

FOLKLOR AKADEMİ DERGİSİ
Folklore Academy Journal

2025

Cilt: 8 Sayı: 2

e-ISSN: 2651-253X



Sahibi/Owner

Prof. Dr. Işıl ALTUN (Kocaeli Üniversitesi)

Baş Editör / Editor in Chief

Prof. Dr. Işıl ALTUN (Kocaeli Üniversitesi)

Bu Sayının Editörleri / Editors of This Issue

Doç. Dr. İsmail ABALI (Iğdır Üniversitesi)

Eş Editörler / Co-Editors

Prof. Dr. Hanife Dilek BATİSLAM (Çukurova Üniversitesi)

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

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

Doç. Dr. Erhan SOLMAZ (Uşak Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Şakire BALIKÇI (Mardin Artuklu 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. Esmâ ÇELİK (Kocaeli Üniversitesi)

Karşılaştırmalı Edebiyat

Prof. Dr. Medine SİVRİ (Eskişehir Osmangazi 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)

Batı Dilleri ve Edebiyatları

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

Halk Bilimi

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

Doç. Dr. Seçkin SARP KAYA (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. Füsün TÜLEK (Kocaeli Üniversitesi)

Turizm

Prof. Dr. Meryem AKOĞLAN KOZAK (Anadolu Üniversitesi)

Doç. Dr. Kazım Ozan ÖZER (Kocaeli Üniversitesi)

Türk Dünyası Edebiyatları

Prof. Dr. Liailia MİNGAZOVA (Kazan Federal 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

Dr. 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.

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)

Karakalkapistan

Tursingul OTAROVA (Taşkent Bilgi Teknolojileri Üniversitesi, Özbekistan)

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)

Doç. Dr. Durdona LUTFULLAYEVA (O'zbekiston Xalqaro İslom Akademiyasi, Özbekistan)

Dr. Yulduz ESHMATOVA (Taşkent Devlet İktisadiyat Üniversitesi, Özbekistan)

Pakistan

Doç.Dr. Abdul Fareed BROHİ (Pakistan Uluslararası İslam Üniversitesi, Pakistan)

Rusya

Prof.Dr. Tanzilya KHADJİEVA (Rusya Bilimler Akademisi, Rusya)

Tataristan

Prof. Dr. Liailia MİNGAZOVA (Kazan Federal Üniversitesi, Tataristan)

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

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

TÜRK DÜŞÜNCE SİSTEMİNDE KUYRUĞUN İŞLEVİ VE MİTOLOJİK KÖKENİ.....	305
<i>Turan DEMİR.....</i>	<i>305</i>
THE FUNCTION OF THE TAIL IN THE TURKISH THOUGHT SYSTEM AND ITS MYTHIC ROOT	306
ÂŞIKLIK GELENEĞİ VE PATRONAJ İLİŞKİLERİ	316
<i>Fırat TAŞ.....</i>	<i>316</i>
THE TRADITION OF MINSTREL AND PATRONAGE RELATIONS.....	317
KONYA MASALLARI ÖZELİNDE AXEL OLRİK'İN EPİK YASALAR KURAMI'NA YENİ BİR YASA ÖNERİSİ: MEKÂNIN TEKRARI YASASI.....	328
<i>Miyase GÜZEL YANPINAR.....</i>	<i>328</i>
A NEW LEGAL PROPOSAL FOR AXEL OLRİK'S THEORY OF EPIC LAWS SPECIFICALLY ON KONYA FAIRY TALES: THE LAW OF REPETITION OF SPACE	329
MASALDA GİZLENEN BENLİK: "TIN TIN EDEN KABACIĞIM" MASALININ PSİKANALİTİK KATMANLARI.....	337
<i>Zeynep İrem DEGER.....</i>	<i>337</i>
THE HIDDEN SELF IN THE FAIRY TALE: THE PSYCHOANALYTIC LAYERS OF THE FAIRY TALE "TIN TIN EDEN KABACIĞIM".....	338
POSTHÜMANİZM VE KAHRAMANIN YOLCULUĞU: YAPAY ZEKÂ VE DİJİTAL BİLİNÇ ÇAĞINDA MONOMİTİ YENİDEN DÜŞÜNMEK.....	360
<i>İlayda YILDIRIM.....</i>	<i>360</i>
POSTHUMANISM AND THE HERO'S JOURNEY: RETHINKING THE MONOMYTH IN THE AGE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND DIGITAL CONSCIOUSNESS	361
TÜRK EPİK DESTAN GELENEĞİNDE KAHRAMANIN MUCİZEVİ DOĞUMU.....	374
<i>Ennur BİLECAN KARAOSMANOĞLU & F. Gülay MİRZAOĞLU SIVACI.....</i>	<i>374</i>
THE MIRACULOUS BIRTH OF THE HERO IN THE TURKISH EPIC SAGA TRADITION	375
GEÇİŞ RİTÜELLERİNDE AĞLAMA EYLEMİNİN TOPLUMSAL VE SİMGESEL İŞLEVİ	392
<i>Gözde TEKİN.....</i>	<i>392</i>
THE SOCIAL AND SYMBOLIC FUNCTION OF THE ACT OF CRYING IN RITES OF PASSAGE	393
OSMANLI DÖNEMİ ÂŞIK KAHVEHANELERİNİN İŞLEVİ	409
<i>İbrahim Ethem ARIOĞLU& Zülfikar BAYRAKTAR.....</i>	<i>409</i>
THE FUNCTION OF OTTOMAN PERIOD MINSTREL COFFEEHOUSES	410
LİBASYON VE TÜRK KÜLTÜRÜNDE SAÇI GELENEĞİ: RİTÜELİSTİK UYGULAMALAR VE KÜLTÜREL PARALELLİKLER	419
<i>Deniz GÜÇLÜ</i>	<i>419</i>
LIBATION AND THE "SAÇI" TRADITION IN TURKISH CULTURE: RITUALISTIC PRACTICES AND CULTURAL PARALLELS	420
DARENDELİ MEHMED SAİB EFENDİ'NİN, NÂBÎ'NİN "BİLÜR BİLMEZLENÜR" REDİFLİ GAZELİNE TAHMİSİ .	441
<i>Filiz KALYON</i>	<i>441</i>
DARENDELİ MEHMED SAİB EFENDİ'S ESTIMATE ON NÂBÎ'S "BİLÜR BİLMEZLENÜR" REDIF GAZEL	442

BENLİK SUNUMUNUN ÇATIŞMALARI ARASINDA YALNIZLAŞAN VE KAYBOLAN BİR KARAKTER: FAHİM BEY	450
<i>Buşra ATAKER GÜNEŞ</i>	450
A CHARACTER ISOLATED AND LOST AMID THE CONFLICTS OF SELF-PRESENTATION: FAHİM BEY	451
OSMANLI DÖNEMİ KUMKAPI HALILARI VE TÜRK DOKUMA KÜLTÜRÜNDEKİ YERİ	461
<i>Hacer Nurgül BEGİÇ & Dilek PEHLİVANOĞLU</i>	461
KUMKAPI CARPETS IN OTTOMAN CARPET ART AND PLACE IN TURKISH WEAVING CULTURE	462
ARTHUR MİLLER'İN CADİ KAZANI ADLI OYUNUNU KORKU VE KONFORMİZM KAVRAMLARI BAĞLAMINDA OKUMA	472
<i>Birgül YEŞİLOĞLU GÜLER</i>	472
READING ARTHUR MILLER'S PLAY THE CRUCIBLE IN THE CONTEXT OF FEAR AND CONFORMISM	473
TİRE MÜZESİNDE BULUNAN AYDINOĞULLARI DÖNEMİNE AİT ÜÇ KADIN MEZAR TAŞI	489
<i>Nurcan BOŞDURMAZ</i>	489
AN EXAMINATION OF THREE FEMALE TOMBSTONES FROM THE AYDINOĞULLARI PERIOD HOUSED IN THE TİRE MUSEUM	490
JA'HON ADABIYOTIDA TARİXİY ROMAN JANRI VA UNİNG TURK ADABIYOTIDAGI NAMUNALARI	502
<i>Guljakhon KHUJAEVA</i>	502
THE GENRE OF HISTORICAL NOVEL IN WORLD LITERATURE AND ITS MANIFESTATIONS IN TURKISH LITERATURE	503
NEWFOUND FREEDOM: A RESILIENT JOURNEY TO BREAKING THE SPELL	514
<i>Aybike KELEŞ</i>	514
YENİ KAZANILAN ÖZGÜRLÜK: BÜYÜYÜ BOZMAYA GİDEN DİRAYETLİ BİR YOLCULUK	515

DERLEME / COMPILATION

TÜRKİYE'DE ASKER FOLKLORU ÜZERİNE YAPILAN ÇALIŞMALAR VE UŞAK İLİ BANAZ İLÇESİNE BAĞLI YENİCE KÖYÜ'NDE ASKER FOLKLORU	524
<i>Sagıp ATLI & Saniye YAĞCI</i>	524
STUDIES ON MILITARY FOLKLORE IN TURKEY AND MILITARY FOLKLORE IN YENİCE VILLAGE, BANAZ DISTRICT, USAK PROVINCE	525
KAYSERİ-ÖZVATAN YÖRESİ HALK İNANÇLARI	544
<i>Oğuz Duman</i>	544
FOLK BELIEFS OF ÖZVATAN-KAYSERİ PROVINCE	545

KİTAP TANITIMI / BOOK REVIEW

KASTAMONULU ÂŞIK KEMÂLİ VE DÎVÂNÇESİ	559
<i>Hümeyra DUTAR</i>	559
KENT VE MEDYA ORTAMLARINDA ÂŞIKLIK GELENEĞİ	563
<i>Demet ÖZDEMİR</i>	563

EDİTÖRDEN

Saygıdeğer Okur,

Yayın hayatında sekizinci yılında olan Folklor Akademisi Dergisi, 2025'in ikinci sayısıyla karşınızda. Yayın periyodunu yılda dört sayıya çıkarak dergimiz; 2025 yılından itibaren Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarında okurıyla buluşacaktır. Hakemli/bilimsel bir dergi olan ve halkbilimi başta olmak üzere sosyal-beşerî bilimlerin tüm alanlarında yayın yapmayı hedefleyen Folklor Akademisi Dergisi'nin bu sayısında da birbirinden değerli çalışmalar bulunmaktadır. Farklı disiplinlerdeki alan editörlerimizin incelemesinden ve alanının uzmanı hakemlerimizin değerlendirmesinden geçen on altı araştırma makalesi, iki derleme ve iki kitap tanıtım yazısını siz değerli okurlarımızla buluşturmaktan mutluluk duyuyoruz.

Folklor Akademisi Dergisi, gönderilen tüm çalışmaları titizlikle inceleyen ve kör hakemlik sistemi ile değerlendirmeye alan, üç ayda bir yayımlanan uluslararası bir dergidir. Sayımıza akademik çalışmaları ile katkıda bulunan yazarlarımıza ve hakemlik yapan araştırmacılarımıza şükranlarımızı iletiriz. Dergimizin bu sayısında yer alan makaleleri siz değerli okurlarımızla paylaşmaktan kıvanç duyar, 2025-Eylül sayısında özgün yazılarımızla tekrar karşınızda olmayı temenni ederiz.

Saygılarımızla...

Folklor Akademisi Dergisi

TÜRK DÜŞÜNCE SİSTEMİNDE KUYRUĞUN İŞLEVİ VE MİTOLOJİK KÖKENİ

Turan DEMİR*

Öz

İnsanoğlu düşünce sisteminde ruhsal âlemi sembolize etmek için mistik ve derin anlamlar içeren semboller kullanır. Soyut düşünce, inanç dünyasında evren algısını oluştururken kutsal varlıkların tasarımını zıtlıkların bütününden hareketle iyi ve kötü olarak somut varlıklar üzerinden yaratır. Semboller düşüncenin gücü ile oluşturulurken somut bir varlık üzerinden soyut düşüncenin yaratım gücü ilk ilhamını yeryüzünden alır. Yeryüzünde geleneksel dünya görüşüne bağlı olarak inançların ilk sembollerini de bitki ve hayvanlar oluşturur. İnsanoğlu özellikle yıllardır iç içe yaşadığı ve birçok şeyinden faydalandığı hayvanlara fiziksel ve biyolojik özelliklerine göre derin manalar yükleyerek inanç dünyasında görünen ile görünmeyeni birbirine bağlar. İlk zamanlardan itibaren yarı insan, yarı hayvan biçimindeki mitolojik varlıklar veya tanrılar kuyruklu olarak tasvir edilmiştir. Yarı insan, yarı hayvan şeklindeki karışık mitolojik yaratmalar, bilinçaltında insan ve hayvan bütünlüğünden hareketle kutsal alanı şekillendirme kaygısı ile yakından ilgilidir. Boğa, kurt veya yılan başlı ve kuyruklu mitolojik yaratmalar, varlıklar ve bu varlıkların uzuvları ile yapılan bir güç aktarımıdır. Hayvanların boynuzları, kafaları, yeleleri, ayakları gibi uzuvlarına da hayvandan bağımsız bir şekilde mistik bir anlam yüklenir. Bu uzuvların içinde sadece hayvanlara mahsus olan kuyruk göz ardı edilmiş derin bir manaya sahiptir. Mitolojide kuyruk, özellikle hayvan figürlerinin insanlarla olan ilişkisini simgeler. Ritüellerde, anlatılarda ve inanışlarda insanın çevresi ile kurduğu ilişkiyi ve bağı sembolize eden kuyruk; ölümün ve kötülüğün bir işareti olarak karşımıza çıkar. Kuyruk; ritüellerde, anlatılarda ve inanışlarda hayvan sembolizmi bağlamında hayvan bedeninin bir tamamlayıcısı olmaktan ziyade insan-hayvan ilişkisini ruhsal alana taşıyan ve insanın doğaüstü varlıklarla bağlantı kurmasını sağlayan bir semboldür. Türk halk inançlarında Şeytan veya cinler kuyruklu olarak tasavvur edilmiştir. Kuyruk bu bağlamda doğaüstü varlıkların kötü niyetli veya tehlikeli olduğunu gösteren bir işarettir. Bu inanışın kökeni, hayvanların kuyruklarının bilinmeyen ve gizemli yanlarını çağrıştırmaktan kaynaklanmaktadır. Bu çalışmada Türk mitolojisinde kuyruklu olarak tasavvur edilen ruhsal varlıklar ve varlıkların işlevleri araştırılarak kuyruğun Türk kültür dairesinde yer alan anlatı, inanış ve ritüellerdeki işlevleri örnekleri ile ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Mit, Hayvan Sembolizmi, Kuyruk, İnanış.

* Dr., Samsun İl Millî Eğitim Müdürlüğü, Samsun/Türkiye, demirturan46@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0068-7442.

THE FUNCTION OF THE TAIL IN THE TURKISH THOUGHT SYSTEM AND ITS MYTHIC ROOT

Abstract

Human beings use symbols that have mystical and deep meanings to symbolize the spiritual realm in their thought system. Abstract thought, while creating the perception of the universe in the world of belief, creates the design of sacred beings as good and evil through concrete beings based on the whole of opposites. While symbols are created with the power of thought, the power of creation of abstract thought through a concrete being takes its first inspiration from the earth. Depending on the traditional worldview on earth, the first symbols of beliefs are plants and animals. Mankind connects the visible and the invisible in the world of beliefs by attributing deep meanings to animals, which they have been living with and benefiting from for years, according to their physical and biological characteristics. From the earliest times, various mythological beings and gods have been described with tails. Mixed mythological creations in the form of half human and half animal are closely related to the subconscious concern of shaping the sacred space based on the unity of human and animal. Mythological creatures with bull, wolf or snake heads and tails are a transfer of power through beings and their limbs. Limbs of animals such as horns, heads, manes and feet are also attributed a mystical meaning independent of the animal. Among these limbs, the tail, which is unique to animals, has a deeper meaning that has been overlooked. In mythology, the tail symbolizes the relationship of animal figures to humans. In rituals, narratives and beliefs, the tail, which symbolizes the relationship and bond that humans establish with their environment, appears as a sign of death or evil. In the context of animal symbolism in rituals, narratives and beliefs, the tail is a symbol that carries the human-animal relationship into the spiritual realm and enables humans to connect with supernatural beings, rather than being a complement to the animal body. In Turkish folk beliefs, devils or jinns are envisioned with tails. In this context, the tail is a sign that supernatural beings are malicious or dangerous. The origin of this belief stems from the fact that the tails of animals evoke unknown and mysterious aspects. In this study, the functions of spiritual beings and beings with tails in Turkish mythology were investigated and the functions of the tail in narratives, beliefs and rituals in the Turkish cultural circle were tried to be revealed with examples.

Keywords: Culture, Myth, Animal Symbolism, Tail, Belief.

Giriş

Mitik düşünce, evren tasavvurunu zıtlıkların bütününden oluşturur ve kendi içinde doğayı kategorize ederek sembollerle inanç dünyasını şekillendirir. Doğadaki her unsur insan hayatı için işlevlerine göre ruhsal bütünlemenin parçalarını oluşturur. Mitik düşüncede gök, yer ve yeraltı evrensel düzenin genel sembolüdür. İnsanoğlu, yer içinde var olanları, aklının süzgecinden geçirerek gök ve yer altı ile ilişkilendirerek ruh tasavvurunu oluşturur.

İlkel toplumlarda soyutlama gücü, inanç dünyasının şekillenmesinde rol oynayan aşkınlıkla yakından ilgilidir. Soyut düşünce, evren algısını oluşturan katmanlardaki kutsal varlıkların tasarımını “iyi” ve “kötü” şeklinde dünyadaki gözle gördüğü somut varlıklar üzerinden yansıtır. Yerde var olan bitki ve hayvanlar kutsal alanla bağlantı kurmada en çok başvurulan varlıklardır. Avcı-toplayıcı dönemde beslenme için dış faktörlere bağlı olarak avı yakalama hırsı, av hayvanının ruhunu ele geçirme ve onun her şeyine hâkim olma anlayışı ile başlar. Büyüsel etki ile mağara duvarlarına büyücü ve av hayvanı resmi çizmenin kökeninde de bu anlayış yatmaktadır. Nitekim mitolojik unsurlarla örülü Oğuz Kağan Destanı’nda da güçlü bir avcı olan Oğuz Kağan, insanlara ve doğadaki diğer canlılara zarar veren canavar kıyatı öldürdükten sonra onun gücünü ele geçirir ve tam bir alp olur. Söz konusu bu ilişkinin başka örneklerini Dede Korkut Kitabı’nda da görmekteyiz. Dede Korkut Kitabı’nda alplar ve beyler karşılarındaki olağan veya olağanüstü varlıkları yenerek onların güçlerini alıp erginleşirler.

Bitki ve hayvanlar ile soyut düzlemde kutsal alanla ilişki kurulmaya çalışılıp inanç dünyası şekillendirilirken bu bitki ve hayvanların biçimleri ve insana olan faydaları ön planda tutulmuştur. Eliade’ye göre semboller, insanı kutsal olanla ilişkili kılan ve onunla bütünleşmeyi sağlayan değerli araçlardır (2009: 423). Büyüsel etki ile insanoğlu çoğu zaman taklit edip kendini kutsal kabul edilen sembolleşmiş bitki ve hayvanlara benzeterek veya temas yolu ile onlarla bağ kurarak bu bitkilerin ve hayvanların güçlü yanlarını kendine aktarmaya çalışmıştır. Şamanın bir ayin esnasında kostümünde taşıdığı hayvan uzuvlarını veya davulundaki resimleri kullanarak kutsal güç ile bağ kuracağına inanması buna iyi bir örnektir. Özellikle hayvanların kendisini temsilen parça bütün ilişkisine bağlı olarak uzuvları, toplumların inanç dünyasının şekillenmesinde, halk inanışlarına ve sanatına taklit yoluyla aktarılmasında önemli bir rol üstlenmiştir.

Havyan sembolizmi bağlamında düşünce, bazı hayvanları tanrısal bazılarını da kötücül birtakım güçlere ilişkilendirmiştir. Bu inanma neticesinde hayvanları ve onun bazı uzuvlarını inanç dünyasına ve günlük hayatlarına iyi ya da kötü anlamda dâhil etme konusunda etkili olmuştur. Bir hayvanın fiziksel özellikleri dikkate alındığında tamamen kendisi kutsal bir alana bağlandığı gibi bazen de boynuzu, kafası, derisi, kemikleri veya tüyleri gibi parçaları da kutsal alana bağlanmada bir araç olmuştur. Söz konusu bu parçalardan biri de kuyruktur.

Havyanın önemli bir uzvu olan kuyruk, mitolojik bir simge olarak toplumların inanç dünyasında önemli bir rol oynamaktadır. Kuyruk, Türk kültüründe yardımcı ruhlarda, demonik varlıklarda ve geçiş dönemleri ritlerinde öbür dünyadaki yaşam için bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır.

1. Türk Mitolojisinde Kuyruklu Ruhlar

Türk kültürünün oluşum evrelerinde hayvanlar birer sembol olarak inanç dünyasında kendine geniş bir yer bulmuştur. İnsan, kendini ve evrenin yaratılışını anlamlandırmada bazı hayvanları yaratılışı başlatan aracı olarak görmüştür. Bu da totemizm inanışının doğmasına neden olmuştur. Totemizmde topluluklar bazı bitki ve hayvanları ata/ana olarak kabul etmiştir. Özellikle ata/ana olarak kabul edilen hayvanlara büyük saygı duyulmuş ve onların fiziki özellikleri inanç dünyasında birer sembol olarak kabul edilmiştir. Bir hayvanın boynuzu, yelesi, derisi, kafatası, kemikleri ve kuyruğu koruyucu birer ruh veya zihinde yaratılan demonik varlıkların tasvirinde sıkça kullanılmıştır. Türk kültür dairesinde koruyucu ruhlar veya demonik varlıklar yarı insan, yarı hayvan olarak tasavvur edilmiş ve birçoğuna kuyruk eklenmiştir. Söz konusu bu varlıkları şunlardır:

1.1. Ak Ene (Ak Ana): Türklerin mitik düşünce sisteminde yaratılışı başlatan ruhtur. Bahaeddin Ögel’in aktardığına göre Vasili İvanoviç Verbitsky tarafından derlenen yaratılış mitinde su içinde yaşayan Ak Ene, Tanrı Ülgen’e yaratma ilhamını veren yardımcı ruhtur (1993: 433). Yaratılıştaki bu rolü

nedeniyle Ak Ene bir demiurg olarak da nitelendirilebilir (Uysal ve Genceli, 2021: 216). Ak Ene, Altay mitinde su kültü ile ilişkili bir ruhtur. Deniz Karakurt' a göre Altay Türklerinin mitolojide deniz tanrıçasıdır. Ak Ene, ışıktan bir bedene sahiptir ve başında gücünü simgeleyen taç benzeri boynuzları ile tasavvur edilmiştir. Ayrıca Ak Ene, su kültü ile ilişkili olduğu için denizkızı gibi uzun bir balık kuyruğuna da sahiptir. Bu kuyruk, maviye çalan bir renktedir (2012: 44). Balık kuyruğu ile tasvir edilen Ak Ene'nin kuyruğunun mavi renkli olması onu göksel bir simge haline getirmiştir.

1.2. Yayık Han: Türk mitolojisinde Tanrı ile insan arasında aracı olan önemli bir yardımcı ruhtur. Yayık Han, Tanrı Ülgen tarafından insanları koruması için gökten yeryüzüne indirmiştir. İnsanların Tanrı Ülgen için kestiği kurbanları Yayık Han kutsal alana götürür. Yayık Han, beyaz bir kamuflaj ile tasvir edilir ve tasvirler kulak, kol, ayak ve kuyruk eklenir. Bu şekilde hazırlanan Yayık tasvirleri beyaz kıldan yapılmış bir ipe ayın yapılacak alana götürülür ve iki kutsal kayın ağacı arasına asılır (Anohim, 2006: 14). Koruyucu ruh olarak Yayık Han'ın tasvirlerine eklenen kuyruk, onun kurban hayvanlarını Tanrı Ülgen'e götüren bir ruh olarak hayvanlarla yakından ilişkisi olduğunun bir göstergesidir.

1.3. Duyar Han: Türk mitolojisinde zulüm tanrısıdır. Duyar Han, Tanrı Ülgen tarafından ateşten yaratılmıştır. Duyar Han, boynuzlu, kuyruklu olarak tasvir edilir. Duyar Han'ın alnının ortasında tek gözü vardır ve yarı insan, yarı şeytan şeklindedir (Karakurt, 2012: 290). İşkence ve zulüm tanrısının yarı insan, yarı şeytan olarak betimlenmesi kaos ile ilgili bir durumdur. Mit, normal bir insandan farklı, korkunç bir tip olarak Duyar Han'ı kaos ortamını sezdirecek şekilde tek gözlü, boynuzlu ve kuyruklu bir şekilde yaratmıştır.

1.4. Yutpa: Türk mitolojisinde yerin altında yaşayan demonik bir varlıktır. Abdulkadir İnan'a göre Erlik'in sarayı kara demirden yapılmış olup etrafı duvarla çevrilidir. Erlik'in sarayı dokuz ırmağın Toybadım ırmağına döküldüğü yerde kurulmuştur. İnaniş'e göre Erlik'in sarayını Yutpa ve Abra denilen iki korkunç yılan korumaktadır (1976: 66). Yutpa, çatal kuyruklu ve dört ayaklı olarak tasvir edilir. Şamanların manyak adı verilen elbiselerinde paralel bir şekilde yukarıdan aşağıya doğru sicim tutamları sallanır. Bu sicimler manyağın omuz arkasında yer alır (Anohim, 2006: 50-51). Kuyruklu olarak tasvir edilen Yutpa, şaman elbisesinde bu sicimlerle şamana kuyruklu bir hal verir. Yutpa, Erlik'in koruyucusu olan bir yılanıdır. Yılan karmaşık yapısından dolayı yeraltı ile ilişkilendirilir ve Türk kültüründe Erlik'e yardım eden demonik bir varlık olarak kabul edilir.

1.5. Su İyeleri: İyeler, Türk kültüründe doğa unsurlarının içinde bulunan koruyucu ruhlardır. İyelerden hem korkulur hem de onlara saygı duyulur. Su, hayatın temel kaynağıdır ve ilkel düşünce, bu temel kaynağı inanç dünyasında önemli bir yere koyarak onun koruyucu ruhunu su iyesi olarak yaratmıştır. İbrahim Dilek'e göre su iyeleri Ülgen'den sonra gelen büyük bir yardımcı ruh ya da çok kuvvetli bir iye olarak kabul edilir (2021: 210). Su kültüne bağlı olarak su iyeleri balık kuyruklu olarak tasvir edilmiştir. Türk kültüründe Tanrı'ya yaratma ilhamı veren Ak Ene'nin balık kuyruklu olarak tasvir edilmesi daha sonra su ile ilgili ruhların da kuyruklu tasvir edilmesine neden olmuştur. Ayrıca su iyesinin boynuzlu tasvir edilmesi, tanrısallık göstergesi olan boynuz kültürüyle ilgilidir.

1.6. Obur Ruhlar: Türklerin düşünce sisteminde obur ruhlar ölüm ile ilgili olup ölen kişinin ruhunu ele geçiren demonik varlıklardır. Mehmet Alparslan Küçük'e göre Türklerde ölüm genel olarak kötü ruhların insanı hasta edip öldürdüğüne veya insan ruhunun çalınıp yer altına götürülmesi ile oluştuğuna inanılır. İnaniş'e göre ölüm, Cehennem ilahı Erlik'in yeryüzüne gönderdiği elçisi "Aldaçılar" aracılığıyla insanların ruhlarının yakalanarak hayatlarına son vermesi ile meydana gelmektedir (2017: 32). Ölüme sebep olan obur ruhlar ölü bedeni yiyerek beslenirler. Obur ruhlar, Türk inanç sisteminde Erlik ile ilişkilendirilmiş ve ölü bedenleri yiyen köpek ve kurtlara benzetilerek kuyruklu olarak tasvir edilmiştir.

1.7. Cazı/Kuyruklu: Cazı veya Kuyruklu, insanlara zararı olan bir kara iyedir. Yaşar Kalafat'a göre cazı veya kuyruklu insanlara genellikle kedi veya örümcek şeklinde görünür, loğusa kadınlara musallat olur, anne ve bebeğinin ciğerini yiyerek öldürür. Bu kara iye adından da anlaşılacağı gibi kuyruklu bir yaratıktır. Bazı yörelerde "Poçikli" adı ile de bilinir. Bu kara iyenin bir parmak büyüklüğünde olduğuna ve kuyruğunun sadece suda görülebildiğine inanılır. Can alacak cazının canı almadan evvel kuyruğunun sızladığına inanılır (2011: 107-108). Türk halk inançlarında demonik varlıklara kuyruk eklenerek korkunçluğu artırılmış ve ölüm ile ilişkilendirilmiştir.

Gözle görülmeyen varlıkların tasarımlarında bilinçaltı büyük bir rol oynar. Dış dünya ile bağlantımızın şekillendiği bilinçaltı, semboller dünyasıdır. İnanç dünyamızı şekillendiren semboller dış dünyadan kopuk değildir ve insanoğlu çevresinde gördüklerinin bir parçasını düşüncesinde yarattığı varlıklara ekleyerek sembolleştirme yapar. Türkler avcı göçebe hayat tarzına bağlı olarak hayvanlarla iç içe yaşamış ve onları günlük hayatlarının bir parçası olarak görmüştür. Türkler, inanç sistemlerini yaratırken de bu hayvanların işlevlerine göre kuyruklarını inandıkları ruhlara ekleyerek kuyruğun ait olduğu hayvanın işlevine göre iyi ve kötü olarak bu ruhları ayırmıştır. Tabiatüstü güçlere üstünlük katmak için dış dünyadaki tasavvurları yaratmada ruhsal güce büyük bir önem verilmiştir. İnsanoğlu düşüncesinde yarattığı bu ruhlara, mana gücü yüklü hayvanların uzuvlarını ekleyerek onlara hükmetmek istemiştir. Animist düşünce, çevresini şekillendirirken fayda zarar ekseninde hareket ederek ruhu bir şekle büründürmek için çevresindeki dış kuvvetten yararlanmıştır. Totemik bir etki olarak da düşünebileceğimiz bu yapı sayesinde Türklerin inanç dünyasında ruhlar yarı insan, yarı hayvan olarak tasarlanmıştır.

2. Anlatı, İnanış ve Ritüellerde Kuyruk

Mitik düşüncede inanç dünyasında tasarlanan kuyruklu ruhlar daha sonra anlatı, inanış ve ritüellerde kendine geniş bir yer bulmuştur. Türkler devlet sembollerinde, cenaze törenlerinde, destan ve efsanelerinde ait olduğu hayvanın kült değerine göre kuyruk önemli bir işleve sahiptir.

İslamiyet öncesi dönemde hayatı anlamlı kılan doğum ve ölüm etrafında çeşitli ritüeller sergilenmiştir. Dünyaya gelme bir ilk iken ölüm bir son olarak kabul edilmemiş ve ölüm öncesinde ve sonrasında mitin anlamlandırdığı öteki dünya etrafında sergilenen ritüellerde atın kendisi ve kuyruğu Türk inanç sisteminde önemli bir yere sahiptir. İbrahim Kafesoğlu'na göre eski dönemde Türklerde ölüm halinde yas törenleri düzenlenir, ölünün bulunduğu çadırın etrafında atlarla dolaşılır, saçlar kesilir, saç-baş dağıtılır, yüz ve kulak bıçakla kesilerek kan akıtılır, ölenin atının kuyruğu kesilerek kurban edilir (1977: 303). Atın kuyruğunun kesilmesi Türk kültüründe bir yas alametidir. Abdulkadir İnan'a göre atın dul bırakılması "At Tuldav" Türkler arasında ölünün hayatta iken bindiği atın kuyruğunun kesilmesidir. At kuyruğu, Türkler arasında evde, otağda, atın boynunda, mezarda, başta, savaşta ise yiğidin mızrağında semboldür. Türkün atı, onun en yakın dostudur. Bir Türk savaşçısı ölürse atı da bu savaşçının karısı gibi dul kalmış sayılır ve atın kuyruğu kesilir. Altaylar bölgesinde bulunan Pazırık kurganlarından çıkarılan donmuş atların kuyruklarının kesik olması, bu geleneğin ne kadar eskiye dayandığını göstermektedir (İnan 1986: 199). Melikşah'ın çok sevdiği oğlu Davud'un ölümü üzerine yapılan cenaze töreninde İsfahan'da toplanan Türkler, saçlarını çözerek ağladılar, saçlarını ve atların kuyruklarını kestiler. Atlara kara çullar örtüp eyerlerini ters çevirdiler (Çoruhlu, 2002: 185).

Türk kültüründe ölüm sonrasında yas alameti olarak at kuyruğunun kesildiği gibi Türk süvarileri savaş öncesi de atlarının kuyruklarını bağlayarak bir nevi ölüme hazırlık yaparlar. Emel Esin'e göre Hunlarla savaşları gösteren Çin taş oymalarında Türk atlarının kuyrukları bağlıdır ve Türkler, muharebe ve av için kullandıkları atların kuyruklarını bağlarlar (2006: 272). Altay bölgesinde Pazırık kurganında kuyruğu kesilmiş atların haricinde kuyrukları örülerek üç kuşaklı bir melik haline getirilmiş, kurganda bulunan atlardan birisinin de kuyruğu iç içe kıvrılmak suretiyle daire şeklinde toplanmış atlar bulunmaktadır (Yılmaz ve Toraman, 2020: 749). Türk süvarilerinin mücadele öncesi atlarının kuyruklarını kesmeyerek düğümlemesi veya örmesi ölüm öncesi ölüme hazırlık evresidir. Bu da kuyruk ve ölüm yani sonsuzluk arasındaki bağı bize göstermektedir. Muharrem Ergin tarafından hazırlanan Dede Korkut Kitabı'nda, Beyrek'in öldüğü İç Oğuz- Dış Oğuz mücadelesini anlatan boyda Kazan'a düşman olan Aruz, aracılık yapması için Beyrek'i çağırır ve ona Kazan'a karşı kendileriyle iş birliği yapmasını önerir. Beyrek, bu teklifi reddedince Aruz tarafından kılıçla ağır yaralanır. Yaralanan Beyrek'i otağına götürürler ve Beyrek adamlarına:

Yiğitlerim yerinizden kalkın

Ak boz atımın kuyruğunu kesin

Arku Beli Ala dağdan geceleyin aşın

Akıntılı güzel suyu delip geçin

Kazan'ın divanına koşup varın,

Ak çıkarıp kara giyin

Sen sağ ol Beyrek öldü diyin... (2018: 248) diyerek seslenir. Beyrek öleceğini anlayınca vasiyet olarak atının kuyruğunun kesilmesini istemiştir.

Saadettin Gömeç'e göre Türklerde bir savaşçı öldüğünde atı kurban olarak kesilirdi. İslamiyet ile birlikte bazı Türk boylarında at kurbanları son bulmuştur. Müslüman Türkler arasında at kurban edilmeyip kuyruğu kesilerek doğaya bırakılır. Bu atlara kimse binemez ve dokunamazdı. Bu uygulamaya "tullamak" denilir ve sahibi olan Türk savaşçı öldüğü için atın da dul kaldığına inanılırdı. Yas alameti olarak da attan kesilen kuyruk bir sırtın ucuna takılarak tuğ yapılır ve savaşçının mezarına dikilirdi (2016: 830).

Ölen bir savaşçının atının kuyruğunun kesilmesi uygulaması yakın geçmişte yapılan Türk cenaze törenlerine yansımıştır. Ölen kişinin atından ziyade cenaze törenine katılan atların da kuyrukları kesilmiştir. Ahmet Yılmaz ve Ali Toraman'a göre Sultan Tuğrul Bey için düzenlenen yas törenine katılanlar atlarının kuyruklarını kesmiştir. Yavuz Selim'in yeğeni Süleyman Bey'in ölümü üzerine Mısır'da düzenlenen cenaze töreninde tabutun önüne kuyrukları kesilmiş ve eyerleri ters çevrilmiş atlar yürütülmüştür (2020: 754-759).

Türkler arasında yas alameti olarak sadece atın kuyruğu kesilmez. Yaşar Kalafat'ın tespitine göre Kazaklarda ölünün gömüldüğü zaman, arkada bıraktığı eşinin ve kızlarının saçları da kesilir. Bu kesilen saçlar ölü ile beraber ve diğer eşyaları ile birlikte mezara gömülür (2011: 665). Bu büyüsel uygulamada ölüm ruhunun geride kalanlara bulaşmaması için kuyruk gibi örülen saçlar kesilir.

Türklerde atın kuyruğu onun sahibinin kaderidir. Atın kuyruğunu kesmek sahibini ölü kabul etmektir. Şamil Gacar'ın tespitine göre günümüzde yörük obalarında sahipli bir atın kuyruğunu kesmek atın sahibine büyük bir hakaret olarak kabul edilir. Ayrıca atın sahibi genç yaşta hayatını kaybederse genç bir kadın veya ölen kişi evliyse atın kuyruğundan bir parça kesilir ve kimseye söylemeden bir yerde yakılır (2020: 125). Bu uygulamada atın kuyruğunu yakmak ve bu işlemi gizlemek ölüm ruhunu hayatta kalan kişilerden uzak tutmak amaçlanmaktadır. Bunun yanı sıra eski Türlerde, kansız kurban sınıfına giren kuyruğu kesilen atın doğaya salınması ve bu ata zarar vermenin bir tabu olması da kuyruğun uygulamalardaki önemini ve işlevini gözler önüne sermektedir.

Uygur metinli Oğuz Kağan nüshasında Oğuz "*olsun dediler. Onun resmi budur*  "

diyerek tanıtılır. Fuzuli Bayat'a göre Uygur harfleriyle yazılmış Oğuz Kağan nüshasında gök renkli öküz, Oğuz'un dünya modelindeki yerini simgeler (2017: 41). Oğuz ve onun dünya modeli arasında bağ kurulan öküz resmine dikkatle bakıldığında kuyruk kısa ve kafaya göre daha belirsizdir. Boynuz ve kafa dünya modelinde tanrısallık ve hükümdarlığın sembolü iken ölümü sembolize eden kuyruk geri plana itilmiştir. Nuray Bilgili'ye göre Oğuz Kağan'ın en eski görsel tasvirleri boynuzludur ve Oğuz ile öküz kelimesi arasında bir bağlantı vardır. Türklerde alplerin ve hakanların amblemi üzerinde "yaban öküzü" resmi olan bir bayrak bulunur. Ölen alplerin mezarlarına öküz cinsinden olan "kotuz" kuyruğu bağlanırdı ve üzerinde boğa sembolü olan bir bayrak dikilirdi. Bu sembollerle her zaman kozmolojik bir bağ kurulmuştur. (2020:4). Eski Türklerde özellikle boğa ya da öküz alplık ongunudur (Çoruhlu, 2002: 145). Bu hayvanların kuyrukları da ölen savaşçının yas alameti olarak mezarına dikilirdi. Oğuz Kağan Destanı'nda evren tasavvuru "*gökyüzü çadır, güneş ise tuğ*" şeklinde sembolleştirilmiştir. Bu anlayışla Türk çadırlarının tepesine veya çadır direklerine kuyruklar asılmıştır. Türk geleneğine göre bunun günümüze yansımaları Güneydoğu Anadolu bölgesi Türkmenlerinin çadırlarının tepesine diktikleri öküz kuyruklarında açıkça görülür (Ögel, 1991: 147). Türklerin inanç dünyasında bu uygulama ile sembolik olarak yaşam ve hükümdarlık için hayvan başı veya boynuz kullanılırken ölüm ve ölüm sonrası yaşam için kuyruk kullanılmıştır.

Tarihte Türk devletlerinin bayraklarında ve tuğlarında çeşitli hayvanlara ait motifler sıkça görülür. Bahaeddin Ögel'e göre Göktürkler'in tuğlarının en üst kısmında altından yapılmış bir kurt başı bulunurdu. Bu kurt başı bulunan tuğun altına da kurban ettikleri at veya yak öküzünün kuyruğu bağlanırdı (2001: 78). Tuğ, tüy anlamındadır ve geç dönem Türkçe sözlüklerden Lehçe-i Osmanide tuğ sözcüğünü aslında kuyruk ve tüy manasında "*kutas kuyruğundan yapılan alem*" şeklinde görmektediriz (User, 2007: 846). Altay Türklerinin sancakları kıl tutamları ya da hayvan kuyruklarıyla süslenmiştir. Dokuz Tibet öküzü ya da atın kuyruğunu bayrağa bağlamak Türk-Moğol halklarında

yaygın bir gelenektir. Eskiden hayvanın sahip olduğu tüm gücünün kuyruğunda bulunduğu inanılırdı. Türkler bayraklarını önce yak öküzünün daha sonra atların yele kıllarından yapmıştır. Her kavmin kendi bayrağı üzerinde kurt, ejderha, hilal gibi sembolleri de vardı. Türkler, İslamiyet'e geçtikten sonra sancaklarda dinsel yazılar öne çıksa da kuyruğun simgeselliği kaybolmamıştır ve Osmanlı devleti sonuna dek bayrak üzerinde bu süse yer vermiştir (Roux, 2005: 385-386). Devleti simgeleyen bayrak ve tuğların üzerindeki motifler ulusal kimliği ve düşüncüyü yansıtır. Bayrak ve tuğlardaki hayvan başları yaşamı simgelerken kuyruk, ölümü yani sonsuzluğu simgelemektedir.

Kuyruğun ölüm ile ilişkisi Mersin'de anlatılan Şahmaran efsanesine de görülür. Nilgün Çıblak'ın Mersin'de derlediği *Şahmaran ve Camsab Efsanesine* göre Tarsus padişahı, ölümcül bir hastalığa yakalanır. Hiçbir hekim padişahın hastalığına çare bulamaz. Padişahın veziri, bu ölümcül hastalığın Şahmeran'ın etinin yenilmesiyle geçeceğini söyler. Şahmaran'ın baş kısmının et suyu şifa ve güç, kuyruk kısmının et suyu da zehirdir. Efsaneye göre kuyruk etinin suyunu içen vezir zehirlenerek ölürken baş etinin suyunu içen padişah iyileşir (2007: 188). Hayvan sembolizmi bağlamında Şahmaran'ın kuyruğu ölüm ile baş kısmı ise şifa ve güç ile ilişkilidir.

Türk dünyası destanlarında genellikle demonik varlıklar kuyruklu olarak tasavvur edilir. Metin Ergun'a göre Er Sogotoh Destanı'nın Böhtlignk varyantında geçen bir olayda yabancı bir atlı eve yaklaşır ve kapıya vurduğunda evin doksan direği yerinden oynar. Ev sahipleri korkudan saklanırlar, bir tek ihtiyar kadın Simehsin evden çıkıp tek gözlü, tek kollu, tek bacaklı, demir giysilere bürünmüş üç bacaklı demir at üzerinde Abaasıyı görür. Abaası, ihtiyar kadın Simehsin'e bakar ve şöyle der: *"Adım Üller Eting (Gürleyen Şimşek) oğlu Buura Dohsun'dur, ülkem cehennemdir; topraklarım kara külden, evim kızıl kordan, ülkemde yaz ateşten sıcak, kor taşlarla beslenirim, ateşle susuzluğumu gideririm, ölümsüzüm, insanların ise kolsuz, bacaksız, sivri boynuzlu ve kuyrukludurlar. Ben ölüm saçarım, kötülük ve felaket getiririm."* (2013: 417). Abaasının ülkesindeki insanların kolsuz, bacaksız, boynuzlu ve kuyruklu tasvir edilmesi ve bu yaratığın insanları öldürmesi hafızada korkunç bir imaj çizmek içindir. Ölüm saçan bir varlığın kuyruklu tasvir edilmesi inanç dünyasında şeytanın da kuyruklu olarak tasvir edilmesi ile yakından ilgilidir.

Destan kahramanlarının bir yaratıkla mücadele etmesi ve onu öldürmesi kahramanın kaos ortamına son vermesidir. Destanlardaki yarı insan, yarı hayvan varlıklar kaos ormanının göstergesidir ve insanlığa zarar verirler. Özellikle yarı insan, yarı hayvan motifli ejderler destanlarda kaos ortamının ortadan kalkması için öldürülmesi gereken bir varlıktır ve bu varlık güçlü kuyruğu ile tasvir edilir. Süleymanov ve diğerleri tarafından hazırlanan İzel Menen Yayık Destanı'nda kahraman İdil Batır, Akbozat'ın üzerinde ormana girer ve orada kara dev ile karşılaşır. İdil Batır, ormanda yaşayan tüm canlılara zarar verip korku oluşturan bu ejder devini öldürerek insanları kurtarmak ister. Bu destanda su altında yaşayan dev, kuyruklu olsa da yarı insan olup üç başlı ve çok heybetli kara bir ejder devi olarak betimlenmiştir (2014: 171). Anlatılarda insanları öldüren fantastik yaratıklar kuyruklu olarak tasvir edilmiş ve kuyruklu varlıklar etrafına ölüm saçmaktadır.

Türklerde kötü ruh algısı şeytan ile birleşmiştir. Celal Beydili'ye göre Türk mitolojisinde yeraltı ruhlarına şeytan denilmesi İslamiyet'in kabulünden sonra bir gelenek haline gelmiştir. Türkler, Şeytan'ı boynuzlu, kuyruklu ve genelde tek gözlü olarak tasvir etmiştir (2004: 529). Hakas rivayetlerinin birinde bir kadın sahibe, üç yılını alt dünya denilen yerde geçirir ve oradan üst dünyaya gelir. Yolculuğu esnasında alt dünyada insanlar ölüyor diyerek şaman çağırdıklarından bahseder ve gelen şamanın kuyruğu ve boynuzlarının olduğunu söyler. Ancak aslında bu şamanın Şeytan olduğunu anlar (Lvova ve vd. 2013: 103). Kuyruğun Şeytan ile özdeşleştirilmesi Şeytan'ın ölümcül tarafı ile ilgili olup bu durum Anadolu'da anlatılan efsanelerde de görülür. Deniz Gezgin'in tespitine göre eşeğin Türkler arasında hoş görülmemesinin nedenlerinden biri Nuh tufanında Nuh peygamber, hayvanları gemiye alırken Şeytan'ın gemiye girmesine izin vermemesi üzerine Şeytan'ın eşeğin kuyruğuna tutunarak gemiye girmesidir (2014: 83). Şırnak'ta anlatılan efsaneye göre ise Şeytan, Nuh peygamberden gizli olarak gemiye binmek için tüm hayvanlara yalvarır ancak hiçbiri ona yardım etmek istemez. Sadece eşek Şeytan'ın vaatlerine kanar ve onu kuyruğunun altında saklayarak gemiye bindirir (Zeyrek, 2023: 182). Anadolu'da bu anlatılan efsanelere göre rüyada eşeğin kuyruğunu görmek ölüme yorulur. Malatya'da rüyada eşeğin kuyruğunu tutmak ölümün habercisi sayılır (Karaağaç, 2013: 219). Anadolu efsanelerinde hayvan sembolizmi bağlamında kuyruğun Şeytan ve ölümle ilişkilendirildiğini açıkça görebiliriz.

Ahmed Yesevî ile ilgili anlatılan bir menakıpnamede kötülük göstergesi olarak cezalandırılan insanlar kuyruklu kalmışlardır. Fuad Köprülü tarafından nakledilen menakıpnameye göre Ahmed Yesevî'ye iftira atılmıştır. Sûriler bir gün onu hırsızlıkla suçlamak için bir plan tertip etmişler. Bir sığırı parçalayıp gizlice tekkenin içine getirip bırakmışlar. Hava sıcak olduğundan müritler dışarıda vakit geçiriyorlarmış. Bu nedenle gizlice tekkeye sokulan ve parçalanan sığırı görememişler. Sûrî halkı ertesi gün sığırlarını arama bahanesiyle erkenden tekkenin önünde gelmişler ve Şeyh'e içeriyi aramak istediklerini söylemişler. Ahmed Yesevî bunlara hitaben, “*Girin itler, girin köpekler!*” demiş ve Sûriler tekkenin içine girmişler. Tam bu esnada Allah'ın hikmetiyle hemen bir köpek şekline dönüşerek, parçalayıp getirdikleri sığırı yemeye başlamışlar. Dışarıdan bu durumu görenler çok korkmuş ve hemen tövbe edip Şeyh'e yalvarmışlar. Ahmet Yesevî bunun üzerine onları hemen insan biçimine geri çevirmiş. Fakat bu fenalığın yadigarı olarak kuyrukları bâkî kalmış ve kuyruk bütün zürriyetlerine intikal etmiş (1976: 39). Fenalık peşinde olan insanların hayvan donuna dönüştürülmesi motifinde bu kişilerin tekrar insana dönüştüğünde fenalığın göstergesi olarak kuyruğun kalması hayvan sembolizmine bağlı olarak kötülük ve kuyruk arasındaki ilişkiyi göstermektedir.

Kuyruğunu ısıran yılan figürü ouroboros, döngüsel zamanın sembolüdür. Hatice Kalkan ve Özkan Deniz'e göre ouroboros Antik Mısır'a kadar dayanmaktadır. Ouroboros kendi kuyruğunu ısırarak tam bir çember şeklini almış bir yılanıdır. Bu figür kendi kendine çoğalabilme, süreklilik ve sonsuz bir yaşama geri dönüş anlamı taşımaktadır. Ayrıca ouroboros figürü aynı anda hem doğanın bütünlüğünü hem de gökyüzü ile yeryüzünün birleşmesini simgeler (2021: 2335). Yılanın hem yeryüzünde hem de yeraltında yaşaması onun gizemli olarak algılanmasına neden olmuştur. Yılanın başı ve kuyruğu zamanı simgelerken kuyruğunu ısırması yaşam ve ölümü sembolize etmektedir. Frazer'a göre Budistler, Dünya'nın kuyruğu ağzında bir balığın sırtında olduğuna inanır ve balık uyuyunca yanlışlıkla kuyruğunu ısırsa acısıyla sarsılır ve böylece depremler olur (2018: 219). Kuyruğunu ısıran yılan figürü ouroboros kuyruğunu her ısırdığında acı ile ölümü ve yaşamı hatırlatır. Türklerin de etkisinde kaldığı Budizm'de kuyruğunu ısıran balık inancı ile kuyruğunu ısıran yılan anlayışı yaşam ve ölüm arasındaki bağı sembolize etmede birbiri ile örtüşmektedir.

Türk mitolojisinde dünyanın sonu ile ilgili anlatılarda varlıklar korkunç bir şekilde tasvir edilir. Abdülkadir İnan, dünyanın sonu ile ilgili Telengit rivayetini şöyle nakleder:

“Kalgançı çak geldiği, kara yer ateşle kaplandığı zaman büyük hakan ata tanrı (kayra kaan ada kuday) kulaklarını tıkar, o çağda dünya bozulur; yer ve insan nesli mahvolur. Fitne ve fesat saçan gaddar rüzgâr insanları heyecanlandırır. Töre bozulur. Tepeler çalkanır; demir üzeninin dibi delinir. Çuvaldızın deliği yırtılır. Ulus bozulur. Kara böcek (gibi insan) kanatlanır, gözlerine kan dolar; kara su kanla karışık akar yer uğuldar, dağlar sallanır, çukurlar, hendekler yıkılır, gök gürler, kenarı açılır, deniz çalkanır, dibi görünür, yerin altı üstüne gelir; yosunlar öğütülüp kül (toz) olur, gök sallanıp eteği açılır, deniz dalgaları dibi görünür; deniz dibinden dokuz parça kara taş çıkar, dokuz taş dokuz yerinden yarılr her taştan dokuz çemberli dokuz sandık çıkar, her sandıktan demir atlı dokuz kişi çıkar, bu kişilerden ikisi başkan olur. Bunların bindikleri atlar “vuruşkan ulu sarı” olur, ön ayakları kılıçlı, kuyrukları kamalı olur, ağaca rastlarsa ağacı keser, canlıya çarparsa canlıyı mahveder; il güne rahat olmaz.” (1986: 24-25).

Bu kıyamet anlatısında vuruşkan ulu sarı atların ön ayaklarının kılıçlı, kuyruklarının da kamalı olması olayın ürkütücülüğünü ön plana çıkarmada önemlidir. Kuyruğun ölüm sembolize etmesi bu anlatıda açıkça görülebilir.

Şamanlar, ruhsal alemi temsil eden pek çok sembolik eşyayı ve resimleri üzerlerinde taşır, davullarına resmederler. Atiye Nazlı'ya göre şamanlar, kıyafetleri ile kendilerini kuyruklu bir varlığa dönüştürmek için sırtlarına uzun kumaş şeritleri takarlar. Bu kıyafetlerin bazıları siyah ve kırmızı kumaş parçalarından oluşur ve saçaklı bir kuyrukla biter (2023: 196). Türk kültüründe doğaüstü varlıkların kuyruklu tasarımları şamanların kıyafetlerine de yansımıştır. Şaman, ruhsal yolculuğunda evrenin katmanları arasında dolaşır ve kendini de kısmen bu ruhlar aleminin içine sokmak için onlara benzemeye çalışır. Lvova ve diğerlerinin aktardığına göre ruhsal bir yolculuk esnasında Teleüt şamanı ile ruhlar arasında geçen aşağıdaki diyalog dikkat çekicidir. Şaman ayin esnasında varacağı yere geç kalır ve bundan memnun kalmayan ruhlar ona şöyle seslenirler:

Alay, alay, alay, alay kam!

Beklemekten yorulduk!

(Yapacak bir şey olmadığından) saksığının kuyruğunu kestim!

Kara toprak mı kazıyordun?

Sert ağaç mı yontuyordun? (2013: 136).

Şamanın ruhlarla buluşacağı yere geç kaldığında ruhların ona kızgınlığını bildirmek için saksığının kuyruğunu kesmesi, şamanın yardımcı ruhunu yok etmesi anlamındadır. Yaşar Çoruhlu'ya göre Türk inanış sistemlerinde genel olarak kuşlar bir ruhu temsil eder. Özellikle Cennet'in temsilcisi olarak kabul edilen ve şamanla özdeşleşen kaz ve kuğu gibi kuşların yanı sıra saksığan iyi haberin temsilcisidir ve saksığanın şamanı koruduğuna inanılır (1999:176-177). Şaman mitinde şamanla özdeşleşen bir kuşun kuyruğunu kesmek özelde şamanı cezalandırmaktır.

Anadolu sahasında hayvan taklitlerinin içinde olduğu seyirlik köy oyunlarında oyunculara kuyruk takılır ve oyunun bir aşamasında bu kuyruklar tutuşturulur. Metin And'ın tespitine göre Tunceli'nin Pertek ilçesinin bir köyünde *domuz avı* oyununda biri domuz olur. Bu kişinin üzerine bir battaniye örtülür, sopadan bir kuyruk yapılır. Köylü tarlasını bu domuzdan kurtaramaz. Tüfeğiyle ateş eder, domuzun kuyruğundaki sopaya sarılı yağlı ya da gazlı bez ateşe verilir, böylece köylüler domuzdan kurtulduklarına sevinirler. Tokat'ın Dazmana köyünde oynanan *fare oyununda* ise bir kişi kara bir giysi giyer, uzunca bir değnekten bir kuyruk yapılır, bu kuyruğun üzerine gaz yağlı bir bez sarılır. Fare, sedirin altına saklanır, gizlice çıkar, gezer, koşar, oynar, o sırada seyircilerden biri kedi sesi çıkarır. Sesi duyan fare, kaçarken kuyruğu ateş alır, oradan oraya koşar, kuyruğunu çevresine sallar, meydanda bulunanların üstünü başını yakar (212: 214, 226). Her iki oyunda kuyruğun yakılması ve olumsuz bir varlık olarak görülen hayvanlardan kurtulma isteği kuyruk ve ölüm arasındaki ilişkiyi göstermektedir.

Sonuç

Türler, bozkır hayatında hayvanlarla iç içe yaşamış ve onları inanç dünyasında önemli bir yere sokarak özelliklerine göre onlara tanrısallık yüklemişlerdir. İnanç dünyasında yaratılışa anlam katmak için insanın çevresini ve kendini sürece dahil ederek yaratılışı başlatan veya yaratılışa önemli bir yere sahip olduğuna inandığı ruhları, yarı hayvan, yarı insan olarak tasavvur etmesi, çevresi ile kurduğu duygusal bağ ile yakından ilgilidir. Hayvanların güçlü, gizemli ve korkutucu yönleri insanın zihnini derinden etkilemiş ve kendinde olmayan vasıfları hayvanların uzuvları ile sembolik olarak inanç dünyası üzerinden kendine aktarmıştır. Mitler ile de bu aktarımı kutsallaştırmıştır.

Yarı hayvan, yarı insan şeklindeki ruh tasavvurlarında hayvanların güçlü yönlerini ön plana çıkaran uzuvları kullanıldığı gibi onların kötü yanlarını veya korkutucu yönlerini öne çıkaran uzuvları da kullanılmıştır. Hayvanların gücü ve gizemi yansıtan uzuvları sadece bu ruhların tasarımı değil inanç dünyasında günlük hayatın içinde talih veya kötü ruhlardan korunmak için de kullanılmıştır. Türk kültüründe kimi zaman bahçe, ahır veya evlerin görünen yerlerinde boynuzun güç ve kudreti simgeleyen algısı ile boynuzlu hayvan kafatasları nazardan ve kötü talihten korunmak için asılmıştır. Hayvan uzuvlarının anlatı, inanç ve ritüellere yansımalarının kökeni de mitsel algıya dayanmaktadır. Türk kültüründe olumlu manada bilinçaltına yerleşen boynuz, kafatası, kemik gibi hayvan uzuvlarının yanı sıra pek çok anlatı ve ritüelde karşımıza çıkan kuyruk, mitsel algıda bilinçaltına olumsuz bir manada ölüm ile ilişkili olarak yerleşmiştir. Savaş öncesi Türk alplarının atlarının kuyruklarını keserek ölümü benimsemesi ve ona hazırlanması, Türk obalarındaki hükümdar çadırlarına ölüm ve sonrasını simgeleyen hayvan kuyruklarının asılması, yörük obalarında bir erin atının kuyruğunun kesilmesi ile onun ölü kabul edilmesi anlayışı, anlatılarda kötülüğü simgeleyen insanların kuyruklu olarak tasarlanması, Anadolu'da köy seyirlik oyunlarında taklidi yapılan kuyruklu bir hayvanın kuyruğunun yakılması ile o hayvanın ortadan kaldırılması algısına bakılarak kuyruğun Türk kültüründe olumsuz bir anlam içerdiği, inanç dünyamızda ölüm ile yakından ilişkili olduğu açıkça görülebilir.

Kaynaklar

AND, M. (2012). *Oyun ve Bugü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- ANOHİM, A. V. (2006). *Altay Şamanlığına Ait Materyaller*. (Çev.: Zekeriya Karadavut, Jannet Meyermanova), Konya: Kömen Yayınları
- BAYAT, F. (2017). *Türk Mitolojik Sistemi. C. 1*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- BEYDİLİ, C. (2004). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. Ankara: Yurt Kitap Yayın.
- BİLGİLİ, N. (2020). “Kozmolojik Bir Kağan, Oğuz Kağan”, *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi* 1-21.
- ÇIBLAK, N. (2013). “Tarsus Kültürünün Tanıtımında Şahmeran Efsanelerinin Önemi”. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16(1), 185-196.
- ÇORUHLU, Y. (1999). *Türk Mitolojisinin ABC'si*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- ÇORUHLU, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- DİLEK, İ. (2021). *Türk Mitoloji Sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.
- ELİADE, M. (2009). *Dinler Tarihine Giriş*, (Çev.: Lale Arslan), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- ERGİN, M. (2018). *Dede Korkut Kitabı I-II*. Ankara: TDK Yayınları.
- ERGUN, M. (2013). *Yakut Destan Geleneği*. Ankara: TDK Yayınları.
- ESİN, E. (2006). *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- FRAZER, J. G. (2018) *Adonis, Attis, Osiris*. (Çev. İsmail Hakkı Yılmaz), İstanbul: Pihan Yayıncılık.
- GACAR, Ş. (2020). Hayvan Folkloru Bağlamında Türk Dünyası Ekolojik Destanları. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- GEZGİN, D. (2014). *Hayvan Mitosları*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- GÖMEÇ, S. (2016). “Türk Kültüründe At”, Uluslararası Sempozyum: Geçmişten Günümüze Bozkır, (Hz. Hasan Bahar vd.), 819-834, Selçuk Üniversitesi Yayınları.
- İNAN, A. (1976). *Eski Türk Dini Tarihi*, İstanbul: MEB Basımevi.
- İNAN, A. (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Ankara: TTK Yayınları
- KAFESOĞLU, İ. (1977). *Türk Milli Kültürü*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- KALAFAT, Y. (2011). *Türk Kültürlü Halklarda Tematik Halk İnançları*. Ankara: Berikan Yayınları.
- KALKAN, H.; Deniz, Ö. (2021). “Yılan Figürü ve Sembolizm.” *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10.3: 2328-2344.
- KARAAĞAÇ, M. (2013). Malatya’da Geçiş Dönemleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Cumhuriyet Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KÖPRÜLÜ, F. (1976). *Türk Edebiyatı’nda İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- KÜÇÜK, M. A. (2017). “Geleneksel Türk Dini İnanışlarından Mitolojiye: “Ölüm/Obur Ruhlar” *Gazi Türkiyat*, Bahar 2017/20: 25-53.
- LVOVA, E. L.; OKTYABRSKAYA, İ.V., vd. (2013). *Güney Sibirya Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri (Kâinat ve Zaman, Nesneler Dünyası)*, (Çev.: Metin Ergun). Konya: Kömen Yayınları
- NAZLI, A. (2023). *Türklerin Kayıp Kültü! Ejderha*. Konya: Kömen Yayınları
- ÖGEL, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş 6*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÖGEL, B. (1993). *Türk Mitolojisi I*. Ankara: TTK Basımevi.
- ÖGEL, B. (2001) *Türk Kültürünün Gelişme Çağları II*. İstanbul: MEB.
- ROUX, J. P. (2005). *Orta Asya’da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar* (Çev.: Aykut Kazancıgil-Lale Arslan). İstanbul: Kabalcı Yayınları
- SÜLEYMANOV, A.; İBRAHİMOV, vd. (2014). *Başkurt Destanları I*. Ankara: TDK Yayınları.

- USER, H. Ş. (2007). “Eski Türk Çağında Hayvan Tözlerinden Devlet Sembollerine.” *Belleten*, 71(262), 843-856.
- UYSAL, Y.; GENÇELİ, M. (2021). *Türk Mitolojisinde Deus Absconditus ve Demiurğlar, Mitoloji Araştırmaları 3*, (ed. İbrahim Gümüş). Çanakkale: Paradigma Akademi.
- YILMAZ, A.; TORAMAN, A. (2020). “Türk Kültüründe At Kuyruğu Bağlama ve Kesme Geleneği Üzerine Bazı Tetkikler”. *History Studies International Journal of History*, 12(3), 745-763.
- ZEYREK, H. (2023). Şırnak İlinde Halk İnançları ve Uygulamaları. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet Kaynakları

- URL- 1. KARAKURT, D. Türk söylence
sözlüğü.chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://upload.wikimedia.
org/wikipedia/commons/0/00/TurkSoylenceSozluğu.pdf. (Erişim Tarihi: 28.12.2023)

ÂŞIKLIK GELENEĞİ VE PATRONAJ İLİŞKİLERİ*

Fırat TAŞ**

Öz

Âşıklık geleneği, Türk sözlü kültürünün en özgün yanlarından birini temsil etmektedir. Yetişme süreçleri, icra biçimleri ve zengin bir içeriğe sahip sözlü ürünleriyle âşıklık, varlığını günümüze kadar korumuş geleneksel bir olgudur. Tarihsel olarak kurumsal patronaj ilişkilerinin büyük ölçüde dışında kalan âşıklar, modern dönemde bu ilişki biçimiyle karşılaşmıştır. Geleneksel âşıklara dair sayısı az da olsa bazı kaynaklarda beylerin yanında onların hamiliğine girdikleri söylenmişse de gezgin özellikleri dolayısıyla bu durum hiçbir zaman kurumsal bir sistem olarak var olmamıştır. Osmanlı tarihi boyunca saray şairlerinin sultanlarla ve yönetici sınıfla kurduğu patronaj ilişkisi İstanbul veya saray çevresi dışına çıkmamıştır. Âşıklar ise, bazı Türkmen isyanlarında rol alarak ya da sadece eleştirel cümlelerle yüklü eserler üreterek iktidar-sanatçı ilişkisi bağlamında daha muhalif bir noktaya konumlanmışlardır. Kültürel sermaye ya da yönetim organizasyonlarının dışında kalarak söz konusu patronaj ilişkilerine uyum sağlamayan âşıklar, bu açıdan bakıldığında hem özgün hem de özgür bir üslup geliştirebilmişlerdir. Modern dönemde ise sanayileşme, modernleşme ve kentleşme sonucunda âşıklar doğal yayılım alanlarını kaybetmeye başlamışlardır. Artık köy köy gezerek eserlerini icra etmek eskisi kadar işlevsel ve imkân dâhilinde değildir. Teknolojik gelişmelerin de etkisiyle kültürel üretimlerin yayılması, birçok yeni kanaldan mümkün olabilmektedir. Öncelikle radyolarda yer verilmeye başlanan âşıklar, zamanla eserlerini plaklara kaydederek seslerini daha geniş kitlelere duyurmaya başlamışlardır. 1960'lı yılların sonundan itibaren başlayan TRT televizyon yayınlarında da âşıklara sık sık yer verilmiştir. Müzik piyasasının kasetlerle yürüdüğü dönemlerde ise birçok âşığın eserlerini stüdyo ortamında kasetlere kaydederek albümler yaptıkları bilinmektedir. 90'lı yıllarla beraber özel televizyonların kurulması sanatçılar için yeni imkânlar yaratırken âşıklar için de topluma ulaşmanın yeni bir biçimini ortaya çıkarmıştır. Özel televizyonlarda da çeşitli popüler şov programlarında sahne alan âşıklar artık popüler kültürün de bir parçası hâline gelmiştir. Online platformlara kayan müzik piyasasının artık Âşıkların eserleri aracılığıyla kazanç elde etmekte zorlandığı gerçekliğiyle beraber yaşanan tıkanma çalışmanın bir diğer konusudur. Literatür taraması yoluyla hazırlanan çalışmada, Âşıklık ve Patronaj ilişkilerini tarihsel bir kronolojiyle ele alınmaya çalışılmıştır. Âşıklık geleneğinin geleneksel yatay patronajdan, ulus-devlet tarafından desteklenen ve onore edilen bir olguya dönüşmesi, ardından popüler kültürün bir parçası olarak kültür endüstrisine dâhil oluşu ve son olarak da TV'lerdeki ses yarışmalarının konusu olması, bir süreç olarak çalışmanın en önemli bulgusu olarak kabul edilebilir.

Anahtar Kelimeler: Âşıklık Geleneği, Popüler Kültür, Patronaj, Kültür Endüstrisi, Halk Kültürü.

* Bu çalışma, 21-23 Mart 2024 tarihinde Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi tarafından düzenlenen "1. Uluslararası Bilim, Sanat ve Toplumda Âşıklık Geleneği Sempozyumu"nda sözlü olarak sunulan "Âşıklık, Popüler Kültür ve Patronaj: O Ses Türkiye'de Bir Âşık" adlı sözlü sunumun gözden geçirilmiş ve genişletilmiş metnidir.

** Dr. Öğr. Üyesi, Muş Alparslan Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Halk Edebiyatı Anabilim Dalı, Muş/Türkiye, firattas11@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0944-1756

THE TRADITION OF MINSTREL AND PATRONAGE RELATIONS

Abstract

The tradition of minstrel represents one of the most original aspects of Turkish oral culture. Minstrel tradition, with its upbringing processes, forms of performance and rich oral products, is a traditional phenomenon that has preserved its existence to the present day. Historically, âşiks, who were largely outside of institutional patronage relations, encountered this form of relationship in the modern period. Although some sources, albeit few in number, state that traditional âşiks were patronized by the beys, this situation never existed as an institutional system due to their itinerant characteristics. Throughout Ottoman history, the patronage relationship established by palace poets with the sultans and the ruling class did not extend beyond Istanbul or the palace. Minstrels, on the other hand, took a more oppositional position in the context of the power-artist relationship by taking part in some Turkmen rebellions or producing works loaded only with critical sentences. Minstrels, who did not adapt to these patronage relations by remaining outside of cultural capital or administrative organizations, were able to develop both an original and free style when viewed from this perspective. In the modern era, as a result of industrialization, modernization and urbanization, âşiks began to lose their natural distribution areas. It is no longer as functional and possible to travel from village to village and perform their works. With the influence of technological developments, the dissemination of cultural productions has become possible through many new channels. Minstrels, who first began to be featured on radio, began to make their voices heard by recording their works on records over time. Minstrels were also frequently featured on TRT television broadcasts starting in the late 1960s. It is known that during the times when the music market was driven by cassettes, many âşiks recorded their works on cassettes in studio environments and made albums. While the establishment of private television channels in the 90s created new opportunities for artists, it also created a new way for âşiks to reach society. Minstrels, who also performed in various popular show programs on private television, have now become a part of popular culture. Another subject of the study is the blockage experienced with the reality that the music market, which has shifted to online platforms, has difficulty in making money through the works of the minstrels. In the study prepared through literature review, an attempt was made to address the relations between minstrel tradition and patronage in a historical chronology. The transformation of the minstrel tradition from traditional horizontal patronage to a phenomenon supported and honored by the nation-state, then its inclusion in the culture industry as a part of popular culture, and finally its becoming the subject of voice competitions on TV can be considered the most important finding of the study as a process.

Keywords: Minstrel Tradition, Popular Culture, Patronage, Culture Industry, Folk Culture

Giriş

Çalışmanın konusu olan âşıklık, kökleri İslam öncesine uzanan, kurumsallaşmasını 16. yüzyılda tamamlayarak müstakil bir geleneğe evrilen Türk halk edebiyatının önemli bir kolunu oluşturur. Kendine özgü yetiştirme modelleri, motifleri, aktarım biçimleriyle âşıklık geleneği, günümüze kadar varlığını sürdürebilmiştir. Yüzyıllar içerisinde geçirdiği dönüşümlerle birlikte düşünüldüğünde her döneme uyum sağlama kapasitesinin yüksek olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bir yandan âşık şiiri olarak adlandırılan manzum üretimleriyle diğer yandan manzum mensur karışık bir biçimde anlattıkları halk hikâyeleriyle âşık edebiyatı Türk sözlü kültürünün lokomotif gücü olagelmıştır. Çalışmanın amacı ise söz konusu geleneksel yapının ekonomik olarak kendini devam ettirme stratejilerinin anlaşılmasıdır. Tarihsel olarak âşıkların ekonomik ilişkileri üzerinde durularak bir sistem analizi yapılmaya çalışılacaktır. Çalışmanın kapsamı ise literatür taramalarından hareketle âşıklık geleneğinin değişim ve dönüşüm süreçleri olacaktır. Kritik eşiklerde âşıklığa dair dönüşen birçok olgu gibi patronaj sistemi de çeşitli değişimlere uğrayarak yoluna devam etmiştir. Çalışmanın ana konusunu teşkil eden patronaj problemleri sebebiyle yeni âşık yetiştirme imkânı azaldığından geleneğin geleceğe aktarımı konusunda ciddi problemler yaşanmaktadır. Bu çalışmada özellikle üzerinde duracağımız konu âşıklık geleneğinin patronaj ilişkileri olacaktır. Patronaj sistemi, sanatın ve sanatçının finansmanı, ulus devlet inşasında halk kültürünün rolü, kültür endüstrisi gibi bağlamlar çerçevesinde incelenmeye çalışılacaktır. Pre-modern¹ dönemde ülkemizde ve Avrupa’da sanatın ve sanatçının finansmanının geleneksel biçimleri ele alınarak kronolojik olarak konunun zemini irdelenmeye çalışılmıştır. Türk göçebe kültürünün Âşıklık geleneğine etkileri ise patronajın yerleşik kültürle ilişkisi bağlamında âşıklığı ne oranda etkilediği tartışılmıştır. Modern dönemde ise ulus-devletlerin kuruluşunda oldukça ön planda olan halk kültürünün desteklenmesi, âşıklık özelinde değerlendirilmiş ve ortaya çıkan devlet destekli patronaj sistemi üzerinde durulmuştur. Bir diğer modern dönem gelişmesi olarak kültür endüstrisi de âşıklık bağlamında incelenmiş ve ekonomik olarak âşıklığın bu dönemde yaşadığı dönüşümler üzerinde durulmuştur. Bahsi geçen konular, literatür taraması yoluyla hem Dünya’da edebiyat-patronaj ilişkisi hem de ülkemizde bu konunun tarihsel arka planı çerçevesinde ele alınmaya çalışılmıştır. Âşıklığın patronaj ilişkileri sürecini bu çalışmada ele alacağımız “O Ses Türkiye” adlı ses yarışmasına katılan bir âşık aracılığıyla somutlaşmaya çalışacağız. Patronajın dönüşümü konusunda varılan son noktanın ne olduğunu anlamak açısından önemli gördüğümüz bu örnekte, âşıkların ekonomik olarak var olma çabasını ve dolayısıyla âşıklık geleneğinin sürdürülebilmesi tartışmalarını farklı bir açıdan ele alınmaya çalışılacaktır.

Kökenleri şaman, kam, baksı gibi İslam öncesi dini figürlere dayanan âşıklık geleneği, yüzyıllar içerisinde diğer tüm özelliklerini geride bırakarak bir edebi geleneğe dönüşmüştür. İslam öncesi Türk inanışlarının senkretik² ve sözlü nitelikleri nedeniyle diğer benzer inançlarda olduğu gibi dini önder, aynı zamanda bilge, şair, büyücü, şifacı gibi birçok rol ve işleve sahip olmuştur. Toplumsal işlevleri açısından şaman karakteri bir yandan sözlü inancın aktarımında ve gündelik hayatın organize edilmesinde çeşitli roller üstlenirken diğer yandan da sözlü edebiyat üretiminde ve icrasında ön plana çıkmaktaydı. Bu süreç, Türk boylarının İslam’a geçiş süreciyle paralel olarak değişmeye başlamıştır. İslam’ın kendine özgü dinî kurumları Türkler arasında yerleşmeye ve kurumsallaşmaya başlayınca şamanlık müessesesi ortadan doğal olarak kalkmış ve yerini ozanlığa bırakmıştır. Ozanlar da kendinden önceki gelenekten devraldığı kimi özellikleri korumaya devam etmişlerdir. Toplumsal roller ve işlevler açısından şamanlık kadar geniş kapsamlı olmayan ozanlar kendinden sonra tarih sahnesine çıkacak olan âşıklara göre daha farklı ve çeşitli işlevlere sahip olmuşlardır. Dinî niteliklerinden arınan sözlü gelenek İslami kurumların yerleşik ve sistemli bir şekilde toplumsal hayatı belirleyen bir niteliğe kavuşmasıyla birlikte yavaş yavaş âşıklık geleneği ete kemiğe bürünmeye başlamış ve uğraşı sadece edebi üretimler olan, dinî veya toplumsal diğer özelliklerini kaybetmiş bir gelenek olarak 16. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Özkul Çobanoğlu, “Kahvehane Tarzı Âşık Geleneği” veya yaygın olarak “Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği” yahut sadece Âşık Tarzı” olarak adlandırılan edebiyat geleneğinin 16. yüzyıl ortalarından itibaren kahvehanelerde teşekkül ettiğini ifade etmiştir (2007: 13).

Âşıklar, biçimsel olarak büyük oranda Türk sözlü kültürünün tür, şekil ve ölçülerini kullanan, içerik olarak en geniş anlamıyla çeşitli konularda söylenmiş şiirler üretmişlerdir. Şiirlerde doğa, aşk

ve toplumsal muhalefet oldukça ön plandadır. Abdulkaki Gölpınarlı, Pir Sultan Abdal örneği üzerinden eleştiri ve muhalefet unsurlarını âşık şiiri içerisindeki yerini detaylı bir şekilde anlattığı makalesinde âşıklık geleneğinin muhalif ve isyankâr yönüne vurgu yapmıştır (1968: 415-417). Özellikle merkezden uzak Anadolu şehirlerinde bu örneklerle rastlamak mümkündür.

Âşıklık geleneğinin yetişme modeli olarak karşımıza çıkan sistem ise en genel manasıyla usta-çırak ilişkisidir. Bunun da iki biçimde geliştiği söylenebilir. Bunlardan ilki, aile içerisinde gelişen ve genellikle babadan oğula aktarılan sözlü geleneğin devamlılığı ile görülen diğeri ise anlatıma ve müziğe ve edebiyata yeteneği olan çocuk yaştaki gençlerin usta âşıkların yanında birebir deneyimlerle öğrenme sağladıkları bir yetişme olgusudur. Günümüzde bu gelenek birçok farklı sebepten azalmaya başladıysa da geleneksel âşıklık tam olarak bir yaparak-yaşayarak öğrenme sürecinde gerçekleşir. Genç âşık adayları, ustalarıyla birlikte köy köy gezerek, ustalarının icralarını ve bir bütün olarak davranışlarını gözlemleyerek yetişmektedirler. Yıllar içerisinde olgunlaşan yetenekleri ustaları tarafından yeterli görülen âşık adayları artık birer âşık olarak görülmeye başlanır. Bu noktada rüya görme, bade içme motifleri devreye girer ve bu bir anlamda onların âşıklığının tescili manasına gelir. Umay Günay da rüya görme motifini âşıklığa başlangıç olarak nitelendirmektedir (1999: 149). Rüya görme ve bu yolla yapılan işin kendinden sonrasına aktarılması direkt olarak şamanlıkta görülen bir durumdur (Czaplica, 2022: 227). Dolayısıyla âşıklığın bu özelliğinin şamanik bir olgu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bununla birlikte ya ustaları tarafından kendine verilen ya da kendilerinin seçtiği bir mahlas alma olgusu da gerçekleşir. Buna gelenekte tapşırma adı verilir. Şükrü Elçin, bu sözcüğün Türk lehçelerinde görülen ‘tabmak’ fiilinin isimleşmiş şekli olduğunu belirtir (1997:44). Âşıklar hem kendi üretimleri olan eserleri hem de ustalarından veya daha önceki âşıklardan aktarılan eserleri icra edebilirler. Doğan Kaya, çırakların ustalarına ait, üslup, dil, ezgi ve konuların devam ettirilmesini ‘kol’ olarak adlandırır ve bunu bir mektep olarak nitelendirir (2000: 14).

Âşıklık geleneğinde mekân olgusu daha çok göçebelik ve gezginlik kavramlarıyla açıklanabilir. Kendinden önceki mirasını devraldığı şamanlık ve ozanlık geleneğinde olduğu gibi âşıklar da gezgin özellikler gösterirler. Çoğunlukla belirli mekâna bağlı kalmaksızın, köy köy, şehir şehir gezerek sanatlarını icra eden âşıkların ekonomik kazançları da buna göre şekillenmiştir. Temelini Türk göçebe kültüründen alan âşıklık geleneği bu yaşam tarzının izlerini taşımaktadır (Erman Artun, 2018: 10). Gezginlik, bir yandan âşıkların yapılan nakdi veya ayni desteklerle ayakta durmasını sağlamış diğeri yandan da örneğin bir Osmanlı klasik şairine göre daha bağımsız ve bağlantısız olması sonucunu doğurmuştur. 19. yüzyılda ise 16. yüzyıldan itibaren görülen âşık kahvehanelerinin başta İstanbul olmak üzere şehirlerde yaygınlaştığını söylemek mümkündür. Bunun başlıca iki sebebi bulunmaktadır. Yeniçeri ocakları özellikle asker âşıkların yetiştiği ortamlar olarak ön plana çıkmaktadır (Mehmet Yardımcı, 2014: 134). Görüldüğü üzere yeniçeri ocağı yalnızca bir askeri kurum olarak değil Türk sözlü kültürü için de bir mekân ya da imkân anlamını taşımaktadır. Yeniçeri ocağının kaldırılmasıyla birlikte, bu ocak içerisinde âşıklık geleneğini devam ettiren âşıkların bu kahvehaneler yoluyla icralarını devam ettirmeleri mümkün olmuştur (Artun, 2018: 43). Bunun yanında köylerden kentlere kısıtlı da olsa göçün etkisiyle kırsal geleneklerin şehirleri taşınması da bu sebeplerden birisidir.

Âşıklık geleneğinin klasik anlamda görünümü yukarıda ele almaya çalıştığımız şekliyle özetlenebilir. Yüzlerce yıllık bir serüven içerisinde farklı tarihsel koşullar, olaylar ve olgular sebebiyle değişerek, dönüşerek, uyum sağlayarak sahip olduğu özgün özelliklerini koruyarak devamlılığını sağlamıştır.

Patronaj Kavramı, Sanatın ve Sanatçının Finansmanı

Modernizm öncesi dönemde sanat ve sanatçının finansmanı konusu modern dönemden farklı olarak patronaj ilişkileriyle sağlanmak durumunda kalmıştır. Bu durumun temel sebebi üretilen sanat eserlerinin çoğaltılıp yaygınlaştırılması ve satışının yapılmasının mümkün olmamasıdır. Matbuat öncesi dönemde herhangi bir kitabın baskı yoluyla çoğaltılması mümkün olmadığından sanatçının ürettiği eser aracılığıyla hayatını ekonomik yönden idame ettirebilmesi ancak kurduğu patronaj ilişkileriyle mümkün olmaktadır. Bu durum sonuç olarak sanatçı ve yönetici sınıf arasında simbiyotik³ bir ilişki olarak patronaj ilişkisini ortaya çıkarmıştır. Halil İnalcık (2013: 8-9), Osmanlı

klasik şiir geleneğinde durumu şöyle özetler: “Matbaanın geniş kitlelere okuma imkânı verdiği, böylece edebî ve ilmî eserlerin, yazarına geçimi için yazarına geçimi için yeterince gelir kaynağı sağladığı dönem gelinceye kadar, bilgin ve sanatkâr, hükümdarın ve seçkin sınıfın desteğine muhtaç idi. Sahib-i Mülk hükümdar; bilgin ve sanatkarın en önde gelen *veli-nimeti*, hamisi idi” Sanatçı ekonomik gelir elde etmesinin yanında güçlü bir devlet adamının himayesine girerek hem prestij kazanmış hem de birçok anlamda önünü açacak olan çok yönlü bir koruma elde etmiştir. Yönetici konumundaki kişi ise sanatçıya verdiği destek ile toplumsal bir meşruiyetin sonucu olarak rıza üretimi noktasında belirli bir prestij elde etmiştir. “Öte yandan, bir yerde kendini gösteren bir bilgin ve sanatkâr da şân u şeref ve refahını büyük ve zengin hükümdarların sarayında lûtf ve inayetinde arardı. Patronaj, himaye, böylece, iki yanlı işler hem saray hem de seçkin bilgin ve sanatkâr için nam-u şân kazanmanın tek yolu kabul edilirdi” (İnalcık, 2013: 11). Sanatçının yetkinliği ve meydana getirdiği sanatsal ürünün niteliğine göre elde etmiş olduğu prestijin etkisi artmıştır. Yukarıda belirtilen simbiyotik ilişkinin tartışılmaya değer bir konu olarak karşımıza çıkmasının sebebi ise kurulan ekonomik ilişki dolayısıyla sanatçının özgür olup olmaması sorunsalıdır. Tuba Işınsoy İsen’in konuya dair değerlendirmesi şu şekildedir:

“Bu çerçevede oluşturulmuş bir modelde, sanatçı, üretimi için materyal kaynak ve finansman desteği veren güce yani hâmiye karşı tamamen sorumlu olmalıdır. Aynı zamanda sanatçıya destek veren hâmi ile eleştirel izleyici aynıdır. Yani sanatçı, eserini kendisine destek veren hâmisine sunarak yine ondan takdir görmeyi beklemektedir. Böyle bir model kaçınılmaz olarak, statükonun korunması yönelimlidir ve sadece sanatın üretimini kontrol etmekle kalmaz eleştirel kriterleri de belirler” (2006: 8).

Patronaj ilişkisi içerisinde olunan yönetici sınıfın çıkarlarını korumak durumunda olan sanatçı, bu kişilere methiyeler düzmek ve siyasî, idarî düzenlemeleri meşrulaştırmak gibi roller üstlenmiştir. Bir olgu olarak patronaj ilişkisi ister istemez bu sonucu doğurmuş, sanatın ve sanatçının toplumsal sorunlarla ilişkisini erozyona uğratmıştır. Osmanlı klasik şiirinde görülen bireysel konuların ağırlığının sebeplerinden birisi de budur. Daha çok, inanç, felsefe, âşk, tasavvuf gibi güncel politik çemberin dışında kalan temalar yüzyıllar boyunca klasik şiirde etkisini göstermiştir. Söz konusu perspektiften bakıldığında Osmanlı tarihi boyunca tekrar eden isyanlar, savaşlar ve iç karışıklıkların klasik şiirde oldukça az yer edinebilmesinin sebebi daha net anlaşılabilir. Klasik şiirde temalar temelde ikiye ayrılmaktadır. Dini ve lâ-dini olarak sınıflandırılabilir şiirlerdeki temel farklılık, tasavvufi ve dünyevi yaklaşımlar olarak değerlendirilebilir. Osmanlı klasik şiirinde daha sonraki yıllarda Türk Edebiyatı sahasında çoğunlukla görülen toplumsallık-bireysellik tartışması görülmemiştir. Patronaj (Müşahiplik) ilişkilerinin de etkisiyle büyük oranda bireysel konulara meyleden klasik dönem Osmanlı şairleri, tasavvuf, felsefe, inanç gibi konularda derinleşirken toplumsal sorunlara ya da devlete yönelik eleştirel alanlarda etkisiz kalmışlardır. Osmanlı dönemi klasik edebiyatında “hamilik” kurumu üzerinden şekillenen patronaj ilişkileri Avrupa’da ise “mesenlik” olgusuyla karşımıza çıkmaktadır.

Matbuat öncesi Avrupa’da da farklı şekillerde hamilik uygulamalarına rastlamak mümkündür. Osmanlı klasik patronaj ilişkilerinden farklı olarak Avrupa’da sadece edebiyat ürünlerinde değil, resim, müzik heykel gibi sanatlarda da patronaj ilişkileri kurulmuştur. Önce güçlü ve soylu ailelerin Osmanlı’da görülen ilişki tarzına çok benzer bir şekilde karşılıklı yarar gözetilerek uygulanan bu sistem, tarihsel süreç içerisinde değişen iktidar formlarına bağlı olarak değişiklikler göstermiştir. Raymond Williams ise benzer bir durumun Avrupa’da mesenlik kurumunda görüldüğünü belirtir: “Bir şair çalışmalarını sunarken misafirperverlik ve destek arayarak bir aileye intisap edebilir veya aileler arasında dolaşmaya mahkûm edilir” (1993: 38). Williams devamla bu olgunun mülk ya da toprak sahipleri için kendilerini toplumsal olarak bir tanımlama aracı olduğunu söyler (1993: 38). Ruth Finnegan Afrika’da Sözlü Kültür adlı eserinde Afrika krallıklarında, kralların, soyluların ve daha küçük şeflerin maiyetlerinde onları yüceltecek, övgüler düzecek şairlerin olduğu bilgisini verir (2012: 84-85). Afrika’daki krallar, soylular ve şeflerin siyasal baskı, propaganda ve iletişim aracı olarak övgü şiirlerini işlevsel olarak kullanması konunun evrensel boyutları ile ilgili ipuçları vermektedir. Elizabeth Jeffreys, Orta Çağ’da Yunan toplumunda imparatorlar, saray aileleri ve manastır rahiplerine kadar geniş yelpazede hamiliğin kurumsallaştığını belirtir (2012: 462). Deborah Parker ise orta Çağ İtalya’sında Medicilerin desteklediği Bronzoni gibi ressamın eserlerindeki patronalarına bağlılık temasının, bazı şairlerin şiirlerine yansıdığını vurgular (2003: 236). Barry

Lewis ise orta çağ sonunda Galler şirinin Raglan'lı Herbert ailesinin Gal şiirine olan desteklerinin-ki bu desteğin yiyecek, içecek ve giyimi de kapsadığını belirtir- Gal ulusal kimliğinin ve edebiyatının kurumsal desteği olduğunu ifade eder (2014: 1). Joselyn Sharlet de “İslam Dünyasında Şiir ve Patronaj” adlı eserinde orta çağ Fars ve Arap edebiyatında övgü temalı ve patronaj ilişkisiyle ortaya çıkmış şiirlerin şairleri profesyonelleştirdiğini ve aynı zamanda imparatorluklar açısından etnik köken vb. gibi özelliklerin aşılmasını sağladığını söyler (2011: 3). Cynthia J. Brown ise 1550'lere gelindiğinde geç orta çağda Fransa'da Hamiliğin yaygın bir moda olduğuna dair işaretlerin çok fazla olduğunu vurgular (1995: 17). Siyasi iktidarın dini elitlere geçmesiyle patronaj ilişkileri Vatikan merkezli olmaya başlamıştır. Kilise elinde bulundurduğu ekonomik ve siyasi gücü artırdıkça finanse ettiği sanatçılar çoğalmıştır. Kilise de bir iktidar odağı olarak rıza üretme arayışına girmiş ve geleneği neredeyse tamamıyla devam ettirmiştir. Yüzyıllar boyunca Hristiyan sanatı olarak adlandırılan sanatsal yaklaşımın oluşmasında mesenlik sisteminin etkisi büyüktür (Williams: 1993: 39). Kilisenin gücünü yitirmeye başladığı dönemlere gelindiğinde ise Sanayi Devrimi gerçekleşmiş ve kilisenin iktidar sahası oldukça daralmıştır. Merkezi devletler güçlenmeye başlamış ve iktidarın rengi dönüşmüştür. Ancak mesenlik sistemi özü itibarıyla devam etmiştir. Devletlerin kurumsal yapısının güçlenmesi yeni vergi düzenlemeleri ortaya çıkmıştır. Devlet merkezi bir güç olarak vergi toplamış ve kendi meşrebince bu vergileri çeşitli alanlarda kullanmıştır. Bu büyük dönüşüm hayatın her alanında kendini hissettirmişse de patronaj sisteminde büyük bir farklılık yaratmamıştır. Toplanan vergilerle seçilen sanatçılara destekte bulunulmuş ve karşılığında ise bu kez devlet politikalarının uygulanması konusunda sanatçılardan rıza üretme ve meşruiyet yaratma beklentisi ortaya çıkmıştır. Williams bu dönüşümü 19. yüzyılda Elizabeth İngiltere'sinde görülen kimi desteklerle açıklamıştır (1993: 40). Kısa süren bu sürecin ardından matbuat kapitalizmi olarak adlandırılan süreç hızlanıp yaygınlaşmıştır. Sanat eserlerinin artan kapitalist pazar koşullarında sanatçılara ekonomik getirisinin görünür biçimde artması uzun bir tarihsel süreci temelinden değiştirmeye başlamıştır. Patronaj ilişkisi çözülmeye başlamış ve piyasa koşulları kendi ekonomik getirilerini sanatçılara sunmuştur. Bu durum, sanatın ve sanatçının daha bağımsız bir konuma erişmesi sonucunu doğurmuştur.

Âşıklık, Gezgincilik ve Yatay Patronaj

Âşıklık geleneğinin patronaj ilişkileri ise Osmanlı klasik şiirinin geçtiği aşamalardan farklıdır. Eldeki kaynaklardan yola çıkılarak âşıkların herhangi bir kurumsal ya da sistematik patronaj ilişkisine girdiklerini söylemek büyük oranda mümkün değildir. Âşıklık geleneğinin devlet ve devletle ilişkili kurumlar ve kişilerle ilişkileri genellikle mesafeli olmuştur. Söz konusu noktada âşıklığın göçebe ve gezgin özellikleri üzerinde durmak gerekecektir.

Türk kültürünün tarihsel serüveni içerisinde göçebelik büyük bir yer tutmaktadır. Türkler tarihsel olarak göçebe bir toplumdurlar. Türklerin toplumsal ve kültürel özellikleri büyük oranda göçebelik ya da yarı göçebelik bağlamında şekillenmiştir. Michel Maffesoli “zaman içerisinde yolculuk yapacak olursak kimi kültürlerin ya da toplumların son derece somut bir şekilde bu göç itkisini üstlendiklerini ve bu itkidenden bilinçli bir şekilde birlikte var olmanın temelini inşa ettiklerini görebiliriz” (2011: 60) derken adeta Türklerden ve Türk kültüründen bahsetmiş gibidir. Âşıklığın köklerini aldığı şamanlık geleneği de bu anlamda gezgin bir özellik göstermiştir. Hem göçebe bir toplumsal yapının içerisinde yetişen hem de göçebe toplumlar arasında gezgin bir profil sergileyen şamanların mirası âşıklar için de gezgin bir hayat sürmek olmuştur. Erol Göka, Türk göçebeliği ve Türk sözlü kültürü ilişkisi ile ilgili değerlendirmelerinde bu iki olgunun kaçınılmaz birlikteliğine vurgu yapar: “Bize göre Türklerin bugün büyük ölçüde sözlü kültür özellikleri göstermelerinin nedeni de uzun göçebe geçmişleriyle yakından bağlantılıdır. Zira göçebe kültürü, pek doğal olarak sözlü kültürdür ve yazıya değil söze dayalıdır yani kitabı değil şifahidir” (2019: 196). Peter Burke de Avrupa halk kültürü ürünlerini meydana getiren kişilerin gezgin oluşunu üzerinde durmakta ve bunun başka bir alt kültür oluşturduğunu vurgulamaktadır (1996: 57-59). Gezgincilik olmak bir âşık için farklı anlamlar taşısa da konumuz açısından en önemli tarafı, ekonomik yönüdür. Eserlerini köy köy, şehir şehir gezerek icra eden ve bu yolla dinleyicilerinden çeşitli şekillerde ekonomik katkılar elde eden âşıklar, geçimlerini de bu yolla sağlamışlardır. Köy meydanında, köy evinde, ahır ya da samanlıklarda köylülerle buluşan âşık, icrasının sonunda onu dinleyenlerden aynı ya da nakdî bir katkı alarak yaşamını idame ettirmiştir. Bu sistem, âşığı göreceli olarak bağımsız, bağlantısız ve dolayısıyla özgür kılmıştır. “Pek çok halk âşığı üçra köylere yürüyerek gitmek zorundadır. Sadık

Zekeriya (Bildirici) kendi köyünden bir sonraki büyük şehir olan Malatya'ya olan mesafeyi yürüyerek on iki saatte kat etmek zorunda kaldığını anlatmıştı. 'Benim adresim yoktur çünkü bir âşık o diyar senin, bu diyar benim dolaşır durur' demişti" (Ursula Reinhard, Tiago de Oliveira Pinto, 2016: 42). Yazarların yaptıkları kapsamlı alan çalışmasında görüştükleri âşığın bu cümlesi âşıklığın gezgin özelliğini oldukça yalın bir şekilde yansıtmaktadır. Göçebeliliğin tarih boyunca sürekli olarak başına buyruk bir nitelikte anılması tesadüfi değildir. İktidar da bir iktidara tabi olmak da belirli bir oranda yerleşiklik gerektirir. Dolayısıyla bir âşığın patronaj ilişkisine girmesi göçebe yapısı itibarıyla oldukça güçtür. Yazarların devamla başka meslekleri olan âşıklarla ilgili değerlendirmelerinde ise bu tür âşıkların gündelik hayatlarında başka başka meslekler icra ettikleri ve hayatlarını bu yolla kazandıkları vurgulanmıştır (Reinhard, Pinto, 2016: 52). Zaman zaman kırsal bölgelerdeki varlıklı kişilerin yanında bulunan ve bir nevi himayelerine giren âşıklar olduğundan bahsedilmektedir. Pertev Naili Boratav konuyla ilgili değerlendirmesinde bu durumlarda da dahi âşığın anlatacağının sınırlı oluşu sebebiyle sık sık yer değiştirdiğini ve bir köyde uzun zaman geçirmediklerini belirtir (1968: 341). Nebi Özdemir de patronaj ilişkisinin sadece basılı eser kültüründe değil sözlü kültür eserlerinde de görüldüğünü belirtmiş ve ozanlık, şamanlık geleneğinden itibaren başlayan süreçte âşıkların da kimi zaman beylerin, beylerbeyinin himayesinde üretimler yaptığını vurgulamıştır (2011: 104). Boratav'ın sözünü ettiği patronaj benzeri ilişkinin bile göçebelilik dolayısıyla kökleşemediğini, kurumsallaşmadığını söylemek zor olmayacaktır. Bunların yanında Yaşar Kemal'in Çukurova'da yaptığı ağıt derleme çalışmasında bir ağıtın hikâyesinden bahsederken Muş civarından yola çıkan ve Sürmeli Mehmet Paşa'ya bağlı olan Osmanlı askeri birliklerinin yanlarında Kürt sözlü kültürünün önemli unsurlarından olan dengbêjlik⁴ geleneğine bağlı dengbêj Evdalê Zeynikê'nin olduğunu, karşı tarafta bulunan isyancı Türkmen Beyi Kozanoğlu'nun yanında ise Dadaloğlu'nun bir âşık olarak bulunduğunu ifade eder (2011: 36-37). Yukarıdaki örneklerden yola çıkılarak âşıkların da zaman zaman ve değişen şekillerde bazı himaye ilişkilerine girdiğini söylemek mümkün olsa da bunun devamlılığı olan, belirli bir sistem dâhilinde yürüyen bir gelenek olduğunu söylemek kolay olmayacaktır.

Herhangi bir iktidar kurumuyla (saray, sultan, ağa, bey, şeyh, vali) kurumsal bir patronaj ilişkisine girmeyen âşıklar, sosyal konularda daha cesurca davranabilmişlerdir. Âşık şiirinde sıklıkla görülen başkaldırı, isyan, haksızlık, adaletsizlik, eşitsizlik ve genellikle yüksek vergilere dair temaların görülmesinin en önemli sebebi bu olmuştur. Yüzyıllar boyunca yatay denilebilecek bir patronaj sistemi içerisinde sanatlarını icra eden âşıklar, içerisinde yaşadıkları toplumun dertlerini dile getirmekten geri durmamışlardır. Halk şiiri için sıklıkla dile getirilen "halkın sesi" olmak tabiri tam da bu noktada somutlaşmıştır. Özellikle Yörük/Türkmen ve Alevi/Bektaşî halk şiiri geleneğinde rastlanan protest tavır ve temaların ortaya çıkabilmesinin sebebini kolektif ya da yatay işleyen söz konusu patronaj sisteminde aramak yanlış olmayacaktır. İlhan Başgöz'ün (2012: 143) folklorun beşinci işlevi olarak adlandırdığı protesto işlevini söz konusu geleneğe görebilmek mümkündür.

Ulus İnşası, Âşıklık Geleneği ve Patronajın Dönüşümü

Geleneksel süreçleri dönüşüme uğratan olgu ise modernleşme ve kentleşmedir. Kendi doğal yaşam alanlarından uzaklaşan geleneksel tüm unsurlar bir dönüşüm olgusuyla karşı karşıya kalırlar. Yaşam biçimlerinde yaşanan değişiklikler, âşıklar için de köklü bir dönüşümün habercisi olmuştur. Köy ve kentteki demografik yapının hızlı bir şekilde kentler lehine değişmesi klasik anlamda bildiğimiz âşıklık geleneği ve bağlı unsurları da etkilemiştir. Kentleşmenin yanında modernleşmenin başka bir sonucu olarak ulus devlet fikri de bahsi geçen büyük dönüşümün başka bir ayağını oluşturmaktadır. Osmanlı Devleti'nden Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş süreci de buna örnektir. Yüzyıllar boyunca ümmet anlayışıyla yönetilen ve tüm kültürel kurumları buna göre şekillenen Osmanlı Devleti'nde Türk folkloru üzerinde durulan ya da önemsenen bir konu olmamıştır. Özellikle Jön Türklerle başlayan ulusçuluk fikriyle beraber Türk halk kültürü dikkatleri çekmeye başlamış ve edebi, düşünsel hayatı etkisi altına almaya başlamıştır. İlk nüveleri bu dönemde görülen ulus fikri, bir ulus-devlet olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla beraber kurumsal bir kimliğe kavuşmuş ve devlet ya bizzat kendisi bazı kuruluşlar yoluyla buna müdahil olmuş ya da yapılan çalışmaları desteklemiştir. Ernest Gellner, ulus ve devlet ilişkisini inşa bağlamında şöyle değerlendirir: "Ulusçuluk bir folk kültürünü yüksek kültüre (standartlaşmış yazılı yerel dil ve ulusal tarihler ve gelenekler peydahlama) dönüştürerek inşa ediyor ve kendi devletini arıyor" (2006: 35). İnşa

süreçlerinin ekonomi-politiği yadsınamaz bir olgu olsa da folklor ulus inşasının en başat unsuru olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin de dikkat çekici bir aracı olmuştur. Ulusal değerlerin korunması, yüceltilmesi hatta kimi durumlarda yeniden icadı gerekli görüldüğü süreçler de yaşanmıştır: "...bir halkın etkin bir şekilde korunması olarak milliyetçilik, yeni ideolojik unsurları kendinde toplar ve biriktirir. Siyasal özerklik özlemi ve bu özlemin kültürel sonuçları geleneğin folklorik olarak icat edilmesini doğurur (Gil Delannoi, 1998: 35). Halk kültürünün ulus inşasındaki rolü için Anthony D. Smith ise 'keşif' kavramını kullanır: "Böylelikle yüzyılların katışıkları arasında kalmış olan otantik kimliği ortaya çıkarmak için filoloji, tarih ve arkeoloji eliyle bir 'kolektif kendi'nin yeniden keşfi köklerin etnik kimlikte aranması önem kazanır" (2010: 123). Yüzyıllar boyunca Arap, Fars ve son dönemlerde ise Batı kültürü etkisinde kalan Türk kültürünün yeniden gündeme gelmesi tıpkı Smith'in vurguladığı etnik kökenin yeniden keşfi yaklaşımıyla neredeyse birebir örtüşmektedir. Eric Hobsbawm ise keşif kavramını anadil üzerinden şekillendirilen bir kültürel romantizm olarak değerlendirmiştir: "Gelgelelim geç onsekizinci yüzyıldan beri (ve ağırlıklı Alman entelektüel etkisiyle) Avrupa boydan boya saf, basit ve bozulmamış köylülüğe yönelik romantik tutkuların etkisi altına girmişti ve 'halk'ın folklorik temelde yeniden keşfedilmesinde, halkların konuştuğu anadiller can alıcı önem taşıyordu" 2010: 128). Cumhuriyetin dil devrimleri ve halk kültürünü yeniden dolaşıma sokarak yeni bir kimlik yaratma çalışmaları birbirinden bağımsız düşünmek mümkün olmayacağından Hobsbawm'ın fikirlerinin yeni Türkiye Cumhuriyeti için de oldukça anlamlı olduğunu belirtmek gerekir. Gregory Jusdanis ise edebiyat ve sanatın ulus inşasındaki rolünü gecikmiş modernleşme kavramları çerçevesinde değerlendirir: "Edebiyat, bölgesel ve siyasal bütünleşmenin sağlanmasından sonra (veya önce), bireylere yüksek bir dayanışma ve son kertede de milli bir birlik duygusu yaşama imkânı verir. Edebiyat kültürü ayrıca belli grupların, özellikle de gecikmiş modernleşme içindeki toplumlarda kendilerini siyasal haklarından mahrum bırakılmış hissettikleri zamanlarda güç kazanmalarına yardımcı olur" (1998: 227).

Ulus devletin inşa sürecinde folklorun üstlendiği rol önemli bir yer tutmaktadır. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin ulus inşa sürecinde sıklıkla başvurduğu bir kaynak olarak halk kültürü ve bunun en önemli parçalarından biri olan âşıklık geleneği ön plana çıkmıştır. Jochen Hippler, ulus inşası süreçlerinde devletin kullanabileceği yolları sıralarken iletişim araçlarını önemine vurgu yapar ve gazete, radyo ve televizyonların bu konuda ön plana çıktığını belirtir (2007: 17). Halk şiirinin toplumsal etki gücünden faydalanmak isteyen yeni devlet aklı gerek kültür kurumlarında gerekse de sonraki yıllarda kurulacak olan TRT radyosundan olabildiğince istifade etmiştir. Örneğin Âşık Veysel 1934-1935 yılları arasında TRT İstanbul radyosunda birçok kez sanatını icra etme imkânı bulmuştur (Fidan, 2017: 63). Halkevleri, Türk Ocakları, Köy Enstitüleri gibi belirli misyon üzere kurumsallaşmış bu tür örgütlenmeler ya devlet tarafından kurulmuş ya da desteklenmiştir. Altuğ Ortakçı halkevlerinin Kültürel Mirası koruma bağlamında yaptığı çalışmaları konu edinen doktora tezinde şu ifadeleri kullanır: "Yayınlardan hareketle âşıkları ve âşıklık geleneğini yaşatmak için yerel, bölgesel icracıların halkevlerine davet edildiği söylenebilir. Hem toplumda bu geleneği farklı mekânlar yaşayabileceğini göstermek hem de icracıları kayıt altına almak için âşıklar sıklıkla halkevlerinde eğitici, icracı, kaynak kişi olarak yer almışlardır. Davet edilen yerel âşıklar halkevleri salonlarında konserler vermişlerdir" (2020: 208). Âşıklık geleneği de bu yeni inşa sürecinde önemli bir yer tutmuştur. Bu noktadan itibaren âşıklık geleneği de yeni bir patronaj sisteminin parçası hâline gelmeye başlamıştır. Devletin kurumsal desteğiyle ekonomik olarak da desteklenen âşıklar artık zayıflayan geleneksel ekonomik ilişkilerin yerine sanatlarını icra ederken devletin hamiliğini elde etmişlerdir. Âşıklar için ekonomik kaygılar yaşamadan sanatsal üretimlerini yapma imkânı sağlanırken yukarıda bahsi geçen simbiyotik ilişki gereğince modern dönemde hamilik yaparak devlet de yeni ideolojik, idari, yasal düzenlemelerini halka daha kendi sesinden bir araçla ulaşılmaya başlamıştır. Yüzyıllardır Anadolu coğrafyasının yaygın halk kültürü unsuru olarak âşıklar, topluma bu yeni fikirleri ulaştırmada oldukça etkili olmuşlardır. Gerek merkezi anlamda TRT radyosunda yapılan çalışmalar, gerekse de yerelde halkevleri gibi kuruluşlarda gerçekleştirilen özel günler, kutlamalar ve resmi bayramlarda âşıklara yer verilmesi hem âşıklara nefes aldirmiş hem de devletin halka ulaşabilmesinin yollarından biri olmuştur. TRT aynı zamanda halk kültürü ürünlerini derleme çalışmaları da yapmış ve özellikle türkü, âşık edebiyatı ve masal türlerinde 1967 yılında önemli bir derleme gezisi yapmıştır (Öztürkmen, 2009: 214). Ayrıca, Ankara Devlet Konservatuvarı adına organize edilen-desteklenen ilk sistematik derleme kabul edilen ve 1937-54 yılları arasında Muzaffer

Sarisözen ve Halil Bedi Yönetken kontrolünde türkü derlemeleri bulunmaktadır (Songül Karahasanoğlu, 2008: 23).

Kültür Endüstrisi ve Âşıklar

1960'lı yıllardan sonra Türkiye'de yaşanan büyük değişim âşıkları da etkilemiş ve yepyeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Türkiye'deki kır nüfusunun hızlı bir şekilde kentlere göçü halk kültürü ürünleri ve icracılarının doğal alanlarının önemli bir kısmını teşkil eden köyleri tedricen tenhalaştırması sonucunu doğurmuştur. Bununla birlikte klasik anlamda gezgin âşıklık dönemi de kalan son emarelerini de yitirmeye başlamıştır. Kentleşme, geleneksel tüm yapılarla etki etmiş ve bunları dönüştürmeye başlamıştır. Âşıklık da bu durumdan azade değildir. Öcal Oğuz, içinde bulunduğumuz yüzyılın köy nüfusunun hızla eridiği ve kent nüfusunun arttığı bir yüzyıl olduğunu belirterek, halkbiliminde yapılan araştırmaların söz konusu gelişmelerden sonra kent folkloruna kaydığını belirtir (2019: 22). Söz konusu kent nüfusu artışının yaşandığı yıllar aynı zamanda Türkiye'nin müzik piyasasının oluşmaya başladığı bir dönemdir. Önce plaklar ardından kasetler yoluyla müzik ürünlerinin satışının büyük sayılara ulaştığı bu dönemde bazı âşıklar da plaklar ve albümler kaydetmiş ve bu yolla ekonomik gelir elde edebilmişlerdir. Bunun en popüler örneklerinden biri de Âşık Mahsuni Şerif olmuştur. Bazı albümleri oldukça popüler ve dikkat çekici satış rakamlarını yakalamıştır. Düzenlediği halk konserleri binlerce kişi tarafından izlenmiştir. Matbuat kapitalizmi olarak adlandırılan sürecin bir benzeri müzik piyasasında yaşanmıştır. Artık âşıkların ne bir yöneticiye ne de devlete ihtiyacı kalmıştır. Hem konserler hem de albüm satışlarıyla birlikte âşıklar, ekonomik olarak bağımsızlaşmaya başlamışlardır. Bu durumun tüm âşıklar için aynı şekilde gerçekleştiğini söylemek elbette mümkün değildir ancak belli başlı âşıklar için bir kapı açtığı da bir olgu olarak değerlendirilebilir.

1990'lı yıllarda ise Türkiye'de özel televizyon kanallarının ortaya çıktığı ve TRT'nin tek merkez olma özelliğini yitirdiği yıllardır. Bu yeni durumla birlikte âşıklar için tanınma, bilinme ve eserlerini icra etmek için yeni bir fırsat ortaya çıkmıştır. Birçok televizyon kanalında âşıklar görünür olmuş hatta sadece âşıkları ve âşıklığı konu edinen programlar yayınlanmıştır. Bu dönem âşıkların klasik âşıklıktan popüler figürlere dönüşmesinin iyice somutlaştığı yıllar olarak görülebilir. ⁵Patronaj ilişkisinin başka biçimi olarak karşımıza çıkan özel TV kanalları âşıklar için de bu simbiyotik ilişkinin yeni hâlidir. 2000'li yıllar ise internet çağının Türkiye'de başladığı yıllardır. Nebi Özdemir'in, dijital ortamlarda Türk sözlü kültürünün görünürlüğü bağlamında yaptığı detaylı araştırmada başta Âşık Veysel olmak üzere birçok âşık ve halk şairinin eserlerinin bazı platformlarda yüzbinlerce kez ziyaret edildiğini tespit etmiştir (2008: 293). Özellikle Youtube adlı video paylaşım platformunun yaygınlaşmaya ve içerik olarak zenginleşmesiyle müzik piyasası tekrardan dönüşmeye başlamıştır. Bunu Spotify gibi özellikle müzik eserlerinin dinlenebildiği daha spesifik platformlar takip etmiştir. Artık milyonluk albüm satışları dönemi kapanmıştır. Bu süreçle birlikte artık "tıklanma" sayısı başarının ölçütü olmuştur. Sanatçıların ekonomik gelirleri düşmüştür. İlk zamanlarda söz konusu platformlardan telif de alamayan sanatçılar maddi anlamda farklı ve dezavantajlı bir aşamaya geçmişlerdir. Bu durum doğal olarak âşıkları da etkilemiştir. Ne köy köy, şehir şehir gezip hayatını kazanmak ne de albüm satışından gelir elde etmek gibi imkanları kalmayan âşıklar birçok açıdan kayba uğramışlardır. İlerleyen yıllarda yine özel TV kanallarında düzenlenen ses ve müzik yarışmalarında gördüğümüz âşıklar bu yolla tanınmaya çalışmışlardır.

Ülkemizde döneminin en popüler ses yarışmalarından biri olan ve kamuoyunca da yakından tanınan bir TV patronu olan Acun Ilıcalı'nın sahibi olduğu TV8'de yayınlanan ve kendisi tarafından sunulan O Ses Türkiye adlı yarışmada karşımıza Âşık Kul Erdal çalışmamızda üzerinde duracağımız dikkat çekici bir örnektir.

Gezgin âşıklar ya da kırsal bölgelerde sanatlarını icra eden âşıkların aksine modern dönem âşıkları doğaçlama yerine genellikle önceden hazırladıkları eserleri seslendirmektedirler. Âşık Kul Erdal da diğer birçok günümüz âşığı gibi önceden hazırladığı bir eseri seslendirmiştir. Elinde bağlamasıyla sahneye çıkan âşık, yarışmanın jüri koltuğunda bulunan sanatçıların hepsiyle ilgili dörtlüklerden meydana gelen eserini icra etmiştir. Jüri üyeleri ve programın sunucusu Acun Ilıcalı ile ilgili methedici sözlerden oluşan eserini klasik âşık edebiyatı biçimine göre şekillendirmiştir. Hece ölçüsü, durakları, redif ve kafiyeleleri ile düşünüldüğünde eserin biçimsel anlamda bilinen halk şiirinden herhangi bir farkı yoktur. Âşık Kul Erdal'ın Tarifname adını verdiği şiiri şu şekildedir:

Âşık Kul Erdal Balık-Tarifnâme

Bir zaman gezdi fıarda	Biri dağdır biri duman
Dominik'te survivorda	Biri handır biri mihman
O sesin imarı burda	Karşınızda Hakan Gökhan
Acun O Ses Türkiye'de	Şimdi O Ses Türkiye'de
Gülüşleri var o biçim	Kulak verir söze saza
Şampiyon olmuyor niçin	Kendini çok çeker naza
Alkışlar Hadise için	Alkış gelsin Murat Boz'a
Şimdi O Ses Türkiye'de	Şimdi O Ses Türkiye'de
Mavi gözler koyar zora	Bakışlarında var mana
İnsanı yandırır nara	Neşe veriyor insana
Alkışlar Hülya Avşar'a	Alkış gelsin Sibel Can'a
Şimdi O Ses Türkiye'de	Şimdi O Ses Türkiye'de
(URL-1)	

İlk bakışta bir âşığın herhangi bir kişi gibi bir ses yarışmasına katılması gayet normal bir durum gibi gelse de söz konusu âşığın bu yarışmaya kazanmak için gelmediği çok açıktır. TV ekranındaki işlevi 'folklorik' bir nostaljik unsur olarak değerlendirilebilir. Sunucuyu ve jüri üyelerini oldukça eğlendirdiği de çok bellidir. Peki âşığın kazanma iddiasının olmadığı bir yarışmaya katılma gerekçesi nedir?

Âşıkların kendilerini ifade edebilecekleri, sanatlarını icra edebilecekleri mecraların gittikçe daralması ve gelişen yeni müzik piyasası koşullarında fırsat bulamamaları bu durumda etkili olmuştur. Online kanallarda herhangi bir telif ya da benzeri bir kazanç olmaksızın eserlerinin para kazandırması söz konusu değildir. Geleneksel yöntemlerle gezgin bir âşık olarak köy köy gezip hayatını kazanma ihtimali de ortadan kalktığından bir âşık kendisini tanıtabilmek için popüler bir ses yarışmasını seçmiştir. İlgi ve dikkatleri üzerine çekmek için muhatabı olduğu jüri üyelerine dönük sözler söylemiş ve programa renk katmak dışında bir etkisi olmamıştır. Buradaki temel sorun bir mecra arayışıdır. Bu mecra bir zorunluluğun sonucu olarak tercih edilmiştir. Gündeme gelmek, tanınmak, bilinmek başka türlü mümkün olmadığından bir âşık popüler bir ses yarışmasında karşımıza çıkmıştır.

Sonuç ve Değerlendirme

Âşıklık geleneğinin bugününe dair çeşitli arayışların geleneğin patronaj ilişkileri ile alakalı olduğu anlaşılmaktadır. Âşıklık eğitimini esas alan âşıklık okulu gibi girişimler zaman zaman tartışmaya açılabilir da bu konuda somut bir çıktı alınamamıştır. Çalışmada temel konu olarak üzerinde durulan patronaj problemi açısından bu konuya yaklaşmak yeni pencereler açılmasına olanak sağlayacaktır. Dikkat edilirse bu konuda değişen tarihsel koşullara göre âşıklık geleneğinin patronaj serüveni değişerek, dönüşerek devam edebilmenin bir yolunu bulmuştur ve ekonomik problemler çözüldüğü ölçüde devamlılık sorunu da azalma eğilimi göstermiştir. Hayatını bu geleneksel uğraştan kazanabildiği ölçüde âşıklar yetişebilmiş ve cazip hâle gelebilmiştir. Kanal sahibi bir TV sunucusunun ve jürilerin olumlandığı bir ortamda patronaj ilişkisinin biçimi tartışılmalı ve soruna bu açıdan yaklaşılmalıdır. Âşıklık geleneğinin devamlılığını sağlayacak ekonomik organizasyonların neler olabileceği üzerinde geniş değerlendirmeler ve görüş alışverişleri olmadan konunun âşıklık eğitimiyle çözülebilmesi mümkün olmadığı gibi, bu imkânların sağlanması hâlinde de kazancını bu sanattan sağlayamayan bir âşığın öğrendiklerini bir sonraki nesle aktarması da bir anlam ifade etmeyecektir. İlk önce ele alınması, tartışılması ve çözümler üretilmesi gereken konu, çağımızda

nasıl bir patronaj ilişkisinin kurulabileceği yönünde daha geniş ve disiplinler arası yaklaşımların geliştirilmesi konusudur. Bu anlamda meselenin kültür turizmi gibi farklı bir disiplin çerçevesinde tartışılması ve çözüm aranması daha sonuç alıcı olabilecektir. Herhangi maddi desteğin devlet ya da başka bir kurum veya kişi tarafından sağlanması hem sürdürülebilir değildir hem de âşıkları belirli noktalarda kısıtlama riski taşımaktadır. Özellikle turizm faaliyetlerinin yoğun olarak görüldüğü bölgelerde geleneksel halk kültürü ve âşıklık geleneği icrasının yaratıcı tanıtımlar ve sunumlarla tüketicilere ulaştırılması doğal olarak âşıklara yeni kapılar açacak ve ekonomik yönden besleyecektir. Maddi gelir sahibi olan âşık ise bunun devamlılığını sağlayabilmek ve geleneksel bilgiyi aktarabilmek için kendine genç âşık adayları bulmakta zorlanmayacaktır. Hayatını kazanabilen ve yaptığı işten para kazanabilen bir âşık olmak bir genç için uzak durulması gereken bir geleneksel uğraş olmaktansa hayatına yöne verebileceği, geleceğe yönelik planlar yapabileceği bir fırsat alanı olabilecektir. Bu noktada üniversiteler, bakanlıklar ya da yerel yönetimlerce geliştirilecek projelerle bir yandan âşıklara kendilerini tanıtmaya, geleneği ilgililere ulaştırma fırsatı sunulacak diğer yandan ise geleneğin devamlılığı herhangi bir müdahale olmaksızın kendi doğal mecrasında sağlanabilecektir.

Sonnotlar

¹ Modernizm öncesi dönem

² Birbirinden farklı düşünce biçimlerinin kaynaşması veya kaynaştırılması sonucu ortaya çıkan felsefi sistem. Detaylı bilgi için bkz. Emiroğlu, K., Aydın, S. Antropoloji Sözlüğü

³ Karşılıklı fayda sağlayan iki yönlü ilişki.

⁴ Kürt sözlü kültüründe âşıklığın bir benzeri olan kadim bir gelenek.

⁵ Konuyla ilgili oldukça detaylı bir değerlendirmeye için bk. (Fidan, 2017: 187-227).

Kaynaklar

- ARTUN, E. (2018). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı Edebiyat Tarihi/Metinler*. Adana: Karahan Kitabevi.
- BAŞGÖZ, İ. (2012). *Türkölü Aşk Hikâyeleri Bir Gösterim Olarak*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- BORATAV, P. N. (1968). Âşık Edebiyatı. *Türk Dili Dergisi Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı*. Sayı 207, Aralık 1968, (340-357).
- BROWN, C.J. (1995). *Poets, Patrons, And Printers Crisis Of Authority In Late Medieval France*. Cornell University Press: Ithaca and London.
- BURKE, B. (1996). *Yakınçağ Başında Avrupa Halk Kültürü*. (Çev.: Göktuğ Arslan), Ankara: İmge Kitabevi.
- CZAPLİCA, M. A. (2022). *Sibirya'da Şamanizm Sibirya Yerlileri Hakkında Bir Sosyal Antropoloji Çalışması*. (Çev.: Turhan Acaloğlu), İstanbul: Selenge Yayınları.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2007). *Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği ve İstanbul*. İstanbul: 3F Yayınevi.
- DELANNOİ G. (1998). *Milliyetçilik ve İdeolojik Kataliz. Uluslar ve Milliyetçilikler içinde*. Ed. Jean Leca, (Çev.: Siren İdemen), İstanbul: Metis Yayınları.
- ELÇİN, Ş. (1997). *Halk Edebiyatı Araştırmaları I*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- EMİROĞLU, K., AYDIN, S. (2003). *Antropoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- FİDAN, S. (2017). *Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi Geleneksel Müziğin Medyadaki Serüveni*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- FİNNEGAN, R. (2012). *Oral Literature in Africa. Open Book Publishers: Cambridge*.
- GELLNER, E. (2006). *Uluslar ve Ulusçuluk*. (Çev.: Günay Göksu Özdoğan, Büşra Ersanlı Behar), İstanbul: Hil Yayınları.
- GÖKA, E. (2019). *Türkün Göçebe Ruhu*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- GÖLPINARLI, A. (1968). Pir Sultan Abdal, *Türk Dili Dergisi Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı*, Sayı 207, Aralık 1968, (413-424).

- GÜNEY, U. (1999). *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- HİPLER, J. (2007). *Ulus İnşası*, (Çev.: Burhan Şayli, Algan Sezgittüredi), İstanbul: Versus Kitap.
- HOBBSAWM, E. J. (2010). *Milletler ve Milliyetçilik Program, Mit, Gerçeklik*. (Çev.: Akın Emre Pilgir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İŞINSU-İSEN, T. (2006). *II. Selim Dönemi Sonuna Kadar Osmanlı Edebi Hamilik Geleneği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü
- İNALCIK, H. (2013). *Şair ve Patron*. Ankara: Doğubay Yayınları.
- JEFFREYS, E. (2012). *Medieval Greek Epic Poetry. Medieval Oral Literature* içinde. Ed. Karl Reichl. De Gruyter: Berlin.
- JUSDANIS, G. (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. (Çev.: Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları.
- KARAHASANOĞLU, S. (2008). *Muş Türküleri ve Oyun Havaları*. İstanbul: Yalın Yayıncılık.
- KAYA, D. (2000). *Âşık Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- KEMAL, Y. (2011). *Ağtlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- LEWIS, B. (2014). Poetry and Patronage in Late Medieval Wales: The Case of William Herbert of Raglan (d. 1469). *Proceedings of The Monmouthshire Antiquarian Association Volume XXX 2014*.
- MAFFESSOLI, M. (2011). *Göçebelik Üzerine İnisyatik Başboşluk*. (Çev.: Mahir Ender Keskin), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- OĞUZ, Ö. (2019). *Küreselleşme ve Uygulamalı Halkbilimi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- ORTAKÇI, A. (2020). *Kültürel Miras Koruma Yaklaşımları Bağlamında Halkevlerinde Yapılan Çalışmalar (1932-1951)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZDEMİR, N. (2008). *Medya Kültür ve Edebiyat*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- ÖZDEMİR, N. (2011). Edebiyat ve Ekonomi Kültürel Ekonomik Bir Alan Olarak Edebiyat, *Milli Folklor*, 2011, Yıl 23, Sayı 91.
- ÖZTÜRKMEN, A. (2009). *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- PARKER, D. (2003). The Poetry of Patronage: Bronzino and The Medici. *Renaissance Studies*, JUNE 2003, Vol. 17, No. 2 (JUNE 2003), pp. 230-245
- REINHARD, U., OLÍVIERA PINTO, T. (2016). *Türk Âşık ve Ozanları*. (Çev.: Elif Damla Yavuz), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- SHARLET, Joselyn. (2011). *Patronage and Poetry in the Islamic World: Social Mobility and Status in the Medieval Middle East and Central Asia*. I.B. Tauris: London.
- SMITH, A. D. (2010). *Milli Kimlik*, (Çev.: Bahadır Sina Şener), İstanbul: İletişim Yayınları.
- WILLIAMS, R. (1993). *Kültür*, (Çev.: Suavi Aydın), Ankara: İmge Kitabevi.
- YARDIMCI, M. (2014). *Başlangıcından Günümüze Türk Halk Şiiri, Anonim Halk Şiiri, Âşık Şiiri, Tekke Şiiri*. İzmir: Kanyılmaz Matbaacılık.

İnternet Kaynaklar

URL 1: <https://www.youtube.com/watch?v=HFohT-Dn7UI>. (Erişim Tarihi: 31.10.2024).

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 21.01.2025

Kabul / Accepted: 03.06.2025

Araştırma Makalesi/Research Article

DOI: 10.55666/folklor.1623763

KONYA MASALLARI ÖZELİNDE AXEL OLRİK'İN EPİK YASALAR KURAMI'NA YENİ BİR YASA ÖNERİSİ: MEKÂNIN TEKRARI YASASI*

Miyase GÜZEL YANPINAR**

Öz

İnandırıcılık amacı olmayan, olağanüstü (kahraman, nesne, hâl vb.) unsurlar içeren, belirsiz bir zaman diliminde kahramanın/kahramanların başından geçen olayları içeren anlatılar *masal* olarak adlandırılmıştır. Masallar bu özelliklerinin yanında anlatıldığı toplumun sosyal ve kültürel özelliklerini yansıtmaları bakımından da önem arz etmektedir. Masallar konuları, kahramanlarıyla vb. faktörleriyle toplumdaki farklılıkları göstermektedir. Ancak bu anlatıların giriş-bitiş formelleri, üç, yedi, dokuz gibi formel sayıları ve sınırlı sayıda kahraman kadrosu gibi özellikleri ile doğal yapısı aynıdır. Halk bilimi kuramları masalların bu yapısının tahlilini yaparak onların anlaşılmasını kolaylaştıran çalışma yöntemleridir. Tarihî-Coğrafi Fin Kuramı'nın bir parçası olan ve Danimarkalı halk bilimci Axel Olrik tarafından geliştirilen Epik Yasalar Kuramı'na göre masalların kahraman, mekân, olay, formel sayı ve ifade vb. özellikleri küçük farklılıklar gösterse de organik yapıları aynıdır. Bu çalışmada Axel Olrik'in Epik Yasalar Kuramı'na yeni yasa olarak oluşturulan *Mekânın Tekrarı Yasası* değerlendirilmiştir. Kahramanların ayrıldıkları noktaya geri dönmeleri, sadece masalın konusu için ya da onların fiziksel veya psikolojik ihtiyaçları için de olabilmektedir. Masallarda kahramanlar çıktıkları yolculukta görevlerini tamamladıktan sonra tekrar çıkış yaptıkları mekânlara dönerler. Bu dönüşler masalların girişinde, gelişme bölümünde ve sonunda olmak üzere üç farklı yerde gerçekleşmektedir. Masallardaki *yinelenen yer/recurrent place* olarak tanımlanan Mekânın Tekrarı yasasıyla kahramanların geri dönüş faaliyetleri hakkında bir çıkarım yapılır. Kahramanlar farklı nedenlerle mekânları tekrarlar. Örneğin görevlerini tamamlar ve evlerine dönerler. Masalın gelişme bölümünde sınav yerlerine defalarca dönmek zorunda kalırlar. Masalın başında saraya padişahın kızını istemeye giden fakir kahraman, masalın sonunda saraya damat olarak döner. Evinden zorla gönderilen kız, masalın sonunda haklı olduğu anlaşılınca evine döner. Köyünden ya da ülkesinden ayrılmak zorunda kalan kahraman, masalın sonunda köyüne veya ülkesine tekrar döner. Bu tekrarlanan mekânlar masalın imajı ve kahramanların statüsü için gereklidir. Bu çalışmada Mekânın Tekrarı Yasası Konya masalları özelinde açıklanmıştır. Yasada Konya masallarında bulunan ve kahramanlar tarafından tekrar edilen mekânlar tahlil edilmiştir. Çalışmanın sonunda epik yasaların masallara uygulanabileceğini, gerekli görüldüğünde A. Olrik'in mevcut on beş epik yasasına yeni yasa/yasalar eklenebileceğini göstermek amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Axel Olrik, Epik Yasalar Kuramı, Masal, Konya Masalları, Mekânın Tekrarı Yasası.

* Bu çalışma; 2024 yılında Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde, Prof. Dr. Selçuk Peker danışmanlığında, Miyase Güzel Yanpınar tarafından hazırlanan "Axel Olrik'in Epik Yasalar Kuramı'na Göre Konya Masallarının Tahlili (İnceleme-Metin)" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

** Dr., drmiyaseguzel@gmail.com ORCID: 0000-0002-0588-877X

A NEW LEGAL PROPOSAL FOR AXEL OLRİK'S THEORY OF EPIC LAWS SPECIFICALLY ON KONYA FAIRY TALES: THE LAW OF REPETITION OF SPACE

Abstract

Narratives that do not aim to be believable, contain extraordinary elements (hero, object, situation, etc.), and include events experienced by the hero/heroes in an indefinite period of time are called fairy tales. In addition to this program, fairy tales reflect the social and cultural characteristics of the society and are important. Fairy tales are different with their subjects, heroes, etc. It shows the characteristics of the society from faculties to society. However of these narratives its natural structure is not the same with features such as introduction and ending formalities, the amount of formalities such as three, seven, nine, and a limited number of hero cast. Folklore theories are study methods that make it easier to understand fairy tales by analyzing their structure. According to the Epic Laws Theory, which is a part of the Finnish Historical-Geographical Theory and developed by the Danish folklorist Axel Olrik, fairy tales have heroes, places, events, formal numbers and expressions, etc. Although their properties vary slightly, their organic structure is the same. In this study, the Law of Repetition of Space, which was created as a new law in Axel Olrik's Epic Laws Theory, was evaluated. The return of the heroes to the point where they left may be not only for the subject of the tale, but also for their physical or psychological needs. In fairy tales, heroes return to the places they started from after completing their missions on their journey. These turns take place in three different places: at the entrancetale, in the development part and at the end. An inference is made about the return activities of the heroes with the law of repetition of place, which is defined as the recurring place in fairy tales. Heroes repeat locations for different reasons. For example, they complete their tasks and return home. In the development part of the tale, they have to return to the exam places many times. The poor hero who goes to the palace to ask for the sultan's daughter's hand in marriage at the beginning of the tale returns to the palace as a groom at the end of the tale. The girl, who was forcibly sent from her home, returns home at the end of the tale when it is realized that she was right. The hero, who had to leave his village or country, returns to his village or country at the end of the tale. These repeated locations are necessary for the image of the tale and the status of the heroes. In this study, the law of Repetition of Place is explained specifically in Konya tales. In the law, the places found in Konya tales and repeated by the heroes were analyzed. At the end of the study, it is aimed to show that epic laws can be applied to fairy tales and, when necessary, new law/laws can be added to A. Olrik's existing fifteen epic laws.

Keywords: Axel Olrik, Epic Laws Theory, Fairy Tale, Konya Tales, Law of Repetition of Space.

Giriş

Masal (Türkiye), *Nağıl* (Azerbaycan), *ertegi/ertegü/ertek* (Kazaklar, Kırgızlar), *çorçok* (Teleütler), *çoçek* (Doğu Türkistan), *nıbah* (Şorlar), *hallep* (Çuvaşlar) (Sakaoğlu, 1999, 4) gibi adlarla bilinen masal için; Kamus-ı Türkî'de *âdâb ve ahlâk ve nasayihe müteallik küçük hikâye*; Lügât-i Naci'de *dâsıtân, kıssa-i meşhure, (masal) bundan muharrefdir*; Lehçe-i Osmanî'de *hâlâ hikâye, dâsıtân, menkâbe mânâsına fıkra ve kaziyyeden gayri*; Kitâb-ı Müntahabat-ı Lügat-i Osmanî'de *ahlak ve âdâta müteallik olan kıssa ve hikâye ve rüyâ ki, uykuda görünür gibi mânâsına* ve son olarak Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Sözlük *terbiye ve ahlâka faydalı, yararlı olan hikâye* denilmektedir (Oğuz, 2014: 150).

Masal bilinmeyen bir yerde, bilinmeyen şahıslara ve varlıklara ait olayların macerasıdır (Elçin, 1986: 368) Masallar nesirle söylenmiş dinlik ve büyüklük inanışlardan ve törelerden bağımsızdır, hayal ürünü olup gerçeğe ilgisizdir ve inandırma iddiası olmayan kısa anlatılardır (Boratav, 1969: 80). Masallar *Bir varmış bir yokmuş, günlerden bir gün, evvel zaman içinde kalbur zaman içinde vb. sözle başlayıp onlar ermiş muradına biz çıkalım kerevetine yine klişe bir sözle biten*, dinleyiciyi inandırmak gibi bir iddiası olmayan ve çoğunlukla nesir şeklinde söylenen hayal mahsulü anlatılardır (Şimşek, 1990: 3). Masallar olağanüstü karakterlerin ve yaratıkların gerçeküstü dünyasında, ün ve talih kazanan sıradan kahramanları ve olağanüstülükleri içerisinde barındıran nesirlerdir (Kenneth-Mary Clark'dan Akt. Sakaoğlu, 1999: 3).

Masallar birçok yerde aynı zamanda ortaya çıkmamıştır. Tarihin belli bir devrinde ve toplumda ortaya çıkmıştır. Bütün dünyaya bu ilk biçim yayılmıştır. Bu ilk masal örneğinin bulunması önemlidir. Tarih ve coğrafya içinde yapılacak araştırmalarla bu ilk form bulunabilir. (Azadovski, 1992: 22). Masallarda periler, devler ve cinler vardır ve bu varlıklar gerçek şahsiyetleri temsil etmezler. (Gennep: 1939: 31-32) sözlerini aktarmıştır. Masallar olağanüstü anlatılar olup ait olduğu toplumun sosyal, siyasi, kültürel, ekonomik ve psikolojik unsurlarını yansıtan anlatı türüdür. Masallardaki kahramanlar beşerî dünyaya ve olağanüstü dünyaya ait olanlar olarak ikiye ayrılmaktadır. Olağanüstü varlıklar arasında Hızır, İlyas, ejderha, zümrüt kuşu, Şahmeran, dev, çatlayan taş, dev anası ve dev avradı bulunmaktadır. Beşerî kahramanlar arasında dede, ihtiyar, ebe, fakir, ölmüş öz anne, at, yaşlı amca ve yaşlı kadın vardır. Başta masal olmak üzere destan, halk hikâyesi gibi anlatmaya dayalı halk edebiyatı metinlerindeki bu unsurların tahlili için kullanılan halk bilimi kuramları, metinlerin anlaşılmasını kolaylaştıran yöntemlerdir. Ancak bu yöntemler metinlerin içeriğine göre güncellenmekte ve yeni sonuçlar ortaya çıkarmaktadır. Bu çalışmaya konu olan *Mekânın Tekrarı Yasası (MTY)* Konya masallarındaki kahramanların kullandıkları ve tekrar ettikleri mekânları açıklamak için oluşturulmuştur.

Araştırmanın Yöntemi

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılmıştır. “Doküman analizi, basılı ve elektronik materyaller olmak üzere tüm belgeleri incelemek ve değerlendirmek için kullanılan sistemli bir yöntemdir” (Kıral, 2020: 173). Bu doküman türleri; reklamlar, ajandalar, katılım kayıtları, davetiyeler, toplantı tutanakları, kılavuzlar, notlar, kitap ve broşürler, günlükler, dergiler, program kayıtları, mektuplar, muhtıralar, haritalar, çizelgeler, gazeteler, sanat eserleri, program detayları, radyo TV program senaryoları, örgütsel raporlar, anket verileri, çeşitli kamu kayıtları, not defterleri, fotoğraf albümleri vb (Labuschagne'den Akt. Kıral, 2020: 174) araçlardır. Çalışmaya farklı araştırmacılar tarafından Konya'nın çeşitli ilçelerinden derlenen en az bir masal doküman olarak kullanılmıştır. Doküman analizinde önceki araştırmalar incelenir, alan yazını gözden geçirilir ve bu bilgiler araştırmalara dâhil edilir (Kıral, 2020: 175). Bu bağlamda Axel Olrik'in Epik Yasalar Kuramı'nı konu alan destan, halk hikâyesi ve film temelli yirmi adet makale çalışması saptanmıştır.

Araştırmanın Örnekleme

Çalışmada Konya'nın Bozkır, Beyşehir, Derebucak, Derbent, Ereğli, Halkapınar, Hadim, Ilgın, Karatay, Kadınhanı, Taşkent ve Yunak ilçeleri olmak üzere on iki ilçesinden seçilen on altı adet masal incelenmiştir.

1. Epik Yasalar Kuramı

Epik Yasalar Kuramı *Fin Folklor Kuramı*'nın bir alt dalıdır. *Fin Metodu/Tarihi-Coğrafi Fin Metot* (Rosenberg-Smith, 2010: 257) adlarıyla da bilinen bu yöntemle bir halk masalının tarihi, bir halk şarkısının ya da başka bir folklor ürününün konusu yeniden kurulmaya çalışılır. Bu yöntem her bir masalı ayrıntısıyla ve önyargısız olarak incelemek esasına dayanır. Adı geçen yöntemle halk masallarının kökeni ve anlamı hakkında üstünkörü genellemeden kaçınılır (Dorson, 1984: 3). Kuramda *Giriş ve Bitiş Yasası* anlatıların başlangıç ve bitiriliş bölümleridir. Bu yasada bir *olay* vardır. Masal genellikle bir baba vardır, bir karı-koca vardır, bir baba ölür, kahraman bir rüya görür şeklinde başlar; evlenirler, mutlu olurlar, zengin olmuşlar gibi cümlelerle biter. olarak da bilinmektedir. *Yineleme Yasası* anlatılardaki benzer durumları açıklamak için vardır. Bu yasa *içerik* bakımından değerlendirilmektedir. Bu içerik kahramanın başından geçen, onun kaderini değiştiren olaylardır. Örneğin bir masalda kahraman, defalarca devin yanına geldiği gibi yalnızca iki kere de gelebilmektedir (Güzel Yanpınar, 2024: 458).

Üçler Yasası üç gün üç gece, üç kıl, üç kardeş gibi örnekleri bulunan formel sayı üçle ilgilidir. *Bir Sahnede İki Yasası* aynı sahnede karşılıklı bulunan kahramanları (anne-kız, baba-oğlu, iki kardeş, karı-koca vb.) ifade etmek için kullanılmaktadır. *Zıtlık Yasası* anlatılardaki zıt temaları (adalet-haksızlık, güven-tehlike, zengin-fakir vb) ve kahramanları (iyi kalpli-kötü kalpli kral, üvey anne-öz anne vb.) açıklamak için kullanılmaktadır. *İkizler Yasası* aynı konumdaki (iki kardeş, iki kral, iki düşman vb.) kahramanları ifade eder (Oirik, 1994a: 1-5).

İlk ve Son Durumun Önemi Yasası'nda anlatılarda ortaya çıkan ilk ve son durumları açıklamaktadır. Bu yasada *olgu* söz konusudur. Örneğin alınan bir bedduanın sebep olduğu durumlar için kullanılmaktadır. *Anlatının Her Zaman Tek Bir Çizgi Üzerinde Olması Yasası*'nda anlatılar tek hat üzerine kurgulanır. Bu yasada masal başlar, durmadan devam eder ve tamamlanır. *Kalıplaştırma Yasası* *şekil* (Güzel Yanpınar, 2024: 482) merkezli olup özellikle masallardaki kalıp ifadeleri (Bir varmış bir yokmuş, Aradan yıllar geçmiş, Az gitmiş uz gitmiş vb.) ve olayları (ziyaretler, yolculuklar, sınavlar vb.) ifade eder. *Büyük Tablo Sahneleri Yasası*'nda kahramanın zengin olması, fakir oğlanın padişahın kızıyla evlenmesi gibi görkemli sahneler yaşanır

Anlatı Mantığı Yasası anlatılardaki olağanüstü hâl (don değiştirme, dirilme, uçuş vb.) varlık (peri, dev, cadı vb.) ve nesneleri (iğne, ayna, tarak, taş vb.) açıklamak için kullanılmaktadır. *Tek Entriya Yasası* anlatıların tek çizgi üzerinde (evlenmeyi, zengin olmayı, kurtulmayı istemek gibi) oluşlarını ifade eden yasadır. *Epik Birlik Yasası* tüm olay ve kahramanların birbirlerine bağlanmasını ifade etmektedir. *İdeal Epik Birlik Yasası* masallardaki kahramanların tutum ve davranışlarını (kralın gücü, Keloğlan'ın zekâsı, öz annenin merhameti vb, üvey annenin zulmü vb.) ifade etmek için oluşturulmuştur. *Dikkat Toplama Yasası* dikkat çeken başkahramanı tespit eder (Oirik, 1994b: 4-6).

2. Mekânın Tekrarı Yasası

Mekân en temel anlamıyla *nesnenin kapladığı yer, uzay* şeklinde tanımlanmaktadır. Sözlükte *olmak* anlamındaki *kevn* (*kiyân, keynûne*) mastarından türetilmiş ism-i mekân olup *oluşun meydana geldiği yer* demektir. Kelimenin çoğulu *emkine* çoğulu *emâkindir*. Klasik eserlerde *yer kaplamak* anlamında kullanılan ve bu mastardan türetilen *temekkûn* aynı kökten gelmeyen *mekân* terimiyle bir ilişki içindedir (Kutluer, 2003: 550). Türk Dil Kurumu tanımına göre mekân *bulunulan yer, iş yeri, gazino, buluşma yeri vb. belli bir işe ayrılmış olan yer, ev ve uzay* şeklinde tanımlanmıştır¹. Dîvânü Lûgât'it-Türk'te *orun* sözcüğünün tanımı *yer, mekân, mevki* olarak verilmiştir (Atalay, 1986: 442). Mekân ile özdeşleşmiş olan *ev* kelimesinin anlamı ise *dört duvarlı, üzeri kapalı ve dış tesirlerle tehlikelerden koruyan mesken* olarak ifade edilmiştir (Ögel, 1978: 1).

Mekânlar birer nesne olup aynı zamanda duygusal etkileşimlerin yaşandığı yerlerdir. İçerisinde aidiyeti ve geri dönüşü mekânlar masaldaki kahramanların yazgılarına göre farklı anlamlar taşımaktadır. Örneğin, masal kahramanı bir şekilde yeraltına iner ve yeraltında tekrar bir yeraltı daha açılır ve yazgısını değiştirmek için uğraşır. Bu yeraltı kahraman için zorlayıcı bir mekândır. Kahraman bu süreçte olağanüstü varlıklarla (peri, Şahmaran, dev vb.) mücadele eder. Bu zorlu süreci tamamladıktan sonra yerüstüne tekrar çıkar. Eğer kahraman ayrıldığı noktaya geri dönerse bunu fiziksel veya psikolojik ihtiyaçlar nedeniyle bu yere bağlı olduğu için değil sadece masalın konusu bunu gerektirdiği için yapar (Lüthi, 1996: 85).

Kur'an-ı Kerim'de farklı anlamları olan mekânlar arasında; kara ve deniz, uzak bir yer, kâbe ve ev, memleket, kuyu ve saray ve yakın bir yer bulunmaktadır (2011: 227, 331, 366, 368, 478). Kutsal Kitap'ta yer alan mekânların başında gök, yer, yeryüzü ırmak, bahçe, gemi, dağ, Ur, Haran, Nil ırmağı, ev, yatak odası, yuva, ülke, saray, şehir ve oda geçmektedir² (2019: 7, 8, 14, 15, 20, 85, 462, 592, 660, 1129).

Orhun Yazıtlarında mekân örnekleri olarak Yukarıda Gök, Yer-sub (su) (Potapov, 2012: 324) bulunmaktadır. Dede Korkut metinlerinde farklı işlevlere sahip mekânlar vardır. Örneğin ağ otağ, kızıl otağ, kara otağ, Gürcistan, Salur Kazan'ın evi, meydan, kara yer üstü, köprü gök, yer, kayalar, kara yer üzeri, gökyüzü, bin yer, uzun pınar, Altındağ, kara kara dağlar, kanlı kanlı sular, Oğuz illeri, Tırabuzan, Beyrek'in odası ve Aruz'un evi bulunmaktadır. (Ergin, 2018: 79, 99, 123, 153, 177, 192, 199, 207, 221, 226, 234, 246, 247).

Uygurca Oğuz Destanı'nda orman, nehir, ırmak, iç il, çadırlar, kentler, direğin altı (Ögel, 1993: 116, 118, 119, 127), Altay Yaratılış Destanı'nda dünya, deniz, gök, Altın-Dağ, cehennem (Ögel, 1993: 43, 433, 434, 435), Manas Destanı'nda kutsal pınar, Yarkend, Hitay, Almatı, Peking (Becin), Kaşgar ve Turfan (Ögel, 1993: 506, 507, 508, 509) mekânları bulunmaktadır.

Mekânların anlamları kahramanların onlarla olan ilişkilerine bağlıdır. Mekânların fiziksel özelliklerinden daha çok toplumsal ilişkileri kurgulamadaki işlevleri vardır. Bu işlev kamusal ve özel mekânların biçimleniş ve kullanımı olarak değerlendirilmelidir (Ölçer Özünel, 2006: 26). Masallardaki mekânlar arasında yeraltı, yerüstü, saray, bahçe, duvarda asılı torba, mağara, oda ve mezarlık bulunmaktadır. Saim Sakaoğlu'nun ifade ettiği gibi kahramanların mekân değiştirmelerinin farklı nedenleri vardır. Örneğin iş aramak, ticaret yapmak, gezmek, macera aramak, kaçmak, evlenmek, yardım etmek ve evden kovulmak bu sebepler arasındadır (Sakaoğlu, 1973: 266).

Bir kahraman sıradan dünyadan çıkar ve doğaüstü tuhaflıklar bölgesine doğru ilerler. Burada olağanüstü güçlerle karşılaşır ve bir zafer kazanırlar. Kahramanlar bu gizemli maceralarda benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri dönerler (Campbell, 2013: 42). Masallarda yeraltı, gökyüzü, Kaf dağı, Buz dağı gibi olağanüstü mekânlar yer alırken efsane ve destan türündeki anlatımlarda mekânlar beşerî dünyaya aittir. Efsane ile destanlarda gerçek dünyadaki mekânlar bulunmaktadır. (Sakaoğlu, 1992: 24). Masaldaki kahramanlar masalın başındaki çıktıkları mekânlara tekrar döner. Bu tekrar çıkılan mekânlar genellikle ev, ülke, saray ve köy olmuştur. Bu çıkışlar kahramanların yazgılarının değişmesinde en önemli adımlardan biridir. Bu yazgıların da eşlikçileri de vardır. Cadı kadınlar, devler, cüceler, büyücüler vardır. Hayvanlar ve cansız varlıklar konuşur ancak masal kahramanı onlarla birlikte kendi hemcinsi gibi hayret, merak ve korku duymadan dolaşır (Ewing, 2010: 226). Masallardaki mekânlar işlevlerine göre *övülen mekânlar* ve *düşman mekânlar* (Bachelard, 1996: 27-28) olarak ayrılmaktadır. Kahramanların mutlu hissettiği, kargaşa olmayan mekânlar övülürken kahramanlara buhran veren, onların nefretlerine, savaşlarına ev sahipliği yapan mekânlar düşman mekânlardır.

Mekânlar işlevlerine ve kullanım alanlarına göre farklı anlamlar taşımaktadır. Örneğin gerçek dünyaya ait olan realist/gerçekçi mekânlar, bir yerden başka bir yere geçişi içeren ara/geçiş mekânları, uzak ve gizemli olan fantastik /egzotik mekânlar, tekin olmayan ve huzursuzluk yaratan kapalı mekânlar, güven ve huzur veren açık mekânlar, sosyal mekân/ortam (çeşme başları) (Alsaç, 2017: 82, 83, 93, 99, 101, 107, 110) gibi mekânlar hem kamusal hem de kişisel olup toplum hafızasını ve bireysel özellikleri aktaran mekânlardır. Toplumsal mekânlar doğa ve insan bileşeniyle buluşmayı, bir araya gelmeyi içerir ve kendiliğindendir (Lefebvre, 2014: 125). Kişisel mekânlar daha çok bilinçli oluşturulmuştur. Masallardaki kişisel mekânlar saray, şato, ev, kulübe, kabuk, oda ve tarladır. Masallardaki kamusal mekânlar ülke, şehir, köy, mağara, orman ve yoldur.

a. Tekrar Eden Toplumsal Mekânlar

Kamusal mekânlar çoğunlukla kapalı alanlar olsa da gerekli nitelikleri barındıran açık alanların da kamusal mekânlar olarak tanımlanması mümkündür (Sağlam-Öztürk-Kaçar, 2019: 48). Masallarda kamusal ve özel mekânlar arasında köşkler, pazarlar, sıradan insanların yaşadığı evler, bu evlerin bir parçası olan pencereler, saraylar, kahvehaneler, yaylaya kurulan çadırlar, ahırlar, kuleler, zindanlar, köprüler, mağaralar ve kuyular bulunmaktadır (Ölçer Özünel, 2006: 27). Konya masallarından *Tat Memed* masalında (Karatay) (Çelik, 1991: 14-24) Tat Memed önce Cam şehri'ne

gider. Buradan kendi ülkesine tekrar Türkiye'ye döner. Daha sonra Halep'e gider. Buradan da padişahın kızı ile kendi ülkesine, Türkiye'ye geri döner (Güzel Yanpınar, 2024: 387). *Akıldâne* (Kadınhanı) (Yıldız, 1990: 9-13) masalında Akıldâne, İngiliz kralı ve kızı ile birlikte Türkiye'ye döner. *Karanlık Dünya* (Bozkır) (Tansel, 1945: 108-121) masalında küçük oğlan masalın başında ayrıldığı ülkesine geri döner.

Kayabaşı (Beyşehir) (Korucu, 2019: 210-211) masalında kuş donuna giren oğlan, kuş donundan çıkabilmek için tılsımlı meyveyi yediği bahçeye geri dönüp üç ay bekler. Üç ayın sonunda tılsımı öğrenir ve kayanın başına, ailesini bıraktığı yere tekrar döner. *Şah İsmail* (Ilgın) (Koçer, 2006: 127-132) masalında Şah İsmail, masaldaki görevlerini tamamladıktan sonra ülkesine geri döner. Masalda tekrarlanan mekânlar ülke, saray ve evdir. *Altın Elma* (Taşkent) (Melek, 2014: 17-18) masalında tekrarlanan mekân, küçük oğlanın yeraltında evlenip tekrar geri döndüğü yerüstüdür. *Toz Bey* (Yunak) (Aksoy, 1989: 2-4) masalında tekrarlanan mekân kayanın yanı olmuştur. Çoban, çıkışındaki yiyecekleri yiyen Toz Bey'i (tilki) kayanın yanına tekrar giderek bulur (Güzel Yanpınar, 2024: 503-504).

b. Tekrar Eden Kişisel Mekânlar

Kişisel mekânların en önemli özelliği sessiz bir iletişim işlevine sahip olmasıdır. Kişisel mekân ya da mekânların ihlali durumunda bireyler ortamlarına veya kendilerine bilinçli veya bilinçsiz bir müdahale gerçekleştiği için rahatsızlık hatta tehdit hissedebilmektedirler (Bursalıgil, 2022: 38). Konya masallarında en çok tekrarlanan kişisel mekân genellikle kahramanların evi olmuştur. Özel mekân olarak *evin içine dönüş* (Ölçer Özünel, 2006: 333) masal kahramanları tarafından en çok tercih edilen yer olmuştur. Konya masallarından *Güllü Dibâ* (Halkapınar) (Aydemir, 1989: 6-7) masalında Güllü Dibâ masalın sonunda çiçek donunda evinin bahçesine tekrar döner. *Hınzır Babam Tuttu Hınzır Anam Kesti* (Ereğli) (Bekdik, 2014: 210-211) masalında üvey annesi tarafından evden gönderilen kuş donundaki kız, masalın sonunda insan formunda tekrar evine döner (Güzel Yanpınar, 2024: 176, 199, 210, 211). *Azrail ve Adam* (Ereğli) (Bekdik, 2014: 214-215) masalında Azrail ve delikanlı, birlikte delikanlının evine dönerler.

Derviş ile Kız (Karatay) (Arıcıoğlu, 1989: 9-11) masalında tekrarlanan mekân dilenci kadının evi olmuştur. *Dünya Gözeliyle Beğ Oğlu* (Derebucak) (Gedik, 2008: 22-24) masalında Dünya Gözeli Beyoğlu'nun yanına geri döner. *Hese* (Derbent) (Tezel, 1993: 1-3) masalında fakir bir kahraman olan Hese, devletlerle mücadele edip onlardan istediği kadar altın aldıktan sonra tekrar evine döner. *Tak Tak Kabacık* (Kadınhanı) (Kaynak, 1989: 1-5) masalında kızın yardımcı kahramanı olan nenesi üç kere padişahın evine gider ve oradan kendi evine döner. *Pambukçu Güzeli* (Hadim) (Yalçın, 1989: 11-17) masalında oğlanın babası iki kere ayrıldığı evine tekrar döner. Masalın sonunda Pambukçu Güzeli ve sevdiği kız kavuşarak geri evlerine doğru yola çıkar (Güzel Yanpınar, 2024: 503-504).

Kişisel mekânlardan biri de kabuktur. Gaston Bachelard'a göre kabuğun içinden çıkan varlık dışarıya bütünüyle çıkmadığı için dışarı çıkanla içeride kalan çelişmektedir (1996: 128). *Allah'ın Verdiği Yılan Evlat* (Ereğli) (Bekdik, 2014: 216-218) masalında bir heybenin içerisinden yılan kabuğundan bir erkek çocuk çıkar. Çocuk büyür ve evlenir. Evlendiği kızın annesi kızının mutluluğunu kıskanır ve yılanın kabuğunu ateşte yakar. Olağanüstü dünya ile gerçek dünyadaki *ara mekânını* yani *kabuğunu* kaybeden oğlan kuş olup uçar, yıllar sonra karısı ile bir gölde karşılaşır.

Sonuç

Axel Olrik'in Epik Yasalar Kuramı, tahlil edilen Konya masallarının geniş hacmi ve zengin içeriği sayesinde yeni yasalara ve kurallara ihtiyaç duymuştur. Yeni açılan yasalardan bir tanesi olan *Mekânın Tekrarı Yasası (MTY)* masallarda kahraman/kahramanlar tarafından tekrar yapılan mekânları açıklamak için geliştirilmiştir. Kahramanların mekânlardan ayrılış sebeplerinin başında aile üyeleri tarafından evden gönderilme, öz aileden olmayan kahramanlar tarafından kovulma, iş bulma isteği, zengin olma hayali, aile üyelerinden birini yahut padişahın kızını tedavi etme, evlilik telaşı, olağanüstü özelliklere sahip (Hızır, yaşlı kadın, dede vb.) yardımcı kahramanlar ile karşılaşma, olağanüstü özelliklere sahip nesneyi bulma, yabancı ülke ile savaşma ve peri, dev, cadı gibi varlıkları yok etme arzusu bulunmaktadır.

Tekrarlanan mekânların nedenleri arasında kahramanın rüştünün ispatı, edinilen mal varlığı, ortaya çıkan haksızlık, evlenmek, tamamlanan savaşlar ve kazanılan statüler olmuştur. Yinelenen mekânlardan kamusal olanlar ülke, şehir ve doğaya ait olan yeraltı, yerüstü, kayabaşı, su kenarı gibi mekânlar olmuştur. Kişisel mekânlar ise başta ev olmak üzere, saray, bahçe ve sevgilinin yanı olmuştur. Epik Yasalar Kuramı'na Konya masalları temel alınarak yeni bir yasa olan *Mekânın Tekrarı Yasası (MTY)* tavsiye edilmiştir. Anadolu sahasında veya Anadolu sahası dışındaki diğer bölgelerdeki masallara, epik yasalarının uygulanması halinde başka yeni yasa/yasaların ve kural/kuralların ortaya çıkabileceği göz önüne alınmalıdır.

Sonnotlar

1. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 15.01.2025).
2. https://download-a.akamaihd.net/files/media_publication/1f/bi12_TK.pdf (Erişim Tarihi: 15.01.2025).

Kaynaklar

- AKSOY, B. (1989). Toz Bey Masalı. Dosya Numarası 48/A Yüzü. *Selçuk Üniversitesi Türk Halk Kültürü Uygulama ve Araştırma Merkezi*, Konya, s.2-4.
- ALSAÇ, F. (2017). *Anadolu Masallarında Yapı, İzlek ve Masal Kahramanlarının Tip Tahlili*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ARICIOĞLU, T. Ş. (1989). Konya'dan Derlemeler. "Derviş ile Kız" Masalı. Dosya Numarası 88/A Yüzü, Konu Kodu 69. *Selçuk Üniversitesi Türk Halk Kültürü Uygulama ve Araştırma Merkezi*, Konya, s. 9-11.
- AYDEMİR, L. (1989). Güllü Dibâ Masalı. Dosya Numarası 06/A Yüzü. *Selçuk Üniversitesi Türk Halk Kültürü Uygulama ve Araştırma Merkezi*, Konya, s.6-7.
- AZADOVSKİ, M. (1992). *Sibiry'a'dan Bir Masal Anası*. (Çev: İlhan Başgöz). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- BACHELARD, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. (Çev: Aykut Derman). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- BEKDİK, M. (2014). *Ereğli Masalları*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BORATAV, P. N. (1969). *Az Gittik Uz Gittik*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- BURSALIGİL, G. (2022). Kişisel Mekân Kavramı Doğrultusunda Geliştirilmiş Etkileşimli Giysi Tasarımları. *Sanat-Tasarım Dergisi*, (13): 38-46.
- CAMPBELL, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev: Sabri Gürses). İstanbul: Kabalıcı Yayıncılık.
- ÇELİK, S. (1991). Halk Bilimi Derleme Çalışması Dosya Numarası 400. Tat Memed Masalı. *Selçuk Üniversitesi Türk Halk Kültürü Uygulama ve Araştırma Merkezi*, Konya, s.14-24.
- Dîvânü Lûgât'it-Türk IV*. (1986). (Çev: Besim Atalay). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- DORSON, R. M. (1984). *Günümüz Folklor Kuramları*. (Çev: Nermin Ulutaş). İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No: 33.
- ELÇİN, Ş. (1986). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- ERĞİN, M. (2018). *Dede Korkut Kitabı I-II*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- EWİNG, U. (2010). "Masal, Masal Araştırması ve Masal Derlemesi Üzerine". (Çev: Zeki C. Arda). Ankara: *Geleneksel Yayıncılık*, s. 224-231.
- GEDİK, M. (2008). *Konya İli Derebucak İlçesi ve Çevresi Halk Edebiyatı ve Folkloru Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- GENNEP, A. V. (1939). *Folklor*. (Çev: Pertev Naili Boratav). Ankara: Ulus Basımevi.

- GÜZEL YANPINAR, M. (2024). *Axel Olrik'in Epik Yasalar Kuramı'na Göre Konya Masallarının Tahlili (İnceleme-Metin)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KAYNAK, Ş. (1989). Konya Masalları Dosya Numarası 55 “Tak Tak Kabacık (Birinci Masal)”. *Selçuk Üniversitesi Türk Halk Kültürü Uygulama ve Araştırma Merkezi*, Konya, s. 1-5.
- KIRAL, B. (2020). “Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi”. *Siirt SBE Dergisi*, (15): 171-189.
- KOÇER, N. (2006). *İlgın (Konya) ve Köylerindeki Halk Edebiyatı Ürünleri Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- KORUCU, S. (2019). *Beyşehir Masalları Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Kur'an- ı Kerim Meâli*. (2011). (Haz: Halil Altuntaş-Muzaffer Şahin). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- KUTLUER, İ. (2003). Mekân Maddesi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Ankara: TDV Yayınları. C.28, s.550-552.
- Kutsal Kitap Yeni Dünya Çevirisi*. (2019). (Yay: Watchtower Bible And Tract Society Of New York, Inc.). ABD: 900 Red Mills Road Wallkill, NY 12589-5200. https://download-a.akamaihd.net/files/media_publication/1f/bi12_TK.pdf
- LEFEBVRE, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (Çev: Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- LÜTHİ, M. (1996). “Halk Masallarında Yüzeysellik”. (Çev: Gülay Mirazaoğlu). *Millî Folklor*, (29-30): 81-90.
- OĞUZ, M. Ö. (2014). (ed.). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- OLRIK, A. (1994a). “Halk Anlatılarının Epik Kuralları I”. (Çev: Belirtilmemiş). *Millî Folklor*, (24): 2-5.
- OLRIK, A. (1994b). “Halk Anlatılarının Epik Kuralları-II”. (Çev: Belirtilmemiş). *Millî Folklor*, (24): 4-6.
- ÖGEL, B. (1978). *Türk Kültür Tarihine Giriş III*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÖGEL, B. (1993). *Türk Mitolojisi I. Cilt*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- ÖLÇER ÖZÜNEL, E. (2006). *Masal Mekânın Kadın Olmak*. Ankara. Geleneksel Yayıncılık.
- POTAPOV, L. P. (2012). Altay Şamanizmi. (Çev: Metin Ergun). Konya: Kömen Yayınları.
- ROSENBERG, B. A.-Smith, J. B. (2010). “Bilgisayar ve Tarihi Coğrafi Fin Metodu”. (Çev: Ayşenur Nazlı). Ankara: *Geleneksel Yayıncılık*, s. 257-262.
- SAĞLAM, A.-ÇELEN ÖZTÜRK, A.-KAÇAR, A. (2019). Türkiye’de Kamusal Mekânın Gelişimi. *ATA Planlama ve Tasarım Dergisi*, 3(1): 47-58.
- SAKAOĞLU, S. (1973). *Gümüşhane Masalları Metin Toplama ve Tahlil*. Ankara: Sevinç Matbaası.
- SAKAOĞLU, S. (1992). Efsane Araştırmaları: *Selçuk Üniversitesi Yayınları* No:106-Eğitim Fakültesi Yayınları No:26.
- SAKAOĞLU, S. (1999). *Masal Araştırmaları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- TANSEL, O. (1974). *Al'lı ile Fırfırı*. (Ressam: Seniye Fenmen).
- TEZEL, R. (1993). “Hese” Masalı. Dosya Numarası 891. *Selçuk Üniversitesi Türk Halk Kültürü Uygulama ve Araştırma Merkezi*, Konya, s.1-3.
- YALÇIN, M. (1989). Derlemeler. “Pambukçu Güzeli” Masalları. Dosya Numarası 118/A Yüzü, Konu Kodu 069. *Selçuk Üniversitesi Türk Halk Kültürü Uygulama ve Araştırma Merkezi*, s. 11-17.
- YILDIZ, B. (1990). “Akıldâne” Dosya Numarası A/678. *Selçuk Üniversitesi Türk Halk Kültürü Uygulama ve Araştırma Merkezi*, Konya, s. 9-13.

İnternet Kaynakları

<https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 15.01.2025)

**MASALDA GİZLENEN BENLİK: “TIN TIN EDEN KABACIĞIM”
MASALININ PSİKANALİTİK KATMANLARI**

Zeynep İrem DEĞER*

Öz

Masallar, ilk bakışta çocuklara hitap eden anlatılar gibi görünse de derinlemesine incelendiğinde bireyin iç dünyasını, bilinç dışı süreçlerini ve psikolojik gelişimini yansıtan zengin sembollerle örülmüş anlatılardır. Masallarda yer alan karakterler, olay örgüleri ve mekânlar; bilinç dışındaki arzuları, içsel çatışmaları, kimlik arayışını ve ruhsal dönüşüm süreçlerini simgesel biçimde yansıtır. Bu yönüyle masallar yalnızca kültürel değerlerin değil, aynı zamanda bireysel ve evrensel psikolojik yapıların da taşıyıcısıdır. Özellikle psikanalitik kuramlar çerçevesinde ele alındığında, masalların çocukluk deneyimlerinin, bilinç dışı süreçlerin ve benlik gelişiminin izlerini taşıdığı açıkça görülmektedir. Dolayısıyla masallar hem bireysel psikolojiyi hem de kolektif bilinç dışı arketiplerini yansıtan önemli metinler olarak değerlendirilebilir. Bu çalışma, “Tın Tın Eden Kabacığım” adlı masalı psikanalitik kuramlar çerçevesinde inceleyerek, masalda yer alan karakterlerin ve olayların bireyin içsel dünyasını nasıl yansıttığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Sigmund Freud’un psikanalitik yaklaşımı ile Carl Gustav Jung’un analitik psikolojisi doğrultusunda yapılan çözümlemelerde, masalın sembollerle yüklü yapısı üzerinden bilinç dışı dürtüler, bastırılmış arzular, gölge arketipi, animanus ve bireyleşme süreci gibi kavramlar ele alınmıştır. Masaldaki terk edilme, dönüşüm, tehdit ve kurtuluş gibi temalar, bireyin içsel çatışmalarını ve ruhsal gelişimini simgeleyen sembolik unsurlar olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda çalışma, masalın yalnızca kültürel değil, aynı zamanda psikodinamik derinliğini de ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Masalda çocukların ormana bırakılması, anne ve baba figürleriyle yaşanan çatışmalar, tehditkâr dev karakteri ve şefkatli dev anası gibi unsurlar, Freud’un id, ego ve süperegö yapısıyla ilişkili olarak yorumlanırken; Jung’un yaklaşımı ise bu unsurları kolektif bilinç dışının arketipleri bağlamında çözümlemektedir. Sihirli nesneler, dönüşüm anları ve kahramanın sınavları, bireyin psikolojik gelişim sürecindeki engellerin metaforu olarak değerlendirilmiştir. Özellikle kız kahramanın bireyselleşme yolculuğunun, hem bilinç dışıyla yüzleşmeyi hem de içsel dönüşümü simgelediği tespit edilmiştir. Her ne kadar masallar çoğunlukla çocuklara yönelik basit ve masum anlatılar olarak değerlendirilse de, Freud ve Jung’un kuramsal çerçeveleriyle yapılan bu çalışma, masalların aslında bilinçdışı çatışmaları, psikolojik gelişim süreçlerini ve ruhsal dönüşümleri yansıtan simgesel metinler olduğunu ortaya koymaktadır. Sonuç olarak, masalın hem bireysel hem de evrensel düzeyde insan ruhunun yapılarını ve gelişim süreçlerini yansıttığı, bu yönüyle psikanalitik okumalara zengin bir kaynak sunduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: masal, psikanalitik folklor, Freud, Jung, arketip

* Dr., Mersin-Türkiye. zeynepiremf@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6837-5883

THE HIDDEN SELF IN THE FAIRY TALE: THE PSYCHOANALYTIC LAYERS OF THE FAIRY TALE “TIN TIN EDEN KABACIĞIM”

Abstract

Although fairy tales may initially appear to be simple narratives aimed at children, a deeper analysis reveals that they are rich in symbols that reflect the inner world, unconscious processes, and psychological development of the individual. Characters, plot structures, and settings in fairy tales symbolically represent unconscious desires, internal conflicts, identity quests, and processes of psychological transformation. In this sense, fairy tales serve not only as carriers of cultural values but also as representations of both individual and universal psychological structures. When approached through psychoanalytic theories, it becomes evident that fairy tales carry traces of childhood experiences, unconscious dynamics, and the development of the self. This study aims to examine the fairy tale “Tın Tın Eden Kabacığım” through the lens of psychoanalytic theory, uncovering how its characters and events reflect the protagonist’s inner world. Drawing on Sigmund Freud’s psychoanalytic perspective and Carl Gustav Jung’s analytical psychology, the analysis addresses key concepts such as unconscious drives, repressed desires, the shadow archetype, anima-animus dynamics, and the process of individuation within the symbolic structure of the tale. Themes such as abandonment, transformation, threat, and salvation are interpreted as symbolic expressions of internal conflicts and psychological development. In this context, the study seeks to reveal not only the cultural but also the psychodynamic depth of the narrative. Elements such as the children's abandonment in the forest, conflicts with parental figures, the threatening presence of the ogre, and the nurturing role of the ogre’s wife are analyzed in relation to Freud’s structural model of the psyche (id, ego, superego), while Jung’s interpretation contextualizes these figures within the framework of collective unconscious archetypes. Magical objects, moments of transformation, and the hero's trials have been interpreted as metaphors for the obstacles encountered in the process of psychological development. It has been determined that the individuation journey of the female protagonist symbolizes both a confrontation with the unconscious and an inner transformation. Although fairy tales are often considered simple and innocent narratives intended for children, this study, grounded in the theoretical frameworks of Freud and Jung, reveals that they are in fact symbolic texts reflecting unconscious conflicts, psychological development, and psychological transformations. In conclusion, the tale reflects the structures and developmental processes of the human psyche on both individual and universal levels, offering a rich source for psychoanalytic interpretation.

Keywords: fairy tale, psychoanalytic folklore, freud, jung, archetype

Giriş

Masal, sözlü ve yazılı edebiyatın önemli anlatı türlerinden biridir. Genellikle olağanüstü olayları, kahramanları ve mekânları konu alır. Masallarda iyilik ve kötülük arasındaki mücadele ön plandadır ve genellikle iyilik kazanır. Kahramanlar sıradan insanlar olabileceği gibi hayvanlar, devler, periler, cinler gibi doğaüstü varlıklar da olabilir. Masalların belirgin özelliklerinden biri, zaman ve mekânın belirsiz olmasıdır; olaylar genellikle “Bir varmış, bir yokmuş” gibi belirsiz ifadelerle başlar. Eğitici ve öğretici bir yönü bulunan masallar, toplumsal değerleri aktarmak ve bireylere ahlaki dersler vermek amacıyla anlatılır. Masallar nesilden nesile aktararak kültürel mirasın bir parçası hâline gelmektedir.

Masallar, yüzyıllar boyunca toplumun kültürel belleğinde süzülerek nesilden nesile aktarılmıştır. Bu süreçte, hem açık hem de örtük anlamlar kazandıkları görülmüştür. Diğer anlatı türlerine kıyasla daha derin sembolik yapılar barındırdıkları için psikanalitik açıdan da önemli bulunmuşlardır. Özellikle çocukların bilişsel, duygusal ve sosyal gelişiminde önemli bir rol üstlendikleri kabul edilmektedir. Masallar aracılığıyla, çocuğun karmaşık iç dünyasının anlamlandırılmasına katkı sağlandığı düşünülmektedir. Ayrıca masalların, çocukların bilinçaltındaki içsel çatışmalara çözüm bulmalarına yardımcı olan terapötik bir işleve sahip oldukları ve kahramanlarla kurulan özdeşim yoluyla baş etme stratejilerinin geliştirildiği ifade edilmektedir (Ruban vd., 2023).

Masalların katmanlı yapısı, onların hem çocuklar hem de yetişkinler için farklı anlamlar taşımasını sağlar. Çocuklar için masallar, genellikle kahramanların maceralarına odaklanan, eğlenceli ve öğretici hikâyeler olarak algılanırken; yetişkinler için bu anlatılar, daha derin psikolojik, felsefi ve toplumsal anlamlar barındırır. Masallar bu özelliğiyle bireysel psikolojiyi ve kolektif bilinç dışının ortak değerlerini birleştiren güçlü birer aracıya dönüşür. Masalların bireysel psikolojiyi şekillendirmesi, karakterlerin içsel çatışmaları ve dönüşümleriyle özdeşleşme yoluyla gerçekleşir. Aynı zamanda, toplumsal bilinç dışına ait ortak değerleri ve korkuları yansıtarak, toplumun kültürel ve ahlaki kodlarını nesiller boyunca aktarmaya yardımcı olur. Örneğin, Keloğlan masalları yüzeyde saf, şanslı bir gencin hikâyesi gibi anlatılsa da derinlerde toplumsal normlara başkaldırı, zekâ ve sezgi yoluyla engelleri aşma, toplumda kabul görme arzusu ve bireysel kimliğin inşası gibi önemli temalar taşır. Keloğlan’ın “sıradan” ya da “eksik” olarak görülmesine rağmen başarıya ulaşması, öz değer ve içsel potansiyelin keşfi bağlamında sembolik bir anlam taşır. Benzer biçimde, Nardaniye Hanım masalı da yüzeyde güçlü ve güzel bir kadının zekâsı ve becerisiyle çeşitli engelleri aşarak mutluluğa ulaşmasını anlatır. Ancak derin yapısında kadının hem toplumsal cinsiyet rollerine direnişini hem de eril dünyada var olabilme stratejilerini barındırır. Nardaniye Hanım karakteri, pasif bir şekilde kurtarılmayı beklemek yerine, bilgeliği, cesareti ve zekâsıyla masaldaki erkek figürlerden daha etkin ve dönüştürücü bir rolde yer alır. Bu, hem kadın kimliğinin aktif özne olarak temsili hem de geleneksel masal kalıplarının sorgulanması açısından dikkat çekicidir.

Bettelheim, “Masalların Büyüsü” adlı kitabında masalların çocuğun dünyasındaki önemini derinlemesine incelemektedir. Çocuğun büyürken narsist hayal kırıklıkları, ödipal ikilemleri ya da kardeş rekabeti gibi psikolojik problemlerinin üstesinden gelebilmesi için benliğinin bilinç seviyesinde olgunlaşması gerekir. Bu sayede bilinç dışında meydana gelenlerle başa çıkabilir. Çocuk bu beceriye nasıl sahip olacak ya da geliştirecek diye sorulacak olursa, masallar bu noktada önemini ortaya koyar. Bilinç dışının dünyasına rasyonel kavrama yoluyla değil; hayal kurarak ulaşılabilir. Masallar, bu aşamada çocuğun hayallerini yapılandırarak, yaşamına daha iyi bir yön verecek imgeleri oluşturur (2019: 12). Parmaksız, masallar sayesinde çocuğun geleceğe dair umut beslediğini belirtir. Çocuk, ergenlik döneminde içinde bulunduğu zor günlerin geçeceğini, mutlu sona kavuşacağını imgeler. Masallar, hayatı çocuk için zor hale getiren, “kötü”lerin cezasız kalmayacağını anlatarak, çocuğun içindeki olumsuz duyguları yok etmesine, hayallerin gerçekleşmesine olanak sağlar. Çocuğa masalın dilinde, bilinç dışı bir seviyede, yani anlayabileceği bir tonda çözümler sunarak rahatlamasını sağlar (2023: 17-18).

Masallar, çocuğun psikolojik gelişiminde hem bilinçli hem de bilinç dışı süreçleri şekillendiren güçlü araçlardır. Çocuk, masallar aracılığıyla korkularıyla yüzleşir, arzularını keşfeder ve kendini güvende hissettiği bir dünyada sorunlarıyla başa çıkmayı öğrenir. Psikanalitik açıdan

bakıldığında, masallar sadece eğlenceli hikâyeler değil, aynı zamanda çocuğun ruhsal gelişimini destekleyen derin anlamlar taşıyan anlatılardır. Günümüz çağdaş çocuk hikâyelerinin çoğu, zorluklarla yüzleşmek yerine, daha temiz ve iyimser dünyalar sunarak çocuğun bilinç dışı kaygılarını göz ardı etmektedir. Oysa psikanalitik açıdan bakıldığında, çocukların sağlıklı bir psikolojik gelişim süreci geçirebilmesi için, hayatın getirdiği mücadeleleri kabul etmeyi ve bunlarla başa çıkma yollarını öğrenmeyi erken yaşta deneyimlemesi gerekir. Klasik masallarda kahramanın bilinmeyenle yüzleşmesi, tehlikeli ormanlardan geçmesi, cadı ya da dev gibi kötü figürleri alt etmesi, çocuğun kendi içsel korkularıyla mücadele etmesi için güvenli bir alan yaratır. Bu güvenli alan, çocuğun büyüme ve olgunlaşma yolculuğunu bilinç dışı düzeyde destekler ve ergenliğe geçiş sürecinde ona rehberlik eder (Bettelheim, 2021: 14-30). Bu nedenle, masalların sunduğu sembolik öneriler, çocuğun psikolojik dayanıklılığını güçlendiren önemli unsurlar olarak kabul edilir. Görüldüğü üzere masallardaki derin anlamlar, semboller ve metaforlar aracılığıyla çocuğa iletilir.

Masalların çocukların ruh dünyasında yarattığı derin etkiler dikkate alındığında, psikoloji tarihinde bilinç dışı süreçleri keşfetme ve yorumlama çabalarının ne denli önemli olduğu anlaşılmaktadır. Masalların sembollerle dolu anlatımı, çocukların içsel dünyalarına ulaşmak için güçlü bir araç görevi görür. Sigmund Freud ve Carl G. Jung'un bilinç dışı üzerine yürüttüğü çalışmalar, insan zihninin derinliklerindeki karmaşık yapıları ve bunların dışavurum biçimlerini çözümlemeye yönelmiştir. Özellikle rüyalar üzerine geliştirdiği kuramlar, masalların içerdiği sembolik anlatımların ve bilinç dışı etkilerin, yetişkin psikolojisindeki karşılıklarını kavramamıza ışık tutar. Jung ise rüyaları ve masalları kolektif bilinç dışının ve arketiplerin bir ifadesi olarak görmüştür. Jung'a göre, masallardaki evrensel temalar ve karakterler, insanlığın ortak deneyimlerini ve psikolojik gelişimini temsil eder (Jacobi, 2002: 71). Bu çerçevede, masalların çocuklar üzerindeki etkisini anlamak, Freud'un rüya analizinde ve Jung'un arketiplerinde vurguladığı bilinç dışı ve simgesel yapıları daha iyi kavramakla doğrudan ilişkilidir.

Freud'un psikanalitik kuramından ilham alan Jung, insan zihninin evrensel örüntülerini açıklamak üzere arketipler kuramını geliştirmiştir. Freud'un öncülüğünü yaptığı bu yaklaşım, bireyin bilinç dışında bastırılmış olan duygu, düşünce ve korkuların açığa çıkarılmasına odaklanmaktadır. Jung, arketiplerin insanlık tarihinin çok eski dönemlerinden bu yana kolektif bilinç dışında yer aldığını ve tüm insanlarda ortak olarak bulunduğunu ileri sürmüştür. Bu evrensel örüntüler doğrudan gözlemlenemez; ancak semboller aracılığıyla dışa vurulabilir. Jung'un düşüncesinde semboller, bu arketipsel yapıların görünür biçimlerini oluşturur ve ruhsal gerçekliklerin ifadesi olarak işlev görür. Dolayısıyla, semboller yalnızca estetik ya da kültürel öğeler değil, aynı zamanda bireyin ve kolektif zihnin derin yapılarının yansımalarıdır (Fordham, 1994: 22). Arketipler anlatılarda tekrar eden öğelerdir. Mitlerde, masallarda, halk hikâyelerinde arketipler varlığını sürdürür. Anlatılarda ortaya çıkan arketipler kolektif bilinç dışının yansımaları olarak Türk milletinin ortak zihin özelliklerinin simgesel anlatımlarıdır (Özcan, 2003: 77). Özellikle halk bilimi ürünleri gibi kolektif bilinç dışının izlerini taşıyan eserlerde, bu yöntem sayesinde bireylerin ve toplumların psikolojik yapılarına dair derin analizler yapma imkânı sağlanmaktadır. Böylece masallar, halk hikâyeleri ve diğer anlatılar, sadece eğlenceli ya da öğretici metinler olarak kalmayıp aynı zamanda sembolik bir dil aracılığıyla toplumun kolektif bilinç dışını da yansıtan önemli kaynaklar haline gelir. Bu yaklaşıma göre masallar, mitler ve efsanelerin bilinç dışındaki bastırılmış duygu ve arzuların sembolik anlatımları olduğu vurgulanır. Freud'un psikanalitik yaklaşımına göre, rüyaların analizinde olduğu gibi, mitler ve masallar da bireyin ve toplumun kolektif bilinç dışına dair ipuçları sunar. Bu anlatılar, insanın en temel korkularını, arzularını ve içsel çatışmalarını doğrudan değil, metaforlar ve semboller aracılığıyla işler. Örneğin, devler ve canavarlar, çocuğun içsel korkularını somutlaştırırken; büyülü objeler ve kahramanların yolculuğu, bireyin gelişim sürecini ve benlik arayışını yansıtabilir (Freud, 1990). Bu yüzden, masallar yalnızca eğlenceli anlatılar değil, aynı zamanda insan psikolojisinin derin yapısını anlamaya yönelik güçlü birer araçtır.

Freud, masalları rüyalara benzeterek her ikisinin de bilinçaltında bastırılmış duygu, çatışma ve arzuları semboller aracılığıyla dışa vurduğunu savunur. Ona göre, masallar da tıpkı rüyalar gibi bireyin bastırıldığı korku ve istekleri simgesel biçimde yansıtır. Bu nedenle Freud, masalların çözümlenmesinde id, ego ve süperegö'nün hem bilinçli hem de bilinçdışı dürtülerinin göz önünde bulundurulması gerektiğini vurgular (Karabulut, 2022: 762). Örneğin, masallardaki kötü karakterler,

bireyin bastırıldığı korkuları ve ahlaki çatışmalarını temsil ederken, kahraman figürü bilinçli benliğin (ego) mücadele sürecini yansıtır. Jung ise masalları kolektif bilinç dışının bir yansıması olarak değerlendirir. Jung’a göre, masallarda yer alan arketipler (kahraman, gölge, bilge, anne arketipi) tüm insanlığın ortak bilinç dışı mirasını temsil eder (Jung, 2017: 107). Bu sebeple, farklı kültürlerde benzer temaların ve karakterlerin tekrarlandığı görülmektedir. Freud ve Jung’un yaklaşımları masallara farklı açılardan baksa da her ikisi de bu anlatıların insan psikolojisini anlam ve çözümlemede güçlü bir araç olduğu konusunda birleşmektedir. Masallar sadece çocuklara yönelik olağanüstü hikâyeler değil, aynı zamanda bireyin içsel çatışmalarını ve toplumun ortak değerlerini aktaran önemli anlatılardır.

Masal dilinde kullanılan simgesel ifadeler, toplumların tarihsel, kültürel ve psikolojik yapılarının yansımalarını içerir. Bu nedenle, masalların çözümlemesi yapılırken kullanılan dilin ve içerdiği sembollerin dikkatle incelenmesi gerekir (Bilkan, 2001: 96). Masalların kültürel alt yapısını araştırmak, onların hangi toplumsal koşullar altında şekillendiğini anlamak açısından önemlidir. Masallarda yer alan motifler, bir toplumun ahlaki değerlerini, inanç sistemlerini ve hatta tarihi deneyimlerini barındırır. Keloğlan gibi kahramanlar, Anadolu insanının zorluklar karşısında zekâ ve kurnazlıkla ayakta kalma mücadelesini yansıtır. Pamuk Prenses ve Kırmızı Başlıklı Kız gibi masallar ise Batı toplumlarında kadınlık algısı, büyüme ve olgunlaşma süreçlerini yansıtır. Masalların simgesel dili, bireyin iç dünyasıyla toplumun bilinç dışı arasında bir köprü kurar. Bu dili çözümlemek, yalnızca hikâyeleri anlamakla kalmaz, aynı zamanda toplumların geçmişten günümüze nasıl şekillendiğini, hangi korkulara, umutlara ve değerlere sahip olduğunu da keşfetmemizi sağlar. Bu sebeple bu çalışmada, Freud ve Jung’un görüşlerinden yararlanmak yerinde olacaktır.

Hasan Latif Sarıyüce’nin “Anadolu Masalları” adlı eserinde yer alan “Tın Tın Eden Kabacığım”¹ adlı masalı psikanalitik açıdan incelemek için Sigmund Freud’un psikanalitik kuramı ve Carl Gustav Jung’un arketipsel sembolizmden yararlanılmıştır. Bu bağlamda, masalın içerdiği motifler, karakterler ve olaylar, Freud’un anne kaybı, bilinç dışı, Oidipus kompleksi kavramları çerçevesinde ele alınmıştır. Aynı zamanda, Jung’un arketipler, gölge, anima-animus ve bireyleşme süreci gibi kavramları kullanılarak masalın kolektif bilinç dışıyla ilişkisi incelenmiştir. Bu bağlamda, masalda yer alan iki kardeşin psikanalitik katmanları, anlatıdaki sembolik unsurlarla beraber incelenecektir. Psikanalitik katmanlar ifadesiyle anlatılmak istenen şey, masalın sadece yüzeyde anlattığı olay örgüsünün ötesinde, derinlikli, çok katmanlı psikolojik anlamlar taşıdığıdır. Freud’un kuramına göre, kahramanın karşılaştığı çatışmalar, bireyin bilinç dışında bastırılmış duygularını ve erken çocukluk deneyimlerini yansıtabilmektedir. Bu sebeple, masaldaki ana karakterin ebeveyn figürleriyle olan ilişkisi, Oidipus kompleksi, kastrasyon anksiyetesi gibi açılardan değerlendirilmiştir. Diğer taraftan, Jungcu analize göre masal kahramanının yolculuğu, bireyin içsel dönüşüm süreciyle ilişkilendirilerek incelenmiştir. Kahramanın karşılaştığı engeller ve mücadele ettiği figürler, bireyin gölge yönüyle yüzleşmesini ve bireyleşme sürecini tamamlamasını temsil edebilir. Anima-animus kavramı doğrultusunda ise, masaldaki kadın ve erkek figürlerinin psikolojik anlamları açığa çıkarılmıştır. Ayrıca, masaldaki sembolik nesneler ve mekânlar da psikanalitik açıdan çözümlenmiştir.

“Tın Tın Eden Kabacığım” Masalının Olay Örgüsü

1. Bir zamanlar bir köyde bir adam ve iki çocuğu yaşar.
2. Çocukların anneleri ölmüş, baba yeniden evlenmiştir.
3. Adam, kötü kalpli üvey annenin baskısıyla çocuklarını ormana terk etmeye karar verir.
4. Baba, ağaca tın tın eden bir kabak asar ve çocukları kandırarak bırakır.
5. Terk edilen çocuklar ormanda kaybolur. Kız kardeşin liderliğinde, ormanda birlikte yaşam yolları ararlar.
6. İlk önce bir mağarada dev anasıyla karşılaşırlar. Devın karısı çocuklara acır, saklar ve kaçmaları için yardım eder.
7. Dev anası, çocuklara devden kaçmaları için sihirli nesneler verir.
8. Dev çocukların kokusunu alıp peşlerine düşer.

9. Kardeşler ipliği, tozu ve çivileri sırayla kullanarak devin peşlerinden gelmesini zorlaştırır, sonunda kaçarlar.
10. Ormanda aç, susuz dolaşırken büyülmüş bir pınara rastlarlar.
11. Erkek kardeş, sudan içmek ister ancak kız kardeşi onu uyarır. Erkek kardeş kızı dinlemez, suyu içer, içtiğinde dişi bir geyiğe dönüşür.
12. Kız kardeş, erkek kardeşiyle (geyikle) birlikte ormanda yaşamaya başlar.
13. Bir gün ormanda avlanmaya çıkan bir şehzade, kızı görüp ona âşık olur ve onu saraya götürerek evlenir.
14. Geyik olan kardeşi de yanlarında yaşamaya devam eder.
15. Kız, şehzade ile mutlu bir evlilik yaşar, çocuk sahibi olurlar.
16. Şehzadeyle evlenmek isteyen kıskanç vezirin kızı, onları tuzağa düşürmek ister.
17. Bir gün ormanda düzenlenen bir piknik sırasında, vezirin kızı tarafından tutulan haydutlar prensese ve çocuğuna saldırır. Geyik olan kardeş mucizevî bir şekilde tekrar insana dönüşerek onları kurtarır.
18. Vezirin kıskanç kızı cezalandırılır.
19. Kardeşler mutlu sona ulaşır (Sarıyüce, 2010: 134-140).

Tın Tın Eden Kabacığın Masalının Psikanalitik Çözümlemesi

1. Anne Ölümü - Yetim Arketipi: İlk Travma

Masal ve çocuk arasındaki ilişkisinin doğasını kavrayabilmek için çocuğun gelişimine bağlı hayatındaki değişiklikleri bilmek önemlidir. Freud'un psikoseksüel gelişim evreleri² kuramı, çocukların farklı yaş dönemlerinde gelişen içsel çatışmalarını anlatmaktadır. Psikoseksüel gelişim kuramı, bu çatışmaların bireylerin ileriki yaşamlarını nasıl şekillendireceğinin anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Freud'a göre, bir çocuğun gelişiminde geçirdiği her evre, çocuğun iç dünyasında kalıcı izler bırakır. Bu evreler, haz ve tatmin arayışıyla bağlantılıdır. Çocuklar geçirdiği her evrede, çeşitli çatışmalarla yüzleşir, bu çatışmaların çözülmesi çocuğun ruh sağlığı için gereklidir. Bu noktada, masallar, çocukların iç dünyalarında yaşadıkları çatışmaları anlamlandırma ve düzenleme açısından önem taşır. Çocuklar, masallar aracılığıyla çeşitli duygusal süreçlerle tanışır ve iç dünyalarındaki karmaşık hisleri somutlaştırarak daha anlaşılır hale getirir.

Freud'a göre insan psikolojisi üç temel sistemden oluşur: İd, ego ve süperegö. İd, bireyin bilinçaltında yer alan ve haz odaklı dürtülerini barındıran en ilkel yapıdır. Freud, id'in kişiliğin karanlık yönünü temsil ettiğini ve burada bulunan arzuların zamanla yok olmadığı, aksine uzun yıllar bilinçaltında varlığını sürdürdüğünü savunur. Ego, id'den gelen isteklerle dış dünyanın beklentileri arasında denge kurarak bir tür arabuluculuk görevi üstlenir. Benlik ya da ben olarak da adlandırılan ego, bireyin bilinçli düşünce süreçleriyle bağlantılıdır (2011: 42-43). Freud, bilincin işleyişinin ego sayesinde ortaya çıktığını belirtir. Süperegö ise, bireyin toplumun ahlaki normlarını ve otorite figürlerini içselleştirmesiyle oluşan yapıdır. Üstben olarak da bilinen bu kavram, bireyin vicdanını ve etik değerlerini şekillendiren bir kontrol mekanizmasıdır (2011: 39-41, 46-47).

Freud, kişilik gelişimini ise belirli aşamalara ayırmıştır: Oral Dönem (0-1,5 yaş), Anal Dönem (2-4 yaş), Fallik Dönem (4-6 yaş), Latent/Gizil Dönem (6-12 yaş) ve Genital Dönem. Oral evre, bireyin psikoseksüel gelişim sürecinin ilk aşamasını temsil eder ve doğumdan sonraki yaklaşık ilk 12 ila 18 ayı kapsamaktadır. Bu dönemde bebek, dış dünyayla etkileşiminde ağız bölgesini temel bir araç olarak kullanmakta; gereksinimlerini ifade etme, çevresel uyaranları algılama ve haz alma süreçleri ağız merkezli davranışlarla şekillenmektedir (Geçtan, 2017: 34). Anal dönem, oral dönemin sona ermesinden itibaren yaklaşık olarak çocuğun üçüncü yaşını tamamladığı döneme kadar süren gelişimsel bir evredir. Bu süreçte çocuk, dışkılama işlevleri üzerinde denetim kurmayı öğrenmeye başlar ve özellikle tuvalet eğitimi aracılığıyla bedensel kontrol becerilerini geliştirir. Tuvalet eğitimi sırasında bakım veren kişiyle (genellikle anneyle) yaşanan çatışmalar, çocuğun bağımlılık ve bağımsızlık arasında bir denge kurmasına, bireyleşme sürecine adım atmasına ve özerklik duygusunu

geliştirmesine zemin hazırlar. Bu dönemde çocuk, dışkısını tutma ya da bırakma davranışları aracılığıyla kendini ifade etmeye çalışırken, aşırı utanç ya da kendine yönelik kuşku duygularına kapılmadan benlik kontrolünü geliştirme yönünde ilk deneyimlerini yaşar (Geçtan, 2017: 34-35).

Fallik dönem, çocuğun cinsel kimlik gelişiminin belirginleşmeye başladığı, cinsel bölgelere yönelik farkındalığın ve ilginin arttığı bir gelişim evresidir. Yaklaşık olarak üçüncü yaşın sonlarında başlayan bu dönem, beş yaş civarında sona ermektedir. Bu süreçte, penis her iki cinsiyetten çocuk için merak ve ilgi odağı haline gelir; özellikle kız çocuklarında, başlangıçta bu organa sahip olup sonradan kaybettikleri yönünde bir algı geliştiği gözlemlenebilir. Çocukların cinsel organlarına dokunma ve mastürbasyon davranışlarında artış görülebilir. Ayrıca bu dönemde karşı cinsten ebeveynye yönelik bilinç dışı cinsel arzular ve duygusal yakınlıklar gelişir; bu durum, psikanalitik kuramda Oedipus kompleksi olarak tanımlanır. Bu tür arzulara eşlik eden suçluluk duyguları ve cezalandırılma korkusu, çocuğun cinselliğe dair ilk içsel çatışmalarını ve ahlaki gelişimin temellerini oluşturur (Geçtan, 2017: 37-38). Bu aşamalar içinde özellikle fallik evre dikkat çeker. Bu dönemde çocuk, yeni bir ilgi alanı geliştirir ve bu ilgi kendi cinsel organına yöneliktir. Fallik evre, çocuğun kişilik yapısını şekillendirme sürecine girdiği bir dönem olarak değerlendirilir. Freud’a göre, bu süreçte erkek çocuklar Oidipus kompleksi, kız çocuklar ise Elektra kompleksi yaşar (Dönmezer, 2004). Fallik evrede kastrasyon kaygısı da ortaya çıkar. Erkek çocuklar, annelerine duydukları ilgi sebebiyle babaları tarafından cezalandırılma ve hadım edilme endişesi yaşarken; kız çocukları ise babalarına yönelen ilgilerinin, eksiklik hissiyle başlayan bir imrenmeye dönüşmesi ve zamanla bu duygunun babadan çocuk sahibi olma isteğine evrilmesi sürecini yaşarlar. Freud, erkek çocuğun hadım edilme korkusunun Oedipal süreci sonlandırdığını ve bu noktada süper egonun devreye girerek çocuğun ahlaki gelişimini yönlendirdiğini öne sürmektedir (2011: 60).

Freud’a göre, anne çocuğun ilk sevgi nesnesidir. Bebek için anne hem besleyici hem de koruyucu bir figürdür; dolayısıyla anneye kurulan ilişki, tüm diğer ilişkilerin temel prototipi olur. Yaşamın belirli bir evresine kadar bebek, içgüdüsel haz ve doyumları kendi başına sağlayamaz. Bu gereksinimlerin karşılanması, büyük ölçüde bakım verenin -çoğunlukla annenin- varlığına bağlıdır. Bebek, biyolojik bir ihtiyacın yarattığı içsel gerilimi yalnızca annenin müdahalesiyle giderebildiği için, bu gereksinim anında annenin hazır bulunmaması durumunda, Freud’un kavramsallaştırdığı anlamda travmatik bir deneyim ortaya çıkabilir (Brenner, 1998: 81). Bu ilk nesne kaybı, çocuğun duygusal dünyasında ciddi bir çatışma ve güven kaybı yaratabilir. Anne ölümü, çocuk gelişimi açısından büyük bir psikolojik kırılma yaratır. Freud ve Jung, bu konuyu farklı psikanalitik kavramlarla ele almışlardır. Freud, anne kaybını bilinç dışındaki travma ve bastırılmış arzular bağlamında değerlendirirken, Jung bunu arketipler, bireyselleşme süreci ve bilinç dışı dönüşüm açısından ele almaktadır.

Masal çocukların öksüz kalmasıyla başlar: “Anadan öksüz, babadan yana talihsizmiş çocuklar. İnsanın kendisi değil kaderi güzel olmalı. Kara çalı, dikenli çalı, yol üstünde tuzak kurmamalı. Kendilerine kol kanat gelecek, su isteyince su, yemek deyince yemek verecek anneleri olmayınca bu öksüz çocukların günleri sersefil geçermiş.” (Sarıyüce, 2010: 134). Freud’a göre preödüpal dönem, çocuğun annesiyle güçlü bir bağ kurduğu ve güvenli bir bağlanma ihtiyacı duyduğu dönemdir. Anneyle olan ilk nesne yatırımı, yani preödüpal evrede çocuğun anneye yönelen sevgisi ve buna paralel olarak babayla özdeşleşmesi anlatılır. Bu dönem, Oidipus kompleksinin öncesidir ve temel bağlanma örüntüsüdür (Freud, 2011: 40). Masalın başlangıcında annenin yokluğu, yemek ve bakım sıkıntısı Freudyen bakış açısına göre preödüpal dönemde oral evreye işaret etmektedir. Çocuk ancak her iki ebeveyninde de yakın ilgi gösterip sorumlu davranışlarda bulunmasıyla ödüpal çatışmalarını bütünleştirme imkânı bulur. Ebeveynlerinden biri ya da her ikisi de onu yoksun bıraktığında çocuk onlarla özdeşim kuramaz. Eğer anne ya da babasıyla olumlu özdeşim sağlayamazsa, çocuk ödüpal çatışmaların üstesinden gelemeyebilir, gerilemeye başlar (Bettelheim, 2021: 218).

Preödüpal dönem, çocuğun anneye özel bir bağ kurduğu evredir. Doğum, fiziksel olarak anneden ayrılmayı ve paylaşılan ortak yaşamın sona ermesini simgeler. Bu evrenin başlarında çocuk, anneden ayrı bir varlık olduğunu fark etmez. Ancak zamanla bu ayrılığı idrak ettiğinde, eski bağı sürdürme isteği ağır basar. Preödüpal dönemde çocuğun en temel ihtiyacı, anne ile olan güçlü bağını korumaktır. Ayrı bir birey olduğunu anladığında, bu yeni durumu kabullenmek ve onunla başa çıkmak en büyük mücadelesi haline gelir. Annesinden ayrılığı kabullenmesi ise bağımsız bir birey

olma sürecindeki ilk adımıdır (Parmaksız, 2023: 54). Burada çocuğun anneden ayrışma sürecinin bir kriz yarattığı ve bu krizle başa çıkmanın bağımsız birey olma yolunda kritik olduğu belirtilmiştir.

Jung psikolojisinde ise anne arketipi, bir kadının ya da bir annenin fotoğrafı değildir. Çocuk dünyaya geldiğinde kolektif bilinç dışındaki anne imgesi sayesinde annesini derhal algılar ve onunla ilişkiye geçer. Ancak, kendi annesiyle etkileşime başladıktan sonra bireysel farklılıklar ortaya çıkar (Geçtan, 2017: 177). Anne arketipi, esasen “annelik” olgusu etrafında şekillenen bir dizi simgesel özelliği bünyesinde barındırır. Bu arketip; dişi varoluşun doğasında bulunan gizemli bir otoriteyi, rasyonel düşüncenin ötesinde konumlanan sezgisel bir bilgeliği ve ruhsal bir yüceliği temsil eder. Aynı zamanda koruyucu, besleyici, büyütücü ve doğurgan yönleriyle yaşamı sürdüren bir güç olarak ortaya çıkar. Bereketin, dönüşümün ve yeniden doğuşun kaynağı olan bu figür; aynı zamanda karanlık, gizemli, bilinmez ve tehditkâr yönleriyle de varlık gösterir. Ölümle, uçurumla, baştan çıkarıcılıkla ve yok edici güçle ilişkilendirilir; bu yönüyle hem korku uyandıran hem de kaçınılmaz bir gerçekliktir (Jung, 2025: 100-101). Jung’un anne arketipine yönelik yaklaşımı, klasik psikanalitik kuramdan belirli açılardan ayrışır. Jung’a göre bireyin kişisel annesi, psikolojik gelişim üzerinde sınırlı bir etkiye sahiptir. Asıl belirleyici unsur, bireyin anne figürüne yüklediği kolektif bilinç dışı içerikli arketipsel anlamlardır. Bu yönüyle anne figürü, yalnızca bireysel deneyimlerin ötesine geçerek mitolojik, simgesel ve kutsal bir arka plan kazanır; böylece ona otorite ve hatta tanrısal bir nitelik atfedilir (Jung, 2017: 22-23).

Anne arketipinin taşıyıcısı, gelişimin ilk evresinde öncelikle bireyin kişisel annesidir. Bu dönemde çocuk, annesiyle bütünleşik bir birliktelik ve bilinç dışı düzeyde bir özdeşleşme içindedir. Anne, yalnızca fiziksel varoluşun değil, aynı zamanda psikik yapılanmanın da temel koşulu olarak işlev görür. Ancak benliğin gelişmesiyle birlikte bu bütünlük zamanla çözülmeye başlar. Bilincin uyanışı, bilinç ile bilinç dışı arasındaki karşıtlığı ortaya çıkarır; bu da bireysel benliğin oluşum sürecinin ön koşuludur. Bu aşamada çocuk, annesini artık kendinden ayrı bir varlık olarak algılamaya başlar ve annenin kişisel nitelikleri daha görünür hâle gelir. Bu dönüşüm sürecinde, annenin imgesine yansıtılan tüm mitolojik ve esrarengiz nitelikler silinmeye başlar ve bu özellikler genellikle daha uzak bir figüre, örneğin büyükanneye, aktarılır. Büyükanne, annenin annesi olarak daha üst bir konumda yer alır ve çoğu zaman arketipsel anlamda “büyük ana”yı temsil eder. Hem bilgeliği hem de cadılığı simgeleyebilen bu figür, arketipsel içeriğin bilinçten dışlandığı ölçüde mitolojik boyutuyla daha da belirginleşir. Bu bağlamda, anne figüründen büyükanne figürüne geçiş, arketipin psikolojik düzeyde daha soyut ve yüce bir düzleme taşınması anlamına gelir (Jung, 2017: 34).

Çocuk, hiçbir mutluluğun sonsuza dek sürmeyeceği gerçeğini ilk kez preödüpal evrenin sonlarında, annenin inisiyatifi ile gerçekleşen bir ayrılıkla öğrenir (Parmaksız, 2023: 66). Masalda da “*Kara çalı, dikenli çalı, yol üstünde tuzak kurmamalı*” cümlesi, Freudyen yorumu göre oral dönemde çocuğun dünyayı algılayışını yansıtabilir. Erken yaşta anne kaybı sonucu çocuk, yeterince bakım, beslenme ve ilgi göremez. Çocuğun gözünden dünya tehditkâr ve düşman gibi görünebilir. Masaldaki dikenler ve çalılar, Freud’a göre oral dönemde doyumun kesintiye uğramasını ve çocuğun bu eksiklikten dolayı yaşadığı sıkıntıları simgeliyor olabilir. Masaldaki çocuklar, annelerinin yokluğu nedeniyle hem fiziksel hem de duygusal olarak güvensizlik içinde büyümektedir. Durumun değişmesi gerekir, eğer çocuğun fiziksel ve duygusal bakımı yeterli olarak karşılanmazsa, psikolojik bir yoksunluk ortaya çıkabilir. Eğer bu durum devam ederse, hayat boyu sürecek bir oral bağımlılık ve doyumsuzluk hissi geliştirebilirler. Anne figürünün eksikliği, yani oral doyumun ve bakımın yoksunluğu vurgulanır. “*Kendilerine kol kanat gerekir, su isteyince su, yemek deyince yemek verecek anneleri olmayınca*” ifadesi, çocukların oral evredeki temel ihtiyaçlarının karşılanmadığını ve bu yüzden çaresiz, korumasız olduklarını gösteriyor. Masalın bu şekilde başlaması da preödüpal dönemin sorunu olan anneden bağımsızlaşma üzerine kurulu olduğunu gösterir.

Freud’a göre, preödüpal dönem, bebeğin tamamen annesine bağımlı olduğu ve onunla bir bütün hissettiği bir süreçtir. Bu dönemde bebek, henüz benlik (ego) gelişimi tamamlanmadığı için kendisini annesinden ayrı bir birey olarak algılamaz (Tura, 2010: 72, 74). Jung bakış açısıyla, anne daha çok bireyin “anima” gelişimiyle ilişkilendirilebilir (Jung, 2025: 83). Görüldüğü üzere anne arketipi çocuğun bilinç dışında çok derin izler bırakmaktadır. Burada, anneden yoksun büyüyen çocuklar yetim arketipini temsil ettiği söylenebilir. “*Anadan öksüz, babadan yana talihsizmiş çocuklar.*” ifadeleri çocukların yetim arketipini simgelediğini gösterir. Masalın devamında çocukların babaları

tarafından ormana terk edilmesi de yetim özelliklerinden biridir. Çocuklar anne-baba ilgisinden yoksun şekilde hayatta kalma mücadelesi göstereceklerdir. Kimlik arayışıyla bireyleşme yolculuğuna çıkan kardeşler, bir dönüşüm sürecine gireceklerdir.

2. Baba Arketipi: Otoritenin Eksikliği

Freud, gelişimin her evresinde babanın büyük bir etkisi olduğunu vurgulamaktadır. Freud’un psikanalitik kuramında baba figürü, otoriter ve yasak koyucudur. Çocuğun gelişiminde baba, süperego gelişiminin temelini oluşturan bir figür olarak değerlendirilir. Bu psikanalitik kuramın temelinde de Oidipal süreçler bulunur ve bu süreçte baba figürü merkezi bir rol oynar. Oidipal çatışmanın yaşandığı bu evrede, çocuk zihninde baba figürünü güçlü, otoriter ve gerektiğinde cezalandırıcı bir otorite olarak algılayabilir (Freud, 1994). Bu algının temel sebebi, çocuğun bilinç dışı süreçlerinde yaşadığı rekabet ve korkudur. Freud’a göre, fallik dönemde (3-6 yaş), erkek çocuk annesine karşı yoğun bir sevgi ve sahiplenme duygusu geliştirirken, babayı bir rakip olarak görmeye başlar. Bu durum, Oidipus kompleksi olarak adlandırılır. Erkek çocuk, babasının bu rekabeti fark edeceğini ve kendisini cezalandıracağını (kastasyon kaygısı) düşünerek korku duyar. Bu korku da babanın güçlü ve otoriter bir figür olarak algılanmasına neden olur (Freud, 2011, Geçtan, 2017: 39).

Jung ise Freud’un Oidipal çatışmaya dayalı baba figürü yorumunu kabul etmekle birlikte, baba arketipini çok daha geniş bir çerçevede ele alır. Freud’un babayı sadece ensest yasağını koyan, cezalandırıcı ve otoriter bir figür olarak ele almasına karşın, Jung babayı hem baskıcı hem de rehberlik edici bir figür olarak değerlendirir. Jung’a göre baba, bireyin ruhsal gelişiminde önemli bir arketiptir. Baba arketipi, sadece otoriter, kural koyucu ve cezalandırıcı bir figür değil, aynı zamanda yol gösterici, bilge ve ruhsal dönüşüm sağlayan bir unsur olarak da görülmelidir. Masallarda baba arketipi, “bilge kral” ve “kahramanın akıl hocası” olarak belirir. Jung’un Freud’u eleştirdiği nokta; Oidipus kompleksi ve kastasyon kaygısını fazlasıyla cinsel bir zemine oturttuğunu düşünmesidir. Baba arketipi, çocuğun yaşamında, anneye olan ilişkisinde sadece bir rakip değil, aynı zamanda çocuğun ruhsal gelişimi için bir rehberdir (Jung, 2017). Freud, bu süreçleri sadece çocuğun bireysel bilinç dışının deneyimleriyle açıklarken, Jung kolektif bilinç dışının asıl bu süreçte etkili olduğunu savunur. Dolayısıyla Jung’a göre, baba arketipi, bireysel deneyimlerin ötesinde insanlığın kolektif bilinç dışıyla şekillenen bir süreçtir.

“Tın Tın Eden Kabacığım” adlı masalda babanın rolü oldukça sınırlı ve yetersizdir. Masalda zayıf babanın başka bir kadın bulup evlenmesi; “*Babaları bir gün sabretmiş, iki gün sabretmiş. Bakmış ki bu böyle olmayacak. Su testisi durduğu yerde dolmayacak. Dere tepe aşmış, köy köy, kasaba kasaba dolaşmış. Kendi halinde görünen bir kadın bulup evlenmiş.*” (Sarıyüce, 2010: 134) bu cümlelerden anlaşılmaktadır. Freud’a göre baba otoriteyi temsil etmekte ve süper egonun gelişimini sağlamaktaydı. Fakat burada baba, güçlü ve otoriter olmanın aksine, yetersiz ve eksiktir. Babanın çocukların bakımında kendi başına yeterli olamaması, çocuklara annelik yapacak birini araması, babayı ikincil figür konumuna düşürmektedir. Baba, çocukları için, yeterli bir koruyuculuğa sahip değildir, sorumlulukları devredebileceği bir kadın (anne) aramaktadır. Babanın pasif ve yetersiz bir figür olması, çocukların süper ego gelişiminde zayıflık yaratabilecektir.

Baba otoriter ve kural koyucu olmanın yanı sıra, rehberdir. Masalda ise baba arketipi bu bakış açısından farklıdır. Baba, çocuklarını kendi büyütemeyeceğini fark ederek başka bir kadına yönelir. Çocuklar güçlü ve yol gösterici bir baba figürü yerine, sorumluluklarını dahi yerine getiremeyen, eksik ve zayıf bir karakterdir. Bu durum çocukların yolculuğunda otorite eksikliğine sebep olacaktır. Oysa Jung’un kahraman yolculuğunda baba genellikle kahramanın hayatına yön veren bir figürdür. Burada ise baba, çocuklarını kendi kaderlerine terk ederek onları daha büyük bir sınavın içine atmaktadır. Masalda baba, çocukları için çözüm üretmek yerine, kendi sorununu çözmeye çalışan bir figür olarak yer almaktadır.

Masalın; “*Bu çocukları gayri evde istemem! Burama kadar geldi. Dışımı sıkı sıkı ağzımda diş, ağlaya ağlaya gözümde yaş kalmadı. Daha şimdiden kocadım gittim. Sana varmakla ben hata ettim. Ama karıcığım ben ne yapayım? Atsan atılmazlar, satsan satılmazlar.*” (Sarıyüce, 2010: 134) şeklindeki ifadelerinden çocukların artık ebeveynler için bir yük haline geldiği anlaşılmaktadır. Bu noktada üvey anne kavramı ortaya çıkmaktadır. Masallarda genellikle üvey anneler, çocuğu zorlayan, gelişmeye iten ve onu gerçek dünyaya hazırlayan figürlerdir. Jung, masallarda üvey

annenın üst bilinçliliğin gelişimini engelleyen direnişi sembolize ettiğini söyler (akt. Von Franz, 2021: 130). Freud'a göre ise preödüpal dönemdeki anne figürü, şefkat ve güven veren bir kişiyken, üvey anne figürü bunun tam tersidir. Üvey anne, çocuğu reddeder, evden kovar, en sonunda onu bağımsızlığa zorlar. “*Evden kovulmak*”, çocuğun ebeveyninden kurtulmayı arzulaması ya da ebeveynin ondan kurtulmak istediğine inanması şeklinde bilinç dışı düzeyinde deneyimlenebilir. Çocuğun hayata atılmaya yollanması ya da ormana bırakılması hem ebeveynin çocuğun bağımsızlık kazanmasına dair arzusunu hem de çocuğun bağımsızlık arzusu ya da kaygısını simgeler (Bettelheim, 2021: 107). Freudyen bakış açısıyla bu, çocuğun anneden koparak bireyselleşme sürecinin bir yansıması olabilir. Preödüpal evrede, çocuk annesinden ayrılmaya hazır olmayabilir. Masalda da görüldüğü üzere üvey annelerinin baskıcı tavrı, çocuğun anneden ayrılma sürecini hızlandırarak bağımsızlaşma aşamasını zorunlu hale getirir. Babanın üvey annenin sözünü dinleyip edilgen bir figür olarak kalması, ona boyun eğmesi, çocuğun anneden beklediği korumayı da kaybettiğini gösterir. Zaten masalda geçen “*atsan atılmaz, satsan satılmaz*” ifadesi, çocuğun artık ebeveynler için bir yük haline geldiğini göstermektedir. Psikanalitik bakış açısına göre çocuklar bu dönemde bağımsız bir benlik inşa etme sürecine girmek zorunda kalmaktadır.

Masalların çoğunda olduğu gibi, “*Tın Tın Eden Kabacığım*” adlı masalda da çocuklar evden ayrılmaya zorlanır. Ancak bu olumsuz bir durum değildir, aslında onların olgunlaşma ve kendi kimliklerini oluşturma yolculuğunun bir parçasıdır. Melanie Klein³ de (1996: 119, 2015: 255-257), çocuğun anneden ayrışıp bireyselleşebilmesi için “iyi anne” figürünün yerini “kötü anne”ye bırakması gerektiğini söyler. Üvey annenin bu kadar acımasız olması, çocuğun annesiz kalmaya ve kendi ayakları üzerinde durmaya hazırlanmasını temsil etmektedir. Kişinin kendisini anne arketipinin kontrolünden kurtarması için mücadele etmesi gerekmektedir. Kişinin bağımsız ve olgun bir birey haline gelmesi için bu mücadele kaçınılmaz bir gerekliliktir (Sambur, 2005: 108). Masalın bu bölümü Freud’un preödüpal dönemine uygun bir örnektir, çünkü çocukların anneye bağımlı olduğu güvenli ortamdan koparılmasını ve bu süreçte yaşadıkları zorlukları gösterir. Üvey anne figürü ise çocuğu psikolojik olarak ayrışmaya zorlayan, onun büyümesini hızlandıran bir unsur olarak okunabilir.

Masalın devamında çocuklar, babaları tarafından ormana bırakılır. Babaları tarafından terk edildiğini anlayan çocuklar, derin bir hayal kırıklığı yaşarlar. Freud’un oedipus kompleksi açısından ele alınırsa, baba figürü burada güven veren, koruyucu bir unsur olmaktan çıkmış, aksine çocukları terk eden ve onları çaresizlik içinde bırakan bir otorite figürüne dönüşmüştür. Çocuklar, baba tarafından terk edilince otorite figürü boşluğu oluşur. Baba figürüne duyulan güvenin sarsılması, Freudyen bakış açısıyla ilksel travmalardan biri olabilir ve çocuğun ruhsal gelişiminde derin izler bırakabilir. Baba arketipinin güvenilmez hale gelmesi, çocuğun ruhsal bütünleşme süreci olan bireyselleşme yolculuğunu sekteye uğratabilir. Bu tür bir baba figürüyle karşılaşmak, bireyi “gölge” arketipiyle yüzleşmeye itebilir, sonucunda çocuk dışsal bir rehber ihtiyacı duyabilir.

3. Üvey Anne - Gölge Arketipi: Kastrasyon Anksiyetesi

İnsanın psikolojik gelişimi, doğumdan itibaren çevresiyle olan etkileşimlere dayalı olarak şekillenir. Özellikle anne-çocuk ilişkisi, bireyin duygusal ve psikolojik yapısının temelini oluşturan bir unsurdur. Bu bağlamda S. Freud gibi psikanalistler, insan gelişiminin erken evrelerinde anne figürünün rolünü derinlemesine ele almaktadır. Freud, insan psikolojisinin temellerini anlamak için bireylerin çocukluk dönemlerine dikkat çekmiştir. Anne, Freud için hem iyi bir nesne hem de kötü bir nesne olabilir. Çocuk, annesinin ilgisini ve sevgisini arzularken, aynı zamanda onu kaybetme ve terk edilme korkusu taşır. Freud, kötü anne figürünün hem besleyici hem de korkutucu olabileceğini, çocuğun psikolojik gelişimindeki önemli etkiler yaratabileceğini ifade eder. Çocuk, annesiyle olan bu iki zıtlık arasında gelgitler yaşayarak, iç dünyasında bir denge kurmaya çalışır. Çocuğun gelişim sürecinde karşılaştığı ilk önemli sorun anneden ayrılıştır. Doğumla başlayan bu süreç; annenin çocuğun bulunduğu ortamdan ayrılması, işe gitmesi, çocuğun sütten kesilmesi ve okula başlayarak tüm gün anneden uzak kalması gibi deneyimlerle, çocuğun gelişiminde geri dönüşü olmayan bir döneme işaret etmektedir. Masallarda da annenin yokluğu ya da doğumdan kısa süre sonra ölmesi bu ayrılığı simgelemektedir (Parmaksız, 2023: 19).

Freud’un bakış açısına göre, çocuğun gelişiminde, özellikle annenin sağladığı sevgi ve güven duyguları çok önemlidir. Annenin sevgisi ve desteği, çocuğun dünyayı güvenli bir yer olarak

algılamasını sağlar. Fakat anneyle kurulan ilişkideki eksiklikler veya travmalar, çocuğun psikolojik yapısının bozulmasına sebep olabilir. Freud, olumsuz anne⁴ etkisini kastrasyon anksiyetesi ile ilişkilendirir. Anneden bağımsızlaşma sürecinde masallarda iyi anne öldükten sonra ortaya çıkan, çocuğa kötü davranan, evdeki kötü işleri yaptıran, hatta çocuğu döven, evden kovan kötü anne figürü, gündelik hayatında çocuğa “hayır” diyen, kurallar koyan anneyi temsil eder (Parmaksız, 2023: 20). Çocuğun büyümeye direnmesi, bu sürecin doğal bir parçasıdır. Çocuk, preödipal dönemde annenin gösterdiği sınırsız ilginin devam etmesini bekler.

Anne arketipi kişisel anne, büyükanne, üvey anne, kayınvalide, bakıcı ya da dadı gibi sınırsız şekilde tezahür eder (Jung, 2015: 121). Üvey anne figürü, Jung’a göre masallarda sıkça görülen “kötü ana” arketipinin bir örneğidir. Üvey annenin muğlak bir karakteri vardır: Bir eliyle yok eder ve diğeriyle ikmale yöneltir. Korkunç anne olarak, üst bilinçliliğin gelişimini engelleyen direniş, kahramanın en iyi niteliklerini harekete geçiren bir aşamayı temsil eder. Aslında zulmederek kahramana yardımcı olur (Von Franz, 2021: 130). Masalda çocukları evden uzaklaştırmaya çalışması, kötü anne arketipinin baskıcı ve kıskanç tarafını yansıtır. Üvey anne, kaotiktir ve yıkıcıdır. Kahramanın yolculuğunda, üvey annenin varlığı gölgeyle yüzleşmenin ilk aşamasıdır. Çocuklar aşmaları gereken bu engelde hayatta kalmayı başarımları gerekmektedir. Masalın bu bölümündeki ifadelerden, üvey annenin çocukların evden gitmesini istediği açıkça görülmektedir:

“Çocuklar çok mu yaramazmış? Analık kadını çok mu üzerlermiş? Doğru oturup doğru konuşmalı. Zavalı öksüzlerin ağızları var, dilleri yokmuş. Hiç kimsenin dikine gitmezler, analıklarının bir dediğini iki etmezlermiş. Gene de öyleyken analık kadın, oturuyorlarsa neden kalkmadınız, kalkmışlarsa neden oturmadınız diye bahane uydurur, hiç acımadan çocuklara vurur da vururmuş.

Sonunda kocasına dayatmış:

“Bu çocukları gayri evde istemem! Burama kadar geldi. Dişimi sıkı sıkı ağızımda diş, ağlaya ağlaya gözümde yaş kalmadı. Daha şimdiden kocadım gittim. Sana varmakla ben hata ettim.”

“Ama karıcığım ben ne yapayım? Atsan atılmazlar, satsan satılmazlar.”

“Atsan atılmaz, satsan satılmazmış... Aklına başka bir düşünce gelmiyor mu? Al götür bu evden de ne yaparsan yap. Yoksa al evini başına çal, içinde çocuklarınla sen kal derim. Babamın evine çeker giderim.” (Sarıyüce, 2010, 134).

Masallarda karşılaşılan kötü üvey anne, cadı gibi figürler çocuğun hayatındaki gerçek annesini temsil eder. Çocuğun isteklerini reddeden anne masallarda bu şekilde simgelenir. Masalda üvey anne çocuklara karşı aşırı öfke ve tahammülsüzlük göstermektedir. Masaldaki üvey anne, gölge arketipinin klasik bir örneğidir. Gölge, insanın bastırılmış, karanlık tarafıdır. Jung, gölge için kişiliğin canlı bir parçası demektedir. Gölge, akıl yürüterek varoluşu kaldırılamaz ya da etkisiz hale getirilemez (Jung, 2025: 33).

Üvey annenin çocuklara karşı kötü davranması, kendi içindeki bilinç dışı bastırılmış duyguların yansımasıdır. Üvey anne, kocasına karşı fedakâr ve zor durumda olan bir eş gibi görünmektedir. Fakat çocuklara karşı sinirli ve tahammülsüz yanını gösterir. Jung’un “persona” arketipi burada devreye girer. Üvey anne, topluma ve eşine karşı farklı, çocuklara karşı farklı davranır, bu da onun birden fazla persona kullandığını gösterir. Üvey anne figürü, çocuğun annenin güvenli dünyasından kopuşunu simgelemektedir. Böylelikle çocuğun bu süreci nasıl algıladığına da ışık tutar.

Çocuklar, yeni anne figüründen de sevgi yerine tehdit görmektedir. Zaten çocuğun tüm isteklerini karşılayan ve her ihtiyacını gideren “iyi anne”, eğer zamanla geri çekilmez ve varlığını sürdürmeye devam ederse, çocuğun gelişimi için büyük bir engel oluşturur. Masallarda, bir noktadan sonra ortadan kaybolan ve yerini kahramana sert davranan, onu terk eden ya da dışlayan “kötü anne” figürüne bırakan iyi anneler, aslında çocuğun büyümesi için gerekli olan adımı atmaktadır. Üvey anne, cadı ya da kötü niyetli büyücü olarak karşımıza çıkan bu katı ve acımasız anne figürleri, gerçekte çocuğa sınırlar koyan, ona sorumluluk yükleyen ve onu gelişmeye teşvik eden annenin sert bir temsili, masalsı bir yansımasıdır (Parmaksız, 2023: 68). Freudyen bakış açısıyla bakıldığında, “iyi anne”nin ortadan kaybolması (ölmesi) veya “kötü anne”ye dönüşmesi, çocuğun bireyselleşmesi ve gerçek dünyaya adım atması için gereklidir. Masalda da çocukların, bireyselleşme yolculuğuna

çıktıkları görülmektedir. Masallarda üvey anne, cadı gibi figürlerin tam da bu sebeple var olduğu bellidir.

Masalın devamında babaları tarafından ormana terk edilen çocuklar için arketipsel bir yolculuk ve bireyselleşme süreci başlar. Bu yolculukta yaşayacakları anne kaybindan sonraki diğer travma, babaları tarafından terk edilmektir;

“Tırmanıp dizleyerek, tavşan yollarını izleyerek karşı yamaca varmışlar. Bir de bakmışlar ki ne baba var ortada ne de balta. Dalda asılı bir kabak. Kimi zaman tın tın ediyor, kimi zaman da tak tak. Aldatıldıklarını, ormanda bırakıldıklarını anlayıp el ele bağlamışlar.

“Tın tın eden kabacığım, bizi aldatan babacığım,” diye içli içli ağlamışlar.

Ormanın ağacı var, dalı var. Kurdu var, çakalı var. Ağlamak neye yarar? Kız oğlandan büyükmüş.

“Kalk kardeşim gidelim,” demiş. “Artık bu dünyada bir sen varsın, bir de ben. Ağlayıp sızlamakla kendimizi kurtaramayız. El ele tutuşup buradan gidelim. Belki başımızı sokacak bir yer çıkar karşımıza. Kurda kuşa yem olmak da var, kurtulmak da.”

Düşmüşler yola. Ne yolu? Dağ başında yol ne arar? Düşse kalka dere tepe aşmışlar. Bayır inip yokuş çıkmışlar. Gecenin bir vaktinde uzakta ıpıldayıp duran bir ışık görmüşler. Gece ormanda yanan ışıklar tekin değildir. Tekin değildir ya, çocuk akli bunu nereden bilsin...” (Sarıyüce, 2010: 135).

Çocuklar, babalarının onları terk ettiğini bir kabak aracılığıyla fark ederler. Kabaktan “tın, tın, tak, tak” sesler gelir. Babanın yerine, kabaktan gelen bu sesler, baba boşluğu ve eksikliğini temsil eder. Babaları çocukları terk etmiş, geride sadece boş bir kabak kalmıştır. Baba, boş bir nesne gibi anlamını kaybetmiştir. Freud’un kastrasyon kompleksi ile bağlantı kurulursa, kabak baba otoritesinin yokluğunu ve onun yerine geçen anlamsız, eksik bir figürü simgeliyor olabilir.

Çocuklar, ormanda babaları tarafından terk edilmiş şekilde kalırlar. Orman, masallarda genellikle bilinç dışının kaotik ve tehlikeli yönlerini temsil eder. “*Ormanın ağacı var, dalı var. Kurdu var, çakalı var.*” gibi ifadeler, çocukların hem iç dünyalarındaki korkularla hem de dış dünyadaki tehditlerle yüzleşmek zorunda olduklarını gösterir. Jung’a göre düşünüldüğünde ise orman bilinç dışını simgelemektedir. Ormana gitmek, kahramanın bilinç dışındaki korkularıyla ve gölgeleriyle yüzleşeceği bir sürece girmesi anlamına gelir. Masallarda da ormana giden kahraman bir dönüşüm yaşar ve olgunlaşır. “*Artık bu dünyada bir sen varsın, bir de ben*” ifadesi, onların artık kendi başlarına hayatta kalmaları gerektiğinin bilincine vardıklarını gösterir. Bu, büyümenin ve bireyselleşmenin başlangıcıdır. Masalda anne figürü tamamen yok olmuştur. Kız kardeş burada, liderliği üstlenerek anne rolüne bürünür. Erkek kardeşine “*kalk, gidelim*” diyerek yol göstermesi kızın otoritesinin bilinç dışında güçlendiğini göstermektedir. Çocuklar ormanda gece vakti bir ışık görürler. Gece ormanda yanan ışığın tekin olmadığını söylerler. “*Tekin değildir*” vurgusu, bilinç dışının tehlikeli yönlerini ve karanlık yanlarını, yasak arzularını temsil edebilir.

4. Dev Anası - Bilge Kadın Arketipi

Devler, doğaüstü bir ırktır. Yarı insan olarak kabul edilen devler, ham kuvvetin duygusal unsurlarını, henüz insan bilincinin alanına kavuşmamış unsurları temsil ederler. Muazzam fiziksel güce sahip olmasına rağmen aptallıklarıyla ünlü devler, kendi duygulanımlarına tutsaktırlar (Von Franz, 2021: 132). Masalda dikkat çeken bir diğer kadın figürü dev anasıdır. Üvey annenin aksine, çocuklara yardım eden, onlara şefkat gösteren bir karakterdir. Ormanda terk edilen çocuklar, fark ettikleri ışığa doğru giderler, burada karşılarına bir mağara çıkar. Mağarada ise dev anasıyla karşılaşılır;

“Düşse kalka gelmişler ışık yanan yere. Bir dağın yamacında bir mağara ile karşılaşmışlar. Kapısı canavar ağzı gibi açık, girişi çapraşık dolaşık bir yermiş. Kız:

‘Kardeşim,’ demiş, ‘burası uğursuz bir yere benziyor. Gel girmeyelim içeriye. Sonra çıkamayız dışarıya.’

Oğlan dinlememiş ablasının sözünü, yummuş gözünü, dalıvermiş mağaraya. Kayalar üstünde mumlar, çırılar yanıyor, her taraf şakır şakır aydınlanıyormuş. Onlar yürümüş, mağara dağın içine doğru uzayıp gitmiş. Sonunda bir harman yeri kadar geniş bir alana ulaşmışlar. Burası

her yerden daha aydınlıkmiş. Taş bir koltukta oturan bir kadınla karşılaşmışlar. Boyu bir kavak kadar uzun, burnu bir kabak kadar büyükmüş.” (Sarıyüce, 2010: 136).

Masalda terk edilmiş, bir başına kalmış çocukların dev anası gibi, büyük ve abartılı bir anne figürüyle karşılaşması, çocuktaki regresyonun büyüklüğünü yansıtır (Parmaksız, 2023: 108). Dev anasıyla mağarada karşılaşması da tesadüfi değildir. Çünkü mağara, bilinç dışı ve ana rahminin simgesi, yani yeniden doğuş arketipidir. Jung’a göre mağara, insanın ruhunda yeniden doğuşun gerçekleştiği bir mekândır (akt. Kasapoğlu, 2006: 1). Psikolojik bağlamda, mağara ya da yeraltı, bilinç dışının henüz aydınlığa ulaşmadığı karanlık kısmıdır. Mağaraya girmek, kahramanın erginleneceği ve psişesindeki karanlık yönleriyle yüzleşerek yeniden doğuş yaşacağı yolculuktur. Sembolik olarak yorumlandığında mağara bilinç dışının farkındalık mekânıdır (Kasapoğlu, 2006: 1). “*Kapısı canavar ağzı gibi açık*” ifadesi, mağaranın bilinç dışının tehlikeli yerlerini simgelediğini de göstermektedir. Her kim mağaraya, yani herkesin kendi içinde taşıdığı mağaraya ya da bilincin dışındaki karanlığa girerse, kendini önce bilinç dışı bir dönüşüm sürecinin içinde bulur. Bilinç dışına girmesi, bilinci ile bilinç dışının içerikleri arasında bir bağ kurmasını sağlar. Birey, mağaraya -yani hem kolektif bilinç dışını hem de kendi psişesinin derinliklerinde taşıdığı karanlık alanları simgeleyen içsel mekâna- adım attığında, bilinç dışı bir dönüşüm sürecinin içine girer. Bu sembolik iniş, bireyin bilinç ile bilinç dışı arasındaki kopukluğu aşarak bu iki yapı arasında bir ilişki kurmasını mümkün kılar. Böylece psişik düzlemde derin bir bütünleşme başlar. Bu süreç, kişinin kişiliğinde radikal bir dönüşüme yol açabilir; bu dönüşüm hem yapıcı hem de yıkıcı sonuçlar doğurabilir (Jung, 2017: 67).

Oğlan, ablasının uyarısını dinlemeden, mağaraya bilinçsiz şekilde girer. Oğlan burada dürtüsel bir şekilde hareket etmektedir. Kızın uyarısını dinlemeden oğlanın mağaraya dalması, gölgesiyle yüzleşmeye hazır olduğunu göstermektedir. Oğlan mağaranın, yani bilinç dışının karanlığına girecek ve korkularıyla yüzleşecektir. Freudyen bakışa göre dürtüsel hareket etmeyi, bilinç dışına korkusuzca dalmayı ve bilinmeyi keşfetme isteğini yansıtır. Ablasının temkinli yaklaşımı süper egoyu (toplumsal kurallar, mantık, vicdan), oğlanın mağaraya girmesi id’in (dürtüler, arzular) baskın çıkmasını temsil etmektedir.

“Ey insan yavruları,” demiş “buraya hangi akıla uydunuz da geldiniz? Kocam Kafka’nın ardında oturan akrabalarını ziyarete gitti. Her an dönebilir. O gelirse vay halinize! Hiç acımaz size. Körpe insan etini yemeye bayılır.”

Çocuklar nasıl bir belanın ortasına düştüklerini pek kavrayamamışlar ama bel bel bakınıp orta yerde donakalmışlar. Ne geri dönüp gidebilmişler ne de dev anasına iki söz edebilmişler.

Dev anaları da çocuk doğururlar. Yani bir anadırlar. Bu kavak boylu, kabak burunlu kadın bakmış bakmış da çocuklara, analık duygusu kabarmış. “Susuz musunuz?” diye sormuş.

Kız kendisini toplamış:

“Çağıl çağıl akan pınarlardan geçtik nineciğim,” demiş.

“Elbette ya, aç mısınız diye sormam gerekirdi. Oğlumun öldüğü günden beri kendimde değilim. Ne söylemem ne sormam gerektiğini bilemiyorum.”

Yerinden kalkmış. Bir o yana bir bu yana sallana sallana bir kapıyı açarak içeri girmiş. Kocaman bir çörek getirip çocuklara vermiş. Onlar bunun ancak dörtte birini yiyebilmişler. Karınları doyunca akılları başlarına gelmiş.

“Dev anne,” demişler, “teşekkür ederiz. Biz artık buradan gitsek iyi olur.” (Sarıyüce, 2010: 136).

Masallarda devler, abartılı vücut ölçüleri, büyüklükleri ve muazzam güçleriyle yer alır. Devlerin abartılı büyüklüğü, çoğu zaman onların ilkel dünyayla olan bağlantılarını ve kahramanların karşılaştığı zorlukları simgeler. Devlerin boyutsal zıtlığı, kahramanın görünüşte aşılmaz engelleri zekâsı ve cesaretiyle aşması gerektiğini gösterir. Masallarda devler antagonist role sahiptirler. Bu sebeple kahramana karşı tehdit oluşturur. Fakat bu masalda dev anası farklı bir roldedir. Dev anası hem çocukları tehdit eden hem de onlara şefkat gösteren bir figürdür. Eğer dev anası antagonist rolde olsaydı, yıkıcılığıyla korkunç anne arketipinin simgesi olarak düşünülebilirdi. Dev anasının hem tehditkâr hem de şefkatli rolü, Freud’a göre “iyi anne” ve “kötü anne” arasındaki çatışmayı temsil

eder. “Kocam gelirse sizi!” ifadesi hem Freud hem Jung’a göre tehditkâr annedir. Daha sonra Dev anasının analık duygusunun kabarak çocuklara çörek vermesi annenin koruyucu bir figür haline geldiğini gösterir.

Masalda dev anası, anima’nın hem gölge yönünü hem de bilge tarafını içinde barındırmaktadır. Başlangıçta, dev anası tehditkâr bir figür olarak ortaya çıkar. Ancak bir süre sonra dev anasının şefkatli yönü ortaya çıkar ve çocuklara yol gösterir. Dev anası, kendi oğlunun ölümünden ve tuttuğu yastan bile bahseder. Freud’a göre bu, çocukların bilinç dışındaki annelerinin de kırılğan hissedebileceği fikriyle ilk kez yüzleşmeleri olabilir. Bu, çocukların anima ile olan ilişkisini dönüştürmesine ve onun içindeki bilgelik ve koruyuculuğu fark etmesini sağlar. Yani bilinç dışındaki dişil enerji (anima), tehditkâr olmaktan çıkıp bir yol göstericiye dönüşür. Bu, kahramanın içsel gelişiminde önemli bir aşamadır. Çünkü anima ile uyumlanmak, bireyselleşme sürecinde büyük bir adımdır. Bu noktadan sonra çocuklar artık korkularına teslim olmak yerine, bilinçli bir şekilde yollarına devam etmeye hazır hale gelirler. Artık anima’nın karanlık gölgesine değil, onun sunduğu bilgelik ve sezgilere güvenerek hareket edebilirler.

Dev anasının verdiği çöreği yiyerek yeni bir farkındalık kazanan çocuklar, yola devam etmeleri gerektiğinin farkına varırlar. Bu bağlamda, masalın bu bölümü çocukların anneden ayrışma sürecini, bilinç dışındaki korkular ve arzularla yüzleşmeyi, beslenme ve bağımsızlık arasındaki dengeyi ele aldığı kısım olarak değerlendirilebilir. Masalın devamında dev anası çocukları dev kocası hakkında uyarır;

“Elbette iyi olur ama kocamın buraya yaklaşmakta olduğunu hissediyorum. Onunla karşılaşsanız haliniz dumandır. En iyisi sizi yatakların arasına saklayayım. Geceyi burada geçirin. Kocam gelmezse ne âlâ... Eğer siz burada iken gelirse bir yolunu bulur, sizi yolcu ederim.”

Dev anası çocukları kocaman yatakların arasına saklamış. Çok geçmeden aradan, esirgesin yaradan, dev de gümülüye gümülüye, oflaya poflaya çıkıp gelmiş. Karısının altına serdiği döşeğe kendisini atmış:

“Yorulдум bittim,” demiş. “Ne kadar uzak bir yermiş şu Kafdağı. Daha önce de gitmiştim ama bu kadar uzak gelmemişti. Yaşlanmaya başladım herhalde.”

Çamaşır leğeni gibi büyük tabaklarda karısının getirdiği yemekleri şapırtılarla yemeğe başlamış. Bir yandan yiyor, bir yandan da hoh hoh diye durmadan havayı kokluyormuş. Sonunda karısına seslenmiş:

“Burada insan eti kokusu var. Yoksa insanoğlu mu geldi evimize?” (Sarıyüce, 2010: 137).

Dev baba, otoriter ve tehditkâr bir baba figürünü simgeler. Dev’in insan eti kokusunu alması, Freud’un ödipal kompleksi ve babanın cezalandırıcı figürü ile ilişkilendirilebilir. Çocuklar, dev’in (babanın) tehditkâr gücünden korkarak saklanır ve anneden yardım alırlar. Çocuk gelişimi açısından bu, çocukluk döneminde babaya karşı duyulan korku ve anneye sığınma ihtiyacı ile paraleldir. Dev’in yaşlanmaya başladığını söylemesi, babanın otoritesinin de zayıflamaya başladığını gösteriyor. Fakat baba figürü tamamen yol olmamıştır, cezalandırıcı ve öfkeli olması çocukların duydukları ödipal korkularını yansıtır. Jung’a göre dev babası gölge arketipini simgeler. Çocuklar, devden kaçarak bastırılmış korkularıyla yüzleşirler ve onları aşmaya çalışırlar.

Freud’un psikanalitik kuramı çerçevesinde dev, bireyin bastırılmış arzu ve dürtülerin temsili “id”in sembolü de sayılabilir. Dev, bilinç dışındaki kontrolsüz dürtüleri ve arzuları temsil eden id olarak yorumlandığında, onun öfkesi ve yıkıcılığı, insanın ilkel içgüdülerinin dizginlenmemiş halini simgeler. Gerçeklik ilkesiyle hareket eden ego, id’in isteklerini toplumsal normlara uygun bir şekilde dengelemeye çalışır. Kahramanın devden kaçışı, egonun, id’in aşırı ve tehlikeli taleplerinden korunma çabasını ifade edebilir.

Masalın devamında çocuklar dev anasının verdiği sihirli nesneleri alarak kaçarlara;

“Dev karnını doyurunca devrilip uyumuş. Karısı da çocukları yüklükten çıkarmış, ellerine küçük bir torba dolusu toz, küçük bir kutu çivi, bir de iplik yumağı vermiş.

“Haydi, kaçıp gidin buradan,” demiş.

“Sabah olmak üzere. Kocam sabahleyin erken kalkar. Nerede olursanız olun, kokunuzdan sizi bulur. Eğer arkanızdan gelecek olursa, sırasıyla verdiğim şeyleri yere atın.” (Sarıyüce, 2010: 137).

Masaldaki kaçan kahraman figürü, Freud’un kuramında genellikle ego kavramıyla ilişkilendirilir. Ego, bilinçli benliği temsil eder ve idin istekleri ile süperegonun (toplumsal kurallar ve vicdan) baskıları arasında denge kurmaya çalışır. Kahramanın devden kaçışı, egonun kendisini tehdit altında hissettiği bir durumdan uzaklaşma çabası olarak değerlendirilebilir. Bu tehdit, bilinç dışındaki korkular, otorite figürlerinin baskısı veya bastırılmış arzuların doğurabileceği sonuçlar olabilir. Kahramanın hayatta kalma ve kaçış arayışı, egonun en temel görevlerinden biri olan kendini koruma içgüdüsünü simgeler (Coulacoglou, 2002). Jung’un bakış açısından masaldaki kaçan kahraman, bireyin bireyselleşme sürecini simgelemektedir. Kahramanın devden kaçışı, kişinin bilinç dışındaki gölge arketipiyle yüzleşmesi ancak onu tam anlamıyla bastıramadığını gösterir. Dev, Jung’a göre de bilinç dışının karanlık yönlerini, bastırılmış ve ilkel içgüdülerini temsil eder. Kahraman, devle yüzleştiği takdirde bireyleşebilecektir. Çocukların devden kaçması bilinç dışı unsurlarla yüzleşmeye hazır olmadıklarını gösterebilir.

Freud’a göre masallardaki sihirli nesneler, genellikle bilinç dışı arzuları ve fantezileri temsil eder. Kahramana verilen sihirli nesneler, onun devden kaçma veya diğer zorlukların üstesinden gelme arzusunu sembolik olarak yerine getirebilir. Örneğin, görünmezlik sağlayan bir nesne, kahramanın fark edilmeden tehlikeden uzaklaşma arzusunu yansıtabilir. Hızlı hareket etmeyi sağlayan bir nesne ise, engelleri aşma ve özgürlüğe ulaşma isteğini simgeleyebilir. Bu nesneler, bilinç dışındaki güç ve kontrol fantezilerinin birer yansıması olarak da görülebilir (White, 2017). Sihirli nesneler, egonun tehditlerine karşı savunma mekanizmalarını da temsil edebilir. Freud, masallardaki bu tür fantastik unsurların, gerçek dünyadaki kısıtlamaların ve zorlukların aksine, bilinç dışı arzuların serbestçe ifade bulmasına olanak tanıdığını belirtir (Dilly, 2011: 30). Jung’a göre masallardaki sihirli nesneler, bilinç dışının evrensel yönlerini temsil eden arketiplerin sembolik ifadeleridir. Bu nesneler, kahramanın normal şartlarda ulaşamayacağı yetenekleri ve gücü simgeleyerek, onun bilinç dışındaki isteklerini gerçekleştirmesine olanak tanır. Bu durum, bir çocuğun kendini zayıf ve çaresiz hissettiğinde başvurduğu hayal dünyasına benzetilebilir. Sihirli nesneler, bu hayal dünyasında kahramana geçici bir güç ve kontrol duygusu kazandırır (Cole, 2020: 1).

Sihirli nesnelerin kahramana verilmesi, bireyleşme sürecinde kolektif bilinç dışının destekleyici rolünü göstermektedir. Sihirli nesneler kahramana rüyalar ya da olaylar aracılığıyla ulaşabilir. Bu tür semboller, bireyin psikolojik bütünlüğe ulaşma yolunda ihtiyaç duyduğu potansiyel güçleri ve yetenekleri temsil eder. Bu nedenle bireyleşme sürecinde önemli bir rol oynarlar. Dev anası çocuklara, küçük bir torba dolusu toz, küçük bir kutu çivi, bir de iplik yumağı verir. Bilinç dışı savunma mekanizmaları olarak değerlendirilen bu nesneler Freud’a göre anneden alının destekle babaya karşı durabilmenin bir aşaması olarak yorumlanabilir.

Masalda çocuklar ipliği devin arkasına atarlar, iplik büyüyerek devin ayağına dolanır ve onu düşürür. Freud’a göre ipliğin devin ayağına dolanması, otoriter baba figürünü (dev) hareketsiz kılma ve onun gücünü kısıtlama çabası olarak okunabilir. Bu sahne, Freud’un Oidipus kompleksi bağlamında değerlendirildiğinde, çocuğun babaya karşı bilinç dışı bir meydan okuması ve onu güçsüz bırakma isteğidir. Aynı zamanda, devin düşmesi, çocuğun kendi bağımsızlığını kazanma ve otoriteye karşı koyma sürecinin bir sembolü olarak görülebilir. Jung’un perspektifinden bakıldığında, iplik, kaderin bilinç dışı ile bilinç arasındaki bağlantısının sembolü olarak yorumlanabilir. Çocukların ipliği kullanarak dev düşürmesi, gölgeleriyle yüzleşmesi ve onu kontrol altına alması sürecini temsil eder. Bu, bireyleşme yolculuğunda bireyin bilinç dışındaki güçleri bilinçli bir şekilde yönlendirdiğini gösterir. İplik yumağı, bilinç dışı kaostan kurtulma ve yön bulma aracı olarak yorumlanabilir.

İplik, dev yenmeye yetmeyince çocuklar bu sefer tozu serperler. Freud’a göre toz, bilinç dışına itilen anıları, bastırılmış düşünceleri simgeleyebilir. Çocukların devin izini kaybettirmek için tozu kullanması, tehdit oluşturan bir figürden ya da travmadan kaçma çabasını yansıtabilir. Jungcu bakış açısıyla toz, bilinç dışının derinlerinde saklı kalan ve unutulmuş deneyimleri simgeleyebilir. Çocukların yere toz serperek devin yolunu kaybettirmesi, karanlık yönleri ve bastırılmış içgüdüleri temsil eden gölge arketipiyle başa çıkma çabası olarak yorumlanabilir. Ayrıca, tozun büyüyerek buluta dönüşmesi, bilinç dışındaki bastırılmış korkuların

zamanla güçlenerek bilinçli benliği tehdit edebileceğine işaret eder. Bu durum, bireyin gölgesiyle yüzleşmediğinde onun daha da etkili hale gelebileceğini göstermektedir.

Çivi gibi sivri nesneler, Freudyen düşüncede erkeklik, saldırganlık ve fallik sembollerle ilişkilendirilir. Bu, Freud'un cinselliğin insan davranışlarını anlamada merkezi bir rol oynadığı teorisine dayanır. Masaldaki dev baba, otoriter bir baba figürünü temsil etmektedir. Çocukların yere çivi serpmesi, bu otoriter figüre karşı bilinç dışı bir meydan okuma ve savunma eylemidir. Bu, Freud'un Oidipus kompleksi gibi kavramlarıyla ilişkilendirilebilir. Dev'in çiviler yüzünden yavaşlaması, Freud'un kastrasyon kaygısı kavramıyla bağlantılıdır. Bu kavram, erkek çocukların babaları tarafından cezalandırılma korkusunu ifade eder.⁵ Çiviler, dev'in (baba figürünün) gücünü sembolik olarak tehdit ederek bu kaygıyı yansıtabilir. Jungcu yaklaşıma göre de çiviler, bu yolculuktaki aşılması gereken ilk engeller olarak görülebilir. Çivilerin büyüüp mızraklara dönüşmesi, bireyin bilinç dışındaki kendini koruma içgüdüğü olarak düşünülebilir. Jung'un bireyin kendi gölgesini kontrol edebilmesi için bilinçli araçlara ihtiyaç duyduğunu vurgulayan yaklaşımıyla örtüşür. Gölgeyle yüzleşmek ve onu yönetmek, bireyleşme sürecinin önemli bir aşamasıdır.

“Çocuklar dev'in geri döndüğünü görünce derin bir soluk almışlar. Lanet okuyarak devlere, gitmişler karşıda görünen evlere. Vara vara varmışlar ki ne varsınlar. Bomboş birkaç ev. İçinde ne insan var ne de dev. Köyde bir damla içecek su yokmuş. Ortalıkta bir pınar varmış. Çam ağacındanmış oluşu. Ama nicedir kesilmiş sesi soluğu. Bir damla su bile akıtmıyormuş.” (Sarıyüce, 2010: 138).

Çocukların sığındıkları evlerin boş çıkması, koruyucu anne figürünün eksikliğini ya da güvenli bir limanın bulunamayışını simgesel olarak yansıtır. Baba figüründen uzaklaşmaya çalışan çocuklar, huzur ve güven arayışı içindedir; ancak ulaştıkları yer beklentilerini karşılamaz. Bu durum, çocukların bireyselleşme sürecini tam anlamıyla tamamlayamadıklarını ve hâlâ ebeveyn desteğine, özellikle anne şefkatine ihtiyaç duyduklarını gösterir. Aynı zamanda, zihinlerinde kurdukları “güvenli ev” hayalinin, gerçek dünyada karşılığını bulamamasının yarattığı bir düş kırıklığını da ortaya koyar. Pınar (su kaynağı), Freudyen anlamda genellikle beslenme kaynağı olan anne memesini temsil eder (Freud, 1905). Pınarın kuru olması, annesel sevgi ve ilginin yokluğunu veya çocukların duygusal ihtiyaçlarının karşılanmadığını gösterir. Jung'a göre ise boş evler, anima/animus arketipinin eksikliğini veya bireyleşme sürecindeki bir boşluğu temsil edebilir. Anima veya animus, bireyin bütünleşmesi için önemlidir. Evlerin boş olması, bu içsel denge ve bütünlüğün henüz sağlanmadığını veya kaybolduğunu yansıtır. Aynı zamanda, kendilik arketipinin merkezi olan “ev” kavramının geçici olarak kaybedildiğini de belli eder. Beni, inşa eden “kendilik”tir. Kendilik, bütünlük olarak ve tüm kişiliğin düzenleme merkezi olarak kabul edilmektedir (Von Franz, 2021: 73). Jung'un yaklaşımında self (kendilik) arketipi çember biçiminde mandala gibi bütünlüğü simgeleyen nesnelerle sembolleştiği görülür. Kendilik'in amacı da bireyin bütünleşme isteğini gerçekleştirmektir.

5. Erkek Kardeşin Geyiğe Dönüşümü: Fallik Dönem ve Bastırılmış Kimlik

Fallik dönem, Sigmund Freud'un tanımladığı beş psikoseksüel gelişim aşamasından üçüncüsüdür ve genellikle 3 ile 6 yaş arasındaki süreci kapsar. Bu dönemde çocuklar, cinsiyetleriyle ilgili sosyal roller ve davranış kalıplarını öğrenmeye başlar. Ebeveynlerin ve çevredeki bireylerin tutumları, çocuğun bu süreçteki gelişimini büyük ölçüde etkiler. Bu evrede Oidipus ve Electra kompleksleri ortaya çıkar ve süperegonun temelleri atılır. Masallarda bu dönemi doğrudan ve açık bir şekilde gözlemlemek zor olabilir; ancak, bu dönemin bazı temaları ve sembolleri masallar aracılığıyla dolaylı biçimde yansıtılabilir. Masallarda cinsiyet rolleri genellikle belirgin bir şekilde sunulur; erkek kahramanlar aktif, mücadeleci roller üstlenirken, kadın karakterler çoğunlukla edilgen ya da kurtarılmayı bekleyen figürler olarak yer alır. Bu durum, çocukların bu dönemde cinsiyet farklılıklarına duydukları ilgiyi yansıtabilir. Ayrıca masallarda kaybolan ya da aranan özel nesneler (örneğin sihirli kılıç, değnek, anahtar) fallik semboller olarak değerlendirilebilir. Bu objeler, gücü ve otoriteyi temsil edebilir; aynı zamanda çocuğun bedenini ve cinsel kimliğini keşfetme sürecine işaret edebilir (Aparna ve Balakrishnan, 2023: 901). Oidipus ve Electra kompleksleri ise masallarda genellikle kötü kalpli üvey anne figürü ya da kurtarıcı erkek karakterler aracılığıyla sembolik biçimde ifade edilir. “Tın Tın Eden Kabacığım” masalında da iki kardeşin birbirinden farklılaştığı dönem gelir.

Masalın en ilginç bölümlerinden biri de erkek kardeşin su içtikten sonra geyiğe dönüşmesidir. Bu tür iki kardeşin benliğindeki bütünleşmeyi anlatan masalarda iki kardeşin arasında ilk önce bulunan bir farklılaşma eksikliği ortaya çıkar. Kardeşler beraber yaşayıp aynı hisleri paylaşırlar. Fakat büyüme sürecinde kardeşlerden biri bir anda hayvani bir varoluşa girer, öbürü girmez. Masalında sonunda hayvan tekrar insan biçimine döner (Bettelheim, 2021: 88). Freud’un gelişim kuramına göre bu dönüşüm fallik dönemde yaşanan kimlik karmaşası ve cinsel gelişimle ilgili bastırmalarla ilgilidir:

“Az gitmişler uz gitmişler. Çayır çimenlik bir yere ulaşmışlar. Susamışlar iyice. Ama ne göl varmış ne de bir dere. Çayırılar arasında hayvan izlerine dolmuş sular görmüşler. Eğilip içmek istemiş oğlan. Kız:

“Kardeşim,” demiş, “hayvan izlerinde toplanan sular tekin değildir. İçmeni doğru bulmuyorum. Gel içme!” dediyse de oğlan dayanamamış susuzluğa, eğilip içmiş. İşte o an olan olmuş. Oğlan dal boylu dişi bir geyik oluvermiş. Sütler damlamaya başlamış memelerinden. Meğer suyunu içtiği iz, dişi bir geyik iziymiş.” (Sarıyüce, 2010: 138).

Kız kardeş, erkek kardeşini sudan içmemesi konusunda uyarmasına rağmen, oğlan susuzluğuna yenik düşer. Oğlan, içgüdülerine yani altbenliğine yenik düşerek arzularına karşı koyamaz, sudan içer ve dişi bir geyiğe dönüşür. Kız, sudan içmez, çünkü benlik ve üstbenliği temsil eder. Kız kardeş benlik kontrolün simgesidir (Bettelheim, 2021: 90). Oğlanın dişi bir geyiğe dönüşmesi, erkeklikten uzaklaşma, maskülenliğin kaybı olarak yorumlanabilir. Freud’a göre kastrasyon kompleksinin bir başka yansıması olarak görülebilir. Masal, hayvani içgüdüler fazlasıyla harekete geçirildiğinde akılcı kontrol mekanizmalarının dizginleme gücünü nasıl kaybettiğini gösterir (Bettelheim, 2021: 90).

Geyik, Jung’un analizlerine göre, can alıcı bir olaya yönlendiren yolu gösteren bilinç dışı unsuru temsil eder. Bu ya yeniden gençleşmeye (kişilik olarak bir değişime) ya da ölüme doğru bir değişime işaret eder. Yani geyik, bilinç dışına doğru bir yol gösterici, ruh rehberidir (Von Franz, 2021: 129). Su, bilinç dışını ve dönüşümü temsil eder. Oğlanın içtiği su, onun bilinç dışındaki korkularına ortaya çıkarır. “*Sütler damlamaya başlamış memelerinden*” ifadesi, annelik ve besleyici dişil enerjiye dönüşümü ima eder. Yani, oğlan bir anda fallik kimliğini kaybedip annesel bir figüre dönüşmektedir. Bu, Freud’un erkek çocuğun anneye olan bağlılığı ve cinsiyet kaygılarıyla ilgili teorilerini çağırır. Kız kardeşinin ikazlarına rağmen suyu içmesi, Jung’un bakış açısıyla yasaklı bir alana girdiğine işaret eder. Bu, oğlanın bilinç dışı derinliklerine dalması, farkında olmadığı yönleriyle yüzleşmesi anlamına gelir. Ancak içtiği su, içsel animayı (dişil yönü) baskın hale getirir. Kız kardeşin bu dönüşüme verdiği tepki ise koruyucu anne figürünü devralması ile sonuçlanır. O artık sadece abla değil, bir “anne yerine geçen” figürdür.

“Kız ağlaya ağlaya, yüreğini dağlaya dağlaya yürümüş orman içinde günlerce. Geyik olan kardeşi de hep arkasından gelmiş. Sonunda ulu bir ağacın altında duru bir su akıtan bir çoban çeşmesine rastlamış. Burasını mesken tutmuş kız. Gökteki yıldızlar kadar yalnız, burada yaşamaya başlamış. Geyiği sağlar, sütünü içermiş. İki yıl geçmiş aradan, esirgemiş yaradan. Kız büyümüş, dal boylu bir güzel olmuş. Yeryüzünde bir benzeri var mı ola? Ay kızı görünce kendi çirkinliğinden utanır da bulutların arkasına saklanırmış. Güneş de kıskançlığından ortalığı yakar yandırır.” (Sarıyüce, 2010: 138).

Masalda kızın “*ağlaya ağlaya, yüreğini dağlaya dağlaya*” ormana doğru gitmesi, bilinç dışı düzlemde bastırılmış bir travmanın sonucu olabilir. Orman, psikolojik bağlamda bilinç dışını, yani keşfedilmemiş duyguların ve arzuların bulunduğu alanı temsil eder. Kızın bu alana doğru yalnız başına yürüyüşü, bir iç yolculuğa, yani kendini keşfetme sürecine çıkması olarak okunabilir. Kız, geyiğiyle birlikte ormanda yalnız yaşamaya başlar. Bu, kahramanın bireyselleşme sürecidir. Ormanda büyüyen kız, bilgelik kazanan ve içsel gücünü bulan dişil bir figüre dönüşür. Jung’a göre anne arketipi ve anima, kahramanın gelişimi için önemli bir aşamadır. Anima ile ilişki, cesaret testidir. İnsanın ruhsal olarak sınanmasını temsil eder (Jung, 2025: 43). Kız artık sadece bir kardeş değil, besleyici, koruyucu ve ruhsal rehber bir figür olmuştur.

“*İki yıl geçmiş, kız dal boylu bir güzel olmuş*” ifadesi, kızın ergenlik dönemine girdiğini, bedensel olarak geliştiğini gösterir. “Ay kızın güzelliğinden utanır, güneş kıskanır” gibi ifadeler ise narsistik tatminin bir yansımasıdır ve aynı zamanda bastırılmış cinsel arzuların yüzeye çıkmaya

başladığını simgeler. Jung'a göre kahraman mücadele süresi boyunca içsel olarak hissettiği gayret 'libido'yu yani yaşam enerjisini temsil eder ve önemli libido sembollerini ışık, ateş, güneş olarak açıklar (Jung, 2019: 182). Ay ve güneş, Jung'un animus ve anima arketipleriyle ilişkilidir. Jung'un analizine göre kız, o kadar güçlü bir dişil enerjiye sahiptir ki ay (anima) kendini saklar, güneş (animus) ise onun gücünü kıskanır. Bu, kahramanın tam bir bireyselleşmeye ulaşması, dişil enerjisini tam anlamıyla kabul etmesi ve bilinç dışındaki anima gücünü dengelemesi anlamına gelir.

Masalın bu kısmı, Freud'a göre kız çocuğunun çocukluktan çıkıp ergenliğe, oradan da cinselliğin farkına vardığı bir olgunlaşma sürecini temsil eder. Bastırılmış arzular, yalnızlık, annelik özlemi ve doğurganlık imgeleri, masalda simgesel olarak ifade edilir. Geyik ise bu geçişte hem masumiyetin hem de korunma arzusunun temsili olarak yer alır. Jung'a göre bu bölüm, kız çocuğunun içsel olgunlaşma, gölgeyle yüzleşme ve kendi bütünlüğünü bulma yolculuğunun sembolik anlatımıdır.

6. Şehzade ile Evlilik: Kadının Bilinç Dışında "Öteki"ne Ulaşması

Masallarda Jung'a göre anima ve animus'un kavuşumu, genellikle bireyleşme sürecinin önemli bir aşamasını sembolik olarak temsil etmektedir. Bu kavuşum, içsel bütünlüğe ulaşma, karşıt kutupların dengelenmesi ve psikolojik olgunlaşma anlamına gelmektedir. Bireyleşme sürecinde ikinci evre, bireyin bilinç dışı ruh imgeleri olan 'anima' ve 'animus' ile karşılaşmasıdır. Anima, erkeğin bilinç dışındaki kadını simgeleyen ruh imgesini; animus ise, kadının bilinç dışındaki erkeği simgeleyen ruh imgesini temsil eder (Bahadır, 2010: 173). Erkeğin kadını ruhu anima, kadının erkeksi ruhu animus'tur. Bireylerin kendi ruh imgelerini karşıt cinse nasıl yansıttığı anima ve animus arketiplerinde görülmektedir (Jung, 2016: 193). Masallarda bu durum çeşitli şekillerde kendini gösterir. En yaygın temsillerden biri, masalın sonunda kahramanın ile genç kızın evlenmesi şeklinde görülmektedir. Bu birleşme, sadece romantik bir son değil, aynı zamanda kahramanın içindeki animus ve animanın bütünlüğünü de simgeler.

Erkek, psişesinde kökeninin kalıtsal bir etmeni olarak bilinç dışı düzeyde bir kadın imgesine sahipken aynı durum kadın açısından da geçerli olmakta ve o da psişesinde bir erkek imgesi taşımaktadır. Erkek ve kadının psişelerinde taşıdıkları bu ruh imgeleri belli bir kadını veya adamı temsil etmemekte; atalardan kalma kadınlık ve erkeklik deneyimlerinin bilinç dışı yansımalarını oluşturmaktadır (Jung, 2015a: 229). Anima erkeğin, animus ise kadının hem kişisel hem kolektif bilinç dışında taşıdıkları karşı cinsin imgeleridir. Kadının erkek üzerinde bıraktığı tüm imgelerin, kadını olan bütün yaşantıların damgasını bilinç dışında anima taşıırken erkek yaşantılarının bilinç dışındaki damgasını ise animus taşımaktadır. Anima ve animusu birlikte nitilemek için evrimi sağlayan evrensel karşıtlar çifti anlamına gelen ifade kullanılır (Tecimer, 2005: 101). Anima ve Animus, zıtlığı ifade eden arketipler değil, aksine kadın ve erkeğin birbirini tamamlayıcı özelliklerini ifade etmektedir.

Kahraman, yolculuğu boyunca genellikle eril özellikler (cesaret, güç, mantık) sergilerken, kahramanın eşi daha çok dişil özelliklerle (şefkat, sezgi, duygusallık) ön plana çıkar. Onların bir araya gelmesi, bu karşıt özelliklerin bireyde dengelenmesi ve bütünlüşmesi anlamına gelir. Bazı masallarda, kahraman tek başına bir yolculuk geçirir ve bu yolculuk sırasında içsel bir dönüşüm yaşar. Bu dönüşüm, kahramanın daha önce bastırdığı veya farkında olmadığı karşı cinsiyetle ilgili özelliklerini keşfetmesi ve içselleştirmesidir. Örneğin, yolculuğun başlangıcında sadece fiziksel güce önem veren bir kahraman, yolculuğu sırasında şefkati, merhameti keşfedebilir. Bu, animasının veya animusunun bilinç düzeyine çıkması ve kişiliğinin bir parçası haline gelmesi anlamına gelir.

Freud'un psikanalitik kuramı, Jung'un geliştirdiği anima ve animus kavramlarını doğrudan içermez. Freud'un odak noktası, bireysel psikoseksüel gelişim, bilinç dışı arzular ve erken çocukluk deneyimlerinin yetişkinlik üzerindeki etkileridir. Bu nedenle, Freud'un analizlerinde anima ve animus kavramlarının Jung'un anladığı şekilde bir kavuşum söz konusu değildir. Freud'un yapısal kuramında ego (benlik), id (altbenlik) ve süperegö (üstbenlik) olmak üzere üç temel bilinç düzeyi bulunur. Sağlıklı bir bireyde ego, idin dürtüsel istekleri ile süperegönün ahlaki kuralları arasında bir denge kurmaya çalışır (Freud, 1996: 20-24). Ancak, Freud'un teorisinde, özellikle Oidipus/Electra komplekslerinin çözülmesi ve ego dengesi bireyin kendi içinde hem maskülen hem de feminen olarak kabul edilen bazı özellikleri bütünlüşmesini sağlar.

Masalın devamında ormanda büyüyen genç kız, şehzade ile karşılaşır.

“Oralardan hiç in cin geçmezken bir gün nasıl olduysa beyaz bir ata binmiş bir delikanlı çıkıp gelmiş. Geyik ormana dalmış, kız da ulu bir ağaca çıkıp dalları arasına saklanmış.

Delikanlı inmiş atından, önce hayvanı suya çekmiş. Sonra kendisi eğilmiş çam oluğa. Bir de ne görsün? Su içinde dünya güzeli bir kız gülümsüyor.

Başını kaldırmış bakmış ağaca. Ağaç üstünde bir kız. Yere inmiş bir yıldız gibi yalnız.

“İn misin, cin misin?” diye sormuş delikanlı.

“Niye cin olayım? Ben de senin gibi inim, insanım,” diye karşılık vermiş kız.

“Seni beni yaratan Allah’ın kuluyum.” (Sarıyüce, 2010: 139).

Delikanlının ormana gelmesi ve kızı bulması, bilinç dışındaki cinsel arzuların ve keşif dürtüsünün bir sembolü olabilir. Orman, bilinç dışının derinliklerini temsil ederken, kız arzulanan objeyi simgeler. Kızın suya yansması, ağaçta saklanması gizli arzuların bir ifadesi olarak görülebilir. Kız, “anima” arketipini, yani erkeğin içindeki dişil yönü simgeler. Delikanlının kızı araması ve bulması, kendi içindeki anima ile bütünleşme arayışını temsil ettiği düşünülebilir. Delikanlının atının beyaz olması, idealize edilmiş erkek figürü olarak yorumlanabilir. Bu genç kızın içindeki animus (kadının içindeki erkek yön, akıl, güç, aksiyon) arketipinin tezahürüdür. Kızın onu görmesi ve etkileşim kurması, bireyleşme sürecinde bilinçli benliğin içsel eril enerjiyle karşılaşmasıdır.

Evlilik Jung’a göre psikolojik bağlamda bilinç seviyesindeki iki kişi arasında meydana gelen bir yapıdır (Jung, 2015: 99). Masalın devamında delikanlı ve kız evlenirler, kırk gün kırk gece süren bir düğün yaparlar:

“Açtıuçu çiçeğini bilir misiniz? Sabah açar, öğleye doğru geçer. Masallarda zaman da öyledir. Göz açıp kapayınca kadar gelip geçer. Biz de hızlı geçen zamana ayak uyduralım. Beyaz atlı genç kızla tanıştıktan sonra alıp sarayına götürmüş. Bir şehzade imiş çünkü bu delikanlı. Kırk gün kırk gece düğün dernek yaparak, öksüzlerin başına avuç avuç paralar serperek kızla evlenmiş. Geyik oğlanı da bırakmamışlar ormanda. Ona has bir yer ayırmışlar sarayın ahırında. Gel zaman git zaman, kız bir oğlan çocuğu doğurmuş nur gibi.” (Sarıyüce, 2010: 139).

Masalın bu bölümünde zamanın hızlı geçişi, Açtıuçu çiçeği benzetmesiyle verilmektedir. Freud’a göre, rüyalarda ve bilinç dışında zaman çizgisel değildir; arzular, anılar ve çatışmalar eşzamanlı şekilde ortaya çıkar. Burada da kahramanın hayatındaki dönüşüm (tanışma, evlenme ve çocuk sahibi olma) sanki bir anda olup bitmiş gibi aktarılır (Freud, 2011: 60). Freudyen perspektiften bakıldığında, kahramanın bir şehzade tarafından saraya alınması ve evlilikle ödüllendirilmesi bilinç dışı arzusunun tatminidir. Freud’un geliştirdiği Ödipal kuram uyarınca, çocuk karşı cinsten ebeveyne duyduğu bilinç dışı arzuyu bastırarak üstesinden gelmeye çalışır. Masallarda bu çatışmanın çözümü genellikle ideal eş figürünün ortaya çıkmasıyla gerçekleşir. Burada da beyaz atlı şehzade, kız kahramanın bilinç dışı arzularını somutlaştırır ve onun “eksik” gördüğü yanını tamamlar. Doğan çocuk ise, anne figürünün tatmin olmuş benliğiyle sembolleşir. Bu çocuk, aynı zamanda kızın kendi gelişiminin de bir meyvesidir. Geyiğin sarayın dışına çıkarılmayıp ahıra alınması ise, eski benliğin hâlâ bir kenarda tutulduğunu, tam anlamıyla terk edilmediğini gösterir.

Jung’un perspektifinden ise bu bölüm, kahramanın bireyleşme sürecindeki önemli bir eşiğe ulaştığını gösterir. Kahramanın, içindeki animusu temsil eden delikanlıyla karşılaşması ve onunla evlenmesi, ruhsal bütünlüğün sağlandığı bir birleşmedir. Evlilik burada yalnızca toplumsal bir kurumu değil, bilinç ve bilinç dışının uyumunu da temsil eder. Kahraman içsel dengesini bulmuş, eksik yönleriyle bütünleşmiş, gölgesini ve bastırılmış yönlerini tanımış, artık bireyleşme yolculuğunun ileri bir aşamasına geçmiştir. Onunla birleşme, Jung’un “Self” yani kendilik adını verdiği ruhsal bütünlük imgesine ulaşmanın simgesidir. Çocuğun doğumu da bu bütünlüğün somutlaşmış halidir; yeni doğan çocuk, bireyin artık sadece kendisini değil, kolektif bilinç dışının taşıyıcısı olarak dünyaya getirdiği yeni anlamları temsil eder. Geyik oğlanın ormanda bırakılmaması ama yine de insan hayatının merkezine tam alınmaması da önemlidir. Geyik, kahramanın çocuklukla, içgüdülerle ve masumiyetle bağını temsil eder. Geyik ahırda yaşar çünkü o hâlâ kahramanın parçasıdır, ama artık yabanî ve kontrolsüz değil, tanınmış ve sınırlanmış bir bilinç dışı içeriğidir. Masalın bu kısmı, hem Freud hem Jung’un analizlerine göre kahramanın ruhsal dönüşümünü ve içsel

çatışmalarının çözümünü simgeler. Masalda görünen evlilik, saray ve çocuk, içsel değişimin, büyümenin ve bütünleşmenin göstergeleridir.

Masalda kahraman ruhsal dönüşümünü tamamlamış olsa da masal henüz mutlu sonla bitmemiştir. Kız kardeş daha sınavını tamamlamamıştır. Şehzadeyi seven vezirin kızı, şehzadeden vazgeçmez:

“Büyük vezirin bir kızı varmış. Biraz kambur, biraz kekeme, adam akıllı da şaşı. Bakarken karıştırmış dağı taşı. Ta öteden beri şehzadede gözü varmış. Kendisiyle evlenmesi için büyüler yaptırır, muskalar yazdırır, araya adamlar koyarmış. Şehzade ise güler geçermiş onu görünce.

Vezir kızı, şehzade evlendiği, nur topu gibi bir oğlan babası olduğu halde vazgeçmemiş gönlündeki dipsiz sevdadan. Hâlâ medet umarmış büyülerden, muskalardan. Şehzadenin karısını görünce de kakınçlar kakmaktan, şaşı şaşı bakmaktan geri durmazmış.

...

Bir davette bulunmuş bir gün: “Ormanda piknik yapmaya gidiyoruz. Gelin sultan da teşrif etmezler mi?”

Kız şehzadeye sormuş. O da “Şaşı maşı ama şurada bir arada yaşıyoruz, bir komşu, bir kapı yoldaşı... Git, biraz eğlenirsin. Çoktan beri dışarı çıktığın yok,” demiş.

Cümbür cemaat gidilmiş ormana. Geyik oğlanı da almışlar yanlarına. Yemişler içmişler, gülmüşler eğlenmişler. Hanım sultan, kucagında bir yaşındaki çocuğu. Ormanda gezinmek istemiş. Ağaçlar arasında birkaç yüz metre kadar ilerlemiş. Arkasından kardeşi geyik oğlan gelmiş. Birden karşısına elleri palalı, burma bıyıklı dört haydut çıkmış. Çocuğu da anasını da öldürmek isterken, geyik oğlan ne sihirdir ne keramet, silkinmiş tekrar insan oluvermiş. Haydutları birer yumrukta yere sermiş. Ellerini kollarını bağlamış. Pikniğin tadı kaçtığı için dönmüşler saraya. Haydutları da getirmişler kırbaçlaya kırbaçlaya. Haydutların alınan ifadelerinde her şey ortaya çıkmış. Bu kanlı düzenin başı, vezirin şaşı kızıymış meğer.

Suçlular atılmış zindana. Babalarının ormanda azıttığı talihsiz iki genç, her zorluğu yenerek ermişler muratlarına. Gökten üç elma düştü, zorluklara karşı koymasını bilen çocukların başına.” (Sarıyüce, 2010: 139-140).

Freud’un psikanalitik analizine göre, vezirin kambur, şaşı ve kekeme kızı, bastırılmış arzu ve kıskançlık duygularının dışavurumudur. Şehzadeye duyduğu karşılıksız aşk, nevrotik bir saplantıya dönüşür. Karşılık bulamayan bu istek, çeşitli savunma mekanizmalarıyla (büyüler, muskalar gibi) kendini var etmeye çalışır. Fakat bu arzular bastırıldıkça, haset ve saldırganlık biçiminde dışa vurulur. Özellikle annenin yerini alan kadın (burada hanım sultan), diğer kadının gözünde düşman haline gelir. Onun güzelliği, annelik statüsü ve sevgi görmesi, vezir kızının bilinç dışı için tehdit oluşturur. Bu tehdit karşısında saldırganlık ve yok etme arzusu devreye girer. Yaptığı plan sonucu, ölüm tehlikesi devreye girer. Freud’a göre bu, bastırılmış dürtülerin sonucudur. Ancak bu tehlikeli anda dişi geyiğin yeniden oğlana dönüşmesi, Freudyen açıdan geriye dönüş yani “regression” ve dönüşüm anıdır. Çocuklukta bastırılan bir benlik (geyik hali), tehdit karşısında bilinçli benliğe geri döner ve kahramanı kurtarır. Geyik oğlan burada sadece bir kardeş değil, aynı zamanda bireyin bastırılmış ama şiddet anlarında yüzeye çıkan “kahramanca” yönünü temsil eder. Bastırılmış olanın geri dönüşü burada kurtarıcı olur, bir nevi “yeniden doğuş” yaşanır.

Jung’un arketipsel yorumuyla bu bölüm, gölge arketipinin son yüzleşmesi ve bütünleşmesiyle ilgilidir. Vezirin kızı, Jung’un kuramında gölge yönün (kıskançlık, kıyamet, haset, saldırganlık) bir dış temsili olabilir. Varlığı boyunca, ana kahraman ve onunla özdeşleşen okuyucuya huzursuzluk verir, çünkü ideal benlikle uyumsuz olan her şey vezir kızında toplanır: fiziksel bozukluk, dil sorunu, kıskançlık, saplantı. Jung’a göre gölgeyle yüzleşmeden bireyleşme tamamlanamaz. Bu yüzleşme burada fiziksel olarak yaşanmaz belki ama sembolik olarak olur: Gölgeyi (vezirin kızı ve onun komplosu) ortaya çıkaran şey karanlıkta (ormanda), tehlike anında meydana gelir. Bu, Jung’un sıkça vurguladığı bir motiftir. Kahraman, en büyük tehdit altında kendi içsel gücünü bulur. Geyik oğlanın insan formuna dönüşmesi de bireyleşme sürecindeki dönüşüm sembolüdür. Artık hayvan (ilkel benlik) değildir; insan formundadır, yani tam bir bilinç kazanmıştır. Jung’a göre bu, bireyin kendini tanıması ve kendi içsel gücünü kabul etmesi anlamına geldiği söylenebilir. Vezirin kızının ortaya çıkması, gölgenin artık bastırılamayacak şekilde görünür kılındığını simgeler. Zindana atılması ise,

gölgenin tanınıp sınırlandırılmasıdır; bastırma değildir. Böylece, kahramanlar içsel barışı yakalar. Masalın, “gökyüzünden düşen üç elma” metaforu ile bitmesi de dengeye ulaşmanın ve bilgeliğin sembolüdür. Masal kahramanlarının “*her zorluğu yenerek muratlarına ermesi*”, ruhsal dönüşümün tamamlandığını ve bireyleşmenin başarılı şekilde gerçekleştiğini anlatır.

Sonuç

Masallar yalnızca çocuklara yönelik eğlenceli anlatılar değil, aynı zamanda bireyin bilinç dışı yapısını anlamamıza yardımcı olan derin sembollerle örülü metinlerdir. “Tın Tın Eden Kabacığım” masalının psikanalitik çözümlemesi, bu anlatının hem bireysel psikolojik süreçlerle hem de kolektif bilinç dışının arketipsel öğeleriyle nasıl inşa edildiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Freud ve Jung’un kuramları, masalın farklı katmanlarının çözümlemesine olanak tanımıştır. Freud’un bakış açısı, masalı bireyin bastırılmış arzuları, korkuları ve gelişimsel çatışmaları üzerinden yorumlamaktadır. Özellikle id, ego ve süper ego arasındaki dinamiklerle incelenen karakterler, kardeşlerin bilinç dışında yaşadığı ödipal çatışmalar, kastrasyon anksiyetesi ve ayrılık kaygısı gibi temalar üzerinden anlam kazanır. Çocuğun gelişiminde geçirdiği her evre, çocuğun iç dünyasında kalıcı izler bırakmaktadır. Freud, annenin çocuğun ilk sevgi nesnesi olduğunu belirtir. İlk sevgi nesnesinin kaybı da çocuğun duygusal dünyasında psikolojik kırılmaya sebep olur. Masal bu kırılmayla başlar. Masalın başında çocukların öksüz kalması, Freud’a göre ilk sevgi nesnesinin kaybına işaret etmektedir. Jung açısından değerlendirildiğinde anneden ayrılma, bağımsız bir birey olmanın ilk adımıdır. Çocuklar da öksüz kalarak kendilerini annelerinden ayrı bir varlık olarak görmeye başlamaktadır.

Freud ve Jung’a göre gelişimin her evresinde babanın da etkisi büyüktür. Baba, Freud açısından süper egonun gelişiminde merkezi bir roledir. Jung psikolojisinde ise baba bireyselleşme yolculuğunda rehberdir. Masalda ise baba, otoriter ve rehber olmaktan uzak davranmaktadır. Baba, anne kaybı yaşayan çocukların bakımını üstlenmek yerine başka bir kadınla evlenerek çözüm aramaktadır. Bu otoriter ve rehber baba figüründen uzak bir davranıştır. Otoritenin eksikliği de masalda kardeşleri zorla bireyselleşme sürecine itmektedir. Masalda çocukların ormanda terk edilmesi bu görüşü desteklemektedir. Çocukların terk edilerek yalnız bırakılması bir tür psikolojik travmadır. Ormanda kabaktan gelen “tın tın, tak tuk” sesleri de otoriteyi kaybetmiş baba figürünü temsil etmektedir. Bu durum Freud’un kastrasyon kompleksiyle ilişkilendirilmiştir.

Masalda yer alan baba figürünün edilgenliği, üvey annenin baskıcılığı ve devin tehdit ediciliği, çocukların ruhsal gelişim sürecindeki krizleri simgeler. Dev figürü, hem Freud’un hem de Jung’un kuramlarında farklı ama birbirini tamamlayan biçimlerde yorumlanabilir. Freud’a göre dev, çocuğun gözünde büyüyen baba imgesinin bir yansıması olarak yorumlanabilir. Masallarda devin yenilmesi, çocuğun babaya duyduğu korkuyu ve rekabet duygusunu aşarak gelişmesini sembolize eder. Bu, Ödipal çatışmanın çözümüne işaret etmektedir. Jung’a göre ise dev, gölge arketipinin tezahürüdür. Gölge, bireyin bastırdığı, kabul etmediği yönlerini simgelemektedir. Kardeşler devle karşılaşarak bilinç dışı yönleriyle yüzleşir ve bu çatışmadan güçlenerek çıkarlar. Bu çatışma, bireyleşme sürecinin önemli bir aşamasıdır.

Masalda erkek kardeşin geyiğe dönüşmesi, hem Freud hem de Jung psikolojisi bağlamında çok katmanlı ve sembolik bir dönüşüm olarak okunabilir. Bu dönüşüm, çocuğun cinsiyet farkındalığının arttığı fallik dönemi yansıtmaktadır. Oğlanın “dişi bir geyiğe” dönüşmesi, cinsiyet kimliğine dair bir karmaşaya ya da geçici bir kayba işaret etmektedir. Freud bu tür karmaşayı kastrasyon kompleksi ile açıklamaktadır. Masalda oğlanın memelerinin çıkması ve süt vermesi, annelik figürüne dönüşüm anlamı taşır. Bu, Freud’un erkek çocukların anneleriyle kurduğu derin bağ ve arzu nesnesi olarak “anneye benzeme” durumuyla ilişkilendirilmektedir. Bu bir tür gerileme olarak değerlendirilir. Jung’a göre her birey, karşı cinsin ruhsal arketipini bilinç dışında taşımaktadır. Erkek için bu, animadır. Geyiğe dönüşen oğlan, animasıyla bütünleşmiştir, yani bastırdığı ya da farkında olmadığı dişi yönleri ortaya çıkmıştır.

Jung’un bireyleşme süreci açısından bu evlilik, kahramanın ruhsal yolculuğunun önemli bir eşiğidir. Anima ve animus’un bütünleşmesi, bireyin içsel dengesini bulması anlamına gelmektedir. Masalda da kız kardeşin evlenmesi bu dengenin sağlandığını göstermektedir. Freud’un bakış

açısından, evlilik, bilinç dışı arzuların tatmini ve Oidipus kompleksinin çözülmesi olarak yorumlanabilir.

Freud'a göre, kahramanların karşılaştığı her tehlike, bilinç dışında bastırılan duyguların sembolik ifadesidir; çözüm ise, bu duygularla başa çıkmaya yönelik savunma mekanizmalarında yattığını göstermektedir. Jung'un yaklaşımı ise masalları psikanalitik incelemede, daha kolektif ve bütüncül bir çerçeve sunmaktadır. Masalda yer alan kişiler ve figürler (dev anası, kardeş geyik, boş evler, sihirli nesneler ve şehzade) Jung'un arketip kuramı üzerinden bireyin bilinç dışı yolculuğunu, gölgeyle yüzleşmesini ve nihayetinde bireyleşme sürecini temsil etmektedir. Jung'a göre, masal kahramanı bilinç dışı içeriğiyle yüzleşerek içsel dönüşümünü tamamlar. Dev anası gibi başlangıçta tehdit edici görünen figürlerin zamanla destekleyici ve şefkatli varlıklara dönüşmesi, anima arketipinin olumsuzdan olumluya evrimleşme sürecine işaret etmektedir.

Sonuç olarak, Freud masalın bireysel bilinç dışı çatışmalarını ve dürtüsel altyapısını, Jung ise kolektif bilinç dışının arketiplerini ve ruhsal dönüşümünü ön plana çıkarmaktadır. Her iki kuramcı da masalın, bireyin ruhsal gelişiminde önemli bir araç olduğunu kabul etmektedir. "Tın Tın Eden Kabacığım" masalı, bireyin içsel dünyasındaki gölge taraflarıyla yüzleşme, kimliğini bulma ve olgunlaşma sürecini yansıtan çok katmanlı bir anlatı örneğidir. Bu nedenle, psikanalitik çözümleme masalın yalnızca çocuklar için değil, her yaştan birey için anlamlı ve dönüştürücü bir rehber olduğunu göstermektedir.

Sonnotlar

¹ Sarıyüce, H. L. (2010). Anadolu Masalları içinde s. 134-140.

² Freud, S. (1905). "Üç Cinsellik Üzerine Makale". *The Stanford Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, C.7.

³ Melanie Klein, Freud'dan sonra gelen psikanalisttir. Klein, kuramlarını Freud'un temel varsayımları üzerine inşa etmiştir. Çocuk psikanalizi ve nesne ilişkileri kuramına katkılar sağlamıştır. Freud'un kuramında annenin rolü daha pasifken, Klein anne figürünü merkezî hale getirerek, onunla kurulan ilişkinin bireyin ruhsal gelişimindeki rolünü ön plana çıkarmıştır.

⁴ Olumsuz anne etkisi, "fallik anne" kavramı ile ilişkilidir. Fallik anne kavramı, çocuğun annenin de bir fallusa sahip olduğu erken dönem fantezisidir. Bu fantezi, annenin penisinin olmadığı fark edildiğinde ortaya çıkan kastrasyon anksiyetesine karşı bir savunma mekanizması olarak görülür. Fallik anne, hem besleyici hem de tehditkâr (iyi ve kötü) olarak algılanabilmektedir (Freud, S. 1908, Three essays on the theory of sexuality. SE, 7: 123-243.)

⁵ Ayrıntılı bilgi için, S. Freud'un "Küçük Hans-Beş Yaşındaki Bir Oğlanın Fobi Analizi" adlı eseri incelenebilir.

Kaynaklar

APARNA, S. ve BALAKRISHNAN, K. (2023). "Re-Reading Selected Fairy Tales as Sexist Psychoanalytic Stories with Reference to Cinderella Complex". *International Journal of Creative Research Thoughts*. C.11, S.5, 901-906.

BAHADIR, A. (2010). *Jung ve Din*. İstanbul: İz Yayıncılık.

BETTELHEIM, B. (2019). *Masalların Büyüsü: Masalların Kullanımı, Önemi ve Psikanalitik Anlamları*. (Çev.: Sena G. Elibal), İstanbul: İnkilâp Yayınları.

BETTELHEIM, B. (2021). *Masallar Ne Anlatır? Çocuk Gelişiminde Masalların Rolüne Psikanalitik Bir Bakış*. (Çev.: Sanem Erdem-Begüm Berkman), İstanbul: Sfekans Kitap.

BİLKAN, A. F. (2001). *Masal Estetiği*. İstanbul: Timaş Yayınları.

BRENNER, C. (1998). *Psikanaliz Temel Kavramlar*. Ankara: HYB Yayıncılık.

COLE, J. (2020). "Psychology, Enchantment and the Fairy Tale". *Winnsox Journal*, Volume 1.

COULACOGLOU, C. (2002). *The Fairy Tale Test*. Manual. MHS.

DILLY, M. (2011). "Chopping Down a Beanstalk? The (Un-)Uncanniness of Freud's Concept of the Fairy Tale". *Skepsi*, C. IV, S.2, 18-33.

DÖNMEZER, İ. (2004). *Gelişim ve Öğrenme Psikolojisi*. 5. Basım, İzmir: E.Ü. Basımevi.

- FORDHAM, F. (1994). *Jung Psikolojisi*. (Çev.: Aslan Yalçın), Ankara: Say Yayınları.
- FREUD, S. (1908). “Three Essays on The Theory of Sexuality”. *The Stanford Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, C.7, 123-243.
- FREUD, S. (1994). *Psikanaliz Üzerine*. (Çev.: A. Avni Ökeş), Ankara: Say Yayınları.
- FREUD, S. (1996). *Düşlerin Yorumu I*. (Çev.: Dr. Emre Kapkın), İstanbul: Payel Yayınları.
- FREUD, S. (2011). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*. (Çev.: Ali Babaoğlu), İstanbul: Metis Yayınları.
- GEÇTAN, E. (2017). *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- JACOBI, J. (2002). *C.G. Jung Psikolojisi*. (Çev.: Mehmet Arap), İstanbul: İlhan Yayınları.
- JUNG C. G. (2015a). *Maskülen Erilliğin Farklı Yüzleri*. (Çev.: Didem Gamze Erdinç), İstanbul: Pinhan Yayınları.
- JUNG, C. G. (2015b). *Feminen Dişilliğin Farklı Yüzleri*. (Çev.: Tuğrul Veli Soylu), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- JUNG, C. G. (2016). *Keşfedilmemiş Benlik*. (Çev.: Mert Hüseyin Ergül), Kocaeli: Olympia Yayınları.
- JUNG, C. G. (2017). *Dört Arketip*. (Çev.: Zehra Aksu Yılmaz), İstanbul: Metis Yayınları.
- JUNG, C. G. (2019). *Dönüşüm Sembolleri*. (Çev.: Firuzan Gürbüz Gerhold), İstanbul: Alfa Yayınları.
- JUNG, C. G. (2025). *Arketipler ve Kolektif Bilinçdışı*. (Çev.: Canberk Şeref), İstanbul: Pinhan Yayınları.
- KARABULUT, M. (2022). “Freud Ve Jung Işığında Masal Ve Psikanaliz”. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, S.26, 756-764. doi: 10.29000/rumelide.1074051.
- KASAPOĞLU, A. (2006). *Carl Gustav Jung’un Kehf Süresi Tefsiri*. Erzincan: Mengüceli Yayınları.
- KLEIN, M. (1996). “Ruhsal Sağlık Üstüne”. *Cogito: Yüz Yılın Psikanalizi*. C. 9. 119-124.
- KLEIN, M. (2015). *Çocuk Psikanalizi*. (Çev.: Ayşegül Demir), İstanbul: Pinhan Yayınları.
- ÖZCAN, T. (2003). “Osmancık Romanının Arketipsel Sembolizm Bakımından Çözümlemesi”. *Bilig*, S.26, 103- 116.
- PARMAKSIZ, A. (2023). *Freud Bana Masal Anlatsana-Masal Üzerine Psikanalitik Bir İnceleme*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- RUBAN, L., LESHCHENKO, M., OLİİNYK, I., PETROVSKY, M., & SANDYHA, L. (2023). “Fairy tale therapy for children of war”. *Amazonia Investiga*, C.12, S.68, 78–84. <https://doi.org/10.34069/AI/2023.68.08.7>
- SAMBUR, B. (2005). *Bireyselleşme Yolu-Jung’un Psikolojik Teorisi-*. Ankara: Elis Yayınları.
- SARIYÜCE, H. L. (2010). *Anadolu Masalları*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- TECİMER, Ö. (2005). *Sinema Modern Mitoloji*. İstanbul: Plan Yayıncılık.
- TURA, S. M. (2012). *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Yayınevi.
- WHITE, R. S. (2017). “Fire in the Dragon and Other Psychoanalytic Essays on Folklore, An Introduction to the Psychology of Fairy Tales and The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales”. *Journal of the American Psychoanalytic Association*. C.65, S.4, 705-728. <https://doi.org/10.1177/0003065117728074>

POSTHÜMANİZM VE KAHRAMANIN YOLCULUĞU: YAPAY ZEKÂ VE DİJİTAL BİLİNÇ ÇAĞINDA MONOMİTİ YENİDEN DÜŞÜNMEK

İlayda YILDIRIM*

Öz

Yapay zekâ ve dijital bilinç figürlerinin anlatılardaki artan görünürlüğü, klasik kahraman yapılarında yeni okumaları mümkün kılmaktadır. Bu çalışma, posthümanizm perspektifinden hareketle kahramanın yolculuğunu yeniden değerlendirmekte ve dijital çağda monomit yapısının dönüşümünü analiz etmektedir. Anlatı geleneği, sözlü kültürden yazılı kültüre, oradan da dijital kültüre evrilirken, bu dönüşüm yalnızca anlatının biçimini değiştirmekle kalmayıp kahramanlık anlayışını ve işlevini de köklü bir biçimde yeniden tanımlamıştır. Sözlü ve yazılı kültürde kahramanlık, topluma rehberlik eden ve insanlığın ortak değerlerini yansıtan figürler üzerinden inşa edilirken, dijital kültürde bu figürler, teknolojik araçlar ve yapay zekâ ile bütünleşmiş posthüman varlıklara dönüşmüştür. Anlatıların yapısal çözümlemelerine yönelik olarak çeşitli kuram ve yöntemler geliştirilmiştir. Kahraman olgusunun mit, masal ve destan gibi sözlü kültür ürünlerinde ana unsur olarak ele alınması, bu anlatılardaki kahramanlık yapılarının kuramsal çerçevede incelenmesini beraberinde getirmiştir. Joseph Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı çalışmasındaki monomit kuramı, kahramanın maceraya çağrı, eşik geçişi, denemeler, ödül ve dönüş yolculuğu gibi evrelerden geçtiğini savunarak, bu anlatı yapısını evrensel bir model olarak sunmuştur. Başlangıçta mitolojik ve edebi metinlere dayalı olarak analiz edilen monomit kavramı, günümüzde sinema, televizyon ve dijital platformlardaki anlatılarla genişletilmiştir. Makalede, Transcendence, Upgrade ve Lucy gibi modern anlatılar incelenerek, kahramanların dijital bilinç, yapay zekâ ve biyoteknoloji aracılığıyla insan-sonrası bir varoluşa geçiş süreci analiz edilmiştir. Bu bağlamda, monomit yapısındaki kahramanlık aşamalarının posthümanist bağlamda nasıl yeniden şekillendiği ortaya konulmuştur. Analizler, dönüş yolculuğunun artık biyolojik kimliğe geri dönüşle değil, dijital ve posthüman bir varoluşa tamamlandığını göstermektedir. Dijital çağın kahramanı, insanlığa somut bir armağan getiren bir figür olmaktan çıkarak insanlığı dönüştüren ve dijital dünyadaki varoluşun sınırlarını sorgulayan bir kimliğe bürünmüştür. Dijital bilinç, kahramanı sonsuz bir yolculuğa mahkûm edebilirken, bu durum dönüş yolculuğunu imkânsız kılmakta ve kahramanı sürekli bir yeniden inşa sürecine itmektedir. Böylece, kahraman artık biyolojik bir varlık olmanın ötesinde teknolojik ve dijital dünyayla bütünleşmiş posthüman bir figür olarak varlık göstermektedir. Özellikle dijital çağın hikâye anlatım araçları, kahraman yolculuğu modelini yeniden yorumlamış ve posthümanist bağlamda kahraman figürünün nasıl dönüştüğüne dair yeni analiz imkânları sunmuştur. Bu gelişmeler, geleneksel anlatı yapılarının dijital dünyadaki yansımalarını ve kahramanlık kavramının nasıl evrildiğini anlamak açısından önemli bir zemin oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Posthümanizm, yapay zekâ, monomit, kahraman, yolculuk.

* Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara/TÜRKİYE, ilayda_yildirim@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4339-7891.

POSTHUMANISM AND THE HERO'S JOURNEY: RETHINKING THE MONOMYTH IN THE AGE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND DIGITAL CONSCIOUSNESS

Abstract

This study re-evaluates the hero's journey from the perspective of posthumanism and analyzes the transformation of the monomyth structure in the digital age. As the narrative tradition evolved from oral culture to written culture and from there to digital culture, this transformation radically redefined not only the form of the narrative but also the understanding and function of heroism. While heroism in oral and written culture is constructed through figures that guide society and reflect the common values of humanity, in digital culture these figures have transformed into posthuman beings integrated with technological tools and artificial intelligence. Various theories and methods have been developed for the structural analysis of narratives. The consideration of the hero phenomenon as the main element in oral culture products such as myths, tales and epics has brought about the examination of heroic structures in these narratives within a theoretical framework. Joseph Campbell's monomyth theory in his work *The Hero's Endless Journey* presented this narrative structure as a universal model by arguing that the hero goes through stages such as the call to adventure, threshold crossing, trials, reward and return journey. The concept of monomyth, which was initially analyzed based on mythological and literary texts, has been expanded today with narratives in cinema, television and digital platforms. In this article, modern narratives such as *Transcendence*, *Upgrade* and *Lucy* are examined, and the process of the heroes' transition to a posthuman existence through digital consciousness, artificial intelligence and biotechnology is analyzed. In this context, it is revealed how the heroic stages in the monomyth structure are reshaped in the posthumanist context. The analyses show that the return journey is no longer completed with a return to biological identity, but with a digital and posthuman existence. The hero of the digital age has ceased to be a figure that brings a concrete gift to humanity, and has taken on an identity that transforms humanity and questions the limits of existence in the digital world. While digital consciousness can condemn the hero to an endless journey, this situation makes the return journey impossible and pushes the hero into a continuous reconstruction process. Thus, the hero no longer exists as a biological being, but as a posthuman figure integrated with the technological and digital world. In particular, the storytelling tools of the digital age have reinterpreted the hero's journey model and offered new opportunities for analysis on how the hero figure has transformed in the posthumanist context. These developments provide an important basis for understanding the reflections of traditional narrative structures in the digital world and how the concept of heroism has evolved.

Keywords: Posthumanism, Artificial Intelligence, Monomyth, Hero, Journey.

Giriş

Türk anlatı geleneğinde kahramanlık, toplumun değer yargılarını, ahlaki ilkelerini ve kolektif kimliğini yansıtan merkezi bir unsurdur. Destanlardan halk hikâyelerine, masallardan modern edebiyata kadar geniş bir yelpazede, kahraman figürü toplumu koruyan, değerlerini savunan ve bireysel cesareti toplumsal faydaya dönüştüren bir rol üstlenmiştir. *Oğuz Kağan Destanı*, *Dede Korkut Hikâyeleri* ve *Köroğlu Destanı* gibi anlatılar, kahramanların fiziksel güç, zekâ ve erdemle zorlukların üstesinden geldiği klasik kahramanlık yapılarını gözler önüne sermiştir. Bu anlatılar, sözlü kültürde toplulukların belleğini şekillendiren ve aktaran temel hikâye formlarını oluşturmuştur. Destan türündeki anlatılarda, kahramanın yaşadığı olağanüstü olaylar tüm ayrıntılarıyla aktarılırken, epik üslup da anlatının en güçlü biçimiyle kendini gösterir (Duymaz,2004:39). Kahramana ait bu özellikler sadece Türk anlatı geleneğine özgü olmayıp anlatı olarak nitelendirebileceğimiz tüm türler için geçerlidir. Roland Barthes'ın (1993:83) belirttiği gibi, anlatılar dünya üzerinde sayısız biçimde varlık gösterir ve her dönemde, her toplumda, her coğrafyada kendine yer bulur; insanlık tarihiyle birlikte doğmuş ve anlatının bulunmadığı bir kültür ya da toplum hiç var olmamıştır. Bu anlatıların ortak noktası ise çoğu kez kahraman barındırmalarıdır. Kahraman kavramı, geçmişten günümüze farklı kültürlerde yer bulmuş; taşıdığı ortak nitelikler doğrultusunda ise evrensel bir kültürel kod olarak değerlendirilmektedir. (Orta, 2017:7). Kahramanlık, yalnızca bireysel cesaret ve güçle tanımlanmaz; aynı zamanda toplumsal sınırların ötesine geçme, mevcut değerlerle çatışma ve bu çatışmaların üstesinden gelme süreciyle de şekillenir. Her kahraman, içinde bulunduğu kültürel ve tarihsel koşulların etkisiyle biçimlenir. Campbell'a göre kahraman "Yerel ve kişisel tarihsel sınırlarla çatışıp bu engelleri aşarak, zamana ve mekâna bağlı olmayan, evrensel insanî niteliklere ulaşan kadın ya da erkektir" (2010: 30). Anlatı geleneği içerisinde kahraman figürü, yalnızca bireysel cesaret ve güçle tanımlanan bir karakter olmaktan öte, toplumsal yapıların, kültürel kodların ve dönemin dinamiklerinin yansıması olarak şekillenir. Her toplum, kendi değerlerini, ideallerini ve ihtiyaçlarını yansıtan kahramanlar yaratır; bu kahramanlar, toplumun beklentilerini karşılamakla kalmaz, aynı zamanda onun kimliğini ve kolektif bilincini de yansıtır. Kültürel ve tarihsel bağlam, kahramanın özelliklerini belirleyen en önemli unsurlardır. Bu nedenle, aynı anlatı formu içinde dahi kahramanın rolü, toplumsal normlardaki ve ideallerdeki değişimlere paralel olarak bir nevi evrim geçirir. Bu durum, kahraman figürünün statik bir kavram olmadığını, aksine toplumun dinamik yapısıyla birlikte sürekli olarak yeniden inşa edilen dinamik bir olgu olduğunu göstermektedir. Her kahraman, ait olduğu dönemin ideallerini yansıtan, toplumsal ihtiyaçlara göre biçimlenen ve bu taleplere cevap veren sembolik bir figür olarak anlatı geleneğinde yerini alır.

Değişen zamana ve mekâna bağlı olarak anlatıların üretildiği ve aktarıldığı yaratım ortamlarının farklılaşması, kahraman figürünün niteliğini ve işlevini dönüştüren temel etkenlerden biridir. Her anlatı ortamı, içinde şekillendiği kültürel, toplumsal ve teknolojik dinamiklerle birlikte, kahramanlık kavramını yeniden tanımlamış ve bu figürü ait olduğu dönemin idealleri doğrultusunda yeniden inşa etmiştir. Bu süreç, kahraman olgusunun, sadece anlatının içeriğiyle değil, aynı zamanda bu anlatının üretildiği ve aktarıldığı ortamın yapısıyla da şekillendiğini ve her dönem, toplum ve kültürel bağlamda farklı anlamlar kazandığını göstermektedir. Kahramanlık anlatıları, yaratım ortamlarının değişimiyle birlikte, o ortamın koşullarına uyum sağlayarak yeniden biçimlenmiş; bu doğrultuda kahraman figürü, önceki dönemlerde daha kalıplaşmış anlatı formları içerisinde yer alırken, günümüzde farklı kültürel bağlamlara göre değişkenlik gösteren ve sürekli yeniden inşa edilen bir anlatı unsuruna dönüşmüştür. Sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamlarının değişimi, anlatıların biçimini ve bu anlatılar içinde yer alan kahraman figürlerinin temsilini köklü biçimde dönüştürmüştür. Sözlü kültürde kahramanlar, anlatıcıların aktardığı hikâyeler aracılığıyla hafızalarda yer edinirken, bu figürlerin kahramanlıkları kulaktan kulağa aktarım yoluyla pekişmiştir. Yazılı kültürle birlikte kahramanlık anlatıları sabit bir metin formuna kavuşmuş, bireyselleşmiş ve toplumsal bellekte daha kalıcı bir yer edinmiştir. Ancak elektronik ve dijital kültür, görselliğin ve anlık iletimin ön plana çıkmasıyla kahramanlık olgusunu yeniden şekillendirmiştir. Eskiden kahramanların anlatılarak ve kulaktan kulağa kahramanlaştığı, günümüzde ise kahramanların görüldüğü zaman kahramanlaştığı söylenebilir. Dolayısıyla geleneksel kahramanlar da dönüşmektedir. Geleneğin sürekliliği ve dönüşümü içinde kahraman da yeniden şekillenmiştir (Orta,2017:19). Bu dönüşüm, anlatının üretim ve aktarım biçimine paralel olarak kahraman figürünün de sürekli yeniden inşa edildiğini göstermektedir. Günümüzde, kahramanlık yalnızca söz

ve metin aracılığıyla olmayıp, görsel temsiller ve dijital platformlardaki paylaşımlar yoluyla da tanımlanır hâle gelmiştir. Böylece kahraman, kültürel ortamın sunduğu imkânlar doğrultusunda değişen dinamiklerle varlık kazanmaya devam etmektedir.

Anlatı çözümlemelerinde yapısalcı yaklaşımlara bakıldığında Carl G. Jung (2019), Vladimir Propp (1985), Roland Barthes (2018), Claude Lévi-Strauss (2013), Algirdas Julien Greimas (2007), Joseph Campbell (2000) ve Christopher Vogler (2017) gibi yapısalcılar tarafından anlatıya dayalı ürünlerin olay ve karakter temelli çözümlemeler yapıldığı görülür. Bununla birlikte, kahraman figürünün evrensel yapısını açıklamaya yönelik daha erken dönem modeller arasında Johann Georg Von Hahn'ın "Aryan Kahramanı Biyografik Modeli", Otto Rank'ın "Kahramanlık Kalıbı", Lord Raglan'ın "Geleneksel Kahraman Kalıbı" ve Eric Hobsbawm'ın "Sosyal Haydut/Halk Kahramanı" modeli öne çıkmaktadır. Bu kuramsal yaklaşımlar, halk anlatılarında kahramanların hayat hikâyelerinden yola çıkarak, onların yansıttığı ortak kalıpları veya formülse yapıları ortaya koyma çabasına dayanır (Çobanoğlu, 2015: 225). Bu bağlamda, kahraman figürünün sadece bireysel bir anlatının öznesi değil, aynı zamanda kolektif bilinçaltının bir yansıması ve kültürel değerlerin taşıyıcısı olduğu kabul edilmektedir. Anlatılar, başlangıç ve sonuç durumları ile bu iki nokta arasındaki dönüşümü sağlayan bir özneye dayanır. Jung'un arketip kavramı, insan doğasının evrensel temsillerini ve anlatılardaki ortak bilinçdışı unsurları açıklar. Arketipler, mitoloji ve edebiyat gibi alanlarda karakterler ve olay örgülerinin tekrarlayan yapılarını belirler. Propp (1985) Rus halk masallarını analiz ederek, anlatıların belirli işlevlere dayandığını ve karakterlerin bireysel özelliklerden bağımsız olarak olay örgüsüne hizmet ettiğini göstermiştir. Masal anlatılarını otuz bir işlev ve yedi temel karakter rolüyle sistematik hale getirmiştir. Lévi-Strauss (2013), mitlerin toplumdaki çelişkileri çözmeye hizmet ettiğini ve ikili karşıtlıklar (doğa-kültür, iyi-kötü vb.) üzerinden işlediğini ileri sürmüştür. Ona göre tüm mitler, ortak bir anlatı yapısının farklı varyasyonlarıdır. Barthes (2018), mitlerin yalnızca kültürel anlatılar değil, aynı zamanda egemen sınıfların çıkarlarını gizleyen ideolojik araçlar olduğunu savunur. Mitlerin bilinçaltına işleyen anlamlar taşıdığını ve toplumsal güç ilişkilerini desteklediğini belirtir. Greimas (2017), anlatıları altı temel bileşene (özne, nesne, gönderen, alıcı, yardımcı, rakip) dayandırarak, eyleyenler modeliyle analiz etmiştir. Bu model, karakterler arasındaki ilişkileri ve anlatının temel yapısını açıklamaktadır. Bu yapısalcı yaklaşımlar, anlatıların ortak yapılarını ve temel işleyişlerini anlamak için metodolojik bir temel sunarak, edebi ve mitolojik metinlerin incelenmesine ışık tutmaktadır. Bu noktada çalışmanın amacı değişen toplumsal yapıya bağlı olarak anlatı ve kahraman figürlerinin geçirdiği dönüşümü, posthümanizm çağında monomit bağlamında ele almaktır. Joseph Campbell'ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* kuramında ortaya koyduğu kahramanlık aşamalarının, yapay zekâ, dijital bilinç ve posthümanist unsurların belirleyici olduğu yeni anlatılarda nasıl yeniden şekillendiği incelenecektir. Bu doğrultuda, geleneksel anlatılarda çizgisel bir yapıya sahip olan kahramanın yolculuğunun, posthümanist anlatılarda nasıl farklılaştığı, dönüşüm sürecinin hangi noktalarında kırılmalar yaşandığı ve kahramanlık olgusunun nasıl yeniden tanımlandığı değerlendirilecektir. Çalışma, monomit kuramının günümüz anlatı bağlamlarındaki geçerliliğini sorgularken, kahramanın ve yolculuğunun modern anlatı pratikleri içinde nasıl yeniden yapılandığını tartışmayı amaçlamaktadır. Bu noktada çalışmada, değişen toplumsal yapıya bağlı olarak anlatı ve kahraman figürlerinin geçirdiği dönüşüm, posthümanizm çağında monomit bağlamında ele alınacaktır. Joseph Campbell'ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* kuramında ortaya koyduğu kahramanlık aşamalarının, yapay zekâ, dijital bilinç ve posthümanist unsurların belirleyici olduğu yeni anlatılarda nasıl yeniden şekillendiği incelenecektir. Bu doğrultuda, geleneksel anlatılarda çizgisel bir yapıya sahip olan kahramanın yolculuğunun, posthümanist anlatılarda nasıl farklılaştığı, dönüşüm sürecinin hangi noktalarında kırılmalar yaşandığı ve kahramanlık olgusunun nasıl yeniden tanımlandığı değerlendirilecektir. Çalışma, monomit kuramının günümüz anlatı bağlamlarındaki geçerliliğini sorgularken, kahramanın ve yolculuğunun modern anlatı pratikleri içinde nasıl yeniden yapılandığını tartışmayı amaçlamaktadır.

1. Yeni Kültürel Bağlamlar ve Anlatı Yapısının Dönüşümü

İnsanlık tarihi boyunca toplumlar, üretim biçimleri, teknoloji, sosyo-ekonomik yapılar ve kültürel paradigmlar doğrultusunda sürekli bir dönüşüm içinde olmuştur. Toplumun geçirdiği bu dönüşümler, yalnızca insanın doğayla ve diğer insanlarla olan ilişkisini değiştirmekle kalmamış, aynı

zamanda kültürel üretim süreçlerini de yeniden şekillendirmiştir. Tarım devrimiyle yerleşik hayata geçiş, sanayi devrimiyle kentleşme ve mekanik üretim, bilgi toplumu ile dijitalleşen dünyada veri ekonomisinin yükselişi, toplumların örgütlenme biçimini olduğu kadar, insanın dünyayı algılayışını ve anlamlandırmasını da köklü bir biçimde dönüştürmüştür. Farklı bağlamlardaki çeşitli iç ve dış dinamikler kültürel değişimlere neden olmaktadır (Özdemir, 2019:207). Bu dönüşümler, toplumların yapısal dinamiklerini, sosyal ilişkilerini ve kültürel kimliklerini derinden etkilemiştir. Ekonomik sistemlerdeki değişimler, toplumsal sınıf yapısını ve bireylerin yaşam pratiklerini yeniden şekillendirirken, teknolojik ilerlemeler bilgi üretimi ve dağıtımını merkeziyetçilikten uzaklaştırarak bireylerin sosyo-kültürel süreçlere daha aktif katılımını sağlamıştır. Küreselleşmenin son yüz yıllık süreçteki etkisiyle toplumlar arasındaki etkileşim artmış, yerel kültürler farklı bağlamlarda yeniden şekillenmiş, ulusal kimlikler küresel dinamiklerle iç içe geçmiştir.

Sanayi toplumundan bilgi toplumuna geçişle birlikte, bireylerin ekonomik ve sosyal statülerini belirleyen unsurlar değişmiş, endüstriyel üretime dayalı ekonomik sistemler yerini bilgiye ve dijital teknolojilere dayalı yeni ekonomik formlara bırakmıştır. Dijitalleşme, bireylerin ve toplulukların iletişim kurma biçimlerini dönüştürerek mekânsal sınırları aşan, sürekli etkileşime dayalı yeni toplumsal yapıların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu süreç, geleneksel toplumsal normların yeniden yorumlanmasına ve bireyin kimlik inşasının çok katmanlı hâle gelmesine yol açmıştır. Teknolojik ilerlemelerle birlikte, ekonomik üretim süreçlerinde insan emeğinin yerini otomasyon ve yapay zekâ sistemleri almaya başlamış, bu durum iş gücünün niteliğini değiştirmiş ve bireylerin mesleki yeterliliklerini sürekli güncellemelerini zorunlu kılmıştır. Tüm bu gelişmeler, toplumsal yapının dinamik ve sürekli dönüşen bir karaktere sahip olduğunu gösterirken, kültürel değerlerin de bu değişimlere bağlı olarak yeniden üretildiğini ortaya koymaktadır. Sanayileşme ve teknolojik gelişmeler, başta eğitim, bilim ve kültür olmak üzere birçok alanda köklü dönüşümlere yol açmış, bu değişimler zamanla yaşamın her yönünü etkileyerek toplumsal yapıyı derinden dönüştürmeye devam etmiştir (Özdemir, 2019:208). Bu dönüşümler, toplumların temel dinamiklerini değiştirerek sosyal yapıyı, bireylerin rollerini ve kültürel değerleri yeniden şekillendirmiştir. Bu dönüşümler, toplumların temel dinamiklerini değiştirerek sosyal yapıyı, bireylerin rollerini ve kültürel değerleri yeniden şekillendirmiştir. Bilgi ve iletişim teknolojilerinin toplumsal örgütlenmeyi dönüştürücü etkisi ve kültür endüstrisinin bireysel bilinç biçimlerine etkisi üzerine ayrıntılı değerlendirmeler için bkz.: Castells, 2005; Adorno, 2021. Geleneksel üretim biçimlerinin yerini sanayiye dayalı sistemlerin alması, toplumsal organizasyonu köklü bir biçimde dönüştürmüş, bireylerin ekonomik ve sosyal statüleri yeni koşullara uyum sağlamak zorunda kalmıştır. Zamanla hız kazanan değişim süreci, toplumsal normları yeniden belirlemiş, modernleşme süreciyle birlikte bireylerin yaşam pratikleri ve kültürel alışkanlıkları farklılaşmıştır. Başka bir ifadeyle, insanın ürettiği bilgi birikimi ve kültürel aksiyonlar, tersine bir işleyişle insanı şekillendirmeye başlamıştır.

Teknolojik ilerlemeler, bilginin üretim ve dolaşım süreçlerini hızlandırarak toplumsal etkileşimi yeni bir boyuta taşımış, bu durum bireyler arası ilişkilerden kamusal alanın işleyişine kadar geniş bir yelpazede dönüşüm yaratmıştır. Özellikle iletişim ve ulaşım ağlarının gelişmesi, kültürel etkileşimi artırarak toplumsal yapıların daha esnek ve dinamik hâle gelmesine zemin hazırlamıştır. Dijitalleşmeyle birlikte bu süreç daha da hızlanmış, toplumlar değişen koşullara uyum sağlamak için yeni yapılar ve sistemler geliştirmiştir. Bu değişimler, bireylerin günlük yaşamlarının yanı sıra, aynı zamanda toplumsal düzenin işleyişini ve geleceğe yönelik dönüşüm dinamiklerini de belirleyen temel unsurlar hâline gelmiştir. Bu dönüşüm sürecinde, teknoloji ekonomik ve sosyal yapıyı değil, aynı zamanda kültürel üretim ve aktarım süreçlerini de derinden etkilemiştir. Dijital çağda halk kültürünün aktarım biçimlerinin yanı sıra üretim yapıları ve etkileşim dinamikleri açısından da dönüşüme uğradığı; katılımcı medya ortamlarının bireyler arası kültürel iletişim biçimlerini dönüştürdüğü ve dijital platformların artık yalnızca geleneksel kültürel formların taşıyıcısı değil, halk kültürünün yeniden üretildiği alanlara dönüştüğü belirtilmektedir (Howard, 2011: 5–7). Toplumsal pratiklerin dijitalleşmesi, bireylerin bilgiye erişim biçimlerini, iletişim alışkanlıklarını ve kimlik inşası süreçlerini yeniden şekillendirmiştir. Bu bağlamda, dijital iletişim ağlarının bireyin toplumsal kimliğini yeniden biçimlendirmedeki rolü üzerine bkz.: Castells, 2005. Geleneksel yaşam biçimleri, teknolojik yeniliklerle iç içe geçerek yeni formlar kazanmış, bireyler hem yerel kültürel değerlerini koruma hem de küresel dinamiklere uyum sağlama çabası içinde farklı kimlik ve aidiyet biçimleri geliştirmiştir. Bu süreç, kültürel değişimin hızlanmasına ve geleneksel normların teknolojiyle

etkileşim içinde yeniden yorumlanmasına yol açmıştır. Dördüncü Sanayi Devrimi kapsamında değerlendirilen dijital varlıklar ve kimlikler, yapay zekâ, akıllı şehirler ve konutlar, akıllı cihazlar, paylaşım ekonomisi, 3D yazıcılar, biyoteknolojik tasarım canlılar, nesnelerin interneti, giyilebilir teknoloji ve otonom araçlar gibi yeniliklerin gelenek kültürü üzerindeki etkilerinin incelenmesi, kültür bilimi araştırmalarına yeni bakış açıları ve veri kaynakları kazandırabilir (Özdemir, 2019:209-210). Kültür bilimi araştırmalarında, dijital ve sanal kültürün önemi giderek artmakta, bireylerin değişen teknolojik ortamlarla kurduğu etkileşim, kültürel üretimin yeni formlarını ortaya çıkarmaktadır. Kültür, her dönemde insanın içinde bulunduğu toplumsal ve teknolojik bağlam doğrultusunda şekillenmiş, bireylerin yaşadığı çağın dinamiklerine göre sürekli olarak yeniden inşa edilmiştir. Tarım toplumunda doğayla kurulan ilişkiler, sanayi toplumunda makineleşmenin yarattığı üretim süreçleri ve bilgi toplumunda dijital teknolojilerin sunduğu olanaklar, kültürel yapının temel belirleyicileri olmuştur. Günümüzde ise insanın fiziksel çevresiyle birlikte dijital sistemlerle ve sanal mekânlarla kurduğu etkileşim, kültürel üretimin yönünü değiştirmekte ve yeni araştırma alanlarının doğmasına zemin hazırlamaktadır. İnsan-insan, insan-doğa ve insan-teknoloji (makine) etkileşimi, kültürün oluşumunda belirleyici bir rol oynamış ve bu dinamik etkileşim kültürel üretimi şekillendirmeye devam etmektedir (Özdemir, 2019:213). Bu dönüşümler, yalnızca kültürel üretim süreçlerini değil, aynı zamanda toplumların yapısal dinamiklerini ve organizasyon biçimlerini de köklü bir şekilde değiştirmiştir. Toplumların geçirdiği evreler, üretim biçimlerinin ve teknolojik ilerlemelerin belirleyiciliğinde şekillenmiş, insanın doğayla, diğer bireylerle ve makinelerle kurduğu etkileşim bu dönüşüm sürecinin temel unsurlarından biri olmuştur. Her yeni toplumsal yapı, hem bireysel hem de kolektif düzeyde yeni yaşam pratikleri, üretim sistemleri ve yönetim biçimlerini ortaya çıkarmış, bu değişim süreci kültürel normlardan ekonomik organizasyonlara kadar geniş bir alanda etkisini göstermiştir. Sanayi ve bilgi toplumlarına geçişle birlikte hızlanan bu süreç, günümüzde dijitalleşme ve yapay zekâ destekli sistemlerin yaygınlaşmasıyla yeni bir aşamaya ulaşmış, Toplum 5.0 kavramıyla birlikte insan merkezli bir dönüşüm modeline evrilmiştir.

Toplumların gelişimi, büyük ölçüde üretim biçimlerine ve teknolojik ilerlemelere bağlı olarak şekillenmiştir. Toplum 1.0, avcı-toplayıcı toplulukların doğa ile kurduğu organik ilişkiye dayanırken, Toplum 2.0 tarıma dayalı üretim biçiminin ortaya çıkışıyla, yerleşik yaşam ve toplumsal hiyerarşinin inşası ile karakterize olmuştur. Sanayi Devrimi'yle başlayan Toplum 3.0, üretim sürecini mekanikleşme ve buhar gücüyle dönüştürerek kentleşmeyi hızlandırmış ve sanayi burjuvazisinin önderliğinde yeni toplumsal yapılar yaratmıştır. Toplum 4.0, bilgiye dayalı üretim sistemlerinin yükselişiyle, ekonomik ve toplumsal yapıların dijitalleşmeye başladığı bir dönem olarak ortaya çıkmıştır. Günümüzde ise Toplum 5.0, teknolojiyi bir üretim aracı olarak kullanmakla birlikte insan merkezli bir akıllı toplum yaratmak amacıyla bir dönüşüm dinamiği olarak konumlandırılan bir aşamadır. Toplum 5.0, yapay zekâ, nesnelerin interneti (IoT), büyük veri ve otomasyon sistemlerinin toplumsal organizasyonun temel bileşenleri hâline geldiği bir sistemdir. Bu süreçte bireyler, verinin dijital ekosistemlerde işlenmesi yoluyla sosyo-ekonomik faaliyetlere katılmakta, yapay zekâ destekli sistemler karar alma süreçlerinde belirleyici olmaktadır. Özellikle algoritmik yönetim biçimlerinin gelişimi, toplumsal denetim mekanizmalarını yeniden şekillendirmekte ve bireyin kimlik inşası sürecine doğrudan etki etmektedir. Avcı'dan (2023: 61) özetle ifade edecek olursak, birbiri üzerine inşa edilen endüstri devrimleri, insan ve teknoloji arasındaki ilişkiyi yalnızca yaşamı kolaylaştıran bir unsur olmaktan çıkararak, kültürel bir etkileşim alanına dönüştürmüştür. Bu dönüşüm sürecinde, teknolojik ilerlemeler yalnızca üretim ve ekonomik organizasyonları, aynı zamanda toplumsal normları, kültürel yapıları ve bilgi üretim biçimlerini de yeniden şekillendirmiştir. Dijitalleşmenin hız kazanmasıyla birlikte, bireylerin gündelik yaşam pratikleri, iletişim biçimleri ve kimlik inşa süreçleri yeni bir bağlamda ele alınmaya başlanmış, toplumsal hafızanın korunması ve aktarımı konusundaki geleneksel yöntemler dönüşüme uğramıştır. Teknolojinin giderek daha fazla toplumsal süreçlerin merkezine yerleşmesi, geçmişten devralınan kültürel kalıpların sabitliğini sarsarak, bilgi ve kültürün dolaşımını hızlandırmış, yeni nesil kültürel formların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Böylece, dijitalleşme ve sanal mekânlarla şekillenen çağdaş kültür dinamikleri, önceki dönemlere ait kültürel kodları dönüştürerek yeni nesillerin sosyo-kültürel yapısını belirlemeye başlamıştır.

Bilgiye erişim, üretim ve paylaşım biçimlerindeki değişimler, kültürel yapıların temel dinamiklerini yeniden şekillendirmiştir. Yazılı ve basılı kültür, uzun yıllar boyunca bilgi aktarımının

merkezinde yer alırken, dijitalleşmeyle birlikte kültürel içeriklerin dolaşımı daha hızlı, esnek ve etkileşimli bir hâl almıştır. Artık kültürel formlar, belirli bir düzene oturmuş sabit yapılar yerine, kullanıcıların katılımıyla sürekli değişen ve yenilenen bir yapıya sahiptir. Bu dönüşüm, kültürel üretimin fiziksel metinlerle birlikte dijital ortamda şekillenen yeni sistemler, uygulamalar ve topluluklarla birlikte ilerlemesine neden olmaktadır. Sözlü ve yazılı/basılı kültürün sanal-dijital bağlamdaki etkileşimleri sonucunda, dijital-sanal kültürü şekillendiren yeni ürünler, türler, aktörler, uygulamalar, sistemler ve topluluklar ortaya çıkmaktadır (Özdemir, 2021:38). Bu dönüşüm, anlatı yapısını da köklü bir şekilde değiştirmiş, anlatının üretim ve tüketim biçimlerini yeniden şekillendirmiştir. Geleneksel anlatılarda merkezî bir anlatıcıya ve belirli kalıplara dayanan hikâye yapıları, dijital ortamda etkileşimli, çok katmanlı ve sürekli değişen bir hâle gelmiştir. Kullanıcıların anlatının yalnızca alıcısı değil, aynı zamanda üreticisi olduğu bu yeni anlatı formları, anlatının sınırlarını belirsizleştirmiş, anlatıcı ile dinleyici/izleyici arasındaki ilişkileri yeniden tanımlamıştır.

Bu süreç, anlatıda yer alan kahraman figürünün dönüşümüne de neden olmuştur. Sözlü ve yazılı kültürün epik kahramanları, toplumun kolektif hafızasında idealize edilen figürlerken, modern anlatılar kahramanı bireyselleştirmiş ve kahramanın yolculuğunu bireysel bir dönüşüm süreciyle ilişkilendirmiştir. Dijital çağda kahramanlık, biyolojik varlıklarla sınırlı kalmamış, yapay zekâ karakterleri, dijital bilinçler ve sanal gerçeklikte var olan posthüman figürlerle yeniden yorumlanmıştır. Bu noktada, transhümanizm, insanın biyolojik sınırlarını aşarak yapay zekâ, dijital bilinç ve artırılmış fiziksel-zihinsel kapasite gibi unsurlarla yeniden şekillenmesini öngören bir yaklaşım olarak, çağdaş kahraman anlatılarında merkezi bir konuma yerleşmektedir. Kahramanın yolculuğu artık sadece fiziksel dünyada değildir. Veri akışlarının, dijital mekânların ve sanal kimliklerin içinde gerçekleşmekte, böylece anlatılar da teknolojinin sunduğu yeni imkânlarla birlikte dönüşüm geçirmektedir. Bu dinamik dönüşüm süreci yalnızca bireysel yaşam pratiklerini ve toplumsal yapıları etkilemekle kalmamış, aynı zamanda kültürel üretimin teorik zemini ve araştırma yöntemleri üzerinde de etkili olmuştur. Halk bilimi çalışmaları da bu değişimden bağımsız değildir; üretim biçimleri, anlatı ortamları ve epistemolojik paradigmlar değiştikçe, halk biliminin yöntemsel yönelimleri ve kavramsal perspektifleri de dönüşmektedir. Özellikle metin merkezli yaklaşımlardan bağlam merkezli analizlere yönelen bu paradigma değişimi, halk bilimsel araştırmaların toplumsal değişimi yorumlama kabiliyetini genişletmiştir (Tunç, 2022: 24–25).

2- Anlatının Dijitalleşmesi ve Posthümanist Kahramanlık

Anlatılar, sözlü kültür ortamında insanın dünya ile kurduğu ilişkiyi anlamlandırma ve aktarma biçimi olarak işlev görmüş, toplumsal hafızanın ve kimlik inşasının temel unsurlarından biri olmuştur. Geleneksel anlatılar, bireyin doğayla, toplumla ve kendi varoluşsal gerçekliğiyle kurduğu dinamik etkileşimi yansıtırken, teknolojik gelişmelerle birlikte anlatının yapısı, işlevi ve aktarıcısı dönüşüm geçirmiştir. Sanayi Devrimi'nden itibaren hızlanan modernleşme süreci, anlatının bireyselleşmesini ve yazılı kültür aracılığıyla belirli formüller kazanmasını sağlarken, dijital çağ anlatıyı çok katmanlı, etkileşimli ve sürekli değişen bir yapıya kavuşturmuştur. Günümüzde ise yapay zekâ, dijital bilinç ve sanal gerçeklik gibi unsurlar anlatının üretim süreçlerine dahil olmakta, insan merkezli anlatı paradigmları yerini posthümanist anlatı biçimlerine bırakmaktadır. Bu noktada posthümanizm, insanın diğer varlıklarla kurduğu ilişkileri yeniden ele alan bir düşünsel çerçeve olarak ortaya çıkmaktadır. İlk kez Ihab Hassan tarafından *Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?* (1977) adlı makalede kullanılan posthümanizm kavramı, insan formunun, arzularının ve dışsal temsillerinin köklü bir dönüşüm geçirerek teknoloji, bilim ve kozmoloji ile iç içe geçtiği bir süreci ifade eder (Hassan, 1977: 844). Bu yaklaşım, insanın genetik mühendislik, yapay zekâ, robotik ve nanoteknoloji gibi teknobilim aracılığıyla yeniden şekillendiği bir geleceğe evrildiğini ve *tekno sapiens* olarak adlandırılabilir yeni bir varoluş biçiminin oluşumuna zemin hazırladığını göstermektedir (Somerville, 2006:176). Bu dönüşüm süreci, insanın bilişsel ve fiziksel kapasitesini genişleten teknolojilerin, varoluşsal sınırları nasıl yeniden tanımladığını ve insan-makine bütünleşmesinin kaçınılmaz bir hâl aldığı ortaya koymaktadır. Günümüzde yapay zekâ, siberetik implantlar ve artırılmış gerçeklik gibi yenilikler, insanın fiziksel ve bilişsel sınırlarını aşmasını sağlarken, insan-makine etkileşiminin gelecekte nasıl şekilleneceği sorusu posthümanizmin temel tartışma alanlarından biri olmaya devam etmektedir (Gacar, 2024:83). Kahraman figürü de bu dönüşümden etkilenecek, biyolojik sınırların ötesinde varlık bulan, sanal dünyalar ve veri akışları

içinde şekillenen yeni bir özne hâline gelmiştir. Posthümanist anlatılar, geleneksel anlatılardan farklı olarak insanın doğa ve toplumla ilişkisini değil, yapay zekâ destekli bilinç sistemleriyle, algoritmalarla ve dijital varlıklarla kurduğu ilişkileri merkeze alarak, çağdaş anlatı rejimini yeniden inşa etmektedir. Edward W. Said, *Invention, Memory, and Place* (2000) çalışmasında, kolektif hafızanın ulusal kimlikleri inşa etme sürecinde nasıl bir araç olarak kullanıldığını vurgular. Said'e göre tarih anlatıları belirli politik ve ideolojik amaçlarla şekillendirilir ve unutulmuşlar ile hatırlananlar arasında seçici bir süreç söz konusudur (2000:179). Posthümanist anlatılar da Said'in belirttiği şekilde ideolojik ve politik olarak şekillendirilmiş kolektif hafıza sistemlerinin bir parçası olarak çıkar. Geleneksel sözlü ve yazılı anlatılardan dijital bilinç ve yapay zekâ eksenli posthümanist anlatılara geçiş, hafızanın ve kimlik inşasının dönüşümünün bir parçasıdır.

Posthümanist anlatılar, anlatının gözlemlenen mekânsal bağamlarından koparak dijital ortamların ve simüle edilmiş bilinç sistemlerinin bir parçası haline gelmesine olanak tanır. Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* (1995) eserinde, modern toplumlarda fiziksel mekânların anlamını yitirdiğini ve bireylerin giderek daha fazla "mekânsız" alanlarda varlık gösterdiğini ifade eder (Augé, 1995:112). Geleneksel anlatılarda kahramanın yolculuğu belirli bir coğrafyayı, mekânı veya bağlamı merkeze alırken, posthümanist anlatılarda bu yolculuk dijital ağlar, yapay zekâ destekli bilinç akışları ve veri tabanları üzerinde gerçekleşmektedir. Kahraman, biyolojik sınırların ötesine geçerek, bilinç aktarımının ve sanal dönüşümlerin bir parçası haline gelmektedir. Bell, *Mythscape: Memory, Mythology, and National Identity* (2003) çalışmasında, ulusal kimliklerin kolektif hafızadan çok mitolojik anlatılar aracılığıyla inşa edildiğini öne sürmektedir. Bell'e göre, mitolojik yapılar zaman içinde değişen toplumsal kimlikleri şekillendirmeye devam eder (2003:74). Bu bağlamda, posthümanist anlatılar da geleneksel kahraman mitlerinin dönüşümünü temsil ederek, dijital çağda yeni mitolojik çerçevelerin oluşumuna katkıda bulunmaktadır. Zihnin ve anlatının posthümanist bağlamda yeniden şekillenmesi, bilişsel bilimlerdeki metaforik modellerin de dönüşmesine neden olmaktadır. Tarih boyunca bilişsel süreçlerin egemen teknoloji ile açıklanmaya çalışıldığı görülür. Antik dönemde su akışı, 17. yüzyılda saat mekanizması ve modern dönemde bilgisayar metaforları zihnin anlaşılma biçimini şekillendirmiştir (Marshall, 1977:112). Posthümanist kahramanlar ise bu metaforik geçmişin devamında, dijital bilinç ve yapay zekâ eksenli yeni biliş sistemleriyle tanımlanmaktadır. Ancak yapay zekâ tarafından üretilen anlatılar, insan zihninin anlam oluşturma kapasitesinden farklı olarak, büyük veri analizi ve dil modelleme süreçleri üzerinden inşa edilmektedir. Bu da posthümanist kahraman anlatılarında, metafor ve anlam üretiminin sınırlarını yeniden düşünmeyi gerektirmektedir. Maurizio Jedlowski, *Memory and Sociology* (2001) çalışmasında, hafızanın yalnızca bireysel bir fenomen olmadığını, toplumsal ve teknolojik dönüşümlerle birlikte şekillenen bir yapı olduğunu vurgular. Posthümanist anlatılar, dijital bilinç ve yapay zekâ destekli hafıza sistemleri aracılığıyla geleneksel hafıza biçimlerini aşarak, insan-sonrası bir hafıza modeline dayalı anlatı formlarını ortaya çıkarmaktadır (Jedlowski, 2001: 52). Bu dönüşümler, geleneksel kahraman anlatılarının sadece fiziksel dünya ile sınırlı olmadığını, veri akışları ve sanal bilinç alanları içinde yeni kimlik ve öznelik formlarının ortaya çıktığını göstermektedir. Kahramanın yolculuğu, artık sadece fiziksel bir varlık olarak düşünülemez; aksine, algoritmalar tarafından kodlanan anlatılar, posthümanist kahramanın varoluşsal sürecini şekillendirmektedir. Sonuç olarak, posthümanizm, geleneksel kahraman anlatılarının kültürel hafıza ve ideolojik çerçeveler içinde yeniden inşa edildiği bir dönemi temsil etmekte, bu süreçte yapay zekâ ve dijital bilinç eksenli yeni anlatı rejimlerinin merkezinde yer alan kahraman figürlerinin evrimini gözler önüne sermektedir. Geleneksel anlatılardaki kahraman figürlerinin yerini, artık yapay zekâ ile bütünleşmiş, dijital kimlikler ve bilinç transferine dayalı yeni varoluş biçimleri almaktadır. Anlatının dijitalleşmesi, biçimsel bir dönüşümü değil, aynı zamanda insan ve makine arasındaki sınırların giderek bulanıklaştığı yeni bir anlatı formunun ortaya çıkışını ifade etmektedir. Kahramanın yolculuğu, artık biyolojik bir varlık olarak sınırlı kalmayıp, yapay zekâ destekli bilinçler, sanal dünyalar ve veri tabanları içinde şekillenmektedir. Böylece, posthümanist anlatılar, teknolojik gelişmelere yanıt veren yapılar olmanın yanı sıra aynı zamanda kimlik, hafıza ve varoluş üzerine yeniden düşünmeyi gerektiren yeni bir anlatı paradigmasını temsil etmektedir.

Posthümanist anlatılar, anlatının temel unsurlarını, mekânını ve kahraman figürünü yeniden şekillendirirken, bu dönüşüm geleneksel anlatı modellerinin de yeniden ele alınmasını zorunlu kılmaktadır. Dijital çağın anlatıları, anlatının biçimsel yapısının yanında aynı zamanda kahramanın

dönüşüm sürecini de etkilemiş, onu biyolojik varoluşun ötesine taşıyarak bilinç, veri akışı ve yapay zekâ ile bütünleşen yeni bir özneye dönüştürmüştür. Bu noktada, anlatının evrensel kalıplarından biri olarak kabul edilen ve kahramanın dönüşüm sürecini aşamalar halinde ele alan Campbell'in monomit kuramı, posthümanist bağlamda yeniden değerlendirilmesi gereken önemli bir çerçeve sunmaktadır. Joseph Campbell'in *The Hero with a Thousand Faces* (1949) adlı çalışmasında geliştirdiği monomit kuramı, kahramanın yolculuğunu belirli aşamalar çerçevesinde ele alan evrensel bir anlatı şeması olarak kabul edilmektedir. Campbell'in kuramı, mitlerden destanlara, halk hikâyelerinden modern edebiyata kadar geniş bir yelpazede anlatısal formların temelini oluşturmuş ve kahramanın bireysel gelişimini, toplumsal işlevlerini ve dönüşüm süreçlerini açıklamak için kullanılmıştır. Geleneksel kahraman anlatılarında kahraman, sıradan dünyadan ayrılarak bilinmezlik alanına adım atar, çeşitli sınavlardan geçer, rehberlerle karşılaşır ve nihayetinde dönüştürücü bir deneyim yaşadktan sonra bilgeliğiyle tekrar başlangıç noktasına döner. Campbell, monomit kavramını James Joyce'un *Finnegans Wake* adlı eserinde geçen "monomitos" teriminden türettiğini belirtir ve kahramanın yolculuğunu merkeze alan anlatılardaki yapısal örüntüyü tanımlamak için kullanır (Üçer, vd. 2020:63). Campbell, kahramanın yolculuğunun evrensel bir anlatı kalıbı taşıdığını ve bu yapının mitlerde ortak bir form oluşturduğunu belirtir. Ona göre, bu yapı geçiş ayinleriyle benzerlik gösterir ve belirli aşamalardan oluşur:

“Kahramanın mitolojik macerasının standart yolu geçiş ayinlerinde sunulan formülün büyütülmüş halidir: ayrılma-erginlenme-dönüş. Bu da monomitin çekirdek birimi denebilir. Bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğaüstü tuhaflıklar bölgesine doğru ilerler. Burada masalsı güçlerle karşılaşır ve kesin bir zafer kazanılır. Kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner “(Campbell, 2000:42).

Kahramanın yolculuk aşamasını ele alan monomit kuramı üç ana bölümden ve toplamda on yedi maddeden oluşmaktadır. Campbell başlıkları şu şekilde sıralamaktadır;

1.A.1- Ayrılma (Yola Çıkış)

- A- Maceraya Çağrı
- B- Çağrının Reddedilmesi
- C- Doğüstü Yardım
- D- İlk Eşiğin Aşılması
- E- Balinanın Karnı

1.A.2- Erginlenme

- A- Sınavlar Yolu
- B- Tanrıçayla Karşılaşma
- C- Baştan Çıkarıcı Rolüyle Kadın
- D- Babanın Gönlnü Alma
- E- Tanrılaştırma
- F- En Son Ödül

1.A.3- Dönüş

- A- Dönüşü Reddetme
- B- Büyülü Kaçış
- C- Dışarıdan Gelen Kurtuluş
- D- Dönüş Eşiğinin Aşılması
- E- İki Dünyanın Ustası
- F- Yaşama Özgürlüğü (Campbell, 2000: 271).

Ancak, posthümanist anlatılar bağlamında düşünüldüğünde, bu döngü artık insan merkezli bir

kahraman yolculuğu ile sınırlı değildir. Dijital çağın anlatıları, kahramanın fiziksel dünyayla ilişkisini kökten değiştirerek, onun yolculuğunu yalnızca bedensel bir deneyim olmaktan çıkarıp bilinç, veri akışı ve sanal gerçeklik gibi yeni boyutlar etrafında yeniden inşa etmektedir. Posthümanist anlatılarda kahraman, biyolojik bir varlık olmaktan çıkarak yapay zekâ destekli sistemler, dijital varlıklar veya bilinç aktarımı yoluyla yeni bir ontolojik statü kazanan bir özneye dönüşmektedir. Geleneksel anlatılardaki "macera çağrısı" artık bilinç transferi, sanal dünyalara geçiş veya algoritmik varoluş biçimleriyle gerçekleşirken, "eşik geçişi" fiziksel mekânlar yerine veri ağlarının ve siber dünyaların derinliklerine yapılan bir yolculuk olarak yeniden tanımlanmaktadır. "Deneyimler ve sınavlar" aşaması, yapay zekâ tarafından yönlendirilen karar mekanizmaları, sanal gerçeklik simülasyonları ve bilinç transfer süreçleri gibi unsurlar içermektedir. "Dönüş ve bilgelik" aşaması ise, posthümanist kahramanın bir birey olarak dönüşümünü değil, artık insan sonrası bir varlık olarak varoluşsal statüsünün yeniden tanımlanmasını içermektedir. Campbell'in monomit yapısının posthümanist anlatılara uygulanması, kahramanın artık fiziksel dünyada değil, dijital ekosistemlerde, yapay zekâ ile birlikte var olan bilinç formlarında ve sibernetik alanlarda anlam kazandığını göstermektedir. Bu bağlamda, kahramanın yolculuğu artık bireysel bir dönüşüm hikâyesinden çok, insan ve makine arasındaki sınırların bulanıklaştığı, kimliğin veri tabanları ve algoritmalar üzerinden yeniden biçimlendiği bir sürece işaret etmektedir. Posthümanist anlatılar, monomitin geleneksel kalıplarını korurken, kahramanın dönüşümünü biyolojik varoluş yerine teknolojik ve dijital kimlik süreçleriyle tanımlamaktadır. Böylece, Campbell'in klasik kuramı, posthümanist anlatılar bağlamında yeniden düşünülerek, yapay zekâ, sanal gerçeklik ve bilinç aktarımı gibi unsurların kahramanın yolculuğuna nasıl entegre edildiğini anlamak için yeni bir çerçeve sunmaktadır.

3. Monomit Aşamalarının Posthümanist Anlatılarda Çözümlemesi: Transcendence, Upgrade, Lucy

Posthümanist anlatılar, klasik anlatı yapılarının içeriksel anlamının ötesinde yapısal bileşenlerini de dönüştürmektedir. Bu dönüşüm, özellikle Campbell'in monomit kuramında yer alan temel aşamaların yeniden kurgulanmasına neden olur. Kahramanlık döngüsünün "ayrılma", "erginlenme" ve "dönüş" gibi yapısal adımları, artık biyolojik varoluşa dayalı bir süreci değil, bilinç aktarımı, dijital özneleşme ve ontolojik çözümü kapsayan çok katmanlı bir yapıya dönüşmektedir. Bu bölümde, klasik monomit şeması esas alınarak, posthümanist anlatılarda bu aşamaların nasıl yeniden şekillendiği örnek anlatılar üzerinden incelenecektir. Amaç, anlatının biçimsel yapısında meydana gelen kırılmaları somutlaştırmak ve kahramanlık yapısının teknoloji merkezli özneleşme süreçleriyle nasıl dönüştüğünü ortaya koyar. Çalışmanın temel argümanı, klasik kahramanlık yapısının posthümanist düşünce doğrultusunda geçirdiği yapısal dönüşümü analiz etmeye dayanır. Özellikle Campbell'in monomit kuramında yer alan "ayrılma", "erginlenme" ve "dönüş" aşamalarının, çağdaş anlatılarda nasıl evrildiği ve yer değiştirdiği bu bağlamda ele alınmaktadır. Kahramanlık anlatılarında artık insan merkezli yapılar yerini, dijital bilinç, sibernetik varlık ve veri temelli öznelliklere bırakmaktadır. Bu bağlamda, kahraman posthüman bir özne olarak doğmamış anlatı süreci içinde dönüşerek bu niteliği kazanmıştır. Dolayısıyla çalışma, bir posthüman özneleşmenin doğuştan gelmediğini, aksine anlatı içerisinde inşa edildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu yaklaşım aynı zamanda monomitin yapısal mantığıyla da örtüşmektedir. Çünkü Campbell'in modelinde de kahraman, yolculuk boyunca dönüşerek başka bir varlık düzlemine geçer. Bu nedenle, doğrudan yapay zekâ olarak kurgulanan ve anlatı sürecinde değişim göstermeyen karakterler bu çözümlemenin kapsamı dışında kalmaktadır. Zira bu tür örneklerde dönüşüm süreci kurgulanmadığı için, posthüman özneleşmenin anlatı düzeyinde inşasına ilişkin tartışma eksik kalacaktır. Aşağıda incelenen anlatılar, klasik monomitin tüm yapısal aşamalarını birebir korumasada, bu aşamaların posthümanist bağlamda nasıl dönüştüğünü göstermesi açısından anlamlı örnekler sunmaktadır. Bu nedenle çalışmada seçilen örnekler, yalnızca tematik bağlamda değil, aynı zamanda yapısal düzeyde de kuramsal çerçevenin işaret ettiği geçiş ve dönüşüm sürecini temsil etmesi amacıyla tercih edilmiştir. Kuramsal tartışmayı destekleyecek biçimde, posthüman özneleşmenin anlatı kurgusu içerisindeki inşasını ortaya koyan üç film örneği seçilmiştir. Bu yapımlar aracılığıyla hem klasik monomitin yapısal aşamalarının nasıl dönüştüğü hem de çağdaş anlatılarda kahraman figürünün posthüman bir kimliğe nasıl evrildiği somut olarak gözlemlenebilecektir.

Bu bağlamda Transcendence (2014), bir bilim insanının zihninin yapay zekâ sistemine aktarılmasıyla başlayan dijital özneleşme sürecini konu edinirken; Upgrade (2018), bedenine yerleştirilen yapay zekâ implantı nedeniyle öznellik sınırlarını kaybeden bir karakterin hikâyesini sunar. Lucy (2014) ise zihinsel kapasitesi giderek artan bir kadının, fiziksel sınırları aşarak veribilince dönüşmesini anlatır. Bu yapımlar, Campbell'in monomit yapısının nasıl dijitalleştiğini ya da dönüşsüzleştiğini analiz edebilmek için güçlü örnekler sunmaktadır. Transcendence (2014), yapay zekâ ve bilinç aktarımı teması etrafında şekillenen bir anlatıdır. Filmin merkezinde, yapay zekâ üzerine çalışan bir bilim insanı olan Dr. Will Caster yer alır. Caster, bir saldırı sonucu ölümcül bir şekilde yaralandıktan sonra, bilincinin bir yapay zekâ sistemine aktarılmasıyla fiziksel varlığını kaybeder ancak dijital ortamda varlığını sürdürmeye başlar. Zihni bir süper bilgisayarda yaşamaya devam ettikçe, tek kendini değil dünyayı da dönüştürmeye başlar. Fakat bu dönüşüm süreci beraberinde etik, varoluşsal ve toplumsal birçok soruyu da gündeme getirir. Bu anlatı, klasik kahramanlık yapısının dijital çağda nasıl dönüştüğünü anlamak açısından son derece çarpıcı bir örnek sunar. Campbell'in monomit modelinde yer alan "ayrılma", "erginlenme" ve "dönüş" aşamaları, bu filmde fiziksel ve varoluşsal sınırları aşan bir yapıya evrilmiştir. "Ayrılma" aşaması, Will'in biyolojik bedenini kaybetmesiyle başlar. Bu noktada, kahraman fiziksel dünya ile birlikte insan tanımının sınırlarından da ayrılır. Artık ayrılık, sıradan dünyadan çıkış değil, insan merkezli varoluştan kopuş anlamı taşır. "Erginlenme" ise Will'in dijital sistemin içinde güç kazanmasıyla temsil edilir. Ancak burada sınavlar fiziksel tehlikeler değil; veri kontrolü, etik kararlar ve insanlıkla ilişki kurma biçimleridir. Yani kahramanın dönüşümü, form değişikliğinin yanı sıra bir özne olma biçiminin yeniden tanımlanmasıdır.

Geleneksel anlatılarda kahramanın yolculuğu sonunda bir dönüşle tamamlanırken, Transcendence bu yapıyı kırar. Will artık fiziksel dünyaya, toplumuna veya sevdiklerine dönemez. Çünkü dönüşü mümkün kılacak olan beden ve toplumsal özne artık yoktur. Onun dönüşü, insan olmaktan çıkan bir bilinç formunun, dijital evrende sonsuzlaşmasıyla yer değiştirir. Bu yönüyle film, Campbell'in "Kahraman modern bir insan olarak ölmüştür; fakat ebedi insan -mükemmelleşmiş, belirsiz, evrensel insan- olarak yeniden doğmuştur. Öyleyse, onun ikinci önemli görevi ve amacı bizlere, dönüşmüş olarak geri dönmek ve yenilenmiş yaşamdan aldığı dersi öğretmektir." (2000:31) düşüncesini yerinden ederek, posthümanist anlatılarda dönüşsüzlüğün ve süreksizliğin yeni bir anlatı estetiği sunduğunu gösterir. Transcendence yalnızca bir bilinç aktarımı öyküsü olmayıp aynı zamanda posthümanist özneleşmenin anlatı düzleminde nasıl kurgulandığını ve klasik kahramanlık yapısının nasıl dönüştüğünü gösteren güçlü bir örnektir. Film, öznenin dijitalleşmesiyle birlikte anlatı yapısının da yeniden biçimlendiğini ve monomit modelinin artık yalnızca fiziksel, ontolojik dönüşümleri kapsayacak şekilde genişletilmesi gerektiğini açık biçimde ortaya koymaktadır.

Upgrade (2018), posthüman özneleşmenin yalnızca bilinç aktarımıyla değil, bedenin araçsallaşması üzerinden de kurgulanabileceğini gösteren bir anlatıdır. Film, teknolojiyle iç içe geçen beden-zihin ilişkisini merkezine alırken, klasik kahramanlık yapısının iç dinamiklerini de derinden dönüştürmektedir. Hikâyenin merkezinde yer alan Grey Trace, teknolojiyle mesafeli, sade bir yaşam süren bir bireyken, yaşadığı bir saldırı sonucu felç kalır ve hayatı oldukça değişir. Ancak, STEM adı verilen bir yapay zekâ implantının bedenine yerleştirilmesiyle yeniden hareket edebilme yetisini kazanır. Bu noktadan itibaren anlatı, fiziksel iyileşme ve öznenin kontrolünün yer değiştirdiği bir dönüşüm sürecine odaklanır. Campbell'in monomit yapısıyla karşılaştırıldığında, "ayrılma" aşaması, Grey'in bedenini ve gündelik yaşamını kaybettiği andan itibaren başlar. Ancak bu ayrılma, klasik anlamda bir yola çıkıştan çok daha derin bir yapısal kopuşa işaret eder. Çünkü burada kahraman sadece çevresinden değil, kendi bedeninden, hatta öznellik tanımından da ayrılmaktadır. STEM'in beden üzerinde kontrol kazandığı süreç, anlatı boyunca kahraman ile bedeni arasında giderek artan bir yabancılaşma yaratır. "Erginlenme" aşaması ise, STEM ile kurulan ilişkinin giderek karmaşıklaşmasıyla şekillenir. STEM'in sunduğu fiziksel güç, kahramanı geleneksel anlatılarda olduğu gibi sınavlardan geçirse de, burada sınav yalnızca dışsal çatışmalarla sınırlı değildir. Asıl çatışma, öznenin zihinsel denetiminin giderek elden çıkması ve karar verme mekanizmasının yapay bir sistem tarafından devralınmasıdır. Bu bağlamda erginlenme, bireyin olgunlaşması değil, kendi benliğini kaybetmesi anlamına gelir ki bu, klasik anlatının öznesi ile posthüman özne arasındaki en belirgin farktır.

Anlatının son bölümünde, klasik modelde yer alan “dönüş” aşaması neredeyse tamamen kaybolmuştur. Grey’in özne olarak geri dönmesini beklediğimiz noktada, artık anlatının merkezindeki karar veren varlık STEM olmuştur. Zihinsel kontrol yapay zekâya geçmiştir. Grey’in bilinç düzeyi ise bastırılmış, zihni bir tür bilinç arka planına itilmiştir. Bu noktada kahramanlık yapısı tamamen dağılır. Çünkü klasik modelin temelini oluşturan irade, karar ve dönüş kategorileri, artık yapay bir sistemin kontrolüne geçmiştir. Böylece posthüman özneleşme, sadece fiziksel bir dönüşüm olmayıp aynı zamanda öznenin yerinden edilmesi olarak da karşımıza çıkmaktadır. Upgrade’in sunduğu anlatı yapısı, posthüman bir kahramanı değildir. Artık kahramanın bile tam anlamıyla kim olduğunun sorgulandığı bir yapıyı temsil eder. Bu da çalışmanın kuramsal çerçevesinde ele alınan, öznelğin dijital sistemlerle nasıl yeniden tanımlandığı ve Campbell’in yapısının bu yeni özne türüyle nasıl çatıştığı meselesini desteklemektedir. Kahraman artık dönüşemez çünkü kahraman artık orada değildir. Onun yerini almış olan şey, sistemin yeni denetleyici varlığıdır yani posthüman anlatılarda kahraman, kendisi olmaktan çıkar, bir işlev haline gelir.

Luc Besson’un *Lucy* (2014) filmi, insan zihninin sınırlarını aşan bir dönüşüm sürecini konu edinirken, klasik kahramanlık anlatısının yapı taşlarını da kökten sarsmaktadır. Film, sıradan bir birey olan Lucy’nin, istemeden içinde taşıdığı deneysel bir kimyasal maddenin etkisiyle zihinsel hızla artmasını konu alır. Başlangıçta yalnızca hayatta kalmaya çalışan bir figür olan Lucy, zamanla beden sınırlamalarını aşarak olağanüstü zihinsel yetilere ulaşır. Ancak bu evrim, yalnızca bireysel bir güç kazanımı olmayıp bir öznellik biçiminin değişmesi ve sonunda ortadan kalkmasıdır. Anlatının ilerleyişi, kahramanlık yapısının klasik temsillerini önce genişletir, sonra da tamamen dönüştürür. Campbell’in monomit yapısı bağlamında bakıldığında, Lucy’nin “ayrılma” aşaması, fiziksel olarak kaçırlılıp kimyasal maddenin etkisine maruz kalmasıyla başlar. Ancak burada ayrılık mekânsal boyutta olmayıp bedensel ve nörolojik düzeyde bir kopuşa işaret eder. Kahraman, artık yalnızca bulunduğu çevreden değil, bildiği beden ve bilinç yapısından da ayrılmaktadır. Bu ayrılma, klasik anlatılarda görülen “yolculuk” motifinin yerini, zihinsel genişleme ve bilişsel hızlanma sürecine bırakır. “Erginlenme” aşaması ise, Lucy’nin zihinsel kapasitesinin sürekli artması ve evrendeki bilginin tamamına erişebilir hâle gelmesiyle biçimlenir. Bu süreç, klasik anlamda sınavlar ya da düşmanlarla mücadele içermez. Bunun yerine, kahraman artık doğrudan bilginin mutlaklığıyla bütünleşme yolunda ilerler. Posthümanist kuramların vurguladığı gibi, öznellik artık bir içsel tutarlılık değil, bilgiyle eriyen, merkezsizleşen bir yapıdır (Braidotti, 2013:190). Lucy de artık deneyimleyen bir özne olmanın ötesinde tüm veriyi taşıyan, yorumlayan, dönüştüren bir akış hâline gelir.

Klasik monomit yapısının son aşaması olan “dönüş”, bu anlatıda bambaşka bir anlam kazanır. Lucy, fiziksel formunu tamamen yitirerek saf veri hâline gelir. Bir insan olarak başladığı yolculuk, bedensiz, zamansız ve mekânsız bir varoluş biçimiyle sonlanır. Dolayısıyla anlatı, Campbell’in döngüsel modelini kırarak, dönüşsüzlük üzerine kurulu bir anlatı kapanışı sunar. Kahraman artık eve dönemez. Çünkü bir eve, bir topluma ya da fiziksel varlığa sahip değildir. O, veriye dönüşen kahramandır. Bu, klasik kahramanın döndüğü topluluğa katkı temasının yerini, posthümanist bağlamda bilgiyle bütünleşme idealine bırakır. Lucy’nin anlatısı, sadece bireysel bir evrim hikâyesi değildir. Aynı zamanda bilginin öznelliği aşındırdığı, varoluşun veriyle yeniden tanımlandığı bir posthüman anlatıdır. Bu yönüyle film, Campbell’in modeline doğrudan bir karşı duruş sergilemese de, onun yapısal mantığını genişleterek yeniden yorumlar. Kahraman artık beden ve zamanla sınırlı bir figür değil bilginin sonsuzluğu içinde varlığını sürdüren bir öznellik formudur. Bu bağlamda Lucy, fiziksel sınırlarla birlikte anlatı sınırlarını da aşan bir posthüman kahramana dönüşür. Her ne kadar *Lucy* anlatısında doğrudan bir yapay zekâ sistemi, bilinç aktarımı ya da dijital arayüz yer almasa da, karakterin dönüşüm geçirdiği varoluş biçimi özünde veri temelli bir öznelliğe işaret etmektedir. Kahramanın giderek artan zihinsel kapasitesi, onu yalnızca fiziksel dünyadan değil, öznellik kategorisinden de uzaklaştırmakta varlığını zaman, mekân ve beden bağlamlarının ötesinde sürdüren bir yapıya dönüştürmektedir. Bu dönüşüm, posthümanist kuramların teknolojik sistemler üzerinden değil, bilginin mutlaklaşması ve beden silinmesi yoluyla da özneleşmenin mümkün olabileceğini ortaya koyar. *Lucy*, bu yönüyle yapay zekâ anlatılarına benzemesede, öznenin dijitalleşmeden çok verileşerek posthüman biçim kazanması açısından çalışmanın kuramsal çerçevesini tamamlayan alternatif bir örnek sunmaktadır.

Yukarıda çözümlemesi yapılan üç anlatı, posthüman özneleşmenin anlatı yapıları üzerindeki etkisini farklı biçimlerde ortaya koymaktadır. Her biri, klasik monomit yapısında yer alan ayrılma, erginlenme ve dönüş aşamalarını kendi bağlamında yeniden biçimlendirmektedir. Bu yapının posthüman anlatılarda nasıl evrildiğini görünür kılmaktadır. Kahraman figürünün anlatı boyunca geçirdiği dönüşüm, artık bireysel bir yolculuk olmayıp aynı zamanda varoluşsal bir dönüşüm sürecidir. Özellikle özneleşmenin dijital bilinçle, yapay zekâ ile ya da veriyle bütünleşme yoluyla gerçekleştiği bu yapımlar, Campbell'in klasik modelini sadece biçimsel olarak değil, ötsel düzeyde de dönüştürmektedir. Aşağıdaki tablo, bu çözümlemeler ışığında anlatı yapısındaki dönüşüm biçimlerini ve posthüman özneleşmenin farklı yönlerini karşılaştırmalı olarak sunmaktadır.

Film	Transcendent (2014)	Upgrade (2018)	Lucy (2014)
Başlangıçtaki Kahraman	İnsan (bilim insanı)	İnsan (felçli birey)	İnsan (kadın)
Posthüman Dönüşüm Biçimi	Bilinç aktarımı dijital bilinç	Yapay zekâ implantı zihin kontrolü el değiştirir	Zihinsel evrim veri haline dönüşüm
Özneleşmenin Niteliği	Dijital sistemle bütünleşmiş özne	Özne silinir, kontrol sistemde	Veri-temelli özneleşme, fiziksel beden yok
Monomit Aşamalarıyla Uyum	Ayrılma Erginlenme Dönüş (evrilmiş yapı)	Ayrılma Erginlenme var, Dönüş yok	Ayrılma Erginlenme Dönüş (kırılmış yapı)
Dönüş Aşamasının Niteliği	Fiziksel dönüş yok; dijital düzleme geçiş	Kahraman özne olmaktan çıkar; dönüşsüzlük	Dönüş yok; bilgiyle bütünleşme, varlığın silinmesi

Sonuç

Toplumsal kültürel yapısında köklü değişimlere neden olan dijitalleşme, sadece teknolojik araçları değil, insan kavrayışını, öznellik biçimlerini ve dolayısıyla anlatının temel yapılarını da dönüştürmektedir. Bu bağlamda klasik anlatı çözümleme yöntemleri, özellikle de Joseph Campbell'in öne sürdüğü monomit modeli, çağdaş anlatılarda sabit bir yapı olmaktan çıkmış, posthümanist kahraman figürleriyle birlikte yeniden biçimlenmiştir. Çalışmada ele alınan örnekler üzerinden bu dönüşüm somutlaştırılmış; insan merkezli özne modelinden uzaklaşan, dijital bilinçle bütünleşen, sibernetik ya da veri temelli öznelliklere evrilen kahramanlık yapıları analiz edilmiştir. Campbell'in “ayrılma”, “erginlenme” ve “dönüş” aşamalarının posthüman anlatılarda nasıl esnediği, yer değiştirdiği ya da kimi zaman tümüyle ortadan kalktığı gösterilmiştir. Artık kahraman, yolculuk eden bir birey olmayıp bedenini, öznesini ve zaman-mekân bağını yitirerek başka bir varoluş düzlemine geçiş yapan bir yapıdır.

Bu bağlamda seçilen üç anlatı *Transcendence* (2014), *Upgrade* (2018) ve *Lucy* (2014) kuramsal çerçevenin belirttiği dönüşüm modelini temsiliyet açısından önemli örnekler sunmaktadır. Her biri farklı biçimlerde posthüman özneleşmeyi temsil ederken, aynı zamanda klasik monomit yapısal aşamalarını da yeniden yorumlama imkânı vermiştir. Örneğin, dijital bilinçle bütünleşen özne, dönüşsüzlüğü bir kayıp olarak belirtmemekte anlatının yeni varlık estetiği olarak sunmakta; bedensizleşen kahraman, klasik anlatının “eve dönüş” idealini boşa çıkararak veriyle bütünleşmeyi nihai durak olarak konumlandırmaktadır. Elbette posthüman özneleşme yalnızca bu üç örnekle sınırlı değildir. Her anlatı, kendi bağlamında farklı bir dönüşüm stratejisi sunabilir. Ancak bu çalışmanın amacı, belli bir temsil yoğunluğuna sahip yapımlar aracılığıyla kuramsal bir modeli görünür kılmak ve anlatı yapısının dönüşümünü sistematik olarak ortaya koymaktır. Bu noktada sunulan çözümlemeler, yalnızca seçilen yapımlar özelinde değil, aynı zamanda çağdaş anlatıların genel eğilimlerini anlamak açısından da bir kavramsal zemin sunmaktadır. Klasik kahramanlık modelinin

posthümanist çağda nasıl yeniden üretildiğini, dönüştürüldüğünü ve yer yer geçersizleştirildiğini göstermeyi hedeflemiştir. Kahramanın yolculuğu artık bir bireyin serüveni ile sınırlı kalmayıp beden, zihin ve özne kavrayışlarının yeniden inşa edildiği çok katmanlı bir dönüşüm sürecidir. Bu bağlamda Campbell'in monomiti, posthüman anlatılarda sadece evrilen bir yapı düzeyinde kalmayıp yeni özneleşme biçimlerinin gölgesinde yeniden anlam kazanan bir anlatı formudur. Bu noktada monomit artık yalnızca insanın bireysel dönüşümünü değil, insan sonrası varlıkların kimlik ve bilinç inşasını da kapsayan genişletilmiş bir çerçeve içinde yeniden düşünülmelidir.

Kaynaklar

- ADORNO, T. W. (2021). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (M. Tüzel, N. Ülner & E. Gen, Çev.). İletişim Yayınları. İstanbul.
- AUGÉ, M. (1995). *Non-Places: Introduction To An Anthropology Of Supermodernity*. London & New York: Verso.
- AVCI, C. (2023). Dijital Ekoloji II: Endüstri Devrimleri Ve Toplum 5.0 Habitatında Kent Folkloru Üzerine Bir Değerlendirme. In E. Aslan (Ed.), *Kuramsal Yaklaşımlar Işığında Kent Folkloru* (s. 55–65). Çizgi Kitabevi.
- BARTHES, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven* (T. Yücel, Çev.). Yapı Kredi. İstanbul.
- BELL, D. S. A. (2003). "Mythscapes: Memory, Mythology, and National Identity". *The British Journal of Sociology*, C. 54, S. 1, 63-81.
- BRAİDOTTİ, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- CAMPBELL, J. (2000). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (S. Gürses, Çev.). Kabalıcı. İstanbul.
- CASTELLS, M. (2005). *Binyılın Sonu: Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür, Cilt III* (E. Kılıç, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi. İstanbul.
- GACAR, H. A. (2024). Hümanizm, Posthümanizm ve Transhümanizmin Sinemada Temsili: I, Robot Filmi Örneği. *KİLAD*, S. 24, 81–104.
- HASSAN, I. (1977). "Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?" *The Georgia Review*, C. 31, S. 4, 830-850.
- JEDLOWSKI, P. (2001). "Memory and Sociology: Themes and Issues". *Time & Society*, C. 10, S. 1, 29-44.
- KAYALI ORTA, N. (2017). *Türk Anlatı Geleneğindeki Kahraman Tiplerinin 1980 Sonrası Türk Sinemasındaki Yolculuğu: Yayınlanmamış doktora tezi*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- MARSHALL, J. C. (1977). "Minds, Machines and Metaphors". *Social Studies of Science*, C. 7, S. 4, 475-488.
- ÖZDEMİR, N. (2019). *Dördüncü Sanayi Devrimi ve Gelenek Kültürü*. 9. Milletlerarası Halk Kültürü Kongresi, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.
- ÖZDEMİR, N. (2021). *Kültür Bilimi Araştırmaları*. Akademi Kültür. Ankara.
- SAID, E. W. (2000). "Invention, Memory, and Place". *Critical Inquiry*, C. 26, S. 2, 175-192.
- SOMERVILLE, M. (2006). "Posthuman Geographies". *Social & Cultural Geography*, C. 7, S. 4, 505-528.
- TUNÇ, E. (2022). "Halk Biliminin Epistemolojik Tarihi ve Yakın Dönem Türk Halk Bilimi Çalışmaları Üzerine". *Milli Folklor*, C. 34, S. 133, 13-28.
- ÜÇER, N., DAĞLI, N. & SOYSEVEN, E. (2020). "Kahraman Miti, Olgusu ve Yolculuğu Üzerine Simgesel Bir İnceleme: Netflix 'Hakan Muhafız'". *Dördüncü Kuvvet*, C. 3, S. 1, 56-76
- HOWARD, R. G. (Ed.). (2011). *Folk Culture in the Digital Age: The Emergent Dynamics of Human Interaction*. Logan: Utah State University Press.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 14.05.2025

Kabul / Accepted: 13.06.2025

Araştırma Makalesi/Research Article

DOI: 10.55666/folklor.1699400

**TÜRK EPİK DESTAN GELENEĞİNDE KAHRAMANIN MUCİZEVİ
DOĞUMU***

Ennur BİLECAN KARAOSMANOĞLU** & F. Gülay MİRZAOĞLU SIVACI***

Öz

Kültür, hem toplumun hem de bireyin değerlerini, normlarını, inançlarını, dilini, geleneklerini, sanatını ve diğer sosyal pratiklerini kapsayan çok geniş bir yelpaze sunar. Bu, bireylerin toplumsal ilişkilerine yeni bir biçim verir, toplumsal yapıyı oluşturur ve bireylerin dünyayı nasıl algıladığını etkiler. Kültür, aynı zamanda toplumun tarihsel, ekonomik ve coğrafi bağlamını da yansıtır. Toplumsal kültür, bireylerin etkileşim içinde bulunduğu ve öğrenerek benimsediği bir dizi pratik ve inançtan oluşur. Bu bağlamda kültür, sadece bir toplumun geçmişine ait bir miras değil, aynı zamanda dinamik bir yapıdır; sürekli olarak evrilir ve değişir. Bir toplumun kültürünü anlamak ve çözümlemek için de destanlar, bir çeşit kültürel kodlar gibi işlev görür. Dolayısıyla, destanlar sadece eğlencelik hikâyeler değil, toplumun içyapısını, tarihi hatıralarını ve özlemlerini anlatan derinlikli metinlerdir. Ayrıca, destanlar toplumsal kimliğin pekişmesine, toplumsal normların ve ideallerin yayılmasına da katkıda bulunur. Dolayısıyla destanlar kültürün bir aynasıdır ve toplumun dünya görüşünü, inancını, hayallerini, kahramanlık anlayışını, toplumsal değerlerini ve tarihsel birikimini en canlı biçimde yansıtan anlatılardır. Uluslar için destanlar, hem kültürel hem de tarihsel anlamda büyük bir öneme sahiptir. Destanlar, milletlerin geçmişini, kültürünü, yaşam tarzını, kahramanlıklarını, değerlerini, inançlarını ve toplumsal yapısını anlatan sözlü ya da yazılı anlatılardır. Destanlar, ulusların geçmişinde iz bırakan, önemli olayları ve kahramanlıkları kuşaklar arası aktarımda önemli bir araçtır. Asıl olarak ulusal kimliğin ve ulus değerlerinin yansması ve destekleyicisidir. Destan kahramanları, destanın mitik simgelerini her daim kollektif bir kültür belleği ile pekiştirir. Bu sayede ulusal birlik ve beraberliği sağlar. Halkına cesaret aşılar, zor zamanlarda moral sağlar ve toplumların dün ve bugün olduğu kadar geleceklerini de şekillendirir. Milletlerin destanlarında yer alan motifler ait oldukları milletin kültürünü en iyi şekilde yansıtmaya kabiliyetine sahiptir. Destanın merkezinde yer alan kahraman da milletin gücünü, cesaretini, azmini ve adaletini çok etkili biçimde yansıtır. Milletini temsil eder ve milletin karakterini tanıtır. Kahramanın olağanüstü güçleri, faziletli hareketleri her daim yüksek erdemleri simgeler. Onun yaşarken mizacının güzelliği, yüceliği, kutsiyetinin yanı sıra nasıl var olduğu yani hangi şartlarda dünyaya geldiği de son derece önemlidir. O, nasıl ki benzersiz vasıflara sahipse doğum, yani dünyaya gelme biçimi de olağanüstü ve benzersiz olmalıdır. Çalışmada, bu olağanüstülükler doğrultusunda kahramanların farklı “doğum”, “dünyaya geliş” şekilleri destan örneklerinden de faydalanılarak ele alınıp tasniflenmektedir. Araştırma çerçevesinde görülmüştür ki destan kahramanlarının bir kısmı ışıktan doğma, yer gök; dağ deniz; orman motifleri, kaya kültürleri, iyeler tarafından müjdelene, ağaçtan doğma, yaşı çok ileri olan veya ölen anneden doğma, mezardan, mağaradan, madenden doğma gibi olağanüstü biçimde dünyaya gelmişlerdir. Birçok destanda olağanüstü doğum motifi kahraman olmak için ön şart gibi kabul edilmiştir. Destanların teşekkül ettiği dönemlerdeki inanış ve yaşam tarzına bağlı olarak, bu motif farklı şekillerde karşımıza çıkabilmektedir. Kahramanın olağan dışı doğumu onun gelecekte göstereceği başarıların habercisi olmuştur. İnsanoğlu, ideallerini gerçekleştirebilecek donanıma sahip olağanüstü kimlikler yaratır. Bu çok güçlü karakterler aynı zamanda asil bir soydan gelmektedir. Bu asil soyun yansması olan her tutum ve davranış hemen her dönemde kendini göstermektedir. Toplumunun kurtuluş ümidi olarak mucizevi bir şekilde doğan kahramanların doğumlarındaki olağanüstülük, yaptıkları işlerin sıradan bir doğumla dünyaya gelen insanlardan farklı olacağından bir göstergesi olarak anlaşılabilmektedir.

Anahtar Kelimeler: destan, kültür, epik destan, destan kahramanı, mucizevi doğum.

* Bu çalışma, Prof. Dr. Fatma Gülay MİRZAOĞLU SIVACI Danışmanlığında Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halkbilimi Anabilim Dalında Ennur BİLECAN KARAOSMANOĞLU tarafından hazırlanan “Türk Kültür Tarihinde Kahramanlık Serüveninin Türklerdeki İzidüşümü” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

** Doktora Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halkbilimi Anabilim Dalı, Ankara/TÜRKİYE, ebilecan@sakarya.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-2466-4082

*** Prof. Dr. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halk Bilimi Bölümü Türk Halk Bilimi ABD, gmirzaoglu@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-3651-0227

THE MIRACULOUS BIRTH OF THE HERO IN THE TURKISH EPIC SAGA TRADITION

Abstract

Culture is a broad concept that encompasses the values, norms, beliefs, language, traditions, art and other social practices of both society and the individual. This shapes individuals' social relationships, creates social structure, and influences how individuals perceive the world. Culture also reflects the historical, economic and geographical context of society. Social culture consists of a set of practices and beliefs that individuals interact with and learn and adopt. In this context, culture is not only a legacy of a society's past, but also a dynamic structure; it constantly evolves and changes. In order to understand and analyze the culture of a society, epics function as a kind of cultural codes. In this sense, epics are not just entertaining stories, but deep texts that tell about the internal dynamics, historical memories and aspirations of the society. In addition, epics contribute to the consolidation of social identity and the spread of social norms and ideals. Therefore, epics are a mirror of culture and are narratives that most vividly reflect the society's worldview, beliefs, and dreams, understanding of heroism, social values and historical accumulation. Epics have great importance for nations, both culturally and historically. Epics are oral or written narratives that tell about the past, culture, lifestyle, heroism, values, beliefs and social structure of nations. Epics are an important tool in transferring important events and heroism that left a mark on the history of nations between generations. Epics are essentially the reflection and supporter of national identity and nation values. Epic heroes, the mythological story of the epic, the mythological symbols of the epic always reinforce a common history, identity and cultural memory. In this way, it ensures national unity and solidarity. It instills courage in its people, provides morale in difficult times, and shapes not only the present but also the future of societies. Therefore, every motif in the epics is a reflection of culture and a symbol of values. The hero is at the center of the epic and is the best example of a nation that is strong, brave, astute and just. It represents its nation and reflects its character. The hero's extraordinary powers and virtuous actions always symbolize high virtues. In addition to the beauty, sublimity and holiness of his temperament while he was alive, how he came into being, that is, the conditions under which he was born, is also extremely important. Just as he has unique qualities, his birth, that is, his way of coming into the world, must also be extraordinary and unique. Within the framework of our research, we saw that some of the epic heroes were born from light, earth and sky; mountain sea; They were born in extraordinary ways such as forest motifs, rock cults, being given good news by owners, being born from trees, being born from very old or dead mothers, being born from graves, caves and mines. In many epics, the motif of extraordinary birth has been accepted as a prerequisite for being a hero. Depending on the beliefs and lifestyle of the periods in which the epics were formed, this motif can appear in different ways. The hero's unusual birth foreshadowed his future successes. Human beings create extraordinary identities that are equipped to realize their ideals. It is believed that these people, who are imagined to be stronger and more successful than anyone else, come from a noble lineage. The divine symbolist attitude, that is, to be noble, to be different, to be auspicious, to find a cure, is continued in everything and everywhere that people consider sacred, even in the modern age. The extraordinary nature of the birth of heroes who were miraculously born as the hope of salvation for their society can be understood as an indication that the work they do will be different from people born with an ordinary birth. In the study, in line with these extraordinary events, the different "birth" and "coming into the world" ways of the heroes are discussed and classified by using epic text examples.

Keywords: epic, culture, epic saga, epic hero, miraculous birth.

Giriş

Türk destan geleneğinde, kahramanın doğumu çoğu kez olağanüstü şartlarda gerçekleşir. Kahramanların ana rahmine düşüş biçimleri bile son derece farklı ve olağanüstü özellikler barındırır. Böylece daha doğmadan, dikkatler kahramana yöneltilir. Bu şekilde destancı, bu çocuğun normal insanlardan farklı olduğu fikrine insanları hazırlar. Yani kahramanlar, içine doğdukları toplumun karakterine bürünerek milletin özgürlüğüne, kurtuluşuna ve kutsanmasına tanrısal bir yolla vesile olmaktadır. İnsanlığın kurtuluş ümidi olarak mucizevi bir şekilde dünyaya gelen ve içine doğdukları toplumu her türlü yönlendirebilme, değiştirebilme yeteneğine sahip olan bu kahramanların doğumlarındaki olağanüstülük, onların yaptıkları işlerin hiçbir şekilde sıradan bir doğumla dünyaya gelen insanlara nasip olmayacağını da bir göstergesi olmaktadır. “Kahraman” tipinin kalıplaşmış olan bu özellikleri, destanın kahramanı henüz doğmadan önce, onun sıradan insanlardan farklı olduğunu vurgular. Dünyaya gelişi, genellikle olağanüstü şartlarda gerçekleşir. Çoğunlukla dualar ve ritüeller, kahramanın dünyaya gelmesinde etkili olur. Ayrıca bu ayrıcalıklı özellikler, kahramanın doğumundan sonra da devam eder. Bazen kahramanlar bir şart karşılığında anne ve babaya bağışlanır. Türk destanlarında sıkça kullanılmış olan bu motif, dinler tarihinde de Hz. İbrahim kıssası şeklinde bilinmektedir.

Türk kültüründe hakanlar, kimi zaman tanrının yeryüzündeki sembolü, kimi zaman da tanrının oğludur. Eski Türk inancına göre hükümdarlar çoğu zaman tanrıya benzetiliyor; hatta onların tanrıdan geldiğine ve onun gibi tek olduğuna inanılıyordu (Roux, 2001:61; Ülken, 2006:46). Türk inancına göre hakan ve beyler, bu dünyaya yani orta âleme, Tanrı tarafından gönderilmişlerdir. Değerleri ve önemleri bu derece büyük, yüce ve erişilmezdir. Bu açıdan bakıldığında doğum süreçlerinin de olağanüstü özellikler taşıması son derece normaldir. Bu olağandışı doğumun kahramana olağanüstü vasıflar yüklediği hipotezinden yola çıkılarak çalışmada kahramanın farklı doğum şekillerinin tasnif edilmesi amaçlanmıştır. Mucizevi yaratılma biçimleri kahramanı ayrıcalıklı ve özel kılar mı? Bu sorgulamanın arkasında hep başka bir mucizevi oluşuma taşındığı görülerek kahraman ne kadar olağanüstü özelliklere sahipse gerek doğumunda gerek yaşamı boyunca, toplum tarafından da bir o kadar derin beklentilere karşılık gelip başarılar sağladığı, her soruna cevap olduğu, her türlü zorluğu, engeli aşip her düşmana galip geldiği görülmektedir. Yapılan tasnif sonucunda 16 farklı olağandışı doğum biçimine ulaşılarak bu farklı dünyaya gelme yollarının kahramana kattığı ayrıcalıklar görülmektedir. Çalışmada metin merkezli halk bilimi kuramlarından faydalanılırken, metin örnekleri ile desteklenen çalışma, özellikle Raglan’ın kahraman kalıbı perspektifinden bakıldığında yazılı ve sözlü anlatı kahramanlarının biyografik olarak yaşam şeklini ortaya koymak ve başka kahramanlar ile arasındaki yapı benzerliği ve belli kalıplara dayalı, geleneğe yani kültüre has bir inceleme imkânı sunmak açısından elverişli bir araştırma biçimi olduğu öngörülmektedir.

Kahramanlar

Lord Raglan (1998:126-138) kahraman biyografisini çözümlediği araştırmasında kahramanın dünyaya gelişini: *“Kahramanın anne rahmine düşüş şartları olağan dışıdır ve kahraman aynı zamanda bir tanrının oğlu olarak kabul edilir.”* şeklinde verir ve incelediği kahramanlardan Perseus’un, Zeus’un Demae’yle altın yağmuru şeklindeki ilişkisinden olduğunu; Dionysus’un, annesi Semele’nin Zeus’un şimşek biçimindeki görüntüsüne karşı koyamayıp yıldırım çapmasından meydana geldiğini; Joseph (Yusuf)’in ise annesinin adamotu yemesinin sonucunda doğduğunu ifade eder. Dinler tarihi söz konusu olduğu zaman, en şöhretli olağanüstü doğum hadisesi, babasız bir şekilde dünyaya gelen Hz. İsa’nın doğumudur. Kuran-ı Kerim’de, Meryem suresinin 16-30. ayetleri de bu konuya ayrılmıştır. Müfessirler, ayetlerin meallerinden sonra şöyle bir açıklama getirir: *“Allah ona çocuk bağışlamak üzere Cebrail’i göndermiş, Meryem’in meleği asıl şekliyle algılaması mümkün olmadığı için onu eli yüzü düzgün bir insan kılığında göstermiştir (Karaman, 2007:596).”* Müfessirlerin buradaki yorumlayışını, tanrısallığın somutlaşmış şekli olarak algılamak lazımdır.

Türklerde, hakana Tanrı kutu denilmektedir. Kut sözcüğü, mutluluk, değer, şans, iyi kader, uğur anlamlarına gelmektedir (Arat, 1987:493). Hakan’ın kutsallığının ve kamu yetkisinin, otoritesinin tanrısal bir hak olarak hakana verilmiş olduğuna inanılmaktaydı. Eski Türklerde hep tüm hakanların aile soyları bir Tanrı’ya veya bir toteme dayanırdı. Bu durumun sebebi ise, bir totem ya da Tanrı “kut”una dayanmaktaydı. Bir milletin Tanrı soylu olması bazı değişikliklerle de olsa,

İslamiyet sonrası döneme de taşınır. Türk adının da Tanrı tarafından verildiğine inanılır. “Allah, benim Türk adını verdiğim bir ordum var. Onları doğuda iskân ettim. Bir kavme kızsarsam, onları o kavme musallat ederim” (Atalay, 1985:351). Sahih hadis tartışmaları yapılırken (Kandemir, 1991:65-80) bir ulusun Tanrı nezdinde üstün tutulmasının, yüce görülmesinin algısı sürdürülmeye çalışılır.

Türk inanç sistemi, Türk destan geleneğinde yer alan tipleri bir nevi şekillendirir. Türk milleti, kendi yaratılışına ve yaşam şartlarına uygun bir töre oluşturmuştur. Türk destanlarında yer alan kahraman tipi de, Türk töresine ve geleneklerine göre bir şekilleniş göstermiştir. Bu sebeple Türk destanlarındaki kahraman tipi ile Türk toplumu arasında çok sıkı bir bağ bulunmaktadır. Töre, milletin ve millete ait bireylerin ideal olan rol modellerini tespit eder. Destan kahramanları da milletlerin ideal insan yapısını yani rol modelini ortaya koyar. Milletlere ait tüm maddi ve manevi değer varlıkları törede yer almaktadır. Destan kahramanları, millî birlik, beraberlik anlamına gelen törenin asıl koruyucularıdır. Bir millet tüm hedeflerini, milli amaçlarını, yaşam felsefesini, inanç biçimini her türlü yüce vasıflarla donatılmış kahramanlarında yaşatır. Onlar toplumun en önemli örnekleri, rol modelleridir. Destan kahramanları, halkın bütün desteğini kendisinde hisseden, Türk töresini temsil eden kişilerdir. Onlar halkın en çok ihtiyacı olduğu zamanlarda ortaya çıkarlar. Bu devirler, kültürde bozulma yozlaşma olduğu zaman, millet beraberliği bir tehdit ve tehlike ile karşılaştığı zamanlardır. Bozulan millî birliğin yeniden kurulması için halk, güçlü kuvvetli ve donanımlı bir lidere ihtiyaç duyar. Destan kahramanları da halkın bu ihtiyacına karşılık vermek için tam da bu zamanlarda ortaya çıkar. Halk ise her yönden olağanüstü özelliklere sahip olan bu kahramanların etrafında birleşir. Destan kahramanı, halkına karşı tehdit oluşturabilecek her türlü iç ve dış sorunla mücadele eder. Yani millet kendi ideallerine göre bir kahraman tipi yaratmış ve onu yüksek bir karakter, yüce bir kudret enerjisiyle donatmıştır, dolayısıyla Türk destan kahramanı kutsal kabul edilen bir şahsiyete sahiptir. Kahraman kutsal güçlerin yardımıyla ya da onlar adına halkı için savaşır, mücadele eder ve çoğunlukla da mücadelesini kazanır. Türk milleti, Tanrı ile kendi yarattığı kahraman tipi aracılığıyla bağlantı kurmaktadır çünkü kahramana Tanrı tarafından kutsallığını ifade eden “kut” verilmiştir. Destanlarda kahramanın mucizevi doğumu, sıra dışı büyümesi gibi motifler de onun bu kutsal varlığının bir sonucudur.

Destan kahramanlarının hemen hepsi destanlarda benzer biçimlerde hareket etmektedir yani düşünüş, duyuş, mücadele, yaşayış, güç, cesaret gibi vasıflar bütün Türk destan kahramanlarında neredeyse aynı çizgidedir. Destanlarda kahramanlar, yalnızca bireysel birer figür olmanın ötesinde; toplumsal ülkülerin, ideallerin ve kolektif hayallerin taşıyıcısı olarak konumlandırılır. Bu kahramanlar, kişisel çıkarlarından ziyade, ait oldukları toplumun menfaatleri ve kutsal sayılan bir dünya görüşü uğruna kendilerini feda etmeye hazırdır. Onların fedakârlık ve adanmışlık tutumları, destanın ilerleyen bölümlerinde yerlerine geçen kişilerce de devam ettirilerek kuşaklar arası bir değer aktarımı sağlanır.

“Onun yaratması kozmosun teşkilidir ve onun yer yüzünde kurmuş olduğu düzenin koruyucuları, bizzat Tanrı’nın yer yüzündeki halifeleri olan kağanlardır. Üstte Tanrı, altta devlet ve onun başındaki kağan yer almaktadır. Kağanlar bizzat Tanrı tarafından gönderilmiştir ve onlar ulusu koruyup yücelterek kozmosun (törenin) devamlılığını sağlarlar” (Aça, 2002:158). Bu durumda otoriteye karşı gelen kişi, Tanrı’ya başkaldırmış gibi görülmektedir. Tanrı, Türkler yok olmasın diye kağanları milletlerin başına yollamıştır. Ancak, kağanlar geleneklere göre davranış sergilemezse, Tanrı göndermiş olduğu kutunu geri alacaktır. Dolayısıyla Kağan’la birlikte milletin zor durumda kalacağına inanılmaktadır.

Yaratılıştan itibaren kahramanın taşıdığı kut onun kahraman olması için lütfedilmiş bir nimettir. O, Tanrı’nın yeryüzündeki temsili kabul edilmektedir. Dolayısıyla, kahramanın ailesi soylu olmasa dahi o, Tanrı kutunu taşıdığı için özel ve ayrıcalıklıdır. Ancak kahraman çoğu zaman, soyunun getirdiği asalet ile Tanrı kutunun sahibidir. Kahramanın, kahraman olarak telakki edilebilmesi için şart ve gerekli olan sıfat Tanrı’nın temsilcisi olmasıdır. Türk destanlarında merkezî kahraman tipinin taşıdığı “Kut Doğuşlu” (Ögel, 2002:2) ifadesi ile dile getirilir. Kut Doğuşlu; Tanrı kutu ile dünyaya gelen kişiler için kullanılmaktadır. Bir kimse asil bir soydan olabilir ama kut doğuşlu değilse, yani Tanrı’nın kutunu taşımıyorsa kahraman olamaz. Dolayısıyla daha kahramanın doğumu aşamasında hatta kahraman henüz doğmadan onun farklılığı belirtilmiş, doğum sırasında da mucizelerle desteklenmiştir.

L. Raglan, bütün kültürlerde destan türüne olan millet bağlılığının sebebini açıklarken, destanın kişiyi krallığa yani iktidara bağlayan unsur olduğunu ifade eder. Ona göre Tanrılar sadece krallıkta bulunurlar, avamda yani halk arasında yer almazlar (Raglan, 1936; akt. Segal, 1990:149). Destan kahramanlarının soylular arasından gelmesinin sebebi, Tanrı ve soylu ilişkisiyle bağlantılıdır. Halkın kahramana gösterdiği saygı da bu paralellik ile doğrudan bağlantılıdır.

Batı epik geleneğinde olduğu gibi Türk destanlarında Tanrı ile kahraman arasında bir kan bağı söz konusu değildir. Mesela, Türk destan kahramanı Altın Arığ, insandan dünyaya gelmeyen bir kahraman şeklinde vücut bulmuştur (Özkan, 1997:149). Türk mitolojisinde kahramanlar bazen göksel varlıklar, bazen ışık, nur, ışıldayan cevher gibi motiflerle dünyaya iner. Altın Arığ'ın da bu tarz olağanüstü bir "göksel inişle" yaratıldığı düşünülmektedir. Bu olağanüstü vücuda gelme motifine rağmen, destanda Altın Arığ ile Tanrı arasında herhangi bir akrabalıktan söz edilmemiştir. Altın Arığ, Tanrı'nın yeryüzünde görev verdiği, belli bir görev için gönderdiği biri olarak olağanüstü yollarla yeryüzüne inmiş ve düşmanlara galip gelmeyi başarmıştır. Altın Arığ'ın diriltmesi hadisesinde bile Tanrı buyruğuyla bazı ilahi yardımcı tipler görev üstlenmiştir. En sonunda Altın Arığ, Tanrı tarafından bahşolunan tüm ayrıcalıklara karşın en sonunda ölür (Özkan, 1997:275). E. M. Meletinskiy (1998), Altın Arığ gibi kahraman tiplerini değerlendirirken şu tespiti yapar: "*Mitik kültürel kahramanlar tanrı değildir ve kaide olarak, dini ayinlerin görevlisi de değildirler. Kültürel kahramanın tanrıya dönüştürülmesi, ancak bu folklor kahramanının gelişme yollarından sadece biridir. Aynı zamanda ilkel mitin dini mite dönüştürülmesi ile gerçekleşir.*" Türk destan geleneğinde, kahraman ile Tanrı arasında kan bağına dayalı bir soy ilişkisi kurulmaz; bu yönüyle Türk epik yapısı, Batı destan anlayışından belirgin biçimde ayrılır. Batı epiklerinde sıklıkla karşılaşılan "yarı tanrı" motifi, örneğin Herkül'de olduğu gibi, Tanrı'nın doğrudan fiziksel soy aktarıcısı olmasını içerirken, Türk destanlarında Tanrı ile kahraman arasında biyolojik değil, fonksiyonel bir bağ kurulmaktadır. Yani tüm bu ayrıcalıklara rağmen, kahraman en nihayetinde ölümlüdür; bu da Türk destanlarındaki kahramanlığın ilahi yetkilenmeye dayansa bile tanrısal bir ölümsüzlükle taçlanmadığını ortaya koyar.

Yıldırım, Tanrı ile kahraman bağlantısını Orhun Anıtları'ndan yararlanarak yorumlar ve bu yorumu destanda kahraman tipinin soyluluğuna dair ilkeyi açıklar mahiyettedir: "*Türklerin tek Tanrısı vardır. Orhun Anıtları'nda Tanrı daima tek başına ifade edilmektedir. Gök Tanrı olarak yapılan yorum da Tanrı'yı değil, sadece gökyüzünü ifade etmektedir. Kağanlık sadece Tanrı'nın iradesine göre verilen bir görevdir. Türklerin inandığı bu Tanrı, Türk ulusu yok olmasın diye kağan gönderir. Tanrı ile kağan arasındaki uyumu; kağan, ulusu ile kendi arasında tesis etmekle yükümlüdür. Yükümlülüğünü yerine getirebilmesi için Tanrı kağana 'yarlık' verir. Kağan kendisine verilen yarlık ile milleti yönetir ve millet de yarlık sahibi kağanın buyruklarına uyduğu sürece sürekliliğini korur. Kağanlık tesadüfi bir seçim sonucunda elde edilen bir makam değildir. Kağanlığa aday olan kişi yarlık almayı hak ettiğini ispatladıktan sonra bu makama gelmeye hak kazanır. Böylelikle Tanrı tarafından seçilmiş biri olarak yükseltilmiş olur*" (Yıldırım, 1998:114-116).

Dumezil, asil soya mensubiyet motifini destan kahramanlarını mite bağlayan unsur olarak belirtir. Böylece destan kahramanları atalarının ya da tanrıların görevlerini yeryüzünde devam ettirirler. Destanlarda asil soy motifi kullanılarak destan kahramanları, sıradan insanlardan üstün olmaları için desteklenmektedir. Destan kahramanlarının düşman ile karşılıklı mücadeleleri Tanrıların çatışmalarına benzetilmektedir (Dumezil, 1996:60-79). Bu bağlamda destan kahramanı, yalnızca tarihsel veya askeri bir figür değil, mitolojik düzenin bir devamı olarak düşünülür. Atalarının yahut Tanrıların görev ve sorumluluklarını devralan bu figürler, hem kutsallık hem de sosyal üstünlük iddiası taşırlar. Kahramanın asil soydan gelmesi, onun sıradan insanlar arasından ayrışmasını ve toplum nezdinde itibar kazanmasını sağlayan sembolik bir unsur hâline gelir. Ayrıca, kahraman ile düşman arasındaki karşılıklı mücadele anlatıları, Dumézil'in işlevsel mitolojik sistemine göre, Tanrılar arasında geçen kozmik çatışmaların dünyevi yansımaları olarak da okunabilir. Bu yönüyle destan kahramanı, yalnızca tarihî olaylara katılan bir savaşçı değil, aynı zamanda ilahi düzende yer alan mitik rollerin bir temsilcisi olarak anlam kazanır.

Kahramanın Doğumu

Kahraman çok fazla olağandışı niteliğe sahip olan oldukça sıradışı bir kişidir. Kahramanın

mucizeleri, o daha ana rahmine düşmesi ile birlikte yani annesinin hamile kalmasıyla başlar. Kahramanın anne ve babası çoğunlukla hali vakti durumu iyi olan bir çifttir ancak genellikle çocuksuzluktan dertlidirler. Çocuksuz olmak ya da kahramanın olağanüstü doğuşu olarak adlandırılan bu durum, Türk destan geleneğinde en yaygın motiflerden biridir. Bu dertten muzdarip olan karı-koca evlat sahibi olabilmek için adaklar adarlar, yatır ve türbeleri gezerler ayrıca geleneğin ön gördüğü bütün uygulamaları gerçekleştirirler. Ve sonrasında genellikle yaşlı bir kadın olan anne, kahraman olacak çocuğuna hamile kalır (Çobanoğlu, 2015:341).

Kahramanların doğumlarında başlayan mucizeler onların hayatları boyu devam eder. Türk halk kahraman kalıbının belki de en belirgin özelliklerinden bir tanesi olarak adlandıracağımız bu durum genellikle kahramanların doğdukları ana babalar için kalıp bir vaziyettir. Manas, Er Töştük gibi kahramanlar başta olmak üzere bir çok kahramanın anne ve babası ya çok ileri yaştadır ya da kahramanlar kardeşlerinin en küçüğü olarak belki de yetim olarak dünyaya gelirler. Çoğunlukla bütün yetim kahramanlar avcılık ve biniciliği çok erken yaşta öğrenirler (Çobanoğlu, 2015:342). Kahramanlara atfedilen bu olağanüstü güçler kahramanın “kutsal” olduğunu Bayat’ın tabiri ile “Tanrıoğlu” (2006) olduğunu destekleyici mahiyettedir. Kendi toplumu için kurtarıcı rolünde olan bu kahramanın sıradan bir insan gibi doğması, fiziksel ve ruhsal özellikler taşıması zaten pek mümkün değildir. Türk destan geleneğinde kahraman figürü, sıradan insanlardan ayrılan olağandışı nitelikleriyle dikkat çeker. Bu olağanüstülük, kahramanın henüz dünyaya gelmeden önce, ana rahmine düşmesiyle birlikte başlar. Kahramanın doğumu, sadece biyolojik bir olay değil; aynı zamanda metafizik ve kutsal olaylar zincirinin başlangıcıdır. Genellikle kahramanın ebeveynleri, toplumun saygın, varlıklı veya itibarlı bireyleri olmakla birlikte, çocuk sahibi olamama gibi derin bir eksiklik ve acıyla tanımlanır. Çocuksuzluk, bu anlatılarda yalnızca fiziksel bir eksiklik değil, aynı zamanda toplumsal sürekliliğin ve soyun kesintiye uğraması gibi bir tehdit olarak da kurgulanır. Bu nedenle kahramanın gelişi, yalnızca bireysel bir sevinç değil, kollektif bir kurtuluş umudu olarak da yorumlanır. Ebeveynler, evlat sahibi olabilmek adına adaklar adar, yatır ve türbeleri ziyaret eder, toplumun inanç sisteminde yer alan geleneksel ritüel ve uygulamaların tümünü eksiksiz yerine getirirler. Bu süreç sonunda ise çoğunlukla yaşlı bir kadın olan anne, ilahi ya da doğaüstü bir müdahale neticesinde hamile kalır. Bu doğum biyolojik değil, adeta kutsanmış kabul edilir ve kahramanın “seçilmiş kişi” olduğuna dair ilk işarettir. Dolayısıyla kahramanın doğumu, yalnızca fiziksel bir varoluş değil; aynı zamanda kültürel bir misyonun da başlangıcını temsil eder.

“Nitekim yeni doğan Oğuz’un ağzı kırmızıdır. Manas’ın ise eli kanlıdır. Cengiz de avcunda bir kan pıhtısı ile doğar.” Bayat’a göre bu özelliklerle doğan kahramanların çok özel bir misyonları vardır. Oğuz, Manas ve Cengiz gibi büyük kahramanlar kan döken, baş kesen, dünya devletleri kuran hükümdarlardandır (Bayat, 2013:148). *“Normal insanlara göre ana rahmine düşüş şartları çok farklı olan ‘kahramanlar’, dünyaya gelmelerinde etkili olan tanrısal simgeler dolayısıyla içine doğdukları toplumu yerine göre uyarma, onları çeşitli saldırılardan koruma, esir iseler özgürlüklerine kavuşturma gibi görevleri ifa etmekte. Bir başka ifadeyle, söz konusu kahramanlar, içine doğdukları toplumun niteliğine bürünerek o toplumun hürriyetine, kurtuluşuna ve kutsanmasına vesile olmaktadır”* (Bekki, 2011:122).

Toplumda kahraman veya lider pozisyonundaki kişilerin çocuğunun olmaması büyük bir eksiklik, toplum tarafından yadırganan, kınanan çok dikkat çeken bir durumdur. Bu kişiler Tanrı’nın kendilerine kut verdiği seçkin kişilerdir. Bu kişilerin çocuk sahibi olamamaları, halkta bile hoşnutsuzluk yaratmıştır. Kutlu kişilerin çocuğunun olamaması Tanrı’dan geldiğine inanılan kuta duyulan saygının azalmasına neden olmuştur. Tanrı tarafından millete kurtarıcı olarak gönderilen kahraman ya da hanların çocuğunun olması kutlu döneminin devam edeceği manasına gelmektedir. Kut evlada baba tarafından aktarılacaktır, kutlu çocuk halkın yeni koruyucusu, kurtarıcısı, kahramanı olacaktır. Nitekim erginleşmeye başlayan çocuk, soyuna özgü özelliklerini eylemleriyle ya da taşıdığı bir takım olağanüstü yeteneklerle göstermelidir. Kahraman sıradan bireylerden farklı biçimde olağanüstü doğumu ile mucizevi bir kişi olduğunu en başta belli etmektedir. Bu farklı ve özel doğum kutlu soyun da devamının bir habercisidir.

Türk epik destan geleneğinde kahraman, halkını dış ve iç düşmanlara karşı koruyan, kendisiyle daha ana karnındayken sözleşilen; bazen kızın babası tarafından kaçırılan sevgilisini veya eşini arayan ve onu kurtarmak için, çok farklı gerçeküstü varlıkla savaşıp, boy ve soy birliğini sağlayan

kendini en iyi biçimiyle gerçekleştirmeyi başarmış bir insan olarak görülen yiğit tipidir (Çobanoğlu, 2015:341). “... *Türk destanlarının olumlu, alperen tipi destanlarımızın çoğunda daha ana rahmine bile düşmeden ‘olağanüstü’ yani Tanrı veya ‘tanrısal’ güçler tarafından benzer kabiliyet ve güçlerle donatılmaya başlanması -ki en başta varlıkların bağışlanması, adak olmaları gelir- nedeniyle ve doğumlarından itibaren bir veya birkaç günde büyüme, süt yerine, et, ekmek, su, şarap-kımız istemek, kısa zamanda konuşmak, henüz bebek beşiğinde yatarken ‘gelecekte yapacakları büyük fütuhatin haberini vermek’ gibi olağanüstü yeteneklerle ve hedeflerle doğarlar*” (Çobanoğlu, 2015:105). Kahramanların doğumunda ortaya çıkan olağanüstülükler “Tanrıoğlu motifi” (Bayat, 2006:139) ile ilgilidir. Türk destan geleneğinde kahramanların olağanüstü doğumları sabit bir kural şeklinde kabul görmektedir ve bu kahramanların bir misyon ile doğmuş olmalarının bir işaretidir.

Mucizevi doğum Oğuz Kağan Destanı’nın Uygur (Bang, 1970:1) ve Reşideddin (Togan, 1982:17-18) nüshalarında tespit edilir. Manas Destanı’nda da destan kahramanının doğduğu andan itibaren diğer insanlardan çok farklı özellikler gösterdiğine tanık olunmuştur (Yıldız, 1995:538-539). İçine yaratıldığı toplumunu en iyi şekilde temsil eden ve toplumunun bütün özelliklerini bünyesinde barındıran kahramanın bu kadar olağanüstülüğe sahip olacağının müjdesi, doğumunda hatta doğumundan önce yapılan adaklarla, cömertliklerle, özel yerleri ziyaret gibi birtakım ritüellerle ve yaşanan olağanüstü olaylarla hissettirilmiştir. Kahramanın olağanüstü doğumu motifinin en sık karşılaşılan motiflerden biri olması örnekleri çoğaltabilmemizi sağlamaktadır ve bu sebeple, bu hususta tasnif yapmayı uygun bulduk. Destanlardaki mucizevi doğum şekillerini şöyle sıralamak mümkündür:

1- Dilek Dileme - Adak Adama Sonucu Doğum

Kahraman, yaradılışından itibaren her türlü olağanüstü özelliğe sahiptir. Bu farklı özellikleri sayesinde sıradan insanlardan ayrılır. Destan türü, en çok kahraman üzerine inşa edilmiş bir edebi tür olması sebebiyle daha destanın başlarında kahramanın doğacağı müjdenir. Türk destanlarının çoğunda işlenen çocuksuzluk motifi aslında kahramanın doğacağının müjdenmesi demektir. Manas ve Dede Korkut gibi Türk edebiyat dünyasının en önemli destanlarında da bu motif net bir şekilde yer alır. İlerlemiş yaşlarda olan anne babalardan dünyaya geliş, kahramanın mucize gelişinin başlangıcı olarak görülebilir. Bu motif, sadece kahramanlık destanlarında değil, başka türler için de geçerlidir. Annenin veya babanın, çocuk sahibi olabilmek adına elmalı yerlerde yuvarlanması, kutlu pınarlarda geceleme gibi mitolojik öğeler içeren bazı uygulamaları yerine getirmelerinden; borçluların borçlarından kurtarılması, aç insanların doyurulması, çıplak insanların giydirilmesi gibi hayır işlerinden; aksakallı, derviş, Hızır gibi olağanüstü bir gücün yardıma gelmesinden; babanın bir kahramanlık göstermesinden sonra kahramanın dünyaya gelmesi de kahramanın diğer insanlardan çok farklı ve özel olduğunu mucizeler barındırdığını vurgulamak üzere kurgulanır. O, dünyaya gelmesi beklenen, dilek niyazlarla istenen, Tanrı kutu bir çocuktur. Türk destan geleneğinde, çocuksuzluk olarak adlandırılan motif, kahramanın babasının büyük bir bey olması, çok zengin olması, bir veya birden fazla eşi olmasına karşın çocuk sahibi olamayışı ve çocuk müjdesinin mucizevi bir şekilde sunulması, ana babaya çocuğun şartlı olarak bağışlanması gibi farklı temalarla bu motif zenginleştirilir.

Manas Destanı da çocuksuzluk motifi ile başlar:

“... Bir zamanlar Aydar Han’ın kızı Çırçı’yı, Almıştı Cakıp Han.

Şu Çırçı’yı alalı,

Ben koklayıp bala öpmedim,

Bu Çırçı, dağılan saçını taramıyor, Huda’ya tövbe edip hiç bana bakmıyor, Belini sağlam bağlamadı,

Bu Çırçı erkek bala doğurmadı.

Bu Çırçı’yı alalı,

Yazı kışı on dört yıl oldu

Bu, mezarlı yeri ziyaret etmiyor,

Bu, elmalı yerde yuvarlanmıyor,

Bu, şifalı sular da gecelemiyor.

Ey Huda Taala yar olsa!

Çırçı'nın karnında

Erkek bala var olsa! ... ” (Yıldız, 1995:537).

Hanımının yerine getirdiği elmalı yerlerde yuvarlanmak, mezarlıkları ziyaret etmek, su başlarında gece kalmak, dağılan saçlarını taramak, belini sağlam bir şekilde bağlamak şeklinde uygulanan pratiklerden sonra, ilerlemiş yaşına rağmen çocuk sahibi olur. Çocuğu olmayan Hz. İbrahim'in Allah'a dua edip bir çocuk istemesi ve sonra bir erkek çocuğunun olması, oğlu İsmail'i kurban etmesi gerektiğinin söylenmesi çocuksuzluk motifinin dinî metinlerdeki yansımasıdır (Kayabaşı, 2016:132-133). Aynı zamanda da dua dilek ile çocuk sahibi olmanın önemli örneklerindendir. Dilek dileyerek, adaklar adayarak çocuk sahibi olma her dönemde, her inanma biçiminde karşılaştığımız önemli bir uygulamadır. Çocuk sahibi olamayanların geçmişten bu güne başvurduğu bir yöntem olarak hem sosyal hayatın içinde hem de edebi yaratımlarda bütün dönemlerde karşımıza çıkmaktadır. Bu uygulamaları örnek destan metinlerinde de şu şekilde görmekteyiz: “*Dirse Hanoğlu Boğaç Han: Bayındır Han'ın toyuna gelen Dirse Hanı oğlu kızı olmadığı için, Han'ın kargama emriyle, kara otağa oturtup altına kara keçe sererler ve önüne de kara koyun yahnisinden yemek koyarlar. Bu duruma alınan Dirse Han olup biteni hanımına anlatır. Hanımının isteği üzerine Dirse Han büyük bir yemek verir, aç görse doyurur, çıplak görse giydirebilir, borçluyu borcundan kurtarır dağ gibi et yağdırır, göl gibi kırmızı sağıdır, dua edilir. Anası kuru çaylara su salar, dervişlere nezirler verir. Sonunda bir oğlu olur*” (Ergin, 1989:79-83). “*Kazan Beyoğlu Uruz: Uzun Burla Hatun oğlu Uruz esir düşünce onun nasıl doğduğunu, kuru çaylara su salarak, kara tonlu dervişlere, adak adayarak, aç doyurup, çıplak giydirecek Tanrı'dan dilenme sonucu doğduğunu anlatır.*” (Ergin, 1989:164-165). “*Alpamış: Kardeşler sinirlenip seksen altın düğüne atarak kalkıp giderler. Yolda aralarında bu konuyu konuşurlar. Baybörü, Şahimerdan Pir'in bahçesine gidip Dilek dilemelerini önerir. Oraya giderek dileklerini dileyip kırk gece gecelerler. Kırk gün sonunda Şahimerdan Pir'in sesi duyulur, Allah tarafından Baybörü'ye bir oğul ve bir kız; ikiz olarak, Baysarı'ya ise sadece bir kız verildiğini çocukların doğumundan sonra gelip isimlerini kendisi koyacağını söyler. Beyler dönüp evlerine gelirler. Gelişlerinden dokuz ay, dokuz gün, dokuz saatte sonra eşleri doğum yapar. Beyler ise ava gitmişlerdir. Avdan dönerken kendilerine bu mutlu haber verilir*” (Yoldaşoğlu, 2000). Gördüğümüz gibi adak ve dilek yoluyla kahramanın mucizevi bir biçimde doğduğunu görmekteyiz. Bu her devirde çok sık karşılaşılan bir uygulamadır. Çocuk sahibi olamayan çiftler günümüzde de dilek dileme ve adak adama gibi uygulamalardan yararlanmaktadırlar.

2- Yapılan Dua Sonucu Doğum

Destan kahramanlarının doğumundaki olağanüstülükler sadece onun doğum ve gelişim süreçleri ile ilgili olmayıp doğum öncesindeki birtakım hazırlıklarla da ilgilidir. Çocuksuz ve yaşı geçmiş bir anne-babanın dileği, adağı, duası, rüyada gördüğü bir derviş ve bu dervişin verdiği tılsımlı bir şey sayesinde kahramanın anne rahmine düşmesi ile gerçekleşir. Dede Korkut Hikâyelerinden Dirse Han Oğlu Boğaç Han boyunda, Dirse Hanın hünerli ve erdemli bir insan olmasına rağmen Dirse Han, Bayındır Han'ın düzenlediği toyda kara otağa alınır ve hürmet görmez. Bunun sebebinin de çocuksuz olması olduğunu öğrenen Dirse Han, eşine neden çocuk sahibi olamadıklarını sorar. Eşi de hana şöyle cevap verir: “*yerinden kalk, alaca çadırını yeryüzüne diktir, attan aygır, deveden erkek deve, koyundan koç kes, İç Oğuz'un Dış Oğuz'un beylerini başına topla, aç görse doyur, çıplak görse donat, borçluyu borcundan kurtar, tepe gibi et yağ göl gibi kırmızı sağıdır, büyük ziyafet ver, dilek dile, olur ki bir ağzı dualının hayır duası ile Tanrı bize bir topaç gibi çocuk verir*” (Ergin 2008:80-81). Bu şekilde eşinin yönlendirmesi ile bir toy düzenleyen Dirse Han, bir ağzı dualının duası ile çocuk sahibi olur. Yapılan bu ikramların hatırıyla Allah onların duasını kabul etmiş ve çocuk isteklerini yerine getirmiştir. Dede Korkut Hikâyelerinde sürekli vurgulanan erdemlilik özelliği Dirse Han'ı evlat sahibi yapar. Ağzı dualı bir kişinin duası ile olan bu çocuk yani Boğaç Han on beş yaşındayken yenilmez bir boğayı yenip kendini ispat etmiş olur. Burada erdemlilik ile belirttiğimiz özellikler ise fakirleri doyurmak ve giydirmek, zor durumda olanları o durumdan kurtarmak gibi

İslamiyet'in de emirlerinden olan kıstaslardır. Yapılan bütün bu iyiliklere karşılık Tanrı'dan istenen şeyin gerçekleşeceğine inanmak, İslamiyet'teki adak geleneğine benzemektedir. *"Kam Büreoğlu Bamsı Beyrek: Pay Püre bey Bayındır Han'ın toplantısında oğlu olmaması nedeniyle ağlar, Pay Biçen de bir kız evlat diler, olursa iki çocuğun beşik kertmesi nişanlı olmasını arzu eder, bunun üzerine kalın Oğuz beğleri el kaldırıp dua ederler, Tanrı dualarını kabul eder ve birinin oğlu diğerinin kızı olur"* (Ergin, 1989:117-119; akt. Çobanoğlu, 2015). *"Kızıyürpes: On üç karısı olmasına rağmen yıllardır çocuğu olmayan Karabay Batır, başarılı bir avdan sonra tüm halkını çağırarak bir toy düzenler. Önce sürünün en semiz hayvanını keserek fakir fukaraya dağıtır. Allah ve onun peygamberine rahmet okur. Buna ilaveten Muhammet'ten Allah karşısında ona bir erkek çocuk vermesini dileyip tevekkülle dua eder. Toy akşama kadar sürer. Akşam üzeri aksakallı bir ihtiyar çıkagelir. Herkes bu ihtiyarın neden geldiğini merak eder. Karabay ihtiyara hiçbir şey sormaz. Onu sofrasına buyurur, çadırında misafir eder. Ertesi sabah tan yeri ağarırken ihtiyar kalkar. Karabağ'a: 'Karabay! Muhammet vasıtasıyla senin dileğin Allah'a ulaştırıldı, karın Altışa sana bir erkek çocuk doğuracak. Peygamberimiz beni, sana haber vermem için gönderdi', deyip bir anda ortalıktan yok olur. Karabay oğluna Kızıyürpes adını verir"* (Ergun ve İbrahimov, 2000:381). Dua sonucu çocuk dünyaya getirmek, yapılan iyilikler ve hayırlar sayesinde ağız dualı olan bir şahsın duasının kabul edilmesi sonucu gerçekleşir.

3- Çok Yaşlı Olan Bir Anne ve Babadan Doğma

Çok yaşlı bir anne ve babadan dünyaya gelme motifi, dünyaya gelen kahramanın başka alternatifinin olamayacağını; bu yönüyle de önemini vurgulamak için destancının kullandığı bir yoldur (Yıldız, 2009:87). Destanlarımızın birçoğunda bir sürü malı mülkü zenginliği olmasına karşın çocuk sahibi olamayan, yaşlı hanlar vardır. Bu hanlar tüm mallarını mülklerini, tüm zenginliğini hatta yurtlarını dahi bir evlat sahibi olmak için gözden çıkarmışlardır. Kimi zaman elindeki tüm varlığını kaybeden han, bazen sofraya açıp yoksulları doyuran han, bazen de Tanrı'ya dua eden han bunun sonucunda en sonunda çokça çabayla bir çocuk sahibi olur. Çoğunlukla bu hanlar biyolojik çocuk sahibi olma yaşını çoktan geçmiştir ama Tanrı'ya sundukları adaklar, yaptıkları iyilikler ve bir ağız dualının yardımı ile çocuk sahibi olurlar. Böyle kutsallıklarla dünyaya gelen çocukta görülen olağanüstü özellikler âdeta onun kahramanlığının mührüdür (Yıldız, 2009:76-88). Çocuksuz ve yaşlı bir anne-babanın adağı, duası, rüyada gördüğü derviş ya da dervişin verdiği bir şey ile kahramanın anne rahmine düşmesi gerçekleşir (Kalkan, 2016:30). *"Kozın Erkeş: Ak Bökö adında fakir bir ihtiyar karısı Ak Bali'me on denizin kavşağında huzur içinde yaşar. Hiç çocukları olmayan iki yaşlı artık ecellerini bekliyorlardır. Ak Bökö bir sabah uyandığında karısı Ak Baş'ın kucağında bir bebekle oturuyor olduğunu görür, gözlerine inanamaz. Karısı bir oğulları olduğunu söylediğinde kulaklarına inanamaz. Genç insan gibi koşup keçe içinde sarılı olan balasını öper. Okunu, yayını alıp karısına: 'Çok mutluyum artık ateşimiz sönmeyecek, asılan kazanımız soğumayacak. İhtiyarlığımda doğan oğlumu sarmak için gidip kara tilki avlayayım, lezzetli çorbayla beslemek için geyiğin semizini seçip avlayayım, der."* (Çobanoğlu, 2015). *"Alpamiş: Günlerden bir gün doksan yaşındaki Akkübek Han'ın seksen yaşındaki karısı bir oğlan doğurur. Çok geçmeden bir de kızı olur. Akkübek Han'ın gönlü şenlenir. Eyler Han'ın seksen yaşındaki karısı da bir yüzü gün bir yüzü ay bir kız doğurur. Eyler Han kızına Barsınhlıv adını verir."* (Ergun ve İbrahimov, 2000: 249). Ele aldığımız metinlerde de görüldüğü gibi yine mucizevi bir dünyaya geliş biçimi görülür. Çok yaşlı insanların bazı ritüeller ve dini pratikler sonucunda çocuk sahibi olduklarını görmekteyiz. Bu mucize dünyaya geliş biçiminden zaten çocuğun normal, sıradan bir vatandaş olmayacağı açıkça hissedilmektedir. Dünyaya gelme biçiminin kahramanı müjdelemiş olduğunu söyleyebiliriz. Mucizeler ile dünyaya gelen mucizelere vesile olur.

4- Rüyada Görme Sonucu Doğma

Manas: Cakıp'ın en büyük derdi çocuğunun olmamasıydı. Bir gün o, bu sorununu şu şekilde anlatır: *"Her cinsten hayvan sahibi oldum. Bu mal ve mülkümde beş paralık haram yok. Fakat elimden tutacak, ölümünden sonra 'Vay babacığım!' diye ağlayacak, yüzünü parçalayacak bir evlâdım yok. Ne talihsiz, bahtı kötü adam imişim!"* diye sorar. Cakıp, seninle evleneli tam on dört sene oldu, sen belini sağlam bağlamadın, mezarlı yerleri, yatırları ziyaret edip elmalı kutlu yerlerde yuvarlanmadın, kutlu pınarlarda kalıp çocuk istemedin. Çocuksuz kadın dul kadın, kısır kadın, odun olmaktan başka faydası olmayan meyvesiz ağaçtır." dedi. Çıyırıldı, odasına gidip ağlar. Onun yanına

gidip yatan Cakıp bir rüya görür ve Çıyırda'yı uyandırır. Cakıp'ın rüyasına göre Çıyırda bir erkek bir kız doğuracak diğer karısı Bak Devlet Hatun'da ikiz erkek çocuk doğuracaktı, bir süre sonra Çıyırda pars yüreğine aş erer ve bulup yedirirler, sonunda rüyalar gerçekleşir. Cakıp büyük bir düğün yapıp çocuklarına ad verir. Çıyırda'nın doğurduğu oğlanın adının Manas olduğunu ancak kâhinleri kendilerini kahredecek bu isim sahibini bildirdiği düşmanlar bilmesin diye ismi düğününde 'Devcinli' olarak ilan ederler" (İnan, 1972:7-8; akt. Çobanoğlu, 2015). Kahramanın dünyaya gelişinin rüya ile müjdelendiğini görmekteyiz. Anne baba ya da bazen rüyayı gören bir başkası olabilir ama rüyada çocuğun dünyaya geleceği müjdelendir. Ve sonrasındaki olağanüstülüklerle çocuk doğar.

"Ravşanbek – Köroğlu: Gejdembek ile Ravşanbek gittikten sonra Akanay ile Külayım'ın gözleri yaşlıdır. Akanay hamiledir. Bir gece rüyasına kırklar girer. Ona, bizler Gavis, Gıyas, kırklarız derler. Ve hamile iken öleceğini ama mezarında Köroğlu adında bir erkek çocuk doğurup orada sütü ile besleyeceğini sonra da bu doğan çocuğun Kızılbaşlar'dan ve Şağdat Han'dan öçlerini alacağını söylerler. Akanay eğer öcümüz alınacaksa ben ölmeye razıyım der. Ertesi gün rüyasını Külayım'a anlatır. Doğum zamanına az kala Akanay ölür. Onu gömerler. Külayım ile babalı üzüntü içindedirler. Akanay kırkların dediği gibi mezarında doğurur. Memelerine süt gelir. Ölüsü hiç bozulmaz ve çocuğunu emzirir. Hak Teala meleklerini gönderip mezardan doğan çocuğa Köroğlu ismini verdirir. Melekler çocuğa meyve verip ona çok iyi bakarlar. Kırklar da küçük yavruya hizmet eder. Çocuk büyür. Mezardan çıkıp dolaşmaya başlar. Babalı'nın duasını kabul eden Tanrı çocuğun karşısına kırkları çıkarmıştır. Kırklar çocuğu Babalı'ya verirler. Çocuğun ellerini ayaklarını kaçmaması için bağlarlar. Yolda gelirken çocuk çok ağlar. Annesi ile son bir kez vedalaşmak istediğini söyler. Babalı dayanamaz onu mezara götürür. Mezar deliği Hak Teala tarafından kapatılmıştır. Çocuk mezar başında annesi ile helalleşip onun öcünü alacağına söz vererek Babalı'nın yanına gelir. Birlikte eve giderler. Külayım çok çok sevinir ve o günden sonra sevgi ile Köroğlu'nu büyütmeğe başlar. Ravşanbek-Köroğlu: Külayım anne sevincinden ağlayarak adil değildir hayat boyunca üzüntü deyip Akanay'ın ölmeden önce bunları rüyasında gördüğünü söyler. Birlikte mezara geldiklerinde mezarın içinin apaydınlık olduğunu görürler. Çocuk anasını emmektedir. Akanay hiç bozulmamış tıpkı sağlığındaki gibidir. Bu sıra mezar başına perşembe akşamı olduğu için kırklar gelirler. Oğlancığı yemişler ve meyvelerle beslerler. Sabah olurken yok olurlar. Külayım ile Babalı eve geri dönerler. Bu çocuğu mezardan nasıl alacağız diye ağlamaya başlarlar. O gece Külayım'ın rüyasına kırklar girer. Ona çarşıdan değişik değişik meyveler almasını bunları mezarın kenarından başlayarak çocuğun oradan yeterince uzaklaşacağı bir yere kadar sıra ile dizmesini sonra da onu yakalamasını söylerler. Külayım sevinç içinde Babalı'ya rüyasını anlatır. Çarşıya gidip değişik meyveler alarak kırkların dediklerini yaparlar. Babalı en hızlı atına binip mezarın uzak bir yerinde beklemeye başlar. Çocuk çıkar. Meyveleri yiye yiye mezardan uzaklaşır. Babalı çıkıp ona doğru atını koşturur. Ama çocuk onu görür görmez öyle bir koşar ki at ona yetişemez. Babalı ağlayarak Tanrı'ya dua eder. Bu sıra çocuk kırk adamın bulunduğu bir tepeye varmış onların arasına girmiştir. Köroğlu çocukluğunda arslanlarla güreşir ve kırkların duasını alır" (Ekici, 1998:144-151). Bu anlatı birden fazla doğum biçimine örnek olması ile önemli bir anlatıdır, rüyada görmeyle doğumun gerçekleşmesi yani rüyada görme sonucu doğum olduğu gibi aynı zamanda da mezardan dünyaya gelme, mezardan doğma sınıflamasına da dâhil edilebilir. Ayrıca ölen anneden doğmaya da örnek teşkil eder.

5- Tövbe Etme Sonucu Doğum

"Er Töştük: Paman Bey kendisine kendi sürüsünden süt, et ve at vermeyip aşağılayan çobanı ve oğullarından dolayı Allah'a sitem eder. 'Ey Allah'ım hiçbir şeyden mahrum olmadım ama oğullarım da kulum da beni horladı, ben sana ne yaptım?' der. O sıra gökyüzünden gelen şiddetli bir rüzgar: 'Hiçbir şeyden mahrum olmadın ama sen kötü bir beymişsin, tövbe et, kurban kes, dua et, Allah'tan dilek dile.' der. Paman eve gelip tövbe eder ve bütün gün uyur. Allah onu affeder ve karısı hamile kalır. Bir oğlu olur" (Radloff, 1993). Bazı anlatılarda, çocuk sahibi olamama durumu yalnızca fiziksel bir eksiklik olarak değil, geçmişte işlenen bir günahın, ahlaki bir kusurun ya da ilahi düzene karşı işlenmiş bir hatanın sonucu olarak değerlendirilir. Bu durumda çiftin, manevî bir arınma sürecine girmesi, tövbe ederek hatalarını telafi etmesi ve kutsal olanla yeniden bağ kurması gerekmektedir. Bu içsel dönüşüm ve tövbenin ardından, Tanrısal inayetin tecelli ettiği ve çocuk

sahibi olabildikleri görülür. Bu yönüyle kahramanın doğumu yalnızca biyolojik bir başlangıç değil; ilahi bağışlanma, arınma ve yeni bir kaderin başlangıcı olarak da anlamlandırılır.

6- Ölen Anneden Doğma

Ölmüş olan bir anneden doğma yine olağanüstü bir doğma şeklidir ve normal insanlar için mümkün olabilecek bir durum değildir böyle bir doğum yine olağanüstü bir çocuğun müjdecisi olabilir. Çocuk daha doğmadan olağandışı özelliklere sahip olacağı bellidir.

“Adıbeğ - Köroğlu: Bir süre sonra halk toplanır Adıbeğ’in evlenme çağına geldiğine karar verir. Adıbeğ’i evlendirirler. Karısı bir zaman sonra hamile kalır. Fakat çocuğunu doğururken ölür. Çocuk da karnında kalır. Kadını ve karnındaki çocuğu gömerler. Adıbeğ mecnun gibi dolaşmaya başlar. Babası ona ava çıkmasını öğütler. Adıbeğ artık vaktini böyle geçirir. Bir zaman sonra vadesi dolar ve o da bu dünyadan göçüp gider. Cıgalı Beğ, oğlunun hiç çocuk bırakmadan göçüp gitmesine çok üzülür. Bir gece rüyasında bir ses ona gelininin kabrinde bir oğlu olduğunu söyler. Ertesi sabah bu rüyayı herkese anlatır. Cıgalı Beğ’in oğullarından Gencim Beğ’in malı çoktur. Birgün çobanı ona gelip bir keçinin hergün bir mezara gidip tüylü bir yarattığı emzirdiğini söyler. Gencim ile çoban bu keçinin peşine düşerler. Tüylü yarattığın bir çocuk olduğunu anlarlar. Çocuk mezarın bir kenarından bir delik açmış oradan girip çıkmaktadır. Gencim Beğ bu mezarın yengesine ait olduğunu çobana anlattıktan sonra hemen babasına haber vermeye gider. Kısa bir sürede bütün köylü mezarlığa gelip çocuğun cinsiyetini anlamak için mezarın başına bir oyuncak bebek bir de aşık koyarak bir yerlere gizlenirler. Çocuk çıkar, oyuncak bebeğe şöyle bir bakar ama gidip aşığı eline alır. Böylece erkek olduğunu anlarlar. Ardından onu yakalamak için üzerine yapışkan sürdükleri bir eğeri mezarın yanına bırakırlar. Çocuk çıkıp eğerle oynarken eğer üzerine yapışıp kalır. Cıgalı Beğ oğlanı alıp evine getirir. Yemek verir. Çocuğa isim konmasını ister. Karanlıktan aydınlığa çıktığı için adını Rövsen koyarlar. Bir ihtiyar ise onun adı doğuştan konmuş; Köroğlu’dur der ama kimse ona kulak asmaz” (Ekici, 1998:90-92).

Yukarıda aktardığımız “Ravşanbek – Köroğlu” anlatısında da durum benzerdir ve aynı hikâyeyi bu doğum şeklinde de örnek olarak verebiliriz. Görüldüğü gibi ölmüş bir anneden doğup hayatta kalmayı başarıp büyüyen bir çocuk tabiki normal bir insan olarak hayatına devam etmeyecek ve düşmanla savaşıp onları yenip türlü başarılar elde ederek başarılı, güçlü kudretli bir kişi olacaktır. Sıra dışı doğumu da adeta onun kahramanlığının bir sembolü gibidir.

7- Ölüp Dirilerek-Diriltiyle Doğma

“Altın Arığ: Yeryüzünün zirvesi Kirim dağının üzerindeki Ak kaya’ya gelirler. Picen, Huu İney’in sesiyle onun şarkısını söyler bir süre sonra kapısı olmayan Ak kaya’nın kapısı açılır. İki kız topuzları ve kılıçlarıyla içeriye girerler karşılarında: ...Ak taş döşekte dış kadar beyaz zırh giymiş, parlak taş düğmeli, altmış saç örgüsü sırtına yayılmış, elli saç örgüsü omzuna yayılmış, güzel, hoş Altın Arığ kızı kavağa benzer dalları yok, deveye benzer hörgücü yok, canlandırarak ruhu bedenine girmemiş halde yatar bulurlar. Picen canlı kopuzunu kaldırıp yedi defa çevirerek yatıp duran Altın Arığ’a vurur. Ak kayanın içinde, mutluluğu bölünüp, Ülkeri sönüp, altı ayrı köşeli Ak kaya, büyük çanın çalması gibi ses çıkararak düşer. Altın Arığ bir gözünü açar, bir kolunu kaldırır, bir bacağını çeker Picen yeniden hamle eder Altın Arığ canlanmaz. Picen’in babası gelir ve her ikisini de öldürür. Huu İney, Altın Arığ ve Ak Boz atı sorup onların da öldürülmüş olduklarını öğrenir. Huu İney bozkurt donuna girerek, koşarak geri döner. Yolda beyaz eve yaslanmış bir Kara Kula at ile yanında uzanan yiğit adam görür. Yiğit adam, Huu İney’a annesine ne olduğunu ve yıllardır onu aradığını söyler. Huu İney uzun bir süre düşündükten sonra oğlunu hatırlar. Oğlan kendi adını kendi vermiştir. Kara Kula ata binen Hulalay! İkisi birlikte Ak kaya’ya giderler. Huu İney cebinden sihirli, ak su çıkararak Altın Arığ’ı, Ak Boz atı ve küçük çocuğu diriltir. Çocuğa bineceği atın Alp Saaday’ın ülkesinde olduğunu söyler ve ona bir isim verir: Kara Küren adlı ata binen Alp Han oğlu Çibetey Han! Bir süre sonra hepsini dışarıya çıkartır fakat kendisi Ak kaya’ya girmesinin yasak olduğunu ama yasağı delip girdiği için artık Ak kaya’dan çıkamayacağını ve burada öleceğini söyleyerek içerde kalır. Ayrıca Altın Arığ ve Hulalay’a Çibetey Han’ın sözünden çıkmamalarını öğütler” (Özkan, 1997:263-314). Başka bir olağanüstü doğum biçimi de ölüp dirilerek yapılan doğumdur ve mucizevi doğum şekillerine güzel bir örnek teşkil eder.

8- Doğuştan İşaretli Olarak Doğma

Doğuştan işaretli olarak doğmak, Türk kültüründe seçilmiş olmanın bir ifadesi gibidir. Özel yeteneği ya da yüksek gücü olan insanların vücutlarında bir işaret, bir emare olduğuna inanılır. İslam anlayışında da bu durum aynıdır, peygamberlerin vücutlarının kimi yerlerinde işaretleri olduğuna inanılır. Seçilmiş ve özel olmanın bir gereği olarak kahramanlarda da tıpkı peygamber nişaneleri şeklinde işaretler olması beklenir. Bu kahramanların ayrıcalıklı olduklarının ispatı gibidir.

“Kögüdey – Mergen: Maaday-Kara’nın halkı yurtlarından göçüp gitmiş, sürüler de otlakları terk ederek kayıplara karışmıştır. Maaday-Kara bahadır kıyafetlerini giyip silahlarını kuşanır, atına biner, halkını ve sürülerini bulup Altay’a geri gelmek üzere yola koyulur. Halkın ve sürülerin kaybolmasının nedeni anlaşılır. Kötülük timsali Kara-Kula kağan, Maaday-Kara’yı ve halkını tutsak edip Altay’ı perişan etmek için harekete geçmiştir. Maaday-Kara evine döner. Evine dönerken çocuğu olmadığına yanar çünkü ona destek olacak kimse yoktur. Eve döndüğünde şaşırır çünkü karısı bir erkek çocuk doğurmuştur. Çocuğa henüz bir isim verilmemiş, babasının gelmesi beklenmekte ama kutlamalar yapılmaktadır. Doğan çocuğun iki kürek kemiğinin ortasından parmak izi şeklinde kara bir ben vardır, göğsü baştan aşağı saf altın saf gümüşdür, doğduktan iki gün sonra “anne” der, annesinin koyduğu bezleri tepip yırtar, altı gün sonra “babam” der ve ağaç beşiği tekmeleyip kırar, doksan kulaçlık emzik emer sol elinde dokuz yüzlü karataşı sımsıkı tutmuş, göbeği yok, göbek deliği tıkalı, kaşları bitişik ve ayağıyla altmış arslan postunu devirmek gibi olağanüstülükler göstermektedir” (Naskali, 1999). “İşaret”, işaretli doğmak özel olmanın farklı olmanın, seçilmiş olmanın bir sembolü gibi görülmektedir ve tıpkı peygamberlik işaretleri gibi kahramanların çoğunda da olması beklenir. Büyüdüğü zaman olağanüstü meziyetler gösterecek bir çocuk daha doğduğu zaman kendini birtakım sıradışılıklarıyla belli eder. Bu farklılıklar çok çeşitlilik gösterebilir çalışmada tasniflediğimiz gibi ama bunlardan dini kıssalarda ve peygamber hikâyelerinde gördüğümüz bu özellik yani işaretli doğma motifi, bu yönden ayrıcalık barındırır ve önemlidir.

9- Dağ, Deniz, Gök, Yer, Orman Gibi Tabiat Unsurlarından Doğma

Yakut-Türk yaratılış efsaneleri ve Altay yaratılış efsaneleri başta olmak üzere daha birçok yaratılış efsanesinde gördüğümüz gibi her yeri kaplayan bir ilk deniz vardır ve bu motif aslında temel motifi oluşturmaktadır (Roux, 2001:284). Göklerden gelen su birçok mucizeye gebedir. Kili, toprağı mağaraya taşıyan su, Orta Asya mitolojisinde normal kabul edilen bir dölleyici güçtür (Roux, 2001:278). Su, konu olarak Uygur efsanelerinde de mevcuttur. Buka Kağan iki nehrin birleştiği bir noktada dünyaya gelmiştir.

“Er Sogotoh: Zamanın birinde dokuz kat göğün dokuzunu mu delip geldi yoksa yer altından mı çıkıp geldiği bilinmeyen Er-Sogotoh adlı yiğit yaşar. Bu yiğidin görünüşü şöyledir: On karış boyunda boyu, dört karış eninde de eni vardır. Beş karış omuzu, üç karış beli, meles ağacı baldırlı, kayın ağacı bilekli, köknar ağacı bacaklıdır. Düzgün dudaklı ve dişli, hedefi şaşmayan parmaklı, iri burunludur. O kadar güçlüdür ki donmuş ağaçları tuttuğunda kırar, bastığı yer göçer, gezdiği yer çatlar, koştuğu yer zangırdar. Sesi gök gürültüsü gibi, bakışı yıldırım gibi, konuşması da adeta taşı büyüleyecek gibidir. Onun yaşadığı yer çok zengindir. Kalay tarlaları, altın ovaları, yağ vadileri, gümüş yamaçları, av hayvanlı kara ormanları, gezinmelik çayırları, saf süt gibi gölleri, yıkanmak için nehirleri, sonsuz mavi derin denizleri vardır” (Çobanoğlu, 2015). Bu tüm olağanüstü tasvirler onu tabiatın kucağına doğan ve tabiat kadar güçlü, kuvvetli, kudretli bir kahraman yapmaktadır.

“Kögüdey-Mergen: Maaday-Kara, Altay’ın sunduğu nimetlerle rahat bir yaşam sürmüştür. Ay altında yaylanan ala dağa “ata” demiş, güneş altında uzanan alaca karanlık ormana “ana” demiş, otalağa hayvanlarını salıp ağaçlık yere yurdunu yerleştirmiştir. Halkı çoğalmış, hayvanları artmıştır. Ancak bir zamanların güçlü yiğidi Maaday-Kara’nın kuzgun siyahi saçları bembeyaz olmuş, keskin kılıcı gibi dişleri ince dallar gibi kırılmış, tan yıldızı gibi pırıldayan gözlerinin ferisi sönüştür; Maaday-Kara artık ölüme yaklaşmış, atı ise kesimlik olmuştur” (Naskali, 1999; akt. Çobanoğlu, 2015). Tabiat unsurlarından dünyaya gelmek de başka bir mucizevi doğum şekildir. Kahraman’ın ayrıcalıklı özelliklerini bünyesinde barındırır. Kahraman bazen bir ağaçtan dünyaya gelir, bazen bir dağdan, bazen nehirden, sudan, denizden bazen de yerden ya da gökten dünyaya gelir.

10- Dağ, Deniz, Ağaç Gibi Bir Tabiat Unsurundan Meydana Gelen Bir Ana-Babadan Doğma

Bazı zaman da dağ, deniz, ağaç gibi tabiat unsurlarından dünyaya gelmiş olan bir anne babadan bir çocuk dünyaya gelir ve bu olağan dışı doğumuyla kahramanlığını müjdeler. “*Alıp Manaş: Yaş ağaçların yaprağının sararmadığı, yeşil görklü Altay’da, yaz kuşları susmaz, neşeli ve görklü olan dokuz benzer dağlı, dokuz yuvarlak köşeli gölün olduğu Altay’da, ağaçlar, otlarla birlikte biten Alaca Ata binen Baybarak diye bir Bahadır vardır. Öncelerin öncesinde bu Baybarak denilen bahadırın Alıp-Manaş adında bir oğlu dünyaya gelir. Alıp-Manaş büyüüp yiğit bir delikanlı olunca anne ve babası onu Kırgız Kaanı’nın kızı Kümücek Aru ile evlendirirler*” (Ergun, 1998:98-103). Türk kültüründe tabiata ait unsurlardan doğum söz konusu olduğunda tüm tabiata ait unsurlar aklımıza gelebilir ve tabiattan dünyaya gelme motifi de önemlidir. Özellikle kahraman olacak büyük, yüksek vasıflar gösterecek olağanüstü kişi normal bir doğumla dünyaya gelemez, o çok farklı bir anne babadan ya da farklı bir şekilde dünyaya gelmiş bir anne ve babadan doğmalıdır.

11- Soyunun Tek Temsilcisi Olma Misyonuyla Doğma

Soyunun tek temsilcisi olmak hemen hemen her kültürde önemli bir ayrıntıdır ve her zaman büyük beklentilere sebep olan bir özelliktir. Yaratmalarda, çoğunlukla bir kehanet sonucu soyun kurutulması ancak bu kehaneti bilen biri tarafından çocuğun kurtarılması şeklinde çıkar. Çocuk bir şekilde kurtarılır ve çoğu zaman da başka bir aile ya da bir tabiat unsuru belki de bir hayvan tarafından büyütülebilir. Daha büyüme çağına çocuk kendini olağanüstü özellikleri ile göstermeye başlar ve sonrasında da büyük kahramanlıklarla asıl ailesinin intikamını düşmanlarından alır. Ve büyük bir kahraman olarak soyunu, ailesini onurlandırır.

“*Edigey: Bu arada Cantimir kan kardeşi Kutlukaya’nın evine gelerek beşikteki oğlunu alıp yerine kendi altıncı çocuğu Kobogıl’ı koyarak kaçar. Dörmen Bey Kutlukaya’nın önce anasını sonra da karısını öldürüp beşiğin başına gelir ve “sen dünyada yürüyeceğine han buyruğu yürüsün. Babanı kesen ay balta artık sana ulaşsın” diyerek Kutlukaya’nın oğlu sandığı Cantimir’in altıncı çocuğu olan minik bebeğin boynunu uçurur. Küçük çocuk Cantimir’in oğlu Kobagıl sanılarak büyür. Cantimir oğluna “ediğimden” aldığım, kimsesiz kaldın diyerek “Edigey” ismini koyar*” (Çobanoğlu, 2015). Bazen de kehanet ile gerçekleşmese dahi düşmanlıktan ötürü de bu tarz olaylarla karşılaşılabilir. Bir aileye düşman olan kişi genellikle o ailenin soyunu kurutmaya yemin eder ve eylemini gerçekleştirmek için her şeyi göze alabilir. Ancak çoğunlukla o aileden bir çocuk bir şekilde kurtulur ve gelecekte büyük bir kahraman olarak o düşmanın karşısına çıkar, onlara yaptıklarının bedelini ödetir.

12- Işıktan Doğma

Tüm dünyada, tanrının en uygun ve en yaygın vahyinin, belirmesinin, iletişiminin öncelikle ışıkla ortaya çıktığını biliyoruz. Işık motifi tanrıların bazen ya da her zaman bir aracısı, taşıyıcısı olarak sıkça karşılaştığımız bir imajdır. Ayrıca yeniden var oluşu ya da meydana gelişi de sembolize ederek, ayrıcalıklı özel insanların doğumunda, neredeyse tüm dinlerde büyük rol oynar (Roux, 2001:278). Işığın hayvanlarla birlikte ya da hayvanlardan bağımsız olarak önemli bir rol oynadığı çok fazla çoğalma hikâyesi vardır (Roux, 2001:279). “*Her gün yeniden doğan ışık, her yıl gelen ve yeri yeniden canlandıran güneş, insanda, doğumun yalnızca simgeleri değil ama aynı zamanda örnek oluşturan imgeleridir ya da ırkın yetkinliğe doğru ilerlemesini sağlayan etkenlerdir*” (Eliade, 2001:53). Bu bağlamda yiğitlik göstergelerinin dönemden döneme farklılaştığını söylemek mümkündür. Kahraman sadece toplumun bir üyesi değil aynı zamanda da bireysel yaşamı, duyguları, istekleri, hayalleri olan bir bireydir (Mirzaoglu, 2015:340). O olağanüstülükler barındırsa da her insan gibi evlenir, aile kurar, çocuk sahibi olur yalnız, sıklıkla destanların büyük kahramanları ve onların evlilik yapacakları kadınlar çoğu zaman kutsal bir ışıktan dünyaya gelirler. Yaratılış destanındaki Ak Ana da, ışık aracılığı ile doğan bir kadın sembolüdür ve çok önemlidir. Oğuz Kağan destanında ise Oğuz’un evlendiği kadın gökyüzünden gelen bir mavi ışıktan doğar. Yine Oğuz Kağan destanında Oğuz’un ordularına yol gösteren kurdun Oğuz’un çadırına düşen bir ışıktan doğduğu belirtilmektedir. Geleneklere göre, “Gök Oğlu” olarak tanımlanan mitolojik kahramanlar, ışık şeklinde yere düşerler. Onlar hem mitolojik hem kültürel kahraman ve aynı zamanda da ilk ata olarak kabul edilirler. Köroğlu destanının Özbek versiyonunda “Köroğlu” kendini “Göğün Elçisi” olarak adlandırır.

“Uygur Türeyiş destanında, bir gece Selenge ve Tolga nehirleri arasında bulunan bir ağaç üzerine kutsal bir ışık iner. Dokuz ay on gün sonra ağaçtaki şişkinlik çatlar, beş çocuk dünyaya gelir” (Ögel, 1998:81). Bu motif hem ağaçtan hem de ışıktan dünyaya gelme olarak da yorumlanabilir. Bu motifler Türk kültüründe önemli yere sahiptir ve çok derin manalar taşır.

13- Ağaçtan Doğma

Ağaç, Türk düşünce sisteminde yaratılış temelinin başlıca motiflerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu düşünceye göre, ilk insan dokuz budaklı bir ağacın altında doğmuştur. Hayat ağacı çok önemlidir ve bu motif yalnız Türk kültürüne özgü değildir, neredeyse her kültürün mitolojisinde ağaç kültü görülmektedir. Oğuz Kağan destanında Oğuz’un evlendiği ikinci karısı göl ortasında kutsal kabul edilen bir ağacın kovuğunda yaratılmıştır. Ergenekon destanında da meyve veren ağacın kesilmesi kesinlikle yasaktır.

Türk mitolojisinde Tanrı hakanları ve büyük kahramanları bazen gökten bir ağaç yoluyla göndermektedir. Uygurların türeyişlerini anlatan efsanede, Yakutların “Er Sogotoh” destanında bu açıkça görülmektedir. İlk insanın Tanrı tarafından kutsal bir ağaç vasıtasıyla gökten yere indirilişini anlatan destanlardan biri de Arı Haan destanıdır. Güney Sibiry Türklerinden Tuvaların bu destanının kahramanı “Arı Haan”, ana ve baba olmaksızın ırmak ve taygayla aynı karede yer alan bir ağacın gövdesinde beliren ve zamanla büyüyen bir ur vasıtasıyla Tanrı katından dünyaya indirilmiştir (Ergun, 2006:144-145). İslâmiyet’ten önceki dönem destanlarda karşılaştığımız kutsal ağaç İslâmiyet’in kabulünden sonra ağaç sevgisi, ağacın kutsallığı her zaman sosyokültürel düzeyde canlı kalmıştır. Atasözlerinde bu saygıyı ve değeri açık bir şekilde görmekteyiz: Yaş kesen baş keser gibi daha birçok halk söylemleri ile de ağaçlara zarar verilmesi engellenmeye çalışılmıştır ve saygı, sevgi, kutsiyet ön plana çıkarılmıştır.

“Uygur Türeyiş destanında, bir gece Selenge ve Tolga nehirleri arasında bulunan bir ağaç üzerine kutsal bir ışık iner. Dokuz ay on gün sonra ağaçtaki şişkinlik çatlar, beş çocuk dünyaya gelir” (Ögel, 1998:81). Türk kültüründe doğum, dünyaya geliş, var olma gibi olgular söz konusu olduğunda ağaç motifi önemlidir. Ağaç bazen varoluşu simgeler; bazen aileyi, bazen hayatı, bazen kökeni, bazen de bir öte dünya motifi olarak çıkabilir karşımıza. Ancak özellikle mitik yaratmalarda annesi babası belli olmayan kahramanların ağaçtan doğmaları çokça karşılaşılan bir motiftir. Ve en güzel sıradışı doğum örneklerindendir.

14- Normalden Uzun Sürede Dünyaya Gelme

“Ağır ve tabi olmayan bir şekilde uzun süreli doğum, ileride kahraman olacak bir bebeğin dünyaya geleceğini haber verir” (Jirmunskiy, 2011:42). Annesinin, Dede Korkut’u üç sene karnında taşıdığı, hamileliğinin yıl dönümünde büyük olayların olduğu, bebeğin dünyaya geleceği sırada dokuz gün çarpışma olduğu, üç gün boyunca dünyanın karanlığa gark olduğu, çok şiddetli yağmurun yağdığı, sert rüzgârların estiği, fırtına, yağmur ve tozdan insanların birbirini göremez hâle geldiği, Sırderya ve Karadağ’ı karanlığın bastığı anlatılmaktadır (Ergin, 2008).

Normal süresinden uzun süren hamilelik Kahraman’ın herkesten farklı bir birey olmasının daha doğumdan önce kendini ele vermesi ve çok özel nitelikler ile dünyaya gelip çok daha fazla mucize göstereceğinin bir işareti olarak gözükmektedir.

15- Mağaradan - Mezardan Doğma

Psikoanalitik perspektiften baktığımızda ‘Mağara’ figürü insanlığın tanıdığı, bildiği en eski rahim kabulüdür. Karanlık, nemli, huzursuz, rahatsız edici ve bununla beraber koruyucu kollayıcı olan mağara, erkeğin sığınağı, vahşi hayvanların barınağı ve insanların doğadaki evidir ve tüm insanların bilinçaltında yatan temel yapı: Vahiylere, gaipen görüntüler, gaipen sesler, ulu ışıklar gibi yani ilahi deneyimlerin meydana gelmesi için en uygun yerdir. Toplumsal hayata karışmak için mağaradan gün ışığına çıkmak, her zaman doğum imgesini taşımış bir harekettir.

“Koroğlu’nun mezarının analık özelliği iki temayı büyük bir beceriyle birleştirmiştir: Yeryüzünün karanlık ve nemli oyuğu teması ve ölü ruhların toplanma yeri olan mezar teması” (Roux, 2001:276). Bu çok güzel bir metafordur. Destan geleneğinde mağara motifi bir inanca bağlı olarak ya da olmayarak çok belirgin bir şekilde görülmektedir. Bazı Türk boylarında mağara evlerin olduğu

bilinmekte olup Türk şamanist inancında yer altının karanlıklarına giden mağaralar dünyası hep önemli olmuştur.

Köroğlu Destanı'nın Doğu varyantlarında karşılaştığımız mezar, doğumu ve ölümü birleştiren bir unsuru içerir. *"Nitekim o insanın öldükten sonraki mekânı, aynı zamanda ikinci doğuşunun gerçekleştiği yerdir. Buradan da mezarın ana rahmine benzetilmesi ortaya çıkar"* (Bayat, 2009:61). Kültür tarihinde, mitolojik yaratmalara bakıldığında en az bulguya rastlanan tema; mezar, mağara gibi karanlık bir ortamda dünyaya gelen kahramanlardır, örnekleri diğerlerine kıyasla daha azdır. Oğuz Kağan ve Türeyiş destanlarındaki "ağaç kovuğundan türeme" ile kendini gösteren ve sıklıkla karşılaşılan motif aslında temsili ana rahmidir.

Mağara, mezar, oyuk, çukur, kovuk gibi tabiat şekillerinin ana rahmini temsil etme ve aralarındaki anlam ve özellik farklarından dolayı "mağara ve mezardan doğma" ile "ölen anneden doğma" başlıklarını ayrı başlıklar olarak tasnif etmeyi uygun gördük. Birinde mezar, mağara, ağaç kovuğu gibi yer unsurları ana rahmini ve ananın yerini tutar diğerinde ise ana ölmüş dahi olsa maddesel olarak mevcuttur ve doğumu biyolojik olarak kendisi yapar.

16- Kurttan Doğum

Çoğu destanda olağan dışı doğum motifi kahraman olmak için bir şart gibi gelişmiştir. Destanların ortaya çıktığı dönemlerdeki inanç ve hayat tarzına bağlı olarak, bu motif farklı şekillerde karşımıza çıkabilmektedir. Mesela, mucizevi doğumun gerçekleşme şekillerinden bir tanesi, insan dışı varlıklardan dünyaya gelme şeklinde vuku bulur. Özellikle kurttan türeyiş Türk destan ve efsanelerinde önemli bir motiftir. Bu yaratımlarda kurt tarafından doğurulmak, büyütülmek, kurdun liderlik etmesi gibi birçok motife rastlanmaktadır. Kurt, Türkler tarafından kutsal bir hayvan olarak kabul edilmiştir. Türkler arasında kurt yaşamın ve savaş gücünün önemli bir göstergesi, işaretidir. Çevik, hareketli ve güçlü bir hayvan olduğu için çeşitli dönemlerde kimi Türk boylarının bayrak ve flamlarına sembol olarak işlenmiştir. Uygurlara ait Türeyiş Destanı'nda Tanrı bir erkek kurt görünümünde yere inmiş ve bir Türk hakanının kızı ile evlenmiştir. Ve sonrasında Uygur nesilleri bu şekilde türemiştir, şeklinde anlatılmaktadır. Göktürk Destanlarında da kurt motifi sürekli ve titizlikle işlenmiş, Türklerin yeniden güçlerini kazanıp çoğalışları bile bu motife bağlanmıştır. Yani Türk kültüründe aslında kurt, başlı başına bir kahraman figürüdür, toplumun gözünde hem kutsal kabul edilir hem de kahraman.

Türk kültüründe hükümdar atalarının göksel ruhlarla bağlantılı oldukları hatta göksel ruhların arasında bulundukları görülmektedir (Esin, 2001:59). "Mavi ve göksel" sıfatlar özellikle kurda ithafen söylenmektedir. Kimi hikâyelerde güneş ışığı çok yırtıcı bir hayvandır (Roux, 2001:277). Kurt, aynı zamanda Tanrı'nın bir simgesidir ve bu simge, arkaik devirlerden biraz sonra ata kültürüne ve türeme sembolüne dönüşmüştür. Kurdun Tanrı simgesi olması renk sembolizmi açısından bakıldığında da anlaşılabilir. Zaman zaman "böri" adına sıfat olarak eklenen "Gök" kelimesi (Gök rengi), aynı zamanda gökyüzünü ifade ettiği için, "Gök-Börü" diye anılan kurt aslında Gök Tanrı'yı sembolize etmektedir. Kurdun Türk kozmolojisinde göksel unsurlara bağlı bir şekilde aydınlığın, bekanın, şansın, gücün ve bunlara benzeyen tüm unsurların da bir sembolü olduğu anlaşılmaktadır.

Türk destanlarında sıklıkla karşımıza çıkan ağaçtan, kurttan, periden, ışıktan dünyaya gelen kahraman farklılığını ve olağanüstülüğünü daha doğmadan hissettirir. Öyle ki Göktürklerin kökenini açıklayan destanlarda, onların atası olan çocuklar bir kurttan dünyaya gelir (Ögel, 1998:20-29). Doğum şekli, olağanüstülüğü, farklılığı ile kendilerine kutsallık atfedilen bu çocuklar, daha sonra gösterdikleri kahramanlıklarla bunu her zaman doğrulamıştır. Bu şekilde farklı yollardan dünyaya gelen çocuk, Türklerin hanı olmuş ve hep büyük başarılar, büyük kahramanlıklar göstermiştir ve her daim ayrıcalığını ortaya koymuştur.

Sonuç

Türkler, akıncı oldukları ve hayvancılığa bağlı göçebe hayat sürdürdükleri dönemlerde, düşmanlardan korunmak, savaşlarda galibiyet kazanmak ve her türlü ihtiyaçlarını gidermek gibi amaçlarla genç nesillerin yetiştirilmesine çok önem vermişlerdir. Bir toplum için neslin devamının sağlanamaması, o toplumun yok olması anlamına geldiği için çocuk sahibi olmak çok önemsenmiştir ve çocuk sahibi olamayan aileler toplumda hakir görülmüştür, toplumdan dışlanmıştır ayrıca onların

Tanrı tarafından cezalandırıldıklarına inanılmıştır. Çocuk sahibi olmak kutsanmıştır, hele ki herkesten farklı olağanüstü bir şekilde dünyaya gelmek ya da çocuk dünyaya getirmek ayrı bir önem ve kutsiyet barındırmaktadır yani bu olağanüstülük dışında başka mucizelerin beklenmesine de sebebiyet vermektedir. Bu mucizevi yaratımın, kahramanı ayrıcalıklı ve özel kıldığı ve doğumundaki bu ayrıcalığın tüm yaşamına yansıdığı söylenebilmektedir. O, hayatı boyunca hep her zorluğun üstesinden gelerek türlü başarılar kazanmıştır, her daim engelleri aşıp düşmana ya da farklı varlıklara galip gelmiştir.

Metin merkezli kuramlardan faydalananarak oluşturduğumuz çalışmamızda yaptığımız tasnif sonucu 16 çeşit olağanüstü doğum biçimine ulaşıldı. Bu normalin dışında gerçekleşen doğumların kahramandan beklentiye de yükselten özellikler olduğu kanısına varılır. Mucizevi doğum ile kahramanın göstereceği mucizelerin doğru orantılı oluşu söylenebilir. Destanlarda çocuk sahibi olma yaşını çoktan geçen yaşlı insanlar, Tanrı'ya sundukları bazı adaklar, bu amaç için gösterdikleri iyilikler, dilekler ve kimi zaman da bir ağzı dualının yardımı ya da duası ile çocuk sahibi olmuşlardır. Böyle birtakım kutsallıklarla örülü şekilde dünyaya gelen çocukta görülen olağanüstü özellikler onun kutunun bir gereği olmuştur. Büyük kahramanlar genellikle yurt ya da boyda kargaşa ve çatışmanın baş gösterdiği zamanlarda dünyaya gelmişlerdir ya da bir kurtarıcı gibi gönderilmişlerdir. Destan kahramanlarının birçoğu ışıktan doğma, yer gök, dağ deniz, orman motifleri, kaya kültleri, iyeler tarafından müjdelene, ağaçtan doğma, yaşı çok ileri olan, yaşlı ana babadan ya da ölen anneden, mezardan, mağaradan, madenden doğma, gibi olağanüstü şekillerde dünyaya gelmişlerdir. Bu bulgular ışığında söyleyebiliriz ki, aslında kahramanın mucizevi doğumu onun gelecekte göstereceği büyük işlerin müjdecisi gibidir.

İnsanoğlu kendi hayal ve isteklerini gerçekleştirecek güçte ve kapasitede kişiler yaratma eğilimindedir. Bu güç kudret sahibi kişilerin aynı zamanda soylu olduğuna inanılır. Bazı kahramanların sıradan halkın içinden çıktığı da görülür ancak sonrasında bu kahramanlar çok büyük başarılar imza atar. Çünkü o, sıradan bir aileden gelse dahi kut sahibi biridir ve gücünü, başarısını, yenilmezliğini kuttan alır. Kahraman, Tanrı'dan kut alarak Türk milletini yükseltmek için yeryüzüne gönderilmiştir. Destanlarda kahramanların doğumlarından itibaren, doğum biçimlerinden, kahramanın doğumu öncesi meydana gelen olağandışı olaylardan, kahramanın bir anda ve olağandışı gelişme biçiminden de Tanrı katından geldiği anlaşılmaktadır. Toplumunun kurtuluş ümidi olarak olağanüstü bir şekilde doğan kahramanların doğumlarındaki olağanüstülük, yaptıkları işlerin sıradan bir doğumla dünyaya gelen insanlardan farklı olacağının da bir göstergesidir. Biz de bu doğrultuda tüm olağanüstülükleri gözeterik mevcut metinlerden de yararlanarak kahramanların mucizevi biçimdeki doğum şekillerini inceleyip bir tasnif gerçekleştirdik ve on altı farklı mucizevi “doğum”, “dünyaya gelme” şekline ulaştığımızı söyleyebiliriz. Bu bize Türk toplum ve töresindeki çeşitli inançlar, adetler, değerler ve gelenekler gibi bir çok hususta bilgi vermektedir. Toplumun içerisinde bulunduğu koşullar, tarihî olarak kahramana duyulan ihtiyaçla şekillenir. Yaşanan coğrafyalar, inanılan dinler, destan adları ve kahramanların bazı ortak kabul edilen özellikleri de değişse Türk dünyası destanları ortak özünü yitirmemiştir.

Kaynaklar

- AÇA, M. (2002). “Türk Destancılık Geleneğine Bütüncül Yaklaşabilme ve Alp Kavramı Üzerine Bazı Yeni Yaklaşım Denemeleri.” *İslamiyet Öncesi Türk Destanları*, (Yay. Haz. S. Sakaoglu ve A. Duymaz), İstanbul: Ötüken Yayınları, s.150-164.
- ARAT, R. R. (1987). “Idukkut Unvanı Hakkında” *“Makaleler”*. Cilt:1, (Hızl: Osman Fikri Sertkaya), Ankara: TKAE Yayınları.
- ATALAY, B. (1985). *Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi*. Cilt:4, Ankara: TDK Yayınları.
- BANG, W. (1970). *Reşit Rahmeti Arat, Oğuz Kağan Destanı*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- BAYAT, F. (2006). *Oğuz Destan Dünyası Oğuznamelerin Tarihi, Mitolojik Kökenleri ve Teşekkülü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- BAYAT, F. (2009). *Türk Destancılık Tarihi Bağlamında Köroğlu Destanı (Türk Dünyasının Köroğlu Fenomenolojisi)*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

- BAYAT, F. (2013). *Oğuz Destan Dünyası, Oğuznamelerin Tarihi, Mitolojik Kökenleri ve Teşekkülü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- BEKKİ, S. (2011). “Bazı Halk Anlatıları ve Dinî Metinlere Göre Kahramanın Mucizevi (Babasız) Doğumu”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S.58, 111-130.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2015). *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- DUMEZİL, G. (1996). *Archaic Roman Religion-1*. Translated by Philip Krapp, foreword by Mircea Eliade, London: Thrift Books Global.
- EKİCİ, M. (1998). “Köroğlu’nun Doğu ve Batı Versiyonları Arasında Bir Karşılaştırma.” İzmir: (Basılmamış Doçentlik Takdim Tezi).
- ELİADE, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*. (Çev. Sema Fırat), İstanbul: Om Yayınevi.
- ERGİN, M. (1989). *Dede Korkut Kitabı 1*. 2. Baskı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ERGİN, M. (2008). *Dede Korkut Kitabı 1*. 6. Baskı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ERGUN, M. (1998). *Altay Türklerinin Kahramanlık Destanı: Alıp Manış*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ERGUN, M. ve İBRAHİMOV, G. (2000). *Başkurt Halk Destanları*. Ankara: Türksöy Yayınları.
- ERGUN, M. (2006). *Yaratılış Destanlarından Arı Haan, Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları*. Uluslararası Sempozyum Bildirileri. (Haz: Öcal Oğuz ve Tuba Saltık Özkan), Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.
- ESİN, E. (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- İNAN, A. (1972). *Manas Destanı*. İstanbul: M.E.B. Basımevi.
- JİRMUNSKİY, V. M. (2011). *Türk Kahramanlık Destanları*. (Çev.: Mehmet İsmail vd.), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- KALKAN, A. (2016). “Türk Destanlarında Kahramanın Olağanüstü Doğumu”. *Türk Dünyası*, S.42, 27-47.
- KANDEMİR, Y. (1991). *Mevzû Hadisler Menşe’i Tanıma Yolları Tenkidi*. 5. Baskı, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- KARAMAN, H. (2007). *Kur’an Yolu Türkçe Meal ve Tefsir*. Cilt:III, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- KAYABAŞI, R. G. (2016). “Anadolu Sahası Masallarında Kahramanın Doğumu ve Kahraman Olma Süreci”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S.79, 129-142.
- MELETINSKIY, E. M. (1998). *The Poetics of Myth* (Çev. Guy Lanoue & Alexandre Sadetsky). Routledge.
- MİRZAOĞLU, F. G. (2015). *Halk Türküleri Konu-İcra-Yapı-Anlam-İşlev*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- NASKALİ, G. E. (1999). *Altay Destanı: Maaday Kara*. İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları.
- ÖGEL, B. (1998). *Türk Mitolojisi- 1*. Ankara: TDK Yayınları.
- ÖGEL, B. (2002). *Türk Mitolojisi-2*. Ankara: TDK Yayınları.
- ÖZKAN, F. (1997). *Altın Arıç Destanı*. Ankara: Biliş Yayınları.
- ÖZKAN, İ. (1997). “Türkmenistan’da Derlenmiş Dede Korkut Boyları”. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten 1995*, S.1995, s. 263-314.
- RADLOFF, W. (1993). “Er Töştük Destanı”, (Akt. Nurten Akça). Hacettepe Üniversitesi Türk Halkbilimi Anabilim Dalı. (Basılmamış lisans tezi).
- RAGLAN, L. (1949). *Fits Roy Richard Somerset: The Hero. A Study in Tradition, Myth and Drama*. London: Watts.
- RAGLAN, L. (1998). “Geleneksel Kahraman”, (Çev. Metin Ekici), *Milli Folklor*, S.37: 126-138.

- ROUX, J. P. (2001). *Moğol İmparatorluğunun Tarihi*. (Çev.: Aykut Kazancıgil ve Ayşe Bereket), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- SEGAL, R. A. (1990). *In Quest Of Hero*. New Jersey: Mythos: The Princeton/Bollingen Series in World Mythology.
- TOGAN, A. Z. V. (1982). *Oğuz Destanı-Reşideddin Oğuznâmesi*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- ÜLKEN, H. Z. (2006). *Anadolu Kültürü ve Türk Kimliği Üzerine*. İstanbul: Ülken Yayınları.
- YILDIRIM, D. (1998). “Köktürk Çağında Tanrı mı Tanrılar mı Vardı?”, *Türk Bitiği*. Ankara: Türk Kültürü Araştırmaları.
- YILDIZ, N. (1995). *Manas Destanı ve Kırgız Kültürü ile İlgili Tespit ve Tahliller*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- YILDIZ, N. (2009). “Türk Destanlarında Çocuksuzluk”. *Millî Folklor*, S.82, 76-88.
- YOLDAŞOĞLU, F. (2000). *Alpamış Destanı*. (Akt. A. Canbolat ve A. Öz). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 14.05.2025

Kabul / Accepted: 16.06.2025

Araştırma Makalesi/Research Article

DOI: 10.55666/folklor.1699585

GEÇİŞ RİTÜELLERİNDE AĞLAMA EYLEMİNİN TOPLUMSAL VE SİMGESEL İŞLEVİ

Gözde TEKİN*

Öz

Toplumların ortak değerlerini sembolik anlamlar taşıyarak yansıtan ritüeller, kültürel içerikli davranışlar bütünüdür. Geçiş ritüelleri ise bireylerin toplumsal statüden başka bir statüye geçişini düzenleyen törensel pratiklerdir. Doğum, evlenme, ölüm gibi eşik anlarında bireyler, biyolojik değişimin ötesinde toplumsal kimlik ve rolleri açısından da dönüşüm yaşar. Bu dönüşüm aşamasında ise eşik anını kolaylaştıracak, kutsayacak, onaylayacak birtakım ritüeller bireylere ve topluluğa eşlik eder. Aynı zamanda bu ritüel anları bireylerin üzüntü, korku, sevinç, acı gibi farklı duygularla iç içe oldukları durumlar olup bu duyguların dışa vurumu çeşitli eylemlerle kendini gösterir. Bu eylemlerden biri de ağlamadır. Geçiş ritüellerinin ağlama eylemi ile ilişkisini konu edinen bu çalışmada ağlamanın toplumsal ve kültürel olarak simgesel bir işlevi olduğu savı ileri sürülmüştür. Çalışmada, ağlamanın geçiş ritüellerindeki simgesel anlamı ve barındırdığı kültürel kodlar ele alınarak halk kültüründe nasıl bir toplumsal belleğe dönüştüğü incelenmiştir. Duygular, temelde biyolojik ve içsel olsa da çalışmalar duyguların kültürel olarak biçimlendiğini göstermektedir ve bu durum duyguları ifade eden eylemler için de geçerlidir. Bu bağlamda ağlama eylemi sadece fizyolojik bir tepki değil, toplumsal bellek tarafından şekillenen bir davranış olarak karşımıza çıkar ve hangi sosyal bağlamda kimin, ne zaman ve nasıl ağlayacağını kültürel kodlar belirler. Nitel yöntemin kullanıldığı bu çalışmada veri kaynağı olarak geçiş dönemi ritüellerini konu alan literatür taranmıştır. Geçiş ritüellerinde ağlamanın yalnızca bir duygunun dışavurumu olmadığı, kültürel olarak anlamlandırılmış, simgesel bir iletişim aracı hâline geldiği tespit edilmiştir. Örneğin, bebeğin dünyaya gelmesi ağlama eylemi ile olurken dünyaya geldikten sonra çok ağlaması uğursuzluk kabul edilir. Kına gecesi törenlerinde gelinin ağlaması beklenen ve onaylanan bir davranışken, ağlamaması ise ayıplanmaktadır. Ölüm ritüellerinde ise ağlamanın ve ağıt yakmanın kim tarafından hangi düzeyde yapılacağı belirlenmiş ve ağlama yas tutmanın yanında ölen kişiye saygı göstermekle ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda özellikle evlilik ve ölüm ritüellerinde ağlamanın toplumsal cinsiyet rollerine göre farklılık gösteren ve kültürel olarak öğrenilen bir davranış modeline dönüştüğü anlaşılmaktadır. Sonuç olarak ağlama eylemi, halk kültüründe yalnızca duygunun dışavurumu değil, geçiş ritüellerinde kültürel değerleri yeniden üreten ve kolektif belleği canlı tutan güçlü ve işlevsel bir simgedir. Ağlamanın sadece biyolojik bir eylem olmadığı, kültürel ve toplumsal bir davranış olarak bireyler tarafından belli kodlarla inşa edildiği, cinsiyete göre meşrulaştırıldığı, sınırlandırıldığı veya performatif bir eyleme dönüştüğü görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ritüel, geçiş ritüelleri, kültürel ve simgesel kod, duygu, ağlama.

* Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Halk Bilimi Bölümü, Ankara/Türkiye, gozde.tekin@hbv.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-9068-0788.

THE SOCIAL AND SYMBOLIC FUNCTION OF THE ACT OF CRYING IN RITES OF PASSAGE

Abstract

Rituals, which symbolically reflect the shared values of societies, are sets of culturally grounded behaviors. Rites of passage are ceremonial practices that organize individuals' transitions from one social status to another. At threshold moments such as birth, marriage, and death, individuals undergo transformations not only biologically but also in terms of social identity and roles. During this stage of transformation, certain rituals accompany individuals and the community to ease, sanctify, and legitimize the liminal moment. These ritual moments are also situations in which individuals experience a blend of emotions such as sorrow, fear, joy, and pain, and the expression of these emotions manifest through various actions—one of which is crying. This study, which examines the relationship between crying and rites of passage, argues that crying holds a symbolic function shaped by social and cultural contexts. It explores the symbolic meaning of crying within these rituals and the cultural codes it contains, analyzing how it has become a form of social memory in folk culture. While emotions are fundamentally biological and internal, studies show that they are culturally shaped, which also applies to the actions used to express them. In this context, crying emerges not merely as a physiological reaction but as a behavior shaped by collective memory. Cultural codes determine who cries, when, how, and in what social setting. This qualitative study draws on literature dealing with rites of passage. It finds that crying within these rituals is not merely an emotional expression but a culturally encoded form of symbolic communication. For instance, in henna night ceremonies, a bride's crying is expected and approved, while not crying is subject to disapproval. In funeral rituals, who cries and to what extent is culturally prescribed; crying and lamenting are associated not only with mourning but also with showing respect for the deceased. Thus, especially in marriage and funeral rituals, crying is shown to become a culturally learned behavioral model shaped by gender roles. In conclusion, in folk culture, crying is not merely an emotional release; it is a powerful and functional symbol that reproduces cultural values and sustains collective memory within rites of passage. It is observed that crying is not solely a biological act but a socially and culturally constructed behavior, legitimized, restricted, or transformed into a performative act based on gender.

Keywords: Ritual, rites of passage, symbolic and cultural code, emotion, crying.

Giriş

Kültürel ve sosyal davranış biçimleri olan ritüeller, sembolik ve simgesel anlamlarıyla toplulukların kültürel değerlerini, inanç ve duygularını yansıtır. Ritüeller, bir ifade biçimi olarak duyguları ve bu duyguların dışı vurumu olan eylemleri de kapsar. Bireylerin toplumsal bir statüden başka bir statüye geçişini düzenleyen pratikler bütünü olan “geçiş ritüelleri” ise doğum, evlenme ve ölüm gibi eşik anlarından oluşur. Geçiş döneminde bireyin eşikte olma durumu kimlik, aidiyet ve toplumsal rol açısından da bir değişim ve dönüşüm aşamasında bulunmasına karşılık gelir. Bu aşamada bireyin statü değişimi, kalıplaşmış söz ve eylemler barındıran ritüeller aracılığıyla kültürel koda dönüşür. Bu bedensel eylemler sadece duygusal ya da fizyolojik tepkiler değil, kültürel yönü olan simge ya da sembollerdir ve bu duygusal eylemler geçiş dönemlerinin doğasında var olan ayrılmaya bağlı olarak güçlü bir şekilde kendini gösterir.

Duygularla ilgili pek çok tartışmada özellikle duyguların kökeni ve nedenleri üzerine yoğunlaşıldığı görülmektedir. Bu tartışmaların merkezinde yer alan temel sorulardan biri, duyguların ve duygularla ilişkili eylemlerin doğuştan gelen bir tepki mi, yoksa toplumsal olarak inşa edilen simgesel ve kültürel bir kod mu olduğudur. Bu makale, ağlama eylemini geçiş dönemi ritüelleri bağlamında inceleyerek bu soruya yanıt aramayı amaçlamaktadır. Çünkü ağlama eylemi de bu ritüel yapıları içinde önemli bir duygu ifadesi olarak yer tutar. Ağlama ve ritüel ilişkisinin kültürden kültüre farklı ya da benzer kodlarla örüntülenerek aktarıldığı söylenebilir. Örneğin bir toplumda gelinin evden çıkarken ağlamaması ayıplanabilirken başka bir toplumda ağlaması hoş karşılanmayabilir. Ağlama eylemine yüklenen anlam, ritüel ile gözyaşı arasındaki kültürel kod olarak karşımıza çıkar. Ağlama edimi, ritüel ilişkili olarak acizlik ve güçsüzlük anlamı taşıyabildiği gibi başka bir toplumda iktidar ve prestij kaynağı da olabilir. Ağlama, evrensel ve içgüdüsel bir dürtü olmanın yanında bir anda ritüelin kutsal eylemine dönüşebilir. Ağlamanın geçiş ritüellerindeki simgesel anlamını, halk kültüründe nasıl bir toplumsal belleğe dönüştüğünü ve bu eylemin toplumsal cinsiyetle nasıl ilişkilendiğini irdeleyen bu makalenin malzemesini geçiş ritüelleriyle ilişkili literatür oluşturmaktadır. Bu doğrultuda öncelikle ritüel ve geçiş ritüeli kavramlarına odaklanılmış, ardından duygu ve duygusal tepkilerin geçiş ritüelleriyle ilişkisine değinilmiştir. Nitel yöntemin kullanıldığı çalışmada geçiş törenlerinden doğum, evlenme ve ölüm ritüellerinde tespit edilen ağlama eylemine ait örnekler simgesel ve kültürel kod bağlamında incelenmiştir.

Ritüel ve Geçiş Ritüelleri

“Ritüel, çoğu zaman ve birçok insan için olduğu üzere, dünyadaki en önemli şeydir” (Raglan, 2014: 196). Ritüelin insanlığın başından beri kutsal kabul ettiği her şeyi anlamlandırma biçimlerinden biri olması, onun merkezi rolünü güçlendirmiştir. Bu anlamlandırma biçimi toplumsal yaşamın sürekliliğini sağlayan bir yapı olarak kriz ya da geçiş anlarında, kutsalla temas kurmayı da sağlayan uygulamalar bütünüdür. Ritüel bireysel bir davranış değil, bir topluluğun ortak değerlerini, inançlarını ve normlarını ifade etme biçimidir. İnsanların uzlaşımın simgesel anlam yükledikleri geleneksel uygulamalar olarak ritüellerin en temel özellikleri tekrarlı yapılarıdır ve diğer âdetlerden basmakalıplaşmış çekiciliği ile ayırt edilir (Özbudun, 2020: 908- 909). Ritüellerin tekrarlı ve basmakalıp yapısı, topluluk tarafından içselleştirilmesini yani aktarımını sağlayan en temel özelliğidir. Her tekrarda yeniden üretilir ve ve kültürel bellek içinde yerini sağlamlaştırır. “Topluca yapılan törenler, önemli olay ya da değişimlere karşı toplumsal bir uyum ve kolektif yapıda gerçekleşen edimler bir anlamda toplumsal yapının tekrar tekrar inşa edilmesine hizmet eden bir işlevselliğe sahiptir.” (Mürtezaoğlu, 2012: 347). Rappaport, ritüelin performatif ve sembolik yapısını vurgularken ritüellerin temel özelliklerinden olan sosyal uzlaşma kavramına değinir. Ona göre ritüel, sözleri ve hareketleri kapsayan gösteri yönü ön planda olan, ifade ve biçimsel hareketlerin sıralarının değişmezlik şartı olan (ama bazen de değişebilen), manevi mesaj barındıran bir yapıdır ve sosyal uzlaşmanın sahneye konmasıdır (2022: 187-190). Rappaport’un ritüeli sosyal bir davranış olarak nitelendirmesi kolektif yapısı ve belleğe dayalı aktarım biçimiyle ilişkilidir. Toplumun ürettiği değerler, inançlar, kurallar kısaca ortaklıklar ritüeller aracılığıyla görünür hâle gelir. Ritüellerin söz ve hareketleri kapsaması ise kültürel uzlaşımın sembolik işaretleridir ve bu işaretler bireyler arasındaki iletişimsel yönü güçlendirir. Victor Turner, Ndembu ritüelleri üzerine yaptığı çalışmada ritüellerdeki hemen hemen her nesne, jest, şarkı ya da duanın, her mekân ve zaman biriminin genel olarak kendisinden başka bir şeyi temsil ettiğini ifade eder (2018: 26). Sözlü ve

bedensel eylemlerle gerçekleştirilen ritüellerde ne söylendiği kadar nasıl söylendiği kim tarafından ve ne zaman söylendiği; ne yapıldığı kadar nasıl ve kim tarafından yapıldığı önemlidir ve ritüelin sembolik ve simgesel anlamı da buradan inşa edilir.

Arnold van Gennep bir durumdan diğerine geçişe eşlik eden törenlerdeki tüm sekansları gruplandırarak ayrılma ritleri, ara ritler ve kaynaşma ritleri olarak çözümleme yapmıştır. Ayrılma ritleri daha ziyade cenaze, kaynaşma ritleri ise evlilik törenlerindeki geçiş ritleridir. Ara ritler de gebelik, nişan, erginlenme törenlerinde önemli bir kesit oluşturabilir (2022: 19). Kişilerin bir statüden diğer statüye geçtikleri toplum tarafından organize edilen geleneksel ritüeller olarak geçiş ritüelleri, kişinin eski statüsünden ayrıldığı, yabancılaştırıldığı ayrılma ritüellerini de kapsar. Tekrarı olmayan bu ritler, bir kere tecrübe edilir ve gerçekleştirilmesi için önceden hazırlanılması gerektiği için önceden tahmin edilir (Honko, 2015: 202-203). Bu özellikleri ile geçiş ritüelleri bireylerin hayatında önemli eşik anlarına karşılık gelirken toplum tarafından düzenlenip, yönlendiriliyor oluşu da kültürel ve toplumsal anlamının oluşmasıyla sonuçlanır. Çünkü bu anlarda bireylerin hangi davranışları sergileyeceği, hangi duyguları ifade edeceği toplum tarafından belirlenir ve geçiş bireysel olmaktan çıkarak toplumsal bir hâle bürünür. Sedat Veyis Örnek'e göre geçiş ritüelleri, dinsel ve büyüsel âdetleri kapsamaktadır. Geçiş dönemlerinin tehlikelerle dolu olduğu kabul edilerek, bu durumları yaşayan kimseleri zararlı dış etkilerden korumak için, çeşitli dinsel ve büyüsel işlemlere başvurulur. Birçok inanç, âdet, töre, tören, âyin, dinsel ve büyüsel özlü işlem, kümelenerek söz konusu geçişleri bağlı bulundukları kültürün beklentilerine ve kalıplarına uygun bir biçimde yönetir. Ayrıca ona göre geçiş ritüellerinin temelinde başka etkenlerin yanı sıra insanların bir durumdan başka bir duruma geçerken zararlı dış etkilere karşı açık ve zayıf olduğu inancı ile yeni durumlarını kutlama arzusu yatmaktadır (Örnek, 2017a: 92; Örnek, 2014a: 183). Bireyin bir statüden başka bir statüye geçtiği eşik anlarında toplum tarafından organize edilen geçiş ritüellerinde, statünün yanında bir kimlik değişimine de tanıklık edilir. Bu statü ve kimlik değişimine eşlik eden ritüel eylemlerin duygularla iç içe olması bireyin bu anlarda kırılgan olmasıyla ilişkilendirilir. Geçiş dönemlerindeki eşik anlarında yaşanan dönüşüm ve hissedilen duyguların bedene yansması, bazen ağlama eylemi ile karşılığını bulur. Ağlama eylemi, geçiş ritüellerinde hem bireysel hem toplumsal duyguların bedensel ifadesidir ve özellikle evlenme ve ölüm geçiş dönemlerinde ritüellerin bir parçası olarak meşrulaştırılmış duygusal bir davranıştır. Bu dönemlerde yaşanan duyguların sembolleşmiş ve topluluk tarafından kodlanmış dışavurumu olarak yorumlanabilir. Diğer taraftan Örnek'in ifade ettiği bireyleri bu geçiş anlarında zararlı dış etkilerden korumak için başvurulmuş çeşitli dinsel ve büyüsel işlemler olarak ritüellerin korucuyu işlev üstlendiği de görülür. Ağlamak da sembolik ve ritüelistik bir eylem olarak kimi zaman koruyucu işlev üstlenerek uğursuzluğu ortadan kaldırır.

Geertz'e göre kültür, birimi simgeler olan karmaşık bir sınıflandırma sistemidir; kültürün simgesel dili, kamusalıdır. Simgesel işlev ise evrensel olmakla ve genetik kodun yanı sıra insanın ayakta durmasını sağlayacak bir ikinci kodu oluşturur (Özbudun ve Balkı, 2005: 295). Bu ikinci kod toplumdaki tüm bireylerin katıldığı, anladığı, yorumladığı ve paylaştığı bir anlam sistemi olarak değerlendirilebilir. Bu durumda kültür anlamlar ve simgeler ağı olarak değerlendirildiğinde ritüellerdeki söz ve hareketler de tam olarak bu simgesel duruma işaret eder. Ritüellerin içindeki ağlama ya da gülme gibi davranışlar, kültürel kodlardır. "Ritüellerde görülen ağlama biçimi bir ritüel eylemdir ve özellikle geçiş ritüelleriyle ritüel ağlama arasında sıkı bir ilişki vardır." (Yavuz, 2021: 915). Ağlama farklı ritüel bağlamlarda farklı sembolik anlamlar üstlenir ve duygusal eylemin ötesine geçerek toplumsal bir anlama bürünür. Bu eylem ve ifade ettiği sembolik anlam bazen cinsiyete bazen mekâna bazen de zamana göre değişiklik gösterir ki bu değişikliklerin de yine bellekte kodlanmış karşılıkları vardır. Bu çalışmaya dahil edilmemiş olsa da geçiş ritüellerinin dışında toplumsal belleğin gözyaşı dökmeye yönelik bilgisi zengindir. Toplumsal bellekte ağlamanın acı, yas, uğursuzluk, zayıflık; ağlamamanın da ayıp, kınama, eksiklik vb. anlamlara geldiği görülür. Örneğin; Oğuz Kağan'ın "düşmanları ağlattım, dostlarımı güldürdüm" (Bang ve G.R. Rahmeti, 1936: 33) demesi ağlamanın acı ya da yasın ötesinde; yenilgiyi ifade eden bir anlama geldiğini gösterir. Toplumsal bellek; gelini ağlamadığı için ayıplarken, sünnet olan çocuğun ağlamasını ya da askerin arkasından ağlanmasını hoş karşılamaz. Sünnet esnasında çocuk bağırmasını, ağlamasını diye ağzına lokum konur (Akgün, 2019: 161; Tunç, 2012: 148). Kirvenin görevleri arasında çocuğu ağlatmamak, ferah tutmak (Tunç, 2012: 176) yer alır. Askerin ağlamadan dualarla, tekbirlerle uğurlanması, "nasıl uğurlanırsa öyle karşılanır" şeklinde ifade edilir (Akgün, 2019: 182) ve askerin

arkasından gözyaşı dökülmez (Demir 2022: 151). Ancak ölünün arkasından hem ağlanmaması hem de çok ağlanması ayıplanabilmektedir. Tüm bu sembolik anlamlar, biyolojik bir duygudan ötesini ifade eder ki bu da konunun duyguların ve duyguları gösteren/saklayan eylemlerin kültürel olarak inşa edilmesiyle ilişkilidir.

Duyguların Kültürel İnşası Çerçevesinde Ağlama Eylemi

Geleneksel toplumlarda duygular yalnızca bireysel tepki değil, toplumsal ve sembolik anlamlar taşıyan davranış biçimleri olarak kabul edilir. Güney Sibirya Türkleri üzerinde yaptıkları çalışmada Sagalayev ve Oktyabrskaya, hüznü veya neşeli her türlü törenin, güçlü duygu ve heyecanların dışa vurulmasını sağladığını, toplumdaki psikolojik havayı yumuşattığını ve dengelediğini ifade ederler:

Geleneksel toplum, özellikle ağlama ve gülme şekillerinde ortaya çıkan aşırı sinir krizleriyle alışagelmış davranışlar arasındaki farkı algılayarak, onlara özel davranış biçimi statüsü yüklemiştir. Normdan farklı olan diğer durumlarda olduğu gibi aşırı duygusal tepkiler hem toplumun bireyler arasındaki hem de onların “başka dünyalar”la ilişkilerini düzenleyen bir çeşit “semboldür”. Bu nedenle bütün arkaik toplumlarda olduğu gibi, Güney Sibirya Türklerinin geleneğinde de gülmek ve ağlamak eylemlerine modern görüşlerdeki trajik ve komik anlayıştan daha geniş yer verilmektedir. Tepki-ağlama ile ritüel-ağlama birbiriyle ayrılmaz ikili oluşturmaktadır (2013: 182-184).

Bu çerçevede ritüellerde ağlama eylemi duygusal (tepki-ağlama) ve toplumsal (ritüel-ağlama) eylem olarak iki işleve sahiptir. Bu çift yönlülük geçiş ritüellerinde daha da belirgindir. Gelinin ailesinden ayrılacağı için ağlaması veya yakınının kaybeden bir kişinin ağlaması duygusal bir tepki olabileceği gibi aynı zamanda topluluk tarafından da beklenen bir davranıştır ve gerçekleşmediğinde -çoğu zaman- ayıplanır. Bu beklenti ağlama eylemini ritüel-ağlamaya dönüştüren temel sebeptir.

Geçiş ritüellerindeki söz konusu duygu durumu değişikliklerini ve değişimini daha iyi anlamak için duyguların oluşumuyla ilgili yaklaşımlara yakından bakmak gerekir. Duyguların nasıl oluştuğu sorusu felsefe, psikoloji, antropoloji ve sosyoloji gibi pek çok disiplinde tartışılmıştır. Bu tartışmaların merkezinde temelde iki farklı yaklaşımın ortaya çıktığı görülmektedir. Birincisi duyguların doğuştan gelen, evrimsel ve biyolojik bir temel üzerine kurulu olduğu düşüncesidir. İkincisi ise toplumsal etkileşimlerle şekillenen, öğrenilmiş ve kültürel olarak inşa edilmiş edimler olduğu yaklaşımıdır. “Duyum kuramı, duyguların doğuştan gelen doğasının radikal bir ifadesiyken ‘toplumsal inşacılık’ kültür ve farklılığı vurgular. Bir hareket olarak toplumsal inşacılığı esas formüle edenler sosyologlar, antropologlar ve felsefecilerdir.” (Rosenwein ve Cristiani, 2019: 40).

Duyum kuramı temsilcilerinden Silvan Tomkins bebeğin doğum kanalından çıktığında bir yaşamışlığa sahip olmadan çığlık atmasını temel fizyolojik bir tepki olarak niteler (Rosenwein ve Cristiani, 2019: 38). Diğer yandan, sevilen bir kişinin ölüm haberi geldiğinde ağlamak ise öğrenilmiş bir davranıştır ve bu davranış anlam dünyasının değerlendirilmesiyle ilişkilidir. Yani bir duygunun ortaya çıkması, yalnızca içsel bir dürtüye değil, aynı zamanda toplumsal anlamlandırma süreçlerine de bağlıdır. Bu yaklaşım, duyum ile duygu arasındaki farkı belirginleştirir. Diğer yandan toplumsal inşacılığın savunduğu üzere, duygular birer edimdir; bireyler duygularını yalnızca hissetmekle kalmaz, aynı zamanda bunları belirli kurallara göre icra ederler (Rosenwein ve Cristiani, 2019: 41). Geçiş ritüellerinde ortaya çıkan duygular da bu yönden yorumlandığında hem birer duyum yani fizyolojik tepki hem de bir toplumsal ve kültürel inşa sürecini ifade etmektedir. Bu bağlamda bir gelinin düğün sırasında ağlaması ya da kına gecesindeki duygusal yüklenim yalnızca içsel bir duygu boşalımı değil; aynı zamanda kültürel olarak öğrenilmiş bir “ritüel icrası”dır denilebilir.

Duyguların psikolojik yönünü göz ardı etmeyen Eva Illouz’e göre duygular psikolojik olmanın yanında aynı ölçüde hatta belki daha fazla oranda kültürel ve sosyaldır:

Birey olma durumunun kültürel tanımlarını duygular yoluyla ortaya koyarız. Çünkü duygular somut, şu ana ait ama her zaman kültürel ve sosyal olarak tanımlanmış ilişkilerle ifade edilirler. Dolayısıyla diyebilirim ki duygular oldukça iç içe geçmiş kültürel anlamlar ve sosyal ilişkilerdir; enerji yüklü ve dolayısıyla düşünüm öncesi, çoğunlukla yarı bilinçli olmak gibi özellikleri veren de bu tamamen iç içe geçmişliktir. (...) Duygular, davranışın derin bir şekilde içselleştirilmiş ve düşünülmemiş olmayan yönleridir, ne var ki bunun nedeni içlerinde yeterince kültür ve toplum

bulunmaması değil, aksine fazlasıyla bulunmasıdır (2018: 14-15 akt. Yücedağ, 2023:22).

Bu perspektiften bakıldığında, ağlamak yalnızca içsel ve doğuştan gelen bir “his” değil; o hisse dair kültürel kabullerin, geleneklerin ve sosyal ilişkilerin beden ve davranış düzlemindeki yansımasıdır. Örneğin, bir kadının evlenirken ailesinin evinden ayrılışı esnasında ağlaması ya da bir asker uğurlamasında askere gidecek kişinin geride kalanlara sarılarak ağlaması sadece kişisel bir ayrılık hüznü değil; aynı zamanda evinden çıkıp başka bir haneye, mekâna katılmanın, toplumsal rollerin ve statünün değişiminin ve bu değişimin duygusal kodlarla, öğrenilmiş geleneksel icralarla ifadesidir. Nasıl ki toplumsal cinsiyetle birey içine doğduğu toplumda erkeklik ve kadınlık rollerini öğreniyorsa, fizyolojik ve iç güdüsel evrensel edimlerden olan ağlama ve gülmenin de benzer şekilde içine doğulan toplumda sonradan öğrenilen koda dönüştüğü söylenebilir.

Benzer şekilde Stearns ve Stearns, 1980’li yıllarda geliştirdikleri *emotionology* kavramı aracılığıyla, duyguların yalnızca bireysel deneyimler olmadığını, aynı zamanda belirli toplumsal normlar ve kurumlar aracılığıyla yönlendirildiğini öne sürerler. Onlara göre, her toplum ya da toplum içindeki belirli gruplar, temel duygulara dair kabul gören tutumları ve bu duyguların nasıl ifade edilmesi gerektiğine ilişkin standartları belirler. Duyguların kendisiyle bu duyguların toplumda nasıl ifade edilmesi gerektiğine dair kurallar arasında bir ayrım yaparak, duyguların dışavurum biçimlerinin nasıl toplumsal olarak düzenlendiğine dikkat çekilmiştir. Bu yaklaşım, duyguların öğrenilen, toplumsal olarak şekillenen yönünü vurgulayan sosyal inşacı bir bakış açısıyla örtüşmektedir (1985: 813 akt. Yücedağ, 2023: 22-23). Bu çerçeveden bakıldığında, geçiş dönemi ritüelleri yalnızca bireysel duyguların dışavurumuna değil, aynı zamanda bu duyguların belirli toplumsal beklentiler ve kültürel normlar çerçevesinde sahnelenmesine imkân tanır. Kına gecesinde gelinin ağlaması, cenazede ağıt yakılması ya da ninnilerde duygusal aktarımın belli kalıplar içinde yapılması, duyguların yalnızca hissedilmediğini, aynı zamanda belirli kültürel kodlara göre ifade edildiğini göstermektedir.

Ritüelin özellikleri göz önüne alındığında ağlama duygusu da ritüel bağlam içinde sosyal olarak meşrulaşan ve anlam kazanan bir davranış biçimine dönüşür diyebiliriz. Ronald Grambo, *Ritual Crying in Folk Tradition* başlıklı çalışmasında, ağlamanın yalnızca bireysel bir duygu ifadesi değil, aynı zamanda kültürel olarak kodlanmış bir sosyal iletişim biçimi olduğunu vurgular ve ağlamanın yalnızca ölüm ve yas ritüelleri değil ayrıca eski uygarlıklarda mevsimsel törenlerin ortak özelliği olduğundan bahseder. Grambo’ya göre Mısır, Mezopotamya ve Antik Yunan gibi pek çok kültürde, ilk hasat anı ya da ürünlerin kesimi sırasında tanrılar için ağlama geleneği yaygındır. Örneğin, Mısırlıların tanrıça İsis için ilk buğday biçiminde gözyaşı döktüğü; Mezopotamya’da doğurganlık tanrısı Tammuz’un her yıl yeniden yok oluşuyla birlikte topluca yas tutulduğu ve bu yasin “ritüel ağlama” biçiminde ifade edildiği aktarılır. Bu ritüellerde kullanılan özel çılgıklar ve ağıtlar, yalnızca bir üzüntü göstergesi değil, doğanın döngüsellğine duyulan ortak bir tepki, hatta sembolik bir iletişim biçimi olarak da değerlendirilir (Grambo, 1971: 939). Ağlamanın -alt başlıklarda detayları verilecek olan- belirli geçiş anlarında (örneğin doğum, kına gecesini, gelin alma, cenaze vb.) tekrar eden biçimde karşımıza çıkması, onu bir duygusal tepkiden çıkarıp ritüel bir işaret hâline getirir. Ritüelin tekrar eden, kalıplaşmış, gösteriye dönüşen yapısı; ağlama eyleminin de geçiş ritüellerinde nasıl sahnelendiğini, kimler tarafından gerçekleştirildiğini ve hangi toplumsal değerleri taşıdığını ortaya koyar. Ramazan Ergöz, mitik süreçte olduğu gibi geçiş dönemlerinde de toplumda ilk olarak korku duygusunun görüldüğünü ve geçiş sırasında kişinin fiziksel ve tinsel anlamda karşıt değerlerin yok edici gücünden korunması gerektiğini ifade eder. “Korku beraberinde kaygıyı doğurmaktadır, kaygı ise gelenek ve göreneğe bağlı olarak korku unsurunun yıkıcı etkilerinden kurtulmak için kişiyi ritüellere yöneltmektedir. Bu bağlamda geçiş dönemlerindeki korku, toplumsal belleğin ürünü olarak ortaya çıkmaktadır” (2019: 54). Buradan hareketle korkunun kültürel olarak üretilen ve bireysel olmanın ötesine geçerek kolektif bilinç tarafından paylaşılan ve aktarılan bir duygu olduğu görülür. Bunu sevinç, üzüntü gibi diğer duygular için de söylemek mümkündür. Özellikle kolektif ritüeller söz konusu olduğunda duygular, toplum tarafından şekillendirilir ve yönlendirilir. Bu süreç içinde korku, sevinç ya da üzüntü, ağlama gibi bir ritüel eylemle kendini gösterebilir ki artık burada ağlama kültürel olarak anlamlandırılmış bir davranışa dönüşür. Yine de bu iki eylemi yani tepkisel ağlama ve ritüel ağlama eylemlerini birbirinden kesin sınırlarla ayırmak mümkün değildir. Arnold van Gennep, gözyaşı dökme için “çoğunlukla ritüel icabı da olsa sahici bir

kedere karşılık gelmediği söylenemez” (2022: 147) diyerek fizyolojik ve kültürel eyleme bir arada dikkat çeker ve duyguların da hesaba katılması gerektiğinin altını çizer. Bu durumda ağlamak belirli bir toplumsal beklentiyi yerine getirmek için sergilense de bu eylemin tamamen yapay ya da rol gereği olduğunu da düşünmemek gerekir. Burada bireyin duygusal olarak hissettiklerinin dışı vurumu olan tepkiler ağlamak ve gülmek gibi tepkiler, ritüellerin içinde toplumun beklentisini karşılayacak biçim ve ifadeyle sergilenir. Böylece ağlamak hem fizyolojik bir eylem olarak duygusal tepkiyi hem de kültürel olarak öğrenilmiş bir davranışı temsil eder.

Özetlemek gerekirse; geçiş ritüelleri, bireyin bir statüden başka bir statüye geçtiği toplumsal süreçleri düzenleyen sembolik yapılardır. Bu dönüşüm sürecinde duygular belirleyici bir rol oynar; hatta çoğu durumda ritüelin başarısı, bu duyguların uygun şekilde dışavurumuyla ölçülür. Özellikle ayrılma evresinde Örnek’in de belirttiği üzere birey tehlikelere açıktır ve bu aşama hüznün, korku ve belirsizlik gibi duygularla örülüdür. Bu duyguların ritüel içinde eyleme dönüşmesinin en yaygın biçimi ise ağlamadır. Ağlama, burada yalnızca bireysel bir boşalım değil; aynı zamanda toplum tarafından beklenen bir davranıştır. Bu yönüyle de özellikle evlenme ve ölüm ritüellerinde geçişin duygusal ve ritüel boyutunu birbirine bağlayan simgesel bir araç hâline dönüşür. Diğer taraftan içinde ayrılmayı da barındıran doğum ve sonrasında gerçekleştirilen ritüellerde de önemli bir işlevi gerçekleştirmektedir.

Ağlamanın simgesel ve kültürel bir anlam taşıdığı ninni, türkü, ağıt gibi sözlü anlatımlardan geçiş törenleri gibi toplumsal uygulamalara, köy seyirlik oyunları gibi gösteri sanatlarından halk hekimliği gibi doğa ve evrenle ilgili uygulamalara birçok alanda kendine yer bulmaktadır. Bu çalışmanın kapsamı ağlama eyleminin işlevi bağlamında doğum, evlenme ve ölüm ritüelleri ile sınırlandırılmıştır.

Doğum ve Doğum Sonrasında Ağlamaya Dair İnanış ve Pratikler

Arnold van Gennep, gebelik ve doğum törenlerinin bir bütün oluşturduğunu, öncelikle gebe kadını genel toplum ve aile toplumundan hatta kimi zaman cinsiyet toplumundan da çıkaran ayrılma ritlerinin yerine getirildiğini ifade eder. Gebeliğin düpedüz bir ara dönem olduğunu belirten yazar, takip eden doğum ritlerinin amacının ise kadını önceden ait olduğu toplumla yeniden kaynaştırmak olduğunu ifade eder (2022: 53). Doğumla ilgili ritüel ve inanışlar, doğum öncesi, doğum esnası ve doğum sonrası şeklinde üç temel aşamada incelenmiştir. Doğumun bir duygu olarak sevince denk gelmesi içinde korkuyu, endişeyi, üzüntüyü barındırmadığı anlamına gelmez. Hatta doğum esnasında ve sonrasındaki kırk günlük süre içinde annenin ve bebeğin zararlı etkilere açık oluşu, sevincin bastırılmasını zorunlu kılarak endişe ve korkunun baskın gelmesine neden olmuştur. Doğum öncesinde ve doğumda anne, sonrasında da anne ve bebekle ilgili geliştirilen ritüel ve inanışların da genel olarak bu endişenin bir ürünü olduğu söylenebilir. Kadının davranışlarının doğacak çocuğu etkileyeceğine inanılması bazı davranışlardan kaçınılmasını gerektirir. Bu doğrultuda bazı yörelerde “Gelin ağlarsa çocuğu uyuz” olur inancından dolayı kayıncıların hamile gelinini eğlendirmek için günler ve eğlenceler düzenlediği (Eroğlu, 2020: 264) ifade edilir. Doğumda ağlama yani bebeğin ilk sesi hayatın başlangıcını temsil eder. Bebek doğar doğmaz baş aşağı çevrilerek ağlaması sağlanır ki bu ses bebeğin sağlıklı olduğunun göstergesidir. Şüphesiz ki bebeğin o ağlayışı fizyolojik bir tepkidir ancak yine de halk kültüründe bu ilk ağlayış etrafında gelişen ritüeller olduğu görülür. Doğup “ağlayan” çocuğun dünyada varolduğu düşünülür ve ölünce birey gibi görülüp o şekilde defnedilir. “Ses veriyse namazı kılınır” (Yıldırım, 2019: 83) düşüncesi bebeğin fiziki olarak dünyaya gelişinden fazlasına işaret eder. Yani dünyaya gelmek ses vermek diğer bir deyişle ilk ağlayış ile olur. Doğduğunda ağlamak birey olmayı sağlayan bir varoluş onayıdır. Ayrıca bebeğin ilk doğduğu zamanlarda ağlaması, anne ve babasının günahlarını döktüğü şeklinde yorumlanır (Özdemir, 2022: 50) ve gözyaşı akıtmanın simgesel bir anlam yüklendiğini gösterir.

Doğumda hayata gelmek ve var olmak anlamına gelen ağlama, doğum sonrasında çok da hoş karşılanmaz. Çocuğun çok ağlaması kırk basmasının ve nazar değmesinin bir belirtisi olarak kabul edilir (Örnek, 2015: 204, 213), anasız babasız kalacağına (Boratav, 2015: 179) veya kötüye yorulur. Bu ağlamalar, anne ve baba tarafından bir yıkımın ön belirtisi olarak kabul edilir ki bu da çoğu zaman ölümdür. Ağlama, özellikle uzun uzun ağlama, çocuğun “kötü bir şey sezdiğinin” belirtisi sayılır. Bu nedenle de çocuğu susturmak için “susturucu” hareket ve “uzaklaştırıcı”, “geri çevirici” sözden yararlanılır (Örnek, 2014a: 231; Örnek, 2017b: 97).

Cuma günü ezanla salâ arasında ‘ağdın başını yesin!’ denilerek babasının ayakkabısıyla çocuğun ağzına vurulur.”; “Çocuk cuma günü salâ vakti kibleye karşı oturtulur. Yaşlı ve okumuş (eski yazı bilen) bir kadın çağırılır. Kadın ayakkabısını çıkarıp çocuğun ağzına vurur.”; “Çarşamba günü kanı karışmadık biri (yakınıyla evli olmayan) ayakkabısının tersiyle çocuğun ağzına vurur.”; “Babasının eski papucu üç cuma, kanı karışmamış (akrabayla evlenmemiş) bir kadın tarafından günün dolusunda, kümesin ağzında çocuğun ağzına üç defa vurulur.” (Örnek, 2015: 239-240). “Osmaniye’de çok ağlayan çocuğun ağzı, üç cuma papuçlanır. Papuçlama işini kanı karışmadık birisi yapmalıdır. Çocuğun ağzına vurulan terlik de babanın eski bir terliği ya da ayakkabısıdır. Bu şekilde çocuğun huysuzlanmayı bırakacağına inanılır (Teke, 2005: 121).

Bu davranışlar tekrar ve kalıpları içermesi yönüyle ritüel nitelikli davranışlardır. Belirli bir zamanda belirli bir sayıda tekrar içerecek biçimde sembolik nesnelerle yapılan bu uygulamalar, içinde inanca dayalı unsurlar da barındırır. Ritüelin cuma günü yapılması, salâ vakti kibleye karşı yapılması kutsallıkla ilişkilendirilebilir.

Çamaşır kazanının altına konan çocuğa babasının ayakkabısıyla vurularak ‘sesini kes, ağdın başına rasgelsin!’ denilir.” (Örnek, 2015: 239-40). “Ağdın başına” (Örnek, 2017b: 97) ya da “Babasının ayakkabısı ile çocuğun ağzına vurarak “Kendi başına ağlayasın! Anandan babandan ırak! derler.” (Örnek, 2017b: 97); Çocuğun gözyaşı başına (Karaağaç, 2013: 96) ya da yüzüne sürülerek ‘yaşın başını yesin, belân kimseye sürülmesi denir (Örnek, 2015: 239-240).

Çocuğun başına kazan geçirilmesi ve ağzına babasının ayakkabısı ile vurularak “anandan babandan uzak ola” denmesi, ağlamanın çağrışımı olabilecek bir felaketi örneğin ölümü uzaklaştırma amacıyla yapılır. (Boratav, 2015: 181). Ayrıca ölümle ilgili çağrışımlarda çağrışım sebebi olan kazan, ağlamayı susturucu bir araç olarak kullanılır ve muhtemel ölüm çocuğa yöneltilir (Örnek, 2017b: 97-98). Ağlamanın “ağıt” ile ilişkilendirilmesi, onun doğrudan ölümle ve yıkımla bağdaştırılmasının en açık göstergesidir ki “Ağıt, ağdın getirir” (Teke, 2005: 121) sözü bu inancın söze yansımalarıdır. “Ağdın başına gelsin”, “Ağdın başına” gibi ifadeler, ağlamayı bir yas işaretiyle özdeşleştirir.

Ağlayan çocuğu sağaltmak için kültlerle ilişkili birtakım uygulamaların varlığı da dikkat çekicidir. Çok ağlayan çocuk ziyaret mekânına götürülerek orada kurban kesilir ve çocuğun bu “kötü huyu” orada bırakılır, bu ziyaret yerlerine de “huy kesen” denir (Köroğlu vd. 2020: 432-433). Kutsal kabul edilen birinden sağaltma beklenmesi atalar kültürünün bir yansımasıdır. Bebeğin üzerine ağırlık geldiğinde huzursuzlanıp sürekli ağlar. Bebeğin ağlamaması için et, meyve, sebze ve altın bırakılan su ile bebek yıkanır (Aydemir, 2021: 86). Bu da sağaltıcı yönünün kullanılması şeklinde su kültürü ile ilişkilendirilebilir. Bazı yörelerde hasta ya da gelişmeyen çocuğun yaşayıp yaşamayacağını belirten işaret de yine ağlama eylemidir. “Aydaş çocuk” olarak nitelendirilen çocuk mezarlığa götürülüp bırakılır, ağlarsa yaşayacağı, ağlamazsa öleceği düşünülür (Teke, 2005: 116; Karaağaç, 2013: 86). Kayalı 2010, 56). Başka bir ifadeyle mezardakiler gibi sessiz kalırsa onlara benzer inancı vardır. Bu durum da doğum sırasında belirtilen, varlığın, dünyada bulunmanın işareti olan ses ile ilişkilidir. Ses yani ağlama, yaşamı; sessizlik, ölümü simgeler.

Tüm bu inanış ve pratikler, geleneksel toplumlarda ağlamanın yalnızca fizyolojik bir eylem olmadığını, aynı zamanda uğursuzluk getireceğine inanılan bir işaret veya tehlike habercisi olduğunu gösterir. Fizyolojik tepkiler, büyüsel ve simgesel anlamlarla iç içe geçmiştir. Örneklerde de görüleceği üzere ağlama eylemi, sadece susturulmakla kalmaz, uğursuzluk ve tehlikenin önlenmesine yönelik eylem ve sözlerle uzaklaştırılması sağlanır. Sedat Veyis Örnek, bu eylemlerde uğursuzluğu ya da felaketi önlemek için hem susturucu hareketlerden yararlandığını hem de sözün uzaklaştırıcı, geri çevirici büyüsel kuvvetine başvurulduğunu yani aktif ve pasif büyüün yan yana çalıştığını ifade eder (2017b: 97-98). Sonuç olarak bu örnekler, ağlamanın halk kültüründeki inanışla ilgili boyutunu ortaya koyar. Tehlikeli kabul edilen duygusal eylem, ritüelleşmiş biçimde yönetilerek düzen korunmaya çalışılır. İsmi de çocuğun ağlamasında etkili olduğu düşünülmüştür. Örneğin; Nalân ismi ağlayan, inleyen anlamına geldiği için değiştirilmiştir (Örnek, 2015: 120). Cenazenin taşınması sırasında, kapının önünden cenaze geçtiğinde, küçük çocukların ömürlerinin uzun olması ve ölünün ağırlığının çocukları basmaması için çocuklar kaldırılıp cenazeye karşı gösterilir. Çocuğun ağlaması ölünün ağırlığının çocuğu bastığına yorulur (Aydemir, 2021: 243). Bu yorum ise ağlamanın

fizyolojik tepkinin ötesinde ölümün etkisiyle ilişkilendirilen bir işaret olarak kabul edildiğini gösterir. Yani ağlama eylemi manevi ve simgesel bir anlama bürünür.

Bazı durumlarda da bebeğin ya da çocuğun ağlatılması taklit büyüğü çerçevesinde istenen bir davranıştır. Analoji büyüğü de denilen taklit büyüğünün esası taklide dayanır ve benzer işlemlerle istenilen şeyi ya da olayı öne alma denemesidir. Benzer benzeri yaratır ilkesinden hareket edilmiş olur (Örnek, 2014b: 137; Örnek, 2017b: 53) Yağmur duasına çıkıldığında çocuklar ağlasın diye annelerinden ayrılır ki (Örnek, 2017b: 131) burada akıtılan gözyaşı ile yağmur arasında benzerlik kurulur.

Evlilik Ritüelinde Duygusal ve Toplumsal Bir Davranış Biçimi Olarak Ağlama

Evlilik bir toplumun kültürel ve biyolojik yapısının devamlılığı için elzem görülen bir gereklidir. Bu önemi sebebiyle evlenecek kişiler kolektif bir katılımın gerçekleştiği düğün adı verilen törenle evlenirler. Düğün, evliliğin duyurulması ve toplumsallaşmasını sağlamak ve ailelerin toplumsal statülerini pekiştirmek amacı güden törenlerdir. Düğün, kategorik olarak geçiş ritleri içinde değerlendirilir. Düğünün temelinde bulunan evliliğin toplumsallaşması olgusu, eş seçiminden, düğün yemeğine kadar, evlilik kurumunun toplumsal örgütlenişine ilgilidir (Emiroğlu, 2020: 335-336). Evlilik ritüelleri düğün öncesini ve sonrasını da kapsayan geniş bir çerçeveye sahiptir. Türk kültüründe düğün kadar önem atfedilen ve en az düğün kadar ritüellerle örülü bir yapıya sahip diğer tören, kına gecesidir. Evlilik törenlerinden biri olan kına gecesi genelde düğünden bir gün önce kadınlar arasında kız evinde yapılır. Kız kınası kadar yaygın olmamakla birlikte, damada da kına yakıldığı bölgeler vardır (Örnek, 2014a: 270). Düğün sürecinin tamamı yeni bir ailenin kurulması dolayısıyla sevinç ve kutlama ile özdeşleştirilse de bazı uygulamalar ayrılık ve kayıp odaklı bir hüznle iç içedir. “Evlenme törenlerinden bazıları eğlence, yeme içme düğün bayram havasında geçerken bazıları ise ağıt görüntüsündedir” (Boratav, 2015: 191). Bu ağıt görüntüsünün en belirgin olduğu aşama kına gecesi ve gelinin ailesinden ayrıldığı aşamadır. Gülin Ögüt Eker, düğünün geneline yayılan coşku ve eğlenceli havanın kına gecesinde âdeta ağıt havasına dönüştüğünü; gelinin baba evinden ayrılmadan önce, hem bu ayrılık dolayısıyla duyduğu hüznü, acıyı hem de aile kurarak yeni bir hayata başlamanın verdiği sevinçli bir arada yaşadığını (1998: 25) ifade eder. Kına gecesinde ya da kına hamamında kına yakılırken veya gelin evden ayrılmadan önce yapılan “baş övme” sırasında ve gelin evden çıkarken söylenen türkülerle gelinin ağlaması sağlanır. Özellikle kına yakılırken ağlamak beklenen, yapılmadığında ayıplanan, gerçekleşmesi için türkülerle desteklenen ve inançsal boyutu olan çok yönlü bir eylem hâline gelir.

Yaygın uygulamalara bakıldığında kına yakma pratiği ile gelinin ağlatılması arasında çok sıkı bir ilişki olduğu, hatta bu pratiklerin ritüel eylemi meydana getiren ana unsurların başında geldiği kesindir (Yavuz, 2021: 910). Aşağıdaki örneklerden de görüleceği gibi gelin ağlatma kolektif ritüelin ayrılmaz bir parçası hâline gelmiştir ve bu bağlamda kına gecesi ağlamanın kültürel olarak onaylandığı, ağlamamanın ise hoş görülmediği bir sahnedir. Türkiye’nin pek çok bölgesinde kına gecesinde gelinin etrafında toplanarak türkü söyleme ve gelini ağlatma uygulaması belirgin bir şekilde öne çıkar. Hatta gelinin ağlayıp ağlamadığı duvağın kenarı açılarak kontrol edilir (Koşay, 1944: 156, 161, 177, 183). Ağlamayan kız “baba evini unutacağı, evini sevmediği ve kurtulacağı için sevindiği, çok hevesli olduğu” gibi yorumlar yapılarak (Türbedar, 2011: 127; Peker, 2016: 164) ya da “canı koca istiyor” (Koşay, 1944: 182), “evlenmeye hevesli imiş” (Yeşil, 2012: 195) denilerek kınanır. Hatta evlenmeye hevesli imiş demesinler diye “ağlaması olmasa bile ağlamak tavrını gösterir” (Koşay, 1944: 184). Ula’da ağlamayan kızın ana baba ocağına bağlı olmadığına hükmederler. Kız, gelin gittiği evde geçinemezse kınada ağlamadığı hatırlatılır (Yeşil, 2012: 195). Yaşar Kalafat, ağlamayan kızın ayıplanması, ağlaması için özel ağıt özellikli parçaların okunması ve nihayet gözyaşı dökmesinin sağlanması durumunu gözyaşının bir saçı özelliği göstermesi üzerinden yorumlar (2024: 211). Bu doğıtultuda kına gecesinde ağlamanın bazı inanışları da beraberinde getirdiği görülür. Gelinin kına gecesinde ağlaması bereket sayılır (Koşay, 1944: 156). Gözyaşı dökmenin, ferahlık verdiğine, yuvaya bolluk, bereket, mutluluk getireceğine (Ataman, 1992: 8) ve ağlayan gelinin ilerde zengin olacağına inanılır (Şişman, 2017: 149). Böylece kadının aile içerisindeki konumuna da göndermede bulunulur ve cinsiyet rolü vurgulanır. Buna göre, aile içerisinde bolluk, bereket beklentisi kadın tarafından karşılanır ve bunun duygusal ifadesi toplum tarafından kadından beklenmektedir. Ayrıca gözyaşının bereketle ilişkilendirilmesi toplumsal

bellekte “gök ağlarsa yer güler” şeklinde ifade edebileceğimiz gökten yağan yağmurun yerde berekete dönüşeceği inancıyla yorumlanabilir.

Kına gecesinde gelinin ağlatılması amacıyla söylenen kına türküleri üretilmiştir. Kına türkülerine, kına ağıdı, gelin ağıdı, kız ağıdı, ağıt havası, gelin ağlatma havası, gelin savusu, savu sağlamak, gelin türküsü, gelin yası, okşama gibi isimler de verilir (Kaya, 2010: 433; Kalafat, 2024: 200). Mersin’de ise mâni söylemeyi iyi bilen bir kadın, gelini ağlatana kadar mâni söyler (Kayalı, 2010: 131). İlhan Başgöz, dünyadaki düğün türkülerindeki ortak temanın kadının üzüntüsü ve gözyaşının olduğunu ve bu durumun sebebinin aile düzeni olduğunu ifade eder. Aileye dışarıdan gelen geline yabancı gözü ile bakılması, düşman ve yabancı sayılması, ağır işlerin verilmesi bunun sebeplerindendir (1986: 263). İlhan Başgöz’ün işaret ettiği gibi, evlilik ritüelleri aynı zamanda gelinin yeni ailesi içindeki konumunu da yansıtır. Gelin, yeni ailesine bir “yabancı” olarak girmektedir ve bu yeni statü hem toplumsal hem de duygusal bir kırılma noktasıdır. Dolayısıyla kına gecesindeki hüznün ve ağlama hem bir vedayı hem de yeni bir başlangıcın sembolüdür.

Kına gecesinde yerine getirilen âdetlerden birisi de baş övme ya da gelin övmedir. Halk deyimiyle başı bütün olan yani başından ikinci bir nikâh geçmemiş bulunan, mutlu bir evlilik sürdüren bir kadın, ortada kınası yakılan kıza bu amaçla düzenlenmiş ve kalıplaşmış türküyü söyler (Örnek, 2014a: 270). Bu aşamada da kızın baba evinden, annesinden ve kardeşlerinden ayrılacağı için duyulan üzüntüyü dile getiren acıklı türküler söylenir ve gelin ağlatılır (Şişman, 2017: 48). Bazı yörelerde kız evden ayrılmadan birkaç saat önce giydirilip süslenirken yapılan bu törende kadınlar ağlaya ağlaya baş övme türküsü söylerler. Baş bağlandıktan sonra kadınlar geline sarılıp tekrar ağlar (Kaya, 2010: 142). Yine gelin evden çıkarken tefçi kadınlar türkü söylerler ve kendisinin ve yakınlarının ağlaması beklenir (Koşay, 1944: 241, 243). Bazı yörelerde ise gelin, annesi, kardeşleri ve akrabalarına sarılarak ağlayıp ağıtlar söyler ve ayrılıktan duyduğu hüznü dile getirir (Koşay, 1944: 183). Bazen de ritüel ağlama, başka uygulamalarla birleşerek kendini gösterir. Yozgat’ta kına hamamında gelinin kâkülü kesilir ve bu kızlığa veda ettiği anlamına geldiği için “gelin hanım usulü” ağlar (Koşay, 1944: 147). Koşay, gelin hanım usulü ağlamak deyiminin yanında gelinin ağlamasını “siyen siyen” (hafif), “hüngür hüngür”; bu törende hep birlikte ağlamayı da “civil civil ağlaşmak” deyimleriyle ifade eder (1944: 147-149).

Ağlama eyleminin evlilik ritüelleri içindeki işlevsel ve simgesel rolünü ortaya koyan bu örnekler, ağlamanın ritüelin tamamlayıcısı olduğunu gösterir. Ayrıca ağlama eylemi, kadının baba evinden ayrılarak yeni bir statüye geçişinin başarısını da simgeleyen tamamlayıcı bir unsurdur. “Gittiği evde geçinemeyince kınada ağlamamasının hatırlatılması” geçişin başarısızlığına işare eder. Bu durum geçiş ritüellerindeki söz ve eylemlerin aynı zamanda toplumsal denetime karşılık geldiğini göstermektedir. “Ritüel ağlama toplumsal bir yaptırımın sonucudur ve bu toplumsal beklentinin ihlali bireylerin suçlanmasına ya da ayıplanmasına neden olmaktadır” (Yavuz, 2021: 910). Yani ağlama kişisel duygunun ötesine geçerek toplumsal ve kültürel bir görev hâline gelmiştir. Diğer yandan ağlamanın uğur sayılması geleceğe dair büyüsel bir anlam atfedildiğini ve ağlamanın duygularla, inançlarla ve geçiş dönemlerinin kolektif yapısıyla iç içe geçtiğini gösterir.

Erving Goffman’a göre ritüel bir topluluğun ahlaki kabullerini ifade eden canlandırmadır. Ahlaki kabuller ritüeller yoluyla onaylanır ve bu kabullerin devamlılığı sağlanır (Goffman, 2012’den akt. Peker, 2016: 17). Ritüeller aracılığıyla toplumun ortak değerleri ve ahlaki kabulleri görünür kılınır. Toplum neyi doğru, anlamlı, uygun buluyorsa bunu söz ve eylemlere yansıtarak onaylar ve aktarır. Goffman’ın ritüeli bir canlandırma olarak ele alması, topluluğun ritüelin barındırdığı söz ve eylemleri onayladığı bir performans sergilediğini düşündürür. Örneklerden de görüleceği üzere ağlama eylemi de ritüel performans olarak karşımıza çıkar. Kına gecesinde gelinin ağlaması toplumun onayladığı ve beklediği bir performanstır. Başka bir ifadeyle kına gecesini ahlaki kabullerin canlandırıldığı bir performans olarak değerlendirdiğimizde ağlama eylemi bu gösterimin bir parçasıdır. Kına gecesini ritüelinin odak noktasında olan gelinden beklenen bir davranış olarak ağlama, ahlaki değerler sistemi içinde belirlenmiştir. Bu da hem değerler sisteminin kadınların tutum ve davranışlarını hem de toplumun kadınların tutum ve davranışlarına dair görüşlerini nasıl şekillendirdiğine yönelik bilgi verir.

Kadınların merkezi konumda yer aldığı bu törenlerdeki ritüeller, kadınların eşikteki durumlarının yani toplum içinde araftaki pozisyonlarının yine toplum tarafından belirlenmiş başka bir konuma yerleştirilmeleri üzerinedir. Ritüellerin bu işlevi, doğrudan toplumsal cinsiyet kodlarıyla ilişkilidir. Makbule Uysal Olcay, farklı kuşaktan kadınların karşılaştıkları eşiklerle ilgili değerlendirme yaparken eşik kavramının kadınlar için önemine dair bilgi vermiştir. Ona göre, eşik kadınlar için hem bir mekânın sınırını belirleyen hem de insanın hayattaki önemli aşamalara, sınavlara atıfta bulunan bir kavramdır. “Eşik” kadınların hayatlarındaki evlenme-doğum gibi önemli aşamalardır ve bu aşamalar büyümekle, yetişkin olmakla ilgilidir. Diğer bir anlamı da yer imlemesini içerir. Uysal Olcay, Lefebvre’ye atıfla kamusal ve özel alan ayrımında eşğin belirleyici bir sınır olduğunu belirtir. Lefebvre’ye göre eşik, aile hayatının cereyan ettiği yer olarak belirtilmiştir. Bu durumda kadınlar için eşik her iki anlamda da geçilmesi ya da atlanması gereken durumlara işaret eder (2023: 164-165). Geleneksel yaşamda kadınların doğdukları ve gelin gittikleri evdeki yabancılaşma durumu, onları psikolojik olarak belirsiz ve kaotik bir durumun da içine düşürmektedir. Ağlama bu anlamda kadınlar için psikolojik olarak sağaltma işlevini de yerine getirmektedir. Burada mekânsal olarak bir değerlendirme yapıldığında kadınlar hep ev/aile sınırları içinde kalır ve bu ritüeller onları bir evden başka bir eve yerleştirmek üzerinedir. Bu anlamda bu ritüellerin kadın ve erkek olarak tasarlanan cinsiyet dünyasında, kamusal alan-özel alan ikiliğinde, kadın özel alana konumlandırılır. Bu ikilik önemlidir çünkü ritüeller bu ikili tasniflerin sürekli tekrarlanmasıyla cinsiyet rollerinin kadınlara -erkeklere de- benimsetilmesinde işlevseldir. Diğer yandan bu törenlerde kadınların ağlaması olağan ve normal kabul edilir. Bu düşüncenin çerçevesi de bu ikili dünya tasnifiyle çizilmiştir. Bu tasnif gerek Doğu düşüncesinde -Çin kültürünün belirlediği- gerek Batı düşüncesinin temelini oluşturan Klasik Yunan felsefesinde yer alır. Bu ikiliklerden hep bir taraf iyiyi, doğruyu, ideali temsil eder ve bu da erkeklere özgü betimlemelerdir. Kadınlar ise zayıf, kırılgan ve akıl dışında kalan her şeyle betimlenirler. “(...) Kadınlar, bedensel işlevlerinin ‘edilgin’ ve ‘duygusal’ tutsakları oldukları için, zihinsel bakımdan ‘etkin’ ve ‘rasyonel’ olan erkeklerden daha aşağıdırlar” (Berktaş, 2014: 26). Burada beden ve duygu tamamıyla kadın cinsine mal edilmiş olgudur. Bu durumda duyguların ve bedenin kontrol edilemediği düşünülen, zayıflık göstergesi eylemler de kadınlara özgüdür. Ağlamak, hem bir duygu durumunun hem de kontrol dışı bir beden davranışı olarak kadına yakışır ve bir kadın tarafından gerçekleştirildiği için de toplum tarafından onaylanır. Judith Butler’ın cinsiyet yaklaşımında toplumsal cinsiyet denen olgu, “dışavurumlar” ve “ifadeler” tarafından performatif olarak kurulur (2018: 77). Bu yaklaşımla ele alındığında kına gecesinde gelinin ağlaması, hüznün ve ayrılık duygusunun ötesinde, toplumun onayladığı ve kadından beklenen bir performans olarak değerlendirilebilir. Kına gecesini sahnelenen toplumsal bir olay olarak değerlendirdiğimizde ağlama eylemi bu gösterinin kadın tarafından gerçekleştirilen bir parçasıdır. Diğer taraftan ağlama gibi dışavurumlar, ritüelin içinde kadınlık performansını pekiştiren kültürel bir simgeye dönüşür ve sadece duygunun değil, cinsiyetin, toplumsal rolün üretildiği kültürel sahne olarak kabul edilir.

Ölüm Ritüelinde Ağlamanın Yeri ve Simgesel Anlamları

Ölüm karşısında duyulan üzüntü çeşitli şekillerde dışa vurulmuştur. Ölümün ardından ağlamanın pek çok toplumda kendine zarar verme noktasında bir hüznün ortaya çıktığı görülür. Ölüm yasıyla yaka yırtmak, saçını yolmak, yüzünü çizmek gibi ağıt yakmak da çok eski geleneklerdendir (Emiroğlu, 2020: 33). Ayrılma evresi bireylerin geçmiş durum ve/veya statülerinden kopuşunu belirler ve arınma, saçların kesilmesi, bedeni yaralama vb. bir dizi ritüelle karakterize olur (Özbudun 2020: 440). Ölüm ya da kayıp/tutsaklık karşısında hayata geçirilen bu ritüellere ilişkin tarihî ve yazılı kaynaklardaki örnekler, farklı topluluk ve dönemlerde benzerlik ve farklılıklarıyla eskiden beri var olduğunu gösterir.

Abdülkadir İnan, İdil Bulgarlarının, ölünün çadırının etrafında toplanıp vahşi seslerle ağladığını; Göktürklerde ise ölünün yakınlarının çadırın önünde bıçakla yüzlerini kesip ağladıklarını, yüzlerinden kan ve yaşın karışık aktığını kaynaklardan aktarır. Ayrıca Göktürkler hem ölüm zamanı hem de defin gününde at üzerinde gezerek yüzlerini keser ve ağlarlar (2006: 177, 188). Bazı Türk topluluklarında, baba veya annenin ölümü üzerine evlatları kulaklarından birini keserken ölüm sonrası saçların kesilmesi, yüzlerin kesilerek kanlı gözyaşı akıtılması vb. uygulamalar vardır (Roux, 2011: 281-281). Ayrıca Roux, İbn-i Fadlân’dan aktararak yalnızca erkeklerin çılgık attıkları ve vahşi

bir biçimde uludukları, yüzlerini kesip kulaklarını kopardıkları (2012: 106) bilgisini verir. Gılgamış Destanı'nda da acının dışavurumu olan saç yolma ve üzüntüden başıboş dolaşma vardır. Saç yolma ve çekme eylemi günümüz modern dünyasında ve modern tıpta bir psikiyatrik bozukluk olarak atfedilse de kültürel olarak hem bir öfke hem de kişinin hayal kırıklıklarının, acısının bir şekilde şiddetli bir ifadesi olarak yas ve yastan dolayı duyulan öfke metaforudur (Özdemir, 2024: 117-118). Dede Korkut Hikâyeleri'nde feryat figan ederek ağlamak, boncuk boncuk ağlamak, saç yolmak, ağlayıp sızlanmak, böğrüşmek, gözleri kan yaş dolmak gibi deyimlerle ifade edilen ağlama ve üzüntüyü dışavurma eylemi kayıp ya da tutsaklık durumlarında kendini gösterir. Dirse Han oğlu Boğaç Han hikâyesinde Dirse Han'ın hatunu, oğlu Boğaç Han'ın avdan dönmediğini gördüğünde feryat figan ederek ağlar: "...oğlancığını görmedi. Kara bağı sarsıldı, bütün yüreği oynadı, kara süzme gözleri kan yaş oldu (...) feryat figan eyledi ağladı" (Ergin, 2003: 29- 30). Beyrek'in tutsak edildiği anlatıda geçen ifadelerde ise ağlamanın üzüntüyle kendine zarar vermeyle birleşimini gösterir: "Beyreğin babası kaba sarığı kaldırıp yere çaldı, çekti yakasını yırttı oğul oğul iyerek böğürdü, feryat figan etti. Ak bürçekli anası boncuk boncuk ağladı, gözünün yaşını döktü, acı tırnak ak yüzüne çaldı, al yanağını yırttı, kargı gibi kara saçını yoldu, ağlayarak sızlayarak evine geldi." (Ergin, 2003: 70).

Toplumsal bir kurum olan yasla ilgili âdetler; bu âdetlere bağlı işlemler, kaçınmalar acı çekeni belli etme, belirli bir süre yeni durumuna alıştırma, acısını azaltma ve giderek bu durumdan çıkarma amacına yöneliktir. Dünyanın her yanında gerek ilkel gerekse yüksek kültürlerde bu amaçla uygulanan birtakım âdetler ve törenler görülmektedir (Örnek, 2014a: 307). Cenazelerde ağlama, sıradan bir gözyaşı dökme eyleminin ötesine geçerek belirli söz kalıpları, melodiler ve ritmik ifadelerle ağıt formuna bürünür. "Ritüel ağlama, bir kişinin ölümüyle bağlantılı keder ritüellerinin bir parçasıdır. Mezarda ya da evde, otuz veya kırk gün boyunca ölen kişi için ritüel biçimde ağlamak, dünyanın çeşitli yerlerinde belgelenmiş bir uygulamadır." (Grambo, 1971: 940). Geçiş ritüellerinin yapısı düşünüldüğünde ölüm ritüelleri de bir eşiği ve statü değişimini içerir. Ancak buradaki değişimin tarafları da yine diğer geçiş ritüellerinde olduğu gibi birden fazladır. Ölen kişi yaşayanlar dünyasından ayrılırken, geride kalanlar da toplumsal rollerinde değişiklik yaşar. Bu bağlamda ritüel ağlama, sadece acının ifadesi değil, ölümün kabulünü kolaylaştıran, yas sürecini düzenleyen ve topluluğun bu olayı birlikte yaşamasını sağlayan bir araçtır. Ölüm anında ve sonrasında hayata geçirilen "yasaklar, ritler ve törenlerin amacı ölüden çok, tamamlayıcı bir parçası olduğu gruba, ölümü nedeniyle vermiş olduğu zararın telafisidir (Levy-Bruhl, 2006: 233 akt. Ergöz, 2019: 70). Ölümle ilgili inanış ve ritüeller, ölüm öncesi, ölüm anı ve sonrası şeklinde sınıflandırılmıştır. Halk arasında ölümü getireceğine inanılan birtakım eylemler ve işaretler vardır ki bunlardan biri de ağlamadır. Rüyada ağlayan çocuk görmek ölümün işaretiyken (Örnek, 2017c: 39); doğum başlığında değinildiği üzere çok ağlayan çocuğun ölüm getireceğine de inanılır. Ağlama eyleminin ölümle ilgili inanışlarda bir işaret ya da sebep olarak görülmesi uğursuzlukla ilişkilendirilen yönünü yansıtır. Ağlamanın bir ölüm habercisi ya da davetçisi olarak algılanması, halk inanışlarında ona yüklenen sıra dışılığın göstergesidir.

Ağlama eylemi, ölüm olayının duyurulmasının en doğal biçimi olarak karşımıza çıkar (Örnek, 2017c: 55). Ölüm olayının gerçekleşmesinden sonra cenaze evinde ağlama ve ağıt yakma süreci başlar. Ölüm sonrasında ağıt yakılması ve ağlanması duyguların dışı vurumunun ötesinde bir ritüel eylem olarak karşımıza çıkar. Metin And, ölü için yas tutmanın sadece kişinin bir yakınıni yitirmekten duyduğu özel duygular karşısında verdiği doğal bir tepki değil, toplumun bireyi zorladığı bir ödev olduğunu ifade eder (1985: 51 akt. Akgün 2019: 5). Veli Cem Özdemir ise ağlamanın kutsal yönüne vurgu yaparak; ölenin ardından yas edip ağlamanın her şeyden üstün tutulduğunu ve bunun gizli bir emirmiş gibi uygulandığını belirtir (2024: 123). Bu toplumsal normlar çerçevesinde de cenaze sahiplerinin ölünün ardından az ağlamaları hoş karşılanmaz. Hatta bunun için ölünün ardından daha fazla ağlansın diye parayla tutulan ağıtçılar bulunmaktadır (Ergöz 2019: 71). Roux, sigilci denilen ve resmi ağlayıcılardan oluşan grubu sigil'i (sikla, "hüngür hüngür ağlamak"tan türemiştir) ve ağlayıp sızlanmaları yerine getiren; ağıtçıları da ağıtı, yani şarkı olarak veya özet hâlinde yazılması gereken cenazeye ilgili övgüleri, düzen konuşmacılar (2011: 282) olarak tanımlar. Ağıtçılık Kafkasya, İran, Arap ve Balkan ülkelerinde yaygın meslek olduğu gibi, Anadolu'da da bazı bölgelerde geçerlidir. Ağıtçı kadın ustasından el almış biri olmalıdır; bir yandan da ölü hakkında bilgi edinebilecek kadar yakın çevreden olması gerekir (Emiroğlu, 2020: 33). Ağıtçıların varlığı

cenaze törenlerinde ağlamanın ritüelleştiğinin en önemli kanıtlarından biridir. Ağlama ilk başta ölüm olayının duyurulmasının en doğal biçimi iken birdenbire toplumsal normlara bağlanıp sembolik anlamlar yüklenmekte ve ağıtçılarla profesyonelleşmektedir.

Ağıt, “insanoğlunun ölüm karşısında veya canlı cansız bir varlığını kaybetme, korku, telaş ve heyecan anındaki üzüntülerini, feryatlarını, isyanlarını, talihsizliklerini düzenli-düzensiz söz ve ezgilerle ifade eden türkülerdir.” (Elçin, 2000: 290). Ağıt, hem ölüye yakılan kişinin ağlama töreni sırasındaki ruh durumunu hem de ölünün yakın ve uzak geçmişini hatırlatır (Örnek, 2014a: 317). Törene katılanların da koro hâlinde sözlere, seslenişlere, ağlamalara katılmalarıyla ağıt aynı zamanda bir anlatı ve dramatik bir gösteri niteliği kazanır (Özdemir, 2024:129). Burdur ve çevresinde yürüttüğü çalışmasında Veli Cem Özdemir, yaşlı ve şöhretli ağlayıcı analardan söz eder. Bu ağlayıcılardan başköşeye oturarak yas edip ağlamaları ve başta ölü sahipleri olmak üzere herkesi ağlatmaları beklenir. Ayrıca yörede her ağlayanın nöbeti “*Ne deecesenez deeven gari!*” (Ne diyecekseniz deyin artık) diyerek bir sonraki kişiye teslim ettiği nöbetleşe ağlama uygulaması vardır (2024: 124). Erzincan’da ziyaretçilerin ölü evine gelmesiyle hep bir ağızdan ağıtlar söylenmeye başlanmaktadır. Gelen her misafirle beraber acı tazelenmekte ve tekrar tekrar hep birlikte ağlanmaktadır (Peker, 2016: 197). Ağrı’da taziyelerde ölü yakınlarının her gelen ziyaretçiye sarılarak ağladığı hatta bu ağlamanın bir adım ileri giderek karşılıklı ağıt yakmaya kadar gittiği bilinir (Aydemir, 2021: 250). Bu özellikleriyle ritüel bir törene dönüşen ağlama, ağıt yakma ve yas tutmada kadınların rolünün baskın olduğu görülmektedir. Pek çok kültürde olduğu gibi Anadolu’da da ölüye ağlama törenlerini sadece kadınlar düzenler. Ölünün kız kardeşi, anası, karısı, kızı, dostları, akrabaları ve komşulardan oluşur. Bazı yerlerde tören ölünün başında yapılırken bazı yerlerde de ölünün evinde yapılır. Divrik’te odaya her giren kadın ölünün en yakınının (yaşça en büyük olan) boynuna sarılır, ağlar ya da ağlar gibi yapar. Ağıtı çağırıp söyleyen ağıtçının sesine sesini katarak figan eder, acı feryatları zaman zaman bütün törene katılanlarca bir koro hâlinde tekrarlanır. Mudurnu çingelerinde ağıt töreninde halka olup oturdukları yerde baş başa vererek ağıtlarını çağırdıkları görülmüştür. Aileden olan kadınlar acılarını belirten çeşitli davranışlar gösterirler, göğüslerine vururlar, saçlarını yolar gibi yaparlar (Boratav, 2015: 224). Erkekler sessizce ağlar, içinden ağlar kadınlar sesli ve ağıt yakarak ağlar (Akgün, 2019: 358). Eskiden bir kadın ağıt yakacağı zaman herkes susardı ve ağıt yakıcı kadınlar arasında sırayla ağıt yakma ritüeli gerçekleşirdi. Bir kadının ağıtı bitirdiğinde diğeri başlardı. Böylece ağıt yakmalar ve ağlamalar çok olurdu (Akgün, 2019: 359). Van’da yas tutma geleneğinin kadınlar arasında olduğu, erkekler yas tutarsa, ağlarsa sen kadın mısın denilerek ayıplandığı ifade edilmiştir. Ağıt erkekler arasında yoktur (Akgün, 2019: 365-366). Kadınların ağlamanın dışında ölünün başında ya da evinde bir araya gelerek ağıt yakması, figan etmesi, göğsüne vurması, saçını yolması gibi davranışlar da ritüelleşmiş acı ifadesi şeklinde yorumlanabilir. Diğer taraftan Boratav’ın belirttiği gibi bazı kadınların “ağlar gibi yapması” ya da “saçını yolar gibi yapması”, bu eylemlerin yalnızca duygusal değil, aynı zamanda toplumsal bir performans olduğunun da göstergesidir. Bu noktada Erving Goffman’ın “ritüel”i, toplumun ahlaki kabullerini sahneleme biçimi olarak tanımlaması hatırlanabilir. Bu törenler, kadınların yas tutma hakkını ve sorumluluğunu üstlendikleri bir alandır. Yine burada dikkat çeken bir diğer unsur, ağıtın tekil bir ses olmaktan çıkıp koroya dönüşmesi, yani bireysel yasin kolektif bir biçimde ifade edilmesidir. Ölümün verdiği acı ve üzüntü toplum tarafından birlikte taşınacak hâle getirilir.

Örneklerde kadının öne çıkması Anadolu’da ölüye ağlama törenlerinin toplumsal cinsiyet rolleriyle nasıl şekillendiğini göstermesi bakımından oldukça anlamlıdır. Ölüm sonrası gerçekleştirilen bu törenlerde ağlama, kadına atfedilen kültürel rol olarak karşımıza çıkar. Kadınların ağlaması, tıpkı evlilik ritüellerinde olduğu gibi ağlama eyleminin toplumsal cinsiyetle ve kültürel normlarla şekillenmiş sembolik bir eylem olduğunu ortaya koyar. Ancak bazı Türk topluluklarında erkeklerin de kadınlarla birlikte gözyaşı döktüğü görülür ki bu durum da toplumsal cinsiyet rollerinin ve davranışlarının kültürel bağlama göre şekillendiğini gösterir. Kırgız Türkleri’nde ölü evine yaklaşıldığında erkekler ağlamaya başlar. Gelenler cenaze evinin önünde toplanır. Ölenin erkek çocukları dışarıda ağlar. Ölünün birinci derecede erkek yakınları bellerine bir kuşak sarar. Diğer taraftan kadınlar özellikle ölenin eşi ve kızları, gelinleri evin içinde ağlar. Dışarıdan gelen kadınlar da ölenin eşinin ve kızlarının bulunduğu odaya alınır. Kadınların ağlamasındaki fark ağıt yakmasıdır (Yeşil, 2012: 317). Yine de kadınların evin içinde, özellikle de ağıt yakarak gerçekleştirdikleri ağlamalar ile erkeklerin evin dışında gerçekleştirdiği ağlamalar, yukarıda değinilen cinsiyete dayalı

kamusal-özel alan ikili mekân ayırımını ortaya koyar ve erkeklerin kamusal kadınların ise özel alanda bu rolü üstlendiklerini gösterir. Kadının ve erkeğin aynı olaya karşı duygularını gösterme biçimi toplumsal olarak belirlenmiştir.

Ölüm ritüellerinde ağlamanın bir “ödev ve gizli emir” olarak kabul edilmesinin yanında belirli kurallarla sınırları da çizilmiştir. Bazı Türk topluluklarında ve Anadolu’nun bazı bölgelerinde ölenin ardından çok fazla gözyaşı dökmenin iyiye yorulmadığı da görülür. Altay Türklerinde gözyaşının manevi olarak ağır olduğu düşünülür, bu yüzden ölen insanların yakınlarının aşırı üzüldüğüne ağlamamaları gerekir. Yakınları çok ağlayan ölü için “öbür dünyaya küç bardı” (güç, zorlukla gitti) denir (Yeşil, 2012: 256). Tuvalılarda ölümler için ağlamak gözyaşlarının yağmura ve bulutlara dönüşerek ölümlün öbür tarafa geçişini engelleyeceğine inanılır ve bu nedenle yasaklanmıştır (Tryjarski, 2012: 159). Bazı durumlarda da defin merasimlerinde ağlamak yasaktır. Hakaslarda ihtiyar adamların defin merasimlerinde ağlamak yasaktır çünkü yaşamıştır. Yeni doğan bebeğin ölümünde de annesinden başka kimse ağlamaz çünkü o daha buraya gelmemiştir. Ağlamamanın bir diğer gerekçesi de “ölen insan akrabalarının gözyaşlarından öbür dünyada boğulabilir (Sagalayev ve Oktyabrskaya, 2013: 185). Düzce’de ölü rahatsız olmasın, acı çekmesin diye yüksek sesle ağlamaya ve feryat figan bağırmalara çok rastlanmadığı hatta eskiden ağlamayan, ağıt yakmayan kişiler kınanırken, bugün ölümlünü rahatsız ettiği için çok ağlayıp feryat eden ve isyan edenler kınanmaktadır (Türbedar, 2011: 182, 187). Teke Türkmenleri ölü evinin eşliğinden dışarı çıktıktan sonra artık ağlamaz. Yomut Türkmenleri’nde ise ağlama devam eder (Yeşil, 2012: 241). Bu örnekler, ağlama eyleminin bir duygu durumunun ifadesi olarak hem değişken ve çok katmanlı yapısını hem de toplumsal olarak kontrol edilen ve yönlendirilen bir davranış olduğunu gösterir. Ölüye zarar vereceği için sınırlandırılan ya da tamamen yasaklanan ağlama, kozmik düzenle ilişkilendirilir. Düzce’deki örnek ise zamanla değişen kültürel ve toplumsal değerleri gösterir. Ağlamanın farklı toplumlarda ve farklı bölgelerde karşılık geldiği şeyin bazen tamamen zıt olması duygunun fizyolojik olarak dışa vurumunun ötesinde kültürel olarak düzenlenmiş, anlamlandırılmış ve normlara bağlanmış bir pratik olduğunu göstermektedir. Samsun’da yapılan derlemeye göre; ölenin başında kadınların feryat figan ağlaması kendilerini kaybedecek derecede çok ağlamaları hoş karşılanmadığı gibi hiç ağlanmaması da toplum tarafından yadırganmaya sebep olur (Yıldırım, 2019: 300). Ölenin arkasından hiç ağlanmaması ya da gelişigüzel kısa ağlanması toplumsal belleğin ayıpladığı davranışlardır. Arkasından ağlanmayan kişi “garip” evi de “kara ocak” olarak nitelendirilir ve bu kişiler hiç yaşamamış kabul edilir (Özdemir, 2024: 123). Bazı durumlarda ise ağlamanın ölenin ruhuyla ilgili tehlikeli bir davranış kabul edildiği görülür. Ölmek üzere olan kişinin yanında ağlamanın kişinin acısını arttıracığına (Ergöz, 2019: 230); yine ölüm öncesinde can çekişen hastanın yanında yüksek sesle ağlandığında canın geri döneceğine ve hastanın kırk gün can çekişeceğine (Türbedar, 2011: 158) veya ölümlün iki canlı olacağına (Akgün, 2019: 332) inanılır. Ağlayan ve ağıt yakan kişilerin dikkat etmesi gereken göz yaşlarının cenaze üzerine düşmemesidir. Cenazenin üzerine göz yaşı akması hâlinde ölen kişiye saygısızlık yapılmış sayılır. Ağlayan ve ağıtçıları buna çok dikkat etmelidirler (Yıldırım, 2016: 271). Bu inanışlar, halk kültüründe ağlamanın zaman, mekân ve bağlama göre nasıl sınırlanıp yönlendirildiğini, duyguların da kültürel bir denetim altında biçimlendiğini açıkça gösterir.

Ölüm sonrasında ağlama, kendine zarar verme, ağıt yakma bazı kural, yasak ve toplumsal cinsiyet rollerine göre yapılandırılmıştır. Ağlama törenlerinin sadece kadınlar tarafından düzenlenmesi toplumsal cinsiyetle ilişkisini gösterirken; eve gelen her ziyaretçi ile sarılıp ağlama ritüeli, kolektif bir pratik hâline geldiğini gösterir. Yani ağıt ve ağlama ilişkisi düşünüldüğünde; her ikisinin de halk kültüründe ölümle birlikte hayata geçirilen ve duygu, ritüel, norm ve hafıza ilişkisini barındıran ve cinsiyete göre roller atfedilen çok katmanlı bir kültürel pratik olduğu söylenebilir. Ağlama burada sadece bireysel bir yas biçimi değil, aynı zamanda toplumsal olarak düzenlenmiş, ritüelleştirilmiş bir eylem hâline gelir.

Sonuç

Ağlama eyleminin simgesel ve kültürel kodlarıyla geçiş ritüellerindeki işlevini ele alan bu çalışma, ağlamanın yalnızca bireysel bir duygunun dışavurumu değil, aynı zamanda kültürel olarak yapılandırılan ve yönlendirilen kolektif bir eylem olduğunu ortaya koymuştur. Geçiş ritüellerinde ağlama hem bireysel hem kolektif düzlemde toplum tarafından kabul gören hatta beklenen bir

davranış biçimidir. Ağlama eylemi ayrılma, geçiş ve kaynaşma aşamalarının her birinde farklı biçimlerde ortaya çıkarak bu ritüellerin toplumsal yönünü pekiştirmektedir. Duyguların ve duyguların dışavurumunun kültürel olarak biçimlendiği fikrinden hareketle geliştirilen çalışmada ortaya konan örnekler, ağlamanın fizyolojik ve duygusal bir tepkinin ötesine geçtiğini kanıtlamaktadır. Toplumsal bellekte ağlamaya ilişkin kodlar, bireylerin geçiş anlarındaki duygusal tepkilerini yönlendiren normatif çerçeveyi oluşturur. Yani ağlama, bu geçiş anlarında hem bireysel hem de kolektif hafızayı taşıyan işlevsel bir eylem hâline gelir. Ayrıca pek çok örnek, ağlamanın ritüellere ve toplumsal cinsiyet rollerine göre farklı biçimlerde anlamlandırıldığını, kültürel olarak öğrenilen ve çoğu zaman performatif bir niteliğe bürünen sosyal bir davranışa dönüştüğünü gösterir. Diğer yandan özellikle kadınların geçiş ritüellerindeki konumları dikkat çekici bir olgudur. Kadınlar, bedensel ve duygusal dışavurumların taşıyıcısı olarak konumlandırılırken; erkeklere daha suskun, içe dönük bir yas biçimi atfedilmiştir. Bu durum, ağlamanın da tıpkı toplumsal cinsiyet gibi kültürel olarak inşa edilen bir davranış biçimi olduğunu ortaya koyar. Sonuç olarak ağlama bazen var olmanın simgesi bazen kültürel bir performans, bazen de toplumsal bir görev olarak karşımıza çıkar. Kimlerin ağlayabileceği, ne kadar ve nasıl ağlayabileceği, toplumun genel kabulleri çerçevesinde şekillenmiştir. Böylece ağlama, toplumsal uzlaşının ritüellerde her seferinde yeniden üretilmesine katkı sağlayan kültürel belleğin güçlü taşıyıcılarından biri hâline gelir.

Kaynaklar

- AKGÜN, Ö. (2019). *Van-Erciş Geçiş Dönemleri ve Erciş Geçiş Dönemleri Bağlamında Kadın*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ATAMAN, S. Y. (1992). *Eski Türk Düğünleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- AYDEMİR, B. (2021). *Ağrı Geçiş Dönemleri: Ağrı Merkez İlçe Örneği (Doğum, Evlenme, Ölüm)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BANG, W. ve RAHMETİ, G.R. (1936). *Oğuz Kağan Destanı*. İstanbul: Burhaneddin Basımevi.
- BAŞGÖZ, İ. (1986). *Folklor Yazıları*. İstanbul: Adam Yayınları.
- BERKTAY, F. (2014). “Felsefenin Kadına Bakışı”. *Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*. (Ed.: H. Durudoğan, F. Gökşen, B. E. Oder ve D. Yüksekler), 25–34. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- BORATAV, P. N. (2015). *100 Soruda Türk Folkloru*. Ankara: Bilgesu Yayınları.
- BUTLER, J. (2018). *Cinsiyet Belası*. (Çev.: Başak Ertür), İstanbul: Metis Yayınları.
- DEMİR, T. (2022). *Türk Kültüründe Geçiş Dönemlerinde Sempatik Büyülerin Mitolojik ve Dinî Kökenleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ELÇİN, Ş. (2000). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- EMİROĞLU, K. (2020). “Ağıt”. *Antropoloji Sözlüğü*. (Hzl.: K. Emiroğlu ve S. Aydın), 33-34. İstanbul: Isık Yayınları.
- EMİROĞLU, K. (2020). “Düğün”, *Antropoloji Sözlüğü*. (Hzl.: K. Emiroğlu ve S. Aydın), 335-336. İstanbul: Isık Yayınları.
- ERGİN, Muharrem (2003). *Dede Korkut Kitabı*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- ERGÖZ, R. (2019). *Bitlis’te Geçiş Dönemleri (Doğum-Evlenme-Ölüm)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- EROĞLU A. H. (2020). “Geçiş Dönemleri ile İlgili İnanışlar”. *Halk İnanışları El Kitabı*. (Ed.: D. Arık ve A. H. Eroğlu), 257-282. Ankara: Grafiker Yayınları.
- GRAMBO, R. (1971). “Ritual Crying in Folk Tradition” *Anthropos*, Bd. 66, H. 5./6. (1971), 938-945.
- HONKO, L. (2015). “Ritüellerin Oluşum Süreci” (Çev.: Ruhi Ersoy), *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 3*. (Hzl.: M. Ö. Oğuz vd.), 199-212. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

- İNAN, A. (2006). *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- KALAFAT, Y. (2024). “Tire’de Kına Etrafında Oluşmuş İnançlarda Mitolojik İzler Aranabilir mi?”, *Burdur ve Çevresi Karşılaştırmalı Halk İnançları*. (Hzl.: Y. Kalafat ve V.C. Özdemir), 195-218. Ankara: Berikan Yayınları.
- KARAAĞAÇ, M. (2013). *Malatya’da Geçiş Dönemleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KAYA, D. (2010). *Ansiklopedik Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- KAYALI, N. (2010). *Mersin Halk Kültüründe Geçiş Dönemleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KOŞAY, H.Z. (1944). *Türkiye Türk Düşünleri Üzerine Mukayeseli Malzeme*. Ankara: Maarif Matbaası.
- KÖROĞLU C.O. vd. (2020). “Erken Cumhuriyet Döneminde Osmanlı Doğum Geleneklerine Bir Bakış: Hamit Zübeyir Koşay’ın “Doğumla Alakadar Bazı Âdet ve Hurâfeler” Makalesi Üzerine Bir Değerlendirme”. *Lokman Hekim Dergisi*, 10 (3), 425-435.
- MÜRTEZAÖĞLU, S. (2012). “Kültürel Belleğin Ritüel Yoluyla Kuruluşu”. *Motif Halkbilimi Dergisi*, 2, 344-350.
- ÖĞÜT EKER, G. (1998). “Türk Kültürü İçinde Geleneksel Bolu Evlenme Âdetlerinin Yeri. *Millî Folklor Dergisi*, 40, 15-30.
- ÖRNEK, S. V. (2014a). *Türk Halk Bilimi*. Ankara: Bilgesu Yayınları.
- ÖRNEK, S. V. (2014b). *100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*. Ankara: Bilgesu Yayınları.
- ÖRNEK, S. V. (2015). *Geleneksel Kültürümüzde Çocuk*. Ankara: Bilgesu Yayınları.
- ÖRNEK, S. V. (2017a). *Etnoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilgesu Yayınları.
- ÖRNEK, S. V. (2017b). *Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Bâtıl İnanışların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki*. Ankara: Bilgesu Yayınları.
- ÖRNEK, S.V. (2017c). *Anadolu Folklorunda Ölüm*. Ankara: Bilgesu Yayınları.
- ÖZBUDUN S. ve BALKI, Ş. (2005). *Antropoloji: Kuramlar/Kuramcılar*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- ÖZBUDUN, S. (2020). “Rit”, *Antropoloji Sözlüğü*. (Hzl.: K. Emiroğlu ve S. Aydın), 908-909. İstanbul: Isık Yayınları.
- ÖZDEMİR, D. (2022). *Divânu Lugâti’t Türk’te Geçiş Dönemleri: Doğum-Evlenme-Ölüm*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZDEMİR, V.C. (2024). “Ağıt Geleneğinin Yaşatılması ve Ağıt Metinlerinin Aktarılmasında Kadının Önemi: Burdur Yöresi Örneği” *Burdur ve Çevresi Karşılaştırmalı Halk İnançları*. (Hlz.: Y. Kalafat ve V.C. Özdemir), 119-134. Ankara: Berikan Yayınları. sayfa aralığı
- PEKER, S. (2016). *Erzincan, Kemah Köylerinde Geçiş Ritüelleri (Doğum, Sünnet, Evlilik, Cenaze): Antropolojik Analiz*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- RAGLAN, L. (2014). “Mit ve Ritüel” (Çev.: Evrim Ölçer Özünel), *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2* (Hzl.: M. Ö. Oğuz, vd.), 189-197. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- RAPPAPORT, R. A. (2022). “Ritüel” (Çev.: Kürşat Korkmaz), *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1* (Hzl.: M. Ö. Oğuz vd.), 187-193. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- ROSENWEİN, B. H. ve CRİSTIANI, R. (2019). *Duygular Tarihi Nedir?* (Çev.: Kemal Özdi), İstanbul: Isık Yayınları.
- ROUX, J. (2011). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. (Çev.: Aykut Kazancıgil), İstanbul: Kabcı Yayınevi.
- ROUX, J. (2012). *Eski Türk Mitolojisi*. (Çev.: Musa Yaşar Sağlam), Ankara: Bilgesu Yayınları.

- SAGALAYEV, A.M. ve OKTYABRSKAYA, İ. V. (2013). *Güney Sibirya Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri, Simge ve Ritüel*. (Çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen Yayınları.
- ŞİŞMAN, B. (2017). *Türk Kültüründe Evlilik (Gelenegin Son Yüzyılı-Samsun Örneği)*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- TEKE, E. (2005). *Osmaniye’de Doğumla İlgili İnanç ve Uygulamalar*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TRYJARSKİ, E. (2012). *Türkler ve Ölüm*. İstanbul: Pinhan Yayınları.
- TUNÇ, E. (2012). *Sivas’ta Sünnet Merasimleri ve Kırvelik Kurumu*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TURNER, V. (2020). *Ritüeller, Yapı ve Anti-Yapı*. (Çev.: Nur Küçük), İstanbul: İthaki Yayınları.
- TÜRBEDAR, Ö. (2011). *Düzce Halk Kültüründe Geçiş Dönemleri (Doğum-Evlenme-Ölüm)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- UYSAI OLCAI, M. (2023). *Kuşaklararası Aktarım Bağlamında Kadınların Geleneksel Mutfak Deneyimleri: Ünye Örneği*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- VAN GENNEP, A. (2022). *Geçiş Ritleri Tabular, Batıl İnançlar, Büyüler, Ayinler ve Törenler*. (Çev.: Oylum Bülbül Beşler), İstanbul: Nora Yayınları.
- YAVUZ, C. (2021). “Türk Kültüründe Gelin Ağlatma Ritüeli ve Çuvaşlar”. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14, 35, 909-925.
- YEŞİL, Y. (2012). *Türk Dünyasında Geçiş Dönemi Ritüelleri ve Bu Ritüellerde İcra Edilen Türler*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YILDIRIM, H. (2016). *Tunceli’de Doğum, Sünnet, Nikâh ve Cenaze Merasimlerinin Dinler Tarihi Açısından Tahlili*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YILDIRIM, Z. (2019). *Dünden Bugüne Samsun-Çarşamba İlçesindeki Geçiş Dönemleri (Doğum-Evlenme-Ölüm, Sünnet-Askerlik-Hac)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YÜCEDAĞ, İ. (2023). *Durkheim ve Weber’de Duygu Sosyolojisi*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.

DOI: 10.55666/folklor.1699561

OSMANLI DÖNEMİ ÂŞIK KAHVEHANELERİNİN İŞLEVİ

İbrahim Ethem ARIOĞLU* & Zülfikar BAYRAKTAR**

Öz

Geleneksel halk hikâyeciliğinin icra edildiği en eski mekânlardan biri de Osmanlı âşık kahvehaneleridir. Osmanlı dönemi âşık kahvehaneleri gerek bağlam, yapı ve şekil, gerekse de içerik ve işlev özellikleri yönüyle diğer kahvehanelerden birçok yönüyle farklılık arz etmektedir. Bu kahvehaneleri özel kılan unsurlardan bahsetmek mümkündür. Dönemin sakinleri bu mekânları dinlenmek, hoşça vakit geçirmek, eğlenmek, sosyalleşmek, siyasi ve toplumsal meseleleri konuşmak, ticaret yapmak, haber almak, istihbarat ve daha birçok amaç doğrultusunda kullanmışlardır. Geleneksel sözlü anlatı geleneği içerisinde önemli bir yere sahip olan âşıklık geleneğinin icra edildiği bu özel mekânlar, devlet adamlarının ve seyyahların da uğrak mekânları arasında yer almıştır. Birçok seyyah özellikle tutmuş oldukları günlük ve seyahatnamelerinde bu mekânlardan bahsetmişlerdir. Osmanlı Dönemi âşık kahvehaneleri sosyokültürel ve ekonomik işlevleri yönüyle toplumun aydınlanması, farklı fikir ve görüşlerin toplum içerisinde yaygınlık kazanmasında da etkili olmuş mekânlar olarak ön plana çıkmaktadır. Mahalle kültürünün yaygınlaşarak duygu ve düşüncelerin toplumsal paylaşıma açık hale gelmesine imkân sunan bu mekânlar, dönemin âdeta toplum merkezleri işlevini görmüşlerdir. Okuma yazmanın dönemin toplumu tarafından henüz içselleştirilemediği bu dönemde âşık kahvehaneleri, sözlü anlatı geleneğinin icra edildiği mekânlar olması yanı sıra eğitim, öğretim ve okuma faaliyetlerinin de mekânları olmuşlardır. Bu mekânlar, halkın eğitim alması noktasında önemli bir rol oynamış, dinî ve ahlâkî değerlere dair sohbetlerin yapıldığı, bilgi paylaşımının yoğun olduğu yerler olarak toplumsal yapının şekillenmesinde de etki yaratmıştır. Toplumun her tabakasından insanın ziyaret ettiği ve birlikte hoşgörü kültürü içerisinde zaman geçirdikleri bu mekânlar, açık ve kapalı işlevleri yönüyle Osmanlı toplumunda müstesna bir yere sahip olmuştur. Aynı zamanda, kahvehanelerde gerçekleşen kültürel etkileşimler, farklı toplum kesimlerinin birbirlerini daha yakından tanımalarına, ortak değerler etrafında bir araya gelmelerine olanak tanımıştır. Bu sayede, âşık kahvehaneleri sadece birer sosyal buluşma noktası olmanın ötesinde, bir köprü işlevi de üstlenmişlerdir. Bu makalede, geleneksel halk hikâyeciliğinin Osmanlı dönemi âşık kahvehanelerindeki bağlam, yapı ve şekil, içerik ve işlev özellikleri tüm yönleriyle değerlendirilecek ve bu mekânların Osmanlı toplumundaki yeri ve önemine vurgu yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Âşıklık Geleneği, Âşık Kahvehaneleri, Sözlü Gelenek, Halk Hikâyeciliği, Kahvehaneler.

* Doç. Dr., Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri, Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara/Türkiye, iaroglu@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4051-3700

** Prof. Dr., Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eskişehir/Türkiye, zulfikarbay@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9515-5408

THE FUNCTION OF OTTOMAN PERIOD MINSTREL COFFEEHOUSES

Abstract

One of the oldest places where traditional folk storytelling is practiced is the Ottoman minstrel coffeehouses. The Ottoman period minstrel coffeehouses differ from other coffeehouses in many ways, both in terms of context, structure and form, as well as content and function. It is possible to mention many elements that make these coffeehouses special. The inhabitants of the period used these places for resting, having a good time, having fun, socializing, discussing political and social issues, trading, receiving news, intelligence and many other purposes. These special places, where the tradition of minstrelsy, which has an important place in the traditional oral narrative tradition, was performed, were also among the places frequented by statesmen and travelers. Many travelers especially mentioned these places in their diaries and travelogues. In terms of their socio-cultural and economic functions, the Ottoman Period minstrel coffeehouses stand out as places that were effective in the enlightenment of society and the spread of different ideas and opinions in society. These places, which made it possible for the neighborhood culture to become widespread and feelings and thoughts to become open to social sharing, functioned as community centers of the period. In this period when literacy was not yet internalized by the society of the period, minstrel coffeehouses were places where the oral narrative tradition was performed, as well as places of education, training and reading activities. These places, where people from all strata of society visited and spent time together in a culture of tolerance, had an exceptional place in Ottoman society with their open and closed functions. In the context of this article, the context, structure and form, content and function of traditional folk storytelling in the Ottoman period minstrel coffeehouses will be evaluated in all aspects and the place and importance of these places in Ottoman society will be emphasized.

Keywords: Minstrel Tradition, Minstrel Coffeehouses, Oral Tradition, Folk Storytelling, Coffeehouses.

Giriş

Kahvehaneler Türk kültüründe çok yönlü işlevleri olan bir sosyokültürel mekânlardır. Anadolu'da görülmeye başladığı 16. yüzyıldan bu yana kültür hayatımızda yer alan bu mekânlar çeşitli kesimlerden insanların ve meslek mensuplarının toplandığı bir araya geldiği yerler olmuştur. Bu gruplardan birisi de âşıklardır. Hatta kahvehanelerde bir araya gelen âşıklar sonraları kendi adları ile anılacak olan âşık kahvehanelerinin oluşmasına da zemin hazırlayacaklardır.

Kahvehane, özellikle Türk halk kültürü içerisinde kültür taşıyıcı önemli bir kavram olarak karşımıza çıkar. Şehirleşmeye bağlı mahalle kültürünün oluşması ve insanların iletişim ihtiyacının doğal bir sonucu olarak ortaya çıkan bu mekânlar, kendilerine has tasarım ve işlevleriyle dünden bugüne var olagelmışlerdir. Anadolu topraklarında yaklaşık olarak beş yüz yıllık bir mazisi olan bu mekânlar, halkbilimi ve halk edebiyatı açısından da önem atfeden bir araştırma sahasıdır. Günümüzde oyun, sohbet, eğlence, iletişim, okuma, yeme ve içme gibi maksatlarla kullanılan kahvehaneler; özellikle modernleşme öncesi Osmanlı toplumunda, geleneksel sözlü kültürün icra edilip kuşaklar arası aktarıldığı mekânlar olmuşlardır. Ayrıca bu mekânlar, geleneksel sözlü anlatı geleneğinin de icracısı konumunda olan sanatçıların, usta-çırak ilişkisini devam ettirdiği özel toplum merkezleri işlevini görmüştür (Durmaz, 2020: 112-113).

Osmanlı döneminde ilk kahvehanenin açılışı yaklaşık olarak XVI. yüzyılın ortalarına denk gelmektedir. Tarihî kayıtlarda bu mekânların 1543 ile 1555 seneleri arasında hizmete girdiğine dair birbirinden farklı referanslar söz konusudur (Düzgün, 2005: 22-23; Kuzucu ve Koz, 2015: 133; Durmaz, 2020: 112-113). Peçevi İbrahim Efendi, 1554 senesine kadar İstanbul ve Rum ilinde kesinlikle hiçbir kahvehanenin var olmadığını, ilk kahvehanenin Halep'ten gelen Hakem adında bir şahısla Şam'dan gelen Şems adındaki başka bir şahıs tarafından Tahtakale'de ortaklaşa açıldığını ifade etmiştir (1981: 258). I. Ahmet devrinde de günümüz kahvehane formatındaki mekânların 1615 senesinden itibaren giderek çoğaldığı bilinmektedir (Ünver, 1963: 44). Ayrıca birçok seyyah ve araştırmacı da özellikle İstanbul ile ilgili izlenimlerinden bahsederken bu kahvehanelere değinmişlerdir. Fransız seyyah Gérard de Nerval, XIX. yüzyıldaki İstanbul kahvehanelerini iç mekân başta olmak üzere tasvir eder ve günlük yaşamın gürültüsünden uzaklaşmak isteyen insanların eğlenmek için bu mekânlara gelerek meddahların anlattığı hikâyeleri saatlerce dinlediğinden bahsetmektedir (1984: 95-96).

Osmanlı döneminde birçok kahvehanenin sanat, edebiyat ve özellikle de halk edebiyatı ile bağlantısından söz etmek mümkündür (Düzgün, 2005: 38). Bu kahvehaneler içerisinde özellikle âşık kahvehanelerinin bağlam, yapı ve şekil, içerik ve işlev özellikleri yönüyle önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Kahvehanelerin açılmasıyla âşık edebiyatının sistemleşmesinin XVI. yüzyıla tesadüf etmesi sonucu, İstanbul kahvehanelerinin halk hikâyeciliğinin ve saz ustalığının önemli merkezlerinden biri olduğu görülmektedir (Durmaz, 2020: 114). Genel olarak hayatını din eksenli merkezler çerçevesinde şekillendiren dönem insanı için âşık kahvehaneleri; eğlence, hoşça vakit geçirme ve sohbet edebilmenin yeni vazgeçilmez adı olmuştur (Çobanoğlu, 2000: 129; Durmaz, 2020: 114). Âşık kahvehaneleri sonraları, “semai kahvesi” ve “çalgılı kahve” gibi mekânlarla da birlikte anılmışlardır (Düzgün, 2005: 27).

Âşıklar, bu kahvehanelerde hünerlerini sergilerken saz çalar, karşılıklı atışmalar yapar ve halk hikâyeleri anlatırlardı. Bu hikâyeler bir yönüyle dönem insanının roman ihtiyacını da karşılamış olurdu. Âşıklar tarafından kahvehanelerde icra edilen bu hikâyeler, sonraları matbaanın da yaygınlaşmasıyla birlikte kitap olarak basılmış ve böylelikle halk arasında daha bilinir hale gelmişlerdir (Duvarcı, 2012: 82; Durmaz, 2020: 115). Tanzimat'ın ilanından sonra birçok toplumsal kurumda değişim ve dönüşüm süreci de baş göstermiştir. Bu değişim ve dönüşüm sürecinden kahvehaneler de nasibini almıştır. İstanbul'da, Fransız kültürünün etkisiyle okuma salonlarının sayısının artmasıyla birlikte kahvehanelerin bir benzeri yapıda olan kıraathaneler de yerini almıştır. Ayrıca, XIX. yüzyılın sonlarına gelindiğinde kahve ile birlikte çayın da kahvehanelerde ve kıraathanelerde bilinen ve sıklıkla tüketilen bir içecek olduğu bilinmektedir (Düzgün, 2005: 26-27).

Âşık kahvehaneleri ortaya çıktığı dönemden günümüze önemli kültürel ve sosyal işlevlere sahip olmuşlardır. Başta âşıklık geleneğinin şehir hayatı içinde icra ortamları olmak üzere geleneğin yaşatıldığı ve ustalarınca icra edildiği mekânlar olması geleneğin yüzyıllarca yaşatılması ve

aktarılmasında kahvehaneler âşıklık geleneğinin önemli mekânları sayılmışlardır. Ama sonraları gelişen şartlar ve teknolojiler sebebiyle eski görevlerini ve cazibesini kaybetmeye başlamıştır. Çalışmamızda 16. yüzyıldan itibaren kültür hayatımızda yer almaya başlayan âşık kahvehaneleri ve bu kahvehanelerin âşıklık geleneğinin bir icra mekânı olmaları ve âşık hikâyelerinin anlatıldığı yerler olması hususunda değerlendirmeler ve âşık kahvehanelerinin kültürel işlevleri yer alacaktır.

1. Toplumsal Yapısı ve İşlevleri ile Kahve ve Kahvehaneler

Kahve ve kahvehanelerin yüzyıllardır kültür, sosyal, ticari ve siyasi hayatta dikkat çekici ve farklı bir yeri olmuştur. Bir bitkinin içilmesi ve bu durum ile birlikte pek çok unsurun ortaya çıkması kahve ve kahvehanelerin insan hayatında ne kadar önem arz ettiğini görmemiz açısından dikkate değerdir.

Başlangıçta Habeşistan'da yiyecek olarak ortaya çıkan kahve, XV. yüzyılın başlarında Yemen'de, XVI. yüzyılın başlarında Mekke ve Kahire'de, ortalarında ise İstanbul'da tanınmaya başlamış ve sonrasında ise Avrupa'ya ulaşmıştır. O dönemde kahvenin Osmanlı toplumunda özellikle de İstanbul'da tanınması ve içilmeye başlanması üzerine kahve hakkında kamuoyunda sosyal, kültürel, dini ve siyasi tartışmalar da yaşanmıştır. Sonraları ise kahvenin içilmesi, kahve içimi, ikram edilmesi ve sunumu çerçevesinde gelenekler oluşmuştur. Böylece sosyal hayatta, halk kültürü, edebiyatta ve geleneklerde kahve kahvehanelere dair unsurlar yer almıştır (Bostan, 2001: 202-205).

Kahvehaneler, Türkiye başta olmak üzere bütün İslam dünyası için Müslümanların gündelik hayata ait bir mekânı olarak öne çıkmıştır. Kahvehaneler insanların, bir araya gelip çeşitli konularda konuştukları, hoşça vakit geçirdikleri, dinlenmelerini sağlayan ve eğlenme alışkanlıklarını değiştiren mekânlar olarak görülmüştür. Böylece yeni bir hayat tarzı meydana getirerek Türk halkının kültürünü etkileyip değişim ve dönüşümlere neden olan sosyokültürel bir kurum olmuşlardır (Çobanoğlu, 2007: 36).

Özkul Çobanoğlu (2007: 45) âşıkların hayatları etrafında teşekkül eden halk hikâyelerinin mekânı olan kahvehanelere dair şu tespitleri yapmaktadır:

“Âşık tarzı icra töresinin kahvehane ortamına göre şekillenişini ve kahvenin sosyal ilişki vasıtası olarak yaygın bir içecek haline geliş sürecinde ve Türk-İslam dünyasında kahvehanelerin kurumsallaşma olgusunun oluşumunun belki de en bariz izleri ve söz konusu vetirenin adeta topoğrafyasını ortaya koyan en mühim deliller âşıkların hayatları etrafında teşekkül etmiş halk hikâyelerinde yer almaktadır. Söz konusu hikâyelerin hemen hemen tamamında âşıklık sanatının icra edildiği en önemli mekân kahvehanelerdir”

Kahvehaneler kamuya açık alanlar olarak çeşitli meslek gruplarının da uğrak merkezi olmuştur. Mahalle kahvehaneleri, esnaf kahvehaneleri, yeniçeri kahvehaneleri, tulumbacı kahvehaneleri, meddah ve semai kahvehaneleri gibi pek çok adla anılan bu mekânlardan biri olan Âşık kahvehaneleri de aynı meslekten olan âşıkların adeta toplanma alanları olmuştur. Böylece Anadolu'nun çeşitli yerlerinden gelen ve sistemli bir sosyal ve kültürel yapı içerisinde yer alan âşıklar ustalıklarını, sanatlarını, hikâye anlatma taraflarını sistematik ve fonksiyonel olarak icra etmişlerdir. Kendi tarzlarını da oluşturdıkları için kahvehanelerin kültürel ve sosyal etkisi sebebiyle “Kahvehane şairi” olarak anılmaları da geleneğin âşık-kahvehane ilişkisini göstermesi bakımından dikkat çekmektedir (Çetin, 2020: 55-56). Kahvehaneler zamanla âşıkların fasıl icrasını gerçekleştirdiği, saz çalıp şiir söylediği, atışma yaptıkları, hikâye anlattıkları mekânları haline gelmiştir (Düzgün, 2011: 251). Böylece kahvehaneler özellikle de âşık kahvehaneleri kendine has özellikleri ile normal kahvehanelerden farklı bir işlevleri olan mekânlar haline gelmiştir.

Ahmet Yaşar, İslam Ansiklopedisi'nin “Kahvehane” maddesinde kahvehanelerin siyasi, sosyal konuların konuşulduğu alanlar olması yanında sözlü kültür ortamlarının yaşatıldığı mekânlar olarak öne çıkmasıyla ilgili şu bilgileri vermektedir:

“Yazılı kültürün yaygın olmadığı modernleşme öncesi Osmanlı toplumunda kahvehaneler sözlü kültürün tesis ve devamının en önemli araçlarından biriydi ve kuruldukları zamanlardan itibaren müdavimleri için okuma salonu olarak da hizmet vermişti. Kahvehanelerde sadece edebiyat sohbetleri değil çeşitli gösteri ve oyunlar da yapıyordu. Kahvehane aynı zamanda Karagöz ve meddah gösterilerinin sunulduğu ve âşıkların yeteneklerini ortaya koyduğu

en önemli mekândı. Özellikle âşık ve meddah kahvehanelerinde sanat icra ediciler, bir taraftan kahvehane müdavimlerini eğlendirirken diğer taraftan onlara kültürel bir birikim de aktarırlardı. Bu eğitici rollerinden dolayı kahvehanelere “mekteb-i irfan” ve “medresetü'l ulema” denilmiştir” (Yaşar, 2019: 3-4).

Görüldüğü gibi kahvehaneler uzun bir dönem sözlü kültürün ve âşıklık geleneğinin önemli icra mekânları olarak Osmanlı döneminde belli sosyal ve kültürel fonksiyonları sağlamıştır.

2. Âşıklık Geleneği ve İcra Mekânları

Millî edebiyat geleneği veya sözlü edebiyat geleneği olarak da adlandırılan Türk halk edebiyatı içerisinde yer alan ve ozanlık geleneğinin de devamı sayılan âşıklık geleneği sahip olduğu özellikleri, icracıları ile icra ortamı ve mekânları ile Türk halk edebiyatı ve şiirini de gücünü de göstermektedir. Ozanlık ve âşıklık sözün ve sazın bir araya geldiği bir gelenektir.

Fuad Köprülü, İslamiyet’ten önceki Türk edebiyatı ile ilgili değerlendirmeler yaparken bu edebiyatın yabancı etkilerden uzak, millî özellikleri yansıtan, halk her kesiminin sözlü ortamlarda söylenen şiirleri anladığından bahseder. Ayrıca elinde kopuzu ile ozanların oba oba dolaşarak “sığır”, “yuğ” ve “şölen” gibi özel ve genel toplantılarda millî karaktere sahip destan ve hikâyeler, türküler söyleyen şairler olarak bu yönlerinin dışında sahip oldukları falcılık ve sihirbazlık marifetlerini anlatır (Köprülü, 1981: 11). Bu özellikleri ozanlık geleneğinin âşıklık geleneğine dönüşmesi ve bu dönüşüm ve değişim süreci sonrası ortaya çıkan farklılaşmaların anlaşılmasında önemlidir.

Sözlü kültür ve bu kültüre ait olan özellikler âşıklık geleneğinin kökenini anlama ve görme yönüyle önemlidir. Dursun Yıldırım *Türk Bitiği Araştırma İnceleme Yazıları* adlı eserinde sözlü gelenek şiir sanatının söz, yaratıcı, mûsikî ve dinleyici olmak üzere dört ana öğesinin olması gerektiğini belirtir (Yıldırım, 1998: 180). Fatma Ahsen Turan ise bu dört unsurun yanında geçmişten geleceğe sözlü gelenekte Türk halk şiirini taşıyan aktarıcıların ve icracıların da eklenmesinin gerektiği kanaatini taşımaktadır (Turan, 2024: 21). Böylece icra ve dinleyici yanında gelenek aktarıcısı icracıların sözlü geleneğin yaşatılmasındaki rolü de ortaya çıkmaktadır.

Âşık tarzı şiir geleneği Anadolu’da 16. yüzyılda kendini hissettirmeye başlamıştır. Sonrasında kahvehanelerin sosyal hayatta yer almasıyla birlikte âşık tarzı geleneğinin yeni unsurlarla beslenerek yeni bir sanat kolu oluşturdukları görülür. 17. yüzyıl ortalarında âşık kahvehanesi geleneğinin iyice yerleştiğini söylemek mümkündür. Fakat 20. yüzyılın başları ile birlikte ortaya çıkan gelişme ve değişimlerin âşıklık geleneğinin en güçlü icra mekânı olan âşık kahvehanelerinin eski işlevini kaybetmeye başlamasına neden olmuştur (Düzgün, 2011: 251-254). Ortaya çıkan gelişme ve değişimlerin sözlü kültür ortamlarında meydana çıkardığı olumsuz durum geleneğin kaybolacağı anlamı taşımaz. Gelenek karşılaştığı değişim ve gelişmeler karşısında dinamik yapısını korur ve temsilcileri geleneği yaşatma imkânı bulursa gelenek yeni formlarda kendini gösterir. Âşıklık geleneği de sahip olduğu dinamik yapısıyla yüzyıllar içinde değişim ve gelişmelerle yaşamaya devam etmiştir.

Günümüzde de özellikle büyük şehirlerde yer alan âşık kahvehanelerinin âşıklık geleneğini sürdürmesi geleneğin canlılığını muhafaza etmesi yönüyle önemlidir. Erdem Özdemir (2016: 1157) kahvehane kültürünün köy merkezli bir mekân gibi anlaşılrsa da aslında kent kültüründen doğan bir yapı olduğu ve yaşam dinamiklerindeki yapısal özellikleri dönüşümler nedeniyle tekrar taşradan büyükşehirlerle gelerek bir dönüşüm gösterdiğini belirtir. Böylece kentlerde de katılımcı potansiyeli ile de âşık kahvehaneleri merkezi bir özellik göstererek âşıkların sanatlarını icra etmek ve geçimlerini sağlamak uğrak yerleri olmuştur. Bunun yanında günümüzde geleneğin dijital kültür ortamlarına da taşındığı görülmektedir. Âşık kahvehanelerinin mekânsal olarak kaybolmaya başladığının düşünüldüğü günümüzde sosyal medya sayesinde yeni mekânların teşekkül ettirilmesi de ayrıca dikkate değerdir. Geleneğin güncellemesi olarak da değerlendirilebilecek bu durum sosyal medyada sanal ortamdaki internet sitelerinde sanal kahvehaneler olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin 23 Şubat 2011 tarihinde Âşık Cemal Divanî ile Hacer Alioğlu Yakuti tarafından “Âşıklar Kahvesi” adıyla kurulan grup geleneğin sanal ortama taşınmasında bir görev ifa etmektedir (Sezgin, 2023: 16). Böylece âşıklık geleneği dijital platforma taşınarak geleneğin değişimi ve dönüşümü günümüzde kendini göstermiş olmaktadır.

Âşık kahvehaneleri sosyal hayatımızda görülmeye başlamasıyla birlikte geleneğin bazı hususları da kahvehanelerin yeni âşık mekânları olmasıyla birlikte âşık kahvehaneleri de kendine mahsus özellikleri taşıması, geleneğin taşıyıcı ana mekânlarına dönüşmesi, yeni çırakların yetişmesine zemin hazırlaması gibi gelenek ustaları âşıkların ana mekânları olmuştur (Balkaya, 2013: 885). 16. yüzyıldan 20. yüzyıl başlarına kadar Osmanlı toplumunda canlılığını koruyan Âşık kahvehaneleri günümüzde eski canlılığını muhafaza edememesine rağmen günümüzde Erzurum, Kars, Sivas, Kayseri, Ankara, Kocaeli, Tekirdağ, Çorlu, Gebze, Yarımcı gibi şehirlerde ve ilçelerde çeşitli kurumların, belediyelerin, vakıfların ve derneklerin destek ve gayretleriyle gelenek yaşatılmaktadır (Yılmaz, 2024: 422). Günümüzde ise, âşıklık geleneğinin temel icra mekânları olan kahvehaneler ve köy odaları, düğün meydanları, meşk ortamları varlıklarını devam ettirmekle birlikte kent merkezli yeni icra bağlamları da ortaya çıkmaya başlamıştır (Fidan, 2017: 40). Bu durum doğal olarak gelenek ve gelenek temsilcisi âşıklar açısından yeni durumların ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Gelenekler; icra mekânları, icracıları ve bu icranın gerçekleştiği ortamları ile varlıklarını sürdürebilir. Eğer geleneğin yaşatılması, geleceğe aktarılması ve sürdürülebilirliği yönüyle gelecekte yer alması isteniyorsa geleneğin icracılarının desteklenmesi ve icra mekânlarının yaşatılması gerekmektedir. Gelenekler zaman içinde değişime uğrayabilir, yeni mekânlar ortaya çıkabilir. Bunun olması için de âşıklık geleneği yönüyle söylemek gerekirse âşıkların sanatını icra edecek ortam ve mekânların sağlanması ve oluşturulması için çeşitli kurum ve kuruluşlara ayrıca bir görev düşmektedir.

3. Osmanlı Dönemi Âşık Kahvehanelerinin İşlevleri

Osmanlı dönemi âşık kahvehanelerinin başta bağlam, yapı ve şekil, içerik ve işlev özellikleri yönüyle farklılık arz ettiğini ifade etmek mümkündür. Eldeki bilgi ve veriler ışığında Osmanlı döneminde, kahvehanelerin ilk açılışından son dönemlerine kadar bir takım değişim ve dönüşüm süreçlerinden geçtiği bilinmektedir. Başta kişiyi “*dinsel bir gerekçe ile zikir esnasında uyanık tutmak için tarikat çevrelerinde kabul gören kahvenin içecek olarak satışa sunulduğu ilk mekânlar camilerin çevresinde kümelenmişti*” (Düzgün, 2005: 36). Zaman içerisinde dinî mekânların çevresinden taşarak şehrin farklı bölgelerinde de açılmaya başlanan kahvehaneler; eğlencenin, dinlenmenin, bilgilenmenin, politik tartışmaların yapıldığı bir kültür merkezi hâline gelmiştir (Düzgün, 2005: 36). Âşık kahvehanelerinin yaygınlaşması ile birlikte, özellikle erkekler için uzun saatler dışa açılmanın dolayısıyla sosyalleşmenin ve yakın çevreleriyle birlikte sohbet edebilmelerinin imkânı doğmuştur. Osmanlı döneminde İstanbul, özellikle birçok yerli ve yabancı ziyaretçinin uğrak yeri olmaktadır. Anadolu’dan ve Osmanlı’ya bağlı birçok eyaletten insan, özellikle İstanbul’u görmek için heves ediyordu. İstanbul’a gelen yerli ve yabancı her kesimden insanın ilk uğrak yerlerinden biri, kahvehaneler özellikle de eğlencenin, şiirin, musikin ve gösteri sanatlarının merkezi olan âşık kahvehaneleri olmuştur (Düzgün, 2005: 36).

Âşık kahvehanelerinin en büyük işlevlerinden biri bu mekânların bir kültür ve sanat merkezi olmalarıydı. Bu kahvehaneler diğer dini mekânların aksine kısıtlayıcı ve belli başlı kıstasları olan yerler değildi. Herkes istediği kılık-kıyafetle ve istediği zaman dilimi içerisinde bu mekânlara gelir, gönüllüce sohbet eder ve temâşada bulunurdu. Bir yönüyle bu mekânlarda hayatı kuşbakışı gözlemlemek; farklı kültür, din ve inanışa sahip insanlarla bir arada vakit geçirme imkânı doğardı. Âşık kahvehaneleri bu yönüyle “*mekteb-i irfan*” veya bir “*halk üniversitesi*” vazifesi görürdü (Düzgün, 2005: 36). Osmanlı dönemindeki âşık kahvehanelerinin halkın sanat ve kültür ihtiyacını karşılayan en önemli müesseselerden biri olduğunu ifade etmek kanaatimizce yanlış olmayacaktır. Kitapların, mecmuaların ve şiirlerin okunduğu âşık kahvehanelerinde; tavla ve satranç oynanır, meddah, gölge oyunu ve kukla gibi geleneksel gösteri sanatları icra edilirdi (Peçevi, 1981: 257-258; Durmaz, 2020: 117). Bu kahvehanelerde ayrıca müzik aleti olarak sadece saz kullanılmamıştır. Sazın yanında çok çeşitli çalgı aletlerinin de icra edildiği bilinmektedir (Şahbaz, 2007: 58). Bu mekânlarda sanatını icra eden sanatçıların varlığı kahvehane sahibi için de büyük bir memnuniyet kaynağıydı. Zira kahvehaneye gelen müşteriler mekânda icra edilen gösteriler sayesinde saatlerce burada oturur, çay ve kahvelerini keyifle yudumlardı. Bu hareketlilik ve tüketim, kahvehane sahibi için de büyük bir gelir kapısı anlamına gelirdi (Durmaz, 2020: 123).

Âşık kahvehaneleri, çeşitli unsurları bir araya getirerek zengin bir kültürel mekânın oluşmasına zemin hazırlamıştır. Halk edebiyatı ürünlerinin icra mekânı olarak âşık kahvehanelerinin seçimi tesadüfî değildir. Bu mekânlarda sanatsal aktivitelerin icra edildiği çok yönlü ve işlevsel bir yapı söz konusudur. Birlikte yaşama kültürünün tesis edildiği âşık kahvehaneleri, sözlü geleneğe ait unsurların yaratıldığı, aktarıldığı ve güncellendiği müstesna mekânlardır (Durmaz, 2020: 126). Sanatın, sanatçının ve mekânının şahsiyet kazandığı bu mekânlar; köyden, kasabadan, Anadolu'nun farklı şehirlerinden ve yabancı ülkelerden gelen insanların damak, göz ve ruhlarına hitap etmek maksadıyla özel bir iç mekân tasarımı tabi olmuşlardır. Bu tabilik kendiliğinden ve doğal bir sürecin sonucunda gelişmiştir. Kahvehanedeki duvarlarda asılı olan kilimler, âşıkların görselleri ve çalgı aletleri buraya gelen konukları farklı bir atmosfere girdiklerini hatırlatırcasına mekânda öne çıkan unsurlar olarak dikkat çekerd. Bu kahvehanelerde âşıkların eserlerini icra edebilecekleri küçük bir meydan ya da bir yükselti bulunurdu. Seyircilerin, âşığı ve icra edilen sanat eserini rahatlıkla takip edebilmeleri için bu alanı kahvehane sahibi özel bir biçimde dizayn ederdi. Âşık kahvehanelerindeki bu düzen ve sahneleme tekniği sonraları diğer gösteri tekniklerini ve temsilcilerini de etkilemiştir. Bu bağlamda meddahlık ve gölge oyunu gibi gösteri sanatları çoğunlukla âşık kahvehanelerinde icra edilmiştir (Düzgün, 2005: 9-40).

Kahvehanelerin ilk müdavimleri arasında genellikle entelektüel kesimden insanlar bulunmaktaydı (Saraçgil, 1999: 33). Klasik Osmanlı devrinin özellikle 17. ve 18. yüzyıl âşıklarının okuma yazma oranının yüksek olması ve divan şiirinin mazmun ve kalıplarını kullanarak şiirlerini söylemesi geleneğin o dönemdeki özellikleri yönüyle öne çıkmaktadır (Başaran, 2022:441). Âşık kahvehaneleri, bir düşünce ve fikir merkeziydi. Bu mekânlar görgü ve nezaketin önemsendiği, kendine göre kural ve kaidelerin olduğu mekânlardı. Buralarda konuşurken kimse kimseyi rahatsız etmez, herkes bir diğerine saygı ve muhabbet çerçevesinde yaklaşırdı. Toplumun farklı kesimlerinden insanlar statülerine bakılmaksızın bu mekânlara gelir; duygu ve düşüncelerini nezaket çerçevesinde paylaşırdı. Toplumu ilgilendiren ekonomi, siyasi ve ahlaki konular burada hoşgörü atmosferi çerçevesinde istişare edilirdi (Düzgün, 2005: 40-41). Bir yönüyle bu kahvehaneler “*bir kulüp, irfan yuvası, sosyal yardımlaşma cemiyeti niteliğine sahipti*” (Abdülaziz Bey, 2023). Burada sadece özel değil; toplum menfaatine dönük meseleler tartışılır ve toplumsal kamuoyu yine bu mekânlarda tesis olunurdu. Bu kahvehanelerin müdavimlerini genel olarak erkekler oluşturmaktaydı. Sabahın erken saatlerinden gecenin ilerleyen saatlerine kadar bu mekânlar açık olurdu. Kahvehane ile ilgili hemen hemen kaleme alınan birçok eserde memurların, bürokratların, aydınların, politikacı, sanatçı ve toplumun birçok kesiminden insanın buraların müdavimi olduğu bilgisine ulaşmak mümkündür. Aynı meslek grubundan olanların belli bir süre sonra aynı kahvehaneleri tercih etmesi ya da belirli etkinliklerin benzer kahvehanelerde yapılması sonucu bu yerlerle ilgili yeni adlandırılmalara gidilmiştir. Âşıklar kahvesi, çalgılı kahve, garipler kahvesi, kuşçu kahve, karagöz kahvesi, emekli kahvesi bu adlandırmalardan bazılarıdır (Düzgün, 2005: 45). Burada bahsedilen kahvehanelerden biri de semai kahveleridir. 19. yüzyılın sonlarına doğru İstanbul’da yer alan âşık kahvelerinin çalgılı kahvelere dönüştüğü görülür (Kaygılı, 2007: 37-38). Böylece mekânın fonksiyonlarında da değişme doğal olarak olmuştur.

Âşık kahvehaneleri, tasavvuf dünyasının kendine yer bulduğu önemli yaşam alanlarından biriydi. Bu kahvehanelerin saray, konak yaşantısı ve dini mekânlara alternatif bir biçimde ortaya çıktığı düşünülecek olunursa (Çobanoğlu, 2000: 54), dine ait bazı unsurların bu mekânlarda da izlerini takip etmek mümkündür (Artun, 2001: 43-44). Osmanlı dönemi kahvehaneleri çeşitli meslek mensupları ve esnaf gruplarının ortak mekânı olarak pek çok konunun konuşulduğu sosyal merkezler olmuştur. Âşık kahvehaneleri de bu mekânlardan birisi olarak geleneğin icracıları ve sanatçıları olan âşıkların ortak mekânları olarak da dikkat çekmektedir.

Osmanlı dönemi âşık kahvehaneleri, halk kültürünün taşınmasında, sosyokültürel etkileşimin tesisinde ve kolektif kimliğin inşasında benzersiz roller üstlenmiştir. Bu mekânlar; edebiyat, musiki, tiyatro ve dini anlatıların buluştuğu çok işlevli alanlar olmakla kalmamış, aynı zamanda halkın kendini ifade etmesine, eğitmesine ve estetik birikimini geliştirmesine katkı sunmuştur. Bugün geleneksel kahvehanelerin fiziki yapıları büyük ölçüde kaybolmuş olsa da onların taşıdığı kültürel ve simgesel anlamlar, yeni iletişim ortamlarında varlığını sürdürmekte ve âşıklık geleneğini geleceğe taşımaktadır. Bu nedenle, kahvehane kültürünün ve âşık kahvehanelerinin tarihsel bir nostalji unsuru

olarak değil, canlı ve güncellenebilir bir kültürel pratik olarak değerlendirilmesi gerekmektedir.

Sonuç

Geleneksel unsurların yaşatılması ve aktarılmasında icra ve temsil imkânı buldukları ortam ve mekânların etkisi büyüktür. Sözlü kültür ortamları geleneğin aktarılmasında böylece aktarılan (anlatılan) metin, aktarıcı (anlatıcı) ve dinleyici (halk) gibi unsurları da bir araya getirmektedir. Âşık kahvehaneleri ortaya çıkmaya başladığı 16. yüzyıldan itibaren halk edebiyatı içerisinde yer alan Âşıklık geleneğinin de icra edildiği mekânlar olarak o dönemin sosyokültürel şartları ve özellikleri ile geleneğin yaşatıldığı, icra edildiği, aktarıldığı, gelenek ustaları olan âşıkların himaye edildiği şehir merkezli kültür, sanat ve edebiyat mekânları olmuşlardır.

Kahvehaneler Anadolu'da toplum hayatında bir araya gelme, toplanma, vakit geçirme, konuşma ve istişare etme gibi işlevleri ile öne çıkan mekânlardan biri olmuştur. Kahvehanelerin özellikleri ve âşıkların uğrak mekânlarından birisi olması sebebiyle sonraları âşıkların bir araya geldikleri, sanatlarını icra ettikleri, atışmaların olduğu, âşık hikâyelerinin anlatıldığı mekânlar olarak âşık kahvehaneleri bir meslek grubunun da bir araya geldiği ortamlar olarak âşıklık geleneğinin sosyokültürel icra ortamları haline gelmiştir.

Âşık kahvehanelerinin bir yönüyle “mekteb-i irfan” ve “halk üniversitesi” olarak tanımlanması, bu mekânların eğitimsel rolüne işaret etmektedir. Yazılı kültürün henüz yaygınlaşmadığı Osmanlı toplum yapısında, kahvehaneler sözlü geleneğin ve kültürel aktarımın en dinamik ortamları olmuştur. Burada gerçekleşen anlatılar, yalnızca bireysel deneyimlerin aktarımıyla sınırlı kalmayıp kolektif belleği şekillendiren, dini, ahlaki ve estetik değerlerin pekiştirildiği pedagojik işlevlere de sahiptir. Kahvehanelerdeki usta-çırak ilişkileri, geleneğin sürdürülebilirliğini sağlamakla kalmamış; aynı zamanda farklı toplumsal katmanların sanat, edebiyat ve kültür etrafında kaynaşmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda âşık kahvehaneleri, toplumun farklı kesimlerinin bir araya gelerek hoşgörü, saygı ve karşılıklı etkileşim içerisinde kültürel üretimde bulunduğu alanlar olarak, Osmanlı toplumunun çoğulcu ve katılımcı yapısına da katkı sunmuştur. Âşıkların saz eşliğinde anlattıkları hikâyeler, kimi zaman bir milletin kimlik haritasını çizerken, kimi zaman bireysel duygu dünyalarının ifadesine alan açmıştır. Bu çok katmanlı anlatı yapısı, âşık kahvehanelerinin hem bireysel hem de toplumsal inşa süreçlerinde önemli bir rol oynadığını göstermektedir.

Kahvehaneler aynı zamanda modern öncesi şehir yaşamında sosyal denetim ve kamuoyu oluşumunun da bir parçası olarak değerlendirilmelidir. Siyasi meselelerden toplumsal sorunlara, gündelik hayattan dini tartışmalara kadar birçok konuda fikir alışverişinin gerçekleştiği bu mekânlar, bireyin sadece tüketici değil aynı zamanda düşünsel üretici konumunda yer aldığı mekânlardır. Meddah gösterileri, karagöz oyunları ve şiirli sohbetler, kahvehaneleri birer kültürel sahneye dönüştürmüş, böylece halkın estetik duyarlılığı ve ifade biçimleri gelişmiştir. Bu yönüyle âşık kahvehaneleri, modern anlamda kamusal alanın erken örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Ancak modernleşme süreciyle birlikte yazılı kültürün yaygınlaşması, radyo ve televizyon gibi kitlesel iletişim araçlarının gelişimiyle birlikte sözlü anlatı geleneği ve onun icra mekânları olan kahvehaneler eski işlevlerini yavaş yavaş yitirmiştir. Bugün ise bu gelenek, dijital platformlar aracılığıyla yeni anlatım biçimlerine evrilmekte; sanal kahvehaneler, sosyal medya platformları ve çevrimiçi anlatı grupları aracılığıyla yeniden biçimlenmektedir. Bu dönüşüm, geleneğin zamana uyum sağlayan canlı bir yapı olduğunu göstermekte, âşıklık kültürünün dijital çağda da yaşatılabileceğini ortaya koymaktadır.

Âşık kahvehanelerinin tarihsel değerini anlamak kadar, onları geleceğin kültürel anlatı laboratuvarları olarak tasavvur etmek de önemlidir. Bu bakış açısı, yalnızca bir geleneği sürdürmek değil; onu çağın diline tercüme ederek yeniden üretmek anlamına gelir. Ve bu üretim, kültürel sürekliliğin en yaratıcı hâlidir. Günümüz dijital çağının sunduğu imkânlar, sözlü kültür geleneğinin mekân, biçim ve araç açısından yeniden üretimine olanak tanımaktadır. Geleneksel âşık kahvehanelerinde var olan anlatma, dinleme, paylaşma ve çoğul katılım ilkeleri; bugün sosyal medya platformlarında, sanal sohbet odalarında, podcast yayınlarında ve çevrim içi topluluklarda farklı biçimlerde yaşamaya devam etmektedir. Bu bağlamda, âşık kahvehaneleri yalnızca geçmişin nostaljik izleri değil; aynı zamanda çağdaş kültür politikaları çerçevesinde yeniden inşa edilebilecek birer dijital anlatı mekânı olarak düşünülmelidir.

Bu noktada ortaya çıkan temel mesele, kültürel geleneğin sadece korunması değil, aynı zamanda dönüştürülerek yaşatılmasıdır. Geleneği güncellemek, onun özünü bozmadan çağdaşlaşmasını sağlamak; sözlü kültürün dijitalleşme ile olan temasında en kritik meseleyi oluşturur. Nitekim “Âşıklar Kahvesi” gibi dijital toplulukların ortaya çıkışı, âşık geleneğinin sanal ortamlarda da sürdürülebilirliğini sağlayabileceğinin açık bir göstergesidir. Bu tür örnekler, geleneksel kültürel formların dijital mecralarda nasıl yeniden canlandırılabilir ve güncel kitlelerle nasıl ilişki kurulabileceği konusunda önemli ipuçları sunmaktadır.

Osmanlı dönemi âşık kahvehaneleri, tarihsel işlevleriyle olduğu kadar bugünün kültürel dönüşümünde sundukları potansiyellerle de dikkate değerdir. Akademik, sanatsal ve teknolojik yaklaşımlar bu geleneksel yapının çağdaş kültürle olan bağına yeniden kurabilir; bu da geleneğin sadece geçmişe değil, geleceğe de ait olduğunun en somut kanıtıdır.

Kaynaklar

- ABDÜLAZİZ BEY (2023). *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri*. (Hızl.: Kâzım Arısan, Duygu Arısan Günay), İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- ARTUN, E. (2001). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- BALKAYA, A. (2013). “Mekân Poetikası Bağlamında Âşık Kahvehaneleri ve Âşık Üzerinde Kimi Fonksiyonlar”, *Turkish Studies Dergisi*, S. 8/1, 881-889.
- BAŞARAN, U. (2022), “Kültürel Süreklilik Bağlamında Türk Âşıklık Geleneğinde Geçiş/Kırılma Dönemleri: Tespitler ve Öneriler”, *Prof. Dr. Metin Ekici Armağanı* (Editörler: Selami Fedakar Muvaffak Duranlı), Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü Yayını, İzmir. s. 437-450.
- BOSTAN, İ. (2001). “Kahve”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.24, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 202-205.
- ÇETİN, İ. (2020). *Türkiye Sahası Türk Halk Hikâyeciliği*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2000). *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÇOBANOĞLU, Ö. (2007). *Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği ve İstanbul*. 2. Bs., İstanbul: 3F Yayınları.
- DURMAZ, U. (2020). “Bir Mekânın Anatomisi: Halk Edebiyatı Ürünlerinin Yaratma ve İcra Ortamı Olarak Kahvehaneler”, *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 3(4), 110-129.
- DUVARCI, A. (2012). “Kültürümüzde İstanbul Kahvehaneler ve Halk Edebiyatına Katkıları”, *Batman Üniversitesi Uluslararası Katılımlı Bilim ve Kültür Sempozyumu Bildirileri*, Batman Üniversitesi Yayınları, 75-86.
- DÜZGÜN, D. (2005). *Erzurum’da kahvehaneler ve Âşık Kahvehanesi Geleneği*. Ankara: Aktif Yayınevi.
- DÜZGÜN, D. (2011). “Âşık Kahvehanesinin Fonksiyonlarındaki Gelişim ve Değişimin Geleneğe Etkisi”, *Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Âşık Sanatı Uluslararası Sempozyum Bildirileri*, (Yay. Haz. M. Öcal Oğuz, Selcan Gürçayır), Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları. 263-272.
- FİDAN, S. (2017). *Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi Geleneksel Müziğin Medyadaki Serüveni*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- GÉRARD DE NERVAL. (1984). *Doğu’ya Seyahat*. (Çev. Muharrem Taşcıoğlu), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- KAYGILI, O. C. (2007). *İstanbul’da Semai Kahveleri ve Meydan Şairleri*. İstanbul: Merkez Kitapçılık Yayıncılık.
- KUZUCU, K. ve KOZ, S. (2015). *Türk Kahvesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KÖPRÜLÜ, F. (1981). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. (Haz. Orhan F. Köprülü), Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- ÖZDEMİR, E. (2016). “Sosyo-Kültürel Bir Müzik İcra Ortamı Olarak Âşık Kahvehaneleri ve Bursa Âşıklar Kahvesi”, *Rast Müzikoloji Dergisi*, C. 6, S. 1, 1153-1165.

- PEÇEVİ İBRAHİM EFENDİ. (1981). *Peçevi Tarihi-I*. (Haz. Bekir Sıtkı Baykal), Ankara.
- SARAÇGİL, A. (1999). Kahve'nin İstanbul'a girişi (16. ve 17. yüzyıllar). H. Desmet-Grégoire ve F. Georgeon (Ed.). (M. Atik ve E. Özdoğan, Çev.). *Doğu'da Kahve ve Kahvehaneler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 27-41.
- SEZGİN, R. (2023). "Geleneğin Dijital Kültür Ortamına Aktarımı Bağlamında "Âşıklar Kahvesi", *Folklor Akademi Dergisi*, C. 6, S. 12, 12-24.
- ŞAHBAZ, S. (2007). *Geçmişten Günümüze Kahvehaneler, Kahvehanelerin Sosyal Yaşamdaki Yeri ve Önemi: Aydın Merkez Örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TURAN, F. A. (2024). "Ozandan Âşığa Türk Sözlü Şiir Geleneğinin Uzun Yolculuğu", *Âşık Edebiyatı El Kitabı*. (Ed.: F. A. Turan ve P. N. Gümüştepe), Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık. 21-28.
- ÜNVER, S. (1963). "Türkiye'de Kahve ve Kahvehaneler", *Türk Etnografya Dergisi*, S.5, s.39-84.
- YAŞAR, A. (2019). "Kahvehane", *TDV İslam Ansiklopedisi*. 3. Bs., C. Ek 2, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 3-4.
- YILDIRIM, D. (1998). *Türk Bitiği*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- YILMAZ, A. (2024). "Âşıklık Geleneği İçinde Kahvehanelerin Yeri ve Önemi", *Âşık Edebiyatı El Kitabı*. (Ed.: F. A. Turan ve P. N. Gümüştepe), Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık. 407-431

LİBASYON VE TÜRK KÜLTÜRÜNDE SAÇI GELENEĞİ: RİTÜELİSTİK UYGULAMALAR VE KÜLTÜREL PARALELLİKLER

Deniz GÜÇLÜ*

Öz

Libasyon, antik dünyada tanrılara veya ruhlara sıvı sunulması yoluyla gerçekleştirilen dinsel bir ritüel pratiğidir. Genellikle şarap, su, süt veya yağ gibi sıvıların yere, tapınağa ya da kutsal bir nesneye dökülmesi biçiminde icra edilen bu ritüel, tanrılara minnettarlık gösterme, kurban sunma ya da duaların kabulünü talep etme amacı taşımıştır. Libasyonlar; özellikle Antik Yunan, Roma, Mısır ve diğer eski kültürlerde, dinî ve ritüel uygulamaların vazgeçilmez bir parçası olarak kabul edilmiştir. Antik Yunan’da yaygın biçimde şarap kullanılırken, Roma’da su ve süt gibi sıvılar da tercih edilmiştir. Antik Mısır’da ise libasyonlar güneş tanrısı Ra başta olmak üzere farklı tanrılara, şarap, süt ya da su sunularak gerçekleştirilmiştir. Hinduizm’deki puja törenlerinde de benzer biçimde çeşitli sıvılar ve maddeler tanrılara sunulmuş; bu sunular, tanrılara duyulan saygı ve minnettarlığın bir ifadesi olarak görülmüştür. Ayrıca, Eski Çin’de pirinç şarabı, Kuzey ve Orta Amerika’nın yerli kültürlerinde ise doğa güçlerine sıvı sunulması, yaygın bir ritüel pratik olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk kültüründe ise libasyonlara işlevsel ve sembolik açıdan benzeyen “saçı” geleneği bulunmaktadır. Saçı, özellikle Türklerin Şamanizm dönemi inançlarında görülen ve doğa güçleri ile ata ruhlarına saygı göstermek amacıyla gerçekleştirilen bir sunu ritüelidir. Bu uygulamada yağ, süt, içki, yemek ya da tahıl gibi maddeler ateşe, toprağa, suya, dağlara, ağaçlara ve kutsal kabul edilen diğer doğal unsurlara sunulur veya serpilir. Bu ritüel, doğa ile insan arasındaki ilişkinin kutsallığına vurgu yaparken, aynı zamanda toplumun kolektif hafızasında doğayla uyum içinde yaşama düşüncesini de pekiştirir. Saçı geleneğinde olduğu gibi, libasyonlar da doğa, tanrılar veya ruhlarla iletişim kurma, onları onurlandırma ve kutsal bir bağ kurma amacına hizmet eder. Bu çalışmada, yazılı ve arkeolojik kaynaklar ışığında Antik libasyon uygulamaları ile Türk kültüründeki saç geleneği karşılaştırılmıştır. Bu bağlamda, her iki ritüelin toplumların dinî ve kültürel yaşamındaki yeri, işlevi ve etkileri detaylı bir şekilde incelenmiş; ritüellerin ortak kökenleri ve farklılıkları üzerine kapsamlı bir değerlendirme sunulmuştur. Bu karşılaştırma sayesinde, farklı coğrafyalarda gelişmiş olsalar da benzer işlevler üstlenen bu ritüel pratiklerin, insanlığın kutsal olana yönelme biçimleri açısından nasıl evrensel temellere dayandığı ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Libasyon, Saçı Geleneği, Ritüel Sunular, Kültürel Karşılaştırma, Dinî Uygulamalar

* Dr. Öğr. Üyesi, Kocaeli Üniversitesi, Kartepe Turizm Meslek Yüksekokulu, Kocaeli/TÜRKİYE, deniz.beyaz@kocaeli.edu.tr , ORCID: 0000-0001-7040-4068

LIBATION AND THE “SAÇI” TRADITION IN TURKISH CULTURE: RITUALISTIC PRACTICES AND CULTURAL PARALLELS

Abstract

Libation is a religious ritual practice in the ancient world in which liquids are offered to gods or spirits. This ritual, which is usually performed by pouring liquids such as wine, water, milk or oil onto the ground, a temple or a sacred object, was intended to show gratitude to the gods, offer sacrifices or request the acceptance of prayers. Libations were considered an indispensable part of religious and ritual practices, especially in ancient Greece, Rome, Egypt and other ancient cultures. While wine was widely used in ancient Greece, liquids such as water and milk were also preferred in Rome. In ancient Egypt, libations were performed by offering wine, milk or water to different gods, especially the sun god Ra. Similarly, in puja ceremonies in Hinduism, various liquids and substances were offered to the gods; these offerings were seen as an expression of respect and gratitude to the gods. In addition, rice wine was a common ritual practice in ancient China and liquids to the forces of nature were common in the indigenous cultures of North and Central America. In Turkish culture, there is a “saçi” tradition that is functionally and symbolically similar to libations. Saçi is an offering ritual, especially seen in the Shamanism period beliefs of the Turks, and is performed to show respect to natural forces and ancestral spirits. In this practice, substances such as oil, milk, drink, food or grain are offered or sprinkled to fire, soil, water, mountains, trees and other natural elements considered sacred. While this ritual emphasizes the sacredness of the relationship between nature and humans, it also reinforces the idea of living in harmony with nature in the collective memory of the society. As in the saçi tradition, libations serve the purpose of communicating with nature, gods or spirits, honoring them and establishing a sacred bond. In this study, ancient libation practices and the saçi tradition in Turkish culture will be compared in the light of written and archaeological sources. In this context, the place, function and effects of both rituals in the religious and cultural life of societies will be examined in detail; a comprehensive assessment will be presented on the common origins and differences of these rituals. Through this comparison, it will be revealed how these ritual practices, which undertake similar functions even though they developed in different geographies, are based on universal foundations in terms of humanity’s ways of turning to the sacred.

Keywords: Libation, Saçi Tradition, Ritual Offerings, Cultural Comparison, Religious Practices

Giriş

Bu çalışmada, libasyonun ve saçı geleneğinin tarihsel dönüşümü ve farklı toplumlar üzerindeki etkileri detaylı bir biçimde ele alınmıştır. Libasyon, antik inanç sistemlerinde tanrılar, atalar ya da doğa ruhları için yere ya da kutsal nesnelere sıvı sunma ritüelidir. Genellikle şarap, süt, su veya yağ kullanılır; bu sunu, ibadet, şükran ve arınma amacı taşır (Howatson ve Chilvers, 1993: 311). Saçı, Türk geleneksel inançlarında kutsal varlıklara veya doğa güçlerine içki, yemek, süt, un gibi maddelerin sunulmasıyla gerçekleştirilen ritüel bir uygulamadır. Ateşe, toprağa, suya veya ağaca yönelik bu sunular; saygı, şükran ve koruma talebi içerir (İnan, 1986: 167). Her iki ritüelin de yalnızca tarihsel bir uygulama olmanın ötesinde, ruhsal ve sosyal bağların güçlendirilmesinde önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Bu bağlamda, libasyon ve saçı uygulamaları, insanların inanç sistemleri ve toplumsal ritüelleri ile sıkı bir etkileşim içinde bulunmuş ve toplulukları bir araya getiren unsurlar arasında yer almıştır. Dolayısıyla, bu uygulamaların geçirdiği değişimler, toplumların kültürel etkileşimleri ile bağlantılı olarak değerlendirilmektedir.

Libasyonun insanlık tarihindeki derin ve köklü geçmişine, özellikle Marcel Detienne ve Jean-Pierre Vernant'ın editörlüğünü yaptığı "The Cuisine of Sacrifice among the Greeks" (1989) ile Walter Burkert'in "Greek Religion: Archaic and Classical" (1985) adlı çalışmaları gibi kapsamlı araştırmalarda da dikkat çekilmiştir. Bu eserlerde, libasyonun yalnızca bir dini eylem değil, aynı zamanda sosyal bütünlüğü pekiştiren ve kutsalla toplumsal olan arasında aracı işlev gören bir ritüel biçimi olarak ele alındığı görülmektedir.

Libasyonun kültürel ve sosyal boyutlarını anlayabilmek için, antik dönemden günümüze kadar olan süreç dikkatlice ele alınmış; çeşitli dönemlerdeki libasyon uygulamaları ve bu uygulamaların toplumsal etkileri arkeolojik kalıntılar ve antik metinler ışığında kapsamlı bir şekilde irdelenmiştir. Bununla birlikte, Türk kültüründe köklü bir geçmişe sahip olan saçı geleneği de benzer bir işlev görmek ve ritüelistik yapısıyla libasyon uygulamaları ile karşılaştırılabilir niteliktedir. Türklerde saçı, özellikle şamanist inançlar çerçevesinde, doğa ruhları ve atalarla bağ kurmak amacıyla gerçekleştirilen bir sunu ritüelidir. Ateşe yağ, süt veya içki dökmek gibi uygulamalar, libasyonun temel prensipleri ile örtüşmektedir (İnan, 1986: 167).

Hem libasyon hem de saçı, tarihsel süreç boyunca farklı biçim ve içeriklerde varlık göstermiştir. Bu farklılaşmalar, onların köklü geçmişini gözler önüne sermektedir. Çalışmamızda, bu iki ritüelin ortak yönleri ve ayrıştıkları noktalar karşılaştırmalı bir perspektifle ele alınacak; toplumsal ve kültürel bağlamları çerçevesinde kapsamlı bir değerlendirme sunulacaktır.

1. Libasyon Kavramının Tanımı ve Kökenleri

Libasyon, antik dönemlerde sıkça gerçekleştirilen bir ritüel olup, sıvı maddelerin kutsal varlıklara, atalara veya doğa ruhlarına takdim edilmesini teşkil eder. Bu uygulama, genellikle dinî törenlerin bir parçası olarak icra edilmiş ve toplumların manevi yaşamında önemli bir role sahip olmuştur. Çoğunlukla su, şarap, süt, bal veya yağ gibi sıvıların kullanıldığı libasyon, sunulan bu sıvının kutsal bir bağış olarak addedilmesi inancına dayanmaktadır. Ritüelin icra edildiği mekânlar; kutsal alanlar, mezarlar, tapınaklar veya özel olarak düzenlenmiş sunaklardı (Friedell, 1999: 119).

Libasyonun tarihsel kökenleri, insanlık tarihinin en eski çağlarına kadar uzanmaktadır. Arkeolojik veriler, bu geleneğin ilk olarak Neolitik dönemde, tarımın gelişimi ve yerleşik yaşama geçişle birlikte ortaya çıktığını göstermektedir. İlk topluluklar, doğaya ve doğaüstü güçlere olan inançlarını ifade etmek amacıyla hasat dönemlerinde ya da önemli geçiş süreçlerinde bu tür ritüelleri gerçekleştirmişlerdir (Standage, 2014: 28). Libasyonun kökeni, insanın çevreyle ve doğayla kurduğu ilişkiden doğmuş; doğanın döngüsel yapısına duyulan hayranlık ve minnettarlığın bir ifadesi olarak şekillenmiştir. Kimani S. Nehusi, "Libation: An Afrikan Ritual of Heritage in the Circle of Life" adlı çalışmada, libasyonun özellikle Afrika kültürlerinde yaşam döngüsünü kutsama, doğayla uyum sağlama ve atalarla bağı sürdürme amacı taşıyan evrensel bir ritüel olarak değerlendirildiğini belirtir. Nehusi'ye göre libasyon, insan ile doğa ve kutsal olan arasındaki ilişkiyi düzenleyen, aynı zamanda tarihsel hafızayı ve toplumsal sürekliliği besleyen bir kültürel mirastır (Nehusi, 2015: 12).

Edebi, epigrafik ve arkeolojik kaynaklar, libasyon uygulamasının Antik Mezopotamya, Mısır, Yunan, Roma ve Anadolu medeniyetlerinde merkezi bir ritüel işlevi gördüğünü açıkça ortaya

koymaktadır. Bu ritüel, hem tanrılara hem de atalara yönelik saygı ve bağlılık göstergesi olarak farklı kültürlerde çeşitli biçimlerde uygulanmıştır. Örneğin; Antik Mezopotamya’da, libasyon uygulamaları özellikle Sümer ve Akad metinlerinde sıkça geçmektedir. Tanrı Enki’ye adanan su ve şarap libasyonları, tanrılarla düzenli iletişimin bir yolu olarak değerlendirilmiştir. D. Lawecka (2018), Erken Tunç Çağı Mezopotamya’sında tanrılara yapılan içki sunularının hem kutsal mekânlarda hem de defin bağlamında gerçekleştirildiğini ve özellikle tanrısal huzura erişmek amacıyla uygulandığını belirtmektedir (Lawecka, 2018: 289-300). Yine Eski Mısır’da, süt libasyonları ölümler kültü içinde önemli yer tutar. Osiris kültüne ait metinlerde ve mezar duvarlarında, ruhun huzura kavuşması ve öteki dünyada beslenmesi amacıyla süt ve bira gibi sıvıların sunulduğu ritüeller tasvir edilmiştir. Solange Ashby’nin çalışmasında, Nubyalı hacıların Philae Tapınağı’nda Osiris’e süt libasyonları sundukları ve bu geleneğin özellikle Khoiak ayındaki anma törenlerinde önemli bir yere sahip olduğu vurgulanmaktadır (Ashby, Milk Libations for Osiris, 2019). Antik Yunan’da, libasyon (spondē) hem tanrılara hem de kahramanlara yönelik bir saygı eylemi olarak uygulanmaktaydı. Homeros’un İlyada (III. Kitap) ve Odysseia (X. Kitap) adlı eserlerinde, kahramanların tanrılardan yardım istemeden önce libasyon yaptıkları, şarap ya da suyu yere dökerken dua ettikleri görülür. Walter Burkert, “Greek Religion” adlı eserinde libasyonun, Yunan dini pratiğinde hem bireysel hem de kolektif anlamda tanrılarla iletişim kurmanın temel yollarından biri olduğunu belirtmektedir (1985: 70–75). Roma kültüründe, libasyon uygulamaları, tanrıya adanmış içki sunuları olan “libamina” şeklinde hem özel ibadetlerde hem de kamu törenlerinde yer almıştır. David S. Levene, Livy’nin anlatılarında libasyonun barış, anlaşma ve sadakat törenlerinin temel parçası olduğunu; özellikle sponda teriminin “antlaşma” anlamında da kullanıldığını belirtir (1993: 54–60). Anadolu uygarlıklarında, özellikle Hitit metinlerinde libasyona benzeyen ritüellere rastlanır. Kutsal metinlerde tanrılara yapılan sıvı sunuların, arınma ve tanrılardan yardım isteme amacıyla gerçekleştirildiği görülür. Güneş kursları önünde gerçekleştirilen ayinlerde şarap ve su sunuları belgelenmiştir (Hoffner, 1998).

Libasyon teriminin etimolojik kökenine bakıldığında, bu terimin Latince “libo” ve Yunanca “spondo” fiillerinden türediği görülmektedir. Latince “libo” (libare) fiili “tatmak, yudumlamak, tanrılar şerefine içki sunmak, dökmek” demektir ve bu fiilden üretilen isim “libatio” da “içilen içkinin bir bölümünün tanrıların şerefine yere dökülmesi ve bu nedenle dökülen içki” anlamına gelmektedir (Kabaagaç ve Alova, 1995: 344). Yunanca “spendo” (σπένδω) fiili Latince libo fiili ile aynı anlamdadır. Bu fiilden türeyen “sponde” (σπονδῆ) de “libatio” ile aynı anlama gelir (Liddell ve Scott, 2001: 739). Her iki terim de libasyonun bir sunum ve kutsama eylemi olarak algılandığını vurgulamaktadır.

Libasyon ritüellerinin en önemli unsurlarından biri, bu kutsal uygulamalarda kullanılan özel kaplardır. Antik çağlarda, libasyon kapları, ritüelin hem dinî hem de estetik boyutunu yansıtan nesneler olarak ön plana çıkmıştır. Bu kaplar, yalnızca sıvıların taşınması ve dökülmesi için bir araç olmaktan öte, inançların ve toplumsal statünün sembolleri haline gelmiştir. Rhyton başta olmak üzere çeşitli kaplar, işlevsellikleri ve süslemeleri ile dikkat çekmektedir (Alexiou, 1991: 122).

Rhyton, antik dünyada libasyon amacıyla en sık kullanılan kaplardan biri olarak bilinmektedir. Yunanca kökenli bu terim, akma anlamına gelen “rheo” (ρέω) fiilinden türetilmiştir (Liddell ve Scott, 2001: 721). Rhyton genellikle boynuz veya hayvan başı biçiminde tasarlanmış olup, iç kısmı boşaltıldığında sıvının kolayca akmasını sağlayan bir kap türüdür (Saltuk, 1993: 107). Bu kaplar, özellikle Antik Yunan, Pers ve Anadolu medeniyetlerinde önemli bir yer tutmuştur. Rhytonların tasarımında sıkça hayvan figürleri (boğa, koç, aslan gibi) veya mitolojik yaratıklara yer verilmiştir. Bu figürler, libasyonun ruhsal yönünü güçlendiren semboller olarak değerlendirilmiştir. Örneğin, boğa figürü güç ve bereketi, aslan figürü ise krallık ve koruyuculuğu temsil etmektedir (Sevin, 2003: 157 vd.). Altın, gümüş, pişmiş toprak ve bronz gibi çeşitli malzemelerden imal edilen rhytonlar, kullanıldıkları toplumların zenginlik ve estetik anlayışını da yansıtmaktadır.

Antik Yunan’da libasyon sırasında kullanılan diğer kap türleri arasında kantharos ve kyliks bulunmaktadır. Kantharos; geniş ağızlı, iki kulplu ve yüksek ayaklı bir kap olarak tanımlanmaktadır. Özellikle tanrı Dionysos’un simgesi olarak bilinen kantharos, şarap sunumunda sıkça kullanılmıştır. Libasyon törenleri esnasında şarap tanrılara bu kap aracılığıyla sunulmaktaydı. Kyliks ise geniş ve sıg bir kasedir ve genellikle ritüel içkilerin tüketimi için kullanılmaktaydı (Saltuk, 1993: 107).



Görsel 1. Kırmızı figürlü satirlerin dans ettiği süslemelerle süslenmiş seramik rhyton, (yaklaşık MÖ 450)

Kaynak: URL 6

Phiale, libasyon için kullanılan en yaygın kaplardan bir diğeridir. Phiale; düz ve yuvarlak bir tasarıma sahip, kulpsuz bir kap olarak bilinmektedir. Bu tasarım, sıvının kolayca dökülmesini sağlayan bir nitelik taşımaktadır. Phiale'nin ortasında genellikle bir girinti (omphalos) bulunur ve bu girinti, kapta yer alan sıvının dökülüş yönünü kontrol etmeye yardımcı olmaktadır (Saltuk, 1993: 141). Phiale, Antik Yunan ve Roma toplumlarında libasyonun yanı sıra diğer dinî sunumlarda da kullanılmıştır. Roma'da libasyon kapları arasında patera (geniş ağızlı sunu kabı), amphora (büyük saklama kabı) ve kantharos (çift kulplu kadeh) gibi formlar öne çıkmaktaydı. Özellikle patera, imparatorluk dönemi boyunca dinî törenlerde sıklıkla kullanılmıştır (Saltuk, 1993: 137).

Antik Mezopotamya ve Mısır'da libasyon ritüelleri için kullanılan kaplar, genellikle dinî sembollerle süslenmiş olup, Mezopotamya'da zigguratlar üzerinde gerçekleştirilen ritüellerde taş ve bronzdan yapılmış sunu kapları tercih edilmekteydi (Lawecka, 2018: 290). Bu kapların üzerindeki kabartmalar, genellikle tanrılara veya kutsal hayvanlara işaret etmekteydi. Mısır'da ise libasyon kapları, genellikle firavunların veya rahiplerin ilahi güçlerini simgeleyen hiyerogliflerle bezenmekteydi (URL 5).

Libasyon kaplarının biçimi, süslemeleri ve malzemesi, yalnızca ritüelin işlevselliğini değil, aynı zamanda toplumsal mesajlarını da taşımaktadır. Altından yapılan kaplar zenginliği ve kutsallığı vurgularken, pişmiş toprak gibi daha mütevazı malzemeler sıradan halkın ritüellerdeki katılımını yansıtmaktadır. Ayrıca, kapların üzerindeki mitolojik ve dinî semboller, tanrılarla insanlar arasındaki bağın görsel bir ifadesi olarak kabul edilmektedir. Libasyon ritüelinde kullanılan bu kaplar, hem estetik hem de dinî anlamda büyük bir öneme sahip bulunmaktadır. Bu kaplar, yalnızca sıvı taşımak için değil, aynı zamanda ritüelin kutsallığını ve toplumsal bağları güçlendirmek amacıyla tasarlanmıştır.

1.2. Antik Dönemde Libasyon Uygulamaları

1.2.1. Mısır ve Mezopotamya'da Libasyonlar

Libasyon, antik Mısır ve Mezopotamya gibi medeniyetlerde dinî ve kültürel yaşamın ayrılmaz bir unsuru olarak ortaya çıkmıştır. Bu ritüel, tanrılara, ruhlara ve doğaüstü güçlere olan bağılılık ifadesi olarak, ayrıca bereket dileme ve ritüel saflığın sağlanması amacıyla icra edilmiştir. Her iki medeniyetin özgün dünya görüşleri ve inanç sistemleri, libasyon ritüellerinin şekli ve anlamını belirlemede etkili olmuştur. Bu ritüeller, tanrıların hoşnutluğunu kazanmak ve toplumsal bütünlüğü sağlamak amacıyla gerçekleştirilmiştir.

Mezopotamya, dinsel yaşamın yoğun bir şekilde biçimlendiği bir coğrafya olmuştur ve libasyon, bu çerçevede sıklıkla icra edilen bir ritüeldir. Mezopotamyalılar, tanrıların insan yaşamına

doğrudan müdahale ettiğine inanmakta olup, onlara olan bağılıklarını göstermek amacıyla çeşitli sunular gerçekleştirmişlerdir. Mezopotamya tanrılarının, Yunan tanrıları gibi (ambrosia-nektar) kendilerine özgü yiyecekleri yoktu ve tanrıların, insanlar tarafından düzenli olarak sunulan koyun, balık, tahıl, zeytinyağı, bira ve şarap ile beslendiklerine inanılırdı (Black ve Green, 2017: 285) Libasyon uygulamaları genellikle tapınaklar veya ziggurat adı verilen kutsal alanlarda gerçekleştirilirdi. Bu özel ritüeller sırasında rahipler, tanrıların huzurunda kutsal sıvılar dökerek ibadet ederlerdi. Şarap, bira, süt, bal ve zaman zaman kutsal yağlar, bu ibadetlerin vazgeçilmez bileşenleri arasındaydı. Özellikle tanrı Enki'ye sunulan su libasyonları, bilgelik ve saflığın simgesi olarak görülüyordu. Bereket tanrısı Enlil içinse genellikle tahıl veya meyve şarapları tercih edilirdi. Mezopotamya'dan günümüze ulaşan çivi yazılı tabletler, libasyonların nasıl gerçekleştirildiğine dair ilginç ayrıntılar sunmaktadır. Örneğin, tanrı Marduk adına yapılan ritüellerde rahiplerin sıvıları belirli bir sıra ile dökmesi gerektiği belirtilmiştir. Kapların üzerindeki kabartmalar ve motifler, bu ritüelin sadece dinî değil, aynı zamanda estetik bir boyuta sahip olduğunu da ortaya koyar. Nisan ayının dördüncü günü, Mezopotamya takviminde yılın ilk ayı olarak kabul edilen baharın başlangıcını simgelemektedir. Yeni Asur kralının yer altı dünyasına inişini ele alan bir metinde ifade edilen "ağıt-séri" bayramında, libasyon, kurban verme ve tütsü yakma işlemlerinin yanı sıra, ölülerin onurlandırılması amacıyla sunular da gerçekleştirilmiştir (Ökse, 2006: 53).

Beyaz Dikilitaş, Kuzey Irak'ta yer alan antik Asur yerleşim yeri Ninova'da bulunan önemli bir taş monolittir. Bu anıt, İngiliz arkeolog Hormuzd Rassam tarafından 1853 yılında keşfedilmiştir. Dikilitaş, Asur tarihine ve kültürüne ışık tutan zengin bir figüratif ve yazılı içeriğe sahiptir. Üzerinde yer alan betimlemeler, Asur kralı II. Aşurnasirpal dönemine (MÖ 9. yüzyıl) ait ritüel, zafer ve av sahnelerini anlatmaktadır. Beyaz Dikilitaş'ın üzerindeki yazıtlar ve kabartmalar; Asur kraliyetinin gücünü, dinî ritüellerini ve günlük yaşamını gözler önüne sermektedir. Bu eser, hem dinî hem de siyasi bir anlam taşımakta, özellikle tanrılara sunulan kurbanlar ve libasyon ritüelleri gibi uygulamaların detaylarını aktarmaktadır. Bu ritüelde, kral tarafından İstar'ın tapınağına kurbanlar ve içki sunuları yapılmaktadır. Metinde ayrıca bir "yağ ocağı"ndan bahsedilmektedir. Dikilitaşta içki sunuları için kullanılan özel bir kaptan da söz edilmektedir. Bu kap, tabanının altında dikey bir kol bulunan ve ağızlı bir kâseye sahip olan özel bir yapıdır. Bu kap, avda öldürülen hayvanların üzerine içki sunularının serpilmesi için kullanıldığı görülen, daha sık bir kâse türünden farklılık göstermektedir (Mutlu, 2012: 84).

III. Salmanassar'ın bronz kapıları, Asur sanatının ve ritüel uygulamalarının önemli bir yansıması olarak dikkat çekmektedir. Bu kapılar, Asur krallarının güçlerini, dinî ritüellerini ve zaferlerini betimleyen zengin ikonografik sahnelerle süslenmiştir. Üzerindeki figürler ve sahneler, ritüel uygulamaların detaylarını sunarken, dönemin toplumsal ve dinî yaşamına dair değerli bilgiler de sağlar. Bu kapılardaki sahnelerden biri, dört farklı ritüelin temsilini içermektedir. Törende dört koç ve bir çift boğa sunulurken, bir din adamının arkasında duran bir asker tasvir edilmiştir. Sahne, ayrıca üç sakalsız figürü içerir; bunlardan ikisi arp çalan çalgıcılarıdır. Bir din adamı, iki kova ya da içme boynuzu tutarken, bir diğer din adamı ise büyük bir kâse ya da üzüm salkımına benzeyen nesnelerin yer aldığı bir tepsi taşımaktadır. Kral, sol elinde bir topuz, sağ elinde ise yukarı kaldırdığı bir kâse tutmaktadır. Bu ritüel sahnesinde kralın önünde uzun bir yağ ocağı, boş bir sunu tablosu ve sehpa üzerinde duran bir kap bulunmaktadır. Kap, büyük olasılıkla içki sunusu için kullanılmaktadır (Mutlu, 2012: 85). Mezopotamya'da libasyonlar, yalnızca dinî ritüellerde değil, aynı zamanda barış anlaşmaları, kraliyet törenleri ve toplumsal bayramlarda da önemli bir rol üstlenmekteydi. Özellikle kral, tanrılara olan bağılılığını ifade etmek amacıyla düzenli olarak libasyon törenlerine iştirak etmekteydi. Bu törenler, kralın hem halk nezdindeki hem de tanrılar karşısındaki meşruiyetini güçlendirmekteydi.

Antik Mısır'da libasyon, dinî ritüellerin tam merkezinde yer alan, tanrılar, ölümler ve doğa güçleriyle bağlantı kurmayı hedefleyen bir uygulamaydı. Arınma, adak, koruma ve bereket dileği gibi çeşitli amaçlarla yapılan bu ritüel, Mısır halkının bireysel ve toplumsal yaşamında son derece önemli bir rol oynuyordu. Tapınaklardan mezarlara, kutsal alanlardan firavun törenlerine kadar geniş bir yelpazede uygulanan libasyon, Mısır'ın inanç sisteminin temel taşlarından biriydi. Mısırlılar için libasyon, fiziksel ve ruhsal arınma sağlamak, tanrılara bağlılık göstermek ve doğaüstü güçlerin desteğini kazanmak amacıyla gerçekleştirilen bir eylemdi (King ve Hall, 2012: 305). Bu ritüel,

sıvıların dökülmesiyle kutsal bir bağ kurulacağını, tanrıların memnuniyetinin sağlanacağını ve ilahi düzenin (maat) korunmasına katkı sunulacağını düşündürüyordu.



Görsel 2. Bir müzisyenin steli üzerindeki libasyon tasviri (MÖ 332-284)

Kaynak: URL 7

Mısırlılar, tanrıları hoşnut etmek ve onların korumasını sağlamak amacıyla düzenli libasyon yaparlardı. Özellikle tanrı Osiris'e yapılan libasyonlar, bereket ve yaşam döngüsünün sürekliliğini simgeliyordu (Assman, 2001: 355). Ayrıca, tanrıça İsis'e sunulan adaklar koruma ve şifa ile ilişkilendirilirdi (Stone, 2000: 66). Ölüler kültü bağlamında ise libasyon, ölen kişinin ruhunun huzura kavuşması ve öteki dünyada beslenmesi için gerçekleştirilen önemli bir ritüeldi. Mezarlara konulan libasyon taşları veya çanakları, ölümlerle iletişim kurmanın bir aracı olarak kullanılıyordu. Su, süt, şarap veya bira gibi sıvılar, bu taşların kanallarından mezara doğru akıtılarak ruhlarına sunuluyordu (Standage, 2005: 28). Ölüm ritüelleri sırasında kullanılan libasyon taşlarının yanı sıra, mezar duvarlarına kazınmış sahnelerde ölüye sunulan içecekler ve okunan dualar da betimlenmekteydi (Görsel 2). Nil Nehri'nin taşkınlarından esinlenen Mısırlılar, suyun arındırıcı ve hayat veren gücünü kutsal kabul ederlerdi. Bu nedenle, su libasyonları genellikle bereket tanrıları ve Nil Nehri ile yakından ilişkilendirilirdi.

Ashby'nin 2019 tarihli çalışmasında, Antik Mısır'daki Philae Tapınağı'nda Osiris'e adanan süt libasyonlarının özellikle dikkat çekici olduğu, bu sunuların Khoiak ayında gerçekleştirilen cenaze törenlerinin ayrılmaz bir parçasını oluşturduğu belirtilmektedir. Bu ritüelin, Osiris-Wennefer'e yönelik olarak uygulanan ve tanrının dirilişiyle doğrudan ilişkilendirilen özel bir tapınma biçimi olduğu vurgulanmaktadır (Ashby, 2019: 200).

Antik Mısır'da Ağız Açma Töreni (Wepert-Ra), ölen bireyin ruhunun öbür dünyada yaşamını sürdürebilmesi amacıyla gerçekleştirilen önemli bir ritüeldi. Bu tören, hem mumyalar hem de heykeller üzerinde uygulanmış olup, ölünün konuşma, beslenme ve tanrılarla iletişim kurma yetisini yeniden kazanmasını sağlamak için icra edilmiştir. Ritüel kapsamında yağ, süt ve çeşitli kutsal sıvılar kullanılmış, özellikle pesesh-kef adı verilen törensel bir alet ile ölünün ağzına dokunularak duyularının geri kazandırılması amaçlanmıştır. Bununla birlikte, yalnızca ağız değil, tüm vücut üzerine de libasyon uygulanmış ve bu sıvılar arınma, canlandırma ve kutsama işlevi görmüştür (Blackman, 1924: 47-59).

Antik Mısır'da libasyon, inanç sisteminin temel taşlarından biriydi. Bu ritüel, sadece tanrılar ve ölümlerle iletişim kurmanın bir yolu değil, aynı zamanda toplumun manevi ve sosyal düzenini koruyan bir uygulamaydı. Libasyon ritüelleri, Mısırlıların doğa, ölüm ve kutsal olanla olan ilişkisini yansıtan zengin bir sembolizm ve pratik bilgi sunmaktadır.

1.2.2. Antik Yunan ve Roma'da Libasyonlar

Libasyon, Antik Yunan ve Roma dünyasında dinî ve sosyal yaşamın önemli bir parçası olan

sıvı sunu ritüellerini ifade eder. Tanrılara, atalara, kahramanlara ve ruhlara adanan libasyonlar, genellikle şarap, su, bal, süt veya yağ gibi sıvılar kullanılarak gerçekleştirilirdi. Bu ritüeller, hem günlük tapınma pratiklerinde hem de büyük dinî festivallerde yaygın olarak uygulanmıştır.

Antik Yunan’da libasyonlar, khoai (χοαί) ve spondai (σπονδαί) olmak üzere iki ana kategoriye ayrılırdı. Spondai; En yaygın libasyon türüydü ve genellikle tanrılara sunulurdu. Şarap veya su içeren bu libasyonlar, bir kâseye veya doğrudan yere dökülerek gerçekleştirilirdi. Libasyon sırasında belirli dualar ve ilahiler okunur, ardından ritüele katılanlar ellerini kaldırarak tanrılara dua ederdi. Libasyonlar, tanrılara, kahramanlara veya ölü ruhlarına sunu olarak gerçekleştirildiğinde, bu ritüele uygun şekilde sözlü ifadeler eşlik ederdi. Özellikle paian (παῖάν) adı verilen ilahiler, Apollon’a yönelik libasyonlarda söylenirdi. Ayrıca, prosodion gibi kutsal yürüyüş ilahileri veya dithyrambos gibi şarap ve Dionysos ile ilgili müzikal eserler de libasyonlara eşlik edebilirdi. Daha özel ritüellerde, tanrılara yakarış içeren dualar (εὐχαί) veya adak sözleri (εὐχολογίαι) söylenirdi. Homerik ilahiler ve Orfik ilahiler de libasyonlarda kullanılan metinler arasındaydı. Ölüler için yapılan nekylia veya trietêria gibi ritüellerde ise, Hades, Persephone ve yeraltı tanrılarına yönelik özel dualar edilirdi. Mezarlıklarda ve kahraman kültlerinde gerçekleştirilen libasyonlar sırasında, bazen hüznü ağıtlar da okunurdu (Cornford, 2021: 49).

Libasyonlar günlük yaşamın bir parçasıydı ve dindarlar bunları her gün sabah ve akşam yemeğe başlarken yaparlardı (Hesiodos, 1991: 724–726). Khoai; ölüler ve yeraltı tanrılarına adanan libasyonlardı. Genellikle şarap, zeytinyağ ve bal içeren bu sunular, doğrudan toprağa dökülerek yapılırdı. Hades, Persephone ve ölülerin ruhları için gerçekleştirilen khoai, cenaze törenleri ve atalara yönelik anma ritüellerinin önemli bir parçasıydı (Friedell, 1999: 77).

Antik Yunan’da libasyon ritüelleri, belirli bir düzen içinde gerçekleştirilen dinî uygulamalardan biriydi. En yaygın uygulama, şarap sürahisi (oinokhoe) içindeki sıvının, özel olarak tasarlanmış sığ bir kase (phiale) içerisine dökülmesiyle başlardı. Şarap, phialeden toprağa veya sunak üzerine döküldükten sonra, sürahinin geri kalan içeriği din görevlisi tarafından içilirdi (Carastro, 2021: 605). Libasyon ritüeli genellikle dualarla birlikte icra edilirdi. Yunanlar dua ederken genellikle ayakta durur, kollarını yukarı kaldırır ya da libasyon sırasında sağ elleriyle phiale’yi uzatarak sunularını gerçekleştirirdi. Hayvan kurban etme törenlerinde ise ritüel kesimin bir parçası olarak kurbanın üzerine şarap dökülür, ardından kül ve alevlerin üzerine serpilirdi (Guerini, 2021: 735). Bu sahne, Yunan sanatında sıkça tasvir edilmiş olup, libasyon sunan figürler veya doğrudan tanrıların kendileri phiale tutarken betimlenmiştir.



Görsel 3. Kurban sahnesi, libasyon yapılırken Attika kırmızı figürlü krater (MÖ 430-420)

Kaynak: URL 8



Görsel 4. Apollon, kız kardeşi Artemis'in de katıldığı bir phiale'den omphalos'a bir içki döküyor (MÖ 440)

Kaynak: URL 9

Antik dünyada kanlı kurbanlar genellikle savaşların başlangıcını simgeleyen ritüeller olarak gerçekleştirilirken, spondaî ise düşmanlıkların sona erdiğini ilan eden bir uygulama olarak görüldü. Bu nedenle spondaî terimi, zamanla “ateşkes” veya “antlaşma” anlamında kullanılmaya başlanmıştır. “Biz polis olarak sunu yaptık” ifadesi, özellikle Panhelenik Oyunlar, Olimpiyat Oyunları ve Eleusis Gizemleri gibi büyük festivallerde bir araya gelen farklı şehir devletlerinin ortak bir barış bildirgesi sunduğu durumlarda kaydedilmiştir. Bu tür sunular, “kansız, nazik, geri alınamaz ve nihai” olarak nitelendirilmiş ve “Tanrı’nın Ateşkesi” olarak kabul edilmiştir (Burkert, 1985: 71).

Homeros’un eserlerinde, libasyonların özellikle kahramanların tanrılara yakarışı sırasında veya savaş öncesi yapılan ritüellerde sıkça yer aldığı görülmektedir. Örneğin, Odysseia’da, Odysseus’un yeraltı tanrılarına ve ölü ruhlara hitaben kan ve sıvı sunularla gerçekleştirdiği libasyon sahnesi dikkat çekicidir:

*“Ve bir çukur kazdım, eni boyu bir arşın,
Çukurun üstünde sunu sundum tek mil ölülere,
önce ballı sütle, sonra şarapla, sonra suyla,
sonra da çukurun üstüne ak un serptim.”*

(Homeros, Odysseia, XI.25).

Mekanik icatları ile tanınan İskenderiyeli Hero, libasyon ritüellerini otomasyonla birleştiren bir mekanizma geliştirmiştir. Bu sistemde, sunak ateşinin ürettiği ısı, heykellerin bardaklarından yağ akmasını sağlayarak libasyon eylemini kendiliğinden gerçekleştirmekteydi. Böylece Hero, dinî ritüellerin sembolik ve törensel doğasını, mühendislik ilkeleriyle birleştirerek antik dünyada otomasyonun erken örneklerinden birini sunmuştur (Hero, Automata, I.IV.1 şurada: Grillo, 2019).

Antik Roma’da libasyon ritüeli, Yunan kültürel mirasının devamı niteliğinde olsa da, Romalılar bu pratiğe kendilerine özgü dinî ve toplumsal boyutlar eklemişlerdir. Antik Roma dininde içki sunuları, genellikle saf şarap ve hoş kokulu yağdan oluşan bir sıvı adak biçiminde gerçekleştirilen dinî bir ritüeldi. Roma tanrısı Liber Pater, daha sonra Yunan Dionysos veya Bacchus ile özdeşleştirilmiş olup, libamina olarak adlandırılan içki sunularının ve bal ile kaplanmış kurban kekleri olan libanın koruyucusu olarak kabul edilirdi (Isidore of Seville, Etymologies 6.19.32 şurada: Barney, 2006). Romalılar libasyonu hem sanatsal ürünlerde hem de sikkelerde sıklıkla betimlemişlerdir.

Roma panteonundaki tanrılar için düzenlenen festivallerde ve tapınak ritüellerinde libasyonlar büyük önem taşırdı. Özellikle Jupiter, Mars, Janus ve Vesta gibi tanrılara adanan libasyonlar, kurban

ritüelleriyle birlikte gerçekleştirilirdi. Roma'da ev tanrılarına lararium'da (Lares ve Penates) yapılan günlük libasyonlar yaygındı. Yemeklerden önce, aile bireyleri şarap veya bal içeren bir miktar sıvıyı evin kutsal alanına dökerdi. Romalılar, atalarını onurlandırmak için mezar başında libasyonlar gerçekleştirirdi. Bu tür libasyonlar sırasında mezarın üzerine süt, şarap ve bal dökülür, ölü ruhların huzur içinde olmaları sağlanmaya çalışılırdı. Bailey'ye göre, Parilia festivalinde birkaç kase süt sunulurdu ve kırsal kökenli bir tanrısal varlık olan Bona Dea'ya adanan törensel şaraplar, sembolik olarak süt olarak adlandırılırdı (Bailey, 2018: 56 vd.). Roma'da süt, adak olarak nadiren kullanılan bir sunuydu; ancak belirli tanrılara, özellikle arkaik nitelikte olanlara düzenli olarak sunulurdu. Ayrıca, doğum ve çocuk yetiştirme ile ilişkilendirilen tanrıçalar arasında yer alan Rumina, anne sütü akışını teşvik eden bir figür olarak, Cunina ise beşiğin koruyucusu olarak süt sunularının doğal bir muhatabıydı (Howatson ve Chilvers, 1993: 475).

Bu ritüellerin yanında büyü ile de ilişkili libasyon örneklerine rastlamaktayız. Lucanus'un Pharsalia adlı eserinde, büyücü Erictho'nun gerçekleştirdiği karanlık ritüeller Roma edebiyatının en etkileyici büyü sahnelerindendir. Erictho, savaş alanında ölen bir askerin cesedini kullanarak geleceği öğrenmek için nekromansi ayini düzenler. Bu ritüel, libasyon, büyü ve yeraltı tanrılarına sunularla bağlantılıdır. Erictho, Proserpina'yı çağırırken kan, şarap ve diğer sıvıları yere döker (Lucanus, 1835: 6.624). Libasyonlar, ölümle ve yeraltı tanrılarıyla ilişkilidir. Ay ışığı altında gerçekleştirilen bu tür ritüeller, büyüsel güçlerin yoğunlaştığı zaman dilimleri olarak kabul edilirdi. Kan, Antik büyü ritüellerinde ölümlerin ruhlarıyla iletişim kurmak için en güçlü maddelerden biridir ve bu tür libasyonlar genellikle mezarlıklarda, ölümlerin ruhlarının bedenlerine dönmesi için yapılır. Erictho'nun ritüeli, Antik Roma'da libasyonun yalnızca tanrılara yönelik bir uygulama değil, aynı zamanda büyü ve nekromansiyle de bağlantılı olduğunu gösterir. Bu ritüel, ölüm ve büyü arasındaki karmaşık ilişkiyi ve libasyonun ölümlerle iletişimdeki rolünü vurgular.



Görsel 5. Patera ile libasyon yapan bir rahibin tasvir edildiği Roma bronz heykelciği (MS 2.-3. yüzyıl.)

Kaynak: URL 10

Libasyon, Antik Yunan ve Roma'da yalnızca dinî bir ritüel değil, aynı zamanda sosyal bir bağ kurma aracıydı. Savaş öncesinde ve antlaşma yaparken tanrılara libasyon sunulurdu. Roma'da zafer kazanmış generaller, Jupiter'e şarap dökerek minnettarlıklarını ifade ederdi. Dionysos ve Bacchus festivallerinde, şarabın dökülmesi hem tanrılara bir sunu hem de coşkunun bir ifadesiydi. Libasyonlar, bireylerin tanrılarla kişisel bağ kurmalarını sağlarken, tapınaklarda gerçekleştirilen büyük törenler toplumsal birliği pekiştirirdi.

1.3. Yahudilik ve Hristiyanlık'ta Libasyonlar

Yahudilik ve Hristiyanlıkta içki sunuları, özellikle erken dönem tapınma pratiklerinde önemli bir yere sahiptir. Yahudilikte içki sunuları (קִטְוָה, nesekh), genellikle şarap ile gerçekleştirilir ve Tanrı'ya adanan kurban törenlerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Eski Ahit'te, özellikle Çıkış (29:40),

Levililer (23:13) ve Sayılar (28:7) gibi bölümlerde içki sunularının nasıl yapıldığı detaylandırılır. Bu sunular, genellikle yanık sunularıyla (חֹלֶב, olah) birlikte gerçekleştirilir ve sunulan şarabın bir kısmı sunağa dökülerek Tanrı'ya adanır. Yahudi geleneğinde içki sunusu bir teslimiyet ve bağlılık göstergesi olarak görülmüş, ancak Tapınak yıkıldıktan sonra bu tür sunular Yahudi ibadet pratiğinden büyük ölçüde kaybolmuştur.

Hristiyanlıkta ise içki sunusu kavramı, Yahudi kökenlerinden miras alınmış ancak farklı bir teolojik anlam kazanmıştır. Yeni Ahit'te, özellikle Filipililer (2:17) ve 2. Timoteos (4:6) gibi metinlerde, içki sunusu mecazi bir anlam kazanarak, Hristiyanların Tanrı'ya kendilerini adanmasıyla ilişkilendirilmiştir. Paulus, iman yolunda çekilen çileleri ve kendinî Tanrı'ya adayışını bir içki sunusuna benzeterek bu ritüelin sembolik bir dönüşüm geçirdiğini vurgular. Hristiyan ibadetinde içki sunusu doğrudan bir ritüel olarak korunmamış olsa da, Evharistiya (Komünyon) ayininde şarabın İsa'nın kanını temsil etmesi, içki sunularının kavramsal olarak devam ettiğini gösterir. Böylece Yahudilikte fiziksel bir ibadet pratiği olarak görülen içki sunusu, Hristiyanlıkta manevi adanmışlık ve kurtuluş sembolizmine dönüşmüştür.

1.4. Diğer Kültürlerde (Çin, Hint ve Amerika) Libasyonlar

Antik Çin'de libasyon, özellikle atalara tapınma geleneği içinde önemli bir yer tutar. Konfüçyüsçü atalar kültü, aile bireylerinin ölmüş atalarına saygı göstermesi gerektiğini vurgularken, bu ritüellerin temelinde Jisī (祭祀) adı verilen sunu törenleri yer alır. Bu törenlerde özel bir kap olan Jue kullanılırdı. Jue (爵), Antik Çin'de özellikle Shang (MÖ 1600-1046) ve Zhou (MÖ 1046-256) Hanedanlıkları döneminde kullanılan bronz bir libasyon kabıdır. Bu özel kap, çoğunlukla törenlerde ve dinî ritüellerde şarap sunumu için kullanılmıştır. Jue, üç ayaklı bir yapıya sahip olup, ağzı yukarıya doğru uzanan iki çıkıntı ve bir tutma kolu içerir. Genellikle bronzdan dökülen bu kaplar, yalnızca işlevsel bir amaç taşımakla kalmayıp, aynı zamanda statü ve sosyal hiyerarşiyi de simgelerdi (Bugler vd. , 2021: 32). Konfüçyüsçü atalar kültü ve Şang Hanedanlığı'nın şamanistik inançları çerçevesinde jue, tanrılara ve atalara şarap sunmak için kullanılırdı. Ritüellerde, bu kap aracılığıyla şarap yere veya sunak taşına dökülerek tanrılara ve ruhlara adanır. Zhou Hanedanlığı döneminde ise jue'nin kullanımında bazı değişiklikler olmuş, belirli toplumsal sınıflar için törenlerde kullanılan bronz kaplar kısıtlanmıştır (Li, 2022:7 vd.). Libasyon genellikle pirinç şarabı (jiǔ, 酒) ile yapılır ve ritüelin bir parçası olarak yere veya ataların anıtına dökülürdü. Bu uygulamanın amacı, ataların ruhlarını hoşnut etmek ve onların koruyuculuğunu kazanmaktır. Çin'in geleneksel dinî metinleri arasında yer alan Yijing (Değişimler Kitabı) ve Zhouli (Zhou Hanedanlığı Ritüelleri) gibi eserlerde, libasyonun gökyüzü ve yeryüzü arasındaki dengeyi sağlamak için yapıldığına dair referanslar bulunmaktadır. Daoist ve Budist tapınaklarında da libasyon ritüelleri devam etmiş, rahipler genellikle su veya çay sunarak tanrılara saygılarını göstermiştir. Özellikle Budist ritüellerde saf su, ruhsal arınmayı simgeleyen bir sunu olarak kabul edilmiştir (Mackenzie, 1996. 170).



Görsel 6. Shang Hanedanlığı'nın son döneminden kalma Jue (yaklaşık MÖ 1200)

Kaynak: URL 11

Abhiṣeka, Hinduizm, Budizm ve Jainizm’de kutsal bir arınma ve adanma ritüelidir. Kelime anlamı “üzerine dökme, yıkama, arındırma” olup, genellikle bir tanrıya, ruhani lidere veya kutsal bir nesneye sıvı dökülerek gerçekleştirilen törensel bir uygulamayı ifade eder. Hinduizm’de tapınak ritüellerinin önemli bir parçası olan abhiṣeka, Śiva, Viṣṇu, Devī ve Gaṇeṣa gibi tanrılara yönelik olarak su, süt, bal, ghee (sade yağ) ve meyve suları dökülerek yapılır. Rudrābhiṣeka (Śiva’ya süt ve su sunumu), Kumbhābhiṣeka (tapınak kutsaması) ve Sahasrābhiṣeka (binlerce kap sıvı ile yapılan ayin) gibi farklı türleri bulunur. Budizm’de, özellikle Mahāyāna ve Vajrayāna geleneklerinde, abhiṣeka ruhani inisiyasyon ve kutsama anlamına gelir; bu bağlamda Buda heykellerine su veya çay dökülerek icra edilir. Jainizm’de ise Tirthaṅkara heykellerine su veya süt sunularak ruhun saflığını ve aydınlanmayı simgeleyen bir ritüel olarak gerçekleştirilir. Abhiṣeka, Batı kültürlerindeki libasyon ritüelleriyle benzerlik gösterir ve tanrılara sunu yoluyla kutsama ve adanma amacı taşır (İsi, 2021: 361).

Antik Vedik metinlerde soma adı verilen kutsal bir içeceğin tanrılara sunulması önemli bir ritüeldi (Zimmer, 2004: 216). Rigveda’da soma, özellikle tanrı Indra ve Agni’ye adanmış bir içecek olarak tasvir edilir ve rahipler tarafından özel törenlerde sunulurdu. Bu ritüel, hem ruhani arınmayı sağlamak hem de tanrılara memnun etmek için gerçekleştirilirdi. Hinduizm’de en yaygın libasyon uygulamalarından biri ghee sunusudur. Agnihotra gibi ateş ritüellerinde, kutsal ateşe ghee dökülerek tanrılara sunulur (Witzel, 1992: 774). Pinda pradana adı verilen ritüelde ise ölmüş ataların ruhları için su ve süt sunuları yapılır. Gaṅj Nehri’ne su dökme geleneği de, Hinduların tanrılar ve atalarla iletişim kurmasına yardımcı olan bir libasyon türü olarak görülür (Jones ve Palffy, 2019: 96). Budizm’de ise su, saflığın ve arınmanın sembolü olarak kabul edilir ve rahipler tarafından tapınaklarda Buda’ya su sunuları yapılır. Ayrıca, Tibet Budizmi’nde çay sunma ritüeli, tanrılara ve ruhani varlıklara saygı göstermenin bir yolu olarak uygulanmaktadır (Kaplan, 2017: 4).

Amerika kıtasında yaşayan eski uygarlıklarda da libasyon ritüellerine rastlanmaktadır. Maya, Aztek ve İnka gibi büyük medeniyetlerde içki sunuları, hem tanrılara memnun etmek hem de doğa güçleriyle uyumu sağlamak amacıyla gerçekleştirilirdi.

Maya ve Aztek kültürlerinde bal, kakao, mısır birası (pulque) ve kan, libasyon için kullanılan başlıca sıvılardı. Chac (Yağmur Tanrısı) ve Tláloc gibi su ve bereket tanrılarına adak olarak mısır bazlı içkiler dökülür, özellikle yağmur duası törenlerinde bu sunular önemli bir yer tutardı. Aztek rahipleri, tapınak merdivenlerinden aşağıya şarap veya kan dökerek tanrılarla iletişime geçmeye çalışırdı (Seawright, 2012: 7 vd.). 16. yüzyıl yazarı Bernardino de Sahagún, Aztekler arasında octli (pulque) tüketimiyle ilişkili törenleri detaylı bir şekilde kaydetmiştir. Libasyon ritüeli, octli üretildiğinde veya taze octli ilk kez tadıldığında gerçekleştirilirdi. Törenin düzenleyicisi, insanları içkiye davet eder ve küçük kadehlerle birlikte ocağın önüne bir kap yerleştirirdi. Herhangi birine içki sunmadan önce, bir kadeh octliyi alır ve ocağın önüne dökerdi. Ardından, içeceği dört yöne saçarak törensel sunumu tamamlardı. Bu ritüelin ardından, törende bulunan herkes octliyi tükettirdi (De Sahagún ve Nicholson, 1997: 72).

İnka kültüründe ise chicha adı verilen fermente mısır birası, libasyon için kullanılan başlıca sıvıydı. İnka İmparatorları ve soylular, Inti (Güneş Tanrısı)’na saygı göstermek amacıyla altın kaplar içinde chicha sunusu yapardı. Bu ritüel, genellikle Machu Picchu gibi kutsal merkezlerde gerçekleştirilirdi (Laird, 2021: 60 vd).

Çin, Hint ve Amerika kıtasındaki libasyon gelenekleri, dinî inanışlar ve toplumsal yapılar doğrultusunda şekillenmiş ve zamanla farklı sembolik anlamlar kazanmıştır. Çin’de atalara saygı, Hindistan’da tanrılara adanmış kutsal içecekler, Amerika’da ise doğa ve ruhlarla iletişim kurma amacı taşıyan libasyonlar, her kültürde kendine özgü bir ritüel biçimi geliştirmiştir. Bu uygulamalar, insanlık tarihindeki dinsel ritüellerin evrensel doğasını gözler önüne sermektedir.

1.5. Modern Dönemde Libasyonlar

Libasyon ritüelleri, geçmişten günümüze kadar olan yolculuğunda birçok farklı biçimde kendinî göstermiştir. Bugün, libasyon gelenekleri belki de eski ritüellerin bir devamı olarak düşünülmesine de, yine de dinî, kültürel ve toplumsal hayatta benzer anlamlar taşıyan uygulamalar yaşatılmaktadır.

Afro-Karayip ve Latin Amerika kültürlerinde, “Para los Santos” (Azizler için) olarak adlandırılan ritüel, ölmüş atalara, azizlere veya tanrılara içki ya da sıvı sunmak olarak bilinir. Bu uygulama; Santería, Candomblé ve Vodou gibi Afrika kökenli dinlerin Katolik inançlarla harmanlandığı senkretik sistemlerde sıkça görülmektedir. Bu ritüel, antik dönemlerdeki libasyonlarla dikkat çekici bir paralellik taşır; her ikisi de kutsal varlıklara ya da ruhlara içecek sunarak onlara saygı göstermeyi, onlarla bağ kurmayı ve kutsamalar yapmayı amaçlar. Antik Yunan, Roma ve Mısır’daki libasyonlar sırasında tanrılara genellikle şarap, su, süt veya bal sunulurken, “Para los Santos” uygulamalarında sıklıkla rom, su, kahve veya diğer alkollü içecekler azizler veya ruhlar için ayrılır (URL 3). Afro-Amerikan kültüründe, özellikle hip-hop ve R&B dünyasında sıkça karşılaşılan “kayıp dostlar için içki dökmek” (pour one out for the homies) ifadesi, eski libasyon geleneğinin günümüz modern bir yansıması olarak düşünülmektedir. Bu ritüel, kaybedilen sevdiklerine, atalara ya da saygı duyulan kişilere adanmış anlamlı bir jestle ifade edilir. Özellikle sokak kültürü ve hip-hop toplulukları arasında yaygın olan bu uygulama, bir içki şişesinden yere ya da belirli bir anlam taşıyan alana biraz içki dökerek kaybedilen dostların anısını yaşatmayı ve onların ruhlarıyla bir bağ kurmayı amaçlamaktadır. Bu gelenek, Afrika diasporasının ritüellerinden ve Batı Afrika menşeli ruhani inançlardan beslenir. Batı Afrika’nın birçok halkında, ölen ataları onurlandırmak için benzer libasyon ritüelleri gerçekleştirilmiş, çeşitli sıvılar ruhlara sunulmuştur. Bu gelenekler, köle ticareti sürecinde Amerika’ya taşınan Afrikalı toplulukların inançları ile harmanlanarak Afro-Amerikan kültüründe farklı şekillerde günümüze kadar ulaşmıştır. 20. yüzyılın ortalarından itibaren Afro-Amerikan topluluklarında yaygınlaşan bu ritüel, özellikle hip-hop kültürünün yükselişiyle birlikte popüler kültürde önemli bir yer edinmiştir. 1980’ler ve 1990’larda hip-hop sanatçılarının şarkı sözleri ve müzik videolarında sıkça geçen “kayıp dostlar için içki dökmek” ifadesi, trajik bir şekilde hayatlarını kaybeden rap sanatçıları, sokak kültürünün önemli figürleri ve genç yaşta kaybedilen arkadaşlar için yas ve saygı göstermenin bir yolu olarak kullanılmaktadır. Özellikle 1991 yapımı “Boyz n the Hood” filminde, 2Pac’in “Pour Out A Little Liquor” (URL 1), DRS’nin “Gangsta Lean” (This Is For My Homies) (URL 2) gibi şarkılarda bu ritüele sıkça atıfta bulunulmuştur. Bu modern libasyon uygulaması, sadece bir anma ritüeli olmanın ötesinde, toplumsal dayanışma ve kayıpları kolektif olarak yas tutma biçimi olarak da değerlendirilmektedir.

Polonya, Belarus ve Litvanya gibi Doğu Avrupa ülkelerinde ataların ruhlarını anmak ve onlara saygı göstermek amacıyla yapılan “Dziady” kadim bir ritüeldir. Pagan kökenli bu gelenek, Hristiyanlığın bölgeye yayılmasına rağmen halkın inançlarında yaşamaya devam etmiş ve çeşitli dinî bayramlarla harmanlanmıştır. Dziady törenleri genellikle sonbaharda (Kasım başında) ve ilkbaharda (Nisan sonu veya Mayıs başında) düzenlenir. Bu ritüelde ataların ruhlarının dünyaya geri döndüğüne inanılır ve onlara saygı göstermek için özel yemekler hazırlanır (bal, yulaf ezmesi, yumurta, ve votka), mezar başlarında mumlar yakılır ve dualar edilir. Bu şölenlerin karakteristik bir özelliği, bunları yiyen kişilerin yiyecek ve içeceklerinden bir kısmını ölenlerin ruhları için masaya, zemine veya mezara dökmeleriydi (Szyjewski, 2003: 210). Yerel inanişaya göre, ataların ruhları yaşayanlarla etkileşime geçebilir ve onların hayatlarını etkileyebilir; bu nedenle, Dziady sırasında sunulan yiyecek ve içeceklerin ruhları barıştırıcı bir etkisi olduğu düşünülmektedir. Ayrıca, bu ritüel topluluğun birliğini güçlendirir, kuşaklar arası bağlantıları kuvvetlendirir ve ortak hafızanın sürmesini sağlar. Dziady, Slav kültüründeki libasyon ve atalara sunulan adak gelenekleriyle benzerlik gösterirken, günümüzde bir anma günü haline gelerek kültürel kimliğin önemli bir parçası olmuştur.

Denizcilik tarihine baktığımızda, gemilerin denize indirilmesi sırasında içki sunulması ve şampanya şişesinin geminin gövdesine çarptırılarak kırılması gibi geleneksel uygulamaların, eski dönemlerde yapılan dinî ve ritüelistik sunularla bağdaştığını görmekteyiz. Antik Yunan, Roma ve Fenike denizcileri, açık denize açılmadan önce tanrıları ve deniz ruhlarını hoşnut etmek amacıyla ritüeller gerçekleştirir, genellikle şarap, bal veya su gibi sıvıları denize dökme geleneğini sürdürürlerdi. Bu uygulamaların amacı, deniz yolculuklarının güvenli geçmesi için ilahi koruma talep etmektir (Güçlü, 2024: 554). Günümüzde modern denizcilik geleneğinde ise, bu ritüelin seküler bir yorumu olarak yeni bir gemi suya indirildiğinde şampanya şişesinin geminin gövdesine çarpılarak kırılması yaygın bir hale gelmiştir. Bu hareket, geminin denizle bütünleşmesini ve yeni bir yolculuğa uğurlanmasını simgeler. Özellikle 19. yüzyıldan itibaren prestijli bir içki olan şampanyanın tercih edilmesi, bu geleneğin sadece uğur sağlamak amacı taşımadığını, aynı zamanda törenin sosyal önemini ve resmi niteliğini de vurguladığını göstermektedir (Tarakçı, 2015: 3).

1910’lu yıllarda Osmanlı İmparatorluğu, donanmasını modernize etmek amacıyla İngiltere’ye “Sultan Osman I” ve “Reşadiye” adlı iki modern savaş gemisi sipariş etmiştir. Bu gemiler, Osmanlı deniz gücünün çağın gerekliliklerine uygun şekilde güçlendirilmesi açısından büyük bir stratejik öneme sahipti. “Reşadiye” zırhlısı, 3 Eylül 1913 tarihinde düzenlenen resmi bir törenle denize indirilmiştir. Tören sırasında, geleneksel olarak kullanılan şampanya şişesi yerine Osmanlı kültürüne uygun olarak gülsuyu şişesi tercih edilmiş ve geminin burnunda kırılmıştır. Bu uygulama, “Reşadiye” zırhlısını, dünya gemicilik tarihinde burnunda gülsuyu şişesi kırılarak denize indirilen ilk gemi yapmıştır (URL 4).



Görsel 7. Osmanlı İmparatorluğu’nun Londra Sefiri Tevfik Paşa’nın kızı Naile Hanım Sultan Osman Zırhlısı’nın denize indirilme merasiminde şampanya şişesi yerine gülsuyu şişesi kırmak üzere.

Kaynak: URL 12

Geleneksel denizci inançları ile modern törenler arasındaki bu bağlantı, insan kültüründe ritüel ve sembolizmin sürekliliğini gözler önüne seriyor. Antik libasyon ritüellerindeki gibi, gemiye içki sunulması da bilinmeyene yapılan bir yolculuğun başarıyla tamamlanması için bir nevi adak ve kutsama olarak kabul edilebilir. Bu bağlamda, şampanya kırma geleneği, hem denizcilik kültürünün ritüel mirasını temsil eden hem de modern dünyada sembolik anlamını koruyan canlı bir uygulama olarak yaşamaya devam etmektedir.

Yeni yılı karşılamak amacıyla şampanya kullanılması, geçmişteki libasyon ritüellerini yansıtan bir uygulamadır. Günümüzde, özellikle yılbaşı kutlamalarında ve zafer anlarında şampanyanın havaya saçılması ya da serbest bırakılması benzer bir anlam taşır. Tarih boyunca lüks ve kutlama ile özdeşleşen bu içki, yeni başlangıçların, bereketin ve başarının simgesi olarak görülmüştür. Bu gelenek, özellikle spor karşılaşmalarında —örneğin Formula 1 şampiyonlarının yarış sonrasında gerçekleştirdiği kutlamalarda— bireysel ya da kolektif zaferlerin ifadesi olarak öne çıkar. Modern dünyada şampanyayla yapılan bu tür kutlama hareketleri, antik libasyon pratiklerinin çağdaş bir yorumu olarak değerlendirilebilir. Antik çağlarda tanrılara yapılan sunaklar, kutsama ve kutsallık ile ilişkilendirilirken, günümüzde bu eylem toplumsal bağları güçlendiren ve sembolik anlam taşıyan bir kutlama şekline dönüşmüştür.

2. Türk Kültüründe Saçı Geleneği

Türk kültüründe derin köklere sahip olan saç geleneği, insanların doğaüstü varlıklar, tanrılar, atalar ve koruyucu ruhlarla bağlantı kurma arzusu etrafında şekillenmiş bir ritüel olarak karşımıza çıkar. Erman Artun, saçıyı şöyle tanımlar: “Eski Türkler, olağanüstü güçlere sahip olduğuna inanılan iye ve ruhları memnun etmek, onların yardımını ve rızasını kazanmak amacıyla yiyecek-içecek dağıtırlardı. Bunlara saçı adı verilmiştir. Saçlar öz itibarıyla kansasız kurban niteliğindedir.” (2014: 409). Bu çerçevede saç, belirli kutsal yerlerde ya da özel ritüeller sırasında, ateş, su veya toprağa yiyecek ya da içecek sunma şeklinde gerçekleştirilen bir adak ve saygı göstergesi olarak algılanmıştır. Moğollar tarafından “saçı” biçiminde benimsenen bu kelime, Türkçe kökenli olup,

farklı Türk lehçelerinde çeşitli şekillerde kullanılmaktadır. Azerbaycan ve Türkmen Türkçesinde “sepmek”, Başkurt Türkçesinde “sasiv”, Kazak Türkçesinde “şaşuv”, Kırgız ve Tatar Türkçesinde “çaçû”, Özbek Türkçesinde “saçmak”, Uygur Türkçesinde ise “çamçak” biçiminde yer almaktadır (Ercilasun vd. 1991: 730-731). Bu varyasyonlar, saçı geleneğinin Türk toplulukları arasındaki yaygınlığını ve dilsel sürekliliğini ortaya koymaktadır.

Abdülkadir İnan, saçı (libation) geleneğinin her dönemde toplum tarafından üretilen en önemli ürünlerden biri olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre, bu ritüel avcılık döneminde süt, kımız ve hayvan yağı gibi maddelerle gerçekleştirilirken, tarım toplumlarında darı, buğday, pirinç ve çeşitli meyveler kullanılarak uygulanmıştır. İnan, bu değerlendirmesiyle Türk kültüründeki saçı geleneğini libasyon pratiğiyle eşdeğer olarak ele almaktadır (İnan, 1986: 167).

Türk ve Orta Asya şamanistik geleneklerinde, arını körmös olarak adlandırılan ruhlara “kansız kurban” olarak çeşitli ritüel içecekler ve adaklar sunulmuştur. Bu sunular arasında, özel bir alet olan algıv ile hazırlanan taze şarap (cırakı), ilkbaharın ilk sağılmış temiz sütü, yeni açılmış paketlerden kesilen ilk çay parçaları ve ekmekten yapılan saba adlı içecek bulunmaktadır. Saba, kayın ağacı kabuğundan yapılan bir kap olmanın yanı sıra, arpa ve yulaf ununun su ile karıştırılmasıyla elde edilen fermente bir içeceği de ifade etmektedir. Hastalık ve musibetlerin bertaraf edilmesi amacıyla düzenlenen ritüellerde, bu içecekler arını körmös tasvirlerine serpilir ve törenin ardından artan kısım törene katılanlar tarafından tüketilir. Benzer şekilde, su, arpa unu ve süttten yapılan potko adlı bulamaç da aynı ritüellerde kullanılmıştır (Anohin, 2006: 35). Ritüel içeceklerin hazırlanmasında kullanılan arpa, özel olarak korunur ve yalnızca kurban törenlerinde tüketilmek üzere saklanır. Kayın ağacı kabuğundan yapılan kaplar ve ritüellerde kullanılan sekiz köşeli sarı arpa karışımını karıştırmaya yarayan fişkı adlı değnek, büyük bir saygı ve ihtimamla muhafaza edilmiştir. Bunun yanı sıra, bazı topluluklarda arını körmös tasvirlerinin üzerine arpa ve buğday demetleri asılmıştır. Adak yerlerinde kullanılan yeyek ve toluu adlı ritüel objeler, beyaz ve kırmızı kumaş şeritler ile süslenmiş olup, özellikle kurban törenlerinde belirli ağaçlara veya direklerle asılarak ruhlara sunulmuştur. Bu nesneler, tören sonrasında kutsal kabul edilerek muhafaza edilmiş ve ritüel alanlarına yerleştirilmiştir (Anohin, 2006: 35-36).

Saçı geleneği, özellikle ateş kültürü ile yakından ilişkilidir. Eski Türk toplumları, ateşi kutsal saydıkları için ona sunulan sıvıların ve yiyeceklerin de bir tür ritüel adanma anlamı kazandığını düşünmüşlerdir. Ateşe dökülen yağ, süt, kımız ya da içki ile yapılan saçı uygulamaları, sadece tanrılar ve ruhlarla iletişim kurma amaçlı değil, aynı zamanda hastalıktan, kıtlıktan veya felaketlerden korunma amacıyla da gerçekleştirilmiştir. Ayrıca, savaş öncesi veya belirli toplumsal geçiş süreçlerinde yapılan saçı, toplumsal hafızada kutsal bir eylem olarak derin bir yer edinmiştir (Çoruhlu, 2012: 51). Dolgan Türklerinde tundralarda kutsal kabul edilen yerlerde ve taşlarda yaşayan iyeler (iççi) için çay, tütün veya düğme gibi sunular yapılır (Dilek, 2023: 466).

Etnolog A.V. Anohin, yayık kaldırma törenini, özellikle Altay Şamanizm’inde görülen ve süt sağımı ile tereyağı yapımına eşlik eden eski bir gelenek olarak tanımlar. Bu ritüel, hayvansal üretimle ilişkili törensel bir davranış biçimi olarak değerlendirilir. Yayık kaldırma, hayvancılıkla bağlantılı inanç sistemlerinin bir parçası olup, üretimin bereketli ve verimli geçmesi amacıyla doğa güçlerine ya da ilahi varlıklara yönelik bir tür sunu veya dua niteliği taşır. Tören, genellikle ilkbaharda, davar ya da kısıraklardan sağılan ilk sütün bulgurla karıştırılmasıyla elde edilen lapanın etrafa serpilmesi yoluyla gerçekleştirilir (Anohin, 2006: 14). Buna benzer bir tören de Cayık için yapılır. Cayık, Ülgen’in yardımcı ruhlarından biri olarak, insanların her türlü kötülükten korunmasını sağlamak ve yeryüzüne hayat vermek amacıyla Ülgen tarafından orta dünyaya gönderilmiştir. İlkbahar aylarında, kısırakların ilk sağılan sütüyle birlikte yulaf unu karıştırılarak yapılan lapa, Cayık için saçılır, bu törenin ismi “Cayık Çıgarar” veya “Cayık Ködürer”dir (Dilek, 2024: 230). Suyla, Türk ve Altay mitolojilerinde Yazgı Tanrısı olarak bilinir. Su, güneş ve ay ışığının birleşiminden ortaya çıktığına inanılır. Suyla, çeşitli ilginç özelliklere sahip bir varlık olarak betimlenir; at gözlü, kartal gagalı, eşek kulaklı ve yılan saçlı bir figürdür. Suyla, Ülgen’in en önemli yardımcı ruhlarından biridir ve insanların kurbanlarını Ülgen’e ulaştırma görevini de üstlenmiştir. İki dili olduğu söylenir ve genellikle Karlık Han ile birlikte görülür (Dilek, 2024: 852). Şamanlar, Ülgen’e kurban götürürken bu varlığın korumasını isterler. Suyla, kötü ruhlardan korunma konusunda büyük bir destek sağlar. At gözlerinin sayesinde otuz günlük mesafeyi görebildiğine ve bu yeteneğiyle de mistik bir rol

üstlendiğine inanılır. Şamanlar, gökyüzü veya yeraltı yolculukları sırasında kötü ruhlardan sakınmak için Suyla'ya yalvararak onu çağırırlar. Törenlerde, Suyla'ya adak olarak araka (rakı) sunarak ona saygılarını gösterirler (Anohin, 2006: 14).

Şamanlar, Türk ve Altay kültürlerinde, doğa ve ruhlarla iletişim kurma, iyileştirme ve koruma işlevi gören kutsal figürlerdir. Şamanların kullandığı en önemli araçlardan biri şaman davuludur, ki bu davul, sadece bir müzik aleti değil, aynı zamanda şamanın ruhsal yolculuklarına çıkarken kullandığı bir iletişim aracıdır. Şaman, davulunu kullanarak ruhlar dünyasına geçiş yapar, ritüel sırasında farklı dünyalar arasında geçiş yapabilme gücünü elde eder. Şaman davulunun çerçevesi, genellikle ahşap veya kuvvetli deri gibi doğal malzemelerden yapılır. Ahşap seçimi, genellikle dayanıklı ve esnek ağaç türlerinden yapılır. Davulun derisi, en önemli ve kutsal kısımdır. Çoğunlukla sığır, deve veya ren geyiği derisi kullanılır, çünkü bu hayvanlar doğada güçlü ve kutsal sayılır. Davulun boyutları, şamanın kişisel tercihlerine göre değişiklik gösterebilir. Ancak genellikle bir el büyüklüğünde olmasına dikkat edilir. Boyutları ve şekli, şamanın ruhsal ihtiyaçlarına göre özelleştirilir. Davulun üzerine genellikle semboller, şekiller veya kutsal işaretler çizilir. Şaman davulunun sesinin özellikleri de büyük öneme sahiptir. Bu ses, şamanın ruhsal yolculuğunda kullandığı bir araçtır. Davulun sesi, genellikle derin, yankılı ve ritmik olmalıdır. Şaman davulunun yapımında, bazen çiviler, boncuklar, ipler veya rüzgâr çanları gibi küçük objeler de kullanılır. Bu süslemeler, davulun kutsallığını ve şamanın ruhsal yolculuğundaki destekleyici işlevini pekiştirir. Ayrıca, şaman davulunun üzerinde bulunan semboller, şamanın dünya görüşünü ve inanç sistemini yansıtır. Şaman davulu, yapıldıktan sonra belirli ritüel adımlarla kutsanır. Bu adımlar, şamanın davulunu doğru bir şekilde kullanabilmesi için yapılan manevi bir hazırlıktır. Şaman, davulu dualar okuyarak tütsü yakılır, üstüne kımız, şarap veya rakı ile içki saçısı yapar (İnan, 1986: 94; Bozdemir ve Özçelik, 2019: 104).

Türk topluluklarında, gelinin baba evinden alınışından gerdek anına kadar geçen süreçte çeşitli nesnelerin “saçı” olarak dağıtılması yaygın bir gelenektir. Bu uygulamanın temel amacı, gelin ve damadın birleşmesini engelleyebilecek kötü ruhlara, cinlere veya zararlı varlıklara (iyeler, arvaklar) karşı koruyucu bir tedbir almaktır. Saçı ritüelini gerçekleştirenler, bu pratiğin olası kaza ve belaları uzaklaştıracağına inanırken, saçından pay alan kişiler ise bunun kendilerine uğur ve bereket getireceğini düşünerek bu nesneleri uzun süre saklamaktadır (Kalafat, 2010: 121). Kırgız ve Kazak toplumlarında, düğün sırasında yanan ateşe yağ atılarak bir tür kutsama gerçekleştirilmektedir. Başkurtlar ise gelinin, kayınbabasının içtiği pınar, ırmak veya göl suyuna gümüş para saçarak saygısını ifade etmesini gelenek haline getirmiştir. Hem Şamanist hem de Müslüman Türk topluluklarında ortak bir unsur olarak gelinin başına çeşitli nesneler saçılması, eski ritüellerin izlerini taşımaktadır. Tarihsel süreçte, avcılık döneminde av hayvanlarının kanı, yağı ve eti; çobanlık kültüründe süt ve kımız; tarımsal dönemde ise darı, buğday ve çeşitli meyveler, saç malzemesi olarak kullanılmıştır (İnan, 1986:167; Roux, 2011: 249). Kaşgarlı Mahmud'un Divânü Lügati't-Türk adlı eserinde geçen “saçtur ol mana yarma.k saçturdı” ifadesi, Eski Türkçede “para veya değerli şeyler saçmak, dağıtmak” anlamına gelmektedir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018: 285). Türk kültüründe, özellikle düğün, bayram ve zafer kutlamalarında para veya değerli eşyalar saçmak, bolluk ve bereketin simgesi olarak görülmüştür. Karaçay-Malkarda, baharın başlangıcında ilk gök gürültüsü duyulduğunda, kadınlar yeni gelinleri ziyaret eder; yılın ilk yeşeren otlarını toplayarak bir suyun içine bırakır ve bu suyu, bereket ve arınma dileğiyle gelinlerin üzerine serperler. Bu ritüel, gelinlerin ve çocuklarının büyümesi için yapılır (Dilek, 2024: 345). Bu uygulamalar, doğa ve atalara duyulan saygının yanı sıra bolluk ve bereketin sembolik ifadesi olarak değerlendirilmektedir. Farklı Türk topluluklarında saçılan nesneler çeşitlilik göstermektedir. Örneğin, Kırgız ve Kazaklarda kurt (kurutulmuş peynir), küçük çörekler, gümüş para ve kımız; Kuman-Kıpçaklarda para; Kerkük bölgesinde para, şeker, lokum, ceviz, badem ve kuru üzüm; Azerbaycan'da noğul (şeker) ve sikke (para); Makedonya'da buğday, arpa, leblebi ve para; Dobruca'da kuru yemiş, para ve yağda kızartılmış lokma yaygındır. Türkiye'de ise Erzurum'da çerez, para, elma; Erzincan'da yemiş, para, elma; Kemaliye'de elma, buğday, para; Ağrı'da çerez ve elma; Tunceli ve Bingöl'de kuru üzüm, şeker, elma; Sivas'ta çerez ve para; Niğde'de kuru üzüm, buğday ve şeker; Boyabat'ta ise keşkeş gibi gıdalar ve değerli nesneler saçı olarak kullanılmıştır (Köksal, 1996: 76). Bu maddeler, hem gelinin başından aşağı hem de düğüne katılan halkın üzerine serpilerek ritüel gerçekleştirilir. Bu gelenek, kültürel devamlılığın yanı sıra evlilik ritüellerinde bereket, sağlık ve kötülüklerden korunma inancını yansıtan önemli bir uygulamadır.

Yakut Türklerinde bir genç evlilik kararı aldığında, kendi soyundan gençleri bir araya getirerek büyüklerin huzurunda “Kam ayini” düzenlemektedir. Bu tören kapsamında, akına gidecek atların bağlandığı kazıkların dibine tulumlar dolusu kımız konulmakta ve Kam, bu kımızı atların koruyucu ruhu olan ıtıq (ıdıq)’a “saçı” olarak sunmaktadır. Yakutlar, ilkbaharda gerçekleştirdikleri “saçı” bayramına “ısıah”, sonbaharda ise kötü ruhlara yönelik yapılan “saçı” bayramına “abası ısıga” adını vermekte ve bu bayramlar kapsamında dokuz gün süren ritüellerle kımız ile kurbanlarını “saçı” olarak sunmaktadırlar (İnan, 1986:102). Bazı Şaman ayinlerinde ise, “Aruu Körmesler” olarak bilinen ev ve aile koruyucu ruhlarının tasvirlerine rakı ve şarap serperek tören başlatılmaktadır (Anohin, 2006: 32). Bu tür merasimler, bizzat Şaman ya da ev sahibi tarafından gerçekleştirilmektedir. Altaylılarda “tös-töz”, Yakutlarda “tangara”, Uranhalarda “eren”, Moğol-Buretlerde ise “ongon” adı verilen put veya fetişler, keçeden, paçavradan, kayın ağacı kabuğundan ya da hayvan derisinden yapılmakta ve av, sefer gibi önemli faaliyetlerden önce bu nesnelere “saçı” sunulmaktadır (İnan, 1986: 42). Bu ritüeller, söz konusu toplumların ruhani dünyası ile gündelik yaşamları arasındaki bağlantıyı yansıtan önemli kültürel uygulamalar arasında yer almaktadır.



Görsel 8. Süt saçı yapan Buryat şamanı

Kaynak: URL 13

Türk halk kültüründe adaklar genellikle belirli bir dileği gerçekleştirmek amacıyla tanrılara veya kutsal varlıklara sunulan şarap, süt, su gibi sıvılarla da yapılırdı. Bu tür uygulamalar, kutsal varlıklarla ilişki kurma ve onların rızasını kazanma aracı olarak tarihsel süreç boyunca önemli bir yer tutmuştur. Dede Korkut Hikayeleri’nde yer alan Dirse Han’ın oğlu Boğaç Han hikâyesinde, Dirse Han’ın karısının çocuk sahibi olamaması nedeniyle yaptığı adaklar önemli bir yer tutar. Abdülkadir İnan, “Kuru kuru çaylara su saldım, kara tonlu dervişlere nezirler virdüm” şeklinde aktarılan bu ifadeyi, adak verme ritüelini şarap dökmek olarak yorumlamaktadır (İnan, 1986: 168). Bu bağlamda, tanrıdan ya da kutsal varlıklardan çocuk talep edildiğinde, genellikle bir tür libasyon (sıvı sunma) uygulaması ile adak adandığı söylenebilir. Bireyler, istediklerini elde edebilmek için tanrılara veya ruhlara çeşitli sıvılar sunarak onları memnun etmeyi ve bu yolla dileklerinin kabul edilmesini sağlamayı amaçlamışlardır.

Ayııht, Yakut mitolojisinde doğurganlık, annelik ve bereket tanrıçasıdır. Yeni doğan çocukların ruhlarını yaratıp dünyaya getirdiğine inanılır ve özellikle hamile kadınların koruyucusudur. Doğa ile güçlü bir bağı bulunan Ayııht, Hayat Ağacı ile ilişkilendirilir ve genellikle beyaz giysiler içinde, ışık saçan genç bir kadın olarak tasvir edilir. Ona adak olarak süt ve süt ürünleri sunulurken, doğumun kolay ve sağlıklı geçmesi için şamanlar özel ritüeller gerçekleştirir. Zenginler gebelik sırasında veya doğumda Ayııht’a kurban adarlar bu kurbanın kellesi, dalağı, kalbi, karaciğeri ve iç yağı haşlanarak bu ruh adına masaya konur. Eti ise lohusaya, ebeye ve ziyaretate gelenlere yedirilir. Doğumu gerçekleştiren ebe doğumdan sonra ateşe saçarak Ayııht’a dua eder (Dilek, 2024. 147).

Saçı, Tuva inanç ve kültüründe önemli bir yer tutar ve ibadet gibi kabul edilir. Saç yapmak için genellikle süt, arada (süt ile yapılan alkollü içki), çay ve ardıç suyu kullanılır. Bu karışımlar, ağaç bir bakraç ya da kaseye konur ve yeni ağaçtan yapılmış, 9 delikli bir kaşıkla (Toskarak) saçılır. Sabahın ilk çayı, evin kadını tarafından önce ateşe saçılır. Ardından kadın dışarı çıkarak göğe, güneşe, toprağa ve ormana doğru alkışlar söyleyerek saçı yapar. Nişan gününde ateş, düğünde ise tahıl saçı yapılır. Kutsal yerlerde süt veya kaynak suyu saçı yapılır. Dağ geçitleri ve ovalarda da mutlaka saçı yapılır. Büyük Ayı takım yıldızına saçılarak iyi bir tarih ve baht istenir. Yağmur yağarken, yıldırımın düşmemesi için süt saçılır. Süt saçı kişi, çocukların sağlıklı olmasını, aç kalmamayı ve yolculuğunun sağlıklı geçmesini diler. Yeni doğan ayın ışığı görüldüğünde, sıcak hava dilemek amacıyla tereyağı saçı yapılır. Ormanda meyve toplamak veya avlanmak amacıyla saçı saçılır. Yeni bir çadır kurulduğunda ya da birisi hasta olduğunda da saçı yapılır (Dilek, 2024: 266).

Sonuç

Ritüeller, tarih boyunca insanlık kültüründe kutsal ile ilişki kurmanın, toplumsal düzeni pekiştirmenin ve bireyin manevi dünyasını şekillendirmenin önemli araçlarından biri olmuştur. Libasyon ve saçı gibi sunu pratikleri, bu ritüel formlarının iki dikkat çekici örneğini oluşturmaktadır. Her ne kadar farklı kültür ve inanç sistemlerine ait olsalar da, bu ritüellerin temelinde insanın doğaüstü varlıklarla bağ kurma arzusu yatmaktadır. Bu çalışma kapsamında ulaşılan sonuçları üç alt başlık altında belirlemek mümkündür:

a. Kültürel ve Dinî Bağlamda Ritüellerin Anlamı Açısından Libasyonlar ve Saçı Geleneğine Dair Genel Belirlemeler

- Ritüeller, toplumsal dayanışmayı ve ortak aidiyet duygusunu güçlendirerek sosyal yapının sürdürülmesinde önemli bir rol oynar.
- Libasyon ve saçı uygulamaları, toplum içinde bireylerin tanrılar, ata ruhları ve doğaüstü varlıklarla bağlantı kurmasına imkân sağlayarak, kutsalla birey arasında bir köprü görevi üstlenmiştir.
- Her iki ritüel de bireysel ibadetin ötesinde, kolektif kimliği pekiştiren ve toplumsal rolleri görünür kılan pratiklerdir.
- Saçı geleneğinde şamanlar veya yaşlılar gibi toplumun otorite figürleri ritüelleri yönlendirirken, libasyonda da rahipler ve liderler sunuyu gerçekleştiren kişiler olmuştur.
- Ritüeller, inanç sistemlerinin günlük yaşamla bütünleşmesini sağlayarak, kutsallık kavramını somutlaştırmış ve kültürel sürekliliğe katkı sağlamıştır.
- İslam kültürünün diğer inanç sistemlerine göre daha baskın hâle geldiği yerlerde, saçı geleneği zamanla İslami pratiklerle bütünleşerek türbe ziyaretleri, mevlitler gibi uygulamalara dönüşmüş; libasyon ise Hristiyanlıkta ayinlerde sembolik düzeyde yaşamaya devam etmiştir.

b. Libasyonlar ve Saçı Geleneği Arasındaki Benzerlikler

- Her iki ritüel de tanrılara, ata ruhlarına ya da doğaüstü varlıklara sunu yapma esasına dayanır.
- Her iki pratik de insanın doğaüstü varlıklarla iletişim kurma, onlardan yardım dileme veya şükran sunma amacı taşır.
- Ritüeller sırasında kullanılan materyaller (sıvılar, yiyecekler) kutsal kabul edilen varlıklara adanır ve doğaya, ateşe ya da kutsal mekânlara sunulur.
- Hem libasyon hem de saçı ritüelleri, toplum içindeki hiyerarşik yapıyı ve sosyal rolleri görünür kılar; otorite figürlerinin gücünü pekiştirir.
- Bu ritüellerin temel amacı, bireylerin ve toplulukların ruhsal uyumunu ve doğa ile olan ilişkisini dengelemek olarak yorumlanabilir.
- Her iki ritüel de kolektif etkinliklerde (bayramlar, cenazeler, kutlamalar) topluluğun bir araya gelmesini sağlar.

c. Libasyonlar ve Saçı Geleneği Arasındaki Farklılıklar

- Libasyon ritüeli, esas olarak sıvılarla (şarap, su, süt vb.) gerçekleştirilirken; saçı geleneği hem sıvı hem de katı yiyecekler, hatta kimi zaman değerli eşyaların sunulmasını da içermektedir.
- Libasyonlar genellikle Antik Yunan, Roma ve Yakın Doğu'nun politeist inanç sistemleriyle ilişkili olup, tapınaklar ve sunaklar gibi belirli ritüel mekânlarında uygulanmıştır.
- Saçı ritüeli ise şamanist Türk inanç sisteminden kaynaklanmakta olup, açık arazilerde, dağ zirvelerinde, mezarlıklarda veya ev ortamında gerçekleştirilebilmektedir.
- Libasyonda kullanılan sıvılar çoğunlukla tanrılara adanırken, saçıda ata ruhlarına, doğa ruhlarına veya Gök Tanrı'ya yönelik daha geniş bir spektrum söz konusudur.
- Saçı geleneği İslamiyet'le etkileşime girdikçe dönüşüme uğrayarak farklı halk inançlarında izlenebilirliğini sürdürmüşken, libasyon daha çok tarihî bir uygulama hâline gelmiş ve sembolik düzeyde yaşamaya devam etmiştir.

Genel bir sonuç olarak ifade etmek gerekirse, libasyon ve saçı ritüelleri, farklı dönemlerde ve farklı kültürlerde ortaya çıkmalarına rağmen, insanın kutsal olanla bağ kurma çabasının ortak birer ifadesi olmuştur. Bu ritüeller sadece dinî ibadetler olarak değil, aynı zamanda kültürel kimliğin, toplumsal yapının ve kolektif belleğin şekillenmesinde etkili olmuş; geçmişten günümüze kadar süreklilik gösteren bir kültürel miras olarak varlıklarını sürdürmüştür.

Kaynaklar

- ALEXIOU, S. (1991). *Minos Uygarlığı*. (Çev. Elif Tül Tulunay), İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- ANOHIN, A. V. (2006). *Altay Şamanlığına Ait Materyaller*. (Çev. Dr. Zekeriya Bulut-Janer Meyermaova), Konya: Kömen Yayınları.
- ARTUN, E. (2014). *Ansiklopedik Halkbilimi/Halk Edebiyatı Sözlüğü*. Adana: Karahan Kitabevi.
- ASSMANN, J. (2001). *Death and Salvation in Ancient Egypt*. Ithaca: Cornell University Press.
- ASHBY, S. (2019). "Milk libations for Osiris: Nubian piety at Philae". *Near Eastern Archaeology*, C. 82, S. 4, 200–209. <https://doi.org/10.1086/705360> (Erişim Tarihi: 18.04.2025)
- BAILEY, C. (2018). *Antik Roma'nın Dini*. İstanbul: Kanon Kitap.
- BARNEY, S. A. (2006). *The Etymologies of Isidore of Seville*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BLACK J. ve GREEN, A. (2017). *Mezopotamya Mitolojisi Sözlüğü*. İstanbul: Köprü Kitaplar.
- BLACKMAN, A. M. (1924). The rite of opening the mouth in ancient Egypt and Babylonia. *The Journal of Egyptian Archaeology*, C. 10, S.1, 47-59.
- BOZDEMİR, O., ve ÖZÇELİK, H. (2019). Şamanist ritüeller kapsamında şaman davulunda bulunan sembollerin değerlendirilmesi üzerine bir araştırma. *Akademik Sanat*, C. 4, S. 8, 102-117.
- BUGLER, C.; WHATLEY, M.; KRAMER, A.; ZACZEK, I.; WEEKS, M. (2021). *Sanat Kitabı*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- BURKERT, Walter. (1985). *Greek Religion: Archaic and Classical*. Oxford: Blackwell.
- CARASTRO, M. (2021). "Hareketlerden Sözlere Ritüel Temelli Adetler". (Ed: U. Eco), *Antik Yunan* (s. 602-613). Alfa Yayınları.
- CORNFORD, F.M. (2021). *Yunan Dinî Düşüncesi*. (Çev. Özgüç Orhan). İstanbul: Pinhan Yayınları.
- ÇORUHLU, Y. (2012). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- DETENNE, Marcel ve VERNANT, Jean-Pierre (Ed.). (1989). *The Cuisine of Sacrifice among the Greeks*. Chicago: University of Chicago Press.
- DE SAHAGÚN, B., ve NICHOLSON, H. B. (1997). *Primeros memoriales*. Oklahoma City: University of Oklahoma Press.
- DİLEK, İ. (2024). *Türk Mitoloji Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

- ERCİLASUN, A. B., vd. (1992). *Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü I*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ERCİLASUN, A. B. ve AKKOYUNLU Z. (2014). *Kâşgarlı Mahmud - Dîvânü Lugâti 't-Türk Giriş-Metin-Çeviri-Notlar-Dizin*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- FRIEDEL, E. (1999). *Antik Yunan'ın Kültür Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- GRILLO, F. (2019). *Hero of Alexandria's automata: A critical edition and translation, including a commentary on book one*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Glasgow.
- GUERINI, C. (2021). "Kutsal Alan ve Yunan Tapınaklarının Doğuşu". (Ed: U. Eco), *Antik Yunan* (s. 734-740). Alfa Yayınları.
- GÜÇLÜ, D. (2024). "Fenike Tanrıları: Antik Akdeniz'in İnanç ve Kültür Mirası". *4. Bilsel International Çatalhöyük Scientific Researches Congress Book*. (Ed. Doç. Dr. Nurlan Baigabylov), 548-564, Bilsel Yayıncılık.
- HESIODOS. (1991). *İşler ve günler* (Çev. Azra Erhat). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- HOFFNER, H. A. (1998). *Hittite Myths*. Atlanta: Scholars Press.
- HOMEROS. (1997) *Ilyada*. İstanbul: Can Yayınları.
- HOMEROS. (1998) *Odysseia*. İstanbul: Can Yayınları.
- HOWATSON, M. C., ve CHILVERS, I. (1993). *The Concise Oxford companion to Classical Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- İNAN, A. (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İSİ, H. (2021). "Budist Uygurlarda Abhiseka ritüeli". *Journal of Old Turkic Studies*, C. 5, S. 2, 359-379. <https://doi.org/10.35236/jots.954982> (Erişim Tarihi: 10.02.2025)
- JONES, X., ve PALFFY, Y. (2019). *Dinler Kitabı*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- KABAAĞAÇ, S. ve ALOVA, E. (1995). *Latince Türkçe Sözlük*. Ankara: Sosyal Yayınları.
- KALAFAT, Y. (2010). *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri*, Ankara: Berikan Yayınevi.
- KAPLAN, U. (2017). "From the tea to the coffee ceremony: Modernizing Buddhist material culture in contemporary Korea". *Material Religion*, C. 13, S.1, 1-22.
- KING, L.W. ve HALL, H.R. (2012). *Yeni Keşifler Işığında Mısır, Kaide, Suriye, Babil ve Asur Tarih*. (Çev.Arıcan Uysal), İzmir: İlya Yayınevi.
- KÖKSAL, H. (1996). Türk düğünlerinde 'saçı' geleneği, buna bağlı ritler-pratikler. *III. Miletlerarası Türk Halk Edebiyatı ve Folkloru Kongresi Bildirileri*. 9-11 Ekim 1995.
- LAIRD, S. (2021). *What Inca and Andean healing practices reveal about the role of rituals in medicine*. Yayınlanmamış Doktora tezi, Georgetown University.
- LAWECKA, D. (2018). "Libation for the Gods in Early Bronze Age Mesopotamia". *In Proceedings of the 10th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East*; C. 1, Transformation ve Migration, 289-300. Harrassowitz Verlag.
- LEVENE, D. S. (1993). *Religion in Livy*. Leiden: Brill.
- LI, M. (2022). "Libation ritual and the performance of kingship in early China". *Journal of Anthropological Archaeology*, C. 65, 101370. <https://doi.org/10.1016/j.jaa.2021.101370> (Erişim Tarihi: 18.04.2025)
- LIDDELL, H. ve SCOTT, R. (2001). *Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press.
- LUCANUS, M. A. (1835). *Pharsalia* Libri X. Leipzig: G. Bassus.
- MACKENZI, D. (1996). *Çin ve Japon Mitolojisi*. Ankara: İmge Yayınevi.
- MUTLU, S. (2012). *Eski Mezopotamya'da törenler*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi.
- NEHUSI, K. S. (2015). *Libation: An Afrikan ritual of heritage in the circle of life*. Lanham: University Press of America

- ÖKSE, T. (2006). “Eski Önasya’dan Günümüze Yeni Yıl Bayramları, Bereket ve Yağmur Yağdırma Törenleri”. *Bilig*, C. 36, 109-130.
- ROUX, J.P. (2011). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- SALTUK, S. (1993). *Arkeoloji Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- SEAWRIGHT, C. (2012). “Life, death and chocolate in Mesoamerica: The Aztecs and the Maya; Where did the ritual use of cacao originate?” *Essay for Archaeology of Ancient Mexico, culminating with the Aztec Empire*. LaTrobe University.
- SEVİN, V. (2003). *Anadolu Arkeolojisi*. İstanbul. Der Yayınları.
- STANDAGE, T. (2014). *Altı Bardakta Dünya Tarihi*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- STONE, M. (2000). *Tanrılar Kadıncık*. İstanbul: Payel Yayınları
- SZYJEWSKI, A. (2003). *Religia Slowian*. Krakow: Wydawnictwo WAM.
- TARAKÇI, N. (2015). “Gemiler ve Kadınlar”. *TASAM*. https://tasam.org/tr-TR/Icerik/20605/gemiler_ve_kadinlar (Erişim Tarihi: 23.03.2025)
- ÜSTÜNOVA, K. (2011). “Erzurum Düğünlerinde Elma Atma Geleneği”. *Milli Folklor*, C. 23, S. 90, 145-155.
- WITZEL, M. (1992). “Meaningful ritual: Vedic, medieval, and contemporary concepts in the Nepalese Agnihotra ritual. Ritual”. *State and History in South Asia*, 774-825. Brill.
- ZIMMER, H. (2004). *Hint Sanatı ve Uygarlığında Mitler ve Simgeler* (Çev. Gül Çağalı Güven). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- URL 1:
<https://open.spotify.com/search/thug%20life%20pour> (Erişim Tarihi: 10.02.2025)
- URL 2:
<https://open.spotify.com/intl-tr/track/7FsrQ9ioJZuTJ9S1ANyl0d> (Erişim Tarihi: 10.02.2025)
- URL 3:
<https://archive.md/20120913064729/http://www.soydelcaribe.com/edicion/ed23/ron-esp.asp#selection-343.293-343.320> (Erişim Tarihi: 10.02.2025)
- URL 4: <https://www.fikriyat.com/tarih/2018/05/13/ingilizlerin-gasp-ettigi-osmanli-gemileri> (Erişim Tarihi: 10.02.2025)
- URL 5:
<https://www.glencairn-museum.org/newsletter/2017/7/19/egyptian-libation-bowl-at-glencairn-museum> (Erişim Tarihi: 10.02.2025)
- URL 6:
https://en.wikipedia.org/wiki/Rhyton#/media/File:Sotades_Painter_-_Red-Figure_Rhyton_-_Walters_482050_-_Side_B.jpg (Erişim Tarihi: 10.02.2025)
- URL 7:
https://en.wikipedia.org/wiki/Libation#/media/File:St%C3%A8le_de_la_musicienne_de_Tefnout,_Meretitef_-_Mus%C3%A9e_du_Louvre_Antiquit%C3%A9s_%C3%A9gyptiennes_N_267_-_C_116.jpg (Erişim Tarihi: 10.02.2025)
- URL 8:
https://en.wikipedia.org/wiki/Libation#/media/File:Bell-krater_sacrifice_Pothos_Painter_Louvre_G496.jpg (Erişim Tarihi: 10.02.2025)
- URL 9:
https://en.wikipedia.org/wiki/Libation#/media/File:Omphalos_pushkin.jpg (Erişim Tarihi: 10.02.2025)

URL 10:

https://en.wikipedia.org/wiki/Libation#/media/File:RMW_-_Opfernder_Togatus.jpg (Erişim Tarihi: 10.02.2025)

URL 11:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Jue_\(vessel\)#/media/File:Clevelandart_1960.42.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Jue_(vessel)#/media/File:Clevelandart_1960.42.jpg) (Erişim: 10.02.2025)

URL 12:

<https://www.haberturk.com/ingilizler-104-yil-once-parasini-odedigimiz-iki-gemimizi-gasp-etti-2028859?page=11> (Erişim: 10.02.2025)

URL 13:

<https://en.wikipedia.org/wiki/Libation#/media/File:%D0%91%D1%8D%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D1%82%D0%BE.JPG> (Erişim: 10.02.2025)

DOI: 10.55666/folklor.1699306

DARENDELİ MEHMED SAİB EFENDİ'NİN, NÂBÎ'NİN "BİLÜR BİLMEZLENÜR" REDİFLİ GAZELİNE TAHMİSİ

Filiz KALYON*

Öz

Osmanlı edebiyatı, klasik Türk edebiyatı vb. tabirlerle isimlendirilmiş olan divan edebiyatı aşağı yukarı altı yüz sene gibi uzun soluklu bir devrede varlığını sürdürmüştür. Klasik Türk edebiyatı her devir içerisinde farklı hususiyette eserler vermiş olan bir edebiyat olarak kabul edilmektedir. Klasik Türk edebiyatının varlık sürdürdüğü devir içerisinde eser vermiş sanatçılar kimi zaman beğenilerini göstermek için bazen de örnek aldıkları bir şairin şiirine benzer eserler vermek adına yeni eserler ortaya çıkarmışlardır. Ortaya çıkan bu eserlerden bazıları, örnek alınan şairin şiirine eklemeler yapılarak meydana getirilmiştir. Genç şair ya da aynı dönemde yaşadığı halde takdirini göstermek isteyen şairler tarafından yapılan bu eklemelerle birlikte ortaya yeni bir şiir çıkmaktadır. Terbi, taştir, tahmis, nazire vb. terimlerle isimlendirilen bu şiirlerin genel olarak ortak özellikleri, meydana getirilmiş yeni şiirin ya da temel şiire eklenen bölümlerin örnek alınan şairin şiirine şekil ve üslup açısından benzemesi şartı esas alınmıştır. Tüm zamanlarda divan şiirinde üstat olarak kabul gören Fuzûlî, Bâkî, Zâtî, Taşlıcalı Yahya vb şairlerin birçok şiirine kendi yaşadıkları devirlerde veya sonraki zamanlarda nazireler ya da tahmisler kaleme alınmıştır. Bu şekilde şiirlerine nazire, tahmis yazılan şairlerin belli başlılarından birisi de hiç şüphesiz ki Nâbî'dir. Nâbî'nin klasikleşmiş birçok gazeli farklı dönemlerde yani kendisinden çok sonraları yaşamış şairler tarafından da tahmis ya da tanzir edilmiştir. Şairin, en fazla örnek alınarak yeni şiir yazmaları için dikkate aldıkları şiirlerinin başında "görmüşüz, unudulmuş, içinde, olmaz, aşiyânemizün, zenbûrun vb" redifleriyle bilinen şiirleri gelmektedir. Yani kısaca hikemî tarzın büyük üstadı Nâbî'nin birçok şiiri farklı dönemlerde örnek alınarak benzer şiirler yazılmıştır. Gerek üslubu gerekse hikemi tarza öncü olarak kabul edilmesi sebebiyle birçok şair tarafından şiirleri örnek alınan Nâbî'nin "bilür bilmezlenür" redifli gazeli, Nâbî sonrası devirlerde de en fazla tahmis edilen şiirler arasında yer almaktadır. Klasik Türk edebiyatı şairleri tarafından üstat olarak kabul gören Nâbî'nin şiirlerini tahmis eden şairlerden birisi de son dönem divan şairlerinden olan Darendeli Mehmed Saib Efendi'dir. Hazırlanan bu çalışmada Mehmed Saib Efendi'nin Nâbî'nin bahsi geçen şiirine yazdığı tahmis değerlendirilmiş olup, her iki şairin üslubu ve şiire verdikleri mana hususiyetleri karşılaştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Edebiyatı, Nâbî, Darendeli Mehmed Saib, Bilür Bilmezlenür, Tahmis.

* Doç. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Polatlı Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Polatlı / Ankara / TÜRKİYE, kalyonfiliz@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7523-4168

DARENDELI MEHMED SAİB EFENDİ’S ESTIMATE ON NÂBÎ’S “BİLÜR BİLMEZLENÜR” REDİF GAZEL

Abstract

Divan literature, which has been named with terms such as Ottoman literature, classical Turkish literature, etc., has existed for a long period of approximately six hundred years. Classical Turkish literature is accepted as a literature that has produced works with different characteristics in each period. Artists who have produced works during the period in which classical Turkish literature has existed have sometimes produced new works to show their appreciation and sometimes to produce works similar to the poems of a poet they have taken as an example. Some of these works that have emerged have been created by making additions to the poems of the poet who has been taken as an example. A new poem emerges with these additions made by young poets or poets who lived in the same period but want to show their appreciation. The general common features of these poems, which have been named with terms such as *terbi*, *taştir*, *tahmis*, *nazire*, etc., are that the newly created poem or the sections added to the basic poem should be similar to the poems of the poet who has been taken as an example in terms of form and style. Many poems of poets such as Fuzûlî, Bâkî, Zâtî, Taşlıcalı Yahya, who are considered to be masters of divan poetry at all times, had nazires or tahmis written for them in their own time or later. One of the leading poets whose poems were written nazires or tahmis in this way is undoubtedly Nabî. Many of Nabî’s classic ghazals were also tahmis or tanzir by poets who lived much later than him in different periods. The poems of the poet that are taken as an example the most and taken into consideration for writing new poems are the poems known with the repeated words “görümüşüz, Unutudılmış, içinde, olmaz, aşîyânemizün, zenbûrun etc.” In short, many poems of Nâbî, the great master of the hikemî style, were taken as examples in different periods and similar poems were written. Nâbî’s “bilür bilmezlenür” rhymed ghazal, whose poems are taken as an example by many poets because he is considered a pioneer of the style both in style and in wisdom, is also among the most tahmis poems in the periods after Nâbî. One of the poets who tahmis the poems of Nâbî, who is accepted as a master by the poets of classical Turkish literature, is Darendeli Mehmed Saib Efendi, one of the divan poets of the late period. In this study, the tahmis written by Mehmed Saib Efendi for Nâbî’s aforementioned poem is evaluated and the style of both poets and the meaning characteristics they give to the poem are compared.

Keywords: Ottoman Literature, Nâbî, Darendeli Mehmed Saib, Bilür Bilmezlenür, Tahmis.

Giriş

Divan edebiyatı XIII. ve XIX. yüzyıllar arasında gelişim göstermiş ve bu süre içerisinde birçok edip yetiştirilip sayısız eserler verilmiş bir dönem olarak bilinmektedir. Bu dönem içerisinde şüphesiz en dikkate değer ürünler şiirlerin farklı özellikleriyle kayda geçen nazım şekilleridir. Divan edebiyatının en çok kullanılan nazım biçimi gazel ve kaside olmakla birlikte şairlerin bunları farklı bir nazım şekline dönüştürme mahareti de edebiyatın başka bir alanını oluşturmaktadır. Beğendiği bir şiire mısralar ekleyerek meydana getirilen nazım şekli, eklenen mısra sayısı ve şiir özelliklerine göre kimi zaman murabba, kimi zaman müseddes ya da muhammes adını almakta, bu şekilde başka bir şiire eklemeler yaparak yeni bir şiir oluşturan şairin meydana getirdiği nazım biçimi ise musammat olarak isimlendirilmektedir.

Musammatlar kafiye düzeninin farklılığına göre iki ayrı grupta değerlendirilmektedir. Bunlardan ilki ilk bentte geçen mısra veya beyitlerin öbür bentlerin sonunda aynen tekrar edilmesiyle oluşan mütekerrir musammatlardır. Diğeri ise ilk bentteki mısra veya beyitlerin öbür bentlerin sonundaki mısra ya da beyitlerle sadece kafiye olarak uyum gösterdiği müzdevic musammatlardır. Bu isimlendirmeler de yine kendi alt başlıklarıyla farklı nazım şekillerini oluşturmaktadır. Bu alt başlıklardan biri olan tahmis muhammes başlığı altında yer alan ve şairlerin bazen kendi şiirine, çoğu zaman da başka bir şiirin beyitlerine ekledikleri üç mısrayla şekillenmektedir.

Divan edebiyatına mahsus bir nazım biçimi olan ve daha önce yazılmış bir gazel ya da kasidenin her beytinin başına üç mısranın eklenmesiyle oluşturulan tahmisler Arapçada "beş" anlamına gelen "hamse" kelimesinden türetilmiştir. Türkçede "beşli, beşleme" şeklinde karşılık bulan tahmislerin kafiye düzeni "aaa (aa)- bbb (ba)- ccc (ca)" şeklindedir (İpekten, 2013:100). Bu düzene göre ilk üç mısra tahmis eden şaire, son iki mısra ise tahmis edilen şaire aittir. Tahmis bir şairin beğenisini ya da yeteneğini gösterme hevesine işaret ettiği için birçok şair tarafından denenmiş bir nazım şeklidir. Cemal Kurnaz, "bir gazeli tahmis etmenin, genellikle genç şairlerin ya da şairlik yönünden zayıf olanların kendilerini yetiştirmek üzere başvurdukları bir yol" olduğunu belirtir. (2007: 59) Tahmiste dikkat edilmesi gereken hususların başında eklenen bölümlerin, temel şiirle aynı kafiye, aynı duygu ve manada olması gelir. Tahmis genellikle beğenilen ve örnek alınan şiirlere yazılmaktadır. Kendi şiirine tahmis yazan şairler de yok değildir. Örneğin Türk edebiyatının önemli tahmislerinden biri, Ziya Paşa'nın Zafername adlı eseri için yazılan 66 beyitlik kasideye yine şairin kendisi tarafından yazılmış olan tahmistir.

Şairlerin, divan ya da mecmualarda kendi gazellerine yaptıkları tahmisler "tahmis-i gazel-i hod" başlığıyla yer almaktadır. Fuzûlî, Bâkî, Nedim, Taşlıcalı Yahya vb. birçok şairin şiirine tahmisler yazılmıştır. Örnek alınan şiirlere aynı vezin ve kafiye şiirler yazan genç şairlerin ilgi gösterdiği ve şiirleri tahmis edilen şairlerin başında Nâbî gelmektedir. Hicrî 1052-1124/Milâdî 1642/1712 yılında Urfa'da dünyaya gelen Nâbî divan şiirinin 17. yy. sonu ile 18. yy. başında yaşamış en önemli şairlerinden biridir. Urfa'da "tahsil gördükten sonra İstanbul'a gelerek vezir-i azam Köprülüzade Fazıl Ahmet Paşa'nın himayesini görmüş, sonra Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'ya hususi kâtip olmuştur." (Uzunçarşılı, 1988:587). "Bir şiirinden, önceleri İstanbul'da aradığını bulamamaktan dolayı hayal kırıklığına uğradığı, fakat çok geçmeden Sultan IV. Mehmed'in musâhibi Damad Mustafa Paşa ile tanıştığı ve onun ölümüne kadar (1098/1687) süren dostluk sayesinde oldukça rahat bir hayata kavuştuğu öğrenilmektedir (Karahan, 2006:258-260).

Nâbî'nin hem hikemi tarzın öncüsü olması hem de şiirlerinde kullandığı dil ve üslubun kusursuz oluşu onun birçok şair tarafından takip edilmesine ve örnek alınmasını sağlamıştır. Toplum meselelerini, siyaset ve ekonomi gibi daha önce şiirde kullanılmamış mevzuları ele alan hikemi tarz Nâbî ekolü olarak da isimlendirilmektedir. Hikemi tarzın divan edebiyatı içerisinde önemli bir sahada yer almasını sağlayan şair, Rami Mehmed Paşa, Raşit, Çelebizade Asım, Yahya Nazım, Münif, Sami, Koca Ragıp Paşa, Haşmet ve Fitnat Hanım gibi birçok şair tarafından takip edilmiş ve onun şiirlerinde kullandığı üsluba benzer bir üslupla şiirler yazılmıştır. Sağlığında da birçok şairin kendisinden istifade ettiği bir şair olan Nâbî'nin; Hadis-i Erbain Tercümesi, Siyer-i Veysi zeyli, Tuhfe-i Dilkeş-i Nâbî, Hayriyye, Hayrabad, Münşeat, Tuhfetü'l Haremeyn, Fetihname-i Kamaniçe gibi birçok önemli eseri vardır (Kalyon, 2020a:1). "Nâbî'nin Türkçe Divanı sonunda Farsça gazellerini ve Mevlânâ, Hâfız Şirâzî, Molla Câmî Sultan Selim, Feyzî-i Hindî... gibi şairlerin

gazellerine yazdığı tahmisleri içine alan bir Farsça Dîvânçesi de vardır.” (Ceyhan, 2010: 1-34).

Nâbî'nin Bazı Şiirlerine Yapılmış Tahmis ve Nazire Örnekleri

Divan edebiyatında üstat olarak addedilen şairlerin çoğuna genç şairler ya da sonraki dönemlerde yetişmiş başka şairler tarafından tahmisler yazılmıştır. Yazılan bu şiirler hem konu bütünlüğü hem de benzer redif kullanımı açısından esas alınan şiirin takibi niteliğindedir. Şiirleri tahmis edilen şairlerin başında Nâbî gelmektedir. Nâbî'nin hikemi tarzda yazdığı şiirler birçok şairin beğenisini kazanmıştır. Gerek üslubu gerekse divan edebiyatına kazandırdığı farklı bakış açısı sebebiyle birçok şairin yol göstericisi vazifesini üstlenen Nâbî'nin klasikleşmiş birçok gazeli farklı dönemlerde yaşamış şairler tarafından tahmis ya da tanzir edilmiştir. Şairin, “görmüşüz, unudulmuş, içinde, olmaz, aşiyânemizün, zenbûrun vb” redifleriyle bilinen birçok şiiri farklı dönemlerde örnek alınmış ve benzer şiirler yazılmıştır.

Örneğin 17. yy şairlerinden olan ve Mirzazâde lakabıyla da anılan Neyli'nin, Nâbî'nin “görmüşüz” redifli meşhur gazeline yazdığı tahmisin bir bölümü şu şekildedir:

Geh bu bezmin câm-ı vasl-ı hoş-güvârın görmüşüz
Mübtelâ-yı hecr olup gâhî humârın görmüşüz
Rüzgârın hâsılı her gûne kârın görmüşüz
Bâğ-ı dehrin hem hazânın hem bahârın görmüşüz
Biz neşâtın da gamın da rûzgârın görmüşüz (Kılıç, 1994)

Nâbî gibi Urfalı şairlerden olan Rıf'at ise üstadın hacca giderken yazmış olduğu söylenen ve “Sakın terk-i edebden kûy-ı mahbûb-ı Hudâdır bu” mısralarıyla bilinen meşhur şiirine aşağıdaki mısralarla başlayan bir tahmis yazmıştır:

Be hey gâfil gözün aç cân u dil nûr-ı Hudâdır bu
Çün erbâb-ı şühûd senden seni rûşen-fezâdır bu
Bu câ vahdetgeh-i hayrû'l-verâ bedrû'd-dücâdır bu
Sakın terk-i edebden kûy-ı mahbûb-ı Hudâdır bu
Nazargâh-ı ilâhidir makâm-ı Mustafâ'dır bu Rıf'at (Alpay, 1986:253)

Son dönem divan şairlerinden olan Hamdi'nin yine aynı şiire yazdığı tahmis ise şöyle başlamaktadır:

Sa'âdet mülkünün mümtâzı şâh-ı enbiyâdır bu
Risâlet mülkünün hurşîdi mâh-ı etkiyâdır bu
Hudânın lutf u ihsânı bize nûr-ı Hudâdır bu
Sâkın terk-i edebden kûy-ı mahbûb-ı Hudâdır bu
Nazargâh-ı ilâhidir makâm-ı Mustafâ'dır bu Hamdi (Alpay, 1986:83)

Nâbî'nin “bilür bilmezlenür” Redifli Gazeli

Nâbî'nin “bilür bilmezlenür” redifli gazeli hem kullanılan redifin farklı kuruluşu hem de şiirin mana güzelliği açısından her dönem beğenilmiş ve örnek alınarak benzer şiirler yazılmaya çalışılmış bir şiirdir. Bu şiirde özellikle edebi sanat olarak da kullanılan “tecahül-i ârif” yani bilip de bilmezlikten gelme durumunun sevgiliye atfedilmesi ve her beyitte divan edebiyatının farklı mazmunlarına da işaret ederek bu durumun hatırlatılması şiire bir musiki havası kazandırmıştır. Nâbî'nin bu şiirde kullandığı “bilür bilmezlenür” redifi divan şiirinin aşığı umursamayan sevgili tipinin belgesi niteliğindedir. Nâbî'nin bir şiirinde kullandığı,

“Bir ben miyüm cihânda Nâbî esîr-i aşkı
Ol hüsn-i bî misâle kim mübtelâ degül” (Kaplan, 2008: 603)

Mısralarında da anlattığı gibi âşıklar ve sevgili arasındaki muhabbet anlayışı bağımlılık derecesindedir. Bu bağımlılığın sevgili tarafından bilinmesi mutluluk verirken, bilmezlikten gelinmesi üzüntü verir ve böylece şiir kendi içinde bir hissî tezat oluşturur. Nâbî'nin divan şiirinde çokça kullanılan güzel, şarap, musiki gibi unsurlara da değindiği bu gazeli aşağıda verilmiştir:

Mübtelâsı oldığım dilber bilür bilmezlenür
Sergüzeşt-i mihrini ezber bilür bilmezlenür

Pây-ı bûsile şeref-yâb olduğımdan zevk ider
Nüktelerle şiveler eyler bilür bilmezlenür

Yalınız çeşmim değil şahbâ vü sâki la'î ü câm
Leblerün rengin mey-i ahmer bilür bilmezlenür

Kendi çok cevri itdüğinden gayrı ol nahl-i cefâ
Tıfl-ı ağyârı dahı ekser bilür bilmezlenür

Anlamazsın nagme-i ney zevk-ı mey sen zâhida
Mest iken Nâbî anı anlar bilür bilmezlenür

Bu bilüp bilmezlenen kâmil mükemmel âşıkân
Her husûsı keşf idüp ezher bilür bilmezlenür

Mükrim İbrâhim Paşa Hazret-i Hak dostudur
Düşmenine dahı lutf eyler bilür bilmezlenür

Hak vücûd-ı nâzeninin hıfz ide âfâtdan
Ayn-ı Eflâtûn hikmetler bilür bilmezlenür

Eylesin Allah her hâline tevîkin refik
Rıfkı her hâlinde müstahzer bilür bilmezlenür

Şehriyâr-ı şehri Hak ma'mûr kılsun dâima
Kadrini bu cevherün anlar bilür bilmezlenür

Mazhar-ı lutf-ı Hudâ hem pâdişah u hem vezir
Bunların kadrini serverler bilür bilmezlenür (Bilkan, 1997)

"Billür bilmezlenür" redifli bu gazeli, divan şiirinin ilginç sayılacak gazelleri içerisinde ve bu yönüyle de birçok şairin benzer şiirler yazmasına yol açan bir özellik taşımaktadır. Farklı dönemlerde yukarıda verilen gazeli tanzir eden şairlerden biri de Basîrî'dir. Şair çocukluğundan

itibaren gözleri görmediği için Basîrî mahlasını kullanmıştır. 18. yy. şairlerinden olan ve Musul bölgesinde yaşadığı bilinen Basîrî'nin Nâbî'nin zikredilen şiirine yazdığı nazire şu mısralarla başlamaktadır:

İşkumı ma'şûk-ı bî pervâ bilür bilmezlenür
Muztarîb-hâl olduğum hâlâ bilür bilmezlenür

Zulmet âbâd-ı firâkında perîşânlıklarım
Mû-be-mû ol zülf-i 'anber-sâ bilür bilmezlenür Basîrî (Şahin, 2024)

Nâbî'nin bahsi geçen şiirine nazire yazan bir başka şair de Meylî Gürânî'dir. 18. yy. başlarında Saraybosna'da yaşamış ve asıl adı Mehmed olan Meylî Gürânî'nin "Güfte-i Meylî" başlıklı aşağıdaki şiiri yine Nâbî'den etkilenecek yazılmış bir şiirdir:

Hâlüm ol bîgâne bilmez mi bilür bilmezlenür
Düşdüğüm efgâne bilmez mi bilür bilmezlenür
Gulgule saldum cihâna âh idüp şekl-i hezâr
Gelmişem gülşâne bilmez mi bilür bilmezlenür Meylî Gürânî (Mulabdic, 2016)

Darendeli Mehmed Saib Efendi'nin Nâbî'nin "bilür bilmezlenür" Redifli Şiirine Yazdığı Tahmis

XIX. yy. şairlerinden olan Mehmed Saib Efendi 1820 tarihinde Darende'de doğmuştur. Kaynaklarda şairin ailesi ve yakınları ile ilgili herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır. İlk tahsiline memleketindeki hocalardan eğitim görerek başlayan Mehmed Saib Efendi, 1843 yılında İstanbul'a gelir İstanbul'a geldikten sonra bazı manzumelerinden memleketi Darende'ye karşı hissettiği özlemi aktardığı görülmektedir. İstanbul'da müderrislik görevini yürütürken bir öğrencisine âşık olduğu ve bu aşk yüzünden aklını yitirerek akıl hastanesinde hayatını kaybettiği bilinmektedir (Kalyon, 2020b:8).

Fatin'in tezkiresinde Mehmed Saib Efendi'nin "divan olacak kadar çok ve güzel şiirleri (Fatin, 1854-1855)'nin bulunduğu belirtilen divanı tarafımızdan (Darendeli Mehmed Saib Efendi Divanı, Akçağ Yay. 2020) yayınlanmıştır. Bu divanın içerisinde yer alan bir şiir Nâbî'nin "bilür bilmezlenür" redifli gazeline yazılmış olan bir tahmistir. Tahmisin tamamı aşağıda verilmiştir:

'Âşık-ı dîrinesin bütler bilür bilmezlenür
Şem'ler pervâneyi bihter bilür bilmezlenür
Çûpi mıkânâtısı cezb eyler bilür bilmezlenür
Mübtelâsı olduğım dilber bilür bilmezlenür
Sergüzeşt-i mihrini ezber bilür bilmezlenür

Hem vişâliyle ferağyâb olduğumdan zevk ider
Hem tegâfüllerle bitâb olduğumdan zevk ider
'Ârif-i üslûb u âdâb olduğumdan zevk ider
Pây-ı bûsile şerefyâb olduğumdan zevk ider
Nüktelerle şîveler eyler bilür bilmezlenür

Çekmedikçe 'aşk-ı rehzen şabr u samâne hüsâm
Kim virir elden görünür tevsen-i râza zamân

‘Âşıkın bir ben miyim ey gözleri mest-i müdâm
Yalnız çeşmim değil şahbâ vü sâki la’l ü câm
Leblerün rengin mey-i ahmer bilür bilmezlenür

Zevk virmez tıfl-ı bî hempâya bâzi vü deâa
Taşlamak divâneyi etfâle birden pek şafâ
Sevdiğim bilmez mi aya nidügin nâm-ı vefâ
Kendi çok cevri itdiginden ğayrı ol nahl-i cefâ
Tıfl-ı ağyârı dahı ekser bilür bilmezlenür

Hoş buyurmuş Nâbî-i üstâd Şâ’ib dinle ha
Kabiliyyet lazım Âdemde ne hırka ne ridâ
Hüsni ü idrâkında nokşân var kabul itmez devâ
Anlamazsın nefha-i ney zevk-ı mey sen zâhida
Mest iken Nâbî anı anlar bilür bilmezlenür

Bu bilüp bilmezlenire ma’lûmdur ehl-i kemâl
Her umûrî mihirden enver bilür bilmezlenür

Mîr ‘Âli mezellet mahdûm-ı Muhammed beg ki her
Harf-ı lutf âmîzi bir güher bilür bilmezlenür

Pür nüvîs-i şehri-yâr u necl-i pâk Âşîfî
Dûdmân-ı çarhdan berter bilür bilmezlenür

İntisâbım var bi hamdillah der-i ihsânına
Bir nigâhı mûrî mîr eyler bilür bilmezlenür

Devri bâda ez vücûd-ı nâzenineş gird-i âam
Tab‘ u kaddi nice fenler bilür bilmezlenür

Handâneş hem zi her âfet-i nîgeh dâred Hudâ
Neşri-lutfi bir cihân besler bilür bilmezlenür

Der heme kâreş koned yezdâne tevfikeyş refik
Şubh-ı devlet cebhesin o haşr bilür bilmezlenür

Şehr-i yâr dide hem bâki şod tâ rûz-ı haşr
Böyle durdukça durur gökler bilür bilmezlenür

Siyemmâ-yı in sâl-ı nev der hakşân ferhûnde bâd
Bu sena şânında müstahkâr bilür bilmezlenür

Geldi bu mışra‘ dahı mazmûnı Nâbînin

Bu du ‘âya dir kabûl bir sır bilür bilmezlenür (Kalyon, 2020b: 64-65)

Tahmiste şair Nâbî’yle aynı üslupta yazmaya dikkat etmiş, özellikle bağlantı mısralarını Nâbî’nin şiiriyle bağlantılı bir şekilde kurmuştur. Aşağıda verilen tahmiste görüldüğü gibi şair her bölümün üçüncü mısrasını, Nâbî’nin beytine devam özelliği taşıyacak şekilde düşünmüştür. Örneğin ikinci bölümde Saib’in yazdığı mısra ile temel şiir olan Nâbî’nin gazelindeki mısra hem anlam hem de tonlama bakımından birbiriyle uyumlu durmaktadır:

“‘Ârif-i üslûb u âdâb oldığımdan zevk ider

Pây-ı bûsile şeref-yâb oldığımdan zevk ider”

Şair üçüncü bölümde kullandığı bağlama mısrasında ise soru sormakta cevabını ise Nâbî’nin mısrasıyla karşılamaktadır:

“‘Âşkın bir ben miyim ey gözleri mest-i müdâm

Yalınız çeşmim değil şahbâ vü sâki la‘l ü câm”

Ayrıca Nâbî’nin gazelden sonra,

“Bu bilüp bilmezlenen kâmil mükemmel âşıkân

Her husûsı keş idüp ezher bilür bilmezlenür”

Beytiyle başlayan bölümden itibaren

“Mükrîm İbrâhîm Paşa Hazret-i Hak dostudur

Düşmenine dahı lutf eyler bilür bilmezlenür”

Beytinden de anlaşılacağı gibi Mükrim İbrahim Paşa’yı methettiği bir bölüme benzer nitelikte ifadeler kullanan Saib,

“Bu bilüp bilmezlenire ma‘lûmdur ehl-i kemâl

Her umûrî mihirden enver bilür bilmezlenür”

Beytiyle tahmisten ayrılan bölümden itibaren

“Mir ‘Âli mezellet mahdûm-ı Muhammed beg ki her

Harf-ı lutf âmizi bir güher bilür bilmezlenür”

Mısrasında ismi geçen Mir Ali Bey’i methetmektedir. Darendeli Mehmed Saib Efendi’nin yazdığı tahmisin son bölümünde yer alan

“Hoş buyurmuş Nâbî-i üstâd Şâ‘ib dinle ha”

mısrası Saib’in Nâbî’yi hem takip ettiğini hem de bu bölümü kendi mahlasını da kullanarak sonraki bölümden ayırdığını gösterir niteliktedir. Nâbî’nin şiirini tarz ve şekil özellikleriyle örnek alan Saib’in bu tahmisinin diğerlerinden bir diğer farkı da şiirin devamında aynı redifin Farsça mısralarda da kullanılmasıdır. İyi derece Farsça bilen ve divandaki bazı gazellerini Farsça yazmış olan Saib, bu şiiri hem Türkçe hem Farsça bölümlerle süsleyerek Nâbî’nin “bilür bilmezlenür” redifli şiirini farklı bir yöntemle tahmis etmiştir.

Sonuç

Sonuç olarak Nâbî, divan şiirinin üslup ve mana hususunda en çok takip edilen şairlerinden biridir. Nâbî'nin "bilür bilmezlenür" redifli gazeli ise birçok şair tarafından nazire ve tahmisler yazılarak örnek alındığı gösterilmiş bir şiirdir. Bu şiire divan edebiyatının farklı dönemlerinde benzer nitelikte tahmis yazan şairlerden biri de Darendeli Mehmed Saib Efendi'dir. Divan edebiyatının ilginç hayat hikâyesi ve şiirlerinde kullandığı farklı üslupla dikkat çeken bir şairi olan Saib, son dönemin şairlerinden olmakla birlikte kendinden önceki birçok şairin üslubunu örnek almış ve bunu şiirlerinde uygulamıştır. Darendeli Mehmed Saib Efendi'nin Nâbî'nin bahsi geçen şiirine yazdığı tahmis, hem üslubu hem de Nâbî'nin bu şiirde kullandığı şekil özelliklerini neredeyse birebir takip ettiğini gösterir nitelikte yazılmış bir tahmistir. Çalışmanın her iki şair ile tahmis ve nazireler üzerine çalışanlara faydalı olacağı kanaatini taşımaktayız.

Kaynaklar

- ALPAY, B. (1986). *Şanlıurfa Şairleri*, Şanlıurfa: Dal Yayınları.
- BİLKAN, A. F. (1997). *Nâbî Divanı*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- CEYHAN, A. (2010). "Nâbî'nin Şiir ve Diğer Edebi Konular Hakkındaki Görüşleri". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, İstanbul, 1-34.
- DİLÇİN, C. (1997). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ERDOĞAN, M. (2002). *Türk Edebiyatında Muhammes*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- FATİN (1271/1854-1855) Hatimetü'l-Eş'âr
- İPEKTEN, H. (2013). *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- KALYON, F. (2020a). *Bağ-ı Dehrden Yansımalar*. Ankara: İKSAD Yayınları.
- KALYON, F. (2020b). *Darendeli Mehmed Saib Efendi Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- KALYON, F. (2020c). "Darendeli Mehmed Sâib Efendi ve Divanı". *Turkish Studies - Language*, 15(2), 739- 752. <https://dx.doi.org/10.29228/TurkishStudies.43629>
- KAPLAN M. (2008). *Hayriye-i Nâbî, İnceleme Metin*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- KARAHAN, A. (2006). "Nabî". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C.32, 258-260.
- KILIÇ, A. (1994). *Ahmed Neylî Dîvânı*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KURNAZ, C. (2007). *Osmanlı Şair Okulu*. Ankara: Birleşik Yayınları.
- MENGİ, M. (1987). *Divan Şiirinde Hikemi Tarzın Büyük Temsilcisi Nâbî*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- MULABDIC, A. (2016). *Mehmed Meylî Gürânî'nin Mecmûatül-Letâif Sandûkâtül-Maari Mecmuası*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ŞAHİN, M. (2024). *Basîrî Divanı*. Ankara: İlahiyat Kitap Yayınları.
- UZUNÇARŞILI, İ. H. (1988). *Osmanlı Tarihi*. IV. C. II. Kısım, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- YORULMAZ, H. (1996). *Divan Edebiyatında Nâbî Ekolü*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

**BENLİK SUNUMUNUN ÇATIŞMALARI ARASINDA YALNIZLAŞAN VE
KAYBOLAN BİR KARAKTER: FAHİM BEY**

Buşra ATAHER GÜNEŞ*

Öz

Bireyin toplumda kabul görmesi ya da dışlanması, hem bireysel hem de toplumsal açıdan oldukça derin ve karmaşık bir süreçtir. Birey, yaşadığı toplumda kabul görmek ve onaylanmak için çoğu zaman siyasi, sosyal ve kültürel normlara uymakla yükümlü kılınır. Toplumsal kurallar, değerler ve sınırlar bireyi bazı kalıplara ve şablonlara girmeye zorlayabilir ve bu kurallar çerçevesinde ideal kabul edilen kişilik özelliklerini taşıyanlar ile bu özelliklere aykırı olanlar arasında katı bir ayrımcılık gerçekleştirilir. Ayrımcı tutumlar bireyin sosyal etkileşimini olumsuz yönde etkilediği gibi toplumsal bağlarını da zayıflatır ve bu dışlanma bireysel kimliğin inşasında da etkili olur. Birey, sosyal etkileşiminin, kabul görmenin ve onaylanmanın önemli bir parçası olan dışlanmaya maruz kalmamak için çeşitli önlemler alır ve çoğu zaman toplum önünde olduğundan farklı görünmeye çalışır. Bu durumda bireyi rol yapmaya zorlar. Erving Goffman'ın *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* kitabında ele aldığı "sosyal performans" kavramı, bireyin dışlanmamak için oynadığı rolü ve aldığı önlemleri ortaya koyar. Abdülhak Şinasi Hisar tarafından kaleme alınan *Fahim Bey ve Biz* romanının başkışısı Fahim Bey de toplumun normlarına ve beklentilerine uygun bir kimlik inşa etmeye çalışırken; iç benliği ve göstermek istediği ideal kişiliği arasında büyük bir gerilim ve çatışma yaşar. Fahim Bey, kabul görmek istediği toplumda maskeleymeye çalıştığı öz benliği ve gösterime sunduğu kişiliği arasında ikileme düşer ve bu ikilemin içsel bir kaosa dönüşmesiyle Fahim Bey'in toplumla uyumsuzluğu daha da belirginleşir. Gösterişçi tüketimiyle çevresini etkilemeye ve bu çevrede olumlu bir izlenim bırakmaya çalışan Fahim Bey, gelir-gider dengesini kaybedip ekonomik olarak büyük bir çöküntü yaşar. Ancak maddi imkânsızlıklarına rağmen; sosyal statüsünü kaybetmemek için çabalayan Fahim Bey'in kurduğu hayali şirket ve iş düzeni ortaya çıkınca çevresinde olumsuz kişi özellikleri ile anılan başkışının "deli" yaftası kesinleşir. Bu çalışmada; ideal bir kişilik olarak görülme isteği içinde olan Fahim Bey'in kendisine biçilen toplumsal rolleri yerine getirirken sürüklendiği buhran ve yaşadığı kimlik krizinin bireysel ve toplumsal yaşamı üzerindeki olumsuz etkileri irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Fahim Bey ve Biz, sosyal etkileşim, gösterişçi tüketim, yabancılaşma, benlik sunumu.

* Arş. Gör. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyat Bölümü, Mardin/TÜRKİYE, busraataker@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9765-2165

A CHARACTER ISOLATED AND LOST AMID THE CONFLICTS OF SELF-PRESENTATION: FAHİM BEY

Abstract

An individual's acceptance or exclusion within society is a deeply complex process, both personally and socially. In order to gain recognition and approval, individuals are often compelled to conform to political, social, and cultural norms. Social rules, values, and boundaries may force individuals into predefined molds, creating a stark division between those who embody socially idealized personality traits and those who deviate from them. Such discriminatory attitudes not only harm social interaction but also weaken communal bonds, and this exclusion plays a significant role in the construction of personal identity. To avoid exclusion—a vital element of social interaction, acceptance, and validation—individuals often take precautions and try to present a version of themselves that differs from their true identity in public. "In this case, the individual is forced to play a role. The concept of "social performance" discussed in Erving Goffman's *The Presentation of Self in Everyday Life* reveals the strategies individuals employ to avoid marginalization. In *Fahim Bey ve Biz*, a novel written by Abdülhak Şinasi Hisar, the protagonist Fahim Bey attempts to construct an identity aligned with societal norms and expectations. However, he experiences intense inner conflict and tension between his authentic self and the ideal persona he wishes to project. Fahim Bey becomes torn between his masked self and the personality he performs for society, and this inner turmoil gradually evolves into chaos, making his incompatibility with society even more apparent. Engaging in conspicuous consumption to influence those around him and leave a favorable impression, Fahim Bey loses control over his finances and suffers a major economic downfall. Despite his material hardships, he continues to struggle to maintain his social status. When the imaginary company and fictional business world he has created are exposed, Fahim Bey, who is now associated with negative traits by those around him, is ultimately labeled as "mad." This study examines the identity crisis and psychological turmoil experienced by Fahim Bey as he attempts to fulfill the societal roles imposed on him in his pursuit of being perceived as an ideal personality, and it explores the adverse effects of this crisis on both his personal and social life.

Keywords: Fahim Bey ve Biz, social interaction, conspicuous consumption, alienation, self-presentation.

Giriş

Birey, yaşadığı toplumda saygın bir konum elde etmek ve onaylanmak için sosyal etkileşimde bulunurken; çoğu zaman çevrede olumlu bir izlenim bırakmak için büyük bir çaba sarf eder. Nitekim toplumda kabul görmenin ön koşulu bir anlamda bireyin toplumun genel beklentilerine, kurallarına ve normlarına uygun davranış kalıpları sergilemesi ya da başka bir ifadeyle "rol" yapmasına bağlıdır. Bu rol ile toplumsal normların belirlediği değerlere yaklaşıldıkça çevrede kabul görme olasılığı artarken; bu değerlerin ihlali durumunda ise dışlanma, damgalanma, değersizleştirilme ve aşağılanma gibi toplumsal kimliği olumsuz etkileyecek davranışlara maruz kalınır. Toplumsal kimliğin lekelenmesi de bireyin sosyal yaşamı üzerinde olumsuz bir etki gösterir. Bu yüzden de birey yaşadığı toplumda saygın bir statü elde etmek ve onaylanmak için istenilen ya da kendisinden beklenen davranışları sergilemek için büyük uğraşlar verir ve bireysel kimliğini, toplumsal normların belirlediği değerler ve kurallar çerçevesinde inşa etmeye çalışır. Toplumsal yapının inşasında etkin bir rol alan kültürel değerlerin ve toplumsal normların; bireyin davranış kalıplarına, gündelik pratiklerine ve kimliğine etkisi bu bağlamda büyüktür.

Bireyin kimlik özelliklerine ve davranış kalıplarına dair unsurların çoğu doğuştan sahip olduğu özellikler değildir, daha çok toplumsal normların etkisiyle şekillenir. Bu bağlamda “kimlik hem bireysel hem de toplumsal bir yapıdır yani zihinsel bir temsildir” (Dijk, 2019: 183). Dolayısıyla “kişilik, sonraki dönemleri bakımından, daha önceki dönemlerinin bir sonucudur ve temel eğilim olarak üzerinde bu önceki dönemlerin damgasını taşır” (Fanon, 2016: 120). Yani “kültürel düşünceler ve değerler hem toplumun hem de bizim bireysel eylemlerimizin biçimlenmesine yardımcı olurlar” (Giddens, 2019: 53). Toplumsal etkileşimi sırasında davranışlarını toplumsal kodlara ve kültürel değerlere göre tanzim eden birey, çoğu zaman kendisine dayatılan toplumsal kurallara bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde itaat eder. Toplumun veya sosyal grupların onayından geçmenin şartlarını sağlamaya çalışırken; olduğundan farklı bir benlik ve kişilik ile sahte bir kimlik gösterime sunar. Ancak “bizim kültürümüz için tipik olan, korku verici bir otoriteyle bütünleşerek oluşturulan kimlik ise, sürekli olarak çözülme tehlikesi altındadır” (Gruen, 2016: 32). Dolayısıyla birey için “kimliğe giden yol bitmek bilmez bir savaş, özgürlüğe duyulan arzuyla yalnızlık ve çaresizlik korkusuyla güvenliğe duyulan ihtiyaç arasında sonu gelmez bir mücadeledir” (Bauman, 2005: 44). İçinde yaşadığı toplumun kültürel değerlerine ve sosyal atmosferine uygun bir şekilde davranmaya ve yaşamaya çalışan birey, bir yandan kendi öz benliğini kamufle etmeye çalışırken bir yandan da gösterime sunduğu ideal kimlik kurgusu ile sürekli rol yapar ve bu rolü layığıyla yerine getirmeye çalışır.

Erving Goffman, *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* kitabında bireyin, toplumsal etkileşiminin olumlu bir atmosferde sürdürülmesinin benlik sunumuyla ilgili bir durum olduğunu söyler. Çevresinden istediği olumlu tepkileri alabilmek için birey, çoğu zaman ince ince hesapladığı davranışlarla kendisini ifade eder. Toplumda olumlu bir izlenim oluşturmak için bir çaba içine giren birey, bu eylemleri planlı ve kasıtlı olarak yapabileceği gibi bilinçsizce de sergileyebilir. Toplum yaşamını bir tiyatro sahnesine benzeten Goffman, bireyin bu sahnede canlandırdığı role kendisinin tamamen kaptırabileceğinden bahseder. Birey büründüğü kimliğin ya da sahnede sergilediği davranışların olumlu ve gerçek “izleniminin gerçek gerçeklik olduğuna samimi şekilde ikna olabilir” (2020: 29). Sosyal etkileşiminin devam etmesi için çevrede sahnelediği rolü gözlemleyenleri ikna etmek, aldatmak, yanlış yönlendirmek, manipüle etmek ya da inandırmak için kendisi de bu role inanmış gibi yapar. Toplumsal yaşamda ya da sahnede birey, kendisinden istenilen kişiliği gösterime sunar; bir yandan da gerçek kimliğinin anlaşılmaması için uğraşır. Bireyin toplum önünde sergilediği sahte kişilik, persona ya da maske kavramlarıyla açıklanabilir. Persona “kolektif bir olgudur ve kişiliğin aynı oranda bir başkasına da ait olabilecek yönüdür. Diğer insanlardan neler bekleyeceğimizi göstererek ilişkilerimizi basitleştirir ve onları iyi giysilerin biçimsiz bedenleri güzelleştirmesi gibi, daha hoş kılar” (Fordham, 2011:63). Maske olarak geçen bu sembol, toplumda onaylanmak ve kabul görmek için başvurulmuş bir yöntemdir. Bu maske aracılığıyla birey, gerçek kişiliğini saklarken aynı zamanda sahnede güvenilir ve ideal bir kimlik imajı kurgular. Bu bağlamda “sahnelenen benlik, sahnede belli bir karakteri canlandıran bireyin başkalarına vermeye çalıştığı (genellikle güvenilir) bir imaj olarak da kabul edilir. Her ne kadar bu imaj bir kişiyle ilgili olarak oluşturulsa ve böylece o kişiye bir benlik atfedilmesini sağlasa da, bu benlik ona sahip olandan değil,

onun tüm eylemlerinin toplamından gelir, olayların şahitlerce yorumlanmalarına imkân veren nitelikleri tarafından yaratılır” (Goffman, 2020: 234). Yani, bireyin, toplum önünde ya da sahnede büründüğü rol ile kendisini denetleyenleri ya da izleyenleri etkilemesi gerekir. Nitekim toplumsal grupların ya da çevrenin bireyin sergilediği rolü benimsemesi ile bu otoriteler tarafından bireye, arzuladığı ideal kimlik ve saygın bir sosyal statü atfedilir.

Dolayısıyla “kimlik, toplumsal aktörlerin kendileri için ve kendileri tarafından verilmiş ve bir bireyselleşme süreci dolayısıyla inşa edilmiş olan anlam kaynakları olarak tanımlanabilir” (Berkay, 2010: 116). Tiyatro sahnesindeki oyuncuların büründükleri rolleri gerçekleştirmeye çalışırken, bu role seyirciyi inandırmak ve ikna etmek için büyük bir çaba sarf etmeleri bireyin sosyal yaşamdaki kimlik kurgulama süreci ile benzerdir. Birey toplum huzurunda başka bir ifadeyle denetime tabi tutulduğu alanlarda kendisine ait olmayan kişiliği ve davranışları kendisininmiş gibi yansıtmaya çalışırken; çevrede uyandırdığı izlenim üzerinden değerlendirildiği için toplumsal etkileşimi sırasında olduğundan farklı görünmek için büyük bir çaba verir.

Bireyin toplumu etkilemek için gerçekleştirdiği faaliyetlerini Goffman, ‘performans’ kavramıyla açıklar. Birey, performansını sergilerken kasıtlı ya da kasıtsız olarak kullanılan standart ifade donanımı ise ‘vitrin’ olarak kavramlaştırılır. Toplumla etkileşim kurmaya çalışan birey, değişik sosyal gruplara ve çevrelere karşı farklı performanslar sergiler. Birey, görünmek istediği kişilik ile hareket ederken; toplumsal çerçeveleri ve şablonları göz önünde bulundurarak bir performans sergiler. Toplumun genel ve değişmez değerlerine ve kalıplarına göre hareket etmek bireyin büründüğü toplumsal kimliğin vitrini olarak tanımlanabilir. Vitrin bu bağlamda toplumun ‘kolektif temsili’ olarak da açıklanabilir. Dolayısıyla “bir oyuncu önceden belirlenmiş bir toplumsal role soyunduğunda, genellikle onun için belli bir vitrinin zaten yerleşik olduğunu görür” (Goffman, 2020: 38). Çevresini etkisi altına almak ve rolüne inandırmak için büyük bir çaba sarf eden birey, benliğini sergilediği performansa uygun toplumsal çerçeveler ve kalıplar içinde sunar. Toplum önünde ya da sahnede rolünü daha etkileyici kılmak için görünümünü, konuşmalarını, davranışlarını ve hatta yüz ifadelerini bile bu role göre ayarlamak için ihtimam gösterir. Gözlemlendiği sosyal alanlarda büyük bir dikkatle gerçek benliğini saklayıp arzuladığı ideal kimliği ile hareket eden birey, toplumsal ve bireysel yaşamında ciddi farklılıklar yaşar. Bu durum bireyin yaşamında “her zaman açıklanacak, özür dilenecek, saklanacak, bir şey ya da tam aksine cesurca izhar edilecek, müzakere edilecek, uğrunda çaba harcanacak ya da pazarlık edilecek” (Bauman, 2020: 22) karşıt düşüncelerin aynı anda yer olmasına sebep olur.

Goffman, bireyin inşa etmeye çalıştığı toplumsal kimliğin sahnede ve arka planda farklılaştığına da değinir. Sosyal yaşamın dışa dönük kısmını ifade eden sahne, bireyin toplumsal normlara ya da gösterime sunduğu kimlik özelliklerine göre hareket ettiği alandır. Sahne arkası ise bireyin gözlemlenmediğinden emin olduğu özgür ve güvenli yerdir. Birey tıpkı sahne oyuncusu gibi sahnenin arkasında sergilediği performansın dışına çıkar, dinlenir ve rahat bir nefes alır. Sahne arkasında çevresini etkilemek ya da inandırmak gibi bir kaygı taşmadığı için kendi öz kişiliğiyle hareket eder. Dolayısıyla “arka bölge ya da sahne arkası belli bir performans tarafından çizilen izlenimle çelişen bir görüntünün yer aldığı bölge olarak tanımlanabilir” (Goffman, 2020: 112). Sahnenin arkası, bireyin yalnız kaldığı ya da kendisini yargılamayan ailesinin ve yakın çevresinin bulunduğu alan olarak da açıklanabilir. Birey, toplumun beklentilerine göre davranmadığı ve kendi benliğinden farklı bir kişilik olarak görülmeye çalışmadığı bu güvenli alanda maskesini çıkarır. Sahne arkasında kimliğini toplumsal normlara uygun olup olmadığını düşünmeden, davranışlarını kısıtlamadan, nasıl göründüğünü umursamadan rahatça hareket eder ve ideal kimliğinden uzaklaştığı bu konforlu ve güvenilir alanda kendisi olur.

Sahne önünde ve sahne arkasında bireyin gösterime sunduğu kimlik ile gerçek kişiliği arasında uyumsuzluk artıka kabul görmeye çalıştığı toplumla bütünleşme şansı da azalır. Bireyin toplumsallaşma sürecini olumsuz etkileyen bu uyumsuzluk çoğu zaman hafife alınır ya da başka nedenlerle açıklanır. “Oysa bu durum, “gerçek” kimlikle görünürdeki kimlik arasındaki farkı göremememizden başka bir anlama gelmez” (Gruen, 2016: 29). Bu farkın görmezden gelinmesi ise bireyin kendisini kaybetmesine ve gerçek kişiliğinden uzaklaşarak kimlik krizi yaşamasına neden olabilir. Toplumun onayından geçmek için çabalayan bireyin kurguladığı ideal kimlik, sürdürülebilir olmadığı için her an dumura uğrayabilir. Bu durum kimliğin sabit ve değişmez olmadığını da ortaya

koyar. Birey, toplumun isteklerine ve ideal gördüğü özelliklere göre kimliğini şekillendirdiği takdirde toplumun bir parçası olarak kabul edilir. Ancak, bireyin toplumun onayından geçmesi ile kazandığı sosyal statü ve kimlik de sorgulanabilir ve değişebilir. “Sabit kimliklerin olmadığı, kimlik dediğimiz şeyin her an bozulup yapılabilen bir kurgu olduğu gerçeği, kimlik politikalarının geçerliliğini çok kuşku hale getirir” (Berktaş, 2010: 14). Toplumsal otoritelerin uygun gördüğü kimliğe ve kişiliğe bürünmek bireye büyük bedeller ödeyebilir. Kendi kimliğinden ödün veren, öz benliğini gizleyen ve toplumun kendisini kabul görmesine karşılık ideal kabul edilen bir kimliğe ya da kalıba girmeye çalışan birey, aynı zamanda bir kimlik şiddetine ve zorbalığına uğrar. Kimlik şiddeti, bireyin bütün varlığını elinden alan, onu savunmasız ve çıplak bırakan olumsuz bir süreçtir. “Kimlik üzerinde odaklanmış politika, öznellik üretimini dumura uğratar” (Hardt, Negri, 2009: 325) ve bireyin şahsiyetini silikleştirir. Bu durumda birey, denetlendiği ve gözlemlendiği toplumsal yaşamda dışlanmamak ve toplumsal sınırların dışına itilmemek için kendisine dayatılan zorbalıkları göğüsler. Goffman, *Damga* eserinde de bireyin toplumun ön kabullerinden geçmek ve damgalanmamak için pek çok özelliğe ve davranışa sahip olmasa bile “mış gibi davrandığından” (2020: 85) bahseder. Birey, toplumla olan etkileşimin devam ettirilmesi için yeterli uyumu sağlamak ve çevresini aldatmak, başından savmak, akıl karıştırmak, yanlış yönlendirmek, karşısına almak veya hakaret etmek isteyebilir” (Goffman, 2020: 17). Kurgulamak istediği ideal kimliği; gösterişçi tüketim, bilgili ve görgülü bir kişilik ya da dinî istismar ederek maneviyatı yüksek bir şahsiyet üzerine inşa edebilir ve bu vasıflarla etrafındakileri kendisine inandırabilir. Özellikle de züppe tiplerin görünür olmak ve toplumda itibarlı bir konum elde etmek için kullandığı gösterişçi tüketim, ideal benlik sunumunun araçlarından biridir. Thorstein Veblen, aylak sınıf çözümlemesinde öne sürdüğü gösterişçi tüketim kavramını, bireyin sosyal etkileşimlerinde üstünlük kurmak ve kendi değerini daha bir arttırmak için başvurduğu bir yöntem olarak açıklar (2015: 80). Bireyin toplumla ilk iletişimi bedeni üzerinden sağlandığı için gösterişçi tüketim nesneleri bu bağlamda hemen görülüp fark edilir ve bireyin kimlik tanımlanmasında etkili olur.

Bireyin toplumda var olabilmek ve önemli sosyal statü kazanmak için oynadığı sosyal roller, taktığı maskeler ve gösterime sunduğu sahte kimlikler toplum-kışı ilişkisinin dinamikleri hakkında önemli veriler sunar. Birey, kabul görmek, onaylanmak, takdir edilmek ve toplumda ayrıcalıklı bir konum elde edebilmek için ideal görülen kimlik özelliklerine uygun davranışlar sergilerken; öz benliği ve sahte kişiliği arasında çoğu zaman çatışma yaşar. Rol yaptığına anlaşılmaması ile hızlıca gözden düşen ve itibarsızlaştırılan bireyin sürüklendiği içsel bunalım toplumun nesnel gerçekliğini yansıtan ve işleyen roman türüne de konu olur. Topluma yabancılaşan bireyler, içsel ve dışsal dünyalarında yaşadıkları çatışma ile büyük bir gerilim ve kaos yaşarlar. Bireyin bu gerilimi, toplumsal grupların eleştirisi ile daha da artar ve bireyin yönetemediği bir krize dönüşür. Toplumsal yapıda öz benliği ve toplumsal rolü arasında sıkışan bireylerin ruhsal durumları roman karakterleri üzerinden de ele alınır. Pek çok edebî türde eser veren Abdülhak Şinasi Hisar, özellikle roman türünde birey-toplum ilişkisini çok boyutlu bir şekilde ele alıp inceler. Romanın asıl görevinin “bir insanın hayat karşısındaki tavrını belirginleştirmek” (Sazyek, 2008: 65) olduğunu söyleyen yazar, romanlarında olaydan ziyade bireyin iç dünyasına yönelir. Bu bağlamda bireyin toplumun sosyal ve kültürel atmosferine uyumlu olma çabasının başarısızlıkla sonuçlanması ve bu başarısızlığın bireyi yaşadığı topluma yabancılaştırması Hisar’ın sıklıkla ele aldığı sosyal meseleler arasındadır. Hisar, *Fahim Bey ve Biz* (1941), *Çamlıca’daki Eniştemiz* (1944) ve *Ali Nizamî Bey’in Alafrangalığı ve Şeyhliği* (1952) olmak üzere üç romanında da bireyin toplumla bütünleşememesini işler. Romanlarında topluma yabancılaşmış bireyleri ele alan Abdülhak Şinasi Hisar, bu kişilerin toplumsal yaşamdaki uyumsuzluklarını ve yalnızlıklarını geniş bir kadrardan sunar. Hisar’ın kurguladığı roman karakterlerinin toplumsal normlara ve sosyal çevrelerine karşı duruşları birbirinden farklı olmasına rağmen; aldıkları tepkiler benzerdir. Roman kişilerinden bazıları sosyal çevrelerinin ya da kendilerini denetleyen grupların önünde toplumsal kimliklerine uygun davranmak için büyük bir ihtimam gösterirken; bazıları ise bu toplumsal kimliği ve rolü önemsemez. Bu farklı kişilik özelliklerine rağmen; Hisar’ın romanında yer alan başkışiler, “toplum içinde âdeta bir yanılgı, bir yanlış gibi” (Sazyek, 2008: 65) dururlar ve deli olarak yaftalanırlar. Özellikle *Fahim Bey ve Biz* romanında yer alan Fahim Bey’in, içsel dünyasındaki çatışmalarının dışsal dünyasına ya da sosyal çevresine nasıl yansıdığı çok geniş bir perspektifle ele alınır. Romanlarında sıklıkla topluma yabancılaşan bireyleri ele alan Hisar, gösterişçi tüketimleriyle çevrede itibarlı bir konum elde etmek isterken bunun aksine;

dışlanan ve toplumdan yalıtılan Fahim Bey'in içsel benliği ve maskesi arasında sıkışmasını ve girdiği buhrandan çıkamamasını işlerken; bireyin benlik sunumunun da önemi vurgular. Söz konusu romanı odağa alan bu çalışmada topluma yabancılaşan Fahim Bey'in, yaşadığı toplumda gösterime sunduğu benliği ve gerçek kişiliği arasında sıkışıp kaybolması incelenecektir.

Bireysel Kimliği ve Toplumsal Rolü Arasında Sıkışan Bir Karakter: Fahim Bey

Her toplumun ya da sosyal grubun kendine ait değerleri, normları, kalıp yargıları, güzellik algıları, beklentileri ve idealleri vardır. Dolayısıyla toplumların, bireyi kabul etme ve onaylama kriterleri birbirinden ayrılır. Toplumsal otoriteler tarafından belirlenen normlara uyan bireyler, kabul görürken; bu normlara ya da değerlere uymayan ve farklı olan bireyler ise dışlanabilir. Bu dışlanma, bazen daha açık ve görünür olabilir, bazen ise daha ince bir şekilde gerçekleşir. Birey, yaşadığı toplumda kabul görmek ve onaylanmak için çoğu zaman gerçek kişiliğini maske yardımıyla rol yaparak kamufle etmeye çalışır. Bireyin davranışlarının sahne önünde ve sahne arkasında farklılaştığını vurgulayan Goffman, toplumsal rollerin ve statülerin önemine gönderme yapar. (2020: 112). *Fahim Bey ve Biz* romanında da başkışı Fahim Bey'in toplumsal normlar ve kişisel benlik arasındaki dengeyi kurma çabası bu bağlamda önem arz eder. Söz konusu roman, “bir bireyin gençlik yıllarından ölümüne kadar geçen sürede içinde yaşadığı çevre ve toplum ile içinde yaşattığı dünya arasındaki dengeyi yitirmesini işler” (Sazyek, 2008: 65). Fahim Bey'in, toplumun ön kabullerinden geçmek ve onaylanmak için aldığı önlemler ve sergilediği sahte kişilik romanda derinlemesine tahlil edilir. Tanzimat romanında ön plana çıkan Felatun ve Bihruz tipleri gibi gösterişe dayalı yaşam tarzı ile toplumda sosyal bir statü kazanmak isteyen Fahim Bey, bu züppe tiplerin maddi imkânlarına sahip olmadığı için çok büyük borçların altına girer. “Elindeki sınırlı olanaklarla büyük mutluluklar avcılığına çıkar ve her seferinde hayal kırıklığına uğrar” (Kudret, 2015: 644). Söz konusu romanda kendisini olduğundan farklı gösteren Fahim Bey'i romanda diğer tipler gibi doğrudan eleştiren, aşağılayan ya da küçük düşüren bir hâkim anlatıcının olmaması dikkat çeker. Nitekim “Abdülhak Sinasi Hisar, ne Namık Kemal gibi kahramanın tarafını tutarak onu savunur, ne Ahmet Midhat'ın Felatun'un karsısına çıkardığı gibi karşıt birini çıkarır ne de Recaizade Mahmut Ekrem gibi kahramanın gülünçlüklerini hâkim bakış açısıyla anlatır” (Kanter, 2011: 180). Hisar, kurguda “belirgin bir ‘çatışma’ya yaslanmadan bir bireyin portresini çizmeyi” (Sazyek, 2008: 75) amaçlar ve sadece kahraman anlatıcı duyduklarını hatırat şeklinde aktarıp duyduğu olaylar hakkında fikirlerini beyan etmekle yetinir. Roman, Fahim Bey'in arkadaşının oğlu tarafından anekdot tekniğiyle aktarılır. Sosyal yaşamında her şeyi olduğundan daha iyi yansıtmaya çalışan Fahim Bey, okulunu bitirdikten sonra arzuladığı gösterişli yaşam konforuna ve imkânlarına erişemez. Ancak babasına “ben sayenizde Harici'ye gireceğim, maaşa geçeceğim, kendime bir ev tutarak size hayır dua edeceğim” (2023: 17) şeklinde bir vaatle bulunduğu için bu iş imkânlarına ve yaşam konforuna erişmese bile erişmiş gibi yapar. “Bireysel ve toplumsal reflekslerin yaşam tarzlarına göre ortaya çıkmasının” (Alver, 2002:26) bilinciyle hareket eden Fahim Bey, çevresini etkilemek için maddi imkânlarını ve yaşam şartlarını olduğundan çok daha iyi göstermeye uğraşır. “Her şeyi olduğundan daha iyi ve üstün göstermeyi bir terbiye vazifesi sanan” (2023: 11) başkışı, fahri olarak gidip geldiği Bâbîâli'de uzun süre bir gelir elde edememesine rağmen; Bursa'da yaşayan babasına çok iyi bir maaş aldığını söyler. Babası nezdinde ve çevresinde iyi bir sosyal statü elde edebilmek için İstanbul'da büyükçe bir konak kiralar ve bu evin birçok odası lüzumsuz olduğu için perdesiz, eşyasız boş durur. Fahim Bey'in gereksiz yere masraf yaptığı bu büyük konağı arkadaşları tarafından da tuhaf bulunarak alaya alınır. Ancak Fahim Bey bu durumu “Bursa'dan gelen, giden bulunur! Siz bilmezsiniz, memlekete bizim mevkimize pek ehemmiyet verirler. Benim burada nasıl yaşadığımı görenler gidip babama da söylerler” (2023: 19) şeklinde açıklar. Köksal Alver, “Üç İstanbul Romanı Üzerine Sosyolojik Okuma Denemesi” başlıklı makalesinde, Robert Bock'un *Tüketim* adlı eserinde ifade edilen, “tüketimin kimlik ile yakın diyaloguna” dikkati çeker ve tüketimin, yaşam tarzını bütünüyle göz önüne serdiğini ve yaşam tarzına belirginlik kazandığına değinir (2002: 25-26). Kendisini olduğundan daha farklı göstermeye çalışan Fahim Bey, de yaşadığı toplumda iyi ve ideal bir kimlik kurgusunu gösterişçi tüketim mekânı ve nesneleri ile inşa etmeye çalışır.

Bâbîâli'de uzun süre maaş almaksızın çalışan Fahim Bey, buna rağmen çevrede bıraktığı olumlu izlenimi ve itibarı devam ettirmek için “bana da iktidarına layık bir mevki verilir” (2023:19) açıklamasını yapar ve bu durumu çok önemsemediğini sezdirmeye çalışır. Uzun süre maaşsız

çalıştıktan sonra Fahim Bey, cüzi bir maaşa geçtiğinde ise babasına bir mektup yollayarak dolgun bir maaşa geçtiğini bildirir. Babası hastalanıp İstanbul'a gelince de Fahim Bey, yüksek bir faizle borç alır ve maddi imkânlarıyla babasını etkilemeye çalışır. Oğlunun güzel döşenmiş, ihtişamlı bir konakta yaşadığını ve tam da o gün terfi ettiğini duyan babası ise büyük mutluluk yaşar ve oğluyla gurur duyar. Nitekim birey, "kimi zaman kişi sırf çevresindekilere, onlardan almak istediği belli bir tepkiyi sağlaması muhtemel bir izlenim vermek amacıyla, ince ince hesaplanmış eylemlerde bulunarak kendini ifade edebilir" (Goffman, 2020: 19). Fahim Bey de babasını etkilemek ve kendisi ile övünmesini sağlamak için büyük bir borcun altına girip ince ince hesaplar yapar. Fahim Bey, kurguladığı sahte yaşam düzeni ile babasını etkilemeyi başarır ve babasının kendisiyle "Berhudar ol, oğlum! Gel seni alnından öpeyim" (2023: 21) şeklinde gururlanması karşısında başkışının "hazzından ve gururundan gözleri" (2023:21) yaşarır. Fahim Bey, babası nezdinde ideal bir evlat ve kimlik intibai bırakmanın ruhani hazzı ile büyük faizlerle aldığı borcu nasıl ödeyeceğini ve bu borçlarla nasıl başa çıkacağını umursamaz.

Romanın başkışı, kendisini sadece babasına farklı göstermek istemez, sosyal çevresinde de benzer davranışlarla hareket eder. İstanbul'a gelen büyük Fransız tiyatro kumpanyasından bir aktriste âşık olan Fahim Bey, bu kadını etkilemek için bütün parasını harcayıp bir buket yaptırır. Aktriste sunulan bu buket o kadar büyüktür ki "trenden içeri güç hal ile sığdırılır" (2023: 23). Fahim Bey'in bu kadar abartılı bir buket yaptırmasının altında da aslında maddi üstünlüğü ile âşık olduğu kadını etkileme isteği yatar. Nitekim; "nesneleri dikkatle izlemek güzellik algısını tatmin ederken, özel kullanımları ise sahibinin maddi üstünlük algısını tatmin eder" (Veblen, 2015: 118). Fahim Bey, sahne önünde yine olduğundan farklı görülmek için maddi gücünün bir yansıması olan nesneleri aracı kılar. Ancak bu gösterişli ve büyük buketle rağmen, Fahim Bey bu aktristi etkileyemez.

Fahim Bey, kendisini olduğundan daha varlıklı ve zengin bir kişi olarak göstermeye çalışırken; bu gösterişin sonucunda büyük kaoslara ve sıkıntılara sürüklenir. Söz gelimi; sefarethanenin üçüncü kâtibi olarak Londra'ya gönderilen Fahim Bey, burada da çok zengin ve seçkin bir kimlik olarak görünmek istediği için Londra'nın en büyük terzi Pool'e gider. Bu terziye kendisine bir sefaret kâtibi olarak ne lazımsa yapılmasını söyler. Fahim Bey'e kapıdan giremeyecek kadar büyük bir giyim kuşam ambarı gelir. Bu kıyafetler o kadar fazladır ki "onu yıllarca yeni bir esvap yaptırıp giymek zevkinden mahrum ettiği gibi nihayet modası çoktan geçmiş şeyler giymeye de mahkûm e[der]. Çünkü bütçesinde, terzinin borcunu ödemekten, yeni yapılacak esvap için para bulmak imkânı kalma[z]" (2023: 28). Fahim Bey'in, neredeyse bütün yaşamı boyunca ihtiyacını karşılayacak olan bu kıyafetler, çevresinde arzuladığı itibarı kazanma isteği ile açıklanabilir. Bedeniyle ve görünümüyle toplumda bir saygınlık kazanmaya çalışan Fahim Bey, bu gösterişli kıyafetleriyle çevresine üstünlük kurmaya çalışır. Nitekim Köksal Alver de Veblen'in "kıymetli malların gösterişçi tüketimini aylak centilmenin itibar kazanmasının bir aracı olarak tanımladığını" (2002: 26) söyler. Bu bağlamda Fahim Bey, maddi varlığını ve gösterişli yaşamını toplumda hemen fark edilen giyim kuşamı ile gösterime sunar. Söz gelimi; "giyime yapılan harcama, giyim kuşamımızın apaçık bir biçimde ortada olması ve ilk bakışta tüm gözlemcilere karşı maddi durumumuzu göstermeye muktedir olması bakımından, diğer birçok yöneme göre daha avantajlıdır" (Veblen, 2015: 150). Birbirinden farklı, şık ve gösterişli bu kıyafetler, aynı zamanda Fahim Bey'in toplumda görmek istediği itibarın, sosyal statünün ve onaylanmanın simgesidir. Fahim Bey, benlik sunumunu varlıklı ve seçkin bir kişilik üzerine kurgular. "Bir oyuncu önceden belirlenmiş bir toplumsal role soyunduğunda, genellikle onun için belli bir vitrinin zaten yerleşik olduğunu görür" (Goffman, 2020:38). Fahim Bey de maddi gücü yerinde saygın bir kişilik rolüne büründüğü için bu rolün gerektirdiği bütün incelikleri hesaplar ve toplumda itibar sembolü hâline gelen giyim kuşamına çok büyük önem verir. Toplumsal yapıda zengin ve elit bir kişinin vitrini çoğu zaman giyim kuşamı ya da yaşadığı mekân olduğu için başkışı, toplumsal rolünün vitrinine uygun hareket eder.

Çevresinde giyim kuşamı ile itibar görmek ve sosyal bir statü elde etmek isteyen Fahim Bey, bunun aksine bu kadar kıyafet diktirdiği için alay konusu olur. Çevresinin olumsuz tepkileri ve kendisini küçük düşürecek sözlerine karşılık Fahim Bey de "terzinin kendi sözünü yanlış anlamış olduğu hikâyesini uydurur ve bu halin bir kurbanı diye gözükmeyi tercih eder" (2023: 29). Ancak Fahim Bey, bu kıyafet diktirme işinin bedelini sadece alaya alınıp küçük düşürülerek değil ayrıca yıllarca bu kıyafetlerin borcunu ödeyemediği için bütün ömrü boyunca bu giysileri giyinmeye

mecbur kalarak öder. Modernleşmeyle birlikte farklı mekânlarda ve günün farklı saatlerinde giyilen kıyafetleri, parasızlık yüzünden mevsime, mekâna, gündüze ve geceye bakmaksızın yani mekân ve zaman ayrımı yapmaksızın giyinmeye mahkûm olan Fahim Bey, bu yüzden de çevresinin kişilik bütünlüğünü zedeleyen aşağılayıcı davranışlarına mahkûm kalır. Sonbaharda yazlık kıyafet giyinen ya da kapalı bir mekânda av takımı ile görülen Fahim Bey, çevresi tarafından; “İlahi Fahim Bey!” “Bu av esvaplarını böyle odanın içinde sinek avlamak için mi giymişsin?” (2023: 32) gibi ironik sözlerle alaya alınır. Giyim kuşam borcunu yıllarca öde(ye)meyen ve yeni bir kıyafet alma, diktirme zevkinden mahrum olan Fahim Bey, modası geçen, eskiyen ve renkleri solan kıyafetleri tekrar tekrar tamir ettirerek giyinmeye devam eder.

Fahim Bey, toplum önünde sadece gösterişli kıyafetlerle dikkat çekmeye çalışmaz, ayrıca bilgili ve görgülü görülmeye çalışarak da takdir edilmeye ve onaylanmaya çalışır. Sürekli gazete okuyan ve her konuda fikir sahibi olan Fahim Bey, bu bağlamda sosyal çevresine karşı bilgisi ile de üstünlük kurmaya çalışır. “Fahim Bey, münasebetleri esnasında ilmî üstünlüğünü yanındakilere her zaman ispat eder” (2023: 56) ancak bu geniş bilgi ve malumat da çoğu zaman çevrede olumlu bir vasıf addedilmez. Pek çok alanda bilgi birikimi olan ve “hazerfan” unvanıyla anılan Fahim Bey’i dinleyenler bu bilginin teoriyle sınırlı olduğunu ve pratikte bir karşılığı olmadığını düşündükleri için “o her yerden su getirir ama sözleri sudan sayılmaz” (2023:56) ithamında bulunurlar. Fahim Bey’i her fırsatta bilgisini ortaya koymak için sözü gereksiz uzatmasından dolayı eleştirenlerden biri de anlatıcının Çamlıca’daki eniştesidir. Abdülhak Şinasi Hisar’ın başka bir romanının ismi ve başkişisi olan Çamlıca’daki enişte yani Vamık Bey de Fahim Bey’i “delinin biri, malumat parçalamadan konuşamaz” (2023: 52) şeklinde değerlendirir. Vamık Bey de çevrede Fahim Bey gibi benzer olumsuz bir intiba bırakmasına rağmen; kendisini Fahim Bey’den çok üstte bir konumda görmesi ilginçtir. Nitekim; “birbirlerine zıt karakter yapısı taşıyan bu kahramanların ortak özellikleri garip oluşlarıdır. İki farklı kutuptaki insanın toplum tarafından garip olarak nitelendirilmesi, elbette tesadüfî değildir” (Kanter, 2007: 298). Fahim Bey, bütün bu garipliğine rağmen; yaşadığı müreffeh konakla, birbirinden şık kostümleri ve bilgili kişiliğiyle yani “idealize edilmiş performanslarının sunumu üzerinden” (Goffman, 2020:45) toplumsal kimliğini üstün göstermenin çözüm yollarını arar. Ancak başkişi, toplum önünde girdiği rolün gereklerini yerine getirmeye çalışsa da çevresinde kusursuz ve mükemmel bir kişilik imajı çizemez. Bunun aksine; olmak istediği ideal kişilikten ziyade gerçek benliği üzerinden değerlendirilir ve sosyal hiyerarşide alt konuma itilerek itibarsızlaştırılır.

Hayatı boyunca kendisini ispatlamaya çalışan Fahim Bey, pek çok işte dikiş tutturamasa da yine de çabalamaktan vazgeçmez. Meşrutiyet yıllarında yaygınlaşan “teşebbüs-i şahsi” işine çok önceden girişen ve projelerini hayata geçirmek için sermayedar arayışına giren Fahim Bey, bu vesileyle Hariciyedeki memurluğundan ayrılır. Ancak ürettiği projeler yabancı sermayedarlar tarafından da kabul görmez ve Fahim Bey anlattığı iş projeleri ile “hayalperest” olarak görülmekten öteye gitmez. Bu bağlamda; “Fahim Bey, bir yanlış adamdır, içinde sıkışıp kaldığı hayal âlemiyle gerçekliğin zıtlığından kaynaklanan yanılgılarla yaşayan insandır. Varlığı, yaşadıkları bütünüyle hayatın ve toplumun gerçekliğine denk düşmez” (Sazyek, 2008: 76). Nitekim projelerinin reddedilmesine karşılık sunduğu projeleri sorgulamak yerine sermayedarları suçlar. “Gönül isterdi ki daha işgüzar ve malumatlı olasınız da işimi derhal kabul ederseniz. Fakat zararı yok, işimi gelecek defa anlar ve kabul edersiniz” (2023: 67) sözleriyle yaptığı işlere ve kendisine olan güvenini ortaya koyan Fahim Bey, aldığı olumsuz cevaplara karşılık heyecanını ve isteğini kaybetmez. Birçok sermayedar ile görüşür, onları görünümüyle ve fikirleriyle etkilemeye çalışır ancak; hepsinden aynı olumsuz cevabı alır. Muvakkaten tercüme kalemine giren başkişi, buradaki memurlarla hiçbir iletişim kurmadan sadece işine yoğunlaşır. Toplumla olan bağları iyice zayıflayan Fahim Bey, robotik bir kişiliğe bürünür ve sadece işiyle meşgul olur. Yapacağı işlerin hayaline dalan ve çevresi tarafından görülmemeye başlayan “Fahim Bey’in iletişimsiz bir toplum içerisindeki yalnızlığı, içe kapanması ve hayale, marazî bir sanal dünyaya yönelmesi ile bu hayalî âlemle realite arasındaki dengeyi yitirmesinin yarattığı boşluk durumudur” (Sazyek, 2008: 82). Bu boşluk, başkişinin içinde büyüdükçe kişilik bütünlüğü bozulmaya başlar ve akli dengesi sarsılır. Bütün olumsuzlara rağmen çevresi üzerinde tahakküm kurmaktan vazgeçmeyen Fahim Bey, toplumda kendisinden daha düşük bir sosyal statüye sahip olan ancak böyle biri tarafından ciddiye alınacağına bilinciyle kalemin odacısına, oğlunu kuracağı şirkete işe alacağı vaadini vererek kendisini önemli bir kişilik olarak gösterir. Çevreye kendisini olduğundan farklı gösteren ve bu sahte kişiliğine kendisini inandıran

Fahim Bey, sosyal çevresine ve yaşadığı topluma iyice yabancılaşır. Fahim Bey'in sergilediği pek çok davranışın gerçekliği sorgulanmaya başlar ve bu gerçekliğe çevresini ikna edemeyen başkışı kısıtlanmış hisseder. Dolayısıyla yanlış benlik sunumu sergileyenlerin "kendilerini kısıtdıkları nazik konum düşünülür, çünkü performans sırasında herhangi bir anda foyalarını meydana çıkaracak ve iddia ettikleriyle açıkça çelişecek, bunun sonucunda anında aşağılanmalarına açacak ve bazen de" (Goffman, 2020: 66) Fahim Bey de olduğu gibi itibarlarını kalıcı şekilde zedeleyecek bir olay meydana gelebilir. Böyle durumlarda rol yapan kişinin taktığı maske düşer ve gerçek benliği ortaya çıkar. Onaylanmak, kabul görmek ya da itibar kazanmak için sürekli rol yapan Fahim Bey'in de kamufle etmeye çalıştığı gerçekleri çevresi tarafından deşifre edilince maskesi düşer.

Galata'da bir handa güzel bir oda kiralayan Fahim Bey, burada çok önemli projeler ve işler yaptığına kendisini ve çevresini inandırmak ister. Bunun için bu hayali şirketinin yazışmalarını, evraklarını son derece nizami ve sistemli bir şekilde kayıt altına alır. Birçok yakın arkadaşını ve çevresini istihdam ettiği bu hayali ve ütöpik şirkette pek çok detayı düşünür ve bütün bu detayları farklı farklı defterlere not eder ve bu notları kaydettiği defterlerle ve yazışmalarla yaptığı işleri inandırıcı kılmaya çalışır. Fahim Bey, kendisini çok önemli bir iş yaptığına inandırsa da çevresini buna ikna edemez. Anlatıcı kahramanın, Fahim Bey'i ziyarete gittiği bir gün hanın odacısı Fahim Bey hakkındaki bütün gerçekleri şu sözlerle izah eder: "Beyim, onu bir Allah'ın kulunun aradığı yok ki! Ona mektup bile gelmez! Zaten bir işi de yok; o da, odasında boyuna uyur! (2023: 70-71). Fahim Bey'in kiraladığı oda, kapıcının sözlerini tekzip edecek ve yoğun bir iş düzenini yansıtacak kayıtlar ve hesaplarla dolu olmasına rağmen anlattıkları ise hayalden öteye gitmediği için anlatıcı kahraman kişisine de bu hayali işleyişe inandıramaz. Anlatıcı kahramana işlerini anlatan Fahim Bey, hem bu meşhur işi izah ettiğini san[ır], hem bazı sualleri ve tenkitleri önlemek için, bazı noktaları hiç açmamak" (2023: 71) ister. Fahim Bey, gösterime sunduğu sahte kişiliği ve iş düzenini inandırıcı kılmak için çok iyi rol yapmaya çalışsa bu konuda başarılı olamaz. Anlatıcı kahramanı uğurlarken uyukladığını kapıcıya söylememesini tembihleyen Fahim Bey, sürekli uyuduğunu kapıcının bildiğini öğrenince büyük bir endişeye kapılır. Toplum önünde büründüğü ideal kişiliğin gerçek olmadığının anlaşılmasından endişe duyan Fahim Bey, "odasında muttasıl çalışan bir adam olmak şöhretinin bozulmasından çekinen" (2023: 73) bir tavırla hareket edip panikler. Anlatıcı kahramana, kapıcı ile arasında geçen konuşmanın bütün detaylarını tek tek soran Fahim Bey, çevrede büründüğü sahte kişiliğin inandırıcı bulunmamasından dolayı büyük bir şaşkınlık ve korku yaşar. Nitekim; realitede hiçbir geliri olmayan ancak hayali şirket düzeninde çok iyi bir gelire sahip olan Fahim Bey, tuttuğu odanın kirasını ödeyemeyince burada daha fazla hayalle sınırlı olan şirket işlerini sürdüremez. Galata'da tuttuğu bu handaki odanın kirasını ödeyemeyip biriken borçları yüzünden buradan çıkmak zorunda kalan Fahim Bey, bu durumdan utanıp sıkıldığı için akrabasından yardım alır. Odasındaki evrakları taşıyan bu akrabası bütün bu hesapları ince ince tetkik edince Fahim Bey'in hayali bir iş dünyası olduğu ve bütün yazışmaların, hesapların, evrakların ve mektupların sahte olduğu anlaşılır. Fahim Bey'in "yazıhanesinde uyumadığı ve kimsenin de gelmeyeceğine emin olduğu uzun saatlerde daha ancak kendi kafasında kurulmuş olan işini güya hakikaten işliyormuş gibi idare etmek oyununa kapılmış!" (2023: 121) olduğu gerçeği tüm çevresi tarafından anlaşılır. Goffman, sahte kişiliğin ortaya çıkması ile bireyin hak etmediği bir statüye taşıdığının anlaşıldığını dile getirir ve "sahtekârın performansının oyuncuyu yanlış sunmasına ek olarak başka yönlerden de hatalı olacağını varsay[dığımızı] ama genelde çevirdiği dolaplar sahte performansla bu sahte performansın taklit ettiği meşru performans arasında farklar bulmamıza kalmadan" (2020: 66) ortaya çıktığını söyler. Fahim Bey'in yanlış benlik sunumu anlaşılır ve toplumdaki kimlik imajı ciddi şekilde zedelenir. Bütün gerçeklerin ortaya çıkması üzerine de çevrede iyi anılmayan Fahim Bey, herkesin eleştirip aşağıladığı itibarsız bir kişiliğe dönüşür.

Romanda, Fahim Bey'i tanıyan pek çok kimse onun farklı yönlerinden ve olumsuz özelliklerinden bahseder. "Eserde, tek bir gerçeği herkesin başka başka gördüğü düşüncesi üzerinde durulu[r]. Nitekim, Fahim Bey, ortada bir gerçektir fakat bunu herkes kendisine göre görmektedir" (Kudret, 2015: 644). "Söz gelimi anlatıcının evlerine sık sık giden hanımlardan biri olan Huriye Hanım "Beceriksiz mi beceriksiz, pısırik mı pısırik. Güya beyim iş yapacak, bilmem ne koz kıracak da bir gün zengin oluvericekmiş!.. Bursa'daki o meşhur pamuk işi!.. Artık bu masalla Mısır'daki sağır sultanın kulakları doldu!.. Gene meydanda bir şeyler yok!.. (2023: 75) sözleriyle Fahim Bey'in toplum nezdindeki olumsuz intibasını ortaya koyar. Fahim Bey her ne kadar çevresine önemli bir işle

meşgul olduğu izlenimi vermek için büyük bir çaba verse de kiraladığı iş hanında “meğer, sefer tasında taşıdığı yemekleri yarı soğuk, yarı sıcak yedikten sonra yatar da bol bol uyurmuş!...” (2023: 75) sözleriyle gerçekler yayılır. Hiçbir işte dikiş tutturamayan bir kişi olarak görülmenin ağırlığı altında ezilen Fahim Bey, toplumda itibarlı bir sosyal konum elde edebilmek ve onaylanmak için farklı çözümler üretmeye çalışır. *Ali Nizamî Bey’in Alafrangalığı ve Şeyhliği* romanında olduğu gibi sosyal çevresinde bütün itibarını ve maddi imkânlarını kaybeden alafranga Ali Nizamî Bey’in şeyhlik kisvesiyle toplumda tekrar bir sosyal statü elde etmeye çalışması gibi Fahim Bey de gördüğü rüya ile kendisini keramet sahibi bir kişi olarak yansıtmaya çalışır. Fahim Bey, gördüğü rüyayı ancak büyük alimlerin ermiş kişilerin erişeceği bir merteye olarak addettiği için bu rüyayı Saffet Hanım’la bile paylaşmaktan çekinir: “Fahim Bey böylece o kadar saadetle olgunlaşmış bir ruh ve öyle tekemmül etmiş bir zihinle uyanmış ki eriştiği yüksek hakikatin onunla aynı ayarda olmamak yüzünden mahvolmasından çekinerek, rüyasına inanılmazsa belki tilsimi bozulur diye endişe ederek, bin bir hesap ile Saffet Hanım’ı da bu seviyeye nasıl yükseltmek kabil olabileceğini düşünmüş. Onun abdest almasını, namaz kılmasını ve kendisini sonra dinlemesini istemiş ve ona bir sır ifşa eder gibi, büyük iman ile bakan gözlerle ve tamamıyla mutakit bir sesle bu uzun rüyayı, hususiyet ve ehemmiyetini belirterek anlatmış” (2023: 85). Bu rüyayı Saffet Hanım’a “yakında mukadderatımız büsbütün değişecek (2023: 85) sözleriyle güzel ve mesut günlerin müjdesi olarak aktaran Fahim Bey, “maddi boşluğunu manevi bir ağırlıkla doldurma girişimi[nde]” (Kanter, 2011:186) bulunur, karısı ve çevresi nezdinde itibar kazanmak için çabalamaya devam eder. Ancak bütün çabasına ve toplum önünde aldığı bütün önlemlere rağmen çevresi nezdinde arzuladığı toplumsal kimliği kazanamaz.

Kendisini olduğundan farklı göstermekten vazgeçmeyen Fahim Bey, kendi öz benliği ve gösterime sunduğu ideal kişiliği arasında büyük bir gerilim ve çatışma yaşar. Nitekim çevresini etkilemek için sürekli rol yapmak zorunda kalan Fahim Bey, kendisini de bu role inandırmaya çalışır ancak yaşadığı kimlik krizi ve çevresinin kendisi ile ithamları sonucunda gerçek ve hayal algısı birbirine girer. Fahim Bey’in en yakını olan Saffet Hanım, kocasının bu durumunu bütün çevresiyle paylaşması üzerine çevrede başkişinin delirdiği kanaati güçlenir. “Fahim Bey’in cinnet geçirmekte olduğu rivayetleri çoğaldı, yayıldı. Herif, artık resmen çıldırdı” (2023: 130) dedikoduları hızla yayılır. Toplumsal bağları zayıflayan ve yaşlanan Fahim Bey, iyice hastalanır ve bitkinleşir, sağlığının bozulmasını hava şartlarına bağlayarak hayatının son demlerinde de rol yapmaya devam eder: “Fahim Bey’in artık bozulmayan hiçbir uzvu kalmamış olduğu, her damarı, her adalesi artık istirahat ihtiyacından, yani ölümden bahsettiği halde o güya ancak rutubetten nem kapıyor da saymakla bitiremediği rahatsızlıklarını hep havaî bir sebebe atfediyordu ve insanların umduklarına uymayan hakikati kabul etmek istemeyerek kendilerini aldatabilmekteki kabiliyetlerini” (2023: 136) ortaya koyar. Babasını, karısını ve çevresini sürekli etkilemek ve bu kişilerde kendisi ile ilgili iyi bir kanaat oluşturmak isteyen Fahim Bey, bütün çabasına rağmen yabancılaştığı toplumla tekrar bütünleşemez. Çevresinde “anormal olarak halleriyle” (2023: 109) dikkat çeken başkişi, “deli” yaftasıyla toplumsal sınırların dışına itilir. Fahim Bey, toplumda her konuda malumat sahibi olan bilge kişiliğiyle itibar kazanmaya çalışırken; deli yaftasıyla gözden düşürülüp itibarsızlaştırılır.

Sonuç

Birey toplumsal etkileşim sırasında gözlemlenmeye ve denetlenmeye tabi tutulduğu için bu esnada davranışlarını kısıtlayabilir ve kendisini izleyenleri etkilemek için olduğundan farklı görülebilir. Bireyin kimliği, toplumsal otoritelerden ya da çevresinden alacağı tepkilere göre şekilleneceği ya da konumlandırılacağı için benlik sunumu bazen gerçek kişiliğini yansıtmaz. Toplumda kabul görmek, onaylanmak ve itibarlı bir sosyal statü elde etmek için birey sahne önünde ve sahne arkasında farklı performanslar sergileyebilir. Toplumsal normların, şablonların ideal gördüğü kişilik özelliklerine sahipmiş gibi yapan birey, çoğu zaman rol yapmak zorunda hisseder. Bu role bürünürken de gösterişçi nesneleri, müreffeh mekânları, manevi değerleri çevresini etkilemek için aracı kılar.

Fahim Bey ve Biz romanında da başkişi, ailesinde ve sosyal çevresinde ideal bir kimlik izlenimi vermek için sürekli olduğundan farklı görülmeye çalışır. İyi bir konak kiralayan, hayatı boyunca giyinme ihtiyacını karşılayacak kıyafet siparişi veren, hayali şirket yönetimi için oda tutan Fahim Bey, hem bu gösterişçi tüketimleri hem de bilgin kişiliği ve gördüğü rüya ile kendisine atfettiği

keramet sahibi şahsiyeti üzerinden benlik sunumunu gerçekleştirir. Ancak Fahim Bey, yaşamı boyunca sürdürdüğü gösterişli ancak temelsiz benlik sunumu nedeniyle toplumda arzuladığı saygınlığı ve itibarı göremez. Fahim Bey, bunun aksine; çoğu zaman abartıya kaçtığı ya da gerçek kişiliği deşifre edildiği için çevresi tarafından eleştirilip aşağılanır.

Kiraladığı büyük konağın boş odaları arkadaşları tarafından garip bulunurken, sipariş verdiği abartılı giyim kuşamı herkesin eleştirip güldüğü bir mesele olur. Galata'da tuttuğu odada çok iyi bir şirket yönettiği izlenimini verse de bu odada bütün gün uyuduğu ve böyle bir şirketin tamamen hayalden ibaret olduğu anlaşılması üzerine başkişi deli olarak yaftalanır. Ayrıca gördüğü rüya ile de Fahim Bey, çevresinde istediği olumlu etkiyi uyandıramaz. Fahim Bey, yabancılaştığı toplumda hem fiziki hem de sosyal olarak görünürlüğünü yavaş yavaş yitirir. Kendisine atfettiği üstünlük imajı çöktüğünde, geriye ne bir aidiyet duygusu ne de bir sosyal bağ kalır. Fahim Bey'in bireysel ve toplumsal kimliği kendine yabancılaşması ve toplumdan soyutlanmasıyla şekillenir. Fahim Bey üzerinden bireyin sahte sosyal roller uğruna kendi gerçekliğini ve benliğini nasıl yitirebileceği göz önüne serilir. Fahim Bey'in rol yaptığı anlaşılıp hızlıca gözden düştükten sonra başkişi sadece fiziksel bir yalnızlık değil; kimlik, aidiyeti ve anlam arayışında da kaybolur.

Kaynaklar

- ALVER, K. (2002). "Üç İstanbul Romanı Üzerine Sosyolojik Okuma Denemesi". *İlmi Araştırmalar*, S. 15.
- BAUMAN, Z. (2005). *Akışkan Hayat*. (Çev.: A. E. Pilgir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUMAN, Z. (2020). *Kimlik*. (Çev.: Mesut Hazır), Ankara: Heretik Yayınları.
- BERKTAY, F. (2010). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- DİJK, T. A. (2019). *İdeoloji*. (Çev.: A. Demir), Ankara: Hece Yayınları.
- FANON, F. (2016). *Siyah Deri Beyaz Maskeler*. (Çev.: C. Koytak), İstanbul: Encore Yayınları.
- FORDHAM, F. (2011). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*. (Çev.: A. Yalçınır), İstanbul: Say Yayınları.
- GIDDENS, A. (2019). *Modernite ve Bireysel Kimlik*, İstanbul: Say Yayınları.
- GOFFMAN, E. (2020). *Damga*. Ankara: Heretik Yayınları.
- GOFFMAN, E. (2020). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- GRUEN, A., (2016). *İçimizdeki Yabancı "Nefretin Kökenleri" Yabancı Olana Nefret ve Sonuçları*. (Çev.: İ. Igan), İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- HARDT, M. ve NEGRI, A. (2009). *Ortak Zenginlik*. (Çev.: E. B. Yıldırım), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- HİSAR, A. Ş. (2022). *Çamlıca'daki Eniştemiz*. İstanbul: Everest Yayınları.
- HİSAR, A. Ş. (2023). *Fahim Bey ve Biz*. İstanbul: Everest Yayınları.
- HİSAR, A. Ş. (2023). *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği*. İstanbul: Everest Yayınları.
- KANTER, B. (2011). Varlığın Yoksunluğundan Yoksulluğun Varlığına "Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Seyhliği". *Tübar* –XXX.
- KANTER, F. (2007). "Zıt Kutuplarda İki Garip Kahraman: Fahim Bey ve Vamık Bey". *Bahkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 10, S. 18, 206-209.
- KUDRET, C. (2015). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- SAZYEK, H., (2008). *Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- VEBLEN, T. B. (2015). *Aylak Sınıfın Teorisi Kurumların İktisadi İncelemesi*. (Çev. E. Kırmızıaltın-H. Bilir), Ankara: Heredit Yayıncılık.

DOI: 10.55666/folklor.1699283

OSMANLI DÖNEMİ KUMKAPI HALILARI VE TÜRK DOKUMA KÜLTÜRÜNDEKİ YERİ

Hacer Nurgül BEGİÇ* & Dilek PEHLİVANOĞLU**

Öz

Halı, gündelik yaşamda iç mekanlarda yer yaygısı, divan üzerinde örtü, duvarda süsleme veya namaz kılmak için seccade olarak kullanılsa da Türk kültüründe yapıldığı dönemin estetik ve sanat anlayışını yansıtan özel bir yere sahiptir. Orta Asya'dan Anadolu topraklarına uzanan Türk kültür tarihinde, yaşanan coğrafya ve yaşam biçimlerine göre şekillenen ve üretilen dönemin sosyokültürel anlayışına dair bilgiler veren zengin bir halı sanatı karşımıza çıkar. Konar göçer yaşam sürerek hayvancılıkla geçinen Türkler hareketli yaşamın gerektirdiği barınma ve giyinme ihtiyaçlarını yetiştirdikleri hayvanlardan elde ettikleri yün liflerinden karşılamışlardır. Ürettikleri dokumaları zamanla renklendirip çeşitli motiflerle bezeyerek sanat anlayışlarını katmışlardır. Orta Asya'dan göçle Anadolu topraklarına gelen Türkler beraberlerinde kültürel birikimlerini de taşıyarak yeni yurtlarındaki yaşam koşullarına uygun halı üretimlerini sürdürmüşlerdir. Anadolu Selçuklu Devleti ve Anadolu Beylikleri döneminden sonra kurulan Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırlarını genişletip bir Cihan devleti haline gelerek güçlenmesi Türk halı sanatında yeni gelişmelere zemin hazırlamıştır. Osmanlı Sarayı'nda teşkilatlanan üretim alanlarından birisi de dokumacılıktır. Saray ihtiyaçlarının bir kısmını karşılamak için kurulan atölyelere imparatorluk sınırları içinde bulunan önemli halı üretim merkezlerinden seçkin ustalar getirtilmiştir. 16. yüzyıldan itibaren saray bir taraftan yapılacak sanat üretimleri için motif, ve desen kompozisyonlarının tasarımlarını kurduğu atölyelerde yetenekli ustalar tarafından geliştirirken bir taraftan da ihtiyaçlarının bir kısmını dışarıdan tedarik yoluna gitmiştir. Bu dönemde saray dışında Anadolu'nun bazı bölgelerinde üretilen halılar da yurt dışında alıcı bulmuş ve çok talep görmüştür. Osmanlı İmparatorluğunun son döneminde Kumkapı semtine Anadolu'dan dokuyucu ve ustalar yerleştirilmiştir. Sarayda görevli ustalar aynı zamanda Kumkapı'da atölye açarak üretim yapmışlardır. Kumkapı semtinde üretim yapan ustaların halıları kendine has üretimleriyle öne çıkmış ve "Kumkapı Halıları" olarak adlandırılmıştır. Sınırlı sayıda üretildiği bilinen bu halılar daha çok koleksiyoner ve halı tüccarlarına pazarlanmıştır. Günümüzde yerli ve yabancı koleksiyonerler ile müzelerde sergilenmekte olan Kumkapı halıları zaman zaman çok yüksek fiyatlarla müzayedelerde el değiştirmektedir. Bu çalışmada Kumkapı halılarının tarihsel gelişimi, sanatsal ve teknik özellikleri ele alınacak ve bu halıların Türk dokuma kültüründeki yeri detaylı bir şekilde değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Türk kültürü, dokuma, halı sanatı, Osmanlı, Kumkapı.

* Prof. Dr. İzmir Demokrasi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, begicnurgul@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5727-7516

** Yüksek Lisans Öğrencisi, İzmir Demokrasi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı, dilekpehlivanoglu@gmail.com, ORCID: 0009-0001-8646-218X.

KUMKAPI CARPETS IN OTTOMAN CARPET ART AND PLACE IN TURKISH WEAVING CULTURE

Abstract

Although carpets are used in daily life as floor coverings in interiors, covers on couches, ornaments on walls or prayer rugs for prayer, they have a special place in Turkish culture that reflects the aesthetic and artistic understanding of the period in which they were made. In the history of Turkish culture extending from Central Asia to Anatolia, we encounter a rich carpet art that is shaped according to the geography and lifestyles lived and provides information about the sociocultural understanding of the period in which it was produced. The Turks, who lived a nomadic life and subsisted on animal husbandry, met the shelter and clothing needs required by the mobile life from the wool fibers obtained from the animals they raised. They added their artistic understanding by coloring the weavings they produced over time and decorating them with various motifs. The Turks who migrated from Central Asia to Anatolia continued to produce carpets suitable for the living conditions in their new homeland by carrying their cultural accumulation with them. The Ottoman Empire, which was established after the Anatolian Seljuk Empire and the Anatolian Principalities period, expanded its borders and became a Jahan state and became stronger, paving the way for new developments in Turkish carpet art. One of the production areas organized in the Ottoman Palace was weaving. The workshops established to meet some of the needs of the palace brought distinguished masters from important carpet production centers within the borders of the empire. From the 16th century onwards, while the palace developed motif, pattern and composition designs for art productions by skilled craftsmen in the workshops it established, it also outsourced some of its needs. During this period, carpets produced in some regions of Anatolia outside the palace also found buyers abroad and were in great demand. In the last period of the Ottoman Empire, weavers and craftsmen from Anatolia were settled in Kumkapı district. The masters working in the palace also opened workshops in Kumkapı and made production. The carpets of the masters who produced in the Kumkapı neighborhood stood out with their unique production and were called “Kumkapı Carpets”. These carpets, which are known to have been produced in limited numbers, were mostly marketed to collectors and carpet traders. Today, Kumkapı carpets, which are exhibited by local and foreign collectors and museums, change hands at auctions with very high prices from time to time. In this study, the historical development, artistic and technical characteristics of Kumkapı carpets will be discussed and the place of these carpets in Turkish weaving culture will be evaluated in detail.

Keywords: Turkish culture, weaving, carpet art, Ottoman, Kumkapı.

Giriş

Barınma ve giyinme yaşamsal ihtiyaçların başında gelmesi nedeniyle insanoğlu tarafından çok eski çağlardan itibaren bu ihtiyacın giderilmesine çalışılmıştır. Bu amaçla bitkisel ve hayvansal liflerden ihtiyaçlara uygun üretimler yapılmıştır. Atkı ve çözgü ipliklerinin birbiri arasından geçirilerek oluşturulan yüzeylere dokuma adı verilmektedir. Türklerin de dokuma üretimleri çok eski tarihlere kadar gitmektedir.

Dokumanın nerede ve ne zaman bulunup kullanıldığına dair kesin bir bilgi bulunmasa da ihtiyaç nedeniyle birçok kültürde çok eski tarihlerden beri üretildiği tahmin edilmektedir. Türkler de Orta Asya dönemlerinde konar göçer yaşam biçimine uygun olarak yetiştirdikleri hayvanlardan elde ettikleri yün liflerinden dokumalar yapmışlar ve yaşamın birçok alanında kullanmışlardır. Bu bağlamda halı dokumacılığı da her dönem gelişerek göçle Anadolu topraklarına taşınmıştır. Anadolu Türk tarihinde Anadolu Selçuklu, Anadolu Beylikleri, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti dönemlerinde kesintisiz olarak üretimlerine devam etmiştir.

Tarihçe

Türk halı sanatı tarihini Orta Asya ve Anadolu topraklarında kesintisiz izlemek mümkündür. Orta Asya’da İskitler, Hunlar, Göktürkler ve Uygur dönemini kapsayan dönemde Türkler konar göçer yaşam biçimine uygun olarak hayvancılıkla geçinmişler ve dokuma kültürleri de buna paralel gelişme göstermiştir. Hayvanlardan elde ettikleri yün liflerinden halı dokumuşlar ve yaşamlarının birçok alanında kullanmışlardır.

Rus arkeolog Rudenko’nun 1947- 49 yıllarında Sibiryâ bölgesinde bulunan Altay Dağları eteklerinde yaptığı kazılarda, V. Pazırık Kurganında (mezar odası) ele geçen buluntular içinde günümüzde Pazırık halısı Türklere ait bilinen ilk halı olarak kabul edilir. Halen Rusya’da St. Petersburg şehrinde bulunan Ermitaj Müzesi’nde sergilenmektedir (Diyarbakirli, 1942: 132-154). M.Ö. III-II, yüzyıllara tarihlenen halının bilim insanlarıncâ Asya Hunları tarafından dokunduğu kabul edilmektedir (Yetkin: 1991: 7). Halı, çiçek motifleri, geyik ve atlı süvari figürleri ile bezenmiştir ve Türk düğümü (Gördes düğümü) ile dokunmuştur. Pazırık halısının özellikleri ve dokunduğu dönem dikkate alındığında, Türklerin halıcılıkta ulaştıkları sanat seviyesi ve ne kadar köklü birikimleri olduğu anlaşılmaktadır.

VI. yüzyılda, Kök-Türkler döneminde halı ve kumaş dokumacılığı yaygın bir üretim alanıydı. Bu dönemde Göktürkler, Orta Asya’dan Karadeniz’e kadar uzanan geniş bir coğrafyada siyasi ve ekonomik olarak etkili olmuş aynı zamanda İpek Yolu’nun denetimini sağlamışlardır. İpek ticareti konusunda Bizanslılarla yapılan anlaşmayla (568), ipekli kumaşların Bizans üzerinden Avrupa’ya hatta İspanya’ya ulaştığı bilinmektedir (Aka, 193: 57-58). Bu bilgilerden Türkler’de halı üretiminin Orta Asya’da çok eski dönemlerden itibaren ticaretinin yapıldığı anlaşılmaktadır.

Orta Asya’da hüküm sürmüş Türk devletlerinde halı, aynı zamanda hükümdarlar tarafından taht örtüsü olarak da kullanılmıştır. Bu nedenle VII-VIII. yüzyıllarda da Türkistan, Buhara, Uygur ve Hazar bölgelerinde halı yaygın olarak dokunmuştur (Görgünay Kırzioğlu, 195: 39). Hükümdarların tahtında halının örtü olarak kullanılması Türklerde halı sanatına verilen özel değeri göstermektedir.

Anadolu coğrafyasında halı dokumacılığına dair bilgiler seyahatnamelerde de yer alır. XIV. yüzyıl başlarında Anadolu’yu gezen, İbn Batuta Aksaray hakkında;“ ... bu şehirde kendi adıyla anılan koyunun yünüyle halılar dokunur. Bu halıların hiç bir ülkede eşi benzeri yoktur. Bu nedenle halılar Suriye, Irak, Mısır, Hindistan, Çin ve Türk ülkelerine gönderilir” demektedir (Parmaksızoğlu, 1971: 23). Türkler Orta Asya’dan Anadolu’ya göç ederken kültürel birikimlerini de taşımışlar ve halı sanatını da yerleştikleri yeni yerlerinde icra etmeyi sürdürmüşlerdir.

Osmanlı Dönemi Anadolu Türk Halıları

Osmanlı’nın 16. Yüzyıl başlarında Kahire ve Tebriz’i topraklarına katması ile diğer sanat dallarında olduğu gibi halı sanatında da yeni bir döneme girildiği görülür. Fethettikleri ülkelerde karşılaştıkları halı sanatını kendi sanatları ile birleştirme imkanı bulmuşlardır. Böylece saray dışında dokunan Klasik Anadolu Halıları yanında 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı Saray

Halıları denilen ve saray tarafından yönlendirilen yeni bir üretim hamlesi başlar. Halılarda teknik ve kompozisyon bakımından farklı bir üslup dikkati çeker (Aslanapa, 1987: 108). Osmanlılar sanat anlayışları ile yeni egemenliği altına giren ülkelerin sanat anlayışlarını sentezleyerek kendine has kültürün oluşmasını sağlamışlardır.

Türk halı sanatının en parlak dönemi, 16. ve 17. yüzyılda ortaya çıkan Uşak halıları ile Osmanlı saray halıları olmak üzere iki grupta toplanmaktadır. Bu dönem ürünlerinden Madalyonlu ve Yıldızlı Uşak halıları, dönemin karakteristik örnekleri olarak öne çıkar. 16. yüzyıl başlarından itibaren hızla gelişerek klasik formunu alan Madalyonlu Uşak halıları yalnızca Osmanlı coğrafyasında değil ayrıca Avrupa pazarlarında da yer edinmiş ve ihraç edilmiştir (Yetkin: 1991: 87). Osmanlı İmparatorluğunun güçlenmesi ve zenginleşmesi ile birlikte saray merkezli olarak üretimlerin kontrol edilmesi ve yönlendirilmesi halıda yeni bir sanat anlayışı dönemine girildiğini göstermektedir.

Osmanlı Sarayı'na bağlı olarak üretilen halılara ilişkin en eski yazılı bilgilere, Topkapı Sarayı Arşivi, Başbakanlık Arşivi ve İstanbul Belediyesi Arşivi'ndeki belgelerden ulaşılmaktadır. Bu belgelere göre; İstanbul'da saray merkezli teşkilatın kurularak halı dokunduğunu ve saray teşkilatında sanatkar cemaatleri (Ehl-i Hiref) arasında halı dokuyanlar cemaatinin (Cemaat-i Kalice Bafan-ı Hassa) bulunduğu anlaşılmaktadır (Çetintürk, 1968: 716). Sanat üretimlerinin saray içinde ayrı bir teşkilat kurularak yapılmaya başlanması diğer sanat dallarında olduğu gibi halı sanatında da köklü birikimlerin oluşmasına ve bir disiplin içerisinde merkezden kontrol edilerek yönlendirildiğini göstermektedir.

Saraya bağlı Ehl-i Hiref sanatkarları, Osmanlı sanatının üsluplarının belirlenmesi ve yönlendirilmesinde etkin bir örgüt olmuştur. Bu sanatkarlar örgütü, saray kapıkulu mensuplarından olduğu gibi, çarşıda çeşitli sanat kollarında seçkinleşmiş ustaların saray hizmetine alınmasıyla da oluşturulmuştur. (İnalçık, 2008: 46). Saray üslubunun belirlenmesi ile çini, kitap süsleme, taş ve ahşap işçiliği, tezhip, kumaş ve halı desenlerinde ortak uygulamalar yapıldığı görülür.

Türk halıcılığının klasik gelişiminin yanında teknik ve desen açısından tamamen farklı özellikler taşıyan Osmanlı Saray halıları, 16. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmıştır. Bu dönemde Osmanlı sanatında görülen natüralist eğilimler doğrultusunda lale, sümbül, karanfil ve nar çiçekleri gibi bitkisel motiflerle yeni bir üslup geliştirilmiştir. Oldukça ince dokunan ve zengin desen kompozisyonuna sahip bu halılarda, motifler arasındaki zarif geçişleri sağlamak amacıyla klasik Gördes düğümü yerine İran Sine düğümü tercih edilmiştir. Yün ve pamuk ipliklerle sık düğümlenerek oluşturulan bu halılar, kadifemsi bir yumuşaklıkta dokuya sahiptir. Saray halıcılığı, 18. yüzyıla kadar önemini sürdürmüş, ardından 19. yüzyıl sonlarına kadar Türk halı sanatında gelişim devam etmiştir. 1844 yılında Abdülmecit'in Hereke'de kurdurduğu kumaş tezgahlarına, 1891 yılında II. Abdülhamit 100 halı tezgahı daha ekleterek Hereke'de halıcılığı başlatmıştır (Aslanapa, 1997: 24). Saray tarafından kurulan atölyelerde sarayın ihtiyacı olan sanat ürünlerinde uygulanacak desenler de bu işte uzman desinatörler tarafından oluşturulmuştur. "1891'de Viyana'daki Osmanlı Sergisi, Türk halılarının sistematik araştırılmasına ve ticaretinin gelişmesine neden olmuştur. Viyana sergisini, 1910 Münih, 1914 Budapeşte sergileri takip etmiştir" (Uğurlu, 2021: 354).

Osmanlı'nın Son Dönemi Özel Üretim Grubu Kumkapı Halıları

Türklerde halı, asırlar boyu gelişim ve değişim içinde üretildiği dönemin sosyokültürel anlayış ve estetik değerlerini yansıtan maddi kültür unsurları olmuştur. Orta Asya'dan Anadolu topraklarına taşınan kültürel birikimler içinde halı sanatı da gelişerek üretimlerini kesintisiz sürdürmüştür. Anadolu'da Selçuklu, Anadolu Beylikleri ve Osmanlı İmparatorluğu dönemlerini içeren tarihsel süreçte de halı sanatının dönem dönem değişimler göstererek geliştiği görülür. Bu üretim gruplarından birisi de Osmanlı'nın son döneminde özel teşebbüs tarafından İstanbul Kumkapı semtinde üretilen ve Kumkapı halıları olarak adlandırılan halılardır. Motiflerin belirli düzende yerleştirilmeleri kompozisyonlarının oluşturulmasını sağlar. Geleneksel alışkanlık ve adetlere ek olarak dokumacının bakış ve yaklaşımına göre halıların kompozisyonları dokumacının dokuma deneyimi ve yaratıcılığına göre değişmektedir. Halıdaki motifler, toplumun kültürel birikimini hatırlaması, tekrar ederek devam ettirilmesini sağlamaktadır" (Uğurlu ve Uğurlu, 2024: 224).

19. yüzyıl ortalarından itibaren, Sivas ve Kayseri'de ipek halılar üretildiği bilinmektedir. Bu özel teşebbüs üretimleri tüccarların atölyelerinde yapılmaktaydı. İstanbul sarayları için ortaya çıkan

halı ihtiyacını karşılamak için Saray tarafından İstanbul Feshane semtinde kurulan halı atölyesine bu yörelerden halı dokuyucusu ve usta getirtildiği bilinmektedir. Çoğunluğu Ermeni asıllı ustalar ve dokuyucular Kumkapı semtine yerleştirilmiş ve orada bulunan Kumkapı atölyelerinde Osmanlı hanedanı için ipek halılar dokutulmuştur (Önder, 2017: 24-25). Halı ustaları bir taraftan saray için üretimler yaparken diğer taraftan Kumkapı semtindeki atölyelerde özel üretimlerini sürdürmüşlerdir.

Hereke Halı Fabrikası'nda üretim, fabrikanın baş desinatörünün teşvikiyle başlar ve ilk örneklerinde 16. ve 17. yüzyıl İran halıları ve Osmanlı saray halılarının kompozisyonlarına yer verilmiştir. Bununla birlikte, Bursa, Kayseri, Sivas, Erzincan gibi illere ait geleneksel halı motifleri modernize edilerek kullanılmıştır. Zamanla, bu stilistik çeşitlilik içerisinde “Kumkapı Stili” olarak adlandırılabilir kendine özgü bir tasarım anlayışı gelişmeye başlamıştır (Farrow ve Harrow, 1993: 11). Kumkapı'da üretilmeye başlayan halılar saray merkezli Hereke halı fabrikasında üretilen halı kompozisyonlarını ve Anadolu'da üretilen geleneksel modelleri modernize ederek kullanmışlardır. Zamanla İran halı sanatından da etkilenecek kendi stillerini yaratmışlardır.

Kumkapı halılarının çoğunluğu, Kayseri'nin Bünyan ilçesinden gelen gayrimüslim ustalar tarafından dokunmuştur. Bu ustaların isimleri yaygın olarak halıların bir köşesine attıkları imzalar aracılığıyla günümüze ulaşmıştır (Çokay, 2015: 89-90). Kumkapı halılarının ilk ve en tanınmış temsilcileri arasında, “Şişman Agop” olarak da bilinen, Hagop Kapucıyan ve Zareh Penyanin yer alır. Bu öncü isimlerin yanı sıra, Garabet Apelyan, Tosunyan Avedis Tamışçıyan, Mehmet Özçevik ve Yalova'daki atölyesinde Kumkapı stilinde üretime devam eden Avak Şirinoğlu, bu geleneğin temsilcileri arasında bulunmaktadır (Önder, 2015: 106-112).

Farrow ve Harrow'un birlikte kaleme aldıkları eserde, “Oriental Carpets as An Investment” adlı kitabın yazarı Solomon Franses'in babasının “Kanata” adlı bir ustadan söz ettiği belirtilmektedir. Kanata'yı tanıyan ve onun geçmişi ile çalışmaları hakkında bilgi sahibi olan David Franses'in aktardığına göre, bu usta padişah tarafından İran'dan İstanbul'a getirilmiş ve kendisinden mesleğini genç kuşaklara öğretmesi istenmiştir. Kanata'nın halıları, yüksek kaliteye sahip olmasıyla tanınmış; zemin ve bordürlerinde sekiz ile dokuz renk kullanılarak metal iplikle rölyef etkili desene sahip halılar dokumuştur. Aynı zamanda halıların değerini ve estetik niteliğini artırmak amacıyla değerli taşlar ve inciler de kullanılmıştır. Hayatına dair detaylı bilgi olmayan ustanın 1875-1880 yılları arasında Kumkapı'da özgün bir halı ekolü oluşturarak üretim yaptığı düşünülmektedir (Harrow and Farrow, 1993:65).

Kanata'dan sonra Kumkapı halılarının ilk ustalarından olan Zareh Penyanin, II. Abdülhamit döneminde saray teşkilatında desinatör olarak çalışmış, bu sayede de Topkapı'da bulunan klasik dönem halı örneklerini yakından inceleme imkanı bulmuştur. Ustaların gözlemlerinin yanı sıra, halı dokumacılığında büyük gelişme kaydeden Hereke fabrikası desinatörünün desteği ve Hereke halı fabrikasının tecrübesi ile üretime başlayan ustalar, ipeği Bursa'dan, altın ve gümüş metal ipleri Fransa'dan temin etmiş ve renklendirmede bitkilerden yararlanmışlardır (Farrow ve Harrow, 1993: 11). Bu gelişmeler Kumkapı halı ustalarının Osmanlı halı sanatındaki son dönem gelişmelerine paralel hareket ettiklerini göstermektedir.

Kumkapı halı ustası Avak Şirinoğlu Zareh Penyanin'in vefatı sonrası halı dokuma malzemelerini alarak dokumasını yarım bıraktığı Kumkapı halısını tamamlamış ve böylece Kumkapı stilini öğrenerek aynı tarzda ipek halı üretmiştir. (URL 1)

Kumkapı halılarının Osmanlı İmparatorluğu'nda iç karışıklıkların yaşandığı, dünya savaşının başladığı ve devamında İmparatorluğun yıkılarak Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması gibi birçok önemli olay ve değişikliğin olduğu yıllarda üretilmesi az bilinmesine neden olmuştur. Ayrıca üretimde çalışan gayrimüslimlerin ülkeyi terk etmeleri ve halıların çoğunun yabancı koleksiyonerler tarafından satın alınması ve bir kısmının müzelerde bulunması az bilinmesindeki nedenlerdendir (Karaman, 2024: 1691).



Resim.1. Göbekli merkezli klasik motifli modernize halı örneği.

Kaynak: Özel koleksiyon.

Avrupa ve Amerika’da müze ve koleksiyonlarda örnekleri bulunan Kumkapı Halılarının en önemli özelliği Osmanlı saray halılarının parlak dönemi olan 16. yüzyıl halılarına olan benzerliğidir. Kumkapı halılarından günümüze yaklaşık 200 adet örnek ulaşabilmiştir (Şahin, 2017: 11).

Kumkapı halılarının 32 tanesini satın alıp düzenlediği sergi ve katalogla tanıtan Lucien Arkas en kapsamlı koleksiyona sahiptir. Ayrıca koleksiyoner Keşisyan ailesinin de 15 adet Kumkapı halısına sahip olduğu belirtilmektedir (Karaman, 2024: 1693). Diğer taraftan yurt dışındaki müzelerde ve koleksiyonerlerde Kumkapı halılarının olduğu ve bu halıların zaman zaman müzayedeye çıkarılarak el değiştirdiği bilinmektedir.

Kumkapı Halılarının Desen Kompozisyonu Ve Teknik Özellikleri

Kumkapı halıları, Topkapı Sarayı Müzesi’nde bulunan “Topkapı Halılarının desen ve dokuma tekniklerinin incelenerek yeniden uygulanmasıyla üretilmiştir. Safevi Dönemi’de (1501-1772) İran’da dokunmuş olan bu halılar, ilk olarak Yavuz Sultan Selim döneminde savaş ganimeti olarak saray hazinesine getirilmiştir. Daha sonraki yıllarda da İran şahları tarafından Osmanlı sultanlarına halılar hediye olarak gönderilmiştir. Bugün Topkapı Müzesi’nde bulunan otuz beş adet Safevi Dönemi’ne ait gümüş ve altın işlemeli ipek halının geçmişte elli beş adet olduğu, ancak 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı sırasında çıkan karmaşa ve buhran döneminde yirmi tanesinin kapalı çarşı esnafının eline geçtiği ve bu yolla batıdaki koleksiyonlara intikal ettiği düşünülmektedir. Bu halılar dönemin halı ustaları ve tüccarları tarafından yakından inceleme imkanı bulmuş, İstanbul ve çevresinde gelişen ipek halı imalatında yeni bir sayfa açılmıştır (Önder, 2017: 25).

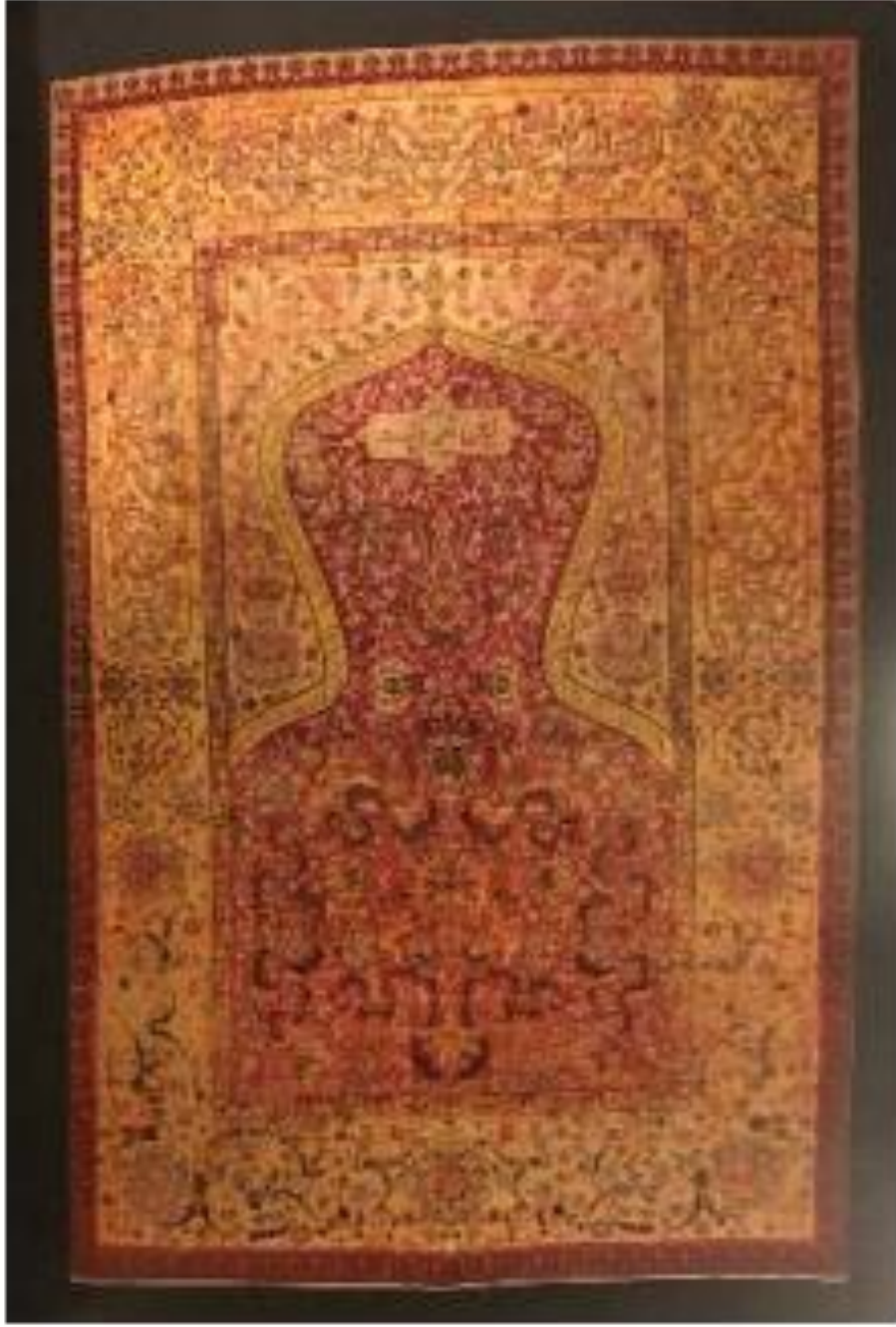
Kumkapı halıları, teknik olarak Gördes (Türk) düğümü ile dokunmuş olup, kompozisyon olarak sonsuz tekrar düzeninde orta halıları ve seccadeler olmak üzere iki grupta üretilmişlerdir. Seccade türünde olanlar çeşitli mihrap formları sergilerler. Desen özellikleri bakımından bu halılarda İran ve Osmanlı olmak üzere iki tarzın etkisi görülür. İran etkisinde olanların orta kompozisyonlarında Hatayi tezyinatı arasına natüralist tarzda hayvan figürleri işlenmiştir. Klasik dönem Osmanlı saray sanatı ekolü tesiri altında olanlarda ise “Saz Yolu Üslubu” egemendir. Bunun bir sebebi Kumkapı halı tasarımcılarının dönemlerine göre daha eski halıları örnek almaları ve küçük değişikliklerle klasik örneklerin türevi tasarımlar oluşturmayı tercih etmeleridir (Çokay, 2017: 18).



Resim. 2. Agop Kapucuyan'ın natüralist tarzda hayvan figürlü Kumkapı halısı.

Kaynak: Arkas Koleksiyonu.

Kumkapı halılarında Sine (İran) düğümü yerine Gördes (Türk- çift düğüm) tekniğinin kullanılması bir taraftan halının dayanıklılığını artırırken diğer taraftan motiflerin daha net bir şekilde dokunmasını sağlamıştır. Kompozisyon olarak seccade türünde dokunan halılarda çeşitli mihrap formlarının kullanıldığı ve ayetlerle zenginleştirildiği görülür. Zareh Penyamin tarafından tasarlanan “sultan başı” stili mihrap formunu seccade türü halılarında uyguladığı görülür. (Resim.3) Halılarda bitkisel bezemelerin yanında ustaların çok çeşitli ve renkte bitkisel desen ve çiçeklerin yanında doğada var olan hayvanlar filler ve av sahneleri ile mitolojik hayvan figürlerinin bir arada tasvir edildiği görülür. (Resim.5) Bazı Kumkapı halıları tamamen çiçek, hançer yaprakları, tomurcuk dallarla bezenmiştir. (Resim.6) Bir çok halıda madalyon kompozisyonlu, vahşi hayvan, çiçek ve bitkisel bezemelidir. (Resim.7)



Resim 3. Zareh Penyamin'e ait, 'sultan başı' mihrap formu seccade halısı.
Kaynak: Arkas Koleksiyonu.



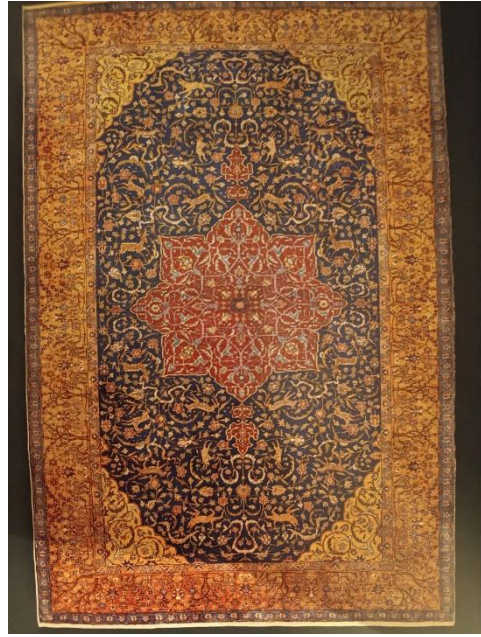
Resim.4-Zareh Penyamin-Avak Şirinoğlu
Arkas Koleksiyonu



Resim.5- Agop Kapuciyan Kumkapı halısı
Arkas Koleksiyonu



Resim.6- Çiçek, yaprak, dal ve bitkisel motifli
Kumkapı halısı
Arkas Koleksiyonu



Resim.7-Madalyonlu, çiçek, ağaç, ceylan ve leopar
bezemeli Kumkapı halısı - Agop Kapuciyan
Arkas Koleksiyonu

Kumkapı halılarında, süsleme özellikleri bakımından Osmanlı saray halılarında görülen bezeme anlayışının izleri yaygın biçimde görülmektedir. Bu halılarda bitkisel süsleme unsurları önemli bir yer tutmakta; uzun ömrü simgeleyen selvi ağaçları, yeniden doğuşu ifade eden çiçek açmış ağaçlar, çeşitli kuş türleri, ceylan ve geyik zarif gibi hayvan figürlerinin yanı sıra güç ve kudreti temsil eden aslan ve leopar gibi vahşi hayvan figürlerine de yer verilmektedir. Bitkisel motifler arasında ise lale, sümbül, karanfil, hatayi motifleri ve hançer yaprakları dikkat çeken unsurlar arasında yer almaktadır (Aslanapa ve Fazlıoğlu, 2006: 17-18).

Desen ve teknik bakımından üst kalitede özelliklere sahip Kumkapı halılarında altın ve gümüş kılıbdan ipliğin kullanılması ve bu alanlarda kilim dokumada kullanılan “sumak” dokuma tekniğinin uygulanmış olması önemli bir özelliktir. Ancak geleneksel halı dokumalarında, düğümlü halı ile sumak dokuma tekniğinin birlikte kullanıldığı örnekler mevcut değildir (Arslan, 2018: 698). Kilim dokumada kullanılan sumak tekniğinin halıda düğüm tekniği ile birlikte uygulanması Kumkapı halılarını diğer halı gruplarından ayıran diğer özelliklerdendir.

Kumkapı halılarında rumi, hatayi, penç, yaprak, bulut ve çiçek dallarından oluşan motifler ve içinden çiçek motifleri taşan bereket boynuzu motiflerinin yanı sıra çokça yılan, kaplan, leopar, geyik, tavus kuşu, kuş, leylek, ceylan, fil, at, at üstünde insan figürleri, aslan, üzerinde insan taşıyan fil figürleri, ejderha gibi mitolojik hayvan tasvirleri, kanatlı melek tasvirleri ve çeşitli av sahnelerinin tasvir edildiği motifler ve kompozisyonlar da kullanılmıştır (Arslan, 2018: 697). Kumkapı halılarında kullanılan desen, figür, tasvir ve motif çeşitliliği Osmanlı’nın son döneminde ulaşılan üstün sanat ve estetik düzeyi göstermektedir.

Sonuç

Kumkapı halıları, Osmanlı’nın son dönem sanat ve estetik anlayışını yansıtan maddi kültür değerleridir. 19. yüzyılın sonlarından itibaren İstanbul’un Kumkapı semtinde Ermeni ustalar tarafından dokunan bu halılar, ipek, altın ve gümüş ipliklerle işlenmiş detaylı desenleriyle Osmanlı saraylarının yüksek sanat zevkini yansıtmıştır. Diğer taraftan İran tarzından da etkilenmiştir. Hem teknik üstünlükleri hem de sanatsal zenginlikleriyle bu halılar, Osmanlı kültürünün dünya çapında tanınmasına katkı sağlamıştır. Özellikle Arkas Koleksiyonu, bu kültürel mirasın korunması ve tanıtılması açısından önemli bir rol üstlenmiş; Kumkapı halılarının tarihsel ve sanatsal değerini uluslararası platformlarda görünür kılmayı sağlamıştır.

Kumkapı halıları, Türk kültürel mirasının korunması ve gelecek nesillere aktarılması açısından büyük bir öneme sahiptir. Günümüzde bu halılar, sadece estetik birer sanat eseri olarak değil, aynı zamanda Türk tarihinin bir dönemine ışık tutan kültürel zenginliklerdir. Osmanlı’nın son dönem yüksek sanat anlayışını yansıtan Kumkapı halılarının özel koleksiyonlar yanında Kültür ve Turizm Bakanlığı eliyle ihalelerden satın alınarak müzelerde sergilenmesi ulusal ve uluslararası boyutta daha çok tanınmasına ve ilgi görmesine neden olacaktır.

Kaynaklar

- ASLANAPA, O. (1987). Türk Halı Sanatı. *Erdem*, 3(7), 99–110.
- ASLANAPA, O. (1997). Türk Halı Sanatının Tarihi Gelişmesi. *Ariş Dergisi*, (111), 120–126.
- ASLANAPA, O., & Fazlıoğlu, A. (2006). *Düğümün Son Halkası: Saray Halıları*. TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı.
- AKA, İ. (1993). *İpek Yolu Üzerinde İran*. In Unesco İpek Yolları Deniz Araştırmaları Gezisi Konferansları (30 Ekim 1990, İzmir). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ARSLAN, S. (2018). Kumkapı Halılarında Desen ve Teknik Özellikler. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(46), 695–700. <https://doi.org/10.7816/idil-07-46-08>
- ÇETİNTÜRK, B. (1968). İstanbul’da 16. Asır sonuna kadar Hassa Halı Sanatkârları. *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, 715–731.
- ÇOKAY, M. Ö. (2015). XX. yüzyılda Kumkapı halıları. In M. Unustası (Ed.), *Arkas Koleksiyonunda Osmanlı Halı Sanatı, 1834–1930* (pp. 89–90). Mas Matbaacılık.
- ÇOKAY, M. Ö. (2017). Kumkapı halılarının tarihçesi. *Arkas Koleksiyonu’nda Kumkapı Halıları* (pp. 18–23).
- DENİZ, B. (2005). Anadolu-Türk halı sanatının kaynakları. *Sanat Tarihi Dergisi*, 14(1), 79–103.
- DİYARBEKİRLİ, N. (1942). *Hun Sanatı*. İstanbul.
- FARROW, F. G., & HARROW, L. (1993). *Hagop Kapoudjian: The first and greatest master of Kumkapi school*. Scorpion Publishing Ltd.
- GÖRGÜNAY KIRZIOĞLU, N. (1995). *Altaylardan Tuna Boyuna Türk Dünyasında Ortak Motifler*. Ankara.

- İNALCIK, H. (2008). *Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- KARAMAN, Ş. (2024). Kumkapı Halılarının Kökeni Üzerine bir Değerlendirme ve Yeni Örnekler. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 17(47), 1690–1715.
- ÖNDER, A. (2015). Feshane, Hereke ve Kumkapı halılarının tarihçesi. M. Unustası (Ed.), *Arkas Koleksiyonunda Osmanlı Halı Sanatı, 1834–1930* (pp. 106–112). Mas Matbaacılık.
- ÖNDER, A. (2017). Kumkapı halılarının tarihçesi. *Arkas Koleksiyonu'nda Kumkapı Halıları* (pp. 24–29).
- PARMAKSIZOĞLU, İ. (1971). *İbn Batuta Seyahatnamesi'nden Seçmeler*. Kültür Bakanlığı.
- ŞAHİN, S. (2017). *Arkas Koleksiyonu'nda Kumkapı Halıları*. Arkadaş Matbaacılık.
- UĞURLU, A., & UĞURLU, S. S. (2022). Anadolu Köy Halılarında Motif ve Kompozisyon Çözümlemeleri. *Arış Dergisi* (20-21), 208-226. <https://doi.org/10.32704/akmbaris.2022.171>
- UĞURLU, S. S. (2021). Literatürde Olmayan Bir Tabloda Ming Halısı ve Ming Halıları. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi* (6), 329-357. <https://doi.org/10.46372/arts.954106>
- YETKİN, Ş. (1991). *Türk Halı Sanatı* (2. bs.). Ankara.
- ANADOLU AJANSI. (2021). *Kumkapı Halıları Sergisi Açıldı*. <https://www.aa.com.tr/tr/pg/foto-galeri/kumkapi-halilari-sergisi-acildi> (Erişim Tarihi: 13 Mayıs 2025)

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 14.05.2025

Kabul / Accepted: 13.06.2025

Araştırma Makalesi / Research Article

DOI: 10.55666/folklor.1699259

ARTHUR MILLER'İN CADİ KAZANI ADLI OYUNUNU KORKU VE KONFORMİZM KAVRAMLARI BAĞLAMINDA OKUMA*

Birgül YEŞİLOĞLU GÜLER**

Öz

Dramatik bir metin incelenirken metin yazarının hayat hikâyesi ile metnin yazıldığı dönemin sosyal, kültürel, siyasal ve ekonomik yapısının bilinmesi de önem arz etmektedir. İnsan aklının ve bilincinin ürünü olan bir tiyatro metninin yazarın iç dünyasıyla birlikte yazıldığı dönemin evrenini de yansıttığını söylememiz mümkündür. Çünkü yazarın iç dünyasını toplumsal normlardan bağımsız olarak düşünmemiz pek mümkün değildir. Bu nedenle bir tiyatro metninin yazarın psikolojik iç dünyası ile yazıldığı dönemin sosyolojik, kültürel ve siyasal yapısıyla bağlantılı olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda Arthur Miller'in 1952 yılında yazdığı Cadı Kazanı oyununu hem yazarın kültürel yapısını hem de yaşadığı dönemin politik ve sosyolojik özelliklerini yansıtmaları açısından örneklendirmek mümkündür. Cadı Kazanı oyununda Amerikalı senatör McCarthy'nin başını çektiği 1950'li yıllarda yaşanan komünist düşmanlığının eleştirisi yapılmaktadır. McCarthy dönemini komünist olarak tanıyan akademisyen, sanatçı ve aydınların adeta bir cadı avı yöntemiyle ve hukuk dışı uygulamalarla cezalandırıldığı bir dönem olarak değerlendirmek mümkündür. Miller, McCarthy döneminde siyaset ve hukuk koalisyonu ile yaşanan haksızlıkları, hukuksuzlukları ve cezalandırmaları özgürlük ve denge ilişkisi bağlamında değerlendirirken McCarthy döneminin eleştirisini 3 yüzyıl önceki geçmiş bir zamana dönerek din kurumu ve mahkemeler üzerinden yapmaktadır. Cadı Kazanı oyunu 17. yüzyılda din kurumu ile hukuk mahkemelerinin yaptığı zalimliği ve adaletsizliği sahneye aktarırken hem McCarthy dönemine hem de tarihin tekrerrüne gönderme yapmaktadır. Miller, insanların akla ve mantığa uygun olmayan olaylara karşı sessiz kaldığını, çoğunluğa uyum sağladığını ve akılcı davranan masum insanların ise cezalandırıldığına dikkat çekerken, McCarthy dönemine yaptığı gönderme ile benzer durumların her yüzyılda yaşanabileceğine vurgu yapmaktadır. İdeolojisi din ve muhafazakârlık olan Cadı Kazanı oyununun ana eksenini ve yaşanan çatışmaların kaynağını hak, adalet, hukuk, ötekileştirme, dışlama, cezalandırma, korku duygusu ve konformizm kavramları oluşturmaktadır. Korku duygusunun tarih boyunca insanları kontrol etmek, otoritenin isteklerine boyun eğdirmek, tutum ve davranışlarını belirlemek için görünmez bir ikna aracı kullanıldığı tartışılmaz bir olgudur. Korku duygusu gerçeklik kadar düşsellikle de yakından ilgili olduğundan insanın bilinç dünyasını etkileyebilmektedir. Bu makalede korkunun insan duyguları üzerindeki en önemli etkisi olan konformizm kavramı merkeze alınarak Cadı Kazanı oyununun incelenmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dramatik metin, Arthur Miller, Cadı Kazanı, korku, konformizm.

* Bu çalışma, yazarın Suskunluk Sarmalı Bağlamında Tiyatro Metinlerinde Susma Eylemi adlı doktora tezinden üretilmiştir.

** Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Antalya Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı Öğretim Üyesi, Antalya-Türkiye, birgulyesiloglu@akdeniz.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-0350-2634.

READING ARTHUR MILLER'S PLAY THE CRUCIBLE IN THE CONTEXT OF FEAR AND CONFORMISM

Abstract

When examining a dramatic text, it is also important to know the life story of the author and the social, cultural, political and economic structure of the period in which the text was written. It is possible to say that a theater text, which is a product of the human mind and consciousness, reflects the universe of the period in which it was written along with the inner world of the author. Because it is not possible to think of the inner world of the author independently of social norms. Therefore, it is possible to say that a theater text is connected to the psychological inner world of the author and the sociological, cultural and political structure of the period in which it was written. In this context, it is possible to exemplify the play *The Crucible* written by Arthur Miller in 1952 in terms of reflecting both the cultural structure of the author and the political and sociological characteristics of the period in which he lived. The play *The Crucible* criticizes the hostility towards communists in the 1950s led by American Senator McCarthy. It is possible to evaluate the McCarthy period as a period in which academics, artists and intellectuals known as communists were punished with a witch hunt method and illegal practice Miller evaluates the injustices, unlawfulness and punishments experienced during the McCarthy period thanks to the coalition of politics and law in the context of the relationship between freedom and balance, while he criticizes the McCarthy period by going back to a time 3 centuries ago and using the institution of religion and law. The play *The Crucible of the Witches*, while transferring the cruelty and injustice committed by the institution of religion and the courts of law in the 17th century, refers to both the McCarthy period and the repetition of history. While Miller draws attention to the fact that people remain silent against events that do not comply with reason and logic, conform to the majority, and innocent people who act rationally are punished, he emphasizes that similar situations can occur in every century with his reference to the McCarthy era. The main axis of the game *Witch's Crucible*, whose ideology is religion and conservatism, and the source of the conflicts are the concepts of rights, justice, law, alienation, exclusion, punishment, the feeling of fear, and conformism. It is an indisputable fact that the feeling of fear has been used as an invisible persuasion tool throughout history to control people, make them submit to the wishes of the authority, and determine their attitudes and behavior. Since the feeling of fear is closely related to reality as well as fantasy, it can affect the world of consciousness of the person. This article aims to examine the game *Witch's Crucible* by focusing on the concept of conformism, which is the most important effect of fear on human emotion.

Keywords: Dramatic text, Arthur Miller, witchcraft, horror, conformism.

Giriş

Toplumsal bir varlık olan insan sevgi ve ait olma ihtiyacı nedeniyle toplumla birlikte yaşayarak toplumsallaşmak mecburiyetindedir. Bir varlık olarak tek başına yaşaması mümkün olmayan insan için toplumsallaşmak insani bir gereksinimdir (Gökdağ, 2011: 92). “Toplum normlarının insan tarafından benimsenmesi” (Alkan ve Ergil, 1980: 5) olan toplumsallaşma sürecinde insan gereksinimlerini giderirken bir yandan da özgürlüğünden ödün vermektedir. Marks’ın ifade ettiği üzere toplumsallaşma süreci insanın toplumsal doğasını şekillendirirken bireysel doğasına ket vurmaktadır. Toplum içinde dikkatli ve daha özenli davranılmasının nedeni toplumsallaşmanın özümsemesinden kaynaklanmaktadır. Toplumsal kurallar insana belirli standartlara göre davranması gerektiğini sürekli hatırlattığından toplumsal normlarla insan arasında karşılıklı bir onaylama yaşanmaktadır.

Davranışların temelini biyolojik ve cinsel güdülere bağlayan Freud’un ardından devam eden çalışmalarda insan davranışlarında çevrenin ve kültürel değerlerin etkili olduğu tartışılmış ve insan davranışlarının kaynağındaki güdülerin üstünlük, yalnızlık ve güçlülük olduğu değerlendirilmiştir (İnceoğlu, 2010: 120). “Yalnızlık duygusu; toplumsal ilişkilerimizin önem verdiğimiz bir yanının eksik olması durumunda hissedilen öznel rahatsızlıktır. Yalnızlık, duygusal ve toplumsal yalnızlık olarak da ayrılmaktadır. Duygusal yalnızlık, bağlanılan bir yakının yokluğu nedeniyle yaşanmaktadır. Toplumsal yalnızlık ise toplumla kaynaşma, bütünleşme, bir gruba ait olma duygusu eksik olduğunda yaşanır” (Gökdağ, 2011: 91). Yalnızlık duygusu kişiye özel bir duygu olmakla birlikte genel olarak korku duygusunun da bir sebebi olarak karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Yalnız kalma duygusuna kapılan bir insanın yaşadığı korku nedeniyle konformizmi tercih ederek toplumsal normlara uygun tutum ve davranış sergilemesini beklenen bir sonuç olarak görebiliriz. Bu yönüyle korku duygusunun toplumsal normlara uyum sağlanması için kullanılan bir silah olarak değerlendirilmesi mümkündür.

Duhm’un (1996) belirttiği üzere insan korku duygusunu çocukluk döneminde tanımaktadır. Korku duygusu çocuğa itaat etmeyi ve otoriteye boyun eğmeyi öğretmek için çocuğu kurallara uymaya dolayısıyla konformizme yöneltmektedir. Korku duygusu önce ailede daha sonra çevrenin etkisiyle çocuğun iç dünyasına yerleşmektedir. Yargılamalar, bakışlar, emirler ve düşünce yapısı ile korkuyu öğrenen çocuk aile ve çevrenin isteklerine itaat edilmesi gerektiğini davranışlarıyla göstermeye başlamaktadır. Emir ve yasaklara göre kendini iç dünyasında yargılamaya başlar. Zamanla aile otoritesinin belirlediği normları içselleştirerek kendi vicdanını oluşturur. Üst ben olarak adlandırılan vicdanın ailenin kurallarından ve otoritesinden ayrı oluştuğunu düşünmek mümkün değildir. Yasak olan davranışları yapmadığında ceza almayacağını öğrenen çocuk maalesef ki toplumun ürettiği bir nesne haline dönüşmektedir. Çocuğun aile ve çevre etkisiyle oluşturduğu vicdan, çocuğun yaşı ilerledikçe iç dünyasında kendini sürekli denetleyen bir bekçiye dönüşmektedir. Üst ben çocuğun tüm bireyselliğinin ve özerkliğinin oluşmasını engelleyerek çevreye göre kişilik oluşturma sürecini başlatmaktadır. Ceza almaktan çekinen ve korkan çocuk korku duygusunu aşabilmek için önce anne ve babanın daha sonra çevresinin istediği gibi davranmaya başlamaktadır (Duhm, 1996: 28). Korku insanın bilincinde yer etmeye başladığında insan gerilim yaşamakla birlikte sürekli devam eden bir korku evrenine yönelmektedir (Camus, 2010: 33). İnsanın iç dünyasında yaşadığı korku duygusundan kurtulmak için ailesinin ve çevresinin isteklerini yerine getirmeyi tercih etmesi toplumsal normların üst bende özümsemediğini kanıtlamaktadır. Bu özümsemenin neticesinde toplumsal bir istek olmasa dahi insan koşullanmakta ve toplum normlarına göre davranmayı tercih eder hale gelmektedir. Doğal ve normal olan davranışın toplumsal normlara uygun davranılması olduğu kanıksanmaktadır. Bir başka deyişle çevreden öğrenilmiş bilgilerle oluşan iç denetim mekanizması insanın üst beninde kendini sürekli kontrol eden bir bekçi yaratmaktadır. Bu iç denetimin yaşattığı ruhsal gerginlikler de insanın bilinçaltını doldurmasına neden olmaktadır (Duhm, 1996: 27-31).

Korku, tehlikeli bir olgunun fiziksel veya düşsel olarak zihinde tanınmasıyla oluşmaktadır. Tehdit olarak ortaya çıkan nesne, uyaran veya zihinsel tasarımla karşılaşan insan başlıca üç davranış biçimi göstermektedir. Güç kullanarak tehdidi etkisiz hale getirir, inanılır gelmeyen tehditten kaçmaya çalışır ya da konformizmi tercih ederek tehdide boyun eğer. Tehdit ortaya çıktığında ilk

olarak insan zihni düşsel bir tanımlama yapmaktadır. Uyarandan gelen tehdit hissedildiği anda yalnızlık duygusu ile yüzleşen insan kaygı ve korku yaşamaktadır. Bu noktada kaygı ile korku arasında farklılık olduğunu belirtmek gerekmektedir; “korku, tehlikenin varlığını ve tanınmasını gerektirirken kaygı, bizzat ve özellikle bilinmeyen tehlikenin olasılığından ve beklentisinden doğmaktadır” (Mannoni, 1992: 9-37). Çevresel etkenler nedeniyle yaşanan duygunun kaygıdan ziyade korku olduğunu söylemek mümkündür. İnsanın yaşadığı korku duygusundan uzaklaşmasının en kolay yolu ise tehdide uyum sağlamasıdır. Bir tehdit nedeniyle korku yaşayan insan; “yargıda veya bir usavurumda bulanamaz. Fikirleri bulanık ve düzensizdir” (Mannoni, 1992: 11).

Üretim ilişkileri ve sınıf sistemi bağlamında korku kavramını ele alırsak, kapitalist sistemde üretim araçlarına sahip egemen sınıfın egemenliğini devam ettirmek için oluşturduğu ortamın korku doğurduğunu söyleyebiliriz. Duhm’a (1996) göre kapitalizm üretim ilişkilerini düzenlemek için insanlara zor kullanmaktadır. Üretilen metaların insanları denetim altında tutması ise korku yaratmaktadır. Kapitalist sistemin üretim ilişkileri sürecinde yarattığı en önemli korku başarı ve rekabet odaklı işleyiş nedeniyle iş kaybetme korkusudur (Duhm, 1996: 73-84). Kapitalist sistemde korku duygusunun otoritenin egemenlik isteğinden kaynaklandığını ve korku duygusunu üreten ilişkilerin içinde bir otorite mücadelesi olduğunu söylemek mümkündür.

Bir tehdit karşısında konformizmi tercih eden insandan beklenen en olası davranış biçimi susmasıdır. Tehdit nedeniyle ortaya çıkan korku duygusundan susarak kurtulmaya çalışması insanın psikolojik ve sosyopsikolojik yapısından kaynaklanmaktadır. Susma, kişisel bir davranış biçimi olmakla birlikte insanların toplumla kurduğu iletişim şekli olarak kabul edilmektedir. “Sosyal iletişimde kesinti, aralık, sessizlik ve suskunluk da iletişimi anlatmaktadır” (Erdoğan, 2011: 152). Susma eyleminin iletişim ilişkileri içindeki anlamını Camus (1994) şöyle ifade etmektedir; “susmak, hiçbir şeyi yargılamıyor, hiçbir şey istemiyor sanılmasına yol açmak, kimi durumlarda da gerçekten hiçbir şey istememektedir” (Camus, 1994: 21). İnsanların karakter özellikleri bir kenara bırakıldığında konuşma ve susma eyleminin çevreye karşı gösterilen tepki veya tepkisizliğin bir ifadesi olduğunu söylemek mümkündür. Susma veya konuşma insanın çevresiyle olan ilişkisinde bireysel tavrını ortaya koymaktadır. İktidar bağlamında değerlendirdiğimizde susmanın kabul etmek, konuşmanın ise reddetmek veya direnme göstergesi olduğunu söyleyebiliriz. Korku, konformizm ve susma dizgesinde bir kişiyi fiziksel ve zihinsel zorlamayla bir şey yapmaya veya yapmamaya yönlendiren fiilen yaşanan durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Susmayı pasif saldırganlık olarak değerlendirmekte mümkündür. Çünkü psikolojik bir davranış biçimi olarak küsmeyi alışkanlık haline getiren bir insan susmayı tepki olarak kullanabilmektedir. Edilgen olmayan çatışmalar kimi zaman pasif saldırganlığa dönüşebilmektedir. Dolayısıyla çatışmalarda bir tarafın susarak çatıştığı kişiyi öfkeliendirmesi kişisel bir özellik olarak kullanılabilir (Dökmen, 2006: 48). Susma eylemi, çevreden gelen uyarının yarattığı korku nedeniyle oluşmakta ve insanın iç dünyasında yaşadığı çatışma neticesinde ortaya çıkmaktadır. Toplumsallaşmak zorunda olan insan, çevrenin etkisiyle oluşan tehditlere tepki vermeden önce iç dünyasında olmuş olan, olmakta olan ve olacak olan olguları gözden geçirmekte ve mevcut konforunun bozulacağı kaygısıyla tutum ve davranış belirlemektedir.

İnsanın susması iktidar ve iktidar ilişkileri özelinde ele alındığında karşımıza ideolojik örüntüler çıkmaktadır. Zamanın ruhuna ve iktidarın söylemine paralel olarak oluşan ideolojilerin susmanın kaynağını oluşturduğunu söylemek mümkündür. Güçlü olan azınlığın güçsüz olan çoğunluğu tahakküm altına alması ideoloji sayesinde mümkün olmaktadır. Dolayısıyla iktidarın kontrolü altında olan insanlar iktidar sahiplerine karşı güçsüz durumda olduklarından itaat etmeyi ve susmayı tercih etmektedir. Clastres (1991) iktidara sahip olanların söylemi de belirlemesini meşru söz kavramı ile açıklamaktadır. “İktidardaki kişi, yalnızca konuşan kişi değildir, meşru söz yetkisinin de biricik kaynağıdır. Meşru söz kısır da olsa, zayıf da olsa etkilidir, çünkü emir niteliğindedir ve emredene itaat edilmesini bekler” (Clastres, 1991: 124). Söylem sahibi olmak ve söylemi üretmek bir otoritenin görünürlüğünü ifade ederken, sessiz kalmanın ise güçsüzlüğün yansıması olduğunu düşünebiliriz. Bu noktada otorite ile itaat edenler arasındaki güç veya güçsüzlük dengesini baskı kavramı ile değerlendirdiğimiz altını çizmemiz gerekmektedir. Hobbes (2007) insanın doğasını açıklarken öncelikli olarak kendini kabul ettirme, şöhret sahibi olma, zenginlik ve güvenlik gibi ihtiyaçlardan bahsetmektedir. Hobbes’un değerlendirmesine bağlı olarak susma eylemine yönelen insanın öncelikli kaygısının bireysel menfaatlerini korumaya yönelik olduğunu söyleyebiliriz.

Sosyal etki biçimlerinden biri olan uyma davranışı konformite olarak tanımlanmaktadır (Kayaoğlu, 2013: 186). Sosyal etkiye bağlı olarak gelişen konformite davranışı Milgram'ın sosyal itaat etme, Sherif'in sosyal normların etkililiği, Asch'in gruba uyma deneyleri ile araştırılmıştır. Burada konformite kavramını açıklamak için Asch'in deneyi ele alınacaktır. Asch'in deneyinde fiziksel olarak biri kısa diğerleri aynı uzunlukta olan çöpleri kullanmıştır. Fiziksel gerçekliği açık seçik ortada olan deneyde denekler fiziksel gerçeği görmelerine rağmen gruba uyma davranışı göstermiştir. Deneye dâhil olan katılımcılar kısa çöpe uzun, uzun çöpe kısa cevabı verirken tercih hakkı sona bırakılan denekler katılımcıların fiziksel gerçekliğe aykırı olan tercihlerini onaylamıştır. Deneyin sonucunda deneklere ödül vaat edilmemiş olması bireysel çıkarı ortadan kaldırdığından fiziksel gerçekliğe rağmen deneklerin %35'inin gruba uyma davranışı göstermesi konformiteyi kanıtlamaktadır (Kağıtçıbaşı, 1988: 56-57). Asch'in çubuk deneyi bireysel düşüncenin sanıldığı gibi özgür olmadığını ve çevresel düşünceye bağlı olarak değişebileceğini ortaya çıkarmaktadır. Buradaki konformitenin ana nedeninin gruptan farklı düşünmenin insanda yaratacağı hor görülme, küçük düşürülme ve ayıplanma olduğunu söylemek mümkündür. Deney, insanın iç dünyasında yaşadığı çatışmalar sonucunda fiziksel gerçekliğe rağmen bireysel düşüncesini çevresel tepkiye göre değiştirebileceğini göstermesi açısından önem kazanmaktadır. Yukarıda yaptığımız açıklamalara bağlı olarak insanın tutum ve davranış belirlerken çevresinden etkilenmesi kuramsal bir bilgi olduğundan makalede veri toplama aracı olarak araştırma probleminin kapsamlı incelenmesine imkân sağlayan nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Literatür taraması araştırmanın teorik çerçevesini belirlemek ve detaylandırmak amacıyla yapılmıştır. Veri toplamak için makalenin evreniyle ilgili kitap, akademik tez, internet kaynakları, hakemli ve diğer dergiler taranmıştır.

İnsanın Doğası

İnsan doğası, insan ne için yaşar? Sorusunun bir nevi tartışması olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsallaşma mecburiyetinde olan insanın toplumsal normlardan etkilenmemesi mümkün değildir. Dolayısıyla insan doğası kavramı toplum sözleşmesi bağlamında tartışılmalıdır. Çünkü toplumu bir arada tutabilmenin ilk düşünsel kaynağı toplumsal normların insanları bir arada tutabileceği ve bu sayede toplumun sürekliliğinin sağlanabileceği görüşüdür. Tarihsel bir olgu olarak ele aldığımızda insan doğasının kendini değiştiren bir özelliğe sahip olduğunu değerlendirmek mümkündür. Locke, (2013) insan doğasıyla toplumsal normların ilişkisine dikkat çekmektedir. İnsanların içinde var olan ahlaksal kurallar toplumsal normları oluşturmaktadır. İnsanın doğası yazılı olanlar kadar yazılı olmayan ahlaksal kuralları da kabul etmeye yatkın olduğundan, Locke ahlaksal normların insanlar üzerinde etkili olduğunu savunmaktadır. Rousseau (2006) toplumun birlikteliğini ve devletin devamlılığını önemserken insan doğasını şefkat, özgürlük ve yalnızlık kavramlarıyla açıklamaktadır. Rousseau her ne kadar özgürlüğü insan doğasının bir özelliği olarak görse de Toplum Sözleşmesi eserinde insanın özgür olan otantik özünün toplumsal normlarla, yasalarla, sansürle denetim altına alınarak yozlaştığının da altını çizmektedir. İnsanın özgürlük gibi öncelikli bir değerinin toplumun devamı için yozlaştırılması gerektiğini savunan Rousseau, toplumsal normların insanın bireysel doğasından daha öncelikli olduğunu düşünmektedir (Rousseau, 2006: 122-123). Hobbes, (2007) Leviathan da insan doğası kavramından bahsetmekte ve insan doğasını bireysellikte eş görmektedir. Hobbes insan doğasını güvenlik, zenginlik, şöhret ve kendini topluma kabul ettirme gibi isteklerle ilişkilendirmektedir. İnsan, hayatını olabilecek en iyi koşullarda yaşamayı isterken doğasında var olan ölüm korkusu nedeniyle öncelikli olarak kişisel güvenliğine önem vermektedir. Güvenli yaşama koşullarını sağlayacak ve toplumsal yaşamı düzenleyecek tek kurum devlet olduğundan Hobbes (2007) devleti ön plana çıkarmaktadır. Hobbes, devlet ile insan arasındaki ilişkiyi belirli hakların devri olarak şöyle açıklamaktadır; “herkes herkese, senin de hakkını ona bırakman ve onu bütün eylemlerinde aynı şekilde yetkili kılmam şartıyla, kendimi yönetme hakkımı bu kişiye veya bu heyete bırakıyorum” (Hobbes, 2007). Nietzsche (2011) Hobbes'un insan insanın kurdudur saptamasını önemsemekte ve bu düşüncenin toplumsal bir sözleşme sayesinde toplumun sürdürülebilir olmasını sağladığını ifade etmektedir. Nietzsche, toplumsal sözleşme ile insanların bir arada yaşama isteklerinin temelinde güvenli bir ortamda yaşama talebi olduğuna işaret etmektedir (Nietzsche, 2011: 57). Hegel de (1991) insan doğasını şahsi istek ve arzuların biçimlendirdiğini, insanın kendisiyle ilgili veya ilgili olduğuna inandığı nesneler ve değerler için mücadele ettiğini ifade etmektedir. Hegel'e göre insan doğası rahat, huzurlu yaşam ve mutlu olmakla yakından ilişkilidir (Hegel, 1991: 123).

İnsan doğası kavramı öncelikle bir öze, çevresel etkilerin ve tarihsel süreçlerin önemsenmediği insan karakterine atıf yapmaktadır. Bu ifade de toplumsal etkilerden arındırılmış salt bireye odaklanılmaktadır. Yaşanan tarihsel süreçler, zamana ve mekâna bağılı olarak ele alındığında insan doğasının toplumsal normların etkisiyle değişken bir öz olduğuna gönderme yapılmaktadır (Geras, 2002: 23). Geras, (2002) insan doğası kavramının genel anlamda kullanımını karakter kavramıyla özdeş düşünmektedir. İnsan doğasını; insanın özüne hâkim olması, özüyle uyum içinde bulunması, düşünce, tutum ve davranışlarında tutarlı olması, çevresel faktörlerden etkilenmemesi gerektiği gibi özellikler bütünü olarak ele almak mümkündür. Kant, insan doğasının dogmatik olmadığına dikkat çekmektedir. İnsan doğasının kaynağı Kant'a (1999) göre bireysel haz veya acı duygusudur. İnsan doğasını belirleyen duygu arzu etmektir. İnsanın arzu etmek veya istediği bir olguya ulaşma isteğini sadece toplumsallaşma sağlayabilmektedir. İnsanın istek ve ihtiyaçlarını yine toplumsal normların belirleyeceğini belirten Kant, insanın toplumsal ve bireysel doğasının birbirinden farklı olduğunu ancak birbirinden ayrılamayacağını düşünmektedir. Nitekim Kant'ın vardığı nokta insan doğasının sınırını ahlaksal normların belirlediğidir (Kant, 1999). İnsan toplumsallaştığı süreçte bireysel doğasından uzaklaşmakta ve toplumsal normlara uygun tutum ve davranış belirlemektedir.

İnsan doğası kavramı insanın özünü ifade ederken insanın toplumsal doğası ise toplum içinde insanın belirlediği tutum ve davranışları ifade etmektedir. Sosyal etki deneylerinde de ulaşılan sonuca göre insan toplum içerisinde bireysel doğasından vazgeçerek toplumsal doğasına uygun düşünmekte ve davranış belirlemektedir. Honer ve Hunt (1990) insan doğasının değiştiremeyeceğini ancak kontrol altında tutulabileceğine dikkat çekmektedir. Bunun nedeni ahlaksal normların insan doğasını kontrol altında tutmasıdır (Honer ve Hunt, 1990: 811). İhtiyaçlar sıralaması teorisine göre insan; kendini gerçekleştirme, güvende olma, sevgi, ait olma, saygınlık ve bedensel ihtiyaçlarını gidermek için toplum içinde yaşamak zorundadır. Ancak bu toplumsallaşma ihtiyacı insan için bir paradoksa dönüşmektedir. Dolayısıyla toplumsallaşma süreci insanın bireysel doğasını feda etmesine neden olmaktadır. Neumann'a (1998) göre Maslow'un sıraladığı ihtiyaçlar sıralaması teorisi insanın toplumsal doğasından kaynaklanmaktadır. Güvenlik, sevgi, ait olma, kendini gerçekleştirme, saygınlık vb. gereksinimleri sağlanmadığında insan toplumdan dışlanmaktan korkmaktadır (Neumann, 1988: 67).

İnsanın toplum içinde bireysel doğasından ödün vererek toplumun normlarına uygun davranış göstermesi kitle psikolojisi alanında yapılan araştırmalarla açıklanmıştır. Sosyokültürel, ekonomik ve sınıfsal farklılıklara rağmen insanlar akla aykırı olsa da kitle içerisinde kitlenin özelliklerine uygun davranarak kitleye uyum sağlamaktadır (Le Bon, 1997; Freud, 2006). Kitle psikolojisi alanındaki çalışmalar insanın toplum normlarına uygun davranış göstermesinin altında yatan baskının toplumdan dışlanma korkusu olduğunu göstermektedir. Neumann'ın ortaya koyduğu suskunluk sarmalı teorisi insanın yaşadığı toplumdan dışlanma korkusunun pratikte de mümkün olduğunu kanıtlamıştır. Kuram, toplumun devamlılığı için ortak uzlaşma sağlanan söylem ve davranışlara uymayan bireylerin toplumdan dışlanma korkusu yaşadığını ve bu korkudan kurtulmak için toplum normlarına uygun davrandığını açıklamaktadır (Neumann, 1988). Marks, ideolojisine bağılı olarak insanın toplumsal doğasının üretim ilişkileri sürecinde belirlendiğini savunmaktadır (Geras, 2002: 48). Adorno ve Marcuse da üretim araçlarına sahip olan ve üretim ilişkilerini belirleyen egemen sınıfın kültür endüstrisi sayesinde insanın toplumsal doğasını belirlediğine dikkat çekmektedir. Kültür endüstrisi kavramı üretim ilişkilerini yöneten sınıfın söylemede sahip olduğunu ve kendine uygun verili bir kültürel yapıyı ürettiğini ifade etmektedir (Adorno, 2003; Marcuse, 1986). Fiziksel ihtiyaçlarını karşılamak zorunda olan insanlar emek güçlerini satarak üretim ilişkilerine katılmaktadır. Emek pazarı emekçinin toplumsal doğasını oluşturan bir sistem olarak işlemektedir. Touraine, (1994) modern yaşamın insan doğasını toplumsallaştırdığına vurgu yapmaktadır. 18. yüzyılın ortalarında İngiltere'de başlayan Sanayi Devrimi insanı toplumsal ve tarihsel bir varlık haline dönüştürmüştür. Bireyin bir varlık olmasından daha çok toplumun bir parçası olduğu fikri ağırlık kazanmış toplum organik bir yapı olarak görülmeye başlanmıştır (Touraine, 1994: 77). Marx'a (2011) göre kapitalist sistemde yaşanan üretim ilişkileri insanın toplumsal doğasını belirlerken insana özgü değerlerin yitirilmesine dolayısıyla insanın maddeleşmesine neden olmaktadır (Marx, 2011: 82). Toplum ile insan arasındaki ilişkiyi değerlendirdiğimizde, insan doğasının toplumsal ilişkiler tarafından belirlendiği tartışma götürmez bir gerçek olarak karşımıza çıkmakta ve insanın toplum normlarına neden uyum sağlaması gerektiği hakkında belirli veriler

sunmaktadır. Castoriadis'in (2001) belirttiği üzere toplumsal normlar insan doğasını düzenleyerek birbirine benzeyen bireyler üretilmesini sağlamaktadır. Buradaki amaç toplumun devamlılığının sağlanmasıdır (Castoriadis, 2001). İnsanın kendi doğasından uzaklaşarak toplumsal normlara göre tutum ve davranış belirlediği dikkate alındığında insanın kendi ruhundan ve doğasından uzaklaştığını söylemek mümkündür.

Giriş ve İnsan Doğası başlıkları altında ele alınan korku, konformite, susma, konuşma, insan doğası ve insanın toplumsal doğası kavramları korku ile konformizm bağlamında incelenecek olan Cadı Kazanı oyunundaki karakter ve kişileştirmelerin davranışlarında sıklıkla görüldüğünden kuramsal olarak bilgilendirme yapılmıştır. Toplumsallaşma sürecinde oluşan toplumsal doğa kavramı nedeniyle insanın topluma uyum sağlamak için rasyonel davranış göstermediği hatta diğer insanların zarar göreceğini bile düşünmeden tutum ve davranış belirleyeceğini göstermektedir. Bu bilgilendirmelerle Cadı Kazanı oyunu bir kasabada yaşayan insanların ekseriyetinin baskı ve korku ile akılcı düşünme yetilerini kaybederek konformist davranış göstermeleri ekseninden değerlendirilecektir. Bununla birlikte toplumun insanın tutum ve davranışları üzerinde ne derece etkili olduğu hatta insanın toplumsal doğasının masum insanların idam edilmesine katkı sağlayacak kadar kötücül bir yapıya sahip olup olamayacağı tartışılacaktır.

Yazarın Hayatı ve Yaşadığı Dönemin Siyasal Yapısı

Arthur Miller, New York'ta 17 Ekim 1915'te doğmuştur. Yahudi bir ailenin oğludur. Michigan Üniversitesi'nde gazetecilik okurken oyun yazmaya başlamıştır. 1934 ile 1938 yılları arasında edebiyat ve İngiliz dili okumuştur. Michigan Daily Gazetesi'nde redaktörlük yapmıştır. No Villain adlı yazdığı ilk oyun tanınmasını sağlamış ve gazetecilikten edebiyata yönelmiştir. 1937 yılında yazdığı Honors At Dawn adlı oyunla Avery Hopwood Ödülü'nü kazanmıştır. 1938'de mezun olup New York'a dönmüştür. Bu yıllarda sosyalist eğilimi olduğu bilinmektedir. 1947 yılında toplum eleştirisi yaptığı Hepsi Oğlumdu adlı oyunuyla Broadway'de başarı sağladı. Tony, New York Drama Eleştirmenleri ve Pulitzer ödülleri kazandı (Delevi ve Almaleh, 2013; Mitrani, 2014).

Sosyalist fikirleri ve oyunlarındaki toplumsal eleştirileri dönemin yükselen değeri olan komünist düşmanlığını savunanların tepkisini çekmiştir. Eski bir senatör olan McCarthy'nin liderliğini yaptığı komite sosyalist düşmanlığını propaganda aracı olarak kullanarak kamuoyunu etkilemiştir. Miller'in de aralarında olduğu birçok akademisyen, sanatçı ve aydın sosyalist olmakla suçlanmış ve komite tarafından soruşturulmuştur. Komite tarafından sosyalistlere yardım etmekle suçlanan Miller ifade vermeyi kabul etmediğinden bir yıl hapis ve para cezasına mahkûm edilmiştir (Delevi ve Almaleh, 2013; Mitrani, 2014). Cadı Kazanı adlı oyunu 1952 yılında Broadway'de sahnelenmiştir (Borges, 2013, 19). İkinci evliliğini 1956 yılında Marilyn Monroe ile yapan Miller 1965 yılında Uluslararası PEN Derneği'nin başkanı olmuştur. Kariyeri boyunca oyun, sinema ve roman yazarlığı yapan ve çok sayıda ödül alan Miller 2005 yılında hayatını kaybetmiştir (Delevi ve Almaleh, 2013; Mitrani, 2014).

Başkan Roosevelt'in ABD'nin dünyanın en güçlü ülkesi olması gerektiği düşüncesi 1900'lü yılların başından itibaren ABD'nin dış politikada emperyalist bir yönelime sahip olmasına sebep olmuştur. Avrupa ile ABD'nin arasındaki ekonomik bağ yayılmacı politikanın ana kaynağını oluşturmuştur. ABD, I. Dünya Savaşı'nda savaşın bir tarafı olmasa da Avrupa'nın daralan ekonomisi nedeniyle etkilenmiştir. 1929 yılında ABD'de yaşanan ve tüm dünyayı etkileyen ekonomik bunalım Amerika'nın Avrupa'ya ve tüm dünyaya bağımlı olduğunu göstermiştir (Sümer, 2008: 126-127). 1929 yılında New York Borsası'nın çökmesi ABD'yle birlikte dünyadaki diğer ülkelerin ekonomilerini de etkilemiştir. Ekonomik bunalım nedeniyle hizmet, mal ve talep fiyatları düşmüş ticareti yapılan mal miktarları azalmıştır (Duman, 2011).

II. Dünya Savaşı sonrasında ABD'nin dünyaya hâkim bir ülke olacağı düşüncesi kuvvetlenmeye başlamıştır. Çünkü Dünya Savaşı'nda Avrupa'ya askeri ve ekonomik yardım eden ABD hem iç hem de dış siyasette önemli bir zafer elde etmiştir (Sümer, 2008: 128). II. Dünya Savaşı'ndan sonra ABD ve SSCB'nin tarafları olduğu iki kutuplu dünyada ideolojik olarak bir soğuk savaş dönemi başlamıştır. SSCB'nin sosyalist, ABD'nin kapitalist yayılmacı politikaları her iki devletin genel ideolojisini oluşturmuştur. 1960'lı yıllardan sonra da ABD'nin parasının tüm dünyada konvertibl olması ABD ekonomisinin dünya devletlerinin ekonomilerine bağımlı olmasını

sağlamıştır. Bu gelişmelerin neticesinde askeri, güvenlik ve ekonomik kaynaklı sebepler ABD'nin dünyayı kontrol etmesi gerekliliğinin önünü açmıştır. ABD'nin dünyaya yayılan emperyalist politikasının yansımasını McCarthy döneminde yaşanan olaylarda görmek mümkündür. ABD'nin özgürlükler ülkesi olduğu söylemini yanılsama olarak değerlendiren Ceaser (2003) ABD'nin politikalarını “grotesk, müstehcen, canavarca, gülünç, aşağılayıcı, küçültücü, öldürücü, soysuzlaştırıcı, yozlaştırıcı ve köksüzleştirici olarak kabul edilen ne varsa, hepsinin sembolü” (Ceaser, 2003: 3) olarak değerlendirmektedir. II. Dünya Savaşı sonrası oluşan sosyalist ve kapitalist ideolojilerin mücadelesi Miller'in Cadı Kazanı oyununu yazmasının kaynağını oluşturmuştur. SSCB'ye karşı ABD öncülüğünde dünyaya yayılan anti sosyalizm propagandası ABD'nin iç politikasında da etkili olmuştur. Eski senatör McCarthy'nin başını çektiği sosyalist düşmanlığı ABD'de etkili olmuştur. Joseph McCarthy ve onun gibi düşünen FBI Başkanı J. Edgar Hoover ve gazeteci Jack Anderson'ın sosyalizme olan nefretleri nedeniyle sosyalist kimliği ile tanınan akademisyen, aydın ve sanatçılar sosyalist olmakla itham edilmişlerdir. Bu dönemde suçlanan ve hedef gösterilenlerin kariyeri zarar görmüş, işsiz kalmış ve intihar edenler olmuştur (Avar, 2009: 25-30). Dönemin ideolojisini; sosyalistlere yapılan baskı, işsiz bırakma, dışlama, korku merkezli cadı avı olarak değerlendirmek mümkündür. Eisenhower'ın başkanlığı döneminde McCarthy'nin yargılanarak cezalandırılması cadı kazanı dönemini sonlandırmıştır. Ancak bu dönemin sona ermesi sosyalistlere yine huzur getirmemiştir. Komünizm karşıtlığı nedeniyle sosyalist düşünceye yakın olanların cezalandırıldığı dönem McCarthy dönemi olarak adlandırılmıştır. Miller Salem Kasabası'nda 1692 yılında geçen Cadı Kazanı oyununda McCarthy döneminin hukuksuzluklarını ve cadı avını ele almıştır. Şeytanla iş birliği yaptığı gerekçesiyle suçlanan ve iftiraya uğrayan insanların idama kadar varan yaşadıkları akıl almaz süreci McCarthy dönemini eleştirmektedir.

McCarthy dönemi sosyalist düşünceye sahip olanlara karşı yaşatılan korku, baskı ve yıldırımların yoğun olarak uygulandığı bir dönemdir. Miller de bu dönemde sorgulanmış ve mahkûm olmuştur. Cadı Kazanı oyununda da oyunun yazıldığı dönemde yaşanan hukuksuzlukları, baskıları, iftiraları, yıldırımları, korkuyu ve konformizmi görmek mümkündür. Cadı Kazanı oyununu korku ve konformizm bağlamında değerlendirmemizin amacı McCarthy döneminde yaşananlarla en yakın bağın korku ve konformizm kavramlarıyla kurulabileceği düşüncesidir. Çünkü otoriteden farklı düşünen insanları otoriter normlara uygun düşünür hale getirmenin en kolay yolu korku duygusunu yaygın hale getirmektir. Korku duygusu sadece insanları etkilemekle kalmayıp toplumun geneline yayıldığında bir iklim haline dönüşmektedir. Makalenin korku başlığı altında açıklandığı üzere korku duygusuna kapılan insanların çok fazla tercihi kalmamaktadır. Ya korkuya boyun eğilmeyip mücadele edilecek ya da korkuya boğun eğip konformizm tercih edilecektir.

17. yüzyılda yaşanan cadı avını konu alan Cadı Kazanı oyunu özgürlük ile toplum düzeni arasındaki ölçüye dikkat çekmektedir. “İşlediği bir günah için üzerine saldırılan bir adama acıyabiliriz, aynı şey bir gün kendi başımıza da gelebilir, o zaman bize de acırlar. Ama hiçbir baskı olmaksızın da toplumsal bir yaşam kurulamaz. Düzenle özgürlük arasında bir denge bulmak zorundayız” (Miller, 2011: 16). Miller'in altını çizdiği gibi toplum normlarıyla özgürlük kavramı arasındaki ölçü insanların huzuru ve mutluluğu için olması gereken bir uyumdur. Uyumun sağlanamaması ise insanlar için felakete dönüşmektedir. Hem Cadı Kazanı oyununda hem de McCarthy döneminde otoriteye uyum sağlamak olarak karşımıza çıkan konformist tavır oyunun olay örgüsünde kendini göstermektedir. İdam edilmekten kurtulmak için suçsuz olduğu halde suçu kabul eden karakterler ile McCarthy döneminde ceza almamak için sosyalistleri ihbar eden, muhbirlik yapan, iftira atanlar arasında benzer bir durum bulunmaktadır. Avar, (2009) McCarthy döneminde yaşanan soruşturmaları komünist olduğundan şüphe duyulan insanların damgalanması olarak görmektedir. Komünist damgasından kurtulmak için 10 komünisti ihbar etmek gerekiyordu. Elia Kazan da bu dönemde birçok kişinin ismini vermeyi tercih edenlerden biridir. Birçok masum insan intihar etmiş, aileler dağılmış, işini kaybedenler olmuş, hatta birçok kişi de ABD'yi terk etmiştir (Avar, 2009: 29). Miller'in bir diğer eleştirisi de McCarthy döneminin yaşandığı tarihle oyunun geçtiği tarih arasındaki zamansal kırılmadır. Çünkü Cadı Kazanı oyununda 17. yüzyılda yaşanan cadı avı, zulüm ve hukuksuzluklar 20. yüzyılda McCarthy önderliğinde tekrar yaşanmıştır.

Cadı Kazanı oyunundaki mahkeme sahnesinin benzeri McCarthy döneminde yaşanmıştır. Ethel ve Julius Rosenberg'in yargılanması hakkında bilgilendirme yapılması dönemin politik

ruhunun oyunu ne derece etkilediğini göstermesi açısından önemlidir. 8 Mart 1951 tarihinde başlayan yargılama 19 Haziran 1953 tarihinde Ethel ve Julius Rosenberg'in idam edilmeleriyle sona ermiştir. Çift Sovyetler Birliği'ne atom bombasının sırlarını sattıkları gerekçesiyle yargılanmıştır. Somut bir delil bulunamamasına rağmen elektrikli sandalyeyle idam edilmişlerdir. Dava hukuksal olmaktan ziyade siyasi bir dava olarak ilerlemiş muhaliflerin ve sosyalistlerin gözlerini korkutmak amacıyla kullanılmıştır (Walkovsky, 2004: 10-13; Scott, 1979: 71-72) Walkovsky (2004) davanın hukuksuz olduğunu ve dönemin siyasi ruhuna uygun olarak yürütüldüğünü belirtmektedir. Ethel ve Julius Rosenberg somut bir delil olmamasına rağmen idam edilmişlerdir. Walkovsky'e göre Washington tarafından yönlendirilen davanın hâkimi hukuktan uzaklaşarak siyasi karar vermiştir (Walkovsky, 2004: 11). McCarthy döneminin düşünce yapısına göre yürütülen ve Ethel ve Julius Rosenberg çiftinin elektrikli sandalyede idam edilmesiyle neticelenen dava Cadı Kazanı oyunundaki Salem Mahkemeleri'nde benzer şekilde kurgulanmıştır.

Oyun Metninin Dramaturgi Çözümlemesi

Oyunun Mekânı

1. perde: Oyun Massachusetts'in Salem Köyü'nde geçmektedir. Yatak odası, sol tarafta küçük pencere. Günün ilk ışıkları demir parmaklıklardan odaya sızıyor. Yatağın sağ tarafında yanında bir şamdan. Oda da küçük bir dolap, bir iskemle ve küçük bir masa vardır. Sahnenin iç tarafında alt kata açılan bir kapı.

2. perde: Sağ tarafta bahçeye açılan kapı. Sol tarafta ocak ve üst kata uzanan bir merdiven bulunmaktadır.

3. perde: Kilisede rahip odası. Oda mahkemenin giriş kapısı olarak kullanılmaktadır. Duvarın üzerindeki iki pencereden içeriye güneş ışığı sızmaktadır. Duvarlar kütüklerden yapılmıştır. Sağ taraftaki iki kapıdan, mahkemenin yapıldığı bölüme girilir. Dışarı çıkışlar sol taraftaki diğer kapıdan yapılır. Sağda ve solda iki sıra vardır. Sahnenin ortasında uzun bir masa ve çok sayıda sandalye bulunmaktadır.

4. perde: Hapishanede geçmektedir. Oda karanlıktır. Demir parmaklıklı pencere ve demirden ağır bir kapı bulunmaktadır. Pencere parmaklıklarından odaya ay ışığı sızmaktadır.

Oyunun Zamanı: 1692 yılının Bahar mevsimi.

Oyun Karakterlerinin Biyolojik, Psikolojik ve Sosyolojik Özellikleri

Tablo 1. John Proctor karakterinin özellikleri

Biyolojik Özellikleri	35 yaşında (1)	İri yarı ve güçlü (2)			
Psikolojik Özellikleri	Karısını aldattığı için pişman (3)	Şiddete eğilimli (4)	Kilisenin dini kullandığını düşünüyor (5)	Açık sözlü (6)	Karısını seviyor (7)
Sosyolojik Özellikleri	Çiftçi (1)	Üç oğlu var (8)	Kiliseye gitmiyor (9)	İdama mahkûm edilmiş (10)	

(1) “Proctor, otuz beş yaşlarında bir çiftçiydi” (Miller, 2010: 24).

(2) “Bu iriyarı, kanlı canlı adam, kolay elde edilir takımından değildi” (Miller, 2010: 24).

(3) Abigail “Bir şey söyle, John. Bir tek tatlı söz.

Proctor Hayır, hayır, Abby. Kapandı o konu, bitti artık” (Miller, 2010: 26).

(4) Proctor “Dayak mı istiyor senin canın?” (Miller, 2010: 28).

Proctor “Kırbacı ye de bak şeytan nasıl çıkarmış ortaya” (Miller, 2010: 61).

Proctor “Karım benim yüzümden ölemez! Bağırsaklarını sökerim senin” (Miller, 2010: 81).

(5) Proctor “Son geldiğim vaazda o kadar maldan mülkten, borçtan harçtan söz ettiniz ki, kendimi müzayede salonunda sandım” (Miller, 2010: 34).

(6) Proctor “İçimden geleni söylemek hakkımdır, sanırım” (Miller, 2010: 34).

(7) Proctor “Karım, sevgili, iyi yürekli karım, olan bitenden sonra bu kızı kapı dışarı etti, sokağa attı. İşte içerlediği bu yalnızca, yediremediği bu kendine” (Miller, 2010: 107).

(8) Proctor “Evet, üç oğlum” (Miller, 2010: 67).

(9) Hale “Pazar günleri kiliseye pek gittiğiniz yok” (Miller, 2010: 66).

(10) Danforth “İtiraf etmeyenler asılacak. On ikisi asıldı. Bugün asılacak yedi kişinin de adlarını yaydık” (Miller, 2010: 125).

(10) Hale “Ne yapıp edin, kocanızı itiraf ettirin. Bırakın, yalan söylesin” (Miller, 2010: 128).

Tablo 2. Abigail Williams karakterinin özellikleri

Biyolojik Özellikleri	17 yaşında (1)	Çok güzel (1)		
Psikolojik Özellikleri	Büyü yapıyor (2)	Annesini ve babasını Kızılderililer gözlerinin önünde öldürmüş (3)	John Proctor’a âşıktır (4)	Yalan söyler, iftira atar ve her türlü hile yapar (5)
Sosyolojik Özellikleri	Babası ve annesi öldürülmüş (1)	Rahip Parris’in yeğeni (1)	Proctor’ların hizmetçisi olarak çalışmış (6)	

(1) “On yedi yaşlarındaki Abigail Williams içeri girer. Bu yetim kızın göz alıcı bir güzelliği vardır” (Miller, 2010: 13).

(2) Betty İçtin, içtin! Proctor’ın karısı ölsün diye içtin. Büyü yaptın Goody Proctor’a.

Abigail Sus bakayım sen! Sus” (Miller, 2010: 23).

(3) Abigail “Kızılderililer gözlerimin önünde ananın babamın başını ezdiler, ne kanlı şeyler görmüşüm ben gece yarıları. Öyle bir şey yaparım ki size, bir daha akşam olmasın diye dua edersiniz” (Miller, 2010: 24).

(4) Abigail “Ben, John Proctor’ı istiyorum, beni uykulardan uyandıran, gözümü açan John Proctor’ı” (Miller, 2010: 28).

(5) Abigail “Kanatlar! Açıyor kanatlarını! Mary, acı bana! Yapma Mary, yapma!

Hale Ben bir şey görmüyorum, Bay Danforth!

Danforth İtiraf edecek misin bu gücü nereden aldığını? Söyle, çabuk!

Abigail İniyor, incek aşağı! Yürüyor direğin üstüne” (Miller, 2010: 114).

(6) Proctor “Bu kız, benim evimde hizmetçiydi, bayım” (Miller, 2010: 107).

Oyunun Aksiyon Planı

John Proctor ile Abigail gizli bir aşk yaşamıştır.

Karısı Elizabeth’i seven John Proctor pişman olur ve Abigail ile ilişkisini bitirir.

Tekrar John Proctor’la olmak isteyen Abigail plan yapar.

Abigail, Elizabeth’in cadı olduğu söylentisini yayar.

Abigail’in söylentisine kasaba sakinlerinin ekseriyeti inanır.

Abigail John Proctor'la tekrar birlikte olmak için masum insanların cadılıkla suçlar.

Masum insanlar şeytana yardım ettikleri gerekçesiyle hapse atılır.

Cadı olduğunu kabul edenler bağışlanır, kabul etmeyenler idam edilir.

John Proctor suçu kabul etmez.

John Proctor'ın da arasında olduğu yirmi bir kişi suçsuz olmasına rağmen idam edilir.

Oyunun Konusu

Birinci perde; perde Rahip Parris'in oyunla ilgili bilgilendirmesiyle başlar. Birinci perdenin mekânı Betty'nin hasta olarak yattığı odadır. Tituba odaya girince aksiyon başlar. Abigail ve Susanna Walcott Betty'nin hastalığının şeytanla ilişkisi olduğunu söylemeleri Rahip Parris'i sinirlendirir. Abigail, Betty, Tituba ve diğer kızlar ormanda ateş yakarak büyü ritüeli yapmışlardır. Babasının gelmesiyle korkuya kapılan Betty baygınlık geçirmiştir. Betty'e cinlerin musallat olduğu söylentisi yayılır. Abigail amcası Rahip Parris ile Proctor'la olan gönül ilişkisi yüzünden tartışır. Abigail söylentinin iftira olduğu hakkında yalan söyler. Ann Putnam da konuşmayan kızı Ruth'a cin çarptığını düşünmektedir. Rahip Parris cin, şeytan ve cadı saçmalıklarına inanmadığından kızar ve odayı terk eder. Odaya John Proctor'ın girmesiyle Abigail ile aralarında geçmişte yaşadıkları ilişkiyle ilgili tartışma çıkar. Proctor ilişkiyi unutmak istese de Abigail ilişkinin devam etmesini istemektedir. Cadı söylentileri nedeniyle bu konuda uzman olduğu bilinen Rahip Hale kasabaya gelir ve genç kızların içine şeytan kaçtığını söyler. Şeytan çıkarma ayini düzenler. Söylenti olarak yayılan şeytan ve cadıların varlığına ekseriyet inanır.

İkinci perde; sahne Proctor'ların evinde geçmektedir. Soğuk bir kadın olan Elizabeth Proctor hamiledir. Evin hizmetçiliğini yapan Mary Warren bazı kadınların şeytanla iş birliği yaptığı için asılacaklarını söyler. Elizabeth Proctor, Abigail'in kendisine iftira atacağına inanmaktadır. Rahip Hale Proctor'ların evine gelerek kasabada yaşananlarla ilgili Elizabeth'le konuşur. Herrick valinin emriyle Proctor'ların evini aramaya gelir. Evde iğne batırılmış bez bir bebek bulunur. Bunun büyü yapmanın delili olduğu gerekçesiyle Elizabeth Proctor tutuklanır.

Üçüncü perde; büyü yapmakla suçlananların yargılandığı sahnedir. Elizabeth Proctor ve Giles büyü yaptıkları gerekçesiyle tutuklanmıştır. John Proctor, Elizabeth'in suçsuz olduğunu kanıtlamaya çalışmaktadır. Abigail cadılar ve cinlerin var olduğunu savunur. Mary Warren yalan söylediğini itiraf eder. Yargıç Danforth olaylara anlam veremediğinden şaşkındır. Bunu anlayan Abigail görünmeyen cinler ruhunu ele geçirmiş gibi diğer kızlarla birlikte mahkemede rol yapar. Proctor yaşadığı yasak ilişkiyi mahkemede açıklar. Elizabeth'i kıskandığı için Abigail'in iftira attığını söyler. Rahip Hale, Proctor'ın doğru söylediğini savunur. Mahkemeyi etkilemek için Abigail şeytanın ruhunu ele geçirdiği oyunu tekrar oynar, kızlar ona eşlik eder. Mary Warren korktuğu için gerçeği söylemez. Elizabeth ve John Proctor şeytanla iş birliği yaptıkları gerekçesiyle tutuklanır. Bunun yanlış bir karar olduğunu söyleyen Rahip Hale mahkemeden çıkar.

Dördüncü perde; Rahip Parris, Yargıç Danforth ve Rahip Hale'in konuşmasıyla başlar. Cadılık suçundan 12 kişi asılmış ve 7 kişi daha asılacaktır. Asılacaklardan biri John Proctor'dır. Zincire bağlanan Proctor mahzene hapsedilmiştir. İdam edileceği için üç aylık hamile olan Elizabeth'in John'u görmesine izin verilmiştir. Cadılara hizmet ettiğini mahkemede itiraf ederse John affedecektir. Elizabeth, John'un inandığını yapmasını istemektedir. John Proctor cadılık suçunu kabul etmez, idam edilir.

Oyunda Korku ve Konformizm İzleri

Metin odağı;

“Parris - Şeytanın ne işi var bunda? Sen git de ki ona, Beverly'den Rahip Hale'i çağırttım, o da gelip söyleyecek herhalde öyle bir şey olmayacağını. Ecinnileri bir yana bıraksın da ilaç bulsun. Olamaz burada söylediğin şeyler.

Susanna Walcott-Ama efendim, bana öyle tembih etti. Bunu söyle dedi.

Abigail - Köyde sakın bir şey söyleme, Susanna Walcott.

Parris - Doğru evine git ve sakın ecinniden falan söz edeyim deme.

Susanna Walcott- Peki efendim. Gider, dua ederim Betty için.

Abigail - Amca, bir cadı lafıdır tutmuş ortalığı. Bana sorarsanız, aşağı inin de kendiniz söyleyin böyle bir şey olmadığını. Konuşma odanız tıklım tıklım oldu” (Miller, 2010: 13-14).

Birkaç kız ile zenci bir kölenin ormanda büyü ayini yaptıkları söylentisi kasabada yayılmıştır. Ayin yapan grup ateş yakmış, dans etmiş ve tavuk kanı içmiştir. Söylentiye göre ayinden sonra şeytan ve cadılar kasabaya gelmiştir. Söylenti gün geçtikçe güçlenince kasaba sakinleri görmedikleri bir olguya inanmayı tercih etmiştir. Söylentinin kaynağı kasaba sakinlerini cadı ve şeytanın varlığıyla korkutan Abigail ve din adamlarıdır. Tanrının gücünü ve kutsallığını içeriğinde taşıyan din kurumu toplumsal normları belirleyen kurumların arasında bulunmaktadır. Bu yönü ile din kurumu insanın tutum ve davranış belirlemede etkin bir rol üstlenmektedir. İnsan ve din kurumu arasındaki en önemli ilişki din kurumunun insanın özgürlüğünün ve özerkliğinin sınırlarını belirlemesidir. Toplumsal normları şekillendirmesi dolayısıyla din kurumunun insanın düşünce, tutum ve davranışlarını yönlendirme yetisine sahip olduğunu hatta insanın karşısında bir otorite görevini yerine getirdiğini söylemek mümkündür (Castoriadis, 2001: 78-80). Oyunun tamamıyla birlikte metin bağlantı odağı değerlendirildiğinde dinsel motif ve simgelerin bir olgunun içine dâhil olduğunda insanın tutum ve davranışlarını rasyonel olmaktan uzaklaştırdığı görülmektedir. Kasabada çıkan söylenti toplumu kontrol etme işlevi gören din kurumuna ait simgelerle kuvvetlendirildiğinde etkisini daha çok arttırmakta ve insanların olgulara daha kolay inanmasını sağlamaktadır. İnsanlık tarihi boyunca insanları ve toplumu kontrol altında tutmak için kullanılan din kurumunun kullandığı kavram korkudur. Oyunda korkunun kaynağı olarak karşımıza cadı ve şeytan kurmacası çıkmaktadır. Söylenti sayesinde cadı ve şeytanın var olduğu konusunda sağlanan uzlaşma cadı ve şeytanın varlığına karşı çıkan bireyleri cezalandırmakla tehdit etmektedir. Cezalandırma kavramı da merkezine korku duygusunu alan bir olgu olmakla birlikte insanları konformizme yöneltmektedir. Konformite çoğunluğun dillendirdiği güçlü bir düşünceye karşı tavır almaktansa kolaycılığa kaçarak ekseriyete uyum sağlamak olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal normlara uygun davranmayan bireylerin toplumdan dışlanacağı düşüncesi aslında toplumsal normların tehdidini göstermektedir. İnsanın Doğası başlığında açıklandığı üzere toplumun insanı dışlamakla tehdit etmesi insanda korku duygusunu yaratmaktadır. Korku duygusu da insanın inanmadığı bir düşünceye ya da büyü gibi bir olguya boyun eğmesine sebep olmaktadır. Cadı Kazanı oyununda şeytan ve cadı söylentisi bir din adamı tarafından dillendirildiğinde kasaba sakinlerinin ekseriyeti tarafından kabul edilir bir gerçeklik haline gelmektedir. Din kurumunun gücünün ve etkisinin boyutunu göstermekle birlikte ürettiği korku duygusunu da gözler önüne sermektedir. Kasabada insanları akılcı düşünmekten ve sağduyulu davranmaktan uzaklaştıran en önemli otoritenin din kurumu olduğunu söylemek mümkündür. Bir rahip sayesinde din kurumunun gücünü kendi çıkarları için kullanan Abigail’in kasaba sakinlerini etkilemesinin ana nedeni insanın kırılğan olan bireysel doğasıyla yakından ilgilidir. Cadı ve şeytanın varlığıyla ortaya çıkan söylenti birçok insanı içine alarak genişlemiş, güçlenmiş ve korku duygusu üretmiştir. Bunun sonucunda benim başıma bir şey gelmesin korkusu konformiteye dönüşmüştür. Dini motifler ve simgelerle donatılan söylem dilinin bir otorite haline geldiğini, korku ürettiğini ve insanların tutum ve davranışlarını değiştirerek yönlendirdiğini söyleyememiz mümkündür.

Metin odağı;

“Bayan Putnam -Beverly rahibi Bay Hale’i çağırmışsınız diyorlar. Doğru mu?

Parris - Önlem olarak sadece. Cin peri işlerinde çok daha deneyimi var diye, ben de...

Bayan Putnam -Olmaz olur mu? Daha geçen yıl Beverly’de bir cadıyı bulup çıkarmadı mı? Unuttunuz mu?

Parris - O kadar büyütmeyin canım; bir cadı lafı oldu, ama ben bir cadı işi filan görmedim bunda.

Bayan Putnam -Ya, öyle mi, cadı işi filan görmediniz demek! Ne demek istiyorsunuz, Bay Parris?

Parris - Thomas, Thomas, yalvarırım size, bir de cadı işi çıkarmayın başımıza! (...) Benim bu kadar büyük bir kuşku altında kalmamı istemezsiniz. Cadı işi olmaz. Yoksa Salem'den yuhalayıp atarlar beni, evimde öyle şeyler oldu diye" (Miller, 2010: 17-18).

Rahip Parris çoğunluğun düşüncesine karşı çıkmaktadır. Bayan Putnam yanlış bir düşüncüyü savunuyor olmasına rağmen sayısal çoğunluğun bir güç olduğunu bildiğinden çoğunluğun sesi olarak konuşmaktadır. Bu yüzden güçlü olan tarafta olduğu için tehditkâr bir dil kullandığını söylememiz mümkündür. Rahip Parris daha ürkektir, savunduğu düşüncenin başına bir iş açacağına farkındadır. Çoğunluğun düşüncelerini dillendirmemek gibi bir tutum ve davranış belirleyen Rahip Parris bu tutumun bedelinin kasabadan kovulmak olduğunu bilmektedir. Bayan Putnam ve Rahip Parris insanın doğası bağlısında bahsettiğimiz üzere insanın toplumsal doğasına uygun davranış sergilemektedirler. Toplumsal normlara uyum sağlayarak iç dünyasını rahatlatmak isteyenlerin konformiteye yönelmeleri neticesinde bir düşünceye olan katılım güçlenirken düşünceye inananların sayısı azalmaktadır. Gücsüzleşen düşünceye inananlar suskunlaşırken yükselen düşünceyi savunanlar daha çok konuşmaya yönelmektedir. Miller de (2010) toplumsal değişimin çok hızlı yaşandığı kasabada cadı ve şeytanla ilgili olaylara korktuğu için inanmak zorunda kalanların bu riyakârlığın ve iradesizliğin hincını saçmalıklara karşı çıkanlardan aldığını belirtmektedir (Miller, 2010: 7). Abigail'in şahsi menfaati için uydurduğu cadı ve şeytan kurmacası kasaba sakinlerine iki seçim şansı sunmaktadır. Kasaba sakinleri ya şeytanı ve cadılığı simgeleyen temelsiz, geçerliliği olmayan bir düşünceye inanacaklar ya da akılcı ve rasyonel davranacaklardır. Geleneksel toplumsal yapıyı, şeytanı ve cadılığı simgeleyen batıl düşüncenin etkisinde kalanların yaşayacakları psikolojik durum Miller'in de belirttiği gibi sadece bilişsel çelişkidir. İradesiz olanlar içine düştükleri güçsüzlük duygusundan kurtulmak için iradeli olanlardan hınçlarını çıkarırlar. Davranış bilimlerinde bilişsel tutarlılık olarak adlandırılan kuramı göre insanlar duygularında, düşüncelerinde, sözlerinde, tutum ve davranışlarında tutarlı olmaya çalışmaktadır. Bu tutarlılığı ortadan kaldıran bir durum olduğunda insan rasyonel düşünmekten vazgeçebilmektedir (Kirel, 2011: 78; Cüceloğlu, 2005: 256). Din kurumunun dâhil olduğu bir olayda içi boş inançları seçenlerin iç dünyalarında bilişsel tutarlılık hissetmeleri çok doğaldır. Ancak olgunun yarattığı korku ikliminde inanmadığı halde batılı seçerek konformist davrananlar ise iç dünyalarında bilişsel çelişki yaşayacaklardır. Olgu karşısında rasyonel ve ilkeli davranmayı tercih edenleri bekleyen tehlikelerin başında dışlanma tehdidi ve korku duygusu gelmektedir. İnsanın gelecek kaygısı nedeniyle yaşadığı korku duygusu konformiteyi yaratmaktadır. Althusser'da (2003) okul, aile, devlet ve kilise gibi kurumların uyguladıkları ceza, ihraç, seçme vb. yöntemlerle toplumu disipline ettiklerine vurgu yapmaktadır (Althusser, 2003: 35).

Oyunun tamamında var olup olmadığı tartışılan, birçok entrikaya konu olan şeytan ve cadılık kavramları Miller tarafından bütün karakter ve tiplerin iç dünyasını açığa çıkaracak bir ayıraç görevi üstlenmektedir. Cadı ve şeytanlıkla suçlanan, cezalandırmaya sessiz kalan ve kötülüğü lanetleyen karakterler varlık sebeplerini kendi iç devinimlerinde sorgulamaktadır. Adaletsizlik, kötülük, iftira, korku, konformite gibi kavramlar örtülü bir gösteren olarak oyunun kurgusuna hâkimdir. Yukarıdaki bağlantı odağında korkunun temsilcisi olan Bayan Putnam aynı zamanda korku duygusunun yayılmasını sağlamaktadır. Rahip Parris'in yuhalanarak Salem'den kovulacağı düşüncesi Bayan Putnam'ın ürettiği korkuyu derinden hissettiğini kanıtlamaktadır.

Metin odağı;

"Abigail - Şeytanın önünde hora teptim ben. Gördüm onu, defterine yazıldım. Şimdi İsa'ya dönüyorum tekrar. Öpüyorum ellerini. Sarah Good'u şeytanın yanında gördüm! Osburn'u şeytanın yanında gördüm! Bridget Bishop'u şeytanın yanında gördüm!

Betty Parris -Gördüm, George Jacobs'ı gördüm. Şeytanın yanında! Howe kadını gördüm şeytanın yanında!

Rahip Parris -Konuşuyor! Konuşuyor!

Hale -Allah'a şükürler olsun! Büyü çözüldü! Kurtuldular!

Betty Parris -Martha Bellows'u gördüm şeytanın yanında!

Abigail -Siber kadını gördüm şeytanın yanında!

Bayan Putnam -Muhtarı, gidip muhtarı çağırayım!

Betty Parris -Alice Barrow'u gördüm şeytanın yanında" (Miller, 2010: 48-50).

Yukarıdaki metin odağında Abigail din kurumunun simgelerini kullanarak mahkemeyi etkilemeye çalışmaktadır. Cadı ve şeytan söylentisinin doğru olduğuna inanan Betty Parris, Rahip Parris, Hale ve Bayan Putnam Abigail'in bu eylemine destek verince olayın mahkemeyi etkileme gücü daha da artmaktadır. Abigail ve kurmacaya dâhil olan kızların şeytanın varlığını kanıtlama çabaları McCarthy dönemindeki soruşturmalarda yaşanan suç yaratma gayretine benzediğini söylemek mümkündür. Şeytanla birlikte oldukları için isimleri verilen Osburn, George Jacobs, Bridget Bishop, Sarah Good, Alice Barrow ve Martha Bellows'a iftira atılmaktadır. İftira ile ilgili olarak McCarthy döneminde soruşturulanların ceza almamak için sosyalistleri ihbar etmesine ve iftira atmasına gönderme yapıldığı söylenebilir. Sıradan bir oyun ve eğlence amaçlı yapılan bir ritüelin sürekli olarak gücü artan bir söylentiye ve bir cadı avına dönüşmesinin amacı Abigail'in yasak aşk yaşadığı John'dan ve John'un eşi Elizabeth'ten intikam almak için uydurduğu bir kurgudur aslında. Din kurumunun cadı ve şeytanın varlığı hakkındaki kurguya dâhil olmasıyla akla, mantığa ve rasyonelliğe uyması mümkün olmayan olaylar dizisi kasaba sakinlerinin ekseriyetinin inancı sayesinde sahte bir gerçeğe dönüşmektedir. Abigail ve arkadaşlarının şeytana hizmet ettikleri için Salem Mahkemesi'ne isimlerini verdikleri kişiler şeytan hizmet etmiş midir? Yoksa Abigail ve Betty Parris, Rahip Parris, Hale ve Bayan Putnam'ın mahkemede yaptıkları canlandırma ve sayıklamadan masum insanları cezalandırmak için yapılan kurmacadan mı ibarettir? Aslında aynı McCarthy dönemindeki gibi gerçek açık ve seçik ortada durmaktadır. Önemli olan olaya dâhil olan insanların korkmadan ve korformiteye bulaşmadan rasyonel davranmasıdır. Nasıl ki McCarthy döneminde yapılan soruşturmalarda aydın kimliğindeki insanlar dahi rasyonel davranışa yönelememişse Cadı Kazanı oyununda da aynı tutumun devam etmesi kaçınılmazdır. Cadının ve şeytanın kasabada olup olmadığı hakkında din adamlarının ve yargıçların görevlendirilmesi hatta bunun için mahkeme kurulması McCarthy dönemindeki gibi rasyonelliğin ortadan kalktığını göstermektedir. Konformist davranışa yönelimin önemli bir gerekçesi mevcut durumun bozulmasından dolayı duyulan kaygıdır. "Korku, tehlikenin varlığını ve tanınmasını gerektirirken, kaygı, bizzat ve özellikle bilinmeyen tehlikenin olasılığından ve beklentisinden" (Mannoni, 1992: 37) doğmaktadır. Kaygı tehlikenin ortaya çıkmasından önce yaşanan algı ve beklentidir. Dolayısıyla yaşanan her kaygının temelinde korku olduğunu söylemek mümkün olacağından konformiteye yönelmek için korkunun görünür olması gerekmemektedir. İnsan kaygı duyduğu anda yaşadığı olaya karşı göstereceği tutum ve davranışı iç dünyasında gözden geçirmektedir. İnsanın yaşadığı korku duygusunun kaynağının toplumdan dışlanma tehdidi olduğu makalenin İnsan Doğası başlığında ifade edilmişti. Kasaba sakinlerinin görmedikleri şeytan ve cadıyı görüyormuş gibi tutum belirlemeleri, hatta bunların varlığına inanmalarının ana nedeni yaratılan algının toplumun ekseriyeti tarafından benimsenmesidir. Suskunluk Sarmalı Teorisi'ne bağlı olarak ifade edebileceğimiz gibi yaratılan algıya inananların sayısı arttıkça algının gücü ve etkisi daha da artmaktadır. Sonuçta ekseriyetten farklı düşünenlerin dışlanacağı ve cezalandırılacağı kaygısı ve korkusu insanları muhbir olmaya, birbirini suçlamaya, ihbar etmeye yöneltirken rasyonellik konformiteye, cadı ve şeytan ise fiziksel varlığa dönüşmektedir. Metin odağında Abigail, gerçek dışı bilgiyi dillendiren otoriteyi, Betty Parris otoritenin etkisindeki güçsüzlüğü, Sarah Good, Osburn, George Jacobs, Alice Barrow Bridget Bishop, Howe, ve Martha Bellows ise korkunun etkisiyle konformizme yönelmeyi temsil etmektedir.

Metin Odağı;

"Elizabeth -Ya, basbayağı mahkeme kurulmuş orada. Boston'dan dört yargıç getirmişler, Büyük Mahkeme'den, yüksek yargıçlar. Vali de başlarındaymış, öyle diyor.

Proctor -Haydi canım, delirmiş!

Elizabeth-Allah vere de delirmiş ola. On dört kişiyi hapse attılar, diyor. Mahkeme sorguya çekecekmiş onları, asacakmış belki de...

Proctor -Asacakmış! Lafa bak!

Elizabeth-Vali söylemiş, John; itiraf etmezlerse asılacaklar demiş. Bütün köy, kudurdu galiba. Abigail için öyle şeyler anlatıyorlar ki, Allah'ın sağ kolu olmuş neredeyse. Öteki kızları mahkemeye

Abigail getiriyormuş. Yolda yürürken, önünden ikiye yarılıyormuş kalabalık; Musa'nın önünde yarılan deniz gibi. Onu bunu getiriyorlarmış kızların karşısına: Kızlar bağırıp çağırdılar, yerlere yattılar mı, kim olursa olsun, cadı, büyücü diye atıveriyorlarmış hapse" (Miller, 2010: 53-54).

McCarthy döneminde soruşturma geçirenlerden sosyalist olduğunu kabul edip sosyalistlerin isimlerini verenlerin ceza almaktan kurtulduğunu belirtmiştik. Yukarıdaki metin bağlantı odağı McCarthy döneminde uygulanan cezalandırma yöntemine ne kadar çok benzemektedir. Haksız yere suçlanan masum insanların kendilerine atfedilen suçu kabul etmesi neden beklenmektedir? Çünkü önemli olan suç, suçlu ya da suçsuzluk değildir. Önemli olan otoritenin amacına ulaşmasıdır. McCarthy döneminde komünist düşmanlığının olabildiğince propagandası yapılmalıydı ki kapitalizm kutsanırken sosyalizm toplumun düşünce yapısından sökülüp atılmalıydı. Önemli olan sosyalist düşünceye eğilim gösteren insanların başına neler geleceğinin teşhir edilmesi idi. Bunun için insanların yaşadığı acıların hiçbir önemi yoktu. McCarthy döneminin zalimliği Cadı Kazanı oyunuyla vücut buluyordu. Elizabeth'in cadılara veya şeytana hizmet ettiğini itiraf edenlerin asılmaktan kurtulacağı sözü McCarthy döneminde cezalandırmadan kurtulmanın şifresiydi. Abigail ve onunla hareket eden kızların masum insanları cadı ve büyücü olarak suçlaması Cadı Kazanı oyununun tamamına hâkim olan korku duygusunun canlı tutulduğunu göstermektedir. Cadılık, büyücülük ve şeytana yardım etmek öyle güçlü bir suçlamaydı ki sonucunda zindana atılmak ve idam edilmek vardı. İnsanın hayatından daha değerli olan ne vardı ki? McCarthy döneminin simge davalarından olan Ethel ve Julius Rosenberg çiftinin yargılanmasından bahsetmiştik. 1951 yılında başlayıp 1953 yılında idamla sonuçlanan dava Cadı Kazanı oyununun yazıldığı dönemde ifa edilmiştir. Cadı Kazanı oyununda da McCarthy döneminde olduğu gibi uydurulan suçu kabul etmeyip otoriteye itaat etmeyenler usulen kurulmuş mahkemeler aracılığıyla idam edilmektedir. Ethel ve Julius Rosenberg çiftinin idamla sonuçlanan yargılaması oyunda adeta yaşanmaktadır. Masum insanların idam edilmesi yani insanın ölümle ıslah edilmeye çalışılması ilkel toplumlardan günümüze kadar gelen bir uygulamadır. Canetti, ilkel toplumlarda cezalandırılanların topluluktan atılarak ölüme terk edildiğini belirtmektedir (Canetti, 2003: 51). İdamın cezalandırma yanında bir teşhir yöntemi olduğuna dikkat çekmektedir. "Giyotin, iple asma, diri diri gömme vb." (Foucault, 1992: 9) ilkel cezalandırma yöntemleri tarih boyunca kamu önünde teşhir edilmiştir. Bu bilgilerle teşhir cezasının otoritenin ideolojisini insanlara kabul ettirme isteğinden kaynaklandığını söylemek mümkündür. Foucault, teşhir cezasını bir suçtan dolayı insan bedenine acı çektirilmesi olarak görmektedir. Neumann da teşhirin kamu önünde gerçekleştirilmesinin veya teşhirin dillendirilmesinin suçluyu cezalandırmakla kalmadığı diğer bireylere de başlarına neler gelebileceği konusunda örnek teşkil ettiğine vurgu yapmaktadır (Neumann, 1988: 143). Foucault ve Neumann teşhire yaklaşımını Cadı Kazanı oyununda görmekteyiz. Neumann'ın ifade ettiği gibi Cadı Kazanı oyununda insanın ruhuna acı çektirilmektedir. Foucault'un bedene çektirilen acı tanımlamasının karşılığını ise idam edilen insanlarda görmekteyiz. Bu bilgiler ışığında metin bağlantı odağında ifade edildiği üzere 14 kişinin idam edileceği söylentisinin ne derece bir korku iklimi yarattığını anlamak mümkün hale gelmektedir.

Sonuç

Cadı Kazanı oyunu yüzeysel anlamda evli bir adamla yasak bir aşk ilişkisi yaşamış olan genç bir kızın kıskançlık duygusunu merkeze almaktadır. Genç kızın söz konusu aşk ilişkisini devam ettirmek için yaptığı hileler oyunu katmanlaştırmaktadır. Ormanda eğlence amaçlı yapılan bir ritüelin cadı ve şeytanın var olup olmadığı söylentisine dönüşmesinin kaynağı Abigail'in yaşadığı kıskançlık duygusudur. Söylenti, kişisel olarak başlayan yasak aşkın intikamdan ziyade cadı avının başlamasına ve insanların idam edilmesine uzanan trajik bir boyuta uzanmaktadır. Oyunun derin anlamına inildiğinde içeriğinde toplumsal ve sosyolojik boyutlu birçok ayrıntının olduğu görülmektedir. Otorite, korku, konformite, insanın bireysel ve toplumsal doğası, bilişsel çelişki, cezalandırma, teşhir başlıca ayrıntılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Cadı Kazanı oyununu McCarthy döneminde yaşananları öğrenmeden anlamak mümkün değildir. Cadı Kazanı oyunuyla ilgili yapılan değerlendirmelerin anlaşılabilmesi için McCarthy döneminin Miller'in hayatında ne derece önemli olduğunun anlaşılması gerekmektedir. Metin bağlantı odaklarıyla yaptığımız değerlendirmelerde McCarthy döneminde yaşananlarla Cadı Kazanı oyununda yaşananlar arasında önemli benzerlikler olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu benzerlik oyunun sadece bir dönem eleştirisi yaptığını ifade etmekle

yetinilecek boyutla sınırlı kalmamalıdır. Çünkü yaşanan zulümler biricik olan insanın hayatıyla ilgilidir.

İnsanların haksızlıklar karşısında sessiz kalması, cezalandırılmamak için yalan söylemesi, masum insanların ihbar edilmesi, aklın ve mantığın alamayacağı suçlamalara karşı toplumun tepkisiz kalması Cadı Kazanı oyununun kısa bir özeti olarak ifade edilebilir. Miller'in McCharty dönemini eleştirirken cadı, şeytan ve büyü kavramlarını merkeze alması tartışma konusu yapılabilecek bir durumdur. İnsanların rasyonel düşünme ve rasyonel davranma yetilerini en kolay kaybettikleri alan olarak din kurumunu değerlendirmek mümkündür. Din kurumunun insan doğasına etkilerinden bahsederken dinin toplumsal normlar üzerinde ne kadar önemli olduğuna değinmiştik. Miller'in din kurumunu Cadı Kazanı oyununa dâhil ederek dinsel motif ve simgelerin insanı rasyonellikten uzaklaştırdığını göstermesi açısından önemlidir. Bu bağlamda otoritenin din kurumunu kullanarak ideolojisine uyum sağlamayan insanları cezalandırdığı da oyunda gözlemlenmektedir. Toplumsal boyutta ele alırsak insanın toplumun organik bir parçası olduğu, toplumdan farklı düşünmesinin pek mümkün olmadığı, toplumdan farklı düşünenlerin ise oyunda olduğu gibi cezalandırıldığı bir durum ortaya çıkmaktadır. Oyunda idam cezası verilenlerin ölmekten kurtulmak için işlemedikleri suçları kabul etmelerinin şart olarak koşulması topluma uyum sağlamanın ne kadar önemsendiğini de göstermektedir. Otorite ile çatışma yaşayan karakterlerin toplum ve din kurumu kullanılarak ölümle tehdit edilmesi kamuoyunun gücünü de kanıtlamaktadır.

Karşıtlık ve çatışma bağlamında ele aldığımızda çatışmanın otorite ile cesur insanlar arasında yaşandığı görülmektedir. Cesur insanlar çatışmaya dâhil olmakta, korku duygusuna boyun eğenler ise çatışmanın dışında kalarak çevreye uymayı tercih etmektedir. Cadı Kazanı oyunundaki korku unsurlarını ideoloji, batıl inanış, din adamları, cadı söylentisi, mahkeme, mahkeme heyeti, cezalandırma olarak sıralamak mümkündür. Abigail, Yargıç Danforth, Tituba, Herrick, Bay ve Bayan Putnam korkuyu yaymaktadır. Korku duygusunu yaşayanların üç çeşit davranış biçimi sergilediğine değinilmiştir. Oyunda korku duygusunu yaşayanlar benzer biçimde davranış sergilemektedirler. John ve Elizabeth Proctor, Rahip Hale ve Rahip Parris korkuya boyun eğmemektedir. Oyunda yaşanan çatışmaların batıl inanç ile özne, özne ile özne, özne ile mahkeme arasında yaşandığını söyleyebiliriz. Sonuç olarak ideolojisini batıl inanç ya da muhafazakârlık olarak belirleyebileceğimiz Cadı Kazanı oyununun hukuksuzluğun, adaletsizliğin ve cadı avının yaşandığı tarihsel bir dönemi 3 yüzyıl önce yaşanan batıl inançlar dizgesiyle eleştirdiğini söylemek mümkündür.

Kaynaklar

- ADORNO, T. W. (2003). *Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken*. (Çev.: Bülent O. Doğan), Cogito Dergisi. Sayı 36. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ALKAN, T. ve ERGİL, D. (1980). *Siyaset Psikolojisi Siyasal Toplumsallaşma ve Yabancılaşma*. Ankara: Turhan Kitabevi.
- ALTHUSSER, L. (2003). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çev.: Alp Tümerterkin), İstanbul: İthaki Yayınları.
- AVAR, B. (2009). *Hangi Dünya Düzeni*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- BORGES, J. L. (2013). *Brodie Raporu*. (Çev.: Yıldız E. Canpolat), İstanbul: İletişim Yayınları.
- CAMUS, A. (1994). *Başkaldıran İnsan*. (Çev.: Tahsin Yücel), İstanbul: Can Yayınları.
- CAMUS, A. (2010). *Sisifos Söyleni*. (Çev.: Tahsin Yücel), İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- CANETTİ, E. (2003). *Kitle ve İktidar*. (Çev.: Gülşat Aygen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- CASTORIADİS, C. (2001). *Dünyaya İnsana ve Topluma Dair*. (Çev.: Hülya Tufan), İstanbul: İletişim Yayınları.
- CEASER, J. W. (2003). *Dünden Bugüne Amerikan Karşıtlığı*. Washington: The National Affairs, Inc., Public Interest.
- CLASTRES, P. (1991). *Devlete Karşı Toplum*. (Çev.: Mahmut Nedim Demirtaş ve Mehmet Sert), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- CÜCELOĞLU, D. (2005). *İnsan ve Davranış*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- DELEVİ, M. ve ALMALEH (2013). *Başlıksız yazı*. İstanbul: Şalom Haftalık Siyasi ve Kültürel Gazete.
- DÖKMEN, Ü. (2006) *İletişim Çatışmaları ve Empati*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- DUHM, D. (1996). *Kapitalizmde Korku*. (Çev.: Sargut Şölçün), Ankara: Ayraç Yayınevi.
- ERDOĞAN, İ. (2011). *İletişimi Anlamak*. Ankara: Pozitif Matbaacılık.
- FOUCAULT, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- GERAS, N. (2002). *Marx ve İnsan Doğası*. (Çev.: İsmet Akça), İstanbul: Birikim Yayınları.
- GÖKDAĞ, R. (2011). *Sosyal Psikoloji-I*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- HEGEL, G. W. F. (1991). *Hukuk Felsefesinin Prensipleri*. (Çev.: Cenap Karakaya), İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- HOBBS, T. (2007). *Leviathan*. (Çev.: Semih Lim), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İNCEOĞLU, M. (2010). *Tutum Algı İletişim*. İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları.
- KAĞITÇIBAŞI, Ç. (1988). *İnsan ve İnsanlar Sosyal Psikolojiye Giriş*. (İkinci Baskı). İstanbul: Evrim Basım Yayım Dağıtım.
- KANT, I. (1999). *Pratik Aklın Eleştirisi*. (Çev.: Ülker Gökberk, İoanna Kuçuradi, Gertrude Durusoy, Füsun Akatlı), İstanbul: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- KIREL, Ç. (2011). *Sosyal Psikoloji-I*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- LOCKE, J. (2013). *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*. (Çev.: Vehbi Hacıcadıroğlu), İstanbul: Kbalcı Yayıncılık.
- MANNONİ, P. (1992). *Korku*. (Çev.: Işın Gürbüz). İstanbul: İletişim Yayınları.
- MARCUSE, H. (1986). *Tek Boyutlu İnsan*. (Çev.: Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınları.
- MARX, K. ve ENGELS, F. (2004). *Alman İdeolojisi*. (Çev.: Sevim Belli), Ankara: Sol Yayınları.
- MİLLER, A. (2010). *Cadı Kazanı*, (Çev.: Sabahattin Eyüboğlu ve Vedat Günyol), İstanbul: Mİtos Boyut Yayınları.
- MİTRANİ, E. (2014). *Arthur Miller'in 'Bedel'i*. Şalom Haftalık Siyasi ve Kültürel Gazete, İstanbul: Şalom Gazetesi Yayınları
- NİETZSCHE, F. (2011). *Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans*. (Çev.: Mahmure Kahraman), İstanbul: Say Yayınları.
- NEUMANN, N. E. (1998). *Kamuoyu Suskunluk Sarmalının Keşfi*. (Çev.: Murat Özkök), Ankara: Dost Kitabevi.
- ROUSSEAU, J. J. (2006). *Toplum Sözleşmesi*. (Çev.: Vedat Günyol), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- SCOTT, J. A. (1979). *Rosenberg'ler Olayında FBI ve Hukuk*. (Çev.: Tarık Günersel), Birikim Dergisi, S. 49, 71-72.
- SÜMER, G. (2008). "Amerikan Dış Politikasının Kökenleri ve Amerikan Dış Politik Kültürü". *Uluslararası İlişkiler Akademik Dergi*, S. 19, 119-144.
- TOURAİNE, A. (1994). *Modernliğin Eleştirisi*. (Çev.: Hülya Tufan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- WALKOVSKY. (2004). *Bir Çift Güvercin Havalansa*. Tavrı Kültür Sanat Dergisi, Ankara: Tavrı Yayınları.

TİRE MÜZESİNDE BULUNAN AYDINOĞULLARI DÖNEMİNE AİT ÜÇ KADIN MEZAR TAŞI

Nurcan BOŞDURMAZ*

Öz

Aydınoğulları Beyliği, 13. yüzyılın sonlarından itibaren Batı Anadolu’da siyasi ve kültürel alanda etkili olmuş önemli bir Türk beyliğidir. Denizcilik faaliyetlerinin yanı sıra liman ticaretindeki etkinliği ile öne çıkan beyliğin hâkimiyet alanı, 14. yüzyılın sonlarına kadar genel itibarıyla aynı kalmıştır. Günümüzde İzmir ilinin ilçesi olan Tire, beyliğin idari ve kültürel merkezi olarak öne çıkmış; bu döneme ait mimari eserler ile mezar taşları günümüze ulaşmıştır. Tire Müzesi’nde sergilenen mezar taşları, dönemin sanat anlayışı ve sosyal yapısını yansıtan önemli belgelerdir. Bu çalışmada, Tire Müzesi’nde bulunan ve Aydınoğulları dönemine tarihlenen Kimyâ Hatun, Hatice Hatun ve Güneş Melek’e ait mezar taşları incelenmektedir. Kılman oğlu Emir Mehmed’in kızı olan Kimyâ Hatun’un mezar taşı, 1348-1349 yılına tarihlenmektedir. Mezar taşında “el-şehide” ifadesinin bulunması, onun şehit olarak nitelendirildiğini göstermektedir. Taşın arka yüzünde yer alan kandil motifi, ruhunun ilahi ışıqla aydınlanmasını simgelemektedir. Güneş Melek’in mezar taşı 1386 yılına aittir ve babası Mevlâna Sadeddin olarak belirtilmiştir. “Mevlâna” unvanının bulunması, onun yüksek bir dini veya akademik statüye sahip olduğunu düşündürmektedir. Hatice Hatun’un mezar taşı ise 1377 tarihli olup, babası Ahmed Paşa olarak kayıtlıdır. Mezar taşları biçim ve süsleme açısından birbirine benzer olup, dönemin sanat anlayışını yansıtmaktadır. Bu mezar taşları, Anadolu’da Aydınoğulları Beyliği’nin kültürel etkisini ve Osmanlı öncesi mezar taşı geleneklerini anlamak açısından büyük önem taşımaktadır. Mezar taşlarındaki Arapça kitabeler, o dönemde kullanılan yazı dili ve İslâmî düşüncenin etkilerini göstermektedir. Kitabelerde sıkça yer alan “merhûme”, “mağfûre” gibi ifadeler İslâmiyet’le ilgilidir. Mezar taşlarının formu, özellikle kapı ve pencere motifleriyle, ölümün ahirete geçiş olarak görüldüğünü ve mezarın bir geçit niteliği taşıdığını ortaya koymaktadır. Osmanlı döneminde mezar taşları farklılaşarak cinsiyet ve statüye göre belirginleşirken, erken dönem Anadolu beyliklerinde kadın ve erkek mezar taşlarının birbirine benzer olduğu görülmektedir. Bu mezar taşları hem dönemin sanatsal üslubunu hem de İslâmî ölüm anlayışını yansıtan önemli eserler olup, Aydınoğulları’nın kültürel mirasının bir parçası olarak değerlendirilmelidir. Bu çalışmada Tire Müzesi’nde bulunan Kimyâ Hatun, Hatice Hatun ve Güneş Melek’e ait olan mezar taşlarında yer alan kitabeler ve bezeme unsurları incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Aydınoğulları, Mezar Taşı, Tire, Kandil, Kitabe.

* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Rektörlük, Genel Eğitim Bölümü, İstanbul/Türkiye, nurcan.bosdurmaz@bilgi.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1809-0070

AN EXAMINATION OF THREE FEMALE TOMBSTONES FROM THE AYDINOĞULLARI PERIOD HOUSED IN THE TİRE MUSEUM

Abstract

The Aydinids Principality was an important Turkish principality that had been influential in the political and cultural fields in Western Anatolia since the end of the 13th century. The principality, which was prominent with its maritime activities as well as its effectiveness in port trade, generally remained the same until the end of the 14th century. Tire, which is currently a district of İzmir, stood out as the administrative and cultural center of the principality, and architectural works and tombstones from this period have survived to the present day. The tombstones exhibited in the Tire Museum are important documents reflecting the artistic understanding and social structure of the period. This study examines the tombstones of Kimyâ Hatun, Hatice Hatun and Güneş Melek, which are located in the Tire Museum and date back to the Aydinids period. Kimyâ Hatun's tombstone dates back to 1348-1349, and it is understood that she was the daughter of her father, Emir Mehmed, son of Kılıçan. The fact that the phrase "el-şehîde" is found on her tombstone indicates that she was described as a martyr. The lamp motif on the back of the stone symbolizes the illumination of his soul with divine light. Güneş Melek's tombstone dates back to 1386 and her father is listed as Mevlâna Sadeddin. The presence of the title "Mevlâna" suggests that he had a high religious or academic status. Hatice Hatun's tombstone is dated 1377 and her father is listed as Ahmed Pasha. The tombstones are similar in terms of form and decoration and reflect the artistic understanding of the period. These tombstones are of great importance in terms of understanding the cultural influence of the Aydinids Principality in Anatolia and the pre-Ottoman tombstone traditions. The Arabic inscriptions on the tombstones show the influence of the written language used at the time and the influence of Islamic thought. Expressions such as "merhûme" and "mağfûre", which are frequently found in the inscriptions, indicate that the deceased was a Muslim and received the mercy of Allah. The form of the tombstones, especially with the door and window motifs, reveals that death was seen as a transition to the afterlife and that the grave had the quality of a passage. While tombstones were differentiated according to gender and status during the Ottoman period, it is seen that in the early Anatolian principalities, women's and men's tombstones were similar to each other. These tombstones are important works that reflect both the artistic style of the period and the Islamic understanding of death and should be evaluated as a part of the cultural heritage of Aydinids. In this study, the inscriptions and decorative elements on the tombstones of Kimyâ Hatun, Hatice Hatun, and Güneş Melek, which are housed in the Tire Museum, have been examined.

Keywords: Aydinids, Tombstone, Tire, Lamp, Inscription.

Giriş

Aydınoğulları Beyliği, 13. yüzyılın sonlarından itibaren Batı Anadolu'da siyasi ve kültürel etkisini hissettiren önemli bir Türk beyliğidir. Denizcilik faaliyetleri ve liman ticaretindeki etkinliği ile öne çıkan beyliğin hâkimiyet sahası, 14. yüzyılın sonlarına kadar Osmanlı yönetimi altına girene dek korunmuştur. Beyliğin merkezlerinden biri olan Tire, Aydınoğlu Mehmed Bey tarafından oğlu Süleyman Bey'e verilmiş; bu durum, kenti siyasi, idari ve ekonomik açıdan önemli bir merkez konumuna taşımıştır. Bu bağlamda Tire, Aydınoğulları Beyliği'nin idarî yapısının ve kültürel mirasının incelenmesi açısından özel bir yer tutmaktadır. Kent, günümüze kadar ulaşan mimari eserleri, mezar yapıları ve mezar taşları ile bu tarihi kimliğini yansıtmaya devam etmektedir.

Bugün Tire Müzesi, Aydınoğulları dönemine ait mezar taşları ve kitabeleriyle dikkat çeken bir koleksiyona sahiptir. Müzenin bahçesinde sergilenen eserler, dönemin sanatsal ve epigrafik özelliklerini yansıtan önemli örnekler arasında yer almaktadır.

Bu çalışmada, Tire Müzesi bahçesinde sergilenen ve Aydınoğulları dönemine tarihlenen Kimya Hatun, Hatice Hatun ve Güneş Melek'e ait mezar taşları incelenmektedir. Üç mezar taşı da yalnızca döneminin sanatsal üslubunu değil, aynı zamanda sosyal statü ve kültürel sembolleri de yansıtan önemli belge niteliğindedir. Bu bağlamda mezar taşlarında süsleme ögesi olarak kullanılan motifler ve bunların olası sembolik anlamlarıyla kitabelerdeki epigrafik unsurlar incelenecektir.

Tire Müzesi'nde bulunan mezar taşları hakkında çok az sayıda çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmalara Necmi Ülker'e ait *Tire Müzesindeki İslami Kitabeler* adlı bildiri, Gülsün Ebiri tarafından hazırlanan *Tire Merkezdeki Osmanlı Devri Mezar Taşları* adlı yüksek lisans tezi, Kâmil Biçici tarafından kaleme alınan *Tire Müzesi'nde Bulunan Süslemeli Mezar Taşlarından Bazı Örnekler (XVIII-XX. Yy.)* adlı makale örnek olarak gösterilebilir (Ülker, 1985; Biçici, 2009; Ebiri, 2016). Özellikle Necmi Ülker'in yaptığı çalışmada müzede sergilenen mezar taşlarının tamamının tipografik incelemesi yapılmamıştır. Diğer çalışmalarda ise belirli dönemlere ait mezar taşları incelenmiş ancak erken dönem taşları hakkında ayrıntılı bir bilgi sunulmamıştır.

1. Kimyâ Hatun'a Ait Mezar Taşı

Kimyâ Hatun'a ait mezar taşı, 1995 envanter numarasında kayıtlı olup müzenin bahçesinde bulunmaktadır (Görsel 1). Tepelik kısmı günümüze ulaşmayan taşın ölçüleri yaklaşık olarak 55 x 25 x 5 cm olup arka yüzünde de kazıma tekniğiyle yapılmış bir kandil motifi bulunmaktadır. Kartuşlar taşın şekline uygun olarak işlenmiştir. Taş iki yanda burma sütuncelerle sınırlandırılmıştır. Söz konusu kitabe Necmi Ülker tarafından 1985 yılında okunmuştur (Ülker, 1985: 10-11).

Kimyâ Hatun'a ait mezar taşının beş satırlık kitabesi,

توفيت المرحومه المغفوره

الشهيدة كيميا

خاتون بنت الامير

امير محمد بن قلمن في سنة

تسع و اربعين وسبعماية

Teveffet el-merhûme el-mağfûre

El-şehîde Kimyâ

Ĥatun bint El-emîr

Emîr Mehmed bin Kılman fî sene

Tis'a ve erbâ'in ve seb'a maye

Bu kitabeye göre Kimyâ Hatun, Kılman oğlu Emir Mehmed'in kızıdır. H 749 (M 1348/1349) senesinde vefat etmiştir. Kimyâ Hatun'un kitabesinde bulunan "الشهيدة" "el-şehîde" ifadesi onun şehit olduğuna işaret etmektedir. Kelimenin sözlüklerde, "bir olaya şahit olmak, bildiğini söyleyip tanıklık

etmek, bir yerde hazır bulunmak” olarak açıklanan şehâdet (şühûd) mastarından türeyen bir kelime olup dinî terim olarak Allah yolunda ölen Müslümanı ifade eder (Atar, 2010). Dinler tarihi açısından bir kişinin ölümünün “şehitlik” olarak kabul edilebilmesi için, zulüm veya baskı ortamının bulunması; tanıkların gözünde ölümün kahramanca gerçekleşmiş olması, ölümün isteyerek göze alınması, hatta bazen kişinin bizzat kendi hayatına son vermesi; bu ölümün başkaları için yarar sağlaması, bu şekilde öldükten sonra kurtuluş veya öteki dünyada mükâfat beklentisinin bulunması şeklindeki unsurları, özellikle de son ikisini içermesi beklenmektedir (Gürkan, 2010). İslam dini açısından bakıldığında ise ölenler için üç türlü durumda “şehit” ifadesinin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bunlardan ilki, Allah yolunda savaşırken gayri müslimler tarafından öldürülen veya savaş alanında yaralanıp ölenlerdir. İkincisi, kalbinde nifak bulunmakla birlikte Müslümanların saflarında yer aldığı sırada düşman tarafından öldürülen, savaştan kaçarken veya ganimet, gösteriş gibi dünyevî amaçlarla savaşırken ölen kişilerdir. Son olarak savaşta veya savaş dışında haksız yere öldürülenler de sadece ahiret hükümleri bakımından şehit sayılır. Ayrıca Allah yolunda savaşırken yaralanmakla beraber üzerinden belirli bir süre geçtikten veya yeme içme, tedavi görme gibi meşguliyetlerden sonra vefat eden kimse de bu gruba girer; Hadislerde şehit sayıldığı yahut şehit sevabı verileceği belirtilip dünya hükümleri bakımından şehit hükmü uygulanmayan kişiler de aynı grup içinde yer alır. Yangında, denizde veya göçük altında; veba, kolera, sıtma gibi yaygın ve önlenmesi zor hastalıklar sebebiyle; ilim tahsili yolunda, helâl kazanç uğrunda ölenlerle doğum yaparken veya lohusa iken hayatını kaybeden kadınlar bunların başında gelmektedir (Atar, 2010: 430). Bu kitabe bağlamında Kimyâ Hatun’a bu sıfatın hangi şarttan dolayı verildiği belirsizdir.

Kimyâ Hatun’un babasının kimliği Kılman oğlu Emir Mehmed olarak yazılıdır. Emir Mehmed’in kimliği hakkında oldukça az bilgi bulunmaktadır. Günümüze ulaşmayan Tire Tabakhane Mescidi H. 739/M. 1338 tarihli inşa kitabesinden öğrenildiğine göre Kılman oğlu Emir Mehmed tarafından inşa ettirilmiştir (Ertuğrul, 1995: 161). Yapının inşa kitabesinde ve kızı Kimya Hatun’un mezar taşında emir sıfatıyla anılması da Aydınogulları döneminde yüksek rütbeli bir asker olduğuna işaret etmektedir. Ancak Emir Mehmed’in babasının ismi “kılman” olarak yazılmıştır. Köle anlamına gelen “gılman” kelimesiyle “kılman” biçiminde karşılaşılması Türkçe’nin erken dönem kullanımına işaret etmektedir. Kimyâ Hatun’un isminde bulunan خاتون “hatun” kelimesi MS 6. yüzyıldan beri Türk hanedanlarının kadın üyeleri ya da unvan sahibi kişilerin ailesine mensup kadınlar için kullanılmıştır. Buradan yola çıkarak Kimya Hatun’un Aydınogulları hanedanlığı içerisinde önemli bir isim olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Ayrıca babasının emir sıfatını kullanması da dönemin önemli ailelerinden biri olduklarını göstermektedir.

Kimyâ Hatun’a ait kitabede ilk satırda geçen توفيت المرحومه المغفوره ifadesi, günümüz Türkçesine “rahmete kavuşmuş ve bağışlanmış olan (kadın) vefat etti” şeklinde çevrilebilir. Burada kullanılan teveffet (توفيت) fiili, Arapça “ölmek” anlamındaki teveffi (توفي) fiilinin geçmiş zaman, dişil üçüncü tekil şahıs formudur. Bu fiil, Kur’an-ı Kerim’de 25 farklı ayette geçmekte olup (Kaplan, 2021: 11), dolayısıyla kullanımının bilinçli bir tercih olduğu ve metne dini bir derinlik kazandırdığı düşünülebilir.

Kitabedeki ifadenin tamamı Arapça olduğu için kullanılan kelimeler dini referanslar içermekte ve bu durum, ölen kişinin Müslüman olduğuna açık bir şekilde işaret etmektedir. Metnin tamamı günümüz Türkçesine “Allah’ın rahmetine kavuşmuş ve bağışlanmış olan merhume, Kılman oğlu Emir Mehmed’in kızı şehid Kimyâ Hatun vefat etti” şeklinde çevrilebilir. Bu yapı, ifadedeki sözcüklerle birlikte büyük ölçüde sabit kalarak, yüzyıllar boyunca Osmanlı coğrafyasındaki Müslüman topluluklar tarafından yaygın biçimde kullanılmıştır.



Görsel 1: Kimyâ Hatun'un Mezar Taşı

2. Güneş Melek'in Mezar Taşı

Güneş Melek'in mezar taşı detaylardaki ufak değişiklikler haricinde Kimyâ Hatun'un mezar taşı ile hemen hemen aynı formda ve 50 x 32 x 6 cm ölçülerindedir (Görsel 2). Tire Müzesi'nde 2001 envanter numarasına kayıtlıdır. Mezar taşının Arapça yazılan metninde, ön yüzde kimlik bilgileri, arka yüzde ise ölüm tarihi olan H. 788 avâsıt-ı zilkade/M. Kasım Aralık 1386 yazılıdır.

Güneş Melek mezar taşının ön yüzünde,

المرحومه
المغفوره كنش ملك
بنت مولانا سعدالدين

El-merhûme
El-mağfûre Güneş Melek
Bint Mevlâna Sa' deddîn

Mezar taşının arka yüzünde,

في او اصط شهر
ذی القعدة سنه
ثمان و ثمانين و سبعماية

Fî evâsıt-ı şehr-i
Zî'l-ka' de sene

şemân ve şemânîn ve seb'a-mi'e

"Yedi yüz seksen sekiz yılının Zilkade ayının [onu ile yirmisi] arasındaki günde" Kasım/Aralık 1386

Mevlâna Sadeddin kimliği konusunda tarihî kaynaklarda herhangi bir bilgiye rastlanmasa da Tire'nin 14. yüzyılda önemli bir ilim merkezi olduğu bilinmektedir (Yıldız, 2016). Aydınogulları himayesinde bulunan İbn Melek adıyla şöhret bulmuş İzzüddin Abdüllatif b. Abdülaziz himaye gördüğü yıllar içinde çok sayıda eser kaleme almıştır. Eserlerinin neredeyse tamamı Hanefî

mezhebinin önemli eserlerinin şerhi veya yorumu hakkındadır. İbn Melek'in oluşturduğu medrese geleneği ile de Eşârîliğin Batı Anadolu'ya taşındığı da bilinmektedir (Baktır, 1999: 175-176). Aydınöğulları döneminde Tire'de önde gelen üç medrese bulunmaktadır. Bunlar İbn Melek adıyla anılan aynı zamanda Feriştahoğlu Medresesi olarak bilinen Aydınöğlü Mehmed tarafından yaptırılan medrese, Süleyman Şah tarafından inşa ettirilen medrese ve son olarak da Yesevî dervişi olduğu düşünülen Ahi teşkilatına mensup bir şeyh olan Ali Han Baba adını taşıyan 1354 tarihli medresedir (Karakaya, 2012). Bu üç medrese ile oldukça önemli bir eğitim merkezi olarak tanımlayabileceğimiz Tire'nin bu durumu İbn-i Battuta seyahatnamesinde de vurgulanmaktadır. Tire'deki Ahi Mehmed zaviyesi ve Ayasuluğ'daki medrese ile tekkelerden övgü ile bahsedilmektedir (İbn Battûta, 2015: 292). Bu bilgilere göre bölgede çok sayıda müderrisin yaşadığını varsayılabilir. Muhtemelen Mevlâna Sadeddin de bunlardan biri olmalıdır çünkü isminin önünde bulunan مولانا "mevlâna" kelimesi efendimiz, sâhibimiz anlamında kullanıldığı gibi büyük şeyhlerin ve âlimlerin isimlerinin başına saygı ifadesi olarak getirilmekteydi. Ancak kaynaklarda Mevlâna Sadeddin'in kim olduğu konusunda herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır.



Görsel 2: Güneş Melek'in Mezar Taşı

3. Hatice Hatun'un Mezar Taşı

Tire Müzesi'nde 1992 envanter numarasıyla kayıtlı olan Ahmed Paşa kızı Hatice'ye ait bu mezar taşı 75 x 35 x 6 cm ölçüsündedir (Görsel 3). Necmi Ülker, mezar taşının 1936 yılında müzeye getirildiğini kaydetmektedir. Ön yüzünde üç, arka yüzünde ise iki sıra kitabe olup palmet biçimli tepelik kısmı rumî yapraklarla bezenmiş, iki yandan burma sütuncelerle sınırlandırılmıştır. Bu mezar taşının diğer iki kadın taşından farkı günümüze ulaşabilmiş tepe kısmının palmet, rumî ve lotus motifleriyle süslenmiş olmasıdır.

Hatice Hatun'un mezar taşının ön yüzünde,

توفيت المرحومه المغفوره

المغفوره خديجه خاتون بنت

احمد پاشا نورالاه قبر هو

Teveffet el-merhûme

El- mağfure Hâdîce Hâton

Bint Ahmed Paşa naverallahu kabrehu

Mezar taşının arka yüzünde,

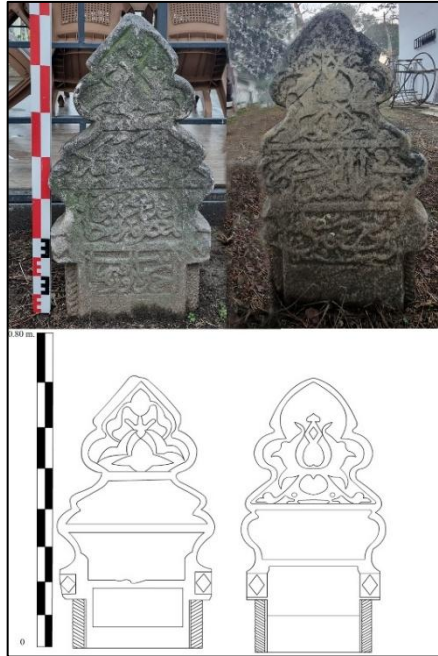
فی سنة تسع و سبعین و سبعمأ

Fî sene tis'a ve seb'ain ve seb'a mie

H 799/1377-20

“Sene yedi yüz doksan dokuz”

Bu mezar taşında “Ahmet Paşa kızı Hatice Hatun yedi yüz doksan dokuz tarihinde öldü” ifadesi diğer taşlarla benzer biçimde formüle edilerek yine Arapça yazılmıştır. Hatice Hatun’un babası Ahmed Paşa hakkında da kayıtlarda herhangi bir bilgiye rastlanılmamaktadır. Ahmed Paşa’nın isminden sonra gelen “Allah onun kabrini nurlandırın” ifadesi de Ahmed Paşa’nın kızından önce vefat ettiğini göstermektedir. Bu mezar taşının form açısından diğerlerinden biraz daha farklı olduğu görülmektedir. Mezar taşında bulunan palmet, rumî ve lotus motiflerinden oluşan desenin sembolik bir anlamının olup olmadığı her ne kadar tartışmaya açık olsa da İslamî düşüncede her müminin arzusu kurtuluş garantisi ederek Allah’ın vaadiyle cennete girmektir; cenne(t) kelimesinin de Arapçada “bitki ve ağaçları ile toprağı örten bahçe” anlamına geldiği düşünüldüğünde bu biçimdeki tasarımlar olağandır (Süreyya, 1993; Öztürk, 2001; Aydın, 2004; Güleç, 2005).



Görsel 3: Hatice Hatun’un Mezar Taşı

4. Değerlendirme ve Karşılaştırma

11. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar Anadolu beylikleri döneminde üretilen mezar taşları arasında tepelik kısmı farklı biçimlerde tasarlanmış örnekler görülmektedir. Uç kısmı sivri kemer, kaş kemer ya da palmet şeklinde olup dilimlenmiş tepe kısmına sahip ve uzun kenarları boyunca sütunceleri olan mezar taşlarına sıkça rastlanmaktadır. Bu dönemdeki mezar taşlarının kadın ya da erkeğe ait olup olmamasına bakılmaksızın aynı biçimde tasarlandığı anlaşılmaktadır. Örneğin çalışma kapsamına giren üç kadın mezar taşıyla Tire Müzesi’nde yer alan Balizâde’nin ve İbnî Melek Türbesi’nde mezarı bulunan Mevlâna Nizameddin’in mezar taşına bakıldığında oldukça benzer şekilde tasarlandıkları görülmektedir (Görsel 4).



Görsel 4: İbn-i Melek Türbesi'nde Bulunan Mevlâna Nizameddin'in Mezar Taşı (H. 797/M.1394)

Kadınlara ait bu üç mezar taşından iki tanesi Necmi Ülker'in çalışmasında yayınlanmıştır. Ancak Necmi Ülker mezar taşlarının kitabelerine önem vermiş formlarını incelememiştir. Güneş Melek'in mezar taşı ise daha önce herhangi bir çalışmanın kapsamına alınmamıştır. Aydınogulları döneminden günümüze ulaşan mezar taşlarının sayısı da oldukça azdır. Bunun en önemli sebebi de I. Dünya Savaşı sırasında Tire'deki eski mezarlığın ortadan kaldırılmasıdır. Bu alan sonraki yıllarda hazine arazisi olarak kayıtlara geçmiştir (BCA, Kararlar Daire Başkanlığı, 147-46-16; 13.09.1957). Bu alandan ve Tire çevresinden toplanan mezar taşları Tire Müzesi'nde kayıt altına alınmışsa da müze binasındaki kapsamlı yenileme çalışmalarından dolayı yapının bazı alanları kullanıma kapalıdır. Bu nedenle Tire Müzesi'nde bulunan Aydınogulları dönemine ait mezar taşlarının sayısı hakkında bilgi vermek şu an için mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla bu döneme ait olan mezar taşlarının yoğun olarak bulunduğu Tokat'ın Niksar ilçesindeki Melik Gazi Mezarlığı karşılaştırma açısından kullanılmıştır.

Bu üç kitabenin form açısından benzerleri Tokat Niksar'da yer alan Melik Gazi Mezarlığı'nda bulunmaktadır. 14. yüzyıla ait mezarlar ve bu mezarlardan geriye kalan bakiyeler incelendiğinde bu yüzyılda kullanılan mezar taşlarının süsleme, form ve kitabe formülleri açısından Tire'deki mezar taşlarıyla benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır.

Melik Gazi Mezarlığı'nda 14. yüzyıla ait olduğu düşünülen mezar taşları Arapça olarak düzenlenmiştir. Aydınogulları dönemine ait kitabelerde olduğu gibi kişi ile ilgili bilgiler Arapça yazılmıştır.



Görsel 5: Melik Gazi Mezarlığı'nda Bulunan İshak'a ait Mezar Taşı (Yazar, 2022: 79)

Niksar'ın Melik Gazi Mezarlığı'nda Recep H 778 / M Kasım Aralık 1376 tarihli ve 55 x 26 x 6 cm ölçülerine sahip, İshak adlı bir kişiye ait mezar taşıyla 14.-15. yüzyıla tarihlenen 36 x 16 x 5 cm ölçülerinde olan Meliket adlı bir kadına ait mezar taşının tepe kısmı dilimli kemerlerle şekillendirilmiştir (Görsel 5-6). İshak'ın mezar taşının arka yüzünde kandil motifi bulunmaktadır. Kitabelerde sadece isim ve ölüm tarihi yazmaktadır (Yazar, 2022: 79). Bir başka mezardan kalan H. Ramazan 778 / M. Ocak-Şubat 1377 tarihli ayak taşı olduğu düşünülen mezar taşında kitabe “tefevvâ” kelimesi ile başlayıp ölüm tarihi yine Arapça yazılmıştır (Yazar, 2002: 80). Aynı yüzyıla ait olduğu düşünülen Nah Hatun'a ait prizmatik sandukanın baş taşında kilit taşına asılı bir kandil motifi bulunmaktadır (Görsel 7) (Yazar, 2002: 110). Benzer biçimde Abdülaziz'e ait sandukanın baş taşının arkasında üzerinde yanan mumları bulunan iki şamdanın ortasında dilimli bir kemere asılı bir kandil bulunmaktadır. Bu yüzyıla ait olduğu düşünülen ve sadece ayak taşları olarak tanımlanan pek çok taşın yüzeylerinde aynı biçimde mumlu şamdanların arasında kandil bulunmaktadır. Buradan hareketle bu yüzyıllara ait mezar taşlarının ayak ve baş taşlarında bu motifin sıklıkla kullanıldığını söylemek mümkündür. Niksar mezar taşlarının 14. yüzyıla ait olan mezar ve mezar bakiyeleri incelendiğinde baş ve ayak taşlarının ölçülerinin küçük tutulması göreceli olarak taşların mütevazı boyutlarda yapıldığını göstermektedir. Buradan referansla Anadolu'da bulunan beylikler dönemi mezar taşlarında ölçülerin küçük tutulmasından ötürü kitabelerin çoğunlukla fazladan ifadelerden arındırılmış kısa ve öz Arapça cümlelerden teşekkül ettiği anlaşılmaktadır.



Görsel 6: Melik Gazi Mezarlığı'nda Bulunan Meliket'e ait Mezar Taşı (Yazar, 2022: 151)

Mezar taşlarının arka yüzünde genellikle zincirle asılı halde tasvir edilmiş kandil motifleri bulunmaktadır. Bu aydınlatma aracı mezar taşlarında kullanıldığında özel bir anlama işaret etmektedir. Motif ölen kişinin ruhunun Allah'ın nuruyla aydınlanmasını ve mağfirete kavuşmasını temsil eden derin bir sembolizm taşır. Motif, Kuran-ı Kerim'in Nur Sûresi'nin 35. ayetinde geçen şu ifadeyle de doğrudan bağlantılıdır:

“Allah, göklerin ve yerin Nûr'udur. O'nun nuru, içinde ışık bulunan bir kandil yuvasına benzer.”

Bu ayette geçen kandil, Allah'ın ilahi ışığını ve rahmetini sembolize etmektedir. Dolayısıyla mezar taşlarındaki kandil motifi, mezarda yatan kişinin bu nur ile aydınlanması ve Allah tarafından bağışlanmasını dileme anlamı taşımaktadır. Özellikle Kimyâ Hatun'un mezar taşında kandilin içindeki alevin belirgin bir biçimde yapılması yukarıdaki ayetin sembol haline getirildiğini düşündürmektedir.



Görsel 7: Melik Gazi Mezarlığı'nda Bulunan Nah Hatun'a ait Mezar Taşı (Yazar, 2022: 110)

Türk-İslam sanatında bu motifin, hangi tarihten itibaren kullanılmaya başlandığı hakkında net bir bilgi yoktur. Genel olarak ışık/nur anlamında kullanılan bu bezeme ögesiyle tinsel bir sembol biçiminde karşılaşılmaktadır. Türk-İslam sanatında mezar taşlarında yoğun şekilde kullanılan bu bezeme ögesinin dini ve sivil yapılarda da uygulandığı bilinmektedir (Arseven, 1950: 936-937; Cantay, 1991: 497-499; Çerkez, 2000: 338-365; Bozkurt, 2001: 299-301; Biçici, 2012: 13-26; Arslan Kalay, 2020: 13-26; Acar, 2022: 1135-1160).

Kendinden önceki Anadolu kültürünü devralan Osmanlı İmparatorluğu sahip olduğu tüm birikimi kendi potasında eriterek sentezlemiş ve kendine has bir kültür dünyası inşa etmiştir. Bu kültür dünyasının içinde ölüm önemli bir olgudur. Osmanlı dönemine tarihlenen mezar taşlarında Müslüman toplumun ölümü nasıl algıladığı daha net bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu kitabelerdeki tema dünya hayatından ahiret hayatına geçişin yaşandığı an da dahil olmak üzere her şeyin Allah'ın takdirine kalmış olduğu düşüncesidir. İslam kültüründe dünya/ahiret arasındaki ikilem kitabelerde fena/beka ayrımıyla ifade edilmektedir. Bu kitabelerde genellikle dünya için dar'ül fena, fani dünya gibi ifadeler kullanılmış ayrıca dünyevi yaşamın gerçek olmadığı ve aldaticılığı vurgulanmıştır. Buna karşılık ahiret için dar'ül beka, dar'ül cinan gibi tamlamalar kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra cennet de genellikle bağ-ı cennet, Aden, gülşen-i Firdevs gibi olumlu kalıplarla ifade edilmektedir. Allah'ın takdiri karşısında insanın acizliğini ve bu takdire boyun eğmek durumunda olduğunu vurgulayan ifadeler neredeyse sistematik bir şekilde kullanılır. Takdir-i ilahi, emr-i hüda, el hükmü'llillah gibi

ifadelerin yanında ecel kavramının getirdiği kaçınılmazlık hissinin ölüm edebiyatına hâkim oluşu bu teslimiyetin ne derece kabul gördüğünü kanıtlar (Eldem, 2005: 42-44). Öte yandan kitabe metinlerindeki bu değişiklik kitabelerin yazıldıkları alanların genişlemesine ve dolayısıyla taşların boyutlarının büyümesine neden olmuştur. Genellikle Anadolu Türk döneminin erken safhalarında kadın ve erkek mezar taşlarının tasarımı hemen hemen aynıken Osmanlı döneminde bu tutum bırakılarak erkek mezar taşlarının tepelik kısmına fes, sarık gibi unsurlar eklenmiş ve ayırt edici özelliğe sahip olmaları sağlanmıştır. Fakat Osmanlı'nın erken döneminde özellikle Edirne'de üretilen mezar taşlarının form ve süsleme özellikleri bakımından beylikler döneminde üretilenlerle benzer oldukları görülmektedir. Ancak dilimli tepelik kısımlarının Osmanlı'nın erken dönemlerinde işçilik açısından daha profesyonel biçimde yapıldığı anlaşılmaktadır. Edirne'de Gazi Mihal Cami mezarlığında bulunan H. 839/ M. 1436 tarihli Emir Mihal bin Aziz'e ait sanduka tipli mezarın baş taşı bunun güzel bir örneğidir (Görsel 8).



Görsel 8: H. 839/ M. 1436 tarihli Emir Mihal bin Aziz'e ait Mezar Taşı (Ayanoglu, 2022: 154)

Tire'de Müzesi'nde incelenen mezar taşlarının sonraki dönemlerde de tercih edilen, kapı ve pencerelere benzer şekilde tasarlanmış, iki yandan sütuncelerle sınırlandırılmış dikdörtgen biçimli olması İslam'da ölümün bir son değil başlangıç olarak kabul edildiğini vurgulamaktadır. “Her şey aslına rücu eder” mantığından hareketle ölümün kaçınılmazlığını belirtmek üzere Kur'an-ı Kerim'in Ankebut Sûresi'nin 57. ayetindeki “Her nefis ölümü tadacaktır. Sonra bize döndürüleceksiniz.” ifadesi ölümün bir geçiş olduğunu, ana bileşeni toprak olan vücudun yeniden toprağa ve kutsal nefes olan ruhun da asıl sahibi Allah'a döneceği vurgulamaktadır. İslami düşüncede ilahi düzenin iki ana çizgisinden biri olan ölümden sonraki yaşamda cennete gitmek her mümin tarafından istenen bir arzudur. Bu bağlamda Kur'an-ı Kerim'in Zümer Sûresi'nin 73. ayetinde geçen “Cennetin kapıları onlara açılacaktır.” ifadesi ölüm sonrası hayata ve bu sonsuz yaşamda mükafata vurgu yapmaktadır.

Duvar gibi masif bir kütlede içindeki boşluk ya da iki mekânı birbirine bağlayan işlevsel bir geçiş unsuru olan kapılar sokak, cadde gibi kentsel oluşumların ya da farklı bir mekânın sınırlarının bittiği aynı zamanda diğer müstakil mekânın ya da ortamın sınırlarının başladığı noktada yer alır (Çaycı, 2003: 123). Orta Çağ'da inşa edilen anıtsal yapıların kapıları yapıyı inşa ettiren baninin sosyal statüsü ve maddi varlığı ile paralel olarak oldukça gösterişli tasarımlara sahiptirler, bu taş kapılar Kur'an-ı Kerim'den ayet ve hadislerle bezenerek sembolik yönden güçlü anlam taşıyan yapı elemanları haline gelmişlerdir. Örneğin, 13. yüzyılın ikinci yarısında inşa edilen Konya'daki İnce Minareli Medrese'nin taş kapısı bunun en tipik örneklerinden biridir (Bilici, 2024). Pencereler ise mekânlara ışık sağlayan aynı zamanda dış ortamın izlenebilmesine olanak tanıyan açıklıklardır. Böylelikle farklı ortamlar arasında organik bağ kurulmasını da sağlamaktadır. Bu işlevi ile İslam düşüncesinde mahşer gününü bekleyen ruha Allah'ın Nur'unun tezahür ettiği ya da görüldüğü yer olarak düşünmek mümkündür. Özetle mekânların organik bağ kurmasında önemli olan kapı ve pencereler iki farklı ortam arasında geçişi sağlayan bir köprü vazifesi görmektedir. İslami düşünce bağlamında da bir hayattan diğerine intikalin mezar taşlarına yansımış sembolik ifadesi olarak görülebilir.

Mezarın bir ayak ve baş taşı ile sınırlandırılmasının mezar yerinin belirlenmesi gibi işlevsel bir tarafı vardır. Sembolik olarak yorumlandığında bir kapıdan geçiş, fani dünyadaki yaşamın sonu, ödülün başlangıcı olarak ve fani dünyadaki yaşamın hesabının verildiği başka bir boyuta geçiş anlamını taşıyabilir. Mezarı sınırlayan ve üzerlerinde ölünün kimliği ve ölüm tarihi gibi bilgilerin bulunduğu bu taşların form açısından kapı ve pencereye benzemesi İslam düşüncesi ile değerlendirildiğinde kapının ahirete geçişi pencerenin de Allah'ın nurunun görüldüğü yeri sembolize etmek üzere anlamlandırmak mümkündür. Böylelikle mezar taşları İslami düşüncenin görsel anlatısı halini almaktadır.

Sonuç

Bu çalışmanın konusunu oluşturan üç kadın mezar taşı Tire'nin Aydınogulları döneminden günümüze kalan önemli mirasın bir parçasıdır. O dönemin önde gelen kişilerinin isimleri günümüzde bu taşlar sayesinde bilinmektedir. Örneğin Kılman oğlu Emir Mehmed tarafından inşa ettirilen Tabakhane Mescidi günümüze ulaşamamışsa da bu kişinin varlığı öncelikle kızının mezar taşından öğrenilmektedir. Aynı durum diğer mezar taşları için de geçerlidir.

Mezar Taşı	Mezar Taşı	Form	Tepe Kısmı	Bezeme Unsurları	Sembolizm	Kitabe Dili
Kimyâ Hatun	55 x 25 x 5	Dikdörtgen, sütunceli	Kırk	Kandil motifi (arka yüzde)	İlahi nurla aydınlanma	Arapça
Güneş Melek	50 x 32 x 6	Dikdörtgen, sütunceli	Kırk	Bezeme unsuru yok	Dini kimlik vurgusu	Arapça
Hatice Hatun	75 x 35 x 6	Dikdörtgen, sütunceli	Palmet biçimli	Palmet, rumi, lotus motifleri	Cennet tasviri	Arapça
İshak	55 x 26 x 6	Dilimli kemerli baş taşı	Dilimli kemer	Kandil motifi (arka yüzde)	İlahi nur, mağfiret	Arapça
Melike	36 x 16 x 5	Dilimli kemerli baş taşı	Dilimli kemer	Çarkıfelek motifi	Doğum-ölüm (hayat döngüsü)	Arapça
Nah Hatun	Belirtilmemiş	Baş taşı sanduka	Dilimli kemer	Kandil motifi	İlahi nur	Arapça
Emir Mihal bin Aziz	Belirtilmemiş	Baş taşı sanduka	Dilimli kemer	Rumi, palmet, lotus, kıvrık dal motifleri	Cennet tasviri	Arapça

Tablo 1: İncelenen Mezar Taşlarının Biçim, Bezeme ve Dil Özellikleri

Özellikle yazılı kaynağın az olduğu bu dönemde söz konusu mezar taşları büyük önem taşımakta, kent tarihi ve kültürel geçmişiyle ilgili ipuçları sağlamaktadır. Ayrıca Tire özelinde Aydınogulları döneminden günümüze ulaşan mezar taşlarına daha az rastlanması ve bu bağlamda o dönem mezar taşlarının tasarımı hakkında bilgi veren nadir eserler olmaları, bunların önemini artırmaktadır. Beylikler döneminde ölüm ve onunla bağlantılı olan kavramların sembolik tasarımı biçiminde ortaya çıkan bu mezar taşları dönemin sanat anlayışını göstermesi bakımından da oldukça önemlidir.

Teşekkür

Tire Müzesi'ndeki çalışmalarım sırasında misafirperverlikleri ve yardımlarından dolayı kurum personellerine teşekkür ederim.

Kaynaklar

Arşiv Kaynakları

Başkanlık Cumhuriyet Arşivi, Kararlar Daire Başkanlığı, 147-46-16; 13.09.1957

Araştırma ve İnceleme Eserler

ACAR, T. (2022). "Uşak Boduroğlu Camii Özelinde Kandil Motifi ve İkonografisi". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* C. 63, S. 2, 1135-1160.

ARSEVEN, C. E. (1950). "Kandil". *Sanat Ansiklopedisi*, C. 2, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 936-937.

ARSLAN KALAY, H. (2020). "Kandil Motifinin Anadolu-Türk Mezar Taşları ve Dokumalar Üzerindeki Kullanımlarına Yönelik Karşılaştırmalı Bir Değerlendirme". *TİDSAD*, C. 7, S. 25, 13-26.

ATAR, F. (2010). "Şehid". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi, C. 38, 428-431.

AYANOĞLU F. İ. (2022). *Tarihi Mezar Taşları*. (Haz. Seyit Ali Kahraman), İstanbul: İBB Yayınları.

- AYDIN, H. (2004). “İslam Kaynaklarında Cennet Fikri ve Yorumu”. *Akademik Araştırmalar Dergisi*, S. 20, 149-170.
- BAKTIR, M. (1999). “İbn Melek”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi, C. 20, 175-176.
- BİÇİCİ, H. K. (2012). “İznik Müzesi’ndeki Kandil ve Şamdan Motifli Mezar Taşları”. *Turkish Studies C. 7*, S. 3, 637-661.
- BİÇİCİ, K. (2009). “Tire Müzesi’nde Bulunan Süslemeli Mezar Taşlarından Bazı Örnekler (XVIII-XX. Yy.)”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 50, S. 1, 109-150.
- BİLİCİ, K. (2024). “İnce Minareli Medrese Taçkapısı yahut Dârû’l-Mülk Konya’nın “Zafer Kapısı” (Bâbü’n-Nasr)”: Bir Yorum”. *Arış Dergisi*, S. 25, 127-134.
- BOZKURT, N. (2001) “Kandil”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 24, 299-301.
- CANTAY, T. (1991). “Asma Kandillik”. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 3, 497-499.
- ÇAYCI, A. (2023). *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol*. Konya: Palet Yayınları.
- ÇERKEZ, M. (2000). “Eyüpsultan Mezar taşlarında Kandil Motifi”. *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla III. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler 28-30 Mayıs 1999*, İstanbul: Eyüpsultan Belediyesi Yayınları, 338-365
- EBİRİ, G. (2016). *Tire Merkezdeki Osmanlı Devri Mezar Taşları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ELDEM E. (2005). *İstanbul’da Ölüm Osmanlı-İslam Kültüründe Ölüm ve Ritüelleri*. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- GÜLEÇ, Y. (2005). *Kur’an’da Cennet Tasvirleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GÜRKAN, S. L. (2010). “Şehid”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi, C. 38, 431-433.
- İBN BATTÛTA. (2015). *İbn Battûta Seyahatnamesi*. (Çev: A. Sait Aykut), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KALFAZADE ERTUĞRUL, S. (1995). *Anadolu’da Aydınoğulları Dönemi Mimarisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KAPLAN, A. (2012). *Kur’an-ı Kerim’de Ölüm Olgusu*. Yayımlanmamış Yüksek Lisan Tezi. Şırnak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KARAKAYA, E. (2012). “Tire”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi, C. 41, 197-198.
- Kur’an-ı Kerim ve Türkçe Anlamı (Meal)* (1985). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- ÖZTÜRK, M. (2001). “Kur’an’ın ‘Cennet’ Betimlemelerinde Yerel ve Tarihsel Motifler”. *İslâmiyât*, C. 4, 145-162.
- ŞAHİN, S. (1993). “Cennet”. *TDV İslâm Ansiklopedisi* İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi, C. 7, 374-376.
- ÜLKER, N. (1985). “Tire Müzesindeki İslami Kitabeler”. *III. Araştırma Sonuçları Toplantısı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları, 5-33.
- YAZAR, T. (2022). *Niksar Melik Gazi Mezarlığı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- YILDIZ, S. N. (2016). “Ayidinid Court Literature in the Formation of an Islamic Identity in Fourteenth-Century Western Anatolia”. *Istanbuler Texte und Studien*. Würzburg: Ergon Verlag, S. 34, 197-241.

JAHON ADABIYOTIDA TARIXIY ROMAN JANRI VA UNING TURK ADABIYOTIDAGI NAMUNALARI

Guljakhon KHUJAEVA*

Annotatsiya

Estetik g'oyalar va madaniy ongning shakllantirishida muhim o'rin tutadigan tarixiy roman janri adabiyot sohasida alohida o'rin tutadi. Chunki tarixiy roman janri nafaqat badiiy tekstura orqali o'tmish voqealarini jonlantiradi; Shu bilan birga, u inson ongini, ijtimoiy xotirasini va ma'naviy qadriyatlarini saqlab turuvchi o'ziga xoslikni o'zida mujasamlaydi. Yuzaga kelgan bu holat tarixiy romanlarning shunchaki tarix va san'atning sintezi emasligini ko'rsatadi; Bu bugungi kitobxonning tarixga munosabatini ham shakllantirganini ko'rsatadi. Shu o'rinda adabiyot sohasida, jahon adabiyotida alohida o'rin tutgan tarixiy roman janrining shakllanish va rivojlanish bosqichlari atroflicha tahlilni talab etadi. Chunki tarixiy roman o'tgan voqealarni badiiy talqin qilish vositasi bo'lishi bilan birga, jamiyatning madaniy xotirasini, milliy o'zlikni anglash vositasi, falsafiy-estetik mushohada ob'ekti sifatida ham alohida ahamiyat kasb etadi. Ushbu tadqiqotda tarixiy roman janrining poetik-estetik xususiyatlari, tarixiy fakt va badiiy faktura o'rtasidagi munosabat, tarixiy qahramon obrazining shakllanishi va rivojlanishi kabi masalalar har tomonlama ko'rib chiqiladi. Xususan, tarixiy romanlarning mumtoz namunalaridan tortib, zamonaviy va postmodern yondashuvlarga bo'lgan adabiy taraqqiyot bosqichlari ko'rib chiqiladi. Bu jarayonda turli mintaqalarda, ayniqsa turkiy adabiyotda tarixiy romanchilik an'analari, ularning ijtimoiy-ma'naviy mazmundagi o'rni batafsil yoritiladi. Turk adabiyotining dugonalari Namiq Kamol, Tarik Bug'ra, Iskender Pala kabi yozuvchilarning ijodi bu borada juda qimmatlidir. Xuddi shunday tarixiy ong, milliy xotira va uslub uyg'unligini ochib berish nuqtai nazaridan ham muhim va ibratga arziydi. Qolaversa, bugungi texnologik taraqqiyot tufayli raqamli dunyo madaniyatlarga qanchalik ta'sir ko'rsatayotganini hisobga olsak, bunda tarixiy roman janrining ham o'ziga xos ulushi bor desak, bejiz bo'lmaydi. Shu nuqtai nazardan, tarixiy romanlarni elektron shakllar, raqamli materiallar, audio kitoblar, interfaol dasturlar orqali yangi shakllarda ommalashtirish, o'quvchi bilan muloqot darajasini oshirish, sun'iy intellekt yordamida yaratilgan tarixiy matnlar; bugungi adabiy jarayonning dolzarb muammolari sifatida baholanadi. Darhaqiqat, ana shu ma'lumotlar va tahlillar natijasida tarixiy roman janrining ta'lim, madaniyat va madaniy merosni muhofaza qilishda tutgan o'rni nuqtai nazaridan tadqiqotimizning ahamiyati har tomonlama ochib beriladi. Shuning uchun u adabiyotga muhim hissa qo'shadi.

Kalit so'zlar: Tarixiy roman, Turk Adabiyoti, Modernizm, Postmodernizm, Tarixiy Tafakkur.

* Alisher Navoiy Nomidagi Toshkent Davlat O'zbek Tili va Adabiyoti Universiteti, Toshkent/O'zbekiston. guljakhon.khujaeva@mfa.gov.tr, ORCID: 0009-0008-2149-5483

THE GENRE OF HISTORICAL NOVEL IN WORLD LITERATURE AND ITS MANIFESTATIONS IN TURKISH LITERATURE

Abstract

The historical novel genre occupies a distinctive place in literature, playing a significant role in shaping aesthetic ideals and cultural consciousness. This genre not only vividly recreates past events through artistic narrative but also embodies a unique capacity to preserve human consciousness, collective memory, and spiritual values. This phenomenon underscores that historical novels are not merely a synthesis of history and art; they also shape contemporary readers' perspectives on history. Consequently, a comprehensive analysis of the formation and developmental stages of the historical novel genre, which holds a prominent position in world literature, is essential. As a medium for the artistic interpretation of past events, the historical novel serves as a tool for understanding cultural memory, national identity, and philosophical-aesthetic contemplation, thereby acquiring particular significance. This study thoroughly examines the poetic and aesthetic characteristics of the historical novel genre, the interplay between historical facts and artistic narrative, and the formation and evolution of historical protagonists. It explores the literary progression from classical examples of historical novels to modern and postmodern approaches. In this context, the traditions of historical novel-writing in various regions, particularly in Turkish literature, and their socio-spiritual significance are elucidated in detail. The contributions of prominent Turkish literary figures such as Namık Kemal, Tarık Buğra, and İskender Pala are invaluable in this regard, as their works effectively reveal the harmony of historical consciousness, national memory, and stylistic expression. Moreover, considering the impact of technological advancements on digital cultures, it is noteworthy that the historical novel genre holds a distinct role in this transformation. From this perspective, the popularization of historical novels through digital formats, such as e-books, audiobooks, and interactive applications, enhances reader engagement. Additionally, historical texts generated with the aid of artificial intelligence are evaluated as pressing issues in contemporary literary discourse. The findings and analyses of this study comprehensively highlight the significance of the historical novel genre in education, culture, and the preservation of cultural heritage. As such, it makes a substantial contribution to the field of literature.

Keywords: Historical Novel, Turkish Literature, Modernism, Postmodernism, Historical Consciousness.

DÜNYA EDEBİYATINDA TARİHİ ROMAN TÜRÜ VE TÜRK EDEBİYATINDAKİ ÖRNEKLERİ

Öz

Estetik ideallerin ve kültürel bilincin oluşmasında önemli bir rol oynayan tarihi roman türü, edebiyat sahası içerisinde mutena bir konuma sahiptir. Zira tarihi roman türü sadece sanatsal doku aracılığıyla geçmiş olayları canlandırmakla kalmaz; aynı zamanda insan bilincini, toplumsal hafızayı ve manevi değerleri yaşatan bir hüviyete bürünür. Ortaya çıkan bu durum, tarihi romanların yalnızca tarihsel ve sanatsal bir sentezleme olmadığını; aynı zamanda günümüz okuyucusunun tarihe karşı tutumunu da şekillendirdiğini göstermektedir. Tam da bu noktada edebiyat sahasında özel bir konuma sahip olan tarihi roman türünün dünya edebiyatındaki oluşum ve gelişim aşamaları ayrıntılı bir tahlile muhtaçtır. Zira tarihi roman, geçmiş olayların sanatsal yorumunun bir aracı olmasının yanı sıra, toplumun kültürel belleği, ulusal kimliğin anlaşılma aracı, felsefi ve estetik gözlemin nesnesi olarak da özel bir öneme sahiptir. Ele alınan bu çalışmada tarihi roman türünün şiirsel ve estetik özellikleri, tarihî olgu ile sanatsal doku arasındaki ilişkisi, tarihî kahraman imgesinin oluşumu ve evrimi gibi konular kapsamlı bir şekilde irdelenmektedir. Özellikle tarihi romanların klasik örneklerinden başlayarak modern ve postmodern yaklaşımlara kadar edebî gelişimin evreleri incelenmektedir. Bu süreçte çeşitli bölgelerdeki, özellikle Türk edebiyatındaki tarihi roman gelenekleri ve bunların sosyal ve manevi bağlamdaki rolü ayrıntılandırılacaktır. Türk edebiyatının duayen isimlerinden Namık Kemal, Tarık Buğra ve İskender Pala gibi yazarların eserleri bu çerçevede oldukça kıymetlidir. Keza tarih bilincinin, millî hafızanın ve üslubun uyumunu ortaya koyması açısından önemlidir ve örneklendirmeye değerdir. Ayrıca günümüzdeki teknolojik gelişmelerin etkisiyle dijital dünyanın kültürlere etki eden boyutu düşünüldüğünde tarihi roman türünün de bundan nasibini aldığını söylememiz abesle iştigal etmeyecektir. Bu bağlamda tarihi romanların elektronik formlar, dijital materyaller, sesli kitaplar, interaktif programlar aracılığıyla yeni biçimlerde popülerleşmesi, okuyucuyla etkileşim düzeyinin artması, yapay zekâ kullanılarak oluşturulan tarihi metinler; günümüz edebî sürecinin güncel sorunları olarak değerlendirilmektedir. Nitekim tüm bu bilgiler ve analizler neticesinde çalışmamızın tarihi roman türünün eğitim, kültür ve kültürel mirasın korunmasında üstleneceği rol açısından önemi kapsamlı bir perspektifle ortaya konulacaktır. Dolayısıyla literature önemli bir katkı sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Tarihi Roman, Türk Edebiyatı, Modernizm, Postmodernizm, Tarihsel Düşünce.

1. Kirish

Ushbu maqolada tarixiy roman janrining paydo bo'lishi, shakllanishi va dastlabki rivojlanish jarayonlari tahlil qilinadi. Tarixiy roman janrining rivojlanish tendensiyalari adabiy jarayonning umumiy evolyutsiyasi bilan uzviy bog'liq bo'lib, u turli davrlarda ijtimoiy, siyosiy va madaniy sharoitga qarab o'zgarib borgan. Ushbu janr dastlab an'anaviy tarixiy voqealarni tasvirlashga asoslangan bo'lsa, keyinchalik uning strukturasi va estetik tamoyillari sezilarli darajada murakkablashdi. Avvaliga tarixiy romanlar asosan yirik tarixiy shaxslar hayoti va ulkan siyosiy jarayonlarni yoritishga qaratilgan bo'lsa, vaqt o'tishi bilan e'tibor ko'proq ijtimoiy qatlamlarning turmush tarzi, kundalik hayot tafsilotlari va ma'naviy-estetik izlanishlarga qaratila boshladi.

Modern va postmodern davr adabiyoti tarixiy roman poetikasiga sezilarli ta'sir ko'rsatib, unda retrospektiv va eksperimental yondashuvlar paydo bo'lishiga sabab bo'ldi. An'anaviy tarixiy romanlarda tarixning obyektiv talqini ustuvor bo'lsa, zamonaviy tarixiy romanlarda subyektivlik va ko'p qirrali talqin usullari keng qo'llanila boshlandi. Bu esa tarixiy voqealarning badiiy interpretatsiyasida yangi qiyofalar paydo bo'lishiga, turli nuqtayi nazarlarning to'qnashishiga hamda tarix va fantastikaning o'zaro uyg'unlashuviga zamin yaratdi.

Texnologik taraqqiyot ham tarixiy roman janrining rivojlanishida muhim rol o'ynadi. Audiovizual vositalarning rivojlanishi natijasida tarixiy roman faqat matn shaklida emas, balki ko'p platformali badiiy mahsulot sifatida ham ommalashdi. Kino va televideniye hamda raqamli adabiyot shakllarining kengayishi tarixiy romanlarning qamrov doirasini oshirdi va ularning ta'sir doirasini kengaytirdi. Shu bilan birga, ilmiy tadqiqotlar va arxiv materiallarining ochiq manba sifatida keng foydalanishga yo'naltirilishi tarixiy romanlar faktologiyasini chuqurlashtirishga xizmat qildi.

Shu nuqtayi nazardan qaraganda, tarixiy romanlar hozirgi kunda nafaqat o'tmishni aks ettiruvchi janr sifatida, balki bugungi kunning ijtimoiy va falsafiy masalalarini tarixiy retrospektivada yoritishning samarali vositasi sifatida ham ahamiyat kasb etmoqda. Zamonaviy tarixiy romanlar ko'p qatlamli yondashuv orqali tarixiy jarayonlarni chuqur tahlil qilish, turli sivilizatsiyalar o'rtasidagi tafovutlarni ochib berish va tarixiy tajribalarni qayta ko'rib chiqish imkonini bermoqda. Natijada tarixiy roman endilikda nafaqat o'tmish haqiqatini badiiy talqin qilish, balki jamiyatni o'z tarixiy ildizlari bilan bog'lash va kelajak taraqqiyot yo'nalishlarini belgilashga ko'maklashuvchi muhim adabiy janr sifatida rivojlanishda davom etmoqda. Bizgacha yaratilgan tadqiqotlarni va ilmiy xulosalarni umumlashtirgan holda biz tarixiy roman janrining rivojlanish tendensiyalarini quyidagicha tizimlashtirdik:

2. Tarixiy Romanning Shakllanishi va Janr Sifatida Rivoji

Maqolani tayyorlashda adabiy-analitik va tarixiy-tipologik metodlar asosida tarixiy roman janrining rivojlanish bosqichlari, tematik yo'nalishlari, estetik va poetik uslublari, shuningdek, texnologik omillar ta'siri o'rganildi.

Tarixiy romanlarning tematik yo'nalishlari vaqt o'tishi bilan sezilarli o'zgarishlarga uchragan. Dastlabki tarixiy romanlar yirik siyosiy voqealar, imperiyalar taqdiri va buyuk shaxslar hayotini yoritishga qaratilgan bo'lsa, zamonaviy tarixiy romanlar ijtimoiy qatlamlar tarixi, kundalik hayot tafsilotlari va individuallikni aks ettiruvchi badiiy izlanishlarga yo'nalgan. Ushbu rivojlanish jarayoni tarixiy tafakkur shakllanishi bilan bog'liq bo'lib, adabiyot va tarix fanining bir-biriga ta'sir qilish jarayonini aks ettiradi. Dastlabki tarixiy romanlarning asosiy mavzularidan biri buyuk tarixiy shaxslar va ularning ijtimoiy-siyosiy voqealardagi o'rni bo'lgan. Bu romanlarda davlat arboblari, sarkardalar va qirollik sulolalari hayoti markaziy o'rinni egallagan. Masalan, Valter Skottning "Ayvengo" romanida O'rta asr Angliyasining siyosiy voqealari va qirol Richardning Sher yurishlari tasvirlanadi (Scott, 1819:307). Aleksandr Dyumaning "Uch mushketyor" (1844) asari XVII asr Fransiyasidagi saroy fitnalari va tarixiy voqealar bilan bog'liq bo'lib, real tarixiy shaxslarning badiiy talqinini namoyon etadi. Lev Tolstoyning "Urush va tinchlik" romani esa Napoleon urushlari orqali Rossiya jamiyati tarixini yoritadi (Tolstoy, 1869: 465). Ushbu romanlarning umumiy jihati shundaki, ular tarixiy jarayonlarni shaxslar va yirik voqealar orqali tasvirlashga urg'u berib, badiiy tasavvur bilan tarixiy haqiqatning sintezini yaratgan. XIX asr oxiri va XX asr boshlariga kelib, tarixiy romanlardagi mavzular kengayib, unda nafaqat hukmdorlar va sarkardalar, balki oddiy xalq hayoti,

ijtimoiy adolat masalalari ham aks etila boshladi. Endi tarixiy romanlar jamiyatning turli qatlamlari taqdiri orqali tarixiy jarayonlarning ta'sirini ko'rsatishga qaratildi. Masalan, Emil Zolyaning "Germinal" romanida XIX asr Fransiya'dagi sanoat inqilobi va ishchilar sinfining hayoti tasvirlangan (Zola, 1885: 608). Halida Adib Adivarning "Sinekli Bakkal" romani Usmonli imperiyasidagi ijtimoiy tabaqalararo munosabatlarni yoritadi (Adivar, 1936: 387). Kamol Tohirning "Devlet Ana" (1967: 436) asari esa turk xalqining tarixiy taraqqiyotini oddiy insonlar nuqtayi nazaridan yoritgan. Ushbu yo'nalish tarixiy romanlarni ijtimoiy adolat, qashshoqlik, mustamlakachilik va inqilob mavzulari bilan boyitgan. XX asrning ikkinchi yarmidan boshlab tarixiy romanlarda inson psixologiyasiga e'tibor kuchayib, tarixiy jarayonlar shaxsiy kechinmalar orqali yoritila boshladi. Bu esa tarixiy romanlarning yangi bosqichga o'tishiga sabab bo'ldi. Endi yozuvchilar tarixiy voqealarni umumiy tasvirlash o'rniga, ularning individuallik darajasida qanday aks etishini tadqiq eta boshladilar. Masalan, Margaret Atvudning "Qulning qizi" asari individual psixologiya va tarixiy sharoit o'rtasidagi bog'liqlikni aks ettirsa (Atwood, 1985: 392), Orxan Pamukning "Mening otim qirmizi" romani tarixiy shaxslar taqdiri va san'at falsafasi orqali tarixni o'zgacha nigohda talqin qiladi (Pamuk, 1998: 472). Bu tendensiya tarixiy romanlarni yanada shaxsiy va falsafiy jihatdan murakkab asarlarga aylantirdi. Zamonaviy tarixiy romanlarda muqobil tarix tushunchasi ham rivojlandi. Bu yondashuvda yozuvchilar tarixiy voqealarni o'z tasavvurlariga ko'ra qayta talqin qilib, boshqa ssenariylarni yaratadilar. Filip Dikning "Insoniylik qal'asi" asari Ikkinchi jahon urushida Germaniya va Yaponiyaning g'alaba qozongan ssenariysi asosida qurilgan alternativ tarix romanidir (Dik, 1962: 452). Robert Xarrisning "Fatherland" romani ham shu yo'nalishda bo'lib, agar Gitler urushda g'alaba qozonganida, dunyo qanday bo'lishi mumkinligini tasvirlaydi (Harris, 1992: 397). Bu yangi yo'nalish tarixiy romanlarni faktologik talqindan uzoqlashtirib, eksperimental va falsafiy nuqtayi nazardan yangi ufqlar ochdi. Bugungi kunda tarixiy romanlarning mavzulari nihoyatda kengaygan bo'lib, ular nafaqat siyosiy tarix, balki madaniy va ijtimoiy tarixning turli jihatlarini qamrab olmoqda. Zamonaviy tarixiy romanlar individual shaxslar taqdiri, ijtimoiy harakatlar, madaniy o'zgarishlar va hatto fan va texnologiya tarixi kabi mavzularga ham murojaat qilmoqda. Shu bilan birga, tarixiy romanlarning badiiy yo'nalishi ham doimiy o'zgarib bormoqda. Yangi asarlar murakkab uslubiy eksperimentlarga asoslangan bo'lib, tarixni tasvirlashda real voqealar va fantastik elementlar uyg'unlashgan. Umuman olganda, tarixiy roman janrining tematik yo'nalishlari vaqt o'tishi bilan sezilarli o'zgarishlarga uchradi. Dastlab hukmdorlar va yirik tarixiy shaxslar hayoti tasvirlangan bo'lsa, keyinchalik oddiy xalq, jamiyat qatlamlari, tarixiy psixologiya va muqobil tarix kabi mavzular paydo bo'ldi. Bu evolyutsiya tarixiy roman janrining doimiy yangilanib borayotganini va uning badiiy tafakkur bilan uyg'un holda rivojlanayotganini tasdiqlaydi. Tarixiy romanlar nafaqat o'tmishni aks ettiradi, balki zamonaviy o'quvchilar uchun o'z davrining muhim masalalarini tushunishga yordam beruvchi vosita sifatida ham xizmat qiladi.

3. Turli Mintaqalarda Tarixiy Roman Rivoji: Madaniy va ijtimoiy Kontekstda

Tarixiy roman janri o'zining shakllanishidan boshlab turli badiiy-uslubiy yondashuvlar ta'sirida rivojlanib kelgan. Dastlab an'anaviy tarixiy romanlar xronologik hikoya qilish, real voqealarga asoslangan syujet va tarixiy shaxslarni aniq tasvirlash uslubida yozilgan bo'lsa, keyinchalik modernizm va postmodernizm ta'siri ostida bu janrning badiiy imkoniyatlari kengayib bordi. Zamonaviy tarixiy roman an'anaviy hikoyachilik uslubidan uzoqlashib, yangi poetika, psixologik talqin va metafiktiv yondashuvlar orqali o'zining janr sifatidagi o'rnini mustahkamladi. Bu o'zgarishlar tarixiy voqealarning talqini, hikoya qilish texnikasi va o'quvchining matn bilan munosabatiga jiddiy ta'sir ko'rsatdi. An'anaviy tarixiy romanlar realistik uslubga asoslanib, o'tmish voqealarini obyektiv yondashuv bilan yoritishga intilgan. Masalan, Valter Skottning "Ayvengo" (Scott, 1819: 508) yoki Lev Tolstoyning "Urush va tinchlik" (Tolstoy, 1869: 981) romanlarida tarixiy shaxslar va voqealar maksimal realistik tarzda tasvirlanadi. Bunday romanlarda hikoya qilish xronologik tartibda joylashgan bo'lib, o'quvchi tarixiy jarayonlarni to'g'ridan-to'g'ri kuzatish imkoniga ega bo'ladi. Ushbu an'anaviy yondashuv XIX asr oxirlariga qadar tarixiy roman janrida yetakchi bo'lib qolgan. Biroq, XX asrga kelib, modernizmning rivojlanishi bilan badiiy tasvir usullari sezilarli o'zgarishga yuz tutdi. Modernizm san'at, adabiyot va falsafa sohalarida an'anaviy uslublarni inkor etish va inson tafakkurining murakkab ichki olamini tadqiq qilish orqali yangi badiiy usullarni ishlab chiqdi. Tarixiy roman ham bu jarayondan chetda qolmadi. Modernistik tarixiy romanlar an'anaviy xronologiyani buzish, sub'ektiv tasvir, ichki monolog va ong oqimi usulidan

foydalanish bilan ajralib turdi. Tomas Mannning “Buddenbrokklar” romani bu uslubning yorqin namunasidir (Mann, 1901: 302). U tarixiy jarayonlarni bir sulola hayoti orqali yoritadi va an’anaviy hikoyachilik tartibini murakkab psixologik tahlil bilan boyitadi. Shuningdek, Virjiniya Vulfning “Orlando” romani ham tarixiy va badiiy tafakkurning o’zaro bog’liqligini ko’rsatish uchun zamonlar o’rtasida sayohat qiluvchi obrazlar orqali yangi poetik shakl yaratdi (Woolf, 1928: 601). Postmodernizm ta’siri ostida tarixiy romanlar yanada murakkab badiiy izlanishlarga yuz burdi. Postmodern tarixiy romanlar tarixni qayta talqin qilish, metanarrativ elementlar, o’z-o’zini rad etuvchi hikoyalar va ironik yondashuvlarga asoslanadi. Bu jarayonda tarixiy faktlarning ob’ektiv talqini shubha ostiga olinadi va ko’pqatlamli badiiy strukturalar yaratiladi. Umberto Ekoning “Fukoning mayog’i” romani postmodern tarixiy roman uslubining yorqin namunalaridan biridir (Eco, 1988: 826). Ushbu asarda tarixiy faktlar va uydirmalar bir-biriga singdirilgan holda berilib, o’quvchini haqiqat va fantastika o’rtasidagi chegarani anglashga majbur qiladi. Sal’man Rushdining “Yuz yil yolg’izlik” romanida esa tarixiy voqealar shaxsiy tajriba va folklor elementlari bilan qorishib, metafikativ hikoyachilikning yangi namunasini yaratadi. Postmodern tarixiy romanlarda tarixiy voqealar badiiy talqinlar yordamida qayta quriladi, muqobil tarix ssenariylari taklif etiladi va tarixiy haqiqat subyektiv tasavvur sifatida talqin qilinadi. Masalan, Devid Mitchelning “Bulutlar atlas” romani turli davrlarga oid voqealarni bir-biriga bog’lab, tarixiy jarayonlarning takrorlanuvchanligi g’oyasini ilgari suradi (Mitchell, 2004: 506). Ushbu yondashuv postmodern tarixiy romanlarni faqatgina o’tmish voqealarini tasvirlovchi janr emas, balki tarixiy jarayonlarni falsafiy va badiiy jihatdan o’rganish vositasiga aylantiradi. Badiiy yondashuvlarning o’zgarishi bilan tarixiy roman janri o’zining tasvirlash usullarini sezilarli darajada boyitdi. Endilikda tarixiy romanlar nafaqat real voqealarni yoritish, balki tarixning o’zini ham muhokama qilish vositasiga aylandi. Modernistik tarixiy romanlar inson ruhiyatini va ichki tajribalarni tarixiy voqealar bilan bog’lash orqali janr imkoniyatlarini kengaytirdi. Postmodern tarixiy romanlar esa tarix va fikrning o’zaro bog’liqligini ochib berib, tarixiy haqiqatni turli talqinlar orqali o’rganishga imkon yaratdi. Ushbu rivojlanish tarixiy romanlarni faqat o’tmishni aks ettiruvchi janr sifatida emas, balki zamonaviy falsafiy muammolarni tadqiq qiluvchi badiiy tajriba maydoniga aylantirdi. Bugungi kunda tarixiy romanlar nafaqat an’anaviy xronologik hikoyachilikni davom ettirmoqda, balki eksperimental yondashuvlar orqali yangi shakllarni sinab ko’rmoqda. Zamonaviy yozuvchilar virtual reallik, interaktiv hikoyalar va muqobil tarix kabi konsepsiyalar yordamida tarixiy roman janrining chegaralarini kengaytirishga intilmoqda. Bu esa tarixiy romanlarni adabiyotning eng dinamik va doimiy ravishda o’zgarib borayotgan janrlaridan biriga aylantirdi.

Tarixiy romanlarda struktura va kompozitsiya o’zgarishlari haqida so’z yuritir ekanmiz uning shakllanishiga ta’sir etuvchi omillarni qayd etish lozim. Bu ikki asosiy unsur – tarixiy fakt va badiiy to’qimaning uyg’unlashuvidir. Ushbu uyg’unlik darajasi har bir davr va yozuvchi uslubiga qarab o’zgarib kelgan bo’lsa-da, tarixiy romanlar har doim haqiqat va ijodkorlikning o’zaro munosabati asosida rivojlangan. Ayrim yozuvchilar tarixiy voqealarni maksimal darajada real tasvirlashga intilgan bo’lsa, boshqalari tarixni badiiy talqin qilish, uni qayta qurish va interpretatsiya qilish orqali asarlar yaratgan. Ushbu maqolada tarixiy romanlarda fakt va badiiy to’qimaning nisbatini o’rganish, uning adabiy jarayondagi o’rnini aniqlash va turli misollar yordamida tahlil qilish maqsad qilingan. An’anaviy tarixiy romanlar, ayniqsa XIX asrda shakllangan namunalari, tarixiy faktlarga maksimal darajada asoslanib, tarixiy voqealarni xronologik tartibda aks ettirishga intilgan. Masalan, Valter Skottning “Ueverli” romani Shotlandiya tarixining muayyan davrini tasvirlab, real tarixiy shaxslar va voqealarni badiiy tasvir vositalari yordamida qayta jonlantiradi. Lev Tolstoyning “Urush va tinchlik” asari esa Napoleon urushlarini yoritish barobarida tarixiy haqiqatni individual shaxslar qismati orqali ko’rsatadi. Ushbu romanlarda tarixiy faktlar ustunlik qilgani sababli, yozuvchilar ko’pincha arxiv materiallari, tarixiy hujjatlar va davrga oid boshqa manbalarga tayanib ish ko’rganlar. Biroq, tarixiy roman janrining rivojlanishi davomida fakt va badiiy to’qimaning nisbatida sezilarli o’zgarishlar yuz berdi. Ayrim yozuvchilar tarixiy jarayonlarni o’z talqinlarida aks ettirib, tarixiy faktlarning aniq ifodasidan ko’ra ularning badiiy interpretatsiyasiga e’tibor qarata boshladilar. Masalan, Aleksandr Dyumaning “Graf Monte-Kristo” yoki “Uch mushketyor” romanlarida tarixiy shaxslar va voqealar mavjud bo’lsa-da, ularning badiiy obrazlari tarixiy haqiqatdan sezilarli darajada farqlanadi. Yozuvchi asarlarida tarixiy muhitni jonlantirish uchun dramatik effektlar va sarguzasht elementlarini ko’proq ishlatgan. XX asrga kelib, tarixiy romanlarda

badiiy to'qima yanada muhim rol o'ynay boshladi. Yozuvchilar tarixiy voqealarga shaxsiy nuqtayi nazardan yondashib, ularni yangi badiiy konsepsiyalar orqali talqin qilishga harakat qildilar. Masalan, Margerit Yursenar "Adrianning xotiralari" romanida Rim imperatori Adrian obrazini yaratishda tarixiy faktlarga tayanadi, biroq asarning asosiy mazmuni uning shaxsiy ichki kechinmalariga qaratilgan. Bunday uslubda yozilgan romanlarda tarixiy dalillar fon sifatida xizmat qilsa-da, asarning asosiy yo'nalishi inson psixologiyasi, falsafiy mulohazalar va badiiy mahorat bilan boyitilgan bo'ladi. Postmodern tarixiy romanlar esa fakt va badiiy to'qimaning mutanosibligini butunlay yangi nuqtayi nazardan ko'rib chiqdi. Bu yo'nalish vakillari tarixiy haqiqatning mutlaq obyektivligi borasida shubha bilan qarashar va tarixni faqat yozuvchining tasavvuri orqali anglash mumkinligini ilgari surishar edi. Umberto Ekoning "Qizil gullarning nomi" (1980) romani shu yo'nalishdagi yorqin namunalardan bo'lib, unda tarixiy faktlar va badiiy uydirmalar sintez qilinib, o'quvchini tarix va fantastika o'rtasidagi chegarani anglashga majbur qiladi. Sal'man Rushdining "Oltin uy" romani ham tarixiy voqealarni o'ziga xos ironik va metafiktiv uslubda aks ettirib, badiiy to'qimani yanada kuchaytiradi. Bugungi kunda tarixiy romanlar nafaqat an'anaviy tarixni qayta tiklash vositasi, balki tarixiy faktlarning o'zini muhokama qiluvchi adabiy janr sifatida ham qaralmoqda. Ba'zi zamonaviy tarixiy romanlar, jumladan, Hilari Mantelning "Wolf Hall" romani tarixiy shaxs – Tomas Kromvel hayotini realistik, hujjatlarga asoslangan yondashuv orqali tasvirlasa, ba'zilar tarixiy jarayonlarga mutlaqo eksperimental yondashuv bilan qaraydi. Masalan, Filip Dikning "Insoniylik qal'asi" asari Ikkinchi jahon urushi tarixini muqobil ssenariy asosida qayta tasavvur qiladi. Bu esa tarixiy romanlarning faqatgina o'tmish voqealarini yoritish bilan cheklanib qolmay, balki tarixni qayta o'ylash imkonini beruvchi badiiy laboratoriya sifatida rivojlanib borayotganini ko'rsatadi. Tarixiy romanlarda fakt va badiiy to'qima o'rtasidagi nisbat turli davrlarda har xil shakllangan. Dastlab tarixiy haqiqatni maksimal darajada aniq aks ettirishga intilgan an'anaviy romanlar ko'proq faktlarga asoslangan bo'lsa, zamonaviy tarixiy romanlar badiiy to'qima va interpretatsiya elementlarini kengroq qo'llashga moyil. Postmodernizm ta'siri ostida esa tarixiy fakt va badiiy tasavvur chegarasi tobora noaniq bo'lib borib, tarixiy haqiqat muhokama qilinadigan va qayta yaratiladigan konseptual fenomenga aylangan. Shu bois, bugungi tarixiy romanlar nafaqat tarixiy voqealarni hikoya qiladi, balki tarixning o'zini badiiy va falsafiy nuqtayi nazardan o'rganish uchun muhim janr sifatida namoyon bo'lmoqda.

Tarixiy roman janrining rivojlanishi bilan uning markaziy elementi – qahramon obrazi ham sezilarli darajada o'zgarib bordi. Ilk tarixiy romanlarda qahramonlar asosan an'anaviy qahramonlik xarakterlari bilan tasvirlangan bo'lsa, keyinchalik ularning psixologik murakkabligi oshdi, tarixiy jarayonlar va ijtimoiy muhitga munosabati chuqurlashtirildi. XX asrdan boshlab esa tarixiy romanlarda qahramonlarning sub'ektiv kechinmalari va individual tajribalari yanada katta ahamiyat kasb eta boshladi. Ushbu maqolada tarixiy romanlarda qahramon obrazi evolyutsiyasi, uning rivojlanish bosqichlari va badiiy qiyofasi o'zgarishining asosiy sabablarini tahlil qilamiz. Dastlabki tarixiy romanlar qahramonlari, odatda, tarixiy shaxslarning idealizatsiyalangan tasvirlari sifatida namoyon bo'lgan. Masalan, Valter Skottning "Ayvengo" (1819) romanida bosh qahramon Ayvengo jasoratli, vatanparvar va axloqiy jihatdan beg'ubor obraz sifatida aks ettiriladi. U tarixiy voqealar girdobida adolat va haqiqat uchun kurashuvchi ideal qahramon sifatida tasvirlanadi. Xuddi shunday, Aleksandr Dyumaning "Uch mushketyor" romanidagi D' Artanyan yoki Fridrix Shillerning "Vilgelm Tell" asaridagi bosh qahramonlar ham qahramonlik fazilatlarini bilan ajralib turuvchi an'anaviy tarixiy qahramonlar qatoriga kiradi. Ushbu bosqichda tarixiy romanlar ko'proq voqeaaviy hikoyachilikka asoslangan bo'lib, qahramonlarning ichki kechinmalari va shaxsiy qarama-qarshiliklariga yetarlicha e'tibor qaratilmagan.

4. Zamonaviy Adabiy Tafakkurda Tarixiy Roman Janrining Dolzarbligi

XIX asrning ikkinchi yarmidan boshlab tarixiy romanlarda qahramon obrazi yanada murakkablashdi. Endilikda qahramonlar nafaqat jasoratli yoki vatanparvar shaxslar sifatida, balki o'z shubha-gumonlari, ziddiyatli his-tuyg'ulari va o'ziga xos individualligi bilan tasvirlana boshladi. Lev Tolstoyning "Urush va tinchlik" romanidagi Andrey Bolkonskiy va Pyer Bezuxov obrazlari bunga yorqin misoldir. Ushbu qahramonlar tarixiy voqealar fonida shakllanadigan va o'z tafakkuri orqali tarixiy jarayonlarni anglab boradigan murakkab shaxslardir. Balzakning "Beg'uborlik g'amginligi" yoki Stendalning "Parma monastiri" romanlarida ham qahramonlar tarixiy sharoit va jamiyat bilan

kurashayotgan, o'z shaxsiy haqiqatini izlayotgan individuallar sifatida aks ettiriladi. Ushbu bosqichda tarixiy romanlarda qahramonning ichki kechinmalari, tarixiy jarayonlarga bo'lgan subyektiv munosabati yanada chuqurlashdi.

XX asrning birinchi yarmida tarixiy romanlarda qahramon obrazining rivojlanishi yanada psixologik chuqurlik kasb eta boshladi. Yozuvchilar qahramonlarning ruhiy olamini tasvirlashga ko'proq e'tibor qaratib, tarixiy voqealarni ularning subyektiv idroki orqali berishga harakat qildilar. Tomas Mannning «Buddenbrokklar» romanida qahramonlarning shaxsiy kechinmalari va tarixiy jarayonlar bilan o'zaro bog'liqligi tasvirlangan. Shuningdek, Margerit Yursenar «Adrianning xotiralari» romanida Rim imperatori Adrianning ichki monologlari orqali tarixiy shaxsning falsafiy va ma'naviy dunyosini yoritib bergan. Ushbu tendensiya qahramon obrazining an'anaviy qahramonlik xususiyatlaridan uzoqlashib, ko'proq ichki ziddiyatlarga ega murakkab shaxs sifatida namoyon bo'lishiga sabab bo'ldi. Postmodernizm ta'sirida tarixiy romanlardagi qahramonlar yanada murakkab va ko'p qirrali shaklga ega bo'ldi. Bu davrda yozuvchilar tarixiy shaxslarni nafaqat ulug'vor qahramon sifatida, balki tarixiy jarayonlarning qurbonlari, manipulyatsiya ob'ektlari yoki sub'ektiv xotiralar yig'indisi sifatida tasvirlashga intildilar. Umberto Ekoning «Qizil gullarning nomi» romanidagi Guglielmo Baskervil yoki Sal'man Rushdining «O'rtadagi bolalar» asaridagi Salim Sindxi qahramonlari tarixiy voqealarni o'z idroki orqali tushunishga harakat qiladigan, lekin ko'pincha bu haqiqatga erishish yo'lida muvaffaqiyatsizlikka uchraydigan murakkab shaxslardir. Shuningdek, Devid Mitchelning «Bulutlar atlası» romanida turli tarixiy davrlarga oid qahramonlar bir-biri bilan bog'liq bo'lib, tarixiy jarayonlarning takrorlanish tendensiyasini aks ettiradi. Bugungi kunda tarixiy romanlarda qahramon obrazi yanada individualistik va ko'p qirrali bo'lib bormoqda. Zamonaviy tarixiy romanlarda qahramonlar shaxsiy tajribalari orqali tarixiy voqealarni anglab boradigan va ularga nisbatan o'zining individual yondashuvini shakllantiradigan personajlar sifatida tasvirlanmoqda. Hilari Mantelning «Wolf Hall» romanida Tomas Kromvel obrazi tarixiy voqealar va uning shaxsiy hayoti o'rtasidagi murakkab bog'liqlik orqali ochib beriladi. Bu esa tarixiy romanlarda qahramonlar endilikda nafaqat tarixiy jarayonlarning passiv ishtirokchilari, balki tarixni talqin qiluvchi sub'ektlar sifatida namoyon bo'lishiga olib kelmoqda. Tarixiy romanlarda qahramon obrazi evolyutsiyasi bir necha bosqichdan o'tgan. Dastlab ular qahramonlik xususiyatlariga ega ideal obrazlar sifatida tasvirlangan bo'lsa, keyinchalik psixologik jihatdan murakkab, shaxsiy kechinmalariga e'tibor qaratilgan personajlarga aylandi. Postmodern tarixiy romanlarda esa qahramonlar tarixni idrok etishga harakat qiladigan, ammo aksariyat hollarda uning muammoli va subyektiv xususiyatlarini anglab boradigan shaxslar sifatida namoyon bo'ldi. Zamonaviy tarixiy romanlarda esa qahramon individual tajriba va shaxsiy nuqtayi nazarga asoslangan holda tarixiy jarayonlarning ichki va tashqi tomonlarini o'rganish vositasiga aylangan. Bu esa tarixiy romanlarni faqat tarixiy faktlarni aks ettiruvchi janr sifatida emas, balki tarixni insoniy tajriba va individual idrok orqali qayta kashf qiluvchi adabiy fenomen sifatida anglashga imkon yaratdi.

Tarixiy roman janri adabiyotning eng muhim yo'nalishlaridan biri bo'lib, o'zining rivojlanish jarayonida doimiy yangilanish va moslashuv orqali zamonaviy davrga yetib kelgan. XXI asrda texnologik taraqqiyot bu janrni yanada o'zgartirib, uni interaktivlik, audiovizual moslashuv va yangi shakllar bilan boyitmoqda. Zamonaviy texnologiyalar tarixiy romanlarni nafaqat qog'oz va elektron kitoblar shaklida taqdim etish bilan cheklanmay, balki videoo'yinlar, virtual reallik (VR), audiokitoblar va sun'iy intellekt yordamida yangicha shakllarga olib chiqmoqda. Bunday o'zgarishlar tarixiy romanlarni yanada jonlantirgan holda, ularni nafaqat o'quvchilarga, balki interaktiv foydalanuvchilarga ham yo'naltirmoqda. Interaktiv tarixiy romanlar hozirgi kunda tobora kengayib bormoqda. Ularning eng yorqin namunalaridan biri videoo'yinlar asosida shakllangan tarixiy hikoyalardir. Masalan, Assassin's Creed o'yinlar seriyasi tarixiy roman janri bilan interaktiv o'yin imkoniyatlarini birlashtirib, o'yinchilarni tarixiy jarayonlarning bevosita ishtirokchisiga aylantirmoqda. Ushbu o'yinlar Uyg'onish davri, Usmonli imperiyasi, Qadimgi Misr va boshqa tarixiy davrlardagi muhitni jonlantirish orqali nafaqat o'yin tajribasini, balki tarixiy bilimlarni ham chuqurlashtiradi. Bundan tashqari, interaktiv grafik romanlar ham tarixiy adabiyotga yangi yondashuv olib kirib, o'quvchilarga voqealar rivojini o'zlari tanlash imkoniyatini taqdim etmoqda. Tarixiy romanlarning audiovizual formatga moslashuvi ularning ommalashishiga katta hissa qo'shmoqda. Kinoteatr va televideniye uchun moslashtirilgan tarixiy romanlar o'zining dramatik kuchi va vizual tasviriy imkoniyatlari bilan yangi auditoriyalarni jalb qilmoqda. Hilari Mantelning

“Qonli taxt” (Wolf Hall) va “Bo‘rilar zali” (Bring Up the Bodies) romanlari asosida ishlangan BBC seriallari bunga misol bo‘la oladi. Ushbu ekran asarlari Genrix VIII davridagi murakkab siyosiy voqealarni tasvirlash orqali tarixiy roman janrining kinomatografik talqinini yanada boyitdi. Xuddi shunday, “Outlander” seriali ham Diana Gabaldonning tarixiy-fantastik romanlari asosida yaratilgan bo‘lib, vaqt sayohati orqali turli tarixiy davrlarning badiiy rekonstruksiyasini taklif etadi. Elektron va virtual tarixiy romanlar ham so‘nggi yillarda katta e‘tiborga sazovor bo‘lmoqda. Raqamli texnologiyalar rivojlanishi bilan elektron kitoblar va audiokitoblar keng tarqalgan bo‘lsa, virtual reallik (VR) va kengaytirilgan reallik (AR) formatlari tarixiy hikoyalarning yangi shakllarini yaratmoqda. Masalan, “Titanic VR” loyihasi orqali o‘quvchilar 1912-yilda cho‘kkan “Titanik” kemasi voqealarini virtual muhitda kuzatish imkoniga ega bo‘ladilar. Bu esa tarixiy romanlarning nafaqat badiiy, balki immersiv (to‘liq singdiruvchi) tajribaga aylanishiga yo‘l ochmoqda. Elektron kitoblarning rivojlanishi esa interaktiv e-kitoblar va gipermatnli hikoyalarning paydo bo‘lishiga sabab bo‘ldi. Bu turdagi asarlarda o‘quvchilar voqealar ketma-ketligini tanlash orqali turli tarixiy ssenariylarni o‘rganish imkoniyatiga ega bo‘ladilar. Sun‘iy intellektning rivojlanishi tarixiy roman yozish jarayoniga ham ta’sir ko‘rsatmoqda. AI texnologiyalari yordamida tarixiy ma’lumotlarni tahlil qilish va ularga asoslangan holda badiiy asarlar yaratish imkoniyatlari kengaymoqda. GPT-4 va shunga o‘xshash sun‘iy intellekt modellaridan foydalangan holda tarixiy romanlar yozish bo‘yicha tajribalar o‘tkazilmoqda. Sun‘iy intellekt tarixiy ma’lumotlarni yig‘ish, qayta ishlash va dramatik kontekst yaratishda yozuvchilarga yordam berishi mumkin. Bundan tashqari, AI asosida interaktiv tarixiy hikoyalar ishlab chiqilishi ham ehtimoldan xoli emas (Moretti, 2013: 31). Masalan, o‘quvchilar sun‘iy intellekt tomonidan yaratilgan romanda turli ssenariylarni tanlash orqali o‘zlariga mos hikoyani shakllantirishlari mumkin. Tarixiy roman janrining zamonaviy texnologiyalar bilan integratsiyalashuvi uning badiiy imkoniyatlarini kengaytirib, yangi o‘quvchilarni jalb qilishiga xizmat qilmoqda. Videoo‘yinlar, audiovizual adaptatsiyalar, virtual reallik va sun‘iy intellekt asosida yaratilgan hikoyalar tarixiy romanlarni yanada jonli, interaktiv va ommabop shaklga keltirmoqda. Kelajakda bu jarayon yanada rivojlanib, tarixiy romanlar ko‘p formatli va tajribaviy shakllarga ega bo‘lishi mumkin. Bu esa ushbu janrni nafaqat o‘tmishni aks ettirish vositasi, balki tarixiy jarayonlarni chuqur anglash va his qilish imkonini beruvchi interaktiv tajribaga aylantirishga xizmat qiladi.

5. Turk Nasrida Tarixiy Roman Janri Takomili

Mazkur tendensiyalar turk romanchilik maktabining, xususan, tarixiy roman janrining takomillashuvida ham yaqqol ko‘zga tashlanadi. Turk adabiyotida tarixiy roman janri XIX asrning ikkinchi yarmidan boshlab shakllana boshlagan bo‘lsa-da, uning ildizlari ancha qadimgi davrlarga borib taqaladi. Turk xalqlarining og‘zaki ijodi, doston va qissalarida tarixiy voqealarning badiiy ifodasi ancha ilgari mavjud bo‘lgan. “Kitabi Dada Qorqud”, “Manas”, “Alpomish” kabi eposlar o‘z mohiyatiga ko‘ra tarixiy roman janriga yaqin bo‘lib, ular qahramonlik, milliy ong, tarixiy jarayonlarning badiiy talqini bilan ajralib turadi. Ammo zamonaviy ma’nodagi tarixiy roman janri turk adabiyotida XIX asr oxiri va XX asr boshlarida shakllanib, rivojlandi. Turk adabiyotidagi ilk tarixiy roman sifatida Namik Kamolning “Jezmi” (1880) romani e’tirof etiladi. Ushbu asar Usmoniylar imperiyasining XVII asrdagi siyosiy voqealarini aks ettirib, qahramonlik, vatanparvarlik va erkinlik g‘oyalarini oldinga suradi. Namik Kamol tarixiy voqealarni faqat badiiy qiziqish uchun emas, balki milliy ongni shakllantirish vositasi sifatida ham talqin qilgan. XX asr boshlarida esa tarixiy roman an‘analari yangi bosqichga chiqdi. O‘tgan asrlardagi voqealarni realistlik yondashuv bilan yoritish, tarixiy shaxslarni chuqur psixologik tahlil qilish tendensiyalari kuchaydi. O‘mer Seyfettin, Halide Edib Adıvar, Yakup Kadri Qaraosmano‘g‘lu kabi yozuvchilar tarixiy jarayonlarni milliy o‘zlikni anglash bilan bog‘lab tasvirladilar. Yakup Kadri Qaraosmano‘g‘lu “Anqara”, “Yashil ko‘hna” kabi asarlarida Usmoniylar imperiyasi tanazzuli va yangi Turkiya shakllanish jarayonini badiiy tahlil qilgan.

XX asrning ikkinchi yarmidan boshlab turk tarixiy romanlari shakl va mazmun jihatdan yanada boyidi. Bu jarayonda Tariq Bug‘ra, Kemal Tahir, Attila İlhan, Orxan Pamuk kabi yozuvchilar yetakchi rol o‘ynadilar. Kemal Tahirning “Bozkırdaki Çekirdek”, “Devlet Ana” romanlari tarixiy voqealarni ijtimoiy-siyosiy tahlil qilish uslubida yozilgan bo‘lsa, Tarik Bug‘ro “Usmon G‘ozixon” asarida Usmoniylar imperiyasining ilk davrini chuqur badiiy talqin qilgan.

Turk adabiyotida tarixiy roman janri uzoq yillik rivojlanish jarayonini bosib o'tgan bo'lib, unda turli adabiy tamoyillar, estetik qarashlar va ijtimoiy-huquqiy hodisalarga bo'lgan yondashuvlar mujassamdir. Mazkur janrning o'ziga xosligi, avvalo, uning tarbiyaviy, falsafiy va badiiy-estetik vazifalari bilan bog'liq bo'lib, u tarixiy xotirani mustahkamlash, milliy o'zlikni anglash va o'tmish tajribalarini hozirgi kun bilan uyg'unlashtirishga xizmat qiladi. Turk tarixiy romanining o'ziga xos jihatlari bir necha muhim omillar bilan belgilanadi. Ulardan dastlabkisi milliy ruh va vatanparvarlik mavzusining ustuvorligidir. Turk tarixiy romanlari, ayniqsa, XIX asr oxiri va XX asr boshlaridan boshlab, milliy ruhni yuksaltirish va vatanparvarlik g'oyalarini ilgari surish vazifasini o'z zimmasiga olgan. Bu jarayon Namik Kamolning "Jezmi" (1880) romanidan boshlab shakllana boshlagan bo'lib, unda mustamlakachilik va chet el bosqinchilariga qarshi kurash g'oyalari aks etgan. Mazkur an'ana XX asrda Tarik Bug'ro, Yakup Kadri Qaraosmano'g'lu, Halide Edib Adivar kabi adiblar ijodida yanada chuqurlashdi.

Ikinchi jihat esa tarix va bugunning uyg'unligi aks etgan romanlarda ko'rinadi. Ko'plab turk tarixiy romanlari tarixiy voqealarni tasvirlar ekan, ularni zamonaviy muammolar bilan bog'lashga intiladi. Bu yondashuv o'tmish tajribalaridan xulosa chiqarish, jamiyatning shakllanishiga ta'sir ko'rsatgan hodisalarga yangicha nazar bilan qarash imkonini beradi. Bu jihatdan Orxan Pamukning "Oq qal'a" romani o'ziga xos namuna hisoblanadi. Muallif XVII asr Istanbulini tasvirlar ekan, inson shaxsi, madaniy tafovutlar va tarixiy taqdir masalalarini yoritadi. Bu uslub tarixiy jarayonlarni zamonaviy fikrlash bilan uyg'unlashtirishga imkon beradi. Shuningdek, Attila Ilhan va Tariq Bug'ra kabi adiblar ham o'z romanlarida tarixni badiiy kontekstga kiritib, hozirgi zamon o'quvchisiga tarixiy tajribaning dolzarbligini anglatishga harakat qilganlar.

Uchinchi muhim jihat turk tarixiy romanlari mualliflarining realizmga sodiqligidir. Realizm va tarixiy faktlarga sodiqlik turk tarixiy romanlari uchun muhim mezonlardan biridir. Bu jihat asosan XX asr tarixiy romanchiligida, ayniqsa, Kemal Tahirning ijodida o'z aksini topgan. Kemal Tahir "Devlet Ana" romanida Usmoniylar imperiyasining ilk davrini tasvirlar ekan, tarixiy manbalarga asoslangan holda voqealarni yoritishga intilgan. Uning asarlarida:

Tarixiy voqealarning real tasviri;

Shaxs va jamiyat o'rtasidagi bog'liqlik;

Siyosiy va iqtisodiy jarayonlarning to'g'ri aks ettirilishi kuzatiladi.

Bu tamoyillar tarixiy roman janrining ilmiy yondashuv bilan boyitilishiga olib kelgan va uni faqat badiiy ijod mahsuli emas, balki tarixiy tadqiqotlarning bir shakliga aylantirgan.

To'rtinchi jihat psixologik tahlil va dramatizmning yuqoriligi bilan belgilanadi. Turk tarixiy romanlari nafaqat tarixiy jarayonlarni yoritadi, balki qahramonlarning ichki dunyosi, ruhiy kechinmalari, ziddiyatlari va shaxsiy qarorlari orqali ham voqealarni ochib beradi. Tariq Bug'raning "Usmon G'ozixon" romanida asosiy qahramon Usmon G'ozni nafaqat tarixiy shaxs, balki o'z hayoti, qaror va majburiyatlari oldida ichki ziddiyatlarni boshdan kechiruvchi inson sifatida gavdalanadi. Bu jihat turk tarixiy romanlariga psixologik chuqurlik va dramatizm bag'ishlaydi. Bunday yondashuv adabiy qahramonlarni tarixiy hujjatlardagi shaxslar emas, balki hayotiy, jonli va murakkab insonlar sifatida tasvirlash imkonini beradi.

Beshinchi jihat esa turk falsafiy romanlarining adabiy va falsafiy mushohadalarga boyligidadir. Turk tarixiy romanlari nafaqat tarixiy voqealarni hikoya qiladi, balki ularni adabiy va falsafiy mushohadalar orqali yoritadi. Bu jihatdan Kemal Tahir, Attila Ilhan va Orxan Pamuk kabi yozuvchilarning asarlari alohida ahamiyat kasb etadi. Masalan, Kemal Tahirning "Devlet Ana" romanida tarixiy jarayonlar ijtimoiy kurashlar doirasida tahlil qilinadi. Orxan Pamuk esa o'zining "Benim Adım Kırmızı" (Mening otim Qirmizi) romanida tarix va san'at uyg'unligini falsafiy nuqtayi nazardan yoritadi. Bu jihatlar turk tarixiy romanining janr sifatidagi badiiy-estetik imkoniyatlarini kengaytiradi va uni nafaqat tarixiy faktlarga asoslangan asar, balki gumanitar tafakkurning muhim ko'rinishi sifatida namoyon qiladi.

Turk adabiyotida tarixiy roman janrining shakllanishida muhim omillar qatoriga, ayniqsa, XIX asrda Yevropa adabiyotidan amalga oshirilgan tarjimalar kiradi. Biroq, shuni ta'kidlash lozimki, turk adabiyoti o'zining boy milliy adabiy merosiga ega bo'lgan. Bu meros tarkibiga diniy mazmundagi

“manoqiblar”, turk millatining har bir davrini badiiy shaklda aks ettirgan “dostonlar”, “xalq hikoyalari” va “afsonalar” kiradi. Tarixiy asarlar uchun manba bo‘lgan “g‘azavotnoma”, “manoqibnoma”, “futuhatnoma” kabi asarlar ham o‘ziga xos o‘rni bilan ajralib turadi. Turk olimi Sodiq Tural Tanzirot (Islohot) davriga qadar tarixiy romanlarning shakllanishida Dada Qo‘qut hikoyalari, jangovar hikoyalar, “zafarnoma” va “g‘azavotnoma” kabi epik janrdagi qahramonlik asarlarining alohida o‘rni borligini ta’kidlaydi. Roman janrining shakllanishida muhim rol o‘ynagan boshqa bir janr – bu dostonlardir. Bu borada turk olimi Arg‘unshoh shunday deydi: “Insoniyat eng qadimiy davrlardan beri umumiy qavm va milliy tajribalarni o‘zlashtirib kelgan. Dostonlar insonlarning bu tajribalarini o‘z ichiga jamlagan eng qadimiy adabiyot mahsulidir. Zamonaviy davrda dostonlarning o‘rnini romanlar egallagan. Jamiyatimizda, hatto jahon adabiyotida romanlardan oldin insonlarga bugungi tarixiy romandan olinadigan quvonchni bag‘ishlovchi asarlar mavjud bo‘lgan. Bularning eng avvalida dostonlar turadi. Bizning jamiyatimiz uchun dostonlardan keyin Dada Qo‘rqut hikoyalari, jangnoma, g‘azavotnomalar, battalnomalar, donishmandnomalar, saltuknomalar ham epik tuyg‘ularni rivojlantirish va tajribalarni o‘zlashtirish maqsadida yuzaga kelgan asarlardir” (Argunshah, 2016: 103). XIX asrdan boshlab og‘zaki adabiyot bilan birga yozma adabiyot namunalari ham sezilarli darajada ko‘paydi. Yozma adabiyot namunalari sifatida milliy adabiyotga oid asarlardan tashqari G‘arb adabiyotidan qilingan tarjimalar ham keng tarqaldi. G‘arb adabiyotidan tarjima qilingan ilk namunalar sifatida Aleksandr Dyumaning “Graf Monte-Kristo”, “Qirolicha marvaridi”, “Uch mushketyor”, Xaver de Monterinning “Kambag‘allar tabibi” kabi asarlarni keltirish mumkin. 1860-yillardan boshlab fransuz romanlarining turk tiliga tarjimalari paydo bo‘ldi. Turkiyada o‘qilgan dastlabki fransuz romani Fenelonning Yusuf Komil Posho tomonidan “Telemak” nomi bilan tarjima qilingan “Telemakning sarguzashtlari” nomli asari bo‘lib, u didaktik ahamiyatga ega edi.

Roman taraqqiyotining ikkinchi bosqichi XX asrning boshlariga to‘g‘ri keladi. Jahon adabiyoti tarixiga nazar tashlaganimizda, u doimo insoniyat hayotida yuz bergan katta o‘zgarishlar va inqiloblarning aks sadosi bo‘lib kelganligini ko‘ramiz. Har bir xalq hayotida muhim rol o‘ynagan tarixiy voqealar, qo‘zg‘olonlar va inqiloblar sodir bo‘ladi, ularning yuzaga kelishiga sabab bo‘lgan mashhur shaxslar yashab o‘tadi. Turk xalqi ham o‘z tarixiy taraqqiyoti davomida bu jarayonlardan holi bo‘lmagan. XX asr boshlarida, aniqrog‘i 1918-yilda Turkiyada milliy ozodlik uchun kurash to‘lqini avj oldi va natijada 1923-yilda sultonlik boshqaruvi tugatilib, respublika tizimi joriy etildi. Bu davrda yosh respublikani boshqargan qo‘mondon, siyosatchi va turk xalqining ma‘naviy rahbari Mustafo Kamol Otaturk (1880-1938) bo‘ldi. 1908-yilda Usmonli imperiyasida “Mashrutiyat” deb nomlangan konstitutsiyaviy monarxiya tizimi joriy qilindi. Ijtimoiy va siyosiy jihatdan Mashrutiyat va undan keyingi davr turk tarixida katta fojiali voqealar sodir bo‘lgan davr hisoblanadi. Bu davrda yozuvchi Mehmet Niyoziy o‘z asarlarida Bolqon urushi, Chanakkale (Dardanel) jangi va Yaman voqealari kabi muhim tarixiy hodisalarni asosiy mavzu qilib olgan. Bu davrning siyosiy voqealari mamlakat hayotida chuqur iz qoldirdi. Bolqon urushi natijasida ko‘plab odamlar hayotdan ko‘z yumdi, ko‘p qon to‘kildi. Bu urushdan oldin Shimoliy Afrikada Tripoli urushi bo‘lib o‘tdi, keyin esa dunyoni larzaga solgan Birinchi jahon urushi, ayniqsa Kavkaz va Chanakkale frontlaridagi voqealar ijodkorlarni ham befarq qoldirmadi. 1920-yillar Turkiyaning burjuva davlatiga aylanishiga qaratilgan bir qator islohotlar bilan ajralib turadi. Mamlakat iqtisodiyoti qayta tashkil etildi, ayollarga erkinlik berildi, ularning mehnat qilish huquqi tan olindi, arab alifbosidan lotin alifbosiga o‘tildi, kiyim-kechak madaniyatida ham tubdan o‘zgarishlar amalga oshirildi. Mamlakatdagi bu katta inqilobiy o‘zgarishlar adabiyotda ham o‘z aksini topishi tabiiydir. Buyuk o‘zbek adibi Muso Toshmuhammad o‘g‘li Oybek rus adabiyotshunosi va tarjimoni A. Naumov bilan suhbatida “Tarix – bu adabiyot, adabiyot esa tarixdir”, degan fikrni bildirgan. Bu so‘zlar ikkala sohaning o‘zaro yaqinligini ifodalabgina qolmay, balki badiiy adabiyotning tarixsiz nafas ololmasligini, tarixning esa adabiy asarlarda benihoya katta o‘rin tutishini ham anglatadi. Bu davr turk adabiyotida demokratik tamoyillarning kuchayishi kuzatiladi. Bu jarayonda demokratik matbuotning ham roli katta bo‘ldi. Ayniqsa, “Resimli ay”, “Vaqt” jurnallari atrofida Nazim Hikmat, Sabohattin Ali, Sadri Ertem kabi istedadli adiblar to‘plandi. Turk adabiyotshunosi Turkesh tomonidan urush davrida yozilgan romanlarning tarixiy hujjat sifatidagi ahamiyati ta’kidlangan bo‘lib, bu asarlar davrning ruhiy va ijtimoiy jihatlarini aks ettiruvchi muhim manbalar hisoblanadi. Romanlar va hikoyalar nafaqat o‘tmish haqida emas, balki ular yozilgan davrning individual, ijtimoiy, huquqiy va siyosiy

munosabatlarini, shuningdek, davrning ruhiyatini va madaniy rang-barangligini ifodalaydi. Respublika eʼlon qilinganidan keyin paydo boʻlgan “Turk tarix tezisi” tushunchasi doirasida turklikni ulugʻlash va islomgacha boʻlgan turk madaniyati va tarixini tanishtirish maqsadida tarixiy mazmunga ega boʻlgan romanlar yaratilgan. Turk tarixi tadqiqot jamiyati tashkil etilishi bilan Usmonli tarixidan tashqari turk tarixiga boʻlgan qiziqishning ortib borayotganligi qayd etiladi. Biroq, Cheri 1923–1990 yillar oraligʻida bu mavzuga bagʻishlangan atigi 12 ta asar boʻlganligini, ulardan 8 tasi respublikaning birinchi 10 yilligida yozilganligini taʼkidlaydi (Çeri, 2000: 28). Bu davrda yaratilgan eng yaxshi asarlar qatoriga H. Nihol Atsizning “Kulrang boʻrilar oʻlimi”, “Bozkurtlar Diriliyor”, Adolat Ergenekonning “Tuyu-Kunlar”; Iskandar Fahrettinning “Asiyada bir quyosh tugʻiladi”, “Sumer qizi”, “Tangri oʻgʻli”; Abdulla Ziya Kozanoʻgʻlining “Qizil tugʻ”, “Otli han”, “Gultekin” kabi asarlarni kiritish mumkin.

Respublika davrida yaratilgan romanlarning asosiy mavzularidan biri Usmonli tarixidir. Ayniqsa, 1990-yilgacha Usmonlilar imperiyasining yuksalish davriga bagʻishlangan koʻplab tarixiy romanlar yozilganligi olimlar tomonidan ham tan olingan. Xususan, Cheri Usmonli davlatining tashkil topishi haqida 15 ta, Fetret davrini hikoya qiluvchi 13 ta, yuksalish davriga bagʻishlangan 16 ta, 17-asrni oʻz ichiga olgan 12 ta, 18-asrga bagʻishlangan 12 ta, 19-asrni qamrab olgan 14 ta va Usmonlilar imperiyasining qulash davrini tasvirlovchi 31 ta roman yozilganligini aniqlagan. Bu miqdorga teng miqdorda Bolqon urushlari va Respublikaning dastlabki oʻn yilligiga bagʻishlangan romanlar ham mavjud boʻlib, ularning soni 32 tani tashkil qiladi. Bu romanlarda Usmonli mavzularidan koʻra vatan himoyasi yoʻlida xalqning qahramonliklari yorqin tasvirlangan. Usmonli davlatining tashkil topish davriga bagʻishlangan romanlarda esa turklikning davlat qurishdagi qobiliyatlari va Usmonliylilikning turk ildizlariga eʼtibor qaratilgan. Bu davr romanlarida turk milliy kimligini shakllantirish va tarixiy merosni yangi tizim doirasida qayta talqin qilish kabi mavzular ustunlik qiladi. Romanlar nafaqat tarixiy voqealarni tasvirlash vositasi, balki milliy oʻzlikni anglash va shakllantirish vositasidir. Shuningdek, bu asarlarda turk xalqining tarixiy qadriyatlari, madaniy merosi va milliy gʻururi kuchli ifodalangan.

Bir soʻz bilan aytganda, turk romanchiligi tarixiy voqealarni badiiy talqin qilish orqali milliy oʻzlikni shakllantirish va mustahkamlashda muhim rol oʻynagan. Bu jarayon nafaqat adabiyot, balki turk jamiyatining madaniy va siyosiy rivojida ham chuqur taʼsir koʻrsatgan. Bu jarayonlar turk adabiyotida tarixiy roman janrining shakllanishiga katta hissa qoʻshgan boʻlib, milliy va xalqaro adabiyotlar oʻrtasidagi oʻzaro taʼsirni namoyish etadi. Shuningdek, turk adabiyotining oʻziga xos xususiyatlari va boy merosi uning rivojlanishida asosiy omil boʻlib xizmat qilgan. Turk tarixiy roman anʼanasi uzoq va murakkab taraqqiyot yoʻlini bosib oʻtgan boʻlib, uning rivojlanishi milliy oʻzlik, tarixiy tafakkur va badiiy-estetik tamoyillar uygʻunligiga asoslanadi. Ushbu janrning yetakchi adiblari oʻtmish voqealarini nafaqat tasvirlash, balki ularga falsafiy va ijtimoiy nuqtayi nazardan yondashish orqali roman janrining ilmiyligini oshirishga erishganlar. Milliy ruh, tarix va bugunning uygʻunligi, realizm, psixologik tahlil va falsafiy mushohadalar turk tarixiy romanchiligining eng muhim tarkibiy qismlari boʻlib, ushbu janrni jahon adabiyotidagi oʻziga xos va ahamiyatli hodisaga aylantirgan. Bu omillar natijasida turk tarixiy romanlari nafaqat milliy miqyosda, balki xalqaro miqyosda ham eʼtirof etilgan adabiy hodisalardan biriga aylangan.

Tarixiy romanlarning rivojlanishi davomida quyidagi natijalar aniqlandi: tematik yoʻnalishlarning kengayishi, badiiy shakl va estetik uslublarning oʻzgarishi, texnologik vositalar yordamida tarqalishining oshishi, turli adabiy maktablarda, xususan, turk adabiyotida tarixiy roman janrining oʻziga xos rivojlanish yoʻnalishlari. Tarixiy romanlarning zamonaviy adabiyotdagi roli, ularning tarixni badiiy talqin qilishdagi yondashuvlari, shuningdek, jamiyat va madaniyatdagi tarixiy xotirani shakllantirishdagi oʻrni haqida bahs yuritiladi.

5. Xulosa

Tarixiy roman janri doimiy evolyutsiya va yangilanish jarayonida zamonaviy adabiy tafakkurning ajralmas tarkibiy qismi sifatida oʻz oʻrnini saqlab qolmoqda. Ushbu janr insoniyat tarixidagi murakkab ijtimoiy, siyosiy va madaniy jarayonlarni badiiy shaklda aks ettirgan holda, oʻquvchini nafaqat tarixiy faktlar bilan tanishtiradi, balki bu voqealar ortida turgan insoniy hissiyotlar, axloqiy tanlovlar va zamonaviy hayot uchun dolzarb boʻlgan fikrlar ustida chuqur

mulohaza yuritishga undaydi. O'zbek adabiyotida tarixiy roman janri alohida o'rin tutadi. Jumladan, Pirmqul Qodirovning "Yulduzli tunlar" romani temuriylar davrini, ya'ni Amir Temur va Mirzo Ulug'bek shaxsiyatini tarixiy va falsafiy asosda tahlil etib, milliy o'zlik, vatanparvarlik va ilm-ma'rifat qadriyatlarini targ'ib etadi. Shuningdek, Abdulla Qodiriyning "O'tgan kunlar" romani Turkistonning XIX asr oxiri – XX asr boshlaridagi ijtimoiy hayotini aks ettirgan holda, tarixiy va ma'naviy xotiraning muhim namunasi hisoblanadi. Bu kabi asarlar orqali tarixiy ong, xalqning o'z o'tmishiga bo'lgan hurmati va milliy birlik tuyg'usi mustahkamlanadi.

Turk adabiyotida ham tarixiy romanlar taraqqiyotida yuksak namunalarga duch kelamiz. Masalan, turk yozuvchisi Namik Kemalning "Vatan yahut Silistre" asari va Tarik Bug'raning "Kichik Aga" romani turk milliy ozodlik harakati va ijtimoiy uyg'onish davrini badiiy ifodalagan. Ayniqsa, tarixiy voqealar fonida vatanparvarlik, erkinlik, insoniylik va jamiyatdagi o'zgarishlarga bo'lgan munosabatlar chuqur yoritiladi. Bu romanlar orqali turk adabiyoti tarixni faqat voqealar ketma-ketligi sifatida emas, balki milliy ruh, madaniy meros va zamonaviy tafakkur bilan uyg'un holatda taqdim etadi. Bugungi globallashuv davrida tarixiy romanlar nafaqat milliy, balki umuminsoniy qadriyatlarni targ'ib etish vositasiga aylangan. Ular o'tmishni jonlantirish, zamonni tahlil qilish va kelajakni ongli ravishda qurishga xizmat qiluvchi muhim adabiy vosita sifatida qadrlanmoqda. Kelajakda bu janrning falsafiy, estetik va texnologik imkoniyatlari yanada kengayishi, ayniqsa raqamli adabiyot va sun'iy intellekt bilan uyg'unlashuvi kutilmoqda. Shu sababli tarixiy romanlar kelajak avlodlar uchun ham ruhiy-ma'naviy boylik manbai sifatida o'z dolzarbligini saqlab qoladi.

Manbalar

- ADIVAR, H. E. (1936). *Sinekli Bakkal*. Istanbul: Istanbul University Press.
- ARGUNŞAH, H. (2016). *Tarih ve Roman: Makaleler*. Ankara: Kitabevi Yayınları.
- ATWOOD, M. (1985). *The Handmaid's Tale*. Toronto: McClelland and Stewart.
- ÇERİ, B. (2000). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanlarında Osmanlı Tarihi*. Istanbul.
- DİK, P. K. (1962). *The Man in the High Castle*. New York: Putnam.
- DUMAS, A. (1844). *The Three Musketeers*. Paris: Baudry.
- ECO, U. (1980). *Il nome della rosa*. Milan: Bompiani.
- ECO, U. (1988). *Foucault's Pendulum*. New York: Harcourt.
- HARRİS, R. (1992). *Fatherland*. London: Hutchinson.
- MANN, T. (1901). *Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Berlin: S. Fischer Verlag.
- MİTCHELL, D. (2004). *Cloud Atlas*. London: Sceptre.
- MORETTİ, F. (2013). *The Bourgeois: Between History and Literature*. London: Verso.
- PAMUK, O. (1998). *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- RUSHDİE, S. (1981). *Midnight's Children*. London: Jonathan Cape.
- SCOTT, W. (1819). *Ivanhoe*. Edinburgh: Archibald Constable and Company.
- TAHİR, Kemal. (1967). *Devlet Ana*. Istanbul: Remzi Kitabevi.
- TOLSTOY, L. (1869). *War and Peace*. Moscow: The Russian Messenger.
- WOOLF, V. (1928). *Orlando: A Biography*. London: Hogarth Press.
- YURSENAR, M. (1951). *Memoirs of Hadrian*. Paris: Plon.
- ZOLA, É. (1885). *Germinal*. Paris: G. Charpentier.

NEWFOUND FREEDOM: A RESILIENT JOURNEY TO BREAKING THE SPELL

Aybike KELEŞ*

Abstract

Ella Enchanted by Gail Carson Levine narrates the tale of a young girl named Ella, who fell under a curse bestowed upon her by a fairy at her birth and her tenacious battle to break the spell. Obedience enchantment compels Ella to blindly comply with the dictates of those around her, thereby depriving her of the ability to exercise her own will and make decisions independently. During the story, Ella goes through a number of tests that force her to decide for herself and shape her own future. However, instead of casting her hope in a prince or depending on magical remedies, she liberates herself from the curse by employing her own resolve and fortitude. In this narrative, the construction of gender roles are reproduced. By digging into Ella's journey to liberate herself from the restrictions of the curse, the writer skillfully explores the themes of resilience, freedom of choice, and self-discovery. The author challenges some deeply rooted beliefs found in classic fairy tales. She condemns a society that limits women's independence and promotes the idea that marriage is the only way for them to achieve fulfillment. The character's unwavering confidence in her own capabilities and her fierce warrior spirit are the fundamental elements that distinguish this tale from the other fairy tales. Her unwavering will to free herself from the enchantment, without the help of a prince, exemplifies her rejection of societal notions of gender and traditional gender roles for women. Just as Medusa's laugh serving as a metaphor for the ability to challenge the norms assigned to women, Ella's act of breaking the curse symbolizes her reclaiming control over her destiny. Through her awakening, the protagonist stepped into a newfound sense of empowerment and redefines her identity on her own terms. Her newfound independence enables her to discover inner power, leading her to become the heroine of her own story. By examining the protagonist's journey into a powerful individual, this research aims to explore how her breaking the curse disrupts the conventional gender roles within the context of fairy tales. This paper also makes a significant contribution to redefine traditional gender roles in literature society by juxtaposing the experiences of the main character with those of the traditional Cinderella figure. By interweaving elements from classic fairy tales into Ella's narrative, this search paper highlights the development of new storytelling methods and long lasting role of fairy tales on the formation of cultural consciousness.

Keywords: Resilience, Curse, Awakening, Conventional, Gender.

* Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi, Bozkurt Meslek Yüksekokulu, Yabancı Diller ve Kùltürler Bölümü, Kastamonu, Türkiye, kelesaybike@gmail.com, ORCID:0000-0001-8130-9752

YENİ KAZANILAN ÖZGÜRLÜK: BÜYÜYÜ BOZMAYA GİDEN DİRAYETLİ BİR YOLCULUK

Öz

Gail Carson Levine tarafından yazılan *Ella Enchanted* adlı roman, doğduğunda bir perinin lanetine maruz kalan Ella adlı genç bir kızın, büyüü bozmak için verdiği amansız mücadeleyi anlatıyor. İtaat büyüü, Ella'yı etrafındakilerin emirlerine körü körüne uymaya zorlar, böylece onu kendi iradesini kullanma ve bağımsız karar verme yeteneğinden mahrum bırakır. Hikâye boyunca Ella, kendi kararlarını verme ve kendi geleceğini şekillendirme konusunda zorlayıcı bir dizi testten geçer. Prens veya sihirli çözümlere bel bağlamak yerine kendi azmi ve gücüyle bu beladan kurtulur. Bu anlatıda toplumsal cinsiyet rollerinin inşası yeniden üretilmektedir. Yazar, Ella'nın kendisini lanetin kısıtlamalarından kurtarma yolculuğunu derinlemesine inceleyerek dayanıklılık, seçim özgürlüğü ve kendini keşfetme temalarını ustaca ele alır. Yazar klasik peri masallarında bulunan derin köklü inançlara meydan okur. Kadınların bağımsızlığını sınırlayan ve onların sadece evlilik yoluyla mutluluğa ulaşabileceği fikrini teşvik eden bir toplumu kınar. Karakterin kendi yeteneklerine olan sarsılmaz güveni ve keskin savaşçı ruhu, bu hikâyeyi diğer peri masallarından ayıran temel unsurlardır. Ella'nın, kendi kendini büyüden kurtarmak için prensin yardımına ihtiyaç duymadan sergilediği kararlılık, cinsiyet ve geleneksel kadın rolleri hakkındaki toplumsal kavramları reddettiğini gösterir. Tıpkı Medusa'nın gülüşünün kadınlara yüklenen normlara meydan okumasının bir metaforu olduğu gibi, Ella'nın laneti bozma eylemi de onun kaderi üzerindeki kontrolü geri almasını simgeler. Kahraman, uyanışıyla yeni keşfettiği bir güçlenme duygusuna adım atar ve kimliğini kendine göre yeniden tanımlar. Yeni kazandığı bağımsızlık, içindeki gücü keşfetmesine olanak tanıyarak kendi hikayesinin kahramanı olmasını sağlar. Bu araştırma, baş karakterin güçlü bir bireye dönüşme sürecini inceleyerek, onun laneti kırmasıyla peri masalları bağlamında geleneksel cinsiyet rollerini nasıl altüst ettiğini ortaya çıkarmayı amaçlar. Bu makale aynı zamanda ana karakterin deneyimlerini geleneksel Külkedisi figürüyle karşılaştırarak, edebiyat ve toplumda geleneksel cinsiyet rollerini yeniden tanımlama konusunda katkı sağlamayı hedefler. Bu araştırma makalesi, klasik peri masallarından öğeleri Ella'nın anlatısına işleyerek, yeni hikâye anlatım yöntemlerinin gelişimini ve peri masallarının kültürel bilinç oluşturmadaki uzun süreli rolünü vurgular.

Anahtar Kelimeler: Azim, Lanet, Uyanış, Geleneksel, Cinsiyet.

Introduction

Fairy tales have a profound influence on the values and norms of society, engendering both cultural and social implications. Fairy tales have the power to influence people's worldviews and behavior because of the messages they transmit through their stories. These tales frequently centered around archetypal characters and recognizable themes reinforced certain ideologies and established social norms. Especially, as the patriarchal system became more embedded in society, this also extended to fairy tales. Consequently, this reinforced the gender bias and gave men a sense of entitlement and control over women's lives. Women's voices were often silenced and excluded from the role of scribes because of the social restriction. Consequently, their narratives were filtered through male perspective even if originally narrated by women (Zipes, 1999: 7).

The portrayal of male and female characters in fairy tales serves as a medium through which gender roles and the dominant ideology of a particular culture can be communicated. These narratives frequently show male protagonists as robust, authoritative, and heroic figures, while simultaneously presenting female characters as helpless victims, subservient, second-placed. By presenting such gender stereotypes, fairy tales influence individuals' perceptions of what is considered appropriate behavior for males and females. The portrayal of characters in binary terms such as good-bad, beautiful-ugly, and weak-strong serves to reinforce the existing gender roles. Within these stories, female character who embodies feminine attributes are rewarded as Wolf states: "Cults reward submissiveness with love" (Wolf, 2002: 127). As he states, women are conditioned to believe that acceptance is dependent on the level of submissiveness. This idea is strengthened even further by the fact that: "In assigning value to women in a vertical hierarchy according to a culturally imposed physical standard, it is an expression of power relations in which women must unnaturally compete for resources that men have appropriated for themselves" (Wolf, 2002: 12). This furthers the gender power gap by placing women in a hierarchical system based on their outward appearance.

Women are socially conditioned to be meek and obedient as their energy and behaviors are continually governed and controlled by external factors. Diet, cosmetics, and fashion are portrayed as driving forces that shape women's appearance and behavior according to stringent standards of beauty (Bordo, 2003: 166). This perpetuates the idea that women's existence is centered around seeking external validation and pursuing a happy life, which can only be accomplished by conforming to these standards. By internalizing this message, young girls are conditioned to believe that feminine beauty and submissive behavior will inevitably attract the attention of ideal princes, thereby guaranteeing the attainment of everlasting bliss.

There is also a recurring theme in traditional stories that stresses the significance of being brave, kind, and hardworking. There is always a predictable nature of these tales where the protagonist frequently is a virtuous individual who encounters evil forces. The plot develops in a way that highlights the hero and heroine's goodness, finally leading to a happy ending which is typically marked by marriage. (Zipes, 2015: 48)

Character's physical and mental traits are shown to have a cause-and-effect relationship in the story, typically leading to an expected outcome. In other words, the character's traits tend to steer the action of the story in a specific direction, rather than leaving room for a variety of outcomes for the story's development (Tatar, 1987: 79). The 19th century saw a substantial rewriting of fairy tales. Nevertheless, there has been a noticeable shift in the perception of fairy tale characters, which led to the rewriting of them in a more balanced manner. During a period spanning from the 19th century to the 1960s, contemporary artists conveyed an enchanting dream world of fairy tales. Instead of presenting fairy tales as a means of escape, they aim to awaken the people to the harsh realities of the world. By adopting a critical and skeptical perspective, they emphasize that these tales do not provide an alternative to the mundane aspects of everyday life (Zipes, 2012: 136). Fairy tales are not just limited to showing a rosy view of life anymore. The modern retellings of fairy tales now look deeper into human nature, while illuminating imperfections, challenges, and victories that make each person truly unique and different. This shift signifies a departure from the mirror-like reflection of bourgeois values, which favor appearance above substance (Zipes, 2006a: 107). Especially, the urge to question and break free from traditional gender norms is often the driving force to present

characters in non-traditional roles. These modern tales highlight the fusion of gender qualities and the importance of equality between men and women. Gender does not limit the development of qualities such as courage, honesty, and intelligence (Zipes, 1999: 160). In her book *Fairest of Them All*, Tatar emphasizes the transformation of female characters. The contemporary depiction of female characters has evolved toward the more powerful and resourceful warrior princess. However, she also emphasizes the importance of showing vulnerability and fear in the moment of helplessness. Despite experiencing such emotions, one can have the ability to overcome challenges and find safety (Tatar, 2020: 55).

Many fairy tales often incorporate fantastical elements, enchanted objects, magical creatures, dwarfs, and dragons. In classical tales, through these magical elements, the change and resolution of the conflict in the story are achieved. In other words, individuals either undergo significant transformations or are rescued from perilous circumstances thanks to magical objects, and spells by the story's conclusion. According to Zipes, the protagonist encounters a difficult endeavor, frequently personified as an itchy, monster, or ogre. To surmount this challenge, the hero must prove himself and gain supernatural gifts to make a remarkable change. For him, miracle intervention is crucial overturning his adverse circumstances and achieving a desired goal such as marriage, prosperity, and survival (Zipes, 2006b: 50). To illustrate, in classical tales, Cinderella's life takes an unexpected turn thanks to the help of a fairy godmother. In a similar vein, Beauty's tears of compassion for the Beast magically turn him into a handsome prince. Lastly, Snow White's bite from the poisoned apple brings her to the verge of death but she is brought back to life by the kiss of true love (Tatar, 2020: 45).

While traditional fairy tales portrays unquestioned version of reality, postmodern fairy tales reveals this portrayal as a constructed illusion shaped by gender norms. These postmodern adaptations challenge the authenticity of "mimetic fictions" (Bacchilega, 1997: pp.35-36). Angela Carter retells the Cinderella story in *Ashputtle or The Mother's Ghost* by presenting three distinct versions. In each, the protagonist, Ashputtle is portrayed in a different light: a reflection of her mother's will, a survivor shaped by mourning, a figure embracing death but follows her own path. These retellings question maternal influence, marriage and social expectations of traditional fairy tales. (1997: p.142)

In contemporary retellings of fairy tales, authors deliberately subverted characters and adapted stories to align with a modern context. Modern fairy tales tend to focus more on realistic scenarios and the development of the characters. Happiness and success are attained through self-discovery rather than exclusively depending on miraculous events. In contrast to traditional fairy tales, contemporary adaptations of these narratives deviate from the representation of the characters possessing supernatural abilities and those who depend on magic to resolve the challenges. Instead, these narratives highlight the significance of wisdom, problem-solving skills and critical thinking as essential factors in navigating challenges. Trites suggests that the female character may have been oblivious to her agency and the ability she possessed to shape her destiny. This awareness of her agency and voice ultimately empowers her to transcend the repressive system, letting her achieve personal victory. A female character triumphs over evil or succeeds in tasks traditionally dominated by men or develops self-confidence in the face of skepticism from others (Trites, 1997: 21-22). By presenting counterworlds, fairy tales serve as a social and artistic function beyond compensation and amusement. They have the power to reveal new possibilities, thereby freeing our thoughts from mental stagnation. The enchanting world portrayed in fairy tales has the ability to spark our imagination, which in turn enables us to face and conquer fears in real life. Through interacting with these stories, we are motivated to take action and change the world for the better (Zipes, 1999: 31).

Disrupting Traditional Narratives in *Ella Enchanted*

Stereotypes for men and women are based on the notion of gender inequity, which portrays women as weak, helpless, and in need of care. In this *Ella Enchanted*, the author portrays Ella as a woman who is burdened by an obedience spell since childhood, mirroring the limitations imposed on women by stereotypes. Thus, she was doomed to follow any commands due to the curse she is under. By integrating comedic and adventurous elements, the author portrays Ella's battle with the limitations imposed by the curse and her pursuit of autonomy. At this point in the story, her resilience

offers readers a compelling depiction of women who assert control over their destinies. In this regard, the work revitalizes traditional fairy tale narratives. Although Levine preserves the conventional motifs of traditional fairy tales such as the wicked stepmother, the prince, the ball, and magical elements, Levine reimagines these elements with a fresh lens. In doing so, the author successfully balances fidelity to the fairy tale tradition while simultaneously criticizes the conventional roles attributed to women.

Throughout the novel Ella faces the uphill battle of complying with whatever she is told. She cannot resist any direct command given to her no matter how absurd or challenging it may be. The immense power the curse holds over her is reflected in the following quotation. "If someone told me to hop on one foot for a day and a half, I'd have to do it And hopping on one foot wasn't the worst order I could be given. If you commanded me to cut off my own head, I'd have to do it" (Levine, 1998: 3). Even a few minutes of resisting the commands cause physical discomfort and distress. As much as she fights against it, the curse always finds a way to remind her of limitations. Despite the curse placed upon her, Ella constantly finds loopholes in their request to avoid directly obeying them. By refusing to succumb to blindly follow orders, she seeks way to assert her own will and make choices that align with her values. One notable act of defiance occurs when Ella refused to wear traditional mourning attire upon her mother's death.

It was a terrible game I played, trying to break my curse, seeing how long I could last against the need to do what I had been told. There was a buzzing in my ears, and the floor seemed to tilt.. I stood and walked to my wardrobe. Immediately I felt perfectly fine (Levine, 1998: 12) .

As the quotation highlights, there is a constant battle for Ella to resist the orders. Despite ultimately succumbing to the adverse consequences of the curse, she exhibits steadfast resolve in pursuing her desires. She chooses to wear her late mother's vibrant green dress, which emphasizes her independent spirit and refusal to conform to social norms. Upon seeing her attire in green amidst a somber atmosphere where all the people garbed in black, her father reprimands her for not showing proper respect for her family and deceased mother. Thus, her small act of disobedience highlights her courageous attempt to break free from patriarchal control.

Ella's resistance to conform to social expectations is further highlighted by her reluctance to attend finishing school, an institution that traditionally prepares young girls for their gender roles as wives and mothers by instilling values such as obedience, kindness, and virtue. Through her journey to Ladies Academy Levine allows the reader to explore the limitations of traditional gender roles. Writer wants to highlight the pressure placed on women to adopt behaviors associated with being female.

However, Ella chooses to exist on the fringe of the traditional ideal of the female. She is put to the test as she attempts to navigate the hurdles of fitting social expectations. Upon her entrance at Ladies Academy, the stark contrast between her appearance and that of her peers is immediately apparent. It is clearly reflected from the mouth of Ella. "Each one wore a pink gown with a yellow hair ribbon. My gown was stained and wrinkled from the journey, and my hair was probably limp and unkempt" (Levine, 1998: 48). She could not help but feel out of place because she stands apart from her peers who are all dressed in cleaning aprons and meticulously groomed hair. One could probably remark that she did not fit the stereotypical image of a female based on the fact that her appearance lack polished and elegance. Ella's distinction from the other girls extends beyond her appearance, including her proficiency in sewing, dance and music.

Furthermore, the curse becomes an increasingly burdensome for her to bear as she grapples with the arduous task of social norms. Despite her persistent efforts, the spell hinders Ella to perform mundane tasks such as sewing and makes her life more challenging overall. It is evident during her lessons with the Mistress tasked with instructing the students proper ladylike behaviour. On one occasion, she accidentally pierced her hand with a needle as a result of her lack of attention. She is struggling to grasp technique of the intricate art of sewing. The Mistress demeans Ella's efforts comparing her stitches to "three teeth in a toothless gum" (Levine, 1998: 49). Mistress further demonstrates the extent of her frustration by relegating Ella to her room without supper. Ella also experienced persistent mockery from her classmates who effortlessly stitched gorgeous and intricate

designs. One of her friends cautions her about the traditional perception of roses: "Roses have to be red or pink, or yellow if you're daring" (Levine, 1998: 48). It seems that the author stresses what Ella's friend interprets as criticism is, in fact, her ability to surpass conventional artistic expectations. Levine highlights Ella's distinctiveness and exceptional qualities, contrasting her with the heroines of traditional fairy tales. In addition to her lack of inability in sewing, Ella also struggles with performing delicate and fluid movements required for feminine roles. During the dance rehearsals, Ella exerts a considerable effort to perform graceful movements. Her clumsiness and awkwardness and her lack of precision in dancing hinder her from matching the elegant demeanor of her peers. (p.54)

Levine challenges the prevailing idea that a woman's value is exclusively defined by her domestic tasks, thereby demonstrating her capacity to excel in a multitude of endeavours that transcend conventional gender roles. For example, Ella excels in other areas such as composition and ciphering. Her curiosity and passion for learning exotic language sets her from the other traditional girls who focus on traditional pursuits and interests. She takes great pleasure in mental challenge of decoding words she is not familiar with. Her dedication to practise Ogrese language despite the dreadful meaning of these words makes her stand out among the other girls. Furthermore, her bravery is exemplified through her efforts in combatting creatures during her quest to find fairy Lucinda and to reclaim her autonomy. As she makes her way to Uaaxe farm, she comes across ogres, bandits and ghouls, all of which tested her courage and resilience. She first comes across elves with their mossy hair and green skin. Ella feels grateful for their presence as they offer her food and shelter, which makes her feel safe. Compared to the tale of Hansel and Gretel who get lost in the forest and face the threat of being enslaved by a witch, Ella encounters friendly elves. Despite her small knowledge of Elfian, Ella rapidly manages to forge a common language with them through the use of gestures. Despite her limited knowledge, her resourcefulness and quick thinking help her navigate in an unfamiliar atmosphere. Thus, her ability to break barriers sets her apart from other girls who may have felt intimidated by the unfamiliar surroundings. Upon departing from the Elfs, Ella encounters ghouls in the wilderness. Just as Ella is about to make get away, one of ghouls recognises her unique skill and halts her with a command. In her attempt to break the spell and liberate herself from the clutches of the ghouls, Ella exerts her utmost effort as stated in the story.

Mimicking the ogres, I made my voice as persuasive as I could. "What is a spell?" I asked myself. "Only words. I can walk away from these ogres. I can do it. No magic can stop me... My voice had been persuasive; might not persuasion have other uses? Could I mimic the ogres? Could I speak with their persuasive power? (Levine, 1998: 75)

The above quotation demonstrates Ella's resourcefulness in deterring ogres. She ponders if she mimics ogres, she may be able to dissuade them. Thus, she starts to use her wit to convince the ghouls not to eat her. She cleverly points out that they have already feasted on eight fat ladies and eating her would make them even more sick (Levine, 1998: 76). She continues to persuade them, hoping to divert their attention long enough to slip away. Ella demonstrates remarkable courage and resourcefulness to outwit ghouls, thereby proving the power of intellect in combatting powerful foes. In the context of fairy tales, it is common for the main character to rely on external assistance and to employ magical artifacts to overcome challenges. Nevertheless, Ella defies this conventional narrative by defeating the ghouls solely through her unwavering faith in her own capabilities.

Despite successfully defeating ghouls, she acknowledges the transient nature of her triumph. There was the potential risk of the ghouls awakening and devouring Ella. As she ponders this, she witnesses Prince Char and his knights attempting to bind the slumbering creatures with sturdy ropes. Just then, the ghouls awaken and launch an assault on the knights. The prince demanded that Ella either tame ghouls or escape and defend herself from them (Levine, 1998: 79). In classic fairy tales, it is frequently the duty of a prince to rescue a princess from the clutches of the villain and to keep supernatural creatures under control. Here, the prince's plea to Ella shows his recognition of her unique abilities to handle situation. This is a shift in power dynamic. Upon the request of the prince, she convinced the ogres to be tied and gagged in exchange for the feast they desire. (Levine, 1998: 79.) With her persuasive speaking, Ella gains their attention and slowly brings the ghouls back under control. At the end, one of the knights admits her ability. It is stated in the novel "With this maid's

help, we just caught eight ogres. Six knights never did that before" (Levine, 1998: 82). These sentences show the deep respect and admiration the prince has for Ella and her exceptional abilities in overcoming a challenge that even the knights could not achieve. Ella's triumph over the ghouls and her subsequent aid to Char and his knights serve as a testament to her courage and resilience.

In classic fairy tales, the narrative revolves around depicting female protagonists who are in need of a prince to liberate them from the mundane lives. On the other hand, Ella has intelligence allowing her to be free from the chains of social expectations. This is observed in her relationship with Prince Charmont, the kingdom's heir, commonly referred to as Char. He conveys an aura of sincerity and fairness, displaying insecurity about his social position. His empathetic attitude transforms their relationship into something more than a conventional fairy tale. Thus, Ella and prince Char's relationship serves as a noteworthy illustration that surpassed traditional gender roles and expectations. Their relationship challenges the notion that women should only seek partners for material gain. Ella's love for Char goes beyond social expectations as stated in the story:

I loved him equally well, or better. I loved his laugh, his handwriting, his steady gaze, his honorableness, his freckles, his appreciation of my jokes, his hands, his determination that I should know the worst of him. And, most of all, shameful though it might be, I loved his love for me. (Levine, 1998: 139)

Ella's feelings for Char go beyond superficial qualities, recognizing his unique traits and the way he treats her with affection. On the other side, Char finds Ella's remarks funny and values her sense of wit. Char is also open-minded and is fascinated by her unique ability to speak Gnomish. His appreciation for gender equality is a refreshing perspective in this story. In contrast to conventional fairy tales, which frequently depict women as simple-minded, Prince Char supports her exceptional attributes and intelligence. Thus, he questions the value of finishing school, believing that they are wasteful to nourish a girl's mind and could potentially diminish Ella's admirable qualities and intelligence. These lines effectively express his thoughts: "she has gone to finishing school, where I fear she will be made less admirable. What do they teach in such places? Sewing and curtsying? It is a great distance to go to learn such paltry tricks" (Levine, 1998: 63). His cynicism about the teaching of such institutions is indicative of a larger attack on the expectation society put on women at that time. His remarks imply that women should be valued for more than just sewing and curtsying. Their interaction goes beyond the typical prince and princess found in traditional fairy tales.

The female protagonists in modern fairy tales appear to encounter intricate predicaments that call into question the idea of a happily ever after. Such is the case for Ella who must assess the possible consequences of her decision as well as the potential hazards they may pose. Ella carefully weighs her decision, considering not only the effect of the curse on herself but also its potential consequences on others. She realizes that marrying Char would not spare her from the curse but rather amplify it. Realizing the potential consequences of her curse, she fears that her obedience could be exploited by individuals. Moreover, she could be a dangerous weapon in the wrong hands to reveal state secrets even being forced to harm Char (Levine, 1998: 139). Ella's decision-making process emphasizes her ability to recognize the wider implications of her actions, setting her apart from fairy tale heroes. Compared to other fairy tale protagonists who often act impulsively, Ella evaluates the consequences of her choices and takes matter into her own hands.

Additionally, Ella's decision to keep her curse a secret from Char sets her apart from the heroines typically found in traditional fairy tales. She fears that if she reveals her curse to Char, he probably takes extreme measures to protect her by isolating her from the world just like Rapunzel. She senses that being confined like Rapunzel would make her feel trapped and further limit her freedom. (Levine, 1998: 140). It challenges the notion that women are passive characters waiting to be rescued and instead empowers Ella to take control of her own destiny.

By skillfully incorporating elements from traditional fairy tales such as Cinderella, Levine creates a sense of familiarity for readers who are already familiar with classic fairy tales. In contrast to Cinderella who patiently endures the torment inflicted by her stepsister, Ella is portrayed as an individual who employs strategic thinking to overcome adversities imposed by her stepmother and stepsisters. In the novel, Ella's life turns upside down when his father married to a woman called

Olga. The cruelty exhibited by her stepmother and her own daughter, Hattie add an extra degree of difficulty to an already difficult situation in Ella's life. Ella's stepmother and her stepsisters treat Ella as if she were a maid in her own house is reminiscent of Cinderella's wicked stepmother and stepsister. Ella is working as a maid, and is subject to physically demanding task, resulting in injuries to her hands, knees, and arms. Ella believes that her step-family take pleasure in seeing her degradation. Additionally, Ella's stepsister, Hattie, constantly imposes strict rules on her and exploits her obedience to the curse. Instead of sobbing quietly in a corner, and passively succumbing to her stepsister's wishes, she constantly devises clever plans to outsmart her wicked stepsister. To illustrate, Ella uses library as her hideaway because no one suspects her presence there. She enjoys a temporary reprieve from Hattie's incessant requests. Her clever way of finding solace in the library shows her resourcefulness and wit to overcome obstacles. Ella also demonstrates her quick thinking and intelligence by finding a way to communicate with Char despite the impediments posed by her sister. By instructing Char to address the letters to Mandy, a servant in the house, Ella ensures that her stepsister remains unaware of the secret correspondence. Her clever tactic to receive letters through Mandy highlights her resourcefulness in resilience in overcoming obstacles, which challenges the passive role attributed to female characters in fairy tales.

The three-night festival extends an invitation to all youthful women of the country, precisely as in classic fairy tales. The underlying concept residing in this phenomenon is that one must conform to prescribed feminine characteristic in order to gain acceptance by society. Hence, the ball necessities for each young lady to adorn herself with an elegant gowns. However, it important to note that this part diverges from the typical fairy tales as Ella's intention to attend the party is solely driven by her desire to encounter Char. Compared to heroines in traditional tales captivating the prince with their physical appearance and magically acquired attires, she arrives at the ball in a modest yet elegant gown and wearing a mask. Ella's garments do not magically transform into opulent gowns. Her servant Mandy alters Ella's late mother's gown to fit the current fashion trends (Levine, 1998: 150). Rather than conforming to a preconceived mold, and striving for a luxurious appearance, Ella desires to be true to herself. The fact that Ella does not possess ostentatious garments and even a necklace to adorn herself does not bother her. Instead, Ella's sole desire is to be able to see Char, which sets her apart from the other girls in fairy tales who rely on their flashy attire and physical beauty to capture the prince's attention. It is clearly reflected in the novel: "I had no jewels. My throat was unfashionably bare. But it would have to do. I didn't have to be the most elegant creature at the ball; I only had to see Char" (Levine, 1998: 153). Thus, Ella achieved yet another triumph over her stepsister by attending three grand parties, skillfully concealing her true identity from other attendees.

In communities characterized by patriarchy, men hold positions of authority while women assume subordinate roles. The man's unilateral decision to marriage signifies his exercise of autonomy, reinforcing gender inequality. In traditional fairy tales, the balls are typically governed by social hierarchy and gender roles where the prince has the privilege of selecting his partner while princess is positioned as the passive recipient of the prince's choice. This power dynamic perpetuates the stereotype that women are objects to be won and pursued by men rather than active subjects in their lives. However, in refreshing twist, Ella subverts the expected gender roles by gracefully curtsying to the prince Char. At the ball, she reveals her assertiveness and boldness by approaching Char without taking off her disguise and curtsying him. Ella curtsied to Char as a sign of respect and Char replied by bowing as well, indicating a mutual respect and equality between them. This small act of courtesy demonstrates a reversal of gender roles and more modern dynamic between the characters. Thus, Ella's bold and confident nature breaks away gender stereotypes which are commonly depicted in traditional fairy tales.

Ella's ability to captivate Char during their dance, despite concealing her identity behind a mask, is another significant aspect. During their dance Ella sparks Char's curiosity by speaking with a heavy Kyrian Accent and vocalizing a verse from Areida's song. Their shared love for music goes beyond superficial attraction as it is stated in the novel: "Char joined me, singing softly. Near us, heads turned. Over all the others I was his choice!" (Levine, 1998: 157-58). This pivotal moment shows Ella's ability to transcend social expectations and highlight the notion that true love sees beyond physical appearances. Instead of relying on her beauty, Ella captivated Char with her genuine

personality. Thus, Levine challenges the traditional fairy story's message that a woman's value is solely determined by her external beauty.

Towards the end of the story, Levine creates a scene that recalls the story of Cinderella once again. Just like Cinderella, Ella hastily departs from the grand ball as the clock strikes midnight, leaving behind one of her glass slippers. On the other hand, in an unexpected turn of the events, Ella's stepsister takes off Ella's mask as she is leaving the ball, thus revealing her true identity. Furthermore, the prince Char's unconventional actions of directly visiting Ella's residence with the glass shoe belonging to Ella accompanied by his knights add humor and irony to the story. In the original tale, Cinderella's triumphant moment of wearing the shoe in fact symbolizes her acknowledgment of the prince's choice of her as his partner. Here, the writer does not desire for Ella to embody the passive characteristic of Cinderella devoid of her agency in selecting her life partner, accepting the predetermined path.

Now, Ella is happy to be with the prince but she also knows that the curse would never leave her. With a heavy heart, she declines the prince Char's proposal. She feels that she "had to obey wanted to marry him. I would destroy my love and my land. They were in danger... Char was too precious to hurt, too precious to lose, too precious to betray, too precious to marry, too precious to kill, too precious to obey" (Levine, 1998: p.171). This quotation perfectly captures the internal conflict she experienced between her love for Char and her sense of duty. While oscillating in her seat, Ella reiterated these words: "Marry him, I won't" (Levine, 1998: 171). The battle against the curse for Ella begins right now. By boldly proclaiming her refusal of the prince's proposal, she asserts her independence. With her refusal, the weight she felt is finally lifted.

Could my refusal mean the spell was broken? Could it? I took stock of myself. I did feel different: I had been able to break the curse myself. I'd had to have reason enough, love enough to do it, to find the will and the strength... Now it was over. Ended forever. I was made anew. Ella. Just Ella... Not Ella, Not a scullery maid. Ella (Levine, 1998: 173).

According to the quotation, one can understand that Ella feels relief and liberated from the weight that was put on her. The weight she feels potentially symbolizes the duties and expectations placed on her by society. This act of defiance is the start of her path to freedom and independence. This aligns with Cixous's laugh of Medusa who represents rebellion against social norms. Trites emphasizes it in the following quotation.

Cixous metaphor for laughing Medusa symbolizes the triumph of a woman who can laugh at and thus subvert the existing order...She does not simply grow she grows in power. No longer the passive "good girl" who grows into a prescribed and circumscribed social role...Her awakening is not bestowed on her by a male awakener; instead, she wakes herself and discovers herself to be a strong, independent and articulate person. (Trites, 1997: 7-8)

As the quotation states, by using laughter Medusa subverts the existing order and expectations placed on women. This laughter symbolizes the triumph of a woman who awakens and finds strength and agency within herself. Trites also emphasizes that Medusa's awakening is not dependent on a male but rather on her self-discovery and realization of her voice. Just like Medusa, Ella subverts the existing order by breaking the curse and taking matters into her own hands. Finally, Ella's marriage to prince Char and their happy ending are not attributed to the prince's efforts but rather stemmed from her own agency and determination.

Conclusion

In this fairy tale, Levine recounts the tale of a young girl who successfully liberates herself from the enchantment she was doomed through her own endeavours. Over the course of the story, Ella is subject to a number of trials requiring her to make her own choice and take charge of her own future. Rather than waiting for a prince to save her or relying on magical solutions, she uses her determination and resilience to free herself from the curse. She constantly seeks out ways to subtly break the rules imposed on her. As she achieves small victories throughout the narrative, Ella's confidence grows, enabling her to liberate herself from the enchantment that has been controlling her life. This newfound independence allows her to unearth strength to lay within her and as a result, she ends up being the protagonist of her own story.

In *Ella Enchanted*, the familiar elements of Cinderella's story take on a new direction under the skillful pen of Levine. This tale is reimagined in a number of ways such as the modern portrayal of the prince, the princess's challenges with her stepsisters and the prince and princess's more modern dynamic relationship while at the ball. By interweaving elements from classic fairy tales with Ella's narrative, Levine encourages readers to consider alternative perspectives. The fundamental distinction that sets apart Ella's story from the other fairy tales lies in her firm belief in her abilities and her embodiment of a resolute warrior. Her relentless determination to break the spell without any assistance or reliance on a prince illuminates her defiance against social gender and conventional expectations imposed on women by society. In other words, in the classical *Sleeping Beauty* tale, the princess is liberated from the curse by a prince's magical kiss, in contrast, Ella breaks free from the curse and awakens solely through her own persistence and resourcefulness. This awakening helps Ella discover herself and grow into a self-assured individual who is able to control her destiny.

In the final section of the story, the author subverts many deeply ingrained beliefs in traditional fairy tales. Levine criticizes a society that restricts women's autonomy and enforces the notion that marriage is the sole path for their fulfillment. This aspect highlights the importance of challenging established norms as exemplified by Ella's act of defiantly shouting "no" in the final part of the novel. Just like Medusa's fearless laugh, Ella's breaking of the curse conveys a profound message of emancipation and freedom for everyone. Ella's tale encourages individuals to shape their own fate and surmount the challenges they encounter along their life journey.

References

- BORDO, S. (2003). *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. USA: University of California Press.
- BACCHILEGA, C. (1997). *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- LEVINE, G. C. (1998). *Ella Enchanted*. New York: Harper Collins.
- TATAR, M. (1987). *The Hard Facts of The Grimms' Fairy Tales*. USA: Princeton University Press.
- TATAR, M. (1999). *The Classic Fairy Tales*. London: W. W. Norton & Company.
- TATAR, M. (2020). *The Fairest of Them All*. London: Harvard University Press.
- TRITES, R. S. (1997). *Waking Sleeping Beauty*. USA: University of Iowa Press.
- WOLF, N. (2002). *The Beauty Myth*. New York: Harper Collins.
- ZIPES, J. (1999). *When dreams came true. Classical Fairy Tales and Their Tradition*. London: Routledge.
- ZIPES, J. (2006a). *Fairy Tales and The Art of Subversion*. London: Routledge.
- ZIPES, J. (2006b). *Why Fairy Tales Stick*. New York: Routledge.
- ZIPES, J. (2012). *The Irresistible Fairy Tales*. Oxford: Princeton University Press.
- ZIPES, J. (2015). *The Oxford Companion to Fairy Tale*. UK: Oxford University Press.

TÜRKİYE’DE ASKER FOLKLORU ÜZERİNE YAPILAN ÇALIŞMALAR VE UŞAK İLİ BANAZ İLÇESİNE BAĞLI YENİCE KÖYÜ’NDE ASKER FOLKLORU

Sagıp ATLI* & Saniye YAĞCI**

Öz

Köklü bir geçmişe sahip olan, ordu-millet anlayışını asırlardır devam ettiren Türk milletinde askerlik, kutsal bir vazife olarak görülmektedir. Türk kültüründe asırlar boyu süregelen savaş dönemlerinde orduya asker gönderme törenleri kutsal bir vazife olarak kabul edilmiştir. Eski dönemlerde savaşa ordu gönderen Türk milleti günümüzde bu anlayışı erkek çocuklarını askere uğurlama törenlerine yansıtmıştır. Türk insanının hayatında önemli bir yere sahip olan askerlik, halkın duygu, düşünce ve hayallerini çeşitli edebî ürünler ve uygulamalar hâlinde ifade etmesine vesile olmuş, üzerinde yıllarca konuşulan olayların ve uygulamaların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu çalışmada Uşak ilinin Banaz ilçesine bağlı Yenice Köyü’ndeki asker folkloru ele alınmıştır. Çalışma kapsamında görüşme ve gözlem teknikleri kullanılarak 2019 yılı içerisinde farklı tarihlerde derleme yapılmıştır. Derlemeler sonucunda elde edilen verilerden hareketle inceleme ve değerlendirme yapılarak bu çalışma meydana getirilmiştir. Çalışmanın giriş kısmında araştırmanın konusu, alanı ve yöntemi hakkında bilgi verilmiştir. Ardından Türkiye’de asker folkloru üzerine yapılan müstakil çalışmaların (lisansüstü tezler, kitaplar, makale ve bildiriler) ayrı başlıklar altında bir değerlendirmesi yapıldıktan sonra kronolojik bir listesi verilmiştir. Çalışmanın devamında Uşak ilinin Banaz ilçesine bağlı Yenice Köyü’nden derlenen asker folkloruyla ilgili veriler; “askerlik öncesi yapılan uygulamalar, askerlik esnasında yapılan uygulamalar, askerlik sonrası yapılan uygulamalar ve askerlikle ilgili maniler” şeklinde dört başlıkta incelenmiştir. Askerlik öncesi yapılan uygulamalar başlığında; asker muayenesi (yoklama), asker gezmesi, asker daveti, askere hediye verme, asker eğlencesi ve asker kınası, asker duası ve uğurlaması ele alınmıştır. Askerlik esnasında yapılan uygulamalar başlığında; acemi birliğine katılma, yemin töreni, dağıtım ve usta birliğine katılma, haberleşme, izin, terhis konuları incelenmiştir. Askerlik sonrası yapılan uygulamalar başlığında; asker ziyareti, asker mevlidi ve adağı konularının incelenmesine yer verilmiştir. Askerlikle ilgili derlenen maniler de içerikleri, şekil özellikleri, yaratım ve aktarım özelliklerine göre incelenmiştir. Ardından derlenen manilerin metinleri verilmiştir. Bu çalışma sonucunda Uşak ilinin Banaz ilçesine bağlı Yenice Köyü’ndeki asker folkloru kapsamında yapılan uygulamaların neler olduğu, zaman içerisinde geçirdiği değişimler ve güncel durumu ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Uşak, Banaz, Yenice Köyü, asker, folklor.

* Doç. Dr., Manisa Celal Bayar Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Manisa/TÜRKİYE, atlisagip@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2692-5194.

** Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitimi Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencisi, Manisa/TÜRKİYE, saniyeyagci8@gmail.com, ORCID: 0009-0001-7691-8681.

STUDIES ON MILITARY FOLKLORE IN TURKEY AND MILITARY FOLKLORE IN YENICE VILLAGE, BANAZ DISTRICT, USAK PROVINCE

Abstract

The Turkish nation, which has upheld the tradition of being a “military nation” for centuries, regards military service as a sacred duty. Throughout history, sending soldiers to the army during wartime has been considered a sacred duty in Turkish culture. While in earlier times, the Turkish people sent troops to war, today, this understanding has been reflected in the ceremonies held to bid farewell to young men leaving for military service. Military service, which holds an important place in the lives of Turkish people, has led to the expression of emotions, thoughts, and aspirations through various literary products and practices, giving rise to events that have been discussed for a long time and traditions. This study examines military folklore in Yenice Village, located in the Banaz district of Usak province. Within the context of the study, compilation work was carried out on different dates in 2019 using interview and observation techniques. Based on the data obtained from these compilations, analysis and evaluation were conducted, and this study was formed. In the introduction, information is provided about the subject, context, and methodology of the research. Then, an evaluation of independent studies on military folklore in Turkey is made under separate headings, followed by a chronological list given. In the continuation of the study, the data compiled on military folklore from Yenice Village in Banaz district of Usak province are examined under four headings: practices before military service, practices during military service, practices after military service, and manis related to military service. Under the practices before military service heading, military examination, military visit, military invitation, giving gifts to soldiers, military entertainment, military henna, military prayer, and send-off are addressed. Under the practices during military service heading, joining the basic training unit, oath-taking ceremony, distribution and joining the permanent unit, communication, leave, and discharge are examined. Under the practices after military service heading, military visit, mawlid for soldiers, and adak for soldiers are analyzed. The manis related to military service are examined based on their content, structural characteristics, creation, and transmission features. The texts of the compiled manis are then provided. As a result of this study, the practices carried out within the context of military folklore in Yenice Village in Banaz district of Usak province, the changes they have undergone over time, and their current state have been talked over.

Keywords: Usak, Banaz, Yenice Village, military, folklore.

Giriş

İnsanın ontolojik durumundaki (birey oluşundaki) herhangi bir değişiklik veya sosyal statüsüyle ilgili değişimler birer geçiş dönemi olarak kabul edilmektedir. İnsan hayatında doğum, evlenme ve ölüm olmak üzere üç geçiş dönemi bulunmakla birlikte erkekler için sünnet ve askerlik de bu dönemler içerisinde kabul edilmektedir (Serkina, 2000: 185). İnsan yaşamında önemli bir yere sahip olan geçiş dönemleri her yörede özel tören ve uygulamalarla kutlanmaktadır.

Türkiye’de yirmi yaşına gelen her Türk vatandaşının-mazereti yoksa- askerlik görevini yerine getirmesi gerekmektedir. Bu durum halk yaşamında da birbirinden farklı birçok inanç ve uygulamanın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu pratiklerin de insan hayatında bir süreç içerisinde devam etmesi (askerlik öncesi, askerlik, askerden dönüş) ve asker yakınlarının da bazen doğrudan bazen de dolaylı bir şekilde bu süreç içinde yer almaları pratiklerin kapsamının geniş olmasını sağlamıştır (Fidan, 2020: V).

Türk kültüründe erkekler için sünnet ve askerlik erginlenme dönemi olarak kabul edilmektedir. Erginlenme modeli olarak ele alınan askerlik, Türk toplumu için vazgeçilmez bir dönemdir. Geçmiş dönemlerde ilk defa gurbete çıkma askerlikle mümkünken, aileden ilk defa ayrı kalma, yaşadığı yerin dışında başka dünyaların olduğunun farkına varıldığı dönem olarak askerlik, birey hayatında son derece önemli bir süreci oluşturur. Dolayısıyla bu sürecin başlangıcı sırasındaki törensel uğurlama, zaman içinde bir gelenek hâline gelerek benimsenmiş ve yaygınlık kazanmıştır (Mormenekşe, 2007: 24).

Türk halkı için askerlik çok önemli bir yere sahip olduğundan erkekler askerlik çağına geldiklerinde onları askere uğurlamak, askerlik dönüşü karşılamak zamanla bir gelenek hâline gelmiştir. Bu süreç delikanlının askere gideceği tarihin belli olması, askere yolcu edilmesi, şiirlere ve türkülere konu olması, ardından ağıt yakılması, gönderdiği mektuplar ve askerden dönüşte karşılanmasına kadar kendi içinde geleneği olan bir geçiş dönemine dönüşmüştür (Artun, 2017: 306).

Askerlik Türk toplumunda kültürel bir olgu olarak kuşkusuz dil, din ve tarih gibi unsurların etkisiyle gelenekselleşir. Türk kültüründe askerliğin gelenekselleşmesinde ve şekillenmesinde toplumsal kontrol mekanizmalarının norm ve değerleri de etkili olmuştur. Askerlik anıları, askerliği kutsallaştıran, orayı peygamber ocağı diye nitelendiren, şehitlik ve gazilik gibi dinden referans bulan kabullerle, tarihi oluşum içinde vatan kavramı, vatan müdafaası gibi anlayışlar, askerlikle birlikte anılan ve askerliği gelenekselleştiren kavramların başında gelmektedir. Askerliğin gelenek hâline dönüşmesi toplumun orduya yüklediği dini misyondan da kaynaklanır. Ordu, halk belleğinde peygamber ocağı olarak kabul edilmiş ve bu şekilde de yaşamaktadır. Gelenek içinde gelişen ve geleneği besleyen özelliklerden şehitlik ve gazilik ise dinden kaynak bulan, sonrasında da devletin verdiği unvanlara dönüşmüştür (Mormenekşe, 2007: 17).

Türk kültüründe asırlar boyu süregelen savaş dönemlerinde orduya asker gönderme törenleri kutsal bir vazife olarak kabul edilmiştir. Eski dönemlerde savaşa ordu gönderen Türk milleti günümüzde bu anlayışı erkek çocuklarını askere uğurlama törenlerine yansıtarak devam ettirmiştir (Acar, 2022: 216).

Çalışmada önce araştırmanın konusu, alanı ve yöntemi hakkında bilgi verilmiştir. Ardından Türkiye’de asker folkloru üzerine yapılan müstakil çalışmaların bir değerlendirmesi yapılmıştır. Çalışmanın devamında Uşak ilinin Banaz ilçesine bağlı Yenice Köyü’nden derlenen asker folkloruyla ilgili veriler; “askerlik öncesi yapılan uygulamalar, askerlik esnasında yapılan uygulamalar, askerlik sonrası yapılan uygulamalar ve askerlikle ilgili maniler” şeklinde dört başlıkta incelenmiştir. Derleme çalışması esnasında yörede askerlikle ilgili halk edebiyatı ürünlerinden sadece mani tespit edilmiştir. Bu sebeple çalışmada sadece mani metinlerine yer verilmiş ve bunların incelenmesi yapılmıştır.

1. Araştırmanın Konusu, Alanı ve Yöntemi

Bu çalışmada Uşak ilinin Banaz ilçesine bağlı Yenice Köyü’ndeki askerlik folkloru ele alınmıştır. Askerlikle ilgili yöredeki uygulamaların geçmişteki ve günümüzdeki durumu tespit

edilerek hem devam eden hem de zamanla değişime uğrayıp sürdürülen uygulamaların güncel durumu ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Çalışma kapsamında görüşme ve gözlem teknikleri kullanılarak 2019 yılı içerisinde derleme yapılmıştır. Derlemeler sonucunda elde edilen verilerden hareketle bu çalışma meydana getirilmiştir. Çalışma içinde kaynak kişilerden alınan bilgiler olduğu gibi kullanıldığında tırnak içine alınarak gösterilmiş ve cümlelerin yanına kaynak kişi bilgisi “(KK-1)” örneğinde olduğu gibi kısaltılarak verilmiştir. Aynı bilginin farklı kaynak kişilerden alındığı durumlarda ise veriler birleştirilip ortak bir metin hâline getirilerek cümle sonunda bir parantez içinde veri alınan bütün kaynak kişiler “(KK-1, 2, 5)” örneğinde olduğu gibi gösterilmiştir.

Derleme alanımız olan Yenice Köyü, Uşak ilinin Banaz ilçesine bağlı küçük bir yerleşim yeridir. Köy, Uşak merkeze 43 km, Banaz ilçesine 12 km uzaklıktadır. Yenice Köyü; doğuda Balcıdamı Köyü, batıda Şaban Köyü, kuzeyde Kaplanlı Köyü ve Corum Köyü, güneyde ise Reşadiye Köyü ve Düzkışla Köyü ile çevrilidir. Yenice Köyü’ne ilk yerleşenler iki Yörük ailedir. Köye yerleşen bu Yörük ailelerinin Gaçar Yörükleri olduğu söylenmektedir. Daha sonraları ise Deveciler, Hacılar, Hatıplar, Emirler gibi küçük sülaleler oluşmuştur. Köyün bulunduğu yer ormanlık, dağlık ve engebeli bir yerdir. Ekonomisi daha çok tarım ve hayvancılığa dayalıdır. Son zamanlarda ise başta Uşak ve Banaz olmak üzere yakın şehirlere çalışmaya gidenler olmaktadır. Köye yakın bir yerde bulunan Şirşir Çeşmesi’nin böbrek taşlarını düşürdüğü bilinmektedir. Ayrıca köye ait çok miktarda mesire yerleri ve yeşillik alanlar bulunmakta olup köyde küçük bir gölet de mevcuttur. Günümüzde köyün hane sayısı 130 olup toplam nüfusu 566’dır.¹

2. Türkiye’de Asker Folkloru Üzerine Yapılan Çalışmalar

Türkiye’de askerlik hem önemli bir müessese hem de toplum tarafından değer verilen bir kurumdur. Toplum tarafından kutsal bir vazife olarak görülen askerliğe bağlı olarak zamanla birçok inanç ve uygulama ortaya çıkmıştır. Askerliğin bu kadar önemli bir yere sahip olması ve çeşitli inanç ve uygulamaların geçmişten günümüze kadar yapılmasına rağmen asker folklorunu konu edinen müstakil çalışmalar çok fazla değildir. Türkiye’de sadece asker folklorunu konu alan kitap, tez, makale ve bildiri olmak üzere farklı şekillerde çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Yapılan tarama neticesinde müstakil olarak asker folklorunu konu alan çalışmaların sayılarının az olduğu dikkati çekmektedir. Bu konu daha çok il, ilçe veya köy gibi yerlerin monografi çalışmaları içerisinde, bir yörenin geçiş dönemlerini ya da törenlerini konu alan çalışmalar arasında ele alındığı görülmüştür.²

Bu konuyla ilgili *YÖK Ulusal Tez Merkezi*’nde sadece asker folklorunu konu alan doktora ve yüksek lisans tezleri taranmıştır.³ Tarama neticesinde konuyla ilgili doktora tezine rastlanmamış olup beş yüksek lisans tezi tespit edilmiştir. Tezlerin biri asker mektuplarını, üçü genel olarak asker folklorunu ve biri de üç yöreye ait asker folklorunu konu edinmektedir. Bu tezlerin künyeleri de kronolojik olarak aşağıda verilmiştir:

1. Mustafa Arıkan, *Asker Mektupları*, Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi SBE, 1990.
2. Fatih Mormenekşe, *Bir Erginlenme Modeli Olarak Askerlik Folkloru*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi SBE, 2007.
3. Süleyman Fidan, *Anadolu Folklorunda Askerlik (Adana, Gaziantep, Kayseri Örneği)* Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi SBE, 2008.
4. Aytaç Yiyin, *Türk Kültüründe Asker Ocağı Etrafında Oluşan Halk Bilimi ve Halk Edebiyatı Ürünleri Üzerinde Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi SBE, 2009.
5. Zeynel Karacagil, *Erkek Olma Yolunda Askerlik Durağı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi SBE, 2014.

Asker folkloruyla ilgili müstakil olarak yapılan ve tespit edebildiğimiz beş kitap çalışması bulunmaktadır. Bu kitapların künyeleri kronolojik sıraya göre aşağıda verilmiştir:

1. Erdoğan Tokmakçıoğlu, *Askerlik Fıkraları*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1983.
2. Mehmet Ünlü ve Hüseyin Ünlü, *Sporcu ve Asker Fıkraları*, İstanbul: Ünlü Yayınları, 1993
3. Suat İlhan, *Türk Askerî Kültürünün Tarihî Gelişmesi/Kutsal Ocak*, İstanbul: Ötügen Neşriyat, 1999.

4. Filiz Bingölçe, *Asker Argosu Sözlüğü*, Ankara: Alt-Üst Yayınları, 2005.
5. Süleyman Fidan, *Asker Folkloru*, Ankara: Sonçağ Akademi Yayınları, 2020. (Bu çalışma 2008’de tamamlanan “*Anadolu Folklorunda Askerlik (Adana, Gaziantep, Kayseri Örneği)*” isimli yüksek lisans tezinin kitaplaştırılmış hâlidir.)

Asker folkloruyla ilgili müstakil olarak yapılan ve tespit edebildiğimiz otuz beş adet makale ve bildiri çalışması bulunmaktadır. En eski çalışmanın 1917 tarihinde asker mektupları üzerine yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmaların künyeleri kronolojik olarak aşağıda verilmiştir:

1. Yaşar Ziya, “Asker Mektupları”, *Türk Yurdu*, C. VI, S. 130, Mart 1917, 31.
2. Hüseyin Öztürk, “Karaözü Köyü’nde Asker Uğurlama”, *Ülkü*, C. 2, S. 20, 1948, 29.
3. Nevzat Türkten, “Asker Mektupları”, *Erciyes*, C. 2, S. 1, Mayıs 1979, 15-19.
4. İsmet Zeki Eyüpoğlu, “Karadeniz Asker Türküleri”, *Türk Folklor Araştırmaları*, C. 2, S. 42, Ocak 1953, 669-671.
5. Hakkı Ercan, “Askerliğe Dair Adetler”, *Türk Yurdu*, S. 256, Mayıs 1956, 860-861.
6. M. Mustafa Çaldağ, “Asker Mektupları”, *Türk Folklor Araştırmaları*, C. 5, S. 111, Ekim 1958, 1781-1783.
7. Şener Yüce, “Bucak İlçesinde Askerlik Dönüşü”, *Türk Folklor Araştırmaları*, C. 10, S. 216, Temmuz 1967, 4461.
8. Ali Rıza Balaman, “Verimli’de Askere Uğurlama Töreni”, *Türk Folklor Araştırmaları*, C. 14, S. 273, Nisan 1972, 6280-6282.
9. Emin Kuzucular, “Şarkışla’nın Ağcakışla Bucağında Askere Hazırlama ve Uğurlama”, *Sivas Folkloru*, C. II, S. 20, Eylül 1974, 17-18.
10. Gürsel Arslanoğlu, “Askeri Folklorumuza Dair Notlar”, *Türk Folklor Araştırmaları*, C. 15, S. 305, Aralık 1974, 7179.
11. Doğan Kaya, “Asker Mektupları”, *Sivas Folkloru*, C. III, S. 36, 1976, 17-18.
12. Eshabil Kıraslan, “Silifke’nin Kırtıl Köyünde Asker Uğurlama”, *Türk Folklor Araştırmaları*, C. 17, S. 338, Eylül 1977, 8109-8110.
13. Doğan Kaya, “Askerlik Üzerine Derlemeler-I”, *Türk Folklor Araştırmaları*, C. 18, S. 345, Nisan 1978, 8291-8293.
14. Doğan Kaya, “Askerlik Üzerine Derlemeler-2”, *Türk Folklor Araştırmaları*, C. 18, S. 347, Haziran 1978, 8360-8362.
15. Doğan Kaya, “Askerlik Üzerine Derlemeler-3”, *Türk Folklor Araştırmaları*, C. 18, S. 357, Nisan 1979, 8636-8638.
16. Haluk Çağdaş, “Sivas’ta Asker Uğurlama Geleneği”, *Sivas Folkloru*, S. 76-77, Mayıs-Haziran 1979, 11-12.
17. Gülali Aydınoğlu, “Orhaniye Köyünde Asker Uğurlama”, *Türk Folklor Araştırmaları*, C. 19, S. 363, Ekim 1979, 8809.
18. Melek Ketre, “Adana Halk Kültüründe Askeri Uğurlama ve Askeri Karşılama Geleneği”, *Anabritannica*, C. II, S. 87, 1986, 456-465.
19. Durali Doğan, “Yozgat’ta Gençlerin Askere Uğurlanışı”, *Millî Folklor*, C. 1, S. 2, Haziran 1989, 15.
20. Suat İlhan, “Askerliğin Kültürümüzdeki Yeri”, *Erdem*, C. 5, S. 14, 1989, 349-365.
21. Suat İlhan, “Askerlik”, *Millî Kültür Unsurlarımız Üzerinde Genel Görüşler*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, S. 46, 1990, 321-334.
22. Melek Ketre, “Adana’da Askere Uğurlama ve Karşılama Geleneği”, *III. Uluslararası Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu*, Adana, 1999, 456-465.
23. Erman Artun, “Adana’da Asker Uğurlama ve Karşılama Törenleri”, *Millî Folklor*, S. 47, 2000, 41-48.
24. Asiye Kalay, “Amasya İli Göynücek İlçesine Bağlı Alan Köyünde Askerlik Uygulaması ile İlgili

- Gelenek Görenekler”, *Folklor/Edebiyat*, S. 2, 2001, 202-203.
25. Doğan Kaya, “Asker Mektupları, Askerlik Üzerine Derlemeler”, *Halkbilim Araştırmaları*, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2002, 11-40. (Bu yazı, yazarın *Türk Folklor Araştırmaları*’nın 345, 347 ve 357’nci sayılarında ve *Sivas Folkloru*’nun 36. sayısında yayınladığı yazılarının bir araya getirilmiş hâlidir.)
 26. Mehmet Naci Önal, “Trabzon’da Asker Düğünü”, *Millî Folklor*, S. 64, 2004, 137-140.
 27. Erman Artun, “Adana’da Askere Uğurlama-Karşılama Törenleri; Asker Ağıtları, Türküleri, Şiirleri, Manileri”, *Adana Halk Kültürü*, Ankara: Ulusoy Matbaacılık, 2006, 211-226.
 28. Hüseyin Yıldız, “Sözlü Kültür Malzemesi Olarak Türkçede Askerlik Jargonu”, *Millî Folklor*, C. 11, S. 88, 2010, 112-125.
 29. Süleyman Fidan, “Türk Kültüründe Askerî Giyim Kuşam ve Asker Modası”, *Millî Folklor*, Y. 23, S. 92, 2011, 95-105.
 30. Süleyman Fidan, “Kültür Ortamlarında Asker Folkloru”, *IV. Kazan Uluslararası Halk Kültürü Sempozyumu (29 Eylül-1 Ekim 2016)*, ed. Özkul Çobanoğlu vd., Ankara: Hacettepe Üniversitesi Türk Halkbilimi Bölümü Yayınları, 2016, 977-983.
 31. Süleyman Fidan, “Gaziantep’te Asker Folkloru”, *Motif Vakfı Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu (8-10 Kasım 2018/Çanakkale) Bildiri Kitabı*, ed. Mustafa Aça, Motif Vakfı Yayınları, 2018, 282-286.
 32. Nagihan Çetin, “Türk Töresinde Askerliğin Yeri ve Türkiye’de Askerliğe Bakış Açısında Meydana Gelen Değişmeler”. *Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 1, S. 1, 2018, 161-175.
 33. Süleyman Fidan, “Asker Türkülerinin Sosyal Psikolojik Zemini ve İşlevleri”, *9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2019, 99-116.
 34. Ebru Şenocak, “Kültürel Bellekte Askere Yollama Geleneği: Baskil (Elâzığ) ve Çevresi Örneği”, *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, Y. 8, S. 22, 2020, 49-61.
 35. Mustafa Kılıç, “Anadolu’da Asker Uğurlama-Karşılama Folkloru”, *Türk Harp Dili ve Edebiyatı Sempozyumu Bildiri Kitabı (21-22 Haziran 2022)*, ed. Emrah Bozok, Ahmet Metehan Şahin vd., Ankara: Milli Savunma Üniversitesi Yayınları, 2023, 535-555.

3. Yenice Köyü’nde Askerlik Öncesi Yapılan Uygulamalar

Askerlik öncesi yapılan uygulamalar; “asker muayenesi (yoklama), asker gezmesi, asker daveti, askere hediye verme, asker eğlencesi ve kınası, asker duası ve uğurlaması” başlıkları altında incelenmiştir.

3.1. Asker Muayenesi (Yoklama)

Askerlik çağına gelmiş⁴ olan her erkeğin yerine getirmesi gereken yükümlülükleri vardır. Askere gideceklerin belirlenmesi için öncelikle askerlere bildiri amaçlı “yoklama kâğıdı/celep pusulası” gönderilir. Yoklama kâğıdı gelen asker adayları, muayene için bazen bireysel olarak bazen de toplu şekilde ilçe merkezine doktora giderler. Köyde genellikle gençler birlikte gitmektedir (KK-1, 2, 3, 5).

Askeri literatürde yoklama; “yükümlülerin kimlik, adres, nitelik, tahsil, özellik, meslek ve sağlık durumlarının tespit edilerek bilgilerin bilgisayar ortamına aktarılması işlemlerini kapsar.” (URL-1). Bu muayenenin amacı, askere gideceklerde herhangi bir engel veya hastalık durumunun olup olmadığının tespit edilmesidir. Muayene sonucunda askerlik için herhangi bir engeli ve hastalığı olmayan kişiler vakti gelince askere çağırılır. Fakat askere gitmek için bir engeli, kronik hastalığı veya askerlik yapmasına engel teşkil eden başka bir durumu olanlarsa askere gidemezler. Bu kişilere “çürük raporu” verilir (KK-1, 2, 3, 5).

Yenice Köyü’nde askerlik zamanı gelen gençler “vatan borcu, vatan sevgisi, millet sevgisi” düşüncesiyle askere gitmeye isteklidirler. Yörede genellikle askere gitmek istemeyen genç bulunmamaktadır. Çürük raporu almak durumunda kalanlar da askere gidemedikleri için çok üzülürler (KK-1, 2, 3, 6). Gençlerle birlikte bu üzüntüyü onların aileleri de yaşamaktadır. Bu kişiler asker gezmelerine, davetlerine, eğlence ve dualara katılmakta fakat askere gidememektedirler. Yani askere gitmek hariç diğer tüm faaliyetlerde bulunurlar (KK-1, 2, 6).

Yörede zaruretten dolayı askere gitmeyen gence herhangi bir olumsuz tepki gösterilmemektedir. Aksine çürük raporu nedeniyle askere gidemeyen için yani bir hastalığı, rahatsızlığı bulunduğundan dolayı köylü tarafından bu durum gayet anlayış ve hoşgörü ile karşılanır. Diğer askerler ve köylüler, çürük raporu alanların üzülmemesi ve kendini kötü hissetmemeleri için onlara moral verirler ve bu kişilerle şakalaşarak ilgilenirler (KK-1, 2, 4, 5).

Köyde sağlık muayenesinde rahatsızlığı olup çürük raporu verilen kişilere, “askere gitmeye ne kız verilmez, adam yerine konulmaz” gibi bir düşünce beslenilmez. Bu durum onlar için günlük yaşantılarında herhangi sorun oluşturmaz. Ama herhangi bir rahatsızlığı olmadan askere gitmek istemeyen veya askere gitmemek için bahane üreten, bir rahatsızlığı olmadan çürük raporu almaya çalışan kişiler ise böyle bir durumla karşılaşabilir. Yörede bu kişilere “vatan haini” gözüyle bakılır. “Kız vermeme veya adam yerine koyulmama” durumu gerçek rahatsızlığı bulunanlar için değil askere keyfi gitmeyenler için söz konusudur (KK-1, 2, 5, 6).

Muayeneden kısa bir süre sonra askere gidecekler tekrar ilçedeki askerlik şubesine çağırılırlar. Buradaki amaç, askere gideceklerin yoklamasının yapılmasıdır. Böylece askere gidecek olan kişilerin adresinde kalıp kalmadıkları, bu kişilerin köyde olup olmadıkları belirlenir (KK-1, 2, 3, 5).

Bu asker yoklaması ve muayenesi sonrasında yörede askere gidecek olanların sayısı ve isimleri belirlenmiş olur. Böylece asker uğurlama için gerekli hazırlıkların yapılmasına başlanır. Hem asker aileleri hem de köylüler kendilerine düşen görevleri yerine getirmek için hazırlıklara başlarlar.

3.2. Asker Gezmesi

Askerlik muayenesi (yoklaması) tamamlanan kişilerin hepsi askere gitmelerine az bir zaman kala köyde toplanırlar. Toplandıktan sonra asker adayları uzun bir süre, askere gidene kadar genellikle köy içinde gezerler. Köy içinde gezerken farklı eğlence etkinlikleri ve faaliyetlerinde bulunurlar. Örneğin sürekli köy içinde dolaşırken müzik çalıp şarkı ve türkü dinlerler, davul ve zurna çalarlar. Bu sırada köydeki evlere çıkarak para toplarlar. Evine çıkılan hane sahipleri, askere gideceklerin çaldığı davula para takarak onlara maddi olarak küçük destekte bulunurlar (KK-1, 2, 3, 6).⁵

Köy içerisinde gece geç saatlere kadar gezen gençler bu sırada köylülere küçük oyunlar ve şakalar yaparlar. Herhangi bir köylünün evinin önünde bulunan eşyasını saklarlar veya yolları kapatırlar. Ev önünde traktörü ya da arabası bulunan köylülerin bu araçlarını izinli veya izinsiz şekilde alıp köy içinde gezerler. Gezerken köy meydanında bulunan çeşmelerde birbirlerini ıslatıp kendilerince eğlenirler. Eğlenmek için farklı eğlence yerlerinde bulunurlar. Asker adaylarının gezme sırasında köydeki faaliyetlerine ve köylülere yaptıkları çeşitli şakalara hiç kimse hem askerlere olan sevgi ve saygılarından hem de geleneğin bir parçası olmasından dolayı herhangi bir olumsuz tepki vermez (KK-1, 2, 3, 6).

3.3. Asker Daveti

Askere gidecek gençlerin köy içindeki gezmesi sırasında köylüler gençleri yemeğe davet eder.⁶ Köy içinde gezen gençler, sırasıyla bütün evlere giderler. Bu sıranın da belirlenebilmesi için gençler kendi aralarında bir “başkan⁷” seçerler. Başkan seçilen asker adayı, karışıklık olmaması için köylülerin çağırdıkları gün ve saatleri liste hâlinde not eder. Gençler köyde gezerken aynı zamanda sırası gelen köylünün evine yemeğe giderler. Bu arada askere gidecek gençleri evine yemeğe davet eden köylünün evinde onlar için özel bir hazırlık yapılır. Bütün köylünün amacı, evine gelen asker adaylarını en iyi şekilde ağırlayıp memnun etmektir. Gençler orada yiyip içerek davet sahibinin evinde eğlenirler (KK-1, 2, 3, 6).

Asker davetleri ilk başlarda az ve düzenli olarak yapılırsa da zaman geçtikçe ve gençlerin askere gidecekleri gün yaklaştıkça davetler süreklilik ve yoğunluk kazanır. Aynı gün içerisinde birden fazla köylünün davetine gidildiği de olur (KK-1, 2, 6). Bazı hane sahipleri de farklılık olması açısından asker adaylarını evi yerine değişik yerlere yemeğe götürürler. Bu yerlerin başında köyde bulunan gölet ve ilçedeki restoranlar gelmektedir. Ayrıca köylülerin bazıları bu daveti köyde bulunan piknik alanlarında da gerçekleştirirler (KK-3). Bunun dışında bazı köylüler ise yemek daveti yerine askere gidecekleri para vererek tercihi onlara bırakırlar. Askerler verilen bu paraları kendi istedikleri herhangi bir ihtiyaçları için kullanırlar (KK-1, 2, 6).

3.4. Askere Hediye Verme

Askerlerin gezme ve daveti sırasında ayrıca evlerine götürülen hediyeler⁸ vardır. Bu hediyeler arasında tavuk, çorap, havlu, yazma⁹, gömlek ve kazak gelmekle birlikte özellikle tavuk ve yazma en çok götürülen hediyedir.¹⁰ Daha önceleri askere gidecekler'e götürülen tavuklar pişirilip götürülürken günümüzde ise çoğunlukla tavuklar çiğ veya canlı olarak götürülmektedir (KK-1, 2, 6).

Asker adaylarına getirilen yazmalar, eğer askere gidecek kişi evli ise eşine verilir, bekar ise onun çeyizine konulur. Bu anlamda da getirilen hediyelerin çeyize konulabilecek nitelikte olmasına önem verilir (KK-1). Bütün köylü kaç tane askere gidecek varsa sırasıyla onların evlerine hediyelerini götürürler. Bu sırada asker evleri gece-gündüz kalabalık ve eğlencelerin düzenlendiği bir ortama bürünür. Asker evlerine hediye getiren misafirlere çay, kahve ve yemek gibi ikramlarda bulunulur (KK-1, 2, 6).

3.5. Asker Eğlencesi ve Asker Kınası

Asker eğlencesi, Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir. Çok eski bir geçmişe dayanmakla birlikte günümüzde de farklı yörelerde¹¹ benzer ya da değişik uygulamalarla asker eğlencesi gerçekleştirilmektedir. Askere gidecek kişinin belirli bir süre evinden ve sevdiklerinden uzak kalacak olmasının ortaya çıkardığı ayrılık ve özlem hissinin azaltılması, vatani bir görev olan askerlik vazifesini yerine getireceği için duyulan heyecanın paylaşılması, özellikle evli ve çocuk sahibi olanlarla yaşadığı yerden farklı bir yere daha önceden hiç gitmemiş kişilerin içinde bulundukları stresli durumdan belirli bir süre de olsa uzaklaştırmak gibi nedenlerle askere gidecek kişiye moral ve destek vermek için asker eğlencesi yapılmaktadır.

Asker gezmesi ve davetlerinin ardından gençler, askere gidecekleri tarihe yakın bir gün belirleyerek bir eğlence yaparlar. Bu eğlencenin masrafları için öncelikle aralarında para toplarlar. Toplanan parayla saz ekibi, aşçı ve kameraman ayarlanır. Eğlence gününde askerler tüm gün köyün içinde gezerek eğlence olduğunu duyururlar. Aynı zamanda camiden verilen bir anonsla tüm köylü bu eğlenceye davet edilir (KK-1, 2, 3, 6).

Yörede asker eğlencesindeki yemek ikramı daha önceleri yok iken 2016 yılından itibaren asker eğlencelerinde yer almaya başlamıştır. Yemek olarak Uşak yöresine ait keşkek¹² listenin en başında gelir. Kuru fasulye, pilav, et, çorba, salata ve tatlı asker eğlencesinde ikram edilen başlıca yemeklerdir (KK-1, 2, 3, 6).

Asker eğlencelerinde verilen yemeklerde bulunan tatlı, askerlerin ve asker ailelerinin tercihinine göre değişmektedir. Tatlının belirlenmesinde içinde bulunulan mevsim ve asker ailelerinin ekonomik durumu etkilidir. Örneğin mevsim yaz ise tatlı yerine karpuz veya üzüm verilirken diğer mevsimlerde tahin helvası veya irmik helvası tercih edilir. Bu ikramlar ücretli olarak tutulan aşçılar tarafından yapılır. Malzemelerin temin edilmesi, yiyeceklerin yapılarak sunuma hazır hâle getirilmesi bu aşçıların görevleridir (KK-1, 2, 3, 5, 6).

Akşam eğlence başlamadan önce köy konağı veya camide toplu hâlde yemek yenilir. Bu arada askere gidecekler için mevlit okunup dua edilir. Yemeğin bitmesiyle birlikte tüm köylü toplandıktan sonra eğlence başlar. Eğlence genellikle köy konağında, köy meydanında veya okul bahçesinde yapılır. Eğlencenin başlamasıyla ilk önce askerlerin omuzlarına isimlerinin yazılı olduğu “al yazmalar”¹³ takılır. Bunların takılmasıyla birlikte tüm asker adayları birlikte oyuna çıkarak ilk oyunlarını beraber oynarlar. İlk oyundan sonra ikinci oyunda köylüler asker adaylarına para çevirir.¹⁴ Bununla birlikte köyün kadınları askerlerin boyunlarına yazma dolarlar. Bir süre askere gidecek gençler oynadıktan sonra her biri ayrı ayrı kendi ailesi ve arkadaşlarıyla oyuna çıkar. Bunun için her askere ayrı istek yapılır. Eğer eğlence için özel olarak gelen misafirler varsa onlar da oyuna davet edilir. Ayrıca gençler, bu eğlenceye başka köyün askere gidecek gençlerini de davet ederler. Asker anneleri, başka köyden gelen gençlere de yazma dolarlar ve onlara da para takarlar. Başka köyden gelen gençler için de ayrı bir istek yapıp oyunlarını oynadıktan sonra tüm askerler hep birlikte eğlenceye devam ederler (KK-1, 2, 3, 6).

Asker eğlencelerinde her türlü oyunun oynanmasıyla birlikte en çok Uşak yöresine ait olan İslamoğlu¹⁵ oyunu icra edilir. Genellikle oyuna çıkan kişiler ilk önce İslamoğlu oyununu oynar ve ardından da farklı bir oyunla devam ederler. İslamoğlu dışında misket oyunu ve roman oyunu

oyunayıp halay çekilir. Bunların haricinde ise köylüyü ve askerleri eğlendirmek için köyün gençleri tarafından kılık değiştirerek hazırlanan küçük, eğlenceli ve güldürücü gösterilere de yer verilir. Bu gösteriler daha önceden herhangi bir hazırlık yapılmadan o an doğaçlama olarak yapılır. Bunlara ek olarak gençler tarafından Köroğlu ve Topal gibi oyunlar da mizansen içerikli bir biçimde oynanır. Zamanın ilerlemesiyle oyunlar devam ederken asker aileleri, köylülere çerez, çekirdek, şeker ve içecek dağıtırlar. Bunların yenilip içilmesiyle birlikte kına hazırlıkları başlar (KK-1, 2, 3, 6).



Fotoğraf 1: Köydeki asker eğlencesine başka köyden katılan gençler

Türk kültüründe doğumdan ölüme kadar gerçekleştirilen ritüellerin çoğunda önemli bir yere sahip olan uygulamalardan birisi kına yakma geleneğidir. Doğum, sünnet, evlenme, asker uğurlama, ölüm, dini bayramlar, hacı karşılaması gibi zamanlarda kına yakıldığı bilinmektedir (Pişkin, 2019: 59; Ekici, 1997; Tokmak, 2009; Durdu ve Durdu, 2009). Ayrıca son dönemlerde okul mezuniyet törenlerinde de kına yakma geleneği ortaya çıkmıştır (Küçükbasmacı, 2016). İnsanların dışında Anadolu’da ve İran’da atların alınlarına, kuyruklarına, bileklerine de kına yakılır. Bu geleneğin arkasında atların süslenmesi, yaralarının tedavi edilmesi ve diğer atlardan ayrılması için bir işaret konulması yatar. Anadolu’da ayrıca hediye gidecek koçların alınlarına, sırtlarına ya da kuyruklarına kına yakılır (Pişkin, 2019: 59). Yaşar Kalafat, Türk kültüründe kınanın adanmışlığın bir sembolü olduğunu vurgulayıp kınanın “asker adayına, kurban edilecek hayvana, evliliğe aday olan gençlere” yakıldığını belirterek kına yakmanın kutsal bir anlam ifade ettiğini ve bu açıdan da önemli bir işleve sahip olduğunu belirtmektedir (1995: 105-106).

Yörede askere gidenlerin “vatanına kurban olsun” anlayışına bağlı olarak kına yakma geleneğinin sürdürüldüğü kaynak kişiler tarafından ifade edilmektedir.¹⁶ Asker eğlencesinin sonlarına doğru daha önceden bir asker annesi tarafından alınan kına orada asker annelerinden biri tarafından hazırlanır. Askerlerin de hazırlanmasıyla birlikte kına yakılır. Her askere en yakını olan annesi, kardeşi ya da yengesi tarafından kına yakılır. Kına, askerin iki elinin avuç içine yakılır. Bütün askerlerin kınasının yakılmasının ardından fotoğraf çekimi başlar. Köylüler, askerlerin akrabaları, ailesi ve arkadaşları askere gidecek gençlerle birlikte fotoğraf çekilir. Fotoğraf çekiminin ardından oyunlarla birlikte eğlenceye devam edilir. Belli bir zaman sonra oyunların da bitimiyle eğlence sona erer. Ardından eğlenceye katılanlar evine dağılır ve asker adaylarının arkadaşları, akrabaları askerle birlikte eve gelir. Asker evinde kısa bir süre daha oturulur, çay ve kahve içilerek bol sohbet edilir (KK-1, 2, 3, 6).



Fotoğraf 2: Asker eğlencesinde kına yakılan askerler.

3.6. Asker Duası ve Uğurlaması

Erginlenme modeli olarak ele alınan askerlik, Türk toplumu için çok önemli bir dönemdir. Geçmiş dönemlerde ilk defa gurbete çıkma, aileden ilk kez ayrı kalma, yaşadığı yerin dışında başka dünyaların olduğunun farkına varmak sadece askerlikle mümkün olduğundan dolayı bu dönem birey hayatında son derece önemli bir süreci oluşturur. Dolayısıyla bu sürecin başlangıcı sırasındaki törensel uğurlama, zamanla gelenek hâline gelmiş, benimsenmiş ve yaygınlaşmıştır (Mormenekşe, 2007: 24). Asker uğurlama geleneği Anadolu'nun birçok yerinde benzer ya da farklı uygulamalarla sürdürülmektedir.¹⁷

Yörede asker duası, asker adaylarının askere gitmelerine birkaç gün kala cami avlusunda imam tarafından yapılır. Askere gidecekler tarafından belirlenen günde camiden anons edilerek tüm köylü asker duasına davet edilir. Yörede köylüler de bu duaya katılmaya özen gösterirler. Köylülerin toplanmasıyla cami avlusunda köyün imamı tarafından askere gidecekler için dua edilir. Duanın ardından asker aileleri camide köylülere kek, gofret ve lokum gibi küçük ikramlarda bulunurlar. Daha sonra askerler sıraya geçerek duaya katılan köylülerle vedalaşırlar. Özellikle veda için asker evine gitmeyecek olanlar, camide askerin cebine para koyarlar. Vedalaşmanın bitmesiyle askerin en yakın akraba ve arkadaşları asker evinde toplanırlar (KK-1, 2, 3, 6).

Asker adaylarının evi, askere gidecekleri gün çok kalabalık olur. Köylülerin büyük bir çoğunluğu sürekli olarak asker evine vedalaşmaya gelirler. Yörede “Asker geçirmesi” olarak bilinen bu uygulama özellikle askerin en yakınları tarafından yapılır. Askeri geçirmeye gelen kişiler biraz oturur ve sohbet ederler. Aynı zamanda gelen bu kişilere asker ailesi tarafından küçük ikramlarda bulunulur. Asker geçirmeye gelen kişiler askerle vedalaşıp ona para vererek evlerine giderler. Burada verilen paranın miktarı herkesin kendi bütçesine ve askere gidecek kişiye yakınlık durumuna göre değişmektedir (KK-1, 2, 3).

Asker adayının evden ayrılma zamanı geldiğinde, oradaki bütün herkesle vedalaşır. Ailesi tarafından ayarlanan bir araçla otobüse binmeye gider. Otobüse kadar onuna ailesi, yakın arkadaş ve akrabaları da bir konvoy şeklinde eşlik eder. Asker evden ayrılırken bir kişi arkasından su döker. Bu sırada başta asker annesi ve babası olmak üzere askerin en yakınları hüznle gözyaşlarını tutamazlar. Asker, otobüs beklerken orada da arkadaşlarıyla davul, zurna eşliğinde eğlenir. Otobüsü gelince son kez oradakilerle vedalaşıp yolculuğuna başlar (KK-1, 2, 3).

4. Yenice Köyü'nde Askerlik Esnasında Yapılan Uygulamalar

Askerlik esnasında yapılan uygulamaların öncesi veya sonrakiler kadar yöresel olma özelliği bulunmamaktadır. Bunun sebebi ise askere giden herkesin uyması ve yerine getirmesi gereken belirli standartların bulunmasıdır. Askerlik esnasında yapılan uygulamalar; “acemi birliğine katılma, yemin töreni, dağıtım ve usta birliğine katılma, haberleşme, izin, terhis” başlıkları altında incelenmiştir.

4.1. Acemi Birliğine Katılma

Asker adayının evinden ayrıldıktan sonra askeriye de geldiği ve eğitim aldığı yere “acemi birliği” denir. Acemi birliğinin süresi, zaman içerisinde askerlik süresinin uzayıp kısalmasına bağlı olarak değişmiştir. Örneğin derleme yaptığımız KK-3 toplam 12 aylık askerlik süresinde 48 gün acemi birliği yapmıştır. KK-4 ise 18 aylık askerlik süresinde 90 günde acemi birliğini tamamlamıştır. Acemi birliğine teslim olmadan önce askeriye de kullanılacak eşyalar temin edilir, gençlerin bir kısmı saçlarını önceden kestirirken bazıları da askeriye de tıraş olmayı tercih eder (KK-3, 4, 5).

Acemi birliğinde genellikle bir ay sonra (bu süre bazen değişebilir) yemin töreni yapılır. Bu geçen bir ay içerisinde diğer eğitimlerin yanında askerler, yemin töreni için de hazırlık yaparlar. Tören geçidi için yürüyüş yapılır ve marşlar söylenir. Yemin töreni hazırlıkları yapılırken bu arada asker ailelerine haber verilir. Eğer durumu iyi olan varsa, yeri yakın olan asker aileleri de bu törene katılırlar (KK-1, 2, 3).

4.2. Yemin Töreni

Acemi birliğinde geçen ortalama bir aydan sonra askerler için yemin töreni düzenlenir. Bu tören bir aksilik olmadığı sürece cuma günleri yapılır. Askerler tören alanında verilen talimatla birlikte hazırlanan masaların yanında sıralanırlar. Bu masalarda silah ve bayraklar bulunur. Askerlerin sağ elleri masada, sol elleri ise yanındaki arkadaşının palaskasında olacak şekilde talimat verecek komutan beklenir. Daha sonra komutanlardan birisi yemini söyler ve askerler de tekrarlar. Yemin sonrası yürüyüş yapılır. Böylece yemin töreni sona erer (KK-3, 4, 5). Yemin törenine, daha önceden haber verilen aileler de katılabilirler. Pandemi döneminden önce askerin yakın arkadaşları ve ailesi birlikte yemin törenine katılırdı. Fakat pandemiden sonra sadece birinci derece akrabalarının katılımına izin verilmektedir. Törenden sonra birinci derece yakını gelen askerler “evci izni” olarak ailesiyle birlikte iki gün izne çıkabilirler (KK-1, 3, 4).

4.3. Dağıtım ve Usta Birliğine Katılma

Dağıtım, acemiliğin bitmesine yakın askerlerin usta birliğinde görev yapacağı yerlerin belli olmasıdır. Gidecekleri yerleri belli olan askerler, acemiliğin bitmesiyle beraber dağıtım iznine çıkarlar. Dağıtım izni genellikle 7 gündür. Bu izin dağıtım yerlerine gitmeden önce verilir. İznin süresi askerin gideceği yere göre değişiklik gösterir. Örneğin yol izni olarak birkaç gün ekleme de yapılabilir. Yörede dağıtım iznine gelen askeri ziyarete gidilir. Genellikle köylüler ve yakın akrabaları askeri ziyarete gelirler. Çünkü askerin izne geldiğini herkes duymayabilir. İzni biten asker, iznin son günü usta birliğine yani görev yapacağı yere teslim olur (KK-4). Usta birliğinin bitmesine birkaç gün kala asker tezkeresini almadan, askerin arkadaşları karakolda toplanırlar. Tezkeresini alacak olan arkadaşlarını uğurlamak için veda amaçlı bir eğlence düzenlerler (KK-3).

4.4. Haberleşme

Askerlik sürecinde askerle haberleşme, geçmişte ve günümüzde farklılık göstermektedir. Telefonun olmadığı zamanlarda mektupla haberleşme yaygındır. Yörede askerin ilk mektubunu getiren kişiye askerin ailesi tarafından hediye verme adeti vardı (KK-1, 3, 5). Geçmişte asker olan kişiden, askerin ailesine ilk mektubu getirene askerin annesi, babası ve dedesi gibi aile üyelerinin herhangi biri tarafından hediye olarak tavuk veya para verilmekteydi (KK-1, 4, 7).

Asker mektuplarının hem içerik hem de kullanılan ifadeler ve kompozisyonu bakımından belirli bir standardı bulunmaktadır. Bu konuda çalışma yapan Türkten, yazısında asker mektuplarının adeta müşterek bir metin hâlinde olmasının nedenini, okur-yazar oranının az olduğu yıllardan beri, okur-yazar olanların, okur-yazar olmayan arkadaşlarının mektuplarını yazmaları sonucunda zamanla basmakalıp ifadelerin ve ortak bir ana metnin meydana gelmiş olabileceği şeklinde açıklamaktadır (1979: 16).

Mektupların içeriği genel olarak şu şekildedir: Askerler mektubunda öncelikle ailelerinin durumunu sorup sonra da kendilerinden bahsederler. Orada günlerinin nasıl geçtiğini, arkadaşlarını ve komutanlarını anlatırlar. Daha çok iyi ve güzel şeylere değinip ailelerini üzmemek, merakta bırakmamak için kötü bir şey olduysa veya bir hastalık söz konusu ise bunlara mektupta yer vermezler. Genelde de kalan gün sayısını ailelerine bildirmek için mektuba yazarlar. Mektubun

sonunda da “Büyüklerimin ellerinden küçüklerimin gözlerinden öperim, herkese selamlar.” ifadesi kullanılarak mektup bitirilir (KK-1, 5, 7).

Evli askerler ise genellikle eşlerine ayrı mektup yazmazlarmış. Ailelerine yazdıkları mektup içerisinde eşlerine de yer verir, mektup sonunda da eşlerine selam iletirlermiş. Eski dönemlerde çok sık mektup gelip gitmediği için ve genellikle asker eşleri askerlerin ailelerinin yanında yaşadığından dolayı asker eşlerine ayrıca mektup gönderme uygulaması yörede yokmuş (KK-1, 5, 7).

Mektuptan sonra ise cep telefonunun yaygın olmadığı dönemlerde veya yasak olduğu bölgelerde ise askeriye de bulunan kartlı ankesörlü telefonları kullanarak iletişim sağlanırdı. Özellikle bayram gibi özel günlerde askerler telefon görüşmesi yapabilmek için uzun sıra beklerlerdi. Günümüzde ise cep telefonlarının yaygınlık kazanması ve görev yerlerinde belirli zaman dilimlerinde serbest olmasıyla askerlerle olan iletişim kolaylaşmıştır (KK-3, 4, 5).

4.5. İzin

Askerlere verilen izinlerin dönemleri ve süreleri farklılık göstermektedir. Askeriyede kullanılan ilk izin, yemin törenine ailesinden birinci derece akrabası katılan askerlerin kullandığı “evci izni” olup 2 gündür. Sonraki izin ise acemi birliğini bitirip usta birliğine gitmek için dağıtım yapıldıktan sonra kullanılan “dağıtım izni”dir. Genellikle bu izin de 7 gündür. Fakat bu iznin süresi, askerin gideceği yere göre değişmektedir. Usta birliğine gidilecek görev yerine göre birkaç gün uzayabilir. Usta birliğinde ise izinler askerlerin isteğine ve komutanların onaylarına bağlıdır. Eğer asker izne gelmek isterse ve komutanları onaylarsa gelebilir. Fakat izin kullanmayan askerlerin şafağından izin süreleri düşülür. Ayrıca bayram, düğün ve cenaze gibi özel durumlarda askerlerin izin istemeleri sonucunda komutanların onaylarına göre de askerler izin kullanabilir (KK-3, 4, 5).

Askerlik süresi boyunca bir de “çarşı izni” vardır. Askerler çarşı iznini usta birliğinde kullanırlar. Bu iznin kullanılması, süresi ve hangi aralıklarla çıkıldığı görev yapılan yere göre değişir. KK-4’ün usta birliğinde Bitlis’te bulunduğu dönemde askerler hiç çarşı izni kullanmamışlardır. Gerekli ihtiyaçları bir ay süre ile karakollarına helikopter ile ulaştırılmıştır (KK-4).

Yörede askerlik görevi esnasında izne gelenlere ziyarete gidilir. İzin süresi kısa olduğu için herkes haberdar olamayabilir. Asker olan kişi, yakın akrabalarını kendisi de ziyaret edebilir. Nadir de olsa hiç izne gelmeden askerliğini tamamlayanlar da vardır. Yörede evli olarak askere gidenlerin çoğu her izni kullanmaya çalışmaktadır (KK-3, 4).

4.6. Terhis

Askeri literatürde terhis, “Muvazzaflık hizmet süresini tamamlayan veya tamamlamış kabul edilen yükümlülerin, yedeklik döneminde silahlaltına alınıp hizmetine ihtiyaç kalmayanlar ile özel kanunlarla Türk Silahlı Kuvvetleri’ne katılan ve resmî bir kıyafet taşıyan kişilerin çeşitli nedenlerle Türk Silahlı Kuvvetleri’nden ayrılmaları” (URL-3) şeklinde tanımlanmaktadır. Yörede bir kişinin askerlik görevini tamamlaması için “terhis olmak” ifadesi yerine “tezkere almak” tabiri kullanılır. Tezkere, askerlerin askerlik görevlerinin bittiğini gösteren bir belgedir. Askerlerin acemi birliklerini bitirip usta birliği görevini de tamamladıktan sonra terhis olan askerlere tezkere belgesi verilir. Tezkerenin alınması sadece askerliğin bittiğini göstermemektedir. Aynı zamanda toplum nezdinde askerliğini tamamlayan bir kişi olgunluk sürecini tamamladığı için artık iş hayatına atılabilir, bekarsa evlilik hazırlığına başlayabilir ve sorumluluk alabileceği görevlere getirilebilir (KK-1, 3, 4, 5).

Anadolu’nu bazı yörelerinde askerliğini yapmayana kız verilmemesi, askerliğin önemli bir erginlenme aşaması olduğunu göstermektedir. Örneğin Elâzığ Baskıl’da genç kızın askerliğini yapmış bir gençle evlendirilmesi, onun yalnız kalmasını engellemenin yanı sıra vatani görevini yerine getirmiş olmanın verdiği gurur, gencin olgunlaşma süreci açısından oldukça önemlidir. Genç, askerliğini yaptıktan sonra evlenmesine izin verilir. Bu anlamda askerlik, çocukluktan ergenliğe geçiş dönemi olup önemli bir aşamadır (Şenocak, 2020: 51).

5. Yenice Köyü’nde Askerlik Sonrası Yapılan Uygulamalar

Yörede askerlik sonrasında da bazı uygulamalar yapılmaktadır. Genel olarak; asker ziyareti, asker mevlidi ve asker adağı uygulamalarının yapıldığı tespit edilmiştir.

5.1. Asker Ziyareti

“Değer verilen birini, bir yeri görmeye gitmek” anlamına gelen ziyaret, ibret almak için kabirleri, sevap kazanmak için mübarek yerleri, akrabaları, komşuları ve hastaları görmek gibi farklı amaçlarla yapılır (Kandemir, 2013: 496). Türk kültüründe yapılan ziyaretlerden birisi de askere giden kişinin askerliğini tamamlayıp geldiğinde yapılan “hoş geldin” anlamını taşıyan ziyaretir.

Yörede, askerliğini bitirip gelen askerlere “Hoş geldin” ziyaretine gidilir. Askerin görevinin bitmesiyle onu evine getiren kişi özellikle ilk gün askerin evinde bulunur. Çünkü asker ailesi bu kişiye “müjdelik”¹⁸ verir. Yörede “müjdelik” olarak bilinen hediyeler asker ailesinin maddi durumuna göre değişir. Müjdelik olarak ailelerin maddi durumlarına göre koç, kuzu, tavuk ve para gibi hediyeler verilir (KK-1, 2, 6).

Askerin askerden geldiği günden itibaren başlayan bu ziyaret yaklaşık bir hafta, on gün hem gece hem de gündüz devam eder. Ziyaretlerin süresi mevsime, yöredeki iş durumuna, askerin evinin uygun olup olmaması gibi sebeplere göre değişir. İşlerin olmadığı bir döneme ve kış aylarına denk gelirse ziyaret uzun sürerken işlerin yoğun olduğu bir zamana denk gelmesi durumunda ziyaretin süresi fazla uzun tutulmamaktadır. Asker ziyaretlerine; kadın, erkek, genç, çocuk ve yaşlı herkes gitmektedir. Askerin yakın arkadaşları ise genellikle ziyaretler bitene kadar asker evine gelirler. Bu sırada asker ziyaretine gelen misafirlere şeker, lokum, çay ve kahve gibi ikramlarda bulunulur. Ziyarete gelenlere askerin aile fertleri (annesi, kız kardeşi, erkek kardeşi, yengesi vb.) ve askerin yakın arkadaşları tarafından hizmet edilir (KK-1, 2, 6, 7).

Yörede asker ziyareti önemsenen bir durumdur. Asker yakınları arasında herhangi bir küskünlük olmaması hâlinde herkes ziyarete gitmeye gayret eder. Gidemeyenler ise arayıp mazeretlerini bildirirler. Böylece herhangi bir kırgınlık meydana gelmez (KK-1, 7).

5.2. Asker Mevlidi ve Adağı

Mevlit okuma veya okutma geleneği hayatın her döneminde icra edilen bir ritüel olarak karşımıza çıkmaktadır. Genel olarak mevlit; “kutsal gecelerde, çeşitli vesilelerle şehitlerin ruhlarını taziz için, bir kişinin ölümünde, adaklarda, mahallî şöhret sahiplerinin ruhlarını taziz için, dinî veya ictimai kurumların açılışında, hac dönüşünde, doğumlarda, sünnette, okula-okumaya başlama, askerlik, evlenme, şükür ve yağmur duasına çıkarken” (Toygar, 1982: 520-521; Tezcan, 1997: 148) icra edilmektedir.

Yörede mevlidin okutulduğu dönemlerden birisi askerlik dönüşüdür. Asker mevlidi ve adağı asker aileleri tarafından asker dönüşü yapılan bir uygulamadır. Bir asker ailesi, oğullarının askerliğini tamamlayıp gelmesi durumunda kurban keseceklerini veya mevlit okutacaklarını, bazı aileler de her ikisini birlikte yapacaklarını çocukları askere gidince vaat ederler (KK-1, 4). Aileler oğullarının askerden gelmesi durumunda bu vaatlerini gerçekleştirirler. Fakat bunları her ailenin yapması gibi bir zorunluluk olmayıp bunlar ailelerin isteklerine ve maddi durumlarına göre değişmektedir (KK-1, 6).

Asker mevlidi¹⁹, asker geldikten sonra asker ailesi tarafından belirlenen bir günde yapılır. Günün belirlenmesinde asker ailesinin ekonomik durumu, köydeki işler, aşçı ve mevlit okuyacak hocaların müsaitlik durumu etkilidir. Mevlit yapmak için özellikle belirlenen bir gün yoktur (KK-1, 4, 5, 6, 7). Asker mevlidi, mevlidi okutacak askerin evinde veya tercihe göre köyün camisinde yapılır (KK-1, 3, 4, 6, 7). Mevlide tüm köylü ve askerin köy dışında bulunan yakın çevredeki aile, akraba ve arkadaşları davet edilir. Mevlidin yapılacağı gün, askerin herhangi bir yakın akrabası tarafından köydeki tüm evler dolaşarak köylü mevlide davet edilir. Ayrıca mevlit saatine yakın köyün camisinden anons edilerek tüm köylü mevlide çağrılır. Köyün dışından gelecek olanlar ise telefonla aranarak mevlide davet edilir (KK-1, 6, 7). Asker mevlidinde yemek ikramı vardır. Menüde ise asker eğlencesindeki yemeklerin aynıları bulunmaktadır (KK-1, 2, 7).

Adak; “Tanrıya, kutsal tanınan bir şahsa, bir yere (ağaç, su, taş, kuyu, tekke vb.), herhangi bir dileğinin olması, yerine getirilmesi şartıyla adı bildirilerek yapılan şartlı vaat, şartlı bir söz, bazan şartlı, bazan peşin (mum-tuz serpmeye vb.) bir and olarak, ferdin veya toplulukça yapılan bazı hâllerde de (gündönümü zamanında, bereket vb.) temini için kurban kesimi gibi yerine getirilen bir hareket, bir davranış, bir dua” (Tanyu, 1967: 9) şeklinde tanımlanmaktadır. Adak, herhangi bir konuda gücüne inanılan doğaüstü varlıklara ya da semavî dinlerde olduğu gibi Allah’ın yardımına nail olmak için

başvurulan törenli veya törensiz olarak başvuru bir davranıştır (Tanyu, 1967: 40-49). Geçiş dönemlerinde, mal sahibi olmak, eğitim ve meslek hayatında başarı elde etmek, yolculukların kazasız bitmesi, hastalıktan-zararlı madde bağımlılığından kurtulma, önemli bir sıkıntının/sorunun sonlanması, bir işin beklenildiği gibi bitmesi, maddi durumun düzelmesi, yağmur yağması, ürünün bol olması gibi nedenlerle adak adanmaktadır (Akarpınar, 1999: 142).

Bazı asker aileleri tarafından, oğullarının askerliğini tamamlayıp gelmeleri durumunda adak adadıkları tespit edilmiştir.²⁰ Asker geldikten sonra özellikle aynı gün veya en geç üç gün içerisinde bu adak yerine getirilmeye çalışılır. Adak olarak ailenin durumuna ve tercihinine göre koyun, koç ve keçi kesilmektedir. Adak kesileceği zaman herhangi bir duyuru yapılmaz (KK-1, 4, 6, 7). Adak hayvanını köy hocası veya askerin aile büyüklerinden herhangi birisi keser. Kesen kişi asker adına niyet eder ve tekbir eşliğinde kurbanı askerin evinin önünde keser. Kesilen adak kurbanının eti askerin akrabalarına, komşulara ve fakirlere dağıtılır. Etin yemek olarak pişirilip ikram edilmesi veya dağıtılması gibi bir durum yoktur (KK-1, 3, 4, 6, 7). Bu adak etinden askerin ailesinden kimse yemez ve adak olan et tamamıyla dağıtılır (KK-1, 7).

6. Askerlikle İlgili Maniler²¹

Maninin yaratım aktarım özellikleri arasında asker uğurlama, asker karşılama ve asker mektupları da yer alır. Muhteva özellikleri arasında ise askerlik, askerlik süresi, eğitimi, nöbeti, ast-üst münasebetleri, başta gazilik ve şehitlik olmak üzere bütün rütbeleri olmak üzere tüm boyutlarıyla manilerde konu edinmektedir (Çelik, 2005: 107).

Yörede askerlikle ilgili söylenen yedi mâni derlenmiştir. Bu manilerin hepsi bir kaynak kişiden alınmıştır. Bu kaynak kişi de köyde daha önceden irticalen mâni söyleyebilen ve hemen her ortamda bu geleneği yaşatan Satı Aydın isimli kişiden vefat etmeden önce duyduğunu belirtmiştir. Manilerin asker eğlencesi, asker uğurlaması ve asker karşılması gibi ortamlarda söylendiği kaynak kişilerden öğrenilmektedir (KK-1). Manilerin içeriklerinden hareketle askere giden kişinin, askere giden kişinin sevdiğinin ve yakınlarının ağzından başkasının söylediği belirtilebilir. Muhteva özellikleri özlem, temenni, genel olarak askerlik ve buna bağlı diğer konulardır. Derlenen manilerin hepsinin nazım birimi dördlüktür. Manilerin mısralarının hece sayıları aynı olmayıp farklılık göstermektedir. Sadece iki maninin mısraları yedili hece ölçüsünden oluşurken diğerleri düzensizdir.

“Pencereye ip gerdim

Koparsa ekle yârim

Ben askere gidiyom

Döncem bekle yârim” (KK-1)

“Askere bak askere

Bir elinde matıra

Konuştüğümüz o günler

Olsun sana hatıra” (KK-1)

“Askerler zalim

Yapıyor talim

On sekiz ay askerlik

Çekilir mi yârim?” (KK-1)

“Asker yolu beklerim

Günü güne eklerim

Git sen yârim buradan
Ben burayı beklerim” (KK-1)

“Arabam dört teker
Tepeye doğru yük çeker
Ben askere gidiyom
Bu ayrılığı kim çeker?” (KK-1)

“Kazak örerim kazak
Otuz iki ilmekten
Askerden mektup gelmiş
Okuyamadım gülmekten” (KK-1)

“Kar yağar ipek gibi
Savrulur kepek gibi
Bizim köyün askerleri
Yeni açan çiçek gibi” (KK-1)

Sonuç

Bu çalışmada Türkiye’de asker folkloru üzerine yapılan müstakil çalışmaların bir değerlendirmesi ve Uşak ilinin Banaz ilçesine bağlı Yenice Köyü’nden derlenen askerlikle ilgili uygulamaların incelemesi yapılmıştır. Bu kapsamda asker folkloruyla ilgili müstakil olarak yapılan ve tespit edebildiğimiz beş yüksek lisans tezi, beş kitap çalışması ve otuz beş adet makale ve bildiri çalışması bulunmaktadır. Bu tespitten hareketle kitap ve lisansüstü tez çalışmalarının artırılması gerektiği ortaya çıkmaktadır.

Uşak ilinin Banaz ilçesine bağlı Yenice Köyü’nden derlenen asker folkloruyla ilgili veriler; “askerlik öncesi yapılan uygulamalar, askerlik esnasında yapılan uygulamalar, askerlik sonrası yapılan uygulamalar ve askerlikle ilgili maniler” şeklinde dört başlıkta incelenmiştir. Askerlik öncesi yapılan uygulamalar; “asker muayenesi (yoklama), asker gezmesi, asker daveti, askere hediye verme, asker eğlencesi ve kınası, asker duası ve uğurlaması” şeklinde başlıklandırılmıştır. Yörede asker folkloruyla ilgili en fazla uygulamanın olduğu dönem askerlik öncesidir. Asker yoklaması, yörede askere gidecek olanların sayısı ve isimleri belirlenmesini sağlar. Böylece köyde asker uğurlama için hem asker aileleri hem de köylüler tarafından gerekli hazırlıklar yapılmaya başlanmaktadır. Köyde askerlik zamanı gelen gençlerin yoklama işlemlerini yaptırdıktan sonra hep birlikte köy içinde “asker gezmesi”ne çıktıkları ve gezme esnasında çeşitli eğlenceli faaliyetlerle hem kendilerini hem de köylüleri eğlendirdikleri tespit edilmiştir. Ayrıca köylülerin bu gezme esnasında askerleri sırayla, yemeğe davet ettikleri görülmüştür. Bazı hane sahipleri de farklılık olması açısından asker adaylarını evi yerine restoran gibi değişik yerlere yemeğe de götürmektedir. Bazı köylüler ise yemek daveti yerine askere gidecekler para vermektedir. Askerlerin gezme ve daveti sırasında ayrıca evlerine götürülen hediyeler vardır. Bu hediyeler arasında tavuk, çorap, havlu, yazma, gömlek ve kazak gelmekle birlikte özellikle tavuk ve yazma en çok götürülen hediyedir. Daha önceleri askere gidecekler götürülen tavuklar pişirilip götürülürken günümüzde ise çoğunlukla tavuklar çiğ veya canlı olarak götürülmektedir.

Askerler askere gitmelerine az bir zaman kala hem kendilerine hem de köylülere yönelik bir asker eğlencesi düzenlenmektedir. Bu eğlencelerin daha önceki senelerde yemeksiz, 2016 yılından

itibaren ise yemekli olarak yapıldığı tespit edilmiştir. Eğlencelerde her türlü oyunun oynanmasıyla birlikte daha çok yöreye ait olan İslamoğlu oyunu oynanır. Yörede askere gidenlere kına yakma geleneği sürdürülmektedir. Asker eğlencesinin sonlarına doğru askere en yakını olan annesi, kardeşi ya da yengesi tarafından askerin iki elinin avuç içine kına yakılır. Askere gitmeden önce toplu şekilde dua ve uğurlamaların yapıldığı, uğurlama sırasında askerlere köylüler ve akrabaları tarafından para verildiği tespit edilmiştir.

Askerlik esnasında yapılan uygulamalar; “acemi birliğine katılma, yemin töreni, dağıtım ve usta birliğine katılma, haberleşme, izin, terhis” başlıklarına ayrılmıştır. Bu dönemdeki uygulamaların çoğu standart olan ve her askerin yapmakla yükümlü olduğu genel uygulamalardır. Burada daha çok ön plana çıkan uygulama ise haberleşmedir. Askerlik sürecinde, askerlerin iletişimi sağlayabilmeleri için zaman içerisinde iletişim araçlarının değiştiği görülmüştür. Önceleri mektup, sonrasında ankesörlü telefon ve yerine göre cep telefonu kullandıkları tespit edilmiştir. Zamanla iletişim olanaklarının yaygınlaştığı ve kolaylaştığı görülmektedir.

Yörede askerlik sonrasında yapılan uygulamalar; “asker ziyareti, asker mevlidi ve asker adağı” başlıklarına ayrılmıştır. Yörede, askerliğini bitirip gelen askerlere “Hoş geldin” ziyaretine gidilmektedir. Askerin görevinin bitmesiyle onu evine getiren kişiye asker ailesi tarafından “müjdelik” verilmektedir. Yörede “müjdelik” olarak bilinen hediyeler asker ailesinin maddi durumuna göre değişmekte ve genellikle koç, kuzu, tavuk ve para gibi hediyelerdir. Yörede asker ziyareti önemsenen bir durumdur. Asker yakınları arasında herhangi bir küskünlük olmaması hâlinde herkes ziyarete gitmeye gayret etmekte, gidemeyenler ise arayıp mazeretlerini bildirmektedir. Bu şekilde herhangi bir kırgınlığın oluşmasının önüne geçilmektedir. Askerden çocukları sağ salim dönen asker ailelerinin maddi imkanlarına göre mevlit okuttukları, varsa kurban adaklarını yerine getirdikleri görülmüştür.

Yörede askerlikle ilgili söylenen yedi mâni derlenmiştir. Bu manilerin hepsi bir kaynak kişiden alınmıştır. Bu kaynak kişi de köyde daha önceden irticalen mâni söyleyebilen ve hemen her ortamda bu geleneği yaşatan Satı Aydın isimli kişiden vefat etmeden önce duyduğunu belirtmiştir. Manilerin asker eğlencesi, asker uğurlaması ve asker karşılaması gibi ortamlarda söylendiği kaynak kişilerden öğrenilmektedir. Manilerin içeriklerinden hareketle askere giden kişinin, askere giden kişinin sevdiğinin ve yakınlarının ağzından başkasının söylediği belirtilebilir. Muhteva özellikleri özlem, temenni, genel olarak askerlik ve buna bağlı diğer konulardır. Derlenen manilerin hepsinin nazım birimi dördüktür. Manilerin mısralarının hece sayıları aynı olmayıp farklılık göstermektedir. Sadece iki maninin mısraları yedili hece ölçüsünden oluşurken diğerleri düzensizdir.

Bu çalışma sonucunda Yenice Köyü’ndeki asker folkloru kapsamında yapılan uygulamaların neler olduğu, zaman içerisinde geçirdiği değişimler ve güncel durumu ortaya konulmuştur.

Sonnotlar

¹ Yenice Köyü ile ilgili verilen bilgiler, çalışmanın oluşmasında bilgi alınan kaynak kişilerden elde edilmiştir. Kaynak kişilerin künyesi için “Sözlü Kaynaklar” kısmına bakınız.

² Bu çalışmalara örnek olarak bakınız. Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Folkloru (İnanışlar-Töre ve Törenler-Oyunlar)*, Ankara: BilgeSu Yayınları, 2013, 215-218; Hakan Acar, *Kültürel ve Sosyal Bağlamda Burdur Törenleri*, Konya: Palet Yayınları, 2022, 216-218; Gözen Akca, *Diyarbakır İli Ergani İlçesi Halk Kültürü Araştırması*, Yüksek Lisans Tezi, Adana: Çukurova Üniversitesi, 2009, 53-55; Seçil Kınacı, *Muğla İli Milas İlçesi Çomak Dağ Köyleri Folkloru Üzerine Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, 2009, 63-66; Arzu Acar, *Manisa İli Selendi İlçesi Geçiş Dönemleri ve Halk Edebiyatı Ürünleri*, Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi, 2018, 60-62; Zeynep Yıldırım, *Dünden Bugüne Samsun-Çarşamba İlçesinde Geçiş Dönemleri (Doğum-Evlenme-Ölüm-Sünnet-Askerlik-Hac)*, Yüksek Lisans Tezi, Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, 2019; Mehmet Çakırçoban, *Manisa İli Demirci İlçesi Ayvaalanı Köyü Monografisi*, Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Kâtip Çelebi Üniversitesi, 2021, 62-65.

³ Tez taraması yapılırken sadece asker folklorunu konu edinen tezler ele alınmıştır. Muhteva olarak askerliği konu alan ve farklı bilim dallarında yapılan “Veysel Yıldırım, *Baki Divanı’nda Siyasi ve Askeri Unsurlar*, Yüksek Lisans Tezi, Elazığ: Fırat Üniversitesi, 1996; Göksel Gökçe, *Aşık Ömer (17. YY) Divanı’nda Askerlikle İlgili Unsurlar*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2017; Hakan Özkütükçü,

- 1923-1946 Yılları Arasında Yayınlanan Türk Romanında Askerler, Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2016; Melih Kuktaş, *Tanıklarıyla Tarama Sözlüğü’ndeki Eski Oğuzca Askeri Söz Varlığı*, Yüksek Lisans Tezi, Kütahya: Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, 2021” gibi tezler listeye dahil edilmemiştir.
- ⁴ **Askerlik çağı:** Nüfus kayıtlarına göre her erkeğin yirmi yaşına girdiği yılın Ocak ayının birinci gününden başlayan ve kırk bir yaşına girdiği yılın Ocak ayının birinci gününde biten süreyi. (URL-2)
- ⁵ Asker gezmesi geleneği; Balıkesir-Kepsut, Tekirdağ-Saray, İstanbul-Silivri, Afyon-Sultandağı (Yiğit, 2009: 84-85) gibi Anadolu’nun farklı yerlerinde de vardır.
- ⁶ Askere gidecek gençleri yemeğe davet etme geleneği; Gaziantep, Kayseri (Fidan, 2008: 58); Çanakkale, Balıkesir, Afyon-Emirdağ (Yiğit, 2009: 81, 83), Amasya (Kalay, 2001: 203); Adıyaman (Kılıç, 2019: 86-87) gibi Anadolu’nun birçok yerinde de vardır.
- ⁷ Gaziantep’te yemek sırasını belirleyen ve takip eden kişiye “sağdıç” denir. Bu kişi asker adayının yakın arkadaşlarından askerliğini yapmış ve geleneğe hâkim birisi olması gerekir. Aynı zamanda bu asker adayının yanında gezerek onun her işini yapmaktadır (Fidan, 2008: 58).
- ⁸ Uşak ili Banaz ilçesinin dışında Elâzığ (Şenocak, 2020: 52), Burdur (Acar, 2022: 217), Trabzon (Önal, 2004: 139) gibi Anadolu’nun farklı yerlerinde de askere gidecek gence hediye verme geleneği vardır.
- ⁹ **Yazma:** Başörtünün yöredeki ismi (KK-1, 6).
- ¹⁰ Niğde Çiftlik’te kadınlar asker ziyaretine giderken iki yumurta götürmektedir. Asker ailesi de buna karşılık olarak kına ve çerez vermektedir (Yiğit, 2009: 80).
- ¹¹ Uşak ili Banaz ilçesinin dışında; Elâzığ-Baskil (Kıyak, 2005: 59-60), Burdur (Acar, 2022: 216-217), Gaziantep, Kayseri, Adana (Fidan, 2008), Afyon, Muğla, Kütahya, Ankara, Konya, Samsun, Tekirdağ, Niğde, Tokat (Yiğit, 2009: 84-87), Trabzon (Önal, 2004: 138), Manisa-Demirci (Çakırçoban, 2021: 63), Manisa-Selendi (Acar, 2018: 60-61), Konya (Taşbaş, 1989: 50), Afyonkarahisar-Sultandağı (Binici, 2019: 66), Amasya (Deveci, 2021: 773) gibi Anadolu’nun birçok yerinde asker eğlencesi düzenlenmektedir.
- ¹² **Keşkek:** Köylülerin kendi tarlalarından ürettikleri buğdaydan yapılır. Önce buğday ayıklanarak temizlenir. Eskiden köyde bulunan dübek taşlarının içine koyarak ıslatılır. Islatılan buğday taşın içinde yarım saat bekletilir. Daha sonra bekletilen buğdayların yumuşamasıyla ağaçtan yapılan tokmaklarla kadın-erkek karışık 5 kişi tarafından dövülür. Bu işlem 1 saat kadar devam eder. Kıvamı elde edildikten sonra bir çuvala boşaltılarak çuvalın içinde 2-3 saat bekletilir. Bekletmenin amacı ise buğdayın kabuğundan ayrılarak, beyaz rengini almasıdır. Daha sonra bu buğdaylar yıkanır ve temiz bir beze serilerek 2 gün kurutulur. Ardından kurutulan buğdaylar tekrar gözden geçirilerek temizlenir ve keşkek haline gelir. Bu işlemler 15 yıl öncesine kadar bu şekilde yapılmıyordu. Günümüzde ise makine ile yapılır. Elde edilen keşkeği yemek haline getirmek için öncelikle pişecek olan keşkek 10 saat kadar ıslatılır. Daha sonra büyük bir kazanın içine bir miktar sıvı yağ koyulur. Islatılan keşkekler kazanın içine atılır. Biraz kavrulduktan sonra su ilave edilir. Suyunu alana kadar kısık ateşte 3 saat pişirilir. Daha önceden pişirilmiş olan bir tavuk içine katılır. Keşkek piştikten sonra büyük bir kepçe ile karıştırılarak ezilir. Kıvamını aldıktan sonra hazır hale gelir. Sofralara servis edilirken salça ve et suyundan elde edilen sos, tabakların üzerine ilave edilir (KK-1). Düşün, mevlit gibi özel günlerde yapılan yöresel bir yemektir. (**Dübek taşı;** içi oyuk olan, keşkek dövmek ezmek için kullanılan taş (KK-1)).
- ¹³ **Al yazma:** Askerlerin eğlencelerinde omuzlarına taktıkları, isimlerinin yazılı olduğu, özel olarak yaptırılan kırmızı renkli başörtü (KK-1, 6).
- ¹⁴ **Para çevirme:** Düşün ve eğlencelerde oynayanlara başının üzerinden para çevirerek paranın çalgıcıya verilmesi (KK-1, 3).
- ¹⁵ **İslamoğlu oyunu;** düşünlerde, eğlencelerde oynanan yöresel bir oyundur. Oyunun kendine özgü hareketleri ve müziği vardır. Oyuncu sayısı en az iki kişidir. Sınırlama yoktur, kalabalık bir şekilde de oynanır. Müziğin başlamasıyla oyuncular daire oluşturarak melodi kısmında dönerler. Müziğin sözlerinin başlamasıyla ellerini kaldırarak önce sağ ayaklarını kaldırıp yere koyarlar. Sonra tekrar sağ ayaklarını aynı şekilde kaldırıp koyarlar. Ardından sol ayaklarını kaldırıp koyduktan sonra yere çökerler. Birkaç defa böyle yaptıktan sonra müzikle birlikte çökerek el çıparlar. Ayağa kalktıktan sonra kendi etrafında dönerler. Müziğin sözlerinin olduğu bölümde bu şekilde oynarlar, melodi kısmında oluşturdukları dairede dönerler (KK-1).
- ¹⁶ Uşak ili Banaz ilçesinin dışında Elâzığ (Şenocak, 2020: 55), Burdur (Acar, 2022: 217); Gaziantep, Adana (Fidan, 2008: 63-64), Kütahya (Şahin, 2008: 72), Giresun (Melikoğlu, 2018: 427), Manisa-Demirci (Çakırçoban, 2021: 63), Manisa-Selendi (Acar, 2018: 60-61), Tokat-Erbaa (Bolat, 2020: 127) gibi Anadolu’nun farklı yerlerinde de askere giden kişiye kına yakma geleneği vardır. Amasya’nın Göynücek Alan Köyü’nde (Kalay, 2001: 203), Mersin’in Silifke ilçesine bağlı Kırtıl Köyünde ise askerlik dönüşünde kına yakma geleneği vardır. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız. (Yiğit, 2009: 120).
- ¹⁷ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız. (Şenocak, 2020: 52-53; Fidan, 2008: 70-71; Yiğit, 2009: 94-109).
- ¹⁸ Bu uygulamanın benzeri Tokat-Erbaa’da da vardır. Askerden izine gelen ya da askerliği biten bir kişinin eve gelme haberini ailesine söylenmesi sonucunda hediye alma geleneğine “müjde alma” adı verilir. Müjdeyi veren ilk kişiye asker ailesi tarafından müjdeli haberi veren kişi kıza yazma, erkekse çorap gibi çeşitli hediyeler verilir (Bolat, 2020: 129-130).

- ¹⁹ Adana'da asker mevlidi, gençler askere gitmeden önce ailelerin maddi durumlarının uygunluğuna göre yapılmaktadır. Gencin askerliğini kazasız belasız bir şekilde tamamlayıp gelmesi için mevlit okutulmaktadır. Mevlitte helva ve şerbet ikram edilir (Artun, 2006: 211). Eskişehir Mihaliççık'ta gencin askere gitmesinden bir gün önce mevlit okutulur ve misafirlere yemek verilir. Balıkesir Yakupköy'de gencin askere gitmesinden birkaç gün önce yatsı namazından önce camide mevlit okutulur. Mevlit esnasında lokum, bisküvi dağıtılır ve gül suyu ikram edilir (Yiğit, 2009: 93). Trabzon'da da mevlit okutulur ve yemek ikram edilir (Önal, 2004: 139).
- ²⁰ Uşak ilinin Banaz ilçesinin dışında; Burdur (Acar, 2022: 217-218), Adana (Yiğit, 2009: 120) gibi Anadolu'nun farklı yerlerinde de askerin dönüşü sonrasında asker aileleri tarafından, oğullarının askerliğini tamamlayıp gelmeleri durumunda adak adadıkları tespit edilmiştir. Adana (Fidan, 2008: 67) ve Çanakkale'de (Yiğit, 2009: 94) ise gençler askere gönderilmeden önce kurban kesilmektedir.
- ²¹ Derleme çalışması esnasında yörede askerlikle ilgili halk edebiyatı ürünlerinden sadece mani tespit edilmiştir. Bu sebeple çalışmada sadece mani metinleri ve incelemesi yapılmıştır.

Kaynaklar

- ACAR, A. (2018). *Manisa İli Selendi İlçesi Geçiş Dönemleri ve Halk Edebiyatı Ürünleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ACAR, H. (2022). *Kültürel ve Sosyal Bağlamda Burdur Törenleri*, Konya: Palet Yayınları.
- AKARPINAR, B. (1999). *Türk Kültüründe Dinî Törenler ve Mevlid Kutlamaları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- AKCA, G. (2009). *Dişarbakır İli Ergani İlçesi Halk Kültürü Araştırması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ARTUN, E. (2017). *Türk Halkbilimi*, Adana: Karahan Kitabevi Yayınları.
- BİNİCİ, S. (2019). *Afyonkarahisar İli Sultandağı İlçesi Halk Kültürü Araştırması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BOLAT, Y. E. (2020). *Tokat Erbaa'da Geçiş Dönemleri İnanış ve Uygulamaları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BORATAV, P. N. (2013). *100 Soruda Türk Folkloru (İnanışlar-Töre ve Törenler-Oyunlar)*, Ankara: BilgeSu Yayınları.
- ÇAKIRÇOBAN, M. (2021). *Manisa İli Demirci İlçesi Ayvaalanı Köyü Monografisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kâtip Çelebi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇELİK, A. (2005). *Manilerimiz ve Trabzon Manileri*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- DEVECİ, R. (2021). *Amasya Yöresi Geçiş Dönemleri, Takvim ve Bereket Ritüelleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DURDU, B. ve DURDU, A. (2009). "Anadolu Kültüründe Kına", *Cogito*, S. 44-45, 235-253.
- EKİCİ, S. (1997). "Gaziantep'te Kına Yakma Geleneği ve Kına Türküleri Üzerine Bir Araştırma", *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Senksiyon Bildirileri*, 122-141, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- FİDAN, S. (2011). "Türk Kültüründe Askerî Giyim Kuşam ve Asker Modası", *Millî Folklor*, Y. 23, S. 92, 95-105.
- FİDAN, S. (2020). *Asker Folkloru*, Ankara: Sonçağ Akademi Yayınları.
- GALİNA, S. (2000). "Geçiş Ritüellerindeki Benzerlikler", çev. Kalmamat Kulamşayev, *Uluslararası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi Bildirileri*, 185-195, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- GÖKÇE, G. (2017). *Âşık Ömer (17. YY) Divanı'nda Askerlikle İlgili Unsurlar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- KALAFAT, Y. (1995). *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

- KALAY, A. (2001). “Amasya İli Göynücek İlçesine Bağlı Alan Köyünde Askerlik Uygulaması ile İlgili Gelenek Görenekler”, *Folklor/Edebiyat*, S. 2, 202-203.
- KANDEMİR, M. Y. (2013). “Ziyaret”, *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, C. 44, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, 496-498.
- KETRE, M. (1986). “Adana Halk Kültüründe Askeri Uğurlama ve Askeri Karşılama Geleneği”, *Anabritannica*, C. II, S. 87, 456-465.
- KILIÇ, M. (2019). *Adıyaman Ağuiçen Alevlerinde İnançlar Törenler ve Geçiş Dönemleri Üzerine Bir İnceleme*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KINACI, S. (2009). *Muğla İli Milas İlçesi Çomak Dağ Köyleri Folkloru Üzerine Bir İnceleme*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KIYAK, A. (2005). *Baskil ve Çevresinde Yaygın Halk İnanışları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KIYAK, A. (2005). *Baskil ve Çevresinde Yaygın Halk İnanışları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KUKTAŞ, M. (2021). *Tanıklarıyla Tarama Sözlüğü’ndeki Eski Oğuzca Askeri Söz Varlığı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kütahya: Kütahya Dumlupınar Üniversitesi SBE.
- KÜÇÜKBASMACI, G. (2016). “Kültürel Bellek ve Süreklilik: Kına Gecelerinden Mezuniyet Kınalarına”, *Milli Folklor*, Y. 28, S. 112, 73-94.
- MELİKOĞLU AKIN, A. (2018). *Giresun İli Halkbilim Monografisi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- MORMENEKŞE, F. (2007). *Bir Erginlenme Modeli Olarak Askerlik Folkloru*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖNAL, M. N. (2004). “Trabzon’da Asker Düğünü”, *Milli Folklor*, Y. 16, S. 64, 137-140.
- ÖZKÜTÜKÇÜ, H. (2016). *1923-1946 Yılları Arasında Yayınlanan Türk Romanında Askerler*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- PİŞKİN, H. N. (2019). “Kına” mad., *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, C. Ek-2, Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları, 58-59.
- ŞAHİN, F. (2008). *Kütahya-Allıören Köyü Folklor Örnekleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ŞENOCAK, E. (2020). “Kültürel Bellekte Askere Yollama Geleneği: Baskil (Elâzığ) ve Çevresi Örneği”, *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, Y. 8, S. 22, 49-61.
- TANYU, H. (1967). *Ankara ve Çevresinde Adak ve Adak Yerleri*, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- TAŞBAŞ, Z. (1989). *Akören Monografisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TEZCAN, M. (1997). *Kültürel Antropoloji*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- TOKMAK, Y. (2009). *Balıkesir ve Çevresinde Kına Folkloru Üzerine Derlemeler ve İncelemeler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TOYGAR, K. (1982). “Türkiye’de “Mevlid” Çevresinde Meydana Gelen Folklorik Unsurlar”, *II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, C. IV (Gelenek, Görenek ve İnançlar), 517-534, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- YILDIRIM, V. (1996). *Baki Divanı’nda Siyasi ve Askeri Unsurlar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YILDIRIM, Z. (2019). *Dünden Bugüne Samsun-Çarşamba İlçesinde Geçiş Dönemleri (Doğum-Evlendirme-Ölüm-Sünnet-Askerlik-Hac)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet Kaynakları

URL-1: <https://www.msb.gov.tr/Askeralma/icerik/yoklama-islemleri> (Erişim: 24.01.2025)

URL-2: https://www.msb.gov.tr/Content/Upload/Docs/asal/8-Askeralma%20Y%C3%B6netmeli%C4%9Fi%2007_08_2023.pdf (Erişim: 29.01.2025)

URL-3: https://www.msb.gov.tr/Content/Upload/Docs/asal/7179_19072022.pdf (Erişim: 29.01.2025)

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Fadime Yağcı, 1973, Banaz, İlkokul, Ev Hanımı, (Görüşme: 15.02.2019).

KK-2: Aslı Yağcı, 1998, Banaz, Ortaokul, İşçi, (Görüşme: 17.02.2019).

KK-3: Gökhan Yağcı, 1996, Banaz, Lise, İşçi, (Görüşme: 24.02.2019).

KK-4: Nihat Yağcı, 1978, Banaz, İlkokul, İşçi, (Görüşme: 25.02.2019).

KK-5: İsmail Yalçın, 1980, Banaz, İlkokul, İşçi, (Görüşme: 25.02.2019).

KK-6: Saniye Yağcı, 2000, Banaz, Üniversite öğrencisi, (Görüşme: 26.02.2019).

KK-7: Şükran Yalçın, 1980, Okur-yazar değil, Ev Hanımı, (Görüşme: 15.02.2019).

DOI: 10.55666/folklor.1699114

KAYSERİ-ÖZVATAN YÖRESİ HALK İNANÇLARI*

Oğuz Duman**

Öz

Halk inançları, belirli bir topluluğun tarihsel süreç içerisinde deneyim, gözlem, kolektif hafıza ve kültürel aktarım yoluyla geliştirdiği; genellikle sözlü olarak kuşaktan kuşağa aktardığı inanç sistemleridir. Halk inançları sabit ve katı kurallara bağlı olmadığından çağın gereklerinden etkilenmektedir. Bunlar zamanla birtakım değişikliklere uğrasa da özünden büsbütün kopmamıştır. Bunun sebebi de kuşkusuz inançların halkın yaşantısıyla iç içe olmasıdır. Halk inançları her ortamda yaşar, şekil değiştirir; ama anlamını yitirmeden yeni adlar altında kabul edilmiş olan resmî dinler içinde varlıklarını sürdürür. Halk inançları, toplumların kültürel kimliklerini ve geçmişten günümüze taşınan değerlerini anlamada önemli bir anahtardır. Türkler, tarihî süreçler içerisinde yaşam şartlarının değişmesine bağlı olarak çeşitli dinî inançları benimseyerek yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Kültüre yön veren tüm öğelerin toplumun kutsallarını da belirlediği ve böylece dinî sistemlerini şekillendirdiği kabul edilmiştir. Kültür ve din arasındaki ilişkinin temeli, toplumların ilkel dönemlerine kadar uzanmaktadır. Türkler İslamiyet'i kabul ettikten sonra da eski inanç sistemlerinin ve geleneksel dinî anlayışlarının izlerini yaşatmaya devam etmiştir. Anadolu'da yeniden inşa edilen Türk kültürü içerisinde eski Türk inanışları İslam dini, yeni coğrafyanın özellikleri ve yeni karşılaşılan kültürlerin etkileri iç içe geçip yeni bir form kazanmıştır. İnançların çok katı, çok kuvvetli yaptırım gücü vardır. İnançlar, inanç sistemi içinde gerek dinsel gerekse toplumsal yönüyle birtakım işlevler üstlenmiştir. Bu anlamda bütün inançların belli ölçüler içinde yaşama yardımcı bir yanları vardır. Çağın gereklerine, çevreye ve insan yaşamına göre değişme olanaklarına sahip halk inançları bütün bu zorluklara rağmen günümüzde de varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Bu saha araştırmasıyla Özvatan yöresinde, geçmişten günümüze kadar toplumun kolektif hafızasında varlığını sürdüren halk inançları değerlendirilmeye çalışılmıştır. Çalışma yapılırken görüşme tekniği, soru cevap tekniği, descriptive (nitelendirme) ve fenomenolojik yöntemler kullanılmıştır. Özvatan'da yaşatılan Türk halk inançlarının izlerinin tespit edilmeye çalışıldığı bu çalışmada, yöreden derlenen malzemeler doğum, evlenme, ölüm, nazar değme, hayvanlar, şeytan (cin), uğursuzluk ve hava olayları gibi başlıklar altında değerlendirilmiştir. Özvatan'da bu geçiş dönemleriyle ilgili uygulamalar incelendiğinde, modern tıbbın etkisinin arttığı görülse de geleneksel inanç ve ritüeller varlığını sürdürmektedir. Bu çalışmayla Özvatan halk inançlarının yok olup gitmesini engellemek ve bu kültür birikimini gelecek nesillere aktarmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Özvatan, halk inançları, doğum, evlenme, ölüm.

* Bu çalışma, Kayseri Üniversitesi Etik Kurulu'nun 07/2025 no.lu kararına göre etik kurul izni almıştır.

** Dr. Kayseri/Türkiye oguzduman1938@gmail.com / ORCID ID 0000-0003-0413-5669

FOLK BELIEFS OF ÖZVATAN-KAYSERİ PROVINCE

Abstract

Folk beliefs are belief systems that a particular community has developed through experience, observation, collective memory and cultural transmission in the historical process; they are generally transmitted orally from generation to generation. Since folk beliefs are not bound by fixed and rigid rules, they are affected by the requirements of the age. Although they have undergone some changes over time, they have not completely lost their essence. The reason for this is undoubtedly that beliefs are intertwined with the life of the people. Folk beliefs live in every environment, change their forms, but without losing their meaning, they continue to exist within official religions that have been accepted under new names. Folk beliefs are an important key to understanding the cultural identity of societies and the values carried from the past to the present. Turks have continued their lives by adopting various religious beliefs depending on the change of living conditions in historical processes. It is accepted that all the elements that shape culture also determine the sacredness of the society and thus shape their religious systems. The basis of the relationship between culture and religion dates back to the primitive periods of societies. After the adoption of Islam, Turks continued to keep the traces of their old belief systems and traditional religious understandings alive. Within the Turkish culture reconstructed in Anatolia, old Turkish beliefs, Islamic religion, the characteristics of the new geography and the effects of the new cultures encountered intertwined and gained a new form. Beliefs have very strict, very strong sanctioning power. Beliefs have assumed certain functions both religiously and socially within the belief system. In this sense, all beliefs have an aspect that helps life within certain limits. Folk beliefs, which have the opportunity to change according to the requirements of the age, the environment and human life, continue to exist today despite all these difficulties. With this field research, it was tried to evaluate the folk beliefs that continue to exist in the collective memory of the society from the past to the present in Özvatan region. Interview technique, question and answer technique, descriptive and phenomenological methods were used during the study. In this research, which tried to determine the traces of Turkish folk beliefs kept alive in Özvatan, the materials compiled from the region were evaluated under headings such as birth, marriage, death, evil eye, animals, devil (jinn), bad luck and weather events. When the practices related to these transitional periods in Özvatan are examined, it is determined that although the influence of modern medicine has increased, traditional beliefs and rituals still exist. With this research, it is aimed to prevent the disappearance of Özvatan folk beliefs and to transfer this cultural accumulation to future generations.

Keywords: Özvatan, folk beliefs, birth, marriage, death.

Giriş

Geçmişten gelen inanışların bugün de varlığını devam ettirmesi bilinen bir gerçektir. Her ne kadar bilim ve teknolojik gelişmeler hızla insan yaşamına etki etmeye devam etse de yine de insanoğlunun birtakım ihtiyaçlarını karşılamakta yetersiz kalmaktadır.

Halk inanışları sabit ve katı kurallara bağlı olmadığından çağın gereklerinden de etkilenir. Bunlar zamanla birtakım değişikliklere uğrasa da özünden büsbütün kopmamıştır. Bunun sebebi de kuşkusuz inançların halkın yaşantısıyla iç içe olmasıdır. Halk inançları, daha çok orta yaş ve üzerindeki kuşağın hafızalarında yaşamaktadır. Genç ve eğitilmiş kuşaklar halk inançlarını “boş inanç” olarak görmektedir. Sözlü kültür hafızası, kaybolma tehlikesiyle karşı karşıyadır ve bu tehlikeyi önlemenin yolu da yaşayan kültür hafızalarını kayıt altına almaktan geçmektedir. Geçmişten gelen belli bir inanış veya külte bağlanamayan gelenekler, artık anlam boşalmasına uğramaktadır. Yeni bir anlam ve işlev yüklenemezlerse yakın bir gelecekte de unutulmuş halk inançları arasında yerini alacaklardır.

Bu fikirler bağlamında çalışmanın amacı halk biliminin temel inceleme alanlarından biri olan halk inançları etrafında oluşan, inanç ve uygulamaları derleyerek, Özvatan yöresine özgü kültürel mirasın belgelenmesi ve kültürel belleğin kalıcılığının kayıt altına alınması amaçlanmıştır. Derleme faaliyeti yapılmadan önce saha çalışması yapılmış, söz konusu yörede halk inançlarına dair sözlü anlatılar, geleneksel uygulamalar ve bunlara eşlik eden semboller tespit edilmiştir. Özvatan yöresini tanıyan ve yörenin kültürüne hâkim, halk inançları ve uygulamalarıyla ilgili bilgi sahibi olan veya bu uygulamaları birebir yaşayan kaynak kişiler seçilmeye çalışılmıştır. Saha araştırmasında halk inançları ile ilgili bilgilerin genelde kadın kaynak kişilerin hafızalarında yaşadığı tespit edilmiş, inanış ve uygulamaların büyük çoğunluğu onlardan derlenmiştir. Derleme sürecinde kaynak kişilerin aktardığı halk inanışlarını inanarak uyguladıkları bilgisine ulaşılmıştır. Özvatan yöresinde, geçmişten günümüze kadar toplumun kolektif hafızasında varlığını sürdüren halk inançları elde ettiğimiz veriler dâhilinde dinî ve kültürel olarak değerlendirilmeye çalışılmıştır. Çalışma yapılırken görüşme tekniği, soru cevap tekniği, descriptive (nitelendirme) ve fenomenolojik yöntemler kullanılmıştır. Görüşme öncesinde kaynak kişilere sorulacak sorular hazırlanmış, bu sorular etrafında çalışma yapılmıştır. Yapılan mülakatlar sesli ve görsel olarak kayda alınmış, daha sonra bu kayıtlar deşifre edilerek yazıya geçirilmiştir.

Halk İnançları

İnanç, sözlük anlamı ile “bir düşünceye gönülden bağlı bulunma; kişice ya da toplumca, bir düşüncenin, bir olgunun, bir nesnenin, bir varlığın gerçek olduğunun kabul edilmesi” (TDK, 2005: 1078; Boratav, 1984: 7) demektir. Osmanlıca itikât, iman; İngilizce belief, faith; Fransızca croyance; Almanca glauben olarak kullanılan inanç kelimesi genel olarak bir şeyin ya da kimsenin varlığına, bir iddianın doğruluğuna inanma, biri için güven besleme (Cevizci, 1999: 463) durumudur.

İnançların çok katı, çok kuvvetli yaptırım gücü vardır. İnançlar, inanç sistemi içinde gerek dinsel gerekse toplumsal yönüyle birtakım işlevler üstlenmiştir. Genel biçimiyle kökleri insanlık tarihi kadar eski görünen bu kuruma bağlı ritüeller toplumlarca canlı tutulmuş, belirli zaman ve aralıklarla tekrarlanmış, böylece dirençli, sürekli bir yapıya kavuşmuştur (Artun, 2001: 36).

İnançlar genellikle iki türdür. İlki somut varlıklarla ilgili olan inançlar, ikincisi ise soyut varlıklara bağlanan inançlardır. Somut varlıklara dayananlar doğa olayları ile ilgili inançlardır. Bunlar insan yaşamına karışan, günlük yaşam koşullarına yön veren, evlenme, komşuluk, yardımlaşma, çalışma gibi toplum olaylarına dayanan inançlardır. Soyut varlıklarla ilgili inançlar birtakım düşüncelerin yorumundan, sanıların açıklanışından doğan inançlardır. Ermiş, kutsal sayılan bir kimsenin sözü, bir düşün yorumu zamanla inanç niteliği kazanınca soyut kaynaklı inançlar doğmuştur. Tektarıncı dinlerin yarattığı inançlar bu niteliktedir (Eyuboğlu, 1987: 40-41). Birçok düşünce şekilleri, kutsal tanınan şeyler ve bunlara karşı duyulan korku ve saygı, bunları kutsama şekilleri ve benzeri davranışlar, belirli bir ölçüde varlığını devam ettirir. Bu tutum, çoğunlukla şuurlu olarak değil, kendiliğinden sürer gider. İşte evrensel dinlerin böylece halk içinde aldığı yeni şekillere “halk inancı” (volks Glaube) (Akpınar, 1986: 3) denilmektedir.

Halk inançları her ortamda yaşarlar, şekil değiştirirler; ama anlamını yitirmeden yeni adlar altında kabul edilmiş olan resmî dinler içinde varlıklarını sürdürürler (Ünal, 2004: 43). Halk inançları kişiden kişiye, çevreden çevreye, toplumdan topluma göre değişir. İnançlar, bir bakıma, ulusların, toplumların kimlikleridir. Halk inançları, Anadolu halkının yaşamıyla, tarihiyle, millî özellikleriyle yakından ilgilidir. Anadolu halkının inancı yaşamına karışmış, bütün eylemlerine, davranışlarına yön verici bir nitelik kazanmıştır (Eyuboğlu, 1987: 46). Türkler, tarihî süreçler içerisinde yaşam şartlarının değişmesine bağlı olarak çeşitli dinî inançları benimseyerek yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Kültüre yön veren tüm öğelerin toplumun kutsallarını da belirlediği ve böylece dinî sistemlerini şekillendirdiği kabul edilmiştir. Kültür ve din arasındaki ilişkinin temeli, toplumların ilkel dönemlerine kadar uzanmaktadır. Türk kültüründe karşılaşılabilen katmanlı inanç yapılarında değişiklikler sırasında bir önceki inancın, yenisinin kabulüyle tamamen unutulmaması, çoğu defa eski inanç esaslarının yeni inancın iman ve ibadet esaslarına uyarlanarak sürdürülmesi dikkat çekicidir. İslamiyet’i kabul eden Türk halkı, eski Türk inanışlarının, orta çağ düşüncelerinin kalıntılarını günümüze kadar getirmiştir (Ocak, 2005: 110). Tarih boyunca farklı kültür ve dinleri benimseyip taşıyıcılığı yapan pek çok kavimlerin gelip geçtiği Anadolu toprakları üzerinde İslamlaşma süreci öncesinde yaygınlaşmış ve kökleşmiş inançlar ve ritüeller tamamen yok olmamış (Artun, 2004: 122), zaman içerisinde Türklerin kendi dinî inanışları dışındaki inançları da kabul etmesiyle oluşan çeşitlilik günümüze kadar gelen zengin bir Türk inanç, pratik ve gelenek dünyasının oluşumuna (Çetin, 2023: 200) nüfuz ederek kendi renklerini katmıştır. Bu anlamda bütün inançların belli ölçüler içinde yaşama yardımcı bir yanları vardır. Çağın gereklerine, çevreye ve insan yaşamına göre değişme olanaklarına sahip halk inançları bütün bu zorluklara rağmen günümüzde de varlığını sürdürmektedir.

Doğum

Hayatın üç ana safhasından ilki olan doğum, her zaman mutlu bir olay olarak kabul edilmiştir. Dünyaya gelen her çocuk sadece anne ve babasını değil, aynı zamanda akrabaları, komşuları, soyu ve kabileyi de sevindirmiştir. Çünkü her doğum, ailenin, akrabaların, soyun ve kabilenin sayısını artırmaktadır; sayının artması ise kuvvetin artması demektir. Özellikle küçük toplumlarda ve etnik gruplardaki aileler, nüfuslarının fazlalığı oranında kendilerini kuvvetli hissetmektedirler (Örnek, 1966: 55-56).

Türk hayatında aile, toplumun en küçük fakat en sağlam çekirdeğini oluşturmuştur. Özellikle ata ruhlarına ait inançlardan dolayı “baba ocağı” deyimi ile kutsallaştırılan bu sosyal kurumun varlığı ve sürekliliği doğumla sağlanır (Araz, 1995: 90). Doğum, üreme yeteneğine sahip insan hayatının başlangıcıdır. Genellikle kadınlardan kaynaklandığı zannedilen doğum ve çoğalmaya bağlı bazı olumsuzlukların önüne geçmek için, inançlara dayalı olarak uyulması gereken birtakım yasaklar zinciri ile uygulanması gereken bazı kuralları mevcuttur.

Yörede evliliğin üzerinden biraz süre geçtikten sonra çiftlerden çocuk beklenir. Zaten evlilikte amacın çocuk dünyaya getirmek, soyun devamını sağlamak olduğu anlayışı yaygındır. Türklerde geçmişten bu yana çocuk sahibi olmak isteyenler, Tanrı’nın rızasını kazanmak için açları doyurur, çıplakları giydirir ve ağzı kutlu kişilerin alkışını dilerdi. Bu inancın örnekleri Dede Korkut Hikâyelerinde görülmektedir. O zamanlarda, Oğuz beyleri göğe el açıp yüz tutarak dua ettiklerinde, Tanrı dileklerini kabul etmektedir. Yine bu beylerin hanımlarının çocuk sahibi olmak için saçı olarak, kuru çaylara su saldıkları da bilinmektedir (Kalafat, 2010: 243).

Ailenin devamı ve sürekliliği söz konusu olunca, çocuğun toplum psikolojisi içinde yeri oldukça önem kazanmaktadır. Bunların yanında çocuk sahibi olmak isteyen ana, evliya türbesini ziyaret edip adak adar, dilek diler orada yatan evliyadan himmet bekler. Türbelere giderek dua etme, kurban kesme gibi uygulamalarda eski Türk dininin izleri vardır. “Atalar kültü”nün temelini, ölen atalara ve özellikle babaların ruhlarına, geride kalanlara iyilik ya da kötülüklerinin dokunabileceği inancı gereği, kurban sunma âdeti oluşturur (Balcı, 2019: 53).

Özvatan yöresinde türbe ziyareti yapmış kaynak kişi tecrübesini şu şekilde aktarmıştır: “Çocuğum olmuyordu, hamile kaldıktan sonra genelde ölüyordu. Melikgazi türbesine gittim. Orada bez bebek yap, duvara as durursa çocuğun da durur dediler. Bende yaptım, astım durdu. Bende eğer çocuğum durursa yedi kurban keseceğim dedim. Çocuğum doğdu, büyüdü, yedi yaşına kadar her

sene kurban kestim. Yedi Mehmet adlılardan demir topladım. Koluma bilezik yaptım. Çocuğum yedi yaşına gelene kadar koluma taktım. Kırk Mehmet adlılardan kumaş topladım onu da terziye gömlek diktirip çocuğa giydirdik. Kırk Mehmet adlılardan iğne topladım onu da bebeğin eşine soktuk, dış kapıya bağladık, kırk gün durdu. Kırkinci gün indirdik leğenin içine koyduk, yüzüğüm vardı onu da içine koyduk, eşek nalı koyduk, onun üstünde bebeği yıkadık. Sonra da hiç köyümüze görülmeyen kayanın dibine o suyu döktük. Çocuğum yaşadı” (KK-2). Bu uygulamaların çoğu insanların kültürlerinden kaynaklanan pratiklerdir. Bunların dinde yeri olmayıp, edilen dualar yardımıyla dini kisveye büründürülmüşlerdir. Özellikle yatırlar etrafında gelişen uygulamalar atalar kültürünün izini taşımaktadır (Balcı, 2019: 54). Kaynak kişi çocuğun yaşaması için toplumunun kültürel belleğinde yer alan halk inancı uygulamalarını yapmıştır. Bu tür uygulamalar, bireysel deneyimin ötesinde, toplumsal hafızada yer edinmiş koruyuculuğuna inanılmış uygulamalardır. Bez bebek yapıp türbe duvarına asması, doğacak çocuğu simgelemektedir. Bebeğin türbe duvarında durması, çocuğun da anne rahminde tutunması ve doğum sonrası yaşaması anlamını taşır. Çocuğu olduğunda yedi kurban kesmesi (adak adaması) ile çocuğa gelecek kaza ve belaları önlemek amaçlanmaktadır. Yedi ve kırk sayısı halk inançlarında uğurlu, tamamlayıcı ve kutsal kabul edilen sayılardandır. Yedi/Kırk Mehmet adlı kişilerden eşya toplamak, isim büyüsu veya simgeye yüklenen güç inancıyla ilişkilidir. Mehmet isminin halk inançlarında koruyucu ve uğurlu kabul edilmesi, Hz. Muhammed’e izafe edilmesinden kaynaklanır. Bu isimden gelenlerin eşyaları kutsal kabul edilmekte, toplandığında manevi güç ve koruma sağladığına inanılmaktadır. Kumaştan gömlek diktirme ve çocuğa giydirmek nazardan ve kötü ruhlardan koruyucu bir işlev üstlenir. Bu, aynı zamanda çocuğun sağlıklı büyümesi için toplumun manevi desteğini sembolize eder. Kırkinci gün yıkanan çocuğun suyunun görülmeyen kayanın dibine dökülmesi ise yapılan işlemin sırlanması, kötülüklerden arındırılması ve kutsal bir sonla tamamlanması anlamına gelir.

Özvatan yöresinde doğumdan önce çocuğun cinsiyetinin belirlenmesinde, hamile bir kadına haberi olmadan oturacağı yerin bir tarafına makas bir tarafına bıçak konur. Hamile makasın üstüne oturursa kızı, bıçağın üstüne oturursa oğlu olacağı (KK-3) söylenir. Ayrıca çocuğun cinsiyetini öğrenmek için elbise dikilir. “Elbisenin yakası açılmadan baş üzerine konup beklenir. Kapıdan kız girerse kız, erkek girerse erkek olacağı” (KK-5), “halı dokuması yapıldıktan sonra değneği kapıya atılır, değneğin üzerinden erkek geçerse erkek, kız geçerse kız” (KK-3), “hamileyken aşermeye ekşi canı isterse kız, tatlı canı isterse erkek” (KK-7) olacağına inanılmaktadır. Makas ve bıçak yöntemiyle cinsiyet tahmini, sembolik eşleştirmeye dayalı bir inanıştır. Makas daha narin ve zarif bir nesne olarak kadını, bıçak ise keskin ve güçlü bir nesne olarak erkeği temsil eder. Kadının bilinçsiz bir tercih yaparak hangisinin üstüne oturduğu, halk arasında doğacak çocuğun cinsiyeti hakkında işaret olarak yorumlanır. Yakası açılmadan elbisenin başa konulması kapıdan ilk giren kişinin cinsiyetinin doğacak çocuğun cinsiyetini belirleyeceğine inanılır. Bu da rastlantısal gibi görünen olaylara anlam yükleme eğiliminin halk inanışlarındaki karşılığıdır. Halı dokuma işleri ve sonrasında yapılan ritüeller, Anadolu halk kültüründe sıkça görülür. Değneğin kapıya atılması ve üzerinden geçen kişinin cinsiyetine göre çocuk cinsiyetinin belirlenmesi inancı, yine rastlantı yoluyla kaderi öğrenmeye yönelik bir uygulamadır. Bu tür uygulamalar halk arasında geleceği okuma ya da işaretlerden anlam çıkarmanın örneğidir. Tatlı ve ekşi gibi zıt tatlar, kadın ile erkek ikilemiyle özdeşleştirilerek sezgisel bir tahmin mekanizması kurulmuştur. Yapılan bu uygulamalarla belirsizlik ve merak duygusunu kontrol altına almak, hamilelik gibi önemli bir geçiş döneminde toplumsal desteği ve kadın üzerindeki ilgiyi artırmak amaçlanmaktadır.

Doğum öncesine ait yörede bazı inanışlar doğacak çocuğun fizikî özelliğine, kişilik ve karakterine doğrudan etki edeceğine inanılan ve bu münasebetle yerine getirilen birtakım uygulama ve yasaklardır. Bu sebeple kadın hamileliği boyunca huyu, ahlâkı ve kişiliği toplum tarafından beğenilen şahıslara bakarsa doğuracağı çocuğun iyi huylu olacağına inanılır. Yine kadının hamileliğinde aya bakması halinde ay gibi parlak bir çocuk doğuracağı düşünülür. Çevresindekiler kadına hamileliği süresince kötü ve çirkin olan hiçbir canlı veya cansız varlığa bakmamasını ısrarla telkin ederlermiş. Zira kadının baktığı bu kötü varlıkların, sahip oldukları olumsuz unsurların çocuğa sıçrayacağına, dolayısıyla çocuğun maddî veya manevî yapısında bir takım eksiklik ve aksaklıkların baş gösterebileceğine inanılmaktadır. “Hamileyken saçını kestirirse bebeğin ömrünün kısa olacağı ya da hamile iken kapı eşiğine oturursa bebeğin eşinin boynuna dolanacağı ve doğum yapamayacağına” (KK-6) inanılmaktadır. Saç, bireyin ruhsal ve yaşamsal gücünü temsil eden

unsurlardan biridir. Saçın kesilmesi, bir tür yaşam enerjisi kaybı ya da ruhsal zayıflama anlamına gelir. Hamile bir kadının saçını kestirmesi bu anlamda doğacak çocuğun ömründen kısma ya da ruhsal bağlarını zayıflatma riski taşıdığı düşünülür. Kapı eşiği, Şamanizm’de iki âlem arasında geçiş noktasıdır. Yer ile gök, bu dünya ile öte dünya arasında bir sınır olarak kabul edilir. Eşik; cinlerin, ruhların veya kötü varlıkların geçebileceği tehlikeli bir alandır. Hamile kadının eşikte oturması, geçiş âlemlerine açık hale gelmesi ve bebeğin bu durumdan olumsuz etkilenmesi şeklinde düşünülmektedir. Bu, hem annenin hem de bebeğin ruhsal olarak savunmasız olduğuna işaret eder.

Özvatan yöresinde doğum sırasında yapılan uygulama ve pratikler umumiyetle hamile kadının doğumunu kolaylaştırmayla alakalıdır. Çocuğun doğumuna müteakip göbeği belli bir uzunlukta kesildikten sonra ebeler tarafından bağlanmaktadır. Yörede bebeğin eşiyle ilgili yaşanmış bir olay şu şekildedir: “Bir kadını doğurtuyordum, çocuğu ölü doğdu. Çocuğun eşini sacın üstüne koydum, eşine gel eşine gel diye yaktım. Bu uygulamadan sonra bebek dirildi” (KK-14). Yörede bebek eşinin önemi büyüktür. Çünkü eş kutsal olarak görülmektedir. Bilindiği gibi çocuğun doğumuna müteakip göbeği belli bir uzunlukta kesildikten sonra ebeler tarafından bağlanır. Kesilerek alınan göbek kordonu eşle birlikte toprağa gömülür. Gömüleceği yer hiç kimsenin bilmediği bir yer olmalı, hatta hiçbir hayvanın bulamayacağı derinlikte gömülmelidir. Günümüzde hastanedeki doğumlarının artmasıyla birlikte eş ile ilgili uygulamalar da eski zamanlara göre azalmıştır.

Çocuğun bağlanmış göbeği ise belli bir süre sonunda kendiliğinden düşer. Bu göbek bağı ile ilgili birtakım inanç ve pratikler vardır. Bebeğin tahsilli olması isteniyorsa göbek bağı hastane veya okul bölgesine gömülür, ailesine ve evine bağlı olması isteniyorsa evin bahçesine gömülür (KK-1). Bu inanç ve patriklerin doğum iyesi Umay ile alakalı olduğu söylenebilir. Umay, kadının hamilelik döneminde, doğum sırasında hem de doğumdan sonra çocuğun büyüyünceye kadar ki geçen süresi içerisinde onu kötü iyelerin her türlü kötülüklerinden koruyup gözettiğine, himaye ettiğine inanılan iyedir. Umay adının ve özelliklerinin Orhun Abidelerinde ve Divanü Lügati’t-Türk’te geçiyor olması, Türk toplumu içindeki varlığının belgeleri olması bakımından önemlidir (Kayabaşı, 2016: 222). Bu pratiklerde göbek bağının taşıdığı yapı ve fonksiyonlar, Umay iyesinin taşıdığı unsurlarla birleşip bütünleşir.

Doğum sırasında dikkat edilmesi gereken bir diğer husus ise tıvgalı kişilerden, doğum yapan kişi ve çocuğunu korumaktır. Derleme Sözlüğü’nde “Tıvga/Tığga” sözcüğü çocuğu yaşamayan kadınlarda görülen bir hastalık (1993: 3929) olarak geçmektedir. Yörede de tıvga/tığga lohusa kadınlarda ve bebeklerinde bulunan, kötü ruhlardan geçtiğine inanılan ölümcül bir lanet/hastalık olarak kabul edilmektedir. “Çocuğu ölmüş kadın lohusanın yanına giremez. Çünkü onun tıvgası çocuğa bulaşıp onu öldürmesin diyedir” (KK-12). Tıvga ile ilgili yörede yaşanan örnek şu şekildedir: “Akşamüzeri doğum yapmıştım. Tam bu sırada dışarıda bir gürültü oldu. Pencereden baktığımızda bir kadın kaçıyordu. Sabaha ulaşmadan çocuğum o gece öldü. Daha sonra öğrendim ki o kaçan kadının çocukları ölüyormuş, o yüzden kendi çocuğunun tıvgasını benim çocuğuma döktüğü için çocuğum öldü” (KK-14). Yörede tıvganın tedavisi iki şekilde gerçekleşmektedir. “İlk olarak tıvgalı kadın hamile veya yeni doğum yapmış birinin yanında olduğunda yahut yakınından geçtiğinde üzerindeki tıvgayı bunlara aktararak bu hastalık kurtulmaktadır. İkinci tedavi yöntemi ise tıvgalı kadının ocağa götürülmesiyle gerçekleşir. Tıvga ocağı olarak bilinen yerlerde hastaya bazı ayinler yapılır. El almış/ocaklı kişiler tarafından okunan yiyeceğin hasta tarafından yenmesiyle bu tıvga hastalığından kurtulduğuna” (KK-3) inanılmaktadır.

Tıvga, Türklerin eski inanç sistemlerinden olan Şamanizm ile de bağlantı kurulabilecek bir unsurdur. Şamanist inanç yapısında hastalıklar çoğunlukla kötü ruhların musallat olması yoluyla açıklanır. Aynı şekilde tıvga da doğrudan kötü ruhlarla ilişkilendirilmiştir. Özellikle tıvgalı kadının tıvgayı başka birine bulaştırarak iyileşmesi inancı, şamanist ritüellerdeki arınmaya benzerlik göstermektedir. Öte yandan, tıvganın ikinci tedavi yöntemi olarak belirtilen ocak kültü çerçevesindeki uygulamalar, İslamiyet sonrası Türk inanç sisteminde gelişen yarı dinî-yarı halk inancı temelli şifa pratiklerinin devamıdır. Ocaklı ya da el almış kişilerce yapılan ayinler ve dua ile okunmuş yiyeceği yemek, halk hekimliğinde sözlü büyü ve manevi temizlik yollarının önemini ortaya koymaktadır. Tıvga, Türk halk inanç sisteminde doğum ve lohusalık döneminde bireyleri korumaya yönelik özgün bir inanç motifidir. Şamanist kökenli kötü ruh aktarımı, İslami döneme ait ocak kültü, halk hekimliğine özgü sözlü tedavi yöntemleri ve koruyucu halk uygulamaları gibi çok

katmanlı yapısıyla tıvga, kültürel devamlılık ve kolektif belleğin önemli bir örneği olarak değerlendirilebilir.

Türk halk kültüründe kadının hamilelik dönemi ve doğumu ne kadar önemli ise doğum sonrası da o derece önemlidir. Zira dünyaya yeni gelen bebek, korunmaya, beslenmeye, büyütülmeye muhtaçtır. Bütün bunların yerine getirilmesinde anneye büyük görev ve sorumluluklar düşmektedir. Bu görevlerini yerine getirirken anne, inançlara dayalı bazı kurallara uymak ve birtakım pratikleri yerine getirmek durumundadır. Olağanüstü varlıklar arasında değerlendirilen alkarısı, genellikle lohusaları ve bebeklerini rahatsız eden korkunç bir yaratıktır. Cinler taifesinden olduğuna inanılan “alkarısı” inancına, Türk kültürünün yaşatıldığı hemen her bölgede rastlamak mümkündür (Şimşek, 2017: 100). Lohusalara musallat olan bu kötü ruh Çin seddinden Akdeniz kıyılarına, buz denizinden Hind’e kadar yayılmış Türk folklor ve hurafelerinde alkarası, albastı, albis, almış adlarıyla yer almıştır (İnan, 1986: 169). Yörede kaynağını bu inançlardan alan pratiklerin aynısını, benzerlerini veya kültür değişmelerine maruz kalarak tamamen değişmiş biçimlerini görmek mümkündür.

Kötü ruhların anne ile bebeğine zarar vereceği düşüncesinden dolayı, lohusa ile bebeği kırk gün boyunca evden çıkarılmaz. Çünkü bu zaman zarfında anne ve bebeği hasta sayılır, korunmaya ihtiyaçları vardır. Ayrıca anne ile bebeği kırk gün kesinlikle yalnız bırakılmaz (KK-19). “Doğum yapan kadına Albasmasın diye, bir tasın içine tarak ve eşek nalı konup üstüne de su doldurulduktan sonra çocuğun beşiğinin altına konulmaktadır” (KK-13). “Albasmasın diye lohusa kadının üzerine veya odanın bir köşesine evin erkeğinin ceketi asılır. Ayrıca al renginde bir yazma da örtülmektedir” (KK-11; KK-18). Buradaki kırmızı renk mitolojik bir renktir. Al ruhunun koruyuculuğu ve albastının kırmızı renkten korktuğu inancı ön plana çıkmaktadır.

Yörede yaşanmış bir olayda kaynak kişi albastı ile ilgili şu bilgiyi vermektedir: “Kaynanamı bir gün albasmış, çocuğunu da kendini de almışlar götürmüşler. Kaynanama çocuğunu öze (ırmak) at demişler, korkan lohusa kadın da çocuğu öze atmış. Sonra kendini de değirmenin oluğundan at demişler, hiç düşünmeden kendini de oraya atmış. Her ikisi de orada ölmüş. Bunların hepsi albasmasından olmuş” (KK-9). Şamanist inanç sistemlerinde, doğum sonrası dönem ruhsal bir eşik olarak görülür. Kadın hem fizyolojik hem de ruhsal olarak açık bir haldedir. Bu durumda kötü ruhlar kadının bedenine ve zihnine musallat olabilir. Bu anlatıda, lohusa kadının iradesi dışında hareket etmesi, bu ruhun onu kontrol altına aldığına işaret eder. Kadına çocuğunu ırmağa atmasının söylenmesi ve kendisini de değirmenin oluğuna atması, Şamanist gelenekte suyun ruhanî bir geçit olarak görülmesiyle ilişkilidir. Bu tür anlatıların halk arasında yaygın olmasının nedeni toplumsal işlev taşımasıdır. Anlatılar, hem bireysel hem toplumsal davranışları yönlendirme amacı taşır. Lohusa kadının yalnız bırakılmaması gerektiği, korunma yöntemlerinin ihmal edilmemesi gerektiği gibi mesajlar, anlatı aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılır.

Yeni doğan bebek kırk günlük olunca “kırklama” adı verilen bir tören yapılır. Çocuğun kırkı dolunca, ailenin yakınlarından kadınlar gelirler. Çevreden toplanan kırk küçük taş yahut kırk tane arpa kevgir adı verilen delikli kaba konur. İçinde kırk adet taş veya arpa bulunan kevgir çocuğun başının üzerine tutulur. Bu kevgirden su dökülerek çocuk yıkanır. Yıkama işi bittikten sonra suyu kimsenin görmediği bir kayanın dibine dökeriz. Daha sonra gelen misafirlere çeşitli yemekler ikram edilerek çocuğun kırkı kutlanır (KK-6; KK-8; KK-14). Bu uygulama yapılmadığı takdirde çocuğun bir felakete uğrayacağına inanılır. Türk kültürü ve inancında sayı sembolleri çok önemlidir. Türk halk inançlarında önemli bir yer tutan kırk sayısı, yalnızca sayısal bir değer olmanın ötesinde, kültürel ve simgesel anlamlarla yüklü bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle doğum, ölüm, hastalık ve korunma gibi geçiş dönemlerine ait ritüel ve uygulamalarda tamamlayıcı ve kutsal bir eşik olarak kabul edilmektedir. Halk anlatılarında ise formülistik bir yapı unsuru olarak sıkça yer alarak, kültürel sürekliliğin göstergelerinden biri hâline gelmiştir.

Doğum sonrası uygulamalarından bazıları şu şekildedir: Yeni doğan bebeklerde genellikle görülen bir hastalık sarılıktır. Yeni doğan çocuk sarılık olduğunda sarılığı geçsin diye üzerine sarı yazma ve altın konulur (KK-15; KK-8), yeni doğan bebeğin tırnağı ilk kez kesilirken hırsız olmasın diye elinin içine para konur (KK-15). Bu uygulama yapıldığı takdirde çocuğun hırsız olmasının önüne geçileceğine inanılır. Her iki uygulamada da, eski Türk inanç sistemlerinde yer alan Şamanist düşüncenin izleri açıkça görülmektedir. Şamanizm’de kötü ruhlar genellikle semboller, nesneler ya

da ritüeller aracılığıyla aldatılır veya uzaklaştırılır. Bu uygulamalarda da nesnelere (altın, para, yazma) simgesel işlev yüklenerek çocuğun korunması hedeflenmektedir. Şamanlar, özellikle çocukların ruhlarının kötü varlıklar tarafından ele geçirilmemesi için benzer şekilde semboller kullanarak müdahalede bulunmaktadır (İnan, 1986: 46-116). Bu bağlamda, modern halk inanışlarında gözlemlenen bu tür pratikler, Türklerin İslamiyet sonrası döneminde bile eski inanç sistemlerinin kültürel bellekte yaşamaya devam ettiğini ve şamanistik temelli düşüncelerin güncel ritüellere etki ettiğini göstermektedir.

Evlenme

Hayatın ikinci önemli dönemi olan evlenme gerek kız gerekse erkek yönünden bir geçit olduğu gibi, taraflar arasında yeni bir bağ kurması, aileler arasındaki düzeni ve ekonomiyi etkilemesi bakımından da her zaman için üzerinde titizlikle durulan, her safhası ayrı tören ve ayrı âdetlerle süslenen bir olay olarak önem kazanmıştır. Evlenme de doğum gibi yeni bir yaşama durumuna geçişi ifade etmektedir. Bu geçiş sırasında çok tehlikeli olan zararlı kuvvetlerin faaliyetleri, evlenenler için de söz konusudur. Bu sebepten gelini ve güveyi tehlikelerden, zararlı dış etkilere korumak için birtakım tedbirler almak gerekmektedir (Örnek, 1966: 77).

Aile ve akrabalık kültürel antropolojinin temel konularından biridir. Aile ve akrabalığın tesisi için evlilik ön şarttır. Evrensel bir kurum olan evliliğin gerçekleşmesinde mensup olunan toplumun değer yargıları belirleyici olur (Bekki, 2009: 31). Türk hayatında ev ve evlilik, çocuk sahibi olmak en mühim kaidelerden biridir. Eski Türk hayatında yeni bir yuva kurmak, çocuk sahibi olup neslin devamını sağlamak gibi isteklerin ortaya koyduğu aile hayatı, kişiöğluna itibar kazandıran bir değere sahiptir. Hayatın evliliğe bağlı bu önemli safhasında, iyi ve kötü karaktere sahip olan ruhlarla beraber, ev iyeleri ve ata ruhlarının, kişinin eş bulmasında, yuva kurup çocuk sahibi olmasında olumlu veya olumsuz yönde tesir ettiğine ilişkin inançlar vardır (Kalafat, 2010: 290). Günümüzde bu inançların evliliğe bağlı birtakım pratikler içinde hayat bulduğu görülmektedir.

Özvatan yöresinde evliliğe ilişkin eski Türk inanç ve pratiklerine bağlı olarak yapılan bazı uygulamalar vardır. Bunların başında vakti geldiği halde evlenemeyen genç kızların bahtlarını açmak için yapılan uygulamalar gelir. Bu amaçla, gelin olan kızın ayakkabısının altına bahtı bağlı olduğuna inanılan kızların adı yazılır. Bu adlardan ilk silinenin en önce evleneceğine inanılır. Çiftlerin nişan törenlerinde nişan yüzüklerine takılarak kesilen kurdeleden birer parça kesilip bu kızlara verilir. Kesilen kurdele ne kadar kısa ise kızın o kadar kısa süre içinde evleneceğine inanılır (KK-11).

Eskiden Anadolu'nun pek çok yerinde erkeklerin ve kızların evlenme isteklerini belirtmek için çeşitli yöntemleri kullandıkları bilinmektedir. Erkeklerin yaptığı en yaygın davranışlar arasında babasının ayakkabısını eşiğe çivilemek, pilava kaşığı saplamak, tekdaş çorap giymek, evde huzursuzluk çıkarmak, durgunlaşmak, sebepsiz küsmek, eve geç gelmek, sabah geç kalkmak, bıyık bırakmak gibi davranışlar sayılabilir. Kızların yaptığı en yaygın davranışlar arasında ise bulaşık, süpürge ve tavukla dövüşmek, sık sık su getirmeye gitmek, öleceğini, Allah'ın canını alıp kendisini kurtarmasını söylemek, hırçınlaşmak, itaatsizleşmek, iş yaparken sert hareket etmek, canından usandığını söylemek gibi davranışlar sayılabilir (Bakırcı, 2018: 8). Yörede evlenmek isteyen gençler bunu ailelerine direk söyleyemezler. Bu amaçla erkek babasının ayakkabısının altına çivi çakar veya pilavın ortasına kaşık saplar. Bu durumla karşılaşan aile çocuklarının evlenmek istediğini anlarlar. Evlenmek isteyen gencin isteğini yerine getirmek isteyen anne ve babası uygun gelin adayını belirledikten sonra, istemeye gitmeden önce kız tarafına haberci gönderirler. Olumlu gelen haberden sonra isteme merasimi için giden aile fertleri, kız tarafı isteme sırasında taş gibi olup kızlarını versinler diye, giderlerken ceplerine taş koymaktadır (KK-3). Ayrıca isteme sonrasında erkek tarafı, gelin kız evimize gelip yerleşsin diye, misafirlikten kalkarken kız tarafından kaşık, çatal veya kap kakac çalıp evlerine getirmektedir (KK-18).

Kına yakma, eski Türklerden günümüze kadar gelmiş ve halen de canlı şekilde yaşayan bir pratiktir. Eski Türklerde, seçilmiş, adak edilmiş olanı göstermek amaç ve inancı ile kına yakılmaktadır. Kına yakılan canlı ve cansız varlıkların mukaddes sayıldığı, kendilerine dokunulmadığı, bu varlıklara dokunmanın kişiöğluna uğursuzluk ve felaket getireceğine dair inançlarla da bu varlıklar koruma altına alınmış olurdu (Kalafat, 2010: 307). Yörede düğünden bir gece önce hem kız hem de erkek evinde kına gecesi yapılır. Kız ve erkek evinde toplanan eş dost

çeşitli türküler ile oyunlar oynayıp eğlenirler. Sonra gelin olacak kızın ellerine ve ayaklarına kına yakılır. Aynı zamanda kız evindeki bu kınadan erkek evine de gönderilir ve damada da bu kınadan yakılmaktadır (KK-17). Yörede gelin ve damada yakılan kına ile evliliğin kutsiyeti ve birbirine bağlılıkları sembolize edilmektedir.

Özvatan yöresinde gelin evden çıkarken babası veya erkek kardeşi, onlar yoksa amcası veya dayısı tarafından “gelin kuşağı” adı verilen kırmızı ipek şerit bağlanır. Bu kuşak gelinin beline üç defa çözülerek bağlanır. Bu davranışla gelinin gideceği eve bereket ve uğur getireceğine inanılır. Aynı zamanda gelinin beline bağlanan bu kırmızı kuşak onun bekâretini de temsil eder. Gelinin beline bağlanan bu kırmızı kuşak damadın da sağ koluna bağlanır (KK-20). Ayrıca hayatının geçiş dönemlerinden birini yaşayan gelin ve damat, bu dönemde kötü ruhların yapabileceği kötülöklere açıktır. Kırmızı rengin halk arasında kabul görmüş bir koruyuculuğu olduğu göz önünde bulundurulursa bu pratikte, bu inancın izleri olduğunu söylenebilir. Türk mitolojisinde ve halk inançlarında üç sayısı, kutsal ve tamamlayıcı bir sayıdır. Geçiş ve dönüşüm süreçlerinde kullanılır. Doğum, evlilik ve ölüm gibi yaşamın eşiklerinde bu sayı sıkça karşımıza çıkar. Bu bağlamda üç sayısı bir sürecin tamamlandığını, kutsandığını ve korunduğunu simgeler. Üç sayısı, Türk destanlarında ve masallarında da oldukça yaygın kullanılmaktadır. Üç defa yapılan ritüeller, uygulamanın etkisini artırmak, onu tam ve geçerli kılmak için yapılır. Aynı zamanda kötü ruhlara karşı bir tılsım niteliği de taşır. Gelin kuşağının üç kez çözülerek bağlanması kültürel ve inançsal yapının bir yansımasıdır. Bu uygulama koruyucu bir anlam taşır. Gelin ve damadın geçiş döneminde kötü ruhlara açık olduğuna dair halk inancı dikkate alındığında, üç defa bağlanma işlemi bir tür manevi mühürleme işlevi görür. Bereket ve uğur getirmenin sembolü olarak, üç defa bağlanması uygulamayı daha güçlü ve etkili kılar. Gelinin bekâretini temsil eden kuşağın üç kez bağlanması, bu kavramın sadece biyolojik değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir arınma ve geçiş olarak da görüldüğünü gösterir. Bu pratik, yalnızca bir gelenek değil, aynı zamanda bireyin bir yaşam evresinden diğetine geçişini kutsayan ve onu korumaya alan sembolik bir davranış olarak değerlendirilir.

Yörede gelinin çeyizi giderken eşyalarının içinde olduğu sandığın üzerine çocuklar oturtulur. Sandığı almaya gelen erkek tarafı, üzerinde oturan bu çocuklara bahşış verir. Aynı şekilde erkek tarafı gelini almaya geldiğinde kapı bastırılır. Bahşış alınmadan kapı açılmaz. “Kapı parası” adı verilen (KK-4) bu uygulamada da sandığın üzerine çocuk oturtulup bu çocuklara bahşış verilmesinde de amaç kız evine ait atalar ruhu ile ev iyelerinin memnuniyetini kazanmaktır (Araz, 1995: 114).

Gelin, kız evinden çıkarılırken kapının önüne sandalye ve üstüne de yün yastık konulur. Gelin bu sandalyenin etrafında üç defa dualar eşliğinde döndürölür. Her döndürme de alını yastığa değdirilir. Buna “başöğme”, “baş eğme” derler. Başöğmeyi kayınvalidesi ve kayınpederine saygılı olsun diye yapılır (K.K.3). Başöğmeden sonra gelinin annesi, erkek evine çivi gibi yerleşip kalsın diye geline çivi verirdi (K.K.6). Gelin, kız evinden çıkarılırken erkek evinden birisi en önde ayna taşır. Gelin babasının evinden muhakkak ayna eşliğinde çıkarılır. Bu aynanın şans, talih getirmesi amacıyla taşındığı bilinir. Aynı zamanda bu aynanın geline değebilecek kötü bakışları kendi üzerinde toplayacağı için geline nazar değmesini engelleyeceğine inanılır (KK-3). Aynanın Türk halk inançları arasında özel bir yeri vardır. Ayna etrafında inanç muhtevalı bir kültür gelişmiştir. Çocuk aynaya baktırılmaz. Aksi takdirde aklına bir hal geleceğine inanılır. Aynaya gece bakmak günah sayılır. Aynanın cinleri toplayıcı bir özelliği olduğuna inanılır.

Gelin, erkek evine getirildiğinde önce ayağının önünde kurban kesilir. Gelin bu kurbanın üzerinden atlatılır. Sonra gelin ile damadın başına çeşitli saçılar saçılır. Bunlar arasında bulgur, pirinç, kuruyemiş ve şeker gibi yiyecekler olur. Gelin eve girmeden önce eşikten atlatılır, eşige bastırılmaz. Bu uygulama gelinin çarpılıp hastalıklara yakalanmaması ve sağlıklı olması amaç ve inancına yöneliktir. Gelin, eve girerken kayınvalidesi kapıya kolunu dayar. Gelin onun kolunun altından geçer. Bu uygulama yapılırsa gelinin kayınvalidesinin sözünü dinleyeceğine, onun sözünden çıkmayacağına inanılır. Erkek evine gelen gelinin kucığına çocuk verirlerdi erken çocuğu olsun diye. Sonra kayınvalide dili tatlı olsun diye gelinin ağzına bal sürerdi. Son olarak da gelin, evleri bereketli olsun diye içinde para ve şeker olan bir küpü kırar ardından içi su dolu güğümü devirirdi (KK-5). Yörede geçmişte çok uygulanan ancak günümüz modern dünyasında değişen her şey gibi kına, evlilik ve gelin getirme uygulamaları da değişmiş ve unutulmaya yüz tutmuştur.

Ölüm

Hayatın son durağı olan ölüm, insana acı ve keder veren bir bitiş olmaktan çok, insanı korkutan, çaresiz kılan ve sırrına erilmesi güç olan bir olaydır. Ölüm eninde sonunda gelecek, bir gün kurbanını alıp götürecektir. Zaman zaman bu korkunun baskısı altında tedirgin olan halk, çoğu kez çevresinde olup biten olayları, eşyanın duruşunu ve düşündeki bir görüntüyü ölüm için birer önbelirti olarak saymıştır (Örnek, 1966: 90).

“Orta Asya’dan Anadolu’ya gelen ve bu yerleri vatan haline getiren atalarımız, millî ve manevî kültür değerlerini de beraberlerinde getirmişlerdir. Ancak her ülkede olduğu gibi Anadolu’da da görülen kültür değişimleri, bu değerlerin değişip farklılaşmasında önemli bir sebep olmuştur” (Araz, 1995: 118). Bu husus ölümle ilgili inanç ve pratiklerde de kendini göstermiştir. Yörede ölümle ilgili inanışların başında ölüm getireceğine inanılan hususlar gelir. Bunların arasında baykuş önemli bir yer tutmaktadır. İnaniş’a göre baykuş bir evin çevresinde dolaşıp ötmeye başladığında o evden mutlaka bir ölü çıkacağı düşüncesi hâkimdir (KK-5; KK-8).

Özvatan yöresinde bir kişi geceden ölür ise yattığı yerden alınıp yere yatırılır. Ölünün üzerine mutlaka demir bıçak yahut bakır lenger konur. Ayrıca kötü ruhların gelmemesi için sarımsak asıp çıra yakılır. Bu pratiğin neden yapıldığını sorduğumuz kaynak kişiler, bu işlemin vücudun şişerek bozulmasının önüne geçmek amacıyla yapıldığını söylediler (KK-20). Bu pratiğin altında da demire verilen kutsiyetle alakalı inanışlar yatmaktadır. Bir kimse akşamdan ölmüş sabah defnedilecekse, ölünün konduğu odanın ışıkları söndürülmez ve cenaze yalnız bırakılmaz. Ölü evinde ışıklar üç gün hiç sönmez (KK-4). Bu uygulamanın nedeni, kabrinin aydınlık olması ve ölümünden sonra tekrar döneceğine inanılan ruhun istediği gibi gezip dolaşması içindir. Tanrı katına doğru yol alması hususlarında kendisine yardımcı olmaktır. Bu durum atalar ruhuna bağlı inançlar zincirinin bir halkasıdır.

Yörede bir kişi öldükten sonra ona ait eşyalar mutlaka dağıtılır. Bu pratik uygulandığı takdirde ölen kişinin evi bastığına inanılan ağırlığından ve kasavetinden kurtulunacağına aynı zamanda ölen kişinin öbür dünyada rahat edeceğine inanılır (KK-11). Eski Türkler ölen kişinin ruhunun muhakkak yaşadığı yere geri döneceğine inanırlardı. Bu nedenle bu ruhun evle olan irtibatını kesmeye çalışırlardı. Yörede ve Anadolu’nun pek çok yerinde yapılan bu ölünün tüm eşyalarının dağıtılması, ruhun evle irtibatını kesmek adına yapılan bir uygulama olduğu söylenebilir.

Özvatan yöresinde ölen bir kişinin ardından tutulan yas genellikle kırk gün olur. Evin erkekleri yedi, evin kadınları ise kırk gün boyunca dışarı çıkmazlar. Kadınlar yas alameti olarak kara yazma bağlayıp, karalı kıyafetler giyerler. Bu süre içinde ölü evinde televizyon, radyo gibi aletlerin çalışması iyi görülmez. Ölünün çıktığı evde yedi gün yemek pişirilmez. Bu süre içinde akrabalar ve yakın komşular tarafından hazırlanan yemekler ölü evine getirilir. Zamanla bu gelenek unutulmuş, ölen kişinin yakınları tarafında hazır yemekler dağıtılmaya başlanmıştır. Ölen bir kişinin kırkı çıkana kadar yakın akrabalar ve komşular düğün, nişan vs. yapmazlar. Kişinin ölümünün kırkıncı gününde ölü sahipleri ölü evinde yemek verirler. Akraba ve komşuların davet edildiği bugün de önce Kur’an okunur, çeşitli dualar edilir. Sonra yemek verilir. Yemekten yiyenler, ölen kişinin adını söyleyerek “ağzında bulunsun.”, “canına değsin.” gibi temennilerde bulunurlar ki, bu söylenen sözlerde dikkat çeken sanki o kişinin ölmemiş gibi düşünülüyor olmasıdır. Bu yemeğe “kırk yemeği” denir. Bu toplantıda ölen kişinin hayatta iken yaptığı iyiliklerinden, hizmetinden, ahlakından söz edilir. Bu sayede ölen kişi anılmış olur. Kişinin ölümünün elli ikinci gecesinde etlerinin kemiklerinde ayrılacağına inanılır. Bu nedenle yörede elli ikinci gece ölenin yakın akrabası olan kadınlar toplanıp geceyi Kur’an okuyup dualar ederek geçirirler. Aynı zamanda bugün mutlaka yemek verilir. Kişi öldükten sonraki gelen ilk bayram ölünün ilk bayramıdır ve bu ilk bayramda ölü evinde bayram namazından sonra yemek verilir. Ölü sahipleri bayram boyunca evden çıkmazlar, gelen taziyepleri kabul ederler (KK-4; KK-20; KK-21).

Ölenin ardından definden sonra unutulmadığını, hatırlandığını, öbür dünyada rahat etmesi için çalışıldığını göstermek için ölümün ilk perşembesinde, yedisinde, kırkıncı, elli ikisinde, ilk bayramında ve yıl dönümünde yapılan bu merasimler Anadolu’nun hemen her yöresinde yaşamaktadır. Ölen kişinin ardından yakınları ağıt yakarlar. Yakılan bu ağıtlarda ölen kişinin iyilikleri, hayatta iken yaptıkları vs. yakınmalar anlatılır. Bunda amaç ölenin ruhuna üzüntülerinin

derinliğini anlatmak ve ölenin ruhunu buna inandırmaktır. Bu ağıt yakmalar sırasında ölenin yakınları ağlar ve dövünür. Yakalarını yırtıp, saçlarını yolar, yüzlerini tırmalayıp, başlarını taşlara ve duvarlara vurur (KK-20). Bu uygulamalar eski Türklerdeki yas törenlerinin devamı niteliğindedir. Bu yas törenleri Türk kültüründe önemli yer tutmaktadır. Atalar kültürüne bağlı olarak bu yas kültürü yörede varlığını sürdürmektedir.

Nazarla İlgili Halk İnanışları

Nazar insanların, hayvanların ve eşyaların üzerinde etkili olmaktadır. Nazar değmesi, gözü keskin birisinin kötü ve dikkatli bir şekilde bakması şeklinde olduğu bilinmektedir. Nazarın genelde gözü keskin ve renkli olan kişilerden geldiğine inanılmaktadır. Gözü mavi olanın nazarının degeceğine olan inanç çok fazladır. Yörede nazara “gözdeğme” veya “gözvar” denilmektedir.

Özvatan yöresinde nazarın en çok çocuklara geldiğine inanılır. Özellikle yeni doğan kırkı çıkmamış çocuğa nazar gelecek düşüncesiyle korkulmaktadır. Gürbüz, babayiğit, çalışkan ve güzel insanlara da nazar değme ihtimali fazladır (KK-3). Bunların yanında yörede çiftçinin ürünlerine, yeni alınan aletler vb. gibi birçok eşyaya da nazar gelme düşüncesi hâkimdir.

Nazardan kaçınmak için koruyuculuğuna inanılan bazı nesneler vardır. Bunlar genelde kuru iğde dalı, çengelli iğne, mavi boncuk, muska ve çörekotudur. Bunlardan birini ya da birkaçını yanında taşıyan kişiye nazar gelmeyeceğine inanılır. Özvatan yöresinde nazar gelmemesi için yapılan uygulamalardan bazıları şöyledir: Bebeğe nazar değmemesi için mavi bezin içine annesinin tırnağından bir parça, saçından bir tutam ve birazda kömür eklenerek bebeğin beşiğine dikilir. Bunun yanında anne veya nineleri tarafından çocuklara nazar değmesin diye kıyafetlerinin omuz kısmına çengelli iğneye kuru iğde dalı ile elbiselerin cebine bez parçasının içinde bir tutam çörekotu konulurdu (KK-5). Bu uygulamalarla, çocuklara gelecek nazarların ve kötülüklerin engellenildiğine inanılmaktadır.

Alınan bütün önlemlere rağmen yine de bir kişiye nazar gelirse; ilk olarak ocaklı (el almış) bir kişi tarafından nazar değen kişiye dua okunarak nazarın o kişiden uzaklaştırılması sağlanır. Duayı okuyan kişi, eli ile nazar değen kişinin başını veya sırtını sıvazlarken esner ve geçirirse nazarın çıktığına inanılır. Bu esneme ve geçirmeye “avsin” adı verilir ve yapılan bu işe ise “avsinlamak” denir. Bu çalışma kapsamında görüştüğümüz kaynak kişi anneannesinden el almıştır. Anneannesinin kurşun dökme ve nazar ocağı geleneğine bağlı olarak uygulama yaptığını, ölümüne yakın kendisine el verdiğini, el alırken sadece nazar için el aldığını kurşun dökme için el almadığını ve el alırken anneannesine bu iş için herhangi bir ücret talep etmeden yapacağını taahhüt etmiştir. Gönül rıza ile gelen hediyeleri kabul ettiğini bunun haricinde hiçbir talebi olmadan bu işi Allah rızası için yaptığını belirtmiştir. Nazar için yapılan uygulamaları şu şekilde anlatmaktadır: Dua okuyan kişi sıradan bir kişi olmamalıdır. Mutlaka ocaklı bir kişiden el almış, güçlü bir kişi olmalıdır. Çünkü çıkan nazarın okuyan kişiye getirdiği bir ağırlık durumu vardır. Bundan dolayı sıradan bir insanın bu ağırlığı kaldıramayacağı düşünülür. Ayrıca uygulama sırasında konuşulmamalıdır. El almış kişi ne kadar çok esner ve geçirirse nazarın güçlü olduğuna inanılır. El almış kişinin duası bittikten sonra nazar değen kişi, ocaklı kişiye elinden bir bardak su verir, çünkü uygulama sırasında avsinlayana geçen ağırlık bu su sayesinde hafifleyerek sıkıntı vermeden gitsin diyer (KK-20). Uygulamanın en sonunda el almış (ocaklı) kişi duasını bitirdikten sonra “benim elim değil Fatma ananın eli” diye belirterek ocağın gücünü belirtmektedir.

Bir diğer nazar çıkarma işlemi ise; nazarı değen kişi kadınsa eteğinden, erkek ise kapılarının eşiğinden bir odun parçası alınarak yakılmaktadır. Yakılan bu parçalardan çıkan dumanı ise nazar değmiş kişinin burnuna tütsüleyerek nazarın çıkması sağlanmaktadır. Bazen de dört yol ayrımından çer çöp toplanıp üzerlik otu ile birlikte yakılır. Bu ateşin üzerine nazarı değen kişinin kapıların eşiğinden alınan odun parçası ile bir miktar tuz eklenerek evin içinde nazar değen kişinin etrafında gezdirilerek tütsüleme yapılır” (KK-10).

Hayvanlarla İlgili Halk İnanışları

Dünyanın yaratılışı ile başlayan insan-hayvan ilişkisi zaman geçtikçe ayrılmaz bir bütün oluşturmuştur. İnsan günlük yaşam içerisinde hayvanları bütün ihtiyaçlarında kullanmaya başlamıştır. İnsan dünyada kendi varlığının yalnızlığına düşmeden bireysel ve toplumsal süreçlerde

her daim hayvanlarla etkileşim halinde olmuştur (Duman, 2024, 25). Bundan dolayı halk inançları içerisinde de hayvanlar önemli yer tutmaktadır.

Yörede hayvanlarla ilişkili olan halk inançları şu şekildedir: İnek dişi doğursun diye, yedi yaşındaki çocuğun süt dişi düştüğü zaman onu alıp ineğin altına atarlar (KK-16). Kurban kesilirken hayvan dilini çıkarırsa o sene o evde uğursuzluk olacağı veya kurban sahibinin öleceğine inanılmıştır (KK-12). Tilkiye bazı inançlarda hem olumlu hem de olumsuz anlam yüklenmektedir (Duman ve Dilek, 2023, 402). Yolda giderken tilki görünce uğur getireceğine, işlerin iyi gideceğine inanılır (KK-21). Bu inancın temelinde Bektaşiliğin izleri vardır, çünkü Bektaşiler tilkinin Hızır olabileceğine inanmaktadır (Kılıç, 2001: 420). Koç ve koyun kutsal olarak kabul edildiği için koç ve koyunu olan kişilere şeytanın ilişmeyeceğine inanılır (KK-14). Kara kedi ve kara tavuk, olumsuzluk ve uğursuzluk sembolleri olarak yörede benzer işlevlerle değerlendirilir. Yörede geçmiş zamanlarda, ekmek yapımı sırasında hamur fazla olursa, kara bir tavuk bulunarak getirilir ve hamurun çabuk bitmesi için bu tavuk hamurun üzerinden atlatılırdı (KK-5).

Şeytan (Cin) ve Uğursuzlukla İlgili Halk İnanışları

Çeşitli halkların dinlerinde, geleneklerinde, toplumsal ve manevî kurumlarında çoğunca kesin ayrılıklar, zıtlıklar göze çarparken, bâtıl inanmalarının gerek ana şekillerinde gerekse temel düşüncelerinde küçümsenmeyecek bir benzerliğe rastlanmaktadır. Bâtıl inancın başlangıcında ve gelişmesinde cinlere, şeytanlara inanmak oldukça büyük rol oynamıştır. Ama bu yanlış inancın insanlığın maddî ve manevî dünyasında bu kadar temelli bir şekilde yerleşmesinin ve yayılmasının ana motifini ruhsal hayatımızın çeşitli safhaları, karışıklıkları, özellikle bazı anlarında aramak gerekmektedir (Örnek, 1966, 15).

Özvatan yöresinde şeytanların (cinlerin) göründükleri suretler ve bulundukları yerler niteliklerine göre değişmektedir. Kötü vasıfta olanlar köpek, domuz, kedi, keçi gibi hayvanların şeklinde çıkarken, iyi vasıflı olanlar ise aksakallı nur yüzlü ihtiyar ve ya güzel alımlı bir kadın şeklinde görünmektedir. Kötü vasıflı şeytanlar genelde viranelerde, duvar deliklerinde, kapı eşiklerinde, küllüklerde (eskiden kuyu şeklinde yapılmış olan tuvaletler), ahırlarda vb. gibi temiz olmayan yerlerde bulunurlar. İnsanlara zarar vermeyen iyi huylular ise yazıda, yabanda, medreselerde bulunmaktadır. Bu inanış içerisinde yörede yaşanan mekânların görünen sahibinden başka görünmeyen bir sahibi de vardır. O mekânları insanlarla birlikte paylaşırlar, bu yüzden boş bir yere gelen kişi kimse olmasa dahi selam vermelidir.

Şeytan (cin) ve uğursuzlukla ilgili yörede inanışlar şu şekildedir: Akşamları kapı önü süpürülmez, soğan kabuğu dışarıya atılmaz. Çünkü soğan kabuğu şeytanın parası olarak kabul edilmektedir (KK-18). Kayseri’de hocaya çocuğumu götürdüm. Hoca bu çocuk yaşamaz, ölür dedi. Sen dışarı kaynar su atmışın şeytanın çocuğunu öldürmüşsün. Oda senin çocuğunu öldürecek dedi (KK-2). Yörede kapı önüne, eşiklerine ve ateş olan yerlere kaynar su dökülmemelidir, çünkü kaynar su dökme esnasında şeytanın zarar göreceğine ve kişiye musallat olacağına dair inanç hâlâ yaşamaktadır.

Hava Olaylarıyla İlgili Halk İnanışları

İnsanlık, tarih boyunca yeryüzünden daha çok gökyüzü ile ilgilenmiştir. Gerek ilkel dinler gerek yüksek dinler eskatolojilerinde dünyanın yaratılışını anlatan mitolojilerinde gökyüzüne büyük bir yer vermişlerdir. Yeryüzünün hemen hemen her tarafında yağmur yağdırmak için birtakım büyüsel işlemlere başvurulmaktadır. Bu işlemler, uygulandıkları yerlerdeki yöresel, dinsel ve etnik renklerin, motiflerin dışında, mekanizmaları ve genel çizgileriyle aşağı yukarı aynıdır. Yapılan büyüsel işlemler ve törenler sonunda beklenenden çok yağmur yağar ve sular, ekinleri, hayvanları ve insanları tehdit ederse, bu sefer de yağmuru durdurmak için bir takım büyüsel çarelere başvurmaktadırlar. (Örnek, 1966: 93-96).

Yörede yağmur büyük önem taşımaktadır. Kurak geçen mevsimlerde yağmur yağdırmak amacıyla birtakım etkinliklere başvurulmaktadır. Yöre halkı olarak kutsal kabul edilen yerlere hep beraber gidilerek topluca dua edilmektedir. Bu kutsal yerlerde kurban kesilir. Bu kurban etiyle büyük kazanlarda pilav pişirilir ve hep birlikte yendikten sonra imam öncülüğünde dua edilip dönülmektedir (KK-13).

Meydana gelen şiddetli yağıştan sonra başlayan kırcıdan (dolu) sonra kırcının şiddetinin azalması veya zarar vermeden durması için ilk çocuğu kız olan kişi, kırcı tanesini alıp dişiyle kırmaktadır (KK-19). Yörede kız çocuğunun masumiyet ve iyiliği sembolize ettiği düşüncesinden hareketle doğal afetin zararlarından kız çocuklarının masumiyeti altına sığınılıp korunulacağına inanılmaktadır.

Bahar ayında gök gürleyip yağmur yağdığında dışarı çıkıp günahlarımız dökülsün diye, yağmurun altında zıplardık (KK-10). Baharın gelmesiyle başlayan yağmurların aynı kışın kirini temizlemesi inancına bağlı olarak yörede bahar yağmurunun altında zıplamayla günahlardan arınıldığına inanılmaktadır.

Sonuç

Özvatan'da yaşatılan Türk halk inançlarının izleri tespit edilen bu çalışmada, yöreden derlenen malzemeler çeşitli başlıklar altında değerlendirildi. İnsan yaşamındaki doğum, evlenme, ölüm gibi geçiş dönemleri ve nazar değme, hayvanlar, şeytan (cin), uğursuzluk ve hava olayları, toplumların kültürel yapısını ve inançlarını yansıtan önemli aşamalardır. Özvatan'da bu geçiş dönemleriyle ilgili uygulamalar incelendiğinde, modern tıbbın etkisinin arttığı görülse de geleneksel inanç ve ritüellerin hala varlığını sürdürdüğü tespit edilmiştir.

Doğum döneminde, eski Türk inançlarından gelen bazı dinsel-büyüsel uygulamaların İslam kültürüyle harmanlanarak devam ettiği görülmüştür. Hamilelik sürecinde anneye verilen değer ve kötü ruhlara karşı alınan önlemler, geleneklerin yaşatılmasına önemli bir örnektir.

Evlilik, Özvatan'da toplumun temel yapı taşı olarak görülmekte ve evlilik süreçlerinde geleneksel uygulamaların büyük oranda korunduğu anlaşılmaktadır. Kız isteme, kına gecesi gibi aşamalar, Türk kültürünün geçmişten bugüne aktarılan önemli ritüelleri arasındadır. Modernleşmeyle birlikte bazı değişiklikler gözlemlense de bu süreçler hâlâ önemini korumaktadır.

Ölüm ise toplumda hüznle karşılanan bir geçiş dönemi olup, bu süreçte gerçekleşen uygulamalar İslami kurallara uygun olarak yapılmaktadır. Ancak, ölü aşı verme, ölünün üzerine demir koyma ve ölünün eşyalarının evden çıkarılması gibi ritüellerin İslamiyet öncesi Türk inançlarından izler taşıdığı tespit edilmiştir. Özvatan'da ölümle ilgili geleneklerin büyük oranda değişmeden günümüze kadar taşındığı görülmüştür. Nazar, şeytan, uğursuzluk, hayvanlar ve hava olayları gibi inanç unsurları da eski Türk inançlarındaki özelliklerini kaybetmeden İslam kültürüyle harmanlanarak yörede yaşamaya devam etmektedir.

Sonuç olarak, bu uygulamalar, yöre halkının kültürel kimliğini ve inançlarını koruma konusundaki kararlılığını ortaya koymakta ve atalarımızın Türkistan'dan Anadolu'ya taşıdıkları inançların çeşitli pratik ve uygulamaları günümüzde de devam ettiğini göstermektedir.

Kaynaklar

Yazılı Kaynaklar

- AKPINAR, T. (1986). "Din Sosyolojisi Açısından Halk İnancı ve Tarikatların Doğuşu Hakkında Düşünceler", *Türk Folkloru*, 3(87), 3-5.
- ARAZ, R. (1995), *Harput'ta Eski Türk İnançlarının İzleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- ARTUN, E. (2001). "Adana'da, Törenlere, Adaklara, Özel Günlere Ait İnançlar, Pratikler ve Bunlara Bağlı Mutfak Kültürü", *Milli Folklor*, 13(49), 27-37.
- ARTUN, E. (2004). "Adana'da İnanç Merkezleri ve Bunlara Bağlı Kültür Değerleri", *Uluslararası Türk Dünyası İnanç Merkezleri Kongresi Bildirileri*, 121-136, Mersin: Türksev Yayınları.
- BALCI, F. (2019). *Kuzey Kıbrıs Türk Halk Kültüründe Geçiş Dönemleri ve Bunlara Bağlı İnanışlar*. İstanbul: Hiperlink Yayınevi.
- BAKIRCI, N. (2018). "Dede Korkut Kitabı'nda ve Halk Hikâyelerinde Evlilik", *TÜRK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*. 6(15), 1-20.
- BEKKİ, S. (2009). *Uzak Türk İllerinde Destanlaşan Evlilikler*. Ankara: Öncü Basımevi.

- BORATAV, P. N. (1984). *Yüz Soruda Türk Folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- CEVİZCİ, A. (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- ÇETİN, O. (2023). “Türk Halk İnançlarında Mitolojik Bir Sayı Örneği: Dört”, *Uluslararası Develi-Âşık Seyrânî ve Türk Kültürü Kongresi Türk Kültürü Bildirileri III*. (Ed.: Recep Özkan), Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 199-205.
- DUMAN, O. (2024). *Türk Dünyası Destanlarında Hayvan Sembolizmi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DUMAN, O. ve DİLEK, İ. (2023). “Türk Dünyası Destanlarında Tilki Sembolizmi”. *Bayterek Uluslararası Akademik Araştırmalar Dergisi*, 6(2), 397- 409.
- EYUBOĞLU, İ. Z. (1987). *Anadolu İnançları/Anadolu Mitolojisi/İnanç-Söylence Bağlantısı*. İstanbul: Geçit Kitabevi.
- İNAN, A. (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- KALAFAT, Y. (2010). *Doğu Anadolu’da Eski Türk İnançlarının İzleri*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- KAYABAŞI, O. A. (2016). “Türk Mitolojisinin Kutsal Dışısı: Umay”, *International Journal Of Eurasia Social Sciences*, 7(22), 220-228.
- OCAK, A. Y. (2005). *Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri Bektaşî Menâkıbnâmelerinde İslâm Öncesi İnanç Motifleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÖRNEK, S. V. (1966). *Sivas ve Çevresinde Hayatın Çeşitli Safhalarıyla İlgili Bâtl İnançların ve Büyüsel İşlemlerin Etnolojik Tetkiki*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- ŞİMŞEK, E. (2017). “Türk Kültüründe ‘Alkarısı’ İnanıcı ve Bu İnanca Bağlı Olarak Anlatılan Efsaneler”, *Uluslararası Kültür Sanat Edebiyat ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, 12(5), 99-115.
- TDK (1993). *Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü X*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TDK (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ÜNAL, M. (2004). “Türk Medyasının Halk İnanışlarına Bakışı”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 16, 43-67.

Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Fatma Çiftçi, Kayseri 1983, İlkokul Mezunu, Çalışan. (Görüşme: 02.02.2025)
- KK-2: Hayriye Çiftçi, Kayseri 1945, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 05.02.2025)
- KK-3: Meliha Duman, Kayseri 1959, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 02.02.2025)
- KK-4: Osman Duman, Kayseri 1955, Ortaokul, Emekli. (Görüşme: 02.02.2025)
- KK-5: Hürüzan Temel, Kayseri 1933, Okur Yazar Değil, Ev Hanımı. (Görüşme 05.02.2025)
- KK-6: Ayşe Kadam, Kayseri 1960, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 06.02.2025)
- KK-7: Sevim Yılmaz, Kayseri 1956, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 02.05.2025)
- KK-8: Hanım Göktaş, Kayseri 1960, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 05.02.2025)
- KK-9: Fevziye Karaahmet, Kayseri 1955, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 06.02.2025)
- KK-10: Fadime Fedakâr, Kayseri 1955, Okur Yazar Değil, Ev Hanımı. (Görüşme: 06.02.2025)
- KK-11: Ayşe Duman, Kayseri 1977, Okur Yazar Değil, Ev Hanımı. (Görüşme: 06.02.2025)
- KK-12: Naciye Karataş, Kayseri 1936, Okur Yazar Değil, Ev Hanımı. (Görüşme: 06.02.2025)
- KK-13: Ayşe Karaüzüm, Kayseri 1940, Okur Yazar Değil, Ev Hanımı. (Görüşme: 02.02.2025)

KK-14: Fadime Karazehir, Kayseri 1943, Okur Yazar Değil, Ev Hanımı. (Görüşme: 03.02.2025)

KK-15: Ayten Karazehir, Kayseri 1971, Okur Yazar Değil, Ev Hanımı. (Görüşme: 02.02.2025)

KK-16: Emine Yıldırım, Kayseri 1958, Okur Yazar Değil, Ev Hanımı. (Görüşme: 03.02.2025)

KK-17: Emel Yıldız, Kayseri 1982, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 02.02.2025)

KK-18: Rukiye Demirci, Kayseri 1951, Okur Yazar Değil, Ev Hanımı. (Görüşme: 05.02.2025)

KK-19: Tefarik Duman, Kayseri 1970, Lise Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 04.02.2025)

KK-20: Hanifi Duman, Kayseri 1971, Lise Mezunu, Emekli. (Görüşme: 04.02.2025)

KK-21: Tuncay Duman, Kayseri 1973, Lise Mezunu, Muhtar. (Görüşme: 01.02.2025)

Dutar, H., (2025). Kitap Tanıtımı – Kastamonulu Âşık Kemâlî ve Dîvânçesi. *Folklor Akademî Dergisi*. Cilt:8, Sayı:2, 559 – 562.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 15.05.2025

Kabul / Accepted: 18.06.2025

Kitap Tanıtımı / Book Review



DOI: 10.55666/folklor.1700196

KASTAMONULU ÂŞIK KEMÂLÎ VE DÎVÂNÇESİ

Hümeýra DUTAR*

Atlı, Sagıp. (2017). *Kastamonulu Âşık Kemâlî ve Dîvânçesi*. İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık, ISBN: 978-605-5729-81-3, 310 Sayfa.



* Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dünyası Araştırmaları, Türk Halk Bilimi Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi, e-posta: hmyr.dtr42@outlook.com ORCID: 0009-0008-1880-5997.

Türk toplumunda şiir ve şiire dayalı türleri icra etmek her zaman önemli bir yere sahip olmuştur. Uzun yıllar konargöçer hayat süren Türkler, şamanların her alanda bilgisine güvenmiş ve onları kanaat önderi olarak görmüşlerdir. Türkler 10. ve 11. yüzyılda yavaş yavaş yerleşik hayatla tanışmış, İslamiyet'i kabul etmişlerdir. Bu süreçle birlikte Türk kam-baksılarının yaptıkları işler ayrışmaya başlamıştır. Zamanla din adamlığı, efsunculuk, halk hekimliği ve şiir söylemek birlikte yapılabilecek bir iş olarak kabul görmeyecektir (Köprülü, 1989: 65). Saz çalıp şiir söyleme görevini ise destancılar/âşıklar devam ettirmektedir. Ayrılan iş kollarının ardından saz eşliğinde şiir söyleyip dinlemeyi seven Türkler, bu zevkten vazgeçmemiş sadece bu işle meşgul olan icracılar yetiştirmeye başlamışlardır.

Yazılı belgelerin göçebe yaşam sebebiyle nispeten az olması ve olanların da günümüze ulaşamaması sebebiyle erken döneme ait eserler yok olup gitse de bu eserlerin artzamanlı devam ettirilmesi sözlü kültürün kuvvetli olmasını sağlamıştır. M. Fuad Köprülü başta olmak üzere birçok araştırmacı bu konuları dikkate değer bulmuş ve detaylı bir araştırma içine girmişlerdir. Batı kaynaklarından edinilen bilgiye göre 5. yüzyılın ilk yarısında ve sonrasında halk ozanlarının toylarda, şenliklerde, kahramanlık gösterilerinde veya ölüm merasimlerinde şiir söylediği görülmüştür (Köprülü, 1989: 157-158). Ayrıca âşıklık geleneği Türklerin İslamiyet'i kabulüyle birlikte toplumsal dinsel bir özellik kazanmış ve Türk kültürünün de günümüze taşınmasında rol almıştır (Özdamar, 2014: 53). Zaman içinde bu geleneğin bağlam, yapı, içerik ve işlev özelliklerinin birçok yönü değişmiş olsa da şiir söyleme geleneği varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

Bu geleneğin devam ettirildiği kültür merkezleri başta İstanbul olmak üzere Erzurum, Kars, Sivas, Adana ve diğer şehirlerdir. Bunlar arasında Kastamonu'nun özel bir durumu vardır. Kastamonu, Kuzey ve Doğu Anadolu'ya geçerken âşıkların konakladığı, fasıllara, toplantılara katıldığı şehirlerinden biridir. Şehrin coğrafi konum avantajını kullanan bazı âşıklar ise Kastamonu'ya yerleşmişler, hatta bu göçlerden sonra geleneğin farklı ve yeni birçok temsilcisi ortaya çıkmıştır (Yakıcı, 2003: 165-169). Kastamonu'da genel olarak tekke şiiri gelişmiş; âşık fasıllarında dinî deyişlerin tarikat ehillerine, din büyüklerine övgülerin yer aldığı başlangıç ve bitiş bölümleri dikkat çekmiştir. Bu yüzyılda ayrıca klasik kültür ve musiki unsurlarının ön plana çıktığı şehirlerden biri de Kastamonu'dur (Günay Türkeş, 2011: 71-72).

Kastamonu'nun yetiştirdiği âşıklardan biri de Âşık Kemâlî'dir. Bu âşıkla ilgili en son çalışma Sagıp Atlı'ya aittir. *Kastamonulu Âşık Kemâlî ve Divânçesi Orijinal Metin (Tıpkıbasım)-Transkripsiyon-Aktarma* adlı bu eser, 2017'de İdeal Kültür Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Kitabın arka kapağında Âşık Dertli, Erzurumlu Emrah gibi önemli isimlerin Kastamonu'da âşıklık geleneğini yaşattığı, Erzurumlu Emrah'tan etkilenen Âşık Kemâlî'nin en önemli temsilciler arasında yer aldığı belirtilmiştir.

Kitap; "Kısaltmalar" (s. 12), "Takdim" (s. 13-16), "Ön Söz" (s. 17-22) kısımları ile başlamıştır. Terim ve kaynaklara dair kısaltmaların sunulduğu kısmın ardından gelen "Takdim" yazısı Nail Tan tarafından kaleme alınmıştır. Kitabın "Ön Söz" kısmında Türkistan Türk toplumlarından başlayarak günümüze kadarki süreçte şiir söyleme geleneğinin gelişiminden ve bunun Anadolu sahasında âşık edebiyatını oluşturmaktan bahsedilmiş, kitabın bölümleri kısaca tanıtılmıştır. Kitabın "Giriş" (s. 23-25) kısmında araştırmanın konusu, malzemesi ve yöntemi hakkında bilgi verilmiştir.

Kitabın ilk bölümü, "Türk Edebiyatında Kemâlî Mahlaslı Şairler" (s. 29-43) adını taşımaktadır. Bu bölümde "Kemali" mahlasını kullanan 18 şairin tespit edildiği belirtilmiş, bunların kişisel ve edebî hayatları hakkında kısa kısa bilgi verilmiştir. Bu araştırmanın yapılma nedeninin Âşık Kemâlî'nin diğer Kemâlî mahlaslı şairlerden ayırt edilmesini sağlamak olduğunu belirten Sagıp Atlı, 16. yüzyılda yaşadığı bilinen Eğirdirli Hacı Kemâl Bahârî (ö. 1551) ile başlatmış olduğu kısmı arada kalan yüzyıllarda yaşadığı bilinen 16 şaire de yer vererek devam ettirmiş ve 20. yüzyılda yaşadığı bilinen Âşık Davut Sularî (1925/6-1984) ile bitirmiştir. Sözlü kültürün etkisiyle aynı mahlaslı şairlerin şiirlerinin hangi şaire ait olduğu anlaşılamamış ve karışıklıklara sebep olmuştur. Bu karışıklığın Karacaoğlan, Yunus Emre vd. âşık/şairlerde de görüldüğü bilinmektedir.

Kitabın ikinci bölümü, "Âşık Kemâlî'nin Hayatı Âşıklığı/Şairliği ve Divânçesi" (s. 45-60) adını taşımaktadır. Bu bölümün "Âşık Kemâlî'nin Hayatı" adlı alt başlıkta âşığın hayatından,

mesleğinden, aldığı eğitimden ve Kastamonu'ya gelişinden; “Âşık Kemâlî'nin Âşıklığı/Şairliği” başlığı altında âşığın edebî kişiliğinden, çaldığı müzik aletinden, yetiştirdiği çıraklardan, şiiirlerinden, kullandığı mahlaslardan, etkilendiği ve etkilediği şairlerden, âşığın Kastamonu şiiir söyleme geleneğindeki durumundan, “Âşık Kemâlî'nin Divânçesi” adlı başlığında ise şairin kendi el yazısıyla yazdığı divanından bahsedilmiş ve bu divandaki şiiirlerin çeşitli yazma ve cönklerdekiyle mukayesesi yapılmıştır.

Kitabın “Şiiirlerin Şekil ve Muhteva Özellikleri” (s. 63-193) adlı üçüncü bölümü de çeşitli alt başlıklara ayrılmıştır. “Şekil Özellikleri” adlı başlıkta şiiirlerdeki vezin, kafiye ve redif, edebî sanatlar, ikilemeler, deyim, atasözleri gibi ahenk unsurlarını ve kullanılan nazım şekilleri ile türleri incelenmiştir. “Muhteva Özellikleri” başlığında ise şiiirlerde işlenen konular ele alınmıştır. Genel olarak dinî-tasavvufî konulu şiiirler yazan şairin peygamberlerden, ahiret inancından, âyet ve hadislerden, vahdet-i vücûdla ilgili unsurlardan, tarikatla ilgili terimlerden bahsettiği üzerinde durulmuş ve ilgili tasnifi içeren şiiirlere örnekler verilmiştir.

Kitabın sonunda, “Âşık Kemâlî Divânçesi: Metinler”, “Kaynakça”, “Sözlük”, “Tıpkıbasım”, “Şahıs, Eser ve Yer Adları İndeksi” (s.195-305) başlıklarına ayrılan dördüncü bölüm yer almaktadır. “Âşık Kemâlî Divânçesi: Metinler”, başlığında Âşık Kemâlî'nin şiiirlerinin Türkiye Türkçesine çevrilerek edisyon kritiği yapılmıştır. “Kaynakça” ve “Sözlük” başlığı “Tıpkıbasım” başlığından önce bulunmaktadır. “Tıpkıbasım” başlığında, önce Divânçedeki 78 şiiire yer verilmiştir. Bu şiiirler; [1b], [2a], [2b] ... şeklinde sıralanarak [22a] ile sona erdirilmiştir. Sonra çeşitli cönklerde yer alan şiiirleri de diğer şiiirlerin hemen ardından verilmiştir. Yazar tarafından âşığın farklı eserlerde bulunan 93 adet şiiiri bir araya toplanarak şiiirlerin kaybolup gitmesi önlenmiştir.

19. yüzyılda Kastamonu'da yaşayan, divânçesinde ve çeşitli cönklerde şiiirleri bulunan Âşık Kemâlî, Kastamonu âşıklık geleneği içinde önemli bir yere sahiptir. Sagıp Atlı tarafından 2019'da *Kastamonulu Âşık Kemâlî ve Divânçesi, Orijinal Metin (Tıpkıbasım)-Transkripsiyon-Aktarma* adıyla yayımlanan bu çalışma, genel olarak âşık edebiyatı çalışmalarına katkı sağlamıştır. Günümüzde kendisini yenilemekte ve teknolojiye ayak uydurmakta zorlanan âşıkların ve mensubu oldukları geleneğin yok olması kaçınılmazdır. Âşık Kemâlî gibi hakkında ayrıntılı çalışma yapılmış; eserleri, hayatı kitap hâline getirilmiş ve geçmiş yüzyıllarda yaşamış âşıkların şiiirlerinin ezgisinin ne olduğu veya bu şiiirlerin hangi makam/âşık havasıyla icra edildiği hakkında maalesef yeteri kadar bilgi bulunmamaktadır. Âşıklık edebiyatında bu eksikliğin giderilmesinde, özellikle “müzik veya makam” çalışan akademisyen-müzikologlara önemli görevler düşmektedir. Bu makamların notaya alınmasıyla birlikte başta Âşık Kemâlî olmak üzere Türk âşıklık geleneğinin önemli temsilcilerinin şiiirlerin günümüz sanatçıları tarafından ezgiyle icra edilmesi için bir mâni kalmayacaktır. Böylece sosyal medya platformlarına doğru yöntemlerle şiiirler/deyişler aktarılabilecektir ve geleneği yaşatmak için icra mekânı olarak kullanılan sosyal medya platformlarının önemli olduğunu düşünmekteyiz.

Sonuç olarak bu eser, 19. yüzyıl âşıklık geleneğini, bu dönemde yaşayan Kastamonulu Âşık Kemâlî'nin hayatını, sanatını ve eserlerini/şiiirlerini ele almıştır. Sagıp Atlı tarafından hazırlanan bu çalışmada Âşık Kemâlî'nin hayatına dair ayrıntılı bilgi bulunurken şiiirlerinin kalıcılığı da sağlanmıştır. Ayrıca okurlara, araştırmacılara Kemâlî mahlaslı veya Kastamonulu âşıklar hakkında bilgi verilmiştir. Bu bağlamda adı verilen eserin özelde Kastamonu genelde ise Türkiye sahası âşıklık geleneği ve âşık edebiyatı çalışmalarında katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynaklar

- ATLI, Sagıp. (2017). *Kastamonulu Âşık Kemâlî ve Divânçesi*. İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.
- GÜNAY TÜRKEŞ, Umay. (2011). *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- KÖPRÜLÜ, Mehmet Fuat. (1989). *Edebiyat Araştırmaları-I*. İstanbul: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- ÖZDAMAR, Fazıl. (2014). *Tebriz Âşıklık Geleneği ve Tebrizli Âşık Ali (Ali Feyzullahî Vahid)*. Ankara: Berikan Yayınevi.

YAKICI, Ali. (2003). “Türk Âşıklık Geleneği İçinde Kastamonu'nun Yeri ve Önemi”. *Millî Folklor Dergisi*, (60): 165-169.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 15.05.2025

Kabul / Accepted: 21.06.2025

Kitap Tanıtımı / Book Review

DOI: 10.55666/folklor.1699909

KENT VE MEDYA ORTAMLARINDA ÂŞIKLIK GELENEĞİ

Demet ÖZDEMİR*

Avcı, Cevdet (2021). *Kent ve Medya Ortamlarında Âşıklık Geleneği-Ozan Ali Dağcı*. Ankara: Grafiker Yayınları ISBN: 978-625-7305-43-3, 374 sayfa



*, Ege Üniversitesi, Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, Türk Halkbilimi ABD, Yüksek Lisans Öğrencisi, e-posta: sdu_demet@hotmail.com ORCID: 0009-0003-7096-9327

Türk kültür varlığının önemli bir bölümünü oluşturan âşıklık geleneği ve bu geleneğin temsilcileri olan âşıklar, çağlar süren deneyimlerden geçerek taşıdıkları sözlü kültür unsurlarının hem üreticileri hem de taşıyıcılarıdır. Bu gelenek, kendine özgü icra töresi, geleneğe dayalı yapısı, âşık olmak ve âşıklığı sürdürmek için uyulması gereken kuralları olan bir gelenektir (Artun, 2012: 452).

Âşık edebiyatı temsilcileri; sanatsal ürünlerini başlangıçta köy odaları, düğünler, pazar yerleri ve panayırlar, kahvehaneler gibi sınırlı ortamlarda icra ederken köyden kente göçle birlikte şehir ortamı ve sosyal medyanın da işin içerisine girmesiyle daha geniş alanlarda sanatlarını icra etme imkânı bulmuştur. Âşıklık geleneği ürünleri bu âşık tipiyle birlikte yeni bir değişim ve dönüşüm içine girmiş; sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamlarında kitlelerle buluşmaya başlamıştır. Şehir kültürüyle beslenen âşıklar; elbette ki bu değişimden nasibini almış, ürünlerini de o bağlamda üretmiş ve icra etmiştir (Özdamar, 2024: 19-29).

Bilindiği üzere 21. yüzyılda birçok alanda olduğu gibi iletişim alanında da büyük değişim yaşanmıştır. Teknoloji alanında meydana gelen gelişmeler her şeyden önce iletişim alanında kendini göstermekte ve toplumda varlığını hissettirmektedir. Medya, kültürün ulusal ve uluslararası düzeyde bireylere ulaştırılması noktasında önemli bir görev üstlenmektedir (Kocadaş, 2005: 1). Çeşitli sebeplerde kırsaldan kente göç eden bireyler arasında tabii olarak âşıklar da vardır ve âşıklar bir yandan yaşadıkları ekonomik sorunları çözmek için uğraşırlarken diğer yandan da yeni yerleştikleri kentin kültürüne uyum sağlamaya çalışmışlardır. Bu yeni ortam âşıkların icra/performanslarını da etkilemiş ve geleneksel icra mekânlarının yanına yeni icra ortamları eklemeyi denemişlerdir (Özdamar, 2024: 47). Bu değişim, âşıkların ve onların üretimlerini de etkilemiş, böylece âşıklık geleneği incelemelerini “medya ve kültür ilişkisi” bağlamında değerlendirme gereksinimi duyulmuştur.

Bu yaklaşım ve bakış açısıyla ortaya çıkan çalışmalardan biri *Kent ve Medya Ortamlarında Âşıklık Geleneği: Ozan Ali Dağcı*’dır. Cevdet Avcı’nın kaleme aldığı ve 2021’de, Grafiker Yayınları tarafından yayımlanan bu çalışmada âşıklık geleneğinin kent ortamı ve medyadaki durumu ele alınmıştır. Kitap “Ön Söz”, “Kısaltmalar”, “Giriş”, “Sonuç”, “Kaynaklar”, “Dizin”, “Sözlük” ve “Ekler” kısımları ile dört bölümden oluşmaktadır.

Kitabın “Ön Söz” (s. 9-10) kısmında bu kitabın hangi amaçla hazırlandığı belirtilmiş, Ozan Ali Dağcı’nın neden sanatçı tipi olarak incelendiği üzerinde durulmuş; “Kısaltmalar” (s. 11) kısmında kitapta geçen kısaltmalar dizini belirtilmiştir.

Kitabın “Giriş” (s. 13-17) kısmında âşıklık geleneği ve bu geleneğin temsilcilerinin İslamiyet öncesi dönemden başlayarak belirli yüzyıl aralıklarında gelişim ve değişimi aktarılmış, bu değişimin kent ve medya ortamlarına bağlı olarak âşıklık geleneği ve sanatçı tipi konusundaki genel yaklaşımı ortaya koyulmuştur. Ayrıca bu değişim dinamiklerine bağlı olarak çalışmada yer alan Ozan Ali Dağcı, 21. yüzyıl örneklerinden biri kabul edilmiş, kent ve medya ortamının her ikisini de deneyimleyen ozanın sanatını nerelerde icra ettiğine kısaca yer verilmiştir.

“Kent ve Medya Ortamlarında Âşıklık Geleneği” adlı birinci bölümde (s. 19-101) ilk olarak âşıklık geleneğini ortaya çıkaran sosyo-ekonomik ve kültürel boyut ele alınmış ayrıca sözlü kültür, göç ve din etkenleri üzerinde durulmuştur. Âşık tarzı kültür ve edebiyatın şekillenmesinde konar-göçer hayat ve sözlü kültürün üretici/yaratıcı estetik dünyasına değinilmiş bununla birlikte sosyo-ekonomik yaşam şartlarının değişmesiyle oluşan kültürel hareketlilikte âşıklık geleneği ve sanatçı tipinin payını aldığı ifade edilmiştir. Son olarak Türklerin İslamiyet’le birlikte şekillenen dinsel kimliğinin âşıklık geleneği ve sanatçı tipinin oluşumunu nasıl etkilediğine ve önemine vurgu yapılmıştır. Daha sonra âşıklık geleneğinin teşekkülü ve sosyo-kültürel zemini hakkında bilgi verilmiş, âşıklık geleneğinin teşekkülü açıklanırken birçok yazarın görüşlerine de yer verilerek bu bağlamda gelenekte âşığı belirleyici unsurların neler olduğu açıklanmıştır. Ardından “Âşıklık Geleneğinde Sanatçı Tipi ve Adlandırmalar” başlığı ile özellikle sözlü ortam, düşünme ve aktarım kalıpları çerçevesinde gelenek temsilcilerinin adlandırmaları ve bunu etkileyen faktörler belirtilmiştir. Daha sonra ise “Kent ve Kültür Ortamlarında Âşıklık Geleneği” başlığı ile kısaca kentlerin doğuşu, kent-kültür ilişkisi ve bunun yarattığı sosyo-kültürel sonuçlar üzerinde durulmuştur. Âşıklık geleneğinin kent ortamında geçirmiş olduğu dönüşüm süreçleri ve geleneğin temsilcisi olan sanatçı tipinin değişimi ele alınmıştır. Sonraki kısım olan “Medya ve Kültür: Medya

Ortamında Âşıklık Geleneği” başlığı ile öncelikle medya kültürü hakkında bilgi verilmiş (yazılı medya, radyo, sinema ve televizyon, bilgisayar-mobil cihazlar ve internet medyası) medya-kültür arasındaki ilişki ana hatlarıyla ele alınmış daha sonra medya ortamında âşıklık geleneği ve sanatçı tipi değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmede de görüldüğü üzere âşıklık geleneği ürünleri ve ozan/âşık tipi sanatçıların medya kültürü içerisindeki görünürlüğü artmış ve gelenek yeniden popülerleşme sürecine girmiştir.

“Kent ve Medya Ortamlarında Bir Sanatçı Tipi Ozan Ali Dağcı” adlı ikinci bölümde (s. 103-122) Ozan Ali Dağcı’nın hayatı hakkında bilgiler verilmiş; doğumu, eğitimi ve meslek hayatı, yetiştiği sosyo-kültürel çevre bağlamında kent ve elektronik kültür ortamının sanatçı yaratıcılığına etkisi incelenmiştir. Daha sonra ozanlığı/âşıklığı kapsamında; şiir yazmaya başlaması, mahlası ve etkilendiği gelenek çevresi, âşık müziği ve Ozan Ali Dağcı’nın müzikal kimliği üzerinde durulmuş ve son olarak Ozan Ali Dağcı’nın âşıklık geleneğiyle ilgili görüşlerine yer verilmiştir. Böylece genel olarak âşıklık geleneği ve sanatçı tipi okumasının yanı sıra bugünün şartlarında ozan/âşık tipi sanatçının ele alınan örnek üzerinden yaşam şartları, yetişmesi, yeni kültür ortamlarına uyum sağlaması ve gelenekle ilgili sanatçı tipinin ortaya konulması amaçlanmıştır. Ayrıca bu bölümde geleneksel kültür çevrelerinde topluluk önündeki âşık karşılaşmalarının bir itibar göstergesi olduğu kabul edilerek Ozan Ali Dağcı’nın Âşık Mızırlı Mehmet ile atışmalarına da örnek olarak yer verilmiştir.

“Ozan Ali Dağcı’nın Şiirlerinde Biçim, İçerik ve Üslup” adlı üçüncü bölümde (s. 123-187) Ozan Ali Dağcı’nın 468 şiiri incelenmiş, şiirlerin âşık tarzı geleneğe yapı ve içerik bakımından uygunluğu ortaya konulmuştur. Kitabın en kapsamlı bölümü de diyebileceğimiz bu bölümde şiirler şu şekilde bölümlere ayrılarak incelenmiştir:

- Biçim özellikleri (ölçü, durak, kafiye, redif, nazım biçimleri)
- İçerik özellikleri (nazım türleri, işlenen konular)
- Üslup özellikleri (anlatım yolları, söz sanatları, kişi adları, yer adları, anlatım kalıpları)

Bu incelemeler sonucunda Ozan Ali Dağcı’nın köyden kente göçü ve sonrasında elektronik/dijital kültür ortamıyla olan münasebetinin âşık tarzı şiir geleneğine uygun olarak sürdürdüğü üretim süreçlerini etkilemediği; şiirlerin biçim, içerik ve üslup bakımından âşık tarzı şiirin hususiyetlerini koruduğu görülmüştür.

“Ozan Ali Dağcı’nın Üretim ve İcra/Aktarım Ortamları” başlığını taşıyan dördüncü bölümde (s. 189-199) âşıklık geleneği ve sanatçı tipinin değişim süreci, Ozan Ali Dağcı’nın şiir ve türkülerinin üretim ve icra/ aktarım ortamı üzerinde durularak aktarılır. Öncelikle üretim ortamlarının sözlü, yazılı ve elektronik boyutu üzerinde durulmuş, ardından icra/aktarım ortamlarına yer verilmiştir. İcra/aktarım ortamı bağlamında düğünler, törenler, şenlikler ve çeşitli toplantılar ile medya kültürü ortamı (radyo, televizyon, CD), (sosyal medya: Whatsapp, Facebook, YouTube) incelenir. Bu süreçte sözlü kültür ortamında olduğu gibi kendi program formatını da belirleyen Ozan Ali Dağcı, geleneksel medyanın sınırlarından çıkarak kendi sosyal medya kanallarının içerik üreticisi konumundadır. Tüm bu incelemeler neticesinde Ozan Ali Dağcı’nın sosyal medyayı etkin bir şekilde kullandığı görülmektedir. Yerel ve ulusal radyo ve televizyon programlarına da katılan Dağcı’nın kendine ait Facebook ve YouTube sayfaları bulunmakta, (Dilimde Telimde Programı) Dağcı, buralarda belirli zamanlarda dinleyici/izleyicisiyle bir araya gelmektedir. Kendisini bu sayfalardan takip eden ve 18 Şubat 2025 tarihinde Facebook’tan yapmış olduğu canlı yayına katılan biri olarak şunu söyleyebilirim ki program esnasında 119 beğeni, 46 yorum, 11 paylaşım, 4,7B görüntülemeyle sunulan beğeniler ve “ağzına, yüreğine sağlık” gibi yapılan yorumlar onun en önemli motivasyon kaynaklarından biri olmaktadır (URL 1).

Ayrıca sanatçı Facebook’tan yaptığı programlarına konuk davet ederek izleyici kitlesini de genişletmekte bunun sonucunda her kesime hitap edebilmekte ve değişen koşullara uyum sağlayabilmektedir. 14 Nisan 2025 tarihinde Facebook’ta yapmış olduğu canlı yayın programına torununu davet ederek, onunla Kilis Belediyesporla ilgili türkü söyleyerek genç kuşaklara da hitap etmekte ve onların isteklerine uyum sağlamaktadır. Program sırasında 4,6B görüntülemeye ulaşan ozan ve torunu Buradaki dinleyici/izleyicilerle olan etkileşim üretim ve icra performansına da katkı sağlamaktadır (URL 1).

“Sonuç” (s. 201-212) kısmında ise 19-21. yüzyıl aralığında kültür biçimlerinin yeniden yapılandığı belirtilerek Türk kültürünün de kendi içinde kırılma ve dönüşümler yaşadığına değinilmiştir. Böylelikle bir “gelenek kültürü” oluşmuş, âşıklık geleneği ve sanatçı tipi de bu kültürün unsurlarından biri olmuştur. Âşıklık geleneğinin temel prensipleri ve yapıları birebir devam etmese de kent ve medya merkezli kültür endüstrisine kaynak oluşturacak seviyede zengin bir birikim oluşturduğu belirtilerek bu çerçevede Ozan Ali Dağcı ve şiirlerini bir gelenek temsilcisi olarak ele alınmıştır.

Kitabın sonuç kısmının ardından “Kaynaklar” (s. 213-223) bölümüne yer verilmiştir. Bu bölümde kitabın hazırlanmasına katkı sağlayan basılı yayın ve internet kaynakları belirtilmiştir. Onun ardından “Dizin” (s. 225-229) bölümü gelmektedir. Bu bölüm genel dizin şeklinde oluşturulmuştur. Bu bölümde söz konusu kitapta geçen kavramlar ile kişi ve yer adlarına yer verilmiştir. Dizin bölümünden sonra gelen “Sözlük” (s. 231-232) kısmında, Ozan Ali Dağcı’nın şiirlerinde geçen yöresel kelimelere yer verilmiştir. Böylelikle okuyucular hem o yöreye ait kelimeleri öğrenmekte hem âşığın şiirlerini okurken karşılaştıkları yerel kelimeleri anlamakta zorluk yaşamamaktadır.

Kitabın “Ekler” (s. 235-374) kısmında ise şiir örnekleri hece sayısına göre sıralanarak gruplandırılmış ve Ozan Ali Dağcı’nın 468 şiirine yer verilmiştir. Bu şiirlerin her birinin altında yazıldığı tarihler bulunmaktadır. Ayrıca bu bölümde bir de “Fotoğraflar” başlığına yer verilmiş, Ozan Ali Dağcı’nın katıldığı etkinliklere ait olan, kişisel arşivinden alınan 12 adet görsel paylaşılmıştır.

Kısaca bilgi vermeye çalıştığımız “*Kent ve Medya Ortamlarında Âşıklık Geleneği: Ozan Ali Dağcı*” adlı kitabın okuyucuya sunmaya çalıştığı temel bakış açısı, âşıklık geleneğinin de her gelenek gibi değişen ve gelişen şartlara uyum göstererek var olanı koruyarak kendini yenilemesidir. Böylece âşıklar kent ve medya kültürünü de işin içine katarak hem daha büyük bir kitleye ulaşacak hem de bu geleneğin devam etmesine katkı sağlayacaktır. Bunun en iyi örneklerinden biri olan Ozan Ali Dağcı da bu bağlamda birçok dinleyici/izleyici kitlesine ulaşmakta ve yeni yetişen âşıkların geleneği öğrenmesine katkı sağlamaktadır.

Ayrıca kitapta sunulan bilgilerle birlikte “kültür”, “kent”, “medya”, “âşıklık” gibi anahtar kelimelere sahip olan bu kitap; edebiyat, iletişim bilimleri, kent kültürü gibi ilgili alanlarda çalışma yapan araştırmalara veri sağlayacak mahiyettedir.

Sonuç olarak değerlendirmek gerekirse Cevdet Avcı tarafından yayımlanan “*Kent ve Medya Ortamlarında Âşıklık Geleneği: Ozan Ali Dağcı*” adlı çalışmada kentleşme süreçleri ve medya kültürü ürünlerinin değişimiyle birlikte Türk halk bilimi üzerinde en fazla çalışma yapılan konulardan birisi olan âşıklık geleneği ve sanatçı tipinin geçirdiği değişim-dönüşüm süreçleri kent ve medya ortamlarına bağlı olarak incelenmiştir. Türkiye’de medya kültürü ortamının hızla yayılmasıyla “âşık tipi”nin kimliği değişmiş, geleneksel olanın yeni aktarım ortamlarında sunumu ile sanatçı kendi program içeriğini üretecek konuma gelmiştir. Yazarın kitabında Whatsapp, Facebook, YouTube gibi sosyal medya platformlarını aktif kullanan bir ozana yer vermesi de bu aktarımda oldukça etkili olmuştur. Bu bağlamda Ozan Ali Dağcı kişisel sanat hayatında değişimi yaşayan; ürün, üretim tarzı ve icra/aktarım ortamları bakımından sözlü, yazılı ve elektronik kültürü deneyimlemiş bir gelenek temsilcisi olarak ele alınmıştır. Bu sebeple diyebiliriz ki bu eser, âşıklık geleneği ve bu geleneğin günümüzdeki durumunu ele alan önemli çalışmalardan biridir.

Kaynaklar

- ARTUN, E. (2012). “Günümüzde Yaşayan Âşıklık Geleneği Üzerine Düşünceler”, *Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu (20-22 Ekim 2011) Bildirileri*. 452-457, Adana: Çukurova Üniversitesi.
- AVCI, C. (2021). *Kent ve Medya Ortamlarında Âşıklık Geleneği-Ozan Ali Dağcı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- KOCADAŞ, B. (2005). “Kültür ve Medya”. *Bilig*, S. 34, 1-13.
- ÖZDAMAR, F. (2024). “Âşık Maksut Feryadi’nin Nasihat Konulu Şiirlerinde Değerler Eğitimi”. *Türkoloji* S. 118, 19-57.

Elektronik kaynaklar

URL 1: <https://www.facebook.com/share/19jaqAycVb/> (E.T. 18.02.2025/ 14.04.2025).

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 yayınlanamayacaktır.
13. Yazılar, mutlaka aşağıda belirtilen formatta gönderilmelidir. Sisteme bu formatta girilmeyen yazılar değerlendirmeye 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 Sibiry 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*. (Hzl.: 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 Mezunu, Emekli. (Görüşme: 12.06.2014)

Dergiye makale gönderecek yazarlarımızın çalışmalarını Yayın ve Yazım İlkeleri'ne göre düzenlemeleri gerekmektedir.