa ünlülü olarak ‘çorba’ anlamına gelir. Uzun ünlülü *müün* ise, ‘hastalık, eksiklik, kusur’ anlamlarında görülmektedir (s. 79). Dankoff-Kelly (1985) ve Kaçalin-Ölmez (2019) tarafından zikredilen uzun ünlülü *müün* ifadesi, Tekin tarafından *müün* ‘ayıp, kabahat, kusur’ (1995: 112) olarak da gösterilmiştir.

Tarihî ve modern Türk dilleri tanıklığında, ilk kez Eski Uygur Türkçesinde tanıklanan *mün* sözcüğünün Räsänen’e dayanarak çok eski bir **buñ~muñ* ifadesine gidişi söz konusu olsa da, bu durumu anlamsal olarak destekleyecek örnekler elde bulunmadığından konuya ihtiyatla bakmakta fayda vardır. Ancak yine de, ‘sıkıntı, dert, üzüntü’ anlamlarına sahip Eski Türkçe *buñ~muñ* ifadesi düşünüldüğünde, anlambilim yönünden ‘kusur, hata, eksiklik’ anlamlarına gelen *mün* sözcüğünün Eski Türkçe *buñ~muñ* ifadesi ile anlamsal benzerliği Räsänen tarafından önerilen köken bilgisi görüşü üzerine düşünülmesi gerektiğini de ortaya koymaktadır.

2. Uyg. müne- ‘azarlamak, kınamak, hor görmek, küçümsemek, kötülemek, eleştirmek, tenkit etmek, günaha girmek, günah işlemek’ (Wilkens, 2021: 482).

Eski Uygurcada ‘günah, suç; hata, kusur’ anlamlı *mün* sözcüğünün +A- isimden fiil yapım ekiyle genişletilmiş fiil formu da söz konusudur. Eylem, ağırlıklı olarak dinî manada ‘eleştirmek, ayıplamak’ kavram alanı içerisinde bir günah türü olarak yer almaktadır.

Tanıklar⁵

(1) *y(è)me müünüm kadagım èrmedin münemedin turmanlar èriñler münegler tēp* “İçimde çok küçük de olsa bir günah varsa, onu kınamaktan geri durmamalısınız. Onları ayıplamalısınız diye” (BT 3 541-542, 1974: 50).

⁵ İfadeye dair diğer tanıklar için bk. BT 3, BT 37, BT 38, HT 9, Mayt.

(2) *katıra münemiş kılınmış kararığ ayıg kılınçlarım(ı)znı kalısız kşanti kılur biz* “Tekrardan ayıplanmış, karanlık kötü işler ortadan kalksın diye, tövbe edelim.” (BT 13 12.207, 1985: 85).

(3) *m(e)n waptsun şeli bitidim uzək egsük boltı erser kim kutluglar okısar münemezün kşanti bolzun* “Ben Vaptsun Şeli bunları yazdım. Heceler bozuk ve eksikse, asil biri bunu okursa, beni ayıplamasın!. Af etsin! (BT 26 Nr. 103f, 2008: 201-202).

(4) *alku tınl(ı)glar y(è)me bulmuş erür tēp müneyür* “Tüm canlılar, (meditasyon durumunu) bulmuş, kendilerini eleştirip hatalarını düzeltmiştir.” (BT 29 391, 2011: 122).

(5) *t(e)ñri kızı şariputrè aymışığ müneyü kēginç bērür* “Tanrı kızı, Śāriputra kendini eleştirip düzelterek şu cevabı verdi.” (BT 29 595-596, 2011: 152-153).

Görüldüğü üzere, özellikle Budist gelenekteki Uygur metinlerinde eylemin ‘ayıplamak, kınamak’ kavram alanı içerisinde ‘alay’ kategorisinde bir günah türü olarak tanıklanışı söz konusudur. Bilindiği üzere, Budizm’de on kötü günah vardır. *Karmapatha* adı verilen bu on günah, *beden, dil ve zihinle* yapılan eylemlerden meydana gelmektedir (Buswell ve Lopez, 2014: 422; İsi, 2023b: 54). Bu yönüyle, Eski Uygurca ‘ayıplamak, kınamak’ anlamlı *müne-* fiili, *dille işlenen günahlar* arasında ‘alay etmek’ alt başlığı içerisinde yer almaktadır.

Ayrıca, Budist Uygur metinlerinde *müne-* eyleminin ikinci hecede /-e/ ünlüsünü yitirdiği *mün-* ‘kötülemek’ (Tekin, 2019: 433) formu da söz konusudur. İfade, Mayt. 61, 22-23’ta *adınagunıñ edgü edin tavarın yerdimiz mündimiz* “Ayrıca, başkasının malını, mülkünü kötüledik.” (Tekin, 2019: 120) örneğinde görülmektedir.

Manihaist ve Budist Uygur metinlerinde tanıklanan *müne-* eylemi, Karahanlı Türkçesi döneminde *Divanü Lâgâti’t-Türk* ve *Kutadgu Bilig* metinde yer almaktadır. Kelime, *Divanü Lâgâti’t-Türk*’te ‘eğriliğini düzeltmek için bir şeyin uçlarını kesmek’ anlamında görülmektedir (Ünlü, 2012a: 671). *Divanü Lâgâti’t-Türk*’te ilgili ibare, *ol tonuğ münedi* “O, elbisenin eğriliğini düzeltmek için uçlarından kesti.” (DLT C III, 2013: 274) örneğinde tanıklanmaktadır. Ercilasun-Akkoyunlu yayınında eylem, ‘elbise vb. şeyleri kesmek’ olarak görülmektedir (2014: 766). Ayrıca ifadenin –l– fiilden yapım eki ile genişletilmiş *münel-* ‘uçları ve artıkları kesilmek’ (DLT Atalay Dizin, 2013: 417; Ercilasun ve Akkoyunlu, 2014: 766) formu da söz konusudur.

Kutadgu Bilig’de *müne-* eylemi, 5276. satırda *könülçe yorığı ay teltük müne ayıtğay seniñdin bayat bir küne* “Ey kendi arzusuna göre hareket eden kişi, kendini ayıpla! Bir gün, Tanrı bunun hesabını senden soracaktır.” (KB Metin I, 1947: 525; KB Çeviri II, 1985: 380) örneğinde görülmektedir. Taş’a göre, ‘kendi kusurunu bilmek, kendi ayıbından utanmak’ (2015: 88) anlamlı bu eylem, KB Dizininde ‘kusurlu, mâyup’ (1979: 322) olarak yanlış verilmiştir. İlgili yanlışlık, Tezcan tarafından düzeltilmiştir. Tezcan, ilgili yanlışlık için “aynı madde verileri arasında *müne* ‘kusurlu, mâyup’ 5276 olarak yer alan biçim *müne-* ‘kendi kusurunu bilmek, kendi ayıbından utanmak’ eyleminden 2. kişiye buyruktur. Ayrı madde başı yapılması gerekir (bkz. Clauson 767 *müne-*, krş. Kazak. *mine-*, Türkm. *müynürgen-*). Arat’ın çevirisi de buna göre düzeltilmelidir.” (1981: 53) açıklamasını yapmaktadır. Bu doğrultuda ilgili çeviri, çalışmada “Ey kendi arzusuna göre hareket eden kişi, kendini ayıpla, hatalarını düzelt!. Bir gün, Tanrı bunun hesabını senden soracaktır.” olarak düzeltilmiştir.

Eski Uygurca ve Karahanlı Türkçelerinde ağırlıklı olarak *müne-* şeklinde görülen eylem, Harezmi Türkçesi döneminde *munamak* ‘kusurlu olmak’ olarak tanıklanmaktadır (Battal, 1934: 51). İfade, Kıpçak Türkçesinde *buna-* ‘ayıplamak’ ve *bunıla-* ‘ayıplamak’ (Toparlı vd, 2007: 38) örneklerinde görülse de, ilgili sözcüklere dair güncel bir okuma Özyetgin tarafından yapılmıştır. Özyetgin, her iki sözcüğü *büne-* ve *bünile-* şeklinde okumuştur. Özyetgin, Kİ metninde yer alan *büne-* ‘ayıplamak’ sözcüğünü **bün* ifadesine götürüp eylem için ‘cezalandırmak, hata bulmak, ayıplamak’ anlamlarını vermektedir (2001: 422). Ayrıca, Özyetgin çalışmasında *bünile-* ‘ayıplamak’ fiilini üzerine de değerlendirmelerde bulunur. Özyetgin’e göre Kİ’teki *bün* ‘ayıp’ madde başından sonra verilen *büne-* ve *bünile-* fiilleri aynı anlamla sözlükte geçmektedir. Kİ *büne-* fiili, Budist çevreye ait metinlerde tespit edilmiştir. Kırgızcada ‘eksik, kusur’ anlamlarında yaşayan *bün* sözcüğü, *bün+(i)le-* ifadesine köken oluşturmaktadır (2001: 422).

Uygur, Karahanlı, Harezmi ve Kıpçak Türkçelerinde tanıklanan ibare, Çağatay ve Eski Anadolu Türkçelerinde görülmemektedir. İfade, bugün modern Kıpçak dillerinden Kazakçada *mine-* ‘hazır şeylerin hata ve kusurlarını düzeltmek; hatalı, kabahatli tarafını söylemek’ (Özyetgin, 2001: 422) olarak tanıklanmaktadır.

İfade üzerine köken bilgisi görüşlerine bakıldığında, Gabain, kelime için *mün+e-* morfolojik açılımını verip ifadeyi ‘takdir etmek, azarlamak, suçlamak’ (1988: 48) olarak göstermektedir. Räsänen çalışmasında ifadeyi *mün+e-* şeklinde gösterip sözcük için ‘suçlamak’ karşılığını vermektedir (1957: 144). Clauson ifadeyi, *bü:n* (I) ifadesine götürerek eylemin iki farklı anlama sahip olduğunu belirtir: 1. ‘eksik bulmak’. 2. ‘hatayı düzeltmek’. Eylem, bugün Kazakçada *mine-* olarak yaşayıp tarihî Türk dillerinden Eski Uygurca ve Karahanlıcada *müne-*, Kıpçakçada *büne-* ve *bünile-* şeklinde tanıklanmaktadır (EDPT, 1972: 349). Clauson ayrıca *müne-* madde başında ifadeyi *bü:n* (I) ile ilişkili *mün* ifadesine götürüp eylemin ‘kusur bulmak’ anlamına geldiğini söyleyerek *büne-* madde başında ortaya koyduğu açıklamaları tekrarlamaktadır (EDPT, 1972: 767). *Drevne Tyursky Slovar*’da madde başı olarak *müne-* ve *münel-* eylemleri tanıklanmaktadır (DTS, 1969: 352). Erdal ifade için, *mün+e-* ‘bir kişiyle ya da kendisiyle dalga geçmek’ ya da ‘hata bulmak’ açılımını vermektedir. Erdal’a göre, ifade ağırlıklı olarak (*y*)*èr-* *müne-* ikileme yapısı içerisinde görülmektedir (OTWF, 1991: 418-419). Verilen açıklamalar dâhilinde, *müne-* eyleminin ‘suç, kusur, hata’ anlamlı *mün* ifadesine gelen +A- isimden fiil yapma ekinde ortaya çıktığı nettir.

3. Uyg. münegülüg ‘kusurlu; kınanacak, ayıplanacak’ (Wilkens, 2021: 482).

Budist Uygur metinlerinde ‘kusurlu’ anlamındaki *münegülüg* ifadesi, ETŞ’de tanıklanmaktadır. ETŞ 15/30’da *ançakıya münegülüg münsüz erip* “Kusur denilecek en küçük bir kusur bulunmayıp” (Arat, 2007: 158-159) örneğinde görülen bu ibare, ‘günah, suç, kusur’ anlamlı *mün* ifadesine gitmektedir. İfade, Eski Uygur Türkçesiyle sınırlı kalıp diğer tarihî dönemlerde tanıklanmamaktadır.

İbareye yönelik köken önerimiz şudur:

mün+egü+lüg: Bu görüş, Erdal (1991: 419) tarafından dile getirilen *mün+egü+lüg* açılımına dayanmaktadır. Erdal’ın zikrettiği köken bilgisi görüşünden hareket edildiğinde, +AgU eki ile *mün* sözcüğü arasında bir bağlantı vardır. +AgU eki, bir topluluk eki olması yanında, yalın isimlere gelip isimlerde hem vücudun bir kısmının kişideki fiziksel yansımalarını hem de bireyin karakteristik özelliklerini (huy, alışkanlık vs.) ortaya koyan bir biçimbirimdir. Tarihî dönemlerde tanıklanan *karnagu* ifadesi, ‘şişman bir adam’ anlamına gelip *karın+agu* morfolojik açılımına dayanmaktadır. Aynı örnek ‘asi, isyankâr’ anlamlarına gelen *boynagu*⁶ ifadesinde de görülmektedir (*boyn+agu*). Burada, Erdalca zikredilen +AgU ekinin kişilerin fiziksel ve karakteristik özelliklerini gösteren yapıda olması etkilidir (OTWF, 1991: 162). Bu yönüyle, *münegü* ifadesi ‘(belki de aklen ve psikolojik olarak) kusurlu, hatalı’ anlamına gelen bir yapı niteliği taşımaktadır. İbare üzerine gelen isimden isim yapım +IXg ekiyle sözcük, sıfat derecesini artırmıştır. Bu sebepten, ibareye dair köken görüşü, *mün+egü+lüg* morfolojik açılımıdır.

4. Uyg. münegüsüz ‘kusursuz, eksiksiz, mükemmel’ (Wilkens, 2021: 483).

Eski Uygurcada ‘kusursuz, eksiksiz, mükemmel’ anlamlarındaki *münegüsüz* ifadesi, ETŞ’de tanıklanmaktadır. ETŞ 15/2’de *kopı arıg münegüsüz yeg üküş tēp* “Her şeyi temiz, kusur etmez, eksiksiz, üstün ve çok diye” (Arat, 2007: 156-157) örneğinde yer alan bu ibare için köken önerimiz şudur:

mün+egü+süz: Önceki bölümde söylendiği üzere, +AgU eki, bir topluluk eki olması yanında, yalın isimlere gelip hem vücudun bir kısmının kişideki fiziksel yansımalarını hem de kişinin karakteristik özelliklerini ortaya koyan bir biçimbirimdir. Tarihî dönemlerde *karnagu* ve *boynagu* ifadelerinde görülen bu ek, bireyin sahip olduğu fiziki ve karakteristik özellikleri göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Bu yönüyle, ‘(belki de aklen ve psikolojik olarak) kusurlu, hatalı’ anlamına gelen *münegü* sözcüğü üzerine eklenen +sXz eki ile sahip olunan ‘eksiklik’ ve ‘kusurluluk’ olumlu bir anlama geçiş yapmıştır. Burada

⁶ Kelimeye dair güncel bir değerlendirme için bk. Hasan İŞİ ve Sümeyra ALAN (2023a). “İslamî–Türkçe Metinlerde Dinî Bir Terim Olarak boyna– Eylemi ve Türevleri”. *International Journal of Languages’ Education and Teaching*, 11(2), 52-69.

‘olumsuzluğun olumluluğu’ olarak +sXz ekinin oksimoron olarak kullanımı söz konusudur. Oksimoron, birbiriyle zıt ya da çelişkili olan (*kara güneş, ihtiyar delikanlı, siyah süt, aydınlık geceler, büyük hayallerin küçük adamı, tatlı sıkıntı, ölüden diri doğmak, acıyı bal eylemek, erkek Fatma, kuru temizleme, cennet içindeki cehennem ya da cehennem içindeki cennet* vb.) iki sözcüğün oluşturduğu tamlama biçimindeki ifadelerle denir (İsi, 2016: 1). Türkçede hem şekil hem de anlam bilgisi açısından oksimoron sanatına dair kapsamlı örnekler söz konusudur. Türk dilinde ‘şekilce olumsuz anlamca olumlu’ yapıların *gramatik oksimoron* olduğuna dair görüşler, İsi (2016)⁷ ve Turgunbayer-İsi⁸ (2018, 2022) yayınlarında ele alınmıştır. Temelde bünyesinde ‘bir şeyden yoksun bulunma’ anlamını barındıran +sİz eki, *eşsiz, kusursuz* vb... örneklerde ‘olumsuzluğun olumluluğu’ olarak oksimoron yapılar teşkil etmektedir. *münegüsüz* örneğine bakıldığında, ‘kusur bulunmama, hata olmama’ anlamıyla ifadenin *şeklen olumsuz* olmasına rağmen, anlamca *olumlu düzeyde* olduğu görülmektedir. İfade, ‘kusursuz, eksiksiz, mükemmel’ anlamlarında olumlu çizgidedir. Bu yönüyle hem ses ve şekil hem de anlam bilgisi açısından ele alınan *münegüsüz* ifadesi, Eski Uygur Türkçesiyle sınırlı kalıp diğer tarihî dönemlerde tanıklanamamaktadır.

5. Uyg. münemeklig ‘eksikli, kusurlu, tenkitli, azarlamalı’ (Wilkens, 2021: 483).

Budist Uygur metinlerinde ‘eksikli, kusurlu, tenkitli, azarlamalı’ (Wilkens, 2021: 483) anlamlarında kullanılan *münemeklig* ifadesi, *Abitaki* metninde yer almaktadır. İfade, 771-772. satırlarda *ermek münemeklig savlarig ... etmek münemeklig yavız savlarig* “kınamaya ve ayıplamaya ait sözleri ... kınamaya ve ayıplamaya ait kötü sözleri ...” (Karaayak, 2021: 132, 288) örneklerinde geçmektedir. İfadeye dair kapsamlı bir inceleme Karaayak tarafından yapılmıştır. Karaayak’a göre, ibare *müne-* eylemine gitmektedir. ‘Kusur bulmak’ ya da ‘hatayı düzeltmek’, ‘birisini ya da kendisini ayıplamak, eleştirmek’ anlamlı *müne-* eyleminin ikileme yapısında *yèr-* ve *karga-* fiilleriyle kullanıldığını belirten Karaayak ağırlıklı olarak ifadenin ikileme olarak kullanımlarına yer vermektedir (2021: 543). İbare, *mün+e-meklig* morfolojik açılımına sahiptir. *müne-* eylemine eklenen -mAkIXg biçimbirimi üzerine güncel bir açıklama Erdal (1991) tarafından yapılmıştır. Erdal, -mAkIXz eki üzerine değerlendirmelerde bulunurken -mAkIXg ekine de değinir. Erdal’a göre, -mAkIXz biçimbirimi, birleşik bir ektir ve -mAk ekine başka yapım eklerinin eklenmemesi nedeniyle bir son ek dizisi değildir. *armakçı* örneğinden hareketle, ifadenin kökü, fiil mastarı değil, isimdir. +IXg eki, aslında bir yapım eki değil, tüm cümleyi alt alta alabilen bir tür bağlaç gibi kullanılmaktadır (1991: 400). Bu yönüyle, -mAk ve +IXg eklerinden oluşan bu ek, sıfat kategorisinde kelimeler ortaya koyan işlevde ‘eksikli, kusurlu, tenkitli, azarlamalı’ anlamlı *münemeklig* ibaresinde görülmektedir. İfade, Eski Uygur Türkçesiyle sınırlı kalıp diğer tarihî dönemlerde tanıklanamamaktadır.

6. Uyg. münlög ‘günah...’ (Wilkens, 2021: 483).

Eski Uygurcada ‘kusurlu’ anlamındaki *münlög* ifadesi, ikileme yapısında *münlög kadaglıg* ‘günah ...’ (Wilkens, 2021: 483; Ölmez, 2017: 278) ve *münlög münsüz* (Wilkens, 2021: 483) ‘meselenin lehinde ve aleyhinde’ (Wilkens, 2021: 483) örneklerinde görülmektedir. İfade, *mün* sözcüğü üzerine gelen +IXg biçimbiriminden genişleyerek sıfat kategorisinde yer almaktadır.

Tanıklar

- (1) *barça münlög kadaglıg* erti “Tümü, günahkâr ve kusurlu idi.” (Abh. 292-293, 2008: 186).
- (2) *bo sözlemişiñizler münlög kadaglıg erür* “Bu söylemiş olduklarınız, günah ve kusurludur.” (Abh. 4070, 2008: 438).
- (3) *kintsü münlög yazoklarig kèñürü açınıp* “Kintsü kusurlu günahlarımızı açıkça itiraf edip” (ETS 13/19, 2007: 134-135).

⁷ Konuyla ilgili bir inceleme Hasan İSİ (2016) tarafından yapılmıştır: bk. Hasan İSİ (2016). (2016). *Yapı ve Tür Bakımından Oksimoron (Modern Türk Şiiri Örnekleri Bağlamında Dil İncelemesi)*, Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

⁸ Konuyla ilgili incelemeler için bk. Çaştengin TURGUNBAYER ve Hasan İSİ (2018). “Türkiye Türkçesinde Gramatik Oksimoron”. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 7/17. 56-72; bk. Çaştengin TURGUNBAYER ve Hasan İSİ (2022). “Gramatik Oksimoron örneği olarak Türkçe –AsIcA ve Kırızca –GXr ekleri”. (Ed. S. Dilek Yalçın Çelik, Emine Yılmaz ve M. Samet Kumanlı. *Türklük Bilimi Araştırmaları Şükri Halûk Akalın Armağanı* içinde (s. 661-670). Ankara: Akçağ Yayınları.

(4) *artokrak turmuş adın münlög kadaglıklar anta üzölsün* “Son derece fazlalaşmış başka kusurlular o zaman mahvolsun.” (HT 7, 1991: 74; Şen, 2002: 196).

(5) *münlög kadaglıg bolmak* “Günahkâr ve hatalı olma.” (HT 8 457-458, 1996: 53).

(6) *münlög kadaglıg ötüg bitigig üze buzug ergürmiş teg kılı yarlıkagay erdi tep monılayı ötüg bitig ötüñür biz* (Haşmetlim), bu kusurlu ve yetersiz talebi, ateşte eriyen buz gibi kabul etsin. Böylece, bunu rica ederiz.” (HT 9 7a6-10, 2000: 26).

Budist Uygur metinlerinde yer alan *münlög* ifadesi, tek başına tanıklanamamıştır. İbare, ağırlıklı olarak *kadaglıg* sözcüğü ile ikileme yapısında kullanılmıştır. İfade, Eski Uygur Türkçesiyle sınırlı kalmayıp Harezmi Türkçesinde *muḡlu* “aciz, eksikli, kusurlu” (Ünlü, 2012b: 406), *munluḡ* “eksikli, kusurlu” (Ünlü, 2012b: 406) ve *muḡluḡ* “eksikli, kusurlu” (Ünlü, 2012b: 406) örneklerinde görülüp diğer dönemlerde tanıklanmaz.

İfade üzerine köken bilgisi görüşlerine bakıldığında, sözcük *mün+lög* morfolojik açılımı temelinde *mün* ismi üzerine ağırlıklı olarak eklendiği ismi sıfat kategorisine yerleştiren +IXg ekinden meydana gelmiştir.

7. Uyg. *münsüz* ‘günahsız, suçsuz; hatasız, kusursuz’ (Wilkens, 2021: 483).

Budist Uygur metinlerinde ‘kusursuz, suçsuz, hatasız, kusursuz’ anlamlarındaki *münsüz* ifadesi, tek başına kullanılmakla birlikte ikileme yapısında *münsüz aglak ak yürüñ azıglar* ‘kusursuz, tamamen beyaz köpek dişleri’ (Wilkens, 2021: 483; Tokyürek, 2019: 165), *münsüz kadagsız tüp tüz tişi* “kusursuz, tamamen beyaz dişler” (Tokyürek, 2019: 165), *münsüz b(a)çasız* ‘günahsız, suçsuz’ (Wilkens, 2021: 483; Ölmez, 2017: 278), *münsüz kadagsız* ‘günahsız, Adoşa denilen günahsız Buddha’ (Wilkens, 2021: 483; Ölmez, 2017: 278) ve *münsüz yazoksuz* ‘günahsız’ (Wilkens, 2021: 483) örneklerinde görülmektedir. İbare, *mün* sözcüğü üzerine eklenen +sXz biçimbirimiyle sıfat kategorisinde kullanımlara sahiptir. Sözcük, ağırlıklı olarak *kkirsiz münsüz* ve *münsüz kadagsız* örnekleriyle ikileme formunda görülmektedir. Ancak, ikileme yapısı dışında *münsüz* sözcüğünün tek başına sıfat rolünde işlenişi de söz konusudur. İbare, *münlög kadaglıg nomlar y(è)me ... bolsar siznite münsüzi takı kayuta muḡadguluk bolmagay* “Günahkâr öğretiler olsa da, bunlar siz de olsa da, onun temizliği, kusursuzluğu ne ise o olacaktır.” (BT 13 19.37, 1985: 116) ve *ol y(a)rlagkançuçı körtle münsüz y(a)ruk körkünjüzün* “O, sevimli ve şefkatli, güzel, sevimli parlak görünüşü” (Man. 10⁷, 1912: 10) örneklerinde sıfat olarak ‘kusursuz’ anlamlarındadır. Ayrıca, ifadenin *bol-* eylemi ile kullanımı *etözi münsüz bolmakta ulatı* “Vücudu kusursuz olduktan başka” (ETŞ 10/24, 2007: 84-85) örneğinde de görülmektedir.

Tanıklar⁹

(1) *bo şast(ı)r münsüz kadagsız erür öñi üdrülmek üze yañşak savlartın* “Bu *śāstra*, diğer kalabalık ve boş sözlerden ayrılması ile kusursuz ve eksiksizdir.” (Abh. 65-66, 2008: 172).

(2) *arıḡ süzök etöz etiḡleri tolu tükel münsüz kadagsız* “Saf ve temiz bedenlerinin süsleri tamamen kusursuz ve eksiksizdir.” (AY Kaya 3910-3911, 2021: 211).

(3) *münsüz kadagsız arıḡ süzöki üze alkutın sıñar çavıkdılar* “Günahsız saflıkları ve kusursuzlukları ile her yerde ünlendiler.” (BT 3 388-390, 1974: 45).

(4) *münsüz kadagsız atl(ı)ḡ t(e)ñri burhan kutıña yükünür biz* “‘Günahsız’ adlı Adoşa Buddha saadetine saygıyla hürmet ederiz.” (BT 25 2461-2462, 2007: 208-209).

(5) *kirsiz münsüz arıḡ süzök tillig erdinisi* “Lekesiz ve saf dilin mücevheri” (BT 37 4066-4069, 2016: 430-431).

(6) *ançolayı y(è)me üzüt üçün münsüz baçasız arıḡ turuḡ orduta turmuş kergek* “Böylece, yine ruh için günahsız kusursuz, temiz pak sarayda durmak gereklidir.” (Le Coq, 1938: 19; Şen, 2002: 196).

Manihaist ve Budist Uygur metinleri tanıklığında, ağırlıklı olarak ikileme yapısında ‘hatasız, kusursuz’ anlamlarına sahip *münsüz* sözcüğü, ‘saf, temiz’ anlamlarında görülmektedir. Terim, ağırlıklı olarak Budist geleneğe ait Uygurca metinlerde kullanımlara sahiptir. İfade, *mün+süz* morfolojik açılımına

⁹ İfadeye dair diğer örnekler için bk. AY Kaya, ETŞ, BT 50 ve Üç İtigsizler.

sahiptir. *münegü+süz* ifadesinde olduğu gibi, *münsüz* sözcüğünde +sXz eki ile sahip olunan ‘eksiklik’ ve ‘kusurluluk’ olumlu bir anlama geçiş yapmıştır. Burada ‘olumsuzluğun olumluluğu’ olarak +sXz ekinin oksimoron kullanımı söz konusudur. Türkçede ‘şekilce olumsuz anlamca olumlu’ yapıların *gramatik oksimoron* olduğuna dair görüşlerin İsi (2016) ve Turgunbayer-İsi (2018; 2022) yayınlarında ele alındığı önceki sayfalarda söylenmişti. Temelde bünyesinde ‘bir şeyden yoksun bulunma’ anlamını barındıran +sLz eki, ‘olumsuzluğun olumluluğu’ olarak oksimoron yapılar teşkil etmektedir. *münsüz* ‘kusursuz, eksiksiz, mükemmel’ örneğine bakıldığında, ‘kusur bulunmama, hata olmama’ anlamıyla ifadenin *şeklen olumsuz* olmasına rağmen, anlamca *olumlu düzeyde* olduğu görülmektedir.

2. Türk Dillerinde Karıştırılan İki Sözcük: *bön* ve *mün*

Türk dilinin tarihî ve modern dönemlerine ait köken bilgisi sözlüklerinde birbiriyle karıştırılan ve genellikle aynı kökene götürülüp birbirinin varyantı olarak düşünülen kelimeler arasında *bön* ve *mün* sözcükleri gelmektedir. Güncel Türkçe Sözlük’te ‘saf (II)’ anlamına gelen *bön* sözcüğü, Anadolu Türkçesinde *bön bön bakmak* ‘anlamayarak, şaşkın şaşkın bakmak’ (URL-4), *bön düşmek* ‘ahmaklık, budalalık etmek’ (Kanar, 2018: 136), *bön etmek* ‘keskinlik gidermek’ (Tulum, 2011: 455), *bönlik* ‘ahmaklık, delilik’ (Tulum, 2011: 455) ve *bön olmak* ‘ahmak olmak, ahmaklık etmek’ (Tulum, 2011: 455) örneklerinde ‘saf, ahmak, budala’ gibi anlamlara işaret etmektedir. Tarihî dönemlerden Karahanlı Türkçesinde kısmen ‘kaba, hoyrat, hödük’ anlamlarında (DLT Dankoff ve Kelly, 1985: 79) tanıklanan *böñ* ifadesi, ağırlıklı olarak Oğuzlara özgü bir ibare olarak Kıpçak Türkçesinde *bön* formunda ‘saf adam, budala, şaşkın’ (Toparlı vd, 2007: 36) görülmektedir. İfadenin *moñ* formu, Kıpçak Türkçesinde belgelense de, sözcük ağırlıklı olarak Oğuz grubu dillerinde tanıklanmaktadır. Eski Anadolu Türkçesinde ‘ahmak, ebleh’ anlamlarında görülen ifade (Kanar, 2018: 136; TS I, 1995: 665-666), Anadolu Ağızlarında *böm*, *bönafa*, *böngü*, *bönkafa*, *bönüfe*, *bönafa* şeklinde ‘bön, şaşkın’ (DS II, 1993: 769) formlarına sahiptir.

Tarihî Türk dillerindeki *mün~bun~bün~büñ* ifadeleri ile Oğuz grubu dillerinde *bön* olarak görülen sözcük arasındaki ilişkiye Özyetgin değinmektedir. Kİ metni içerisinde yer alan *bünile-* eylemi üzerine görüş bildiren Özyetgin, ilgili eyleme kök olan *bün* ile Anadolu sahasındaki *bön* arasındaki ilişkiye yönelerek her iki kelimenin karşılaştırılabileceğini, eğer arada bir ilişki varsa da, Anadolu sahasındaki *bön* (~*böm*) ifadesine yönelik *bönne-* ‘kandırmak’ ve *bönlen-* ‘bilmemek, bilmezden gelmek’ eylemlerinin göz önüne alınması gerektiğini söyler. Özyetgin’in değerlendirmeleri, aradaki ilişkiyi net bir şekilde göstermez (2001: 422). Räsänen çalışmasında *bön* madde başında ifadeyi ‘saf adam’ olarak anlamlandırıp sözcüğü *mün* kelimesine götürmektedir (VEWT, 1969: 84). Clauson *bü:n* madde başında ifadenin Osmanlıcada *bön* olarak /-n/ fonemiyle; 19. yüzyılda da /-ñ/ fonemiyle tanıklandığını ifade etmektedir (EDPT, 1972: 347). Ötügen Türkçe Sözlük’te *mün/bün* ifadesi, ‘zekâ ve kavrayıştan yoksun olduğu için kolay kandırılabilen, akılsız, budala, aptal, saf, ahmak’ anlamı *bön* kelimesi ile ilişkilendirilmiştir (2007: 676). Çağbayır tarafından düşünülen anlam, *bön* kişinin zekâ ve kavrayış noktasında kusurlu olmasıdır. İdrak ve anlayış noktasında noksanlığa sahip *bön* (kişi), bu yönüyle Eski Türkçe *mün/bün* ifadesiyle ilişkilendirilmiştir. Tietze sözlüğünde ‘budala, saf’ anlamlarına gelen *bön* sözcüğü, ‘sakat, eksikli’ anlamlarına gelen Eski Türkçe *bün* kelimesiyle ilişkilendirilmiştir (Tietze I, 2016: 782). Räsänen çalışmasında, *mün* madde başı içerisindeki açıklamalarında Osmanlıca *bön+e-* ‘zihinsel olarak zayıf olmak’ (VEWT, 1969: 347) ifadesine değinerek *mün* sözcüğü ile *bön* arasında bir bağlantı kurmaya çalışsa da, ifadeler hakkında net bir ayırım yapmamıştır. Nişanyan (URL-5) çalışmasında *bön* sözcüğünü Eski Türkçede ‘1. hastalık, sıkıntı, aptallık, 2. aptal (kişi)’ anlamlarına gelen *muñ* veya *buñ* ifadelerine götürmektedir. Görüldüğü üzere ifadenin ‘kusur, hata günah’ anlamına gelen *mün~bün* kelimesi ile bağlantısı söz konusu değildir. Eren, ‘budala, saf’ anlamı *bön* kelimesi için “Eski Kıpçakçada ifade, *bön* olarak geçer. Terimin Eski Türkçe *bün~mün* ‘suç’ biçimiyle birleştirilmesi ses ve anlam bakımından olanaksızdır. Türkçe *buñ* ‘sıkıntı’ biçimiyle karşılaştırılması büsbütün yanlıştır.” (2020: 66) açıklamasını yaparak ‘kusur, hata’ anlamı *mün* ile ‘saf, sersem, budala’ anlamı *bön* sözcüklerinin farklı leksikal birimler olduğunu belirtmektedir. Tezcan, *Kutadgu Bilig Dizini*’ne dair çalışmasında tarihî dönemlerde tanıklanan ‘kusur, hata’ anlamı *mün* ile ‘saf, sersem, budala’ anlamı *bön* kelimesine değinir. Tezcan ifadeler için ‘Ayrıca Osmanlıca *bön* ile ‘kusur’ anlamındaki *mün* birleştirilmek istenmiştir. Türkmencede *müyn* ‘kusur’ ile *mö:n* ‘bön’ ayrı sözcükler olduğuna göre bu birleştirme doğru olamaz.” açıklamasını yapmaktadır (1981: 53). Tezcan’ın değerlendirmeleri Türkmence merkezli ele alındığında,

Türkmencede ‘kusur, hata’ anlamlı *mün* ile ‘saf, sersem, budala’ anlamlı *bön* ifadeleri ayrı sözcüklerdir. Türkmencede ‘kusur, hata’ anlamlı *mün* sözcüğüyle alakalı *müyn* ‘çekingenlik’, *müynli* ‘suçlu, çekingen, yüreksiz’, *müynürge-* ‘1. çekinmek, sıkılmak, utanmak. 2. kendini suçlu hissetmek’, *müynürget-* ‘mahcup etmek, bozmak’ ve *münlülük* ‘çekingenlik’ (Tekin vd., 1995: 468) örnekleri söz konusudur. Türkmencede ‘aptal, bön, saf, çabuk inanan’ anlamlı *mön* sözcüğünün varlığı, her iki kelimenin farklı köklere gittiğini göstermektedir.

Verilen açıklamalardan hareketle, ‘kusur, hata; günah’ anlamlı *mün* ile Anadolu sahasında ‘saf, budala, ahmak’ anlamlı *bön* kelimeleri, farklı kelimelerdir. ‘Saf, budala, ahmak’ anlamlarında görülen *bön* ifadesi, Nişanyan, Clauson ve Räsänence belirtilen ‘1. hastalık, sıkıntı, aptallık, 2. aptal (kişi)’ anlamlarına gelen *muñ* veya *buñ* kelimelerine götürülmektedir. ‘Kusur’ anlamındaki *mün* ifadesi ise, *muñ* veya *buñ* sözcükleri ile ilgili olmayıp Eski Türkçede eş sesli durumdaki *mün* (I) ve *mün* (II) ifadelerinden *mün* (II) ibaresiyle ilişkili bir yapıdır. Kaçalın-Ölmez (2019) ve Dankoff-Kelly (1985) tarafından kısa ve uzun ünlülü şeklinde gösterilen *mün* ifadesinin kısa ünlülü formu ‘çorba’; uzun ünlülü formu ise ‘hastalık, kusur’ (2014: 766) anlamlarına gelmektedir. Bu yönüyle, ilgili ifadelerin farklı köklere gittikleri anlaşılmaktadır. Burada sıkıntı yaratan durum, *bön* ifadesinin özünde var olan ‘yoksunluk’ anlamının ‘kusur’ anlamındaki *mün* sözcüğüyle olan aynılığıdır. Sözlük yazarları tarafından sıklıkla birbirleriyle karıştırılan *mün* ile *bön* kelimeleri arasındaki ayrımın en bariz delili, modern Türk dillerinden Türkmencede var olan örneklerdir. Hem ‘saf, sersem’ hem de ‘hata, kusur’ kavram alanının iki farklı sözcükle temsil edilmesi, *mün* ile *bön* kelimeleri arasındaki ilişkiyi ortadan kaldırmaktadır.

Sonuç

Çalışmada elde edilen sonuçlar şunlardır:

1. Manihaist ve Budist Uygur metinleri tanıklığında, ‘suç, kusur, hata; günah’ kavram alanı içerisinde yer alan *mün* ifadesi, ağırlıklı olarak dinî manada Manihaist ve Budist Uygur metinlerinde ‘günah’ kavram alanı içerisinde yer almakla birlikte, İslamî metinlerde genellikle ‘ayıp, kusur, hastalık’ anlamlarında tanıklanmaktadır.

2. Manihaist ve Budist Uygur metinleri temelinde, çalışmada *mün* ifadesinden genişletilmiş *müne-*, *münegülüg*, *münegüsüz*, *münemeklig*, *münlüg* ve *münsüz* örnekleri tespit edilmiştir. Bu ifadelerden *münegülüg*, *münegüsüz* ve *münemeklig* sözcükleri Budist Uygur metinleriyle sınırlı kalıp ağırlıklı olarak diğer dönemlere *mün*, *müne-* ve *münsüz* formları ile aktarılmıştır. Kaşgarlı tarafından Doğu ve Batı Türkçeleri temelinde aralarında ayrım yapılan *mün* sözcüğü, Doğu Türklerinde söz başında /m-/; Batı Türklerinde (Oğuz ve Kıpçaklar) söz başı /b-/ ile tanıklanmaktadır. Modern Türk dillerinden Kazakça ve Kırgızcada tanıklanan bu ibare, ağırlıklı olarak Anadolu’da Eski Oğuz Türkçesi ve Osmanlı Türkçesinde ‘saf, sersem, budala’ anlamlarına gelen *bön* sözcüğü ile karıştırılmıştır. Çeşitli araştırmacılar tarafından *mün* ve *bön* kelimeleri aynı görülmekte, genellikle de ‘dert, sıkıntı, keder’ anlamlarına gelen *buñ-muñ* sözcüklerine götürülmektedir. Anlamsal açıdan ‘eksik, kusur’ anlamlarının aynı şekilde *bön* (aklen eksik, saf kişi) kavramını da karşılıyor olması, *mün* ve *bön* sözcüklerinin aynı tutulmasını sağlasa da, Türkmencede hem ‘sıkıntı, dert’ anlamlarına gelen *müyn* hem de ‘saf, budala’ anlamlı *mön* sözcüğünün varlığı, tarihî dönemlerde birbiriyle bir tutulan *mün* ve *bön* kelimelerinin ayrı sözcükler olduğunu göstermektedir.

Eser Kısaltmaları

ETŞ	Arat, 2007
Abh.	Shōgaito 2008
AY	Kaya 2021
BT 3	Tezcan 1974
BT 8	Kara ve Zieme 1977
BT 13	Zieme 1985
BT 20	Zieme 2000

BT 23	Zieme 2005
BT 25	Wilkens 2007
BT 26	Kasai 2008
BT 28	Yakup 2010
BT 29	Kasai 2011
BT 33	Oda 2015
BT 37	Wilkens 2016
BT 38	Kasai ve Ogihara 2017
BT 50	Zieme vd. 2022
DLT	Atalay 2013, Ercilasun ve Akkoyunlu 2014, Kaçalın ve Ölmez 2019
DS	<i>Derleme Sözlüğü</i> , 1993
DTS	Nadalyayev vd. 1969
EDPT	Clauson 1972
HT 7	Mayer ve Röhrborn 1991
HT 9	Barat 2000
Kİ	Özyetgin 2001
KB	Arat 1947, Arat 1985, Arat 1979
KTLS	<i>Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü</i> , 1991
Man. I	Le Coq 1911
Mayt.	Tekin 2019
OTWF	Erdal 1991
Tot.	Zieme ve Kara 1979
TS	<i>Tarama Sözlüğü</i> , 1995
VEWT	Räsänen 1969

Diğer Kısaltmalar

bk.	Bakınız
Çev.	Çeviren
Çin.	Çince
Ed.	Editör
Haz.	Hazırlayan
Mo.	Moğolca
Skr.	Sanskritçe
Toch. A/B	Toharca'nın A ve B lehçeleri
Uyg.	Eski Uygur Türkçesi

- vb. ve benzeri
 vd. ve diğerleri.
 vs. vesaire

Kaynaklar

- ARAT, R. R. (1947). *Kutadgu Bilig I: Metin*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- ARAT, R. R. (1959). *Yusuf Has Hâcib, Kutadgu Bilig II: Tercüme*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- ARAT, R. R. (1979). *Kutadgu Bilig III: İndeks*. (Haz. Kemal Eraslan vd.). İstanbul: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- ARAT, R.R. (2007). *Eski Türk Şiiri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- ATALAY, B. (2013). *Kâşgarlı Mahmud Divanü Lûgat-it-Türk (Çeviri) Cilt I-II-III (Birleştirilmiş Baskı)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ATALAY, B. (2013). *Kâşgarlı Mahmud Divanü Lûgat-it-Türk (Dizin) Cilt IV*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- BARAT, K. (2000). *The Uygur-Turkic biography of the Seventh-Century Chinese Buddhist Pilgrim Xuanzang. Ninth and tenth chapters, edited and translated with a commentary*. Bloomington: Indiana University Uralic and Altaic Series.
- BARUTCU ÖZÖNDER, S. (1998). *Üç İtigsizler: Giriş-Metin-Tercüme-Notlar-İndeks*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- BATTAL, A. (1934). *İbni-Mühenna Lûgati* (İstanbul nüshasının Türkçe bölümünün endeksidir), İstanbul: İstanbul Devlet Matbaası.
- BUSWELL, R. E. ve LOPEZ, D. S. (2014). *The Princeton Dictionary of Buddhism*. Princeton: Princeton University.
- CLAUSON, Sir G. (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth Century Turkish*. Oxford: Oxford University Press.
- ÇAĞBAYIR, Y. (2007). *Orhun Yazıtlarından Günümüze Türkiye Türkçesinin Söz Varlığı Ötüken Türkçe Sözlük*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- DANKOFF, R. ve J. KELLY (1985). *Mahmut el-Kâşgarî: Compendium of the Turkic Dialects (Dîvân Luyât at-Türk)*. Harvard: Harvard University.
- ERCİLASUN, A. B. ve AKKOYUNLU, Z. (2014). *Kâşgarlı Mahmud Dîvânü Lugâti 't-Türk Giriş-Metin-Çeviri-Notlar-Dizin*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ERDAL, M. (1991). *Old Turkic Word Formation. A functional approach to the lexicon, Vol. I-II*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- EREN, H. (2020). *Eren Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü (ETDES)*. (Haz. Şükrü Haluk Akalın). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- GABAIN, A. von. (1988). *Eski Türkçenin Grameri*. (Çev. Mehmet Akalın). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- GÜNDÜZ, Ş. (2003). “Maniheizm”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (C. 27, s. 575-577). Ankara: TDV Yayınları.
- HAZAI, G. (1975). “Fragmente eines uigurischen Blockdruck-Faltbuches”, *AoF* III, 91-108.
- İSİ, H. (2016). *Yapı ve Tür Bakımından Oksimoron (Modern Türk Şiiri Örnekleri Bağlamında Dil İncelemesi)*. Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İSİ, H. (2023a). “İslâmî-Türkçe Metinlerde Dinî Bir Terim Olarak Boyna- Eylemi ve Türevleri”. *International Journal of Languages' Education and Teaching*, 11(2), 52-69.

- İSİ, H. (2023b). Budist ve İslamî Türkçe Metinlerde ‘Alay (Etmek)’. *TUDED*, 63(2), 49–92.
- KAÇALIN, M. S. ve ÖLMEZ, M. (2019). *Dîvânı Lugâti’t-Turk. Mahmûd el-Kâşgarî*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- KANAR, M. (2003). *Örneklî Etimolojik Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. İstanbul: Derin Yayınları.
- KANAR, M. (2018). *Eski Anadolu Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Yayınları.
- KARA, G. ve ZIEME, P. (1977). *Die uigurischen übersetzung des Guruyogas “Tiefer Weg” von Sasya Paṇḍita und der Mañjuśrīnāmasaṃgīti*. Berliner Turfantexte 8. Berlin: Akademie Verlag.
- KARAAAYAK, T. (2021). *Eski Uygurca Abitaki Metinlerinin Söz Varlığı: Giriş–Metin–Aktarma–Açıklamalar–Dizin*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü*. (Ed. Ahmet Bican Ercilasun). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991.
- KASAI, Y. (2008). *Die uigurischen buddhistischen Kolophone*. Berliner Turfantexte 26. Belgium (Turnout): Brepols.
- KASAI, Y. (2011). *Der alttürkische Kommentar zum Vimalakīrtinirdeśa-sūtra*. Berliner Turfantexte 29. Belgium (Turnhout): Brepols.
- KASAI, Y. (2017). *Mitarbeit Von Hirotoshi Ogihara, Die Altuigurischen Fragmente Mit Brāhmī-Elementen*. Berliner Turfantexte 38. Belgium (Turnout): Brepols.
- KAYA, C. (2021). *Uygurca Altun Yaruk Giriş, Metin ve Dizin*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- LE COQ, A. (1911). *Türkische Manichaica aus Chotscho I*. Berlin: AKPAW.
- LE COQ, A. Von (1938). *Türkçe Mani Elyazıları (Manicheika)* c.1. (Çev. Fuat Köseraif). İstanbul: Devlet Basımevi.
- LESSING, F. D. (2017). *Moğolca-Türkçe Sözlük*. (Çev. Günay Karaağaç). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- MAYER, A. L. ve RÖHRBORN, K. (1991). *Xuanzangs Leben und Werk / Cien-Biographie VII*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- NADALYAYEV, V.M., vd. (1969). *Drevne Tyurskiy Slovar’*. Leningrad: Nauka.
- ODA, Juten (2015). *A Study of the Buddhist Sūtra called Säkiz Yükmäk Yaruq or Säkiz Törlüğün Yarumış Yaltrımış in Old Turkic*. Berliner Turfantexte 33. Belgium (Turnhout): Brepols.
- ÖLMEZ, M. (2017). “Eski Uygurca İnkilemeler Üzerine”. *Türk Dilleri Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 65(2), 243-311.
- ÖNEN, Y. ve Şanbey, C. Z. (2019). *Almanca-Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ÖZBAY, B. (2014). *Manihaist Uygurların Tövbe Duası*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ÖZÇELİK, K. (2020). *Eski Türk Şiiri’nin Sözlüğü*. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZYETGİN, A. M. (2001). *Ebu Hayyan Kitabü’l-İdrak Li Lisânü’l-Etrak -Fiil: Tarihi Karşılaştırmalı Bir Gramer ve Sözlük Denemesi*. Ankara: Köksav.
- RADLOFF, W. (1960). *Versuch eines Wörterbuches der Turk-Dialekte, (Opit Slovarya Tyurkskih Nareçiy)*, 4 Cilt. Mouton & Co., ‘s-Gravenhage.
- RÄSÄNEN, M. (1957). *Materialien zur Morphologie der türkischen Sprachen*. Helsinki.
- RÄSÄNEN, M. (1969). *Versuch eines etymologischen Wörterbuchs der Türksprachen*. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- RUDOLPH, K. (2002). “Maniheizm”. (Çev. Mustafa Bıyık). *Gazi Üniversitesi Çorum İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2002/I, 378-393.

- SÁRKÖZI, A. (1995). *A Buddhist terminological dictionary: The Mongolian Mahāvīyutpatti*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- SHŌGAITO, M. (2008). *Uiguru-bun abidaruma ronsho no bunkengaku-teki kenkyū ウイグル文アビダルマ論書の文献学的研究 [Uighur Abhidharma Texts: A Philological Study]*. Kyōto: Shōkadō.
- ŞEN, S. (2002). *Eski Uygur Türkçesinde İnkilemeler*. Yüksek lisans tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ŞİRİN, H. (2004). “Türkçede Yaz- “Yazı Yazmak” Fiili Üzerine”. *Türk Dili Dergisi*, LXXXVIII, 563-571.
- ŞİRİN, H. (2015). *Kül Tigin Yazıtı–Notlar–*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- TAŞ, İ. (2015). *Kutadgu Bilig’de Söz Yapımı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TEKİN, Ş. (1963). “Mani Dininin Uygurlar Tarafından Devlet Dini Olarak Kabul Edilişinin 1200. Yıl Dönümü Dolayısı ile Birkaç Not (762-1962)”. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, 10, 1-10.
- TEKİN, Ş. (1990). “Bilin Bakalım Yazı Yazmak Nereden Geliyor”. *Tarih ve Toplum*, 78, 10-13.
- TEKİN, Ş. (1991). “Tekinler Yanıtlıyorlar”. *Tarih ve Toplum*, 88, 9-12.
- TEKİN, Ş. (2019). *Uygurca Metinler II. Maytrisimit. Burkancıların Mehdîsi ile Buluşma Uygurca İptidâi Bir Dram (Burkancılığın Vaibhāṣika Tarikatine Ait Bir Eserin Uygurcası)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TEKİN, T. (1991a). “Yazı Yazmak Günah İşlemek Değildir”. *Tarih ve Toplum*, 85, 22 -24.
- TEKİN, T. (1991b). “Yazı Yazmak ve Yanılmak Üzerine”. *Tarih ve Toplum*, 90, 9-14.
- TEKİN, T. (1992). “Senedi Batıl Olur, Batıl Olan Davanın!””. *Tarih ve Toplum*, 97 9-11.
- TEKİN, T. vd. (1995). *Türkmence-Türkçe Sözlük*. Ankara: Simurg.
- TEKİN, T. (1995). *Türk Dillerinde Birincil Uzun Ünlüler*. Ankara: Simurg.
- TEZCAN, S. (1974). *Das uigurische Insadi-Sūtra. Berliner Turfan Texte 3*. Berlin: Akademie Verlag.
- TEZCAN, S. (1981). “Kutadgu Bilig Dizini Üzerine”. *Belleten*, 45/2 (178) , 23-78.
- TIETZE, A. (2016). *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati*. Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi (TÜBA).
- TOKYÜREK, H. (2019). *Eski Uygur Türkçesinde Budizm ve Manihaizm Terimleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TOPARLI, R. vd. (2007). *Kıpçak Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TULUM, M. (2011). *17. Yüzyıl Türkçesi ve Söz Varlığı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TURGUNBAYER, C. ve İsi, H. (2018). “Türkiye Türkçesinde Gramatik Oksimoron”. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 7/17. 56-72;
- TURGUNBAYER, C. ve İsi, H. (2022). “Gramatik Oksimoron örneği olarak Türkçe –AsİcA ve Kırgızca –GXr ekleri”. (Ed. S. Dilek Yalçın Çelik, Emine Yılmaz ve M. Samet Kumanlı. *Türklük Bilimi Araştırmaları Şükrü Halûk Akalın Armağanı* içinde (s. 661-670). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü II* (1993). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- UZUNKAYA, U. (2014). “Uygur Sivil Belgelerinden Hareketle Uygurlarda Yerleşik Yaşam ve Bununla İlgili Söz Varlığına Dair”. *Türkbilgi* (27), 41-58.
- ÜNLÜ, S. (2012a). *Karahanlı Türkçesi Sözlüğü*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- ÜNLÜ, S. (2012b). *Harezm-Altınordu Türkçesi Sözlüğü*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- VELİ, H. (2022). *Eski Uygurlarda Yerleşik Yaşam Kültürü*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

- WILKENS, J. (2007). *Das Buch von der Sündentilgung. Edition des alttürkisch-buddhistischen Kṣanti Kīlguluk Nom Bitig* (I-II). Berliner Turfan Texte 25. Belgium (Turnout): Brepols.
- WILKENS, J. (2016). *Buddhistische erzählungen aus dem alten Zentralasien, edition der altuigurischen Daśakarmapathāvadānamālā I-II-III*. Berliner Turfantexte 37. Turnhout (Belgium): Brepols Publishers.
- WILKENS, J. (2021). *Handwörterbuch des Altuigurischen, Altuigurisch-Deutsch-Türkisch*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.
- XIII. Yüzyıldan Beri Türkiye Türkçesi ile Yazılmış Kitaplardan Toplanan Tanımlarıyla Tarama Sözlüğü I (1995). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- YAKUP, A. (2010). *Prajñāpāramitā literature in Old Uyghur*. Berliner Turfantexte 28. Belgium (Turnout): Brepols.
- ZIEME, P. ve KARA, G. (1979). *Ein Uigurisches Totenbuch. Nāropās Lehre in uigurischer Übersetzung von vier tibetischen Traktaten nach der Sammelhandschrift aus Dunhuang British Museum Or. 8212* (109). Budapest: Akadémiai Kiadó.
- ZIEME, P. (1985). *Buddhistische Stabreimdichtungen der Uiguren*. Berliner Turfan Texte 13. Berlin: Akademie Verlag.
- ZIEME, P. (2000). *Vimalakīrtinirdeśasūtra. Edition alttürkischer Übersetzungen nach Handschriftenfragmenten von Berlin und Kyoto*. Berliner Turfantexte 20. Mit einem Appendix von Jorinde Ebert: Ein Vimalakīrti-Bildfragment aus Turfan. Belgium (Turnout): Brepols.
- ZIEME, P. (2005). *Magische Texte des uigurischen Buddhismus*. Berliner Turfantexte 23. Belgium (Turnout): Brepols.
- ZIEME, P. (2015). *Altuigurische Texte der Kirche des Ostens aus Zentralasien. Gorgias Eastern Christian Studies 41*. USA: Gorgias Press.
- ZIEME, P. et al. (2022). *Avalokiteśvara-Sūtras, Edition altuigurischer Übersetzungen nach Fragmenten aus Turfan und Dunhuang*. Berliner Turfantexte 50. Turnhout (Belgium): Brepols.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: www.glossaries.dila.edu.tw (Erişim tarihi: 15.08.2023).
- URL-2: <http://www.buddhism-dict.net/ddb/indexes/term-en.html> (Erişim tarihi: 15.08.2023).
- URL-3: <https://chinese.yabla.com/chinese-english-pinyin-dictionary.php?define=fen> (Erişim tarihi: 15.08.2023).
- URL-4: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 15.08.2023).
- URL-5: <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/b%C3%B6n> (Erişim tarihi: 15.08.2023).

¹ İlgili konu üzerine kapsamlı bir inceleme, Tekin (1963) tarafından yapılmıştır. bk. Şinasi TEKİN (1963). “Mani Dininin Uygurlar Tarafından Devlet Dini Olarak Kabul Edilişinin 1200. Yıl Dönümü Dolayısı ile Birkaç Not (762-1962)”. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, 10, 1-10.

² Uygurlardaki yerleşik yaşam kültürüyle ilgili güncel çalışmalardan biri, Buheliqi WEILI (Hatice VELİ) tarafından ortaya konan *Eski Uygurların Yerleşik Yaşam Kültürüyle İlgili Söz Varlığının Tarihi-Karşılaştırmalı İncelemesi* (2021) adlı çalışmadır. Doktora tezi olarak çalışılan bu eser, 2022 yılında *Eski Uygurlarda Yerleşik Yaşam Kültürü* adıyla kitaplaştırılmıştır. Çalışmada Uygurlar temelinde ‘yerleşik yaşam kültürü’ne dair kapsamlı bir söz varlığı araştırmacı tarafından incelenmiştir.

TÜRK SİYASİ SÖYLEMİNDE LAKAPLAR

Sinan YAMAN* & Hanife YAMAN**

Öz

Dilbilim, folklor ve kültür bilimi çalışmalarına konu olan önemli kavramlardan biri lakaplardır. Adbilimin (onomastik) alt dallarından biri olan kişi adbilimi (antroponimi) içerisinde incelenen lakaplar, adın göndergesel işlevinin ve taşıyıcılarının özelliklerinin ötesinde, bireylerin toplumdaki rolleriyle onları tasarlayan ve kullanan alt kültüre dair iç görüler de ortaya koymaktadır. Lakaplar, bireylerin ayrıcalık özelliklerine göre verilmektedir. Bireylerin fiziksel kusurları/görünüşü, mizacı, karakter özellikleri ile yaşadıkları mizahi, absürt, iyi ve kötü olaylar/durumlar lakapların verilmesinde etkili olmaktadır. Bireylerin birbirini tanımada lakapların rolü büyüktür. Çünkü statüsü ne olursa olsun, toplumda yaşayan her bireye, sahip oldukları özelliklere göre bir ya da birden fazla lakap verildiği bilinmektedir. Lakap verilen birey bir ülkenin lideriyse, bu liderin lakaplarının verilmesi halk nezdinde önemli görülmektedir. Türk toplumunda yöneticilerin “kamusal” lakaplarının incelenmesiyle, halkın liderlere karşı olan kültürel kabullerinin ve yargılarının ortaya çıkarılabileceği düşünülmektedir. Bu çalışmada, siyasi söylem içeren gazete, dergi, sosyal medya kaynaklarında Türk politikacıları, siyasi parti liderleri ve askerî-siyasi olayların aktörlerinin lakapları tespit edilerek bu lakapların dilsel, ulusal ve kültürel özellikleri incelenmiştir. Siyasi söylem içerisindeki lakaplar, tarihî Türk devletlerinin yöneticilerinin lakapları ve modern dönem Türk siyasetçilerin lakapları olmak üzere iki temel başlık altında incelenmiştir. Art zamanlı ve eş zamanlı bir çözümlemenin yapıldığı bu araştırmayla, Türkiye’de siyasile verilen lakapların dilsel ve kültürel özellikleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Tarihî Türk devletlerinde yönetimin tanrısal bir dayanağı mevcut olduğu için hükümdarlara verilen lakaplarda negatif unsurlar nadiren görülür. Cumhuriyetle birlikte halkın kendi içinden birilerini yönetici olarak seçebilmesi, seçilen yöneticilerin rahatlıkla eleştirilebildiği bir ortam oluşturmıştır. Bu durum, modern dönem Türk siyasetçilerine verilen lakapların mizahi bir yönelim kazanmasına ve olumsuz kullanımlara neden olmuştur. Türkiye’de siyasetçilerin lakaplarının ve bunların verilmesi nedenlerinin ortaya çıkarıldığı bu çalışmada, halkın siyasetçilere olan bakış açısı ve siyasetçilerin özdeşleştirildiği kavramlar belirlenmiştir. Sonuç olarak, Türk devlet geleneğinde, yöneticilere verilen lakapların incelenmesiyle Türk toplumunun devlet geleneği ve dünya görüşü hakkında çıkarımlar elde edilmiştir. Araştırmada, Türk toplumunun liderlerine verdiği lakapların, Türklerin toplumsal ve kültürel kodlarını yansıttığı ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Adbilim, lakap, siyasi söylem, siyaset, Türk siyaseti.

* Dr. Öğr. Üyesi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Tokat/Türkiye. sinan.yaman@gop.edu.tr. ORCID: 0000-0002-6951-3432.

** Dr. Öğr. Üyesi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Tokat/Türkiye. hanife.cicekli@gop.edu.tr. ORCID: 0000-0003-3082-9912.

NICKNAMES IN TURKISH POLITICAL DISCOURSE

Abstract

Nicknames are one of the important concepts subject to linguistics, folklore and cultural studies. Nicknames, which are analyzed within anthroponymy, one of the sub-branches of onomastics, beyond the referential function of the name and the characteristics of its carriers, also reveal insights into the roles of individuals in society and the subculture that designs and uses them. Nicknames are given according to the distinctive characteristics of individuals. Individuals' physical defects/appearance, temperament, character traits and humorous, absurd, good and bad events/situations they have experienced are effective in giving nicknames. Nicknames have a great role in individuals' recognition of each other. Because it is known that every individual living in the society, regardless of their status, is given one or more nicknames according to their characteristics. If the individual given a nickname is the leader of a country, the reason for the nicknames of this leader is considered important by the public. By analyzing the "public" nicknames of the administrators in Turkish society, it is thought that the cultural acceptance and judgements of the public towards the leaders can be revealed. In this study, the nicknames of Turkish politicians, political party leaders and actors of military-political events in newspapers, magazines and social media sources containing political discourse were identified and the linguistic, national and cultural characteristics of these nicknames were analyzed. The nicknames in political discourse are analyzed under two main headings: the nicknames of the rulers of historical Turkish states and the nicknames of modern Turkish politicians. In this study, in which a diachronic and simultaneous analysis was made, it was tried to reveal the linguistic and cultural characteristics of the nicknames given to politicians in Turkey. In historical Turkish states, since the government has a divine basis, negative elements are rarely seen in the nicknames given to rulers. With the Republic, the ability of the people to elect a ruler from among themselves has created an environment in which the elected rulers can be easily criticized. This situation caused the nicknames given to Turkish politicians of the modern period to gain a humorous orientation and to be used negatively. In this study, in which the nicknames of politicians in Turkey and the reasons for giving them were revealed, the public's perspective on politicians and the concepts with which politicians are identified were determined. As a result, by analyzing the nicknames given to rulers in the Turkish state tradition, inferences have been drawn about the state tradition and world view of Turkish society. In the research, it was revealed that the nicknames given to the leaders by the Turkish society reflect the social and cultural codes of the Turks.

Keywords: Onomastics, nickname, political discourse, politics, Turkish politics.

Giriş

Türklerin teşkilatçı bir yapıya sahip olmaları, tarihin hemen her döneminde farklı coğrafyalarda devlet kurmalarına olanak sağlamıştır. Bu durum, devlet yönetimiyle ilgili bazı inanç ve kabulleri de beraberinde getirmektedir. Türklerde *kut* adı verilen anlayış bu düşüncenin bir tezahürüdür. Kut anlayışı, devleti yönetme yetkisinin Tanrı tarafından hükümdar ailesinin tamamına verilmesidir. Bu anlayış, ilahi bir kaynağa bağlayarak devlet yönetimine kutsallık kazandırmakta ve aynı zamanda Türklerin çok sayıda devlet kurmalarının da bir sebebi olarak görülmektedir.

Türklerde lakap vermek/almak/takmak eski ve önemli bir gelenektir. Türklerde lakap verme geleneğinin en eski örneklerinden biri olarak Hun İmparatorluğu'nun hükümdarının Kara renk adıyla oluşturulan *Karaton* (kara + ton = “siyah renkli elbise”) adlı lakabı (Pritsak, 1951: 259) kabul edilebilir. Türklerin bu geleneği, Türk dilinin en eski kaynaklarından biri olan DLT'de de ata- “takma ad- lakap vermek” ifadesiyle tanıklanmıştır (Atalay, 1999: 47). *Epitet* sözcüğü, lakapların özel bir şekli olarak kabul edilmektedir. Dede Korkut'ta ve diğer Türk destanlarında kahramanların karakterini tasvir ederek mikro hikâye niteliği taşır ve Dede Korkut'ta Deli Dumrul, Boz Atlı Bamsı Beyrek, Hanlar Hanı Han Bayındır gibi örneklerle tanıklanır (Başgöz, 1998).

İsteğe bağlı, geçici hitap ve referans terimleri olarak lakaplar, sosyal ilişkiler, kültür ve dil hakkında fikir verebilmektedir (De Klerk ve Bosch, 1997: 101). Türk toplumunda lakaplar çok geniş bir kullanım alanına sahiptir. Siyasi söylemde de liderler için lakaplar yaygın olarak kullanılmaktadır. Siyasi söylem içerisinde liderlere verilen lakaplar, liderin karakteri, davranış ve tutumları hakkında bir dizi çağrışım uyandırmakta ve hem konuşurun hem de toplumun liderlerle ilgili kabullerini ortaya koymaktadır. “Siyasi iletişim alanı son derece rekabetçi olduğundan, lakaplar bir etki aracı olarak kullanılır. Lakaplar, birini etiketlenmenin keskin ve hızlı bir yolu olarak hizmet etmekte ve hem muhalifler hem de destekçiler tarafından adı geçen kişi hakkında bir imaj yaratılmaktadır.” (Gladkova, 2002: 1). Bu tarz bir imaj oluşturma çabası Türk siyasetinde de yoğun olarak gözlenmektedir.

Lakaplar, bir kişiyi ayırt edici özelliği ile etiketleme amacına hizmet etmektedir. Siyasi söylemde lakap türlerinde karşıtlıklar vardır:

“Olumlu çağrışımları olan lakaplar, kural olarak politikacının destekçileri tarafından verilirken olumsuz olanlar muhalifler tarafından verilir. Her iki durumda da lakaplar, kamuoyunu etkilemek için yaratılır ve toplumun üyeleri tarafından paylaşılan değer ve varsayımlara dayanır. Dolayısıyla, politikacıların lakapları, tarihin belirli bir dönemindeki kültürel değerlerin anlaşılması için anahtar kavramlar olarak düşünülebilir.” (Gladkova, 2002: 6).

Lakapların verilmiş nedenleri göz önünde bulundurulduğunda, o toplum için önemli olan bir veya birkaç özelliğin ön plana çıkması tesadüfi değildir. Bu durum, toplumlarda lakaplarla ilgili kültürel varsayımlar ve kalıpların olduğunu tanıklamaktadır. Türk toplumunda siyasetçiler/ hükümdarlar, Tanrının yeryüzündeki temsilcisi (kut anlayışı) olarak görüldüğü için güçlü, otorite sahibi, kahraman, bilge, tebaasını gözetan gibi bazı değer ve özelliklerle ilişkilendirilmektedirler. Bu çerçevede, siyasilere lakaplar verilirken genellikle bireylerin zihninde bu kavramlarla bağlantılı unsurlar görülmektedir.

1. Siyasi söylem ve lakaplar

20. yüzyılın bir ürünü olarak dille inşa edilen gerçekliklerin anlaşılmasına yardımcı olan söylem, aktörlerinin dilinden ve onların kimliğiyle anlam kazanan bir alandır. “Söylem bir dil pratiğidir; ideoloji, bilgi, diyalog, anlatım, beyan tarzı, müzakere, güç ve gücün mübadelesiyle eyleme dönüşen dil pratiklerine ilişkin süreçler (Sözen, 1999: 20)” olarak tanımlanır. Siyasi söylem ise söylemin siyasi bir duruma etki ettiğinde ortaya çıkan şeklidir. “Siyasi söylemin alanı, gazetelerdeki siyasi metinleri, siyasete adanmış hitabet konuşmalarını, siyasi bir tema üzerine resmî metinleri (kararnameler) içerir.” diyen Bezus (2019: 21), siyasi söylemin sınırlarını çizer. Siyasi söylem içerisinde vatandaşların veya seçmenlerin kendilerini temsil etmeleri için kendilerine yakın gördüğü, duygu ve düşünceleriyle ideallerini en iyi şekilde yansıtabilecek kişileri seçtikleri gözlemlenmektedir.

Tarihin her döneminde siyasi kişiliklere çok çeşitli lakapların verildiği görülmüştür. “Yabancı liderlerin siyasal davranış tarzları ve halkın zihnine kazınan alışkanlıkları kendilerine çeşitli lakaplar takılmasına yol açmıştır.” (Oğuz, 2018: 86). Tarihte yer etmiş bazı yabancı siyasetçilerin lakapları şu şekildedir: Rusya Federasyonu Devlet Başkanı Vladimir Putin için “Mantıklı Terminatör”, “Tetikçi”; Türkmenistan Cumhuriyeti Eski Cumhurbaşkanı Kurbankulu Berdimuhamedov için “Dişçi”, “Koruyucu”, “Her Şeyi Bilen”; Çin Halk Cumhuriyeti Eski Devlet Başkanı Mao Zedong için “Büyük Dümeni”, “Çılgın Mao”, “Büyük Baba Mao” ve Kore Demokratik Halk Cumhuriyeti Devlet Başkanı (Yüce Lideri) Kim Jong-Un için “En Sevgili Lider”, “Büyük Varis”, “Küçük Kim” (Habertürk, 2016). Bu lakapları, toplumu oluşturan bireylerin kıvrak zekâ, takdir, yaratıcılık ve dünya görüşlerinin bir ürünü olarak kabul etmek mümkündür. Bu lakaplar incelendiğinde, lakapların verilmesinde siyasi tutum, toplumsal takdir, mizah ve mesleklerin belirleyici olduğu görülmektedir.

2. Türk siyasetçilerin lakapları

Türk siyasi söyleminde lakaplar, tarihi seyri içerisinde yöneticilerin/siyasetçilerin lakap alma/verme durumunu daha net ortaya koyabilmek için “Tarihî Türk devletlerinde yöneticilerin lakapları” ve “Modern dönem Türk siyasetçilerin lakapları” olmak üzere iki başlık altında incelenmiştir.

2.1. Tarihî Türk devletlerinde yöneticilerin lakapları

Türk siyasi oluşumlarında, yöneticilere verilen ünvan/ünvan niteleyicileri tarihsel olarak incelendiğinde, Eski Türk yazıtlarında “Alp, apa, ataman, бага, böğü, çıkan, il/el, il/el etmiş, inal/inäl, inänç, kapgan, kutlug, kül, külüg, ogul, opa, or, ozmış, tun, yollug, ulug, tun...” (Şirin, 2016: 374-378) gibi niteleyicilerin olduğu görülmektedir. Bu yüzden, bir niteleyicinin ünvan mı yoksa lakap mı olduğu bağlamından ve estetik niteliklerinden hareketle tespit edilebilir. Nitekim Keskin’de (2021: 60) de belirleyici ölçüt olarak estetik nitelikler ve doku özelliklerine odaklanılmıştır. Ancak bunların hangisinin lakap, hangisinin ünvan olduğu konusu üzerinde bir fikir birliği yoktur. Türk hükümdarlarına kullandıkları ünvanlar yanında çeşitli lakapların verildiği de tarihî metinlerden tanıklanır.

Avrupa Hun İmparatorluğu hükümdarlarından, Bizans kaynaklarında da görülen Karaton (h. 412/412-422?) [Χαράτων] ismi dikkat çekmektedir (Kafesoğlu, 1997: 73). *Karaton* (kara don= siyah renkli elbise) ifadesi, gerçekten siyah renkli bir elbise ya da siyah/metal renkli bir zırhı çağrıştırmaktadır. Dede Korkut Kitabı’nda geçen “kara tonlu kâfire” ile “kara polad öz kılıcı gedik oğlan” (Ergin, 2016: 220-222) ifadeleri bunu destekler niteliktedir. Düşmanın kara donlu olarak nitelenmesi ve oğlanın “kara polad öz kılıcı gedik” ifadesiyle nitelenmesi, bu ifadelerin birer epitet olduğunun göstergesidir. Kılıç ya da zırh rengi olan metalik renk yerine kara ifadesinin kullanılması oldukça dikkat çekicidir. Bunlardan hareketle Karaton’un Hun imparatorunun lakabı olduğu ancak Bizans kaynaklarına hükümdar ismi olarak geçtiği düşüncesi ağır basmaktadır.

Avrupa Hun hükümdarlarından Attila (h. 434-453), yaşadığı dönemde yaptığı işler ve savaşlarından ötürü hem döneminde hem de sonrasında *Tanrının Öfkesi/Kırbacı* lakabıyla anılmıştır. Attila’nın bu lakabı Kaltlı Markus’un *Chronicum Pictum* (1358: 10) ve Johannes Thuróczy’nin *Chronicum Hungarorum* (1488:) adlı eserlerinde de tanıklanır.

İkinci Köktürk Devleti’nin kurucusu İltiş Kağan’ın asıl adı Kutlug Bey’dir (Esin, 1986: 175). “İltiş” sözcüğü “ülkeyi yeniden derleyen” (Mori, 1981: 50) anlamına gelir. Ülkeyi esaretten kurtarıp yeniden teşkilatlandırdığı için halkı tarafından Kutlug Beg’e *İltiş* lakabı verilmiştir. Orhun Yazıtlarında geçen bu lakabın (Tekin, KT D11, BK D 10), Çin kaynaklarında geçmediği görülür (Ekrem, 2023: 39). İltiş Kağan, Râsonyi ve Baski’ye (255) göre Kutlug Bey’in hükümdarlık ismidir. Rybatzki’de (2000: 222) ise İltiş’in Kutlug Bey’in kişisel adı olduğu savunulmaktadır. İltiş’in Çin kaynaklarında geçmemesi, hükümdarın adının kesin bir şekilde *Kutlug Bey* olması, bu sıfatın yerel bir lakap olduğunun da göstergesi olmalıdır.

Basmların egemenliğine son vererek Uygur Kağanlığını kuran ve ilk kağanı olan Kutluk Bilge Kül Kağan’ın (h. 744-747) oğlu *Tay Bilge Tutuk*’un adından önce gelen Tay ifadesi, Amanoğlu’na göre (2001: 153) Çince’den alınmadır ve “büyük” anlamına gelir. Uygur kağanı Kutluk Bilge Kül Kağan’ın hâkimiyeti

ve oğlu Bilge Tutuk'un yabguluğu Çin tarafından düzenlenen bir merasimle onaylanmıştır. Bu durum, "Tay bilge tutuqıg yabgu anta atadı" (Ramstedt, 1913: 30) ifadesiyle Şine Usu yazıtında açıkça ifade edilmektedir. Bilge Tutuk'u niteleyen bu sıfat, onun yüceliğini gösteren ve Çin fağfuru tarafından bahsedilen bir lakaptır.

Karahanlılar ya da Hakāniyye, İslam'ı kabul eden ilk Türk devletidir. Hükümdarları tahta çıkınca "Arslan Kara Hakan, Buğra Kara Hakan, Kara Hakan" gibi ünvanlar aldığı için Rus oryantalist Grigorev tarafından devlete "Karahanlılar" adı verilmiştir (Özaydın, 2001: 404). Abdülkerim Satuk Buğra Han'ın (h. 925-955) büyük oğlu Tonga İlig, Müslüman olmuş, tahta çıkınca Baytaş Musa Han adını almıştır (el Muheymid, 2001: 287). 955-958 yılları arasındaki hükümdarlığı sürecinde Müslüman olmayan Türk topluluklarına akınlar yapmış ve İslam dinine hizmetlerinden dolayı tebaası tarafından *Şemsü'd-Devle* (devlet güneşi) lakabıyla anılmıştır. Harun Buğra Han (h. 970-993), kardeşinin oğlu Ebu'l-Hasan Ali'yle gayrimüslim Türklere karşı savaşmış ve bölgede İslam'ın yayılmasına katkı sağlamıştır, bu yüzden kendisine, *Şihabü'd-Devle* ve *Zâhirü'd-Da've* lakapları verilmiştir (Barthold, 1968: 270). Harun Buğra Han'dan sonra tahta çıkan Ebu'l-Hasan Ali b. Musa (h. 993-998), gayrimüslim Türklerle savaşırken 998 yılında şehit olmuştur. Pritsak'a göre (1977: 254), şehadetinden ötürü Ebu'l-Hasan Ali'ye *el-Harîku's-Şehid* (şehitlerin harikası) lakabı verilmiştir. Sonraki Karahanlı hakanlarına bakıldığında, halife tarafından verilen lakapların yoğun olarak kullanıldığı görülür. Doğu Karahanlı Devleti'nin ilk hükümdarı Süleyman Arslan Han'a (h. 1041-1055) doğudaki gayrimüslim Türklerle yoğun savaşlar yaptığı için *Şerefüddeve Ebû Şucâ* (devletin en şerefli- cesurların babası) lakabı verilmiştir (el Muheymid, 2010: 296).

Özellikle Gazneliler ve Büyük Selçuklu İmparatorluğu devrinde hükümdarlara halkın yanında halife ya da diğer devlet adamlarının lakaplar verdiği bilinmektedir. Bu lakapların verilmesinde, devlet yöneticilerinin devlete ve İslam dinine yaptıkları hizmetlerin etkili olduğu söylenebilir. Ancak bu durum, Mâverdî, Nizâmülmülk gibi dönemin devlet görevlilerince eleştirilmektedir (Mıynat, 2021: 649-651). Sâmanîlerin hükümdarı II. Nuh, devlete hizmetlerinden dolayı Gazneli Sebük Tegin'e *Nâsirü'd-Dîn ve'd-Devle*; oğlu Gazneli Mahmud'a ise *Seyfî'd-Devle* (devletin kılıcı) lakaplarını vermiştir (Gerdîzî, h1363: 371-372). Halkın, bu lakaplar yanında Gazneli hükümdarı Sultan Mahmud'un babası Sebük Tegin'e uzun boyundan dolayı *Uzun* lakabını verdiği de bilinmektedir (Durdu, 2022: 514-515). Gazneli Mahmud'un halife tarafından verilen lakabı da vardır. Utbi'ye göre (h1334, s. 138), Abbasî halifesi Kâdir-Billâh (991-1031), ona *Yemînü'd-Devle* ve *Eminü'l-Mille* lakabını vermiştir.

Selçuklularda, hâkimiyet sembolü olarak hükümdarın birçok alamete sahip olması gerekmektedir. Koca'ya göre (1995: 56), Selçuklu hükümdarlarının sahip olması ve kullanması gereken alametler şu şekildedir: "ünvan ve lakap", "para", "hutbe", "uraz/hil'at", "saray", "taht ve taç", "bayrak ve sancak", "çetir", "nevbet", "tuğ", "tuğra ve tevki", "yüzük", "kemer", "külâh", "ok ve yay", "kılıç" ve "çizme". Ünvan ve lakap, bu alametler arasında ilk sırada sayılmaktadır. Bu durum, lakapların toplum içerisinde ve siyasette yerini ortaya koyması bakımından önemlidir. Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun ilk hükümdarı Sultan I. Tuğrul'un (h. 1029-1063) birçok lakabı vardır. Bunlardan en bilineni ve kullanılanları *Rükneddin* (dinin temel direği), *Kehfî'l-Müslimîn* (Müslümanların sığınağı) ve "Doğu'nun ve Batı'nın hükümdarı" anlamına gelen *Melikül-Maşrık vel-Mağrib*'tir (Özaydın, 2012: 164). Tuğrul Bey, *Rükneddin* ve *Kehfî'l-Müslimîn* lakaplarını İsfahan kuşatmasına son verdiği zaman almış; *Melikül-Maşrık vel-Mağrib* lakabı ise kendisini Büveyhîlerden koruduktan sonra halife tarafından verilmiştir. Aynı şekilde Sultan Alp Arslan'ın (h. 1063-1072) en bilinen lakabı *Adud'üd-Devle* (devletin koruyucusu) iken Ani şehrini fethinden dolayı halife tarafından kendisine *Ebû'l-Feth* (fethin babası) lakabı verilmiştir (Sevim ve Merçil, 1995: 500). Sultan I. Melikşah'ın (h. 1072-1092) da çok sayıda lakabı vardır. Bunlardan birkaçı; *Ebû'l-Feth* (fethin babası), *Celâlüd-Devle* (devletin ulusu) ve *Muizzeddin* (dini aziz kılan)'dır (Özaydın, 2012: 165).

Anadolu Selçuklu hükümdarlarından I. İzzeddin Keykavus'un çok sayıda lakabının olduğu bilinmektedir. En çok kullanılan iki lakabı, *İzzü'd-Dünya ve'd-Din* (din ve dünyanın şerefi) ve *Ebû'l-Feth* (fethin babası)'tır. İlk lakabı *İzzü'd-Dünya ve'd-Din*, I. İzzeddin Keykavus döneminde darp edilen tüm sikkelerde ve çeşitli kitabelerde yer alırken (Ülkütaşır, 1949: 122) ikinci lakabı *Ebû'l-Feth*'in ise Sultan'ın askeri başarılarını öne çıkarma amacıyla verildiği görülür (Koca, 1995: 57). Anadolu Selçuklu Devleti'ne en parlak devrini yaşatan hükümdar I. Alâeddin Keykubad'ın lakabı *Uluğ* (ulu)'dur. Cin'de (1987: 10) I. Alâeddin Keykubad'ın bu lakabı alması, bıraktığı eserlere ve kültürel müesseselere bağlanır.

Osmanlı hükümdarlarına verilen lakaplarda, maddi-manevi güç göstergesi olarak nitelendirilebilecek sıfatların yoğun olarak kullanıldığı belirlenmiştir. Hemen her padişahın bir ya da birden fazla lakaba sahip olduğu Osmanlılarda, hükümdarların kut anlayışının bir yansıması olarak dinî koruma, toplumun düzenini ve istikrarını sağlama gibi yükümlülüklerine vurgu yapılmaktadır. Osmanlı Devleti'nin kurucusu Osman Gazi'nin (1299/1302-1324), *Osmancık* (küçük Osman), *Kara* ve *Fahrüddin* (dinini seven/öven) bilinen lakapları arasındadır. İlki, ismine küçültme eki getirilerek halk tarafından kullanılan ve “küçük Osman” anlamındaki *Osmancık*, gözü pek olmasından dolayı kendisine verilen *Kara*, sonuncusu ise dinine bağlı olmasından dolayı verilen *Fahrüddin* (dinini seven/öven)'dir (Uzunçarşılı, 1945: 280). Türklerde, yiğit, gözü pek, korkusuz ve cesur kişilere “Kara” lakabı verilir. *Kara Han* olarak da Türkistan hükümdarlarının kullandığı bu sıfat, sonraki dönemlerde farklı Türk devletlerinde ünvan ve lakap olarak görülmektedir. Kaynaklarda Osman Gazi'nin karakaşlı, kara yağız olarak anılması bu lakabın fiziksel özelliğinden ötürü verilmiş olma ihtimalini düşündürse de gözü pek bir karaktere sahip olması, kendisine kara lakabının fiziksel özelliğinden dolayı verilmediği düşüncesini desteklemektedir. Nitekim Keskinlik'te (2014: 15) bu durum İbni Kemal'e dayandırılarak delillendirilir. Sultan Orhan'ın da birkaç tane lakabı vardır. Bunlar; *Şücaeddin* (dinin en cesuru) (Uzunçarşılı, 1945: 280), *İhtiyarüddin* (dinin seçtiği kimse) (Gökbilgin, 1964: 407) ve *Seyfeddin* (dinin kılıcı)'dir. *Seyfeddin* lakabı, ilk olarak İslam ordusunu Mûte Savaşı'nda kesin bir imhadan kurtaran Hâlid b. Velid'e İslam peygamberi Hz. Muhammed tarafından verilmiştir (Fayda, 1997: 290). Bu lakabın daha sonra halife ya da din büyükleri tarafından, İslam'a hizmetleri bulunan başarılı komutanlara verildiği birçok örnekle tanıklanmaktadır. Örneğin, Osmanlı sultanlarından Orhan ve I. Bayezid'a “Seyfeddin” lakabının verildiği bilinmektedir (Öztuna, 1996: 107-113). Osmanlı hükümdarlarının lakaplarını Keskinlik altı başlık altında tasnif etmiştir:

“I. Dinî motifli lakaplar (I. Murad (“İslâm'ın aslanı anlamını veren Leysü'l-İslâm “Leys”)

II. Fiziki özellikler göz önünde tutularak belirlenen lakaplar (Osman Gazi (Kara)

III. Karakter yapıları ve davranış şekilleriyle alâkalı lakaplar (I. Mustafa ile I. İbrahim (Deli), I. Bayezid (Yıldırım), I. Selim (Yavuz)

IV. Uğraşlara göre takılan lakaplar (IV. Mehmed (Avcı)

V. Yapılan iş esas alınarak oluşturulan lakaplar (II. Murad (Ebu'l-Hayrat “Hayırların babası”)

VI. Yaşanan olaylara istinaden verilen lakaplar (I. Murad ile II. Osman (Şehid)” (2014: 3).

Timur İmparatorluğu'nu kuran Emîr Timur'un (h. 1370-1405) herkesçe bilinen birkaç lakabı vardır. İlki Sistan'da, bir baskın esnasında sağ bacağından okla yaralanması sonucu sakat kalması üzerine muhaliflerinin kendisine verdiği *Aksak* (<Fars. leng) lakabıdır (İbn Haldûn, 1979:428). Bu lakap, Emîr Timur'un sonradan sahip olduğu fiziksel kusuruna göre verilmiştir ve olumsuz yönü ağır basmaktadır. Emîr Timur'un ikinci lakabı ise “Sâhipkıran”dır (Yüksel, 2004: 85). Bu lakap, girdiği tüm savaşları kazanması ve birçok beyliği ve devleti hükmü altına alması sonucu kendisine verilmiştir. Emîr Timur'un üzerinde durulması gereken son lakabı ise Cengiz soylu bir hükümdar kızıyla evlendiği için kendisine verilen *Gürgân/Küregen* (Han güveysi) lakabıdır (İbn Arabşah, 1986: 46).

Akkoyunlu beyliğini devlet hâline getiren *Kara Yülük* Osman Bey'i (h. 1402-1435) niteleyen kara sıfatı “güçlü, kudretli” anlamına gelirken yülük ifadesinin “tüysüz, kılsız” anlamında olan bir lakap olduğu düşünülmektedir (Aktaş Yiğit, 2015: 196-197). Fiziksel özelliklerine göre lakap alan bir diğer Akkoyunlu hükümdarı da *Uzun Hasan*'dır (h. 1453-1478).

Tarihî Türk devletlerinde yöneticilerin lakapları şu şekilde sıralanabilir: Akrabalık adları, dış görünüşü (fiziksel kusurlar vb.), mesleği, uğraşı ve pozisyonları, menşei, davranışları ve konuşma tarzı.

Akrabalık adları: Küregen Timur.

Dış görünüşü (fiziksel kusurlar, vb.): *Karaton*, *Uzun Sebük Tegin*, *Osmancık* Osman Bey, *Aksak* Timur, *Kara Yülük* Osman Bey, *Uzun Hasan*.

Meslek, uğraşı ve pozisyonları: *İlteriş* Kutlug Kağan, *Tanrının Kırbacı* Attila, *Tay Bilge* Tutuk, *Şemsü'd-Devle* Harun Buğra Han, *Şihabü'd-Devle* ve *Zâhirü'd-Da've* Harun Buğra Han, *el-Hariku's-Şehid*

Ebu'l-Hasan Ali, *Şerefüddeve Ebû Şucâ* Süleyman Arslan Han, *Nâsirü'd-Dîn ve 'd-Devle* Sebük Tegin, *Seyfü'd-Devle* Mahmud, *Yemînü'd-Devle ve Eminü'l-Mille* Mahmud, *Rükneddin* Tuğrul, *Kehfü'l-Müslimîn* Tuğrul, *Melikül-Maşrık vel-Mağrib* Tuğrul, *Adud'üd-Devle* Alparslan, *Ebû'l-Feth* Alparslan, *Ebû'l-Feth* Melikşah, *Celâlüd-Devle* Melikşah, *Muizzeddin* Melikşah, *İzzü'd-Dünya ve 'd-Din* Keykavus, *Ebû'l-Feth* Keykavus, *Uluğ* Alâeddin Keykubad, *Fahrüddin* Osman Bey, *Şücaeddin* Orhan Bey, *İhtiyarüddin* Orhan Bey, *Seyfeddin* Orhan Bey, *Leysü'l-İslâm* Murad Han, *Şehid* Murad Han, *Seyfeddin* Bayezid Han, *Sâhipkaran* Timur, *Ebu'l-Hayrat* Murad Han, *Şehid* Osman Han, *Avcı* Mehmed Han.

Menşei: *Gazneli* Mahmud.

Davranışları ve konuşma tarzı: *Kara Yülük* Osman Bey, *Kara* Osman Bey, *Yıldırım* Bayezid Han, *Yavuz* Sultan Selim, *Deli* Mustafa, *Deli* İbrahim.

Tarihî Türk devletlerinde yöneticinin meslek, uğraşı ve pozisyonuna göre yöneticilere verilen lakapların nicelik olarak daha fazla olduğu tespit edilmiştir. Bu lakaplara bakıldığında devlete ve dine hizmet etme anlayışının ön planda tutulduğu görülmektedir. Bu dönemde verilen lakaplardan olumsuz anlamı/çağırımı olanların (Aksak Timur, Kara Yülük Osman Bey, Deli İbrahim) haricinde, yöneticinin sahip olduğu meziyetlerin yüceltildiği ve fiziksel özelliklerinin öne çıkarıldığı bir anlayışın var olduğu söylenebilir.

2.2. Modern dönem Türk siyasetçilerin lakapları

Cumhuriyetin ilanından itibaren Türk siyasi hayatında çok sayıda önemli isim rol oynamıştır. Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ten günümüze halk ya da diğer siyasiler tarafından siyasetçilere lakap/lakaplar verilmiştir.

Modern Türk siyasetçilerinin lakaplarının veriliş nedenleri çeşitlilik göstermektedir. Bezus, modern Rus politikacıların lakaplarının oluşumuyla ilgili iki temel eğilimin varlığından bahseder:

“Gerçek adlar ve soyadlarla yapılan manipülasyonlar (iki kelimenin bir araya getirilmesi; kısaltma; harflerin yeniden düzenlenmesi veya bir soyadının başka bir şekilde dönüştürülmesi; çeşitli soneklerin kullanımı; bir politikacının gerçek adlarının küçültülmüş biçimleri vb.), mecazi veya genişletilmiş anlamda tamamen farklı kelimelerin (hem ortak hem de özel isimler) oluşturulması (metaforlar, metonimi, karşılaştırma, film/masal karakterlerinin isimleri, çizgi roman kahramanları vb.)” (2019: 22).

Türk siyasetçilerin lakaplarının veriliş nedenleri farklılık gösterse de temelde iki eğilimin etkili olduğu söylenebilir. Bu iki eğilim Bezus'un da vurguladığı gibi siyasetçilerin gerçek ad-soyadı ile mecazi anlama sahip sözcükler yoluyla oluşturulmaktadır.

Ad-soyadı üzerinden üretilen lakapların çoğu zaman siyasetçileri küçümseyici, alaycı ve mizah içerikli ifadeler olduğu görülmektedir. Bu ifadeler dışında vatandaşların siyasi liderleri “kendilerinden biri” olarak görmek istemelerinden dolayı daha “sıcak” ve “samimi” bir sesleniş biçimlerini de tercih ettikleri gözlemlenmektedir. Selahattin Demirtaş'ın cumhurbaşkanı adaylığından sonra 2017 tarihinde yapılan referandum için hazırlanan reklam filminde, daha sonrasında görsel ve sosyal medyada “Selo” lakabının yoğun şekilde kullanılması bu durumu tanımlamaktadır. Bu lakabın verilmesinde Kürtçede lakapların oluşumunda adların kısaltılarak kullanılması etkili olmuştur. Bu durum lakaplarda “Seslenme durumu hal eki şeklinde çevrilebilecek “vocative case” ekinin etkisiyle lakaplarla birlikte kullanılan ismin bozulması ve sonuna +o sesinin eklenmesi ile hem seslenme hem de eril özellik kazandırılmaktadır. *Asfalt Nizo* [Nizam], *Çoratan Beyro* [Bayram], *Boyni Eğri Temo* [Temur].” (Kardaş, 2018: 212) şekillerinde yapılmaktadır. Ancak bu kullanım sadece Kürtçeyle sınırlı değildir. Türkçede sevgi ve yakınlık göstergesi olarak isimler kısaltılır (Fato, Memo, Gülo, Zeyno vb.), bazen de sözcüğün sonuna +Xş eki getirilerek yapılan (Fatoş, Memoş vb.) kullanımlar vardır. Meral Akşener'in “Meral Mommy” lakabı da sosyal medyada ve 2023 Türkiye genel seçimlerinde “Kurtar Bizi Meral Mommy” (Sağlam, 2023) sloganıyla propaganda faaliyetlerinde kullanılmıştır. Meral Akşener'in kadın ve anne kimliğine sahip olması özellikle genç seçmenlerin bu lakabı vermesinde etkili olmuştur.

Siyasetçilerin ad-soyadlarla oluşturulan kaba, küçümseyici ve alay içerikli lakapları da dikkat çekmektedir. Örneğin, 20. dönem milletvekili Kubilay Uygun, “Fırıldak Kubi” lakabıyla bilinmektedir. Bir dönem içerisinde ANAP, DYP, MHP, DSP, DTP gibi partilere geçmesi etik tartışmaları da beraberinde getirmiştir (Milliyet, 2016) Cumhurbaşkanı Erdoğan’ın CHP’nin eski lideri Kemal Kılıçdaroğlu için ürettiği “Bay Kemal” lakabını alay ve iğneleme amacıyla kullanıldığı görülmektedir.

Ad-soyadı üzerinden üretilen ikinci tür lakaplar, kişinin adının veya soyadının çağrışımı, mesleği, görünüşü, konuşma tarzı gibi etkenlere bağlı olarak bir anlam kazanmaktadır. Osman Kibar “Asfalt Osman” (belediye başkanı), Cemal Gürsel “Cemal Aga”; Süleyman Demirel “Barajlar Kralı”; Tansu Çiller “Sarışın Güzel Kadın”, Erdal İnönü “Hint horozu”, Bülent Ecevit “Karaoğlan” lakapları bu tür içerisinde değerlendirilebilir.

Türk siyasetçilerin lakaplarının kaynakları şu şekilde sıralanabilir: Adı, soyadı, akrabalık adları, dış görünüşü, mesleği ve uğraşı, menşei, davranışları ve konuşma tarzı.

Adı: Cemal Gürsel “Cemal Aga”; Kenan Evren “Kenan Paşa”; Osman Kibar “Asfalt Osman” (belediye başkanı), Kubilay Uygun “Fırıldak Kubi” Selahattin Demirtaş “Selo”, Kemal Kılıçdaroğlu “Bay Kemal”; Meral Akşener “Meral Mommy” Mustafa Ilıcalı “Proje Mustafa”, Muharrem İnce “Kim Muharrem”, Ahmet Davutoğlu “Serok Ahmet”.

Soyadı: Kenan Evren “Evren Paşa”; Necmettin Erbakan “Erbakan Hoca”.

Akrabalık adları: Tansu Çiller “Ana”, “Bacı”; Süleyman Demirel “Baba”, Ahmet Davutoğlu “Küçük Enişte”.

Dış görünüşü (fiziksel kusurlar, vb.): Tansu Çiller “Sarışın Güzel Kadın”, İsmet İnönü “Sağır İsmet”, Erdal İnönü “Hint horozu”, Bülent Ecevit “Karaoğlan”, Kemal Kılıçdaroğlu “Gandi”, Turgut Özal “Tonton”, “Çankaya’nın şişmanı”, Recep Tayyip Erdoğan “Uzun Adam”, Ahmet Davutoğlu “Küçük Enişte”, “Çamurlu Başbakan”.

Meslek, uğraşı ve pozisyonları: Hüsamettin Cindoruk “Emanetçi”, Osman Kibar “Asfalt Osman” (belediye başkanı), Süleyman Demirel “Barajlar Kralı”, “Çoban Sülü”, Necmettin Erbakan “Hoca”, “Hacı”, “Savunan Adam”, “Mücahit”, Alparslan Türkeş “Başbuğ”, Recep Tayyip Erdoğan “Reis”, “Usta”, Temel Karamollaoğlu “Şeriat Dede”; Berhan Şimşek “Artist”, Kemal Kılıçdaroğlu “Bay Kemal”, “Demokrat Amca”; Mustafa Ilıcalı “Proje Mustafa”; Turgut Özal “İşçi düşmanı”, “Takunyacı”; Bülent Ecevit “Kıbrıs Fatih”, Ahmet Davutoğlu “Hoca”.

Menşei: Kemal Kılıçdaroğlu “Piro”, “Dede”.

Davranışları ve konuşma tarzı: Kenan Evren “Netekim Paşa”, Hilmi Güler “Atom Karınca”, Cemal Gürsel “Cemal Aga”.

Çalışmada, kaynaklarına göre tasnif edilen lakaplar, lakabın verildiği siyasetçiye ve nedenine göre aşağıdaki tabloda gösterilmektedir.

Siyasetçinin Adı Soyadı	Lakabı	Lakabın veriliş nedeni
İsmet İNÖNÜ	Sağır İsmet	Topçu subayı olduğu için (Çetin, 2000: 316) kulaklarında işitme kaybı olması
Erdal İNÖNÜ	Hint horozu	Fiziksel görünüşünden (aşırı zayıf olması)
Süleyman DEMİREL	Barajlar Kralı	Menderes döneminde Devlet Su İşleri (DSİ) Genel Müdürlüğü görevini yaptırması ve bu görev esnasında çok sayıda baraj inşa ettirmesi

	Çoban Sülü	Yazları köyde babasının koyunlarını gütmesi
	Baba	Uzun soluklu bir siyasi geçmiş olması, bu yüzden halk tarafından aileden biri gibi görülmesi ve çocuğu olmadığı için milletin babası gibi görülmesi
Bülent ECEVİT	Karaoğlan	Fiziksel görünüşü (ten rengi)
	Kıbrıs Fatih	Kıbrıs Barış Harekâtında dönemin Başbakanı olarak harekât emrini vermiş olması
Necmettin ERBAKAN	Hoca	Makine mühendisliği alanında profesör olması
	Hacı	Hacca gitmiş olması ve dinî eğilimi
	Mücahit	Kıbrıs'a yapılacak harekâtı desteklemesi ve harekâta bir cihat havası vermiş olması
	Savunan Adam	Gazeteci Ahmet Taşgetiren'in "Seni seviyoruz, savunan adam!" isimli yazısının benimsenmesi (Akit, 2014).
Alparslan TÜRKEŞ	Başbuğ	"Bu lakap, amblemi üç kıtadaki Türk varlığını simgeleyen üç hilal olan MHP'nin liderliği algılama tarzını da yansıtmaktadır" (Oğuz, 2018: 89).
Kenan EVREN	Netekim Paşa	12 Eylül 1980 darbesi ve sonraki süreçte yaptığı konuşmalarda "nitekim" sözcüğünü "netekim" biçiminde ifade etmesi
Turgut ÖZAL	Tonton	Fiziksel görünüşü (aşırı kiloları)
	Çankaya'nın Şişmanı	Fiziksel görünüşü (aşırı kiloları) ve ikamet yeri
	İşçi düşmanı	1991'de Zonguldaklı madencilerin protesto yürüyüşünde attıkları "Çankaya'nın şişmanı, işçi düşmanı" sloganı
	Takunyacı/Takunyalı	1965-70 yılları arasında muhafazakâr-dinci eğilimleri (Ekşisözlük, 2002a).
Tansu ÇİLLER	Bacı	"Yakınlık, akrabalık kurularak önemsenmesi (Ulucan, 2021: 1592) ve kadın olması
	Ana	Aileden biri olarak kabul edilmesi ve kadın olması

	Sarışın Güzel Kadın	Fiziksel özellikleri
Recep Tayyip ERDOĞAN	Reis	Yönetici kimliği
	Uzun Adam	Fiziksel özelliğinden (boyunun uzunluğu)
	Usta	“Ustalık dönemine” gönderme
Kemal KILIÇDAROĞLU	Bay Kemal	Cumhuriyet’in kuruluş döneminin ürünü, artık kullanılmayan bir hitap biçimi olması
	Piro	“Tunceli yöresinde Alevi dedelerine hitap şekli olan "pir" kelimesinin Zazaca söylenişidir” (Erdem, 2023).
	Demokrat Amca	Yurt gezilerinde gençlerin kendisine bu lakapla seslenmesi
	Dede	Hem yaşı hem de Alevi kimliği sebebiyle
	Gandi	Hindistan Bağımsızlık Hareketi’nin lideri olan ve barışçıl yaklaşımlarıyla ön plana çıkan Mohandas Karamçand Gandhi’ye fiziksel ve barışçıl tavrının benzemesi (Duvar Gazetesi, 2023).
Hüsamettin CİNDORUK	Emanetçi	Süleyman Demirel’in siyasi yasaklı olduğu dönemde Doğru Yol Partisi’nin genel başkanı olması ve siyasi yasak kalkınca görevi devretmesi
Selahattin DEMİRTAŞ	Selo	Samimiyet ve yakınlık bildirmesi
Meral AKŞENER	Meral Mommy	Anaç rolünün öne çıkarılması (İngilizce olması daha çok gençlerin kullanması ile ilgilidir)
Temel KARAMOLLAOĞLU	Şeriat Dede	Saadet Partisi’nden aday olması ve kendisine böyle tezahürat yapılması
Hilmi GÜLER	Atom Karınca	Çok hareketli ve boyunun kısa olması
Ahmet DAVUTOĞLU	Küçük Enişte	Yavuz Turgul’un senaryosunu yazdığı Kartal Tibet’in yönettiği 1976 yapımı “Tosun Paşa” filminde Tuncay Gürel’in

		canlandığı Bekir isimli karaktere fiziksel benzerliği
	Çamurlu Başbakan	Küçükken bir müsamerede çamurlu ayakkabılar ile sahne almış olması
	Hoca	Akademisyen kimliği
	Serok Ahmet	Kürtçede <i>Serok</i> sözcüğünün başkan anlamına gelmesi, seçmenlerin bu sloganı kullanması
Kubilay UYGUN	Fırıldak Kubi	Kısa süre içerisinde birçok farklı partinin kadrosuna girmesi
Kürşat TÜZMEN	Action Man	Sporcu kişiliği
Osman Kibar	Asfalt Osman	1964'te İzmir Belediye başkanlığı yaptığı dönemde şehrin tüm yollarını asfaltlatması
Mustafa ILICALI	Proje Mustafa	22. ve 26. dönem Erzurum milletvekili olarak özellikle ulaştırma alanlarında projeler yapması
Berhan ŞİMŞEK	Artist	22. dönem İstanbul milletvekili olarak siyasi kariyeri dışında oyuncu ve yönetmen olması (Haber7, 2005).
Cemal GÜRSEL	Cemal Aga	General olan Cemal Gürsel, ordu içinde babacanlığı, cömertliği ve mütevazı kişiliğiyle bilindiğinden

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu lideri ve Türk halkının üzerinde kütleleşmiş bir etkiye sahip olduğu için Gazi Mustafa Kemal Atatürk'e verilen lakapların özel olarak incelenmesi gerekmektedir. Çünkü Mustafa Kemal Atatürk, Türk toplumu için siyaset üstü bir kişiliktir. Atatürk'e verilen lakaplar; *Ulu Önder*, *Sarı*, *Sarı Zeybek*, *Sarı Kurt*, *Bozkurt*, *Başbuğ*, *Anafartalar Kahramanı*'dir. I. Dünya Savaşı'nda Anafartalar Muharebelerinde kazanılan zaferin komutanı olduğu için ülke çapında tanınmış ve yazılı medya tarafından *Anafartalar Kahramanı* olarak adlandırılmıştır. *Sarı*, *Sarı Zeybek*, *Sarı Kurt* lakapları ise Atatürk'ün fiziksel özelliğine vurgu yapılarak verilmiştir. Türklere savaşta liderlik yaparak bağımsızlığı yeniden kazandırdığı için *Başbuğ* lakabı ile Ergenekon'dan çıkışı sağlayan ve millete yol gösteren bozkurda benzetildiği için *Bozkurt* lakabı verilmiştir. Ölümünden sonra ise büyüklüğünü ve yüceliğini nitelemek için halk tarafından kendisine *Ulu Önder* lakabı layık görülmüştür.

Türk siyasetinde modern dönemi, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanıyla başlatmak doğru bir yaklaşım olur. Çünkü cumhuriyetten önceki dönemlerde hüküm süren Türk devletlerindeki yönetim yaklaşımının, Tanrı tarafından bir aileye verildiğine inanılan kut anlayışıyla şekillendiği görülmektedir. Cumhuriyet rejimiyle birlikte halkın yöneticilerini kendi seçmesi ve halktan birilerinin de yönetici olarak aktif siyasete katılması, Türklere modern dönemde devlet yöneticilerine verilen lakaplardaki değişimi ve bu lakapların mahiyetindeki farklılıkları gözler önüne serer. Cumhuriyetten önceki dönemlerdeki yöneticilerin lakaplarına bakıldığında çok azı haricinde olumsuz bir kullanıma rastlanılmaz. Ancak modern dönemde bu durum oldukça değişmiştir. Nitekim etkileşimli sözlüklerde bireyler tarafından yapılan entrylerin (girdiler) niteliği bu dönüşümü ve mizahi anlayışı ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir (Ekşisözlük, 2021; Uludağ Sözlük, 2016).

Sonuç

Lakaplar, Türk kültüründe önemli işlevlere sahiptir. Türk toplumsal ve siyasal yaşamın şekillenmesinde etkili olan, 1935'te yürürlüğe giren Soyadı Kanunu öncesinde insanların soyadları yoktu ve lakaplar soyadı rolünü üstleniyordu. Bir yörede veya grup içerisinde insanlar birbirlerini lakaplar aracılığıyla tanıyorlardı. Bu durum zaman içerisinde değişim gösterse de özellikle küçük yerleşim yerlerinde bu devam etmektedir. Günümüzde ise lakaplar, bu işlevi yerine getirmenin dışında bireyin bir özelliğini vurgulamak için de insanlara verilmektedir. Türk siyasi söyleminde siyasetçilere lakap takma konusunda oldukça üretken olduğu söylenebilir. Türk milleti kendine yakın gördüğü ve güvendiği siyasetçileri kendilerine ait bir ironiyle karakterize etmekte ve adlandırmaktadır.

Türk siyasetçilerinin lakaplarının ele alındığı bu çalışmada, halkın siyasetçilere olan bakış açısı ve siyasetçilerin özdeşleştirildiği kavramlar belirlenmeye çalışılmıştır. Siyasetçilerin anıldığı lakaplarla, vatandaşların/seçmenlerin bir politikacıya karşı tutumu ilişkilidir. Çalışmada, tarihî Türk devletlerinin yöneticilerinin lakapları belirli örneklerle sınırlandırılmıştır. Modern dönem Türk siyasetçilerinden toplamda 50 lakap derlenmiştir. Bu lakapların sayısı, içeriği artırılabilir ve güncellenebilir. Bu siyasi lakaplar kaynaklarına göre adı (10), soyadı (2), akrabalık adları (4), dış görünüş (14), meslek, uğraş, pozisyon (22), menşei (2), davranışları ve konuşma tarzı (2) şeklinde tasnif edilmiştir. Siyasi lakapların veriliş nedenleri dikkate alındığında en çok meslek, uğraş, pozisyon (22) en az ise menşei ile davranışları ve konuşma tarzının (2) etkili olduğu görülmüştür. Türk toplumu sevdiği, değer verdiği siyasetçileri yüceltmek için olumlu lakaplar kullanmakta; sevmediği, kendisine uzak gördüğü siyasetçileri adlandırmak için de olumsuz lakaplara başvurmaktadır. Ancak özellikle olumsuz lakaplar incelendiğinde, Türk toplumunun siyasetçileri rencide edici ve ahlak ölçüleri dışında adlandırmalara başvurmadıkları, mizahi yönü olan lakapları verdikleri gözlemlenmiştir. Bu durumun sebebi olarak, Türk toplumunun belli bir devlet geleneğine sahip olması, bireylerin devlete ve aile büyüklerine saygılı duyacak şekilde yetiştirilmesinin etkili olduğu düşünülebilir. Ancak teknolojinin hızla gelişmesiyle özellikle Z kuşağı, sosyal medyada siyasetçilerle ilgili düşüncelerini, bakış açılarını ve buna bağlı olarak oluşturdukları lakapları daha özgürce (!) ifade etmektedir. Tarihî Türk devletlerinde yönetimin tanrısal bir dayanağı mevcuttur, bu da lakaplarda negatif unsurların bulunmamasının en önemli nedenidir. Cumhuriyetle birlikte halkın kendi içinden birilerini yönetici olarak seçebilmesi, seçilen yöneticilerin rahatlıkla eleştirilebildiği bir ortam oluşturmuştur. Bu durum, modern dönem Türk siyasetçilerine verilen lakapların mizahi bir yönünün ve lakaplarda olumsuz vurguların olmasına ortam hazırlamıştır. Türk siyasetinde yer etmiş tarihî ve modern liderleri betimlemek için kullanılan bu lakapların karşılaştırılması, Türk toplumun liderlerle ilgili hangi kültürel varsayımları olduğu ve liderlere bakışın nasıl değiştiğini göstermektedir.

Kısaltmalar

ANAP	Anavatan Partisi
BK	Bilge Kağan Yazıtı bk. Tekin (2014)
bk.	bakınız
CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
D	Doğu
DLT	Divân-ü Lügat-it-Türk
DSP	Demokratik Sol Parti
DTP	Demokratik Türkiye Partisi
DYP	Doğru Yol Partisi
Fars.	Farsça
h	hicri
h.	hükümdarlık süresi

İA TDV İslam Ansiklopedisi

KT Kül Tegin Yazıtı, bk. Tekin (2014)

MHP Milliyetçi Hareket Partisi

Kaynaklar

- AKİT GAZETESİ (2014). “Seni Seviyoruz Savunan Adam!”. <https://www.yeniakit.com.tr/haber/seni-seviyoruz-savunan-adam-12065.html> (erişim: 29.01.2024)
- AKKUŞ YİĞİT, F. (2015). Ak Koyunlu Beyi Osman Bey’in Unvanı: Yülük mü İlig mi? *Dil Araştırmaları*, 16(16), 191-198.
- AMANOĞLU, E. (1999). “Uygur Devletinin ilk kağanlarının (744-840) ad ve unvanları üzerine”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 16, 151- 155.
- ATALAY, B. (1999). *Divanü Lûgat-it-Türk Dizini*. C. IV. Ankara: TDK.
- BARDAKÇI, M. (2018). Bay!. <https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/2006050-bay>(erişim: 29.01.2024)
- BARTHOLD, V. V. (1968). *Turkestan: Down to Mongol Inavison*. Gibb Memorial.
- BAŞGÖZ, İ. (1998). “Dede Korkut Destanında Epitetler”. (Çev. Nebi Özdemir). *Millî Folklor*, 37, 23-35.
- BEZUS, S. (2019). Nicknames in Russian Political Discourse. *East and West Relations Bridging. Conference proceeding/Ed by Maura Di Mauro&Yulia Taratuhina – M.: Janus-K, pp. 19-24.*
- BOYOĞLU, B. (2023). İşte Türkiye'nin Önde Gelen Siyasilerinin Lakapları. <https://onedio.com/haber/iste-turkiye-nin-onde-gelen-siyasilerinin-lakaplari-1141955>(erişim: 29.01.2024)
- CİN, H. (1988). Ölümünün 750. Yıldönümünde Sultan I. Alaeddin Keykubad Sempozyumu Açış Konuşması. *Selçuk*, 3, 3-10.
- ÇETİN, A. (2000). “İnönü, Mustafa İsmet”. C.22. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 316-319.
- DE KLERK, V. and BOSCH, B. (1997) ‘Nicknames of English Adolescents in South Africa’, *Names*, 45 (2): 101-118.
- DURDU, A. (2022). Gazneli Mahmud’a verilen Seyfû’d-Devle Lakabının Kılıç Motifli Sikkeler Üzerinden Değerlendirilmesi. *Genel Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi* 4, sy. 8 (Temmuz 2022): 513-32.
- DUVAR GAZETESİ (2023). ABD basınında 'Gandhi Kemal': 'Erdoğan esnaf, Kılıçdaroğlu bürokrat'<https://www.gazeteduvar.com.tr/abd-basininda-gandhi-kemal-erdogan-esnaf-kilicdaroglu-burokrat-haber-1607370>(erişim: 29.01.2024)
- EBÛ SAÎD ABDÛLHAY GERDÎZÎ (h1363). *Zeynü'l-Ahbâr*, (thk. Abdülhay Habîbî), Tahran: Dünya Kitap.
- EBÛ’N-NASR MUHAMMED B. ABDÛLCABBAR UTBÎ (h1334). *Terceme-i Târîh-i Yemînî*. (Çev. Curfâdekânî). Tahran: Çaphâne-i Ferdin.
- EKREM, E. (2023). Nomgon Yazıtı’ndaki Kutlug Kagan’ın Kimliği Meselesi. *Bilig*, (106), 33-54. <https://doi.org/10.12995/bilig.10602>.
- EKŞİSÖZLÜK (2002b). Cemal Gürsel. <https://eksisozluk.com/cemal-gursel--219566> (erişim: 27.01.2024).
- EKŞİSÖZLÜK (2002b). Takunyâlılar. <https://eksisozluk.com/takunyalilar--422439> (erişim: 27.01.2024).
- EKŞİSÖZLÜK (2021). Siyasetçilerin lakapları. <https://eksisozluk.com/siyasetcilerin-lakaplari--4525587> (erişim: 27.01.2024).
- EL-MUHEYMID, A. (2001). Karahanlılar ve İslâm’ın Yayılmasındaki Katkıları. (Çev. Ali Aksu). *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 5/1, 281-310.
- EL-MUHEYMID, A. (2010). “Karahanlılar Devletinin Gazneli Devletlerle Siyasi İlişkileri (389–536/999 1141)”. (Çev. Ali Aksu). *İSTEM*, 15, 291-319.

- ERDEM, A. K. (2023). Baba, Karaoğlan, Reis'ten sonra Türk siyasetinde yeni lakap: Piro. <https://www.indyturk.com/node/626841/siyaset/baba-karao%C4%9Flan-reisten-sonra-t%C3%BCrk-siyasetinde-yeni-lakap-piro>(erişim: 29.01.2024)
- ERGİN, M. (2016). *Dede Korkut Kitabı 1-2*. Ankara: TDK Yayınları.
- ESİN, E. (1986). İleriş Kağan (M. 681-692). *Erdem*, 2(4), 171-180.
- FAYDA, M. (1997). “Hâlid B. Velîd”. C.15. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 289-292.
- GLADKOVA, A.(2002). The Semantics of Nicknames of the American Presidents. Proceedings of the 2002 Conference of the Australian Linguistic Society.
- GÖKBİLGİN, M. T. (1964). “Orhan”. C.9. *İslâm Ansiklopedisi*. 399-408.
- HABER7 (2005). Meclis kulislerindeki ilginç lakaplar. <https://www.haber7.com/siyaset/haber/72362-meclis-kulislerindeki-iliginc-lakaplar>(erişim: 29.01.2024)
- HABERTÜRK (2016). Dünya liderlerinin ilginç takma isimleri. <https://www.haberturk.com/gundem/haber/1239663-dunya-liderlerinin-iliginc-takma-isimleri/5> (erişim: 29.01.2024)
- İNDEPENDET TÜRKÇE (2019). Karar yazarı Albayrak: Nereden çıktı bu “Serok Ahmet” hikâyesi? <https://www.indyturk.com/node/71151/haber/karar-yazar%C4%B1-albayrak-nereden-%C3%A7%C4%B1kt%C4%B1-bu-%E2%80%9Cserok-ahmet%E2%80%9D-hik%C3%A2yesi>(erişim: 29.01.2024)
- İBN ARABŞAH (1986), ‘*Acâ’ib el-Makdûr fî Nevâ’ib Teymur*, yay. Ahmet Fayız el-Hımsî, Beyrut.
- İBN HALDÛN (1979). *et-Ta’rif bi-İbn Haldûn ve Rihletuhu Garben ve Şarken*. Daru’l-Kitâb el-Lübnanî, Beyrut.
- KAFESOĞLU, İ. (1997). *Türk Millî Kültürü*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- KALTLI, Markus. (1358). *Chronicum Pictum*. https://web.archive.org/web/20120304111134/http://konyv-e.hu/pdf/Chronica_Picta.pdf (erişim 11.01.2024)
- KAPLAN, H. (2014). Tayyip Nasıl Reis Oldu? <https://www.sabah.com.tr/aktuel/2014/03/17/tayyip-nasil-reis-oldu> (erişim: 29.01.2024)
- KARDAŞ, C. (2018). Muş İli Merkezinde Kullanılan Erkek Lakapları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 11 (23), 207-226.
- KESKİN, A. (2021). Adbilim Odağında Lakaplar ve Lakaplarla Karıştırılan Başlıca Terim ve Kavramlar. *Avrasya Terim Dergisi*, 9(2), 54-62.
- KESKİNKILIÇ, E. (2014). “Sultani Lakaplar (veya Devletlü ve Saadetlü Lakaplar)”, *Acta Turcica*, “Kültürümüzde İsim”, ed: Emine Gürsoy Naskali, Hilal Oytun Altun, Yıl: VI, Sayı: 1-1, Ocak, s. 1-22.
- KOCA, S. (1995). Türkiye Selçuklu Sultanı I. İzzeddin Keykâvus'un Aldığı ve Kullandığı Hâkimiyet Sembolleri. *Belleten*, 59, s. 55-74. doi:10.37879/belleten.1995.55.
- MIYNAT, A. (2021). Ortaçağ İslam dünyasında unvan-lakap kullanımları hakkında bir inceleme: Unvan ve lakap kapıları açılırken. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 23 (2), 641-660.
- MİLLİYET GAZETESİ (2014). Davutoğlu: “Çamurlu Başbakan Diye Bana İsim Taktılar”. <https://www.milliyet.com.tr/yerel-haberler/istanbul/davutoglu-camurlu-basbakan-diye-bana-isim-taktilar-10463975>(erişim: 29.01.2024)
- MİLLİYET GAZETESİ (2016). Eski vekil Kubilay Uygun intihar etti. <https://www.milliyet.com.tr/siyaset/eski-vekil-kubilay-uygun-intihar-etti-2283091>(erişim: 29.01.2024)
- MORI, M. (1981). “Th e Tu-chüeh Concept of Sovereign”, *Acta Asiatica*. 41, 47–75.

- MURSÜL, D. (2022). Siyasal söylemde sınırların meşrulaştırılması. *Türkiye Politik Çalışmalar Dergisi*, 2(2), 1-17.
- OĞUZ, C. (2018). “Türkiye’de Siyasal Liderlere Takılan Lakapların Siyasal İletişim Açısından İncelenmesi”, *Research Studies Anatolia Journal*, Vol:1, Issue:2; pp:84-94.
- ÖZAYDIN, A. (2001). “Karahanlılar”. C.24. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 404-412.
- ÖZTUNA, Y. (1996). *Devletler ve Hanedanlar (Türkiye 1074–1990)*. C.II, Ankara.
- POSTA GAZETESİ (2018). Bozkurt işaretinin anlamı nedir? İlk kim yaptı? <https://www.posta.com.tr/gundem/bozkurt-isaretinin-anlami-nedir-ilk-kim-yapti-1391159>(erişim: 29.01.2024)
- PRITSAK, O. (1951) “Von den Karluk Zu den Karachaniden”, *ZDMG*, 101.
- PRITSAK, O. (1977). “Kara-Hanlılar 840-1212”. C.6. *MEB İslam Ansiklopedisi*, 251-273.
- RAMSTEDT, G. J. (1913). *Zwei Uigurische runeninschriften in der nord-Mongolei*.
- RÁSONYI, L. and BASKI, I. (2007). *Onomasticon Turcicum: Turkic personal names as collected by László Rásonyi*. Indiana: Indiana Univ. Denis Sinor Institute for Inner Asian Studies.
- RYBATZKI, V. “Titles of Türk and Uigur Rulers in the Old Turkic Inscriptions”. *Central Asiatic Journal*, Vol. 44, No. 2 (2000), pp. 205-292.
- SAGLAM, S. (2023). Akşener Çanakkale’de: ‘Kurtar bizi Meral Mommy’. <https://www.gazeteduvar.com.tr/aksener-canakkalede-kurtar-bizi-meral-mommy-haber-1617629>(erişim: 29.01.2024)
- SEVİM, A. ve MERÇİL, E. (1995) *Selçuklu Devletleri Tarihi – Siyaset, Teşkilât, Kültür*. Ankara: TTK Yayınları.
- SÖZCÜ GAZETESİ (2021). Tam 30 yıl önce 150 bin kişi yollarda bu sloganla yürüdü: Çankaya’nın şişman işçi düşmanı <https://www.sozcu.com.tr/hayatim/yasam-haberleri/tam-30-yil-once-150-bin-kisi-yollarda-bu-sloganla-yurudu-cankayanin-sisman-isci-dusmani/>(erişim: 29.01.2024)
- SÖZEN, E. (1999). *Söylem, Belirsizlik, Mücadele, Bilgi/Güç ve Refleksivite*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- ŞİRİN, H. (2016). *Eski Türk yazıtları: Söz varlığı incelemesi*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- TEKİN, T. (2014). *Orhun Yazıtları*. Ankara: TDK.
- THURÓCZY, J. (1488). *Chronica Hungarorum*. <http://thuroczykronika.atw.hu/pdf/Thuroczy.pdf> (erişim 11.01.2024).
- ULUCAN, M. (2021), “Adla(ndırmala)rımız”, *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 7/4, 1580-1595.
- ULUDAĞ SÖZLÜK (2016). Siyasetçilerin Lakapları. <https://www.uludagsozluk.com/k/siyaset%C3%A7ilerin-lakaplar%C4%B1/>(erişim: 29.01.2024)
- UZUNÇARŞILI, İ. H. (1945) “Gazi Orhan Bey Vakfıyesi”, *Belleten*, C5, 277-288.
- ÜLKÜTAŞIR, M. Ş. (1949). Sinop’ta Selçukiler Zamanına Ait Tarihi Eserler. *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnolografya Dergisi*. (5), 112-151.
- YALÇINKAYA, H. (2018). Beş liderin tarihe geçmiş beş lakabı <https://www.gzt.com/jurnalist/bes-liderin-tarihe-gecmis-bes-lakabi-2952917>(erişim: 29.01.2024)
- YÜKSEL, M. Ş. (2004). Arap Kaynaklarında Timur. *Bilig* (31), 85-126.

BİR HALK OZANI OLARAK BOYAN VE ORTA ÇAĞ RUS KÜLTÜRÜNDEKİ ROLÜ ÜZERİNE

Duygu ÖZAKIN*

Öz

“Boyan” adı ilk kez Eski Rus edebiyatına ait yazılı kaynaklarda ortaya çıkar. Bu kaynaklardan biri olan *İgor Seferi Destanı (Slovo o polku İgoreve)* adlı yapıtın başlarında Boyan’a yapılan bir gönderme, henüz edebî eleştirinin tanınmadığı 12. yüzyılda, türün Rus topraklarındaki ilk örneklerinden biri olarak kayda geçer. Zira anonim yazar, Boyan’ın destan söyleme geleneğine uymayacağını; şarkısını kendi usulünde okuyacağını dile getirir. Dolayısıyla arkaik sözlü anlatı ritüellerini aşmak isteyen ve dönemin çağdaş eğilimlerine dâhil olmaya ya da bunları bizzat yönlendirmeye istekli görünen anlatıcı, selefini eleştirme yoluna gider. Eski Rus kültüründe Boyan’ın gezici bir halk ozanı, bir saz şairi ve geleceği görme yetisine sahip bir kâhin olduğu kabul edilir. Ayrıca Boyan, pagan tanrılar panteonunda yer alan ve müzisyenlerin hamisi sayılan Veles’in torunu olarak anılır. “Bayan” adı verilen bir akordeon türü, ismini Boyan’dan alır. “Gusli” adıyla bilinen antik bir telli çalgı ile özdeşleştirilen Boyan’ın parmaklarının, kutsal ve sihirli olduğuna inanılır. Öte yandan Rus Ortodoks Kilisesi, *gusli*’nin seküler, dünyevi müziğin hizmetinde kullanılan, lanetli ve şeytani bir enstrüman olduğunu vaaz etmiştir. Kuşkusuz bu tabu, Boyan’ın neden modern hikâye anlatıcılığının dışında kaldığına ilişkin fikir vermektedir. Zira Boyan, Hristiyanlığa değil, antik pagan dünyasına ait bir imgedir. Ayrıca sözlü kültür temsilcisi Boyan, yazılı edebiyatın şekillenmeye başladığı bir çağda geride bırakılması gereken, geleneksel bir anlatıcı tipi olarak değerlendirilmektedir. Eski Rus edebiyatının ve folklorunun önemli figürlerinden Boyan’ın mercek altına alındığı bu çalışmada, onun Orta Çağ kültüründeki rolünün ortaya çıkarılması ve gerçek/kurmaca kimliğine ilişkin hipotezlerin tartışılması amaçlanmıştır. Bu amaçla çalışmada, “boyan” sözcüğünün kökeni üzerine bir taramaya ve Boyan imgesinin edebî eserlerde nasıl betimlendiğine ilişkin bir çözümlemeye yer verilmiştir. Elde edilen veriler ışığında sözcüğün Slav, İskandinav, Bulgar ya da Türk kökenli olabileceğine ilişkin bulgular değerlendirilmiştir. Ayrıca, Boyan’ın bir halk ozanı mı yoksa bir saray şarkıcısı mı olduğuna dair geniş bir kanıt yelpazesi incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda, Boyan’ın, millî hafızanın koruyucusu ve kültürel mirasın aktarıcısı olarak tarih kaynaklarına geçtiği ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Boyan, ozan, gusli, Orta Çağ Rus kültürü, *İgor Seferi Destanı*.

* Doç. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Nevşehir/Türkiye, duyguozakin@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0927-1926.

ON BOYAN AS A MINSTREL AND HIS ROLE IN MEDIEVAL RUSSIAN CULTURE

Abstract

The name “Boyan” first appears in the written works of Old East Slavic literature. Boyan is referenced in the prologue of one of these sources, *The Tale of Igor’s Campaign* (*Slovo o polku Igoreve*), which is presented in Russian-speaking countries as a groundbreaking example of literary criticism that was not recognized in the 12th century. The anonymous author does not comply with Boyan’s epic narrative tradition, stating that he will sing the song in his own way. Therefore, the narrator, who desires to surpass the obsolescent rite of oral narrative and appears keen to join the contemporary trends of the time or direct them himself, chooses to criticize his predecessor. In Old Russian culture, Boyan is considered to be a wandering minstrel, a bard, and a prophet. He is also referred to as the grandson of Veles, a member of the pantheon of pagan gods and protector of musicians. A type of accordion called the “bayan” takes its name from Boyan. The fingers of Boyan, which are associated with an ancient stringed instrument called “gusli”, are believed to be sacred and magical. The Russian Orthodox Church, on the other hand, preached that the *gusli* is a cursed and demonic instrument used in the service of secular, worldly music. This religious taboo explains why Boyan was left out of modern storytelling quite well as the image of Boyan belongs to the ancient pagan world, not to Christianity. Furthermore, Boyan, a representative of oral culture, is considered to be a traditional narrator who should be left behind in an age when the written literature was being established. This study, which focuses on Boyan, a prominent figure in Old East Slavic literature and folklore, aims to reveal his role in medieval culture and explore whether he was a real or fictional character. For this purpose, the study includes an evaluation of the etymology of the word “boyan” and an analysis of how Boyan is depicted in literary texts. In light of the data obtained, the probability of Slavic, Scandinavian, Bulgarian, or Turkic roots of the word is evaluated. The study then delves into a wide range of evidence to provide insight into whether Boyan was a minstrel or a court singer. In conclusion, this study reveals Boyan’s significance as a folk minstrel who served as a protector of national memory and a transmitter of cultural heritage.

Keywords: Boyan, bard, gusli, medieval Russian culture, *The Tale of Igor’s Campaign*.

Introduction

The Tale of Igor's Campaign, the earliest Russian epic poem and a gem of Old East Slavic literature, opens with an allusion by the anonymous author to his predecessor, Boyan the bard. This allusion to the epic figure of Boyan can be considered to be both a homage and a challenge. Actually, today it is widely accepted that the discourse of the unknown author laid the foundations of Russian literary criticism. The masterpiece was translated into English in 1960 by the Russian-American author V. V. Nabokov under the title *The Song of Igor's Campaign: An Epic of the Twelfth Century*. The first lines, in which the narrator salutes the bard, begin as follows in Nabokov's translation, where he chose to keep the word Boyan as it is in the source text:

“Might it not become us, brothers, / to begin in the diction of yore / the stem tale / of the campaign of Igor, / Igor son of Svyatoslav? / Let us, however, / begin this song / in keeping with the happenings / of these times / and not with the contriving of Boyan” (Anonymous, 1961: 29).

[Не начать ли нам, / как бывало, братия, / старым складом / скорбных повестей / слово о рати Игоревой, / Игоря Святославича? / Только впредь и сказывать наново / по былинам нынешнего времени, / не по замышлению Боянову] (Anonymous, 2006: 31).

The evidence from these lines suggests that the narrator may have a variety of reasons for abandoning the archaic tradition of epic performing. The most apparent reason is that *The Tale*, to use the words of Russian medievalist D. S. Likhachev (1972: 72), is a non-genre text that falls between oral and written literature. Therefore, the narrator, who desires to surpass the obsolescent rite of oral narrative and appears keen to join the contemporary trends of the time or direct them himself, chooses to criticize his predecessor. The remaining grounds for such an eager desire to reject a canonical artistic technique, obviously, lie in the etymology of the word boyan.

The present study aims to elucidate the characteristics and role of Boyan, who emerges as a contradictory portrayal in the anonymous narrator's realm of thoughts. For this purpose, it first addresses the debates on the origin of the word, considering etymological dictionaries of old and contemporary Russian language. It also covers the rationale behind the different approaches used by researchers from various schools to trace the roots of the word. The study then delves into a wide range of evidence to provide insight into whether Boyan was a minstrel or a court singer.

Thoughts on the origin of the word “boyan”

Boyan appears as one of the protagonists of *The Tale*, which is estimated to have been written in the 12th century, two centuries after the adoption of Christianity in Kyivan Rus'¹. The anonymous narrator describes the boyan through a dialogic relationship between themselves. As suggested by A. M. Lomov (2012: 275), along with the boundless reverence that the author feels for Boyan, there is a slight, almost imperceptible but still appreciable, cynicism toward his own great predecessor. Sometimes by expressing his genuine admiration for him, and other times by making the implication that his literary taste is outdated, the narrator manages to construct this comparative-dialogic composition. Often considered the founder of the modern Russian literary language, A. S. Pushkin (1949: 147) states that he is having trouble being sure whether the poet herein is reproaching Boyan or praising him. Whatever the anonymous author's intention, the writers of more recent studies have proposed that the physical characteristics and personality traits described in *The Tale* provide researchers with a wealth of information about Boyan.

Several explanations have been offered on the etymology of the word boyan. There are primarily two groups of researchers who suggest a variety of hypotheses for the origin of the word considering the depictions provided in *The Tale*. In contrast to the second group, which contends that the word boyan is used as a proper noun, the first group claims that the term presumably refers to a common noun. In the 20th century, S. S. Sovetov (1958: 131) revealed that the image of the boyan appears as an epithet in the form of an adjective or a kind of lexical novelty to many people. His research explores that the boyan is not, however, used as a proper name. Sovetov proposed that it can be defined as a symbolic denomination that meets the need to highlight the preservation of national values by an unsung hero.

From the perspective of proponents of the first hypothesis, as L. A. Dmitriyev (1960: 326) also stated, the correct spelling of the word *boyan* [боян] is actually *bayan* [баян]. The latter is taken to mean a “storyteller”, a “literator”, or an “orator” in general since it is rooted in the Church Slavonic *bayati* [баяти]. According to the *Etymological Dictionary of the Russian Language* by A. G. Preobrazhensky (1910: 20), the verb *bayat'* [баять] is defined as “to say”, “to speak”, “to tell”, or “to narrate”. Therefore, it can be assumed that the name *bayan*, derived from the verb in question, refers to a performer of oral tradition, as Dmitriyev previously suggested.

The abovementioned etymological arguments help to explain why the word appears in two versions (*boyan* / *bayan*) both in academic literature and cultural writing. Although the concept of *bayan* was well known among Old Rus' society, it first appeared in dictionaries in 1935. In his *Explanatory Dictionary of the Russian Language*, D. N. Ushakov (1935: 98) describes the word as a musical instrument, a large harmonica with a sophisticated system, which is named after the fabulous Old Russian poet *Bayan*, mentioned in *The Tale*. On the other hand, nowadays, the name of the bard is given as both *Boyan* and *Bayan* without any reference to the instrument itself in various sources. In the *Historical and Etymological Dictionary of the Modern Russian Language*, a *bayan* is defined as a large accordion. Furthermore, the words *bayan* (instrument) and *bayanist* (musician) are used as Russisms in other Slavic languages: In Ukrainian and Bulgarian as *bayan* and *bayanist*; in Czech as *bojan* and *bojanista*; and in Polish as *bajan* and *bajanista* (Chernykh, 1999: 80).

In the contemporary Russian language, the verb *bayat'* [баять] is associated with *Boyan* the bard. According to notable Russian lexicographer and Turkologist V. I. Dal's (1905: 1471) *Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language*, it is obvious that the multidimensional meanings of the word are discussed in accordance with the roles the *boyan* played among ancient Slavs. The verb *obayavat'* [обаявать] means to “charm someone” [*obayat' kogo* / обаять кого], “to bewitch” [*okoldovyvat'* / околдовывать], or “to enchant” [*ocharovuvat'* / очаровывать]. The noun *obayatel'* [обаятель], sharing the same root, refers to a “charmer” [*charodey* / чародей] or a “sorcerer” [*koldun* / колдун]. Lastly, the adjective *obayatel'nyy* [обаятельный] denotes a set of adjectives, such as “charming” [*ocharovatel'nyy* / очаровательный], “magical” [*volshhebnyy* / волшебный], and “healing” [*znakharskiy* / знахарский].

According to the *Etymological Dictionary of Russian Language*, *Boyan* is used as a proper noun. In this context, it is emphasized that the word also refers to the ancient singer mentioned in *The Tale*. As prominent Russian-German linguist M. Vasmer (1986: 203) suggests, it seems more plausible that the term is related to the root *boy* [бой] meaning “battle”. On the other hand, the word might be referenced as *Turkism*² in a way that means “wealthy”, albeit relatively less precisely.

Multiple hypotheses on *Boyan*'s most likely Scandinavian, Bulgarian, or Turkic origins as well as his Slavic descent have been also offered by researchers who believe him to be a real historical figure. Although the first speculation appears to have been inspired by the so-called Norman Theory, it actually evolved with regard to the geographical closeness of early Slavic and Scandinavian tribes. Besides, beginning toward the end of the 19th century, a group of scholars claimed that *Boyan*'s poetics had a *scaldic* character.

The legacy of epic production unique to the Slavic *Boyan* and the Scandinavian *skald* (Old Norse poet, composer) was the subject of comprehensive comparative analysis written by Russian philologist and folklorist M. G. Khalansky as early as 1894. Following Khalansky, D. M. Sharypkin (1976: 22) argues that if there are any Scandinavian influences in *The Tale*, they do not create a coherent stylistic framework, in contrast to *Boyan*'s hymns of praise, where *scaldic* imagery and methods formed a strong stylistic structure. Following the reasoning set forth by many scholars, N. Yu. Bubnov (2003: 125) claims that *Boyan* can be considered to be a storyteller or a wordsmith. On the other hand, he was not Russian in origin but Varangian-Scandinavian. To put it in the perspective of *The Tale*, the name *Boyan* is a calque of the name *bragi*, meaning *skald*.

As Soviet linguist, Turkologist, and ethnologist N. A. Baskakov (1985: 143) suggests, *Boyan* (also spelled as *Bayana*, *Bayan*, *Buyan*, or *Poyan*) is used as a given name in Poland, Yugoslavia, and Bulgaria, as well as among some Turkic communities. Taking a closer look at the names of some political and religious

figures who lived in Southern Europe might clarify this argument. Batbayan, for instance, is the first son of Khan Kubrat, who was the ruler of Old Great Bulgaria in 632-650 A.D. Boyan-Enravota, who was born in the early 9th century A.D., on the other hand, is considered to be the first Bulgarian-Christian martyr and the earliest saint of the nation.

The question of how and from where the songwriter came to Kyiv to serve Svyatoslav Vsevolodovich has been preoccupying the researchers for some time. One of those, V. P. Zalygalin (2019: 208), trying to prove that Boyan is a real historical figure, claims that Kogan, a songwriter of the old times, served Yaroslav Vsevolodovich, Prince of Chernigov (1139-1198), who was the grandson of Oleg Svyatoslavich (c. 1050-1115). Boyan, a songwriter of the ancient times, served Grand Prince Svyatoslav Vsevolodovich (1125-1194) in Kyiv. When Boyan died, the singer Kogan, who had previously been in the service of Yaroslav Vsevolodovich, was invited to Kyiv from Chernigov to take his place (Figure-1). Besides that, as we learned from *The Tale*, the Russians could not withstand the powerful and numerous Polovtsian (Polovtsians, also known as Kipchak Turks, were Turkic nomads) armies and had to withdraw from the battlefield. Only the Russian *druzhina*³ continued to fight till the end in order to destroy their enemies in this bloody war, and were eventually, contrary to what was naively hoped, almost completely destroyed. Thus, according to Zalygalin's (2019: 210) assumptions, it is apparent that the author of *The Tale*, the one who survived to tell the story, is most likely of Turkic origin.

Taking into account the above speculations, it can be suggested that the existence of a Turkic Boyan is possible but highly debatable. The central question then becomes how might the Turkish-speaking community affect the epic tradition of Old Rus'. Here, it should be remembered that as scientific data shows, the word boyan in Slavic folklore has its roots in Turkic dialects. Thus, the similarity in question occurs through linguistic interaction, in other words, through the exchange of artistic concepts between nations. However, besides a number of personal names of Indo-European origin, Baskakov (1985, 146) claims that the ancient Russian pantheon of pagan gods contains names of ancient Turkic origin as well, such as Mokosh, Veles, and Boyan, proving the deep interactions between Slavic and Turkic languages and cultures.

Panslavist linguist A. A. Potebnya (1914: 21), going beyond all these discussions, finds a significant correlation between Boyan and the construction of Russian national identity. He suggests that the author of *The Tale* may be Boyan's grandson, either by blood or in spirit. When someone assumes that the latter is true, then it can be said that the narrator serves as a guardian of Russian legends. It is obvious that Potebnya has chosen a middle ground between the two opposite poles in the debate from a patriotic point of view. Without taking sides, he highlights Boyan's historical mission of keeping the Russian collective memory alive.

The role of Boyan in medieval Russian culture: A wandering minstrel or a court musician?

As can be seen in the first section, researchers are divided into two main camps regarding the category of the word boyan. This discrepancy drives them to look for its roots in various regions of the world. Likewise, it is difficult to say that academia agrees on Boyan's real identity and his role in the medieval world. Some of these arguments have been formalized by the followers of the school of thought that believes Boyan to be a proper noun and they are trying to prove that he was an actual historical figure.

Russian folklorist and ethnographer A. N. Afanasyev (1865: 408), for example, considers a boyan as a folk singer, sharing some common characteristics with more recent bandura player [bandurist / бандурист], kobza player [kobzar / кобзар], and gusli player [gusliar / гуслиар]. They wander around the villages, fairs, and festive games, singing *duma*⁴ accompanied by a musical instrument, exactly like Boyan did. According to Afanasyev, undoubtedly, boyan is a general term that refers to all musicians who embody the minstrel heritage and his musical approach cannot be confined to a particular historical figure.

Contrary to the Mythological School, of which Afanasyev is one of the leading figures and offers that Boyan should be considered within the framework of the minstrelsy tradition, some researchers draw attention to his position in the Rus' principalities. Likhachev (1985: 111) argues that Boyan, obviously, was a court poet rather than a genuine folk minstrel. His arguments are also supported by numerous historians,

although practically all of their arguments are controversial. A. Kh. Vostokov (1935: 391), for example, states that a Russian poet assigned to the court of the *knez* (ancient sovereign or prince), were known as bayan.

To answer this question, we begin by taking a closer look at the role of the patronage system in early Russian music. As M. V. Shchepkina (1960: 77) suggests, both Boyan and his grandson were singers of the princes of Chernigov, Oleg Svyatoslavich, and Igor Svyatoslavich. On the other hand, *The Hagiography of Theodosius of Kyiv*, one of the earliest written works in Russian literary history, mentions a group of royal singers of the Grand Prince of Kyiv, Svyatoslav Yaroslavich, who was the ancestor of the Olegovichs (Figure-1). The musicians under the auspices of the princes, as is customary, used to play various instruments accompanying their songs and compositions. Based on these insights, researchers believe that the court singer position dates back to the 11th and 12th centuries in the northern principalities.

Russian literary critic V. G. Belinsky (1955: 365) claims that in Old Rus', undoubtedly, there were singer-songwriters [pesel'nik / песельник], storytellers [skazochnik / сказочник], jokers [balagur / балагур], and joke-tellers [pribautochnik / прибауточник] similar to performers of the 19th century. From his perspective, however, it can be clearly concluded from *The Tale* that the name Boyan belongs to a certain person and can by no means be considered a common noun. Regardless of the conclusions reached by many researchers and critics, it is obvious that an association between the etymology of the word bayan and the musical identity of Boyan the bard needs to be formed.

An anonymous author of modern times: Successor and critic of Boyan

Likhachev (1955: 58-59) points out that Boyan as an ancient musician is both the composer and performer of his own songs and accompanies them by playing a *gusli*. On the other hand, the author of *The Tale* not only compares his own verses with the songs of Boyan but also implies how outdated Boyan's songs as a form of expression. To make it clear why he refuses the customary methods of narration, the unknown author vividly characterizes the skillful, but unacceptable to him, poetic manner of Boyan, whom he calls prophetic or vatic [veshchiy / вещий], in other words, a wizard or magician.

“For he, vatic Boyan, / if he wished to make a laud for one, / ranged in thought / [like the nightingale]⁵ over the tree; / like the gray wolf / across land; / like the smoky eagle / up to the clouds.” (Anonymous, 1961: 30).

[Ибо вещий Боян, / ежели желал кому / песню творить / мыслию взмывал по Древу, / рыскал по земле серым волком, / сизым орлом под облаками] (Анонимous, 2006: 31).

A significant correlation can be found between several interrelated historical reasons and the anonymous author's rejection of Boyan's narrative tradition. The first reason is that the anonymous author positions himself as a modernist of his time. As a so-called modern narrator, he therefore wants to show that he is eager to withdraw from oral tradition and turn to written literature. Moreover, he aspires to be a pioneer of this course of transition. This is precisely why the prototype of criticism in the history of Russian literature was presented by the author of *The Tale*.

The second reason is that Boyan, within the framework of his unique epic narrative style, eulogized warriors and nobles, whereas the anonymous author assumed the identity of a historian and wanted to report historical events objectively, as they happened. Obviously, the author of *The Tale* developed a compassionate humanitarian approach to both Prince Igor and other historical figures, and even to the Polovtsians on the enemy side. In many parts of the work, it is possible to see that the anonymous author does not actually antagonize anyone; quite the opposite, he makes a warning, an appeal to the Russian princes, on the danger of dissolution. However, in order to be impartial like an ideal historian, the author shows no inclination to hero-worship, choosing to construct his own mode of expression rather than being an imitator of Boyan.

The third reason for the rejection of the tradition that Boyan pioneered lies in the Byzantium worldview. After the Christianization of Kyivan Rus', like all other shamanic wise men, Boyan the prophet began to be seen as a pagan relic. Even though the anonymous author refers to ample amounts of pagan imagery, perhaps feeling obliged to do so out of respect for his ancestors, he was, after all, a Christian writer

trying to distance himself from paganism. He thus tried to integrate his art into the new religion, which in the 12th century Rus' was accepted as a sign of modernity. In other words, he saw himself as an outstanding and progressive storyteller in all respects, far from being obsolete like Boyan.

It should certainly be mentioned that the church had considerable influence on the rejection of the minstrelsy practice. A primary reason for this is the fact that Boyan plays a *gusli*, which resembles a harp, a musical instrument the church considered to be demonic at the time (Lomov, 2012: 274-275). The following lines from *The Tale* highlight the role of the *gusli*, which was a significant part of Old East Slavic music culture, in Boyan's art:

“His own vatic fingers / he laid on the live strings, / which then twanged out by themselves / a paean to princes” (Anonymous, 1961: 31).

[Он на струны живые воскладывал / вещи свои персты, / и струны сами / славу князьям рокотали] (Anonymous, 2006: 33).

As Lomov (2012: 276-277) suggested, the author of *The Tale* needs such a comparative description in order to purposefully isolate himself from Boyan. Therefore, despite all his admiration for his predecessor, he emphasizes that Boyan was a singer rather than a poet. The author implies that Boyan was a jester [skomorokh / скоморох] of the greatest rank, as well as a servant [milostnik⁶ / милостник] of the prince, and most importantly, his artistic style and perspective were outdated. As also supported by Bubnov (2003: 121), the author of *The Tale* contrasts his poetics with those of his predecessor, the prophetic Boyan. In this context, the author was likely attempting to mask the extensive pagan content of the epic in front of the Christian audience. Therefore he, as a Christian author, avoids juxtaposing himself with the pagan composer of old times.

According to Sharypkin (1976: 16), Boyan's odes represent a transitional period between folklore and literature when the very concept of poetry gradually emerged. The transformation from a singer into a poet, from the domination of anonymous folkloric creativity into conscious and individual authorship, took place then. Thus it is possible to hear the author's voice in the text, although *The Tale* is referred to as an anonymous text and the identity of its author is a controversial issue. To put it more clearly, the author is trying to write an epic that he wishes to be associated with the very creator, rather than an anonymous one. One should return again to Sharypkin's (1976: 22) remarks that, compared with Boyan's songwriting, *The Tale* is a new, higher stage in the history of literature, generated by the intensive growth of the folk origins of Russian culture. It seems that the anonymous author considers himself to be the most contemporary interpreter of the poetics of his time who transcends the epic tradition of Boyan.

L. V. Sokolova (2004: 193) questions why the author then refuses to be a follower of Boyan's chanting. In her opinion, this rejection comes from the fact that Boyan sings something ambiguous, which could be either praise or blasphemy, a disrespectful attitude towards religion. The author of *The Tale*, on the other hand, intends to formulate a new genre of rhetoric, like *bylina* [былина], a type of Russian oral epic poem, without compromising historical accuracy. Given that the 12th century was still a stage of transition from polytheism to monotheism, it seems reasonable that the author did not want to imitate a method regarded as blasphemous and avoided confrontation with the Christian authorities.

As Shchepkina (1960: 79) emphasizes, as a consequence of the Christianization of society and the establishment of the new state structure, the pagan *zhrechestvo* [жречество] practice disappeared. *Zhretsy* [жрецы], members of the strata of pagan priests, made a living as healers and magicians but had been persecuted by the church since the 10th century. Singers were not accepted by the church either, but nevertheless, their art accompanied all moments of social and family life. Despite all this, the bards survived to the present day, if not as artists then at least as storytellers.

Boyan's kinship with other mythological figures

The figure of Boyan first appears in medieval literature. In *The Tale* and *Zadonshchina*, Boyan is characterized as a prophetic chanter; in *Palea* and the *Book of Daniel*, on the other hand, Boyan is described as a clairvoyant and sorcerer (Baskakov, 1985: 143). However, he plays his most critical role, beyond any

doubt, in *The Tale*. Therefore, Boyan was still mentioned in 19th-century Russia, like in *The Tale*, a masterpiece of the 12th century. In his epic fairy tale *Ruslan and Lyudmila*, published in 1820, A. S. Pushkin pictures him as a minstrel with a magic instrument:

“Talk mingled in a muffled hum; / the guests were buzzing merrily, / when all at once a fine voice rang / to a clear-toned gusli’s rippling notes. / The hall was hushed to hear Bayan: / the sweet-tongued minstrel hymned Ruslan, and / winsome Lyudmila, / and the garland the god of love had plaited for them” (Pushkin, 2017: 9).

[Слилися речи в шум невятный; / Жужжит гостей веселый круг; / Но вдруг раздался глас приятный / И звонких гуслей беглый звук; / Все смолкли, слушают Баяна: / И славит сладостный певец / Людмилу-преlestь, и Руслана, / И Лелем свитый им венец] (Pushkin, 1977: 9).

Boyan’s name frequently appears in literary works with an emphasis on his various magic abilities. In this respect, he is referred to as Boyan the seer, Boyan the wise, or Boyan the nightingale. Aside from his supernatural talents, Boyan is also defined as Veles’ grandson. In the world of Slavic mythology Veles, also spelled as Volos, represents one of the leading gods of the pantheon. He is not only associated with the earth, the underworld, magic, and alchemy but is also believed to be the protective deity of musicians and animals, especially cattle. Furthermore, he is commonly linked to harvest, prosperity, and fortune. In a broader sense, Veles can be defined as a pagan Slavic god of fertility, creativity, and magic. In this context, it does not seem surprising that the prophetic Boyan, who is gifted in foretelling as well as artistic creativity, is believed to be the grandson of Veles.

It is possible to offer some historical justifications for Boyan’s attributed ability to predict the future or foretell the unseen. A persistent theme in Russian folklore is that the Boyan is an elderly wise man who frequently sings heroic epics for the masses. Boyan is, naturally, supposed to prophesize, taking into account his vast amount of life experience. During the years of war, he builds up the hopes of the army and the civilian population, anxiously waiting for some good news from the front. In this regard, these explanations complement each other and help to illuminate that he is a real historical figure.

Several reasons behind the attribution of divine abilities to Boyan must be explored in the spiritual gap left as a result of the triumph of Christianity over paganism. The Russians, protected by many different gods in the polytheistic belief system until 988 A.D., began to need figures in flesh and blood to replace their gods in the new monotheistic system. In this respect, Boyan was seen as reminiscent of a god, Veles, who could cast a spell on things, foresee the future, support musicians, and protect animals, as well as symbolizing fertility. It cannot be ignored that the existence of a magical and wise figure provided a sense of spiritual satisfaction and relief to the people who were trying to adapt to the new religion.

According to historian N. M. Karamzin (1964: 156), neither the time when Boyan lived nor the themes of his charming hymns are exactly known. However, the need to characterize the oldest Russian bard arose from the desire to keep his glory and memory alive. In this context, it is possible to describe Boyan as someone who listens to a *nightingale’s song* and attempts to imitate him by playing his lyre. Karamzin, citing the epic, uses the nightingale as a metaphor here. A metaphor for the archetype of the Russian bard who plays, sings, tells, is fascinated with his *gusli*, and whose image has survived for centuries in the public imagination.

Conclusion

The earliest literary critique in the history of Russian literature is attributed to a reference to Boyan the bard. He is certainly the founder of a folkloric school, but overshadowed by his successor in a new 12th century epic. All in all, Boyan’s artistic genius and sanctity bestowed upon him juxtapose two different modes of expression, criticism, and appreciation, in *The Tale of Igor’s Campaign*.

In academic literature, there are many diverse perspectives on the origin of the word boyan and the identity of the Boyan as a bard. The etymological arguments are largely focused on the word’s probable Slavic, Scandinavian, Bulgarian, or Turkic roots. In this context, most academics attempt to demonstrate that Boyan is a real historical figure. However, other schools of thought believe that boyan is a common noun

used for folk minstrels in medieval times. Clearly, some of the propositions that the researchers have offered are not entirely unique as the historical sources support both points of view in balance.

The image of Boyan is endowed with legendary traits and kinship. He is thought to be the grandson of Veles, the pagan deity of fertility and patron of musicians. These attributions derive from the fact that Boyan is seen as a shamanic storyteller. Indeed, this is one of the reasons why *The Tale*'s anonymous author renounced his tradition. Boyan is a mythological bard who sprung from pagan culture. Pagan elements, on the other hand, are supposed to be left behind in Christian society.

It is a well-known fact that Boyan is portrayed with a stringed instrument called *gusli*, peculiar to Russian folk culture. The Russian Orthodox Church, on the other hand, preached that the *gusli* is a cursed and demonic instrument used in the service of secular, worldly music. Admittedly, this religious taboo explains why Boyan was left out of modern storytelling quite well. The boyan belongs to the ancient pagan world, not to Christianity, which functioned as a universal display of modernity in the 12th century. Furthermore, the boyan has been associated with wandering singers and jesters. Leaving his talent in the shadow of ongoing debates, Boyan was eventually excluded from the realm of written literary culture. Furthermore, Boyan, a representative of oral culture, is considered to be a traditional narrator who should be left behind in an age when the creative style for written literature was being established.

Despite all the etymological arguments and conflicts over whether he symbolizes minstrelsy or was a real historical figure, Boyan emerges as one of the major images in the poetics of nationalist movements. These movements, which dialectically emerge throughout history to save cultural heritage, give nations the chance to broaden their artistic consciousness, and rediscover their past. In this sense, Boyan is remembered throughout Slavic history as a prominent archetype of the keepers of collective memory and stewards of cultural heritage.

Endnotes

¹ The apostrophe represents a soft sound that doesn't exist in English. The apostrophe has become a part of the word and it is widely used by professional historians and scholars today.

² A word borrowed from Turkic languages/dialects.

³ The Kyivan Prince's retinue.

⁴ It is a special genre of folklore, epic poetry of Ukrainian origin.

⁵ Square brackets are used here by Nabokov to dwell upon the nightingale motif repeated throughout the text.

⁶ *Milostnik* is a category of princely servants in Russia in the 12th-13th centuries. The name comes from the word *milost'* meaning "mercy".

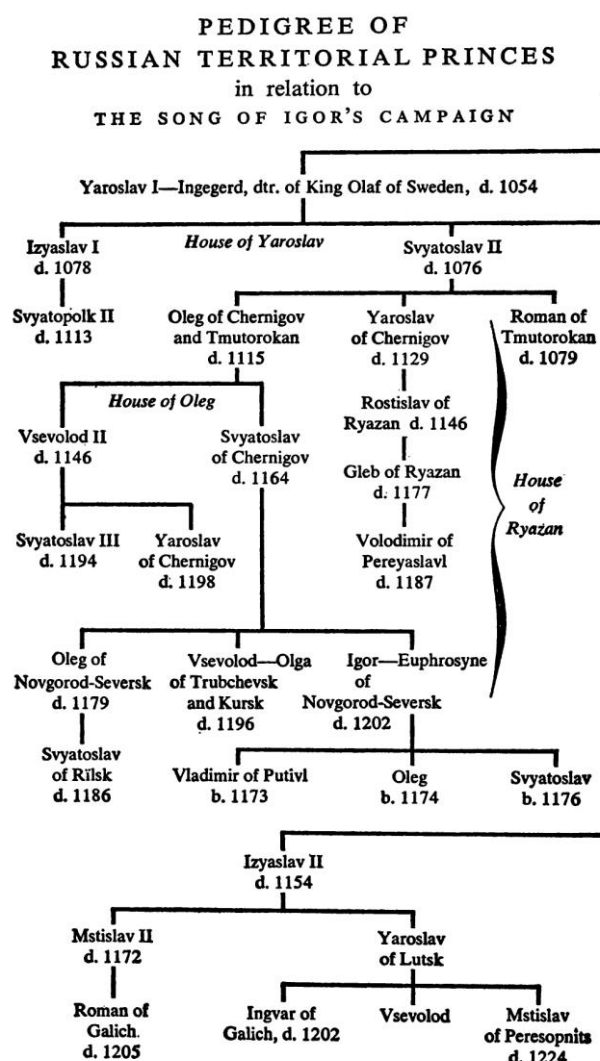


Figure-1. Pedigree of Russian territorial princes in relation to *The Tale* (Anonymous, 1961: 24).

References

- AFANASYEV, A. N. (1865). *Poeticheskiye vozzreniya slavyan na prirodu* v 3 t. T. 1. Moskva: Izd. K. Soldatenkova.
- ANONYMOUS. (1961). *The Song of Igor's Campaign. An Epic of the Twelfth Century*. (Trans.: V. V. Nabokov), London: Weidenfeld & Nicolson.
- ANONYMOUS. (2006). *Slovo o polku Igoreve*. (Per.: A. Yu. Chernov), SPb: Vita Nova.
- BASKAKOV, N. A. (1985). *Tyurkskaya leksika v «Slove o polku Igoreve»*. Moskva: Nauka.
- BELINSKY, V. G. (1955). *Sobraniye sochineniy* v 13 t. T. 7. Moskva: AN SSSR.
- BUBNOV, N. Yu. (2003). Veshchiy Boyan i poeziya skal'dov v «Slove o polku Igoreve». *Problemy istorii Rossii*, 5, 108-128.
- CHERNYKH, P. Ya. (1999). *Istoriko-etimologicheskiy slovar' sovremennogo russkogo yazyka* v 2 t. T. 1. Moskva: Russkiy yazyk.
- DAL', V. I. (1905). *Tolkovnyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka* v 4 t. T. 2. Peterburg & Moskva : Izd. M. O. Vol'f.

- DMITRIYEV, L. A. (1960). *Istoriya pervogo izdaniya «Slova o polku Igoreve»*. Moskva & Leningrad: AN SSSR.
- KARAMZIN, N. M. (1964). *Izbrannyye sochineniya v 2 t. T. 2*. Moskva & Leningrad: Khudozhestvennaya literatura.
- LIKHACHEV, D. S. (1955). «*Slovo o polku Igoreve*». *Istoriko-literaturnyy ocherk*. Moskva & Leningrad: AN SSSR.
- LIKHACHEV, D. S. (1972). «*Slovo o polku Igoreve*» i protsess zhanroobrazovaniya XI-XIII vv. *Istoriya zhanrov v russkoy literature X-XVII vv.* (69-75). Leningrad: Nauka.
- LIKHACHEV, D. S. (1985). «*Slovo o polku Igoreve*» i kul'tura yego vremeni. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura.
- LOMOV, A. M. (2012). Boyan v «*Slove o polku Igoreve*»: mify i real'nost'. *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo gumanitarno-pedagogicheskogo universiteta*, 5, 272-277.
- POTEBNYA, A. A. (1914). «*Slovo o polku Igoreve*». Kharkov: Tip. «Mirnyy trud».
- PREOBRAZHENSKY, A. G. (1910). *Etimologicheskiy slovar' russkogo yazyka*. Moskva: Tip. G. Lissnera i D. Sobko.
- PUSHKIN, A. S. (1949). Pesn' o polku Igoreve. *Polnoye sobraniye sochineniy v 16 t. T. 12.* (147-387). Moskva & Leningrad: AN SSSR.
- PUSHKIN, A. S. (1977). Ruslan i Lyudmila. *Polnoye sobraniye sochineniy v 10 t. T. 4*. Leningrad: Nauka.
- PUSHKIN, A. S. (2017). *Ruslan and Lyudmila*. (Trans.: R. Clarke), London: Alma Classics.
- SHARYPKIN, D. M. (1976). Boyan v «*Slove o polku Igoreve*» i poeziya skal'dov. *TODRL*, 31, 4-22.
- SHCHEPKINA, M. V. (1960). O lichnosti pevtsa «*Slova o polku Igoreve*». *TODRL*, 16, 73-79.
- SOKOLOVA, L. V. (2004). Kompozitsiya «*Slova o polku Igoreve*». *TODRL*, 55, 184:210.
- SOVETOV, S. S. (1958). *Obraz drevnerusskogo Boyana v interpretatsii pol'skikh poetov-romantikov*. *TODRL*, 14, 125-131.
- USHAKOV, D. N. (1935). *Tolkovyy slovar' russkogo yazyka*. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya.
- VASMER, M. (1986). *Etimologicheskiy slovar' russkogo yazyka*. Moskva: Progress.
- VOSTOKOV, A. Kh. (1935). *Stikhotvoreniya*. Moskva: Sovetskiy pisatel'.
- ZALYGALIN, V. P. (2019). Ob avtore «*Slovo o polku Igoreve*» - pesnotovortse kogane, veshchem boyane i vozhde pridneprov'ya. (208-215). *Sovershenstvovaniye metodologii poznaniya v tselyakh razvitiya nauki*. Ufa: Omega Science.

VIRGINIA WOOLF'UN *DENİZFENERİ* ESERİNDE PARÇALARIN BİRLEŞTİRİLMESİ

Erol GÜLÜŞTÜR*

Öz

19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkıp 20. yüzyılın başlarında etkisini keskin bir şekilde gösteren Modernizm, önceki tüm akımları etkisiz hale getirdi. Yeni bir bakış açısını edebiyata, kültüre, politikaya sunan bu akım, geçmiş reddetti ve özgün bir çerçevede yeniliği destekledi. Edebiyat da yeniliğe kapı araladı. Hem içerik hem de şekil olarak edebi eserler farklı bir tarzda kaleme alındı. Eski geleneğin örnekleri olan basit, yüzeysel, tek tip eserler yerine; daha deneysel, doğrusal olmayan anlatılar, karakterlerin iç dünyasının incelendiği eserler ön plana çıktı. Bilinç akışı, metin içi parçalamalar, derin bir kötümserlik, okuyucuyu metne dahil etme gibi kavramlar, edebiyatın önemli ayrıntıları haline dönüştü ki yazarlar, bu özellikleri kullanarak hem yaşadıkları dönemi, hem de kendi ruhsal hayatlarını eserlere yansıtmaya çalıştılar. 20. yüzyılın başında ortaya çıkan ve tüm dünyayı derinden etkileyen Birinci Dünya Savaşı edebiyatı da şekillendirdi. Savaşa tanıklık eden yazarlar konularını savaştan almaya ve savaşın yıkıcı etkilerini anlatmaya başladılar. Bu yazarlardan birisi de modern edebiyatın öncülerinden Virginia Woolftur. Çalkantılı bir hayat geçiren Woolf'un yaşadığı psikolojik rahatsızlıklar, aynı zamanda dönemin getirdiği kaos, temalarının ve düşünce biçimlerinin üzerinde çok derin etkiler bırakmıştır. Kaleme aldığı günlükler, denemeler, romanlar dönemin izlerini taşır. Buna ek olarak iç dünyasının karmaşıklığını da eserlerinde usta bir şekilde yansıtır. Bilinç akışı tekniği, karakterlerin iç dünyasının analizini ve parçalara ayırma tekniğini göz alıcı şekilde kullanan Woolf, olay örgüsünü bu şekilde sunar. 1927'de yazdığı *To the Lighthouse* (*Deniz Feneri*) eseri modern edebiyatın yapı taşlarından birisidir. Kitabı oluşturan üç bölüm vardır; bunlar *The Window*, *Time Passes* ve *The Lighthouse*'dur. Eserde dikkat çeken unsurlardan birisi karakterler ve olaylar arasındaki zıtlıklar, uyumsuzluklar ve parçalanmalardır. Romanın ve karakterlerin ayrışmalarının önemli bir niteliği olan parçalara bölme, Virginia Woolf tarafından baskın şekilde anlatılır. Woolf bütünlük kavramıyla olay ve karakterlerin parçalanmasının üstesinden gelmeye çalışır. Temel olarak, bu makalenin amacı, Woolf'un romandaki karakterler ve olaylar yoluyla bütünlüğü sağlamak için parçalara ayrılmış öğeleri nasıl bir araya getirdiğini tartışmaktır.

Anahtar Kelimeler: Virginia Woolf, *Denizfeneri*, biraraya getirme, parçalara ayırma, Modernizm.

* Dr. Öğr. Üyesi, Bingöl Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Mütercim Tercümanlık Bölümü, Bingöl / Türkiye. egulustur@bingol.edu.tr. ORCID: 0000-0001-8100-7965.

INTEGRATION OF FRAGMENTATIONS IN VIRGINIA WOOLF'S *TO THE LIGHTHOUSE*

Abstract

Modernism, which emerged in the late 19th century and took effect sharply in the early 20th century, radically breaks with all previous movements. This movement, offering a new perspective on literature, culture, and politics, rejected the past and supported novelty in an original context. Additionally, it opened the door to novelty in literature. Literary works were written in a different style, both in content and form. More experimental, non-linear narratives and works examining the inner world of the characters came to the fore instead of simple, superficial, standardized works which were examples of the old tradition. Concepts such as stream of consciousness, fragmentations, deep pessimism, and involving the reader in the text became important tenets of literature through which, the authors tried to reflect both the period they lived in and their own spiritual lives in the works. The First World War, which broke out in the second decade of the 20th century and profoundly affected the whole world, shaped literature as well. Writers who witnessed the war began to take their subject matters from the war and describe the war's devastating effects. One of these writers is Virginia Woolf, a pioneer of modern literature. The psychological disorders and a turbulent life experienced by Woolf as well as the chaos of the period had a deep impact on her themes and modes of thinking. The diaries, essays, and novels she wrote bear the traces of the period. In addition, she masterfully reflects the complexity of her inner world in the works she penned. Making use of the stream of consciousness technique, characters' inner world, and fragmentation magnificently, Woolf constructs the plot in this regard. Her work *To the Lighthouse*, written in 1927, is one of the cornerstones of modern literature. There are three parts that make up the book: The Window, Time Passes, and The Lighthouse. What stand out as striking elements in the work are the contrasts, inconsistencies, disagreements, and fragmentations among the characters and the events. Fragmentation- a striking aspect of the novel and dissolution of the characters- is heavily touched by Virginia Woolf. Woolf strives to overcome the fragmentation of the events and characters through the concept of integration. Basically, the purpose of this article is to argue how Woolf integrates the fragmented elements to achieve a sense of unity with reference to the characters and events in the novel.

Keywords: Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, integration, fragmentation, Modernism.

Introduction

Being one of the most prominent modernist authors of the twentieth century, Virginia Woolf has touched on many subject matters by utilising avant-garde literary artistic techniques which made her a distinguished British author. Along with James Joyce, E. M. Forster, D. H. Lawrence, and T.S. Eliot, she revealed what the world went through and the individual's chaotic state of mind. Her novel *To the Lighthouse* is regarded as a substantial example of modern novelfiction which bears the deep traces of the period it was written. "The result sense of curtailment and fragmentation in the progress of history" (Stevenson, 1993, 43) as well as "the general human condition in the 1920s" (Penda, 2018:58) affected Woolf's writing style and themes. Strikingly, the war's inflictions and deep consequences caused Woolf to take on more pessimistic subject matters to show what she personally lived as well as how the world was undergoing chaotic sufferings. It is no surprise that *To the Lighthouse* reveals "the death and decay in the years of the First World War," (Stevenson, 1993:53) and Woolf pens on the sufferings by using literary techniques which helped her manifest what she wanted to call out. Woolf divides her book into three parts as a reference to fragmentations which she masterfully resolves by bringing out integration and reconciliation. Woolf "renews her efforts to achieve a form of representation" (Gillies, 1996:120) which may be called as a representation of integration coming out of fragmentations; moreover, the more she "focuses on the nature of characters" (Gillies, 1996:120) the more it becomes evident that "the barrier between the subject and object" (Gillies, 1996:120) is overcome by the appearance of integration and reconciliation. Essentially, she makes use of breaks, fragments, chaos, and "plays with the narrative sequence" (Gillies, 1996:120) in addition to the characters' minds to create confusions. However, the reader is likely to see the elimination of the confusion and fragments because Woolf gradually but effectually creates the moment or the scene where an integration is achieved, exemplified as "the actual voyage to the lighthouse is the important thing, for it is here that James, Calm, and Mr. Ramsay experience their own individual moments of being." (Gillies, 1996:122) Even though the reader comes across many fragmentations, "wholeness is glimpsed... waiting to be grasped by the writer" (Lloyd, 2005:159) who manages to hold and reflect this wholeness in the three sections of the book. It can be argued that Woolf's *To the Lighthouse* "functions through the constant shifting of viewpoints" (Uhlmann, 2011:30) causing fragmentations and breaks among events and characters, yet Woolf manages to bring out integrations and reconciliations out of the divisions. Basically, it works out to describe a situation with its opposite, this is true in literature as well. The hidden fact is more overtly reflected by explicit situations or actions, that's why Woolf "purposely uses fragmentation and an outwardly loose structure" (Penda, 2018:58) to grasp the integration and wholeness. While she "is experimenting with rendering the effects of entropy" (Sumner, 2000:73) we witness the artistic creation of integrity and order by some means or other through the author's ability to bring out juxtapositions.

Integration of Fragmentations

To the Lighthouse has three parts, and it incepts with *The Window* which gives the reader dissolve of fragmentations by means of integrations. It is apparent that some characters achieve and dissolve the fragments. The first chapter's most significant character is Mrs. Ramsay. Woolf depicts her as a mediator who finds conciliation among people who are aloof; Woolf gives her the duty to bring people together. Mrs Ramsay creates integration in herself, so "her fragmentary existence- as she ordinarily feels it to be- is enveloped in fullness of being." (Stewart, 1977: 378) And also, her marriage with Mr. Ramsay is integration itself. Both Mr. Ramsay and she are in need of each other to maintain their lives and for their world to continue "...his wife and son, together... They needed his protection; he gave it them," (Woolf, 2013:42) so their being together reveals the integration created by a sense of family although dissenses are available. They achieve the integration as a man and woman. Although Mr. Ramsay stands as the authoritative power, he is one of the parts of the marriage. As a good metaphysician, he has achieved greatly, but he wants more and is doubtful about the legacy of his studies and he aims to create an integration between his studies; thus, he likens his studies to the alphabet which is a pile of integration. Mr. Ramsay has the belief that he has accomplished by the letter "Q" and he has great ambition to reach "Z" to complete the wholeness of the alphabet: "Z is only reached once by one man in a generation." (Woolf, 2013:42) The Ramsays form the integration as a couple. They achieve the integration with their eight children: "Eight children. To feed eight

children...” (Woolf, 2013:29) Mr. Ramsay talks about their children as “... the Kings and Queens of England; Cam the Wicked, James the Ruthless, Andrew the Just, Prue the Fair.”(Woolf, 2013:30) When James, the youngest boy, has the desire to see the lighthouse, Mr. Ramsay reacts and rejects his intention: “But, it won’t be fine,” (Woolf, 2013:10) James gets upset and regards him as a barrier, Mr. Ramsay can be regarded as a violator of integration in the eye of James: “Had there been an axe handy, a poker, or any weapon that would have gashed a hole in his father’s breast and killed him.”(Woolf, 2013:10). Yet, it is Mrs. Ramsay who finds reconciliation between Mr. Ramsay and James. She keeps James’s sense of hopefulness regarding the future: “Perhaps you will wake up and find the sun shining and the birds singing.”(Woolf, 2013:22) Mrs. Ramsay’s intention is not only to keep reconciliation between them, she also contributes those who are in need of her and her help which reflects her position as an individual to create integration and dissolve fragmentations: “the reddish brown stocking she was knitting... was to be given to the Lighthouse keeper for his little boy, who was threatened with a tuberculous hip.”(Woolf, 2013:10).

We see an old goat’s skull on the wall. Cam, Mrs. Ramsay’s youngest daughter; James, her youngest son; quarrel about it: “Cam wide awake, and James wide awake quarreling.” (Woolf, 2013:128). So as to keep Cam calm, Mrs. Ramsay states: “But think, Cam, it is only an old pig.... But Cam thought it was a horrid thing.” (Woolf, 2013: 128). To end the tension, she finds a solution and satisfies them: “We will cover it up.” (Woolf, 2013:128-29). As to James, she indicates: “No, not tomorrow, she said, but soon, she promised him; the next fine day. She covered him up.” (Woolf, 2013:129). Once more it is the duty of Mrs. Ramsay to bring out the integration of her children and to abolish the possibility of dissolution. To praise her mother Prue hints: “That’s my mother...she felt, as if there were only one person like that in the world; her mother.”(Woolf, 2013:130).

Another instance of integration is the dinner party which Woolf reveals the examples of integration by means of Mrs. Ramsay to the reader. She dissolves the fragments which causes disconnections among the guests. Mrs Ramsay recognizes that: “Nothing seemed to have merged. They all sat separate.” (Woolf, 2013:97). Because at the party “she feels the need to create cohesion” (Levy, 2006: 53) she tries to bring them together. As the owner of the party she is “recognized as the center around whom all the activities of the family revolve.” (Pederson, 1958:585). Her most significant aim is to bring people together and for this dinner party, too, Mrs. Ramsay wonders why single men do not tend to get into marriage through which integration is achieved. She muses on Bankes: “William Bankes had no wife and no children and dined alone in lodgings...and in pity for him.” (Woolf, 2013:98). Despite the fact that Mrs. Ramsay thinks Lily Briscoe and Bankes match each other and intends to bring them together, Bankes wanted “only to be alone...The truth was that he did not enjoy family life.” (Woolf, 2013:103). On the other hand, Lily as an “independent, non-maternal, and creative individual” can stand alone (Andrews, 2004:336) and she “mentally refuses marriage, escaping.” (Viola, 2000:281). Lily has made her decision: “...she need not marry...she need not undergo that degradation.” (Woolf, 2013:116). Mrs. Ramsay encourages love by talking about the merit of marriage life and struggles to realize marriage for single people. She pursues to create integrity out of fragments because to her, a person can be completed by another person, so she brings man and woman together to reach the sense of integration. And of course it is the power and skill of Mrs. Ramsay that enables the creation of integrity on which people find a comfort to feel love and sympathy to each other, two of whom are Paul and Minta. She pays importance to the concept of wholeness that when she comes across the pronoun “we” used by Paul, she attributes it to their integration: “We went back to look for Minta’s brooch,”...“We”...it was the first time he had said we. We did this.” (Woolf, 2013:114). When it is time to light the candles, the candlelight provides the members of party a sense of integration both physically and mentally: “Now all the candles were lit up, and the faces on both sides of the table were brought nearer by the candlelight, and composed.” (Woolf, 2013:111) As an example of integration, the party breaks and eliminates the fragments: “...they were all conscious of making a party together...; had their common cause against that fluidity out there.” (Woolf, 2013:111).

As Mrs. Ramsay symbolizes the key of integration, when she is removed, the unity will be missing. With the tragic death of Mrs. Ramsay, the established integration seems to be destroyed in the summer house and all the people seem to go their own ways. In *Time Passes* section, Woolf “envisages at the novel’s

inception as a narrow corridor joining two blocks...as if leading from one fictional place to another," (Minogue,1997:161) and people, things, appear nowhere, the house seems as if it was broken into pieces: "Not only was furniture confounded; there was scarcely anything left of body or mind by which one could say, This is he or This is she.." (Woolf, 2013:144). The house "was left; was deserted" (Woolf, 2013:159) and it was the duty of Mrs. McNab to recover fragments, establish a balance between them through the cleaning, and recovery process, she "...had stood in the wash-tub, grinding it with boots that had crunched the shingle, came as directed to open all windows, and dust the bedrooms." (Woolf, 2013:149). Woolf authorises Mrs. McNab to bring the pieces together and form the integration at home. Mrs. McNab stands as the figure to dissolve the present fragments of the home, preparing it for inhabitation of the people.

In the last part, *Lighthouse*, it is as if a new order commences through Mr. Ramsay, his children, and Lily. The integration and reconciliation start with the journey to the lighthouse. It is Mr. Ramsay who "reminded them that they were going to the lighthouse tomorrow." (Woolf, 2013:173) It was an expedition that had been planned ten years ago: "...they were going to the lighthouse... They should have gone already." (Woolf, 2013:169) On the boat: "Mr Ramsay was sitting with Cam and James." (Woolf, 2013:186). Cam may not have been there or Mr. Ramsay may have prevented her from accompanying them. This fact manifests the completion of family integration. When we take the family as a component of integration, it is easy to see the family's members are together and fragmentations have disappeared. Although once his father told James: "It will rain... You won't be able to go to the Lighthouse," (Woolf, 2013:212) now he was before the Lighthouse which: "Now, James looked at it... So that was the Lighthouse, was it?" (Woolf, 2013:212). Although this quotation implies a fragmentation in James's mind as he had imagined a more different thing than he saw now, the lighthouse functions as the mediator of integration and reconciliation between him and Mr. Ramsay. Meanwhile, Cam's and James's dislike against their father slowly turn into love and content, a father-and-son-daughter reconciliation is accomplished.

As to Lily Briscoe who "opposes the logical but arid and sterile male principle" (Blotner,1956:550) she makes use of her art and succeeds a vision so as to create her individual existence. She aims not to dissolve what she has believed, thought and argued. It can be stated that "Lily's search for unity among disparate, warring elements of subject and object, self and others" (Stewart,1977: 85) is completed with her art. She starts and eventually completes her painting which is a brilliant example of integration and wholeness in her lonely life. Lily starts her painting, brings fragments together, and forms a unity out of scattered pieces. What she creates becomes a complete unity. The unity refers to the completion of the painting as well as the self identity which gives her emotion of accomplishment and euphoria. She creates the sense of integration through her art: "...yes, with all its greens and blues, its lines running up and across, its attempt at something." (Woolf, 2013:237). She follows the integration of beauty and order in life that she looks for to express in her art; she "completes the rite, her invocation of Mrs. Ramsay, her transformation of herself." (Barr, 1993:143). Though her sense of integration was once damaged by the death of Mrs Ramsay, she now dissolves the fragments and embraces the wholeness by her art.

Conclusion

As the central character of the first part, Mrs Ramsay is deduced to be the creator of the integration throughout the first part of the plot. People find themselves connected to each other, and there happens integration and reconciliation thanks to her power and skill. She comes up both as a woman of generosity, benevolent, and as an organiser who brings people together. By doing so, she eliminates the fragmentations in human relations and events present with the people and events. James's hope and optimism is preserved through Mrs. Ramsay in spite of the fact that she knows the impossibility of his desire to occur. She has the goal to bring people together, marry them, and complete the breaks and fragments. Her attitude does not vary depending on whom she is concerned. As she aims to create integration, she mostly avoids disconnections and conflicts. She brings the characters together and generates a sense of integrity as much as possible. The second part, *Time Passes* is constructed on a number of fragments, yet Woolf presents Mrs. McNab to prepare the desolate house for the integration of the fragments. The cleaning and restoration process at home establish the necessary background for the family to come together and keep the consolidation. On that account, the last part, *Lighthouse* achieves the integration. Mr. Ramsay's transformation and taking his

children to the lighthouse strengthen family ties, and fragments within the family are integrated. Lily Briscoe, too, achieves what she insistently pursues and through her painting, she masterfully brings and shapes colours, portraits together, and after all reaches the integration in her mind and life scope.

References

- ANDREWS, M. E. (2004). "Following Swann's Way: *To the Lighthouse*". *Comparative Literature*, 56/4,331-346.
- BARR, T. (1993). "Divine Politics: Virginia Woolf's Journey Toward Eleusis in *To the Lighthouse*". *Boundary 2*, 20/1,125-45.
- BLOTNER, J. (1956). "Mythic Patterns in *To the Lighthouse*". *PMLA*, 71/ 4,642-648.
- ERIC P. L. (2006). "The Specious Present and Bi-directional Time in Woolf's *To the Lighthouse*". *Literature & Aesthetics*, 16/2,45-74.
- GILLIES, M. A. (1996). *Henri Bergson and British Modernism*. McGill-Queen's University Press.
- KOPPEN, R. (2001). "Embodied Form: Art and Life in Virginia Woolf's *To the Lighthouse*". *New Literary History*, 32/ 2, 375-389.
- LLOYD, G. (2005). *Selves and Narrators in the Philosophy and Literature*. Taylor&Francis.
- MINOGUE, S. (1997). "Was It a Vision? Structuring Emptiness in *To the Lighthouse*". *Journal of Modern Literature*, 21/ 2,281-294.
- PEDERSEN, G. "Vision in *To the Lighthouse*". *PMLA*, 73/ 5, 585-600.
- PENDA, P. (2018). *Aesthetics and Ideology of D.H. Lawrence, Virginia Woolf, and T.S. Eliot*. The USA: Lexington Books.
- STEVENSON, R. (1993). *A Reader's Guide to the Twentieth Century Novel in Britain*. Kentucky: TheUniversity Press of Kentucky.
- STEWART, J. (2000). "A Need of Distance and Blue: Space, Color, and Creativity in *To the Lighthouse*". *Twentieth Century Literature*, 46/,78-99.
- STEWART, J. (1977). "Light in *To the Lighthouse*. *Twentieth Century Literature*". 23/ 3,377-389.
- UHLMANN, A. (2011). *Thinking in Literature: Joyce, Woolf, Nabokov*. New York: Continuum International Printing Group.
- VIOLA, A. (2000). "Fluidity versus Muscularity: Lily's Dilemma in Woolf's *To the Lighthouse*". *Journal of Modern Literature*, 24/ 2 271-289.
- WOOLF, V. (2013). *To The Lighthouse*.Sis Publishing.

DOI: 10.55666/folklor.1368899

SÜRGÜNDEKİ RUS ENTELEKTÜELİ: VLADİMİR NABOKOV'UN PNİN ROMANI ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

Zamire İZZETGİL* & Nazila HEIDARZADEGAN**

Öz

Bu çalışma Bolşevizme ve Sovyet ideolojisine muhalif sürgündeki birinci dalga Rus göçmen edebiyatçı ve Rus entelektüellerinin deneyimlerini gözler önüne sermektedir. Sayısız binlerce Rus entelektüel, ülkelerinin totaliter liderlerinin yürüttüğü politikalarından dolayı ülkelerini, vatanlarını terk etmek zorunda kalmışlardır. Komünist öğretilerden farklı görüşlere sahip olan bu entelektüeller için Leninist Rusya tehlikeli bir yer, hatta bir hapishane anlamı taşımıştır. Vladimir Vladimirovich Nabokov, *Pnin* adlı eserinde birinci dalga Rus entelektüellerinin sürgündeki yaşamlarını ve verdikleri tepkileri ele almaktadır. Nabokov, ana karakter Profesör Timofey Pavlovich Pnin aracılığıyla okurlarına birçok Rus sürgün kişinin anavatanlarından uzak ülkelerde izlediği yolu göstermeye çalışmıştır. Yazar, Timofey Pnin gibi sürgündeki entelektüellerin yeni ülke, yeni vatanlarındaki yalnızlık ve yabancılaşmanın üstesinden gelebilmek adına bir sosyal topluluğun parçası olmak ve aidiyet duygularını güçlendirmek için sarf ettikleri çabaları da göstermeyi amaçlamıştır. Ayrıca yazar beyaz göçmenlerin yeni ülkelerinde özellikle dil, kültür, uyum ve kültürleşme konularında nasıl zorluklar yaşadığını anlatmıştır. Nabokov, Profesör Pnin ve ilk dalganın diğer temsilcilerinin anavatanları olan devrim öncesi Rusya'sına yönelik besledikleri *toska* duygusunun, Amerika Birleşik Devletleri'nde zorluklarla karşılaştıklarında ve çalışma alanlarında diğer meslektaşları arasında kendilerini ezilmiş hissettiklerinde ne kadar da yoğun hale geldiğini gözler önüne sermektedir. Profesör Pnin gibi diğer Rus sürgün entelektüeller, anavatanları Rusya'yı tüm kısıtlamaları ve rejimleriyle birlikte kalplerinde, akıllarında ve ruhlarında muhafaza etmektedirler. Onlar, aslında Devrim öncesi Rusya'ya ve o mutlu çocukluk dönemlerine ait olduklarına inanmaktadırlar. Bu çalışma, Profesör Timofey Pnin gibi sürgündeki Rus entelektüellerin, vatanları olan devrim öncesi Rusya'sına yönelik *toska* duygularını kaleme alarak bunu kısmen telafi edebildiklerini ortaya koymaktadır. Bunu yaparak, kendilerini gerçekleştirmek için motive olabildikleri ve sürgünü zenginleştirici bir deneyime dönüştürebildiklerini göstermektedir. Üstelik yazar, vatanı Rusya'dan uzakta olmanın, Pnin'in siyasi ve toplumsal meselelere artıları ve eksileriyle birlikte çift yönlü bakmasına olanak sağladığını ifade etmiştir. Dolayısıyla, ana vatanından uzak olma durumu ana karaktere çift yönlü bir bakış açısı sağladığı tespit edilmiştir.

Bunula birlikte bu çalışma Vladimir Nabokov'un kahramanı Profesör Timofey Pnin'in sürgün deneyimini ve tepkisini incelemeyi amaçlamış ve Nabokov'un ana karakteri aracılığıyla, Profesör Timofey gibi Rus entelektüeller için vatanlarından uzakta olmanın acısına rağmen, farkında olmadan yaptıkları sürgün seçiminin olumlu taraflarının olduğunu göstermeyi hedeflemiştir.

Anahtar Kelimeler: Nabokov, Pnin, Sürgün, Rus Entelektüeller, Yerinden Edilme.

* Dr., zizzetgil@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-6208-513X.

** Dr. Öğr. Üyesi, Karabük Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, nazilaheidarzadegan@karabuk.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1238-7903.

EXILE AND RUSSIAN INTELLECTUAL RESPONSE: A STUDY OF VLADIMIR NABOKOV'S *PNIN*

Abstract

Russian first-wave exile literature portrays the experiences of Russian exiled intellectuals who were opponents of the ideology of Leninized Russia, or the Russia of Bolshevism and Bolsheviks. Numerous thousands of Russian intellectuals were forced to leave as a result of their country's totalitarian leaders. For these intellectuals, Leninized Russia has become a dangerous place, even a prison. In *Pnin*, Vladimir Vladimirovich Nabokov shows the lives of first-wave Russian intellectuals in exile and their responses. Through the main character, Professor Timofey Pavlovich Pnin, Nabokov tries to illustrate to his readers the path taken by many Russian exiles. He also intends to show how intellectuals in exile like Timofey Pnin wish to be a part of a social community and strengthen their sense of belonging in order to overcome loneliness and alienation in the new country. The author also shows how white exiles had difficulties in their new nations, particularly with regard to language, culture, adaption, and acculturation. Professor Pnin and other representatives of the first wave's feeling of *toska* towards their homeland, pre-Revolutionary Russia, became stronger when they faced difficulties in the United States of America and when they felt inferior among other colleagues. They keep Russia, with its constraints and regimes, in their hearts and souls. They belong to pre-Revolutionary Russia, where they had a happy childhood in which their *toska* never ended. The study reveals that Russian intellectuals in exile like Professor Timofey Pnin may partially compensate their feelings of *toska* towards their home, pre-Revolutionary Russia, through writing. By doing this, they may motivate themselves to achieve peak experience and transform exile into an enriching experience. Moreover, the author demonstrates that being far away from his native land, Russia, allows Pnin to see political and social matters from a double perspective, with their pros and cons. Therefore, it has been determined that being away from his homeland provides the main character with a double perspective.

Thus, the purpose of this study is to examine Vladimir Nabokov's protagonist, Professor Timofey Pnin's exile experience and his response. The paper intends to show that Nabokov, through his main character, displays the fact that, despite the pain of being far from their homeland, for Russian intellectuals like Professor Timofey, the unwitting choice of exile becomes the right decision.

Keywords: Nabokov, Pnin, Exile, Russian Intellectuals, Displacement.

Introduction

The issues of exile that have impacted the lives of both Russian and non-Russian populations are frequently discussed in Russian history, culture, and literature. The 'mighty and fair' Russia imposed restrictions on the freedom and independence of people from many nations and ethnic backgrounds, affecting their political, social, and economic lives. They lost their homes, families, friends, and everything else tied to their history as a result of the exile phenomenon that took place in their lives. They were forced to flee their home countries for other countries as a result of numerous social, political, religious, and financial issues. Those who could not escape were exiled to Siberia. Sending people to death in exile in Siberia was part of the Russian imperial penal system. In Siberia, there was a prison labour camp named *Katorga*, which was an imperial project and was an important instrument of punishment not only in the imperial period but also in the Soviet period. To the *Katorga* or Siberian death labour camps, people who are opposed to the authority have been sent. The reasons for their exile include various aspects, such as political dichotomies, religious discrimination, ideological oppression, and personal issues.

From the Tsarist era to the present, the idea of exile has played a significant role in the lives of those who formerly had to live in Russia. In this context, Russian scholars argue that there have been different periods of exile in the historiography of Russia.

According to Lykova (2007), there are four distinct phases of exile, including the Pre-Peter the Great, Peter the Great, Soviet, and Modern periods. The process of leaving the country and entering alien lands during the Pre-Peter the Great era was incredibly rigid and tight, and departure was only permitted during times of peace and with the Russian Tsar's consent. During that time, anyone who left Russia without the Tsar's personal consent was subject to questioning and, in cases of infidelity, the death penalty. It's interesting to note that the loss of peasants and serving people, who had been considered a source of revenue for Russia, is the rationale behind such stringent regulations. The second reason was a dread of comparisons between Russia and Europe because of how differently each of them viewed freedom. The Russian government denied its citizens the ability to understand and appreciate the distinctions and opportunities provided by the West. But after Peter the Great came to power, there was a notable change in the way people interacted with the West, moved freely to other nations, and received European education. Peter the Great and his reforms encouraged many young people to study at European schools, which has resulted in an increase in the practice of receiving an education abroad (Naumova, 1996). However, the young generation of the time who were acquainted with a culture that was completely different from their own or Western reality felt disenchanted with their own country, Russia, which led to their self-imposed exile in Europe (Lykova, 2007).

In fact, the limitations and restrictions that prepared the way for an increase in the number of involuntary exiles, who preferred foreign Western places over local Russian territory were the foundation of the entire structure of Russian despotism. Iontsev, Ryazantsev, and Iontseva (2016) claim that political exile to Western nations are becoming more widespread and obvious, particularly throughout the XVIII–XIX centuries. More than one million people, including liberal thinkers, revolutionaries, some ethnic communities like the Doukhobors, Jews, and those who were opposed to the autocratic power, as well as exiled writers like Turgenev and Boborykin, Nabokov, and others, left Russia and settled abroad during the pre-October Revolution in 1917 and the Russian Civil War period.

The extensive departure processes caused by the Revolution and the Civil War, and later the subsequent centrifugal flows that regularly repeated throughout the Soviet period, took their place and became one of the most significant phenomena in the historiography of Russia. The departure from the country was realised in the form of waves such as the first wave, also called the white exile wave, which symbolised the mass exile from Russia in the 1917–20s to Western countries. White Russian exiles were opponents of Bolshevism and the Bolsheviks, who had won the Civil War that followed the Great October Revolution of 1917. The second wave of Russian exile was associated with the history of the Second World War, Stalin's GULAG, and repression. This group of exiles was also called *невозвращенцы* (nevozvrashentsi), 'non-returnees' and DP (displaced persons) who lived in DP camps in Germany

(Mlechko, 2013). The last one, the third wave of exile, occurred between the 1960s and 1970s, when Khrushchev's Thaw Хрущевская оттепель (Khrushchevskaya ottepel) began to lose strength throughout the Soviet Union while authoritarian forces gained power.

Thus, this research will focus on the oeuvre of the first-wave intellectual, Vladimir Nabokov, and his fourth English-language novel, *Pnin*, which describes the life of an intellectual exile who was the representative of the first-wave exiles. Furthermore, it will also discuss how exile may turn a painful, unfavourable, or even catastrophic and traumatic experience into one that is enriching. It also aims to demonstrate how Vladimir Nabokov's novel *Pnin* reflects the fact that, in spite of the suffering and pain of fleeing from motherland, Russia, first-wave exile intellectuals like Timofey Pnin could partially compensate their feeling of *toska*, and the unintentional decision to leave their country for exile ends up being the right one. As a last remark, the paper will rely on the ideas and thoughts of critics and scholars like Edward Said, Abraham Maslow, Peter J. Burke, and Jan E. Stets.

Russian Exile Vladimir Nabokov and His Oeuvre

Vladimir Nabokov a key figure in the First Wave of exile that occurred in Russia following the 1917 revolution, serves as a compelling case study for understanding the transformative power of displacement on artistic expression. He was born in 1899 in Saint Petersburg into a wealthy, old-noble, and aristocratic Russian family. Nabokov's father, Vladimir Dmitrievich, came from a well-known family that had been in the service of the Russian Tsar for many years, and his mother, Elena Rukavishnikova, had been born into a rich gold-mining family. Furthermore, the Nabokovs were known as a hospitable, high-cultured, and well-educated family that provided a multilingual environment and atmosphere for their children. For this reason, the Nabokov family knew and spoke Russian, English, and French in their household. Therefore, it is significant to indicate the fact that Vladimir Nabokov was trilingual from an early age; yet this privileged condition played a considerable role in his future career as a writer who could create masterpieces both in the Russian and English languages.

The image of a 'lost paradise' is one of the significant literary tools in the oeuvre of the writer. Notably, the Russian-language literary works of Nabokov are based on this image, and banishment from paradise forms a pre-fabulous basis for them (Yerofeyev, 1988). In addition to this, I. Tolstoy (1993) asserts that for a young exiled Russian writer, Vladimir, a meeting with the homeland of his childhood became more and more impossible, even mythical. However, he could solve the return issues through metaphors, which later on became felicitous literary devices in his oeuvre. In particular, due to this solution making for a really hopeless situation, Nabokov became an exceptionally strong writer with his nostalgic knowledge of life. His strong bonds with beloved pre-revolutionary Russia and, notably, Saint Petersburg aesthetically, have been portrayed in his earlier poems, which were composed in Paris and later self-translated from Russian into English. His nostalgia, longing, the pain of his exile from the mother country, and being alone in an alien land are felt in every line of *The Russian Poems from Poems and Problems* (1969).

The life of exile did not tear Vladimir away from his love for literature; on the contrary, he became more attached to it. Vladimir Nabokov used the pen name Sirin throughout his writing life in Europe as a Russian-exiled writer. At this point, it is crucial to note that Nabokov's main goal in creating the pseudonym Sirin was to distinguish himself from his father, Vladimir, whose name and reputation were familiar to the exiled literary community of the time. Under the pseudonym Sirin, he created almost all of his Russian literary works, such as *Mary* (1926), *King, Queen, Knave* (1928), *The Defense* (1930), and *The Gift* (1963), in which the characters were exiles who faced the problem of adaptation to their new environment and 'home' outside the homeland.

A few years later, Europe, like post-revolutionary Russia, became enormously dangerous for the Nabokov family since Vladimir's wife Vera was a Russian of Jewish origin who had to move from Russia to Germany. The family had to relocate to Paris, where Vladimir started to work on his first novel in English, *The Real Life of Sebastian Knight* (1941). In fact, the creation of this novel can be seen as a watershed moment in Vladimir Nabokov's career because it forced him to abandon Russian and begin writing in English. He continued creating masterpieces at his next accommodation, which was in the United States of

America, where he gave up the pseudonym V. Sirin and became a Russian-born American writer, Vladimir Nabokov. Moreover, the United States of America offered him a position as a lecturer at various universities, where he taught literature and at the same time continued to work on new literary works. Vladimir Nabokov finished and published his well-known works such as *The Real Life of Sebastian Knight* (1941), *Bend Sinister* (1947), *Conclusive Evidence: A Memoir* (1951), *Lolita* (1955), and *Pnin* (1957).

An Overview of the Novel *Pnin*

In the period between 1950 and 1951, Vladimir Vladimirovich began writing *Pnin* while he was still working on *Lolita*, which would subsequently be deemed an immoral work. *Pnin* is a completely different piece of work compared to *Lolita* and other narratives. The author explicitly and definitely asserts that *Pnin* was a “brief, sunny escape” from “*Lolita*’s intolerable spell” (Diment, 1997: 44), which is the cause for this.

Initially written as a series, the novel was independently released in *The New Yorker*. When he first published the story in *The New Yorker* in the summer of 1953, Vladimir Nabokov described the main character, Timofey Pnin, as “not a very nice person but... fun” (Boyd, 1991: 225). In essence, Nabokov’s perception of his own protagonist went against not only the assessments of the critics at the time but also later perceptions of the author. Russian and foreign reviewers have put out a variety of theories and hypotheses in relation to the protagonist’s name and the novel’s title. In this regard, Diment (1997) asserts that both the title of the literary work and the protagonist’s last name, Pnin, may have various meanings and interpretations. To illustrate, one of the English versions of *Pnin*’s interpretations may be associated with ‘pain, which Brian Boyd clarifies as “the book’s... name... almost spells like pain” (1991: 272). Accordingly, it may be inferred from the spelling of Pnin, which is ‘pain’, that Nabokov purposely picked the word to characterise the narrative of exile, which produces suffering. The life of a Russian exile who is forced to leave his ‘home’ is, in fact, an excruciating process that “is strangely compelling to think about but terrible to experience” (Said, 2001: 174). In this regard, Edward Said argues in his book *Reflections on Exile* (2001) that exile is not a new phenomenon, has existed for a very long time, and has played a vital role in people’s lives. Hence, it began in ancient times and even continues in a new era. He puts forward that exiles in the past and present shared “similar cross-cultural and transnational visions, suffered the same frustrations and miseries” (2001: 174).

In his writings on exile, Edward Said claims that exiles from ancient and modern times are not the same. There are distinctions between them. According to him, “the difference between earlier exiles and those of our own time is, it bears stressing, scale: our age-with its modern warfare, imperialism, and the quasi-theological ambitions of totalitarian rulers-is indeed the age of refugees, the displaced person, and mass immigration” (2001: 174). In light of this viewpoint, it would be important to point out that Timofey Pnin, the protagonist in Nabokov’s novel, is not by himself. Numerous thousands of Russian intellectuals are forced to leave as a result of their country’s totalitarian leaders. At this point, it is worth mentioning that the October Revolution (Great October Socialist Revolution, October Coup) was a watershed event in Russian history that overthrew the Provisional Government and brought to power the Bolshevik party, the Russian Social Democratic Labour Party (Bolsheviks), initially in alliance with anarchists and left-wing SRs. Moreover, it is one of the key events of the 20th century, which had a tremendous impact on the development of Russia and the whole world. It was a national catastrophe that resulted in significant casualties and the establishment of a totalitarian system in the entrenched Russian Empire. After the Bolsheviks came to power in 1917, the Russian Civil War began. Conflicts began between different political, ethnic, and social groups and state entities in the territory of the former Russian Empire. The main reason for the confrontation that developed was the Bolsheviks’ desire to hold on to the seized power by any means without considering the opinions of a large number of dissenters or those who thought the exact opposite. Those who thought differently were opposed to the policies of the Bolsheviks and did not accept them. Therefore, their only recourse was to leave the country and preserve their memories of the pre-Revolutionary and pre-civil war periods. The first wave of Russian intellectual exiles is the best example of this.

Pnin and other Russian intellectuals detested the Bolsheviks’ totalitarian, communist rule and the policies that denied them the opportunity to live in their own ‘home,’ pre-Revolutionary Russia. In fact, via

Professor Pnin, Nabokov tells of the difficulties endured by the hundreds of Russian intellectuals who were compelled to live in exile and how they overcame them and even turned them into fruitful, valuable experiences. For these Russian intellectuals, choosing to live in exile unintentionally turns out to be the right choice, despite the sorrow of being away from their country of origin. In fact, by composing the poem *No Matter How* (1944), Vladimir Nabokov proves the choice of the Russian intellectuals to live in exile rather than resigning to the Soviet authorities or living as slaves who must keep their silence. He argues that life in exile, no matter how hard it may be, can help them be heard. The world will hear their voices.

No matter how the Soviet tinsel glitters upon the canvas of a battle piece; no matter how the soul dissolves in pity, I will not bend, I will not cease loathing the filth, brutality, and boredom of silent servitude. No, no, I shout, my spirit is still quick, still exile-hungry, I'm still a poet, count me out! (Nabokov, 1970: 1-8).

The Russian intellectuals life in exile was anything but simple and ideal; on the contrary, it was challenging on a material, moral, and psychological level. And each of them tried to find a way to overcome the difficulties. Through the main character, Professor Pnin, Nabokov tries to illustrate to his readers the path taken by many Russian exiles. Timofey Pavlovich Pnin, like his brilliant creator Vladimir Vladimirovich Nabokov, is a dual exiled intellectual who tries to assimilate and acculturate “in the heady atmosphere of the New World” (Nabokov, 1959: 8). Timofey Pnin and Vladimir Nabokov have some parallels in terms of being college professors of the Russian language and literature, living in Europe, and later fleeing from there to save both the lives of their family members and their own lives. In the United States of America, “the land of liberty with pure hearts” (Nabokov, 1959: 50), they had an opportunity to teach the Russian language, literature, and culture to students from diverse multicultural backgrounds. Timofey worked “at Waindell College, a somewhat provincial institution” (Nabokov, 1959: 9), whereas Nabokov taught at different universities but was famous primarily at Cornell, where he had taught for eleven years. In this case, it would be appropriate to assert that Pnin and Nabokov, in spite of having experienced feelings of estrangement, loss, and sorrow because of exile, they, as Edward Said puts it, could transform it into an “enriching motif” (2001: 173). Their enriching experience of exile was also appreciated and admired by their academic colleagues.

Professor of Russian language and literature Timofey Pnin like his creator Professor Nabokov first lives as an external exiled intellectual in “the squalid apartment house in the Sixteenth Arrondissement of Paris... after escaping from Leninized Russia” (Nabokov, 1959: 8) and later moves to Berlin, which he is forced to leave because of the Holocaust. In fact, Vladimir Vladimirovich Nabokov, through the Russian protagonist Pnin, illustrates the Russian exiled intellectuals who have to leave the ‘Great Homeland,’ Russia, and move to Europe due to oppositional ideas and thoughts that are entirely contrary to the ideology of Leninized Russia or the Russia of Bolshevism and Bolsheviks. For these intellectuals, Leninized Russia has become a dangerous place, even a prison. In this respect, Edward Said states that “borders and barriers, which enclose us within the safety of familiar territory, can also become a prison, and are often defended beyond reason or necessity. Exiles cross borders, break barriers...” (2001: 185). Therefore, they have to leave Russia, which becomes a prison for them, and move to Europe to achieve “freedom and justice” (Said, 1994: 12). Given this clarification, it is accurate to state that Europe, especially Berlin and Paris, serve as the primary hubs of exile for Russians escaping the Bolshevik regime:

Formed compact colonies, with a coefficient of culture that greatly surpassed the cultural mean of the necessarily more diluted foreign communities among which they were placed. Within those colonies they kept to themselves. I have in view, of course, Russian intellectuals, mostly belonging to democratic groups, and not the flashier kind of person who “was, you know, adviser to the Tsar ... that American clubwomen immediately think of whenever White Russians are mentioned[...] these Russian “intelligenti” had neither time nor reason to seek ties beyond their own circle (Nabokov, 1989: 277).

The following lines from Nabokov’s *Speak, Memory* autobiographical memoir clearly display how white Russians, or ‘white exiles,’ who are mostly of noble birth, do not want to assimilate, adapt, and fit into the culturally new environment but, in contrast, prefer to stay in compact order within their own Russian circle. In essence, white Russians who are forced to relocate from their homeland to alien lands consider their condition as temporary, since Leninized Russia or Communist Russia would not be under the control

of the Bolsheviks for a long time. However, as time passes, these exiled intellectuals grasp that Soviet Russia is getting more and more powerful, and the Communists will proceed to rule over the country. Correspondingly, white Russians have been obliged to adapt and fit into the lives of host countries, where they face cultural and linguistic issues and barriers. Nabokov's Timofey Pavlovich Pnin, as a member of the white Russian community who works in an academic area, also faces cultural and linguistic barriers in host countries, particularly in the United States of America, where his "special danger area ... was the English language. [...] he had no English at all at the time he left France for the States" (Nabokov, 1959: 14). As a result, Pnin is not only physically displaced, but also linguistically displaced. Therefore, as a white exile who does not have any chance to return to his 'home,' Russia, which "is out of the question" (Said, 2001: 179) and to whom "repatriation is impossible" (2001: xxxv), the only way out is to break the barriers of language and culture. Professor Pnin "stubbornly sat down to the task of learning the language of Fenimore Cooper, Edgar Poe, Edison, and 31 presidents [...] by 1950 his English was still full of flaws" (Nabokov, 1959: 14). However, his attempts to use English words correctly in terms of pronunciation fail every time.

His colleagues and other members of American society regard him as an exile and an outsider who is separate from them in terms of language, culture, tradition, and way of life. Timofey Pavlovich feels like an alienated and unequal individual who is different from his American academic colleagues. It can be thought that Vladimir Nabokov most probably tries to show Professor Pnin's outsidership and exiled identity via derogatory expressions and epithets such as 'joke,' 'freak,' 'pathetic savant,' 'cracked ping-pong ball,' 'Russian,' and 'the foreign gentleman,' which are used by his American acquaintances, friends, and academic colleagues. In this respect, in *Reflections on Exile*, Edward Said utters, "No matter how well they may do, exiles are always eccentrics who feel their difference... as a kind of orphanhood" (2001: 182). This way, the protagonist is like an orphan among the natives, who consider themselves more intelligent, wiser, and superior to Timofey, who "is not fit even to loiter in the vicinity of an American college" (Nabokov, 1959: 140). According to Cohen (1983), Timofey Pnin, like his author, is a Russian exiled intellectual and artist who is 'eccentric,' 'aloof' and 'nostalgic.' He is a true external and internal exile with horrific and painful nostalgic memories that cover his homeland, pre-Revolutionary Russia; the death of his ex-wife, Mira Belochkin, during the Holocaust; and his divorce from Liza Bogolepov.

The retrospective nature of the nostalgic memories permits Timofey to reenter the world, where dead people from his family and native country exist. To illustrate, Timofey Pavlovich Pnin, a Russian language and literature professor, is invited to the Cremona Women's Club in order to deliver an "important lecture" (Nabokov, 1959: 16). However, due to using a five-year-old timetable, he takes the wrong train, misses the bus, and finds himself "in the park of Whitchurch" (1959: 20), which resembles a kind of cemetery. In this park, Pnin has a mild heart seizure. This event evokes his earliest memories regarding childhood:

And suddenly Pnin (was he dying?) found himself sliding back into his own childhood. This sensation had the sharpness of retrospective detail that is said to be the dramatic privilege of drowning individuals, especially in the former Russian Navy (Nabokov, 1959: 21).

According to Adler (1965), early childhood memories indicate the psychological way of life that individuals live, and for this reason, these memories are always worthy of attention as they reveal important information about them. Therefore, the retrospective detail from Pnin's own childhood is associated with the serious illness of "a poor cocooned pupa, Timosha (Tim) lay under a mass of additional blankets... the branching chill that crept up his ribs" (Nabokov, 1959: 22), who tries to defeat the disease and regain his health. The attempt to be healthy and strong again is realized on the part of a small Timosha and an adult Timofey, who feel that they are alive, and it is satisfactory for both of them. In addition to this, Vladimir Nabokov throughout the novel portrays Timofey's other mild heart seizures, which lead to strong emotions and nostalgic memories regarding his native land, family members, acquaintances, and relatives whom he left behind. Timofey Pnin's nostalgic memories about his family, relatives, and friends, in fact, may remind readers of Clay Roudledge's ideas on nostalgia. According to Roudledge et al, one of the functions of nostalgia has existential meaning. They explain that "nostalgia, by bringing to mind treasured life experiences, bolsters perceptions of meaning in life" (2013:812). Depending on this, it would be appropriate to say that memories concerning these dead people help Pnin keep living in an alien land and overcome a

sense of non-belonging to the new country and new social surroundings.

However, on the other hand, the retrospective details from Pnin's memories concerning dead relatives intensify his orphanhood feelings in the foreign country; he embodies the 'external exile,' as an outsider who is perpetually struggling with a sense of belonging, as Said states it: "The exile's world is that of displacement and dislocation: non-exiles belong in their surroundings [...] whereas an exile is always out of place" (2001: 180). Pnin perceives himself at Waindell College among his American academic colleagues as a dual exile who is out of place and does not belong to their world. It is clearly evident in the episode when Timofey and Joan Clements, who is the wife of Laurence G. Clements, a professor of Philosophy at Waindell College, talk about American magazines and "look at some pictures" (Nabokov, 1959: 59) of American advertisements, which Pnin cannot perceive or distinguish from each other. Therefore, he avows his inability to "understand what is an advertisement and what is not an advertisement" (1959: 60). Another significant admission that Pnin makes to Joan Clements lies in his deficiency regarding grasping American anecdotes and humorous situations. Timofey Pavlovich Pnin says that "I cannot understand American humor even when I am happy" (1959: 61). This, in fact, attests to his divergent mental identity a Russian identity, which is completely different from the American one.

At this point, it is significant to indicate that Vladimir Nabokov presents the fact that Timofey feels problems with belonging not only to the host country, its society, and cultural values, but also to the Russia of Bolshevism and Bolsheviks. In fact, before the October Revolution, Timofey and other representatives of the first wave of exiles considered themselves part of their society since their thoughts, ideas, and political attitudes were in accordance with the ruling system. However, with the beginning of the October Revolution, everything turned upside down, and these intellectuals, including Professor Pnin, found themselves on the opposite side of the regime. Before the revolution, they were in the group of intellectuals whom Edward Said entitled "yea-sayers," who "belong fully to the society as it is, who flourish in it without an overwhelming sense of dissonance or dissent" (1994: 52), but during the revolution, they became "the nay-sayers." According to Edward Said (1994), this group of intellectuals is at odds with their own society and, for this reason, is classified as an outsider. Correspondingly, it would be appropriate to attribute Timofey Pnin to 'the nay-sayers,' a group of intellectuals whom society and the totalitarian regime of the Bolsheviks accepted as outsiders. For this reason, Pnin revisits his imagination and memories of his childhood, which took place before the October Revolution and the regime of the Bolsheviks, when dead people and pre-Revolutionary Russia existed. He feels like a part of pre-Revolutionary Russian society, with whom he shared common values, thoughts, and ideas.

As a matter of fact, the author makes several references to the dead relatives of Pnin and his native pre-Revolutionary city, St. Petersburg, which occur in his imagination. In this respect, Laurie Clancy (1984) asserts that Nabokov's protagonist Timofey's imagination is a crucial element in his life since he cannot separate the imagination from "the real-life which surrounds him" (117) and, for him, the past can exist in a parallel way with the present. When he is searching for information for his book in the library at Waindell College, suddenly, Pnin starts travelling to the past, in which his "father, Dr. Pavel Pnin, an eye specialist of considerable repute [...] and his mother,... the daughter of the once-famous revolutionary Umov" (Nabokov, 1959: 21) were sitting in their living room that was located in his native city, Saint Petersburg, with its landscape and romantic, free, the beloved radiance of a great field unmowed by the time" (1959: 82). His travelling to the past of his native country reveals his inner world of agony, love, and longing that is associated with his emotional attitude towards his 'lost paradise' from where he is exiled forever. With regards to love and bonds to his 'lost paradise,' pre-Revolutionary Russia, Edward Said considers that "exile is predicated on the existence of, love for, and bond with, one's native place; what is true for all exile is not that home and love of home are lost, but that loss is inherent in the very existence of both" (2001: 185). Thus, it is obviously depicted in the episode when Pnin is finally able to have his own home in the United States of America. He burbled back into the memories from the window of his new home:

Lilacs – those Russian garden graces, to whose springtime splendor, all honey and hum, my poor Pnin greatly looked forward –crowded in sapless ranks along one wall. ... Anda tall deciduous tree, which Pnin, a birch-lime-willow-aspen-poplar-oak man, wasunable to identify, cast its large, heart-shaped, rust-

colored leaves and Indian summershadows upon the wooden steps of the open porch (Nabokov, 1959: 144).

In this respect, the preceding lines clearly show Timofey Pavlovich Pnin's *toska* (тоска) for his 'lost paradise,' which banishes intellectuals like Timofey to the alien lands, where they face problems of adaptation and belongingness. As a matter of fact, the word *toska* can be translated from Russian into English as longing, sadness, misery, or melancholia. However, as Vladimir Nabokov discusses in his notes to his translation of *Eugene Onegin*, "No single word in English renders all the shades of *toska*. At its deepest and most painful, it is a sensation of great spiritual anguish, often without any specific cause. [...] it is a dull ache of the soul, a longing with nothing to long for, a sick pining, a vague restlessness, mental throes, yearning, [...] desire for somebody of something specific, nostalgia, lovesickness" (Kounine and Ostling, 2016: 125). In this context, Said (2001) utters, "Exile is strangely compelling to think about but terrible to experience. It is the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home: its essential sadness can never be surmounted" (137). Correspondingly, in the light of the Saidian philosophy of exile, it can be said that Timofey's *toska*, or sadness for the lost home, Russia, of his childhood, from where he is banished, can never be surmounted. However, on the other hand, Timofey Pnin's Russia of childhood is a safe and happy paradise, or heaven, from which he could withdraw retrospective details of memories from that time whenever he faces the hard conditions of the adaptation and accommodation process to the New World.

Notably, in the first years of his stay in the United States of America, Professor Pnin has problems with the adaptation to the new country, language, culture, and society, which are absolutely different from his homeland, Russia. To illustrate, after a short period of Pnin's arrival in the United States, he is greatly confused by the ease with whose names are exchanged in America since he used to call his close friends and colleagues, with whom he has taken education and worked for many years, "never called anything but Vadim Vadimich, Ivan Hristoforovich, or Samuil Izrailevich, as the case might be, and who called him by his name and patronymic with the same effusive sympathy" (Nabokov, 1959: 104). In essence, on the one hand, the usage of patronymics among Russians symbolizes the cultural value of this nation and "identifies a sign of Russianness" (Norman and Rajnochova, 2020: 334). On the other hand, people address each other using patronymics to demonstrate their respect, age, and status. Correspondingly, the Russian-exiled Professor Pnin finds it awkward and disrespectful to refer to academic colleagues who are older or of higher status than him by name alone. This contradicts his Russian identity.

However, as the years pass, Timofey's way of thinking concerning addressing people with their patronymic has changed, and he has to accept the phenomenon of the absence of patronymic in American society. In fact, his changing thoughts about the New World and its linguistic, cultural, and traditional values have happened due to his efforts to survive in an alien land, where he is considered an exiled intellectual with a Russian background. At last, Timofey could succeed in transforming the severe side of the exile into "a positive mission, whose success would be a cultural act of great importance" (Said, 1983: 7). In essence, Professor Pnin, with time, begins to understand the difference between Russian and American culture and identity. This is vividly portrayed in the episode when Timofey Pnin, for the first time, meets his stepson, whose name is Viktor. To whom he explains his decision not to use a patronym in the United States of America:

My name is Timofey, said Pnin... Second syllable pronounced as 'muff' ahksent on last syllable(...) 'Timofey Pavlovich Pnin', which means 'Timothy the son of Paul'...I have a long time debated with myself-and have concluded that you must call me simply Mr. Tim or, even shorter, Tim, as do my extremely sympathetic colleagues (Nabokov, 1959: 103).

In this context, the preceding lines evidently manifest how Pnin's 'fixed and stable' Russian identity has partially changed due to interactions with American society. On this basis, in their work *Identity Theory* (2009), Peter J. Burke and Jan E. Stets affirm that "Identities characterize individuals according to their many positions in society ... both the individual and society are linked in the concept of identity (...) it is always to be remembered that the individual exists within the context of the social structure" (3). At this point, Nabokov draws attention to the effect of a social environment on an individual's identity, which can be

changed according to a certain situation. Thus, to adapt and be a part of his “new country, the wonderful America, which sometimes surprises... but always provokes respect” (Nabokov, 1959: 103), it demands efforts from Professor Pnin. For this reason, he tries to get more information and knowledge about the country and society.

Furthermore, his endeavor to learn about the country helps him overcome his exile status. His efforts to turn the negative sides of his status into positive and even enriching experiences show his success in the adaptation process to his new ‘home.’ Thus, it can be true to claim that Timofey, in fact, succeeds in “deriving some positive things from exile” (Said, 1994: 59). For this reason, Pnin forces himself to be aware of all general cultural and state rituals, which also include national holidays celebrated in the United States. To illustrate, Pnin expects to get a permanent position at Waindell College “at the hundredth anniversary of the Liberation of Serfs” (Nabokov, 1959: 166). Furthermore, Timofey tries to change his external image via trendy dress, accessories, and driving a car to look like a “veritable American” (Nabokov, 1959: 120). In this regard, Peter J. Burke and Jan E. Stets (2009) state that the identity of the individual can be changed “throughout the life cycle,” or “it may occur unexpectedly” (45). Depending upon Peter J. Burke and Jan E. Stets’ view of identity change, it can be said that Pnin’s Russian identity has partially begun changing into the American one in an unexpected and sharp way. Regarding this, Vinogradova and Balanovsky (2018) state that Timofey Pnin’s integration into American cultural identity differs from the European one since, while living as an external exile in Europe, Pnin keeps his cultural identity.

However, during the American period, he sharply changed his Russian appearance “in the heady atmosphere of the New World. [...] at fifty-two, he was crazy about sun-bathing, wore sports shorts and slacks, and when crossing his legs would carefully, deliberately, brazenly display a tremendous stretch of bare shin” (Nabokov, 1959: 8). As a matter of fact, Pnin’s efforts to become a part of the New World by learning English and dressing in an American style can be admirable. However, his academic colleagues at Waindell College ignore Pnin’s incredible efforts and treat him as a subject of amusement, even accepting him as a non-existing being. For academicians from Waindell College, Professor Timofey, with his “wonderful personality” (1959: 160), is not significant. The New World does not want him; it “wants a machine, not a Timofey” (1959: 160). This situation shows that Pnin, like other exiled intellectuals who, as Edward Said declares, find themselves in “the perilous territory of not-belonging,” where “immense aggregates of humanity loiter as refugees and displaced persons” (2001: 177).

Although Timofey comes from a “respectable, fairly well-to-do St. Petersburg family” (Nabokov, 1959: 21), which helped him to be a respectful and well-educated scholar who is completely absorbed in his field, “a linguist (...) completed university education in Prague... was connected with various scientific institutions” (33). More importantly, he takes “every opportunity to guide his students on literary and historical tours” (67), becoming insignificant and meaningless in the United States of America at Waindell College, where he attempts to adapt, acculturate, and build a sense of belonging. Abraham Maslow (1971), in his hierarchy of needs, pinpoints the critical importance of the belongingness need for the individual, for whom being a part of the social structure is one of the most fundamental human motivations. Furthermore, for Maslow, the sense of belongingness could be to any object, community, ethnic group, or certain place (1971). However, all his attempts to develop ties with American society, notably with professors from Waindell College, result in failure, and his misadventures turn him into a clown, whose intellectual, cultural, and well-educated background is not well-regarded among American academic colleagues.

In fact, Timofey wishes to be part of a social community and strengthen his sense of belonging in order to overcome loneliness and alienation in the New World. On this basis, Maslow (1987) claims that in order to satisfy belongingness needs, the individual needs to interact with others. In his *Motivation and Personality* (1954), Abraham Maslow utters that “there is nothing necessarily bad in wanting and needing... belongingness and love, social approval and self-approval, self-actualization. On the contrary, most people in most cultures would consider these, in one local form or another, to be desirable and praiseworthy wishes” (1954: 117). In essence, Professor Timofey Pavlovich Pnin, like any person, wishes to be part of a social community and satisfy his belonging needs, but he could not realize this within the New World community, which accepts him as an exile and an outsider. Furthermore, Pnin’s “unpredictable America” (Nabokov,

1959:13) regards him as an inferior individual whose physical appearance, intellect, and cultural and linguistic barriers make him an object of amusement. Thus, it would be appropriate to comment that Pnin's colleagues from Waindell College, who are part of the New World, hinder Timofey's ability to fulfill his needs of belonging, which he longs to satisfy. Their treatment of Pnin as a clown weakens his ties with New World society, which in turn makes him feel like an exile. According to Edward Said (2001), a person has a sense of not belonging if he or she has no ties to their traditions, family, or community.

Interestingly, on the other hand, Timofey's own Russian exile community regards him as an academic with a high intellect who knows deeply and in detail Russian culture and literature. Professor Pnin even knows the day when Leo Tolstoy wrote his literary work, *Anna Karenina* "It seems to be Friday because that is the day the clock man comes to wind up the clocks in the Oblonski house, but it is also Thursday, as mentioned in the conversation at the skating rink between Lyovin and Kitty's mother" (Nabokov, 1959: 121). Furthermore, compared to American academic fellows from Waindell College, who do not accept Pnin's appearance and do not appreciate his struggle to be a part of American society, Russian exiled intellectuals at Kukolnikov's home see Timofey's efforts concerning acculturation and accommodation in the New World as commendable. It is clearly evident when Timofey Pnin gets his driver's license and learns how to drive a car on the roads of "unpredictable America" and arrives at Al Cook's place, where Varvara Bolotov, who is the wife of Bolotov, a professor of the History of Philosophy, exclaims, "Avtomobyl, kostyum-nu pryamo amerikanets (a veritable American), pryamo Ayzenhauer!" (Nabokov, 1959: 120). Varvara Bolotov's statement can be translated as: "This car, this suit—you are like an American (a veritable American); you are like Eisenhower!"

As a matter of fact, this statement reveals the fact that the exiled community of the First Wave does not accept Timofey Pnin as a purely Russian who has problems with adaptation and accommodation. On the contrary, for them, Timofey, with his physical appearance and cultural and linguistic intellect, successfully adapted to the society of the New World. It seems that the Russian exile community's admiration and respect for Pnin's knowledge of several languages and his vast knowledge of Russian culture, history, and literature help to achieve higher needs such as esteem. Thus, attaining esteem needs to, in fact, open the way for Pnin's self-actualization. To whom gaining respect and reputation is of considerable importance, because he has never had a good reputation among his American colleagues but rather is the subject of entertainment. In this context, Abraham Maslow (1956, 1970), in his works on the needs of the individual, classifies esteem needs into two categories: self-esteem and reputation. The first one is the self-esteem need, which includes a person's own feelings of worth, importance, and assurance, whereas the reputation need is a sense of respect, dignity, and renown that a person achieves in the eyes of other people in a community. In this case, it would be appropriate to comment that Pnin, by gathering and discussing with the Russian exile community, achieved a sense of respect, reputation, and dignity in the eyes of his own community.

Professor Pnin's well-educated and vast knowledge influences "emigres, Russians-liberals, and intellectuals who had left Russia around 1920" (Nabokov, 1959: 116), who gather every year in the summer months. In a meeting held at The Pines, which was hosted by Al Cook, who "was a son of Piotr Kukolnikov, a wealthy Moscow merchant" (1959: 114), exiled from Russia, Timofey Pnin could show his salient identity as a scholar of Russian literature. In this regard, in their work *Identity Theory* (2009), Peter J. Burke and Jan E. Stets assert that a "salient identity is one that has a higher probability of being activated across different situations" (2009: 46). This way, the positive, warm, and accepting atmosphere of the Russian exile community in the New World facilitates, develops, and activates Timofey Pavlovich Pnin's salient identity as an intellectual of Russian literature. With the activation of his identity, he becomes more comfortable, confident, and well-recognized among Russian intellectuals. Nobody from the Russian exile community laughs at him, and he is not an object of amusement. He identifies with exiled Russian intellectuals who, like him, are forced to flee their pre-Revolutionary Russia. Pnin shares the same historical and cultural background as them. In this respect, Brian Boyd, in his work *Nabokov: The American Years* (1991), clarifies the common past of Professor Pnin and the Russian exile community. In addition, his worth in their eyes is as follows:

Among those who share his background, his precise knowledge of Russian culture. . . suddenly seems of the highest value. His language becomes graceful, dignified, and witty, and the pedantry he shares here with his peers no longer seems misplaced fussiness but rather the index of a well-stocked mind with a passion for accuracy (1991: 275).

All of them are representatives of the First Wave of exile who once hoped to return to their homeland, but with the strengthening of the Bolshevik government, their hopes are dashed. For this reason, the only way to continue their lives in an “unpredictable America” (Nabokov, 1959: 120) lay in adaptation and owning their own home. Vladimir Nabokov demonstrates Pnin’s quest to have his own home in an alien land throughout the novel. Almost every semester, “he had changed his lodgings” (Nabokov, 1959: 62) by ‘pninizing’ each rented room to provide a sense of belongingness; however, for one or another reason, he has to move from one rented room to the other. Regarding the protagonist’s changing lodgings, Brian Boyd (1991) classifies Timofey Pavlovich Pnin’s external exile in the United States of America as a “series of rented rooms in other people’s homes” (275). During this period, Pnin could not find a home in which he could physically and spiritually satisfy his need for belonging. However, at the end of the novel, after a long time of “thirty-five years of homelessness,” Timofey Pnin finds a home that is “angelic, rural, and perfectly secure” (Nabokov, 1959: 143), in which every detail reminds him of his homeland, pre-Revolutionary Russia. He identifies his American home with his home in Russia and “thought that had there been no Russian Revolution, no exodus, no expatriation in France, Timofey would have been much the same: a professorship in Kharkiv or Kazan, a suburban house such as this, old books within” (Nabokov, 1959: 143).

Along with having the desire to own a new ‘home’ in the United States of America, Timofey Pavlovich wishes to write a book that will be “a Petite Histoire of Russian Culture, in which a choice of Russian Curiosities, Customs, and Literary Anecdotes” will be introduced in the form of a “miniature la Grande Histoire-Major Concatenations of Events” (Nabokov, 1959: 76). For this reason, Timofey spends a long time in the library conducting research on this subject during his free time between lectures. This research, in fact, enhances his self-actualization process. In this regard, Abraham Maslow, in his book *Motivation and Personality* (1954), states that every individual has a strong feeling for realizing self-actualization or self-fulfillment and has “the desire to become more and more what one idiosyncratically is, to become everything that one is capable of becoming” (1954: 46). Thus, Pnin tries to do his best to bring this work to life. He wishes to record the materials regarding the culture and literature of Russia to deliver them not only to those who are interested in them but also to the new generation, the children of the Russian exiled community. At this point, it is significant to indicate that Vladimir Vladimirovich Nabokov, as an external exile, attempts to draw attention to the fact that children of the Russian exiled community do not have any interest in the culture, language, and history of their parents; they are “entirely different from that of their parents” (Nabokov, 1959: 117). In this case, it would not be incorrect to say that, notably, in exile, Pnin, like his creator Nabokov, becomes aware of the new generation’s condition, which is distant from their ancestors’ roots and background.

On the other hand, Professor Pnin’s joy and pleasure at having his own home does not last long. As Tischleder (2014) indicates, Professor Pnin desires to find stability and habitat by owning a home on alien land. However, his fate did not put a stop to his involuntary exile. Interestingly, Pnin, after long years of changing lodgings, finally finds hope to have his own home but loses his much-desired dream during his house party, where he learns from Professor Hagen that Waindell College will fire him due to “political trends in America... discouraging interest in things Russian” (Nabokov, 1959: 168).

Although Professor Pnin is exiled from different countries, his longing is for his pre-Revolutionary homeland, his paradise, which is lost when he becomes an exile, forced to change places from one country to another. He keeps Russia, with its constraints and regimes, in his heart and soul. He belongs to pre-Revolutionary Russia, where he had a happy childhood in which his *toska* never ended. While being in an external exile, Pnin succeeds in scrutinising issues from a double perspective; that is, he is able to grasp his situation and those of others in his community from a “much wider picture” (Said, 1994: 60). In this regard, Edward Said, in his well-known book, *Representations of the Intellectual* (1994), argues that the individual who is in a state of exile can understand and analyze nuances and issues concerning his home and homeland

from a double perspective. According to Said, exiled individuals, compared to those who do not experience the state of exile, do not see things in isolation. They have the chance to consider both what has been left behind and what is actually happening right now (1994: 60). Therefore, the state of being outside of their homeland grants them a double perspective. For this reason, it can be argued that being far away from his native land, Russia, allows Pnin to see political and social matters from a double perspective, with their pros and cons.

Conclusion

In *Pnin*, Vladimir Vladimirovich Nabokov intends to show the reader what happens to first-wave Russian intellectuals in alien lands and how they respond to the exile phenomenon. Narrating the story of Russian intellectual Professor Timofey Pavlovich Pnin, Nabokov focuses on cultural and linguistic barriers as well as adaptation, acculturation, and belonging issues. The novel shows what happened to white Russians who have oppositional ideas and thoughts that are entirely contrary to the ideology of Leninized Russia, or the Russia of Bolshevism and Bolsheviks. Because of Bolshevik policy, Timofey Pavlovich Pnin has to flee to Europe, where he lives as an external exile. He must flee pre-Revolutionary Russia for France and then Germany, like the rest of the first wave of exiles. Due to the Holocaust, Pnin chose to go into self-imposed exile in the United States of America. In the United States of America, at Waindell College, among his American colleagues, he feels like a dual exile who is out of place and does not belong to their world. Because of language barriers, Timofey Pavlovich Pnin finds himself in clownish and comic situations, which makes him an object of amusement not only among students but also among American colleagues. Despite the fact that Pnin is a member of the 'White Russians,' who are considered an elite stratum of pre-Revolutionary Russia and mainly of noble birth, his extremely terrible mastery of the English language makes him feel inferior and like a second-class person.

Through Pnin's dialogues with American colleagues and neighbours, Vladimir Vladimirovich Nabokov depicts the actual situation in which Russian exiled intellectuals found themselves in their 'new home,' which is completely different from their homeland, Russia. However, as a white exile who does not have any chance to return to his 'home,' Russia, which is out of the question, the only way out is to break the barriers of language and culture, which Pnin succeeds in doing. Moreover, being far away from his native land, Russia, allows Pnin to see political and social matters from a double perspective, with their pros and cons.

Another finding, which is detected in the novel, is that Timofey Pavlovich Pnin's *toska* towards his home, pre-Revolutionary Russia, which he accepts as 'lost paradise' and where he spends the majority of his happiest days, is, in fact, strengthened by being in the same circle with his new American friends at his 'new home.' The study reveals that Professor Pnin does not have a sense of belonging to Soviet Russia. Through his childhood memories, it is understood that he has strong ties with pre-Revolutionary Russia, where his parents, relatives, and friends are alive. He cannot develop a sense of belonging to his new 'home,' the United States of America, and his new American friends; however, he succeeds in feeling like a part of the Russian exile intellectual community in the United States of America. The Russian exile community values Pnin as a dedicated scholar with a highly intellectual background. Although Pnin loses his much-desired dream of owning his own home, he succeeds in transforming exile into an enriching experience. He does not abandon his desire to write a book about a *Petite Histoire of Russian Culture*, which motivates him to achieve his peak experience. To write a book about a *Petite Histoire of Russian Culture* may partially compensate his feeling of *toska* towards his home, pre-Revolutionary Russia.

All in all, the analysis of Vladimir Nabokov's fourth English-language novel, *Pnin*, shows readers how Russian exiled intellectual Professor Timofey Pavlovich Pnin copes with issues like language, adaptation, acculturation, belonging, and identity during the exiled period. It portrays how, after long struggles, adversities, and troubles, Professor Pnin attempts to turn the traumatic and painful sides of exile into productive and creative ones, finding alternative ways to discover himself, understand his potential, and reach peak experience. Thus, this study is probably one of the rare ones that focuses on the positive sides of exile, which is mainly accepted as negative, suffering, traumatic, and catastrophic. So it is hoped that this study will contribute to other future studies in the field of exile literature.

References

- ADLER, A. (1965). *Superiority and Social Interest: A Collection of Later Writings*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- BOYD, B. (1991). *Nabokov: The American Years*. New Jersey: Princeton University Press.
- BRODSKY, J. (1994). "The Condition We Call Exile". In Robinson, M. (Ed.), *Altogether Elsewhere: Writers on Exile*, 3-12. USA: Faber&Faber, Inc.
- BURKE, P.J. and STETS, J.E. (2009). *Identity Theory*. New York: Oxford University Press, Inc.
- COHEN, H. (1983). Nabokov's *Pnin*: A Character in Flight From His Author. *English Studies in Africa*, 26(1), 57-71.
- DARNELL, M. (2006). *Networks of Displacement: Genealogy, Nationality, and Ambivalence in Works by Vladimir Nabokov and Gary Shteyngart*. Unpublished Phd Dissertation, New York.
- DIMENT, G. (1997). *Pniniad. Vladimir Nabokov and Marc Szeftel*. USA: the University of Washington Press.
- KOUNINE, L. and OSTLING, M. (2016). *Emotions in the History of Witchcraft*. Ariona: Palgrave Macmillan.
- LYKOVA, Y. (2007). "Russian Emigration to Turkey in the 1920's: A Case Study". *H.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 25(1), 323-341.
- MASLOW, A. (1954). *Motivation and Personality*. New York: Harper.
- MASLOW, A. (1971). *The Farther Reaches of Human Nature*. New York: The Viking Press.
- MASLOW, A., Frager, R. and Fadiman, J. (1987). *Motivation and Personality*. (3d ed.). Michigan: Harper and Row.
- MLECHKO, A.V. (2012). "Russkoe Zarubezhya 1940-1960-kh Godov: Kultura i Periodika. (Русское Зарубежье 1940—1960-х Годов: Культура и Периодика)". In Smirnova, A.I. (Ed.), *Literatura Russkogo Zarubezhya 1920-1990 (Литература Русского Зарубежья 1920-1990)*, 380-385. Moskva: Flinta.
- NABOKOV, V. (1959). *Pnin*. New York: Avon Books.
- NABOKOV, V. (1970). *Poems and Problems*. New York: McGraw Print.
- NABOKOV, V. (1989). *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*. New York: Random House, Inc.
- NORMAN, B. and RAJNOCHOVA, N. (2020). Otchestvo Kak Odin iz Simvolov Russkoy Kulturi (Отчество Как Один Из Символов Русской Культуры). *Voprosy Onomastiki*, 17(2), 323-336.
- ROUTLEDGE, C. and et al. (2013). "Nostalgia as a Resource for Psychological Health and Well-Being". *Social and Personality Psychology Compass*, 7(11), 808-818.
- SAID, E.W. (1994). *Representations of the Intellectual*. New York: Vintage Books.
- SAID, E.W. (2001). *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*. Massachusetts: Harvard University Press.
- TISCHLEDER, B. (2014). *The Literary Life of Things: Case Studies in American Fiction*. Frankfurt: Campus Verlag.
- TOLSTOY, I. (1993). *Predvoenniy Nabokov i ego Dramaturgiya/Kursiv Epokhi. Literaturnie Zametki. (Предвоенный Набоков и его Драматургия/ Курсив Эпохи. Литературные Заметки.)*. Saint-Petersburg: Pushkinskiy Fond.
- VINOGRADOVA, O. V. and BALANOVSKIY, R. M. (2018). "Socialnie Rituali i Problema Assimilyacii v Romane V. Nabokova "Pnin" (Социальные Ритуалы и Проблема Ассимиляции в Романе В. Набокова "Пнин)". *Cross-Cultural Studies: Education and Science*, 3(3), 24-29.
- YEROFEEV, V. (1988). "Russkiy Metaroman V. Nabokova, ili v Poiskah Poteryannogo Raya (Русский Метароман В. Набокова, или в Поисках Потерянного Рая)". *Voprosi Literaturi*, N 10, 125-160.

NAZIM HİKMET'İN ESERLERİNİN SOVYET ÇİZGİ FİLMLERİ İLE KÜLTÜREL DİPLOMASİ ARACI OLARAK KULLANILMASI: KÜLTÜREL ALİŞVERİŞ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Hasan BARDAKÇI *

Öz

Bu çalışma, Nazım Hikmet'in edebi eserlerinin kültürel diploması aracı olarak nasıl kullanıldığını Sovyet çizgi filmleri üzerinden incelemektedir. Özellikle 20. Yüzyılda doğu ve batı bloğu ülkeleri arasındaki rekabetin en üst düzeye çıktığı bilinen bir gerçektir. Amerika ve Sovyet diploması yarışı ekim devriminden sonra 21. Yüzyıla kadar devam etmiş. Günümüzde de o tarihteki kadar keskin görünmese dahi bu rekabet halen devam etmektedir. Fakat o dönemlerde günümüzden farklı olarak sosyal medyanın olmayışı, ülkelerin fikirlerini özellikle radyo ve televizyonlar aracılığı ile yayma girişimlerine yönlendirmiştir. Teknolojik ve siyasi rekabet kendini edebiyatta ve şiirlerde de göstermeye başlamıştır. Özellikle Sovyetler Birliği'nin Soğuk Savaş dönemindeki ideolojik mücadelede daha fazla nüfuz yaratmak ve kendi kültürünü yurtdışında tanıtmak amacıyla Nazım Hikmet'in eserlerini temel alan bir strateji izlediği biliniyor. Bu çalışma, Sovyetler Birliği'nin Nazım Hikmet'in eserlerini nasıl bir kültürel alışveriş aracı olarak gördüğünü açıklamaktadır. Sovyetler Birliği, Nazım Hikmet'in şiirlerini ve yazılarını kullanarak kendi ideolojik mesajını yabancı ülkelerde yayma girişiminde bulunmuştur. Nazım Hikmet'in uluslararası kişiliğinden ve benimsediği sosyalist düşüncüyü yansıttığı yazılarından sosyalizmi yayma aracı olarak makul düzeyde faydalanmıştır. Ayrıca çalışma, Sovyet çizgi filmlerinin Nazım Hikmet'in eserlerine dayalı olarak nasıl oluşturulduğunu ve bu çizgi filmlerin yurtdışında gösterilerek Sovyet kültürünün tanıtıldığını inceler. Sovyet çizgi filmleri, Nazım Hikmet'in eserlerinden alınan temaları ve karakterleri kullanarak, Sovyet kültürünü ve ideolojisini yabancı izleyicilere aktarmayı hedeflemiştir. Sonuç olarak, bu makale, Nazım Hikmet'in eserlerinin Sovyet kültürel diplomasisinde nasıl bir rol oynadığını ve bu tür kültürel alışverişin sonuçlarını tartışarak, Sovyetler Birliği'nin ideolojik ve kültürel etkisini yurtdışında nasıl artırmaya çalıştığını ele almaktadır. Bu inceleme, kültürel diploması, uluslararası pazarlama, edebiyat ve sinema gibi alanlarla ilgilenen araştırmacılar için önemli bir katkı sunmaktadır. Nazım hikmetin görüşleri ve edebiyatı dışında devletler arasında kültürel bir figür olarak kendine yer edindiğini ortaya koymaktadır.

Anahtar kelimeler: Nazım Hikmet, kültür, Sovyetler Birliği, Kültürel diploması, Kültürel alışveriş.

* Doç. Dr., Harran Üniversitesi, Siverek Uygulamalı İlimler Fakültesi, Uluslararası Ticaret ve Lojistik Bölümü, hasanbardakci@harran.edu.tr , orcid id: 0000-0002-6181-3115

THE USE OF NAZIM HIKMET'S WORKS AS A TOOL OF CULTURAL DIPLOMACY WITH SOVIET CARTOONS: ANALYSING IN TERMS OF CULTURAL EXCHANGE

Abstract

This study examines how Nazım Hikmet's literary works were used as a tool of cultural diplomacy through Soviet cartoons. It is a known fact that the rivalry between the eastern and western bloc countries reached the highest level especially in the 20th century. The American and Soviet diplomatic race continued after the October Revolution until the 21st century. Today, this rivalry still continues, even if it does not seem as sharp as it was at that time. However, unlike today, the lack of social media at that time led countries to attempt to spread their ideas, especially through radio and television. Technological and political rivalry also manifested itself in literature and poetry. In particular, it is known that the Soviet Union followed a strategy based on the works of Nazım Hikmet in order to create more influence in the ideological struggle during the Cold War and to promote its own culture abroad. This study explains how the Soviet Union saw Nazım Hikmet's works as a means of cultural exchange. The Soviet Union attempted to use Nazım Hikmet's poetry and writings to spread its ideological message in foreign countries. It made reasonable use of Nazım Hikmet's international personality and his writings reflecting the socialist ideas he espoused as a means of spreading socialism. The study also examines how Soviet cartoons were created based on Nazım Hikmet's works and how these cartoons were shown abroad to promote Soviet culture. By using themes and characters taken from Nazım Hikmet's works, Soviet cartoons aimed to convey Soviet culture and ideology to foreign audiences. In conclusion, this article considers how Nazım Hikmet's works played a role in Soviet cultural diplomacy and how the Soviet Union sought to increase its ideological and cultural influence abroad, discussing the consequences of such cultural exchange. This study is an important contribution for researchers interested in cultural diplomacy, international marketing, literature and cinema. It reveals that Nazım Hikmet, apart from his views and literature, has established himself as a cultural figure between states.

Keywords: Nazım Hikmet, culture, Soviet Union, cultural diplomacy, cultural exchange.

1. Introduction

Cultural diplomacy has come to the fore as an effective tool used to promote a country's culture, art, literature, and other cultural elements in foreign countries and to spread its cultural values worldwide. Especially during the Cold War period, the two great powers, the United States of America, and the Soviet Union, used cultural diplomacy intensively in a period of hardening ideological conflict. In this process, literature, cinema, and art played an important role in international politics.

This article examines how Nazım Hikmet's works were used through Soviet cartoons as an important example of cultural diplomacy in the past and how Soviet culture was promoted in foreign countries. Nazım Hikmet is recognized as an important figure of Turkish literature and is known for his commitment to socialist ideology. For this reason, the Soviet Union had the opportunity to use his works as a tool in the international arena in the past.

During the Cold War, when the political, military, and ideological struggle between the Soviet Union and the United States was ongoing, cultural diplomacy emerged as a softer power. Marketing culture between states is an important international relations issue that is associated with concepts such as cultural diplomacy and soft power, as it was in the past. A good cultural understanding also enables the development of good policy (Çeçen, 1984). In addition to ideological warfare, the Soviet Union used literature and cinema to promote its culture in foreign countries. The works of Nazım Hikmet were taken into consideration as part of this strategy of the Soviet Union.

This article aims to examine how the works of Turkish poet and writer Nazım Hikmet have been marketed, especially through cartoons in Russia. It examined how Nazım Hikmet's works were used as a means of cultural diplomacy and the consequences of such cultural exchange. Nazım Hikmet's works have had a great influence both in Turkey and abroad. Especially during the Soviet Union, Nazım Hikmet's poetry and writings found a large fan base in Russia. The merging of Nazım Hikmet's works with Soviet cartoons has made many important contributions in terms of cultural exchange. This merger helped both Turkish and Soviet cultures to better understand each other and work together. Firstly, the association of Nazım Hikmet's works with Soviet cartoons highlighted several shared values and experiences between the two societies. Nazım Hikmet is known for his works that deal with universal themes such as humanity and justice. These themes have great significance in both Turkish and Soviet societies. Therefore, the transfer of these works to the cartoon format has enabled both societies to meet on common ground.

Moreover, the combination of Nazım Hikmet's works with Soviet cartoons emphasised the similarities and differences between the two cultures. This increased mutual understanding and tolerance. Discovering the common values between the two cultures made people feel closer to each other. At the same time, understanding the differences enriched cultural diversity. The merging of Nazım Hikmet's works with Soviet cartoons also played an important role in cultural diplomacy. This merger led to better communication and co-operation between the Turkish and Soviet societies. The discovery of these works by the two societies helped to share a common cultural heritage and to pass this heritage on to future generations. In conclusion, the combination of Nazım Hikmet's works with Soviet cartoons has made significant contributions in terms of cultural exchange. This merger highlighted the common values and experiences between the two cultures, increased understanding and strengthened cultural diplomacy. The discovery of these works by both societies enabled them to find common ground and reach a deeper understanding.

2. Nazım Hikmet and His Works

Nazım Hikmet's socialist views and the universal quality of his poetry made him an internationally recognised writer. Nazım Hikmet (1902-1963) was born in Thessaloniki in the early 20th century and grew up in Istanbul. He is recognised as one of the foremost poets of Turkish literature. His life, works and intellectual legacy have had a great impact both in Turkey and internationally. Nazım Hikmet's socialist views and universal poetry made him an internationally recognised writer. Hikmet, who was interested in writing at a young age, continued his literary education in Germany and Moscow. He was interested in socialist thought and placed it at the centre of his life. Nazım Hikmet produced works in many genres of

literature. He wrote poems, novels and stories. These works have been internationally recognised and admired (Miğdis & Demirel, 2020).

2.1. Artworks

Poems: Nazım Hikmet's poems deal with universal themes such as love, human rights, freedom and justice. His poems have both emotional and intellectual depth. His works such as "Şeyh Bedreddin Destanı", "Memleketimden İnsan Manzaraları", "Varan 1" and "Kan Konuşmaz" have an important place in the Turkish poetry tradition (Yetiş, 2018)

Novels and Stories: Nazım Hikmet's novels and stories also deal with social problems and human relations. His works such as "Walnut Tree (Ceviz Ağacı)" and "Darkness Moon (Ay Karanlık)" are considered among the classics of Turkish literature (Bakır, 2022).

2.2. Intellectual Heritage and International Impact

Nazım Hikmet integrated socialist thought into his poetry and writings. His intellectual heritage includes themes such as class struggle, workers' rights, equality, and justice. Hikmet's works have reflected the search for individual freedom and social equality. His socialist views advocate the idea that society should be organized in a more just way. Nazım Hikmet also made a great impact internationally. His universal themes and socialist views were appreciated by readers worldwide. Hikmet gained a large following, especially in the Soviet Union and other socialist countries. He also collaborated with other famous poets from around the world, such as Pablo Neruda and Louis Aragon, and became an internationally recognized writer (URL-1). In addition, Nazım Hikmet is considered an important figure of Turkish literature and world literature. His life, works and intellectual legacy have had a great impact both in Turkey and internationally. His socialist views and poems of universal quality have enabled him to leave a lasting legacy in literature.

3. Soviet Union and Cartoons

It is known that cartoons were used to spread ideologies in the Soviet Union (Yaman, 2021:64). In particular, the Soviet Union used cartoons as an effective tool to spread their ideas through the works of Nazım Hikmet.

The Soviet Union's dissemination of Nazım Hikmet's works can be considered as a part of Soviet culture and political propaganda. Especially Hikmet's commitment to socialist ideology and the fact that his poems dealt with the problems of the working class may have been effective in the Soviet Union's support for him. Within the framework of the Soviet Union's policy of providing support to communist movements in other countries, Nazım Hikmet's works were promoted and disseminated in the Soviet press and cultural events. According to Bendazzi: "Soviet cartoons originated directly from political manifestos and satirical short stories" (Bendazzi, 2006: 46).

During the Soviet Union period, some cartoons bearing Nazım Hikmet's name or based on his works were produced. These cartoons were produced in order to introduce Hikmet's works to a wider audience in the Soviet Union and to deal with subjects that were considered compatible with his socialist ideology. Turkish poet Nazım Hikmet wrote two cartoon film scripts, "Sevdalı Bulut" and "Güneşin Sevinci", especially during his stay in the USSR (Güneş, 2012: 16). These cartoons can be considered as an example of how much Hikmet's works influenced Soviet culture and society (Kaba, 2014). Apart from these, there are some films about Nazım Hikmet. Here are some examples:

"Nazım Hikmet - An Art of Harmony (Bir Uyum Sanatı)" (1962) (Назим Хикмет /Искусство согласия): This Soviet animated film depicts the life and works of Nazım Hikmet. Hikmet's poetry and intellectual heritage are presented in a visual narrative through the cartoon.

"Bird of Akyol (Akyol Kuşu)" (1981) ("Птица мира): This animated film is based on the poem "Akyol Kuşu" by Nazım Hikmet. The story of the poem is presented educationally and emotionally for children.

"Nazım Hikmet - Voices and Silences (Sesler ve Sessizlikler)" (1990) (Назим Хикмет /Звуки и молчание): This animated film is a documentary about the works and life of Nazım Hikmet. Hikmet's poetry and intellectual heritage are visually represented in the cartoon.

4. Marketing of Culture and Soft Power

The marketing of culture and the concept of "soft power" is one of the strategies frequently used by states to be effective in international relations (Toprak Ökmen & Ökmen, 2022). This article will focus on how Nazım Hikmet's works were used as a "soft power" tool by the Soviet Union and examine the effects of this strategy on international relations.

Marketing of Culture: Marketing of culture is a strategy used to promote a country's cultural values, art, literature, music and other cultural products to foreign publics. It is a way of shaping the image of a country in the international arena (Oğuz, 2011). Marketing culture can be used to promote tourism, attract investments and support foreign policy objectives. Marketing a country's culture is a powerful strategy used to promote and share that country's identity and image around the world. Marketing of culture enables a country to make a voice on the international stage through its rich heritage and can have positive results in many ways (Özdemir, 2011).

4.1. Marketing culture to promote tourism

Marketing culture has the potential to revitalize the tourism industry. Many tourists want to experience the local culture and discover the differences in the places they travel to. Therefore, highlighting a country's cultural assets can attract tourists. For example, Japan's traditional tea ceremonies, temples and traditional kimonos increase the country's tourist attraction. Marketing culture can help the tourism industry grow and contribute to local economies.

4.2. Marketing of culture to attract investment and promote economic growth

The marketing of culture has the potential to attract foreign investment. If a country is considered to be culturally attractive, foreign investors may be inclined to invest in that country. For example, the French fashion industry has made a huge impact around the world and attracted foreign investors to France. Furthermore, a country promoted through cultural events, fairs and festivals can increase trade relations and foreign investment. Marketing culture can support economic growth.

4.3. Marketing culture in support of foreign policy objectives

The marketing of culture can also strengthen a country's foreign policy objectives. Cultural diplomacy can strengthen international relations by promoting a country's cultural products around the world. In particular, well-known people and works in fields such as art, music and literature can increase a country's influence in the international arena (Erkurt, 2020). For example, the works of an author who has won the Nobel Prize for Literature can contribute to foreign policy objectives by highlighting the country's literary heritage. Marketing culture can help diplomacy by promoting international co-operation and understanding (Alexander, 1988). In conclusion, marketing of culture is one of the methods of sharing and promoting a country's cultural heritage, art, literature, music and other cultural products with the world. This strategy has a great potential to promote tourism, attract investments, support foreign policy objectives and strengthen the image of the country in the international arena. Marketing of culture is an important tool for a country to share its identity and values with the world and increase understanding. Therefore, countries need to focus on this strategy to effectively promote their cultural heritage and share their cultural values with more people around the world.

Soft Power: Soft power is a concept defined by Joseph Nye of Harvard University (Özel, 2018). Soft power is defined as the ability of a country to manipulate other countries to its will. Compared to hard power (military power), soft power refers to a country's ability to influence by using its cultural, ideological and diplomatic appeal. Increasing a country's soft power is important to gain more credibility and support its policy objectives. Being influential on the world stage is no longer only possible through military power, but also through soft power. Soft power refers to a country's ability to use its cultural, ideological and diplomatic

charm to sway other countries in its favour. While hard power utilises coercive means such as armed forces and economic pressure, soft power creates influence through a country's attractiveness and values. Increasing a country's soft power plays a critical role in gaining greater credibility and supporting its policy objectives.

4.4. Cultural Influence and Reputation

Cultural soft power means that a country's cultural products such as its art, literature, music, fashion and traditions are recognised and loved worldwide. In particular, cultural products such as Hollywood films, American pop music, Italian cuisine or French luxury fashion are factors that strengthen the soft power of these countries. Other countries understand the cultural identity of these countries more closely by getting acquainted with these cultural products (Bardakçı, 2014). This increases understanding between countries and strengthens diplomatic relations. Understanding culture also enables societies to develop better relations with each other (Bardakçı, 2012).

4.5. Ideological and Value Based Soft Power

A country's ideology and values form the basis of its soft power. Defending universal values such as democracy, human rights and freedom can be effective in gaining the respect of other countries. Similarly, scientific and technological achievements can also increase a country's soft power. For example, a country's space exploration or environmental protection projects can help it gain respect around the world.

4.6. Diplomacy and co-operation

Diplomatic soft power reflects a country's ability to co-operate with other countries. Keeping diplomatic relations warm and positive is key to developing understanding and co-operation with other countries. Diplomatic soft power promotes co-operation rather than conflict by seeking peaceful solutions. This creates a favourable image in the international community and supports the country's foreign policy objectives. In conclusion, soft power is a concept that is gaining more and more importance in today's world. A country's ability to influence not only through hard power but also through its cultural, ideological and diplomatic appeal provides a great advantage in international relations and diplomacy. Increasing soft power enhances a country's reputation, strengthens diplomatic relations and supports policy objectives (İsfendiyaroglu and Akkaya, 2020). Therefore, investing in soft power strategies and sharing their cultural and ideological richness with the world can help countries become more effective and influential on the international stage. When we look at the entire work, it is clearly understood that Nazım Hikmet, while defending the idea of socialism, reflected this in his poems and literature. Based on this, the Soviet Union played an important role in supporting and adopting socialism in the international arena by incorporating Nazım Hikmet's poems and stories with socialism content into cartoons.

5. Nazım Hikmet's Works and Soviet Soft Power

Nazım Hikmet is an important figure in Turkish literature and is known for his commitment to socialist ideology. By supporting Hikmet's works, the Soviet Union promoted their ideology and culture in foreign countries through him. This situation, especially with the development of media tools, has enabled the use of literary products as a tool of culture in many political and social fields (Bars, 2017: 225). In this way, the Soviet Union aimed to increase its own cultural appeal by promoting Nazım Hikmet's poems and writings in international literary events and publications. The Soviet Union's attempt to increase its own cultural appeal by promoting Nazım Hikmet's works in international literary events and publications can be explained for several reasons:

Ideological Propaganda: The Soviet Union aimed to spread their communist ideology worldwide (Erdur, 2019, 68). Nazım Hikmet's recognition as a poet with socialist ideas could have encouraged the Soviet Union to support those who adopted this ideology. Hikmet's works could have been used as a platform to spread socialist ideas.

Cultural Diplomacy: The Soviet Union was trying to strengthen its relations with other countries through cultural diplomacy (Erdur, 2019). Supporting a well-known writer such as Nazım Hikmet could help Soviet culture gain acceptance abroad and increase the Soviet Union's cultural influence.

International Relations: Nazım Hikmet may have been used as a tool in the relations between the Soviet Union and Turkey (Başaran, 2015). The use of Nazım Hikmet by the Soviet Union helped to spread Soviet culture and ideology. Hikmet's works were used as a powerful tool for Soviet propaganda, as they contained themes of socialist values and class struggle. Especially during the Cold War, it contributed to the Soviet Union's effective cultural influence in the international arena. Nazım Hikmet's works were used by the Soviet Union as part of its cultural appeal, constituting an example of its soft power strategy. By promoting Hikmet's works in the international arena, the Soviet Union spread its ideology and culture in foreign countries (İnanır, 2020). This provides an important example of how the concepts of cultural marketing and soft power can be translated into practice through their impact on international relations.

However, it is debatable whether such a strategy was successful only by promoting Nazım Hikmet's works. Nazım Hikmet himself did not regard literature and art as a means of political propaganda and preferred to be recognised as an independent artist. Such attempts by the Soviet Union could have harmed Nazım Hikmet's personal and artistic freedom and led to a critical viewpoint. In conclusion, the Soviet Union's attempt to support Nazım Hikmet may have been motivated by both ideological and political reasons. However, the consequences of this initiative have been complex, and its political and cultural impact, as well as Nazım Hikmet's literary legacy, must be assessed.

6. Results and Discussion

This article analyses how the Soviet Union used the works of Nazım Hikmet as a tool of cultural diplomacy and how Soviet culture was promoted in foreign countries and reaches a number of important conclusions. It is also discussed how Nazım Hikmet's works have had an impact at the international level and how they have contributed to cultural exchange. In addition, it provided a clear example of how the Soviet Union used cultural diplomacy by promoting Nazım Hikmet's works in foreign countries through Soviet cartoons. Inspired by Hikmet's poems and writings, Soviet cartoons aimed to promote Soviet ideology and culture abroad. In this article, how Nazım Hikmet's works were marketed through Soviet cartoons and the effects of this event on cultural diplomacy are also discussed. It also touches upon the Soviet Union's promotion of Nazım Hikmet's works through Soviet cartoons, making his poems and writings accessible to audiences in different countries. These cartoons were presented as a reflection of Soviet culture and socialist ideology by visually conveying Hikmet's works. This made Hikmet's works more internationally recognised and attracted the attention of those interested in socialist thought. It also constituted an example of cultural diplomacy. Cultural diplomacy is a strategy used to promote a country's cultural, artistic and educational values in foreign countries. By disseminating Nazım Hikmet's works through cartoons, the Soviet Union increased its own cultural appeal and aimed to spread socialist ideology. This contributed to the Soviet Union's influence in international relations. However, the effects of this strategy are complex. Nazım Hikmet did not support the use of his works as a means of political propaganda and preferred to be recognised as an independent artist. This points to the tension between the Soviet Union's cultural diplomacy and Nazım Hikmet's personal and artistic freedom.

The article also emphasised how cultural diplomacy played an important role during the Cold War. While the ideological struggle continued, cultural diplomacy emerged as a softer power and was part of the competition between the Soviet Union and the United States. In conclusion, this study examined the complex relationship between cultural diplomacy, literature and cinema, and how the Soviet Union sought to increase its ideological and cultural influence abroad. This examination of how Nazım Hikmet's works were used as part of Soviet culture can lead to further research and discussion in the fields of cultural diplomacy and international relations. This can help us better understand how culture, as an important component of cultural exchange and ideological struggle, is used in international politics.

The promotion of Nazım Hikmet's works through Soviet cartoons also represents an example of cultural exchange. By introducing Hikmet's works to a wider audience, these cartoons encouraged cultural exchange. Nazım Hikmet's works functioned as a cultural bridge between the Soviet Union and other countries and helped people to get to know different cultures more closely. By promoting Hikmet's works, the Soviet Union increased its own cultural influence and demonstrated the marketing of culture and the use

of soft power as an effective strategy in international relations. This is an example of promoting cultural exchange and emphasises how Nazım Hikmet's works had an impact at the international level and contributed to cultural exchange.

As can be understood from the study, Nazım Hikmet himself and his works were seen as an image of socialism in themselves. and his international personality and literature were seen and adopted as a good tool for the dissemination of ideas for the Soviet Union. "Nazım Hikmet's poems were used in his films - An Art of Harmony (1962) / Bird of Akyol (1981) / Voices and Silences (1990) to spread socialism and to impose socialist thought, especially on children. In this respect, it is possible to see literature as a tool of cultural exchange. .

In addition, it can be said that Nazım Hikmet's socialist ideas had a cultural diplomatic mission in the relations of the communities within the Soviets with Turkey. Because, Nazım Hikmet is seen and appreciated as an important Soviet figure even in today's Russia.

The current study is a good example of how literature and literary figures can undertake important missions in cultural exchange, which is not mentioned much in the literature. The current study will provide an important preliminary projection for future studies.

This study also addresses an important issue that can contribute to the development of cultural exchange and international understanding. Furthermore, this study will contribute to the wider debate on this topic by providing an important example at the intersection of cultural diplomacy, international marketing, literature, cinema and international relations.

References

- ALEXANDER, J. C. (1988). *Culture and political crisis*. J. C. Alexander, & J. C. Alexander (Yay. Haz.), Durkheimian sociology: cultural studies içinde (ss. 187-224). Cambridge: Cambridge University Press.
- BAKIR, S. (2022). *Nâzım Hikmet'in Romancılığı*. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (74), 296-304. <https://doi.org/10.54614/JTRI.2022.4595>
- BARDAKÇI, H. (2012). *Kültür ve Ticaret*. İstanbul: Cinius Yayınları.
- BARDAKÇI, H. (2014). *Uluslararası Pazarlamada Kültürel Unsurların Önemi ve Azerbaycan Araştırması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi, İstanbul Ticaret Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BARS, M. E. (2017). *Kültürel Değerlerin Aktarımında Halk Edebiyatı Ürünlerinden Yararlanma*. Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 10 (2), 217-228. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/erzisosbil/issue/32860/365089>
- BAŞARAN, A. (2015). *Siyasi İlişkiler-Kültürel İlişkiler Etkileşimi: Türk-Rus İlişkileri Örneği*. Avrasya Etüdleri, 48 (2), 101-142. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/avrasya/issue/35348/392452>
- BENDAZZI, G. (2006). *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*. John Libbey & Company Ltd., London.
- ÇEÇEN, A. (1984). *Kültür ve Politika*. İstanbul: Hil Yayınları.
- ERDUR, O. (2019). *Türk-Sovyet Kültürel İlişkilerinde Muhsin Ertuğrul*. Karadeniz Araştırmaları. XVI/61: 66-77.
- ERKURT, G. Ş. (2020). *Karşılaştırmalı Edebiyatın Yerel Kültür Simgesi Tarihi Şahsiyetlerin Tanınırılığına Olası Etkisi*. KARE, 10, 62-80.
- GÜNEŞ M. M. (2012). *Nazım Hikmet'ten Çizgi Filmler*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları.
- İNANIR, E. (2020). *Kültürel Bir Aktarım Olarak Rus Sineması*. Uluslararası Toplumsal Bilimler Dergisi, 4(2), 1-12. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/toplumsalbilimler/issue/59324/836019>
- İSFENDİYAROĞLU, Y. VE AKKAYA, Ö. (2020). *Kamu Diplomasisinin Bir Aracı Olarak Kültürel Diplomasi: Küba Kültür Derneği Örneği*. Global Media Journal TR Edition, 10 (20), Bahar Sayısı.

- KABA, F. (2014). *Çizgi Filmlerde Grafik İfade ve Konu Açısından Kültürel Etkiler: Türk Çizgi Film Örnekleri*. Selçuk İletişim, 8 (3), 163-181.
- MIĞDIS ŞEKER, L., & DEMİREL, E. (2020). *Nâzım Hikmet'in Edebiyat Alanındaki Konumuna ve Eserlerinin Çeviri Yoluyla Dolaşımına Kısıtların Olumlu Etkileri*. Çeviribilim Ve Uygulamaları Dergisi (29), 83-116. <https://doi.org/10.37599/ceviri.811068>
- OĞUZ, E. S. (2011). *Toplum Bilimlerinde Kültür Kavramı*. Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt 28, Sayı 2.
- ÖZDEMİR, N. (2011). *Edebiyat ve Ekonomi Kültürel Ekonomik Bir Alan Olarak Edebiyat*. Millî Folklor, 23 (91).
- TOPRAK ÖKMEN, A. G. & ÖKMEN, Y. E. (2022). *Kültürel diplomasiye bütünleşik bir örnek: Hallyu dalgası üzerine bir araştırma*. Sosyal Mucit Academic Review, 3(1), 17-47. doi: 10.54733/smar.1103629
- YAMAN, B. (2021). *Çizgi Roman Geleneğinin Yaşatılması Kapsamında Halk Edebiyatı Anlatılarının Çizgi Romana Dönüşümü ve Çevirileri Yoluyla Kültür Aktarımı*. Dünya Dilleri, Edebiyatları ve Çeviri Çalışmaları Dergisi, 2(1), 57.
- YETİŞ, K. (2018). *Nazım Hikmet'in Memleketimden İnsan Manzaraları Kitabındaki Kişiler/Tipler*. Aydın Türklük Bilgisi, 4(6), 53-98.

İnternet Kaynakları

URL-1: <https://www.nhkm.org.tr/nazim-hikmetin-yasamindan-kesitler/7/>, (Retrieved from 20.02.2024).

KÜLTÜRÜN VARLIğINI DEVAM ETTİRME REFLEKSLERİNDEN BİRİSİ OLARAK AYRIŞMA

Turgay KABAK*

 z

İnsanoğlunun  retimi olan her şeyi kapsayan kültür, üzerine en çok çalışılan konulardan birisidir. Antropoloji, arkeoloji, sosyoloji, etnoloji gibi birçok disiplin, kültürü merkezine alarak; ancak farklı açılardan kültüre bakarak çalışmalar yapmaktadır. Kültürle ilgilenen ve diğerlerine göre daha genç olan bir disiplin de folklor disiplinidir. Kurulduğu 1846 yılından günümüze hızla gelişen bu disiplin hem inceleme alanının genişliği hem de uyguladığı kuram ve yöntemlerin zenginliğiyle kültür araştırmalarına çok büyük oranda katkı sunmuştur. Sözlü kültür ürünlerinden somut ve somut olmayan kültürel mirasa kadar çok geniş bir yelpazede inceleme yapan folklor bilimi kültürün daha iyi anlaşılması ve yaşatılması için yerel ve uluslararası otoritelere çok önemli bilgiler sunmaktadır. Bu çalışmada folklorik bir bakış açısıyla kültürün ayrışma fonksiyonu incelenmiştir. Nasıl ki hücreler organları, organlar da insan bedenini oluşturuyorsa kültür de motif, kült, sembol, davranış gibi küçük yapı taşlarının birleşimiyle oluşmaktadır. Bu yapı taşları kültürel ögeleri, kültürel ögelerin birleşimi de bir milletin kültürünü oluşturmaktadır. Kültürel  geleri oluşturan motif, sembol, kült gibi yapı taşları, geleneğin zayıflaması, sözlü kültürün unutulması/unutturması, işlevini kaybetme ve kültürel etkileşim gibi durumlarda bütünden ayrılarak başka bir parçanın içerisine girmekte eski kültürel ögeyi yeni kültürel yapının içinde yaşatmaya devam etmektedir. Böylece kültür yok olmamakta, sürekli kendini yenileyebilmekte ve yeni kültürel üretimler yaparak kültürel sürekliliği sağlayabilmektedir. Bu durumun gelecekte de devam edeceğine dair elde güçlü doneler mevcuttur. Çalışmada tespit edilen bu durum sebepleriyle birlikte incelenerek bu fonksiyonun, kültürel ögeler üzerinde uygulanmasına “Ayrışma Kuramı” denilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ayrışma, kuram, ayrışma kuramı, folklor, kültür.

* Doç. Dr. Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Konya/Türkiye.
turgaykabak@gmail.com. ORCID: 0000-0002-0823-3074

DISINTEGRATION AS ONE OF THE REFLEXES OF CULTURE TO SUSTAIN ITS EXISTENCE

Abstract

Culture, which encompasses everything produced by humanity, is one of the most extensively researched subjects. Various disciplines such as anthropology, archaeology, sociology, and ethnology all focus on culture, but they conduct studies by addressing it from different perspectives. A discipline relatively newer than others that focuses on culture is folklore studies. This rapidly developing discipline since its establishment in 1846 to present has made significant contributions to cultural studies, both in terms of the breadth of its research scope and the abundance of the theories and methods it employs. Folklore science, which examines a wide range of topics from oral cultural products to tangible and intangible cultural heritage, provides very important information to local and international authorities for a better understanding and survival of culture. In this study, the disintegration¹ function of culture is analyzed from a folkloric perspective. Just as cells form organs and organs constitute the human body, culture is formed by the combination of small building blocks such as motifs, cults, symbols, and behaviors. These building blocks constitute cultural elements, and the combination of cultural elements constitutes the culture of a nation. In situations like the weakening of tradition, forgetting/make forgotten in oral culture, loss of function, and cultural interactions. The building blocks that constitute cultural elements, such as motifs, symbols, and cults, detach from the whole and enter into another part and continue to preserve the old cultural element alive in the new cultural structure. Thus, culture does not cease to exist; it can continuously renew itself and ensures cultural continuity by engaging in new cultural productions. There is strong data that this situation will continue in the future. This situation identified in the study was examined together with its causes, and the application of this function on cultural elements was termed “Disintegration Theory”

Keywords: Disintegration, theory, disintegration theory, folklore, culture.

Introduction

One of the most discussed, debated, and studied concepts, culture, is the common core of many scientific disciplines today. Folklore, one of the disciplines that has culture in its starting point, is among the young disciplines that acquired the status of a scientific field in the 19th century. With the influence of geographical discoveries, folklore researches, initially started with an amateur manner through the quest for tracing the origins of European nations, evolved over time into a scientific discipline with contributions from disciplines such as anthropology, sociology, archaeology, ethnology, theology, and history. The term "folklore," used by W. John Thoms in the article he published in the journal *Atheneum* in 1846, was accepted worldwide and became the name of the discipline (Çobanoğlu, 2015: 19-24). The widely accepted equivalent of this term in Turkish is 'halk bilim' (folklore). The aim of this study is to examine the disintegration feature of culture, taking into account the theories put forth in the field of folklore, and to place this subject on a theoretical basis.

The scientific journey of folklore started with the Grimm Brothers' work "Household Tales" rapidly developed, proving itself within a short period of time, and quickly became as an independent discipline (Çobanoğlu, 2015: 23-24). The rapid development of folklore into an independent discipline was also significantly led by the theories and methods employed during the research and examination phases. In folklore, data in field-based studies was typically collected through methods such as observation, participant observation, and interview (Ekici, 2010: 64-67).

In order to analyze the obtained data, theories and methods, many of which are also employed by other disciplines such as anthropology and linguistics, were used. We can categorize these theories, which aim to understand and interpret cultural elements obtained from the field, into three main groups: early theories, text-centered theories, and context-centered theories.

Early Theories

Among the early theories, the theory known as "Mythological Theory" or "Mythological School" is the first. The emergence of this theory is based on J. Grimm's application of the 'comparative linguistics' method, which he originally employed for the German language and its dialects, to oral cultural products. J. Grimm also applied his method, which aims to reveal common language families, to folklore products. He gave priority to myths among these products. According to J. Grimm, oral poetry is of utmost importance because of the development stages it has gone through since the earliest times, and these genres, forming a vast repertoire alongside genres such as riddles, proverbs, folktales, jokes, and legends, contain the oldest examples of German beliefs. Grimm meticulously studied the entire corpus of the literature and material he obtained on the German language and literature, resulting in the emergence of his work titled "Deutsche Mythologie" (German Mythology/Teutonic Mythology). This theory, influencing many subsequent researchers, has been further developed (Çobanoğlu, 2015: 117).

Adalbert Khun, who is also a linguist like J. Grimm, studied Indo-European myths by applying the comparative linguistics method. According to the fundamental idea advocated by Khun, many myths are rooted in natural phenomena such as wind, storm, lightning, and thunder. This idea was further developed by Schwartz, a student and follower of Khun (Çobanoğlu, 2015: 118).

Schwartz claimed that lightning is the origin of myths in all groups in his work titled "Der Ursprung der Mythologie" (The Origin of Mythology), published in 1860. According to Schwartz, thunder is so dreadful and frightening for primitive humans that they have associated all supernatural beings with it. Schwartz also associated many myths with the opposition between darkness and light, because, according to him, primitive humans were constantly confronted with this contrast by observing how clouds covered the sun despite their eventual defeat against it. Schwartz argued that what he termed "low mythology," comprising many superstitions prevalent among popular masses, should not be regarded as weak remnants of former times, but rather as the initial manifestations of primitive thoughts (Sokolov, 2009: 54-55).

Schwartz's ideas about the formation of myths later served as an inspiration for the works of the German researcher Max Müller. Müller explained the formation of myths with a phenomenon he himself termed "disease of language". According to Müller, primitive humans, particularly the ancestors of the Indo-Europeans, were thinking concretely; therefore, words initially had a single meaning. However, as language evolved, words began to take on abstract meanings, resulting in the emergence of multiple meanings for words. The meanings, which have become indistinct and interconfused over time, have caused complexity in naming. This semantic confusion Müller referred to as the "disease of language" has resulted in the formation of fantastical ideas about natural phenomena, namely the myths (Sokolov, 2009: 55-56).

Text-Centered Theories

The first theory that comes to mind among the text-centered theories, which represents the second stage in the history of folklore research, is the "Development Theory". The founder of this theory, essentially questioning how cultures and civilizations form, how their similarities and differences emerge, and why some cultures and civilizations develop while others lag behind, is the English anthropologist Edward Burnett Tylor. The first foundations of the theory put forward in the late 19th century is based on the thesis that certain societies have advanced significantly in culture and civilization, while others are still in the early ages, and some fall in between these two, nevertheless, there are many similarities in the beliefs, tools and equipment and oral culture of these nations. According to the development theory, culture and civilization progress in a straight line and, when necessary, underdeveloped societies can produce the cultural elements that advanced societies have. The second most crucial thesis of this theory is that the human spirit is one and the same everywhere. Even when people don't know each other, they can still create similar cultural elements when necessary because the human mind always comes up with the same solutions to the same problems. Development theory explained the situations in which different nations have similar cultural elements with these two theses (Ekici, 2020: 70-71).

The 'Diffusion Theory', which aims to answer similar questions as the development theory, was proposed to determine if there is a primary cultural center in the world. Researchers holding the view of the diffusion theory are divided into two groups. The first group, led by Eliot Smith and his colleagues, argues that the initial center forming culture and civilization in the world is Egypt, while the second group, led by Friedrich Ratzel and Leo Frobenius (also known as the Vienna Diffusionists), posits the idea of multiple centers. According to the core idea of this theory, every nation does not have the capacity to develop culture and civilization. Nations having this capacity due to factors such as nature and geographical location have created culture and civilization, and it has spread to other nations through various means such as migrations, wars, and trade (Ekici, 2020: 72-73).

Another text-centered theory that should be mentioned after the development theory is the "Historic-Geographical Theory / Finnish Theory." This theory played a very important function in its time as it prevented the Scandinavian countries like Sweden, Norway, and Finland from being assimilated and extinct against Russian culture. Elias Lönnrot, a medical student, compiled the famous Finnish epic Kalevala by assembling it from various variants using this method, thus became, in fact, the pioneer of the theory. Then, the founder of the method, Julius Krohn and his son Kaarle Krohn, formed the basis of the theory by identifying the sources of the Kalevala epic, meticulously explaining how parallel texts were discovered and how they spread. Written according to this method, Axel Olrik's book 'The Epic Laws of Folk Narratives,' Stith Thompson's 'Motif-Index of Folk-Literature,' and later the expanded version of Olrik's book under the title of 'The Epic Laws of Folk Narrative Creations' broke ground in folklore studies. These works have paved the way for many studies almost everywhere in the world (Ekici, 2020: 74-75).

This theory is based on comparison, this is why it is also referred to as the comparative method. According to this theory, for instance, identification of the oldest version of a folktale can be achieved by compiling and comparing all its variants. Thus, both the "ur-form," which is the oldest form of the folktale, and how it has spread to different regions can be determined (Dorson, 2006: 11-18). Although it has lost its former popularity today, Historic-Geographical/Finnish theory is still used in folklore studies.

Psychoanalytic theory, like the Historic-Geographical Finnish theory, is another text-centered theory that continues to be applied in folklore studies today, which is, in fact, widely used in a broad range of fields from psychology to literature. Wilhelm Wundt laid the foundations of experimental psychology as a scientific discipline. Based on this discipline, psychoanalysis was founded and introduced to the world by Sigmund Freud, his student Carl Gustav Jung, and their followers. Freud's primary focus of his studies was on the formation and meaning of dreams; however, when he was unable to explain dreams and how the subconscious works, he started to utilize elements of folklore such as myths, tales, jokes and taboos. According to Freud, dreams reflect the subconscious, especially the traumas of childhood. Myths are the dreams of societies. They reflect the fears and profound traumas that societies experienced in past dark ages. Freud's theory has resonated widely, but it was criticized for its foundational emphasis on sexuality. It was his student Jung and his followers who reversed this situation and put the theory on a more solid foundation (Ekici, 2020: 86-87).

The last group to be mentioned among text-centred theories are structuralist theories and methods. Although all text-centred theories are concerned with text structure to some extent, structuralist methods differ from the others as they attempt to reach conclusions based on the basic features of text structures (Ekici, 2020: 91).

In structuralist theories, structural methods that analyze the biography of the hero occupy a very significant place. Researchers like J. G. Hanh (who identified around sixteen common points) and Otto Rank who noticed similar characteristics among the heroes in religious, mythic, and epic narratives, have been pioneers in the development of this method. However, the most extensive study on the biographies of heroes, particularly in folk narratives, was conducted by Lord Raglan. In his book titled "The Hero: A Study in Tradition, Myth, and Drama" Raglan identified 22 characteristics of heroes and suggested that the number of traits could be further increased. According to him, the narrative plot revolves around these characteristics and is completely fictional (Ekici, 2020: 91-92).

The aim of the method known as the "Morphological Method", which was proposed by the famous Russian folklorist Vladimir Propp within the structuralist theories, is to investigate not where a tale was produced and by which nation, namely its historicity, but rather for instance, what functional features a fairy tale possesses and the historical origins of these functions. Actually, with this theory, Propp suggested conducting synchronic analysis instead of diachronic analysis. Vladimir Propp achieved a structural definition of tales by explaining how the components that constitute a narrative whole contribute to its overall structure.

Context-Centered Theories

In the history of folklore studies, while each theory has solved certain issues, they have not been adequate in addressing other problems. Thus, while existing theories have been improved, new theories have also been developed. Context-centered theories, emerging to address the shortcomings of text-centered theories, are theories that fundamentally aim to understand and explain the culture that is complex and multilayered. The most significant difference between these theories and their predecessors is that they take into account not only the text, but also the context in which the text is created and performed.

Functionalism, one of the context-centered theories, is a theory that fundamentally questions why cultural elements emerge, what purpose they serve, and what function they have in human life. The starting point of this theory is not the texts of folklore creations but rather the context in which these texts are composed, created, recreated, and transmitted. This is why the theory is classified among context-centered theories. Representatives of this theory, also known as "Anthropological Theory and Method," include figures such as Bronisław Kasper Malinowski, Franz Boas, Margaret Mead, Frances Shapiro Herskovits, and Ruth Benedict. William Russell Bascom is the first scholar to create a model based on his studies on the functions of folklore creations. According to Bascom, folk literature products have roughly 4 functions: a) Entertainment, amusement and recreation, b) Justifying social institutions and rituals, c) Transmission of knowledge and culture to younger generations, d) Relief from social and personal pressures (Ekici, 2020: 96-97). These four functions have been developed through studies and it has been discovered that each cultural element actually has many specific or general functions.

Oral-Formulaic/Composition theory is another context-centered theories. The origin of this theory is related to the resolution of the problem known in the scientific world as the Homeric Question. Milman Parry, the founder of the theory, and his student Albert Bates Lord were working on the epic poems they compiled from Yugoslavia when Parry died, and Lord took over and completed the work. In this study, concepts such as "formula" and "theme" were developed, explaining how even long epics consisting of thousands of lines were memorized and transmitted by performers. The main idea of the theory is based on the notion that, instead of memorizing the entirety of poems, performers learn formulas, constructing other parts based on their own ability and the context of the performance (Ekici, 2020: 99-100). In a sense, this theory explains how the different variants of narrative texts emerged.

In the field of folklore research, it can be asserted that, the most influential theory among context-centered theories is the Performance Theory, whose weight and relevance are increasing day by day. The issue of context and performance, to which all theories examining the formation and transmission of folk knowledge and folk literature creations call attention in some way, is the focal point of the Performance theory. The theory is based on the idea that a folklore product can change entirely or partially depending on variables such as the setting in which it is performed, the conditions of the performer, and the audience. According to the theory, the performer, audience, and performance environment cause changes in the structure, form, genre, and content of a cultural element. Therefore, evaluating a text detaching it from its context will not lead the researcher to accurate conclusions (Ekici, 2020: 100-101).

Besides these theories, various theories that are also used in other disciplines such as ecological theory, feminist theory, and oral history theory are employed in contemporary folklore research, as well. As different dimensions of the culture, which has a multi-layered and complex structure, are continuing to be explored, the need to formulate and use other theories will always remain. Because the phenomenon called culture is a living thing. Many factors contribute to the formation of culture, but three are fundamental: geography, belief, and economy. Culture, built upon these three main foundations, is constantly changing with the contribution of internal and external factors. This is the reason why it is considered as a living thing; because of this reflex of change, transformation and, accordingly, survival.

Disintegration

Actually, every living being possesses a survival instinct, a reflex to sustain its existence. This reflex exists in culture as well since it is alive. No cultural element wants to disappear; they are open to change, but they do not want to vanish. They develop specific reflexes to prevent this. The ability to disintegration is one of the reflexes that culture develops to avoid extinction and ensure its existence. This ability is not an externally imposed artificial skill but a capability developed by culture with its own dynamics in the natural processes.

Disintegration precisely means the separation of a cultural element into its constituent parts and the continuation of its existence within another element. In other words, it is the case in which one or more components that constitute a cultural element separate from the whole and transition to another cultural element, and there, keeping the spirit of the whole and transferring its characteristics to the new element. Through this transmission, cultural vitality and continuity are provided. Cultural elements consist of various building blocks, just as human organs are made up of cells and substances are made up of atoms. Examples of these building blocks are motifs for oral culture narratives, cults for beliefs, symbols, images and figures for other cultural elements. In the transfer of parts through disintegration, variables such as similarities between cultures and needs play a significant role.

Disintegration feature exists in all oral culture products; however, the first that needs to be examined is myths. In Eliade's definition, myths are narratives that recount a story that happened and was over in the earliest time, in the beginning, in the time specific to tales (2001: 16). Since myths originated from the mental activities of humans seeking to understand themselves, their environment, and the universe, as well as the events occurring within it, and since they are the very first narratives created by humans, myths disintegrated into their constituent elements, and then continue to exist in all narrative genres, including epics, fairy tales, legends, and others. For example, horse is an important motif in Turkish mythology. From the earliest

periods, it has been regarded as an animal associated with the sky and resembling it (Roux, 2011: 35). Among the ancestral animals known to the Khitans, there is a pair consisting of a horse and a bovidae (Roux, 2002: 191). The Yakuts also have mythical texts describing the birth of a creature as half horse and half man, from which the man is told to have derived. Additionally, the horse was the most prominent sacrificial animal in the old times. A horse with white fur is sacrificed to Ürüñ Ayı Toyon (Dilek, 2014: 28). As can be seen, horse, which was a significant motif in the mythological era and present in numerous myths, did not disappear with the end of the mythological era. The horse motif in myths has managed to integrate into epics, which are literary products of the new period, by separating from the myth to which it originally belongs to. The horse is one of the most foremost motifs in the epics of various Turkic societies. Especially in the epics like Köroğlu and Manas that consist an epic circle, the horse shares the same fate with the hero of the epic, and their birth, naming and death always happen at the same time (Kalenderoğlu, 2006: 98).

The horse motif did not disappear after the epics, as well. Horses, which have extraordinary attributes in mythical narratives, have continued to exist with their exceptional peculiar characteristics in subsequent narrative forms such as legends, folktales, and stories. The horse which we see in epic narratives with its attributes such as guiding, swift travel over long distances, having intuition, emerging from the sea, and ability to fly, has continued to persist in folk tales as well (Çetin 2020: 207).

The horses referred to by their riders in the Göktürk inscriptions conveyed to the epics as the riders referred to by their horses, and from there they have continued to live in folk tales. The statement “Kül Tigin, Bayırkun [ung ak adğı] r [1g] binip oplayu tegdi/ (Kül Tigin mounted Bayırkunun's white studhorse and charged forward” has continued to live in the narrative tradition in the form of mounting of Manas on Akkul, Battal Gazi on Aşkar, Hz. Ali on Döldül into battle (Çetin, 2020: 207).

The same horse motif has also found its place in idioms and proverbs. For example, the horse in proverbs such as "at ölür meydan kalır, yiğit ölür şanı kalır" (the horse dies, the battlefield remains; the hero dies, his glory remains), "at murattır" (the horse is the wish), and "at sahibini tanır" (the horse knows its owner) (Çobanoğlu, 2020: 88-93), bears the traces of the horse motif as the companion of the hero in the past.

As seen in the example of the horse, the figure in the mythological era possesses extraordinary features, and this quality persists as it transitions from myths to other genres such as epics, folk tales, idioms, and proverbs. In other words, the motif keeps its world of meaning and characteristics in other genres in which it is transmitted, and provides the transfer of the characteristics of the narrative from which it is separated to the narrative it is involved in. Thus, cultural continuity is ensured as well.

A similar situation applies to cults, too. Again, from Turkish culture, the tree cult provides an excellent example. In the Altai Epic of Creation compiled by Wilhelm Radloff, a tree with branches reaching up to the sky, that is, uniting the three cosmic realms (underground, earth, and sky) is mentioned. This tree has nine branches and from these nine branches nine human beings were derived, and from these nine people, nine tribes emerged (Ögel, 2010: 453). The tree mentioned here is the ancestor of man. As it also unites the three cosmic realms, it is a sacred tree and the source of the tree of life motif that will be formed later. We can see this sacred tree cult in contemporary legends, weaving patterns and architectural works. In today's Anatolia, there are still trees visited in search of remedies for various ailments. The tree motif is woven by women into rugs and engraved by foremen onto architectural works, especially on mosques (Kabak, 2023a: 117-120)

When giving examples for culture's separation and sustaining its existence within other elements, it is essential to specifically mention weaving. Because many patterns used in today's weavings are symbols of a cultural accumulation from the mythological ages to the present day. For example, patterns like birds (e.g., eagle, goose), fertility and abundance symbols, turtle, camel neck, scorpion, wolf mouth, pitchfork, human, Yörük seal, Yöreyir seal (hands on waist, girl motifs) (Durul, 1987: 1-50) seen in Turkish weavings are motifs that contain animals, fertility symbols and tribe seals of mythological ages. At first glance, they may appear as mere rug motifs; however, upon closer examination, it becomes evident that they are symbols that carry the meaning and worldview of the era they originated from to today.

When viewed in general terms, culinary culture is a whole; however, the individual components constituting this whole are separately foods and dietary habits. A nation's culinary culture is shaped by the combination of various factors such as the geography it resides in, primary livelihood, climate, and vegetation. The old Turks, who led a nomadic life on the vast steppes of Asia, relied on the fundamental food sources of meat and dairy products obtained from the animals they raised. When the Turks migrated to Anatolia, the effects of the new geography and changing economic life led to alterations in their dietary culture; however, due to the disintegration feature of culture, many products managed to find a place in their new dietary culture. For instance, sucuk and pastirma, made from red meat and characterized by their durability, have continued to be consumed here, separating themselves from other foods. Today, Turks continue to make sucuk and pastirma as remnants of their old culinary culture (Kabak, 2023b: 51-70). Yoghurt, like sucuk and pastirma, is one of the foods originated from the Central Asian Turkish culinary culture. The Turks have not only introduced yogurt, a food made from an animal product, milk, to Anatolia but have also spread it to the entire world. This product, which is pronounced as *yogurt* in Italian, *joghurt* in German, *yoghurt* in French, *yoghurt* in English and *jugurt* in Russian (Pedani, 2018: 16), is a cultural element that has separated from the Turkish culinary culture and transferred to the world culinary culture.

The transfer of the word yoghurt from Turkish to other languages can be given as an example of the disintegration feature of language, which is a part of culture. All languages are in relationship with other languages, borrowing and lending words for various reasons such as needs and cultural transmission. These reasons will be discussed in more detail later. The fact that a word separating from one language and transmitting to another language is due to its ability disintegration. While there are many words related to Turkish culinary culture, the word “yoğurt” has been adopted by other languages with the introduction of the food item known as yogurt. This is due to the absence of an existing word in those languages to describe this particular product. The language chose to adopt the word "yoğurt" rather than creating a new term.

A product similar in this regard to yogurt is pizza, which is a creation of Italian cuisine. While not all the products of Italian cuisine spread to the world, pizza has become widespread to the extent that it has entered almost every culinary culture around the world. Pizza is a product, separating from Italian cuisine, has passed on global culinary culture. Like yoghurt, pizza and along with it its name have entered the languages of the countries where it is spread (İşin, 2019: 348).

As seen from the examples provided, cultural disintegration can occur both within a culture itself and among different cultures. While the transfer of the horse motif from Turkish myths to epics, folk tales and proverbs is an example of intra-cultural disintegration, the transfer of yoghurt from Turkish cuisine to other cultures and the transfer of pizza from Italian cuisine to other cuisines are examples of intercultural disintegration.

In order to fully understand the ability of culture to survive through disintegration, it is essential to examine the underlying reasons for this phenomenon. Based on our research, these reasons are as follows:

Culture is intertwined with social life and, for the most part, shaped accordingly. Cultural elements that have a function or relevance in social life persist, while those whose function has ended are expected to fade away; however, through disintegration, culture prevents the extinction of these elements and provides that cultural element like motifs persist in the components created by the new culture. From an external perspective, this seems like a change of form of the cultural element. In fact, the parts separate from the cultural element whose tradition is weakening form a new tradition.

As an example, from Turkish culture, the relationship between myth-epic-folk tale can be given this phenomenon. Like many societies, the Turkish nation's first period is a mythological era, and the cultural production of this period is myths. As time progresses and man's knowledge about nature and himself advances, the mythological era ended, giving way to the nomadic steppe life period, characterized by a primary economic livelihood on animal raising. During this period, the tradition of myth narration weakened, and myths were supplanted by epics. However, the motifs within the myths (e.g., wolf, eagle, horse, sacred tree) separated from the myths and blended into epics, serving as the fundamental building blocks of the epics.

In the following period, especially with the transition to a settled life that started with the migration of Oghuz tribes to Anatolia, the era of epics came to a close; in parallel with new life conditions and the development of the Minstrelsy tradition, folk stories took the place of epics. However, with the end of the epic tradition, the motifs within epics did not disappear. Instead, they managed to separate from epic texts and found a place within folk tales, which emerged as a product of the Minstrelsy tradition. The best example of this is the horse motif. Horses, hero's closest friend, which are endowed with extraordinary gifts such as speaking, flying, and foreseeing the future in epics, also appear with the same features right beside the folk tale heroes. Koroğlu's horse Kırat (Özdamar, 2023) and Beyrek's horse Boz Aygır (Gökyay, 1973: CDXXXVII) can be shown as an example. The transition from epic to folk tale has been provided easier that way. In the 20th century, with the emergence of the novel, cinema, theatre and television, the folk tale tradition weakened; however, the motifs still managed to find a place in new genres. The protagonist of Genghis Aitmatov's novel *The Dreams of the She-Wolf* and Tarkan's companion in the film *Tarkan* (1969) is a wolf, the protagonist of the film *Koroğlu* (1968) is Koroğlu, a figure known from epics and folk tales.

In the cultural structure, the weakening of tradition could lead to the elements that constitute a culture to disappear without being transmitted to future generations or genres. This situation compels a culture to take measures. Culture's solution against this situation is that the cultural element whose tradition is weakened separates its structural components, such as motifs, and integrates them into the newly emerging genre. This way, cultural accumulation is preserved from extinction, and the continuity of tradition and the emergence of a new genre is assured.

Migrations

Migrations, as old as human history, have been triggered and made by various factors such as war, famine, invasion, and settlement policies until today. Some migrations, like The Great Human Migration, were massive, while others were in smaller groups. It is widely accepted among culturalists and theorists that all migrations, whether large or small, carry the culture from one region to another. Similarly, the comparative method, based on the Historical-Geographical Finnic approach, places particular emphasis on the concept of migration while elucidating the formation of the Indo-European language families and the reasons behind the common motifs revealed through motif comparisons.

Compared to settled societies, the concept of migration has been a more decisive factor in the cultural life of nations that have engaged in long-distance and mass migrations, spread over a vast geography from the steppes of Central Asia into the interior of Europe, and from the steppes of Siberia to Africa. As is known, Turks have a rich epic tradition in Central Asia. However, they could not transfer all the epic tradition to Anatolia while migrating because they could not carry it to this new geography due to reasons such as forgetting and change of the way of living. Nevertheless, similar to Europeans, they succeeded in carrying over motifs and heroes. This is not a conscious act of people; rather, it is culture's reflex of self-protection. Continuing with the theme of epics, the hero of the Alıp Manaş epic, one of the epic heroes of the Turks in Central Asia, has been transposed to Anatolia as Bamsı Beyrek/Bey Böyrek. While the Alıp Manaş epic itself did not make its way to Anatolia, its main hero, Alıp Manaş, has successfully found a place as a hero in the narratives of Dede Korkut in Anatolia (Özkan, 2021: 1067-1073). Similarly, the epic hero Koroğlu from Central Asia has come to Anatolia as a folk tale hero and a minstrel. Today, there exist three different Koroğlu: the epic hero Koroğlu, the minstrel Koroğlu, and the Koroğlu who rebels against the ruler of Bolu (Çetin, 2020: 16-17). Even if the culture could not be able to bring the Koroğlu epic to Anatolia, it succeeded in carrying over its main character and developing a new narrative around him.

The Forgetting/Made Forgotten Feature of Oral Culture

Through oral culture, many narratives, beliefs, and practices have been produced and transmitted within culture. The era described as the primary orality by Ong (2012: 30-41) refers to the period before the invention of writing, in these times all production and transmission were done verbally, through language. Oral environment is of tremendous importance in the birth, growth, and development of culture, contributing to its arrival to the present day, and in its transmission to the future despite various challenges, but it also has its drawbacks. The first one among these is forgetting or cause to forget. The recording space or, in other

words, the memory of oral culture is the human mind. By its very nature, the human mind tends to forget things that are not continuously reminded and used. Additionally, it seeks to forget undesirable, unpleasant situations, and traumas that evoke discomfort. Although this situation may seem to be individual, since the consciousnesses of individuals constitute the collective consciousness in total, when the culture is considered in general, especially cultural elements that lose their tradition, lose their function or are not used because they are no longer needed in new living conditions are forgotten over time. Nevertheless, some parts of these elements separate from their original structures and join another to sustain their existence. For instance, there is a perspective suggesting that seemingly nonsensical word and phrases found in genres such as rhymes, folk verses (mani), fairy tales, and riddles once had magical/mystical meaning in the old times and employed in Shamanic rituals. However, over time, their meanings were forgotten; detached from their original contexts, these words persist within other genres (Duymaz ve Şahin, 2020: 241).

There is also a similar situation in folk beliefs. Today, people on impulse knock-on wood, do not approve cutting young trees, and refrain from trimming nails at night. Most of these beliefs are rooted in the shamanic period. At the present time, the Turks in Anatolia no longer have a connection with shamanism. However, these beliefs, detached from the shamanic tradition, have managed to integrate into Islam and endure to the present day. Many people continue to practice these kinds of beliefs and rituals without knowing their origins and meanings. In this way, culture keeps alive many elements that would normally be forgotten due to the change of context, lost functionality, or negative reception by society.

Loss of Function

One of the reasons that compel culture to separation is the loss of functionality. Each cultural element emerges to address various needs in social life, and as long as these needs persist, the cultural element continues to exist. However, as the need diminishes over time, the existence of the cultural item becomes jeopardized. In such a case, there are two options in front of the cultural element: it either disappears or separates - also changes and transforms- to continue its existence in another cultural element. Strong cultural elements usually take the second path. They do not disappear; instead, they undergo change and transformation, transferring themselves into another cultural element. However, in the 19th century, with the emergence of entertainment mediums such as theater, radio, and cinema, and later television, the tradition of minstrel and the need for minstrels diminished. This led to the weakening of the tradition. Faced with this situation, the minstrel tradition adapted itself to the era through mediums like records, cassettes, and later television, managing to survive. However, as the 20th century arrived, the musical tastes of society began to change. Thus, this tradition found no choice but to disintegrate and continue its existence in other music genres. The soul of the minstrelsy tradition persists within genres referred to as "türkü," Anatolian rock, original music, and others today. These genres continue to be fed by the minstrel tradition in various aspects, including vocal style, melody, musical instruments, lyrics, and composition (Çelikten, 2021).

Cultural Interaction

Cultural interaction is one of the most effective factors that cause cultural products to disintegration and pass from one culture to another. In other words, the main reason for the disintegration between cultures is cultural interaction. Since man is a social being, he has always felt the need to communicate with others and to live together. This is as applicable to individuals as it is to societies, at least to an equal extent. While in the past, interaction between societies generally occurred on the occasions such as migration, trade, border neighborhood and war, in today's era of technology thanks to digital medias like internet, television and cinema, it is possible to interact with a transcontinental culture without any of these above.

Cultural interaction, wherein a cultural element separates from the whole and transitions to another culture, is often related to requirement. For instance, Turks and Mongols lived together for many centuries. When the Mongols established a great empire during the era of Genghis Khan, they benefited from Uighur Turks as clerks and statesmen, because the Mongols lacked a developed culture of state and a tradition of written culture until that time (Çakan, 2019: 22-25).

One of the areas where the transition from one culture to another is most prevalent through disintegration is culinary culture. Culinary culture is a whole comprising numerous elements, including the materials used, preparation methods, kitchen design, and varieties of dishes. Some of these elements can separate and enter the culinary culture of another nation with ease. As previously mentioned, yogurt is a product of Turkish cuisine and has spread to world cuisine, notably in Europe. Turks, living together with Armenians and Greeks in Anatolia, enriched Turkish cuisine by adapting dough-based products from Armenian cuisine and seafood from Greek cuisine. Products from Turkish cuisine such as yoghurt and baklava entered their cuisine. In the Ottoman period, characterized by intensive interactions due to living under the roof of the same country, many dishes from Arab cuisine, such as *herese1*, first entered to the palace kitchen and then to the Turkish cuisine. (Pedani, 2018).

One of the areas where intercultural transition intensively occurs through disintegration today is clothing. Many elements of the Western way of dressing have been transferred to the clothing cultures of other nations with the particular influence of fashion concept. The most apparent example of this is the wearing of suits. People, also with the concerns of social status, wear suits like Westerners on special occasions, ceremonies, or in formal institutions. The suit is a clothing item that Western culture has given to the dressing culture of almost all countries around the world. Almost all heads of state and high-ranking officials wear suits to meetings and negotiations. This has become an almost universal rule.

Intercultural interaction and the transmission of a cultural element into another culture through disintegration are quite normal due to the nature of culture and generally follows a direction from strong culture to weak culture. However, when the cultural transition from a strong culture to a weaker one intensifies, the weaker culture tends to lose its identity, leading to a phenomenon known as cultural assimilation. There are numerous examples of it worldwide. The assimilation of the culture of Native Americans living in America into American culture and the gradual assimilation of Mongols into Turkish culture, resulting in their be Turkicized, can be given as examples. These cultures have not completely vanished in reality; the spirit of the culture still lives in the lands of its origin (e.g. existence of Native American names and some traditions in American culture), but as the culture lost its systematic functioning, only separated elements could survive. Indeed, assimilation is not the complete disappearance of a culture but rather the loss of its systematic functioning. Even though the systematic functioning of a culture is lost, its separated cultural elements persist in other cultures.

The disintegration feature of culture will persist as long as the phenomenon referred to as culture continues to exist. Also indicated by technological developments, one of the main areas for the production and transmission of culture in the future is the digital world. Internet-based movies, series, animations, cartoons, and games have become the most rapid medias for the transmission of culture. It is observed that mythological elements, narratives, and heroes already hold a significant place in these environments. Marvel films, the series Vikings, series centered around the theme of King Arthur, history and war-themed computer games, cartoons featuring heroes such as Keloğlan and Dede Korkut represent the best examples of this. Similarly, the fact that American and European lifestyles affect all cultures with the influence of the digital environment shows us that the transmission of culture through disintegration will continue in the future.

Conclusion

As stated throughout the study, it can be concluded that a culture uses the function of disintegration to prevent its extinction and to pass on to future generations. Thanks to this function, no culture completely disappears; instead, the separated components continue to perpetuate the spirit of that culture.

The function of disintegration is a kind of self-protection reflex of culture and happens spontaneously. Culture puts this function in place in situations like loss of function, forgetting/make forgotten, and being assimilated. As a result, no culture or cultural element disappears, rather they continue to live, albeit changing and transforming. This situation, in fact, provides an answer to the question of the development and diffusion theories of how similar motifs are found in different cultures. Cultural elements sustain their existence through disintegration both spreading within a culture and across cultures. Similar elements are found in different cultures by this means. Considering that the function of disintegration works in every culture and at

all times, this phenomenon could be termed as the “Disinteration Theory”.

Endnotes

1 A dish made with wheat, flour, water and chicken meat.

Bibliography

- ÇAKAN, V. (2019). Uygur Türklerinin Moğol imparatorluğundaki rolü. *Asya Araştırmaları Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(3). 19-28.
- ÇELİKTEN, H. (2021). *Âşıklık Geleneği ve Kültür Değişimleri*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- ÇETİN, İ. (2020). *Türk Halk Hikayeciliği Türkiye Sahası*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2015). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2020). *Tarihte ve Günümüzde Türk Boylarının Ortak Atasözleri Sözlüğü* (s. 88-95). Ankara: Akçağ Yayınları.
- DİLEK, İ. (2014). *At. Resimli Türk Mitoloji Sözlüğü* (s. 28). Ankara: Grafiker Yayınları.
- DORSON, R. M. (2006). *Günümüz Folklor Kuramları*. (Haz. Selcan Gürçayır ve Yeliz Özay). Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- DURUL, Y. (1987). *Anadolu Kilimlerinden Örnekler: 2*. İstanbul: Grafik Sanatlar Matbaası.
- DUYMAZ, A. ve ŞAHİN, H. A. (2020). “Halk Şiirinde Tür ve Şekil” (Ed. M. Öcal Oğuz). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı* içinde (s. 209-286). Ankara: Grafiker Yayınları.
- EKİCİ, M. (2010). *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- EKİCİ, M. (2020). “Kuramlar ve Yöntemler” (Ed. M. Öcal Oğuz). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı* içinde (s. 65-108). Ankara: Grafiker Yayınları.
- ELİADE, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri* (Çev. Sema Rıfat). İstanbul: Om Yayınları.
- GÖKYAY, O. Ş. (1973). *Dedem Korkudun Kitabı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- IŞIN, M. P. (2019). *Avcılıktan Gurmeliğe Yemeğin Kültürel Tarihi*. İstanbul: YKY Yayınları.
- KABAK, T. (2022). “SOKÜM’ün Aktarılmasında Yaşanan Sorunlara Bir Örnek Olarak Bayburt’ta Zanaatlar ve Zanaatkarlık”. *Milli Folklor*, C. 34, S. 17, 176-187.
- KABAK, T. (2023a). *Yazılı Kaynaklar ve Anlatılar Işığında Türk Mitolojisi*. Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.
- KABAK, T. (2023b). *Yerelden Ulusala Doğu Karadeniz Mutfak Kültürü*. Çanakkale: Paradigma Akademi yayınları.
- KALENDEROĞLU, İ. (2006). “Nogay Destanlarında At Motifi”. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, S. 21, 97-117.
- ONG, W. J. (2012). *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözü Teknolojileşmesi* (Çev. Sema Postacıoğlu Banon). İstanbul: Metis Yayınları.
- ÖGEL, B. (2010). *Türk Mitolojisi*. C. 1. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- ÖZDAMAR, F. (2023). *İran Türklerinde Köroğlu Destanı Gelenek, Bilimsel Birikim, İnceleme ve Metinler*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- ÖZKAN, İ. (2021). “Alıp Manaş’tan Bamsı Beyrek’e, Yılmaz” (Ed. Serhat Sabri Yılmaz vd.). *Doğan Kaya Armağanı 70. Yaş Hatırası* içinde (s. 1067-1073). Sivas: Vilayet Kitabevi.

- PEDANİ, M. P. (2018). *Osmanlı'nın Büyük Mutfacı* (Çev. Gökçen Karacan Şahin). Ankara: Hece Yayınları.
- ROUX, J. P. (2002). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini* (Çev. Aykut Kazancıgil). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- ROUX, J. P. (2011). *Eski Türk Dini* (Çev. Musa Yaşar Sağlam). Ankara: Bilgesu Yayınları.
- SOKOLOV, Y. M. (2009). *Folklor: Tarih ve Kuram*. (Çev. Yerke Özer). Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Karacık, P., (2024). Kitap Tanıtımı – Masal Kahramanlarının Tip Çözümlemesi. Yaz: Alsaç, F., *Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:7, Sayı:1, 518 – 521.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 22.02.2024

Kabul / Accepted: 01.04.2024

Kitap İnceleme / Book Review



MASAL KAHRAMANLARININ TİP ÇÖZÜMLEMESİ

Type Analysis Of Fairy Heroes

Perihan KARACIK*

ALSAÇ, Fevziye (2020). *Masal Kahramanlarının Tip Çözümlemesi*, İstanbul: Hiperyayın, s.365, ISBN: 978-625-7845-25-0

* Doktora Öğrencisi, Kastamonu Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Kastamonu/Türkiye. E-posta: prhnalay@gmail.com , ORCID ID: 0000-0001-9294-9253

İçinde var oldukları toplumun kültürel değerlerini yansıtan masallar, Türk kültürü ve edebiyatı için büyük önem arz etmektedir. Geçmişten günümüze kadar masal konusunda pek çok insan araştırmalar yapmış; farklı yönleriyle bu sözlü edebiyat ürününü ele alıp incelemiştir. Masalla ilgili yapılan ilk önemli ve bilimsel nitelikli çalışmalar, Avrupa’da iki yüz yıl öncesine kadar uzanmaktadır (Gümüş, 2015:1). Türkiye’de ise çok sonraları halk biliminin de gelişmesiyle masal çalışmaları önemli ölçüde başlamış, bilimsel nitelikte yapılan çalışmalarla masalların farklı yönleri ele alınıp incelenmiştir. Bu bağlamda masal türü; çok eski zamanlardan beri sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamlarında insanların kültürel birikimlerini, duygularını, düşüncelerini, ahlaki kurallarını aktarma işlevine sahip olmuştur. Masallarda insanoğlunun kendi yaşam gerçeği, beklentileri ve sunduğu çözümler olay ve kahramanlar yoluyla anlatılmıştır. (Helimoğlu Yavuz, 2009: 19). Masallar; asırlardan beri insanların bilgi birikimini, dünya görüşünü, yaşamak istedikleri ile yaşamak zorunda kaldıkları olayları bir arada kendine özgü bir üslupla kendi mantık düzeni içinde geleneksel motif ve milli kabullerle anlatmıştır (Günay, 1992: 666). Toplumların kültürel bellek mekânları olan masallar, değerlerin nesilden nesille aktarımını sağlamıştır. Ülkemizde masalla ilgili araştırmalar, derleme çalışmalarıyla başlamış; masalların sınıflandırılması ve tanımlanması, kökeni, kaynakları, masal tipleri, masal formelleri, masal motifleri gibi unsurlar üzerine yoğunlaşarak ilerlemiştir.

Fevziye Alsaç da masalları farklı yönleriyle incelemiş Anadolu masallarında yapı, izlek ve masal kahramanlarının tip tahlili ile ilgili yaptığı çalışmalarla bilim dünyasına katkı sağlamayı amaçlamıştır. Bu yazıda Fevziye Alsaç’ın “*Masal Kahramanlarının Tip Çözümlemesi*” adlı kitabının tanıtımı amaçlanmaktadır. Kitap, 2020 yılında basılmış olup 365 sayfadan oluşmaktadır. Fevziye Alsaç, son dönemde masallarla ilgili çalışma yapan isimlerden birisidir. Alsaç’ın 2017 yılında tamamladığı *Anadolu Masallarında Yapı, Tema ve Masal Kahramanlarının Tip Tahlili* adlı doktora tezi masalla ilgili yapılacak olan çalışmalara kaynaklık etmesi bakımından önem arz etmektedir. Tanıtımını yapacağımız bu eser de Fevziye Alsaç’ın *Anadolu Masallarında Yapı, Tema ve Masal Kahramanlarının Tip Tahlili* adlı doktora çalışmasının üçüncü bölümünün genişletilmiş ve yeniden gözden geçirilmiş hâlidir. Bu eserin de masallarla ilgili yapılacak tip tahlili çalışmalarında başvurulacak önemli kaynaklar arasında yer alacağı muhakkaktır. Eser; “sunuş”, “ön söz”, “giriş”, “iki bölüm”, “sonuç” ve “kaynakçadan” oluşmaktadır.

Fevziye Alsaç, kitabın ön sözünde halk edebiyatı ürünlerinin kültürel değerleri aktarma işlevinden bahsetmiş; insanların duygu, düşünce ve hayallerinin edebî yaratımlara dönüştüğünü belirtmiştir. İnsanın ruhsal öyküsünün anlaşılmasında psikoloji, felsefe ve edebiyat gibi bilim dallarının yöntemleri arasındaki ortaklığa vurgu yapmıştır. Edebiyat biliminin de insanın sanatsal yaratmalarını içerdiğini bu yaratmaların arka planında nelerin var olduğunu diğer bilim dallarından yararlanarak açıkladığını söylemiştir. Daha sonra eserinde nasıl bir yöntem kullandığına değinen Alsaç, çalışmada edebî eserlerin çözümlemesinde bir nitel araştırma yöntemi olan “içerik çözümlemesi” yöntemini kullanmıştır. İçerik çözümlemesinde ilk olarak çözümleme kategorisi (ana kategori) sonrasında ise alt kategoriler oluşturulur.

Bu eserde çözümleme kategorisi olarak “masal tipleri” alınmış, bu kategori kendi içindeki çalışmalarla tutarlı olarak masal dünyasında yer alan bütün kahramanları içine alan bir kişilik incelemesiyle “ideal/idealize/idealist tipler”, “yardımcı/tamamlayıcı/olumlayıcı tipler”, “engelleyici/karşıt/kart tipler”, “karakteristik tipler” ve “fon tipler” olmak üzere beş ana kategoriye bağlı alt başlıklar şeklinde incelenmiştir. Masallarda tip çalışmalarının genel olarak motif olarak değerlendirildiğine vurgu yapan Alsaç, bu eserinde masalların şahıs kadrosunu kişilik incelemesi olarak sembol diliyle yorumlamıştır.

Masal kahramanlarının çeşitli özellikleriyle çözümlendiği bu çalışma, tiplerin işlevlerini konu edinmesi bakımından ilk olma özelliği de taşımaktadır. Fevziye Alsaç, eserinde Türk masallarının Anadolu sahasındaki ilk derleme metinlerine sahip olan Saim Sakaoğlu; *Gümüşhane Bayburt Masalları*, Ali Berat Alptekin; *Taşeli Masalları*, Esmâ Şimşek; *Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması I-II*, Umay Türkeş Günay; *Elazığ Masalları ve Propp Metodu*, Bilge Seyidoğlu; *Erzurum Masalları*, Mehmet Özçelik; *Afyonkarahisar Masalları*, Mehmet Naci Önal; *Muğla Masalları* adlı çalışmalardaki masal metinlerini kullanmış aynı zamanda uygun örnekteki farklı masal metinlerine de yer vermiştir.

Fevziye Alsaç, eserin “Masal Hakkında Genel Bilgi” adını taşıyan giriş bölümünde masal türü

hakkında bilgi vermiş ve masalın kültürel değerler açısından önemine değinmiştir. Pertev Naili Boratav, Saim Sakaoğlu, Ali Berat Alptekin, Esmâ Şimşek, Bilge Seyidoğlu, Şükrü Elçin, Doğan Kaya'nın masal tanımlarına yer vermiş ve kendisi de bu görüşler doğrultusunda bir masal tanımı yapmıştır. Alsaç masalı; “Hayal ile gerçeğin aynı düzlemde, insana özgü temalarla birleştiği, anlam kazandığı, estetik bir zevkle yaratılmış, olağanüstü olay zaman, mekân ve kahramanlardan oluşan, özel anlatıcılarla icra edilen tekerleme, formellerle kurulu bir yapıyla nesir olarak anlatılan sözlü geleneğin mahsulü edebî metinler” olarak tanımlamıştır (Alsaç, 2020: 24).

Birinci bölüm “Masal Diyarının Göstergeleri/İşlevleri, Tip ve Karakter Kavramları Üzerine” başlığını taşımaktadır. Bu başlık altında masal diyarının ne olduğuna değinen Alsaç, masal atmosferinde olayların ve şahısların gerçek dünyada aykırı olabilecekken kendi atmosferinde olağan olan bir kurguyla işlendiğine değinmiş ve bu bölümü üç alt başlığa ayırmıştır. Bölümün ilk alt başlığı “Masal Diyarı ve Sosyo-Kültürel Göstergeler”dir. Bu başlık altında Alsaç, masalların toplumsal ve kültürel mesajları üzerine değerlendirmelerine yer vermiştir. Masalların birer kültürel bellek mekânı olduğundan, ait oldukları toplumun kültürel değerlerini aktardığından, masallarda gerçek dünyada var olan sorunların ortaya konduğundan ve bu sorunların çözümü için olağanüstü güçleri olan yüceltilmiş kahramanların yer aldığından ve masalların olağanüstülükler içerse de reel dünyadan bağımsız olmadığından bahsetmiştir.

Birinci bölümün diğer alt başlığı “Masal Diyarı ve Metinlerarasılık Göstergeler” başlığını taşımaktadır. Bu bölümde Alsaç, masallardaki evrensel değerlerin ve masallarda yer alan mesajların ne ifade ettiğini ve masalların metinlerarası bir bağlam taşıdığını dile getirmiştir. Bu bölümde masal metninin diğer türlerden farkına da değinen yazar, masalların bazı evrensel deneyimlere ve ümitlere de değindiğini söylemiştir. Masalların evrensel temaları işlediğini; insanın duygu, düşünce ve yaşayışını ifade ediş tarzının ortaklığıyla metinlerarası bir bağlama sahip olduğunu belirtmiştir. Alsaç, masal türünün metinlerarası bir göstergesi olarak masallarda romantizm akımının özellikleri üzerinde de durmuştur. Masal türü, romantik olan söylem yoluyla ortak duyguları ve ahlaki değerleri önceler; yazar bu durumun romantizm akımının temel ilkelerinden biri olduğunu bunun sonucu olarak da masallarda yer alan motif ve tiplerin öncelik kazandığını söylemiştir.

Birinci bölümün son alt başlığı “Masal Diyarında Tip ve Karakter Üzerine” adını taşır. Bu bölümde yazar, edebî eserlerdeki şahısların tip ve karakter olarak iki kalıptan birine yerleştirildiğini dile getirmiş ve bu kavramları açıklamıştır. Masal, efsane, halk hikâyesi, destan gibi olay ağırlıklı anlatılarda kahramanların kişilik özelliklerinin eylemleriyle etkin kılındığını ve masalın iki ana unsuru olan olay ve mesajın tip ve karakterler arayıcılığıyla somutlaştırılıp anlaşılır kılındığını söylemiştir. Masal kahramanının anlatılanların öznesi olarak bir karakter özelliği taşıdığını, benzerlerinin temsiliyetini üstlenmesiyle de bir tip olduğunu söylemiştir. Masal anlatımında tiplerin ön plana çıktığından masalda çizilen kişilik özelliklerinin verilecek mesaja göre kurgulandığından bahsetmiştir. Yazar, edebî bir eser incelenirken karakter ve tipi kesin çizgilerle birbirinden ayırmaya çalışmaktansa eserdeki kahramanların kişilik değerlendirmesi ve olay örgüsündeki fonksiyonları bakımından söylemlerine/yorumlarına bakılması gerektiğini belirtmiştir. İnsanın yaratılış özelliğiyle hem bir karakter hem de ortak davranış ve tepkileriyle tip özelliği kazandığını söylemiştir. Edebî eserlerdeki şahıs kadrosuna hem karakter hem de tip özelliğiyle bakılması gerektiğini ifade etmiştir.

Eserin ikinci bölümü “Masal Kahramanlarının Tip Çözümlemesi”dir. Bu bölümde yazar, masalda yer alan tipleri fonksiyonları/işlevleri bakımından sınıflandırmıştır. Masal metinlerinde şahıs kadrosu olarak tüm evreni ve varlık kavramını sembolize eden bir çeşitlilik olduğundan bahsetmiş; masalda insanların, olağanüstü varlıkların, hayvanların ve bitkiler âleminin bir araya geldiğini söylemiştir. Bir edebî metindeki şahıs kadrosunun bu kadar zengin olmasının masal türüne özgü bir özellik olduğunu ve bu durumun tabiatın canlı kabul edilmesi inancıyla ilişkili olduğunu dile getirmiştir. Bu bölümü de alt başlıklara ayıran yazar, kahramanların şahıs kadrosu olarak yüklendikleri işlevlerin sembolik anlamı üzerine bir değerlendirmeye gitmiştir. İkinci bölümün ilk alt başlığı “İdeal/İdealize/İdealist Tipler”dir. Bu başlık altında yazar bu gruba giren tiplerin arzulan ve takdir edilen davranışların taşıyıcısı olarak özel kılınmış kişiler olduğunu söylemiştir. Bu başlık altında kişiler dünyasında başkahramanı temsil eden tipleri; “Genç Kız/Delikanlı, En Küçük Kardeş, Keloğlan” olarak değerlendirmiştir.

İkinci bölümün ikinci alt başlığı “Yardımcı/Tamamlayıcı/ Olumluyıcı Tipler” dir. Bu başlık altında Alsaç, başkahramana işlevsellik kazandıran norm tipleri ve özelliklerini belirlemiştir. Bu başlık altında ele aldığı tipler içinde “Bilge Tipler” başlığıyla (Hızır, Derviş/Aksakallı/Aksaçlı İhtiyar, Yaşlı Kadın, Çoban, Periler), “Totem Tipler” başlığında (Kuş, At, Yılan, Balık, Köpek, Karınca) masalda yüklendikleri işlevlerle kahramanları tanıtmıştır. “Fedakâr Tipler” içerisinde (Anne ve Eş/Sevgili) tipini ele almıştır. “Engelleyici/Karşıt/Kart Tipler” başlığında başkahramana engel olan tipler ve bu tiplerin masaldaki işlevlerini açıklamıştır. Bu başlığı temsil eden tipler ise şunlardır: “Hilebaz/Tiran Tipler” (Baba, Arap Hizmetli/Çingene, Köse), “Arabozucu/Yıkıcı Tipler” (Üvey Anne, Büyük/Üvey Kardeşler, Hoca/İmam/Müezzin), “Yutucu/Korkunç/Boğucu Tipler” (Devler/Cinler, Cadı/Koca) olarak belirtilmiştir. “Karakteristik Tipler” başlığı altında yazar, masalda işlevselleşen tiplerin, karakter özelliklerini tespit etmiştir. Bu başlık altında Alsaç’ın değerlendirdiği tipler şunlardır: “Kurnaz Tipler”, “Aptal Tipler”, “Akıllı Tipler”, “Hain Tipler”, “Kıskanç Tipler”, “İnatçı Tipler”. İkinci Bölümün son başlığı “Fon Tipler”dir. Bu başlıkta yazar, fon tiplerin tek boyutlu ve derinliği olmayan tipler olarak üçüncü derecedeki kahramanlar olduğunu söylemiş ve fon tiplerin anlatının dekoru ve sahnesi konumunda olduğuna; olay örgüsündeki işlevlerinin ise sosyal ortama inandırıcılık katmak olduğuna değinmiş, fon tipleri masallarda üstlendikleri işlevleri ile vermiştir.

“Masal Kahramanlarının Tip Çözümlemesi” masal ve masal kahramanları üzerine yapılan çalışmalar açısından değerli bir eserdir. Alsaç, eserinde masallardaki şahıs kadrosuna göre kişilik incelemesi yapmış ve masal dünyasının insan merkezli gerçekliğini; felsefi, psikolojik, sosyolojik açıdan değerlendirmiştir. Evrende var olan bütün varlıkların masallardaki şahıs kadrosu içerisinde yer aldığını ve her birinin kendine özgü sembolik anlamlar taşıdığını aktarmıştır. “Masal Kahramanlarının Tip Çözümlemesi” ile Fevziye Alsaç, masallardaki şahıs kadrosunun; duygularımızın, düşüncelerimizin ve arzularımızın kültür, toplum ve bireyin birbirini etkilemesiyle ortaya çıkan kişilik özelliği ile ifade edildiğini ortaya koymuştur. Bu eserle masal ve masal kahramanları üzerine yapılacak olan çalışmaların daha da artacağına, eserin masallar üzerine çalışacaklar için örnek bir çalışma olacağına ve böyle bir eserin ilim camiası için bir rehber kitap olacağına kuşku yoktur.

Kaynaklar

- ALSAÇ, F. (2020). *Masal Kahramanlarının Tip Çözümlemesi*, İstanbul: Hiperyayın.
- GÜMÜŞ, İ. (2015). *Türk Masallarının Max Lüthi Yaklaşımıyla Çözümlemesi*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GÜNAY, U. (1992). “Türk Masallarında Aile”. *T.C Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu- Sosya-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*, 666.
- HELİMOĞLU, YAVUZ, M. (2009). *Masallar ve Eğitimsel İşlevleri*, İstanbul: Yeni Gün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 27.02.2024

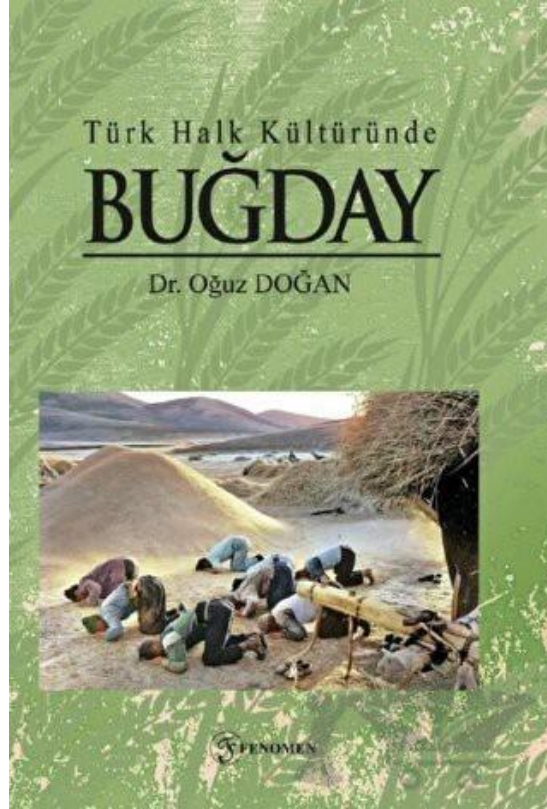
Kabul / Accepted: 04.03.2024

Kitap İnceleme / Book Review

TÜRK HALK KÜLTÜRÜNDE BUĞDAY

Sebra GÜNDOĞDU *

Doğan, O. (2023). *Türk Halk Kültüründe Buğday*. Ankara: Fenomen Yayınları. 298 sayfa



* Yüksek Lisans Öğrencisi, Mardin Artuklu Üniversitesi, sebragundogdu@gmail.com, ORCID ID: 0009-0001-9506-9769.

“Türk Halk Kültüründe Buğday” adlı eser, Dr. Oğuz Doğan tarafından kaleme alınmıştır. Eser, Ağustos 2023’te Fenomen Yayınevi tarafından basılmış ve halk bilimi alanında bir boşluğu doldurmak üzere okurlarıyla buluşmuştur. Çalışmanın amacı, insanoğlunun yerleşik düzene geçme yolculuğuyla başlayıp izleri belirginleşen buğdayın halk kültürü ürünlerindeki yansımalarını ve kolektif hafızadaki varlığını somut örnekler üzerinden tespit etmektir. Çalışmada Türk sözlü anlatı örnekleri ve halk inanış ve uygulamalarından seçilen örneklerin yanı sıra farklı uluslara ait mitoslar ve destanlarda sözü geçen ‘buğday’ sembolleri semantik bir çerçeveye değerlendirilmiştir. Araştırmanın düzlemi; buğdayın tarih sahnesine çıkışı, mitolojik öğelerdeki yansımaları ve anlamları, halk anlatılarındaki işlevi, halk şiiri ve kalıplaşmış sözlerdeki varlığı, geçiş dönemlerinde ifade edilişi şeklinde ilerlemektedir. Yazar, Anadolu sahası ve Türk dünyası anlatılarıyla birlikte yazı öncesi ve sonrası tarihî dönemlerden seçtiği dinî metin ve mitik anlatılarla çalışmanın sınırlarını belirlemiştir. Ayrıca buğdayla ilişkili örneklerde tespit edilen imge ve sembollerin psikoanalitik, sosyolojik, felsefi ve göstergebilimsel metotlarla değerlendirildiği kitabının ön sözünde belirtilmektedir.

Yazara göre insanoğlunun ana rahminde bir tohumken hayat serüvenine atılması buğdayın yaşam döngüsüyle benzerlik göstermektedir. Buğdayın tohumdan sofraya uzanırken geçirdiği değişim ve dönüşümler, toplumların hafızasından süzülerek sözlü kültür ürünlerine alegorik şekilde yansımaktadır. Çalışmasında sık sık buğdayın mitolojiden, dinden ve sosyal yaşantıdan beslenerek yeni anlamlar kazandığını vurgulayan yazar, buğdayın da halk ürünlerini imge ve sembollerle etkilediğine dikkat çekmektedir. Doğan, bu eseriyle halk kültürünün somut ürünlerinde, ritüellerle şekillenen ve halkın günlük yaşamında önemli bir konuma sahip olan ayin, tören, pratik ve seyirlik oyunlarda ‘buğday’ izleklerine işaret etmektedir.

“Türk Halk Kültüründe Buğday” kitabı; ‘Giriş’, ‘Buğdayın Halk Anlatılarındaki İşlevi’, ‘Halk şiiri ve Kalıplaşmış Sözlerde Buğday’, ‘Geçiş Dönemlerinde ve Diğer Halk Kültürü Unsurlarında Buğday’, Sonuç ve Kaynakça başlıklarından oluşmaktadır. Türk halk kültürü ürünlerine yansımalarının konu edildiği bu çalışmada buğday, giriş ve diğer üç başlık içerisinde açılan alt başlıklarla sistematik bir biçimde irdelenmiştir.

Çalışmanın “Buğdayın Tarih ve Mitolojideki Yeri” adlı giriş bölümünde yazar, buğdayın tarihini ve mitolojideki yansımalarını iki farklı bölüm olarak kaleme almıştır. “Buğdayın Tarihi” adlı kısımda tahılın coğrafi ve tarihsel süreçte evcilleşmesi ve bunun topluma sirayeti anlatılmaktadır. Doğan, bu başlıkla insanoğlunun yerleşik hayata geçtiği Hindistan, Kuzey Çin’den Anadolu’ya kadar uzanan toprakları içine alan ve “Bereketli Hilal” olarak adlandırılan bölgenin önemine değinmektedir. Yazar, bu bölgelerden çıkan arkeolojik kalıntılara dayanarak yerleşik hayatla birlikte insanların tarımsal faaliyetlerde buğdayı etkin bir biçimde kullandığından bahsetmektedir. Bu bölümde sosyal yaşamın ve temel ihtiyacın başat elemanı olan buğdayın, sözlü kültür ürünlerini etkilemesinin kaçınılmazlığı vurgulanmıştır. ‘Toprak ana’, ‘doğurganlık’, ‘altın hazine’ gibi sembolik ifadelerle buğdayın tanımlanma nedenleri örnek metinler ışığında açıklanmıştır. Yazar, insanoğlunun ilk yerleşim alanlarından bahsederek başlattığı buğdayın kültürel tarihini, Türk kültürünün eski anlatı ve yazılı metinlerindeki izleriyle irdelemeyi sürdürmüştür. Çin kaynaklarında da bahsedilen ve Türk yaşantısındaki buğday olgusunun varlığını gösteren kullanımları sıralayarak bununla birlikte *Divan-ı Lügati’t Türk*, *Dede Korkut Hikâyeleri* gibi Türk edebiyatının kaynak eserlerinden buğdayla ilişkili kelime, tümce ve şiir parçalarından örnekler sunmuştur. Yazarın verdiği somut örneklerle buğdayın Türk kültüründeki varlığı ve anlamı kanıt niteliğinde gözler önüne serilmektedir. Doğan, kronolojik tarihlenmeyi gözeterek beylikler ve Osmanlı dönemine de değinmiş ve buğdayın siyasî bir olgu niteliğinde ‘toprak yönetim sistemi’yle değer kazandığını vurgulamıştır. Bu başlık altında buğdaya dair dinî ve edebî metinlerden örnek metinler verilmiş ve tarihsel süreçte buğdayın anlam bilgisini ortaya koyan açıklamalar yapılmıştır.

Giriş bölümünün “Mitolojik Düşünce Sisteminde Buğday” adlı ikinci alt başlığında yazar, bitki temelli mitlerde buğdayın mitolojik göstergelerine değinmektedir. Türk kültürüne coğrafi yakınlığı olan Yunan, Mısır, Kafkas, Slav, Arap ve İslam mitolojilerinde buğdayın ekilmesi, hasat edilmesi, bereketli olması, başak veya tohum olarak varlığına dair mitik anlamları tespit edilmiştir. Buğdayın işlenmesini konu alan “Yel Dede”, buğdayı ekme işleminde kullanılan ‘kotan’ isimli aletin ortaya çıkışını anlatan “Dehgan Baba” gibi düşünce sistemlerinde bahsi geçen tiplerin ‘buğdayın koruyucusu’ gibi niteliklerle anıldığını belirten yazar; buğdayı kutsal sayan anlayışın sosyal yaşamdaki karşılığını bu örneklerle sunmaktadır. Türk kolektif hafızasında “Yer iyesi” anlayışından doğan “Kefşan”, “Eğri Yumurtası” gibi ritüellerde toprak, orak, tohum gibi öğelere de ‘ilahilik’ atfedildiğini belirten yazar, bu durumu ‘bereket’ isteği olarak tanımlamıştır.

Mitoslarda buğdayla bağlantılı öğelerin ‘bereket’ ve ‘kutsallık’ simgesi olarak görüldüğünü ifade eden yazar, buğdaya Türk destan ve menkıbelerinde ‘kutsiyet’ anlamının yüklenmesinin yanı sıra ‘birlik olma’ ve ‘döngüye ayak uydurma’ gibi ilahî bir anlamlar da yüklediğini aktarmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümü olan “*Buğdayın Halk Anlatılarındaki İşlevi*”, altı alt başlık şeklinde düzenlenmiştir. Bu bölümün tüm alt başlıklarında buğdayı metinlerdeki işlevlerine göre tasnif edilmektedir. Yazar, öncelikle anlatıların içerik bilgisini vermiş, metnin devamında anlatıda sembol olarak söz edilen buğday unsurlarını Türk ortak bilicinde karşılık bulduğu anlam ve işlevleriyle yorumlamıştır.

“*Buğdayın Halk Anlatılarındaki İşlevi*” başlığının alt başlıklardan ilki olan “*Buğdayın Mitik Özellikleri*” başlıklı bölümde Kırgız, Hakas, Azerbaycan, Özbek ve Kazak destan örneklerine yer verilerek buğdayın ‘kutsal yiyecek, hayat kaynağı, emeklerin karşılığı’ gibi işlevleriyle öne çıktığı tespit edilmiştir. Yazar, bu işlevlerinin yanı sıra dinî metinlerde buğdayın ‘yasak meyve’ sembolü olarak karşılık bulunduğunu ve bu yönüyle buğdayın ezoterik anlam kazandığını belirtmektedir. Doğan, ayrıca Anadolu coğrafyasından seçtiği efsane, menkıbe ve masal örneklerindeki mitolojik işlevin halk yaşantısının bir sonucu olarak ürünlere yansıdığını aktarmaktadır. “*Buğdayın Gerçeğin Ortaya Çıkarılması Sürecindeki Yeri*” başlıklı bölümde anlatılardaki konuların farklı olay örgüleriyle gelişmesine rağmen buğday kavurma sembolünün halk ürünlerinde ortak öğe olarak kullandığını tespit eden yazar, gizil bilgiye ulaşmada buğdayın bu anlatılarda odak noktada yer aldığını belirtmektedir. “*Buğdayın Sınama Aracı Olması*” başlıklı bölümde diğer tahıllar içerisinde ‘buğdayın ayıklanması’ ve ‘dağılan buğdayı bir araya getirilmesi’ gibi sembollerin kahramanların bilinçlenme ve erginlenme gibi halkın ortak kodlarıyla ilişkilendirildiği kanısına varılmıştır. Bu kısımda tasnif edilen anlatılarda buğdayın işlevselliği psikoanalitik yaklaşımla açıklanmıştır. “*Buğdayın Ödül ve Ceza Unsuru Olarak Önemi*” başlıklı bölümde yazarın önceki bölümlerde de ifade ettiği üzere buğdaya duyulan saygıya istinaden itaat veya itaatsizlik noktasında kahramanların aldıkları ödül ve cezalara değinilmiştir. Şamanizm, İslamiyet, Umay kültü gibi dinî öğelerle ve buğday arasında kutsal bağlantılar tespit eden yazar; türbe ziyareti, saç saçma, atalar kültü gibi pek çok unsurun işlevsel bakımdan anlatılara yansıdığını belirtmiştir. “*Buğdayın Rızık, Emek ve İyi Niyet Sembolü Olarak Anlamı*” başlıklı bölümde toprakla uğraşan çiftçinin buğdayı ekme, hasat etme ve saklama noktasında gösterdiği emek ve buna karşılık bulacağı rızık anlatılarda ortak işlev olarak ön plana çıkmaktadır. Hak, hukuk, birlik olma, fedakârlık gibi kök değerlerle ortak bilinçte değer gören rızık, emek ve iyi niyet sembolünün hikâyelerdeki işlevi bu bölümde irdelenmiştir. “*Buğdayın Hileli İşlerde Kullanılması*” başlıklı son bölümde yazar, anlatılardaki kahramanların haksız edimlerle sağlamak için buğdayı çeşitli şekillerle aracı olarak kullandıklarına değinmektedir.

Çalışmanın “*Halk Şiiri ve Kalıplaşmış Sözlerde Buğday*” isimli ikinci bölümü üç alt başlıktan oluşmaktadır. “*Anonim Halk Şiirinde Buğday*” alt başlığında türkü, mani, ağıt ve ninnilerden seçilen örnekler yine alt başlıklar açılarak irdelenmiştir. Anonim türlerden verdiği örneklerinden buğdaya beslenme kaynağı olma, bereket, kutsallık, birlik olma gibi manevî değer anlamlarının yüklendiğine belirtmektedir. Yazar; türkü, mani, ağıt ve ninnilerin konuyu ele alış farklılıklarına dikkat çekerek buğdayın sembol olarak her edebî türde o türün özünü yansıtacak şekilde farklı anlamlarıyla kullanıldığını ve bu anlamsal çeşitliliğin anonim türlere zenginlik kattığını belirtmektedir. Buğdayın türkülerde ve manilerde bereketi ve bolluğu; ağıtlarda hasatta yaşanan zorluk, kuraklık ve doğal afetlerle gelen sorunları sembolize etmek için kullanıldığı tespit eden yazar; ninnilerde de çocuklara geleceğe dair temenniler yoluyla buğdayın değerini kültürel aktarım yoluyla anlatıldığını aktarmaktadır. “*Âşık Şiirinde Buğday*” alt başlığında verilen örneklerle âşık şiiri nazım türünün doğası gereği tarihsel olaylarla bağlantılı üslubuna dikkat çekilmiştir. Âşık şiirinin toplumsal görev ruhuyla icra edildiğini aktaran yazar, halk yaşantısının pek çok katmanında buğdayın kendine yer bulunduğunu ve bu nedenlerle âşık şiirlerinde konu olarak ele alındığını belirtmektedir. Buğdayın siyasî politikalarla bağlantılı şekilde siyasî bir silah olarak kullanıldığını hatırlatan Doğan; bolluk, bereket, statü göstergesi, beslenme alışkanlıkları bakımından âşık şiirinde buğdayın sıkça yer bulunduğunu belirtmektedir. İkinci bölümün son alt başlığı “*Kalıplaşmış Sözlerde Buğday*” olup bu başlık altında atasözü ve deyim, dua ve beddua, bilmece gibi türler değerlendirilmiştir. Atasözü ve deyimler başlığı altında sıralanan örneklerin çoğunluğunu atasözleri oluşturmaktadır. Tarımla uğraşan Türk toplumunun kıtlık, kuraklık, bereket zamanlarında buğdaya yönelik takındığı tavırların atasözü ve deyimlerde sıkça yer bulunduğunu belirten Doğan, nesillerdir atasözü ve deyimler vasıtasıyla buğdayın değer ve saygınlığının da

aktarıldığı belirtir. Dua ve bedduaların ele alındığı kısımda buğdayla ilişkili metinlerden öncelikle dua örnekleri, sonrasında beddua örneklerinin sıralandığı dikkat çekmektedir. Doğan; Nevruz Bayramı, yağmur duası ve yer iyesi gibi Türk kültürünü yansıtan tören ve pratiklerde buğdayın dua edilen veya ulaşılmak istenen unsur olarak yer aldığını belirtmektedir. Buğdayın beddualardaki varlığı ise kutsal atfedilen buğdaydan mahrumiyet noktasında cezalandırma unsuru olarak sembolleştirdiği şeklindedir. Kalıplaşmış sözlerin son başlığı olan bilmecelerde buğday ve buğday temelli diğer unsurların cevap olduğu bilmecelere yer verilmiştir. İkinci bölümün genelinde yazarın anlatımının açıklığı dikkat çekmektedir. Bu bölümde daha çok Anadolu sahasından örneklerin yer alması da göze çarpan diğer noktadır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde “*Geçiş Dönemlerinde ve Diğer Halk Kültürü Unsurlarında Buğday*” başlığıyla geçiş dönemleri, halk hekimliği, halk mutfağı ve köy seyirlik oyunları değerlendirilmiştir. Geçiş dönemlerinden doğum, evlenme ve ölüm pratiklerinde buğdayın sıklıkla kullanıldığı tespit edilmiştir. Doğum ritüellerinde diş hediği, kırklama, çocuk sahibi olma ve cinsiyet belirleme gibi pek çok uygulamalar esnasında buğdayın nesneleşen bir sembol olduğu vurgulanmıştır. Evlenme törenlerinde gelinin geldiği eve ‘bereket’ getirmesi için *saçı saçma* pratiği yapıldığını hatırlatan Doğan, “*darısı başına/başıma*” deyiminin bu inanışla ortaya çıktığını belirtir. Ölüm törenlerinde mezara saçılan buğdayla, buğdayın tohumdan başlayarak geçirdiği döngünün, ölümden sonraki ‘yeni hayat’ simgesiyle anlam bulduğu aktarılmıştır. Doğan; halk hekimliğinde siğil, arpacık, kanser gibi hastalıkların tedavisi noktasında buğdayın geleneksel tedavi aracı olarak kullanıldığını belirtmektedir. Halk mutfağında buğdayın başat unsur olarak tören yemeği olarak sofralarda yer bulduğunu belirten yazar; *Nevruz aşısı, Toyga aşısı, Semeni helvası, kekşek, kavut* gibi ana malzemesinin buğday olduğu tören yemeklerinin hazırlanış sürecinin toplumsal dayanışmaya olan katkısını vurgulamaktadır. Bölümün son kısmında köy seyirlik oyunlarında hasatta bereket görme, üreme, bereketi kutsama gibi amaçlarla seyirlik oyunların icra edildiği belirtilmiş ve oyunların icrasına dair bilgiler verilmiştir.

Çalışmanın “Sonuç” bölümünde eserin buğdayın anlamına ve işlevine ilişkin belli sonuçlara varılmıştır. Eserde ana başlıklarda ele alınan konunun genel değerlendirmesi sonuç bölümünde yapılarak eserin bütünlüğü bu bölümle tamamlanmıştır. Buğdayın evcilleşmesi ve yaşamın kaynağı hale gelmesi, halkın ortak bilincinde değişim ve gelişimi temsil eden gizil anlamlarla simgeleştirdiği sonuç bölümünde tekrar vurgulanarak çalışmanın giriş bölümünden ve diğer başlıklarda ele alınan konulardan çıkarılan sonuçlar, bu bölümde bütün hale getirilmiştir.

Yazar, buğdayın “sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik olarak toplumun ayrılmaz parçası” (Doğan, 2023: 269) oluşunu Türk folklorundaki somut ürünler ve pratikler üzerinden değerlendirerek anlamsal değeri ve işleviyle ilişkilendirmiştir. Buğdayın anlam katmanlarının mitoloji, din, toplumsal düşünce sistemi gibi pek çok unsurdan etkilenecek ürünlere sirayet ettiği dikkat çekmiştir. Yazar çalışmanın tamamında benzer muhtevaya sahip anlatıları art arda getirmiş ve buğdayın kullanımına yönelik benzerliklerin veya farklılıkların anlaşılmasına olanak sağlamıştır. Bu bakımdan birinci bölümün tamamında dikkat çeken husus öncelikle Türk dünyasından örneklerle, sonrasında da Anadolu sahasından seçilen masal, efsane, menkıbe gibi anlatı örneklerine yer verilmiş olmasıdır. Diğer bölümlerde Anadolu sahasından örneklerin fazlalığı dikkat çeken unsurlardandır.

Oğuz Doğan, kitabının ön sözünde de belirttiği üzere “buğdayın tüm kullanım alanlarının tespiti gibi bir amacı olmaması” (Doğan, 2023: XIV) ayrıntısına rağmen eserin buğday ve halk kültürü temelinde yapılacak çalışmalarda kaynak niteliğinde olduğunu söylemek mümkündür. Fizyolojik ihtiyaçların en başında yer alan ve beslenme içgüdüsünden güç alan buğdayın toplumsal ve kültürel yaşamda hem etkileyen hem de etkilenen değer olarak kullanıldığı halk unsurlarında görülmektedir. Doğan’ın anlaşılır ve sade bir dille yazdığı bu eser, hem akademik çalışmalar yürüten araştırmacılara hem de buğdayın kültürel varlıklardaki izlerine dair merak duyan okurlara sunulmuştur. Oğuz Doğan, yüzyıllardır sözlü ve yazılı aktarım yoluyla geleceğe taşınan kültür öğelerini ‘buğday’ özelinde değerlendirerek halk kültüründeki sembollerin anlamlandırılmasına dair ilham verici bir yolu da açmaktadır.

Kaynaklar

DOĞAN, O. (2023). *Türk Halk Kültüründe Buğday*. Ankara: Fenomen Yayınları.

FOLKLOR AKADEMİ DERGİSİ YAYIM VE YAZIM KURALLARI

GENEL İLKELER

1. *Folklor Akademi Dergisi*, hakemli bir dergi olup yılda üç sayı olarak yayımlanır.
2. *Folklor Akademi Dergisi'nde*, halk bilimi, Türk dili ve edebiyatı, halk edebiyatı, antropoloji, etnoloji, kültür sosyolojisi, dinler tarihi, müzikoloji, halk dansları, el sanatları, kültür tarihi ile ilgili bilimsel makaleler, çeviriler, tanıtma/eleştiri yazıları gibi çalışmalara yer verilmektedir.
3. Yazının *Folklor Akademi Dergisi'*ne gönderilmesi, yayımı için başvuru olarak kabul edilir. Yazılar için telif ücreti ödenmez.
4. *Folklor Akademi Dergisi'*nde yayımlanan yazıların içerikleriyle ilgili her türlü yasal sorumluluk, yazarına aittir.
5. *Folklor Akademi Dergisi*, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına sahiptir.
6. Yayım dili Türkçe, İngilizce, Rusça, Almanca, Fransızca ve İspanyolca'dır.
7. Makalenin başında 300-500 kelime aralığında **Türkçe ve İngilizce özet** (10 punto ve İngilizce Özet), 5 kelimelik Türkçe ve İngilizce **anahtar kelimeler** bulunmalı; **Türkçe ve İngilizce** başlığa yer verilmelidir.
8. Makale, giriş bölümüyle başlamalı, burada yazının hipotezi ortaya atılmalı, gelişme bölümü (ara ve alt başlıklarla desteklenebilir) veri, gözlem, görüş, yorum ve tartışmalardan oluşmalı, Sonuç bölümünde varılan sonuçlar, önerilerle desteklenerek açıklanmalıdır.
9. Yazının **başlığının altında yazar adı, dipnotla unvanı, görev yaptığı kurum ve kendisine ulaşılabilecek e-posta adresi gibi bilgilere yer verilmemelidir**. Yazıların hangi akademisyen tarafından sisteme eklendiği ya da dergiye gönderildiği, sistem yöneticisi tarafından zaten görülebildiğinden, bu bilgiler, yazılar hakem sürecinden geçtikten sonra, yazıya editör tarafından eklenecektir. Dolayısıyla yazılar sisteme girilirken, gözden geçirilip yazara ait herhangi bir bilginin yazıda yer almadığından emin olunmalıdır. Bu husus, kör hakemlik ilkesi açısından önemlidir.
10. Yazı, <http://dergipark.gov.tr/folklor> adresindeki *Makale Gönder* düğmesi aracılığıyla, e-posta adresi ve oluşturulacak parolayla girilen kişisel sayfadan gönderildikten sonra, aynı sayfadan hakem süreci takip edilebilir. **Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir**. Çünkü yazarlar, sisteme bir kez düzeltme ekleyebilmektedirler. Zira bir hakemin istediği düzeltmeyi yapıp yazı sisteme eklendiğinde, sonraki aşamada ikinci bir hakemin de düzeltme istemesi durumunda istenen düzeltmeler yapılamayacaktır.
11. Dergiye gönderilen yazıların daha önce başka bir yerde yayımlanmamış olması gerekmektedir. Kitap hâlinde yayımlanmamış sempozyum bildirilerinin yayımı ise, bu durumun belirtilmesi şartıyla mümkündür.
12. Dergiye gönderilen yazılar editörlük sürecinde **turnitin vb. benzerlik programlarında kontrol edilecektir**. Benzerlik oranı %30'un üzerinde olan çalışmalar yayımlanamayacaktır.

13. Yazılar, mutlaka aşağıda belirtilen formatta gönderilmelidir. Sisteme bu formatta girilmeyen yazılar değerlendirilmeye alınmayacaktır.

14. Yazarlar, makale dosyası ile birlikte sisteme [Telif Hakkı Devri Formu](#)'nu imzalı bir şekilde yüklemelidir.

SAYFA DÜZENİ

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu	Genişlik:16 cm Yükseklik: 24 cm
Üst Kenar Boşluk	2 cm
Alt Kenar Boşluk	2 cm
Sol Kenar Boşluk	2,5 cm
Sağ Kenar Boşluk	2 cm
Yazı Tipi	Times New Roman
Yazı Tipi Stili	Normal
Boyutu (normal metin)	11 (Times New Roman)
Boyutu (sonnot metni)	10 (Times New Roman)
Paragraf Aralığı	Önce 6 nk, sonra 0 nk
Satır Aralığı	Tek (1)
Paragraf Girintisi	1 cm

2. Özel bir yazı tipi (font) kullanılmış yazılarda, kullanılan yazı tipi de, yazıyla birlikte gönderilmelidir.

3. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir.

4. Makale içerisindeki başlıkların her bir kelimesinin sadece ilk harfleri büyük yazılmalı, başka hiçbir biçimlendirmeye, yer verilmemelidir.

5. İmlâ ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kıldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.

KAYNAKLARIN DÜZENLENMESİ

Metin içinde kaynak gösterme

Metin içinde kaynak gösterimi iki biçimde yapılabilir.

1. Ana metindeki tüm göndermeler metin içi dipnot sistemi ile belirtilir. Sayfa altı dipnot yöntemi kesinlikle kullanılmamalıdır. Kaynak gösterme dışında kalan ve makalenin ana konusu ile dolaylı bağlantısı olan açıklamalar, birden başlayarak sonnot kullanmak suretiyle yapılabilir. Sonnotlar, makaleden sonra ve kaynakçadan önce topluca yer almalı, 1, 2, 3 şeklinde sıralanmalı ve 10 punto yazılmalıdır.

2. Metinde uygun yerde parantez açılarak, yazar (lar) ın soyadı, yayın tarihi ve alıntılanan sayfa numarası belirtilir.

a) Aynı kaynaklara metinde tekrar gönderme yapılırsa yine aynı yöntem uygulanır; age., agm. gibi kısaltmalar kullanılmamalıdır.

Örnek: (Köprülü, 1966: 71-76)

b) Alıntılanan yazarın adı, metinde geçiyorsa, parantez içinde yazarın adını tekrar etmeye gerek yoktur.

Örnek: Boratav (1984: 11), bu rivayetlerin 34 tane olduğunu belirtir.

c) Gönderme yapılan kaynak iki yazarlı ise, her iki yazarın da soyadları kullanılmalıdır.

Örnek: (Alptekin ve Sakaoğlu, 2006: 133)

d) Yazarlar ikiden fazlaysa ilk yazarın soyadından sonra “vd.” (ve diğerleri) ibaresi kullanılmalıdır.

Örnek: (Lvova vd., 2013: 194)

e) Gönderme yapılan kaynaklar birden fazlaysa, göndermeler noktalı virgülle ayrılmalıdır.

Örnek: (Kaya, 2000: 180; Artun, 2004: 86)

f) Metinde arşiv belgelerinden yararlanılmış ise bu belgelere göndermeler **Belge-1** veya **Arşiv-1** şeklinde sırayla belirtilmeli ve kaynakçada ilgili ibarenin karşısına arşiv belge bilgileri yazılmalıdır.

g) Metin içinde sözlü kaynaklardan alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler Kaynak Kişi anlamına gelecek şekilde KK-1 şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında Sözlü Kaynaklar alt başlığı altında her bir kaynak kişinin bilgisi metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

KAYNAKÇANIN DÜZENLENMESİ

1. Kaynakçada sadece yazıda gönderme yapılan kaynaklara yer verilmeli ve yazar soyadına göre alfabetik sıralama izlenmelidir.

2. Bir yazarın birden çok çalışması kaynakçada yer alacaksa yayın tarihine göre eskiden yeniye doğru bir sıralama yapılmalıdır. Aynı yılda yapılan çalışmalar için “a, b, c...” ibareleri kullanılmalı ve bunlar metin içinde yapılan göndermelerde de aynı olmalıdır.

Kitap:

KÖPRÜLÜ, M. F. (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Çeviri Kitap:

ELIADE, M. (1999). *Şamanizm*. (Çev.: İsmet Birkan), Ankara: İmge Kitabevi.

LVOVA, E. L. vd. (2013). *Güney Sibirya Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri: Simge ve Ritüel*. (Çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen Yayınları.

İki Yazarlı Kitap:

ALPTEKİN, A. B. ve SAKAOĞLU, S. (2006). *Türk Saz Şiiri Antolojisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

İkiden Fazla Yazarlı Kitap:

OĞUZ, M. Öcal vd. (2010). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Makale:

YAYIN, N. (2016). "Köknar Terimi Üzerine". *Artuklu İnsan ve Toplum Bilim Dergisi*, C. 1, S. 1, 72-75.

Yayımlanmamış Tez:

AKYÜZ, Ç. (2013). *Bagış Destanı: İnceleme-Metin*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bildiri:

CUNBUR, M. (2000). "Dede Korkut Oğuz-namelerinde İslamî Unsurlar", *Uluslararası Dede Korkut – Bilgi Şöleni Bildirileri*. (Hızl.: A. Kahya-Birgül vd.), 77-108, Ankara Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

İnternet Kaynakları:

* URL-1: "Social Groups". (Erişim: 10.06.2014)

* Hufford, M. (1991). "American Folklife: A Commonwealth of Cultures", (Erişim: 17.06.2014)

Arşiv Kaynakları:

Belge-1/Arşiv-1: BOA-Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA, DH.EUM.EMN, no: 3, 19.Ş.1330); BCA: Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA, 1927)

Sözlü Kaynaklar:

KK-1: Mustafa Mutlu, İstanbul 1935, İlkokul Mezunlu, Emekli. (Görüşme: 12.06.2014)

Dergiye makale gönderecek yazarlarımızın çalışmalarını Yayın ve Yazım İlkeleri'ne göre düzenlemeleri gerekmektedir.