

ISSN: 1308-4445

e-ISSN: 2822-5538 YIL: 2023 CİLT: 16 SAYI 44

MAD

MOTİFAKADEMİ

HALKBİLİMİ DERGİSİ
MOTİF ACADEMY JOURNAL OF FOLKLORE

Halkbilimi

Antropoloji

Etnoloji

Sosyoloji

Müzikoloji

Kültür İncelemeleri

Edebiyat

Dil Bilimi

Bu Sayıda

Aynur Koçak
Sümeyye Kübra Gündoğdu
Rabia Gökçen Kayabaşı
Veyis Bursa
Andualem Moges
Ayele Befikadu
Aynur Gazanfargizi
Zehra Hamarat Yardımcı
Atiye Nazlı
Reguş Demir
Ebru Kılıç
Süheyla Sarıtaş
Yusuf Benli
Osman Şahin
Ali Özdek
Mehmet Fatih Özdemir
Sefa Çeliksap
Engin Deniz Erbaş
Onur Bayrakçı
Ümit Kubilay Can

Saide Sezen
Aydın Güler
İren Dilara Kongaz
Songül Çakmak
Sebahat Deniz
Gizem Şahin
Eyüp Uzunkaya
Ahmet Turan Demirbağ
Burcu Kaya Çakı
Kadriye Hocaoglu Alagöz
Ebru Çatalkaya Gök
Gonca Karayar
Şükrü Azizi
Tuncay Türkyılmaz
Dilber Yıldız
Göksel Gökçe
Muhammet Hanifi Zengin
Nazan Coşkun
Kezban Sönmez
İskender Korkmaz

MOTİFAKADEMİ

44



MOTİF AKADEMİ HALKBİLİMİ DERGİSİ
Motif Academy Journal of Folklore

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

2023, Yıl/Year: 16, Cilt/Volume: 16, Sayı/Issue: 44

Sahibi/Owner

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

Editör/Editor

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

Yardımcı Editörler/Co-Editors

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

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

Alan Editörleri / Field Editors

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

Doç. Dr. Özkan ÖZTEKTEN (*Türk Dili*)

Doç. Dr. Ahmet KESKİN (*Halkbilimi/Antropoloji*)

Doç. Dr. Abonoz KÜÇÜK (*Halkbilimi*)

Doç. Dr. Koray ÜSTÜN (*Modern Türk Edebiyatı*)

Yayın Kurulu/Editorial Board

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Yabancı Dil Danışmanı/Foreign Language Advisor

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

Redaksiyon & Dizgi

Araş. Gör. İlkyaz YILDIZ – Ahmet AÇA

Baskı/Print

Tabloistanbul Fotokopi Promosyon Fatih/İstanbul



Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, üç aylık periyotlarla yılda dört kez yayınlanan hakemli bir dergidir. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nde yayınlanan tüm yazıların hukukî açıdan, dil, bilim açısından bütün sorumluluğu yazarlarına ait olup, yayın hakları telif devri yoluyla Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı'na devredilir. Dergide yayınlanan yazıların yayın dili Türkçe ve İngilizcedir. Yayıncının yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen herhangi bir şekilde basılamaz, çoğaltılamaz. Yayın Kurulu, dergiye gönderilen yazıları yayınlayıp yayınlamamakta serbesttir. Dergiye gönderilen yazılar iade edilmez. Anket, mülakat ve gözlem gibi nitel ve nicel araştırma yöntemleri kullanılarak hazırlanan makaleler, Etik Kurul Belgesi ibraz edilmesi koşulu ile yayınlanır. Dergide yer alan yazıların dijital baskı, grafik tasarım, uluslararası indeksle tanıtılması ve sekreteryaya giderleri için değerlendirme süreci başlangıcında Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı'na bağış talep edilmektedir.



Motif Academy Journal of Folklore is a refereed journal published quarterly, four times a year. All the responsibilities of all articles published in the Motif Academy Journal of Folklore belong to their authors in terms of legal, language and science, and their publishing rights are transferred to the Motif Folk Dances Education and Training Foundation through copyright transfer. The language of publication of the articles published in the journal is Turkish and English. It cannot be printed or reproduced in any or all manner without the written permission of the publisher. The Editorial Board is free to publish the articles sent to the journal. Articles sent to the journal are not refundable. Articles prepared using qualitative and quantitative research methods such as surveys, interviews and observations are published on condition that the Ethics Committee Document is submitted. Donations are requested to the Motif Folk Dances Education and Training Foundation at the beginning of the evaluation process for digital printing, graphic design, international indexes and the secretariat expenses of the articles in the journal.



Akademik Temsilciler/Academic Representatives

Türkiye/Domestic

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

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

Yurt Dışı/Abroad

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



İletişim / Address:

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

Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı

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

0538-2157845 / 0535-3631281

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

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

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



DOAJ (*Directory of Open Access Journals*)



EBSCOHost



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



CEEOL (*Central And Eastern European Open Library*)



MLA (*Modern Language Association*)



ASOS Index (*Akademia Sosyal Bilimler
İndeksi*)



ACAR Index



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



İÇİNDEKİLER – CONTENTS



Araştırma ve İnceleme Makaleleri/Research and Review Articles:

AYNUR KOÇAK-SÜMEYYE KÜBRA GÜNDOĞDU.....1547

1930-1950 Yılları Arası Dönemde Türkiye Siyasi ve İktisadi Devlet Politikalarının Âşık Veysel Şiirine Yansımaları

Reflections of Turkish Political and Economic State Policies on Aşık Veysel's Poetry in the Period Between 1930-1950

RABİA GÖKCEN KAYABAŞI-VEYİS BURSA.....1563

Realist Halk Hikâyelerinde Ötekiler: Azınlıklar ve Gayrimüslimler

The Others in Realist Folk Stories: Minorities and Non-Muslims

ANDUALEM MOGES-AYELE BEFIKADU.....1584

“Monai”: The Cultural Hero of the Me'enit Ethnic Group in Ethiopia

Etiyopya'daki Me'enit Etnik Grubunun Kültürel Kahramanı: “Monai”

AYNUR GAZANFARGİZİ.....1599

Türklerde Güneşe Saygı: Çile Gecesi

Respect to Sun in Ancient Turks: Chile Night

ZEHRA HAMARAT YARDIMCI.....1606

Hovsep Kurbanyan'ın Romanlarının ve Katkıda Bulunduğu Eserlerin Türk Kültürü İçindeki Yeri

The Place of Hovsep Kurbanyan's Novels and Contributed Works in Turkish Culture

ATİYE NAZLI.....1628

Şah İsmail İle Gülizar Hikâyesi İçin Yeni Bir Kaynak: Boyabat Varyantı

A New Source for the Narrative of Shah Ishmail and Gulizar: Boyabat Variant

RUGEŞ DEMİR.....1649

Halk Kültüründe İğne Motifi ve İşlevleri: Türk Masalları Örneğinde

EBRU KILIÇ 1669

Kuşaklararasılık Bağlamında Geleneksel Oyundan Dijital Oyuna:
Uygurların “Karlık Oyunu”

Traditional Games in Intergenerational Context and Re-Creation of Games with Postmodern Situation: Uyghur “Karlık Game” Sample

SÜHEYLA SARITAŞ 1688

Aile İçi Kadına Yönelik Şiddetin Sosyal ve Kültürel Dinamikleri

Social and Cultural Dynamics of Domestic Violence Against Women

YUSUF BENLİ 1701

Alevi-Bektaşî Müziği ve Kültürünün Yaygınlaşmasında Bağlama’da İleri İcra Niteliğinin Etkisi

The Impact of Advanced Performative Quality of Bağlama Playing on the Dissemination/Expansion of Alevi-Bektashi Music and Culture

OSMAN ŞAHİN-ALİ ÖZDEK 1727

Ulusötesi Göç, Kimlik ve Aidiyet: İsveç Alevileri Örneği

Transnational Migration, Identity and Belonging: The Case of the Swedish Alevi

MEHMET FATİH ÖZDEMİR 1752

Geleneksel Yüzey Süsleme Yöntemi Olarak Mine Sanatı ve Çağdaş Takı Örnekleri

Enamel Art as a Traditional Surface Decoration Method and Examples of Contemporary Jewelry

ENGİN DENİZ ERBAŞ- SEFA ÇELİKSAP 1767

Nuclear Anxiety: A Critical Discourse Analysis of the Films, Dr. Strangelove And the Hunt for Red October

Nükleer Endişe: Dr. Garipaşk ve Kızıl Ekim Filmlerinin Eleştirel Söylem Analizi

ONUR BAYRAKCI 1792

Kayıt Dışı Çalışma ve Suriyeli Sığınmacı İşçiler

Informal Working and Syrian Refugee Workers

SAİDE SEZEN - ÜMIT KUBİLAY CAN.....1807

Türklerde Müzikle Tedavi Merkezlerinin Günümüz Temsilcisi: Türk
Musikisini Araştırma ve Tanıtma Grubu

*Representative of Music Therapy Centeser in Turkish Culture: Turkish
Music Research and Promotion Group*

AYDIN GÜLER.....1827

Selahattin Enis'in Romanlarında Engelliler ve Engellilik

Disabled People and Disability in the Novels of Selahattin Enis

İREN DİLARA KONGAZ.....1843

Toplum ve Bireyin İntikam Çatışması: M.Y. Lermontov'un "Vadim'i

*The Conflict of Society and The Individual for Revenge: M.Y.
Lermontov's "Vadim"*

SONGÜL ÇAKMAK.....1859

Türk Tasavvuf Musikisinde Ritmin Ritüele Dönüşümü -Şanlıurfa
Çifteleri-

*Transformation of Rhythm into Ritual in Turkish Sufi Music -Şanlıurfa
Hymns-*

SEBAHAT DENİZ-GİZEM ŞAHİN 1880

Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar Bölümünde Bulunan 5902
Numaralı Cönk Hakkında

*About Junk Number 5902 Located in the Writing Donations
Department of Suleymaniye Library*

EYÜP UZUNKAYA - AHMET TURAN DEMİRBAĞ 1899

Türk Halk Oyunlarında Metrik Çözümlemeler: Erzurum "Başbar"
Oyunu Figürlerinin Ölçüleri ve Hacimleri ile Tespiti, Seçilen Müzikal
İcra Örneği Üzerinde Dizilimi

*Metric Analysis in Turkish Folk Dances: Determination of Erzurum
"Basbar" Folk Dance Figures with Their Measurement and Volumes,
Arrangement on the Selected Musical Performance Example*

BURCU KAYA ÇAKI - KADRIYE HOCAOĞLU ALAGÖZ.....1923

Manzum Dinî Hikâyelere Bir Örnek: Hikâyet-İ Dervîş Dîvâne

An Example of Religious Stories in Verse: Hikayet-i Derviş Divane

EBRU ÇATALKAYA GÖK	1949
Bursa Sevai Kumaş Örneklerinden Bir Grup Üzerine İnceleme	
<i>Review on a Group of Bursa Sevai Fabrics Samples</i>	
ŞÜKRÜ AZİZİ- GONCA KARAVAR	1964
Etnografik Bir Obje Olarak Muş- Bulanık Halı Yastıkları	
<i>Carpet Pillows in Bulanik Discrit of Muş Province as an Ethnographic Object</i>	
TUNCAY TÜRKYILMAZ	1985
Dijital Film Platformlarına Kategorik Bir Yaklaşım: Film Festivallerinin Genel Özellikleri Üzerinden Mubi Dijital Film Platformunun İncelenmesi	
<i>A Categorical Approach to Digital Film Platforms: An Analysis of the Mubi Digital Film Platform on the General Characteristics of Film Festivals</i>	
DİLBER YILDIZ	2012
Tekirdağ İli Karacakılavuz Mahallesi İğne Oyalarından Çıkışlı Gelinlik Tasarımına Çağdaş Yorumlar	
<i>Contemporary Interpretations to Wedding Dress Design from the Needle Laces of Karacakılavuz District of Tekirdağ Province</i>	
GÖKSEL GÖKÇE	2031
Âşık Paşa'ya Göre Alplığın Şartları ve At Şartının Osmanlı Korsan Gazi Saz Şairlerindeki Değişimi	
<i>The Conditions of Being an "Alp" from Asik Pasha's Point of View and Change of the Condition of the Horse in the Ottoman Corsair Ghazi Bards</i>	
MUHAMMET HANİFİ ZENGİN	2044
Ortak Hüzün Sarıkamış Kardan Anıt Heykel ve Anma Geleneği	
<i>Common Sorry Sarıkamış Snow Monumental Sculpture and Commemoration Tradition</i>	
NAZAN COŞKUN	2063
A.Puşkin ve P.Çaadayev: Yıkıntılarına Mutlakıyetin Yazacaklar Adlarımızı	
<i>A. Pushkin and P. Chaadayev: Our Names Will Be Written on the Ruins of Autocracy</i>	

KEZBAN SÖNMEZ	2077
Konya Etnografya Müzesinde Bulunan Dival İşi Tekniğinde Yapılmış Seccade Örneklerinin İncelenmesi	
<i>Examination of Samples of Prayer Rug Made in Dival Work Technique in Konya Museum of Ethnography</i>	
İSKENDER KORKMAZ.....	2094
Türk Kültüründe Islık ve Islığın İşlevleri	
<i>Whistling and Functions of Whistling in Turkish Culture</i>	
AYDAN BERFİN ALİM- DUYGU KAHRAMAN.....	2107
Yabancılaşma Kavramının Çağdaş Seramik Eserler Üzerinden İncelenmesi	
<i>Examination of the Concept of Alienation Through Contemporary Ceramics Artifacts</i>	
Yayın ve Etik İlkeleri.....	2127

EDİTÖRDEN

Değerli Okurlarımız,

Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nin 44. sayısıyla bir kez daha huzurlarınızdayız. Bu sayıda halkbilimi, halk müziği, halk dansları, el sanatları, güzel sanatlar, edebiyat, sosyoloji, radyo-televizyon ve sinema alanlarında kaleme alınan 31 araştırma/inceleme makalesi yer almaktadır. İçeriği oldukça zengin olan bu sayımızı da beğeniyle okuyacağınızı umut ediyoruz.

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

Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi'nin 44. sayısının hazırlanmasında değerli yazarlarımızın yanı sıra, hakemlerimizin de büyük emeği vardır. Kendilerine anlayışları, sabırları ve destekleri için ayrıca teşekkür ediyoruz. Değerli bilim insanlarımızın makale ve hakemlik desteklerinin bundan sonraki sayılarımızda da devam edeceğini umut ediyoruz. Mart 2024'te yayımlanacak olan 45. sayımızda buluşmak dileğiyle...

Bu vesileye siz değerli okurlarımız, yazarlarımız ve hakemlerimizin yeni yılınızı kutlar; sağlık, mutluluk, esenlik ve başarı getirmesini dileriz.

Mehmet AÇA

Editör

1930-1950 YILLARI ARASI DÖNEMDE TÜRKİYE SİYASİ VE İKTİSADİ DEVLET POLİTİKALARININ ÂŞIK VEYSEL ŞİİRİNE YANSIMALARI



REFLECTIONS OF TURKISH POLITICAL AND ECONOMIC STATE POLICIES ON ÂŞIK VEYSEL'S POETRY IN THE PERIOD BETWEEN 1930-1950

Aynur KOÇAK*-Sümeyye Kübra GÜNDOĞDU**

ÖZ: 19. yüzyıldan itibaren halk ozanlarının devlet ideolojisini desteklemesinin ve yaygınlaştırmasının önemi fark edilmiştir. II. Mahmut dönemi ve sonrasında Tavuk Pazarı bölgesinde âşıkların yetiştiği kahvehanelerin iktidar kontrolünde olduğu bilinir. Cumhuriyet dönemine gelindiğinde de âşıkların ideolojik desteğini alma geleneğinin izleri sürmektedir. Âşık Veyssel'in oldukça üretken olduğu yıllarda Köy Enstitüleri ile kurduğu yakın ilişki şiirine yansımış ve şiirinin bilimsel gelişmelere, güncel ideolojik söylemlere ve yeni yurttaş modeline açılmasını sağlamıştır. Bu bağlamda Âşık Veyssel'i birçok şiirinde yurttaşla seslenirken görürüz. Bu çalışmada Âşık Veyssel şiirinde yer alan öğreti, eleştiri ve tüm bunların sonucu olan umut ve endişelerin dönem olayları ve politikalarıyla ne derece uyduğu araştırılmıştır. Araştırma, Âşık Veyssel'in şiir metinleri ile dönem politikalarının karşılaştırılmasına dayanmaktadır. Bu karşılaştırma için dönem siyasetini konu alan bilimsel çalışmalar, söz konusu dönemin gazete ilanları ve siyasilerin basın açıklamaları gibi tarihî, verilerden yararlanılmıştır. Yapılan karşılaştırmalı inceleme sonucunda yurttaşla yönelik çalışkanlık öğretisi, çiftçiliğe ve sanayiye teşvik, Avrupa'da yaşanan bilimsel gelişmenin takip edilmesi ve feyz alınması, eğitim oranının yükseltilmesi, tasarruf öğretisi gibi yönlendirmelerin dönem politikalarından izler taşıdığı görülmüştür. Âşık Veyssel, yurttaş devlet için sürekli hareket hâlinde olmaya ve devlet için tasarrufa heyecanla ve umutla çağırmıştır. Çalışmanın en büyük kazanımı sanatçıyı yaşadığı dönem içinde tanımaya çalışarak vatani için çabalayan, heyecanlanan, halkı için endişelenen "Vatandaş Âşık Veyssel" portresine yaklaşmış olmaktır. Bu çalışmada Âşık Veyssel şiiri Türkiye için oldukça zorlu geçen bir dönemi sanat dâhilinde halkın gözüyle görmek için bir fırsat oluşturmuştur.

Anahtar Kelimeler: Âşık Veyssel Şatiroğlu, siyasi ve iktisadi koşullar, dönem ideolojisi, şiir.

ABSTRACT:

Since the 19th century, the importance of folk poets supporting and spreading the state ideology has been realized. It is known that the coffeehouses where the minstrels grew up in the Tavuk Pazarı region during and after the II. Mahmut period were under the control of the government. When it comes to the Republican period, the traces of the tradition of getting the ideological support of the minstrels continue. The close relationship that Âşık Veyssel established with the Village Institutes in his highly productive years was reflected in his poetry and enabled his poetry to open up to scientific developments, current ideological discourses and a new citizen model. In

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

** Doktora Öğrencisi-Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Doktora Programı/İstanbul-sumeyyegulrenk@gmail.com (Orcid: 0000-0003-1414-9204)

this context, we see Aşık Veysel addressing the citizens in many of his poems. In this study, it has been investigated to what extent the doctrine, criticism, and the hopes and worries that are the result of all these in Aşık Veysel's poem are compatible with the events and policies of the period. The research is based on the comparison of Aşık Veysel's poetry texts with the politics of the period. 1548şırı1548is comparison, historical data such as scientific studies on the politics of the period, newspaper advertisements of the mentioned period and press statements of politicians were used. As a result of the comparative analysis, it has been seen that orientations such as the teaching of industriousness towards the citizen, encouragement to farming and industry, following and receiving the scientific development in Europe, increasing the education rate, and the teaching of savings have traces of the policies of the period.

Keywords: *Âşık Veysel Şatıroğlu, political and economic conditions, ideology of period, poem.*

Giriş

Osmanlıda 19. yüzyıldan cumhuriyet yıllarına gelinceye dek milliyetçiliğin etkisiyle gitgide yoğunlaşan bir dilde sadeleşme hareketi göze çarpmaktadır. Bu hareket İstanbul'da aydın çevrelerin etkisiyle doğal olarak önce edebiyat ürünleri üzerinden ilerlemiştir. Söz konusu edebiyatçılar, halka ulaşmanın yolunun halkın dilini ve sanatını benimsemekten geçtiğini fark ederek önce dilde zamanla da ölçüde değişikliğe gitmiştir (Sağol, 1999: 506). Halk sanatının halkın üzerindeki etkisinin kontrol altında tutulması gündeme gelmiş; mümkünse halk sanatı üzerinden halkın desteğinin sağlanmasının önemi fark edilmiştir. Buna paralel olarak İstanbul âşık kahvehaneleri, Osmanlı'nın gerileme dönemlerine kadar halk edebiyatı ürünlerinin oluşturulması, icrası, yeni nesil âşıkların yetişmesi açısından son derece etkilidir. Âşıkların yetiştiği okul konumunda bulunan bu kahvehanelerin merkeze bu denli yakın konumlanması, Anadolu'ya bu merkezden yayılması, öncelikle bu sanatın devlet himayesi altında geliştiğini gösterir. Nitekim, merkezi otorite ile ters düşmüş bulunan tulumbacıların kontrolüne geçmiş Tavuk Pazarı bölgesi, çok önemli ve etkili bir âşıklık merkezi olmasına rağmen 19. yüzyıl başlarında devlet eliyle dağıtılmıştır (Durmaz, 2004: 117). Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk dönemlerine baktığımızda, halk sanatını himaye ve kontrol altına alma geleneğinin izlerinin sürdüğü görülmektedir. Gerek Halk Evleri ve Köy Enstitülerinde yer alan dersler, projeler, derleme çalışmalarıyla¹, gerek radyo, televizyon gibi iletişim araçlarının etkin kullanımıyla özellikle saz şairlerinin, âşık sanatının desteği alınmak istenmiştir (Tunç, 2009: 33).

Âşık Veysel'in gençliği, yeni kurulan bir devletin hem heyecanına hem de yaşadığı zorluklarla mücadelesine tanık olarak geçmiştir. 1930-1950 arası dönem ise Âşık Veysel'in yaklaşık olarak en üretken ve etkin yıllarına denk gelmektedir. 1933 yılından sonra Âşık Veysel hem köyünden ayrılarak kasaba kasaba, şehir şehir dolaşır hem de köy enstitüleri ile yakın temasta bulunur. Derslerden, işleyişten haberi olur, konserler ve dersler verir. Köy enstitülerinin geleneğini, kültürünü ve ideolojisini benimser (Şatıroğlu, 1974: 11). Çalışmaya konu olan dönem, 1. Dünya Savaşı buhranını ve

¹ "Otoriter modernizm" kavramı ve Cumhuriyetin ilk yıllarında halk kitaplarında modernleşme çalışmaları için Serdar Öztürk'ün konuyla ilgili çalışmasına bakılabilir (Öztürk, 2006: 52).

sonrasında dünyada yaşanan ekonomik krizi içermesinin yanı sıra 2. Dünya savaşı yıllarını da kapsamaktadır. Her ne kadar savaşa fiili olarak girilmemiş olsa da tüm bu dönemlerin sosyal, psikolojik, ekonomik etkileri hem dönem politikalarına, hem yurttaş hem oluşturulmak istenen yeni yurttaş modeline yansımıştır. Bu bağlamda Köy Enstitüleri ve Halk Evleri, devlet ile halk arasında bir köprü vazifesi görerek yayılması istenen etkinin vasıtası olmuşlardır (Özveren, 2008: 233).² Âşık Veysel, vatanına ve milletine âşık bir halk ozanı olarak bu kavşak noktasının merkezindedir. O, inandığı değerleri halka ulaştırmayı şiar edinmiştir. Aşağıda yer alan başlıklarda dönem olaylarının ve politikalarının Âşık Veysel şiirine yansımaları üretkenlik, bilimsel gelişim ve ekonomi bağlamında incelenecektir.

Üretkenliğe Teşvik

Üretkenlik kavramı konumuz bağlamında üç farklı anlamda kullanılmıştır. Gerek dönem politikaları gerek Âşık Veysel şiiri söz konusu olduğunda üretkenlik kavramı birkaç anlama gelir. Çalışkanlık, ne olursa olsun ileriye bakmak, asla boş durmamak gibi ahlaki bir düstur olarak kullanımlardan sadece biridir. Fabrika ve atölye kurma, işletme gibi hedeflerle sınaî olarak da üretkenlik kavramı kullanılmıştır. Son olarak her ne toprak bulunursa her ne tohum bulunursa ekip biçmek, sürekli mamul üretmek gibi hedeflerle zirai olarak anlaşılmalıdır. Bunların yanında dönem politikası dahilinde vatani ağaçlandırmak ve ormanları korumak her yurttaşın asli görevlerindendir. Bahsedilen kavramlar sıklıkla birlikte ele alınmış ve iç içe geçmiş düsturlardır. Bunun sebebi, savaştan çıkmış ve her türlü kaynağı yetersiz bulunan bir ülkede en temel dayanak olarak vatandaşının sonsuz fedakarlığına güvenme gerekliliğidir.

Henüz 1923'te, İzmir'de Türkiye Cumhuriyeti Devletinin iktisadi programını belirlemek üzere toplanan İktisat Kongresi yukarıda bahsedilen birçok konuyu ele alır. Genellikle duygusal bir metin olarak algılanan bu kongre kararları yönetimin halktan ne beklediğinin en net ifadelerinden biridir ve sonraki yıllarda oluşturulmak istenen yurttaş modelinin ipuçlarını içerir. Söz konusu metne göre Türk halkı “tahribat yapmaz, imar eder. Çok çalışır ve israftan kaçınır.” Millî çıkarlar için gerekirse geceli gündüzlü çalışmak Türk halkının en ayırıcı özelliğidir. “Ormanlarını evladı gibi sever, bunun için ağaç bayramları yapar, yeniden orman yetiştirir. Madenlerini kendi milli istihsalı için işletir ve servetlerini herkesten fazla tanımağa çalışır.” Türk halkı kendisine faydası olacak her türlü yeniliğe açıktır. Dinî duygu ve hassasiyetleri ile millî duygu ve hassasiyetleri büyük bir uyum içinde birleşmiştir. Söz konusu metnin 12. maddesi, açıklanan kararların

² Türk müziğinin, çeşitli sanat kollarının halk evlerinin himayesiyle daha yükseklerle taşınacağı inancı Âşık Veysel şiirine de yansımıştır. Söz konusu şiirde Halk Evleri aynı zamanda Türk milletinin rehberi konumundadır ve dinî değerler ile de uyum içindedir: “Sosyal yardım kolu Türk müzik kolu/Çalışanlar için imkânlar dolu/Çalışmalı okumalı yazmalı/Atatürk sözü var Halkevlerinde - Asil Türk Milleti çalışır Veysel/Çalışana ekmek çağırır gel gel/Asla mağdur olmaz çalışan bir el/İnanç var iman var Halkevlerinde” (Şatıroğlu, 1974: 219)

köylüsünden bu gayreti bekleriz”³ (Özer, 2012: 37). Öyleyse vatandaşa düşen bolca ekip biçmek ve artan parayı devlet için seferber etmektir. Ahmet Emin Yalman’ın sözleri, söz konusu durumun bir vatandaşlık görevi haline getirilmesinin açık bir ifadesidir; “Bugünkü harp asıl orduların değil, bütün milletlerin harbi ise ekim işini de çiftçi işi değil, millet işi haline koyacak bir hava yaratmamız lazımdır.”⁴ (Kılınçkaya, 2012: 37).

Âşık Veysel şiirini bahsedilen politik durumlar ve yurttaş modeli son derece etkilemiştir. Örneğin daha 1929 yılında Birinci İzmir Kongresi’nde alınan moral kararlar aynı zamanda Âşık Veysel şiirinin manifestosu niteliğindedir. Vatan sevgisi temalı, yurttaş seslenilen bir şiirini çalışkanlık, şehitlere minnet borcu, orman sevgisi, eğitimin önemi, vatan ve ulus ile övünme temalarını bir arada görmekteyiz:

Vatan sevgisini içten duyanlar
Sıtkı ile çalışır benimseyerek
Milletine ulusuna uyanlar
Demez neme lazım neyime gerek

Her ferdin hakkı var bizimdir vatan
Babamız dedemiz döktüler al kan
Hudut boylarında can verip yatan
Saygiyle anarız şehit diyerek

...

Tesir nüfuz olur her bir tarafa
Ormandaki varlığa bak
Çalıştır oğlunu kızını okut
İnsan olmak için okumak gerek

Vatan bizim ülke bizim el bizim
Emin ol ki her çalışan kol bizim
Ay yıldızlı bayrak bizim mal bizim
Söyle Veysel öğrenerek, överek (Şatıroğlu, 1974: 187)

Yukarıda vatandaşın var gücüyle çalışması, oğlunu kızını okutması sıradan vatan görevinden öte soy borcu ve insanlık borcu olarak ele alınır. Diğer taraftan yüklenen bu ciddi borç endişe vermemelidir. Aksine coşkuyla övünülecek, gurur duyulacak bir hazinedir. Çalışkanlık, özellikle vatan için çalışma kavramı onun şiirinde ahlaki ve dinî değerlerle bir bütün olarak işlenmektedir:

Adım at ileri geriye bakma
Bir sağlam iş tut da elden bırakma

³ Cumhuriyet Gazetesi’nin 5 Ağustos 1942 tarihli sayısından aktarılmıştır.

⁴ Vatan Gazetesi’nin 12 Şubat 1942 tarihli sayısından aktarılmıştır.

Saçma sapan sözler hep delip takma

Allah'ın yardımı çalışanlara (Şatıroğlu, 1974: 74)

Yukarıdaki mısralarda benimsenen ideoloji, Âşık Veysel'in yurttaşa yönelik şiirlerinin tipik bir örneğidir. O, millî ve dinî değerleri lirik bir şekilde birleştirerek vatandaş ile iletişim kurar. İlerleyen örneklerde bu iki değer grubunun hiçbir şekilde çatışmayacağını güvencesini de verir. İzmir Kongresinden itibaren sinyalleri verilen dinî ve millî değerleri birleştirme vurgusu Âşık Veysel'de önemli bir yer tutar. Aşağıdaki örnekte “Gel birlik kavline girelim kardaş” şeklindeki ilk mısrai itibarıyla dinî zannedilecek bir şiir iken birlik kavramının millî bir anlamda kullanıldığına tanık oluruz:

Son verelim iftiraya bühtana

Kardeşane sevişelim can cana

Elbirlikle çalışalım Vatana

Çok okul fabrika kuralım, kardaş

Çalışalım kurtulalım buhrandan

Nedir senlik benlik usandık candan

İrkımız neslimiz aynı bir kandan

Yurdun yaralarını saralım, kardaş (Şatıroğlu, 1974: 71)

Yurdun yaralarını sarmak sadece okul, fabrika kurmak anlamında anlaşılmamalıdır. Tarıma yapılan vurgu da Âşık Veysel şiirinde hatırı sayılır bir yer tutar ve çalışkanlık ile birlikte işlenir:

Eğer çiftçi isen sarıl tutaktan

Ne ekersen onu biçersin topraktan

Yaklaşma tenbele geç git uzaktan

Tenbelin çenesi gevezec'olur (Şatıroğlu, 1974: 77)

Âşık Veysel şiirinde sanayi gelişimi genellikle “fabrika kurmak” ve bazen de “atölye kurmak” üzerinden ilerler. Sivas'ı övmek üzere yazdığı bir şiirde açılan atölyelerden, cumhuriyet tarihindeki yerinden, içindeki fabrikalardan bahsederek över. “*Her köşeye bir fabrika kurulur/Güzelleşir her bir yanı Sivas'ın*” mısralarında görüleceği üzere Âşık Veysel için bir şehrin güzelleşmesi kurulan fabrika sayısı ile doğru orantılıdır. Son mısraında vatan sevgisini vurgulayarak, muhtemelen bu vesile ile kendini de Sivas'ın tarihinin bir parçası sayar:

İptida uyandı burada bahtım

Memlekete hizmet etmektir cehtim

Veysel aşk uğrunda ölmektir ahtım

Yazsın tarihleri beni Sivas'ın (Şatıroğlu, 1974: 205)

Âşık Veysel'in uğruna ömrünü adadığı aşkın vatan aşkı olduğu, şiirin bağlamında açıkça belirtilmektedir. Şiirleri onun vatana hizmet yolu olarak anlaşıldığında vatandaşa seslendiği şiirlerinin Âşık Veysel için önemi çok

daha iyi idrak edilebilir. Yine Atatürk'ün vefatı üzerine yazdığı bir şiirinde onun en büyük hasletlerinden biri olarak ülkeye kazandırdığı fabrikaları anar:

Fabrikalar icat etti

Atalığın ispat etti

Varlığın Türk'e terk etti

Döndü çark devran ağıladı (Şatıroğlu, 1974: 203)

Âşık Veysel şiirinde yeni yurttaş modelinde belirtildiği gibi orman sevgisi, yurdu ağaçlandırma, hiç değilse bir ağaç dikme sıkça işlenen konulardan olmuştur ve yine çalışkanlık ile ilişkilendirilerek birey değil "vatandaş" muhatap alınmıştır:

Hiçbir şey bilmezsen dik biraz kavak

Boş gezene derler serseri savak

Yumma gözlerini dünyaya bir bak

Uyan bu gafletten uyuma yurttaş (Şatıroğlu, 1974: 193-195)

Devletin belirlediği vatandaş profili programında ormanlar millî varlık olarak önemli bir yer tutmaktadır. 1. İzmir İktisad Kongresi'nde Türk milletinin ormanı evladı gibi koruması bir vatandaş görevi olarak belirlenir (Kayıran-Saygın, 2019: 46). Aynı hassasiyetin Köy Enstitüleri aracılığı ile Âşık Veysel'in şiirlerine de yansıdığı söylenebilir. Aşağıdaki şiirde ise orman hakkında İzmir Kongresi metnine çok yakın ifadeler bulunur:

Orman yurdun öz evladı

Ormansız yok dünya tadı

Cümle işlerin kanadı

Ormandaki varlığa bak (Şatıroğlu, 1974: 177)

Âşık Veysel'in şiiri yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere eylem odaklı ilerler. Vatandaş sürekli vatani için bir şey yapmaya teşvik eder. Bireyin odağını topluma ve devlet faydasına çevirmeyi hedefler. Âşık Veysel'e göre her vatandaşın bu konuda yapabileceği herhangi bir şey mutlaka vardır. Fabrika kuramıyorsun toprağı ek-biç, yapamıyorsan bir ağaç ek, ormanları korumayı düstur edin, çocuğunu okula gönder, gibi öğretilerle Âşık Veysel faydalı yurttaş modeli portresini çizmeye çalışmıştır.

Bilimsel ve Teknolojik Gelişime Teşvik

Ülkede yaşanan ya da yaşanması ümit edilen bilimsel ve teknolojik gelişmeler Âşık Veysel şiirinin belli başlı konularından birini oluşturur. Güçlü teknolojik araçları üretilip kullanabilen bir ülke Âşık Veysel'in ülküsü konumundadır. Bu konular şiirlerinde birer hedef iken Âşık Veysel, şiirlerinde bu hedefe ulaşmak için yetişmiş insan gücünün ve bunun için de çocukların-gençlerin eğitiminin önemini dile getirir.

Yeni kurulan devletin hedeflenen gelişmeyi kaydedebilmesi için çok sayıda yetişmiş insan gücüne ihtiyacı vardır. Bu da eğitimi son derece acil ve önemli bir konu hâline getirir. Bahsedilen eğitim ise bugünün eğitim

anlayışından biraz farklıdır. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin en büyük dayanağı vatandaşıdır. Yukarıda bahsedilen konuların âciliyeti, eğitimi pratiğe, iş ve vatandaş ahlaki öğretmeye odaklı olmaya zorlamıştır. Ülke için doğrudan ve kısa vadede faydalı olmayacak bir bilgilenme ikinci plana itilmiştir. Atatürk'ün eğitim hakkında aşağıdaki sözleri de eğitimin kuru bir bilgilenme süreci olmadığını, vatana yarar bir vatandaş modelinin gerekliliği olduğunu göstergesi niteliğindedir; "Eğitim ve öğretimde uygulanacak yöntem, bilgiyi insan için bir süs, bir baskı aracı ya da bir uygar zevkten çok maddi hayatta başarılı olmayı sağlayan pratik ve kullanıma elverişli bir araç haline getirmektir."⁵ (Özveren, 2008: 233).

Köy Enstitülerinin eğitim esasları üzerindeki etkisi bilinen John Dewey ise raporunda eğitimin amacının üretime dayalı bir topluluk modeli olduğunu açıklamaktadır; "Gayeye vâsıl olmak için mekteplerin yalnız talebeye bazı ders mevzularını öğretmesi kâfi değildir. Mektepler, — bilhassa içtimaî hayatın faal cereyanlarından uzak kalmış gibi görünen köy mıntıkalarında— cemaat hayatının merkezini teşkil etmelidir. Mektepler, bulundukları yerlerin sıhhi merkezi olmalı, orada sıhhati umumiyeye, sari hastalıklara, malarya ve bu hastalıklarla mücadeleyle ait bahisler yalnız talebeye öğretilmekle kalmamalı, bütün köy halkına tamim edilmelidir." (Dewey, 1939: 8-9). Dolayısıyla eğitim ile amaçlanan adeta vatan için birer kahraman yetiştirmektir.

Diğer taraftan yeni kurulan devletin vizyonu elbette günü kurtarmaktan ibaret değildir. Bunun en bariz örneklerden biri hiç şüphesiz daha 1926'da Kayseri'de kurulan uçak fabrikasıdır (Eğilmez, 2020: 135). Türkiye'nin dikkati, özellikle teknolojik gelişmeler için Batı'ya yönelmiştir. Bu ilgi, özellikle hava araçları ve askeri amaçla kullanılabilecek savunma ve saldırı araçları üzerinde somutlaşır. 27 Kanunuevvel 1931 tarihli Akşam gazetesin tayyarecilik özel ekinde alıntılanan bu görsel, bahsedilen durumu yansıtmaktadır:

⁵ 1923 Mart'ında Türkiye Büyük Millet Meclisi dördüncü birleşimi açış konuşmasından aktarılmıştır.



(URL-1)

Söz konusu ilgi, yalnızca gözlem boyutunda değildir. Halka gösterilen bir hedef durumundadır. Akşam Gazetesinin 6 Temmuz 1940 tarihli sayısından alınan aşağıdaki ilanda vatandaş azminin sonucunda vatan semasında gezecek olan çelik kanatlara kavuşacak ve kendini güvende hissedecektir.



(URL-1)

Gerek dönemin eğitim anlayışı gerekse teknolojik gelişmeler Âşık Veysel şiirini yoğun bir şekilde etkilemiştir. Okulu konu alan şiirinde bahsettiği eğitim modeli, toplumsal fayda odaklı olarak yukarıdaki amaçlarla uyum içindedir:

Dünyanın en zengin aklını gördüm
Sermayesin sordum dedi ki okul
İnsanlara hizmet yaptığın yardım
Merhametim duygum dedi ki okul

Sudan ateş yapan ne güzel sanat
Dünyayı ışığa kaplarsın kat kat
Fikrile mi ettin bunları icat
Rehiberim oldu dedi ki okul

Bu bir keramet mi yoksa hüner mi
Göz görmezse gönül buna kanar mı
Öküzler tarlada sapan döner mi
Eker biçer motor dedi ki okul

Kanat takar gökyüzünde uçarsın
Denizleri müdanasız geçersin
Soğuğu yağmuru nasıl seçersin
Rasathane kurmuş dedi ki okul (Şatıroğlu, 1974: 216)

Âşık Veysel, okul temalı başka bir şiirinde okulun namusu ve arı koruduğuna vurgu yaparak yine millî çıkarlar ile toplumun ahlaki hassasiyetlerini birleştirmeyi ihmal etmemiştir:

Okul yurdun can damarı
Okul korur namusu arı
Okul istikbal yolları
Görenlerin görmesidir (Şatıroğlu, 1974: 218)

Bir diğer şiirinde Âşık Veysel'in yurttaşı tarım ve sanayiye teşvik için dünyadaki teknolojik gelişmeye dikkat çektiği görülmektedir:

Devri Cumhuriyet asırı yirmi
Uyan bu gafletten uyuma yurttaş
Dünya ayaklanmış aya gidiyor
Uyan bu gafletten uyuma yurttaş.

Bırak sar'öküzü varsın yayılsın
Set çekme gözlere herkes ayılsın
Her köşeye bir fabrika koyulsun

Uyan bu gafletten uyuma yurttaş (Şatıroğlu, 1974: 193)

Yukarıdaki mısralarda Âşık Veysel'in şiirindeki dinamizmi net bir şekilde görebiliriz. Uzaya gidemeyen vatandaş kara kara düşünüp dertlenmemelidir. İster tarlayı işlemek olsun ister fabrika kurmak olsun gücü her neye yetiyorsa onu yapmalıdır. Âşık Veysel gözünde vatan için alınan her nefesin değeri aynıdır. Şiirin ilerleyen dizilerinde bu fikir ve duygular dinî hassasiyetler ile birleştirilmiştir:

Zarar gelmez sana, kaçınma sazdan
Günahın korkusu çıkmıyor bizden
Vazgeç demiyorum sana namazdan
Uyan bu gafletten uyuma yurttaş

Destekle fakırı, okut yetimi
Bu hayırlar dinimizce kötü mü
İdrâk eyle hidrojeni atomu

Uyan bu gafletten uyuma yurttaş (Şatıroğlu, 1974: 194)

Böylece Âşık Veysel, şüpheye, endişeye, kafa karışıklığına yer bırakmayarak vatandaşa net bir yol haritası verir. Aşağıdaki mısralarda dünyadaki gelişim karşısında Âşık Veysel'in samimi hayreti, toplumsal ilginin odağının da bir ifadesidir;

Avrupa Asiya ayrı bir kıta
Bir yıllık yol idi deveye ata
Uçaklar sığdırdı beş on saate
Daha neler çıkar dur belli değil (Şatıroğlu, 1974: 83)

Aşağıdaki örnekte ise yine tarımsal gelişim ile uçma, koşma, ilerleme kavram alanları birbirine bağlanarak kullanılmış; böylece halka hayalini kurabileceği bir hedef, yapabileceği iş ile beraber verilmiştir;

Tarlam sana üç yüz fidan aşılasam
Tarla coşar fidan coşar el coşar
Gücüm yetse hemen işe başlasam
Kazma coşar kürek coşar bel coşar

Muhidime örnek olsun maksadım
Sevinir evladım söylenir adım
Hız ile yürürdüm olsa kanadım

Yolcu coşar ayak coşar yol coşar (Şatıroğlu, 1974: 180)

Vatandaşın istenen şeyler ülke şartları da göz önünde bulundurulduğunda oldukça zor ve yıpratıcıdır. Âşık Veysel elbette halkın içinde bir âşık olarak bunu görmekte ve şiirine yansıtmaktadır. Onun şiirlerinde okuma, çalışkanlık, gelişme gibi konular kimi zaman endişe, bıkkınlık ve her şeye rağmen şükür duyguları eşliğinde işlenir:

Gam ile yoğrulmuş bu dertli beden
Yoksa tecelli mi bilmem ki neden
Vasiyetim size budur ölmeden
Oku, çalış, öğren ölene kadar

Veysel der tükenmez bu benim derdim
Katlandım cefaya şükrettim durdum
Yaşasın milletim, bayrağım yurdum
Dilerim Allaha sonuna kadar (Şatıroğlu, 1974: 66)

Âşık Veysel'in konu başlığı ile ilgili şiirlerinde oldukça önemli gördüğü bir konuda halkı uyarmaya ve bilinçlendirmeye çalıştığı görülür. Bahsedilen şiirler, samimi bir aktarım işlevi görür. Âşık Veysel, köy ve enstitüleri dolaşarak, çevresini genişleterek edindiği güncel ülke meselelerini samimiyetle halka anlatan bir aracı konumundadır. Özellikle teknolojik gelişimin halkın çeşitli değerleriyle bir alakası olmadığını, aksine tüm değerlerin ülkenin faydasına hareket etmekle iç içe olduğunu göstermeye çalışır. Kendisi de son örnekte görüldüğü gibi tüm değerlerini kendi içinde birleştirmiş ve tek hedefe yöneltmiştir.

Finansal Çekilmeye ve Tasarrufa Teşvik

1940'lı yıllara gelindiğinde İkinci Dünya Savaşı'nın oluşturduğu güç ekonomik koşullar ve tehditler devlet politikasında korunmaya ve tasarrufa yönelime neden olmuştur. Devletçiliğin de etkisinin arttığı bu dönemde serbest hareket zorlaşmış, gelir kullanım hakkına mümkün olduğunca kısıtlama getirilmeye çalışılmıştır. Bu yıllarda küçük büyük her türlü servet, sermaye, devlet eliyle yatırıma dönüştürülmek istenmektedir (Yeşilay, 2005: 122). 1939 yılında İsmet İnönü'nün kasım ayı TBMM açılış nutkunda tasarruf tedbirlerini açıkladığı konuşması aşağıdaki sözlerle başlamaktadır: *"İçinde bulunduğumuz fevkalade şartların iktisadi hayatımızın nizamını muhafaza etmek için ayrıca kanuni tedbirlere ihtiyaç göstermesi ihtimali vardır..."*⁶ (Şener, 2004: 76) bu sözler ağır vergiler içeren yeni düzenlemelerin ilk işaretidir. Bu durumda korku yönetimi de devreye girmiştir. İş Bankası, 1924 yılında yeni kurulan devletin yabancı bankaların olumsuz etkilerini engellemek amacıyla ulusal finansman kuruluşu olarak oluşturulmuştur (Yeşilay, 2005: 122). Çok uzun zaman da devlete ait bir kurum olarak davranış sergilemiştir. Bahsedilen dönemde verdiği mesajlar ile güncel devlet politikalarını yansıtmaktadır. Aşağıda 1 Temmuz 1940 Yeni Sabah Gazetesi'nden alıntılanan ilanda halkın tasarrufu, güvenliğiyle eş bir değer olarak gösterilmiştir. Bir kale gibi çizilen kumbara, aynı zamanda bir savaş sığınağıdır:

⁶ Bilsay Kuruç'un "İktisat Politikasının Resmi Belgeleri"nden aktarılmıştır (Kuruç: 1963: 63).

EN SAĞLAM SİGİNAK

T.İŞ.BANKASI
1940 Küçük
Cari Hesaplar
İKRAMIYE PLANI

1940 İKRAMIYELERİ

1 adet 2000 liralık	2000,—	lira
2 " 1000 "	2000,—	"
6 " 500 "	3000,—	"
12 " 250 "	3000,—	"
40 " 100 "	4000,—	"
12 " 50 "	600,—	"
250 " 25 "	6250,—	"

Kapılar: 1 Ocak, 1 Mayıs, 1 Ağustos, 1 Ekim tarihlerinde yapılır.

(URL-1)

27 Mart 1942’de Tan gazetesinde yayınlanan aşağıdaki ilanda sermaye birikimi, tarımın önemi, tasarruf ve milliyetçilik gibi konular bir bütün olarak ele alınmıştır:

**TOPRAK EKİLİR
MAHSUL VERİR
KUMBARA BESLENİR
SAADET VERİR**

TÜRKİYE İŞ BANKASI
Küçük Tasarruf Hesapları 1942 İkramiye Planı
Kapıları: 2 Ocak, 4 Mayıs, 3 Ağustos, 2 Ekim tarihlerinde yapılır.
1942 İkramiyeleri

1 adet 2000 liralık	2000,—	Lira	40 adet 100 liralık	4000,—	Lira
2 " 1000 "	2000,—	"	80 " 50 "	4000,—	"
6 " 500 "	3000,—	"	160 " 25 "	4000,—	"
12 " 250 "	3000,—	"	320 " 10 "	3200,—	"

(URL-1)

Âşık Veysel şiirinde İkinci Dünya Savaşı yılları, yine millî birlik beraberlik duygusu eşliğinde işlenmektedir. Âşık Veysel her zaman vatandaşı motive etmekten yanadır:

İrahat yok Londra'da Lozan'da
Avrupa Asiya hep kızıl kanda
Hamdolsun çok şükür şöyle zamanda
Her taraftan Türk'e rahat deniyor (Şatıroğlu, 1974: 88)

Aşağıda verilen örnekte ise yurttaşa seslenen Âşık Veysel çalışkanlık ve tasarrufu bir bütün olarak değerlendirmiştir:

Ya bir zanaatkar ya bir memur ol
Düşün her tarafı ehl-i zamir ol
Eline geçeni harcama bol bol
Beyhude sarfolan altın tunç olur

Hamal ise iskelede mağzada
Mebusvari palto alma avrada
Çiftçi isen çarık işler tarlada
Boyalı iskarpin çirkince olur (Şatıroğlu, 1974:78)

Mıslarlarda halkın içinden somut örneklerle Âşık Veysel vatandaşı gerçekliğiyle barışık olarak yaşamaya çağırmaktadır. Bu konuda örneklerin samimiyeti, tamamen halkı hedef alan somut örnekler ile ortaya çıkmaktadır.

Sonuç

Âşık Veysel'in sanatının kaynağı halkın ruhu, sanat geleneği, halkın kaygı ve umutlarıdır. Onun bugüne kalmasını sağlayan güç ise Âşık Veysel'in tüm bunları bireysel sanat dehasından süzerek bize sunmasıdır. Bu bağlamda Âşık Veysel'in şiirinin karakteristik özelliği samimiyeti, doğallığı, gerçekliği, halkın özünden gelişidir. Bu çalışma, doğruluğu herkesçe hissedilip kabul edilen bu genel ifadeleri bilimsel bir zemine taşımayı amaçlamıştır. Çalışmanın iddiasına göre Âşık Veysel, dünden bugüne herkesin ruhuna hitap eden bireysel temalarının yanı sıra yaşadığı dönemin aynasıdır. Bu doğrultuda Âşık Veysel şiirinde yer alan öğreti, eleştiri ve tüm bunların sonucu olan umut ve endişelerin dönem olayları ve politikalarıyla karşılaştırılması sağlanmıştır.

Şiirinde sık sık yurttaşa hitap eden şairin hedef kitlesi, büyük ölçüde vatandaşdır. 1930-1950 yılları arasındaki dönemin Âşık Veysel şiirlerinde büyük ölçüde halkı boş durmamaya, ne olursa olsun sürekli çalışmaya, vatani için yararlı olmaya teşvike odaklanmıştır. Bu teşvik özellikle sanayi ve tarım üzerinde somutlaşır. Toprağı boş koymayıp bir şeyler ekmek ve fabrika kurmak Âşık Veysel şiirinde dikkat çeken iki önemli konudur. Âşık Veysel'in dikkatle üzerinde durduğu diğer bir konu ise dünyadaki bilimsel gelişime çektiği dikkattir. Âşık Veysel özellikle bilimsel ve teknolojik gelişmeleri halkın hedefi hâline getirmeyi arzulamaktadır. Bu bağlamda cahil

kalmamaya ve özellikle mektep açmanın önemine dikkat çekmiştir. Âşık Veysel, özellikle İkinci Dünya Savaşı sırasında etkili olan yurttaşa yönelik tasarruf teşvikini de benimsemiş, halkı tüketmemeye, gereksiz harcamalardan kaçınmaya çağırmıştır. İlgi çeken bir diğer nokta, tüm bu konuların kuru bir dille değil; halkın gözüyle, halkın ilgisini çekebilecek somutlamalarla verilmesidir. Aynı doğrultuda Âşık Veysel söz konusu kavramları millî birlik beraberlik duygusu, dinî ve ahlaki hassasiyetler ile birleştirerek şiirindeki lirik etkiyi artırmış ve şiirinin daha geniş bir kitleyi etkileyebilmesini sağlamıştır. Tüm bunlardan anlaşılacağı üzere çalışmada yer alan konuların Âşık Veysel tarafından bireysel bir dert değil; bütün bir vatan meselesi olarak değerlendirildiği açıktır. Âşık Veysel, sorumluluk bilinci çok yüksek olan ve en büyük arzusu vatana hizmet olan bir halk şairidir. Bu çalışma “Yurttaş Âşık Veysel’i” tanıma yolunda atılan adımlardan biri olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Dewey, J. (1939). *Türkiye maarifi hakkında rapor*. İstanbul: Devlet Basımevi.
- Durmaz, U. (2004). Bir mekânın anatomisi: halk edebiyatı ürünlerinin yaratma ve icra ortamı olarak kahvehaneler. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi* 4, 110-129.
- Eğilmez, M. (2020). *Değişim sürecinde Türkiye*. 20. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kayıran, M. - Saygın, S. (2019). İzmir İktisad Kongresi. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Türk Dünyası Uygulama ve Araştırma Merkezi Yakın Tarih Dergisi*, 2(5), 27-70.
- Kılınçkaya, D. (2012). Serbest Cumhuriyet Fırkası’nın toplumsal tabanı ve Cumhuriyet Halk Partisi. *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 8 (15), 3-18.
- Öztürk, Serdar. (2006). Cumhuriyetin ilk yıllarında halk kitaplarını modernleştirme çabaları. *Kebikeç*, 21, 47-72.
- Özveren, A. (2008). Osmanlı İmparatorluğu’ndan cumhuriyete eğitim sistemimize tarihin penceresinden bir bakış. *Toplum ve Demokrasi*, 2 (3), 225-236.
- Sağol, G. (1999). Osmanlı döneminde dilde sadeleşme. *Osmanlı-Kültür ve Sanat*, (ed.: Güler Eren), 504-517, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları. *Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, 21, 47-72.
- Satıroğlu, V. (1974). *Dostlar beni hatırlasın-bütün şiirleri*. (ed.: Ümit Yaşar Oğuzcan), 4. Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şener, S. (2004). İkinci Dünya Savaşı yıllarında Türkiye’de tarım politikası arayışları. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(7), 73-92.
- Tunç, A. Z. (2009). Köy enstitülerinde sanat eğitimi ve dönemin yöneticilerinin sanata yaklaşımları. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 26, 30-34.
- Yeşilay, R. B. (2005) Devletçiliğin Türkiye ekonomisindeki izdüşümleri. *İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 19 (1), 117-132.

Özer, S. (2012). İkinci Dünya Savaşı yıllarında ekim seferberliği. *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 8 (15), 31-50.

Arşiv Belgeleri

URL-1: İstanbul Üniversitesi gazete arşivi.
<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/GAZETE/index.php#gazete>. (Erişim: 02.07.2023)

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

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

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

Yazarın Notu/Author's Note: Söz konusu makale "2023 Kapadokya Üniversitesi Aşık Sanatı Sempozyumu"nda sunulan bildirinin genişletilmiş halidir. / This article is an expanded version of the paper presented at the "2023 Cappadocia University Minstrel Art Symposium".

Katkı Oranı Beyanı / Author Contributions: Yazarların makaleye katkısı eşit oranlıdır./Authors contributed equally to the article.

REALİST HALK HİKÂYELERİNDE ÖTEKİLER: AZINLIKLAR VE GAYRİMÜSLİMLER



THE OTHERS IN REALIST FOLK STORIES: MINORITIES AND NON-MUSLIMS

Rabia Gökcen KAYABAŞI*-Veyis BURSA**

ÖZ: Realist halk hikâyeleri; birçoğu XIX. yüzyılda yazıya geçirilen, gerçeklik unsurları ağır bastığı için halk hikâyelerinden farklılık gösteren mensur hikâyelerdir. *Hançerli Hanım Hikâye-i Garîbesi, Letâifnâme, Hikâye-i Tayyazâde, Cevrî Çelebi, Tıflî ile İki Birâderler Hikâyesi, Kanlı Bektaş, Sansar Mustafa Hikâyesi, Safiye ile Yusufşâh Hikâyesi, Hikâyet-i Sipâhî Şâdân, Hikâyet-i Hüseyin Çelebi ve Nigâr ve Şâh-ı Huban ve Kısâ-i Boşnak, Cafer Paşa Hikâyesi, Hikâye-i Sipâhî Kastamonî, Şâbûr Çelebi, Ferdâne Hanım, Hikâye-i Temimdâr, Hikâyet-i Bağdâd Şâh, Hikâyet-i Beng-i Hallaç, Evhâd Çelebi, İstanbul Batakhâneleri, Hâzâ Menâkıb-ı Fil'i-i Hümâyûn, Destân-ı Kısâ-i Şâd ile Gam, Hikâyet-i Kızılalma, Hikâyet (Kadı ile Uğrı) ve Hikâyet-i Mekkî Zenân I-VI* hikâyeleri realist halk hikâyeleri arasında değerlendirilmektedir. Bu çalışmada realist halk hikâyelerinde yer alan azınlıkların ve gayrimüslimlerin durumu incelenmiştir. Etnik azınlıklar, köleler ve cariyele de çalışmanın konusuna dâhil edilmiştir. Hikâyeler incelenirken, konuyla ilgili en kapsamlı kaynaklar olan *Halk Edebiyatı Araştırmaları 2, Kitab-ı Mensur Realist İstanbul Hikâyeleri (Metinler), Realist Halk Hikâyelerinden Tayyazâde Hikâyesi ile Hançerli Hanım Hikâyesi Üzerine Bir Tahlil Denemesi, Tıflî Hikâyeleri, Masaldan Romana Sözen Yazıya İstanbul Hikâyeleri ve Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler* adlı kitaplarda yer alan hikâye metinleri esas alınmıştır. Realist halk hikâyelerinde yer alan azınlıklar ve gayrimüslimlerle ilgili bir araştırma yapılmamış olması bu çalışmayı gerekli kılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Halk Hikâyesi, Realist Hikâyeler, Tıflî, Azınlıklar, Gayrimüslimler

ABSTRACT: Realist folk stories; many of them written in the 19th century and characterized by a predominance of realistic elements, are prose narratives that differ from traditional folk stories. *Hançerli Hanım Hikâye-i Garîbesi, Letâifnâme, Hikâye-i Tayyazâde, Cevrî Çelebi, Tıflî ile İki Birâderler Hikâyesi, Kanlı Bektaş, Sansar Mustafa Hikâyesi, Safiye ile Yusufşâh Hikâyesi, Hikâyet-i Sipâhî Şâdân, Hikâyet-i Hüseyin Çelebi ve Nigâr ve Şâh-ı Huban ve Kısâ-i Boşnak, Cafer Paşa Hikâyesi, Hikâye-i Sipâhî Kastamonî, Şâbûr Çelebi, Ferdâne Hanım, Hikâye-i Temimdâr, Hikâyet-i Bağdâd Şâh, Hikâyet-i Beng-i Hallaç, Evhâd Çelebi, İstanbul Batakhâneleri, Hâzâ Menâkıb-ı Fil'i-i Hümâyûn, Destân-ı Kısâ-i Şâd ile Gam, Hikâyet-i Kızılalma, Hikâyet (Kadı ile Uğrı) and Hikâyet-i Mekkî Zenân I-VI* stories are considered among the realist folk stories. In this study, the situation of minorities and non-Muslims in realist folk stories has been examined. Ethnic minorities, slaves and concubines have also been included in the scope of the study.

* Doç. Dr.-Aksaray Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü/Aksaray-rabiagokcen@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-6147-7916)

**Öğretmen-Konya Ereğli Mesleki Eğitim Merkezi/Konya-veyis_bursa@hotmail.com (Orcid: 0000-0003-2964-5104)

During the analysis of the stories, the most comprehensive sources on the subject, Halk Edebiyatı Araştırmaları 2, Kitab-ı Mensur Realist İstanbul Hikâyeleri (Metinler), Realist Halk Hikâyelerinden Tayyarzâde Hikâyesi ile Hançerli Hanım Hikâyesi Üzerine Bir Tahlil Denemesi, Tıflı Hikâyeleri, Masaldan Romana Sözdene Yazıya İstanbul Hikâyeleri and Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler are taken as basis. The lack of research on minorities and non-Muslims in realist folk stories necessitated this study.

Key Words: Folk Story, Realist Stories, Tıflı, Minorities, Non-Muslims

Giriş

Türk insanının tarihi, yaşayışı, millet olma bilinci ve millî değerleri hakkında yüzyıllar süren sözlü bir gelenek oluşmuştur. Türk halk edebiyatının önemli türlerinden olan destanlar, efsaneler, masallar ve halk hikâyeleri de yazılı edebiyat oluşuncaya kadar sözlü olarak aktarılmıştır. Sözlü geleneğin edebi yollarla gerçekleştiriliyor olması akılda kalıcılığını arttırmış ve bu eserlerin yazıya geçirildiği döneme kadar ulaşabilmesini sağlamıştır.

Millî kültür aktarımını sözlü gelenek yoluyla sağlayan türlerden biri de halk hikâyeleridir. “Halk hikâyeleri, göçebelikten yerleşik hayata geçişin ilk mahsullerinden olup; aşk, kahramanlık, vb. gibi konuları işleyen; kaynağı Türk, Arap-İslam ve Hint-İran olan, büyük ölçüde âşıklar ve meddahlar tarafından anlatılan nazım, nesir karışımı anlatımlardır.” İstanbul gibi büyük şehirlerde meddahlık geleneğinin ortaya çıkmasıyla beraber halk hikâyeleri anlatılmaya başlanmıştır (Alptekin, 2016: 18, 77). Meddahlar; yaptıkları taklitler, kullandıkları jest ve mimiklerle her statüden insana halk hikâyelerini anlatmışlardır (Köprülü, 1989: 361). Âşıklar da halk hikâyesi anlatan ilk kişilerdendir. İlk halk hikâyeleri de âşıkların hayatlarını konu edinmiştir. XVI. yüzyılda yaşamış âşıkların hayatlarını konu edinen *Gurbanî, Cihan ve Abdullah, Tufarganlı Aşık Abbas ve Gülgez* ilk halk hikâyeleri arasında sayılabilir (Alptekin, 2016: 77). Bu durum âşıklık geleneği ile meddahlık geleneğinin bir bağlantı içerisinde olduğunu göstermektedir.

Şükrü Elçin, Türk kaynağından gelen halk hikâyelerini kendi içinde sınıflandırmıştır. Dede Korkut hikâyelerinin, Köroğlu ve diğer saz şairlerinin hayatlarını konu eden hikâyelerin, Doğu Anadolu hikâyelerinin ve Güney Anadolu’daki bozlakların yer aldığı bu sınıflandırma içerisinde “Şehirlerde hikâyeciliği sanat haline getiren meddahların türlü konularda söyledikleri ve sonradan yazıya, kitaba geçen hikâyeler” de yer almaktadır. Elçin, Türk kaynağından gelen hikâyeler arasında tanımladığı bu hikâyeleri *Realist İstanbul halk hikâyeleri* şeklinde adlandırmıştır (2013: 444, 447). Halk hikâyelerinin kaynaklarının ve oluşum süreçlerinin farklılık gösterdiği görülmektedir. Bu hikâyeler hangi kaynaktan gelirse gelsin Türk kültürü içinde yeniden şekillenmiş ve Türk milletinin ortak ürünü hâline gelmiştir.

Realist halk hikâyeleri de Türk kültürünün bir yansıması olup halk hikâyeleriyle bağlantı içerisinde. Ancak halk hikâyelerine nazaran daha gerçekçi bir karaktere sahiptir. Ana temaları bakımından halk hikâyelerinden ayrılmaktadır (Boratav, 2018: 144-146). Mekân ve kişilerin

gerçeğe uygun oluşu, günlük hayatta rastlanabilecek olayların hikâyeye dâhil olması konularında da halk hikâyelerinden farklılık göstermektedir (Aytaç vd., 2017: 9). Bu hikâyelerde yer alan kişiler, olaylar ve bunların anlatım tekniği, realist halk hikâyelerini romana yaklaştıran unsurlar olarak düşünülebilir. Bu bağlamda, realist halk hikâyeleri; halk hikâyesi ve roman arasında bir köprü niteliğindedir (Aytaç, 2011: 6,8). Diğer taraftan “roman”ı, halk hikâyesinden ziyade-“yazılı” edebiyat ürünü olduğu gerçeğini merkeze alarak- “mesnevi” ile ilişkilendiren ve bu çerçevede halk hikâyelerinin bağlamsal açıdan daha çok günümüzdeki televizyon dizileriyle ilişkisine dikkat çeken tespit ve değerlendirmeler (Çevik, 2015: 44) de mevcuttur. Aynı doğrultuda televizyon ve internet teknolojisinin sadece halk hikâyelerinin değil, sözlü edebiyatın bütün türlerinin hatta sözlü kültür ortamında geliştirilen sosyal ilişkilerin bile yerini alma konumunda olduğu da ifade edilebilmektedir (Çevik, 2014: 120). Böyle olmakla birlikte halk hikâyelerinin üzerinde şekillendiği kültürel zeminin, realist hikâyeler vasıtasıyla yeni edebi türlerin alt yapısını oluşturduğu da rahatlıkla söylenebilir.

Realist halk hikâyeleri, XIX. yüzyıl İstanbul toplumunun aileye ve kadına bakışı, azınlıklar ve gayrimüslimlerle ilgili düşünceleri hakkında önemli bilgilere ulaşılmasını sağlamaktadır (Aytaç vd., 2017: 10, 14). Bu hikâyelerden bazıları IV. Murat Dönemi İstanbul’unda geçmektedir. Bu hikâyelerde IV. Murat’ın nedimi olan Tıflı’nın yer alması, hikâyeleri padişaha aktaran kişinin Tıflı olması bu hikâyelerin ilk anlatıcısı ve sanatkârının Tıflı olduğu sonucunu ortaya çıkarmaktadır (Boratav, 2018: 144-148). IV. Murat, XVII. yüzyılda yaşamış ancak hikâyeler XIX. yüzyılda yazıya geçirilmiştir. Hikâyelerin geçtiği dönemin, özellikle IV. Murat Dönemi olarak seçildiği düşünülebilir. Çünkü bu dönem, padişahın haksızlık yapanlara, yasaklara uymayanlara ağır cezalar verdiği bir dönemdir. XIX. yüzyıl İstanbul’unda da sorunların giderilmesi adına böyle bir yönetimin isteniyor olması mümkündür. Bir diğer ihtimal de XVII. yüzyılda ortaya çıkan bu hikâyelerin XIX. yüzyılın hayat şartlarına uyarlanarak yeniden düzenlenmiş olmasıdır. Böylece hem içinde bulunulan dönem anlatılmış hem de geçmiş yıllarda verilen cezalar, korku unsuru olarak halka yansıtılmıştır.

Ali Berat Alptekin, M. Fuad Köprülü, Özdemir Nutku, Pertev Naili Boratav, Saim Sakaoğlu, Şükrü Elçin, Berna Moran, Pakize Aytaç, Vijdan Akçadağ ve David Selim Sayers gibi isimler realist halk hikâyeleriyle ilgili çalışmalar yapmış araştırmacılarıdır.

Pakize Pervin Aytaç, Reyhan Gökben Saluk, Oğuz Demirbaş ve Gamze Bulgan; *Hikâyet-i Temimdâr, Cevrî Çelebi, Ferdâne Hanım, Hüseyin Çelebi ve Nigâr ve Şâh-ı Hûbân ve Kısas-i Boşnak, Şâbûr Çelebi, Hikâyet (Kâdı ile Uğrı)* ve *Hikâyet-i Mekk-i Zenân* adlı hikâyeleri günümüz Türkçesine aktarmışlardır. Bu hikâyeleri *Kitâb-ı Mensûr Realist İstanbul Hikâyeleri (Metinler)* adı altında 2017 yılında yayımlamışlardır. Realist halk hikâyeleri arasında sayılan diğer hikâyelerin tam metnine Şükrü Elçin’in *Halk Edebiyatı Araştırmaları 2*, David Selim Sayers’in *Tıflı Hikâyeleri*, Pakize Aytaç’ın *Realist*

Halk Hikâyelerinden Tayyarzâde Hikâyesi ile Hançerli Hanım Hikâyesi Üzerine Bir Tahlil Denemesi ve Serdar Soydan'ın *Masaldan Romana, Sözden Yazıya İstanbul Hikâyeleri* adlı çalışmalarından ulaşılmıştır. Hasan Kavruk'un *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler* adlı kitabından ise *Cafer Paşa* hikâyesinin özeti incelenmiştir. *İstanbul Batakhaneleri* hikâyesiyle ilgili Özdemir Nutku'nun *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri* adlı kitabında kısa bir bilgiye ulaşılmıştır. *Hançerli Hanım Hikâye-i Garîbesi, Letâifnâme, Hikâye-i Tayyarzâde, Cevrî Çelebi, Tıflî ile İki Birâderler Hikâyesi, Kanlı Bektaş, Sansar Mustafa Hikâyesi, Safiye ile Yusufşâh Hikâyesi, Hikâyet-i Sipâhî Şâdân, Hikâyet-i Hüseyin Çelebi ve Nigâr ve Şâh-ı Huban ve Kissa-i Boşnak, Cafer Paşa Hikâyesi, Hikâye-i Sipâhî Kastamonî, Şâbûr Çelebi, Ferdâne Hanım, Hikâye-i Temimdâr, Hikâyet-i Bağdâd Şâh, Hikâyet-i Beng-i Hallaç, Evhâd Çelebi, İstanbul Batakhaneleri, Hâzâ Menâkıb-ı Fil'l-i Hümayûn, Destân-ı Kissa-i Şâd ile Gam, Hikâyet-i Kızılalma, Hikâyet (Kadı ile Uğrı) ve Hikâyet-i Mekk-i Zenân I-VI*, realist halk hikâyelerinin bilinen örnekleridir (Aytaç vd., 2017: 15-16).

Bu çalışmada, realist halk hikâyelerinde yer alan azınlıkların ve gayrimüslimlerin durumu incelenmiştir. Realist halk hikâyelerinde yer alan azınlıklar ve gayrimüslimlerle ilgili daha önce çalışma yapılmadığı için bu konuda araştırma yapma gereği duyulmuştur. Realist halk hikâyesi olduğu tespit edilen yirmi dört hikâyeden; *Tıflî ile İki Biraderler, Hikâyet-i Sipâhî Şâdân, Hikâye-i Sipâhî Kastamonî* ve *Kadı ile Uğrı* hikâyelerinde konuyla ilgili bulguya rastlanamamıştır. *İstanbul Batakhaneleri* adlı hikâye, metnine ulaşamadığı için incelenememiştir. Etnik azınlıklar, cariyeler ve köleler de çalışmanın konusuna dâhil edilmiştir. Hikâyelerin farklı varyantları olduğu tespit edilmiş, bu varyantlardan en geniş kapsamlı olanı incelenmiştir.

1. Realist Halk Hikâyelerinde Yer Alan Azınlıklar ve Gayrimüslimlere Dair Genel Değerlendirme

Azınlık kavramı sosyolojik ve hukuksal açıdan farklı şekillerde ele alınmaktadır. Sosyolojik açıdan değerlendirildiğinde çoğunluktan farklı olan her grubu azınlık olarak nitelemek mümkündür. Hukuksal açıdan değerlendirildiğinde ise o ülkenin yurttaşları olmak, ülke genelinde daha az sayıda bir nüfusa sahip olmak, dinsel, dilsel veya etnik olarak farklılık göstermek azınlık olmanın şartlarından biridir (Oran, 2004: 26). Osmanlı Devleti'nin azınlık anlayışı ise daha farklıdır. Osmanlı Devleti, İslami hukuk kurallarına göre yönetilen bir devlettir. İslami anlayıştan kaynaklanan *millet sistemi* de aynı dine bağlı kimselerin aynı milletten kabul edilmesi esasına dayanmaktadır. Bu sebeple Osmanlı Devleti'nde etnik azınlık kavramı yer almamış, Müslüman ve gayrimüslim kavramları üzerinden millet ayrımına gidilmiştir. Gayrimüslim tebaaya genel olarak *zimmi* denilmiş İslam devletinin zimmetinde yani himayesi altında güven içinde yaşayacakları anlatılmak istenmiştir (Eryılmaz, 1996: 17-20). Lozan Barış Antlaşması'nda azınlık kelimesi kullanılmış ve Türkiye'deki azınlıkların gayrimüslimlerden ibaret olduğu dile getirilmiştir (Tosun, 2009: 160). Günümüzde de bu antlaşmanın maddeleri esas alınmaktadır.

Azınlık ve gayrimüslimlerin kimler olduğuyla ilgili farklı tanımlamalar ve değerlendirmeler yapıldığı görülmektedir. Yapılan her tanımlamada, çoğunluğun dışında kalan bir topluluktan bahsedilmektedir. Bu topluluk, öteki olarak kabul edilmektedir. Tarih boyunca kullanılan bir kavram olan ötekilik, çeşitli farklılıklara sahip olan kitlelerin baskın grup tarafından ayrıştırılmasıdır. Düzeni bozabileceği düşünülen gruplar ötekileştirilerek toplumsal düzen sağlanmaya çalışılmaktadır (Şeker ve Şimşek, 2011: 484-486). Ötekilik kavramının anlam kazanabilmesi için diğer topluluğu, kendi topluluğunun zıttı olarak görmek gerekmektedir. Bu şekilde, farklı toplulukların özellikleri belirginleşerek kültürel özellikler ve değer yargıları netleşmektedir. Kişi kendini içinde bulunduğu topluluğa ait hissederek ona göre davranmakta ve diğer grupları öteki olarak görmeye başlamaktadır (Bauman, 2010: 51-52). Azınlıklar ve gayrimüslimler de Osmanlı Devleti içerisinde yaşayan ötekilerdir. Kültürel özelliklerinin ve dinî inançlarının farklı oluşu, giyim-kuşam olarak çoğunluktan ayrılmalari; gayrimüslimleri ve azınlıkları ötekileştirmektedir. Olumsuz olduğu düşünülen bazı bireysel özelliklerin tüm toplumla özdeşleştirilmesi de önyargıyı ve ötekileştirmeyi artırmaktadır. Bu durum azınlıkların ve gayrimüslimlerin; dışlandıklarını, yabancılaştırıldıklarını veya küçük görüldüklerini düşünmelerine sebep olmaktadır. Diğer taraftan bakıldığında ise Osmanlı Devleti tarafından hakları korunan, kendi inançlarını yaşamaları konusunda serbest bırakılan azınlıklar ve gayrimüslimler, öteki olmalarına rağmen kültürel özelliklerini koruyabilmişlerdir. Cariyeler ve köleler ise sosyal, ekonomik ve hukuksal haklarının sınırlılığı nedeniyle diğer azınlık ve gayrimüslimlerden olumsuz anlamda ayrılmaktadırlar.

Türk halk edebiyatı ürünlerinde azınlıklar konusu ele alınmış, çeşitli anlatı türlerinde gayrimüslimlere yer verilmiştir. Karagöz oyununda Arap, Acem, Arnavut gibi Türk olmayan tipler ile Yahudi, Ermeni, Rum gibi Müslüman olmayan tipler mevcuttur (Sakaoğlu, 2011: 203-212). Bu tipler, toplumun gayrimüslimlere ve azınlıklara bakış açısını göstermektedir.

Osmanlı Devleti'nde Müslüman olan etnik azınlıkların ayrı bir millet olarak değerlendirilmediği ve azınlık olarak görülmediği bilinmektedir. Ancak bu durum İslami anlayıştan kaynaklanan ve devletin bekası adına yapılan bir uygulamadır. İncelenen metinlerde etnik azınlıkların yapmış olduğu olumsuz davranışlar ve maruz kaldığı farklı uygulamalar mevcuttur. Bu sebeple etnik azınlıklar da bu çalışma içerisinde incelenecektir. Realist halk hikâyelerinde cariyeler ve köle kavramları da sıklıkla yer almaktadır. Cariyeler ve kölelerin hangi millete mensup oldukları her hikâyede anlatılmasa da yaşama koşulları, alınıp satılmaları ve köken itibarıyla başka bir millete mensup olmaları sebebiyle onlar da azınlıklar arasında değerlendirilmiştir.

2. Azınlık ve Gayrimüslimlerin Realist Halk Hikâyelerine Yansımaları

2.1. Hikâye-i Cevri Çelebi

Cevrî Çelebi hikâyesinde Araplar, fiziksel özellikleri açısından abartılı bir şekilde anlatılmakta ve çok çirkin olarak nitelendirilmektedirler. Hoca Mahmud'un evinin önünde bekçilik yapan Araplar, kadınları içeri almak istemeyince Hoca Mahmut onlara "*hınzır çehrelî*" diyerek kızar ve kadınların evin içine girmelerini sağlar. *Cevri Çelebi* hikâyesi Gürcülerle ilgili bilgiye ulaşabileceğimiz tek hikâyedir. Hikâyede yer alan Gürcü köle, Türkçe bilmemektedir. Dolayısıyla hikâyede yer alan gayrimeşru olayları başkasına anlatamamaktadır. Gürcü'nün bu iş için özellikle seçildiği düşünülebilir. Hoca Mahmut'un kızı Rukiye'nin cariyeleri olduğundan bahsedilmektedir. Cariyeler, Rukiye Banu'ya ve onun misafirlerine hizmet etmektedirler. Eğlence alemlerinde oynamaktadırlar. Rukiye Banu, *Cevri Çelebi*'den cariyeye kızları alıp oyun oynamak için bir odaya götürmesini istemektedir. Cariyelerin verilen her emri yerine getirdikleri görülmektedir. Aynı hikâyenin devamında Sultan Murat, doğru söylemedikleri takdirde cariyeleri çuvala koydurtup denize attıracağını söyleyince bir cariyeye yaşanan olumsuz olayları anlatmaktadır (Aytaç vd., 2017: 58-69).

2.2. Hikâye-i Ferdâne Hanım

Hikâye-i Ferdâne Hanım'da hikâyenin kahramanlarından Hammad'ın, Mısırlı Mansur Ağa'nın oğlu olduğundan bahsedilmektedir. Mısırlı olan bu ailenin ekonomik durumunun iyi olduğu anlaşılmaktadır. Hammâd'ın yöneticilik yaptığı görülmektedir. Hem statü hem maddiyat olarak Mısırlılardan olumlu anlamda bahsedilmiştir. Mısırlı olan Hammâd'ın, yine Mısırlı olan bir tüccarın yanında çalışmış olması Mısırlıların birbirleriyle iyi ilişkiler içinde olduğunu göstermektedir. Ayrıca Hammad'ın söylediği "*ashâb-ı medeniyetdenim*" ifadesi Mısırlıların, Osmanlı Devleti içerisinde yayılan düşünce akımlarından etkilendiğini göstermektedir (Aytaç vd., 2017: 113).

2.3. Hikâyet-i Hüseyin Çelebi ve Nigâr ve Şâh-ı Huban ve Kısas-i Boşnak

Hikâyenin başında Boşnakların genel özellikleri olumlu bir şekilde aktarılmış, hikâyedeki Boşnak'ın fiziksel görünüşü ve zenginliği dile getirilmiştir. Boşnakların vefalı kimseler olduğu söylenmiştir (Aytaç vd., 2017: 208). Boşnaklar Osmanlı İmparatorluğu'nda, Evlad-ı Fatihan olarak adlandırılmakta ve en sadık toplum olarak düşünülmektedir (Akova, 2012: 182). Hikâyenin başında olumlu özellikleriyle anlatılan Boşnak'ın kendi çıkarlarını düşünen kötü biri olduğu sonraki bölümlerde anlaşılmaktadır. Evine çağırdığı insanları öldürüp mallarını almaktadır. Nigar'ı ve üç cariyesini öldürmeye teşebbüs etmiştir. Boşnak'tan kaçmayı başaran Şâh-ı Hübân, Nigâr ve Hüseyin Çelebi, Müslümanlardan yardım istemişlerdir (Aytaç vd., 2017: 216-218.). Yardım istenilen kişilerin hangi dine mensup oldukları özellikle belirtilmektedir.

Hikâyenin kahramanlarından Nigar'ın üç cariyesi vardır. Bunlar sürekli Nigar'ın yanındadırlar. Zor durumlarda kaldıklarında birbirlerine yardım etmektedirler. Yine aynı hikâyede bir cariyeden bahsederken "...nameyi okuyup elime sundı." ifadesi yer almaktadır (Aytaç vd., 2017: 206-219). Bu ifadeden cariyenin okuma bildiği anlaşılmaktadır.

2.4. Hikâye-i Tayyazâde

Hikâye-i Tayyazâde'nin Tayyazâde Yahûd Binbirdirek Vakası, Tayyazâde Binbirdirek Batakhânesi ve 1001 Direk Batakhânesi isimlerinde farklı varyantları vardır (Akçadağ, 2008: 20-21). Bu çalışmada Hikâye-i Tayyazâde adlı versiyonu incelenecektir. *Tayyazâde* Hikâyesi Osmanlı tiyatrosu oyuncularından Ahmet Necip tarafından dram hâline getirilip birçok defa oynanmıştır. Yine aynı hikâye Hayali Küçük Ali tarafından Karagöz oyunu olarak oynatılmıştır (Elçin, 1997: 94). Bu durum, realist halk hikâyeleri ile diğer edebi türler arasındaki bağlantıyı göstermektedir. Ayrıca Karagöz oyununa aktarılabilmesi, realist halk hikâyelerinin gelenekle ilişki içerisinde olduğunun kanıtıdır.

Tayyazâde, eski Osmanlı defterdarlarından Hüseyin Efendi'nin yanında yaşamakta ve Hüseyin Efendi tarafından çok sevilmektedir. Hüseyin Efendi'nin, Tayyazâde için hazırlattığı hediye, arabacı Veli Mahmut'un bohçasıyla karışır. Tayyazâde, bohçadan çıkan ürünleri beğenmez. Uşağıyla, bohçanın içindekileri geri gönderir. Uşağı, bohçayı iade ederken Tayyazâde'nin isteği üzerine, "Ağam selam söyledi bununla bir sair köleyi çerağ eylesün, dedi." diyerek bohçayı hazinedara teslim eder (Aytaç, 2011: 120-123). Tayyazâde'nin uşağa söylediği bu sözden anlaşılacağı üzere verilen hediye beğenilmemiş, bu hediyenin yalnız köleleri mutlu edebileceği dile getirilmiştir. Bu bakış açısı kölelerle özgür insanlar arasındaki farklılığı göstermesi açısından önemlidir.

Hazinedarın hanımı, Tayyazâde'nin evine altı cariyeye beraber gidip onlara Tayyazâde'ye sopayla vurmalarını emreder. Bu durum, cariyelerin insanlara zarar vermekten çekinmediklerini göstermektedir. Tayyazâde'nin annesi oğlunun başına geleceklerden habersiz olduğu için Rahime isimli Arap'tan Tayyazâde'yi kahvehaneden çağırmasını ister (Aytaç, 2011: 126-127). Buradaki Arap da hizmetçi veya cariyedir.

Tayyazâde, Hüseyin Efendi'yi ararken farklı renklerde ferace giymiş sekiz cariyeye karşılaşır. O cariyelerden birisi olan Sahbâ'nın ricası üzerine Fazlı Paşa Sarayı'na girer (Aytaç, 2011: 129). Hikâyelerin geçtiği düşünülen dönemde Osmanlı Devleti'nde bazı giyim-kuşam kanunları mevcuttur. Bu kanunlara göre çok renkli kıyafetler gayrimüslim kadınlar tarafından giyilememektedir (Kalyoncu, 2021: 1113). Bu nedenle Tayyazâde'nin karşılaştığı cariyelerin Müslüman olduğunu söylemek mümkündür.

Sarayda çok sayıda Macar, Boşnak ve Arnavut köleyle karşılaşılır. Harem ağaları ve Macar cariyeler de sarayda yer alan diğer görevlilerdir. Macar cariyelerin isimleri Latife, Fatma, Nazire, Anber gibi Müslüman isimleridir. Hikâyenin bu bölümünde sarayın zenginliğini ifade eden birçok

unsurdan ve çok sayıda cariyenin varlığından bahsedilmektedir. Sarayın kırk odası olduğu, her odanın başında görevli bir cariyeye bulunduğu ve bu cariyelerin de dörder adet özel cariyeye sahip olduğu anlatılmaktadır (Aytaç, 2011: 129-136). Şükrü Elçin: “Sahbâ adlı cariyeye, Hüseyin Efendi’yi avladıkları gibi, Tayyazâde’yi de avlar. (1997: 72).” diyerek cariyelerin insanları kandırıp bu saraya getirdiklerini, sonra da onların paralarını aldıklarını anlatmaktadır. Paralar Hanım Sultan’da toplanmakta, cariyeler de zindana atılmaktan kurtulmaktadırlar. Hikâyede yer alan cariyelerin ve kölelerin fazlalığı zenginliğin göstergesidir. Bazı cariyelerin özel cariyelere sahip olması ise cariyeler arasında da bir hiyerarşi olduğunu göstermektedir.

Tayyazâde çok iyi yüzük taşı yapan bir tanıdığını getireceğini söyleyerek saraydan çıkar. Tayyazâde’yi saraydan çıkaran kişi de bir Arap’tır. Bu Arap’ın ismi Muharrem’dir (Aytaç, 2011: 137). Hizmetkâr olarak Araplara yer verilmesi burada da devam etmektedir.

Tayyazâde, saraydan çıktıktan sonra, tebdili kıyafet gezen IV. Murat’la karşılaşır durumu anlatır. Birlikte Hanım Sultan’ın sarayına girerler. IV. Murat, kendisini yüzükler için taş yapan birisi olarak tanıtır. Hanım Sultan, IV. Murat’a beğendiği bir cariyeyi alabileceğini ve taş yapması için sarayda kendisine bir oda tahsis edileceğini söyler. Hanım Sultan, IV. Murat tarafından hançerle öldürülür. IV. Murat, Tayyazâde ile Sahbâ’yı nikâhlar ve Tayyazâde’ye yirmi kadar cariyeye hediye eder (Aytaç, 2011: 140). Bu bölümde IV. Murat, hikâyeye dâhil olmuştur. Padişah, kendi başına sorunu çözmüş ve Tayyazâde’yle beraber birçok kişiyi kurtarmıştır. Cariyeleri saraya getirip yirmi tanesini Tayyazâde’ye hediye etmesi cariyelere verilen değeri göstermektedir.

2.5. Hançerli Hanım Hikâye-i Garîbesi

Hançerli Hanım Hikâye-i Garîbesi farklı versiyonları olan bir hikâyedir. *Hançerli Hanım*, *Resimli Hançerli Hanım*, *Hançerli Hikâye-i Garîbesi* bu hikâyenin diğer versiyonlarıdır (Akçadağ, 2008: 17). Özdemir Nutku, *İstanbul Batakhaneleri* adlı hikâyeyi de *Hançerli Hanım*, *Tayyazâde* ve *Sansar Mustafa* hikâyelerinin büyük oranda değiştirilmiş bir versiyonu olarak değerlendirmektedir (1997: 94). Bu çalışmada Pakize Aytaç’ın *Tayyazâde Hikâyesi ile Hançerli Hanım Hikâyesi Üzerine Bir Tahlil Denemesi* adlı kitabındaki *Hançerli Hanım Hikâye-i Garîbesi* adlı metin esas alınmıştır.

Hançerli Hanım Hikâye-i Garîbesi’nde Süleyman’ın babası Halil Efendi vefat etmiştir. Halil Efendi’den kalan parayı yemek isteyen birkaç kişi, onun mezarı başında ağlayıp Halil Efendi’nin azat ettiği Mısırlı köleler oldukları yalanını söylemektedirler. Süleyman onlara inanır. Onlarla beraber elinde bulunan tüm parayı harcar. Konağı içindeki eşyalarıyla ve cariyeleriyle beraber çok az bir para karşılığında satar. Cariyelerin alınıp satılan bir eşya mahiyetinde olduğu bu bölümden anlaşılmaktadır. Süleyman, tüm parasını harcadıktan sonra babasının yakın arkadaşı olan İbrahim Bey, Süleyman’a bedestende bir iş verir (Aytaç, 2011: 146-159). Realist halk hikâyelerindeki

bazı kahramanların, baba dostları vardır. Bunlar kötü zamanlarda olaylara müdahale edip onları düştükleri kötü durumdan kurtarmaya çalışırlar (Elçin, 1997: 76).

Süleyman bir gün gördüğü bir cariyeye âşık olur. Kamer adındaki bu cariyeye Süleyman'ın Hançerli Hanım'ın konağına gitmesine sebep olur. Hançerli Hanım da Süleyman'a âşıktır. Süleyman'ın annesi için bir konak tahsis edip cariyeler görevlendirir. Hançerli Hanım Süleyman'la Kamer'in ilişkisini öğrenince Kamer'i zindana attırıp işkence yaptırır. Kamer, ölmesi için Beykoz'daki bir ormana terk edilir. Süleyman durumu öğrenip Kamer'i kurtarır. Hançerli Hanım, bir meddahtan, Süleyman'a yapacaklarını anlatan bir hikâye yazmasını ister. Meddah da hikâyeyi yazıp Süleyman'a anlatır (Aytaç, 2011: 160-195). "...tıpkı Hamlet'in gezginci tiyatrolara üvey babasıyla anasının karşısında, onların maceralarını oyun biçimine koydurup oynatması gibi..." Hançerli Hanım da olmuş ve olacak her şeyi hikâye biçiminde meddahına anlattırmaktadır (Boratav, 2019: 79). Bu durum farklı milletlerin benzer bir edebi geleneğe sahip olabileceklerini göstermektedir.

Hançerli Hanım, Süleyman'ı hançerleyip denize attırır. Süleyman, IV. Murat'ın nedimi Tıflî tarafından kurtarılır, iyileşince Hançerli Hanım'dan kaçmak için Mısır'a gider. Hikâyenin sonunda Hançerli Hanım, Kameri azat eder. IV. Murat da Süleyman'a köleler ve cariyeler bağışlar (Aytaç, 2011: 197-208). Hançerli Hanım hem Süleyman'ı hem de Kamer'i öldürmeye teşebbüs ettiği halde Kamer'in azat edilmesi için yine ona ihtiyaç duyulmuştur. Bu durum kölelik ve cariyelik hakkında katı kuralların olduğunu göstermektedir. IV. Murat, bu hikâyeye de dâhil olarak Süleyman'a köleler ve cariyeler bağışlamaktadır.

Hikâyenin son bölümlerinde Süleyman Bey'in Hançerli Hanım'dan Kamer'i azat etmesini isterken yaşanan diyalog toplumsal dejenereyi gösterir niteliktedir: "...Ne ise artık olan oldu, biten bitti. Feyâ-ba'd müsterih ol. İki şahit huzûrunda, Kamer'i azad ve Süleyman Bey'e tezvîc eyledim diye takrîr ver. Sen de kız anası gibi hareket et. Sonra, seninle de birçok tatlı dakikalar geçiririz... (Aytaç, 2011: 207)."

Hançerli Hanım Hikâye-i Garîbesi'nde Dimitraki adında bir meyhaneci vardır. Dimitraki'nin nereli olduğu söylenmemektedir. Ancak isminden dolayı Rum olduğu düşünülmektedir. Süleyman'ı sürekli içki âlemlerine götüren ve yirmi yedi kişiden oluşan grup Dimitraki'den dostumuz diye bahsetmektedirler (Aytaç, 2011: 149, 155). Bu durum Rumlarla ilgili olumsuz bir özellik olarak hikâyede yer almaktadır.

2.6. Letaifnâme

Letaifname konusu itibarıyla *Hançerli Hanım Hikâye-i Garîbesi*'ne benzemektedir. Pertev Naili Boratav *Letaifname*'nin, *Hançerli Hanım Hikâye-i Garîbesi*'nin bir varyantı olduğunu dile getirmektedir (Boratav, 2018: 144).

Letaifnâme'de on bir alt hikâye vardır. Bu hikâyelerden birincisinde Saka isimli biri tarafından bıçaklanan genç kız, köşkün penceresinden atlar. Oradan geçen bir Yahudi onu evine götürür ve yaralarını tedavi eder. Yahudi,

kızla birlikte olmak ister. Kız ise hamama gidip temizlenmesi koşuluyla onunla birlikte olacağını söyler. Yahudi, hamama gidince kız pencereden atlar ve denize düşer (Sayers, 2013: 258). Karagöz gölge oyununda da Yahudi olan tipler her türlü fırsattan istifade ederek kendi çıkarları doğrultusunda hareket etmektedirler (Sakaoğlu, 2011: 209). Farklı edebi türlere ait örneklerde Yahudilerle ilgili aynı özelliklerin belirtilmesi toplumun Yahudilere bakış açısını göstermektedir.

Kız, daha sonra üç balıkçı kardeşin denize attıkları ağla onların kayığına çıkar. Onlar da kızla birlikte olmak ister. Bir süvari tarafından kaçırılan kız, süvari tarafından da aynı isteğe maruz kalır. Kız, süvarinin atıyla oradan kaçır. Kızın, eski padişahın vasiyeti üzerine yeni padişah olur. Saka, üç kardeş, süvari ve Yahudi saraya getirtilir. Süvariyle üç kardeşe, tımarlar ve dirlikler verilir. Kız, Saka ile evlenip padişahlığı ona bırakır. Yahudi ise idam edilir (Sayers, 2013: 258-260). Üç kardeş, süvari ve Yahudi aynı davranışları gerçekleştirmişlerdir. Diğerleri affedilmişler ve onlara toprak bağışında bulunulmuştur. Yahudi ise kızın yaralarını iyileştiren kişi olmasına rağmen idam edilmiştir. Bu durumu, azınlıklara gösterilen olumsuz bir ayrımcılık olarak değerlendirmek mümkündür.

On birinci alt hikâyede padişah kılık değiştirip düşman saflarında savaşa katılır. Askerlerle beraber aç bir halde bir aşçı dükkânına gelir. Aşçıdan yemek isterler. Aşçı da onlara yemek hazırlaması için bir zenci görevlendirir. Zenci onları zindan gibi bir yere indirip hapseder. Zenci, burada insanları öldürüp etlerini halka yedirmektedir (Sayers, 2013: 258-259). Bu alt hikâyede zenci vahşi bir insan olarak gösterilmiştir.

Ana hikâyede, Yusuf Şah'ın parasını yiyen serseri takımından bahsedilmektedir. Meyhanelerin Rum azınlıklar tarafından idare edildiği dile getirilmektedir (Elçin, 1997: 77).

Zengin bir kimse olan Raiye Hanım, Yusuf Şah'ı görüp âşık olur. Yusuf Şah da Raiye Hanım'ın cariyesi olan Letaif'e âşıktır. Hikâye kahramanıyla bir cariyenin âşık olması burada da yer almaktadır (Sayers, 2013: 272-273). Cariyelere âşık olma, Türk edebiyatında sıklıkla rastlanılan bir durumdur. Tanzimat Dönemi romanlarında da bu gelenek devam etmiştir. Namık Kemal'in *İntibah* adlı eserindeki Mehpeyker karakterini bu duruma örnek olarak gösterebiliriz (Elçin, 1997: 82-83). Raiye Hanım; Letaif'le Yusuf Şah'ın ilişkisini görünce, zenci cariyeleri çağırıp Letaif'e iki yüz değnek vurmalarını ister. Hikâyenin sonunda Raiye Hanım'ın yalısı IV. Murat'ın fermanı üzerine basılır. Orada bulunan tüm köle ve cariyeler öldürülür. Yalnız Yusuf Şah'a yardım eden kethüda kadın sağ bırakılır. Letaif'le Yusuf Şah da evlendirilir (Sayers, 2013: 279, 297). Tayyazâde hikâyesinde cariyeler kurtarılıp saraya getirilirken bu hikâyede hepsinin öldürülmesi onların da suçlu bulunduğunu göstermektedir.

2.7. Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş'ın Hikâyesi

Tıflî Efendi İstanbul'da sahafılık yapan bir adamdır. Anlattığı hikâyelerle tanınan birisidir. Bir gün defterdar Ahmet Efendi, Tıflî Efendi'yi

hikâye anlatması için meclisine çağırır. Hikâyeler bittikten, herkes yattıktan sonra Tıflî Efendi afyon kullanmak ister (Sayers, 2013: 193-196). Saraydarı uyandırıp: “Canım ayvaz, şu dolabı çal da ağanın macun tasını çıkartiver.” der. Saraydar da Rahime adlı Arap cariyeden iki tas getirmesini ister. Arap cariyeye boş tasları getirince Tıflî, Ahmet Efendi’nin odasındaki macun taslarını istediğini dile getirir. Bunun üzerine Arap cariyeye, Ahmet Efendi’yi uyandırıp durumu anlatır. Ahmet Efendi de kızıp Tıflî ’ye verilmesi üzere cariyeye beş kuruş verir. Cariye kuruşları saraydara teslim eder (Sayers, 2013: 196-197). Arap cariyeye verilen görevleri yerine getiren bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Tayyarzâde hikâyesinde yer alan Arap cariyenin isminin de Rahime olması hikâyeler arasındaki bir benzerlik olarak dikkat çekmektedir.

Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde Tıflî, Kanlı Bektaş’ın evine gelir. Buradaki cariyelerden iki tanesinin tavşan kıyafeti giyip sakililik yaptığı, bazı cariyelerin tambur, keman gibi müzik aletlerini çaldıkları görülmektedir (Sayers, 2013: 198). Bazı cariyelerin tavşan kıyafetiyle sakililik yapmaları farklı bir eğlence anlayışına sahip olduğunu göstermektedir.

2.8. Sansar Mustafa Hikâyesi

*Sansar Mustafa Hikâyesi’*nde, Sansar Mustafa’yı ve onu kaçıran Ahmet’i bulmak için IV. Murat’ın nedimi Tıflî, şehrin fahişelerini görevlendirir. Rukiye adında bir fahişenin önderliğinde Sansar Mustafa aranır. Cariyeleri, Rukiye’ye “Sultanım” diye hitap etmektedirler. Sansar Mustafa, Ahmet ve fahişeler Dolmabahçe’de karşılaşırlar. Hep beraber Panayot’un meyhanesine giderler. Rukiye, Ahmet’e âşık olur. Sansar Mustafa’yı bulursa Hacı Subaşı’dan iki yüz altın alacağını ağzından geçirir. Bunun üzerine Sansar Mustafa, Rukiye’nin başını keser ve başını bir sandığa koyup denize bırakır. Panayot’un zengin bir kâfir olduğundan bahsedilmektedir. Panayot, Sansar Mustafa’nın isteği üzerine cariyeleri Kapıdağı’na göndermiştir. Panayot’un hangi milletten olduğu söylenmemektedir. Hem isminden dolayı hem de meyhaneci olduğu için Rum olduğu düşünülmektedir. Sandığın bulunması sonucunda Panayot yakalanır ve Sansar Mustafa’nın yerini IV. Murat’a söyler. Sansar Mustafa kaçır ama Ahmet ele geçirilir. Panayot daha sonra kılık değiştirmesi için Sansar Mustafa’ya yardım etmiştir. (Sayers, 2013: 146-148, 154). Panayot korkak ve yalnız kendini düşünen bir kişi olarak tasvir edilmektedir.

Sansar Mustafa, Ahmet’i hapisten kaçıtır. Beraber Küçükmustafapaşa’ya gelirler. Şalgam satmak için cuma pazarına gelen iki Arnavut görürler. Erken bir saat olduğu için Arnavutlar Cibali Kapısı dibinde uyumaktadırlar. Sansar Mustafa palasıyla iki Arnavut’un da başını keser. Arnavutların kıyafetlerini giyerler. Sabah olunca açılan kapıdan içeri girerler (Sayers, 2013: 157). Arnavutların şalgam satmak için pazara gelmeleri onların köle olmadıklarını göstermektedir. Sansar Mustafa ve Ahmet’in onların kıyafetlerini giydikten sonra tanınmamaları Arnavutların farklı bir kıyafet giydiklerini düşündürmektedir.

Sansar Mustafa ve Ahmet gemiyle kaçarlarlarken Malta Kıyılarında kafir kalyonuyla savaşıp onları yenerler. Daha sonra Mısır'a kaçarlar. Burada bir kahve dükkânı açıp beş altı yıl çalışırlar. Ahmet'in anne ve babasını özlemesi üzerine İstanbul'a dönerler. Mısır'a gitme motifi bu hikâyede de yer almaktadır. Hikâyenin sonunda Sansar Mustafa ve Ahmet yakalanır. Sansar Mustafa başlarından geçen olayları IV. Murat'a anlattıktan sonra ikisi de affedilir. Ahmet, Harem-i Hümayun'dan bakire bir cariyeyle nikâhlandırılır (Sayers, 2013: 159-163). Harem-i Hümayun, padişahın cariyelerinin yer aldığı bölüm olup Ahmet'e nikâhlandırılan cariyeye, padişahın kendi cariyesidir.

2.9. Evhad Çelebi Hikâyesi

Evhad Çelebi, sünnet düğününe giderken bir şeyhle karşılaşır. Şeyhin yanında Arap bir köle vardır. Şeyh, beraber iftar yapmaları için Evhad Çelebi'yi evine davet eder. Beraber içeriye girerler. Şeyh, Evhad Çelebi'yi haremine götürür. Arap köle, kapıyı arkadan kapar ve harem dışına kalır. Burada cariyeler hizmet etmektedir. Şeyh ve Evhad Çelebi cariyelerin getirdikleri şaraptan içerler. Şeyh, Evhad Çelebi'ye istediği cariyeyle birlikte olabileceğini söyler. Evhad Çelebi, kendisine içki sunan cariyeyi seçer. Cariye, Evhad Çelebi'ye âşık olur ve dikkat etmesi konusunda onu uyarır (Sayers, 2013: 214-217). Daha önce *Hikâye-i Tayyarzâde*, *Letâifname* ve *Hançerli Hanım Hikâye-i Garîbesi*'nde gördüğümüz, hikâyenin kahramanıyla bir cariyenin birbirlerine âşık olmaları motifi burada da yer almaktadır.

Şeyh gittikten sonra cariyeler hücrelerine geçerler. Arap köle birkaç kez gelip cariyelere kızar. Arap köleden, cellat suratlı şeklinde bahsedilmektedir. Cariye, Evhad Çelebi'yi bir mağaradan geçirip Hint şehzadesiyle şeyhi gösterir. Hint şehzadesinin, şeyhin evlatlığı olduğunu anlatır. Şeyhin, Mecusi olduğunu ve hasta olan Hint şehzadesini iyileştirmek için şehzadeye insan yüreği yedirdiğini söyler. Mahkûmları öldürüp yüreklerini şehzadeye getirme görevi Arap kölenindir. Hikâyenin devamında Evhad Çelebi, cariyeyle birlikte olmak ister. Cariye ise onun malı olmadığını, ancak şeyh öldükten sonra nikâhlanıp birlikte olacaklarını dile getirir (Sayers, 2013: 218-221). Cariyenin şeyhe ait olduğunu düşünmesi cariyeliğin kurallarını göstermesi açısından önemlidir. *Evhad Çelebi Hikâyesi*'nde Hint şehzadesi, Mecusilik gibi farklı milletlere ve dinlere ait kavramlar yer almaktadır.

Şeyh, Evhad Çelebi ve cariyenin yokluğunu fark edince Arap kölelerden onları aramasını ister. Arap'ın birisi soyunup iple kuyunun içine iner. Diğer Arap da onu indirip çeker (Sayers, 2013: 221). Arap köleler, *Evhad Çelebi Hikâyesi*'nde olumsuz özellikleriyle sıkça yer almaktadır. Kendi başlarına bir iş yapmamakta Mecusi şeyhin emirlerini yerine getirmektedirler.

Mecusi şeyhin İstanbul'a gelme hikâyesi de şöyle anlatılmaktadır: Hint şehzadesi Hindistan'da iyileştirilemeyince şehzade ve Mecusi şeyh, Hindistan'dan sürgün edilir. Bir süre Acem diyarında kalırlar, daha sonra

İstanbul'a gelip padişah ve veziriyle görüşürler. Kâbe ziyaretinden geldiklerini söyleyip onlara hediyeler verirler. Padişah da onlara Üsküdar'daki bu evi tahsis eder (Sayers, 2013: 218-219). Gayrimüslimlerin çıkarları için yalan söyleyebilecekleri, dinî duyguların kullanılmasıyla padişahın dahi kandırılabilceği bu bölümden çıkartılan sonuçlardır.

Evhad Çelebi ve arkadaşları kılık değiştirip Doğançılar Çarşısı'na giderler. Burada Mecusi şeyh dua eder gibi görünmektedir. Mecusi şeyhin dört dil bildiğinden bahsedilmiş ancak üç dil sayılmıştır. Şeyhin Hindistan'dan geldiği düşünülürse diğer dil Hintçedir. Ayrıca çok dil bilmenin veya bilgili olmanın insanları kandırmak için kullanılabileceği anlaşılmaktadır. Hikâyenin devamında, Evhad Çelebi ve arkadaşları, Mecusi şeyhin evine giderler. Evhad Çelebi, şeyhi; arkadaşları da Arap köleleri öldürür. Mağarada ölümü bekleyen Müslümanların kurtarıldığı da bu bölümde anlatılmaktadır. (Sayers, 2013: 225-226). Esir alınan adamların Müslüman olduğu özellikle belirtilmiştir. Müslüman olmayan kimselere güvenilmeyeceği yeniden dile getirilmektedir.

Evhad Çelebi, şeyhin hazinelerini alıp Mısır'a götürür. Çevresindeki insanlara da Mısır'da yaşayan dayısından miras kaldığını söyler. Arkadaşlarıyla beraber esir pazarından birkaç erkek köle satın alıp Mısır'a giderler. Evhad Çelebi daha da zenginleşmiş olarak Mısır'dan döner. Âşık olduğu cariyeyle evlenir. Mısır'dan beş tane Habeş köle ve cariyeyle iki tane hadım edilmiş erkek getirir. Ayrıca İstanbul'da da 30 tane kölesi bulunmaktadır (Sayers, 2013: 226-229). Mısır'a gitme motifi *Evhad Çelebi Hikâyesi*'nde de yer almaktadır. Evhad Çelebi'nin köle ve cariyelerinin sayısının belirtilmesi zenginliğini göstermektedir.

2.10. Şâbûr Çelebi

Cariyelerle ilgili bilgiler *Şâbûr Çelebi* hikâyesinde de yer almaktadır. Şâbur Çelebi'nin, hülle yoluyla evlendirildiği Gülruh Banu'nun cariyeleri vardır. Cariyeler yardımcı görevindedir. Şâbur Çelebi'nin bir mektup ve bir *hadım-i Arabi* ile Harun Reşit'in yanına geldiğinden bahsedilmektedir (Aytaç vd., 2017: 232, 272). *Hadimi* kelimesinin hizmet eden anlamında kullanıldığı düşünülürse *Şâbûr Çelebi* hikâyesindeki Arap da köle veya hizmetçi konumundadır.

2.11. Safiye ile Yusufşah Hikâyesi

Hikâyenin tam metni bulunamamış olup Hasan Kavruk'un *Eski Türk Edebiyatında Mensûr Hikâyeler* adlı eserinde yer alan özetinden yararlanılmıştır. Hikâyenin kahramanlarından Yusufşah, Mısır'a gidip uzun müddet orada kalır. İstanbul'a dönmek için yola çıktığında korsanlara esir düşer ve sonra kurtulur (Kavruk, 2016, s. 82). Aktarılan bu bölümden azınlıklarla ilgili direk bir bilgiye ulaşılamasa da Yusufşah'ın Mısır'a gitmesi diğer realist halk hikâyeleriyle benzerlik göstermektedir. Korsanlara esir düşmesi de bir nevi kölelik hayatı yaşadığı için çalışmanın konusuna dâhil edilebilecek bir husustur. Şükrü Elçin'in, *Yazma Safiye ile Yusuf Şah'tan* başlığıyla aktardığı kısa bölümde Safiye Hanım'ın güzelliğinden

bahsedilirken: “Çin nakkaşları cem olsalar mesela Erjenk Mâni ve Behzad gibiler gül-i ruhsarının bindebirin nakşetmekte aciz olurlar idi.” şeklinde aktarıldığını ifade etmiştir (1997: 87).

2.12. Hikâyet-i Meker-i Zenân (I-VI)

Hikâyet-i Meker-i Zenân hikâyelerinin dördüncüsünde, cariyelerin sazandelik yaptıkları, ev hanımına haber vermek, gelen komşuları karşılamak ve ağırlamak gibi görevleri olduğu anlatılmaktadır (Aytaç vd., 2017: 310).

2.13. Cafer Paşa Hikâyesi

Hasan Kavruk’un tespit ettiği ve realist halk hikâyeleri arasında sayılabilecek *Cafer Paşa Hikâyesi*’nde, Süleyman’ın annesi, babasının bedestenden satın aldığı bir cariyedir. Süleyman da büyüdükten sonra bir cariyeye evlenir (Kavruk, 2016: 101). Bir cariyeye evlenmenin doğal karşılandığı görülmektedir.

2.14. Hikâyet-i Temimdâr

Bu hikâye Hz. Ömer Dönemi’nde geçmektedir. Buna rağmen XIX. yüzyıl İstanbul’undan izler taşımaktadır. Hikâyede yer alan kafir ifrit ve cinler dönemin gayrimüslim halkını temsil etmektedir (Aytaç vd., 2017: 22).

Hikâyenin ana kahramanı olan Temimdar cünüp olduğu ve besmele çekmeden dışarı çıktığı için bir ifrit tarafından kaçırılır. Yerin yedi kat altında, kafir cinlerin arasında esir olarak yaşamaya başlar (Aytaç vd., 2017: 22). Bu durum dinin emirlerine uymayan, gayrimüslimler gibi davranan bir Müslüman’ın başına gelebilecek olumsuzluklara örnek mahiyetindedir. Müslüman cinlerin, Temimdar’ı oradan kurtarmasıyla birlikte Temimdar onlarla yaşamaya başlar. Cinlerin padişahıyla birlikte namaz kılar ve oruç tutar. Temimdar, cinlerin liderinin çocuklarına kuran okumayı öğretir. Rüyasında Hazreti Muhammed’in kabrinin bulunduğu yeri görür ve ağlar. İyi cinlerin padişahı, onu bir ifritle 80 yılda gidilebilecek olan Hazreti Muhammed’in kabrine kısa sürede göndereceğini söyler (Aytaç vd., 2017: 37). Bu bölümden, İslami kurallara göre yaşandığı zaman sorunların çözüleceği sonucu çıkarılabilir. Nitekim seksen yıllık yol bile göz açıp kapama mesafesine dönüşebilmektedir.

Cinlerin padişahı ile Temimdar bir adaya giderler. Adada, kaleye benzeyen kapısı kilitli bir kayanın içine girerler. Burada zincirle bağlanmış binlerce ifrit görürler. Buradaki bir ifritten *kara kâfir* şeklinde bahsedilmektedir. İnançsız ifritlerin zincirlenmiş olması onların diğer insanlara ve cinlere zarar vermesini engellemek amacıyla. Bu durum inançsız kişilerden uzak durulması gerektiğini anlatmaktadır. Cinlerin padişahı; Müslüman olması ve Temimdar’ı Medine’ye götürmesi şartıyla ifriti azat edeceğini söyler. İfrit, seksen yıllık bu yolu üç saatte tamamlayabileceğini dile getirir. Cinlerin padişahı, Temimdar’a bir dua öğretir. İfrit ona zarar vermeye çalışırsa bu duayı okuyarak zararı engelleyebileceğini ve bu duayı daima okuması gerektiğini söyler.

Temimdar, bu duayı okuyarak ifritin kötülüklerinden korunur ancak meleklerin katına çıktıklarında bu duayı okumayı unuttur. Melekler, eşek kılığındaki ifriti ateşle vurarak Temimdar'ın denize düşmesine sebep olur (Aytaç vd., 2017: 37-39). Bu bölümde, inançsız bir kişinin sözüne güvenilmeyeceği ve kötülüklerden korunmak için duanın faydalı olacağı görülmektedir. İfritin gökyüzünde uçarken, bir kuş yerine bir eşek şeklinde olması inançsızlığın değer verilen bir varlıkla temsil edilemeyeceğini göstermektedir.

İlerleyen bölümlerde, Hz. Süleyman'a karşı gelmiş bir ifrit, Temimdar'ın yardımıyla Hz. Süleyman'ın yüzüğünü çalmaya çalışır. Bu şekilde, padişah olmaya çalışmaktadır. Karşılığında da Temimdar'ı istediği yere götürecektir. Temimdar onun amacını anlayınca yardım etmeyi bırakır. Hz. Süleyman'ın yüzüğünü koruyan bir yılanın tavsiyesiyle ifritin yüzüğünü parmağına takar (Aytaç vd., 2017: 40-42). Allah'a ve peygamberlerine karşı gelen kişilerin doğru davranışlarda bulunmayacakları burada da dile getirilmektedir.

Temimdar başka bir ifritle daha Medine'ye ulaşmaya çalışsa da bu ifrit de parmağındaki yüzüğü zorla alıp, Temimdar'ı şeytanın yerinde yalnız bırakır. En sonunda Hz. Hızır'ın yardımıyla bir bulutun içinde Medine'ye ulaşır. Hz. Ali, Temimdar'la görüştüktan sonra inançsız cinlerin durumunu sorar. Temimdar da onların namaz kılmadıklarını, istedikleri kılığa girebildiklerini söyler. Ayrıca siyah olduklarını dile getirir. Temimdar, kafir cinlerden korunmak için tütsü yakılması gerektiğini söyler (Aytaç vd., 2017: 40-42, 51-52). Türk mitolojisinde siyah renge verilen olumsuz anlam burada da kullanılmaktadır. İslam öncesi bir inanç olan kötü ruhların tütsü yakılarak uzaklaştırılması geleneğinin İslami bir hikâyede yer alıyor olması kültürel aktarımın görülebilmesi açısından önemlidir.

2.15. Hâzâ Menâkıb-ı Fil-i Hümayun

Bu hikâye; resimden âşık olma, rüyada âşık olma, kuş dilini anlama, Hızır'ın yardım etmesi gibi halk anlatılarında yer alan birçok motifi içermektedir. Sözlü gelenek yoluyla varlığını sürdüren masal, halk hikâyesi ve realist halk hikâyelerinin benzerlikler taşıması tabiidir (Alpaslan, 2002: 955).

Hikâyenin başında hiç çocuğu olmamış Mısır şehrindeki bir padişahтан bahsedilmektedir. Padişah ve vezir, birçok insana yemek verir ve onların dualarını alırlar. İkisnin de bir oğlu olur. Padişahın oğlu, Hutun padişahının kızının resmini görüp ona âşık olur. Bunun üzerine padişah ve vezirin oğlu, padişah kızını bulmaya giderler. Vezirzade, şehzadenin saraya girebilmesi için ünlü sarraf Şem'un'a gövdesi altından, gözleri elmadan, dişleri yakuttan bir fil yaptırır. Şehzade de bu filin içerisinde saraya girer. Vezirzade, Şem'un'un bu sırrı açıklayacağından korkarak Allah'a dua eder. Şem'un bu duanın üzerine Müslüman olur ve vezirzadenin korkusu kalmaz. Yaşadıkları her şeyi Şem'un'a anlatır. Şem'un, Müslüman olduktan sonra vezirzadenin korkusunun geçmesi, bir kişinin Müslüman olmasının başlı

başına güven kaynağı olarak düşünüldüğü göstermektedir. Şehzade filin karnında saraya girdikten sonra Hutun padişahının kızı Hümâyûn, fili incelemeye başlar. Yüzden fazla cariyenin havuz başında fili seyrettiğinden bahsedilmektedir. Cariyelerin yüzden fazla olması Hümâyûn'un zenginliğini ve gücünü gösterir niteliktedir. Akşam olup herkes yerine çekilince Hümâyûn'un bulunduğu yere yedi perde çekilir. İkinci perde de dadılar, üçüncü perdede ise cariyeler oturur (Elçin, 1997: 140-154). Dadıların, cariyelerden daha üstün olduğu ve sultana daha yakın oldukları görülmektedir. Bu durum sarayda çalışanlar arasında belli bir hiyerarşi olduğunu göstermektedir.

2.16. Destân-ı Kısâ-i Şâd ile Gam

Karadeniz Ereğli'sinden İstanbul'a gelen Mehmed Bey, Ali Efendi adında eski bir tanıdığına rastlar. Ali Efendi'nin yanında iki tane Çerkez vardır. Çerkezlerin başlarında samur kalpaklar takılıdır (Elçin, 1997: 177). Ali Efendi'nin yanında Çerkezlerin bulunması ve Çerkezlerin başlarında samur kaplı kalpakların olması Ali Efendi'nin belirli bir maddi güce sahip olduğunu göstermektedir.

Ali Efendi, Mehmet Bey'i esir pazarına götürür. Mehmet Bey buradaki Çerkez cariyeyi çok beğenir. Bu bölümde Çerkez cariyenin güzelliğinden övgüyle bahsedilmektedir. Gezinin sonunda Ali Efendi: "Ey Mehmed Bey bu günkü seyre sözün var mıdır, nedir şol dellal elinde gezen mahbûbeler Çin güzellerinden güzeldir." der (Elçin, 1997: 181-182). Cariyeye âşık olma motifi bu hikâyede de yer almaktadır. Esir pazarına İstanbul'un herhangi bir tarihi yerini görmeye gider gibi giderler. İnsanların alınıp satılmasıyla ilgili eleştirel bir düşünceye rastlanılmamaktadır. Cariyelerin, Çin güzelleriyle kıyaslanması Çinlilerin çok güzel olarak düşünüldüğünün bir göstergesidir.

Mehmet Bey, Çerkez cariyeye olan duygularını Ali Efendi'ye anlattıktan sonra Ali Efendi'ye rüyasında akıl verilir. Güzel kıyafetlerle esir pazarına gitmeleri ve Ali Efendi'nin cariyeyi bir günlüğüne alması öğütlenir. Ali Efendi'nin rüyasında gördüğü şekilde olaylar gelişir. Ali Efendi'nin evine geldikten sonra Mehmet Bey ve cariyeye arasında bazı yakınlaşmalar olur. Mehmet Bey parası olmadığını cariyeye anlatır. Cariye de saçında sakladığı elmas taşlardan birini vererek bu taşı satıp, 600 kuruşu dellala vermesini söyler (Elçin, 1997: 182-185). Osmanlı Devleti'nde ekonominin birçok alanında kölelikten faydalanılmıştır. İstanbul ve Bursa gibi önemli esir pazarlarının yer aldığı şehirlerde köle ve cariyeye alım satımı sıklıkla yapılmıştır. İslami inanışın köleleri azat etmenin sevabını vurgulaması, kölelerin kendi paralarını biriktirip özgürlüklerini sağlamalarına olanak tanımıştır (İnalcık, 2018: 344-345). Cariyenin kölelikten kurtulabilecek maddi gücü olmasına rağmen bunu daha önce kullanmamıştır. Bu durumun değerli taşların alınacağı korkusundan kaynaklanıyor olması mümkündür.

Ali Efendi, cariyenin verdiği değerli taşı bedestene satmaya götürür. Taş, bir Yahudi tarafından bin dört yüz elli kuruşa mezatta alınır. "...Bir Yahudi cuhud oğlu pelidin üzerinde bin dört yüz elli guraştı kaldı..." denilir.

Cuhud, “Yahudi” demektir *pelid* ise “alçak kimse” anlamında kullanılmaktadır. Bu durum Yahudilere bakış açısını anlamak açısından önemlidir. Taşın bir Yahudi tarafından satın alınmış olması Yahudilerin zenginliğini ve değerli taşlara olan ilgilerini göstermektedir (Elçin, 1997: 185).

Mehmet Bey, babası vefat ettikten sonra memleketine gitmeye karar verir. Çerkez cariyeyi de yanında götürmek ister. İsminin Ferruhdil olduğu öğrenilen Çerkez cariyeye, erkek hizmetkâr kılığında gitmek istediğini söyler. Ali Efendi’ye, alınacak cariyelerin ve kölelerin siparişini verip yola çıkarlar (Elçin, 1997: 186). Ferruhdil’in erkek kıyafeti giyerek gitmek istemesi kadınların uzun yola çıkmalarının uygun görülmemesi ve olumsuz bir durumla karşılaşmasının engellenmesi içindir. Alınacak cariyeye ve kölelerin Ali Efendi’ye sipariş edilmesi cariyeye ve köle satın almanın imkânı olan herkesin yapacağı bir durum olmasıyla açıklanabilir.

Mehmet Bey ve Ferruhdil yürürlerken su almak için dolaşan kâfir firkateyni ile karşılaşır. Bunlar tarafından esir edilirler. Mehmet Bey, bir rahibe; Ferruhdil ise Farmora kralının kızına bağışlanır. Ferruhdil, isminin Mehmet olduğunu söyler. Ferruhdil’in görevleri kralın kızına masaj yapmak ve onu yatağa yatırmak gibi hizmetlerdir. Mehmet Bey de kiliseyi tamir etmekle görevlendirilir. Ferruhdil’in güzelliği İspanyol kralı tarafından duyulur. Ferruhdil’i Farmora kralından ister fakat alamaz. Bunun üzerine iki yüz bin askerle savaş açar ve kazanıp Ferruhdil’i sarayına getirir. Ferruhdil’in hizmetine on hizmetkâr verir. Ferruhdil ne zaman bir Müslümana zarar verildiğini görse yardım eder, parasını verip azat ettirir (Elçin, 1997: 188-194). Ferruhdil’in diğer cariyelere ve kölelere göre imtiyazlı olduğu görülmektedir. Ferruhdil için iki yüz bin askerle savaş açılması ve Ferruhdil’e hizmetkârlar verilmesi onun güzelliğine gösterilen ilgiyle açıklanabilir

Rahip, Mehmet Bey’in namaz kılmasına izin vermektedir. Mehmet Bey bu durumdan şüphelenir ve rahibin Müslüman olduğunu düşünmeye başlar. Rahibi namaz kılarken görünce onun Müslüman olduğundan emin olur ve kendisini azat etmesini ister. İkisi birlikte kralın sarayına giderler. Rahibin ricası üzerine kral, Mehmet Bey’e azat kâğıdı verir (Elçin, 1997: 191-193). Osmanlı Devleti’nde bulunan köle ve cariyeler, sahipleri tarafından azat edilirken rahibin azatlık kâğıdını kraldan aldığı görülmektedir. Mehmet Bey, namaz kılmasına izin verdiği için rahibin Müslüman olduğunu düşünmüştür ve öyle de çıkmıştır. Bu durum gayrimüslimlerin dinî özgürlüklere önem vermediğini göstermektedir.

Ferruhdil’in kâfirlerin elinden kurtardığı Müslüman bir esir, ona başından geçenleri anlatır. Ferruhdil, bu Müslüman esirle beraber kaçma planı yapar. İspanyol kralından kendisine hizmet etmesi için üç Müslüman esir vermesini ister. İspanyol kralı esirleri çağırıp içlerinden beş tane seçmesini söyler. Ferruhdil bu esirlere de durumu anlatıp hep beraber kayıkla kaçarlar. Ferruhdil ve arkadaşları İspanyol askerlerine

yakalanacakken Cezayir gemileri tarafından kurtarılırlar. Hikâyenin devamında Ferruhdil ve Mehmet Bey İzmit'te karşılaşır. İstanbul'a gidip evlenirler (Elçin, 1997: 1994-205). İspanyol askerlerinden Müslüman Cezayirli sayesinde kurtulmuşlardır. Yardımın ancak Müslüman kişiler tarafından yapılacağı düşüncesi burada da vardır.

2.17. Hikâye-i Bengi Hallaç

Esrarkeş bir hallaç, mezata çıkarılmış bir cariyeyi çok beğenir. Hallaç, doksan bin akçeye cariyeyi satın alır. Dellala üzerinde bu kadar para olmadığını, parayı evde vereceğini söyler. Eve geldiklerinde cariyeye ile hallaç içeri girerler. Hallaç hiç parası olmadığını cariyeye itiraf eder. Cariye saçında sakladığı elmaslardan birini hallaca verir. Hallaç, elması satın borcunu öder. Cariye ile hallaç oradan gitmeye karar verirler. Bir müddet yürüdükten sonra cariyeye, hallacın dizinde uyur. Hallaç cariyenin saçlarının arasındaki keseyi eline alınca, bir çaylak gelip keseyi hallacın elinden alır. Hallaç, cariyeyi orada bırakıp çaylağın arkasından gider. Karaya yanaşan kafir gemisi hallacı alıp götürür. Cariye, hallacın taşları çaldığını düşünüp erkek kılığına girer. İskenderiye'ye gidip bir yemek ustasının yanında çırak olarak işe girer. Kendini, Muslu Balı olarak tanıtır. Aşçı öldükten sonra yemek dükkânı ona kalır. Hallaç ise esir olduğu yerde üzüm yetiştirir ve sarayın altından akan suyu bağa ulaştırır. Bunları yaptığı için de azat edilir. Bir dut ağacının tepesinde çaylak yuvasını ve mücevherleri bulur. Yürüyerek İskenderiye'ye ulaşır. Şehrin adını sorar. "Bu şehre İskenderiye derler. Müslüman şehridir ve adaleti kemakân yerindedir." diye cevap verirler. Hikâyenin sonunda hallaç ve cariyeye kavuşurlar. Mücevherleri satın Mısır'a giderler (Elçin, 1997: 235-241). İskenderiye'den bahsederken bir Müslüman şehri olduğu için adaletli olduğu söylenmektedir. Mısır'a gitme motifi bu hikâyede de yer almaktadır. *Destân-ı Kısâ-i Şâd ile Gam ve Hikâye-i Bengi Hallaç* adlı hikâyeler arasındaki benzerlikler oldukça fazladır.

2.18. Hikâyet-i Bağdat Şahı

Babasını aramaya çıkan Hasan, bir helvacının yanına çırak olarak girer. Helvacı vefat ettikten sonra helvacı dükkânı Hasan'a kalır. Hasan'ı gören Vezir Abbas'ın kızı Servi Banu, Hasan'a âşık olur. Saraydan Hasan'ın dükkânına bir lağım kazdırır. Bakıcısını, Sümbül Ağa'yı ve cariyeleri Hasan'ı çağırımları için dükkâna yollar. Hasan gece sarayda kalıp sabah dükkânına döner (Elçin, 1997: 244-248). *Hikâye-i Bengi Hallaç*'ta cariyeye, erkek kılığına girip bir yemek ustasının yanında çırak olurken bu hikâyede Hasan, helvacı çırağı olmaktadır. İki hikâyede de dükkân, çıraklara miras kalmaktadır.

Bağdat Şahı Sultan Mahmut, kılık değiştirip Hasan'ın dükkânına gider. Servi Banu yine bakıcısını, Sümbül Ağa'yı ve cariyelerini Hasan'ı çağırımları için lağımdan Hasan'ın dükkânına gönderir. Hasan misafiri olduğu için gelmek istemese de Servi Banu'nun isteği üzerine şahla beraber saraya giderler. Servi Banu, şahı tanıyamaz ve istediği cariyeyi alabileceğini söyler. Sonraki günlerde şah, Vezir Ayyaz ve Servi Banu'nun babası Vezir Abbas kılık değiştirip Hasan'ın dükkânına uğrarlar. Beraber lağımdan saraya giderler.

Servi Banu onlara her gece istedikleri cariyeleri verir. Şah, Hasan'ın boynunu vurduracakken onun kendi oğlu olduğunu anlar ve vezirin kızıyla Hasan nikâhlanır. Servi Banu da istedikleri cariyeleri şaha, babasına ve Vezir Ayyaz'a gönderir (Elçin, 1997: 248-251). IV. Murat'ın yer aldığı hikâyelerde karşılaşılacak kılık değiştirme motifiyle burada da karşılaşılacaktır. Cariyelerin tek gecelik olarak birilerine verildiği görülmektedir.

2.19. Hikâyet-i Kızılalma

Hikâyet-i Kızılalma mektup tarzında yazılmış bir hikâyedir. Kızılalma adlı yerdeki kiliselerin içinde 7000 ruhban olduğu söylenmektedir. Rum papanın senede bir kere dirildiği, biraz ekmek yiyip, şarap içip yeniden mezarına girdiği belirtilmektedir. Bu papanın 1.087 yıl hayatta kaldığı anlatılmaktadır. Hazreti Ali ile savaştığı ve Hazreti Ali ona beddua ettiği için kanının sürekli aktığı söylenmektedir. Yılda bir kere uyandığı zaman 500 kâfirin onun yanında yürüdüğü dile getirilmektedir. Hepsinin elinde bir balta vardır. Kasım Dede, 40.000 askerle birlikte Kızılalma şehrinde şehit olduğundan beri bu durum böyledir (Elçin, 1997: 252-253). Bu hikâyede Kızılalma şehri hakkındaki bir efsane anlatılmaktadır. Müslüman ve gayrimüslimler arasında net bir ayırım yapılarak din uğruna yapılan bir savaşta bahsedilmektedir.

Sonuç

Hikâyelerde yer alan; Araplar, Boşnaklar, Arnavutlar, Çerkezler ve Mısırlılar etnik azınlık olarak düşünülürken Yahudiler, Rumlar, Macarlar ve Gürcüler gayrimüslim statüsündedirler. Osmanlı Devleti'nde etnik azınlıklar ayrı bir millet olarak değerlendirilmese de realist halk hikâyelerinde etnik azınlıkların gayrimüslimlerle benzer uygulamalara maruz kaldıkları görülmektedir. Arapların, Çerkezlerin, Boşnakların, Arnavutların köle ve cariyeye olarak kullanılmaları buna örnektir. Mısırlılar ise hikâyelerde zenginlikleri ile yer almakta ve köle olarak kullanılmamaktadırlar.

Köle veya cariyeye olmayan gayrimüslimlerin belirli bir mesleğe sahip oldukları tespit edilmiştir. Yahudiler, yaptıkları her iyiliğin karşılığını bekleyen kişiler olarak değerlendirilirken maddi olarak da iyi durumdadırlar. Realist halk hikâyelerinde yer alan meyhaneleri genellikle Rumlar işletmektedir. Rumlar, meyhaneye gelen kişilerle sahte bir dostluk kurup zor durumda kaldıklarında kendi çıkarlarını düşünmektedirler. İncelenen hikâyelerde gayrimüslimlerin, çıkarları için yaptıkları iyilikler dışında olumlu özelliklerinden bahsedilmediği görülmektedir. Azınlıklar ve gayrimüslimlerle ilgili tespit edilen olumsuz özellikler mutlak bir gerçekliği değil, söz konusu metinlerdeki algılama biçimlerini yansıtmaktadır.

Aynı suçu işleyen Müslüman ve gayrimüslimler farklı cezalarla karşılaşmaktadır. Gayrimüslimlere daha ağır cezaların verilmesi onlara yapılan haksız bir uygulama olarak realist halk hikâyelerinde yer almaktadır.

İnsanları dövmek hatta onları öldürmek gibi görevlerin zenci kölelere verildiği görülmüştür. Bu durumu, zencilerin fiziksel üstünlüğe sahip olmalarıyla açıklamak mümkündür. Cariyelik ve kölelik doğal bir durum

olarak değerlendirilmektedir ve bu statüdeki insanlar verilen her görevi yerine getirmektedir.

Hikâye kahramanı ile cariyenin birbirlerine âşık olmaları motifiyle birçok hikâyede karşılaşmaktadır. IV. Murat ve Tıflî gibi yaşamış kişilerin bu hikâyelerde yer alması, hikâyelerin realist olmalarının ispatı mahiyetindedir.

Realist halk hikâyelerinde yer alan benzer olay örgüleri ve benzer karakterler, bazı hikâyelerin birbirinin varyantı olduğunu düşündürmektedir. Bu durum ayrı bir çalışmanın konusu olabilecek niteliktedir. Realist halk hikâyeleri ve diğer edebi eserlerde yer alan azınlıklarla ilgili az sayıda çalışma yapıldığı görülmektedir. Dilbilimcilerin ve konuya ilgi duyan araştırmacıların metinler üzerinde çalışarak XIX. yüzyıl İstanbul hayatı ve azınlıkların durumuyla ilgili değerli bilgilere ulaşmaları mümkündür. Realist halk hikâyelerinin yazma nüshalarına ve baskılarına ulaşmadaki zorluk, bazı hikâyelerin detaylı bir şekilde incelenmesini zorlaştırmaktadır. Bu zorluğu ortadan kaldırmak adına eserlerin orijinal metinlerinin kopyalarının kütüphanelere dağıtılması ya da dijital ortama taşınması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılık Kaynaklar

- Akçadağ, V. (2008). *Realist İstanbul hikâyeleri*. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Akova, S. (2012) Balkan Savaşları'ndan günümüze Batı Balkanlar ve kültürlerarası iletişim bağlamında Türkiye ile ilişkiler. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, (Balkan Özel Sayısı-II), 170-201.
- Alpaslan, G. G. (2002). *XIX. yüzyıl yazılı anlatılarında sözlü kültür etkileri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Alptekin, A. B. (2016). *Halk hikâyelerinin motif yapısı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aytaç, P. (2011). *Realist halk hikâyelerinden Tayyazâde hikâyesi ile Hançerli Hanım hikâyesi üzerine bir tahlil denemesi*. Ankara: Berikan Yayınları.
- Aytaç, P. P. vd. (2012). *Kitâb-ı mensûr realist İstanbul hikâyeleri(metinler)*. Ankara: Berikan Yayınları.
- Bauman, Z. (2010). *Sosyolojik düşünmek*. (çev.: Abdullah Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Boratav, P. N. (2018). *Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Boratav, P. N. (2019). *100 soruda Türk halk edebiyatı*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Çevik, M. (2014). Kültürel değişim, gelenek ve Türk halk hikâyeciliği. *Turkish Studies*, 9/12, 113-123.
- Çevik, M. (2015). Televizyon dizileri halk hikâyelerinin modern şekli midir?, *Millî Folklor*, 27/106, 34-46.
- Elçin, Ş. (1997). *Halk edebiyatı araştırmaları 2*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Elçin, Ş. (2013). *Halk edebiyatına giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Eryılmaz, B. (1996). *Osmanlı Devleti'nde gayrimüslim tebaanın yönetimi*. İstanbul: Risale Yayınları.
- İnalçık, H. (2018). *Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik ve sosyal tarihi-1*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kalyoncu, H. (2021). 16.-19. yüzyıl dönemi sosyal yaşamında Osmanlı kadını ve Osmanlı topraklarında yaşamış sanatçıların eserlerine yansımaları. *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, 14 (35), 1104-1128.
- Kavruk, H. (2016). *Eski Türk edebiyatında mensur hikâyeler*. Ankara: MEB Yayınları.
- Köprülü, M. F. (1989). *Edebiyat araştırmaları 1*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Nutku, Ö. (1997). *Meddahlık ve meddah hikâyeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Oran, B. (2004). *Türkiye'de azınlıklar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sakaoğlu, S. (2011). *Türk gölge oyunu Karagöz*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sayers, D. S. (2013). *Tıflı hikâyeleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Soydan, S. (2008). *Masaldan romana, sözden yazıya İstanbul hikâyeleri*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Şeker, M. - Şimşek, F. (2011). Ötekilik bağlamında 'Muhteşem Yüzyıl' dizisinin farklı ideolojideki gazetelerin köşe yazılarına yansımaları. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*(29), 483-501.
- Tosun, R. (2009). *Cumhuriyet ve azınlıklar (makaleler, incelemeler)*. Ankara: Berikan Yayınları.

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

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

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

Katkı Oranı Beyanı / Author Contributions: Çalışmada realist halk hikâyelerinin ulaşılan metinleri her iki yazar tarafından eşit olarak incelenmiştir. Elde edilen bulguların tasnifi ve yorumlama sürecinde birlikte çalışılmıştır. / In the study, the texts of realist folk tales were analyzed equally by both authors. They worked together in the process of classification and interpretation of the findings obtained.

“MONAI”: THE CULTURAL HERO OF THE ME’ENIT ETHNIC GROUP IN ETHIOPIA



ETİYOPYA’DAKİ ME’ENİT ETNİK GRUBUNUN KÜLTÜREL KAHRAMANI: “MONAİ”

Andualem MOGES*-Ayele BEFIKADU **

ABSTRACT: The Me’enit tribe lives in the southwestern region of Ethiopia. Members of the tribe live primarily in the districts of Me’eni Goldia and Me’eni Shasha, with a few living in Gura Ferda and some neighboring districts. This study focuses on Monai, a teenager who is the cultural and traditional hero of the nation. The main reason for conducting this study is the lack of sufficient research on the myth of the ethnic group. To make the research successful, data was collected from primary and secondary sources. The collected data was analyzed using narrative theory. The research uncovered the different stages that the Me’enit cultural and traditional hero - Monai - went through. These paths are the call to triumph, the rejection of the call, and the victory. This study discussed the existing myth law of the ethnic group, the actions Monai’s father takes to protect the myth law against his daughter, Monai’s efforts to overcome death, and the results of the analysis. Monai’s defeat of the ethnic group myth and the struggle to defend and protect the ethnic group culture are presented in the results of the research. This research focused on the struggle for the cultural hero of the Me’enite ethnic group and shows the actions that the ethnic group should take as a solution to epilepsy, although the ethnic group believes that epilepsy is the wrath of God.

Keywords: Me’enit, Monai, myth, cultural hero, epilepsy.

ÖZ: Me’enit kabilesi, Etiyopya’nın güneybatı bölgesinde yaşamaktadır. Kabilenin üyeleri öncelikle Me’eni Goldia ve Me’eni Shasha semtlerinde, birkaçı da Gura Ferda ve bazı komşu semtlerde yaşamaktadır. Bu çalışma, ulusun kültürel ve geleneksel kahramanı bir genç Monai’ye odaklanmaktadır. Bu çalışmanın yapılmasının temel nedeni, etnik grup mitine ilişkin yeterli araştırma yapılmamasıdır. Araştırmanın başarılı olabilmesi için birincil ve ikincil kaynaklardan veri toplanmıştır. Toplanan veriler anlatı teorisi kullanılarak analiz edildi. Araştırma, Me’enit kültürel ve geleneksel kahramanı Monai’nin geçtiği farklı aşamaları ortaya çıkarmıştır. Bu yollar zafer çağrısı, çağrının reddi ve zaferidir. Bu çalışmada, etnik grubun var olan mit yasası, Monai’nin babasının kızına karşı mit yasasını korumak için aldığı önlemleri, Monai’nin ölümü yenme çabaları ve analiz sonuçları ele alınmıştır. Monai’nin etnik grup mitini yenmesi ve etnik grup kültürünü savunma ve koruma mücadelesi araştırma sonuçlarında sunulmaktadır. Bu araştırma, Me’enite etnik grubunun kültürel kahramanı için verilen mücadeleye odaklanmakta

* Ph. D.- Addis Ababa University, College of Humanities, Language Studies, Journalism and Communications/Addis Ababa-ETHIOPIA-tinfash777@gmail.com (Orcid: 0009-0002-5052- 0787)

** Ph. D.- Addis Ababa University, College of Humanities, Language Studies, Journalism and Communications/Addis Ababa-ETHIOPIA- ayele.fikrie@yahoo.com.

ve etnik grup epilepsinin Tanrı'nın gazabı olduğuna inanmasına rağmen, etnik grubun epilepsiye çözüm olarak alması gereken eylemleri göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Me'enit, Monia, mit, kültür kahramanı, epilepsi.

Introduction

Numerous conclusions have been drawn concerning myth. Scholars from several academic disciplines have evaluated the myth in accordance with their particular genres. Anthropologists, folklorists, psychologists, and literary scholars have spoken and explained how the word myth derives from the Greek language. According to Phillip, the word myth derives from the Greek mythos, meaning "word" or "story" A myth has different meanings to the believer, the anthropologist, the folklorist, the psychologist, and the literary critic (Philip, 2007: 6). Humans used myths to find answers to the daily circular questions of life, the origin and purpose of life, the creation and end of the world. Bryant says that "most myths tell of gods and men who have great energy and power, different from that of ordinary people" (Bryant, 2009), while Campbell says that "myths describe the sacrifices, chronicles, and miracles performed by individuals or spiritual entities who made significant contributions to solving society's problems" (Campbell, 2004).¹

The Me'enit ethnic group also has its own myths that have been passed down from generation to generation, just as every society has its own myths. The language spoken by the ethnic group is *Me'enitian*. According to Abbink (1991:14), the language belongs to Surmik languages and has similarities with Tirma, Chai, Balesi / Zilmamu / Bodi and Mursi ethnic languages. One of the reasons that prompted me to do this research is the fact that not many studies have been done on mythology at the College of Humanities, Linguistics, Journalism and Communication, Amharic Language, Literature and Folklore at Addis Ababa University and I know that there is a gap here.

My second reason is that I learned a little about the ethnic group's belief in epilepsy, and seeing children exposed to the disease on the street made me want to learn more about the disease while writing my MA thesis on the ethnic group's traditional conflict resolution mechanism. My third reason is the internal pressure I felt after hearing the story of a young girl named Monai who is a cultural hero. The main purpose of this research is to reveal and analyze the struggle of young Monai, who is the cultural hero of Me'enit nation. The research follows a qualitative research methodology as it is conducted in a methodical or non-quantitative manner. In order to make this research successful, primary and secondary data sources were used.

¹ I would like to clarify that the calendars mentioned in this study are those that followed the Latin alphabet, that is, the European calendar, and those that followed the Geez alphabet, that is, the Ethiopian calendar.

The first part of this paper introduces the Me'enit ethnic group, the researcher's reasons for conducting this research, the purpose of the research, and the organization of the research. The second part deals with the concept of myth and a review of related studies. The third part analyzes the cultural Hero-Monai struggle and the last part deals with the conclusion of the study.

Review of Related Literature and Studies

Several judgments have been made about the myth. However, there is no independent, orthodox, and unanimous judgment on it. Leeming explains that the myth is a sacred scripture that was told orally and passed down and preserved from generation to generation. He further explains that its origin lies in one or more deities because "myths are passed down orally from generation to generation and/or preserved in sacred collections or writings often believed to have originated with one or more deities" (Leeming, 2010).

Myth is a long-lived, orally transmitted narrative in which people ask and answer their universal and unceasing questions, such as identity and nature, where they come from, and it is their promotion of faith, thought, and philosophy. According to Bascom, myths are stories told and believed to have occurred in a society's past (Bascom, 1965: 4).

Muller (1907) and Philip (2007: 6) explain that these stories believed to have occurred are a way of understanding and perceiving the world in metaphorical terms, similar to poetry. Myth is the foundation of a society's cultural values and has great power in shaping the nature of an individual in that society. Beyond the individual, it is a way to shape a nation and even a national identity and to create connections and interactions with each other.

Myths are based on cultural values that influence the beliefs and behavior of people in a culture. This means that myths are personal and individual; they can be ethnic and national. Myths serve as a means to connect people to their culture while constructing meaning individually and nationally (Brown, 2004: 276).

Based on the ideas presented above, myth can be defined as follows. It is the belief of man who, over the centuries, has examined who and where he came from, what he looked like, and what he wanted to be like, reflecting the unity and difference between him and the general interplay of life, his understanding and interpretation of the eternal questions, his understanding and conception of his origins, his interpretation, understanding, and belief, and preserving his knowledge, beliefs, hypotheses, and desires for future generations.

Types of Myth

Scholars in the field have divided myth in relation to their own perspective that there are different types of myths. Leeming (2010:1) and Vitalino (1968) have made their own classification. Although it is known that

the classification of myth types has its own problems and influence on the global understanding of the field, Finnegan states that it is better to focus on the contextual narrative and try to classify the types and essence (Finnegan 1970: 126). Finnegan believes that each myth, when told, must be coherent in its own narrative time, narrative place, and narrative sequence, and must be seen in its overall context. It is important to recognize that there is the possibility that myths sometimes meet on a common line and occur side by side. Kittelstad, for his part, has classified the types of myths into four core types. He classifies these four myths as animal myths, creation myths, death or subterranean myths, and hero myths (Kittelstad, 2013). Leeming (2010) also explained many and detailed classifications of myths. He labeled them as “commentary nature myth, myth of reincarnation, hero myth, myth of spirituality, myth of resurrection, myth of change, myth of modern earth, myth of kings and martyrs, myth of messiah, myth of remembering and forgetting, myth of modern society, myth of protection and destiny, myth of time and eternity and geometology”.

Myth of Heroes

“The definition of the word is ‘hero’ (heroes) means who fights, who struggles” (Kidane Wold, 1948: 597 E.C). The myth of heroes tells the story and the brave struggle of these heroes. This myth of heroes can be divided into two types, spiritual heroes and cultural heroes. The myth of spiritual heroes revolves around the creation, teaching, propagation, process and struggle of a religious or ideological system; it is about the elements that play a role in its creation, teaching, propagation and struggle. These organs, in one form or another, perform various miraculous and great deeds and wonders for the religion or faith. They perform the greatness of their miracles and triumphs with the great power and experience they acquire as human beings, or because of the support of the power that gives them special powers and endows them with them, and the other is that they have a share in the superpowers because of their characteristics and are partly human and partly possess great powers and spirits.

Bryant (2009) says, “Most myths tell of deities and humans possessing great energy and power, different from that of ordinary humans”. Bryant (2004) also says, “Myths describe the sacrifices, triumphs, and miracles of individuals or spiritual entities who have made significant contributions to solving society’s problems”. Bryant or Campbell explain that those who, unlike ordinary people, have energy and power and perform miracles to solve society’s problems are called heroes and are remembered as such.

Lemming assigns the founders of great religions, such as Jesus Christ, the Prophet Muhammad and others, to the hero myth. In the legend of heroes, their exploits and miracles and their contribution to the building, strength, and growth of their religion or spiritual entities are broad and deep (Lemming, 1998).

The second type of myth that falls under the category of hero myths is cultural/traditional myth. This type of myth focuses on stories of struggles on cultural issues. This type of myth tells of the work that members of a community have done within a particular culture or place. It tells the story of individuals who have made a special contribution to the creation, continuation, growth, and expansion of the culture of the society in which the work of the heroes and the results of their work are portrayed (Ibid.) Examples of this myth are the stories about Martin Luther King, the famous activist for black rights, and the stories about Osama bin Laden, who was classified as a terrorist by the West and is considered a hero for justice in the Arab world. Lemming mentions the American leader George Washington, who is said to have never lied (Lemming, 2002: 8). On the other hand, Chinese leader Mao Zedong and German Adolf Hitler, who contributed to history in the field of politics and culture, are placed in the same category (Lemming, 2002: 22).

This type of myth, then, focuses on the stories of people who have their own stories of struggle within the cultural and political context in which the culture is embedded. When these heroes live in a community, they can usually stay and become part of the community. They must have a strong will and a reason to show up and manifest themselves. For this reason, these heroes will appear and be recognized. Tewdros Gebre has explained the reason for their identification and appearance, as well as their role based on their deeds, stating that “the heroes of any era are messengers or born judges when their people are troubled, burdened with suffering, and when there is a great crisis” (Tewdros, 2001: 44).

Social groups and communities living in our world with different religions, values and values have their own heroes according to their development, evolution of consciousness and understanding of their eras. Tewodros said, “Each epoch has its own hero where it creates a level of consciousness and places its values - where it preserves and/or buries things, plants and protects new things. The level of consciousness of the era and generation creates a difference between the identity of the heroes and the nature of the heroes, their goals and triumphs” (Tewdros, 2001: 44) Campbell provided a comprehensive analysis of how heroes pass through different life chapters throughout their lives. Campbell (2004) stated that there are three main chapters in life: separation from the life and environment that was the reason for the hero’s calling, ascension to reach the goal for which he was chosen and called and return after reaching the goal for which he was called.

I have been unable to find any direct research on the ethnic myths of Me’nit. I have not found any studies that have analyzed the types, classification, characteristics, and uses of the myths. However, there are studies that deal with the various cultures and histories of the Me’nit people. They are listed below in chronological order of publication.

The study of Hiwot Aberu entitled “The ceremony of the traditional mourning system of the Me’enit nation”, Addis Ababa College, Department of Ethiopian Languages and Literature for the attainment of the master’s degree in 2004 E.C. may be mentioned in connection with this study. The main focus of Hiwot’s research is on the ceremony of mourning system of the Me’enit ethnic group, and she describes the funeral ceremony performed when a person within the ethnic group dies. The study titled “Traditional Conflict Resolution System in Me’enite Ethnicity” that I submitted to Addis Ababa College, Department of Ethiopian Languages and Literature to obtain the Master’s degree in 2004 E.C. is another study on the ethnic group. The main objective of the research was to show the traditional conflict resolution system of the Me’enit people. The research showed the main types of conflict in the ethnic group, the traditional conflict resolution institutions of the ethnic group, the process of the killing reconciliation system, and the interpretation and concept of actions.

Jon Abbink has studied the Me’enit ethnic group extensively and in depth. He studied the ethnic group from the perspective of material culture (1992), from the perspective of traditional religion (1993), from the perspective of the national festival called “Mosit” (1995) in “The Final Rite: Burial among the Me’en of South-West Ethiopia”. He presented most of these research findings at the Institute of Ethiopian Studies. Another research paper on the Me’enit ethnic group is by Zerihun Doda entitled “The Ethno-history Me’enit Ethnic Group, South Ethnic group Nationalities and Peoples, Regional Government” (2008). In this research, Zerihun addressed political, cultural, social, historical, and religious issues in the form of explanations and advertisements for the Me’nenit ethnic group. Comprehensive topics from the ancient origins of the nation to the E.P.R.D.F. period were examined. The study summarizes the political, cultural, social, historical, and religious issues of the ethnic group from the ancient origins of the nation to the era of the E.P.R.D.F.; thus, it is a moderate description.

Another study is “Niguse Belay’s Sociocultural History of Me’nenit, 1898-1991”, published in 2005 and presented at an annual conference organized by Mizan Tepi University. The study examines the socio-cultural aspect of the Me’nenit ethnic group from the invasion by Emperor Menelik II in 1898 to the overthrow of the Derg military government in 1991. The study focuses on the socio-cultural journey of the ethnic group until 1991. After the introduction to the ethnic group, the tribe mainly has a close relationship with animals, which explains that they use cattle mainly for blood compensation, marriage payments/marriages/ and social affairs.

If we look at previous studies, most of them have been conducted with different objectives to the different cultures of the ethnic group. In addition, many say that they have looked at the ethnic group from a historical perspective. The studies are related to the language, religion, marriage, funeral ceremony and other social issues of the ethnic group. Some of them

deal with death and burial ceremony. Some of them are close to my research as they deal with religious issues and the history of the ethnic group, and some of them deal with the issue of killing and the traditional legal system, but my research will be different as it looks deeply and broadly at the cultural hero of the Me'enit ethnic group Monai.

Theoretical Framework

Narrative theory has a long history and is said to have its origins in ancient Greece. Cobley (2005) states that it was Aristotle who shaped narrative theory. However, there were no significant conceptual changes as the theory progressed into the twentieth century. Russian folklore scholars laid a better foundation for the twenty-first century. Nevertheless, the role of Russian folklorists was emphasized, especially in their structural-functional works. Cobley mentioned that Lévi-Strauss's story of Oedipus the King, based on a myth, was analyzed in terms of form and structure using narrative theory. Richardson explains that there are four main features of narrative used by recent researchers in the field: Temporality, Rationality, Uniqueness, and Connectedness.

He explains all four characteristics as follows. Temporality refers to the fact that the events or incidents are narrated in an order that respects their time. While rationality describes the order of thought and the interplay of cause and effect, singularity explains the ability to travel from beginning to end with a single narrative, each idea being independent and maintaining a chain with the next idea. Of the four characteristics of narrative, however, we use temporality and rationality most often (Richardson, 2000). Therefore, this theory lends itself to this study because myths are primarily conveyed through the narrative of their character. Each myth has its own time, reason, uniqueness, and context, so the study was conducted using this theory.

"Monai": The Cultural Hero of the Me'enite Ethnic Group

Yarta Kebele is one of the rural and lowland kebeles in Me'enit Goldia district. This kebele became part of the district in recent years as a kebele. Before that, there were no reports of many people living in groups in this area. As such, the members of the Me'enit ethnic group who lived in this kebele were members of the community who did not know each other from the rest of the Me'enit ethnic group and lived in their own way in the dense forest.

Mr. Bedlu narrates how the people of Yarta Kebele lived in isolation from the rest and how they were later found as follows: "Yarta Kebele is located in a dense forest. It is a desert area. No one believes that people live in this area. But there were people living. The people are the remnants of the ancient Me'enite tribe, who were cut off as they wandered from place to place. No one could reach them because they lived in a very remote area in a dense forest. But the language they speak, the god they worship, and all their

other customs and rituals belong to the Me'enite. It took me myself over twenty hours on foot to get to this place. I walked through a grass plant taller than an average man. It was too far. However, in 2003 E.C., they joined the rest of the population of Me'enit District, and the village was registered as Kebele/Sub-County" (Bedlu interview, December 2011 E.C., Bachuma).

The Yartana community and surrounding area were recognized as a community and their identity was established and formally considered part of the Me'enit nation in 2003 E.C. Yarta Kebele has been governed by its own tribal leaders for years. After annexation to the district and transformation into a kebele, attempts were made to change the direction of the road leading into the area and to build a health center, but it was not possible to make it available to the local community. The society still lives in its own system. In previous years, a person from the Yarta Kebele could suddenly go out and return home, but the number is counted by the Kebele population. Later it became known that in 2003 there was a large population living according to their own system (Bedlu interview, December 2011 E.C., Bachuma).

It is a natural process for a person to grow up and develop a personality of the place where he lives. Every person from the Yarta area will grow up and die with all the socio-cultural and religious interactions that they developed while living in isolation. The area is a lowland and the great river Sharma serves as the border for the area. Apart from this, the people believe that it also serves as an air conditioner, which is one of their natural gifts. While it is not known why epilepsy is so prevalent in the Me'enite region, it is believed to be a symbol of God's wrath and misfortune. Because they believe it is contagious, it is the fate of a child or youth to be removed from society.

However, Mr. Bedlu Kassa narrates the story of Hero Monai, who tirelessly resisted the bad cultural practices prevalent in society, as follows. "The story is about a girl named Monai and her father. The story was written in Me'enit Goldia district, Yarta Kebele. A son of the man named Mr. Golandabi who lived in this Kebele suffered from epilepsy. In the ethnic group and in our area, a person who suffers from vertigo or epilepsy is called cursed by God. When a sick person is in a house, the things they touch are not used, no one comes to the house and the community isolates them" (Interview, December 2011 E.C, Bachuma).

"The reason why the ethnic group isolates a person with this disease is to keep the trouble and unhappiness away from home and society. It is to save the village from anger by destroying the person who caused the disease. For this reason, in many places there are people who, when such misfortune befalls children, avoid and eliminate the problem. Epilepsy is common in children; there are people who get rid of these children so that the evil spirit that later comes over the patients does not attack others. They remove the dirt by blowing their mouth and nose. The belief of the community is that a

person who does not remove the infected person from the area will suffer a bad fate. The society excludes him. The excluded person protects his culture because he is afraid of the curse and misfortune” (Interview, Ms. Odlu Arkasha, December 2011 E.C, Bachuma).

Such a disease can affect any member of the people and family. When we reflect on the story of the teenage girl Monai, one thing is clear. Monai is not the first indigenous girl to suffer from this disease. It is not difficult to imagine how many people who lived before Monai became outcasts because they were infected with the disease.

It is easy to understand that many accepted the call of death through myth, and whether they were made to or not, they were sent to the grave. Before Monai’s case, many mothers carried nine months in the womb, gave birth to their children and handed them over to death. The story of Monai or her father is a story of struggle connected with the call of death. Mr. Bedlu Kasa relates that Mr. Golandabi, a resident of Yarta Kebele in the Me’enit Goldia district, did the following because of his daughter’s illness.

“Mr. Golandabi’s daughter suffered from epilepsy. When the girl recovered from her illness, her father feared that he would be ostracized by the locals because of his daughter. Then he thought about how to get rid of the girl so that he would not be isolated. After a while, he came to the conclusion that it would be better to throw her into a big river called Sharma in the area. The river is big and is home to many crocodiles. Soon he decided to throw the child into the river and give her to a crocodile. That afternoon they went to the river, his daughter in front and he a step behind her, carrying a big stick so that she and he could not touch each other. When they reached the sea, the father pushed the girl with the stick and threw her into the sea. Then, without turning around, he hurried back to where he had come from. However, when her father threw her into the river and returned to his house, the girl was able to swim for a long time, thanks to God’s grace; she swam out of the river before the crocodiles came. The children there know how to swim. Monai swam away and survived. After a while it became evening and Monai had no place to stay, so she had to return home. So, she went back to her house and hid for the night” (Interview, December 2011, Bachuma).



A view of the Sharma River (Photo courtesy of the researcher).

It seems that Monai, the hero, did not survive only because she could swim. I saw that the Sharma River is a big river full of huge and dangerous crocodiles when I was there myself for research purposes. Not to mention that a teenage girl is pushed into a river where there are dangerous creatures that kidnap an animal that bends down to drink water in an area when the water is shallow. It can be seen that Monai is helped by the supernatural, the protection of God. We can see that God helped her to survive her life, to triumph over the unfinished journey of her life when the culture that the blood father had brought upon her mercilessly killed her. On the other hand, we see that Monai's physical world is narrow and limited. That is, the story explains that at her age she had neither the preparation nor the ability to move away from her surroundings. Therefore, she returned to her father, who threw her after crocodile teeth and stomach, to the society that rejected her and condemned her to death. This is one of the links of her story of heroic deeds, her first victory over the disease and her first victory, on the other hand is her sacrificial field where she was called to death again. If we think about her father, Mr. Golandabi, we find that he is the man created by the myth of the ethnic group. In comparison, the call of the myth was also sent to him. He needed the myth's call to drive the child, to keep the disease away from the area, to sacrifice his daughter, to protect his family and the society.

After explaining that myth is based on a culture's values, Brown explains the power that myth creates in a culture: "It has the power to shape individual beliefs and attitudes in a culture. Myth is one way people connect to their culture (Brown 2004). We understand that Mr. Golandabi's fate is connected to the myth of his ethnicity, which is based on the values of the

culture. When we think of Mona's story of heroic deeds, we even suspect that a few before her might have made the same attempt, recalling the fairy tale "What goes around the latch of the door is a stick". But we see Monai, the teenage cultural hero, fighting death in the next chapter of her life.

In the morning her father met her before his eyes. Then he was surprised and said: "We thought you were dead. We thought that a crocodile had eaten you. Why have you come here now?" And she begged her father. She said, "If you do this to me and leave me to a crocodile, people with such diseases live in a town called Bachuma, I heard, and take me there". The father said to her, "I will not do that either. Instead of living in isolation because of you, let us go to the forest so you can hang yourself on a rope". When the girl asked, "Are not you worried about my life?" he said, "It does not matter if you live or not, it's better if you die". The girl said, "If you do this to me, children with such diseases will not be isolated in Bachuma town, so if you take me there, I will live there at that time, her father thought a lot, sold one of his cows to get money, and took her to a town called Chebera (Ibid.)

Needless to say, the sudden dire fate of the teenage Monai transcends her age. When she realized that death was staring her in the face, she fought hard not to die. And once a heroine is called to fight, her struggle to reject the call is her defining characteristic. Monai's struggle not to accept the call of death is an expression of her courage and heroism. In order for her struggle to bear fruit, she offers her alternative proposal to soften her father's paternal heart and explain the truth that has been revealed to her. In doing so, she engages in a far-reaching confrontation with death and the prevailing, pervasive myth. This was part of her struggle and laid the main foundation for her results.

As we continue to see Monai continue the confrontation and struggle with the existing prevailing bad culture and win her father's heart, we can hear the voice of "will happen" and "succeed" in the story of Monai's struggle. Her young mind matured beyond her age and she was able to challenge and lead the one who gave birth to her and raised her. It was not just her father that Monai challenged, comforted and defeated. It is the custom of the community that has lived and survived for thousands of years. It is a belief that has shaped the lives of many people before and after her.

The girl, Monai, had lived in Chebera for about a month. After that she came to a town called Bachuma. By chance, the women and children of the neighborhood heard about this matter and took the girl to the Bachuma elementary school, where she began to study. While studying, she needed money to support herself, so she took a job as a janitor at the Bachuma District Women and Children's Office and began earning money. When the girl arrived, she could not speak Amharic. When she lived here for a year, there was no one who could speak Amharic better than her. When she came,

she came as a maid, now she wears jeans. Her appearance was very beautiful, and she attracted people. She went to a hotel and started drinking at her own request. Then a man who opened a hotel in a kebele called Khat took her and while she was with him, she got married and now lives in a country called Gesha near Me'enit Shasha. This girl was sentenced to be thrown into the sea because she had epilepsy. She was to be hanged in the forest. But later she came to the city and many people knew her story. Some of them saw her when they learned about her story. When her existence became known, many fathers considered her as an example that it is better to bring their children to the city than to kill them. Monai's story has become a lesson for many: First, she is a girl with indomitable spirit who refuses to die. She escaped death. Second, she convinced her father.

The Office for Women and Children has taught many by having her as a witness. Her story is told at some training. We all talk to each other from time to time. Since she was here in the office, her story and her exploits soon became known. She made history and brought about many changes (Ibid).

Summarizing Monai's account of cultural exploits, we find that one can go through one of the most important journeys that Campbell lists as the chapters through which a struggle must pass. According to Campbell, the origin is the "heroic call" and Monai's first call comes from the existing prevailing custom, from the culture of the ethnic group. It is a law that has been upheld for years and has brought many of them under the yoke and carried out the punishment it decided. Campbell (2004: 14) explains that once the call to battle comes, "the heroes begin to argue against the call". Monai refused to accept the call of death. She expressed her opposition to the call. "I will not accept death", she continues her struggle and argument. Ambel emphasizes that the heroes are able to conclude the struggle they started with a result and the result is summarized in victory or defeat. It can be seen that Monai, the cultural hero of the Me'enite ethnic group, continues her struggle and ends with a victory. Monai broke away from the existing habit, crossed the cup of death that was coming to her, and continued her life in a new spirit and a new world. The result of her struggle aroused emotions in many people and brought her participants, whether in thought or in deed and she became a role model for many of them and could become a cultural hero.

Conclusion

This study examines the struggles of the Monai, the cultural hero of the Me'enit ethnic group. It has analyzed the ups and downs that Monai has gone through. It shows in detail the attitude of the members of the tribe towards epilepsy and the measures taken to keep the disease away.

One of the findings of the study shows the main travel nodes that a cultured hero goes through. Through Monai's epileptic seizures, we see the beginning of her new life and her calling to heroism. Monai received a

reputation through her illness. The research also showed that a hero does not accept the reputation of death. Monai showed her disdain for the myth in an argument at home after her father took her to a river with many crocodiles and she later survived while swimming. She even challenged her father's belief by convincing him that her father's centuries-old belief was not correct and instead of killing her, he begged her to let her live.

The study analyzed that her debate, arguments and efforts were successful and she made her father a partner in her fight against the existing myth. The study explains that Monai not only refused the request, but also proved her persistence against the myth and finally led the struggle to a successful outcome, which can be called cultural hero.

From the research results, the second supernatural help was that the father believed that a person with epilepsy was cursed by God, that he was loyal to his nation, and that these were the repeated steps he took to deliver his daughter to death. The fact that the teenage Monai was not killed immediately like the other children and teenagers in the area when her father pushed her to the river bank and handed her over to a crocodile and condemned her to hang on a rope in the forest showed that she changed her attitude and was able to overcome all odds to die, and that she was supported by a supernatural power besides her own indomitable spirit to be a cultural hero.

Finally, the third finding of the study is the attitude of the society towards the myths. Thus, it was found that the Me'enite community respects and obeys its myths, which constitute the identity of the Me'enite ethnic group, and that it protects, preserves, and passes on its myths to generations. Because the people believe that epilepsy is a curse, they are loyal to their protectors, even going so far as to remove, strangle, or throw away children. Monai's father, Mr. Bigolagn, is also a member of the same ethnic group and a subject of the same tribe. The investigation revealed that when the disease appeared in his daughter, he was cast out of the community, scaring her to death. The investigation explained that Mr. Bigolagn threw his child away from home into a river to a crocodile. When she survived the crocodile, he advised her to hang herself in the forest and kill herself.

REFERENCES

- Abbink, J. (2010). *Creation myths of the world an encyclopedia*. 2nd ed., California: Greenwood Publication Group.
- Abbink, J. (2002). *Myth: A biography of belief*, New York: Oxford University Press.
- Abbink, J. (1992). An ethno-historical perspective on Me'en territorial (Southwest Ethiopia). *Anthropos*, 87(4/6), 351-364.
- Abbink, J. (1993). Me'en ritual, medicinal and other plants: A contribution to Southwest Ethiopian ethno-botany. *Journal of Ethiopian Studies*, 26(2), 1-21.

- Abbink, J. (1995). Ritual and environment: The Mosit ceremony of the Ethiopian Me'en people. *Journal of Religion in Africa*, 25 (2), 163-190.
- Abbink, J. (1990). The final rite: Burial among the Me'en of South-West Ethiopia. *Proceedings of First International Conference of Ethiopian Studies*, 65-75, Addis Ababa: IES.
- Abbink, J. (1994). The Me'en as historical transformation of the "Surma": Preliminary notes on society and culture. *Proceeding of Ninth International Conference of Ethiopian Studies*, Vol. I. Section II.
- Abbink, J. (1992). *The Me'en of South-western Kafa: Material culture on Ethiopian shifting*. Addis Ababa: Addis Ababa University Press.
- Abbink, J. (1990). *Tribal formation on the Ethiopian fringe: Toward a history of the Tishana*, *Northeast African Studies*, 12 (1), 21-43.
- Abbink, J. (1991). The deconstructions of tribe: Ethnicity and politics in South Western Ethiopia. *Journal of Ethiopian Studies*, 24, 1-12.
- Andualem, A. (2004). *Traditional conflict resolution in Me'enite ethnicity*. Addis Ababa: Addis Ababa University, submitted to the Department of Ethiopian Languages and Literatures for master's degree.
- Bascom, W.R. (1965). The forms of folklore: Prose narratives. *The Journal of American Folklore*, 78 (307), 3-20.
- Brian, R. (2000). Recent concepts of narrative and the narratives of narrative theory. *Concept of Narrative*, 34 (2), 168-175.
- Brown, T. J. (2004). Deconstructing the dialectical tensions in the horse whisperer: How myths represent competing cultural values. *The Journal of Popular Culture*, 38 (2), 274-295.
- Bryant, M. E. (2009). *Mytholopedia. Oh my Gods! A look-it-up guide to the Gods of mythology (mythlopedia)*. Scholastic Inc.
- Campbell, J. (2004). *The hero with a thousand faces*. Princeton: Princeton University Press.
- Finnegan, R. (1970). *Oral literature in Africa*. London and New York: Routledge.
- Hiwot, A. (20014). *Mourning system in the Me'enite nation*. Addis Ababa: Addis Ababa University, Department of Ethiopian Languages and Literatures, presented for the fulfillment of master's degree.
- Kidanewold, K. (1948). *Book of grammar, dictionary of hadith*. Artistic Publishing House.
- Kit, K. (2013). *Types of mythology*. M. A. Education, Your Dictionary.
- Leeming, D. A. (1998). *Mythology the voyage of the hero*. 3rd ed, New York: Oxford University Press.
- Muller, F. M. (1907). *Natural religion*, Longmans, Green, and Com.
- Niguse, B. (2005). *Socio-cultural history of Me'nenit, 1898 -1991*. presented at an annual conference organized by Mizan Tepi University.
- Paul, C. (2005). *Narrative mythology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Philip, N. (2007). *Myths and legends explained*. New York: DK Publishing.

- Tewodros, G. (2001). *Interdisciplinary literary reading*. Addis Ababa: Addis Ababa University Press.
- Zerihun, D. D. (2008), *The ethno-history Me'enit ethnic group, south ethnic group nationalities and peoples, regional government*. Institute of Language, Culture and History Research, Department of History and Heritages.

"The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Ethics Committee Approval: *Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Support and Acknowledgement: *I sincerely thank the Ethiopian ME'ENIT ethnic group for their hospitality and willingness to participate in the data collection process.*

Declaration of Conflicting Interests: *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Author Contributions: *My co-advisor, Dr. Fikere, gave me his comments when I prepared my manuscript.*

TÜRKLERDE GÜNEŞE SAYGI: ÇİLE GECESİ



RESPECT TO SUN IN ANCIENT TURKS: CHILE NIGHT

Aynur GAZANFARGİZİ*

ÖZ: Çile gecesi, Azerbaycan Türklerinin yaşadıkları İran'da, Türkiye'de ve Azerbaycan'da kutlanmaktadır. Dünyanın kuzey yarımküresinde yılın en uzun gecesi, Çile gecesidir. Bu gece Şemsi yılının, Dey ayının başlangıç gecesi, Azer ayının sonuncu gecesidir. Çile'yi soğukluk derecesine göre iki kısma bölerler: Büyük Çile ve Küçük Çile. Büyük Çile, 40 gün devam eder. 21 Aralık'ta başlar ve 31 Ocak'a kadar devam eder. Küçük Çile 20 gün sürer. 1 Şubat itibarıyla başlar ve 20 Şubat'ta biter. "Çile" sözüne Kaşgarlı Mahmud'un Divanü Lügati't-Türk aslı sözlüğünde de rastlanmaktadır. Sözü'n anlamı sözlükte "yeşermek, başlangıç" olarak verilmiştir. Çile gecesinde nişanlı kızlara hediyeler verilir; bereket getirmesi için kalabalık sofralar kurulur. Küçük kız çocuğu kışı temsil edecek şekilde bembeyaz giydirir. Ayaz Ata gelir ve hediyeler dağıtır. Çile gecesi özellikle Orta Asya'da Narduğan bayramı olarak kutlanmaktadır. Narduğan "güneş doğan" demektir. Makalemizde bu konu arama-tarama ve kıyaslama metodları ile derinlemesine işlenmiştir. Özellikle Çile gecesi ve Narduğan bayramlarının aynı bayram olması bağlamında Türklerde ağaç kültüne saygı ve ağaç süsleme geleneğinden de bahsedilerek eski Türk inancının izleri bayramlarda aranmıştır. Çalışmada, Ayaz Ata'nın Noel Baba olduğu, Çile gecesinde Yılbaşına kaydığı ve Yılbaşı olarak kutlanmakta olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çile, Narduğan, Ayaz ata, Kar kızı, Ay ile Güneş'in savaşı.

ABSTRACT: *Çile gecesi (Chile night) is celebrated at the places of Iran. Turkey, Azerbaijan, where live Azerbaijan Turks. The longest night of the year is Chila night on the on the South part of Earth. This night id the beginning of Shams year, Dei month and the last night of Azer night. Chile is divided into two parts according its degree of coldness: Long Chile, Short Chile. Long Chile is lasted for forty day, from 21st December untill 31st January. Short Chile is lasted for twenty days. Begins from 1st February and ends on 20th Feburary. The meaning of the word of "chila' explained on Mahmud Kashgary's dictionary of Divanu Lugati't-Turk as "sprouting", "beginning". The engaged girls are given gift, and family tables are set for the bringing of blessing. Little girl is dressed in white to represent the winter. Ayaz ata (Santa Claus) comes and bestow the gift. Chile night especially celebrated as Nardugan holiday in Middle Asia. The meaning of Nardugan is sunrise. The topic will be seek with the methods of searching scanning and comparison. Especially, The traces of the old Turkish belief were sought during the holidays by mentioning the respect for the tree cult and the tradition of tree decoration in the Turks. In the study, it was concluded that Ayaz Ata was Santa Claus, that the Chile night shifted to New Year's and it was celebrated as New Year's.*

Keywords: Chile, Nardugan, Ayaz Ata, Qar qizi, the fight of Moon with Sun.

* Dr.-Khazar University, Department of Languages and Literatures/Bakü-Azerbaycan-aynurqezzenferqizi@yahoo.com (Orcid: 0000-0003-1415-2518)

Giriş

Türkler doğa ile iç içe olmayı, doğanın nimetlerine saygı duymayı her zaman önemsemişlerdir. Bunun bir sebebi, hayvancılıkla ve tarımla uğraşan Türklerin yaşam tarzı ve daha önemli sebebi ise Gök Tengri inancı olmuştur. Daha dikkatli inceledikçe Gök Tanrı inancının doğa olayı olduğu anlaşılmaktadır. Bu yüzdendir ki doğada mevcut her şeyin bir iyesi vardır. İyelerin gazabına uğramamak için doğa nesnelere saygı duyulması da şarttır. Doğada mevcut ağaçtan suya, dağdan ateşe, attan taş ve yola, her şeyin iyesi vardır. Bu iyelerin varlığı insanın doğaya bir zarar vermesini önler, bundan alıkoyar. Ağaç da Türkler için kutsaldır, çünkü doğanın en gizemli nesnesidir. Örneğin, ağacın kökünün yerin altında, gövdesinin orta dünyada olması, başının göklere -Tanrı'nın oturduğu makama- doğru yükselmesi, insanın doğal olarak ağaca özel bakmasına sebep olmuştur. Nitekim Türklerin en büyük bilgi hazinesi Dede Korkut destanlarında da ağaç konusu geçmektedir. Örneğin, Dede Korkut destanlarında Uruz'un ağaca mesajı verilir:

“Ağaç ağaç dir isem sana erilenme ağaç,

Mekke ile Medinenün kapısı ağaç,

Musa Kelimün asası ağaç

Böyük böyük sularun köprüsi ağaç

Kara kara denizlerün gimisi ağaç

Sah-ı Merdan Alinün Döldülünün eyeri ağaç

Zülfikarun kınıyle kabzası ağaç

Şah Hasan ile Hüseyinün bişigi ağaç” der (Ergin, 1958: 108-109; Zeynalov ve Alizade, 1988: 146).

Ağaç sadece Türklerde değil, genel olarak dünya halklarının inancında da kendine yer edinmiştir. Hayat ağacına neredeyse tüm milletlerin mitolojisinde rastlamaktayız. Hayatı, doğumu, sonsuzluğu ve ölümsüzlüğü simgeleyen ve dünyanın üç katını birbirine bağlayan kutsal ağaç, dünya mitolojisinde de çok önemli yer tutar. Esasen Kozmik Ağaç, Dünya Ağacı ve Hayat Ağacı olarak bilinir. M. Eliade'nin de belirttiği gibi, dünya kültürlerinde üç kozmik düzenin yani, yeraltı, yeryüzü ve gökyüzünün birbirleriyle iletişim halinde olduğuna inanılır (Eliade, 1991: 17). Bu yüzdendir ki Tanrıyla iletişim kurmak, şeytan ya da kötü ruhu kovmak, güneşin batışını engellemek, rüzgar estirmek, ay tutulmasını sonlandırmak, yağmur yağdırmak, sağaltmak, defin, bereket arttırmak, şekil değiştirmek gibi törenlerde ağaç kullanılır (Ergun, 2017: 25-107). Ağaç hakkındaki mitler de Türklerde ağaç kültürünün oldukça önemli olduğunu gösterir (Acalov, 2005: 225). Ağacın kutsallığını gösteren bir diğer merasim ise “Çile Gecesi”, başka bir deyişle “Narduğan”dır.

“Çile” mi “Narduğan” mı?

21-22 Aralık, Türkler tarafından özel gün olarak kutlanır. Bu bazı bölgelerde Çile, bazı bölgelerde (özellikle Farsların etkisinde kalmış bölgelerde) Yelda/Şebi-Yelda, bazı bölgelerde de Narduğan şeklinde adlandırılmasına rağmen gerçekleştirilen ritüeller hemen hemen aynıdır. Antik İran’da kutsal gece olarak kabul edilen “Yalda Gecesi”, I. Dara döneminde M.Ö. 502 yılından itibaren Antik İranlıların resmi takvimine dâhil olmuştur. Eski Avesta kültüründe yıl, soğuk mevsimle başlar. Avesta’da geçen “Sareda” kelimesi “soğuk” anlamındadır ve Ormezd’in şeytan karşısında kazandığı zaferi fade edip aydınlığı müjdelere (Razi, 2001: 560)

Çile sözü günümüzde “acı, dert, keder”i ifade etmektedir. Farsça “kırk” anlamına gelen “çihil” sözünden alındığı düşünülmüştür. Bunun en büyük sebebi, 21 Aralık gecesinde başlayan Büyük Çile’nin 1 Şubat’a kadar, yani kırk gün sürmesidir. Halk arasında değişime uğramış Çile sözünün anlamı tamamen farklıdır. Divanü Lügati’t-Türk’te rastladığımız çile sözünün anlamı “yeşermek, başlangıç”tır (Atalay, 1985).

Eski Türklerle göre yılın önde gelen günlerinden biri, sonbaharın son akşamı olan Çile gecesidir. Çile, kış mevsiminin girdiği günün gecesi kutlanmaktadır. Rivayete göre bu gece aydınlık karanlıkla savaşa girmekte ve aydınlık karanlığı yenmektedir. Böylece gün uzamaya, gece ise kısaltmaya başlamaktadır (KK-2). Bu gecenin sabahı, kış mevsiminin ilk günü olmasına rağmen, insanlar doğanın uyanışa geçtiğine inanmaktadır. Eski Türk inancında güneş kutsal sayılmış fakat Tanrı olarak görülmemiştir. 22 Aralık’tan itibaren gün uzamaya başlar, yani güneş kendi ışıklarını yere daha fazla verir. Türklerin Gök Tanrısı gündüz ile geceyi dengeler. Gece gündüzle savaş halindeyken 22 Aralık’ta gündüz geceyi yener ve güneş yeniden doğar. Bunu da Türkler yeniden doğum bayramı olarak kutlarlar (Karakurt, 2011: 220).

21 Aralık gecesi, yılın en uzun gecesidir. Büyük Çile 40 gün, Küçük Çile ise 20 gün sürer. Büyük Çile’nin başladığı gün, yani gece ile gündüzün eşitlendiği 22 Aralık, doğadaki değişime işaret etmektedir. Büyük Çile’den önceki akşam, yani yılın en uzun gecesi, bayram olarak kutlanır. Çile akşamının kendine özgü ritüelleri de vardır: Kaynana, kaynata ve diğer birinci derece yakınları tarafından nişanlı kızlara ve yeni gelinlere hava kararmadan “çilelik”denilen hediyeler gönderilir (KK-1). Çile hediyesi yedi tabağa bölünür. Bu tabaklara “Çile tabağı” denir. Tabaklar itinayla hazırlanır ve üzerlerine ak ya da al şal örtülür. Tabaklardan birine karpuz konulurken diğerlerine kavun, nar, kırmızı elma, armut, un ve düğü (pirinç), kumaşlar, elbiseler, altın ve gümüş konulur (KK-2). Kızın veya gelinin anasıyla babası, hediye getirenleri üzerlik otu yakarak karşılar; hediyeleri saygıyla alıp salona dizer. Hediyeleri getirenler, kızın ya da gelinin anasıyla babasından para, yün çorap gibi çeşitli hediyeler alırlar. Kız ve oğlan tarafları şenlik

yapıp birlikte eğlenirler. Ertesi sabah, getirilen hediyelerden konu komşuya da gönderilir.

Çile Gecesi pilav da pişirilir. Pişirilen pilav, Çileler süresince mutluluk getirecektir. Gece süresince türküler söylenir, şans dilenir, kapı dinleme gibi geleneksel seyirlik oyunlar oynanır (KK-2).

Çile gecesi, yarım ay, dolunay gibi tabiat olayı gerçekleşmektedir. Kaşgarlı Mahmud, ilkbaharın birinci ayına “Oğlak Ay”, ikinci ayına “Ulu Oğlak Ay”, üçüncü ayına “Ulu Ay” denildiğini belirtmiştir (Atalay, 1985: 356). Çile gecesi, halk arasındaki inanca göre, aydınlığın (güneşin) karanlık, yani ay üzerindeki zaferinin kutlanmasıdır. “Kış koca karıdır. Üç oğlu vardır: Büyük Çile, Küçük Çile, Boz Çile. Büyük Çile insanları ocak başına toplar, Küçük Çile ocağın içine sokar, Boz Çile havayı ısıtır, her tarafta gül çiçek açdırır” (Acalov, 2005: 83). Çile gecesi, güneşe ve aya bağlı astronomik zaman takvimleriyle ilişkilidir. Zira mevsim döngüleri ve ay hareketleri, Türkler için hayvanların doğum ve yayılım zamanı, yaylak ve kışlak göçleri, zirai ekim dönemleri gibi nedenlerle yaşamsal öneme sahiptir.

Çile gecesinin Orta Asya’da bilinen şekli, Narduğan’dır. Narduğan’ın yapay bayram olduğu, tarihin sonraki evresinde Türk kültüründe yer edinmeye başladığına dair görüşlerle birlikte Çile gecesinin isim farklılığı ile Narduğan’ın Orta Doğu Türkleri arasındaki versiyonu olduğu görülmektedir. Nardugan, eski Türklerde “yeni yıl bayramı” demektir. Narduğan *güneş dugan, tugan doğan nardugan – doğan güneş sözlerinden* türemiş olup Türklerde “güneşin yeniden doğuşu” anlamına gelmektedir (Karakurt, 2011: 145, Aryol, 2022, Kıyak, 2010, URL-3). Narduğan, her yıl 22 Aralıktan sonraki ilk dolunayda kutlanır. 21 Aralık günü en uzun gece olup ardından günler uzamaya başlar. Bu yüzden 22 Aralık günü Türkler için çok önemlidir ve bu günü takiben ilk dolunayın çıktığı ilk gün, yeni yılın ilk günüdür. Narduğan, Türklerdeki Paktıgan ve Koçagan bayramlarıyla da eş anlamdadır. Koça Han, *Bereket Tanrısı* demektir (Karakurt, 2011: 132). Azerbaycan Türklerinin Nevruz bayramındaki Kosa imgesi aslında Koça Han ile eşdeğer anlamındadır: Koça Han = Kosa Han. Koça/Kosa Han adına ilkbaharda “Koçagan/Koçıgan” adlı bereket töreni yapılır. Şor Türklerinde ise bu törenin sonbaharda yapılan yansımasının adı “Paktıgan” olarak yer alır. Bu isim de Baktı Han’ın adından gelir. Zaman zaman adı Baktı Han ile birlikte anılır. Bu törende ev ev dolaşılıp sadaka toplanır. Kosa töreniyle yakından ilgilidir. Bu törenlerde Şaman bir maske takar. Akşam üzeri topladıklarını yığarak bir şenlik yaparlar (URL-1).

Genel olarak “koç” kelimesinin Türklerde bereketi temsil ettiği bilinmektedir. *Koça (Koc/Koç)*. “Savaşçılık” ve “güç” gibi anlamlar içerir. Koç bereketin simgesidir (URL-1). Bu bayramı Başkurtların ve Udmurtların “Nardugan” veya “Mardugan”, Mişer Tatarlarının “Raştua”, Çuvaşların “Nartavan” ya da “Nartukan”, Zırizyaların “Nardava”, Mokşaların “Nardvan”, Tatarların “Koyaş Tuğa” yani “Güneş Doğan” günü adını verdikleri bilinmektedir. Buradaki “koyaş” ifadesi, “kuyaş” sözünden türemiştir. Kuyaş,

Türklerde güneş iyesisidir ve *Gün/Kün/Küy* sözlerinin değişime uğramış hâlidir (URL-1).

Türkler, Narduğan zamanı Türk mitolojisinin ölümsüzlüğün simgesi ve tüm insanların türediği ağaç olarak nitelendirdiği Akçaçam ağaçlarını süslemişler, bu ağaçların altında çeşitli geleneksel oyunlar oynamışlardır. Kopuz eşliğinde şarkılar söyleyip eğlenceler düzenlemişlerdir. Eski Türklerde ağaç kutsandır ve üç dünyayı -yerin altı, yerin üstü ve göğü- birleştirir.

Ağaç Süsleme ve Bereket Anlayışı: “Noel” mi “Ayaz Ata” mı?

Çile gecesinin en önemli detaylarından biri de Şahta Baba, Kar Kız imgeleridir. Azerbeycan Türkçesindeki “Şaxta Baba” sözcüğü de yine birebir çeviriyle “Soğuk Ata” veya “Ayaz Ata” anlamına gelir. Özbekçe’de “Şahta” (Shaxta, Şaxta) sözcüğünün “ocak” anlamına gelmesi ise kelimenin anlamı açısından dikkat çekicidir. Şaxta Baba’nın torunun adı ise “Qar Qızı” (Kar Kızı)’dır (KK-2). Bunlar dede-torun olarak yeni yılda çocuklara hediye dağıtırlar. Başkurt kültüründe ve dilinde, Ayaz Ata Кыш бабай (Qış babay “Kış Babası”) olarak yer alır. Torunu ise Карһылыу (Qarһiliw “Kar Güzeli”) adıyla anılır. Tataristan Tatarlarının kültüründe “Qış Babay” (Кыш Бабай “Kış Babası”) isimleriyle tanınır. Özellikle Kazak Türklerinde “Soğuk Hanı” olarak bilinen, soğuk havalarda ortaya çıkan ve garibanlara yardım eden bir evliya olarak ünlenen Ayaz Ata kış bayramının vazgeçilmezidir. Ayaz Ata, Noel Baba imgesi ile büyük benzerlikler taşımaktadır.

Günümüzde Noel ağacının süslenmesi geleneği ile Türklerin Tanrı ağacını süslemesi inancı benzerlik teşkil etmektedir. Tekin, biraz daha derine giderek bu geleneğin Sümerlerde de olduğunu söylemektedir. Hayat Ağacı motifinin Doğu kökenli olduğu pek çok uzman tarafından kabul görmektedir (Tekin, 2017: 48). Özellikle Batı’da gözlemlediğimiz kutsal çam (Noel) ağacı kültürünün kökeninin Hitit kutsal “Eya Ağacı” ritüeline dayandığı bilinmektedir. Hitit yazılı belgelerinde Tanrı Telipinu için Şiduva Dağına “Eya Ağacı” (çam veya ardıç) kesmeye gidildiği belirtilmektedir. Bu ağaç tanrının heykelinin arkasına özenli bir biçimde yerleştirilmekte ve içinde iyilik, bereket ve sağlık dilekleriyle sevilen eşya bulunan Tanrı Telipinu’nun tulumdan bir torbası asılmaktadır. Konunun uzmanları, günümüzde Hristiyanlıkta “Noel Ağacı” olarak bilinen ve dallarına asılan çorap içine hediye bırakma geleneği ile Hititlerdeki “Eya Ağacı” ile “Noel Ağacı” arasındaki benzerliklere vurgu yaptıktan sonra Noel Ağacı ritüelinin Hristiyan dünyasında izini sürmüşler ve M.S. 1605 yılından daha eski bir uygulamaya rastlayamamışlardır (Tekin, 2017: 48).

Eski Türk inancına göre hayat ağacı, yerin göbeğinden göğün yedinci katına kadar uzanır ve en tepesinde Tanrı Ülgen oturmaktadır (Ergun, 2017: 185-187). Türk kültüründe sadece hayat ağacı değil, genel olarak ağaçlar kutsaldır. Örneğin, Anadolu’da çam ağacı için “Dağların kadısı katran, müftüsü çamdır” (Ögel, 1995: 477) anlayışı mevcuttur. Çam ağacı Türklerde kadın ve erkeği temsil eder. Nitekim kızılçam ve çam (fıstık çamı, köknar)

Tanrı insanları yaratırken yaratılmıştır (Ergun, 2017: 260). Türk dünyasının geneline baktığımız zaman çam ağacının kutsal ağaç olarak kabul edildiğini görebiliriz. Pervin Ergun “Türk Kültüründe Ağaç Kültü” adlı çalışmasında bu konuyu kapsamlı biçimde ele almıştır (Ergun, 2017: 260-271).

Günümüzde Türkistan’da, sadece orada yetişen Beyaz çam ağacının eve getirilerek onun altına önceki senede Tanrı’nın verdiği nimetlere şükrederek hediyeler bırakma geleneği sürdürülmektedir. Dallarına ise bir sonraki sene için Tanrı’dan istenilenler asılır. Bunun farklı versiyonu, Azerbaycan Türklerinin yaşadığı bölgelerde Çile Gecesi olarak kutlanmaktadır. Bu kapsamda 21 Aralık gecesi aileler toplanmakta, büyükler ziyaret edilmekte, güneşin yeniden doğuşu kutlanır.

16. yüzyıl öncesinde Hristiyan aleminde çam ağacı süsleme geleneğine rastlanmaz. Bu geleneği, ilk kez 16. yüzyılda Almanlarda görmekteyiz (URL-2). Genel olarak pek çok eski çağ inancında daima yeşil kalan bitkilerin güneşin evladı olduğuna inanılır (URL-1). Türkler de güneşi her zaman saygı ile anmışlar, Gök Tengri’nin oturduğu semada olduğu için kutsamışlardır. Elimizde, daima yeşil olan bitkilerin Türklerde de güneşin evladı olarak kabul edildiğine dair bir metin olmasa da Türklerin de bu durumla bir şekilde alakadar oldukları açıktır. Mitoloji, etnografiktir. Yani dünyanın her yerinde insanlar neredeyse aynı psikolojidedir. Tabiat olayları, doğada gerçekleşen mucizeler dünyanın her yerindeki insanları aynı şekilde etkilemiştir. Bu yüzden de daima yeşil kalan bitkiler, Hayat Ağacı’nın güneşin, ayın kutsanması gibi motifler pek çok mitolojide ortakdır.

Sonuç

Türklerin sadece günlük yaşamları ve inançları değil, bayramları da doğaya dayanmaktadır. En büyük doğa olayı olan Nevruz’a kadar doğanın uyanışını adım adım takip ettirecek bayramlar kutlanır: Çile Gecesi, Hidrellez (Hidrellez Türkiye’de Mayıs ayında kutlanmaktadır), Çerşenbeler (Türkiye’de Cemre düşmesi) ve Nevruz. Nevruz’da doğa uyanır ve Türk insanı artık berekete erişir. Nevruz’a ulaştıracak ilk adım ise Çile gecesidir. Çile Gecesi, yakın geçmişe kadar şatafatlı şekilde kutlanmıştır. Fakat son dönemlerde giderek unutulmuştur. Çile Gecesi’nin en büyük özelliklerinden olan karpuz meyvesi, günümüzde marketlerde kışın bile satılmaktadır. Ayaz ata Noel baba olmuş, Çile gecesi “yılbaşı”na evrilerek günümüzde “yılbaşı” olarak kutlanır olmuştur.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Acalov, A. (2005). *Əsatirlər, əfsanə və rəvayətlər*. Bakı: ŞərqQərb.
- Atalay, B. (1985). *Kaşgarlı Mahmud. Divanü Lügat-it-Türk tercümesi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Aryol, H. (2022). İslamiyet öncesi Türk gelenekleri: Nardugan Bayramı örneği. *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, 20, 64-69.

- Eliade, M. (1991). *Kutsal ve dindışı*. Ankara: Gece Yayınları.
- Ergin, M. (1958). *Dede Korkut kitabı, I*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ergun, P. (2017). *Türk kültüründe ağaç kültü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları
- Karakurt, D. (2011). Türk Söylence Sözlüğü. Online. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/TurkSoylenceSozlugu.pdf>
- Kiyak, A. (2010). İslamiyet'ten önce Türklerde güneş ve ay ile ilgili inanışlar. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 06, 133-143.
- Ögel, B. (1995) *Türk mitolojisi (kaynakları ve açıklamaları ile destanlar)*, C. 2, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Razi, H. (2001). *Xronoloji. Gadim İranın bayramları*. Tehran: Behcät.
- Tekin, H. (2017). Domuztepe'de hayat ağacı bezekli kaplar. *Aktüel Arkeoloji*, 60, 47-49.
- Zeynalov, F., Alizade S. (1988). *Kitabi-Dədə Qorqud*. Bakı: Yazıcı.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1. History of Christmas tree. <https://www.history.com/topics/christmas/history-of-christmas-tree> (Erişim: 22. 06.2023)
- URL-2: Chastagner, G. A. – Belson, M. D. (2000). The Christmas tree: Traditions, production and diseases. Online. <https://apsjournals.apsnet.org/doi/epdf/10.1094/PHP-2000-1013-01-RV> (Erişim: 22.06.2023)
- URL-3: Nar-Tugan kutlaması Bodrum Gündoğan'da. <https://sanatmagazin.com/yazarlarimiz/erol-unal/nar-tugan-kutlamasi-bodrum-gundoganda/> (Erişim: 14.09.2022)

Sözlü Kaynaklar

- KK-1. Gülüze Gurbanova, Gökçe 1914, İlkokul mezunu. (Görüşme: 12.06.2017).
- KK-2. Suraya Bayramova, Gedebe 1955. Lise mezunu. (Görüşme: 10.09.2019).

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

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

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

HOVSEP KURBANYAN'IN ROMANLARININ VE KATKIDA BULUNDUĞU ESERLERİN TÜRK KÜLTÜRÜ İÇİNDEKİ YERİ



THE PLACE OF HOVSEP KURBANYAN'S NOVELS AND CONTRIBUTED WORKS IN TURKISH CULTURE

Zehra HAMARAT YARDIMCI*

ÖZ: Türkçe yüzyıllar boyunca farklı alfabelerle yazılmış, ana dili farklı olan kişiler tarafından ortak iletişim dili olarak kullanılmıştır. Bu durum Türk dilinin zenginleşmesine ve Türkçe pek çok eserin yazılmasına imkân sağlamıştır. Osmanlı toplumu içinde özellikle Ermeniler hem ortak iletişim dili olarak Türkçeyi kendilerine has bir konuşma biçimiyle kullanmış hem de Türkçenin yazımında kendi alfabelerinin imkânlarından faydalanmışlardır. Bu makalede, Türkçenin yazılmasında belli bir dönem kullanılan Ermeni alfabesi üzerinde durulmuş ve Osmanlı'nın son döneminde yaşamış olan Hovsep Kurbanyan'ın eserleri ile makale sınırlandırılmıştır. Ermeni alfabesiyle Türkçe yazılan eserlerin Türk edebiyatı ve Türk dili için önemine, Türk kültürünü ve özellikle İstanbul folklorunu yansıtmadaki değerine dikkat çekmek amaçlanmıştır ve bu amaçla Hovsep Kurbanyan'ın yazdığı iki roman ve yazılmasına katkıda bulunduğu bir antoloji incelenmiştir. Hovsep Kurbanyan'ın yazmış olduğu *İki Kapu Yoldaşları* adlı üç ciltlik romanın ve Mihran Bidar Arabacıyan ile birlikte yazdıkları *Hayın Bir Adem* adlı iki ciltlik romanın hem sosyal tarih adına hem de İstanbul'un gündelik hayatı ve folkloru adına önemli veriler içerdiği sonucuna ulaşılmıştır. Mihran Bidar Arabacıyan'a ait olmakla birlikte Kurbanyan'ın, neşir noktasında katkı sağladığı *Hazine-yi Eşar* adlı antolojinin ise Ermeni aşuğların Türk dilini kullanmadaki üstün yeteneğini ortaya koyan değerli bir eser olduğu ve Türk halk edebiyatı için önemli veriler sunduğu anlaşılmıştır. Dolayısıyla, Ermeni harfleri ile Türkçe yazılan eserlerin ayrıntılı olarak incelenmesi Osmanlı toplumunun, İstanbul'un gündelik hayatının ve folklorunun, her şeyden önemlisi ise Türkçenin özel kullanımlarının ortaya çıkarılmasına katkı sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ermeni harfli Türkçe, Hovsep Kurbanyan, Mihran Bidar Arabacıyan, aşuğ, Osmanlı kültürü.

ABSTRACT: Over the centuries, Turkish has been written in diverse alphabets and served as a lingua franca among people with various mother tongues, contributing to the language's enrichment and the creation of numerous Turkish works. In the Ottoman era, the Armenians notably used Turkish as a shared language, infusing it with their distinct vernacular and utilizing their own alphabets for writing. This article specifically delves into the use of the Armenian alphabet for transcribing Turkish during a particular period, focusing on the works of Hovsep Kurbanyan in the late Ottoman period. The article aims to underscore the significance of works inscribed in Turkish using the Armenian alphabet in Turkish literature and language. These pieces also hold importance in portraying Turkish culture, particularly the folklore of Istanbul. Analyzing two novels by Hovsep Kurbanyan, *İki Kapu Yoldaşları* spanning three

* Dr. Öğr. Üyesi-İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/İstanbul-zehra.hamarat@istanbul.edu.tr (Orcid: 0000-0002-2548-9602)

volumes, and *Hayin Bir Adem*, co-authored with Mihran Bidar Arabacıyan in two volumes, revealed valuable insights into Istanbul's social history, everyday life, and folklore. These works contribute significantly to understanding social history and the vivid portrayal of daily life and folklore in Istanbul. Additionally, the anthology *Hazine-yi Eşar* chiefly attributed to Mihran Bidar Arabacıyan but with Kurbanyan's contributions in publication, showcases the remarkable ability of Armenian aşuğs [minstrels] in using the Turkish language. This anthology provides essential insights into Turkish folk literature. Examining works inscribed in the Armeno-Turkish alphabet comprehensively will uncover the distinctive usage of Turkish by Istanbul's Armenian community, illuminating aspects of daily life, folklore, and the Turkish language within the Ottoman society, notably in Istanbul.

Keywords: Armeno-Turkish alphabet, Hovsep Kurbanyan, Mihran Bidar Arabacıyan, aşuğ, Ottoman culture.

Giriş

Türkçenin yazımında geçmişten günümüze Göktürk, Uygur, Arap, Latin alfabeleri başta olmak üzere pek çok alfabe kullanılmıştır. Kimi zaman Türkler kendi dillerinin yazımında çeşitli alfabeleri kullanmayı tercih etmiş; kimi zaman ise anadili farklı olan ama Türkçeyi kullanan toplumlar, Türkçeyi kendi alfabeleri ile yazmayı tercih etmişlerdir. Bu noktada Ermeni alfabesinin kullanımı dikkat çekicidir. Ermeni alfabesi uzun yıllar boyunca hem Kıpçak sahasında hem de Anadolu sahasında Türkçenin yazımında kullanılmıştır. Kıpçak sahasında Ermeni alfabesinin Kıpçak Türkleri tarafından kullanıldığı belirtilmekte,¹ Osmanlı döneminde ise genellikle Ermenilerin bu alfabeyi Türkçenin yazımında kullandıkları görülmektedir. Osmanlı döneminde hem telif hem tercüme olan yazılı ve matbu Ermeni harfli Türkçe eserlerin çeşitlendiğini söylemek mümkündür. Özellikle Fransız edebiyatından Türkçeye pek çok çeviri yapılmış, diğer taraftan hem telif eserler yazılmış hem de Arap harfleri ile Türkçe yazılan eserler Ermeni alfabesine aktarılmıştır.² Halk edebiyatı sahasında da önemli eserler üretildiği, özellikle Türkçe âşık tarzı şiir söyleyen Ermeni aşuğların³ yazdıkları/söyledikleri destanların, divani, koşma, semailerin, halk hikâyelerinin Ermeni alfabesi ile Türkçe yazıldığı görülmektedir.

Bütün bu eserlerin Türk edebiyatı içinde önemli üretimler olduğu ortadadır. Anadolu sahasında Osmanlı dönemini düşündüğümüzde Ermeni alfabesi ile Türkçe yazılan eserlerin öncelikli okuyucu kitlesinin Ermeniler olduğunu söyleyebiliriz. Ancak daha geniş bir perspektiften baktığımızda sadece Ermenilerin değil; bu alfabeyi ve Türkçeyi bilen hemen herkesin bu

¹ Kıpçak sahasında yazılan Ermeni harfli Türkçe metinlerin Kıpçaklar mı yoksa Ermeniler tarafından mı yazıldığı konusu ihtilafıdır. Sir Gerard Clauson başta olmak üzere bazı araştırmacılar bu metinleri yazanların çoğunlukla Kıpçaklar olduğunu söylerken Daşkeviç başta olmak üzere diğer araştırmacılar ise Ermeniler olduğuna değinmektedir. Bu konuyla ilgili bilgilerin aktarıldığı bir çalışma için bk. (Kasapoğlu Çengel, 2012: 21-22).

² Bu konuda pek çok örnek için Hasmik Stepanyan'ın hazırlamış olduğu bibliyografyaya bakılabilir (2005).

³ Âşık tarzı Türkçe şiirler söyleyen ve yazan Ermeni sanatkârlara "âşık" anlamında "aşuğ" adı verilmektedir.

eserlerin okuyucuları olduğu ortadadır.⁴ Ayrıca Ermeni harfli Türkçe eserlerin çoğu Osmanlı toplumu içinde ortak edebi birikime bağlı olarak üretilmiştir. Bu nedenle de Osmanlı toplumu içinde kültürel zenginliği yansıtan eserlerdir.

Tarih boyunca Türkler ve Ermeniler arasındaki kültürel alışverişlere ve etkilenmelere dikkat çeken çalışmalar bulunmaktadır.⁵ Bu makalenin amacı ise Ermeni harfleri ile Türkçe yazılan eserlerin içeriğinin; Osmanlı toplumunda birlikte yaşanan hayatı, insan ilişkilerini, inanç ortaklıklarını, ortak iletişim dilinin kalıp ifadelerini yansıttığını, Hovsep Kurbanyan'ın yazdığı ve yazılmasına katkıda bulunduğu eserlerden örneklerle ortaya koymaktır. Bu amaçla öncelikle iki roman içerdiği folklorik unsurlar bakımından ele alınmış; ardından aşuğların Türk dilini ve âşık tarzı edebiyatın unsurlarını kullanmadaki başarısını yansıtan örneklerle yer veren bir antoloji incelenmiştir. Söz konusu eserlerden yapılan aktarımlarda, anlam karışıklığı bulunmadığı sürece Ermeni harfli metindeki yazım tercihlerine bağlı kalınmıştır.

Hovsep Kurbanyan ve Mihran Bidar Arabacıyan

Makalede incelenen romanlardan *İki Kapu Yoldaşları* tamamen Hovsep Kurbanyan tarafından yazılmış, ancak Mihran Bidar Arabacıyan bu romanın yazılmasında yardımcı olmuştur; *Hayın Bir Adem* adlı roman ise Kurbanyan ve Arabacıyan tarafından ortak olarak yazılmıştır; *Hazine-yi Eşar* adlı antoloji ise Arabacıyan tarafından yazılmış, antolojinin neşri noktasında Kurbanyan'ın katkıları olmuştur. Bu nedenle Kurbanyanla birlikte Arabacıyan'ın hayatı ve edebi faaliyetleri de makalede ele alınan eserlerin anlaşılmasında önemlidir ve ikisinin de hayatı kısaca anlatılmıştır.

Hovsep Kurbanyan, 14 Mayıs 1847 yılında Beşiktaş'ta doğmuş ve ilk eğitimini Beşiktaş Ermeni Okulu'nda almıştır. Eğitimini tamamlamadan okuldan ayrılan Kurbanyan bir kunduracı yanına çırak olarak verilmiş (Pamukciyan IV, 2003: 286; Hamarat ve Akbaş, 2020: 29-30); ancak o, kunduracılık mesleğini icra etmemiştir. Kurbanyan hakkında bilgi veren eserlerde ve onunla ilgili hatıraları konu alan gazete yazılarında sıklıkla belirtildiğine göre o, İstanbul eğlence dünyası içinde gerçekleştirdiği çeşitli icralarla geçimini sağlamıştır. Kurbanyan'ın meddahlık yaptığı ve 19. yüzyılda yaşamış önemli meddahlar arasında olduğu belirtilmektedir (Nutku, ty: 40, 395; Ebüzziya Tevfik, 1317: 448; Kut, 1984: 72). Kurbanyan'ın aynı zamanda orta oyunu da oynadığı anlaşılmaktadır (Aktaş, 1941: 8; Ayverdi, 2010: 112; İrtəm, 1999: 292). Bütün bu icralarla birlikte onun eğlence kültürü içinde asıl dikkat çekici yönü vantrilok olmasıdır. Sultan Abdülaziz ve Apraham Paşa gibi dönemin önemli kişileri huzurunda

⁴ Osmanlı döneminde Türk aydınların bazılarının Ermeni harflerini bildiğine hatta Ahmet Mithat Efendi ve Namık Kemal gibi aydınların Türkçenin yazımında Ermeni alfabesinin kullanımı ile ilgili görüşlerine dair bk. (Cankara, 2011).

⁵ Türk kültür ve edebiyatının Ermeni kültür ve edebiyatını etkilediğine dair araştırmalar için Fuat Köprülü (1989) ve Fikret Türkmen'in (1992) çalışmalarına bakılabilir.

gerçekleştirdiği vantrilok oyunları ile para kazanmış, insanları eğlendirmeyi ve güldürmeyi meslek haline getirmiştir (Hamarat ve Akbaş, 2010). Kurbanyan insanları eğlendirmekle birlikte genellikle trajik olayların konu edildiği romanlar da yazmıştır ki bu makalede onun yazdığı romanların Türk folkloru için önemine dikkat çekmek amaçlanmıştır.

Şemsettin Kutlu'nun "Dini dışında tümüyle Türkleşmiş bir Osmanlı efendisi" (1978: 289) dediği Kurbanyan'ın özellikleri şöyle tarif edilmektedir: Esmer, seyrek bıyıklı, orta boylu, zayıf ve güler yüzlü; eğlenmeyi ve içmeyi seven biri (Efe, ty: 153-154; Hamarat ve Akbaş, 2020: 34). Kurbanyan, Mayıs 1903 tarihinde, geçirdiği hastalık neticesinde Pera'daki evinde vefat etmiştir (Pamukciyan IV, 2003: 286; Kamer, 1903: 16).

Mihran Bidar Arabacıyan'ın hayatına baktığımızda ise onunla ilgili en ayrıntılı araştırmayı M. Sabri Koz'un yaptığını söyleyebiliriz. Koz, Bidari mahlasıyla âşık tarzı Türkçe şiirler söyleyen Arabacıyan'ın Ermeni harfli Türkçe telif ve çok sayıda tercüme romanı olduğuna, antolojiler hazırladığına ve aynı zamanda hem divan hem de âşık tarzı şiirler yazdığına değinmektedir (Koz, 1994: 227). Asıl adı Mihran Arabacıyan'dır ve kuyumculukla uğraşan bir aileye mensuptur. Dedesi kuyumcu Eğyasar Arabacıyan, babası da yine kuyumcu olan Nigoğos Arabacıyan'dır. Kapalıçarşı'daki Arabacıoğlu Sokağı'nın adı Arabacıyan ailesinden gelmektedir (Koz, 1994: 227). Mihran Bidar Arabacıyan, İstanbul'un saz ve söz mekânlarında adını duyurmuş, etkili olmuş bir sanatkârdır. Âşık tarzında yazdığı destanlarının basıldığı belirtilmektedir. Divan şiirine de ilgi duyan Arabacıyan, Fuzuli'nin bir gazeline nazire yazmıştır. Arabacıyan'ın hayal gücünün ve üslubunun kuvvetli olduğu, hece ve aruz veznini aynı derecede başarılı şekilde kullandığı belirtilmektedir (Koz, 1994: 227). Ayrıca onun *Binbir Gece Masalları*'nı Türkçeye çevirmiş olması da dikkat çekicidir (Koz, 1996: 26).

Bütün bu bilgiler Kurbanyan ve Arabacıyan'ın gerek telif gerekse tercüme eserleriyle Türk edebiyatı içinde önemli yerleri olduğunu ortaya koymaktadır.

1. İki Kapu Yoldaşları

İki Kapu Yoldaşları Yahod Hakku Adaletin Zahiri, 1885 yılında Asitane'de, Nişan Berberyan Matbaası'nda üç cilt olarak basılmıştır. Kitabın kapağında Hovsep Kurbanyan'ın adı yazar olarak Hovsep H. Kurban şeklinde kaydedilmiştir. Kurbanyan, romanın Dibace kısmında Mihran Bidar Arabacıyan'ın romanın yazılma sürecinde "manevi suretde yani kal u kalemi ile" (1885a: 2) yardımcı olduğunu belirtmektedir. Üç cilt halinde yazılan romanın ikinci cildi üzerine Pınar Karakılçık yüksek lisans tezi hazırlamış, romanın hem dil özellikleri hakkında bilgi vermiş hem de romanı belli bir transkripsiyon sistemi dahilinde neşretmiştir (2011).

Hovsep Kurbanyan'ın bu romanı İstanbul'un yakın dönem tarihi hakkında bilgi vermekte, özellikle 1870 yılında yaşanan Beyoğlu'ndaki

büyük yangının⁶ İstanbul'da yaşayanların hayatını nasıl etkilediğini ortaya koymaktadır. Kurbanyan bu yangının yol açtığı facialardan bahsederken kimi zaman dipnotlarda romanda anlatılan olayların gerçekten yaşandığını şu şekilde ifade etmektedir:

“Balade vasf itdiyimiz vukuat masal nevinden olmayub, illa cidden vuku bulmuş bir madde olduğunu, rayelayn görenlerin ekserisi elyevm berhayat oldukları, hekâyemizi okuyan zatlere hasseten beyan ideriz.” (1885a: 69).

Kurbanyan'ın Beyoğlu yangınından ayrıntılı olarak bahsetmesi, yangının nerede başlayıp hangi sokaklara kadar ulaştığını, hangi binaların yandığını isimleri ile birlikte kaydetmesi, yangının nasıl başladığı ile ilgili halk arasında dolaşan rivayetleri aktarması dikkat çekicidir. Kurbanyan bütün bu bilgileri sadece romanın kurgusu gereği anlatmamış, “bizden sonra gelenlere dahi olabildiği kadar malûmat vermek” (1885a: 59) şeklinde bir açıklama yapmıştır. Böylece aslında romanının yakın dönem bir sosyal tarih örneği olacak şekilde bilinçli olarak yazıldığını ortaya koymuştur.

İki Kapu Yoldaşları İstanbul folkloru adına önemli bilgiler aktarmaktadır. İstanbul'un gündelik hayatı içinde Türkler, Ermeniler ve Rumlar başta olmak üzere farklı milletlere mensup bireyler arasındaki ilişki ağlarını ortaya koymakta ve İstanbul folklorunun bu noktada zenginliği ve çeşitliliği göze çarpmaktadır. Bununla ilgili dikkat çekici bir örnek İstanbul'da 19. yüzyıl yaşamı içinde sıklıkla karşımıza çıkan külhanbeyi diyebileceğimiz tipdir. Anne babası belli olmayan, sokaklarda yaşayan, hırsızlık yapan, özellikle kumar oynatılan yerlerden haraç alan ve Kurbanyan'ın ifadesiyle insanların “şerrine lanet” dedikleri bu kişiler hangi millete mensup olursa olsun İstanbul hayatı içinde aynı davranış kalıpları ve aynı giyim kuşam biçimleri ile karşımıza çıkmaktadır.⁷ Kurbanyan'ın bahsettiği bir diğer tip ise Batılılara özenen alafranga tipidir. Bu tipe mensup kişilerin kendi milletinden utanıp kılık kıyafeti ile Avrupalılara benzemeye çalıştığı anlatılmakta ve bu kişilerin fes yerine şapka giydiğinden bahsedilmektedir (1885b: 48).

Romanda dikkat çekici diğer bir nokta, halk inanışlarına dair bilgilerin verilmiş olmasıdır. İnsanlar sağ gözleri seyirdiğinde bugün de olduğu gibi bu durumu kötü bir şey yaşanacağına yormaktadır. Birisi hasta olduğunda papaz çağırılmakta ve papaz hastaya okumakta, hastanın bu şekilde şifa bulacağına inanılmaktadır. Ayrıca papazların “Anadol ilaçları” denilen ve halk tıbbında karşımıza çıkan bazı ilaçlarla insanlara şifa vermeye çalıştığını da görmekteyiz (1885a: 13, 75-76). Dikkat çeken bir diğer halk inanışı da Hıdrellez gecesi yıkanıldığında vücutta lekeler çıkacağı inanışıdır.⁸ Bu inanış romanda şu şekilde kendisine yer bulmuştur: “cebhesinde adeta hıdrellez nışanı gibi böyücek bir ben var idi...” (1885b: 142). Bütün bu örnekler

⁶ Bu yangını önemli belgelerden ve araştırmalardan hareketle, her yönüyle ortaya koyan bir çalışma için bk. (Keyvanoğlu, 2017).

⁷ Bu tipe mensup olan Nikoli adlı birinin ayrıntılı anlatımı için bk. (1885a: 145-146).

⁸ Böyle bir inanışa Sinop'ta rastlanmaktadır. Bk. (URL 1).

romanda, Ermeniler özelinde aktarılmış olsa da Müslümanların da aynı inançlara ve bu inançlara bağlı uygulamalara sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Halk inanışlarına dair bir diğer unsur olarak kadınların “canının selameti için” kilise ve ayazmaları ziyaret ettiğinden bahsedilmektedir (1885b: 49). Ayrıca Surp Haç yortusuna özel bir önem verildiği ve bu yortu esnasında Ermenilerin iki gün tatil yaptığı görülmektedir (1885b: 198). Azizlerin ise Hristiyanların hayatında özel bir yerinin olduğu anlaşılmaktadır. İnsanlar başlarına bir felaket geldiğinde yardımcı olması için azizlerin adını zikretmekte ve onlardan yardım istemektedir. Romanda böyle tehlikeli bir anda Aya Nikoli’den yardım istendiğini görmekteyiz (1885c: 106).

Kurbanyan’ın, içinde yaşadığı toplumun kültürüne son derece vakıf olduğu, birtakım efsaneleri ve inanışları ayrıntılı olarak aktarmasa da kullandığı ifadelerle işaret ettiği anlaşılmaktadır. Sabah yıldızından bahsederken “kervan kıran da denilen” (1885a: 28) şeklinde bir ifade kullanması okuyucuya sabah yıldızı ile ilgili hem bir efsaneyi hem de bu efsane sonucu ortaya çıktığı söylenen bir türküyü hatırlatmaktadır.⁹ Yine benzer şekilde şu ifadelerle Yusuf ve Züleyha anlatısına gönderme yapmaktadır: “... tıbkı tıbkıya Yusuf’ın Züleyha’ye itdiyi muamelesi gibi bir halde bulunmağıla iffet u insaniyet vazifesini noktası noktasına icra idebilmiş idi.” (1885b: 65).

İki Kapu Yoldaşları romanında özellikle Türkçenin kullanımına dikkat çekmek gerekmektedir. Kurbanyan’ın gerek bu romanı gerekse *Hayın Bir Adem* romanı İstanbul’da yaşayan Ermenilerin Türkçeyi kendilerine has söyleyiş şekilleri ile kullandıklarını göstermektedir. Belli kelimelerin kullanım şekilleri buna örnek verilebilir. Bugün uzaklaşmak şeklinde kullandığımız kelime romanda “uzaklanmak” (1885a: 52), gözleri dolmak ifadesi “gözleri doluklanmak” (1885a: 35), sessizlik için “susluk” (1885a: 76), Fransızla benzemek anlamında “Fransızlanmak” (1885a: 44), zengin olmak anlamında “zenginlenmek” (1885b: 64) ifadeleri kullanılmıştır. Ayrıca Türkçe atasözü ve deyimlerin, çeşitli argo ifadelerin de romanda sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. “Doğrular da ac ve eyrilerde tok olmaz.” (1885a: 49), “Hiçbir kimsenin akında karasında olmamak” (1885a: 78), “Kurt dumanlı hava arar” (1885a: 83), “İyi evlat babasına çıkar” (1885a: 96), “Çık çık eden nalçadır, iş bitiren akçedir” (1885a: 98), “Öksüz nerede gülmüştür?” (1885a: 19), “Ayağı altına karpuz kabuğu koymak” (1885b: 8),

⁹ Kervan kıran yıldızı efsanesinin pek çok çeşitlemesi vardır. Bu çeşitlemelerden birini Saim Sakaoğlu aktarmaktadır. Efsaneye göre kış mevsiminde yola çıkan bir kervan yolun uzaması ve şartların güçleşmesi ile oldukça zorlanır. Bir soğuktan bir harabeye sığınan ve sabah olmasını bekleyen kervandakiler gökte gördükleri bir yıldızı sabah yıldızı zannederek yola çıkar ancak yanlışlıklarını anlarlar ve soğuktan donarak ölürlər (Sakaoğlu, 1976: 148-150). Kervan kıran yıldızının başka bir çeşitlemesi ile birlikte “Havalanma telli turnam” dizesi ile başlayan türküsünü Yaşar Kemal aktarmaktadır (Göçeli, 1953: 801-803).

“Âlemi nasıl bilirsin kalbin gibi”¹⁰ (1885b: 27), “Kesgin hırsız mal sahibini asdırır” (1885b: 46), “İnsanın alacası içindedir” (1885b: 58), “Evdeki pazar çarsuya uyamadı” (1885c: 78) bu atasözü ve deyimlerden bazılarıdır.

Kurbanyan'ın bu romanında çokça argo ifadeye yer vermesine Karakılçık da dikkat çekmektedir (2011: 7-8). Kurbanyan, İstanbul'da kullanılan argo için özel bir bölüm açmıştır. Yirmi birinci faslın başlığı “Payitahdımızın Argo Lisani”dır. Bu argo ifadelerin İstanbul'un nerelerinde, kimler arasında konuşulduğu hakkında da bilgi vermiştir. Özellikle Beyoğlu'nda Paçavracılar Hanı bu konuda dikkat çekmektedir. Kurbanyan bu handan bahsederken burada yaşanan olumsuzlukların ve burada bulunan hırsız ve katillerin artık olmadığını, Sultan II. Abdülhamid'in buraları ıslah ettiğini de anlatmaktadır (1885b: 124-126; 128-129).

Kurbanyan, Paçavracı Hanı'nda bulunan ve İstanbul'un hırsız ve katillerinin geldiği kahvehaneden bahsederken aslında kahvehanelerdeki âşıklık geleneğine de değinmektedir. Ancak burası tasvip edilmeyen ve son derece kötü bir yer olduğu için geleneğe dair unsurların kötüleştirilen görünümlerini aktarmaktadır:

“Dayı Parnapas'ın tasvirinin ta karşısında, fena ve biçimsiz suretde cızılmış, esgi ve namdar Beyoğlu Ermeni kilisesi tulumbacılarının, reyisleri elinde kırbac olduğu halde azim bir tantana ile arkalarından koşarak yangına gittiklerini ve anın ittisalinde, Şirin Ferhad, Leyla ile Mecnun ve Kerem ile Aslı, aşık-ı sadıkların timsalleri divardan sarkıtılmış ve bu suretlerin ta üst tarafında dahi telleri kopmuş bozuk denilen bir nevi saz asılmış idi.” (1885b: 130-131).

Kurbanyan'ın anlamları ile birlikte vediği argo ifadelerden bazıları şunlardır: “Hayde Zeybek deyirmenin tufasını (saati çarp demek) vur amma sırkaşı (buçağı) kolla...” (1885b: 133), “Dengo (kör) o deyil amma baro gacesinin (İslam kadınının) tufasından (çalmak) bir şey anlayamadık...” (1885b: 135), “Adam bir şey olmadıki, tamam tufasını vuruyordum mariz (zaptiye) geldi ben de doğru pecize (eve) cızlam (kaçmak) etdim” (1885b: 135), “Hiçbir şey araklayamadın (çarpmak). Bir aynasız (kötü) deyirmen (saat) arakladım...” (1885b: 135), “Mantardır (yalan) dzo mangizde (para) aldı ama kerize (kumar) bayıldı.” (1885b: 135), “... Biz Nikoli ilen çayın (kızın) pecizinde piyiz (işret) kayıyoruduk (içmek) bu da pecizin karşısındaki tatoya (kahvehane) geldi, onda mangizleri bayıldı.” (1885b: 135), “... Bedik, sizin pecizden deniz görünür mi, (tütünün var mı demek) deyince...” (1885b: 135), “Merkum ‘Sabahdan beri sipsim (tütünü) yoğudu’ deyerek” (1885b: 136), “... Istradi be, taş tutmayor musun, (paran yok mı) deyu sual itdi.” (1885b: 136), “Akşam kerize bayıldım, şimdi yanımda bir madara dökmeden (kalb meci diye) başka mangizim yok, bana bir patakoz (çariyek meci diye) toka (ver) et, ne olur çoriz (hırsızlık) yaparsak veririm.” (1885b: 136), “... Papele (üç kâhad oyunu) çıkalım mı, dedi.” (1885b: 136), “... üçümüz de habezanıdık (ac ıdık) sonra Mariğonun esgi balamosunu (dosdunu) yakaladık,” (1885b: 136), “... biz de pangiyi

¹⁰ Bu atasözü aslında “kişiyi nasıl bilirsin, kendin gibi” şeklindedir (Aksu vd., 2022: 368).

çözdük (kaçdık).” (1885b: 136), “Dikizi kırık be, (kör demek) Nikoliyi dikiz edeyor musun (görüyor musun) dedi.” (1885b: 137), “Kimseye peniz (söylemek) etmeyesin dimekle, merkumdan ayrıldı.” (1885b: 137), “Sakın madaracılık (kalbazanlık) itmeyesin.” (1885b: 176).

Romanın konusu gereği aslında romanın tamamından, İstanbul’daki ticaret yerlerinin, bedestenlerinin nereler olduğu hakkında da bilgiler edinilmektedir. İstanbul’un Mesar Burnu, Yeniköy, İstinye gibi o dönem yazlık veya sahilhane olarak kullanılan yerlerinden; Beykoz Hünkar İskeleyi, Fırıldak çayırı gibi mesire yerlerinden; Beyoğlu’nda yapılan karnavaldan ve bu esnadaki çeşitli eğlencelerden, İstanbul’un batakhane ve kumarhane yerlerinden bahsedilmektedir. Ayrıca meyhanalardan da bahsedilmekte ve Galata’da Gümüş Halkalı adındaki bir meyhaneye değinilmektedir (1885c: 13).

Romanda dönemin önemli sazandelerinin adı da geçmektedir. Kemani Yahudi Kemal’den ve onun saz takımından bahsedilmektedir (1885b: 94), meşhur tamburi Osman Bey’in adı geçmektedir (1885b: 85).

2. Hayın Bir Adem: Hekâye-yi Garibe

Hovsep Kurbanyan’ın Mihran Bidar Arabacıyan ile birlikte yazdıkları iki ciltlik romandır. Bu roman 1887 yılında İstanbul’da Hovsep Kavafyan Matbaası’nda basılmıştır. 27 bölüm ve olayların sonuca bağlandığı Hatime kısmından oluşmaktadır. Romanın konusu ilahi adalettir ve herkesin ettiğini bulacağı roman boyunca tekrar etmektedir. İyilik edenlerin iyilik ve kötülük edenlerin kötülük bulacağı çeşitli ibret verici olaylarla anlatılmaktadır.

Romanın en dikkat çekici yanı dönemin kadın erkek ilişkilerini, ideal aile hayatını, toplumun kadına bakışını, dine karşı gençlerin gösterdiği ilgisizliğin yarattığı rahatsızlığı aktarmasıdır. Yazarlar bu konuda yeri geldikçe olay akışını kesip kendi fikirlerini kimi zaman bizzat şahit oldukları olaylardan da hareketle kaleme almışlardır. Bu noktada romanda yer alan dipnotlar önemlidir ve roman bu hâliyle adeta sosyal tarih örneğidir. Şu satırlar toplumun kadına bakışını, kadın ve erkeklerin ahlaki değerleri konusundaki ikiye bölünmüşlük ve çelişkiyi yansıtmaktadır:

“Bedbahd kadıncıaz, papazın geleceğini ümüd itmediyine hakkı var idi, zira ekseri bu yolda olan günahkâr kadınlar, son demlerinde ansamimül bal tövbe ve istiğfar itmiş oldukları halde dahi, yine ezcan u dil arzu itdikleri teselliyat-ı ruhaniyeden mahrum bırakıldıkları gibi, hatda cenazelerinde bile bin dürlü müşkülât zuhur iderek ve bir çok imtina ile ancak bir papaz hazır bulunabilir.

[...]

Bu makule sefilelerden kilisanın teberrükât-ı ruhaniyesini ve alelhusus bahş-ı mağfiret olur deyu umuden iman idilegelen nan-ı mukaddesi esirgemek, egerçi bir mücazat, ve yahod o gibi suy-i hallerin def u refi için diğerlerine bir ibret olmak niyeti ile men olunmakda ise, ol vakıt işbu mücazat-ı maneviyenin müsavat üzere, yani erkekler hakkında dahi icra olunması lazım gelir iken öyle olmayıb, bilakis erkekler müstesna tutulmakda dırlar ki, bu ise hakk u adaletin haricinde bir hal dır. Farz idelim ki, namussız ve ahlaki bozuk kadınlar için teselliyat-ı ruhaniyenin meni

husus, merhumelerin ıslah-ı hal itmelerine bir medar, ve yahod müessir bir tedbir, ve daha doğrusu manevi, yani ruh hastalığına bir ilac itihaz olunmuş olsun, fakat bu günki gün bir çok tecrübeler ile mezkûr ilacın kâriger olmasını anlaşılmıştır, zira esef-i derun ile söyleriz ki, bundan kırk elli sene akdem milletimizde ol makule ahlakı bozuk kadınlar pek nadir bulunur iken, şimdi ise işbu suy-i ahvalin gereyi gibi meydan aldığı görülmektedir, imdi demek olur ki tertib idilen bu ilac deyişilmeli, başka mualice tetib olunmalı, yani suy-i ahlake sebebiyet viren mevadd-ı muzirre meydandan kaldırılmalıdır ki, anler dahi akl-ı kasirimizce, cehalet, sefalet, hodpesendlik, bihadd u payan ve minasibetsiz serbesiyet, fıkdan-ı muhabet ve kanaatsızlık gibi bir takım ahval-i namerziyeden ibaret şeylerdir, ve bunların def-i çaresi ise, vaz, nasihat, hüsnü ibret, ve başlıca teselliyat-ı ruhaniye dir ki, bunlar mahza ruhani pederlerimizin vezife-yi mukaddeseleri iktizasındandır (1887b: 252-255).

Yine şu ifadeler de kadınlara bakışı yansıtmaktadır: “familya kısmı, gice karanlığında bile, bir erkeyin refakatında bulunduğu halde, adeta elinde fener var gibi, kenduyi bir derece suyi zanne karşı müdafaa idebilir.” (1887b: 70-71).

Romanda, o dönemde İstanbul’da adı duyulmuş ve İstanbul halkı arasında etkili olmuş bazı kişilerden de bahsedilmektedir. Bunlardan biri hanende Nigoğos Ağa, diğeri ise Doktor Kâtibyan’dır. İnsanlara yardım eden, sevap ehli birisi olarak Doktor Kâtibyan adına yer verilmektedir. Burada ayrıca İstanbul’da bir dönem Frenk doktorların hastalara karşı insafsızlığı, özellikle “lavuta”ların¹¹ insafsızlığı söz konusu edilmektedir. Bu doktorların gece hastalara bakmak istememesi, fazla para almaları, özel araba ile hasta bakmaya gitmek istemeleri başlıca şikâyet konusudur, hatta yazarlar bu tarz durumları bizzat kendilerinin yaşadıklarını ifade etmektedirler. Bu konuda yazarların bir önerileri vardır: Zengin kişilerin maaşlarını ödemesi suretiyle, millet farketmeksizin fakir hastalar için özellikle hamile kadınlar için her zaman müracaat edilecek doktorların görevlendirilmesi. Yazarlar böyle bir şeyi öneri olarak sunmaktadırlar ki İstanbul’da bu tarz bir ihtiyacı bulunan çok fazla fakir kişi bulunduğundan bahsedilir (1887b: 27-29).

Hayın Bir Adem adlı roman İstanbul folkloru açısından da önemli veriler barındırmaktadır. İstanbul’un gündelik hayatında farklı din ve milletten insanların birbiriyle ilişkileri, İstanbul’un önemli eğlence yerleri, gazinoları, mesire yerleri romanda karşımıza çıkmaktadır. Özellikle ponççu dükkanları ve buralarda tavşan balosu eğlencelerine de değinilmektedir (1887a: 5-6). Romanda bahsedilen gazinoların çoğu Beyoğlu civarında bulunmaktadır.

Ayrıca romanda Hristiyanlara mahsus özel günlerden de bahsedilmektedir. Yılbaşı yortusunun İstanbul Beyoğlu’nda nasıl kutlandığını görmekteyiz. Bu gecede âdet olduğu üzere bazı kişiler Aya

¹¹ Ebe

Vasilis erkete¹² nidaları ile evleri ve dükkanları dolaşıp içki için para toplamaktadır (1887a: 5-6).

Hayın Bir Adem romanının Türkçenin kullanımı noktasında da önemli olduğu söylenebilir. Durumsulamak (1887a: 6), akşamlamak (1887b: 96), karlamak (1887a: 5) gibi Türkçe bazı fiillerin farklı kullanımları karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Türkçe pek çok deyim ve atasözüne örnek bulunmakla birlikte özellikle farklı kullanımlara sahip olanlar dikkat çekmektedir. Örneğin “insanların hatasını diline dolamak” deyimini şu şekilde kullanılmıştır: “halkın en ufak bir hatasını parmaklarına sarıb zemm itmekliyi adet itmişler idi.” (1887a: 28). İki taştan bir un çıkarmak (1887b: 167), burun altından gülmek (1887b: 43), boruda peşrev olmaz (1887b: 169), iti ite salmak (1887b: 167), sağ kazığa bağlamak (1887b: 170) gibi atasözü ve deyimlere de romanda rastlanmaktadır. Argo ifadelere de yer verilmektedir, “tüyünü düzmek” argo ifadesi şu şekilde geçmektedir: “merkum Rum ile bil-ittifak kalbzenliye başlayarak yavaş yavaş tüyünü düzmeye muvaffak olabilmiş idi.” (1887a: 29-30). Bu yönüyle Ermeni harfli Türkçe metinlerin Türkçenin Ermeniler arasındaki özel kullanımlarını hatta Ermenilere has ağız özelliklerini yansıtmak bakımından önemli olduğunu söyleyebiliriz.

3. *Hazine-yi Eşar*

Hazine-yi Eşar, on altı Ermeni aşuğun Ermeni harfli Türkçe şiirlerinin toplandığı bir kitaptır. Kitaptaki şiirleri bir araya getirip kitabı yazan Mihran Bidar Arabacıyan’dır. Hovsep Kurbanyan ise bu kitabın naşiri olarak kayıtlıdır. *Hazine-yi Eşar*, İstanbul’da H. Kavafyan Matbaası’nda, 1890 yılında basılmıştır. Kitap 32 sayfadır.

Hasmik Stepanyan’ın hazırladığı bibliyografyada *Hazine-yi Eşar* da bulunmaktadır ve kitabın yazarı Mihran Bidar Arabacıyan olarak kaydedilmiş; Hovsep Kurbanyan’ın adına ise yer verilmemiştir (Stepanyan, 2005: 242-243). Hovsep Kurbanyan ve eserlerinden bahseden araştırmalarda ise bu kitaba hiç değinilmemektedir. Arabacıyan’ın hayatı ve eserleri hakkında bilgi veren M. Sabri Koz ise, *Hazine-yi Eşar*’a da yer vermektedir (Koz, 1994: 227). Kevork Pamukciyan, Kurbanyan’dan bahsederken 1887 yılında basılmış olan, *Mütehabat-ı Eşar-ı Bergüzide* adını taşıyan ve sultan şairlerle 16-19. yüzyıl arasında yaşamış bazı şairlerin bazı şiirlerinin toplandığı kitabın da Kurbanyan’ın yardımlarıyla neşredildiğinden bahsetmektedir (Pamukciyan IV, 2003: 286). Pamukciyan’ın bahsettiği 1887 yılına ait bir *Mütehabat-ı Eşar-ı Bergüzide*’ye ulaşamadığımız için bu kitap hakkında kesin bir hükme varmak mümkün

¹² *Aya Vasilis erkete /Ayo Vasilis erhete*: Metinde *Ayi Vasilis Erkete* şeklinde yazılmıştır. Rumca “Aziz Vasilis geliyor” anlamında müjde ifade eden bir kullanımdır. Aziz Vasil, Ortodokslar için Noel Baba’nın karşılığıdır. Eskiden İstanbul’da 31 Aralık gecesi çocuklar kapı kapı dolaşır, koro halinde bu muştuyu verip ev sahibinden armağan alırdı (Biberyan, 2019: 296). s. 296’daki dipnot. Buradaki açıklama yazarın kendisi tarafından değil, yayınevi tarafından eklenmiştir.

gözükmemektedir. Hasmik Stepanyan'ın bibliyografyasında iki *Mütehabat-ı Eşar-ı Bergüzide* kayıtlıdır. Biri 1879 diğeri de 1887 yılında basılmıştır. Kitapların künyeleri şöyledir:

1. ՄԻԻՆԹԷԽԱՊԱԹ իւլ էշարի պերկիւզիտէ: մաս Ա: /կազմ. Պիտար Արապաճեան: -կ. Պոլիս: Տպ. Ա. Ա. Գանթար եղբայրք, 1879.-160 էջ:

/մաս Բ՝. 1887թ./:

ՀԱՏՇՆՏԻՐ քանաստեղծութիւններ:

MÜNTEHABAT –ül Eşarı Bergüzide. (Füzüli, Ragip Paşa, Baki, Haşmeti, Nâbi, Nefi ve Şeref Hanım). /Haz. B. Arabacıyan. Mat. Ğantar Eğb.[biraderler].-İstanbul.-160s. (Stepanyan, 2005: 192).

2. ՄԻԻՆԹԷԽԱՊԱԹ իւլ էշարի պերկիւզիտէ: Բ մաս: /կազմ. Պիտար Արապաճեան: -կ. Պոլիս: Տպ. Հ. Գավաթեան, 1887.-130 էջ:

/Տես՝ 1879թ./:

ՀԱՏՇՆՏԻՐ քանաստեղծութիւններ:

MÜNTEHABAT –ül Eşarı Bergüzide. (Füzüli, Ragip Paşa, Baki, Haşmeti, Nâbi, Nefi ve Şeref Hanım). /Haz. Bidar Arabacıyan. Mat. H. Kafafyan.-İstanbul.-130s. /bkz. 1879/ (Stepanyan, 2005: 228).

Bu künyelerden anlaşıldığı kadarıyla kitabın birinci kısmı 1879 yılında ikinci kısmı ise 1887 yılında basılmıştır. Arşivimizde *Mütehabat-ı Eşar-ı Bergüzide*'nin birinci kısmı bulunmaktadır ve Arabacıyan bu kitabın birinci kısmında Kurbyan'ın söz etmemektedir. Aksine bu kitabın basılmasında Bedros Ölümyan'ın yardımları olduğunu belirtmektedir.¹³ Kitabın ikinci kısmında Arabacıyan'ın, Kurbyan'ın yardımlarından bahsedip bahsetmediğini ise bilemiyoruz, kitabın ikinci cildine ulaşana kadar bu konuda kesin bir şey söylemek mümkün değildir.

Arabacıyan *Mütehabat-ı Eşar-ı Bergüzide*'nin Mukaddeme başlığını taşıyan kısmında eserin ikinci cildi hakkında şunları yazmıştır:

“İşbu kitabcık iki kısımdan ibaret olarak, kısmı sanisi ‘elkab u ıstillahat-ı lisan-ı belağət beyan-ı Osmaniyye’ dayir ve hasseten mekteblerimize ayid olub, biavnullah-ı Taala anın dahi müddet-ı kalile zarfında meydand-ı intişare vaz idileceyi memul-i kavimimizdir.”

Mütehabat-ı Eşar-ı Bergüzide'de yer verilen şairler şunlardır: Fuzuli, Nabi, Pertev Paşa, Nefi, Sami Efendi, Nedim, Hilmi Efendi, Pertev Efendi, Nesib Efendi, Kami Efendi, Belig, Muhlis Paşa, Fıtnat Hanım, Said Bey, Akif Paşa, Leyla Hanım, Nevres Efendi, Osman Vasıf Efendi, Ruhi-yi Bağdadi, Nami, Agâh Bey, Yakini Efendi, Bidari. Arabacıyan bu şairlerin hayatları hakkında da bilgi vermiş ve bu şairler dışında da bazı şairlerin şiirlerini aktarmıştır.

Hazine-yi Eşar'da Yer Alan Aşuğlar

Agâhi: Pamukciyan'ın Bimen Zartaryan'dan aktardığına göre Üsküdarlıdır ve asıl adı Harutyun ya da Artin'dir (2002: 179). Mehmet

¹³ Arabacıyan'ın söz konusu kitabının Mukaddime kısmında ve bu kısımdan önce yazdığı kısa takdim yazısında bu bilgilere ulaşılabilir.

Bayrak ise ek olarak Agâhi'nin 1800 yılında doğduğunu ve Balıklı Ermeni Mezarlığı'na gömüldüğünü aktarmaktadır (2005: 162).

Bahari: Pamukciyan, Bahari'nin Zartaryan Kitabevi'ne ait bir cönkte Ermeni harfli Türkçe şiirlerinin olduğunu belirtmektedir (2003: 85).

Cüdayi: Pamukciyan (2002: 206), Cüdayi'nin Ermeni harfli Türkçe pek çok cönkte şiirleri bulunması dolayısıyla Ermeni asıllı olduğunu tahmin etmektedir. Ayrıca ünlü hakkak Mıgırdiç Benderyan'ın, Cüdayi'nin talebelerinden Rifai'nin oğlu olduğunu belirtmektedir.

İsevi: Asıl adı Hagop (Vartabed) Berberyan'dır ve önemli bir din adamıdır. 1778 yılında İstanbul'da doğmuş ve 5 Nisan 1853'te İstanbul'da ölmüştür. 45 yıl boyunca İstanbul'daki Ermeni kiliselerinde vaizlik yapmıştır. İsevi mahlasıyla Türkçe şiirler yazmıştır. Pamukciyan'a göre hassas bir şair olduğu belirtilen İsevi'nin şiir tarzı kuvvetli olmakla birlikte vezni hatasız değildir (2002: 119).

Lisani: Bayrak (2005: 408), Ermeni literatüründe iki Lisani olduğunu aktarmaktadır. Biri Erzincanlı Hagop, diğeri ise Kayserili Garabed Kalfayan'dır. Ancak burada şiirleri kayıtlı olan Lisani'nin kim olduğu belli değildir. M. Sabri Koz (1974) ise Lisani'nin Yemen Destanı'nı neşretmiştir.

Mevzuni: Mevzuni için Pamukciyan 19. yüzyılda yazılmış çeşitli cönklerde Ermeni harfli Türkçe şiirlerine rastlandığını belirtmektedir (2003: 306). Bayrak'ın aktardığına göreyse Mevzuni'nin asıl adı Bedros'tur ve Kayserilidir (2005: 450).

Natıki: Zartaryan Kitabevi'ne ait bir cönkte Ermeni harfli Türkçe şiirlerinin olduğunu söyleyen Pamukciyan, Ermeni asıllı olup olmadığı hakkında bilgi bulunmadığını belirtmektedir (2003: 318).

Naziri: Pamukciyan, Naziri mahlaslı şiirlere 19. yüzyıl cönklerinde rastlandığını belirtmektedir. Ermeni asıllı olup olmadığına dair bilgi bulunmadığını söylemektedir (2003: 318).

Nihadi: Asıl adı Hagop Nalyan'dır. 1706 yılında Divriği'de doğmuş, 1764 yılında İstanbul'da ölmüştür. Patrik ve başpiskopos görevlerinde bulunmuştur. Patrik Nalyan'ın dokuzu basılı, on dördü yazma toplam 23 eseri vardır. Katip Çelebi'nin *Cihannüma* adlı eserinin bir kısmını Türkçeye çevirmiştir ama bu çevirisi yayımlanmamıştır. Nihadi mahlası ile Türkçe din dışı şiirler de yazmıştır (Pamukciyan IV, 2003: 317).

Püryani: Bayrak, Püryani'nin asıl adının Hacı Kevork olduğunu, Balıkesir'de doğduğunu ve genellikle hiciv şiirleri yazdığını aktarmaktadır (2005: 564).

Radeti: Pamukciyan, Zartaryan Kitabevi'ne ait bir cönkte Ermeni harfli Türkçe şiirlerinin bulunduğunu, Ermeni asıllı olup olmadığına dair bilgi bulunmadığını ifade etmektedir (2003: 340).

Safi: Pamukciyan, Safi(ye) mahlasını kullanan ve 19. yüzyılda istinsah edilen cönklerde ve 1865'te basılan bir şarkı mecmuasında şiirleri bulunan bir şairden bahsetmektedir (2003: 342). Pamukciyan ayrıca Safi'nin Ermeni

asıllı olup halk diliyle söylediği koşmalarının çok başarılı olduğu değerlendirilmesini aktarmaktadır (2002: 204).

Selisi: Asıl adı Serovpe'dir. 1774'te doğmuştur. Saka Tavit'in oğludur, çok sayıda Türkçe şiir yazdığı, manzum tarihler de kaleme aldığı belirtilmektedir. Babasından dolayı Sakayan adını kullanmış ancak daha sonra Sultan II. Mahmud'un, Selisi'nin sakalını çok beğenmesi üzerine Selisi, Hünkârbeğendi lakabını kullanmaya başlamıştır. Pamukciyan onun papaz olduğuna dair de bir bilgi kaydetmiştir (2003: 343).

Serveri: Asıl adı Krikor'dur. Bursa'da doğan Serveri, İstanbul'a gelmiş, âşık muhitlerinde duygulu deyişleri ve güzel sesi ile şöhret bulmuştur. M. Sabri Koz, Mihran Bidar Arabacıyan'ın *Divançeyi Merhum Serveri Efendi* adlı kitabında onun şiirlerini toplayıp yayınladığını belirtmektedir. Yetmiş yaşını geçmişken Üsküdar'da ölen Serveri, Bağlarbaşı Ermeni Mezarlığı'na gömülmüştür (Koz, 1996: 27). Pamukciyan, Severi'nin doğum yılını 1819, ölüm yılını 1889 olarak vermektedir (2003: 285).

Talibi: Pamukciyan, Zartaryan Kitabevi'ne ait bir cönkte Ermeni harfli Türkçe şiirlerinin bulunduğunu söylediği Talibi'nin Ermeni olup olmadığına dair bilgi bulunmadığını belirtir (2003: 362). Bayrak ise Kayserili olduğunu ve asıl adının da Garabet olduğunu aktarmaktadır (2005: 657).

Zülali: Pamukciyan, Zartaryan Kitabevine ait bir cönkte Ermeni harfli Türkçe şiirleri bulunan bir Zülali'den bahseder ve Posoflu olduğunu belirtir (2003: 388). Ancak Posoflu Zülali, Ermeni asıllı olmadığı için bu şairin Zülali mahlasıyla şiirler söyleyen başka biri olduğunu söyleyebiliriz. Bayrak (2005: 697) ise Amiryan'dan aktardığı bilgilerde Zülali mahlasıyla şiir söyleyen iki şairden bahseder. Biri İstanbullu Bağdasar'dır ve hakkında bilgi yoktur. Diğeri ise 1870 yılında ölen Hagop'tur. Hagop Maraşlıdır. Bayrak, Toros Azadyan Arşivi'nden onun bazı şiirlerini aktarmıştır. *Hazine-yi Eşar*'da olan bir divan ve bir şarkı da bu arşivden alınarak kaydedilenler arasındadır (2005: 698).

Hazine-yi Eşar'da Yer Alan Şiirler

Gazel: Klasik edebiyatta en çok kullanılan nazım şekillerindendir. Genellikle aşk, güzellik ve içki konularında yazılmaktadır. Kafiye şeması aa xa xa xa ... şeklindedir (Dilçin, 2016: 104-105). *Hazine-yi Eşar*'da biri Talibi, biri Nihadi, biri Mevzuni ve ikisi Bahari'ye ait olmak üzere toplam beş gazel örneği bulunmaktadır. Talibi'nin yazmış olduğu gazel tasavvufi halk edebiyatındaki gazellere benzemektedir. Talibi, Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesini konu alan bir gazel yazmıştır. Talibi'nin gazelinden şu şekilde örnek verebiliriz:

GAZEL TALİBİ

İşbu gazel İsiyü Mesih Efendimizin siyaseti (Zarzarank)¹⁴ hakkında söylenmiştir.

Bak ne isgence kuruldu hele sahra yüzüne

¹⁴ Ջարգարանք

Var iden alemleri serildi çelipa yüzüne

O mübarek başına giydi dikenden bir tac

O şehin eylediler hayli sitihza yüzüne

[...]

Çekdiyin cevru cefaye ideriz secde Mesih

Dökeriz dayıma göz yaşı kilisa yüzüne

[...]

Bu cefalari iden kavm-ı hıyanet **TALİB**

Kanğı yüzle bakacak hazreti İsa yüzüne (Arabacıyan, 1890: 1).

Bidari'nin verdiği diğer gazel örneklerinden Nihadi'nin gazeli müseddes, Bahari'nin gazellerinden biri de tahmis gazeldir. Bentleri altı dize olan nazım biçimine müseddes denilmektedir. Beşinci ve altıncı dizeler tekrar ettiğinde müseddes-i mütekerrir adını almaktadır (Dilçin, 2016: 227).

Beşleme anlamındaki tahmiste ise bir gazelin beyitlerinin üzerine aynı ölçü ve uyakta üçer dize eklenmektedir (Dilçin, 2016: 223). Bahari *Hazine-yi Eşar*'da verilen örnekte Şemmi adlı bir şairin gazeline tahmis yazmıştır. Söz konusu tahmis gazelden şu şekilde örnek verebiliriz:

GAZEL ŞEMMİ TAHMİS-İ BAHARİ

Beni mest itdi gine geysu-yi müşk-i hetenim

Başlarım açılacak naleye gonçe dihenim

Ana teysir ide mi zerrece bilmem suhenim

Raziyem her ne iderse bana servu semenim

Tığ-i cevri ile sad pare kılarısa bedenim

[...]

Lutf idersen bana sen cevriyi her bar eyle

Maksadın her ne ise bendene ızhar eyle

Ateş-i aşkın ile cismimi pür nur eyle

Tek beni zülf-i dilavizine berdar eyle

Çekeyim padişehim kendü elimle resenem

[...]

Ey diriğa çekilen bunca **BAHARİ** emeye

Sırr-ı aşkı bulamam kimseye bir dem demeye

Yine ol mihr-u cihan tabi deyişmem meleğe

ŞEMMİYEM küşe-yi meyhaneyi virmem felege

Gülşen-i bağ-i Erem'den bana yeydir vetenim (Arabacıyan, 1890: 15-17).

Divan: Âşıklar arasında divanî olarak da bilinen ve aruzun fâilâtün fâilâtün fâilün kalıbıyla yazılan nazım şeklidir. Özel bir ezgiyle okunmaktadır (Dilçin, 2016: 354). Gazel şeklinde yazılan divanların nazım şekli aa xa xa ... şeklindedir. Dörtlüklerle yazılanların ise aaba ccca ççça ... şeklindedir (Aça vd. 2009: 541).

Hazine-yi Eşar'da en çok örneği bulunan nazım şekli divanidir. Aşuğların on iki divanına yer verilmiştir. Selisi, Agâhi, Mevzuni'nin rubayı¹⁵ yani dörtlükten oluşan divan örneklerine yer verilmiştir, diğerleri ise iki beyitten oluşmaktadır. İsevi'nin yazmış olduğu divan ise önemlidir. Kendisi de etkili bir din adamı olan İsevi, Hz. İsa için avak hinkşaptı gecesi yani büyük cuma gecesi için şu divanı yazmıştır:

DİVAN İSEVİ

Nar-i firkatle seraser aşikan ağlar bu şeb
Kim bu matemde muhibb-i sadıkan ağlar bu şeb
[...]
Cürmün andıkca giriban-ı hayatın çak idub
Ah ider ta sübhede ehl-i iman ağlar bu şeb

Sen de **İSEVİ** gibi eşk-i nedamet serpe gör
Kim çelipade Mesih'in çeşmi kan ağlar bu şeb (Arabacıyan, 1890: 9-10).

Agâhi'ye ait olan rubayı divan örneğinin de dinî bir içeriğe sahip olduğu görülmektedir. Selisi'ye ait olan divan örneklerinden biri ise dedim dedi tarzı bir söyleyişe sahip olması bakımından dikkat çekicidir. Divanın son beyti şu şekildedir:

Bir puse lutf eyle gel aşık **SELİSİ** bendene
Hüsni-pakından inam olsun dedim olmaz dedi (Arabacıyan, 1890: 6).

Semayî: Semai hem hece hem de aruz ölçüsü ile oluşturulmuştur. *Hazine-yi Eşar*'da verilen semai örneklerinin hepsi aruzla yazılmıştır. Aruzla yazılan semailer mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün kalıbıyla oluşturulmuştur. Semai özel bir ezgiyle okunmaktadır. Gazel, murabba, muhammes, müseddes biçiminde semailer bulunmaktadır (Dilçin, 2016: 356).

Hazine-yi Eşar'da divandan sonra en çok örneği bulunan nazım şekli semaidir. On bir semai örneği vardır ve bunların altı tanesi müseddes bir tanesi ise rubayı semaidir. *Hazine-yi Eşar*'daki semailerin çoğu aşk ve sevgi konuludur. Bu semailer içinde özellikle İsevi, Safi ve Lisani'nin söylemiş oldukları semailer dikkat çekicidir. Dinî ve tasavvufi bir içeriğe sahip olan bu semai örnekleri aslında Türkçe söylenen dinî ve tasavvufi şiirlerin sadece İslamiyet dahilinde değil; Hristiyanlık dahilinde de üretildiğini göstermektedir. Dolayısıyla bu noktada dinî tasavvufi halk şiiri içinde değerlendirilebilecek şiirlerden söz etmek mümkündür. Lisani'nin şu semaisini konuyla ilgili örnek verebiliriz:

SEMAYİ MUAZER LİSANİ

Elest bezminde nakş itmiş bina-yi ademi kudret

¹⁵ Rubayı/rubai ifadesi *Hazine-yi Eşar*'da özel bir nazım şeklinin adı olarak değil, dört mısradan oluşan şiir anlamında kullanılmıştır.

Ne sırdır can virub kendi narinden eylemiş himmet
Cihane gelmeden maksad nedir fehm itmeli elbet
Kimi kurtuldu azabden kimi hala çeker zahmet
Kimi durağı hak gözler kimi hakdan diler cennet

Nakarat

Tefekkür eyle arıfsen şeriat bundadır gayret
Gelen geçdi konan göçdi bu yetmez mi bize ibret
[...]

Eger hakkı severisen cihande beyhude durma
Canından ve teninden geç Hüda'nın aşkını sorma
Bulub bir mürşid-i kâmil delil kıl boynunu burma
Gönül yap yıkma alemde sakın bir cane ok urma
Hüda'nın aşkına sayet yeter **LİSANİ'Yİ** yorma (Arabacıyan, 1890: 20).

Koşma: Halk şiirinde en yaygın kullanılan nazım şeklidir. Genellikle 11'li, 8'li ve 7'li hece ölçüsüyle yazılır, 3-5 dörtlükten oluşur. Kafiye düzeni genellikle baba ccca ddda ... şeklindedir (Dilçin, 2016: 305-306).

*Hazine-yi Eşar'*da ikisi Serveri'ye, ikisi Püryani'ye, biri Selisi'ye, biri Safi'ye biri Cüdayi'ye ait olmak üzere toplam yedi koşma örneği bulunmaktadır. Bu koşmaların hepsi 11'li hece ölçüsü ile söylenmiştir ve 3 dörtlükten oluşmaktadır. Genellikle aşk konulu koşma örneklerine rastlanmakla birlikte Serveri'den verilen koşma örnekleri ve Püryani'nin de bir koşması dinî tasavvufi içeriğe sahiptir.

Tecnis: *Hazine-yi Eşar'*da cinaslı uyakla yazılmış olan koşmalar ayrıca tecnis başlığı altında verildiği için makalede de ayrı bir başlıkla bu şiirler ele alındı. Ancak *Hazine-yi Eşar'*daki örneklerle baktığımızda bu tecnis örneklerinin hepsinin hecenin 11'li kalıbı ile söylenmiş koşmalar olduğu görülmektedir. *Hazine-yi Eşar'*da Mevzuni, Bahari, Radeti ve Naziri'ye ait dört tecnis örneği bulunmaktadır. Bunlardan ikisi 3 dörtlük, ikisi 4 dörtlüktür. Naziri'den verilen tecnis örneği aynı zamanda leb değmez olması dolayısıyla dikkat çekicidir. Naziri'nin leb değmez tecnisi şu şekildedir:

TECNİS NAZİRİ LEB DEĞMEZ

İhsan eyle sakı sağır-i tasdan
Aşkıla irişdir yar içerden al
Helas eyle dil-i aşıkı yasdan
Kanca-yi dil ile yar içerden al

Hatırı naşadi yine aldadır
Aşkanın aşkı yine aldadır
Sakın hased ağyar yine aldadır
Kasdile iderler yar içerden al

NAZİRİ cihande yar dağı taşın
Yareli sinende yar dağı taşın
Dağıdarısan gel yar dağı taşın
Ande dir Şirin'in yar içerden al (Arabacıyan, 1890: 30-31).

Şarkı: Biçim bakımından murabbaya benzeyen, dörtlüklerden kurulan ve bestelenmek için yazılmış olan şiirlerdir. Kafiye düzeni genellikle aaaa bbba ccca ... şeklindedir (Dilçin, 2016: 214). *Hazine-yi Eşar*'da şarkı başlığını taşıyan bir örnek bulunmaktadır. Zülali'ye ait olan bu örnekte iç kafiye kullanılmış olması dikkat çekicidir. Şarkının son dörtlüğü şu şekildedir:

Aşk bürüdi cane düşdüm efgane
Meylim bir canane mehi tebane
Şeminde pervane döner her yane

ZÜLALİ suzane yanar her zaman (Arabacıyan, 1890: 30).

Kalenderi: Aruzun mef'ülü mefâ'ilü mefâ'ilü fa'ülün kalıbıyla yazılan, kafiye şeması divan ve semaiyle aynı olan nazım şeklidir. Kalenderiler özel bir ezgiyle okunmaktadır ve gazel, murabba, muhammes, müseddes biçimlerinde yazılabilmektedir (Dilçin, 2016: 359).

Hazine-yi Eşar'da ikisi Selisi'ye, biri Mevzuni'ye ve biri de Agâhi'ye ait olmak üzere toplam dört kalenderi örneği bulunmaktadır. Özellikle Selisi'nin kalenderileri dikkat çekicidir. Bunlardan biri Ermenice Türkçe karışık, mülemma kalenderidir ve aynı zamanda manzum lügatçedir. Diğeri ise muvaşşah kalenderidir.

Bidari'nin vermiş olduğu bu şiir örnekleri içinde Ermenice ve Türkçe olmak üzere çift dilli olan kalenderiye bakacak olursak, Ermeni aşuğların az da olsa bu tür şiirler yazdığını söyleyebiliriz ve bu durum aşuğların âşık tarzı şiir söyleme ve Türk dilini kullanma konusundaki güçlerini ortaya koymaktadır. *Hazine-yi Eşar*'da geçen söz konusu kalenderi örneği Selisi'ye aittir ve kalenderi şu şekildedir:

KALENDER SELİSİ

Sen րո՛ւն [tun] demedir Ermenice ben demedir եէս [yes]
Güzellere ազվոփ [azvor] denür նօր հասաւէ [nor hasave] nevres
Զէռք նսք [Tzerk vodk] el ayak oldi ise ağlama լաց [lats] dir
Թաց [Tats] yaşu kuru da չոր [çor] dahi dördsün deme չորսէս [çorses]
Gömleye շաւիք [şabik] dendi ise donede վախիք [vardik]
Շատ [Şad] çok քիչ [kiçe] azdır dime yarım demedir կէս [ges]
Hem խօսքը [hoskı] denir söhbete hem koy vere թօղ [toğ] dur
Բօր [Por] karına սիրս [sird] yüreye hem yüze de երէս [yeres]
Canım sana bir nesne deyim kimseye deme
Հոգիս քեզի մէկ քան մը ըսէմ մարդու չը դարցէս
[Hokis kezi meg pan mı isem martu çı ğartses]
Mefulu mefaulu mefaulu fealun
Mümkin mi kemal ehli ola dünyade herkes (Arabacıyan, 1890: 6).

M. Sabri Koz, benzer şekilde yazılmış olan bir mülemma divan örneğini Nami'den aktarmaktadır. Önemli Ermeni aşuğlardan olan Nami de Ermenice Türkçe çift dilli bir divani yazmıştır (Koz, 1991: 233). Kelanderi örnekleri içinde yine Selisi'nin muvaşşah kalenderisi dikkat çekmektedir. Muvaşşah / akrostiş kalenderide mısraların ilk harfleri yukarıdan aşağıya okunduğunda anlamlı bir kelime veya isim ortaya çıkmaktadır. Selisi buradaki şiirine Krikor Çelebi adını gizlemiştir. Selisi'nin söz konusu kalenderisi şu şekildedir:

KALENDER SELİSİ MÜVEŞŞAH

Kalsın mı gönül böyle kasavetlü efendim
Rahm eyle benim halime izzetlü efendim
İnsaf idicek halime rahm itme lazım dır
Koyma dili pür gemde inayetlü efendim
Olsam nola bin can ile aşüfte vü şeyda
Redd eyleme bu bendeni devletlü efendim
Çekdimdi neçe bir gem u mihnetleri emma
Etdin beni azade mürüvvetlü efendim
Lakin yine şükrüm bu ki şimden geru medhin
Etmek lazım oldu bana şöhetlü efendim
Binler yaşa dünyade beyim hem de vicudin
İtsün Hüda sıhhetde atufetlü efendim
İsmin yine remz ile okur şimdi **SELİSİ**

Her mısranın ilkinde işaretlü efendim (Arabacıyan, 1890: 7).

Burada adı geçen Krikor Çelebi'nin kimliğiyle ilgili herhangi bir bilgi şiirde yer almamaktadır. Ancak kalenderinin "Binler yaşa dünyade beyim hem de vicudin / İtsün Hüda sıhhetde atufetlü efendim" mısralarından anlaşıldığı kadarıyla Selisi'nin bu kalenderiyi yazdığı tarihte Krikor Çelebi hayattadır.

Pamukciyan, Mimar Koca Tavit'in oğlu olan ve babasının inşa etmeye başladığı Hoca Hanı'nı 1660 yılından sonra tamamlayan bir Krikor Çelebi'den bahsetmektedir (2003: 284). Koca Tavit'in 1660 İstanbul yangınında, inşa etmekte olduğu handa ölmesini (Pamukciyan IV, 2003: 364) ve Selisi'nin de 1774 doğumlu olmasını göz önünde bulundurduğumuzda bahsedilen Krikor Çelebilerin aynı kişi olmadığı anlaşılmaktadır. 1819-1889 yılları arasında yaşamış olan ve Serveri mahlasıyla âşık tarzı şiirler söyleyen Bursalı Krikor'un (Pamukciyan II, 2002: 179; Pamukciyan IV, 2003: 285) olma ihtimali de bulunmamaktadır. Şiir Selisi'den daha büyük birisine yazılmış gibidir. Selisi'nin ölümü ise 1837'dir. Krikor Çelebi'nin kim olduğuna dair şimdilik kesin bir şey söylemek pek mümkün görünmemektedir.

Dübeyit: Genellikle rubai karşılığı kullanılsa da Sebahat Deniz, dübeytin rubaiden farklı bir nazım şekli olduğunu ortaya koymuştur (Deniz, 2006). Ancak burada şöyle bir durum da söz konusudur ki Bidari'nin

Agâhi'den verdiği ve *Hazine-yi Eşar*'da tek örneği olan dübeyt, yapılan hiçbir dübeyt tanımına uymamaktadır. Bu da aslında dübeyt ifadesinin *Hazine-yi Eşar*'da çok bilinçli kullanılmadığını ortaya koymaktadır. Dübeyt başlığıyla aktarılan örnek şu şekildedir:

DÜBEYİD AGÂHİ

Cemali hurşid i mahi, menendim nerde ben nerde
Güzeller serveri şahi, levendim nerde ben nerde

Gönül bir yare mübtela, kesilmez ah i vaveyla
Kameti münteha bala, bülendim nerde ben nerde

Bir hüsni ranaye mayil, gönül her cevrine kayil
Gönüller uğrusi ey dil, pesendim nerde ben nerde

AGÂHİ zar u efğanım, kan ağler çeşm-i giryanım
Nazenin sevdiiyim canım, efendim nerde ben nerde (Arabacıyan, 1890: 19).

Sonuç

Hovsep Kurbanyan'ın yazdığı ve yazılmasına katkıda bulunduğu eserlerin Türk kültürü ve dili için önemli olduğu anlaşılmaktadır. Kurbanyan'ın yazdığı *İki Kapu Yoldaşları* ve Arabacıyan ile birlikte yazdıkları *Hayın Bir Adem* adlı romanların özellikle İstanbul folkloru adına önemli verilere sahip olduğu, belli bir dönem İstanbul'unun gündelik hayatını, İstanbul'da yaşayan farklı milletten insanlar arasındaki ilişkiler ağını yansıttığı görülmüştür. Bu noktada romanlar özellikle Osmanlı toplumunda kadın erkek ilişkilerini, kadına dair algıyı ve bu algının yarattığı davranış kalıplarını yansıtmaktadır. Ayrıca romanlar özellikle Hıdrellez inanışları, sağaltmaya yönelik inanışlar, aziz kültürleri ve bu kültürlere bağlı inanç ve uygulamalar gibi halk inanışlarına yer vermeleri bakımından önemlidir. Romanda bu yönde aktarılan bilgiler Hristiyanlar arasındaki aziz kültürünün ve ziyaret uygulamalarının Müslüman Türklerin inanç ve uygulamaları ile olan yakın ilgisini de yansıttığı anlaşılmıştır. Bu durum ise Osmanlı toplumu içinde kültürel geçirgenliği ve zenginliği göstermektedir. Romanlarda anlatılan olayların merkezi İstanbul'dur, o nedenle İstanbul'un mesire yerleri, kumarhaneleri, batakhaneleri, meyhaneleri, gazinoları ve buralarda sergilenen davranışlar, yapılan eğlenceler, buraların müdavimleri karşımıza çıkmaktadır.

Romanların incelenmesiyle ortaya çıkan asıl önemli sonuç Türk dilinin kullanımı noktasındadır. Bu romanlarda kullanılan kimi ifadeler İstanbul'da yaşayan Ermenilerin Türkçeyi kendilerine has seslendiriş biçimleri ile ve hatta kimi zaman kendilerine has Türkçe kelime üretimi ile kullandıklarını göstermektedir. Kurbanyan'ın katkıları ile Arabacıyan'ın hazırlamış olduğu *Hazine-yi Eşar* adlı antolojide âşık tarzı şiir söyleyen on altı şairden şiir

örneklerine yer verilmiştir. Buradaki şiir örneklerine baktığımızda Ermeni âşıkların Türk dilini kullanma konusundaki yetenekleri ve âşık tarzı şiire hakimiyetleri dikkat çekmektedir.

Aşuğların yazmış olduğu gazel örnekleri içinde Talibi'nin dinî içeriğe sahip gazeli ve Bahari'nin Şemmi adlı şairin gazeline yazdığı tahminin önemli olduğu anlaşılmıştır. İsevi ve Agâhi'nin dinî içerikteki divanileri, İsevi, Safi ve Lisani'nin de yine dinî içeriğe sahip semailerini dinî tasavvufi konuların aktarımında şiirin araç olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır. Bundan hareketle dinî tasavvufi konulara sahip Türkçe şiirlerin sadece İslamiyet dahilinde değil, aynı zamanda Hristiyanlık dahilinde de üretildiğini söyleyebiliriz. Şiirlerin bu yönleri ile ele alınması ayrıca önemlidir.

Hazine-yi Eşar'daki koşma örneklerine baktığımızda özellikle tecnis koşmaların dikkat çekici olduğu söylenebilir. Bu koşmalar aşuğların Türk dilini kullanmadaki yeteneğini ortaya koymaktadır. Zira Naziri yazdığı tecnis koşmayı aynı zamanda leb değmez olarak düzenlemiştir. Kalenderi örneklerinin de önemli olduğu ortadadır. Kalenderi söylemede Selisi'nin özel bir yeri olduğu anlaşılmaktadır. Selisi bir kalenderisini muvaşşah olarak yazmış diğer bir kalenderisini ise mülemma bir lügat olarak yazmıştır. Bu verilen örneklerin sayısı âşık edebiyatında oldukça azdır ve Türkçe söyleyen Türk âşıklar için bile bu tarz şiirler söylemek büyük bir başarı olarak görülmektedir. Bu durum, Ermenilerin Türk dilini ve âşık sanatını kullanmadaki başarısını ortaya koymaktadır.

Dolayısıyla Ermeni harfleri ile Türkçe yazılan eserlerin ayrıntılı olarak incelenmesi hem Türk kültürü adına önemli veriler ortaya çıkaracak hem de Türkçenin Ermeniler arasındaki kullanımı hakkında bilgi verecektir. Bu nedenle Ermeni harfleri ile Türkçe yazılan eserlerin Türk folkloru ve edebiyatı içinde ele alınıp incelenmesi gerektiği kanaatindeyim.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Aça, M. vd. (2009). *Başlangıçtan günümüze Türk edebiyatında tür ve şekil bilgisi*. İstanbul: Kriter Yayınları.
- Aktaş, K. K. (1941). Küçük İsmail. *Perde ve Sahne*. 3. 8-9.
- Aksu, B. T. vd. (2022). *Türk atasözleri sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Arabacıyan, M. B. (1890). *Hazine-yi Eşar*. İstanbul: H. Kavafyan Matbaası.
- Ayverdi, S. (2010). *İbrâhim efendi konağı*. 11. basım, İstanbul: Kubbealtı.
- Bayrak, M. (2005). *Alevi-Bektaşî edebiyatında Ermeni âşıkları [aşuğlar]*. Ankara: Öz-Ge Yayınları.
- Biberyan, Z. (2019). *Karincaların günbatımı*. 2.basım, İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Cankara, M. (2011). *İmparatorluk ve roman: Ermeni harfli Türkçe romanları Osmanlı/Türk edebiyat tarihyazımında konumlandırmak*. Ankara: İhsan Doğramacı Bilken Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

- Dilçin, C. (2016). *Örneklerle Türk şiir bilgisi*. 11. Basım, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ebüzzıya Tevfik, (1317). Ricali mensiye. *Ebüzzıya Mecmuası*, 93. 333-448.
- Efe, N. R. (ty.). *Türk nükteleri*. İstanbul: Nebioğlu Yayınevi.
- Göğceli, Y. K. (1953). Sarı yıldız, mavi yıldız. *Türk Folklor Araştırmaları*. 3(51). 801-803.
- Hamarat, Z. (hızl.) - Akbaş, S. (çev.) (2020). *Hovsep Kurbanyan'ın vantrilok oyunları*. İstanbul: Turkuaz Yayınları.
- İrtem, S. K. (1999). *Osmanlı sarayı ve harem içyüzü: Muzıka-i hümayun ve saray tiyatrosu*. Osman Selim Kocahanoglu (hızl.) İstanbul: Temel Yayınları.
- Kamer. (1903). Ur vakıtnı (Vayrgyanagan): Kurban Husep. *Masis*, 20, 16.
- Karakılıç, P. (2011). *Hovsep H. Kurban'ın İki Kapu Yoldaşları Yahod Hakkı Adaletin Zahirisi, 1885, İkinci Cilt, (İnceleme, Ermeni Harfli Türkçe Metin, Dizin)*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kasapoğlu Çengel, H. (2012). Ermeni harfli Kıpçak Türkçesi. *Dil Araştırmaları*, 10, 17-81.
- Keyvanoğlu, M. C. (2017). 1870 büyük Beyoğlu yangını. *OTAM: Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 41, 169-189.
- Koz, M. S. (1974). Âşık Lisanî'nin Yemen destanı. *Türk Folklor Araştırmaları*. 15(303), 7122-7126.
- Koz, M. S. (1991). 19. Yüzyıl aşuğlarından Nami ve Divançesi. *IV. Uluslararası Türk Halk Edebiyatı ve Yunus Emre Semineri 11-13 Mayıs 1989 Eskişehir*, 231-235, Eskişehir: T.C. Eskişehir Valiliği Yayınları.
- Koz, M. S. (1994). Bîdârî. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 2, 227-228, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.
- Koz, M. S. (1996). 19. Yüzyıl'dan üç aşuğ: Bîdârî, Serverî ve Nâmî. *I. Türk Halk Kültürü Araştırma Sonuçları Sempozyumu Bildirileri. II. Cilt: Halk Edebiyatı, Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence, Gelenek, Görenek, İnançlar*, 25-29, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Köprülü, M. F. (1989). Türk edebiyatının Ermeni edebiyatı üzerindeki te'sirleri. *Edebiyat Araştırmaları* 1, 3. Basım, 239-269, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Kurbanyan, H. (1885a). *İki kapu yoldaşları yahod hakkı adaletin zahiri*. C. 1. Asitane: Nişan Berberyan Matbaası.
- Kurbanyan, H. (1885b). *İki kapu yoldaşları yahod hakkı adaletin zahiri*. C. 2. Asitane: Nişan Berberyan Matbaası.
- Kurbanyan, H. (1885c). *İki kapu yoldaşları yahod hakkı adaletin zahiri*. C. 3. Asitane: Nişan Berberyan Matbaası.
- Kurbanyan, H. – Arabacıyan, M. B. (1887a). *Hayın bir adem: hekâye-yi garibe*. C. 1. İstanbul: Hovsep Kavafyan Matbaası.
- Kurbanyan, H. – Arabacıyan, M. B. (1887b). *Hayın bir adem: hekâye-yi garibe*. C. 2. İstanbul: Hovsep Kavafyan Matbaası.
- Kut, T. (1984). Ermeni harfleri ile basılmış Türkçe halk kitapları. *Halk Kültürü, 1984/1 Birinci Kitap*, (hızl.: Sabri Koz), 69-79, İstanbul: Gümüş Basımevi.

- Kutlu, Ş. (1978). *Eski İstanbul'un ünlüleri*. İstanbul: Hürriyet Yayınları.
- Nutku, Ö. (ty.). *Meddahlık ve meddah hikâyeleri*, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pamukciyan, K. (2002). *Ermeni kaynaklarından tarihe katkılar: Ermeni harfli Türkçe metinler*. C. II. İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Pamukciyan, K. (2003). *Ermeni kaynaklarından tarihe katkılar: Biyografileriyle Ermeniler*. C. IV, İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Sakaoğlu, S. (1976). *101 Anadolu efsanesi*. İstanbul: Damla Yayınevi.
- Stepanyan, H. A. (2005). *Ermeni harfli Türkçe kitaplar ve süreli yayınlar bibliyografyası (1727-1968)*. İstanbul: Turkuaz Yayınları.
- Türkmen, F. (1992). *Türk halk edebiyatının Ermeni kültürüne tesiri*. İzmir: Akademi Kitabevi.

Elektronik Kaynaklar

URL-1:Hidrellez-Sinop.

<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/sinop/kulturatlasi/hidrellez-gelenekler> (Erişim: 29.10.2023).

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Makalemiz, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./Our study does not require an Ethics Committee Approval.

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

ŞAH İSMAİL İLE GÜLİZAR HİKÂYESİ İÇİN YENİ BİR KAYNAK: BOYABAT VARYANTI



A NEW SOURCE FOR THE NARRATIVE OF SHAH ISHMAIL AND GULIZAR: BOYABAT VARIANT

Atiye NAZLI*

ÖZ: Halk hikâyeleri 16. yüzyıldan itibaren Anadolu sahasında âşıklar ve meddahlar tarafından anlatılan nazım-nesir şeklinde edebiyatı türüdür. Konuları bakımından aşk, kahramanlık veya aşk ve kahramanlık şeklinde sınıflandırılır. 20. yüzyıl sonlarına kadar televizyon ve sinema yani beyaz perdenin hayatımıza girmesine kadar halkın sosyalleşmesini aynı zamanda eğitim ve kültür aktarımı işlevini üstlenmişlerdir. Üzerinde yüzlerce çalışma yapılan halk hikâyelerinin kahramanları; âşıklar, mitik ve hayali kahramanlar veya tarihte yaşamış o toplum için önemli olan bir sultan, şair veya bey olabilmektedir. Çalışmamızda ele aldığımız hikâye kahramanı Şah İsmail'dir. O Türkiye sahası içinde yaşamamış olmasına karşın hayatı etrafında anlatılan halk hikâyesi doğudan batıya hemen her ilimizde yer almaktadır. Bir halk hikâyesi kahramanı olarak görülen Şah İsmail, anlatılarda genellikle sevgilisine kavuşmak için mücadele eden âşık gibi görülmesine karşın, hikâye eş metinlerine kimi zaman kahraman olarak yer almaktadır. Şah İsmail Hikâyelerinin kurgu yapısı yazılı ve sözlü kaynaklarda paralel işlenmiş, ancak anlatıcıya bağlı olarak bazen uzun veya kısa olabilmektedir. Genellikle halk hikâyelerinin yazılı kaynaklarda yer alan nazım kısımları, sözlü kaynaklarda çok fazla yer almamaktadır. İncelememize konu olan "Şah İsmail ve Gülizar Hikâyesi"nde manzum kısımları eksik mısra ve dörtlükler olmasına karşın ses kaydında ezgili bir biçimde söylenmiş olması önem arz etmektedir. Kaynak kişi, meddah veya âşık olmamasına karşın, hikâyenin nazım kısımlarını ezgili şekilde söylemesi, hikâye anlatma geleneğinin 20. yüzyıl sonlarında varlığını devam ettirmesi açısından önemlidir. Makalemizde ele alınan derleme 1984 yılında Sinop- Boyabat ilçesinin eski Nefsideri yeni adı Dereçatı köyünde yaşayan kaynak kişiden derlenmiştir. Çalışmamızda hikâyenin nazım kısımları eksiksiz verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Halk hikâyesi, Şah İsmail, şiir, sözlü gelenek, dönüşüm.

ABSTRACT:

Folk narratives are a type of folk literature in verse and prose told by minstrels and public storytellers in Anatolia since the 16th century. In terms of its subjects, it is classified as love, heroism or love and heroism. Until television and cinema, that is, the silver screen, came into our lives towards the end of the 20th century, they undertook the socialisation of the people as well as the task of education and cultural transmission. The heroes of the folk narrative on which hundreds of studies have been carried out can be minstrels, mythical and imaginary heroes, or sultans, poets, or beys who lived in history and were important for that society. The hero of the narrative we discussed in our study is Shah Ismail. Although he did not live in Turkey, the folk narrative about his life is found in almost every province from east to west. Although Shah Ismail,

* Dr. Öğr. Üyesi-Hitit Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Çorum-atiyenezli@hitit.edu.tr (Orcid: 0000-0002-8640-2216)

who is considered a folk hero, is generally regarded as a lover struggling to meet his beloved in narratives, he is sometimes included as a hero in the story co-texts. The fictional structure of Shah Ismail's narratives is parallel in written and oral sources but can sometimes be long or short depending on the narrator. In general, the verse parts of folk narratives in written sources are not included in oral sources very much. Although there are verses and quatrains with missing verse parts in the "Shah Ismail and Gülizar Narrative", which is the subject of our analysis, it must be sung in a melodious form in the sound recording. Even though the source person is not a folk narrators or minstrel, singing the verse parts of the story melodiously is important in terms of the continuation of the folk narrators tradition in the late 20th century. The compilation discussed in our article was compiled in 1984 by the source person living in the old Nefsidere village of Sinop-Boyabat district, now called Dereçatı village. In our study, the verse parts of the folk narrative will be given in full.

Keywords: Folk narrative, Shah Ismail, poetry, oral tradition, transformation.

Giriş

Halk hikâyesinin tanımı üzerine çalışma yapmış olan Ali Berat Alptekin; "Göçebelikten yerleşik hayata geçişin ilk mahsullerinden olup; aşk, kahramanlık, vb. gibi konuları işleyen; kaynağı Türk, Arap- İslam ve Hint-İran olan, büyük ölçüde âşıklar ve meddahlar tarafından anlatılan nazım nesir karışımı anlatmalardır (2009: 18)." şeklinde belirtir. Yerli ve yabancı pek çok araştırmacının halk hikâyeleri üzerine çalışmaları bulunur. Pertev Naili Boratav, "Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği" adlı eserinde halk hikâyelerini konuları bakımından sınıflandırır ve değerlendirir. "Halk hikâyelerini, umumi olarak, mevzuları bakımından ikiye ayırmak mümkün olur: 1. Kahramanlık hikâyeleri; 2. Aşk hikâyeleri. (2002: 16) Kahramanlık hikâyelerini de alt başlıklara ayıran Boratav; "A. Köroğlu Hikâyeleri, B. Diğer Kahramanlık Hikâyeleri" ve B başlığının altında da iki alt başlık yer alır. "a. Köroğlu Dairesine Bağlı olanlar, b. Diğerleri. (diğer kahramanlık hikâyeleri veyahut da aşk vakalarından çok yiğitlik maceralarını mevzu edinmiş görünen hikâyeler. Bu ikinci çeşitten hikâyeler, numune olarak Köroğlu menkabelerini almışlardır. Hikâyenin kahramanı, hatta bazan, ananeye uyularak bade içmiş olarak gösterilse de daha çok Köroğlu ve onun keleşleri tipinde kahramanlardır: Maceraları kavgalarla, kılıç zoruyla kazanılmış zaferlerle doludur." (2002: 16-17). Boratav, Şah İsmail Hikâyesi'ni Kahramanlık Hikâyeleri ana başlığı altında yer alan "Diğer Kahramanlık hikâyeleri" başlığı altında yer alan "Diğer" (2002: 18) hikâyeler altında yer vermektedir. Şah İsmail Hikâyesi konu olarak aşk hikâyelerine daha yakındır. Ancak Boratav bu hikâyeye kahramanlık hikâyeleri başlığı altında yer verir. Muhtemelen bu durum, Şah İsmail'in âşık olduğu güzelin peşinden elinde saz ile dolaşması ve sevgiliyi elde etmek için yapmış olduğu savaşlarda göstermiş olduğu mücadeleden dolayıdır. Bu durum, muhtemelen destan geleneğinin izlerini taşımasından kaynaklanabileceği gibi, Şah İsmail'in gerçek hayatının etkisi olması da mümkündür.

"Şah İsmail tarihi bir şahsiyettir. Şah İsmail'in adı, İsmal, lâkabı, Safevî'dir, babası Cüneyd oğlu Haydar, annesi Uzun Hasan kızı Alemşah Begim'dir. Şah İsmail, Safevi soyadını büyük dedesi Safiyyüddin'in adından

almıştır.” (Ergun, 1946: 5) Safiyyüddin ailesi bir tekke erbabıdır ve bu nüfuzlarını daima iyi yolda kullanmış, o sıralarda yaşayan hükümdarların halka karşı zulümlerini azaltmaya çalışmışlardır. Safiyyüddin’in 1335 yılında vefatından sonra muhtemelen oğlu ve sonrasında torunu İbrahim posta oturmuştur. 15. yüzyıl sonlarına doğru İbrahim’in vefat etmesiyle yerine oğlu Cüneyd geçmiştir. Ancak o, dedesi ve babası gibi sadece tekke erbabı olarak yaşamamış onun yerine dinî ve siyasi otoritenin bir yansıması olan “bey” unvanı ile yaşamayı tercih etmiştir. Karakoyunlu ve Akkoyunlu devletlerinin mücadelesi sırasında olaya karışmamasına karşın sonraları Uzun Hasan’ın tarafına geçmiş ve Karakoyunlu Hükümdarı Cihan Şah’ın yenilip ölmesi üzerine Uzun Hasan’ın geniş bir coğrafyaya hâkim olmasını sağlamıştır. Uzun Hasan’ın kız kardeşi ile evlenen Cüneyd’in bir oğlu olur ve adını Haydar koyarlar. Dayısı Uzun Hasan’ın sevgisini kazanan ve babasının da 15. yüzyılın sonunda vefat etmesiyle Haydar, dayısının yanında büyümüş, aynı zamanda onun kızı olan Alemşah Begüm ile evlenmiştir. Uzun Hasan, Şah İsmail’in anne tarafından da dedesidir. Alemşah Hatun ile Haydar’ın evliliğinden Yâr Ali ve İsmail adında iki çocukları olur. Haydar’ın bir savaşta hayatını kaybetmesi üzerine büyük oğlu Yâr Ali posta oturup dedelerinin tekkesini devam ettirir. Ancak iki yıl sonra çıkan bir çatışmada Yâr Ali öldürülünce, küçük kardeşi İsmail’i Giylan Hâkimi Şerif Hasan koruması altına alır ve orada onun terbiyesi altında büyür. İsmail 15 yaşına geldiğinde babasının ve kardeşinin intikamını almak için müritlerinden topladığı ordu ile Akkoyunluların üzerine yürür ve onları yener. 1502 tarihinde Safevi devleti Tebriz’de İsmail tarafından kurulur (Ergun, 1946: 6-11). “Şah İsmail 1524’de otuz sekiz yaşında ölmüş, Erdebil’de dedelerinin yanına defnedilmiştir. Yaptığı bütün muharebelerde muzaffer olmuş, yalnız Çaldıran’da Sultan Selim’e karşı yenilmiştir.” (Ergun, 1946: 12). Şah İsmail’in hayatı, iç çekişmelerin olduğu siyasi bir ortamda mücadele ile geçmiştir. Onun genç yaşta hayatını kaybetmesi, halk tahayyülünde muhtemelen yaşaması istenen sevdası üzerine kuruludur.

Şah İsmail’in Anadolu sahasında hiç yaşamadığı tarihi kaynaklarda yer almaktadır. Hatta o çok genç denilecek bir yaşta vefat etmiştir. Onun tekke postuna oturması veya dinî misyonu kanaatimize göre aşk hikâyeleri kahramanı, aynı zamanda savaşçı kişiliği de kahramanlık hikâyelerinin ‘kahraman/alp’ tipi olmasını sağlamıştır. “Şah İsmail, genç denilecek bir yaşta ölmesine rağmen, siyasi sahada olduğu kadar, edebi sahada da muvaffakiyet göstermiş bir şahsiyettir.” (Ergun, 1946: 17). Türkçe, Farsça ve Arapça pek çok manzumesi ve divanı bulunmaktadır. Şiirlerinde Hatayî mahlasını kullanmıştır. “Hatayî’nin en orijinal manzumeleri hiç şüphe yok ki hece vezn ile yazdığı (Koşma) ve (Semai) şeklindeki nefesleridir ve bu tarz şiirde Yunus Emre’nin muhakkak surette tesiri altında kalmıştır.” (Ergun, 1946: 31). O, Hatayî mahlası ile dinî temler içeren şiirler meydana getirmiştir.

Şah İsmail'in, hikâye kahramanı olarak etrafında oluşan hikâyeler, çeşitli dönemlerde doktora ve yüksek lisans çalışmalarına konu olmuştur. Nilgün Gedik Çetin tarafından hazırlanmış olan yüksek lisans tezinde belirtildiğine göre çeşitli dönemlerde Şah İsmail Hikâyeleri kaynakları şöyledir: "1 yazma, 1 Cönk, 21 Latin harfli baskı ve muhtelif zamanlarda tespit edilip yayınlanan 13 metin" (Çetin, 1998: 22-25, akt. Uysal, 2020: 168).

Çetin tarafından hazırlanan yüksek lisans tezi, yazılı ve sözlü kaynaklarda yer alan Şah İsmail Hikâyelerini, pek çok yönüyle incelemiştir. Uysal, makalesinde Şah İsmail Hikâyesinin Alanya varyantını diğer sözlü ve yazılı nüshalarını epizot ve konu açısından karşılaştırmıştır. Uysal'ın çalışması "Alanya Varyantı", "Milli Kütüphane Nüshası", "Süleymaniye Nüshası" ve "Grek Nüshası" (2020: 168)'nin karşılaştırılmaları üzerinedir. "Grek Nüshası" üzerine İbrahim Karahancı tarafından hazırlanan bir yüksek lisans tezi bulunmaktadır. Bu çalışma Grek Harfli Türkçe Bir Metin: Hekaye-i Şah İsmail ve Gülizar Hanum (Çevriyazılı Metin, Dil İncelemesi, Sözlük)" (2013) adını taşımaktadır. Bu hikâyenin Grek harfli olmasının nedeni muhtemelen Karamanis Türkleri tarafından anlatılmış olmasıdır.

Elimizde bulunan Boyabat varyantı ile her iki çalışmayı incelendiğimizde hikâyelerin olay örgüsünün aynı olduğu görülmektedir. Ayrıca Boyabat varyantında halk hikâyeleri epizotlarının her biri yer almasına karşın, motifler açısından bazı farklılıklar yer almaktadır. Örneğin Şah İsmail bade içmemiştir, Gülizar da Şah İsmail'i gördüğü ilk an âşık olur. Gülizar, bir Yörük Kızı'dır, ancak annesi onu geride bırakmamak için kaçırmaktadır. Masalsı unsurlar açısından Gülperi'nin ağabeyleri İran taraflarında devlerle savaşmaktadır. Arap Üzengi'nin nikabı vardır ve diğer varyantlarında Arap Üzengi remil bakmasına karşın Boyabat varyantında böyle bir durum yoktur. Arap Üzengi ileri görüşlülüğü sayesinde Şah İsmail'in babasının yapacaklarını öncesinden bilmektedir. Şah İsmail gurbetten döndüğünde, önce annesi, Gülizar, Gülperi ve Arap Üzengi'yi görür ve padişaha 'Bu kızlara sen evlenmelisin.' der. Sonrasında padişah da kızların güzelliği karşısında karısını haklı bularak kızlarla kendisinin evlenmesinin hakkı olduğunu söyler. Askerlerine, Şah İsmail'i öldürmelerini söylerse de askerleri Şah İsmail'i öldürecek güçte olmadıklarını bundan dolayı yemeğe çağırıp zehirlenmesinin daha kolay olacağını söylerler. Şah İsmail'e ağı tesir etmez. İkinci kez de, padişah ile Şah İsmail'in bir oyun oynamasını, oyunda hile yapılarak Şah İsmail'in yakalanmasını ve gözlerine mil çekilmesini söylerler. Diğer motiflerde bir farklılık bulunmamaktadır.

Elimizde bulunan hikâye, Sinop ilinin Boyabat ilçesinin Dereçatı köyünden Memiş Menteş (Dede)'den (KK-1) 1984-85 yıllarında İstanbul'a geldiği bir zamanda Cemil Kahraman tarafından derlenmiştir. 31 yıl sonra, 6 Haziran 2022 tarihinde Cemil Beyin oğlu Cengiz Kahraman, Yapı Kredi Yayınları Editörü-Araştırmacı-Yazar Sabri Koz'a teslim etmiştir. Sabri Koz tarafından 11 Temmuz 2022 tarihinde bana tevdi edilmiştir. Cemil Bey ve

oğlu Cengiz Bey'in bir kültür araştırmacısı ve elçisi görevleri sayesinde Memiş Dede'nin repertuarında Şah İsmail Hikâyesi dışında da pek çok anlatının olduğunu öğrenmekteyiz. Hikâyenin ağız özellikleri incelendiğinde diğer sözlü kaynaklarda Şah İsmail'e babası tarafından hediye edilen tüfek, at ve tazı adını görmemize karşın, Boyabat varyantında "bir tüfek, bir at (Kanber) ve bir kopay/kupay" adı geçmektedir. kupay¹ /kupay² (sadece av için kullanılan köpek) adı görülmektedir.

Boyabat varyantını diğer sözlü kaynaklardan ayıran bir özelliği de manzum kısımlarıdır. Çetin'in 1998 yılında yaptığı yüksek lisans çalışmasında elde bulunan nüshaların ve sözlü kaynakların şiirleri (1998: 127-185) arasında 17 şiirin karşılaştırılması yapılmıştır. Sözlü varyantlarından S2'de (sözlü kaynak Ferruh Arsunar'ın Gaziantep Folkloru'nda yer alan derleme hikâyesidir.) hikâyenin başında bulunan 'masal tekerlemesi' (1998: 185-186), Şah İsmail'in Korku Dağında kaldığı gece ona karşı söylediği şiir (Garip Havası, 1998: 186-187), bade içtikten sonra ilk deyişi (1998:187) ve diğer farklı (1998:187-189) şiirler yer almaktadır.

Uysal'ın çalışmasında yer alan Alanya varyantının tarihi verilmemesine karşın makalenin yayım tarihi 2020'dir ve Alanya varyantında yer alan şiirlerin Millî Kütüphane ve Grek nüshasında yer alan şiirlerle benzerlik taşıdığı belirtilmektedir (2020: 184).

Boyabat varyantında yer alan şiirleri, Çetin'in şiirlerine göre karşılaştırdığımızda şöyle bir sonuç çıkmaktadır.

1. Hikâyenin giriş kısmında kaynak kişinin söylediği bir 'Yaşname' vardır. Kaynak kişi (Memiş Dede) bir döşeme olarak yaşnameye yer vermiştir. Genel olarak 11'li hece ölçüsü ve ilk dörtlük abab diğerleri ccbb şeklinde devam etmekte olup bazı mısraları eksik ve 12'li hece ölçüsünde olduğu da görülür. Bu destan diğerler varyantlarda yer almamaktadır.

.....

Asara dikilmiş fidana benzer
Bir yaşına girip kadem basınca
Bülbülleri tercü lisana benzer.

İkisinde sarhoş gibi dolaşır.
Üç yaşında her nesneyle uğraşır.
Dört yaşında boyu biraz uzaşır.

¹ [kopay]; İri kulaklı bir çeşit av köpeği. (Fili *Biga –Çanakkale, Kandıra –Kocaeli, Haliliye *Ceyhan –Adana) *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*, C. 8, 1975, Ankara, Türk Dil Kurumu.

² [kupay]; İri kulaklı bir çeşit av köpeği. (Isparta; Dalıca -Nazilli –Aydın; Yeniköy –Balıkesir; Bursa; Sivrihisar –Eskişehir; Kurşunlu –Çankırı; Taşova Amasya, Gündül –Ankara; Ayaslar, -İlgın, Hadim, Çumra –Konya; Tosmurlu, Kızılhisar, Kızıloba -Silifke –İçel; Milas, Yerkesik –Muğla) *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*, C. 8, 1975, Ankara: Türk Dil Kurumu.

Beş yaşında gözleri mercana benzer.

Altısında değiştirir dişini
Yedisinde beyan ider işini.
Sekizinde cennete koyar ismini.
Dokuzunda bal gibi bostana benzer.

On yaşında gonca güldür açılır.
On birinde miski anber saçılır,
On ikisinde boyu bosu seçilir,
On üçünde kaşlar kemane benzer.

On dördünde giyim, giymek çağıdır,
On beşinde halka akıl dağıdır,
On altısında güzelliğin çağıdır
On yedisinde kaşlar kemane benzer.

On sekizinde cennete koyar arını,
On dokuzunda arar bulur yarını,
Yirmisinde eve koyar gelini.

.....

Yirmibeşinde bıyıkları burulur.
Otuzunda coşkun sular durulur
Otuzbeşinde günahları sorulur.
Yolunu kaybetmiş ceylana benzer.

Kırk yaşında günahıma ağların.
Kırk beşinde gazel düştü bağların.
Ellisinde evlada bel bağların
Yüce dağ başına çökmüş dumana benzer.

Elli beşinde ittüklerim tuş olur.
Altmışında dirlik çöker kış olur.
Altmış beşinde durmaz gözler yaş olur.

.....

Yetmişinde sızı iner dizine.
Yetmiş beşinde kimse bakmaz yüzüne

Sekseninde duman çöker yüzünde

Baykuşlar misali virana benzer.

Seksen beşinde deliği, boyu, bükülür,
Gider, ömrü, günü, penci sökülür
Doksanunda hep dişleri dökülür
.....

İnsanoğlu doğsan beşine varınca
Ezrail gelip pençesini alınca
İnsanoğlu yüz yaşına varınca
Aynı bir savrulmuş samana benzer

2. İkinci şiir, Şah İsmail ile Gülizar'ın ilk karşılaşmasında Şah İsmail'in bayılıp uyandığında söylediği deyiştir. Kaynak kişi 'aldı oğlan', 'aldı kız' yerine, 'şu beyit akıyor..' ifadesini kullanmaktadır. Çetin'de yer alan şiir ile karşılaştırıldığında, dörtlüklerin benzer mısraları olmasına karşın kaynak kişimiz ikinci dörtlüğü unutmış, diğer dörtlüklerde benzer anlamlara gelen fakat ayrı şekillerde şiiri dile getirmiştir. Muhtemelen kaynak kişi 'Memiş Dede'nin dinlediği hikâye, diğer Şah İsmail Hikâyelerinden farklı olabilir. Bir diğer önemli konu, Boyabat varyantında Şah İsmail ve Gülizar badeli âşık değildir. İki sevgili, halk hikâyelerinde yer alan kahramanların âşık olma şekillerinden, "ilk görüşte aşk motifi"nce dörtlük söylemektedir.

Melül melül bakan dilber

Harap etti aşkın beni
Leblerinden bir güzeli
Harap etti aşkın beni

Ben seni bilmezdim ezelden.
.....

Şah İsmail vurgun sana.
Adın nedir söyle bana
Kül olayım yana yana.
Harab etti aşkın beni

O da diyor;

Benim adım Gülizardır.
Sensiz dünya bana dardır.

Herkesin bir yeri vardır.
Git yiğidim ben seninim

Melil melil bakan dilber

Dutam bir yana ayrılık
Yandı vücudum kül oldu
Ölem bir yana ayrılık

Aldı Kız

Bilmez idim seni ezeli
Var yiğit git ben seninim
Döküldü bağın gazeli
Var yiğit git ben seninim

Aldı şah İsmail

Şah İsmail geldi sana
Güzel adın bildir bana
Beni koyma yana yana
Müşkildir bana ayrılık

Aldı kız

Gülizardır senin yârin
Serimde gördüm didarın
Vallahi budur ikrarım
Var git yiğit ben seninim (Çetin, 1998: 127-128)

3. Şah İsmail'in gerisin geriye dönüp arkadaşları ile buluştuğunda söylediği ilk şiir; 8'li hece ölçüsü, dörtlükler abcb, dddb, ... şeklindedir. Devamında ikinci şiir, 8'li hece ölçüsü, aabc, dddc kafiye düzeni ve 'Dönmeliyiz artık geri' ayaklı'dır. Çetin'de yer alan şiir de 8'li hece ölçüsü ilk dörtlük abcb, dddb kafiye düzenine sahiptir. Boyabat varyantında Şah İsmail, arkadaşlarına âşık olduğunu ve sevgiliye dönmek istediği anlatırken, Çetin'de yer alan şiir de ise âşık olduğu ve ayrılık acısından söz etmektedir.

Şu beyiti atıyor şimdi arkadaşlarına:

Hey ağalar, hey yoldaşlar,
Ah ben nelerden **ayrıldım.**
Şahit buñlar daha var.
Ben bir şekerden **ayrıldım.**

Yaktı beni o gözleri
Yüzünde gördüm şeheri
Kevser'den farksız lebleri,
İçtim de yârden ayrıldım

Hayalimde bir hayali
Süzülür Hürü misali
Kimse derdimden anlamaz,
Dönmeliyiz artık geri

Kolay gelir derdim dile.
Anlamaz Lokman bile.
Acıyın Şah İsmail'e.
Dönmeliyiz artık geri

Hey ağalar [hey] gaziler
Görün nelerden **ayrıldım**

Öptüm ve hem helalleştim
Leb-i sükkerden **ayrıldım**

Bir gün şad olup güleyim
Yardan intikam alayım
Bir gece mihman olayım
Gülyüzlü yardan ayrıldım

Şah İsmail eder dilek
Beni hasret koyma felek
Selvi boylu huri melek
Ben Gülizar'dan ayrıldım.
(Çetin, 1998: 130)

4. Gülizar'ın annesi tarafından kaçırılmasından sonra padişah, Şah İsmail için gülşen bahçesinde kızları toplamış, ancak o kızları gördüğünde durumu anlamış ve şiir söylemiştir. Şiir 3 dörtlükten oluşmaktadır ve Şah İsmail'in mahlasının geçtiği dörtlük yer almamaktadır. Genel olarak 11'li hece ölçüsü ile söylenmiştir. Boyabat varyantında şiirin kafiye düzeni, abab, cccb şeklindedir, ancak bazı mısraların ölçüsü 8-9-10 şeklinde yer almasına karşın, kaynak kişi ezgili bir şekilde heceleri uzatarak 8'li hece ölçüsü olan mısraı 10'lu gibi değiştirmektedir. Şiirin ayağı her ikisinde de "Hiçbirisi Gülüzara benzemez."dir. Çetin'de şiir şöyledir: "Şah İsmail kırk gün süren uykusundan uyandıktan sonra Gülizar'ın gittiğini öğrenir. Padişah, oğlunun evlenmesi için gülşen bahçesine kızları toplar. Şah İsmail kızları görür..." (Çetin, 1998: 136) şeklinde verilmektedir ve 5 dörtlükten oluşmaktadır. Boyabat varyantında şiirlerin kafiyesi, Çetin'de yer alan şiirlere göre daha belirgin ve durakları bulunmaktadır.

Şu beyiti atıyor kızlara Şah İsmail:

Bölük bölük olmuş hürü kızları
Hiçbirisi Gülüzar'a benzemez.

Yere inmiş göğün yıldızları.
Hiçbirisi Gülüzara benzemez.

Kimi açılmış, gonca güldür.
Kimi karanfil, kimi sümbüldür.
Yüzlerine bakar artık güldür
Hiçbirisi Gülüzara benzemez.

Kiminin teni ak kiminin esmer
Kiminin dudağı bir yudum kevser
Kimi melek gibi hemen gülümser.
Hiçbirisi Gülüzara benzemez

Bölük bölük olmuş huri kızları
Hiçbirisi Gülizar'a benzemez

Gönül kimi severse güzel odur
dünyada
Hiçbirisi Gülizar'a benzemez

Kimi al giymiş kimi kırmızı
Kimi gül devşirir kimi nergisi
Kimi şeyh islâmın vezirin kızı
Hiçbirisi Gülizar'a benzemez

Kimi al giymiş kimi turuncu
Kiminin ağzında dişleri inci
Kiminin koynunda narı turuncu
Hiçbirisi Gülizar'a benzemez

Kimi al giymiş kimi zibayı
Kiminin dünyada yoktur erbabı
Kiminin koyunuzda cevahir kabı

Hiçbirisi Gülizar'a benzemez
Şah İsmail [dersen] yandı tutuştu
Kızlar ile helalleşti velvele düştü
Hiçbirisi Gülizar'a benzemez.
(Çetin, 1998: 137)

5. Şah İsmail, Gülizar'ın peşinden gitmek isteyince babası gitmesine engel olur, annesi üzülse de onun gideceğini bilir. Şah İsmail annesine dörtlük söyler. Boyabat varyantında şiirin ayağı, Çetin'de şiirin ilk mısraıdır. Her iki şiir de 8'li hece ölçüsü abab, cccb şeklindedir.

Annesine şu beyiti atıyor.

Yol göründü, bugün bana
Anne sütünü helal et.
Kokulaşalım, kana kana
Anne sütünü helal et,

Ciğerimi bir ok dağlar
Aşacağım nice dağlar.
Göreceğim nice bağlar
Anne sütünü helal et.

Baban boş koymasın tahtı
Açık olsun her an bahtı
İçime işledi ahtı.
Anne sütünü helal et

Ana sütün helal eyle
Gözlerinden dökme abı
Nail oldum ben bu derde
Asla derdimin yok hesabı

Ne babam derdime ağlar
Bu hasret ciğerim dağlar
Ben giderim anam ağlar
İmdat eyle Hakk cenabı

Kamertay urdum üzengi
Bülbül öter seher vakti
Babam boş koymasın tahtı
Yıkılır tacı mihrabı

Kamertay saldı yola

Üçler yediler kırklar ile
İmdat eyle Şah İsmail'e

Olayım haki türabı
(Çetin, 1998: 140-141)

6. Şah İsmail, Gülizar'a âşık olduğu yani onu ilk gördüğü obasına ve av sırasında konakladıkları çeşmeye gider. Burada çeşmeye dörtlük söyler. Boyabat varyantında üç dörtlük tam, ikinci dörtlüğün iki mısraı eksiktir, 8'li hece ölçüsü, türkü şeklinde abab, cc., abab, dddb gibi kafiye şeması bulunur, ayağı "Bu derdi sen verdin bana"dır. Çetin'de yer alan Şah İsmail'in çeşmeye söylediği şiir, üç dörtlük tam, üçüncü dörtlüğün iki mısraı eksik, hece ölçüsü mısralara göre farklı olmakla birlikte çoğunlukla 11'li hece ölçüsü abcb, dddb, bb., eeeb kafiye düzeni ve "neyleyim" ayağı ile meydana getirilmiştir.

Çeşmeye şu beyiti atıyor.

Ne akarsın, harıl harıl
Bu derdi sen verdin bana.
İster gücen, ister darıl.
Bu derdi sen verdin bana

Burada rastladım bir ceylana.
Yandı vücudum döndü büryana.

.....
.....

Ne akarsın harıl harıl
Bu derdi sen verdin bana.
İster gücen ister darıl
Bu derdi sen verdin bana

Burada olmasaydın sen
O cepheyi görmezdim ben.
Hürriyetim gitti elden
Bu derdi sen verdin bana

Yatmış idim ben de hab-ı gafletten
Derunum aşkla doldu neyleyim
Erenler sırrı bize galiptir
Sevdasın saldı neyleyim

Bilmem melek bilmem [ki] huri
Arayıp bulmalı ol nazlı yâri
Katar katar olmuş yüzünün nuru
Anın şevki aklım aldı neyleyim

Bir haber sorayım halden neyleyim
Gözlerim yaş ile doldu neyleyim
.....
.....

[Şah] İsmail bilir bülbül dilinden
Ayrı düştüm şimdi Gülizarımdan
Bade nuş eyledim kırklar elinden
Yolumuz gurbete [düştü] neyleyim
(Çetin, 1998: 142-143)

Şah İsmail, Gülizar'ın yaylasına gider, bakar ki hiçbir şey kalmamış, yaylaya dörtlük söyler. Çetin'de, Şah İsmail'in ceylanı kovaladığı yere de dörtlük söylenmiştir. Ancak Boyabat varyantında ceylan için söylenen bir dörtlük yoktur. Çetin'de ceylan için söylenen dörtlük Boyabat varyantında yaylaya söylenmiştir. Ayrıca Çetin'de Şah İsmail Gülizar'ın obasına gittiğinde hiçbir şey bulamayınca söylediği şiir ile Boyabat varyantında yaylaya

söylediği şiirin pek çok mısraları benzemektedir. Boyabat varyantında yer alan şiir, 11'li hece, üç üçlük ve bir dörtlükten oluşmaktadır. Kafiyesi aab, ccb, ddb, eeeb şeklinde ve 'nereye gitti?' ayağındadır. Çetin'de yer alan şiir, bir üçlük, iki dörtlük aab, cccb, dddb ve 'gördün mü' ayağıyla söylenmiştir.

Genç yaşında saldı beni ateşe.
Ya Mısıra gitmiş ya Habeşe
Bir defa sorayım doğan güneş'e.
Güneş, Gülizar'ım nereye gitti?

Şu beyiti atıyor;

Burada rastladım yarım ceylana.
Yurdunu terk edip gitmiş bir yana.
Yayla, Gülizarım nereye gitti?

Beni Mecnun etti, çıkardı yola.
Atımı süreyim, sağa ve sola.
Yayla, Gülizar'ım nereye gitti?

Ya Hind'e gitmiş, ya Yemen'e.
Bir defa sorayım, çayır çimene
Yayla Gülizar'ım nereye gitti?

Ben tazımı bunda saldım ceylana
Yandı [da] vücudum dündü pür-yana
Yayla benim Gülizarım gördün mü

Beni mecnun etti dağa düşürür
Gittiği yolları bilmez şaşırır
Ben neylerim beni dağlara düşürür
Yayla benim Gülizarım gördün mü

Şah İsmail[in] kalbi mecnun gider
Aklını başından [aldı] bir hoş gider
Bu yaylada melil melil gider
Yayla benim Gülizarım gördün mü
(Çetin, 1998: 144-145)

Yükseklerde[n] gelen geçen turnalar
Turna benim Gülizarım gördün mü
Güz geldikte bağlar döker gazeli
Güller benim Gülizarım gördün mü

**Bilmem Hind'e gitti, yoksa
Yemen'e**

Aktı çeşmim yaşı döndü ummana

Bir haber sorayım yeşil çimene

Çimen benim Gülizarım gördün mü

**Bilmem Mısır'a gitti bilmem
Habeşe**

Genç yaşında beni saldı eteşe

Bir haber sorayım dağ ile taş
Dağlar benim Gülizarım gördün mü

Şah İsmail bent eylemiş özüne

Bir ot düşmüş yüreğim üzerine

Daha tıfl iken düştüm izine

Yollar benim Gülizarım gördün mü

(Çetin, 146-147)

7. Şah İsmail Gülperi'nin sarayına ulaşır, bu sarayın kapısı yoktur. Şah İsmail kapısı olmayan saraya şu şiiri söylemektedir. Çetin'de yer alan şiirlerde mısra benzerliği olmasına karşın farklılıklar da bulunmaktadır. Boyabat varyantında yer alan dörtlük 8'li hece ölçüsü birinci dörtlüğün üçüncü mısraı yarımıdır. Bu nedenle kaynak kişinin şiirin dörtlüklerini karıştırdığını veya unuttuğunu söylememiz mümkündür ancak hece ölçüsü ve kafiye uyumu dikkat çekmektedir. Çetin'de yer alan Şah İsmail'in saraya söylediği şiir, 8'li hece ölçüsüne uygun olmakla birlikte, üçüncü dörtlüğün üçüncü mısraı 11'li'dir, ikinci dörtlüğün üç ve dördüncü mısraı eksiktir. "Saray senden yol isterim" ayağı ile söylenmiştir.

Saraya şu beyiti atıyor

**Şah İsmail geldi sana
Bir yudum su ver, içeyim
..... kana kana.
Saray senden yol isterim**

Sarayın yüce çatısı
Etrafında **yoktur kapısı**
Saray, yol ver geçeyim.
Bir yudum su ver, içeyim

Aradım **yoktur kapısı**
Saray senden yol isterim
.....
.....

Ne yüksek yapmış binasını
Lale yakut ile elmasını
Bulamadım yapan ustasını
Saray senden yol isterim

Yoktur kapısı geçeyim
Kanadım yoktur uçayım
**Bir su ver kana kana içeyim
Saray senden yol isterim**

Şah İsmail geldi sana
Sendeki olan mihmana
Beni koyma yana yana
Saray senden yol isterim
(Çetin, 1998: 149-150)

8. Şah İsmail gürzü ile sarayın duvarını yıkınca içerde bir güzelin gergef işlediğini görür ve ona şiir söyler. Çetin’de Şah İsmail’in gergef işleyen kıza söylediği şiir 8 dörtlükten oluşmaktadır, her iki şiir de karşılıklı olarak söylenmektedir. Ancak Boyabat varyantında dörtlüklerin mısraları eksik ve hece sayıları birbiri ile örtüşmemektedir. Çetin’de yer alan şiir, genel olarak 11’li hece ölçüsüdür, sadece üçüncü dörtlüğün bir mısraı eksiktir. Boyabat varyantında muhtemelen kaynak kişinin durumundan kaynaklı olarak Şah İsmail ile Gülperi’nin karşılaşması, konuştukları konular şiir şeklinde özetlenmiştir. Çetin’de Şah İsmail’in Gülperi’nin kardeşlerini kurtardığı bölümde de şiir söylendiği bilgisi yer almaktadır. Ancak Boyabat varyantında bu kısımda şiir bulunmaz, karşılıklı konuşma olarak yer verilmektedir.

Şu beyiti atıyor orada.

Ey güzel!
Ağlayarak ne gergef işlersin.
Söyle derdin nedir, ya güzel bileyim.

Kız da diyo:

Ey yiğit!
Felek aman vermez, ağrıyor başım.
Durmadan akıyor gözlerim yaşıım.
Düşmana gönderdim yedi kardaşım
Sana nasıl söyleyim derdim çoktur

Şah İsmail

Benim derdim var senden beş beter
Söyle Peri nedir derdin bileyim
Gizli dertlerine derman katayım
Söyle Peri derdin nedir bileyim

Şah İsmail

Ben senin derdini bilsem gerektir
Şimdi bir kılıç sana çalsam gerektir
Söyle Peri nedir derdin bileyim

Şah İsmail

Toğru söyle Peri derdin bileyim
Uğruna bu canı feda kılayım

Şah İsmail:

Ey güzel derdini bilmek isterim.
Gözyaşını silmek isterim.
Hakkımdır senle sevişmek isterim

Kız da diyor ki:

Sefa geldin ey evlerin eri.
O da sensin durma gel ileri.
İşte sana kucak açtı Gülperi

Hür türlü derdine derman olayım

Söyle Peri nedir derdim bileyim

Şah İsmail

Hayli demdir yar cemalin görmedim
Girip bahçesine gülün dermedim
Şah İsmailim bir murada ermedim
Söyle Peri nedir derdin bileyim

Peri

Sefa geldin otur ömrümün varı
Derdim çoktur sana nice söyleyim
Alem tabip olsa derman bulunmaz
Derdim çoktur sana nice söyleyim

Peri

Felek aman vermez ağrıyor başım
Gözümden akıyor kan ile yaşım
Düşmana gönderdim yedi kardeşim
Derdim budur sana nice söyleyim

Peri

Dinle yiğit benden doğru kelamı
Bilirim seversin hayr u sevabı
Yedi kardeş çeker gönül azabı

Derdim budur sana nice söyleyim

Peri

Ne diyardan geldin canım Azrail
Estir bad-ı saba zülfü[mü]n teli
Sana kurban olsun bu Gülperi
Ağam budur derdim sana nice
söyleyim
(Çetin, 1998: 152-153)

9. Şah İsmail, Arap Üzengi'nin sarayının önünde bir tepsi yemek görür. Hemen oturup yemeye başlar, Şah İsmail'i gören Arap, tepsi de bulunan yemeğe "kanlı pilav" benzetmesi yapar ve kendisi ile savaşmadan o yemeği yiyemeyeceğini belirtir. Şah İsmail, Arap'a bir şiir söyler. Boyabat varyantında Arap Üzengi ile Şah İsmail'in karşılaşması iki dörtlük ve karşılıklı atışma şeklindedir. Ayrıca Çetin'de yer alan bilgilere, MZ1, MZ2, MZ4, MZ5, birinci dörtlük aynıdır. MZ (Muharrem Zeki Korgunalp'ın yayınladığı hikâyelerdir.) Çetin'de bu bölüm 8 dörtlükten oluşmaktadır. (s. 160-161) Arap Üzengi kendi adının Üzengi olduğunu şiirde dile getirir. Boyabat varyantında Şah İsmail ile Arap karşılıklı gürz vurduklarında Arap'ın nikabı açılır ve Şah İsmail onun ayın on dördü gibi bir kız olduğunu görür ve Arap da kendini yenebilecek bir kişi ile evlenmek ister, anlatıcı bu durumu nesirle aktarmıştır. Boyabat varyantında Şah İsmail'in kahramanlığı ön planda tutulur iken Çetin'de âşık kimliği ön planda tutulmaktadır.

Şah İsmail diyor ki;

Gandahardan çıktım ben diyara
Aman Arap alma bozma keyfimi
Kır atımı sürdürüm nice dağlara
Aman Arap alma bozma keyfimi

Arap diyor ki,

Bak karşımda nasıl ürperiyorsun.
Sanki Azrail'e can veriyorsun.
Aman Arap diye yalvarıyorsun.

Şah İsmail

Kandahardan geldim murat almağa
Aman Arap gel incitme beni
Koyuver kendi yoluma
Aman Arap gel incitme beni

Arap

Seherde [bir] keklik düştü tuzağa
Avını şaşırılmış düşü[p] gider
Korkusundan dudakları çatlamış
Aldırmış avını âşık var gider
(Çetin, 1998: 160)

10. Şah İsmail ve Arap Üzengi, Gülizar için Hint diyarına giderler. Amaçları orada Gülizar'ı kaçırmaktır. Hint ülkesine vardıklarında davul zurna çalmaktadır. Yaşlı bir kadından davul ve zurnanın **Gülizar ve valinin oğlunun düğünü** olduğu için çalındığını öğrenirler, ancak Gülizar 40 gün mühlet ister. Yaşlı kadın aracılığı ile Gülizar ile Şah İsmail gülşen bahçesinde buluşurlar ve karşılıklı şiir söylerler. Çetin'de de hikâyenin motifleri aynıdır, ancak **Gülizar, Hint ülkesinin padişahının oğlu** ile evlenmektedir. Gülizar, Şah İsmail'in gönderdiği yaşlı kadında ona kendisinin verdiği altın tıraşı görünce Şah İsmail'in geldiğini öğrenir. Boyabat varyantında ise Şah İsmail ile Gülizar ilk görüştüklerinde birbirlerine nişan olarak Gülizar, Şah İsmail'e parmağındaki altın yüzüğü, Şah İsmail de ona, şahininden kopardığı iki tüyü verir. Ancak şahinin tüyleri, hikâyede bir motif olarak yer almaz. Boyabat varyantında bu kısım, dört dörtlük, ikinci dörtlükte iki mısraı eksiktir ve karşılıklı konuşma şeklinde 11'li hece ölçüsü ile yer almaktadır. Şah İsmail "Geldin yanıma" Gülizar, "Nişanım sendedir yar sefa geldin" ayağı ile görülür. Çetin de ise altı dörtlük, ikinci dörtlüğün iki mısraı eksik, 11'li hece ölçüsü ile yer almaktadır. Şah İsmail "ile geliyor" Gülizar, "Nişanım sendedir yar sefa geldin" ayağı yer alır. Gülizar'ın söylediği mısra her ikisinde de ortaktır. **Şah İsmail şu beyiti atıyo;**

Ben de bildim taze gelin olmuşsun

Giyinip kuşanıp geldin yanıma.

Hasretle yavrum sararıp solmuşsun.

Giyinip kuşanıp geldin yanıma

Gülizar alıyo;

Senden ayrıralı gülmedim asla.

Nişanım sendedir yar sefa geldin

Şah İsmail

Senden ayrı eriyip solacaktım.

Bir gün yanıp tütüp kül olacaktım

Günlerce aşkınla yaktın bağırimi

Giyinip kuşanıp geldin yanıma

Gülizar Hanım

Ben de senin gibi her dem ağladım.

El kırmızılı ben karalar bağladım.

Hıçkırır hıçkırır coşup ağladım.

Nişanım sendedir yar sefa geldin

Şah İsmail

Ben de bildim taze gelin olmuşsun

Giymiş kuşanmış al ile geliyor

Girmi yar bahçesine dermiş
de[v]şirmiş

Dostuna belgüzar vermeğe gül ile
geliyor

Gülizar

Senden ayrıralı bir dem gülmedim

Nişanım sendedir yar sefa geldin

Şah İsmail

Yeter oldu bu istemler yetişir
Göz göz oldu kara bağrım tutuşur
Ben sanırdım tuti kamer ötüşür
Sevdiğim bana şirin ile geliyor

Şah İsmail

Şah İsmail geldi girdi gülistana
Aktı çeşmim yaşı döndü ummana
Aduların haber verir düşmana
Padişaktır kalkar eylenen gelir.

Gülizar

Yıkılsın bahçelerin neyleyim
Dökülsün ayvalar narı neyleyim
Senden özge gayrı yarı neyleyim
Nişanım sendedir yar safa geldin

Gülizar

Safa geldin safa ömrümün varı
Uğruna çekerim ah ile zarı
Sana kurban olan bu Gülizarı
Derdimin dermanı yaz sefa geldin
(Çetin, 166-167)

11. Arap Üzengi, Şah İsmail ile Gülizar konuşurken yakalanma ihtimallerine karşı, Gülizar'ı atına alır ve oradan kaçarlar. Uzaklaştıktan sonra Şah İsmail ve Gülizar uykuya dalar, Arap Üzengi nöbet tutar ve arkalarından bir ordu geldiğini görür. Onları uyandırmaya kıyamaz ve tek başına savaşıır. Geri geldiğinde onların hâlâ uykuda olduğunu görünce şiir söyler. Çetin'de de Arap Üzengi'nin Şah İsmail ile Gülizar'ı uyurken bırakıp da savaştığı bölümdeki şiir ile benzerlik görülmektedir. Boyabat varyantında söylenilen şiir ile Çetin'de yer alan şiir karşılaştırıldığında büyük oranda benzerlik taşıdığı görülmektedir. Diğer bir husus da aynı ifadenin aynı kelimelerle farklı ifade edilmiş olmasıdır. 11'li hece ölçüsü ile meydana getirilen şiir, abab, cccb şeklinde kafiye düzeni ve "Uyan ey/hey sevdiğim bak/gör neler oldu" ayağı ile yer almaktadır. Çetin'de Şah İsmail'i babasının öldürmek istemesi üzerine söylediği şiir yer almaktadır. Ancak Boyabat varyantında bu konu üzerine bir şiir yer almamaktadır.

Şu beyiti atıyo şimdi Arap Özengi;

Hindin yolunda bir duman yükseldi.
Uyan ey sevgilim bak neler oldu
Arkamızdan bir sürü asker geldi.
Uyan ey sevdiğim bak neler oldu.

Kendim kız, adım Arap Özengi

Bir aslan ne yapar birçok kaplana

Allah Allah deyip çıktım meydana
Boyadım işte meydanı al kana
Uyan ey sevdiğim bak neler oldu

Aldı Arap

Bayramdan daha çok severim cengi
Yoktur cihanda naranın dengi.

Yine duman çöktü Hindin yoluna
Uyan hey sevdiğim gör neler oldu

Dört yanımız döndü kara dumana
Uyan hey sevdiğim gör neler oldu

Şimdi haber gitti Hind'e Yemen'e
Anlar da susamış bir avuç kana
Bir tilki neylesin bir aç arslana
Uyan hey sevdiğim gör neler oldu

Şimdi menzil gitti gelir Habeşi
Anlar da ederler bizimle cengi

12. Şah İsmail, ormanda gözlerine mil çekilip bırakıldığında Allah'a dua içeren şiir söyler. Çetin'de yer alan varyantlarda, şiir karşılaştırmalarında ve Boyabat varyantında bu durum şöyle açıklanmaktadır. Şah İsmail'in babası onu öldürmek istediği zaman askerlerinden biri, onu öldürmek yerine gözleri oyularak ormana bırakılmasının daha iyi olacağını söyler. Şah İsmail, ormanda güvercinlerin konuşmalarını anlayıp iki tüyü gözlerine sürdüğünde gözleri açılır. Sonrasında Şah İsmail, bir şükür edasıyla şiir söyler. Boyabat varyantındaki şiir ile Çetin'de yer alan şiir birebir aynıdır. 7'li hece ölçüsü aaxa, bbzb, ccyb kafiye düzenine sahiptir. Çetin'de dördüncü dörtlük yer almasına karşın Boyabat varyantında dördüncü dörtlük yer almamaktadır.

Başıyor şimdi;

*Ey cihanı yaratan
Gökyüzünü donatan
Beni nasıl kurtardın
O karanlık hayattan*

*Sonsuz minnetle sana
Yeni can verdin bana.
Kavuşturduğun ruhumu
Yine aydın cihana.*

*Ah diyerek tutuştum
Günden mahrum olmuştum.
Şimdi derdim kalmadı
Gözlerime kavuştum*

Dereler doldurdum kan ile leşi
Uyan hey sevdiğim gör neler oldu

Şimdi haber gitti gelir Firengi
Anlar da ederler bizimle cengi
Gör neler işledi Arap Üzengi
Uyan hey sevdiğim gör neler oldu
(Çetin, 1998: 170)

Şah İsmail

*Ey cihanı yaratan
Gökyüzünü donatan
Beni nasıl kurtardın
O karanlık hayattan*

*Sonsuz minnetler sana
Yeni can verdin bana
Kavuşturdun ruhumu
Gene aydın cihana*

*Ah ederek tutuştum
Günden mahrum olmuştum
Şimdi derdin kalmada
Gözlerime kavuştum*

Şah İsmail sana der
Hep kör kalsaydım eğer
Gençliğimde olurdu

Bütün hayatım heder
(Çetin, 1998: 178-179)

Şah İsmail'in gözü açılınca hemen döner ve Arap Üzengi'nin Gülizar ve Gülperi'yi teslim etmediğini ve kendisinin de teslim olmadığını öğrenir. Bu kısım Çetin'de Arap Üzengi'nin daha önceden remil bakması sonucu, Şah İsmail'in babasının yapacaklarını önceden gördüğü ve ayrı sarayda oturdukları şeklindendir. Boyabat varyantında ise bu durum Arap Üzengi'nin öngörülü olması şeklinde açıklanmaktadır. Şah İsmail geri döndüğünde babasının ordusu içinde Arap Üzengi ile mücadele eder. Boyabat varyantında Şah İsmail'in nara atması, Arap Üzengi tarafından bilinir ve korkmasına neden olur. Sonrasında, padişahın Şah İsmail'i tanımaması buna karşın onun cenginden dolayı ödüllendirilmesi için Şah İsmail'e kendisinin olan savaş takımlarını hediye etmesi şeklinde yer alır. Şah İsmail, gece Arap Üzengi'nin sarayına gider, karşılıklı konuşmadan sonra ertesi gün padişahın nasıl öldürüleceği üzerine plan yaptıkları anlatılır.

Boyabat varyantı Arap Üzengi ile Şah İsmail'in ertesi gün yapılacak mücadele sonunda padişahın Arap Üzengi tarafından öldürülmesi ile biter, devamında Şah İsmail, Gülizar, Gülperi ve Arap Üzengi ölünceye kadar mutlu yaşarlar. Çetin'in temel aldığı yazma ile Boyabat varyantı ile aynı son ile biter. Boyabat varyantının sonunda dua kısmı şiir şeklindedir.

Çetin'de MZ'de ise hikâyenin sonu farklıdır. Padişahın ölümünden sonra Şah İsmail, Gülperi'ye nikâh kıymış ancak Gülizar ve Arap Üzengi'ye nikâh kıymamıştır, bu kısım Arap Üzengi, Gülizar, Gülperi ve Şah İsmail'in karşılıklı şiir söylemesi ile gösterilir.

13. Boyabat varyantının sonunda hikâyenin bitişi bir dua ile tamamlanır.

Hakk sillesinin sedâsı yoktur
Bir vurdu mu devâsı yoktur

Zalımın zulmü varsa, mazlumun da Allah'ı var
Zulmetmek kolay emme yarın Hakk divânı var

Zalımın rüşte ikbâlini bir ah keser
Rızka mani olanın rızkını da Allah keser

Bu dünyada dost istersen Hz. Allah yeter
Mürşid-i kâmil istersen Hz. Kur'an yeter

Delil istersen Hz. Muhammed yeter

Meşgul olmak istersen ibadet yeter

İbret almak istersen ölüm yeter

Bunlar da yetmez dersen nar-ı cehennem yeter

Kader de neyse olur itme merak

Uyma kendi nefesine Hakkın emrine bak

Altından ağacın olsa zümrütten yaprak

Akıbet gözünü doyurur bir avuç toprak

Bul erbabın akıl danış çünkü bu bir ferasettir

Uyma hava nefesine sakın sabrın sonu selamettir

Ne aldandın be hey gafil bu can sana amenettir.

Sonuç

Halk hikâyeleri, destan döneminden sonra yer almaları, konularının büyük çoğunluğunun sevdâ olması, eğlence amacıyla anlatıldıkları düşüncesine yol açmaktadır. Ancak kanaatimize göre, atlı göçebe döneminden sonra yerleşik hayatın sancılarının ortaya konulduğu, anlatıldığı dönemin sosyal ve siyasal olaylarının yansıtıldığı bir izdüşüm olarak da yorumlamamız mümkündür. Nesir kısmında, âşık ve meddahların halkın eğitimi ve elçi rolünün yanında nazım kısımlarında geçmiş ile gelecek arasında bir köprü görevi gördüğü de unutulmamalıdır. Çalışmamızda ele aldığımız Şah İsmail Hikâyesi'nin asıl kahramanının Türkiye sınırları içinde yaşamamış olmasına karşın, atlı göçebe kültüründeki alp tipine duyulan özlemi ifade ettiği kanaatindeyiz. O, ata yurdundan gelen destan döneminin son uzantısı rolündedir. Aynı zamanda karşılaşılan yeni toplumlar ve "yerleşik hayat" döneminin bir getirisi olan aile özelinde olmakla birlikte toplumda; kıskançlık, çekememezlik, vb. duyguları genel bağlamda kardeşler arasındaki rekabeti açıklar gibidir. Hikâyede yer alan üç kadın ilk izlenim olarak çok eşlilik gibi görünmesine karşın, yaşanan üç dönemi işaret eder gibidir. Arap Üzengi'nin Dede Korkut Hikâyelerinde Saru Donlu Selcen Hatun gibi olması, Gülperi'nin bir masal kahramanı görülmesinin yanı sıra kapısı olmayan sarayda yaşaması, bilinmeyen yeni hayatın yansımasıdır, Gülizar ise, konargöçer hayatın yavaş yavaş kaybolmasını hatırlatmaktadır. Adı geçen kahramanlar ile anlatılmaya çalışılan bu durum, karşılıklı şiirler ile zirveye ulaşmaktadır. Halk hikâyelerinin özellikle 20. yüzyılın başında yazıya aktarılmasından sonraki dönemlerde de ulaşılabilen kaynak kişiler aracılığıyla derlenmesi aralarında olan benzerlikler ve farklılıklar halkın yaşadığı sosyal olayların bir yansımasıdır.

Boyabat varyantı olarak incelediğimiz derlemenin daha çok yazma ile benzerlik göstermesi, kaynak kişinin köklerine sıkı sıkıya bağlı olmasının yanında bazı şiirlere yer verilmemesi ya da yavaş yavaş hikâyede geçen kavramların inandırıcılık özelliğinin kaybolması ile farklı bir anlatımla ele alındığını göstermektedir. Yazma ve daha önce yapılan derlemelerde Şah İsmail badeli âşık iken Boyabat varyantında ilk görüşte aşk motifi yönünde değişime uğraması şiirlerin dörtlüklerin azalması bunun bir kanıtı gibidir. Ancak kaynak kişi, destan, masal ve halk hikâyesini bir arada sunarak, artık hayal de olsa geçmişin kapılarını aralamıştır. Bu hikâyeyi bize ulaştıran başta Sabri Koz olmak üzere, derlemeyi yapan Cemil Kahraman'a, derlemenin tozlu kasetlerden kurtulmasına vesile olan Cengiz Kahraman'a, hepsinden önemlisi ilk öğrendiği şekli ile bize ulaştıran kaynak kişimiz Memiş Menteş'e sonsuz teşekkürler.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar:

- Alptekin, A. B. (2009). *Halk hikâyelerinin motif yapısı*. Ankara: Akçağ.
- Boratav, P. N. (2002). *Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği*. İstanbul: Türkiye Tarih Vakfı.
- Çetin, N. G. (1998). *Şah İsmail hikâyesi üzerine monografik bir inceleme*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Ergun, S. N. (1946). *Hatayî Divanı Şah İsmail Safevi edebi kişiliği hayatı nefesleri*. Ankara: İstanbul Maarif Kitaphanesi.
- Uysal, Y. (2020). Şah İsmail ve Gülizar Hanım hikâyesi Alanya varyantı üzerine mukayeseli bir inceleme. *Gazi Türkiyat*, 26, 165-185.

Sözlü Kaynaklar:

- KK-1: Memiş Menteş, doğum ve ölüm tarihi bilinmiyor, hikâye 1984-85 İstanbul'da derlenmiştir. Derleyen: Cemil Kahraman, 1946 Sinop /Boyabat-Dereçatı köyü doğumlu.

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu Tarih:2023-10-11, Sayı: T2023-1697 /Tekirdağ Namık Kemal University Social and Human Sciences Scientific Research and Publication Ethics Board Date :2023-10-11, Number: T2023-1697.

Destek ve Teşekkür/Support and Acknowledgment: Bu hikâyeyi bize ulaştıran başta Sabri Koz olmak üzere, derlemeyi yapan Cemil Kahraman'a, derlemenin tozlu kasetlerden kurtulmasına vesile olan Cengiz Kahraman'a, hepsinden önemlisi ilk öğrendiği şekli ile bize ulaştıran kaynak kişimiz Memiş Menteş'e sonsuz teşekkürler. / Endless thanks to Sabri Koz for bringing this story to us, to Cemil Kahraman for compiling it, to Cengiz Kahraman for getting rid of the dusty cassettes, and most importantly to Memiş Menteş, our source person, who brought it to us as he first learned it.

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

HALK KÜLTÜRÜNDE İĞNE MOTİFİ VE İŞLEVLERİ: TÜRK MASALLARI ÖRNEKLEMİNDE



NEEDLE MOTIF AND ITS FUNCTIONS IN FOLK CULTURE: IN THE CASE OF TURKISH FAIRY TALES

Rugeş DEMİR*

ÖZ: Giyim sektöründen tıpa pek çok alanda kullanılan iğne, sosyal hayatta geniş bir kullanım alanı vardır. İğnenin çelikten üretilmesi, paslanmaması ve sivri bir yapıya sahip olması onu diğer madenlerden farklı kılmıştır. Bu yönüyle birçok sözlü anlatıda yer almış ve çeşitli işlevlere sahip olmuştur. Şüphesiz iğnenin en çok görüldüğü anlatılardan biri masallardır. Halk edebiyatı anlatımlarında bir motif olarak kullanılan iğne, Stith Thompson'ın "Motif-Index of Folk-Literature" adlı eserinde "D Sihir" başlığı altında yer almaktadır. İğne temelde demir kültürünün bir yansımasıdır. Buradan hareketle demirin halk edebiyatı anlatımlarında geniş bir yansıması olduğu görülmüştür. Bu makalede derlemeye yönelik masal konulu akademik çalışmalar esas alınmıştır. Türk dünyasının belirli yerlerinden ve Anadolu'nun yedi bölgesinden derlenen masallarda iğne motifinin nasıl ve ne şekilde kullanıldığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Yapılan incelemeler neticesinde Türk dünyasından; Tataristan, Başkurt, Doğu Türkistan, İran/Tebriz, Kazakistan ve Kırgızistan; Anadolu sahasından; Mardin, Sivas, Kastamonu, Aydın, Şırnak/İdil, Hatay (Antakya), Afyonkarahisar, Şanlıurfa, Adıyaman, Balıkesir, Burdur/Bucak ve Konya/Ereğli gibi yörelerden derlenen masallarda iğne motifi tespit edilmiş ve bunların çeşitli işlevlerine yer verilmiştir. Elde edilen bilgilerden hareketle iğnenin masallarda genellikle; korkutma, uyarma, cezalandırma, kötü ruhlarla veya kişilere karşı koruma-korunma, günlük hayatta kolaylık sağlama (yardımcı olma) ve şifa verme (iyileştirme) gibi işlevlerle ön plana çıktığı görülmüştür. Bu işlevsel özellikleriyle iğne halk edebiyatı anlatımlarında ve özellikle masallarda sembolik bir nitelik kazanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Halkbilimi, masal, iğne, motif, işev.

ABSTRACT: The needle, which is used in many areas from the clothing industry to medicine, has found a wide range of use in social life. The fact that the needle is made of steel, does not rust and has a sharp structure makes it different from other metals. In this respect, it took part in many oral expressions and had various functions. Undoubtedly, one of the narratives in which the needle is seen most often is fairy tales. The needle, used as a motif in folk literature narratives, is included under the title "D Magic" in Stith Thompson's work "Motif-Index of Folk-Literature". The needle is basically a reflection of the iron cult. Based on this, it has been seen that iron has a wide reflection in folk literature narratives. In this article, academic studies on fairy tales were taken as basis for compilation. It has been tried to determine how and in what way the needle motif is used in tales compiled from certain parts of the Turkish world and seven regions of Anatolia. As a result of the investigations, Tatarstan, Bashkir, East Turkestan, Iran/Tabriz, Kazakhstan and Kyrgyzstan from the Turkish world; Needle motifs have been identified and their various functions are included in tales compiled from Anatolia regions such as Mardin,

* Dr.-Kastamonu/demirruges@gmail.com (Orcid: 0000-0003-3262-1867)

Sivas, Kastamonu, Aydın, Şırnak/İdil, Hatay (Antakya), Afyonkarahisar, Şanlıurfa, Adıyaman, Balıkesir, Burdur/Bucak and Konya/Ereğli. . Based on the information obtained, it has been seen that the needle generally comes to the fore in fairy tales with functions such as scaring, warning, punishing, protection against evil spirits or people, providing convenience in daily life (helping) and healing (healing). With these functional features, the needle has gained a symbolic quality in folk literature narratives and especially in fairy tales.

Keywords: Folklore, tale, needle, motif, function.

Giriş

İğne, halk edebiyatı anlatılarında pek çok işlevde kullanılan önemli bir motiftir. İğnenin paslanmaması ve sivri bir yapıya sahip olması onu hem sosyal alanda hem de sözlü anlatılarda güçlü bir sembol olarak gerekli kılmıştır. Bu yönleriyle özellikle; masal, efsane ve halk inanışlarına yansımıştır. İğnenin çelikten üretildiği bilinmektedir. Çeliğin de hammaddesi demirdir. Bu bakımdan demir burada önem arz etmektedir. Çünkü demir, hem Türk mitolojisinde hem de halk kültüründe sıklıkla kullanılan işlevsel bir motif olmasıyla bir kült olarak kabul edilmiştir.

Türkiye’de demir kültü ile ilgili geniş kapsamlı son çalışmayı Doç. Dr. Fidan Uğur Çerikan yapmıştır. Yazar, *Türk Kültüründe Demir* adlı eserinde demirin kavramsal yönü üzerinde durmuş ve demirin maddi boyutuyla birlikte demir etrafında şekillenen inanışları, uygulamaları, işlevleri ve sözlü anlatılardaki yeri hakkında bilgilere yer vermiştir (Çerikan, 2018a). Bu çalışmada da görülebileceği üzere demirin sahip olduğu işlevlerle iğnenin işlevleri büyük oranda benzerlik taşımaktadır. Bu da iğnenin; demir kültürünün bir parçası, küçük bir unsuru ve işlevleri açısından da demir kültürünün bir yansıması olduğu anlamına gelmektedir. Dolayısıyla demirle ilgili alet edevatlar, çeşitli nesneler Türk kültürü ve anlatılarında mitolojik algıdan günümüze değin hem gündelik hayattaki işlevleriyle hem de spesifik anlamlarıyla varlıklarını sürdürmüşlerdir.

Sözlü anlatımlar içerisinde masallarda, iğnenin çeşitli yönleriyle ve işlevleriyle motif olduğu masallar tespit edilmiştir. Buradan hareketle çalışmada iğne motifinin Türk masallarına olan etkileri incelenmiştir.

Çalışmanın yöntemi: Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden biri olan içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Bu doğrultuda ölçülebilir ve doğrulanabilir bilgilere ulaşmak için birçok masal konulu akademik çalışma incelenmiş ve iğnenin tespit edildiği otuz masal metni analiz edilmiştir. Bu doğrultuda Türk dünyasından altı, Anadolu coğrafyasından on iki il seçilmiştir. Türk dünyasından seçilen ülkeler arasında; Tataristan, Başkurdistan, Doğu Türkistan, İran/Tebriz, Kazakistan ve Kırgızistan yer almaktadır. Anadolu coğrafyasının yedi bölgesinden seçilen iller de şu şekildedir: Akdeniz bölgesi: Hatay ve Burdur; Karadeniz bölgesi: Kastamonu; Ege bölgesi: Afyonkarahisar ve Aydın; İç Anadolu bölgesi: Sivas ve Konya; Marmara bölgesi: Balıkesir; Doğu Anadolu bölgesi: Şırnak/İdil;

Güneydoğu Anadolu bölgesi: Mardin, Şanlıurfa ve Adıyaman. Dolayısıyla çalışmada her bölgeden en az bir il seçilmiştir.

İğnenin işlevsel özelliklerine geçmeden önce demir kültü ve işlevleri hakkında bilgi vermekte yarar vardır:

1. Demir Kültü ve İğne

1.1. Demir

Demir; insan yaşamında gücü, kuvveti ve sağlamlığı temsil etmiştir. Aynı zamanda demirin, bazı olağanüstü büyüsel ve dinsel özelliklere sahip olması ve mitolojik çağlardan günümüze kadar gelebilmesi demirin hayatımızdaki yerini önemli kılmıştır. Özellikle Türklerin yaşamlarının hemen her alanında “demir” çok etkili olmuş ve Türklerde bedensel gücün ve bu gücün bir ifade aracı haline gelmiştir (Çerikan, 2018b: 164). Türk mitolojisine bakıldığında “demir dağlar”, “demir ağaçlar” ve “demir kazık” gibi isimlere rastlanmaktadır. Hatta Türk mitolojisinde Kutup Yıldızı, “demir kazık” olarak adlandırılmıştır (Ögel, 2014: 67-70).

Abdulkadir İnan (1991: 229), tarihi süreç içerisinde Türklerin yaptıkları büyük zaferlerde madenciliğin başka bir deyişle demirciliğin önemli bir payının olduğunu ifade etmiştir. Türklerin Ergenekon’dan çıkıp çoğalmaları da demircilik sanatını bilmeleri sayesinde olmuştur (Seyidoğlu, 2017: 10). Murat Uraz (1994: 168) Türklerin Altay ve Sayan dağlarında demir madenleri işlettiğini ve özellikle Göktürk ve Kırgız Türklerinin demirden yaptıkları silahların ünlü olduğunu belirtmiştir. Ayrıca bazı Türk boylarında demircilerin “Tlepş” adında bir Tanrı’larının olduğu ve demircileri bir ruhun koruduğu açıklanmıştır. Özkul Çobanoğlu da Türk kültüründe “Demirkıynak” adında olağanüstü bir ruh olduğundan ve kötü bir varlığı temsil ettiğinden bahsetmektedir (Çobanoğlu, 2003: 138). Dolayısıyla bir taraftan koruyucu güç sembolü olarak kullanılan demirin, diğer taraftan da bir kötülük ve savaş aracı olarak kullanıldığı görülmüştür.

Mircea Eliade (2011: 19-27) demir çağının dünyanın görünüşünü değiştirmeden önce insanoğlunun tinsel tarihinde büyük yankılar bıraktığını ve pek çok sayıda âyini ve miti doğurduğunu ifade etmiştir. Bu anlamda Eliade demirin göklerle olan ilişkisini şu şekilde ifade etmiştir: “Göksel metal olan demir, yere yabancıdır ve üstündür; çünkü yukarıdan gelmektedir. Harikalarla doludur, mucizeler yaratabilir.” (Eliade, 2003: 28-30). Buradan hareketle demirin tanrısal anlamda olağanüstü bir güce sahip olduğu ve göksel ilişkisinden dolayı yerdekilerden üstün sayıldığı anlaşılmaktadır.

Demirin bu gibi özellikler taşıması demircilerin çoğu zaman şamanlarla bir tutulmasına ve onlara da büyük hürmet gösterilmesine yol açmıştır. Çünkü demire can verip onu işleyen ve ona şekil veren demircilerdir. Dolayısıyla demirin işlenebilir olması insanoğlunun demiri araştırmasına ve incelemesine yol açmıştır. Başka bir deyişle insanoğlunun demire şekil verme ve ateşe hükmetme isteği bu ihtiyacı doğurmuştur. Burada ateş kültü de önemli rol oynamaktadır. Çünkü ateşin efendileri olarak demirciler ve şamanlar ön plana çıkmaktadır (Kumartaşlıoğlu, 2012:

136). Tüm bu yönleriyle demirciler, mitolojik ekseninde “kutsal” ve “ata” olarak kabul görmüştür (Çobanoğlu, 2001: 61). Daha açık bir ifadeyle “Demirciliğin Tanrısal bir meslek olması ve yaratıyla bu derece ilişkisi, Türklerdeki demir inancına yönelik kabullerin demirin gücüne istinaden öneminin beslendiği kaynaktan aranması gerektiği inancını doğurmuştur.” (Çerikan, 2020: 151). Bunun neticesinde demirle beraber çok sayıda tabu gelişmiş ve demirin büyüsel kullanımı yaygınlaşmıştır. Hatta demir, şaman dua ve ritüellerinin vazgeçilmez bir unsuru olmuştur (Yağcı, 2015: 69).

Şaman kıyafetlerinde farklı türlerde demirden yapılan süs ve sembollerin bulunması da bununla ilgilidir. Şamanlar yeraltı ve yer üstü seyahatlerinde bedenlerini ve ruhlarını olası kötülüklerden korumak için özel kıyafetler giymişlerdir (Çerikan, 2020: 153). Örneğin bu kıyafetlerde Güneş ve Ay’ı temsilen iki büyük demir halka bulunmaktadır. Kıyafet üzerinde bulunan bu nesnelerin ruh sahibi varlıklar olduğuna inanılmıştır. Bazı bölgelerde de kıyafet üzerindeki bu demirlerin paslanmayacağına dair bir inanış vardır. Bu nesnelerin işlevlerine bakıldığında ise kötü ruhların saldırılarına karşı koruyucu bir zırh vazifesi gördüğü anlaşılmaktadır. Bazı ritüeller esnasında demir nesnelerden çıkan seslerin de kötü ruhları korkuttuğuna ve şamanı tehlikelere karşı koruduğuna inanılmıştır (Arslan, 2006: 29-30).

İslâm inancında da demirin ayrı bir yeri vardır. Hz. Davud, “Demircilerin Piri” olarak görülmektedir. Kur’an’ı Kerim’de yer alan Sebe Sûresi bu anlamda önemlidir. Âyetin meali şu şekildedir:

Andolsun, Davud’a tarafımızdan bir lütuf verdik. “Ey dağlar! Kuşların eşliğinde onunla birlikte tespih edin” dedik ve “(Bütün vücudu örtecek) zırhlar yap, işçilikte de ölçüyü tuttur diye demiri ona yumuşattık. “Salih amel işleyin. Çünkü ben sizin yaptıklarınızı görürüm” diye vahyettik. (Sebe suresi, ayet 10, 11).

Kazakistan ve Özbekistan sınırında kalan bir yerde Hz. Davud’a ait olduğuna inanılan bir yer mevcuttur. Yöre halkı bu ziyaret edilen yeri “Er Davut Ata” olarak isimlendirmektedir. Ziyaretgâha gelen insanlar oraya bir parça demir bırakmaktadır (Yaman, 2005: 30).

Türk halk kültüründe özellikle geçiş dönemleri olan; doğum, evlenme ve ölüm merasimlerinde de demir önemli bir yer tutmuştur. Bu süreçlerde demir; kısırlığı giderme, gebe kalma, kötü ruhlara karşı korunma, hastalıkları giderme ve büyü çözme gibi pek çok işlevlerde kullanılmıştır (Çerikan, 2018b). Bir başka çalışmada kötü ruhların hastalıklara sebep olduğu, demirin de kutsallık taşıdığı ve bu nedenle kötü ruhları kovmak için demirin kullanıldığı belirtilmiştir (Kurum, 2021: 582). Dolayısıyla kötü ruhların demirden yapılan metal araçlardan ve demircilerinden korktuğu sonucuna ulaşılmıştır.

Destan, efsane ve masal gibi sözlü anlatım ürünlerinde de demir önemli bir yer tutmaktadır. Örneğin Alp Er Tunga destanında kahramanın oğullarından birinin adı “Demir”dir. Bunun dışında destanın pek çok yerinde

Türklerin demirciliğiyle ilgili bilgiler yer almaktadır (Demir, 2023). Yine Altay Destanları'nda "demir zincir", "dökme demir", "demir kale" ve "demir kürek" gibi ifadelerle rastlanmaktadır (Dilek, 2007: 242). Bu anlatılarda demirin sembolik ifadeleri dışında maddesel anlamda da kullanıldığı görülmektedir.

1.2. İğne

İğne, hemen hemen tüm mesleklerde kullanılan ve çelikten yapılan önemli bir gereçtir. Anadolu'nun belirli yerlerinde "dike, dördür, gıyık, kıyak, kızık, sokancak, tebene" gibi isimlerle de bilinmektedir (Çerikan, 2018a: 251). Kelimenin etimolojisine bakıldığında Eski Türkçede "yigne" olarak geçtiği görülmektedir (Atalay, 1998). Türk Dil Kurumu Sözlüğünde ise iğnenin pek çok anlamı bulunmaktadır. Fakat en temel anlamıyla "Dikiş dikmeye yarayan, ince, ucu sivri, bir ucunda iplik geçecek deliği bulunan çelik araç" şeklinde tanımlanmıştır.

İğnenin paslanmaması ve sivri bir yapıya sahip olması onu diğer metal nesnelerden farklı kılmış ve bu yönüyle birçok sözlü anlatmada yer almıştır. Özellikle masallarda sık görülen bu motifin farklı işlevlerde kullanıldığı da görülmüştür. Motif ile ilgili önemli ve kapsamlı bir çalışma yapan Stith Thompson "Motif-Index of Folk-Literature" adlı eserinde iğne motifini, "D. Sihir" başlığı altında değerlendirmiştir. Katalogda iğne ile ilgili birkaç alt başlık bulunmaktadır.

- D253. *İnsanın iğneye dönüşmesi*
- D765.1.2. *İğnenin çıkarılması büyünün bozulması*
- E745.2. *Ruhun bir iğne olması*

Erkan Karagöz, "Tatar-Başkurt Sihirli Masalları Üzerine Karşılaştırmalı Motif Çalışması (Aktarma-Motif Tespiti (Motif-Index of Folk-Literature'ye göre) – motif dizini)" başlıklı doktora tezinde iğneyle ilgili yeni motifler tespit etmiştir:

- D253-1. *İnsanın toplu iğneye dönüşmesi*
- D436-5. *İğnenin insana dönüşmesi*
- D436-6. *Toplu iğnenin insana dönüşmesi*

Bir çalışmada iğnenin masallarda kişilerin hayvana dönüşümünde en çok karşılaşılan nesnelerden biri olduğu ifade edilmiştir (Yiğit ve Gümüser, 2022: 378). *Motif-Index*'teki başlıklar ve Karagöz'ün tespit ettiği motifler başlıklar bunu kanıtlar niteliğindedir.

Sözlü anlatılarda bu motif genellikle büyümlü bir nesne şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Örneğin "Güvercin Şehzade" adlı masalda üvey anne, şehzadenin başına bir iğne saplar. Bunun üzerine şehzade bir kuşa dönüşür. Aradan biraz zaman geçer ve bir kız, kuşu görüp kafasındaki iğneyi çıkarır. Böylece kuş bir delikanlıya dönüşür (Gökbulut, 2010: 371). Görüldüğü üzere iğne bu masalda büyümlü bir özelliğe sahiptir. Yine bir başka masal olan "Hal Anası" adlı anlatıda anne, çocuğunu cin ve şeytandan uzaklaştırmak için

çocuğun üzerine bir iğne bırakır. Böylelikle çocuğa cin ve şeytan yaklaşmaz (Hüseynova, 2016: 422-424).

Efsanelerde de benzer durumlara rastlanmaktadır. Örneğin Erzurum yöresinden derlenen bir efsanede Alkarısı'nın, yakasına çengelli bir iğne takılarak yakalandığı ve uzun yıllar boyunca esir kaldığı anlatılmıştır (Seyidoğlu, 2005: 135-136). Çukurova yöresinde anlatılan bir başka efsaneye göre karısı yeni doğum yapmış olan bir adam, odaya giren Alkarısı'nı fark eder. Alkarısı, lohusa döneminde olan kadının ciğerini çıkartmaya uğraşır. O sırada bir iğne bulan adam, Alkarısı'nın göğsüne saplar. Alkarısı bir insana dönüşür ve adama, iğneyi çıkarması için yalvarır (Şimşek, 2017: 108).

Halk inanışlarında da iğnenin önemli bir yeri ve işlevi vardır. Bunlardan en yaygın olanı Alkarısı'nın herhangi bir yerine iğne batırmak şeklinde karşımıza çıkmaktadır (Örnek, 2016: 201). Örneğin Çuvaş Türklerinde eskiden, gebe olan kadınların gömleklerinin önüne iğne takılıp gezdirilir (Yılmaz ve Meşşi, 2003: 23). Bu inanış, kadını kötü ruhlara karşı korumaya yöneliktir. Türkmenlerde de doğum yapan kadınların kırkı çıkmadan evlerinin önünden geçilmez. Çünkü bu süreçte olan kadınların ölümcül bir hastalık geçirebileceklerine inanılır. Bu sebeple kırklı çocukları olan kadınlar kendi aralarında çocuklarını değiştirirler ve o şekilde emzirirler. Birbirlerine karşı korunmak için de dikiş iğnesi alışverişinde bulunurlar (Keskin, 1997: 19). Başkurtlarda ise "Ubır" adı verilen kötü ruhun vereceği zararlardan kurtulmak için ölen belirli kişilerin mezarları açılır ve ölünün ayak tabanına iğne saplanarak yüzüstü çevrilir (Dilek, 2021: 839).

Anadolu coğrafyasında da benzer örnekler görülmektedir. Aydın'ın Koçarlı ilçesinde yeni doğum yapan kadınların bebeğine şeytanın bastığına inanılır. Bunun önüne geçmek için başka bir deyişle şeytanın bebeği basmaması için bebeğin yatağına ve yastığına iğne batırılır. Bu şekilde şeytanın gelmediğine inanılır (Abalı, 2011: 32). Buna benzer bir örnek de Mardin'de rastlanmaktadır. Mardin'de Müslümanlar ve Süryaniler lohusa kadının ve bebeğinin yastığının altına iğne ve çuvaldız iğnesi koyar. İğne gibi metallerin lohusa kadını ve bebeğini albastıdan koruduğuna inanılmaktadır (Bulut, 2010: 22). Yine iğneyle ilgili inanışlardan bir başka örnek de Kastamonu yöresinde rastlanmaktadır. Kastamonu'da aydaşlık inancı hâkimdir. İnanişâ göre kırkı çıkmayan iki çocuk yan yana getirilmez. Bir araya getirildiği takdirde kadınların birbirleriyle iğne değişmesi gerekir. Bu şekilde çocukların hasta olmayacağına inanılır (Delihassanoğlu, 2022: 34). Buna benzer bir âdete Hakkâri yöresinde de rastlanılmaktadır. Yörede iki komşunun çocuğu, aynı kırk gün içinde doğarsa erkek çocuk doğurana *çuvaldız*; kız çocuk doğurana *dikiş iğnesi* hediye edilir. Ayrıca çocukların da birbirlerini görmemeleri gerekir. Aksi halde kırklar karışır ve çocuklarla ilgili problemler ortaya çıkar (Kalafat, 1999: 99). Kars yöresinde de hamile bir kadın başkalarının elinden iğne gibi nesneler almaz. Alırsa da ip

geçirilmiş olan iğneyi alır. Aksi durumda çocuğun düşürüleceğine inanılır (Çerikan, 2018a: 490).

Bunun dışında pek çok deyim ve atasözlerinde de iğne görülmektedir: İğne atsan yere düşmez, iğne ile kuyu kazmak, iğne ipliğe dönmek, iğne deliğinden geçmek ve “aldığı bir iğne, demir yoklar”, “İğneyi kendine batır, çuvaldızı ele” gibi deyim ve atasözleri örnek gösterilebilir (Çerikan, 2018: 168-169).

Âşıkların birbirleriyle olan atışmalarında da iğne kullanılmıştır. Âşıkların Leb-değmez adını verdikleri atışma biçiminde ustalıklarını sergilemek için b, p, m, v, f harflerini kullanmadan karşılıklı şiirler söylerler. Atışmanın en zor biçimi olarak kabul edilen bu yarışmada âşıklar, dudakları arasına bir iğne koyarak hünerlerini sergiler (Yardımcı, 2004: 234). Dolayısıyla iğneyi sözlü anlatıların pek çoğunda görmek mümkündür.

2. Türk Masallarında İğnenin İşlevleri

Dünden bugüne yapılan derleme çalışmalarında pek çok yörenin masalları kayıt altına alınmış ve bu masallar sahip olduğu işlevler yönünden incelenmiştir. Buradan hareketle Türk dünyasından ve Anadolu’nun belirli yerlerinden derlenen otuz masal anlatısında iğne motifi tespit edilmiş ve bu iğnenin hangi işlevlerde kullanıldığı incelenmiştir.

Elde edilen bilgilerden hareketle masalarda iğne motifinin pek çok işlevsel özellikte kullanıldığı görülmüştür. Bunlar: “Koruma/Korunma”, “Cezalandırma”, “Şifa Verme (iyileştirme)”, “Uyarma/Korkutma” ve “Gündelik Hayatta Kolaylık Sağlama – Yardımcı Olma” işlevleridir. Hangi yöreden kaç masalın yer aldığı bilgisi de şu şekilde verilmiştir:

Tablo 1. Masalların yörelere göre dağılımı

Anadolu İlleri	İğne Motifinin Yer Aldığı Masallar	Masal Sayısı
1. Mardin	Ciko Cembeliko, Çingene Kız, Padişahı Kışkanan Vezir, Seybe Hecci, Hâkim ile Hırsız, Üç Yol, Üvey Annenin Hain Planı, Ceviz Kız,	8
2. Konya/Ereğli	Çobanın İki Karısı	1
3. Kastamonu	Üç Kardeş ile Dev	1
4. Şanlıurfa	Darda Kalana Yardım, Nohut Kız, Keloğlan’ın Kuyudaki Rüyası	3
5. Afyonkarahisar	Altın Direk	1
6. Hatay (Antakya)	İyi Kalpli Terzi	1
7. İdil/Şırnak	Büyü, Şen ve Pen	1
8. Aydın	Tın Tın Kabacık	1
9. Balıkesir	Tan Tan Kabacık	1

10	Burdur /Bucak	At Arabalı Oğlan	1
11.	Sivas	Üç Turunç	1
12.	Adıyaman	Yedi Kardeş Bir Bacı	1
Türk Dünyası			
13.	Tataristan	Sigara Tabakası, Yılan Padişahı Şahmeran	2
14.	Başkurdistan	Bedigülyamal ile Seyfilmülük	1
15.	Kırgızistan	Söz Dinlemez Kız Kardeşler, İki Dost	2
16.	Kazakistan	Karaüyük, Cadıyı Aldatan Kızlar	2
17.	İran/Tebriz	Sitare Behti Gare	1
18.	Doğu Türkistan	Ak Boz Aygır	1
Toplam masal:			30

2.1. Koruma/Korunma İşlevi

Masallarda iğne motifinin işlevlerinden biri koruma/korunma işlevidir. Masal kahramanı, masal içerisinde pek çok defa maceraya girer ve kötü kahramanlarla mücadele etmek durumunda kalır. Bu mücadelede büyülü bir nesne olan iğne, bazen masal kahramanını korur bazen de masal kahramanı, iğne sayesinde korunur. Mardin, Şanlıurfa, Aydın, Adıyaman, Balıkesir, Sivas, Tataristan, Kırgızistan ve Kazakistan yörelerinde derlenen masalarda iğne motifinin koruma/korunma işleviyle kullanıldığı görülmüştür. Masalların içeriği ve iğnenin masal içerisindeki işlevi şu şekildedir:

Padişahı Kiskanan Vezir masalında uzun süre çocuk sahibi olamayan bir padişah, bir gün hanımının gebe kaldığını öğrenir. Vezir ve hanımı bu durumu kıskanırlar ve çocuğun doğmaması için türlü oyunlar çevirirler. Vezirin oynadığı kötü oyunlar bir süre sonra netice vermeye başlar. Vezirin oyununa maruz kalan padişahın hanımı, doğan çocuğunu bir sepete koyar ve sepetin içine de bir çuvaldızla bir bez yerleştirir. Ardından sepeti suya bırakır (Demir, 2023: 50). Masalda çocuğun doğmasıyla beraber sepete konulması ve yanına bir çuvaldız bırakılması önemlidir. Çuvaldız, çuval gibi kaba dokumaları dikmekte kullanılan hafif eğri ve büyük bir iğnedir. Masalda bebek daha yeni doğmuştur başka bir ifadeyle çocuğun kırkı çıkmamıştır. Dolayısıyla çocuk kötü ruhlara karşı korumasızdır. Bu bakımdan annenin, çocuğun yanına çuvaldız bırakması bir anlamda çocuğu Alkarısı'na karşı korumaya yönelik bir davranıştır. Dolayısıyla bu masalda iğne, çocuğu koruma işleviyle kullanılmıştır.

Çingene Kız masalında “nimet yumurtası” adı verilen bir yumurtadan güzel bir kız çıkar. Bu kız yolda karşılaştığı bir çingenenin gazabına uğrar.

Çingene, kızın güzelliğini kıskanır ve onu nehre atar. Daha sonra çingene kız, ağanın oğlunu kandırarak onunla evlenir. Kız, çingeneden kurtulmak için dut ağacına dönüşür. Çingene, kızın ağaca dönüştüğünü görünce bir marangoz ustası çağırır ve ustadan ağacı kesmesini ister. Usta, ağacı kesmeye başlarken kızın canı acır ve kız o anda bir iğneye dönüşür. İğneye dönüşen kız, bebek beşiğinin altına saklanır ve evdekilerin dikkatini çekmek için bebeğin sırtına batar. Bu durumu fark eden çingene, beşiği ateşe verir. O anda iğne, bir küle dönüşür (Demir, 2023: 523). Masalda iğne, bir insanın nesneye dönüşümünü sağlamıştır. Kahraman, iğneye dönüşerek ölümden kurtulmuş ve aynı zamanda çingenenin vereceği zararlardan korunmuştur. Dolayısıyla bu masalda iğne, dönüşüm ve dönüşüme bağlı olarak korunma işleviyle kullanıldığı görülmüştür.

Darda Kalana Yardım adlı masalda gurbete çıkan fakir bir adam, yolda karşılaştığı bir cüceye ekmekle su verir. Cüce de bu iyiliğe karşılık oğlana yolda karşısına tehlikeli bir büyücünün çıkacağını söyler. Ardından oğlana, büyücüyle başı belaya girerse kadına çengelli bir iğne takması gerektiğini söyler. Oğlan yolda büyücüyle karşılaşır. Bir süre sonra oğlan, yolun kenarında uyku hâlinde olan büyücüye çengelli bir iğne takar. Büyücü uyanır ve üzerindeki iğneyi görür. Büyücü, oğlana çengelli iğneyi çıkarması karşılığında istediği şeyi yerine getireceğini söyler. Oğlan uzak bir ülkeye gitmek istediğini söyler ve büyücü, oğlanın dileğini yerine getirir (Ayan, 2019: 313). Masalda kahraman, cüce sayesinde iğnenin büyüsel özelliğini öğrenmiş ve bu sayede büyücüyü kontrolü altına almıştır. Dolayısıyla kahraman kendisine zarar verme ihtimali olan büyücüye karşı böyle bir önlem almıştır.

Sigara Tabakası adlı masalda yolunu kaybeden bir şehzade, ormanda üç erkek kardeş ile karşılaşır. Şehzade, kardeşlere eve gitmek istediğini fakat yolunu kaybettiğini söyleyerek onlardan yardım ister. Erkek kardeşler, şehzadeye kız kardeşlerinin olup olmadığını sorar. Şehzade, üç kız kardeşi olduğunu söyler. Bunun üzerine üç kardeş, şehzadeye kız kardeşlerini verme karşılığında ona yardım edeceklerini söylerler. Şehzade ilk başlarda “hayır” cevabını verse de sonrasında zor duruma düşer ve “evet” demek durumunda kalır. Üç kardeş, şehzadeyi sarayına götürür. Şehzade, kardeşler ile yaptığı anlaşmayı babasına anlatır. Bunun üzerine padişah, kızlarını oğlanın söz verdiği bu üç oğlanla evlendirir. Fakat bu üç erkek kardeşin anneleri bir dev anasıdır. Şehzade uzun bir süre sonra kız kardeşlerini merak edip ziyaretlerine gider. En büyük abla, ziyarete gelen kardeşine evlendiği kişinin annesinin bir dev anası olduğunu ve kendi kocasının da aslında üç başlı bir dev olduğunu söyler. Akşama doğru kız, kardeşinin eniştesini görüp korkmaması için oğlanı bir iğneye dönüştürür ve iğneyi bir mindere sokar. Abla, kocasına yani üç başlı deve, kardeşinin ziyarete geldiğini ve ondan korkmaması için de yakışıklı bir insana dönüşmesi gerektiğini söyler. Üç başlı dev bunun üzerine yakışıklı bir erkeğe dönüşür ve kayınbiraderiyle bir araya gelir (Karagöz, 2016: 326-332). Masalda büyük abla, kardeşinin eşini görünce korkacağını düşündüğünden kardeşini koruma altına alır ve onu bir

iğneye dönüştürür. Eve gelen dev, olayı eşinden öğrenince normal bir insana dönüşür. Dolayısıyla iğne masalda koruma işleviyle kullanılmıştır.

Tın Tın Kabacık adlı masalda üvey annenin ısrarı üzerine baba, üç evladını dağa terk eder. Üç kardeş dağda bacası tüten bir eve giderler ve orada bir dev karısıyla karşılaşır. Dev karısının hizmetçisi Fatma, üç kardeşi devden saklamaya çalışsa da dev karısı, çocukların kokusunu alır ve onları bulur. Akşam vakti bir çocuğu yiyen dev karısı diğer kardeşleri de yemek isterken çocuklar olup bitenin farkına varır. Evin hizmetkârı Fatma, çocuklara yardım etmek ister ve onlara bir sabun ile bir iğne verir. Fatma çocuklara, dev karısı arkalarından koşarsa ona sabun ve iğne atmalarını tembihler. Dev karısı, kardeşleri yemek için peşlerine düşer. Kardeşler ilk başta sabun atar. Sabun bir dağa dönüşür ve dev karısı sabuna basıp kayar. Ardından kardeşler dev karısının önüne bir iğne atar. İğne de büyük bir dağa dönüşerek devin gelmesini önler. Böylelikle kardeşler, devden kurtulur (Çiftçi, 2015: 251-253). Bu masalda da iğne büyülü bir nesne olarak korunma işleviyle kullanılmıştır. Küçük bir iğnenin koca bir dağa dönüşmesi bu anlamda halk muhayyilesinde iğnenin başka bir anlamda demirin kutsiyetini göstermektedir. Masal kahramanları, attıkları iğne sayesinde dev karısına yem olmaktan kurtulur.

Kırgızistan'dan derlenen *Söz Dinlemez Kız Kardeşler ve İki Dost* masallarında da sihirli iğneye rastlanmaktadır. “Söz Dinlemez Kız Kardeşler” masalında ortanca kardeş, kendilerini kovalayan cadının önüne bir iğne atar. İğne büyük bir dağa dönüşür ve cadının onları yakalaması zorlaşır. “İki Dost” adlı masalda da peri kızı, hanın kötülüğünden kurtulmak için sihirli bir iğneye başvurur. Masalda yere yedi iğne atılır. Yedi iğne, yedi duvarlı demir bir eve dönüşür. Böylelikle kötü kahramanlar bu demir evden içeri giremez (Uluışık ve Küçükgülmez, 2019: 440-441).

Kazakistan'dan derlenen “Cadıyı Aldatan Kızlar” masalında da benzer bir durumla karşılaşılır. Masalda üç kızı olan bir padişah, kızlarını ormana terk eder. Kızlar evlerinin yolunu bulur fakat evi göremez. Geceyi orada geçiren kızlar, bulundukları yerde bir iğne, bir tarak ve bir ayna görür. Bir cadıya misafir olan kızlar, cadının art niyetli olduğunu görünce kaçmaya başlar. Cadının kendilerine yaklaştığını gören kızlar, kadının önüne bir iğne atar. İğne büyük bir dağa dönüşür ve cadının onları yakalaması zorlaşır (Zhamakina, 2009: 314). Dolayısıyla incelenen bu masalarda masal kahramanları, tehlikeden kurtulmak için pek çok defa iğneye başvurmuşlardır. İncelenen masalların hemen hemen tamamında iğnenin büyülü bir özellik taşıdığı ve koruma ya da korunma işleviyle kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

2.2. Cezalandırma İşlevi

Masalarda iğne motifinin işlevlerinden biri de cezalandırmadır. Masalarda kötü kahramanlar, iyi kahramanlara zarar verebilmekte ve bunu farklı şekillerde yapabilmektedir. Bunlardan biri iğneyle cezalandırmaktır. Masalarda ceza aracı olarak kullanılan iğne, genellikle sihirli ve tehlikelidir.

Tebriz, Kazakistan, Mardin, Balıkesir, Kastamonu, İdil, Bucak ve Şanlıurfa yörelerinin masallarında iğnenin daha çok cezalandırıcı işleviyle kullanıldığı örneklerine rastlanmıştır. Masalların içeriği ve iğne motifinin masallardaki yeri şu şekilde tahlil edilmiştir:

Üvey Annenin Hain Planı masalında üvey annesinin iftiralarına maruz kalıp evden kovulan bir kız, ormanda bir ağaya rastlar. Ağa, kızla evlenir ve bu evlilikten bir çocuk dünyaya gelir. Kadın evinde çocuğuna bakarken yanına bir cadı gelir ve kızın saçlarını taramak ister. Kız, saçlarının taranmasını istemese de cadı ısrar eder ve kızın saçlarını taramaya başlar. Cadı o arada kızın kafasına iğneler batırır. Acıya dayanamayan kız, güvercin olup uçuşması için Allah’a dua eder. Duası kabul olan kız, güvercine dönüşür ve cadıdan kurtulmayı başarır. Günlerce evin etrafında uçan güvercini evin bekçisi fark eder ve bu durumu ağaya anlatır. Ağa, güvercini yakalar ve kafasını okşar. Güvercinin kafasında bir sürü iğne gören ağa, hepsini tek tek çıkarır ve dua eder. Ağa’nın duası üzerine güvercin eski hâline döner (Demir, 2023: 459). Buradaki iğne, sihirli bir güce sahiptir. Kadın, kızı kıskandığı için ona zarar vermek ister ve araç olarak da iğneyi kullanır. Dolayısıyla iğne bu masalda cezalandırma işleviyle kullanılmıştır.

Seybe Hecci masalında Seybe Hecci adında bir kızın anne ve babası hacca giderler. Anne ve baba, kızlarını köyün imamına emanet ederler. Bir süre sonra imam, kızla ilgili iftiralar atmaya başlar. Baba bu duruma öfkelenir ve yanında çalışan bir işçisine kızı Seybe Hecci’yi öldürme görevini verir. İşçi, kızı öldürmeye kıyamaz fakat kızın kapısının önüne çok sayıda iğne bırakır. Kız dışarı çıkar çıkmaz ayağına iğneler batır ve orada bayılır. İşçi, Seybe Hecci’yi bir sandığa koyup atın üzerine bindirir. At başka bir köye gider. Orada biri doktor biri işçi olan iki kardeş, atı görürler ve sandığı alıp eve götürürler. Kardeşler sandıkta ayağına iğneler batmış güzel bir kız görür. Doktor hemen kızın ayağındaki iğneleri çıkartır ve kızı kendine getirir (Mungan, 2022: 179-185). Masalda kızı öldürmeye kıyamayan işçi, kapının önüne iğneler koyarak kızı bu şekilde cezalandırmıştır.

Büyü adlı masalda bir kadın, çocuğu olmayan bir çifte yardım eder. Kadın, karı-kocaya bir ilaç verir. Çiftler bu ilacı içer ve kadın hamile kalır. Kısa bir zaman sonra da bir bebekleri dünyaya gelen çift, kırk gün kırk gece şenlik yaparlar fakat kendilerine ilaç veren kadını şenliğe davet etmezler. Kadın olanları duyduktan sonra genç çiftin evine gelir ve bebeğe on altı yaşına geldiğinde eline iğne batıp öleceğini söyler. Bunu duyan anne, köydeki tüm iğneleri toplatarak tedbir alır. Kız on altı yaşına geldiğinde ormanda bir elma sepeti bulur ve sepeti açmaya çalışır. Sepetin içinde bulunan bir iğne, kızın eline batır ve kız ölür (Adlığ, 2019: 179-180). Masalda iğne sihirli bir güce sahiptir. Kadın ceza aracı olarak iğneyi kullanmıştır. Dolayısıyla iğne bu masalda da cezalandırma işleviyle kullanılmıştır. Bu masalın bir benzeri Grimm Kardeşlerin derlediği “Uyuyan Güzel” adlı masalda görülmektedir. Masalda uzun bir süre sonra ilk defa bir çocuk sahibi olan kral ve kraliçe bunu kutlamak için şölen düzenlerler. Şölene ülkenin güneyinde bulunan gizemli ormanda yaşayan perilerden biri

hariç hepsi davet edilir. Kendisine davet gitmeyen peri bu duruma öfkelenir ve kızın on beşinci doğum günü geldiğinde eline bir iğne batarak ölmesini diler. Kız on beş yaşına geldiğinde eline iğne batar ve ölür (Lips, 2003: 1-16).

Üç Yol masalında da adamın biri nasibini aramaya çıkar. Nasibini ararken yolda bir nehrin kenarına oturur. Gölün kenarına insan şeklinde bir balık gelir ve adama eski hâline dönmesi için yardımcı olmasını ister. Balık, adama nasibiyle karşılaşır ve kendisinin durumunu da bildirmesini ister. Adam daha sonra yolda bir kadınla karşılaşır ve bu kadından balığın eski hâline nasıl döneceğini öğrenir. Adam gölün kenarına gelir ve balığa sırtında bir iğnenin olduğunu, eğer iğne çıkarılırsa eski hâline döneceğini söyler. Balığın ricası üzerine adam, balığın sırtındaki iğneyi çıkarır ve balık eski hâline döner. Balık bir insan olarak hayatına devam eder (Demir, 2023: 534). Bu masalda iğne sihirli bir özelliğe sahip olup önce insandan hayvana sonra hayvandan insana dönüşümü sağlamıştır. Balık önceleri normal bir insan iken sihirli bir iğneyle balığa dönüşmesi iğnenin bu anlamda cezalandırıcı işleviyle kullanıldığı görülmüştür.

Sitare Behti Gare masalında Sitare adında bir kız, çeşmeye her geldiğinde tuhaf bir ses duyar ve bu durumdan korkar. Kız bir süre sonra olup biteni ailesine anlatır. Baba, kızını ve eşini yanına alır ve o yöreden taşınır. Sitare yeni geldiği yerde de aynı sesi duyar ve olan biteni babasına anlatır. Baba, kızını bir daha çeşmeye göndermez. Bir gün baba, kızıyla beraber saraya gidip su almak ister. Baba ve kız saraya girdiğinde sarayın kapıları üstlerine kapanır. Baba olup biteni kızının kaderine bağlar ve onu orada terk edip gider. Kız sarayda bir odaya girer ve orada taşın üstünde yatan bir adam görür. Sitare, adamın üstündeki örtüyü kaldırır ve ona âşık olur. Sitare, adamın vücudunda bir sürü iğne görür. Başucunda da bir yazı ve Kur'an görür. Oğlanın başındaki yazıda bu oğlanın hâkimin oğlu olduğu, devler ve düşmanlar tarafından büyüyle bu hâle getirildiği ve eğer birisi oğlanın başında kırk gün Kur'an okuyup her gün bir iğne çıkarırsa adamın kurtulup dirileceği yazar. Sitare otuz gün boyunca Kur'an okuyup iğneleri çıkarır. Kırkıncı gün ise son iğneyi çıkarır ve oğlan iyileşir (Sarpkaya, 2020: 901-905). Masalda iğne, devler ve düşmanlar tarafından kötülük aracı olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla iğne bu masalda cezalandırma işleviyle yer almıştır. Masalın sonunda oğlanın vücudundaki iğnelerin çıkarılması neticesinde büyü bozulmuş ve oğlan iyileşmiştir. Bu durum *Motif Indeks*'te "D765.1.2. İğnenin çıkarılması büyüünün bozulması" maddesiyle belirtilmiştir (Thompson, 1955). *Tan Tan Kabacık* adıyla geçen masalda da benzer bir durumla karşılaşılır. Masalda üvey annenin kötülüklerine maruz kalan bir kız masalın sonunda padişahın oğluyla evlenir. Üvey anne kızı kıskanır ve hocaya gidip okunmuş bir iğne getirir. Kadın, okunmuş iğneyi kızın kafasına batırır. Kız o anda bir kuşa dönüşür ve uçup gider. Masalın sonunda yaşlı bir nine, kızın kafasındaki iğneleri fark edip çıkarır. Böylece kız eski hâline döner (Kumartaşlıoğlu, 2006: 240-242).

At Arabalı Oğlan masalında bir oğlan çeşme başında gördüğü bir kıza âşık olur ve onunla evlenmek ister. Oğlanın teklifini kabul eden kız, bir söğüt

ağacının üstüne çıkar ve orada oğlanın gelip kendisini götürmesini bekler. O esnada oradan bir Arap kız geçer. Arap kız, ağaçtaki kızı kıskanır ve onu cezalandırmak için kafasına toplu iğneler batırır. Kız o anda bir kuşa dönüşüp uçar. Oğlan bir süre sonra gelir ve ağacın üstündeki kızı diğer kızla karıştırıp onu eve götürür. Arap kız, oğlana üstlerinde dolaşan kuşun kafasını kesmesini ister. Bunun üzerine oğlan kuşu yakalar fakat kuşun kafasında bir sürü iğne görür. Oğlan, kuşa acır ve kafasındaki iğneleri tek tek çıkarır. Kuş iğnelerden kurtulduğunda eski hâline döner ve olan biteni oğlana anlatır (Dalğar, 2010: 124-125). Masalda Arap kız diğer kıza zarar vermek için iğneyi bir araç olarak kullanmıştır. Acıya dayanamayan kız, o anda bir güvercine dönüşerek Arap kızdan kurtulmuştur.

Ceviz Kız masalında bir padişahın kızı geceleri peri, gündüzleri ise cevize dönüşür. Ceviz kız, bir gece vakti nehre yüzmeye gittiğinde ağanın oğlu, kızı görür ve ona âşık olur. Ağanın oğlu, kızla evlenmek ister. Tüm bu olanlara şahit olan üvey anne, kızı kıskanır. Ağayla evlenmesini istemeyen üvey anne, kızın cevize dönüştüğü anda cevizin ucuna sihirli bir iğne geçirir. Böylece kız, geceleri periye dönüşemez. Üvey anne, cevizi alıp ormana fırlatır. Ormanda cevizi bulup yemek isteyen bir karga, gagasıyla cevizin üzerindeki iğneyi çıkarır. İğnenin çıkmasıyla beraber kız bir periye dönüşür ve olan biteni babasına anlatır (Demir, 2023: 427). Masalda üvey anne, kızına zarar vermek istemiş ve bunu da iğneyle yapmıştır. Dolayısıyla masalda iğne yine cezalandırıcı işleviyle kullanılmıştır.

Çobanın İki Karısı adlı masalda bir çobanın iki karısı vardır. Çoban ilk evliliğinde mutluluğu bulamayınca ikinci kez evlenir. Çobanın ilk eşi kendisine kuma olarak getirilen kadını kıskanır ve ona zarar vermeye çalışır. Kadın, kumanın başına sihirli bir iğne batırır ve kız kuşa dönüşür. Kuşa dönüşen kadın, çocuğunun etrafında gidip gelmeye başlayınca çoban bu durumdan şüphelenir ve kuşu yakalar. Kuş o anda eski hâline döner ve başından geçenleri kocasına anlatır. Bunun üzerine adam, ilk eşini cezalandırır (Bekdik, 2014: 274).

Üç Kardeş ile Dev adlı masalda bir kız sarayda üç erkek ağabeyine yemek yapar. Kızın evde tek kaldığını öğrenen total bir dev, kızın yüzünü görmek için ona yalvarır. Kız bir gün devin ısrarlarına dayanamaz ve küçük bir delikten yüzünü gösterir. Total dev o sırada kıza bir iğne batırır. Kız bayılır ve ağzından köpükler dökülür. Üç kardeş eve gelip kıza ilaç verirler onu iyileştirirler. Masalın devamında kız bir adamla evlenir ve hamile kalır. Yörede kızın doğumunu yaptıracak kimse bulunamaz. Total dev, kadın kılığına girerek doğumu yaptırabileceğini söyler ve o şekilde kızın yanına tekrar gelir. Total dev, kızın doğumunu yaptırır ve kızın böğrüne bir iğne batırır. Kız o anda bir güvercin olup uçar (Atlı, 2011: 347-351). Masalda total dev, kızı iki kez iğne ile cezalandırmıştır.

Nohut Kız adlı masalda Nohut adında bir kız, anne ve babası tarafından terk edilir. Koyunun getirdiği ekmek parçalarıyla hayatta kalan kız, masalın devamında padişahın oğluyla aşk yaşar. Kız, kuyunun kenarında gelin alayını

beklerken Karaçi (çingene) adlı bir kızla karşılaşır ve ona başından geçenleri anlatır. Karaçi, kızı kuyuya atar ve orada gelin alayını beklemeye başlar. Kız kuyuda bir nohut tanesine dönüşür. Padişahın oğlu, kuyunun kenarında kapkara bir kız görünce Nohut kızın güneşin altında kaldığından bu hâle geldiğini zanneder. Karaçi, kuyunun içindeki nohudu dilinin altına koyar fakat bir süre sonra nohutu dilinden düşürür. Masalın sonunda Nohut kız eski hâline döner ve kendisine zarar veren kızı kuyuya atar. Nohut kızın bir bebeği dünyaya gelir. Karaçi'nin cinleri, Nohut kızın bebeğine iğne batırır ve bebek ölür (Ayan, 2019: 228-229). Masalda çingene kızın cinleri, Nohut kızın bebeğini iğneyle cezalandırmıştır. Bebeğin ölmesi bu anlamda iğnenin tehlikeli yönünü göstermektedir.

Keloğlan'ın Kuyudaki Rüyası masalında da Keloğlan, padişahın hasta kızının iyileşmesi için gerekli olan bitkiyi bulmak için uğraşır. Keloğlan girdiği bahçede küçük bir evin içinde bir kız görür ve ona âşık olur. Bu kız padişahın hasta kızının ruhudur. Keloğlan, kızın başında bekleyen köpeğin ayağındaki iğneyi çıkarır ve köpek bir insana dönüşür. Normal hâline dönen kişi, keloğlana büyücü bir kadının kendilerine bu iğne ile büyü yaptığını söyler (Ayan, 2019: 290). Masalda iğne büyülü bir özelliğe sahiptir. İğne burada insanın hayvana dönüşümünde bir etkiye sahip olmuş ve cezalandırıcı bir işlevde kullanılmıştır.

Karaüyük masalında ise Karaüyük isminde bir genç, iki ağabeyiyle beraber gurbete çıkar. İleride yol üçe ayrılınca kardeşler birbirleriyle vedalaşır ve her biri başka bir yoldan gider. Karaüyük'in gittiği yolda karşısına ak bir otağ çıkar. Oğlan otağa girer ve orada güneş gibi parlayan bir kız görür. Oğlan, kızın ağzında çengelli bir iğne görür. Karaüyük, kızın ağzındaki iğneyi çıkarır ve neden bu hâlde olduğunu anlatmasını ister. Kız bunu ağabeyinin yaptığını söyleyince Karaüyük, kızın ağabeyini öldürür. Karaüyük, kızla evlenmek istediğini dile getirir fakat kız, iki ağabeyinin daha olduğunu, onları yenmeden evlenemeyeceğini söyler. Karaüyük yolda kızın iki ablası olduğunu ve onların da ağabeyleri tarafından ağızlarının çengeli iğne ile iğnelendiğini öğrenir. Karaüyük iki ağabeyi de bulup öldürür ve kızların hayatını kurtarır (Yıldırım, 2017: 345-352). Masalda erkek kardeşler, kız kardeşlerinin ağzını çengelli iğne ile iğneleyerek cezalandırmıştır.

2.3. Şifa Verme/İyileştirme

İğne motifinin masallardaki işlevlerinden bir diğeri de şifa vermedir. Halk inançlarında sıklıkla karşılaşılan bu özelliğin masalarda nadir görüldüğü tespit edilmiştir. Genellikle iğneden ayrı olarak demirin kısırlığı giderme, gebe kalma ve hastalıkları giderme gibi işlevleri olduğu bilinmektedir (Çerikan, 2018a). İğne de demirin bu özelliklerini kısmen de olsa bazı masalarda yansımaları göstermiştir. Adıyaman yöresinden derlenen "Yedi Kardeş Bir Bacı" adlı masalda iğnenin şifa verici işlevine rastlanmıştır.

Yedi Kardeş Bir Bacı masalında bir kız, yedi ağabeyi ile beraber yaşar. Yedi ağabey bir gün yedi dev karısı ile evlenir. En büyük ağabeyin karısı, kızın yemeğine kıl koyar. Yemek yerken kılı da yutan kızın zamanla karnı şişer. Dev karısı, eşine kız kardeşinin nasıl pis işlere bulaştığını söyleyerek kıza iftira atar. Büyük ağabeyi, kızı bir dağın başına terk eder. Kız da ağabeyine beddua eder. Çok geçmeden kızın bedduası tutar ve ağabeyinin ayağı felç olur. Bir paşanın oğlu dağda bu kıza bulur ve onunla evlenir. Aradan yıllar geçer ve bir gün kız, felçli ağabeyiyle karşılaşır. Kız, ağabeyinin durumuna üzülür ve ayağına bir iğne batırır. İğne sayesinde ağabeyin ayağı iyileşir (Doğan, 2006: 300-304). Dolayısıyla bu masalda iğne, iyileştirici özelliğiyle yer almıştır.

2.4. Korkutma/Uyarma işlevi

İğne motifinin korkutma ve uyarma gibi bir işlevi de bulunmaktadır. Masallarda yer alan kötü kahramanlar veya iyi kahramanlar rakiplerini iğne ile korkutabilmektedir. İğnenin sivri ve tehlikeli olması masallarda onun bir kötülük aracı olarak kullanılmasına neden olmuştur. Tataristan'dan derlenen "Yılan Padişahı Şahmeran" masalı, Başkurtlardan derlenen "Bedigülyamal ile Seyfilmülük" ile Doğu Türkistan'dan derlenen "Ak Boz Aygır" adlı masalda iğnenin korkutma ve uyarma işleviyle kullanıldığı tespit edilmiştir:

Yılan Padişahı Şahmeran masalında, fakir bir delikanlı ormanda toprağı kazdığı sırada bir bal kuyusu görür. Oğlan kuyudan balları çıkartıp pazarda satar. Bir süre sonra kuyuda balın kalmadığını görünce toprağı eşelemeye başlar ve kuyuda bir kulp görür. Oğlan kulpu kaldırıp girer ve kendisini bir anda yılanların ülkesinde bulur. Şahmeran ile vakit geçiren oğlan bir süre sonra ülkesine dönmek ister. Şahmeran, oğlanın eve gitmesine izin verir. Bir gün oğlanın bulunduğu ülkenin padişahı hastalanır. Büyücü, padişaha iyileşmesi için Şahmeran eti yemesi gerektiğini söyler. O günden sonra şehirde bir hamam yapılır ve herkes o hamama götürülür. Genç delikanlı hamama gider ve orada vücuduna su değince her tarafı pullanır. Böylelikle gencin, Şahmeran'ı gördüğü ortaya çıkar. Padişah ve vezirler, Şahmeran'ın yerini öğrenmek için oğlanı iğne ile korkutur. Oğlan, Şahmeran'ın yerini söylemeyince vücuduna iğneler batırılır. Söylemekte direnince vücuduna tekrar iğne batırılır. Oğlan çok acı çekmesine rağmen direnir fakat bir süre sonra korkar ve pes eder. (Karagöz, 2016: 220-225). Masalda görüldüğü üzere oğlan iğne aracılığıyla korkutulur. İğnenin acısına iki kez dayanan oğlan üçüncü kez iğnenin acısına dayanamayacağını düşünür ve Şahmeran'ın yerini söyler. Dolayısıyla bu masalda iğne, korkutma işleviyle kullanılmıştır.

Başkurtlara ait *Bedigülyamal ile Seyfilmülük* adlı masalda Seyfilmülük adında bir oğlan, sarayda yasak bir odaya girer ve odadaki sandığı açar. Oğlan sandıkta resmini gördüğü ve adı Bedigülyamal olan kıza âşık olur ve kıza bulmak ister. Padişah, oğlunun durumunu anlar ve yanına Seyit isminde bir yardımcı ile on iki asker verir. Yolda askerlerin birçoğu hayatını

kaybeder. Seyfilmülük bu maceralı yolculukta Melike isminde bir kızla karşılaşır ve o kız sayesinde âşık olduğu kızla bir araya gelir. Bedigülyamal da zaman içerisinde oğlana âşık olur. Devler, Seyfilmülük'ü kaçıtır. Devlerin peşine düşen Melike ve cinleri, Seyfilmülük'ü geri ister. Melike ve cinleri, oğlanı tutsak eden devleri iğne ile korkutur ve uyarır. Dev bu durumdan korkar ve oğlanı teslim eder (Karagöz, 2016: 641-645).

Bir Uygur masalı olan *Ak Boz Aygır*'da da iğne motifi vardır. Masalda Sölet Bay'ın en küçük oğlu olan Nurzat, akıllı ve zeki biridir. Nurzat, Kemergül'den Çoyun Kulak'ın sırrını öğrenmek ister. Nurzat bunu nasıl yapacağını Kemergül'e anlatır. Kemergül, Nurzat'ın dediklerini yapmaya başlar. Gece Çoyun Kulak gelir. Kemergül önce çocuğun karnını doyurur daha sonra onu uyutur. Çocuk yattıktan sonra Kemergül, Çoyun Kulak'ın sırrını öğrenmek için çocuğun bacağına iğne batırarak onu ağlatır. Kemergül bu şekilde Çoyun Kulak'ın sırrını öğrenir (Yalçınkaya, 2018: 1305-1330). Görüldüğü üzere masalda iğne sorgulama (sır öğrenme) işleviyle yer almış ve dolaylı yoldan da uyurma işleviyle kullanılmıştır.

2.5. Gündelik Hayatta Kolaylık Sağlama/Yardımcı Olma

Masallarda yer alan iğne motifinin bir diğer işlevi ise “Gündelik Hayatta Kolaylık Sağlama” bir başka deyişle “Yardımcı Olma”dır. Mardin, Afyonkarahisar, İdil/Şırnak, Sivas ve Hatay yörelerinden derlenen masalarda iğnenin bu işlevine rastlanmıştır. Bazı masalarda kolaylık sağlayan ve yardımcı olan iğne aynı zamanda sihirli olabilmektedir. Bu özellik Hatay (Antakya) bölgesinden derlenen “İyi Kalpli Terzi” ve Sivas’tan derlenen “Üç Turunç” masalarında görülmektedir. “Şen ve Pen”, “Ciko Cembeliko” ve “Altın Direk” adlı masalarda ise iğne, gündelik kullanımıyla yer almıştır.

Şen ve Pen masasında bir keçi, yedi yavrusuna yiyecek bir şeyler getirmek için dışarı çıkar. Anne keçi, yavrularını kapıyı kimseye açmamaları konusunda tembihler. Bunları duyan bir tilki, çeşitli planlar yaparak eve girer ve altı kuzuyu yutar. Şen adlı bir yavru kuzu duvardaki saatin arkasına saklanır. Anne keçi eve geldiğinde olan biteni yavrusundan öğrenir. Anne keçi, soluğu tilkinin yanında alır. Keçi, yemekten karnı şişip bir köşede uyuyakalan tilkinin karnını deşer ve yavrularını çıkarır. Ardından karnına taş doldurup iğne iplikle karnını diker (Adlığ, 2019: 184). Bu masanın başka bir varyantına *Ciko Cembeliko* masasında rastlanmaktadır. *Ciko Cembeliko* masasında bir kurt, keçinin yavrularını yer. Keçi de bunun üzerine kurdun karnını deşerek yavrularını kurtarır ve ardından karnını taşlarla doldurup iğneyle diker (Mungan, 2022: 92). Bu iki masalda iğnenin herhangi bir büyüsel özelliğine rastlanamamıştır. İğne, masalda normal gündelik işleviyle kullanılmıştır.

Altın Direk masasında üvey anne, kendinden olmayan kızı evde istemez. Baba, kızını ormana terk eder. Kız yolda ayağına diken batmış bir tilki görür ve ona yardım eder. Daha sonra bir ata, fırıncıya ve elma ağacına derken en sonunda yaşlı bir kadına yardım eder. Yaşlı kadın, kendisine

yardım eden bu kızı evine davet eder. Kadın, kıza bir iğne verir ve ona sarı su gelince iğneyi başına dürtmesini söyler. Kız, yaşlı kadının söylediğini yapınca kadın, kızı tutup suya basar. Her yer altınlarla dolar ve kız zengin olup evine döner (Ceylan, 2017: 176-179). Bu masalda iğne, büyüsel bir özelliğe sahiptir. Kız, iğneyi başına dörter. Ardından kadın, kızın kafasını suya tutar ve bu şekilde altın kazanırlar. Dolayısıyla masalda iğne, kahramana yardımcı olma işleviyle kullanılmıştır.

İyi Kalpli Terzi masalında bir terzi, dükkânına gelen bir kıza âşık olur. Kız terziden kendisi için bir elbise dikmesini ister. Terzi yaptığı elbiseyi kıza hediye eder. Terzi ile sık sık görüşmeye başlayan kız, ona âşık olur. Kız bir gün terziye, babasının çok yaşlandığını ve ölmeden kendisini ülkedeki en yetenekli insanla evlendirmek istediğini söyler. Ülkede bir yarışma düzenlenir. Terzi bu duruma üzüldürken iğne ve iplik dile gelir ve terziye yardım edeceklerini söylerler. Yarışmaya katılan terzi, iğne ve iplik sayesinde güzel bir elbise diker. Tüm davetliler terzinin diktiği elbiseye hayran kalır ve terzi yarışmayı kazanır (Özkan, 2014: 160-162). Masalda iğne normal işlevi olan dikim göreviyle yer almıştır. Fakat masalda iğnenin bir insan gibi terziyle konuşabildiği ve bu şekilde olağanüstü bir nitelik kazandığı görülmüştür. Dolayısıyla iğne bu masalda sihirli bir nesne olup gündelik işleviyle kullanılmıştır.

Üç Turunç masalında bir paşa kızı, bir peri kızının kılığına girer ve padişahın oğluyla evlenir. Masalda peri kızı bir iğneye dönüşür. Yaşlı bir kadın yerde bu iğneyi bulur ve yakasına takar. Nine her işe gittiğinde iğne, peri kızına dönüşür ve tüm ev işlerini yapar. Kadın eve geldiğinde ise peri kızı, iğneye dönüşür. Yaşlı kadın bu durumdan şüphelenir ve bir gün peri kızını yakalar. Masalın sonunda padişahın oğlu, peri kızıyla evlenir (Tataş, 2021: 480-482). Bu masalda da iğne, sihirli bir özelliğe sahip olup kahramana yardımcı olma işleviyle kullanılmıştır.

Sonuç

İğne, sözlü kültür ürünleri olan masallarda sıkça görülen önemli bir motiftir. Gerek Türk dünyasında gerekse Anadolu'da sadece masallarla sınırlı kalmamış, pek çok inanç ve uygulamada da yer almıştır. Sahip olduğu özelliklerle iğnenin masallarda sembolik bir nitelik kazandığı söylenebilir. İğnenin demirden yapılması bu anlamda demirin pek çok işlevsel özelliğini de taşıdığı anlamına gelmektedir. Çünkü demirin koruma/korunma, şifa verme (sağaltma), uyarma ve cezalandırma gibi işlevleri vardır. Demirden yapılan nesneler içinde bütün bu işlevleri taşıyan iğne bu yönüyle diğer metal nesnelerden ayrılmaktadır. Dolayısıyla bu işlevlerin kaynağı demir kültüne dayandırılabilir. “İğne”nin cezalandırma işlevi onun şeklinden ve kullanış şekline kaynaklı gibi görünse de yine “demir”in mitolojik algıdaki “Erlik”ten günümüze kadarki süreçteki yaptırımları ve kötü ruhlara galibiyeti vb. yönlerinden beslenmektedir. Ancak “İğne”nin şekli bu işlevi kuvvetlendiren bir unsur olarak masallarda görülür. İncelenen otuz masal metninin 13’ünde iğne cezalandırma işleviyle kullanılmıştır. Diğerlerine

bakıldığında ise iğnenin koruma/korunma işlevi 8 masalda, şifa verme işlevi 1 masalda, korkutma/uyarma işlevi 3 masalda, yardım etme işlevi ise 5 masalda görülmüştür. Dolayısıyla iğne motifinin cezalandırıcı işlevi daha çok ön plana çıkmıştır. Bu durum iğnenin yapı ve şekil itibarıyla sivri, sert ve tehlikeli olmasından kaynaklanmıştır. Bu da iğnenin halk muhayyilesinde olan karşılığını ortaya koymuştur. Ayrıca “demir” kültünün bir ögesi olarak gördüğümüz “iğne”nin mitik algıdan bugüne masallardaki motifler dâhilinde geçirdiği değişim ve dönüşüm, işlevleri ve önemi vurgulanmıştır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Abalı İ. (2011). *Koçarlı halk kültürü*. Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Adlıg, H. (2019). *İdil masal ve efsaneleri*. Mardin: Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Alptekin, A. B. (2002). *Taşeli masalları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Arslan, A. A. (2006). Amerikan Kızılderili Şamanizm'i ile Orta Asya-Sibirya Türk Şamanizm'inin benzerlikleri üzerine karşılaştırmalı bir çalışma. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 15, 21-38.
- Atlı, S. (2011). *Kastamonu masalları (araştırma – inceleme – metin)*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Atalay, B. (1998). *Kaşgarlı Mahmud, Divanü Lügat'it Türk tercümesi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ayan, M. (2019). *Şanhurfa masalları*. Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Bekdik, M. (2014). *Ereğli masalları*. Niğde: Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Bulut, M. (2010). Mardin'de albastıdan korunma biçimleri. *Folklor/edebiyat*, 16(64), 15-24.
- Ceylan, M. (2017). *Afyonkarahisar masallarında Şamanizm izleri*. Ardahan: Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Çerikan, F. U. (2018a). *Türk kültüründe demir*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Çerikan, F. U. (2018b). Türk atasözlerinde “demir”in anlamı ve işlevselliği. *TÜRK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 6(13), 162-176.
- Çerikan, F. U. (2020). Eski Türk mitolojisinde demir. *Mitoloji Araştırmaları II* (Ed. İbrahim Gümüş), 149-164, Çanakkale: Paradigma Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2001). Türk mitolojisi, *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı-Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, s. 61.
- Çobanoğlu, Ö. (2003). *Türk halk kültüründe memoratlar*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çiftçi, K. (2015). *Aydın halk masalları*. Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Dalğar, E. (2010). *Bucak masalları üzerine bir inceleme*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Delihasanoglu, M. (2022). *Kastamonu halk inanışları üzerine bağlamsal bir inceleme*. Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Demir, N. (2023). *Alp Er Tunga destanı*. İstanbul: H Yayınları.
- Demir, R. (2023). *Mardin masalları: inceleme-metin*. Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Dilek, İ. (2007). *Altay destanları II*. Ankara: TDK Yayınları.
- Dilek, İ. (2021). *Türk mitolojisi sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Doğan, A. (2006). *Adıyaman yöresi masalları üzerine bir inceleme*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Eliade, M. (2011). *Demirciler ve simyacılar*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Gökbulut, B. (2010). *Kıbrıs Türk masalları ile Uygur Türk masalları üzerinde karşılaştırmalı bir araştırma (inceleme-metinler)*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi
- Hüseynova, Ş. (2016). *I. Uluslararası Bozok Sempozyumu (Mayıs 05-07) Bildiri Kitabı C.III. Yozgat ve Eski Türklerde Mitolojik Karakter- Alkarısı. Yozgat: Bozok Üniversitesi.*
- İnan, A. (1991). Türklerde demircilik sanatı (tarihte ve folklorda). *Makaleler ve İncelemeler*, C. II, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kalafat, Y. (1999). *Doğu Anadolu'da eski Türk inançlarının izleri*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Karagöz, E. (2016). *Tatar-Başkurt sihirli masalları üzerine karşılaştırmalı motif çalışması (aktarma – motif tespiti (motif-index of folk-literature'ye göre) – motif dizini)*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Keskin, M. (1997). *Çanakkale yöresinde Türkmen folkloru üzerinde bir araştırma (saha çalışması)*. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kumartaşlıoğlu, S. (2006). *Balıkesir masallarında motif ve tip araştırması*. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kumartaşlıoğlu, S. (2012). *Türk kültüründe ateş ve ocak kültü*. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Kurum, U. (2021). *Bektaşî velâyetnâmelerinin motif yapısı*. Niğde: Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Lips, M. E. (2003). *Uyuyan güzel bir Grimm masalı*. İstanbul: Marsık Kitapevi.
- Mungan, H. S. (2022). *Mardin masallarının işlevsel açıdan değerlendirilmesi*. Mardin: Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Ögel, B. (2014). *Türk mitolojisi*, C. I. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ögel, B. (2014). *Türk mitolojisi*, C. II. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Örnek, S. V. (2016). *Türk halkbilimi*. Ankara: Bilgesu Yayınları.

- Özkan, P. (2014). *Hatay (Antakya) masallarının çocuk eğitimi açısından incelenmesi*. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Sarpkaya, S. (2020). *Tebritz Türk masalları üzerinde bir inceleme*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Seyidoğlu, B. (2017). *Mitoloji üzerine araştırmalar, metinler ve tahliller*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Seyidoğlu, B. (2005). *Erzurum efsaneleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Şimşek, E. (2017). Türk kültüründe “alkarısı” inancı ve bu inanca bağlı olarak anlatılan efsaneler. *Akra Uluslararası Kültür Sanat Edebiyat ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, (12)5, 99-115.
- Tataş, İ. (2021). *Ayşe Benek Kaya'nın “Has Bahçenin Gülleri- Sivas Masalları” isimli kitabında yer alan masalların tip çözümlemesi*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Thompson, S. (1955). *Motif index of folk literature*. Indiana University Press.
- Uluişik, Y. P. - Küçükgülmez, C. (2019). Brudniy ve Eşmambetov'un derlediği Kırgız masallarında sihirli nesneler. *Türk ve İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 20, 431-445.
- Uraz, M. (1994). *Türk mitolojisi*. Ankara: Düşünen Adam Yayınları.
- Yağcı, M. (2015). *Türk kültüründe demir ve demircilik (VI-XII. yüzyıllar)*. Afyon: Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yalçınkaya, F. (2018). *Uygur sihir masallarının tip ve motif yapısı bakımından incelenmesi*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Yaman, A. (2005). Türk dünyasında ziyaret kültürünün ortak bazı unsurları hakkında. *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 7(14), 1-9.
- Yardımcı, M. (2004). *Başlangıçtan günümüze Türk halk şiiri*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Yıldırım, S. (2017). *Kazak kahramanlık masalları*. Ankara: Ahmet Yesevi Üniversitesi Yayınları.
- Yılmaz, M, Mişçi Y. (2003). *Çuvaş halk edebiyatı*. (M. Yılmaz,) İçinde: Başlangıcından Günümüze Kadar Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi, C.26 Ankara: Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları, 1-36.
- Yiğit, N. H. - Gümüşer, T. (2022). Anadolu sahası masallarında büyü/sihirli nesneler. *5. Uluslararası Dede Korkut Türk Kültürü, Tarihi ve Edebiyatı Kongresi*, 376- 383, İzmir.
- Zhamakina, A. (2009). *Kazak masalları üzerine bir inceleme*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

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

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

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

KUŞAKLARARASILIK BAĞLAMINDA GELENEKSEL OYUNDAN DİJİTAL OYUNA: UYGURLARIN “KARLIK OYUNU”



TRADITIONAL GAMES IN INTERGENERATIONAL CONTEXT AND RE-CREATION OF GAMES WITH POSTMODERN SITUATION: UYGHUR “KARLIK GAME” SAMPLE

Ebru KILIÇ*

ÖZ: Geleneksel oyunlar; bireylerin bilişsel, fiziksel, duygusal ve sosyal gelişimini sağlamakla birlikte toplumun sosyal ve kültürel temellerini oluşturur. Bilgi aktarıcı bir tür olarak geleneksel oyunların kültürün derinlemesine çözümlemesi gerektiği fikri doğrultusunda; insanlığın postmodern yapı içerisinde teknolojik gelişmelerle dijital ortama aktarımının kültürel bağlamıyla analiz edilmesi ve bunların değişim-dönüşümünün etki ve işlevlerinin incelenmesi önem taşır. Bu makalede, “bebek patlaması kuşağı”ndan “alfa kuşağı”na her bir kuşağın katılımıyla icra edilen Uygur Türklerinin geleneksel mevsimsel/takvimsel tören oyunlarından olan “karlık oyunu”, kuşaklararasılık bağlamında ele alınarak teknolojinin kültürü etkilemesi ile oyunun dijitale aktarımının sonucu olarak biçimsel ve anlamsal değişim-dönüşümü, *yeniden işlevlendirme* yaklaşımı ortaya konulmuştur. Kuşaklar arasında eğlenerek yarışma, duygudaşlık bağını kurma ve pekiştirme, eğitim, boş zaman aktivitesi oluşturma gibi işlevler kazandıran karlık oyununun kültürün dijitalleşme karşısında katılımcı aktör/icra eden ya da paylaşılanların yaş kalıpları, kültürel adaptasyonları/entegrasyonları, güncel teknolojiyi kullanma gibi durumları karşısında kültürel süreklilik ve işlevsellik durumu ele alınarak değerlendirilmiştir. İnceleme sonucunda, karlık oyunu; kültürel boyutları ile ele alarak kültürel göç, modern yaşam gibi koşullardan kaynaklı dijitalle aktarılacak yeniden işlev kazandırılması sonrasında kuşaklararası katılım, anlık mesajlaşma ile iki kişi arasında oynanan bir yapıya dönüştüğü ve içeriğinin bu şekilde oluştuğu görülmüştür. Dijital ortamda oyun icracıları ise yaşlı kuşaktan ziyade bilhassa dijital çağ nesli olarak genç kuşaklar ve “kendini ne yaşlı ne de genç hisseden”ler arasında işlerlik kazanan bir yapıya dönüştüğü saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Uygur kültürü, kuşaklararası, dijitalleşme, kültürel değişim, yeniden işlevlendirme.

ABSTRACT: Traditional games; provide the cognitive, physical, emotional, and social development of individuals and form the social and cultural foundations of society. In line with the idea that traditional games, as a knowledge-transmitting genre, should be analyzed in depth in culture; it is important to analyze the transfer of humanity to the digital environment with technological developments within the postmodern structure in its cultural context and to examine the effects and functions of their change-transformation. In this article, the “Karlık game”, one of the traditional seasonal/calendar ceremonial games of the Uyghur Turks, which

* Arş. Gör. Dr.-Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü/Nevşehir-eburkilibed@gmail.com (Orcid: 0000-0003-1030-246X)

is performed with the participation of each generation from the “baby boom generation” to the “alpha generation”, is discussed in the context of intergenerational and the formal and semantic changes as a result of the digital transfer of the game as technology affects the culture. Change-transformation and re-functionalization approach has been put forward. Karlık game provides functions such as having fun competing between generations, establishing and strengthening the bond of empathy, and education, and creating a leisure activity. The game was evaluated by considering the cultural continuity and functionality of the participating actors/performers or sharers in the face of digitalization, such as age patterns, cultural adaptations/integrations, and the use of current technology. As a result of the review, the Karlık game considering its cultural dimensions, has been seen that after it was transferred to digital and re-functioned due to conditions such as cultural migration and modern life, it turned into a structure played between two people with intergenerational participation and instant messaging. It has been determined that game performers in the digital environment have become a structure that is effective among the younger generations, especially the digital age generation, and those who “feel neither old nor young”.

Keywords: Uyghur culture, intergenerational, digitalization, cultural change, re-functionalization.

Giriş

Evrensel düzlemde geleneksel oyunların bilişsel, duygusal ve davranışsal boyutları ile birlikte toplumun kültürel bellek yapılarına dair *bilgi aktarıcı* yönleri belirgin olarak görülmektedir. Oyun tanımlamalarına bakıldığında çok biçimli ve işlevli yaratıldığı ve yaşatıldığı kültür ortamıyla şekillenmesinden dolayı birbirini kapsayıcı ya da belli bir yapı, işlev, özelliklere dayalı içerikleri olduğu gözlemlenir. İnsanlık tarihi ve deneyimi içinde de oyunun varlığı ve değeri; bireysel ve toplumsal belirlenimde eğlence, hoşça vakit geçirme, boş zamanlar için inşa edilen pratikleri bulunmakla beraber folklorik ve kültürel içeriklerle, uzantılarla ve koşullarla biçimlenmesine (böylelikle toplumun imge evrenine) dayanmaktadır.

Antropolojik yaklaşımla Huizinga (2018: 45) oyunu, sınırları çizilmiş belirli bir zaman ve mekânda özgürce kabul edilen, mutlak bağlayıcılığı olan kurallar çerçevesinde oynanan, bir amaç barındıran, gerilim, neşe ve eğlenme gibi duygular uyandıran ve sıradan hayattan farklı olduğu bilincine sahip gönüllü bir etkinlik/meşguliyet olarak tanımlar. Caillois (2001: 9-10) ise serbest; önceden tanımlanmış ve sabitlenmiş, zaman ve mekân sınırları içinde sınırlandırılmış, müstakil; parkur belirlenemeyen veya önceden elde edilemeyen sonuç ve yeniliklerin oyuncu inisiyatifine bırakılmasından dolayı tolerans belirsizliği olduğu; kurallarla oluşturulduğu inanmayı sağladığını söyler. Oyun oynamaya yönelik davranış tarzları hakkında çözümlemeler yapan Suits (2012) ise “sonuca götürmede daha yeterli olanı yasaklayıp daha az yeterli olanı serbest bırakan ve kabul edilen kuralların izin verdiği araç ve yöntemleri kullanarak belli bir duruma ulaşmaya yönelik bir etkinliğe girmek” şeklinde açıklar. Richard Schechner; oyunu tanımlama sorununu, oyun edimlerini 1. Yapı, 2. Süreç, 3. Deneyim, 4. İşlev, 5. İdeoloji, 6. Çerçeve (ya da ağ) şablonu üzerinden açıklar. Schechner ayrıca bu oyun

edimlerinin oyuncu, izleyici ve gözlemciler açısında da tahlil edilebileceğini gösterir (2015: 39-40). Öz olarak çok boyutlu ve işlevli bir içeriğe-yapıya sahip olan oyun ve onun tanımlanması üzerine araştırmacıların da birbirinden benzerlikler ve farklılıklar gösteren görüşleriyle karşılaşmaktadır. Bu durum, oyunun toplumsal ve kültürel yaşam içerisinde konumlandırılması, işlevsellik kazandırılması ve öte taraftan da oyuna kökleşmiş kültürel unsurların eklenmesi ile doğrudan ilişkili görünmektedir.

Toplumların kültür yapısına göre şekillenen “geleneksel oyun”lar, halk yaşantısının bir yansımasıdır. And’ın (1992: 10) ileri sürdüğü üzere toprağa bağlı olan Türk köylüsünün eski bolluk kut törenleri ve canlılık (animizme) inançlarını sürdürdüğü seyirlik oyunları zaman içerisinde biçim-öz bakımından dönüşümlere-değişikliklere uğramasına karşın, günümüze değin yaşayabilmiştir. Köylü, zamanla geleneksel oyunlarına bu eski pratiklere kendi toplumsal yaşantısını kattığı/eklediği ve süreklilik gösterdiği bir eğilim sergilemiştir. Geleneksel oyunları kapsayan köy seyirlik oyunlarını Basat; insan, doğa ve toplum ilişkisini yansıtan önemli unsurlar şeklinde değerlendirir (2017: 5). Bilindiği gibi günümüz dünyasında dijitalin, gündelik yaşamın bir parçası haline gelmesinin etkisiyle oyunların mecra alanları da kültürü içeren bir alan, ortam olarak buraya taşınma eğilimi göze çarpar. Aslan’ın (2023: 88) da vurguladığı üzere, bütün disiplinlerde dijital oyunun yapısı ve barındırdığı süreç ortak olmakla birlikte gelenek-kültür açısından ilişkisi; ortak motifler ve bunların anlam yüklemeye etkisi, halkbilimi disiplininin bu noktadaki yüksek etkinliğini açıkça ortaya koymaktadır. Bu bağlamda performans teori çerçevesinde kalıplaşmış ifade ve davranış örüntülerini, dil ile ilgili süreçler kapsamında önceleyen bir yaklaşım taşıdığı belirgindir.

Günümüzde sözlü, yazılı-basılı ve elektronik kültür belleklerinin aynı dönem içinde yaşatılması ve kültür değişmelerinin de kuşaklararası yaratıcı etkileşimlerin bir ürünü olması (Özdemir, 2019a: 132) dolayımında geleneksel oyun türlerinin dijitale aktarımı, benzer şekilde bunun göstergelerinden ve sonuçlarından biridir. Uygurlar arasında kuşaklararası yaratıcılığa koşut olarak ilk başta söz ve görselliği içeren “karlık oyunu”nun genç kuşaktan başlayarak kuşaklararası ilişkilere kadar aktif ve pasif katılımı ile icra edilirken yenilenme/yinelenme döngüsü içerisinde çoğunlukla iki yakın arkadaş, akraba, komşu arasında telefonda *anlık mesajlaşma* ile oynanan bir yapı ve dizgelere sahiptir. Bununla birlikte *yaş/lanma kalıplarının* (Özdemir 2019a) bir sonucu olarak çatışma ve uyumsuzlukla deneyimin çevrimiçi ortamda paylaşılamayarak kuşaklararası oynanan bir oyun olmaktan öte aynı dönem ya da yakın kuşaklarının deneyimleyebildiği, paylaşabildiği bir oyuna dönüşmesi söz konusudur. Bu doğrultuda, kültürün teknoloji aracılığıyla değişim, dönüşüm, yaratım veya yeniden inşa sürecinde geleneksel oyununun sağladığı katkı, görünüm ve işlevler ile beliren değişiklikler, kaybolan veya aşındırılan hususların ne tür ve biçimde şekillendiğinin tespit edilerek

ortaya konulması bu çalışmanın temelini oluşturur. Jones ve Kucker'ın (2018) "rutin sosyal uygulamalar ve gündelik hayat içinde yerleşik medya teknolojisinin ve ağlar arası iletişimin gömülü olduğu" fikrine koşut olarak Uygurların karlık oyununun da söz ve yazı kültüründen (mektup yazma) dijitale taşınması (telefon aygıtı) da bunun bir örneklemini teşkil eder.

Bu çalışmada, artzamanlı ele alınan ritüele ve mevsimsel zamana yönelik geleneksel karlık oyunu, kuşaklararasılık bağlamında bireysel ve toplumsal açıdan yapısal ve anlamsal boyutlarıyla incelenmiştir. Sonrasında modern yaşam, dijitalleşme, göç gibi etkenler karşısında anlık mesajlaşma ile oyunda meydana gelen dönüşümler ve geçişler; kültürel süreklilik, kültürel değişim, yeniden işlevlendirme gibi yaklaşımlar dikkate alınarak yeniden yapılanan dijital ortamda sürdürülen, eklenen ve kaybedilen gelenek; kültürel boyutlarıyla çözümlenmiştir. Ayrıca oyun, folklorik deneyimin şekillendirdiği dijital ortam ve kültürel edimler vasıtası olarak ele alınmıştır.

1. Kuşaklararası Deneyimlenen ve Paylaşılan Geleneksel "Karlık Oyunu"

Medeniyetin kökeninde insan-doğa etkileşiminin yattığını ve kültürün de "etkileşimler ürünü, bütünü ve kaynağı" olduğunu vurgulayan Özdemir'e göre her kültürün kendine özgü kültür yaratma, paylaşım ve deneyim biçimleri, ürünleri, araçları, mekânları, uygulamaları, kavramaları; argosu, mizahı, eğilimleri ve düşünce sistemi bulunur. Öyleyse kuşaklararasılık kavramının da bu perspektiften yola çıkılarak aynı tarihsel dönemde, aynı olaylardan etkilenmiş, yine aynı sosyal kimliği taşıyan topluluklar; aynı dönemlerde yaşayan ortak özelliklere, değer yargılarına, hayat görüşlerine ve beklentilerine sahip bireylerin oluşturduğu grupları ve kültürel ortaklığı içermesi bakımından doğaldır (2019a: 126-127).

Türk kültür ve inanç tarihinde, yağmur yağdırma gereksinimi veya mevsimlerle ilgili çeşitli ritüellerde doğayı etkilemeye ve onunla etkileşimde bulunmaya yönelik etkinliklerde çocukların ve büyüklerin bir aradalığı ile karşılaşılmalıdır (And, 1977: 398-401; Keskin, 2020: 148-162; Keskin, 2021: 7) Uygurların karlık oyunu; -insan yaşamının evreleri- "Bebek Patlaması", "X", "Y", "Z" şeklinde nitelendirilmelere karşılık gelen, farklı kuşakların icracı veya seyirci olarak katılımıyla gerçekleşen mevsimsel törenler kapsamındaki oyunlardan biridir. Dahası karlık oyunu vasıtasıyla tarihsel sürekliliğe sahip toplumların kültür çevresinde budaklanmış bir ağı imleyen yönelimler ve deneyimler arasında birbiri ile bağlantılı işlevler ve anlamlar dizgesi oluşturduğu söylenebilir.

Bir bölge halkının karın ilk yağdığı günü kutlamak için söz, yazı ve eyleme dayalı oynadığı karlık oyununun farklı kuşakları kapsaması, Bascom'un (1954) ortaya attığı folklorun işlevlerinden olan eğlenme, eğitim, grubun gelenek-göreneklerini ve hayat görüşlerini gelecek kuşaklara aktarma, toplumsal birlikteliği sağlama, boş zamanı

değerlendirme amacı kazandırmaktadır. Burada özellikle farklı kuşakların bir arada geleneksel oyunu aktif ya da pasif olarak deneyimleyebilmeleri ve paylaşabilmeleri *kuşaklararasılık* bağlamında değerlendirmemizi olanaklı kılar. Kültürün dışavurumu ve temsilinde de bu türden geleneksel oyunlar, folklorik deneyimin başat bir unsuru olarak bulunan coğrafyayla da ilişkili bütünlük içerisindedir. Böylece kış mevsiminin başlangıç temsili olan ilk karın yağışıyla oynanan karlık oyununun (Habibulla, 2019: 276; Öger, 2013; Öger, 2014) sosyal alan olarak fiziksel mekânlarda topluluğun katılımıyla oluşturulan sözel dokusu ve bağlamı aşağıda görülen alt başlıkta ele alınmaktadır.

1.1. Ritüelik-Mevsimsel (Yılın İlk Kar Yağışı) “Karlık Oyunu” ve Karlık Meşrebi/Kök Meşrebi

İklim geçişleri, tabiat olayları, hava ve mevsim değişiklikleri¹; insanlık tarihi ve deneyimi içinde halkın tabiat-takvim bilgisi; kültürün kendini gösterme biçimi olan gelenekler ve ritüeller üzerinde etkiye sahiptir. Bunlarda bereket, bolluk, uğur getirme gibi çeşitli anlamlar yüklenerek meydana getirilen halk inanışlarının varlığı hakimdir. (Boratav, 1984: 45-47; 94-98; 131-142). İnsanın doğayla ilişkisini belirleyen kar yağışı; soğuk havanın etkisiyle tarımsal faaliyetlere de ara verilen bir dönemdir. Kar yağışı ile merasim tertip edilmesi, tarım toplumunu işaret eden bir kültürün simgelerinden olabilmektedir.

And (1974: 52), insanların var olduğu süreçten itibaren oynadığı oyunlarda, eski törensel ve ritüel niteliğinde ikili bir ilişki bulunduğunu, bir diğer ifadeyle söz yani mitos ve yapılan şeyin eylemi oluşturmalarının işlevselliğini; kalıcı, yüceltici yorumsal ve anlamsal yönünü tamamladığını belirtir. Tarihsel süreçten itibaren Uygurlar arasında icra edilen ve içinde bulundukları koşullara (göç, modern yaşam) göre güncelleyerek geleneklerini sürdürdükleri karlık oyunu; Öger’in (2014: 74) aktardığı üzere, Uygurların daha yoğun olarak Piçan, Kumul, Tufan şehirlerinde düzenlenen “kök meşrebi” ile başlatılır. Kök meşrebi; yılın ilk karı yağdığı zaman başlayarak Nevruz bayramına kadar devam etmekte ve bu meşrebin düzenlenme amacı hem mahsulün bolluğu ile yeni yılı karşılamak hem yeni yılda bol mahsul elde etmektir (Öger, 2014: 74).

Türk kültüründe kar; temizlik ve saflığın sembolü olup (Ögel, 1995: 275) Uygurların da buna ek olarak kar yağışı ve onun rengine (beyaz/ak) dayalı yüklenen anlam ile bolluk ve bereket getirdiği düşüncesi ve ilk kar yağışının da kutlanması; yukarıdaki düşüncelere koşut olarak bu oyunun kökeninde ritüelin varlığına kaynaklık ettiği söylenebilir. Bu noktayı açığa kavuşturmak maksadıyla, kar ve onun temsil ettiği anlamın kültürel temellerini ve boyutlarını barındıran örnekleri gözler önüne sermek isabetli olacaktır. Gönel’in aktardığı üzere, Uygurlarda ataların kara tapınması, eski dönemlerde halkın üretim güçleri ile ilişkili olup kar yağışı,

¹ Türk kültüründe mevsim dönüşünü simgeleyen “kosa oyunu”, “mendilim menekşe”/“mor menekşe” (Dilek 2008; Sarpkaya 2022) gibileri bulunur.

Kar Tanrısının ilahi kudretine bağlanmıştır. Örneğin kar yağdığında bol ürün alınacağına, fazla yağdığında ise afet olacağına dair inanış vardır. Ayrıca Gönel, günümüzde Uygur çiftçilerin kış mevsiminde kar yağdığında sevindiklerini, yağmadığında da endişe ettiklerini aktarır (2011: 139). Bu bağlamda oyunun arka planı dikkate alındığında doğa karşısında oyuna yüklenen anlam, düşünsellik ve işlev bakımından folklorik üretim niteliğine sahip olduğu açıktır.

Söz konusu bilgilerin ve temellendirmenin ardından kültürel çözümleme için karlık oyununun oynama biçimi ve onun törensel akışı kısaca şöyledir: Birbirine yakın dostlar, komşular kendi aralarında eğlenmek için “karlık meşrebi” adı verilen etkinliği düzenleme isteklerini bildirirler. Girişken, organize etme kabiliyeti yüksek bir kişi kurucu belirlenir. Karın ilk yağdığı gün faaliyeti organize eden kişi, “karlık mektubu” olarak tanımladıkları bir kâğıda, kar yağışının kendisine, memlekete bolluk-bereket ve ailelere baht getirmesi gibi dileklerini koşaklarla² yazar (Davut ve Muhpul, 2011a: 70-71; Ögel, 2014; KK-1; KK-2). Buradaki koşaklar, Uygur halk edebiyatının da kaynaklarını oluşturmakta olup söz konusu örnekleri şu şekildedir:

<i>Élip keldim qar toşquzup sizge,</i>	<i>Size kar doldurup getirdim,</i>
<i>Oynaylı dep xuşal birge.</i>	<i>Sevinçle birlikte oynayalım diye.</i>
<i>Teyyarlarsız çayni bizge,</i>	<i>Hazırlarsınız bize çayı</i>
<i>Teñsidim dutarnı ve temburnı.</i>	<i>Eşim dutarı ve tamburu.</i>
<i>Qar yağqanda çillimsaq dostlarnı,</i>	<i>Kar yağdığında davet edersek</i>
	<i>dostları,</i>

Bolar qandaq köñüller şadi (Gustaf, 2011: 11). *Nasıl gönüller sevinir.*

Bir diğer örnek ise şu şekildedir:

<i>Qarda qarlıq taşlıduq,</i>	<i>Karda karlık bıraktık,</i>
<i>Bu oyunni başlıduq.</i>	<i>Bu oyunu başlattık.</i>
<i>Yéñi qarnıñ xuşluqıda,</i>	<i>Yeni karın sevincinde,</i>
<i>Sizge qarlıq taşlıduq</i> (Rahman, 1944: 139). <i>Size karlık bıraktık.</i>	

Bu türden dörtlüklerin yazıldığı karlık mektubunu çevik, hazırcevap birisi alıp belirlenen bir eve bırakır. Söz konusu kişi, belirlenmiş olan bu eve

² Uygurların sözlü kültür ürünlerinden koşak; duygu ve düşünceleri estetik olarak ifade eden, halk arasında yaygın ve şarkı yapıp da söylenebilen halk şiiri örneklerine denilir. Genellikle kafiyeyle ritim sağlanmakta olup melodi, ahenk, duygu mühim noktaları oluşturur (Rahman, 1998: 169). Koşak örnekleri yedi heceli, dört mısralı, ritm ve melodisi güçlü, sözleri sade fakat canlı ve tasvir edici niteliktedir (Yakub vd. 1994: 253). Koşaklarda bireyin ya da toplumun duygu ve düşüncesi, dünya görüşü, ilişkileri aksettirilmektedir. Bu fikir ve düşünceler ağızdan ağza aktarılarak değerli ve güçlü bir halde varlığını sürdürür. Çeşitli yerlerde müziksiz ya da çeşitli çalgılar eşliğinde ahenkle söylenebilir. Dolayısıyla koşaklar, müzik ve dansla da iç içe olabilir (Rahman, 1998: 169-170).

geldikten sonra, eve selam ile girip³ evde olmayan bir şey ister. Ev sahibi istenilen şeyin olmadığını cevap vereceği sırada karlığı bırakacak zamanı ayarlayarak karlık mektubunu ev sahibinin gözüne görünecek bir yere bırakarak çıkar. Karlık mektubu eve bırakılıp uzaklaşıldıktan sonra şu koşak örneği söylenir:

*Karda qarlıq taşlıduq,
Yamğurda yağlıq taşlıduq.
Könglimizniñ xuşluqıda,
Bu oyunni başlıduq*

Karda karlık bıraktık
Yağmurda mendil bıraktık.
Gönlümüzün mutluluğunda
Bu oyuna başladık (Davut ve Muhpul, 2011b: 12).

Qarlıq aparğan kişini,
Pem bilen tutsila.
Yüzlerge qara sürgep
Aldımızğa kelsile

Karlık getiren kişiyi,
Bir kavrayışla yakala.
Yüzlere kara sürüp,
Önümüze gel. (Rahman, 1944: 139).

Evine karlık mektubu bırakılan kişi, bırakanı yakalayamazsa evine döner. “Karlıkname”de düzenlenecek karlık meşrebinde bulunacak yiyecek ve içecek türleri, meşrebe katılacaklar, davet edilecek nağmeciler yazılıdır. Eğer karlıknameyi bırakan kişi yakalanırsa, ceza olarak karlık meşrebini düzenlemesi beklenir. Ayrıca oyunu kaybeden kişi, eşeğe ters bindirilip, yüzü boyanıp⁴ yüz karası olarak teşhir edilir ya da yüzü boyanarak “karlık bırakanın cezası” diye seslenilir. Karlıknameyi getiren yakalanamazsa ceza⁵ olarak karlıknameyi kabul edecek aile karlıknamedeki şartlar çerçevesinde karlık meşrebini düzenlemesi gerekir (Davut ve Muhpul, 2011b:12; Gustaf, 2011: 11).

Yediden yetmiş yaşına kadar her kuşaktan bireylerin katılabildiği bu oyunda, özellikle genç olarak nitelendirilen kuşakların “karlık mektubu”nu yazarak oyunu başlattıkları ve belirledikleri bir evin sahibini -kuşak olarak genel itibarıyla kendilerinden önceki kuşaktır- bu oyuna dâhil ettikleri gözlemlenir. Bu türde oyun vasıtasıyla farklı kuşakların katılımı, kültürün sürekliliği ve güvenliği oluşturma amacı bulunduğu görülür. Oyun ceza yöntemlerinden olan cezalının yüzünün boyanarak teşhir edilme biçimlerinde de farklı kuşaklar arasında paylaşılan/izlenen kitlenin gülmesinin amaçlandığı mizahî bir ortamda gerçekleştirilir. Türk kültüründe yüz boyama ya da eşeğe ters bindirerek yine yüzün boyanması

³ Eve selam vererek girme, Anadolu’da da sıklıkla tanık olunan halk inanışları arasındadır. Her evin olağanüstü varlıklara sahip olduğu düşüncenin bir görünümüdür.

⁴ Eşeğe ters bindirerek yüze kara sürme veya eşeğe ters bindirme Anadolu’da da çeşitli suçlara dair uygulanan pratikler arasında varlığı bilinir.

⁵ Uygur meşrep kültüründe ceza oyunları; meşrep kurallarına uyma ve düzenini sağlama, eğlendirme, güldürme amaçlarının yanı sıra eğitici işlevleri bulunur (Gönel Sönmez, 2017: 120).

“yüz karası” olarak teşhir etme pratiğinin kökensel göstergesi olması muhtemeldir.

Uygurlardaki karlık meşrebinin, kök meşrebinin ve daha da özelde karlık oyunun; toplumun kültür yapısına göre şekillenen sözel doku içerisinde Özbekistan’da da *qor xat* “kar mektubu” adı verilen merasim ve oyun ile karşılaşılmaktadır. İlk karın yağdığı yılda düzenlenen “kar mektubu” ve “karlık mektubu” gibi birbiriyle bağlantılı işlevleri dizisi ve organizasyon yapısını belirleyen unsurlar ile açık bir şekilde paralel kültürel inşaya işaret edilir. Jo’rayev’in aktardığı bilgilere göre Tarihçi H. Likoşin (1893), Özbeklerin her yıl kış mevsiminde ilk kar yağdığı gün birbirlerine “kar mektubu” yazma adeti olduğunu söylerken Habibulla Ğafur (1992: 33) ise Curhon vahasında bu merasimin başlangıcını ve hazırlıklarını şöyle bildirmiştir: Toprağa yılın ilk karı düşünce, kısa zamanda kişiler, birbirine “kar mektubu” yazıp, mektupta belirlenen kişinin ailesine sağlık-esenlik, iyi geçinme, bereket gibi dilekler ile mektup taşıyıcısı yakalanamazsa bir ziyafet verme şartı bulunmaktadır. Genellikle de mektuplar “Qor xatga tüşitiş bizdan, ziyofat beriş sizdan” (Kar mektubuna düşmek bizden, ziyafet vermek sizdendir) diye söz ile biter. Kar mektubunu yazan kişi, mektup kime hitap edilmiş ise o kişinin eline teslim etmesi gerekir. Eğer o kişi bilmeden mektubu eline alırsa “kar mektubu”na düşecektir. Mektubu veren kişi ise mektubu bıraktığında arkasına dönüp kaçar. Eğer mektubu alan kişi, yazan kişiyi ana kapıya varmadan yakalarsa; yazan kişi “kar mektubu”na düştüğü kabul edilir ve ziyafet vermesi gerekir. Yine “kar mektubu”nu alan kişi onu okusa da okumasa da eline alıp mektup sahibine yetiştirmese ziyafet vereceği düşünülür (Jo’rayev, 2008: 66-67).

Jo’rayev (2008) Özbekistan’ın haricinde Türkmenistan’ın Serahs ilçesinde yaşayan Türkmenlerinde de “kar yağdı” merasimi bulunduğunu ve kar yağışına ilişkin bu türden geleneğin Orta Asya’nın başka halkları arasında yer aldığını ekler. Birbirine yakın dilsel özelliklere sahip Uygur-Özbek sahasında, benzer ritüelik arka planda da gelenek dizilimleriyle temsil edildiği söylenebilir. Bu oyun türünün bilhassa geçmiş dönemlerde tarımsal işlere eğlence ile ara verildiği bir geçiş aşamasının bir parçası olmakla beraber bolluk bereket, iyilik dileme gibi amaçlarla ritüel döngüsü ortaklık gösterir.

Erciş’in de ifade ettiği üzere, “kollektif zihniyet” olarak da adlandırılabilir süreklilik ifade eden davranış eğilimleri, aynı değerleri paylaşan insanları bir araya getirir. Erciş; bireyin içinde yaşadığı toplumun değerlerini alarak onları taklit yoluyla benimsemesini ve sosyalleşme sürecini bilinçli bir şekilde kedine mâl ederek toplumda ortak değerlerin oluşmasını istikrarlı bir toplum için kaçınılmaz olduğunu ekler. Önce bireyin temel unsurlarını toplumdan aldıktan sonra, ülkenin ihtiyacı olan insan unsurunun meydana çıkacağını aktarır (1990: 42). Uygur gençlerinin başlatıp oynadıkları ve yaşlı ve çocukların da katılım gösterdiği karlık oyununa ve meşrebine daha geniş ve derin bir tarihsel açıdan

bakıldığında, mitolojik düşünce, halk inanışı, tutum ve davranışlar, sosyal çevre, grup davranışları, ikili ilişkiler, gelenek ve göreneklerin aktarımı, boş zaman geçirme gibi topluma dair temel hususlar çerçevesinde geliştiğini söylemek mümkündür. Bu durum, toplumda farklı kuşakların etkileşim ve iletişimle bir araya gelebildiklerini, sorun ya da çatışmalarını da oyun vasıtasıyla çözebildiklerini gösterir.

Bireyin sosyal davranışı motivasyon, idrak, heyecan ve öğrenme süreçleri çerçevesinde izah edilebilir ancak bireyin sosyal davranışını sadece bu temel süreçlere dayanarak tasvir, tahlil ve tahmin etmek mümkün olmayıp davranış aynı zamanda faaliyet gösteren bütün süreçlerin dinamik bir neticesini oluşturur (Krech ve Crutchfield, 1980: 226). Buna göre karlık oyununda dikkat çeken husus, karın yağdığı ilk gün bu oyunu tertip etmek için farklı kuşakların bir araya gelmiş olmaları, etkileşim ve iletişim, ikili ilişki, arkadaşlık gibi duygudaşlık bağıni pekiştiren unsurların ön plana çıkartılmasıdır. Uygurların tarihî süreçlerden itibaren yaşamlarının çeşitli alanlarında söyledikleri sözlü kültürlerinden koşaklar vasıtasıyla inançlarını, örf-adetlerini, duygularını-düşüncelerini, isteklerini vb. dile getirmişlerdir. Bu tür doğaçlama veya anonim yazılan koşak örneklerinin içinde bilmecelerin, atasözlerinin yer alması, Uygurların geleneksel oyunun psiko-sosyal açıdan bireylerin duygu-düşüncelerini, tutum-davranışlarını yansıtmaıyla oyunun bilişsel ve duygusal boyutlarını oluşturur.

Rekabetin/yarışın önemli olduğu karlık oyununda, gizli bir şekilde bırakılan mektubu bulma ve bırakan kişiyi yakalama üzerine kurgulanmıştır ki bu hızlı, çevik hareket etme becerisi gerektirir. Kaybedenin cezası ise meşrep hazırlıklarını başlatmayı gerektirir. Tüm bu süreç, bireysel ve toplumsal gelişimi, değerleri, ruh halini etkileyen birbiriyle bağlantılı işlevleri dizisini meydana getirir. Bu temel üzerine, dinamik etkileşimlerle kurulan ve düzenleyici komisyon ile yönlendirilen/yönetilen her öge ve uygulama bağıntılı yerleştirilmesi amaçlanarak birbirine hizmet eder. Buradaki en temel unsurlardan biri de düzenlenen meşrebin yeme-içme, müzik-dans ve bireysel, toplumsal veya bölgesel konuların konuşularak kararların verildiği, problemlerin çözüldüğü, dayanışmanın sağlandığı, eğitim ve görgü terbiyesinin verildiği bir kurum olarak budaklanmış bir ağ oluşturmanın ve böylelikle de toplumun temel altyapısını inşa etmenin bir aracı olarak işlerlik kazanmıştır.

2. Gençlik ve Kuşaklararası İlişkiler ile Dijitalleşme Bağlamında “Karlık Oyunu”

Sanayileşmiş toplumların büyümesiyle beraber çok boyutlu ve işlevli kültürel içerikler, gelenek ortamları; teknolojinin varlığıyla dijital ortamda güncellenebilmektedir (Campbell, 2017; Bollmer, 2018; Koç, 2022; Özdemir, 2022; Karataş, 2023). Hatta Bollmer (2018), gündelik hayatta dijital araçların insan ilişkilerini ve pratiklerini yeniden

tasarlamakla kalmayıp daha geniş düzeyde ekolojiyi şekillendirdiğini belirterek dijital kültürün teorileştirilmesi gerekliliği üzerine odaklanmıştır. Ayrıca dijital medyanın etkilerinin de tek tip olmadığı fikrini ileri sürmektedir. Bu görüş, günümüzde dijital ile yaşamaya adapte olmuş (*dijital göçmenler*)- veya dijital çağ içinde büyüyen kuşaklar (*dijital yerliler*) (Prensky, 2001; Çetin ve Özgiden 2013; Medin, 2018) incelendiğinde de aralarındaki dijital kültür geçişlerinin, değişmelerinin veya etkilerinin farklılık göstermesi ön plana çıkar.

Teknolojik araçlardan telefonlar ise ister bireylerin iletişim ağı olsun ister bireylerde kimliğin oluşumunu veya folklorik deneyimlerini aktarmada aracı olsun farklı yaş grupları için çok yönlü kullanım alanına sahiptir. Bilhassa genç kuşak, sosyal ve yaşamsal alanı kolaylaştıran çevrimiçi dünyaya ve paylaşıma daha güçlü bağlılık göstermektedir. Buna karşılık Miller vd. ifade ettiği gibi günümüzde teknolojiyi iletişim dışında paylaşımlar için kullanım, kendini “ne genç ne de yaşlı” olarak nitelendiren bireylerin haricinde yaygın olarak yaşlı kuşak için katılım oranı daha düşük olmakta ve hatta akıllı telefon bir yıkım ve kopuş aracı olabilmektedir. Geçmiş zamanlarda ise bilgi yaşa bağlı olarak yapılandırılırdı. Bunun en belirgin örneklerinden biri de tarımda deneyim önemli görülüp gençlerin yaşlılardan öğrenmesi hâkim iken bu düzen eğitimin yükselişiyle bozulmaya başlayarak ve teknolojik kuşak farkı ile derinden hissedilmeye başlanmıştır (2021: 157-158; 159). Bu doğrultuda, bilginin ve deneyiminin kuşaklararası birbirine hizmet edecek düzeyde organize edilmesi olarak da gelişim gösterdiği söylenebilir.

Popüler kültüre nüfuz eden telefonların da pratik dünyada dış yansıması; toplumsal deneyimlerin, geleneklerin ve pratiklerin sosyal inşasında ve sosyal ağlar oluşturmada genç kuşak etkin bir rol oynamaktadır. Böylece onlar, dijitalleşmeyle toplumun temel altyapısını inşa etmenin veya biçimlendirmenin yollarını kurmaktadır. Teknolojik kuşak farkı ile daha belirgin gözlemlenebilen bu durum gelişmektedir.

Yukarıda da bahsettiğimiz gibi, arka planında bolluk-bereket pratiği, yani mevsimsel törenler içerisinde gözlemlenen karlık oyununa katılım; kuşaklararası ilişkilerden başlayarak genç nüfusa kadar uzanan eğilime sahiptir. Ancak anlık mesajlaşma ile iki kişi arasında oynanan bir oyun olarak yinelenmesi, sürdürülmesi (kültürel akışın ve tablonun yeniden çizimi) olumlu ve olumsuz olmak üzere iki boyutlu bir etkinin bilfiil var olduğu aşağıdaki başlık altında değerlendirilecektir.

2.1. Anlık Mesajlaşma ile “Karlık Oyunu”nun Dijital Kültür Ortamına Taşınması ve Güncellenmesi

Küresel bir iletişim aracı olan ve gündelik yaşamda sıklıkla kullanılan teknoloji; insanların eylemleri, düşünce ve eğlence biçimleri üzerinde belirleyici bir etkiye sahiptir. Birincil iletişim aracı cep telefonlarıyla da *anlık* gibi görünen hızda iletilen mesaj ile yanıt verilmekte ve iletişim kurulmaktadır. Bunun gündelik yaşamın bir parçası haline

gelmesiyle bilhassa genç kuşaklar arasında kültürel içerik ve kimliğin oluşturulması veya düzenlenmesi üzerinde etki belirgin olarak görülmektedir. Tarihsel süreçlerden itibaren bilgi üreten ve ürettiği bilgiyi geliştiren birey/toplum/gruplar; gözlemlediği ve deneyimlediği edimleri sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamları çerçevesinde gelişim göstermektedirler (Ong, 2012). Bu durum da her kuşağın bilgiyi depolama ve işleme eğilimlerinde farklılıklar oluşmuştur ki bilginin duygu ve etki boyutları da biçimsel ve anlamsal olarak değişim/dönüşüm ya da yeniden yaratma döngüsüne girmiştir. Başka bir ifadeyle de kültürel oluşumları “yeniden işlevlendirme” yaklaşımını beraberinde getirir. Bu dönüşümün yitirilen veya kaybolan kültürel bir dizi pratiklerin yanı sıra üretildikleri, algılandıkları ve yorumlandıkları kültürel kategoride beraberinde getirdiği olumlu niteliği ve sonuçları süreklilik, duygudaşlık, toplumun belleğine başvurma veya kollektif hafızadaki sürekliliği sağlama gibi bir çabanın olduğu fark edilir.

Postman’ın görüşüne göre, “konuşma”, sadece metaforik anlamı ile basit bir söz anlatmak için gerekli olmayıp aynı zamanda kültürel bağlamda insanların birbirlerine mesaj iletmelerini gerçekleştiren, bütün tekniklerle teknolojileri gönderme yapma gereksinimi ile kullanılmaktadır. Bu perspektifle bütün kültür bir konuşma, çeşitli sembolik kalıplarla sürdürülen bir konuşmalar yumağıdır (1994: 15). Postman’ın görüşüne koşut olarak eğlencede söylem biçimlerinin ve bu biçimlere yüklenen sembolik anlamlarını, yeniden kurgulanışlarını değerlendirmek gerekir. Bu bağlamda, geleneksel oyunun dijitalleşmesi, iki farklı boyuttan çözümlenebilir. İlk olarak geleneksel oyundan yararlanılarak geleneksel oyunun biçim, anlam ve işlev yönlerinden içinde bulundukları koşul, yaşama biçimi, felsefesi ile doğrudan ilişkili yaratıcılıklarının göstergesi olmasıdır. Bir diğeri ise dijitalin ve geleneksel olanın birbirini etkileyerek dönüşüm ile dinamik olarak kaybolmakta olan geleneksel oyunun sürdürülebilirliğinin kazandırılmasıdır.

İnsanlığın deneyim ürünü olarak oluşturulan ve bilgi belleğini ifade eden kültür de nesiller arası etkileşimlerle gözden geçirilmekte ve yenilenerek aktarılmaktadır. Bu nesiller arası etkileşim ve aktarımın evrimleşme sürecinde “sözsüz-sözlü, yazılı-basılı ve elektronik kültür çağları; sanayi öncesi-sonrası toplumlar; sanayi devrimleri” vb. arasında da çatışmadan beslenen yaratıcılık bulunmaktadır (Özdemir, 2019b: 128). Kültürün postmodern yapı içerisinde yinelenmesi/yenilenmesi ve değişmesine yönelik geleneksel oyunlarda da biçimsel, anlamsal ya da eylemsel farklılıklar gözlemlenir. Bu konunun bir örneğini yukarıda geleneksel biçimi verilen Uygurların karlık oyunu oluşturur. Yeniliğin daima ayrışmadan doğduğunu ileri süren Lyotard’ın (1994:13) fikrine dayanarak yeniliğin bir çatışma ve uyumsuzluk oluşturduğu söylenebilir. Bunu karlık oyununun tarihsel süreçlerde çocuk, genç, yetişkin, yaşlı gibi kuşaklar arasında aktif ve pasif katılımı ile oynanarak bir toplum ya da grupta eğlenmenin yanı sıra türlü duyguları, düşünceleri ve istekleri ifade

etme, kültürün kuşatıcı özelliğini aktarma ve sürdürme gibi çok sayıda işlev sağladığı görülürken kitle iletişim araçlarından olan telefon ile sürdürülmesi aşamasında günümüzde kuşaklar arası oynanan bir oyun olmaktan uzaklaşmasına neden olmuştur. Ancak kültürün değişim, dönüşüm ve yeniden işlevlendirme yaklaşımı bağlamında sürdürülebilirliğinin sağlanma çabası bunu değerli kılmakta ve bunun ötesinde oyun çevresinde yeni bir gelenek oluşturmaktadır.

Deneyim, zihinsel bakış ve ifade biçimlerinin önce fonetik alfabe sonra da matbaa ve teknoloji tarafından nasıl değişikliğe uğradığının izini süren McLuhan (2014), teknolojinin duyularımızdan birini genişlettiği zaman, yeni teknolojinin içselleştirilmesi ile yeni bir kültür aktarımının ortaya çıktığını belirtmektedir. Teknolojinin başlangıcını yaşayanların en belirgin ve açık tepkileri gösterdiklerini, sebebinin de gözün ve kulağın teknolojik genişlemesinin ortaya çıkardığı yeni duysal oranların insanlara “bütünleniş” ya da yeni bir etkileşim kalıbını getiren yeni bir dünya sunmasıdır (McLuhan, 2014: 61; 35). Teknolojik ortamda yeni yaratılan ve sunulan pek çok oyunun geçmişte basit araçlarla oynanmış olup (Özdemir, 1997: 412) kültürün geleneksel ya da dijital oluşunun aktarım ve yaşantı süreci ile ilişkili (Özdemir, 2019b: 20) olmasından kaynaklanır.

Bu doğrultuda, herhangi bir toplumda da teknolojinin içselleştirilmesi ve kültüre adapte edilmesi, genç olarak nitelendirilen kuşakların veya dijital yerlilerin içinde büyüyerek gelişmelerinden dolayı, her zaman daha kolay olduğu fikri ön kabule alınmaktadır. Ancak dijital kültür ortamına adapte olamayan, çatışma-uyumsuzluk yaşayan ya da uzak kalan *yaşlı* olarak da nitelendirilen özellikle Bebek Patlaması ve X kuşaklarında geleneksele bağlı kaldıkları ya da var olan kültürü adapte edemedikleri için sürdüremedikleri gözlemlenir. Söz konusu bu çizgiyi karlık oyununun şekillenişinde de tanık olunur. Tarihsel çizgide söz, yazı ve eylemi bütünleştiren bu oyunda, belli bir zaman ve mekân olgusu var iken yaşam koşullarının sosyo-kültürel, ekonomik vb. açılardan farklılaşmasına koşut mekân olgusu ortadan kaldırılmıştır. Karlık oyununda mektup ile iletilen dilek ve düşünceler, teknolojinin yaygınlaşmasıyla beraber telefon aracılığıyla anlık mesaj iletmenin yerini almıştır. Bu yeniden oluşum sürecine paralel, oyunun kuralları, araçları ve oynanış biçimi de değiştirilmiştir. Geleneksel biçimde mektubun saklandıktan sonra onun bulunması, bulunamaması durumunda eşeğe ters bindirilerek kişinin yüzünün boyanarak mizahî bir ceza verilmesi ve yukarıda da işaret edildiği gibi çok yönlü etkiye sahip karlık meşrebinin tertip edilmesi gerektiği kuralları (KK-1; KK-2) ortadan kalkarak teknolojinin gelişimiyle ceza biçimi güncellenmiştir. Kuşkusuz tüm bunlar, teknolojinin araçsal kullanımından sosyal ve kültürel inşanın beraberinde getirdiği sonuçların yansımasıdır. Sosyal inşanın teknoloji ile dönüştürülerek muhafaza edilen karlık oyunu da bunun bir örneğini oluşturur.

Yeniden oluşturulan ve güncellenen bu oyunun değişen olguları arasında; biçimsel olarak mektubu belirli sürede görmenin yerine iletilen mesajın üç dakika, bir saat gibi sınırlar içerisinde görülerek karşılık verilmesi, cezalı kişinin eşeğe ters bindirilerek yüzünün boyanması ya da karlık meşrebi düzenlenmesi yerine de mesajı ileten kişinin mesajında şart koştuğu maddi değerdeki isteklerini karşılaması almıştır (KK-1; KK-2; KK-3). Bu yenilenme ve geleneksel kültürün kaybolmaya başlama noktasında yeniden işlevlendirme döngüsü içerisinde de geleneksel oyun biçiminde bulunan fiziksel eylem, seyirci olarak pasif katılımcılar ve sınırları çizilmiş mekân, ortadan kalkmıştır. Değişen olgulardan bir diğeri de farklı kuşakların katılımcı ve paylaşımcı olarak bulunmasına karşılık iki bireyin mesajlaşma ile oynayabildiği bir oyun türüne dönüşmesidir. Buna karşılık oyunun anlamsal arka planı, geleneğin üretken gücü olarak eğlenme ve sosyalleşme, hatırlayarak duygudaşlık oluşturma gibi türlü değer biçme veya atfetme, belirgin olarak görülmektedir.

Kitle iletişim araçlarını oluşturan yazı, kâğıt ve matbaanın icadıyla sözlü kültürün yazılı kültüre dönüşümü⁶ ve sanayinin gelişimiyle de yazılı kültürün ardından dijital kültürün yaygınlaşması, üç kültürü paylaşan ve yaşayan nesiller ve onların ürettiklerini etkileşimler çerçevesinde dönüştürülen ürünlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ancak bu dönüşüme uzak kalan ya da çatışma yaşayanlar, gelenekseli benimseyerek sürdürmeyi çabalarlar da yaşam koşulları ve türlü etkenlerle kültürel değişimi beraberinde getirmektedir.

Kısaca, dijitale aktarılmış karlık oyununun yeni koşullarla etkileşim ve bütünleşme çerçevesinde yeniden sunumu gerçekleşmiştir. Bu gelişimi, Güngör'ün (1996: 28) “teknolojik gelişme ve değişme sonucunda kültür değişmesinin de herhangi bir engel tanımadığı fikri” destekler niteliktedir. Genel itibarıyla da biçimsel olarak oyunun oynanma araçlarından mektup telefona; oyun kurallarından belirli sürede bulma, mesajı görme şeklinde değişime uğramıştır. Oyunun çok boyutlu işlevlerinden en belirgin olan eğlenme amaçlı meşrep⁷ toplantısını tertip etme amacı, halkın içinde bulundukları koşullar sebeplerle sürdürülememiştir. Ancak kültürel bellekte var olan ve birincil sebeplerden olan göç, modernleşme kaynaklı uygulama biçimi değişse de anlam ve amaç korunarak sürdürülmektedir. KK-1; KK-2; KK-3'ün aktardığı üzere de söz konusu meşrep düzenlemenin yerini dijitalde ceza olarak hediye alma gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Örneğin, KK-4, Kaşgar'dan Kayseri'ye göç edenlerden biri olup görüşme fırsatı bulamadığı yakın arkadaşları ile bu oyunu dijitalde sürdürdüğünü aktararak; “Qarda qarlıq taşlıduq / Size qarlıq tashlıduq/ Bilsingiz bir tal şakilat/ Bilmisingiz bir kitap.” (Karda karlık bıraktık /Size karlık bıraktık/ Bilirseniz bir dal çikolata/ Bilemezseniz bir kitap.” sözleri

⁶ Sözlü kültür-yazılı kültür dönüşümü hususunda ayrıntılı bilgi için bk. Özdemir (2012).

⁷ Uygur kültüründe meşrep konusunda ayrıntılı bilgi için bk. Öger (2013); Öger (2014); Gönel Sönmez (2017); Kılıç (2017).

ile karlık mesajını iletildiğini, ardından da oyunun şartlarını ve zamanını belirleyici “Vakti bir saat içinde bilsingiz men sizge hediye alimen. /Bilelmsingiz siz maga hediye alısız” (Vakti bir saat içinde bilirsensiz ben size hediye alırım/ Bilemezseniz siz bana hediye alırsınız.” mesajını iletildiğini belirtir. Bu oyunun yeniden tasarlama formunda geleneksel oyundaki çevikliğe dayanan yarış yerini anlık iletilen mesajı bildirilen süre içinde görme ve yanıtlama olarak farklılık göstermektedir. Oyunu kaybeden kişinin de ceza olarak meşrep düzenleme yerine ceza olarak hediye alma olarak güncellenmiştir. Bu dönüşüm yukarıda da işaret edildiği üzere modern yaşamın zaman ve kuşak kavramlarının değişime uğramasının da bir sonucudur. Öte yandan, dijitalde oyunun iki kişi arasında deneyimlenmesi sebebiyle ceza olarak hediye alma; benliğin inşasına, bireylerin maddî ve manevî durumlarına veya oyunu kaybeden oyuncunun kararına göre çeşitlenebilmektedir.

3. Dijital İletişim ile Dijitalleşen Gelenekğin İşlevleri

Geleneksel kültürün çevre, bireysellik, hiyerarşi, sosyo-ekonomi gibi kişilerin kendi alanlarını daha net belirlediği yaşama biçiminde, tüketim ve törenlerini genel ifadeyle kültürlerini gösterme biçimleri; sosyal, kültürel ve ekonomik yapıların kalıpları uyarlanmaktadır. Birbiriyle bağlantılı işlevleri dizisini oluşturan gelenekler, günümüzde kültürün popüler kültüre nüfuz etmesiyle kaybolmaya, unutulmaya yüz tutma tehlikesi/tehdi ile karşı karşıya kalabilmektedir. Bu noktada, anlamsal zenginliğe sahip oyunların, çağın performansı olarak dijitalde kurduğu ortamda toplumsal kimliğin, deneyimlerin, etkileşimlerin, iletişimlerin aktarımı ve güncellenmesi sürecine tanık olunmaktadır. Bu süreç ise gelenekleri koruyarak/muhafaza ederek, ona başka anlamları yükleyerek veya aşındırarak olabilmektedir. Aktulum’un da ifade ettiği üzere; “Bir dönemden ötekine yinelenerek, hatta yenilenerek (güncellenerek) süregelen oyunlar son aşamada bir (toplumsal) kimlik sorunsalına bağlanır” (2019: 256).

Dijitalleşme; insan ilişkilerinde ve pratiklerinde eğlenme başta olmak üzere türlü amaçlarla ürettikleri dinamik oyun karakterinin, formatının tekrardan nasıl tasarlandığını/geliştiğini ortaya koymaktadır. Gelenekğin icrasını yeniden tesis etme girişi ve önemi; modern yaşam koşullarının ve tarzının değişmesi, teknoloji ve kuşaklar ile “zaman”, “mekân” kavramlarının değişmesi ile ortaya çıkmıştır. Söz konusu ele aldığımız oyununun da yeniden tasarımı/üretimi, Aktulum’un da aktardığı toplumsal kimlik inşası olarak, bir süreklilik teşkil eder. Bu durum ayrıca folklorun işlevlerinden (Bascom, 1954) olan gelenekğin gelecek kuşaklara (uyarlanarak) aktarılmasını sağlar.

Bu sürecin dijitalde muhafaza edildiğini destekler nitelikte Eriksen (2019: 316), üretim sistemleri içerisinde üretim ilişkileri-güçleri (hammadde, teknoloji) ile birlikte öğretim biçimini oluşturulduğunu, bunun da toplumun örgütlenmesi açısından belirleyici olduğunu ileri

sürmektedir. Öyle ki geleneğin dijitalleştiği karlık oyununu, kuşaklar boyunca ortak bilinç oluşturma ve koruma adımıyla aracı olarak kültürün inşası ve sürdürülmesinde eğitim-öğretim sürecinin temelini oluşturmaktadır.

Yukarıda ana hatlarıyla bahsedildiği üzere, geleneksel oyunda meşrep düzenleme gibi duygudaşlık, hoşça vakit geçirme, eğlenme, türlü sorunların çözümü, daha geniş kitleye ulaşabilme gibi çok yönlü bir yapının kurulmuş olması; oyunun sosyal ve kültürel inşasında birbiriyle bağlantılı işlevler ve dinamik etkileşimler sağlar. Çok yönlü ve boyutlu geleneksel oyundan bir ceza uygulama yönteminden hediye alma gibi somut ve somut olmayan kültürel mirasa ilişkin bir geleneğin inşasına geçiş olmuştur. Bu çerçeveye göre, ceza olarak kültürel miras objesiyle (hediye) kurulan bağ; geleneğin modernleşme, göç, sosyal ve ekonomik gibi sebeplerle hatırlamanın, duygulanımın dışavurumun bilfiil var olduğunu gösterir.

Sonuç

Yaşam koşullarının değişmesi ve dijital kültürün gelişimiyle ortaya çıkan folklor ürünlerinin değişim/dönüşüm ve yenilenme bakımında analiz edilmesi ve güncelliğinin sorgulanması gerekmektedir. Bu görüş doğrultusunda da çalışmada, kuşaklararasılık kavramı esas alınarak Uygurların geleneksel karlık oyununun Bebek Patlaması, X, Y, Z, Alfa kuşakları tarafından aktif-pasif katılımı ve paylaşımı; kültürün sürekliliğini sağlama, duygudaşlık, ortak bilinç oluşturma, grup davranışına uygun hareket etme, toplumun belirli rol ve kaidelerini aktarma gibi düşünsel arka planında sağladığı işlevleri tespit edilmiştir. Aslında dijital çağda, bu oyun çerçevesinde değer atfedilen geleneğin aktarımına, pratiğin geliştirilmesine ve sürdürülmesine hizmet ettiği saptanmıştır. Söz konusu kültürel aktarım; kaybolma tehlikesine/tehdidine kalmadan oyunun güncellenmesini-korunmasını sağlamıştır.

Bununla birlikte postmodern yapılanma içerisinde teknolojik gelişmelerin ve iletişim araçlarının etkisi ile geleneksel oyunların değişim/dönüşüm ve dijital ortama aktarılması durumu, kültürel yeniden anlamlandırmanın ve yaratıcılığının bir yansıması olarak karşımıza çıkmıştır. Öyle ki Uygurların da karlık oyununun kitle iletişim araçlarından telefon ile anlık mesajlaşma ortamında sürdürülerek biçimsel ve anlamsal açılardan dönüştürülüp uyarlanması söz konusudur. Bu kültürel değişim ise; farklı kuşaklar arasında mesajın iletimi ile oyunun başlatılması ancak genç kuşağın ve “kendisini ne genç ne de yaşlı hissedenden” grubun kullandığı teknolojiyle eş zamanlı davranmadığı için uyumu yakalayamayan ve çatışma yaşayan yaşlı kuşak yaş kalıpları neticesinde oyun kuşaklararası olmaktan uzaklaşmıştır. Ayrıca geleneksel oyunun icrasında meşrep düzenleme, oyun esnasında eve selam vererek girme, eşeğe ters bindirerek

yüze kara sürme gibi bir dizi kültürel pratiğin dijitalle aktarılamadığı görülmüştür.

Dijital ortamda oyun oynama biçiminde bir başka kültürel oluşum; oyunu kaybeden kişinin ceza olarak meşrep organize etme gerekliliğine karşılık, hediye alma olarak güncellenmesi, teknolojik gelişime göre uyarlanan zaman ve mekân kavramlarının kuşaklara göre farklılık göstermesinin bir sonucu olduğu tespit edilmiştir. Öte yandan dijitalde oyunun iki kişi arasında deneyimlenmesi sebebiyle ceza olarak hediye alma; benliğin inşasına, bireylerin maddî ve manevî durumlarına veya oyunu kaybeden oyuncunun kararına göre çeşitlilik gösterdiği saptanmıştır. Tüm bu etkilerin yanı sıra oyunun koordinasyonu ve düzenlenmesindeki takvime/mevsime bağlı ritüel arka plan, yani kuruluş amacı karın yağışını kutlama ve eğlenme, hoşça vakit geçirme, yakın çevre ile duygudaşlık sağlama anlamı korunmaktadır ve sürdürülmektedir.

Geçmiş dönemlerde geleneksel kabullerle icra edilen karlık oyunu ve ardından kurgulanan karlık meşrebinin/kök meşrebinin daha geniş bir bağlamı ve işleyişi mevcutken; dijitalde yeniden tasarlanan anlık mesajlaşma ile iki kişi arasında iletişimi belirli sürede görme ve kaybedenin ceza olarak hediye alacağı farklı bir çerçevelendirme girişimi bulunmaktadır. Bu dijitalleşen iletişim ve dönüşen gelenek algısı da kültürel süreklilik, kimlik inşası, hatırlama gibi çeşitlenen yeni işlevleri açığa çıkarmaktadır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Aktulum, K. (2019). Ezgi Metin Basat, köy seyirlik oyunlarında insan, doğa ve topluluk ilişkisi. Ankara: Grafiker yayınları, 2019, ISBN: 6059247832, 204 sayfa. *Milli Folklor*, 124(16), 246-257.
- And M. (1974). *Oyun ve bugün: Türk kültüründe oyun kavramı*. Ankara: Yapı Kredi Yayınları.
- And, M. (1992). *Türk tiyatro tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- And, M. (1997). Geleneksel kültürlerde çocuğun yeri ve anlamı. *Çocuk Kültürü: 1. Ulusal Çocuk Kültürü Kongresi Bildirileri*, (hızl.: Bekir Onur), 397-405, Ankara: Ankara Üniversitesi Çocuk Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi.
- Aslan, A. S. (2023). *Dijital halkbilimi bağlamında oyun kültüründe anlam ve anlatı*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Basat, E. M. (2017). *Köy seyirlik oyunlarında insan, doğa ve topluluk ilişkisi*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Bascom, W. R. (1954). Four function of folklore. *The Journal of American Folklore*, 67 (266), 333-349.
- Bollmer, G. (2018). *Theorizing digital cultures*. (ed.: Michael Ainsley), UD: SAGE Publications Inc.

- Boratav, P. N. (1984). *100 soruda Türk folkloru (inanışlar, töre ve törenler, oyunlar)*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Campbell, R.-Martin, C. R.-Fabos, B. (2017). *Media & culture: Mass communication in a digital..* Boston/New York: Bedford/St. Martin's
- Caillois, R. (2001). *Man, play and games*. Illinois: University of Illinois Press.
- Çetin, M.- Özgiden, H. (2013). Dijital kültür sürecinde dijital yerliler ve dijital göçmenlerin Twitter kullanım davranışları üzerine bir araştırma. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2(1), 172-189.
- Davut, R.-Muhpul, Y. (2011a). *Uygur meşrep medeniyeti I*. Ürümçi: Şincan Güzel Senet-Foto Suret Neşriyatı.
- Davut, R.-Muhpul, Y. (2011b). *Uygur meşrep medeniyeti III*. Ürümçi: Şincan Güzel Senet-Foto Suret Neşriyatı.
- Dilek, İ. (2008). Altaylardan Anadolu'ya bir yemek, bir oyun ve bir ölüm geleneği üzerine. *Prof. Dr. Ahmet Bican Ercilasun Armağanı*, (ed.: Ekrem Arıkoğlu), 628-635, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Erciş, P. (1990). Sosyal-psikolojinin halkbilimiyle ilgisi ve halk biliminin gençliğin eğitimindeki rolü ve önemi üzerine. *Milli Folklor*, 5(1), 41-42.
- Eriksen T. H. (2019). *Sosyal ve kültürel antropoloji*. (çev.: Erkan Koca), Ankara: Atıf Yayınları.
- Gönel Sönmez, T. (2017). *Uygur meşrepleri üzerine bir inceleme*. Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Gönel, T. (2011). *"Rahman Abdurrehim'in Uygurlarda şamanizm" adlı eserinin halkbilimi açısından incelenmesi*. Nevşehir: Nevşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Gustaf, R. (2011). Qasim Axunniñ Kamil Ependige yazğan alte parçe xéti. (çev.: Zulhayat Ötkür), *Miras Jurnili*, 123(1), 8-18.
- Güngör, E. (1996). *Kültür değişmesi ve milliyetçilik*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Hebibulla, A. (2019). *Uygur etnografyası*. (çev.: Ayhan Çelikbay), Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.
- Huizinga J. (2018). *Homo ludens*. (çev.: Orhan Düz), İstanbul: Alfa Yayınları.
- Jo'rayev, M. (2008). *O'zbek mavsumiy marosim folkori (o'kuv ko'llanma)*. Toşkent: O'zbekiston Respublikasi Fanlar Akademiyasi "Fan" Neşriyoti.
- Jones S.-Kucker S. (2018). Bilgisayarlar, internet ve sanal kültürler. *İletişim Çağında Kültür*, (ed.: James Lull), 357-380, Ankara: Hece Yayınları.
- Karataş, P. (2023). Dijital kültür ortamında uğurlu nesneler. *ROUTE Educational & Social Science Journal, Turkey's 100th Anniversary*, 10, 113-130.
- Keskin, A. (2020). *Türk kültüründe alkışlar (dualar/iyi dilekler) ve kargışlar (beddualar/kötü dilekler)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Keskin, A. (2021). Çocuk folklorunun kavramsal çerçevesi, tanımı, kapsamı, sınıflandırılması, başlıca özellikleri ve işlevleri. *O piti piti karamela sepeti: çocuk folkloru kitabı* (ed.: Nursel Uyaniker-Berna Ayaz), 3-32, Çanakkale: Paradigma Akademi.

- Kılıç, E. (2017). *Dolan Uygurlarının sözlü kültür ürünleri*. Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Koç, R. (2022). Dijitalleşen kültür ya da kültürün dijitalleşmesi: Dijital kültür kavramı. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 15(38), 500-513.
- Krech, D.- Crutchfield, R. S. (1980). *Sosyal psikoloji*. (çev.: Erol Güngör), İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Liotard J. F. (1994). *Postmodern durum*. (çev. Ahmet Çiğdem), Konya: Vadi Yayınları.
- Mcluhan M. (2014). *Gutenberg galaksisi: Tipografik insanın oluşumu*. (çev.: Gül Çağalı Güven), Ankara: Yapı Kredi Yayınları.
- Medin, B. (2018). Dijital kültür, dijital yerliler ve günümüzdeki yeni film seyir deneyimleri. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5(3), 142-158.
- Miller, D. at al. (2021). Age and smartphones. *The Global Smartphone: Beyond a Youth Technology*, 157-180. UCL Press.
- Ong, Walter J. (2012). *Sözlü ve yazılı kültür: Sözüñ teknolojileşmesi*. (çev.: Sema Postacioğlu Banon), İstanbul: Metis Yayınları.
- Ögel, B. (1995). *Türk mitolojisi (kaynakları ve açıklamaları ile destanlar) II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Öger A. (2013). *Uygur Türklerinde törenler ve bayramlar*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Öger A. (2014). Uygur “kök meşrebi” üzerine bir değerlendirme. *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, (4), 71-88.
- Özdemir N. (2019a). Kuşaklararasılık ve kültürel değişme. *Çocuk ve Medeniyet Dergisi*, 4 (7), 124-148.
- Özdemir, M. (2022). Dijital kültürde yeni yaratmalar. *Hars Akademi*, 5(2), 326-337.
- Özdemir, M.(2019b). Kültürün dönüşümü ve dijitalleşme. *Dijital Kütür: Tradijital-Medya-İnternet-Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları*, (ed.: Mehmet Özdemir), 17-49, İstanbul: Arı Sanat Yayınları.
- Özdemir, N. (1997). *Türkiye’de cumhuriyet dönemi çocuk oyunlarının halkbilimi açısından incelenmesi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Özdemir, N. (2012). *Medya kültür ve edebiyat*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Postman, N. (1994). *Televizyon öldüren eğlence*. (çev.: Osman Akinhay), İstanbul: Ayrintı Yayınları.
- Prensky, M. (2001). Digital natives, digital immigrants. *On the Horizon*, 9(5), 1-6.
- Rahman, A. (1944). *Uygur örp-adetleri*. Ürümçi: Şincañ Yaşlar- Ösümler Neşriyatı.
- Rahman, A. (1998). *Helk égiz edebiyatiniñ neziriyisi*. Ürümçi: Şincañ Ünivésitési Edebiyat Pakoltéti.
- Sarpkaya, S. (2022). Türk dünyası geleneksel oyunlarından “mor menekşe”nin sözel dokusu ve oynanışında mitoloji ve hayat. *Milli Folklor*, 34 (135), 83-94.
- Schechner, R. (2015). *Ritüelin geleceği: kültür ve performans üzerine yazılar*. (çev. Zeynep Ertan), Ankara: Dost Kitabevi.

Suits, B. (2012). *Çekirge-oyun, yaşam ve ütopya*. (çev. Süha Sertabiboğlu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Yakub, A. vd. (1994). *Uygur tiliniñ izahliq luğiti k-l*. Ürümçi: Milletler Neşriyatı.

Sözlü Kaynaklar

KK-1: A. Karim. Turfan 1965, Üniversite Mezunu, İşletmeci. (Görüşme: 07.05.2019).

KK-2: A. Masimova. Kaşgar 1987, Üniversite Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 18.05 2019).

KK-3: M. Eruygur. Kaşgar 1987, Lise Mezunu, İşletmeci. (Görüşme: 18.05 2019).

KK-4: A. Türkkkan. 1988 Kaşgar. Üniversite Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 06.02.2019).

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

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

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

AİLE İÇİ KADINA YÖNELİK ŞİDDETİN SOSYAL VE KÜLTÜREL DİNAMİKLERİ



SOCIAL AND CULTURAL DYNAMICS OF DOMESTIC VIOLENCE AGAINST WOMEN

Süheyla SARITAŞ*

ÖZ: Şiddet, bugün insanlığın en ciddi küresel bir sorunudur. Bu kavramın sevgi, saygı, şefkat, fedakârlık, merhamet, dayanışma gibi aile ile özdeşleşen kurum ile bir araya gelmesi oldukça rahatsız edicidir. Çünkü aile tüm dünyada, kültürel farklılıklara ve değişmelere rağmen halen sıcaklık, huzur, annelik, babalık, aşk, sadakat, koruma, dayanışma gibi olumluluk içeren pek çok kavramı ve duyguyu bünyesinde taşıyan bir kurumdur. Aile içi şiddet, aile içindeki bireylerden özellikle fiziksel, duygusal, sosyal ve maddi anlamda en zayıf olana ve çoğunlukla kadına yönelik şiddet türüdür. Aile içinde en fazla şiddete maruz kalan kadınlar, bugün akademik çalışmaların da konusu haline gelmiştir. Ev içinde şiddetin farklı biçimleri ile karşıya gelen kadınlar fiziksel, psikolojik ve sosyal açılardan olumsuz etkilenirler. Çalışmada bugün toplumsal yaşamın hemen yerinde var olan kadınların “özel alan” olarak nitelendirilen ev içinde yaşadıkları şiddetin toplumsal ve kültürel boyutlarını ortaya koymayı amaçladık. Bu amaçla öncelikle çalışmada şiddet olgusundan, aile içi kadına yönelik şiddetten söz edilecektir. Araştırmanın son kısmında ise aile içi kadına yönelik şiddetin önlenmesine dair çeşitli çözüm önerilerine yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Aile içi şiddet, kadın, ataerkil yapı, toplumsal cinsiyet, kültür

ABSTRACT: Violence is the most serious global problem of humanity today. It is quite disturbing that this concept is used together with family that is identified with this institution such as love, respect, compassion, sacrifice, mercy and solidarity. In spite of the fact that there are some differences and changes throughout the world, family is still a fundamental institution which contains so many terms and feelings such as warmth, peace, motherhood, fatherhood, love, loyalty, protection and solidarity. They all contains many positive aspects in the world. Domestic violence is a type of violence against the weakest individuals in the family, especially in physical, emotional, social and material terms, and mostly against women. Women, who are most faced to domestic violence, have become the subject of academic studies today. Women face different forms of violence at home. All these actions disrupt the integrity and balance of women and harm them physically, psychologically and socially. In the study, we aimed to reveal the social and cultural dimensions of the violence in “private space” experienced by women who are in the immediate part of social life today. Our goal is to mention first about the phenomenon of violence and domestic violence against women in this study. Later we will focus on various suggestions about solutions for preventing domestic violence to women in the research.

Keywords: Domestic violence, woman, patriarchy, gender, culture

* Prof. Dr.-Balıkesir Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü/Balıkesir-saritassuheyla@gmail.com (Orcid: 0000-0001-8422-9950)

Giriş

Günümüz modern toplumlarında şiddet, bireylerin toplumsal hayatın birçok alanında bir şekilde tanık olduğu ve hatta pek çoğunun maalesef deneyimlediği bir kavramdır. Bugün tüm dünyada evrensel ve toplumsal bir olgu haline gelen bu kavramın antropoloji, sosyoloji, psikoloji, siyaset bilimi, hukuk, felsefe, eğitim gibi pek çok sosyal bilimin araştırma malzemesi olması konunun hem ciddiyetini ve vahametini ortaya koymaktadır. Bu disiplinler çalışmalarında şiddetin türü ne olursa olsun şiddet kavramının çok boyutlu ve karmaşıklığını ortaya koyar. Ayrıca modern toplumlar arasında yaygın olan şiddetin toplumlar geliştikçe azalacağı öngörüsü bugün henüz gerçekleşmemiş görünmektedir. Bu nedenle şiddet olgusunun akademide uzunca bir süre daha tartışılacağı görünmektedir.

Bugün çok farklı tanımları bulunan şiddet kelimesi etimolojik olarak Arapçadan Türkçeye geçmiş bir kelimedir. Şiddet; sertlik; fazlalık; katılık; sıklık; inandırma sözle yola getirme yerine kaba kuvvet kullanma anlamı gelir (Develioğlu, 2010:1163). “Şedir” ise sert, katı ve şiddetli demektir. “Şeddat” da sertlik ve kızgınlığı ile tanınan ünlü eski Yemen hükümdarının adıdır (Özerkmen ve Gölbaşı, 2010: 25). En genel anlamda uygulayıcısı tarafından maddi ya da manevi bir çıkar için mağdurun haklarına zarar veren, onun haklarını geçici bir süre için ya da tamamen ortadan kaldıran davranışların tümü şiddet olarak tanımlanır (Yılmaz, 2013:2).

Bireyin hayatına ve vücut bütünlüğüne zarar vermeye ya da yok etmeye yönelik her türlü eylem olarak tanımlanan şiddet, farklı biçimlerde ortaya çıkar. Örneğin, öldürme, yaralama, dayak, taciz ve tecavüz türü bu eylemler daha çok şiddetin fiziksel boyutunu ortaya koyarken; bireylerin günlük yaşamlarında ister özel alanda isterse kamusal alanda karşılaştıkları hakaret, baskı, dayatma, yok sayma, sindirme, aşağılama gibi eylemler de şiddetin psikolojik yönüne işaret eder. Sonuçta, şiddetin türü ne olursa olsun temelinde bir güç ya da iktidar sorunu yatar. Şiddet uygulayan ile şiddete maruz kalan birey(ler) arasında bir güç ilişkisi, şiddetin ortaya çıkmasında en belirleyici etkindir. Söz konusu güç ilişkisi ise ekonomik, sınıfsal veya kültürel olmak üzere çeşitli farklılıklara dayalı bir ilişkidir. Bu yüzden toplumda şiddete en fazla maruz kalanlar ve aynı zamanda dezavantajlı grup olarak kabul edilen çocuk, yaşlı, mülteci ve kadınlardır. Öte yandan bugün teknoloji ve dijitalleşmenin ilerlemesi ile artık bireylerin sadece yüz yüze ilişkilere dayalı şiddet türlerine maruz kalmadıklarını görülmektedir. Tüm dünyada yaygınlaşan sosyal medya şiddeti ya da dijital şiddeti yalnızca dezavantajlıları değil; gençler, sosyal ve ekonomik açıdan güçlü bireyler gibi, toplumun hemen her kesimi kapsar hale gelmiştir.

Bu çalışmada günümüzde evrensel bir olgu haline gelmiş olan şiddet kavramını aile içi kadına yönelik şiddet özelinde irdelemeyi hedefledik. Bugün hâlen dünyanın pek çok yerinde en çok kadınların şiddete maruz kalmaya devam etmelerini konunun önemini ortaya koymaktadır.

Çalışmada toplumsal yaşamın hemen hemen her yerinde var olan kadınların “özel alan” olarak nitelendirilen ev içinde yaşadıkları şiddetin toplumsal ve kültürel boyutlarının bir kısmını ortaya koymayı amaçladık. Bu doğrultuda öncelikle çalışmada şiddet olgusundan ve aile içi kadına yönelik şiddetten söz edilecektir. Araştırmanın son kısmında ise bu çalışmanın bir değerlendirilmesi yapılacak ve aile içi kadına yönelik şiddeti önlemede çeşitli çözüm önerilerine yer verilecektir.

1. Aile

Aile kurumunun ilkçağlardan beri insanlığın sosyal ve kültürel gelişmesinin neredeyse tüm aşamalarında var olduğu kabul edilir. Başlangıçta biyolojik zorunluluklarla ortaya çıkan aile kurumu günümüze kadarki süreçte farklı anlamlar ve işlevler kazanmıştır. Örneğin tarım toplumlarında veya geleneksel toplumlardaki üretim birimi olarak aile, kapitalizm ile emeğin ve tüketimin birimi haline gelmiştir (Sarı, 2013: 27).

Literatürde pek çok tanımı bulunan ailenin evrensel bir tanımı da mevcut değildir. Araştırmacılar daha çok belirli ölçütler çerçevesinde aile ile ilgili tanımlamalar yapar: ailenin toplumsal değişim süreci içerisinde farklı coğrafyalarda hatta aynı toplum içerisinde de özelliklerinin değişiklik göstermesi bu durumun nedeni olarak gösterilebilir (Demir,2022:157). Ayrıca aile toplumsal değişim ve dönüşümler sürecinde yeni anlamlar kazanan bir kurum olma özelliğine sahiptir.

Öte yandan ailenin işlevleri konusunda ise araştırmacılar genel olarak birincil ve ikincil olmak üzere bir sınıflandırma yaparlar. Aileden başka bir kurum tarafından karşılanmayan işlevleri biyo-psikolojik işlevler olarak nitelendirilir. Sağlıklı biçimde neslin sürdürülmesi, meşruiyet içinde cinsel ihtiyaçların tatmini ve en sıcak birincil ilişki talebinin karşılanma birincil işlevler, başka kurumlarca da gerçekleştirilen ve duruma göre planlı-plansız bir biçimde başka kurumlara devredilen işlevler olarak belirtilir (Aydın, 2013:121-122).

Ailenin tarihsel süreçte geçirdiği tüm değişimlere rağmen varlığını sürdürüyor olması bu kurumun dirençli ve güçlü bir kurum olduğunun göstergesidir. Çünkü aile, toplumdaki hemen her bireyin yaşam boyu deneyimlediği, aile içinde bireyler arasında birlik ve dayanışmanın sağlandığı güçlü sosyal bir kurumdur. Fakat toplumdan topluma farklılaşan sosyal ve kültürel özellikler açısından aile kurumunun işleyişinde ve yapısında farklılıklar göze çarpmaktadır (Dikici, 2020: 59). Öyle ki toplumsal yaşamda meydana gelen değişimler, aile kurumu üzerinde etkili olmaktadır. Örneğin modern toplumlarda kadınların kamusal yaşamda daha fazla görünür olmaları, aile içinde iletişimin artması ya da ataerkil ailenin hızla çözülmesi ile çekirdek ailelerin yaygınlaşması toplumlarda aile kurumundaki değişimlere örnek verilebilir. Bugün tüm dünyada kadınların durumunda meydana gelen olumlu değişimlere rağmen toplumsal cinsiyet eşitsizlikler için temel teşkil etmeyi sürdürmektedir (Başak, 2013:222). Öte yandan boşanma oranlarının artması veya evliliklerin azalması, akrabalık

ilişkilerinin zayıflaması ve aile içi şiddetin artış göstermesi aile kurumunda meydana gelen olumsuz değişimlerdir.

Bütün değişimlere rağmen aile sıcaklık, huzur, annelik, babalık, sevgi, aşk, sadakat, koruma, dayanışma, merhamet gibi duygusal temele dayanan ve bünyesinde pek çok olumlu duygu ve davranışları barındıran kurum olma özelliğini sürdürmektedir. Aile özellikle kültürel değerlerin gelecek nesillere aktarımında toplumda kilit rol oynar. Aile kurumu içerisinde, toplumun devamlılığının sağlanmasında kültürel anlam kodları ve davranış biçimleri gibi önemli unsurların bireye aktarılması işlevlerinin gerçekleşmesi öne çıkmaktadır (Dikeçligil, 2014: 17). Özellikle geleneksel Türk ailesi bütün bunları sağlayan güçlü bir örnek olarak verilebilir.

Türk ailesinin dayanışmaya, güvene, samimiyete, sıcak ilişkilere, sevgiye, şefkate ve çok güçlü bir duygusal birliğe dayalı olması, ailevi değerlere geleneksel yapıya önem vermesi ve “biz” bilinciyle hareket etmesi, bireylere, manevi gereksinimlerini doyurabilecekleri ve bunun hazzını yaşayabilecekleri bir ortamı sunuyor olması onun güçlü yönlerini oluşturmaktadır. Türk aile yapısı çeşitli kanallarla sahip olduğu değerleri yeni nesillere aktararak gücünü korumaktadır. Hem modern hem de geleneksel yapının bir arada yaşamasına izin veren yapısıyla, kültürel yapımız içinde yer alan ve insanı yücelten örfler, âdetler, dini ve ahlaki normlar ailenin gücünün devamını sağlayan kanallar olmaktadır (Aluş, 2015: 20).

Yukarıda Türk ile tipi örneğinde olduğu gibi, aile kurumu tüm olumluluklarına rağmen bugün son derece yıkıcı, yok edici ve birçok olumsuz sıfatlarla tanımlanan şiddet kavramı ile bir arada kullanılır hale gelmiştir. Bireylerin en güvenli, huzurlu yaşadıkları aile ortamı şiddetin yaşandığı bir yer olmuştur. Aile içi şiddet olarak adlandırılan bu olgu, toplumsal hayatta bugün en fazla görülen bir şiddet türü olarak tüm dünyanın en önemli sorunlarından biridir.

2. Aile İçi Kadına Yönelik Şiddet

Şiddeti tanımlamak ne kadar kolay ise, aile içi şiddeti tanımlamak da o kadar güçtür. Nitekim bu kavram üzerinde uzlaşmış, bir tanım olmadığı gibi evrensel düzeyde kabul görmüş net bir tanım da yoktur. Ancak konuyla ilgili çeşitli varsayımlar vardır. Bu varsayımlardan yola çıkarak aile içi şiddet tanımının, daha çok türüne ve etkisine göre değişiklik gösterdiği görülür.

Aile içi şiddet aile bireylerinden birinin diğerlerine karşı fiziksel veya duygusal zarar oluşturacak şekilde, zorlamak, aşağılamak, güç göstermek, öfke ve gerginlik boşaltmak amacı ile bir bireyden diğerine yöneltilen şiddet davranışı olarak tanımlanır (Dunkle, 2004; Şahiner, 2007: 32-33). Aile içi şiddet, aile içindeki bireylerden özellikle fiziksel, duygusal, sosyal ve maddi anlamda en zayıf olana yönelik şiddet türüdür. Bu durumda şüphesiz ki en çok mağdur olanlar çocuklar, kadınlar ve yaşlılardır. Şiddetin türü ne olursa

olsun aile içi şiddette zayıf olanların bir ya da birden fazla şiddeti yaşamaları aynı zamanda ailedeki diğer üyelerin de şiddete tanıklık etmelerine veya olumsuz olarak etkilenmelerine yol açar. Dolayısıyla aile içi şiddetin pek çok defa tekrarlanan, sürekliliği olan davranışları içeren ve aile fertleri üzerinde zarar verici etki bırakan bir olgu olduğu görülmektedir.

Aile içi şiddet tanımlamalarında önemli olan bir diğer husus da şiddetin genellikle eş, karı-koca ile ilişkilendirilmesidir. Aile içi şiddet, güç ilişkisi ekseninde ele alındığında en fazla erkeğin kadına uyguladığı şiddet olarak tezahür eder. Özellikle partnerin, eşin ya da kocanın kadına uyguladığı şiddet olarak tanımlanması kadın, çocuk ve yaşlıların genelde aynı ailede, birlikte yaşıyor olmalarından kaynaklanır. Bu durumda aile içi şiddet araştırmalarında “şiddetin sessiz mağdurları” olarak çocuklar, şiddetten en fazla etkilenen grup olarak kabul edilir.

Öte yandan aile içi kadına yönelik şiddeti ortaya çıkaran temel nedenleri farklı açılardan ele alan çalışmalarda genel olarak şu etmenler belirtilir: kadının yaşı, kadının ve eşinin eğitim düzeyi, sağlık durumu, ailenin etkisi, kadının yaşadığı yer, çocuklukta aile içi şiddete maruz kalma durumu, evlenirken kadının rızasının alınıp alınmaması durumu, akraba evliliği yapması, kadının çocukluğunda istismara uğraması, kadının aldatılması, eşin alkol bağımlı olması, eşin kumar alışkanlığının bulunması, eşin çalışması, intihar düşüncesi/intihar girişiminde bulunma ve sosyal güvenliğinin olup olmaması şeklinde açıklanır (Çalışkan ve Çevik, 2018:228).

Aile içi şiddet genellikle fiziksel, sözel, cinsel, sosyal, psikolojik ve ekonomik boyutlarda incelenir. Bunlar arasında yer alan fiziksel şiddet kadınların ömründe en az bir kez yakınları tarafından maruz kaldıkları şiddet türü olduğu (McGee, 2000); ekonomik şiddetin ise en fazla görülen şiddet türü olduğu hemen hemen bütün çalışmalarda belirtilir (Yıldırım, 1998; URL-1; KSGM, 2009; Kaptanoğlu, 2012). Fiziksel şiddet kadının vücut bütünlüğüne zarar veren, yumruklama, tekmeleme, tokat atma, vurma, ısırma, itip kakma, boğaz sıkma gibi kadına acı çektiren eylemler; cinsel şiddet ise istemediği riskli ve utanç verici bir cinsel ilişkiye zorlamak (KSGM, 2008); ekonomik şiddet kontrol etmek ya da cezalandırmak amacıyla ekonomik olarak sınırlamak, onu temel ihtiyaçlarını dahi karşılamayacak hale getirmek için yapılan her türlü hareket (KSGM, 2008); duygusal şiddet, sözel saldırılar ve aşağılamaları içeren duygusal saldırıların yanı sıra şiddet ve zarar verme tehdidi, ev eşyalarına ve evcil hayvanlara zarar verme, çocukları kullanma ve yalıtımı içerir (Ünal, 2008).

Yukarıda belirtildiği üzere araştırmalar aile içi şiddetin çoğunlukla erkeğin kadına yönelik şiddeti olarak değerlendirir ve bu tür şiddetin toplumlarda çok sık görülmesinin nedenleri ile ilgili çeşitli varsayımlar öne sürerler. Ayrıca çalışmalarda şiddetin yaygınlığını ne bireysel durumlarla ne ilişkisel (kadın-erkek arasında yaşanan) problemlerle ne de sosyalleşmeyle açıklamanın mümkün görünmediği belirtilir (Kuzu, 2013:26). Gerçekte aile

sadece duyguların ya da akrabalık bağlarının hâkim olduğu bir kurumdansa çok daha fazlasıdır. Çünkü aile birçok temel işlevinin yanında, aile bireyleri arasında gelir ve kaynak eşitsizliği, cinsiyete dayalı işbölümü ve aile bireylerinin farklı otorite konumları gibi pek çok değişkenin bulunduğu yerdir. Bu yüzden aile aynı zamanda bir *mücadele alanı* ve *iktidar alanı* olarak kabul edilir. Bu nedenle aile farklı otorite, etkinlik ve çıkarlara sahip bireylerin çoğu zaman çatıştığı bir yerdir.

Toplumsal Cinsiyet ve İktidar adlı çalışma toplumsal cinsiyet ve cinselliği geleneksel kabuller kapsamında sorgular ve aileden de söz eder (Connel, 2006). Çalışmada toplumsal cinsiyet rejimi ve cinsiyetin sıra düzeni kavramları üzerinden toplumsal cinsiyeti ilişkisinin her alanda nasıl yapılaştığı ortaya konulur. Toplumun her alanında yapılaşan toplumsal cinsiyet, Connel'e göre belli ve tepeden bir gücün, eşitsiz toplumsal cinsiyet ilişkileri düzenini zorla dayatması değil, ancak böyle bir sıra düzeninin kabulüne zihinlerin yatkın hale getirilmesini ve buna uygun davranışların ödüllendirilmesi anlamına gelir. Bu yapılaşmada eşitsiz düzenin sürdürülmesinde aynı zamanda bireylerin de rolü vardır. Connel toplumsal cinsiyet hiyerarşisinde *hegemonik erillik*'i en ideal tip olarak göstererek bu tipin toplumda medya, eğitim ve ideoloji vasıtasıyla dayatıldığını belirtir. Dolayısıyla aile içi kadına yönelik şiddet araştırmalarının pek çoğunda belirtildiğinin aksine, kocanın eşine uyguladığı şiddet sadece zorlama ve güce dayalı olmayıp *hegemoniktir*. Ona göre (şiddet) belli bir grubun zor kullanarak kültürel dinamikler vasıtasıyla kurduğu baskıdır.

Sonuç olarak, aile içinde şiddete uğrayan kadınlar genellikle dayak, tehdit, korkutma, yıldırma, aşağılama, değersizleştirme, küçük düşürme, toplumdan ve sosyal ortamlardan uzaklaştırma, çocuklarına karşı kullanma veya kışkırtma gibi şiddet türleri ile karşı karşıya gelirler. Tüm bu eylemler kadınların fiziksel, psikolojik ve sosyal açılardan bütünlüğünü, dengesini bozar ve onlara zarar verir.

3. Aile İçi Kadına Yönelik Şiddetin Sosyal ve Kültürel Dinamikleri

İnsan davranışları doğdukları andan itibaren sonradan kazanılan becerilerle, içinde yaşadıkları fiziki, sosyal ve kültürel çevreye göre oluşur. Sosyal bir varlık olan insan öncelikle fiziksel çevreye uyum sağlayıp biyolojik ihtiyaçlarını karşıladıktan sonra, içinde yaşadığı toplumun sosyal ve kültürel unsurlarıyla bütünleşir. Toplum ve kültür de bireylerin davranışlarında gerçeklik kazanır, varlıklarını gösterir (Beşirli, 2013:197). Toplumsallaşma adı verilen bu süreç, bireyin tüm yaşamı boyunca devam eder. Toplumsallaşma insanların biyolojik bir varlıktan sosyal bir varlık haline gelmesinin birçok faktöre bağlı olduğu ve insan yavrusunun toplumun bir üyesi haline gelmesini, yani ailesinin akraba ve komşularının, şehir ve köyünün, nihayet milletin bir parçası olduğunu öğrenmesidir (Kağıtçıbaşı, 1988:247-248). Bebeklik ve çocukluk dönemleri toplumsallaşma sürecinin ilk aşamaları olup bireyin nasıl bir insan olacağının temelleri öncelikle ailede atılır. Kültürel unsurların bireylere aktarılmasında oldukça önemi olan

sosyalleşme, ilk olarak ailede, sonrasında okul, kitle iletişim araçları ile gerçekleşir.

Aile içi kadına yönelik şiddetin temelinde ilk toplumsallaşma sürecinde yani ailede öğrenilen ve kazanılan kültürel unsur ve kodlar önemli yer tutar. Bu yüzden söz konusu dinamikleri değerlendirmek için öncelikle toplumda var olan kültürel bazı yaygın kabullerin sorgulanması gerekmektedir. Nitekim kültür denen kavramın kadın ve erkekler için ayrı düzenlendiği yönünde, akademide çok fazla tartışma mevcuttur. Kadınlık ve erkeklik rollerinin toplumda nerede, nasıl kullanılacağı, kadın ve erkeğin birbirlerinden farklılıkları, kimin güce ve kaynaklara sahip olacağı toplumsal cinsiyeti belirleyen en önemli konulardır. Kadın(lık) ve erkek(lik) algıları hemen her toplumda tarihsel süreçlerde şekillenmiştir. Kültürel yapıdan hareketle hangi rol ve davranış kalıplarının kadınlar ve erkekler için uygun olduğuna ilişkin toplumsal beklentiler inşa edilmektedir. Öyle ki aynı zamanda toplumsal cinsiyete dair kültürel algı, kod veya klişeleri oluşturan hususlar kadınların aile içinde şiddete uğramalarında etki yaratır.

Günümüzde hemen hemen bütün toplumlarda kadın ve erkekler arasında eşitsizliğe neden olan toplumsal cinsiyet, sosyalleşme süreçlerinde oluşan algı ve klişelerle örülerek kadınların aile içinde şiddete maruz kalmalarında etkili olur. Çünkü kültür ve toplum, kadınlardan kadınsı (feminen) cinsiyet rollerini benimsemelerini bekler. Nasıl erkeklere güçlü, dayanıklı ve sağlıklı nitelikler atfedilirse, kadınlara zayıflık, dayanıksız ve sağlıklı özellikler yüklenir. Bu durum erkek ve kız çocuklarının yetiştirilme süreçlerinde de karşılık bulur. Böylece erkek çocuklar inisiyatif kullanmayı, emretmeyi, ön planda olmayı ve yönetmeyi öğrenirken kız çocukları da kabullenmeyi, yönetilmeyi ve itiraz etmemeyi öğrenmektedir (Bhasin, 2003:8). Kadınlardan beklenen duygusal, merhametli, bakım verici, fedakâr, itaatkâr ve uyumlu olmalarıdır (Bayhan, 2018:196). Buna karşılık erkeklerde güçlü olmak, başarılı olmak, evi geçindirmek, evin reisi olmak, sözünü dinletebilmek, özgür olmak, sertlik ve gerektiğinde fiziksel güç kullanabilmek gibi özellikler vardır. Hürmetkâr ve duygusal özellikte tanımlanan kadınlardan ise destek veren, yardımcı ve duygularını göstermede hızlı olmaları beklenmektedir (Bayhan, 2012:158). Toplumsal yapıda oluşturulan özellikle kadına yönelik algı ve klişeler- zayıflık, narinlik, duygusallık, sevgi, saygı, merhamet, vb.- kadınların erkeğin yanında daha aşağıda olduğu temel yanılgısına dayandırılır. Oysaki en başta şiddet olmak üzere pek çok toplumsal sorunun temelinde sevgisizlik, saygısızlık, merhametsizlik gibi duyguların bulunduğu ve bunların daha çok erkeklerde saldırganlık, kavga etme, yok etme, zarar verme tezahür ettiği yaygın kabulü vardır. Bir başka deyişle şiddeti en fazla uygulayanlar erkeklerdir. Dolayısıyla aile içinde kadına yönelik şiddet olgusu toplumsal ve kültürel yapıda oluşturulan toplumsal cinsiyet klişelerine dayanır.

Aile içinde kadının şiddete uğramasında ele alınacak hususlardan bir diğeri de ataerki, ataerki yapı ya da ataerki kültürüdür. Ailede babanın egemenliği olarak tanımlanan ataerkillik sosyal, kültürel, siyasi ve ekonomik

olmak üzere birçok alanda eril düşünce yapısına dayanır. Yüz yüze ilişkilerin, otoritenin en yoğun yaşandığı yer olarak aile, ataerkilli sistemin en şiddetli şekilde hissedildiği (Şenol, 2022: 27) yerdir ve bu sistemde kadınlar baskı ve tahakkümü en fazla hissederler (Çaha, 2017: 75). Sylvia Walby *Theorizing Patriarchy (Ataerkillik Kuramı)* (1990) adlı çalışmasında ataerkilliği kuramsal açıdan ele alarak ataerkinin temel dinamiklerini görünen ve görünmeyen emek, kültür, devlet, şiddet ve cinsellik çerçevesinde açıklar. Erkeğin fiziksel olarak kadına göre daha güçlü olduğu düşüncesinin kabulü hem erkeğin kadın üzerinde baskıcı bir otorite kurmasına hem de ailede bir üstünlük mücadelesinin oluşmasına neden olur. Özellikle kadın emeğinin ücretsiz olması, kadının erkeğe bağımlı olmasına yol açar. Toplumsal yapıda bu tutum ve algıların çoğu zaman kadını ötekileştirdiği, erkeğe bağımlı ve erkeğin kontrolünde bir konuma taşımaktadır (Bourdieu, 2014: 20-23). Bu nedenle ataerkilliğin varlığı toplumda kadınların ezilmişliğine, eşitsizliğine yol açarak onların aile içinde şiddete uğramalarının temelini oluşturur.

Yukarıda da belirtildiği gibi ailenin gerek emek gerekse doğurganlık açısından yeniden üretimin ve toplumsallaşmanın gerçekleştiği ilk kurum olması, kültürün ve toplumun kadınlardan beklediği rolleri ve sorumlulukları yerine getirmelerinde önemli rol oynar. Küçüklükten itibaren kadının “ücretsiz emeği” deneyimlediği toplumsal ve kültürel yapıda; kadının ev içi emeği genellikle çocuk, yaşlı ve engelli bakımı; yemek ve temizlik yapma; ev içi diğer işler; ailenin düzenini sağlama ile kimi zaman dışarda bir işte çalışma olarak tezahür eder. Geleneksel toplumlar kadından doğurması, beslemesi, büyütmesi ve hizmet etmesi beklenir. Kadınların ailede içindeki tüm fertlere yönelik hizmetleri ile tüm ev içi işlerini yerine getirme sorumlulukları “görünmez emektir.” Kadınlar ev dışında çalışıyor olsalar dahi toplumsal cinsiyet rollerinin kendilerine yüklemiş olduğu işleri yapmak zorunda kalmaları veya buna zorlanmaları iki kat yıpranmalarına sebep olmaktadır (Şenol, 2022: 40). Toplumsal cinsiyet rollerine dayalı oluşturulan ailedeki iş bölümü ve kadının emeğinin değersizleşmesi anlamına gelen görünmez emek, aile içinde kimi zaman çatışmaya da dönüşür. Bir başka deyişle görünmez emek ve işbölümü ailede toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin yansıması olarak ortaya çıkar. Kadınlar söz konusu görevlerini yerine getirmediklerinde şiddetin farklı türleri ile karşı karşıya kalırlar. Dolayısıyla aile kurumu toplumda kimi zaman sadece üretim ve yeniden üretimin değil, aynı zamanda şiddetin de mekânı haline gelir.

Aile içi kadına yönelik şiddet konusunda irdelenecek diğer bir husus da evlilik ile kadınların annelik rolüdür. Evlilikle temellendirilen annelik, kadınların birincil görevidir ve bu görev kadınlar için, kariyer yapacak olsalar bile, yerine getirilmesi beklenen bir roldür. Toplum tarafından yüklenen anlamlar anneliği emekliliği olmayan tek “iş” haline getirmiştir (Burç, 2017: 16). Dolayısıyla geleneksel ya da ataerkilli toplumlar evlilik ile beklentiler “çocuksuzluğun” ortadan kaldırılmasında zorlayıcı bir özelliğe

sahip iken günümüz modern toplumlarında üreme veya çocuk sahibi olma beklentisinin kadınlara yüklenen bir baskı aracı haline geldiği de gözlemlenir. Ataerkil sistemde özellikle çocuk doğuramayan kadınlarda kusurun öncelikle kadınlarda aranması bu baskının bir başka yansımasıdır. Çünkü toplumda kadınlık ve annelik eşdeğer tutulur ve annelik görevi olmayan kadının yetersiz olduğu ya da başarısız olduğu yaygın kabulü söz konusudur. Çocuk sahibi olmayan ya da olamayan kadının *eksik, yarım, suçlu, günahkâr, tamamlanmamış* gibi olumsuz sıfatlarla toplum ve ailede yargılanması, küçümsenmesi, dışlanması ve damgalanması şiddetin ortaya çıkmasında kimi zaman önemli etken haline gelir. Ayrıca kadın da ailede yaşadığı şiddetin nedenini çoğu zaman kendi suçu olarak görür. Pek çok toplumda âdeta “kutsanan” rol olan annelik fazlasıyla önemsenir. Oysaki *doğurmanın annelik, doyurmanın babalık olmadığı* düşüncesi ile “toplumun annelik içgüdüsünü ve dayattığı davranışları daima canlı tutma arzusu, kutsal sayıp göklere sığdıramadığı anneliğin en büyük düşmanıdır” (Badinter, 2017: 13). Dolayısıyla kadınlara biyolojik olarak atanan annelik, toplumsal ve kültürel anlamlandırmaya dair kodlar ile kimi zaman ailede bu yönden şiddete zemin hazırlar.

Kadınlar için iyi bir anne ve eş olmak birincil görevlerdir ve devam ettirilmesi de öncelikle kadınlara bağlıdır. Örneğin Türk toplumunda *gelinlikle girilen evden kefenle çıkılır* anlayışı hâkimdir. Ayrıca *anasın çocuklarının hatırı için sabredeceksin; kocandır, döver de sever de; sen kadınsın alttan al; kol kırılır yen içinde kalır* gibi benzeri kalıplaşmış ifadeler içeren telkinler kadınların bir taraftan şiddete maruz kalmalarını tetiklerken, diğer taraftan da onların şiddeti ve eril tahakkümü içselleştirmelerine yol açar. Üzücü olan ise, bu durumun erkekler kadar kadınlar tarafından da geleneksel kadın-erkek ilişkilerinin bir parçası olarak ve erkeğe karşı itaatsizliğin sonucu cezalandırma yöntemi ve hatta çözüm yolu olarak görülmesidir (Uluocak, vd., 2014:368). Erkeğin ataerkilliğin yansıması olarak gerçekleşen ceza, şiddetin kadınlar tarafından da meşrulaştırılması anlamına gelir. Hatta kimi zaman aile içinde yaşanan şiddeti kadınlar gibi erkeklerin de benzer kavramlara referans vererek içselleştirdikleri görülür. Şöyle ki Türkiye’de 2003 yılında yapılan Türkiye Nüfus ve Sağlık Araştırmasına göre kadınların %39.1’i yemeği yakmak, kocaya karşılık vermek, çocukların bakımını ihmal etmek, lüzumsuz para harcamak, cinsel ilişkiyi reddetme gibi durumlardan herhangi birinin bulunması durumunda kocasının ona vurmasını ya da dövmesini haklı bulur.

Kadınların aile içinde yaşadıkları şiddeti içselleştirmelerinin temelinde şüphesiz ki öğrenilmiş toplumsal cinsiyet algısı yer alır. Erkekler kadınlar üzerinde tek otorite kurma hakkını öngördüklerinden kadınların erkeğin ya da aile reisinin sözünden çıkmaması, ona itaat etmesi şart olarak kabul edilir. Kadınların “kadınlık rolleri”nin dışına çıkmaları, itaatsizlik etmeleri toplumca yadırganan, hoş karşılanmayan bir durumdur. Kadınları itaat etmeye, erkekleri de itaat ettirmeye götüren böyle bir sürecin biyolojik yapıdan kaynaklı değil, sosyalizasyon sürecinin bir ürünüdür (Bourdieu,

2018: 67). Ayrıca aile içinde şiddete uğrayan kadınlar çoğu zaman şiddeti özel veya kişisel olarak algılayıp şiddete boyun eğmeyi ve başkaları ile paylaşmamayı tercih ederler. Sosyal roller, sosyal statü, özgüven eksikliği, baskı, sosyal çevre baskısı ve ekonomik baskının etkisiyle kadınlar şiddet gördüğü hanede mutsuz olma pahasına evliliklerini sürdürmektedir (Harcav vd., 2008:60). Şüphesiz ki ailede özellikle anne, baba, çocuk üçgeninde sağlıklı aile ilişkilerinin oluşmasında ve evliliğin sürdürülmesinde aile içindeki şiddet önemli bir belirleyicidir.

Aile içi kadına yönelik şiddet tartışmalarında üzerinde en çok durulan hususlardan bir diğeri de ailenin ya da erkeğin ekonomik durumudur. Erkeğin çalışması veya erkeğin geliri kadının aile içi şiddete maruz kalmasında önemli bir etken olarak çıkar. Nitekim çalışmalarda özellikle fiziksel şiddet ile gelir düzeyi arasında doğrusal bir ilişkiden bahsedilir. Gelir düzeyi düşük ailelerde fiziksel şiddetin ağırlıklı olduğu belirtilir. Ancak kadına yönelik aile içi şiddet tartışmalarında erkeğin gelirinin tek başına belirleyici olmadığı; buna ek olarak kadının gelir getirici olup olmadığı ya da erkeğe göre gelirinin miktarı belirleyici olduğu da belirtilir (Kuzu, 2013:25). Örneğin bir araştırmaya göre kadının aileye erkekten daha çok gelir getirmesinin, şiddete uğrama riskini iki kat artırdığı ifade edilmiştir (Altınay ve Arat, 2007:104): Eşinden daha yüksek gelire sahip kadınların da fiziksel şiddete maruz kalmaları ekonomik gücü olmayan ya da bu gücü kaybeden erkeklerin ataerkil otoritelerini fiziksel güce başvurarak perçinlemeye çalışmaları olarak yorumlanabilir. Özellikle ekonomik şiddet veya sembolik şiddet aslında orta ve üst sınıf erkeklerin sahip oldukları ekonomik ve kültürel sermayelere dayanarak inşa edebildikleri şiddet türleridir. Yukarı sınıflara doğru çıkıldıkça fiziksel şiddet sembolik şiddet ile yer değiştirerek kapitalizmin sınıfsal hiyerarşilerinin inşasına katkıda bulunur (Sancar, 2009:223).

Son olarak, kültürel unsurlar arasında en önemli yer tutan dil ve dilin kullanımına dair toplumsal ve kültürel özellikler de kadınların aile içinde şiddete uğramalarında oldukça etkilidir. Özellikle kadınlarla ilgili olumsuzluklar içeren kalıplaşmış, klişeleşmiş ifadeler, aile içinde kadına yönelik şiddeti âdeta onaylar niteliktedirler. Birçok toplumda görüldüğü gibi Türk kültüründe de bu tür örneklerle rastlanır: *kaşık düşmanı; babaya dayanma, karıya güvenme; ersiz avrat, yularsız at; kadının sırtından sopayı karnından sıpayı eksik etme; kadının akli kıttır; saçı uzun akli kısadır; kızını dövmeyen dizini döver; kadının söylediği kırk sözden birine inan* gibi atasözü ve deyimler, toplumsal ve kültürel yönü olan, kadınları aşağılayan ve şiddeti körükleyen ifadelerdir.

Sonuç ve Değerlendirme

Bugün aile içi kadına yönelik şiddetin boyutları ve içeriği topluma ve kültüre göre değişse de bugün tüm toplumların ciddi ve ortak bir sorunudur. Aile içi kadına yönelik şiddetin sosyal ve kültürel dinamikleri âdeta bir örümcek ağına benzer ve bu dinamikler birbirleriyle iç içe olup çoklu ve

karmaşık bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla şiddeti tek bir sosyal ve kültürel neden ya da etken ortaya çıkarmaz. Örneğin, aile içi şiddette tanık olarak büyümek ya da şiddeti sorunlu ilişki ve durumlarda sorun çözme yolu olarak kullanmak şiddetin psiko-sosyal boyutunu gösterir. Ayrıca erkeğin kadından üstün görülmesi, kadın ve erkek rollerinin birbirinden katı çizgilerle ayrılması, kadının sosyo-ekonomik olarak zayıf olması da şiddetin sosyal ve kültürel yönleri ile ilgilidir. Aile içi şiddeti belirleyen sosyal ve kültürel unsurlar arasında sıklıkla bahsedilen ataerkillik de tek başına şiddeti açıklamada yeterli değildir. Dolayısıyla aile içi şiddeti önlemede tüm bahsedilen özelliklerin ilgili bilim alanları tarafından bütüncül bir bakış açısı ile ele alınması büyük önem taşımaktadır. Çünkü aile içi kadına yönelik şiddet insan haklarının ihlal edilmesi sorunudur.

Aile içi kadına yönelik şiddeti önlemede şüphesiz ki yasa, yönetmelik ve sözleşmeler son derece önemlidir. Bu kapsamda yasal mevzuatların güçlendirilmesi son derece önem taşımaktadır. Ancak şiddet olgusunun bugün dünyada artış göstermesi veya önüne geçilememesi yasal yaptırımların tek başına yeterli olmadığını ortaya koymaktadır. Sorunun çözümü için öncelikle toplumsal ve kültürel dinamiklerinin sorgulanması şarttır. Bunun için öncelikle çocukluktan başlayarak şiddetin yer almadığı toplumsal ve kültürel bir yapının inşa edilmesi önemlidir. Aile özelinden başlamak üzere topluma hâkim olan tüm temel kurumlarda kadına şiddeti tetikleyen ve meşrulaştıran tüm unsurların gözden geçirilmesi şarttır. Örneğin aile içinde, henüz bebek doğmadan önce düzenlenen bebek cinsiyeti kutlama partileri, hastane odaları, oyuncaklar, giysiler, ders kitapları, siyaset alanı, dini referanslar, kitle iletişim araçları, dijital medya gibi daha pek çok unsurun yeniden sorgulanmasını sağlayacak sosyal ve kültürel anlayışın topluma hâkim olması gerekir.

Son olarak, aile sevgi, saygı, şefkat, fedakârlık, merhamet, dayanışma gibi birçok olumlu ve yapıcı duygunun karşılıksız paylaşıldığı bir kurumdur. Aile içinde kadına yönelik şiddetin önlenmesinde, aile kadar önemli olan eğitim, bu noktada kilit rol oynamaktadır. Nitekim aile içi kadına yönelik şiddet konusunda yapılan çalışmalar, eğitim ile şiddete maruz kalma ya da baş etme açılarından ciddi bir farklılığı ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenle kadınların ve kız çocuklarının eğitim düzeyleri arttıkça aile içi kadına yönelik şiddet konusu tüm dünyada daha az sorgulanır hale gelecektir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Altınay, A.G - Arat, Y. (2007). *Türkiye’de kadına yönelik şiddet araştırma raporu*. Ankara: Tübitak.

Aluş, Y. (2015). Kültürel ve toplumsal gerçekliğimiz açısından aile anlayışlarının ve Türk ailesinin değerlendirmesi. *PESA Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1(1), 15-24.

- Aydın, M. (2013). Toplumsal yapı ve kurumlar. *Sosyolojiye Giriş*, (ed.: İ. Çapcıoğlu-H. Beşirli), 114-138, Ankara: Grafiker Yayınları.
- Badinter, E. (2017). *Kadınlık mı annelik mi?*. (çev.: Ayşen Ekmekçi), 3. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Başak, S. (2013). Toplumsal cinsiyet. *Sosyolojiye Giriş*, (ed.: İ. Çapcıoğlu- H. Beşirli), 211-245, Ankara: Grafiker Yayınları.
- Bayhan, V. (2012). Beden sosyolojisi ve toplumsal cinsiyet. *Doğu Batı Düşüncesi Dergisi*, 63, 147-164.
- Bayhan, V. (2018). Toplumsal cinsiyet ve sağlık. *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*, (ed.: D. Şenol - H.E. Kaya), 191-216, İstanbul: Lisans Yayıncılık.
- Beşirli, H. (2013). Toplumsallaşma. *Sosyolojiye Giriş*, (ed.: İ. Çapcıoğlu- H. Beşirli), 191-211, Ankara: Grafiker Yayınları.
- Bhasin, K. (2003). *Ataerki sistem, "Erkeklerin dünyasında yaşamak."* (çev.: A. Coşkun), İstanbul: Kadav Yayınları.
- Bilton, T. vd. (2009). *Sosyoloji*. (çev.: Kemal İnal vd.), 2. Baskı, Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Bourdieu, P. (2018). *Eril tahakküm*. (çev.: B. Yılmaz), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Burç, E. P. (2017). Sosyo-kültürel açıdan annelik ve kısırlık: Yerma ve Ana Hanım Kız Hanım tiyatro oyunlarının incelenmesi. *Sosyal ve Beşerî Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 40, 13-24.
- Connel, R.W. (2006). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar toplum, kişi ve cinsel politika*. (çev.: Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çaha, Ö. (2017). *Sivil kadın, Türkiye’de kadın ve sivil toplum*. Ankara: Doğan Kitap.
- Çalışkan, H. - Çevik, E. İ. (2018). Kadına yönelik şiddetin belirleyicileri: Türkiye örneği. *Balkan Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(14), 218-233.
- Demir, A. (2022). Toplumsal Cinsiyet ve Aile. (İç.) Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi (Ed.). Olcay Tire ve Erkan Dikici, Konya: Eğitim Yayınevi.
- Develioğlu, F. (2010). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat*. 26.Baskı, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Dikeçligil, B. (2014) Aileye dair kabullerin ezber bozumu. *Aile Sosyolojisi Yazıları*, (ed.: Mustafa Aydın), İstanbul: Açılım Kitap.
- Dikici, E. (2020). Otorite ve güç ilişkisi bağlamında aile türleri. *Aile Sosyolojisi Yazıları*, (ed.: M.E. Dikici vd.), Konya: Eğitim Yayınevi.
- Dunkle, C.B. (2004). *Close kin*. USA: Paperbacks Publication.
- Harcar, T. vd. (2008). Kadına yönelik şiddet ve Türkiye’de kadına yönelik şiddetin durumu. *Toplum ve Demokrasi Dergisi*, 2(4), 51-70.
- Kağıtçıbaşı, Ç. (1988). *İnsan ve insanlar*. İstanbul: Evrim Basın-Yayın-Dağıtım.
- Kaptanoğlu, Y. İ. (2012). What puts women at risk of violence from their husbands? Findings from a large, nationally representative survey in Turkey. *Journal of Interpersonal Violence*, 27 (14), 2743-2769.
- KSGM (2008). *Aile içi şiddetle mücadele el kitabı*. Ankara. Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü.
- KSGM (2009). *Türkiye’de kadına yönelik aile içi şiddet*. Ankara: Elma Teknik Basım Yayıncılık.

- Kuzu, Ş. L. (2013). Toplumsal cinsiyet rejimi bağlamında aile ve aile içi şiddet. *Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 6-27.
- McGee, C. (2000). *Childhood experiences of domestic violence*. London: Jessica Kingley Publisher.
- Özerkmen, N. - Gölbaşı, H. (2010). Toplumsal Bir Olgu Olarak Şiddet. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 15, 23-37.
- Şahiner, G. (2007). *Toplumsal cinsiyet ve kadına karşı şiddetin kadınların üreme sağlığına ilişkin hizmetlerden faydalanmasına etkisi*. Ankara: Gülhane Askeri Tıp Akademisi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkânsız iktidar-Ailede, piyasada ve sokakta erkekler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sarı, Ö. (2013). Aile kurumu ve ailenin tanımı. *Sistemik Aile Sosyolojisi*, (ed.: Mustafa Aydın), Konya: Çizgi Kitabevi.
- Sayın, Ö. (1990). *Aile sosyolojisi, ailenin toplumdaki yeri*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Şenol, D. (2022). *Körfezin Sarıkızları: Edremit Körfezi ve civarında alanda çalışan kadınlar üzerine nitel bir çalışma*. Ankara: Net Kitaplık.
- Uluocak, Ş. vd. (2014). Kadına yönelik şiddetin önlenmesinde stratejik bir başlangıç noktası: Partner şiddeti. *International Journal of Human Science*, 11(2,), 362-387.
- Ünal, F. (2008). Ailede çocuk istismarı ve ihmali. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12, 9-18.
- Walby, S. (1990). Introduction. *Theorizing Patriarchy*. Basic Blackwell.
- Yıldırım, A. (1998). *Sıradan şiddet*. İstanbul: Boyut Yayınevi.
- Yılmaz, E. (2013). Ekonomik sömürü ve şiddet mağduru çocuklar: Sokakta çalıştırılan çocuklar sorunu. *Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 1-15.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Ending violence againsts women. <https://www.unwomen.org/en/what-we-do/ending-violence-against-women> (Erişim: 10.10.2023).

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

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

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

ALEVİ-BEKTAŞI MÜZİĞİ VE KÜLTÜRÜNÜN YAYGINLAŞMASINDA BAĞLAMA'DA İLERİ İCRA NİTELİĞİNİN ETKİSİ



THE IMPACT OF ADVANCED PERFORMANTIVE QUALITY OF BAĞLAMA PLAYING ON THE DISSEMINATION/EXPANSION OF ALEVI-BEKTASHI MUSIC AND CULTURE

Yusuf BENLİ*

ÖZ: Anadolu müzik kültürünü zenginleştiren Alevi-Bektaşî müzik birikimi, ezgisel yapısı ve anlamsal derinliğiyle Türk halk müziği içerisinde önemli bir yere sahiptir. Bu müzik birikimi özellikle bağlama eşlikli olarak icra edilmiş ve nesiller boyunca aktarıla gelmiştir. Çalışmada bağlama icrasında ileri icra niteliğinin Alevi-Bektaşî müziği ve kültürü-inancının aktarım ve yayılmasına olan etkisinin incelenmesi amaçlanmıştır. Araştırmada tarihsel süreç içerisinde Anadolu Alevi-Bektaşî müziği ve kültürünün geçirdiği sosyolojik ve kültürel değişimlere dikkat çekilerek genel bir bakış açısı oluşturulmuştur. Toplumsal bağlamda değişen yaşam koşullarının, aktarım ve yayılım süreçlerine etkisi ortaya konarak Anadolu Alevi-Bektaşî müziği ve kültüründe aktarım ve yayılım süreçleri ile ilgili açıklayıcı bilgiler verilmiştir. Anadolu Alevi-Bektaşî düşüncesi ve müzik kültürünün en temel aktarım araçlarından birinin cem ritüeli olduğu belirtilerek konu bağlamında kültürel yayılım süreci, muhabbet geleneği, ulusal ve uluslararası etkinlikler ile kültür endüstrisi üzerinden belli örnekler verilerek değerlendirilmiştir. Çalışmada bağlamada ileri icra niteliğinin, sanatsal iletişim bağlamında çoklu sanat ortamında, Anadolu Alevi-Bektaşî müzik kültürünün yayılım sürecine olan katkısına dikkat çekilmiştir. Alevi-Bektaşî müzik kültürünün örnek eser ve icracılarının çalışmalarının teknik açıdan bağlamada ileri icra nitelikleri eser bazı ifade edilerek sürece katkısı belirtilmiş ve performans kuramı açısından da bağlamada ileri icra niteliği ele alınmıştır. Bağlama çalgısında ileri icra niteliği açıklanıp ileri icra kriterleri belirtilerek Alevi-Bektaşî müzik kültüründeki amaç-arac ilişkisi üzerinde durulmuştur. Arşiv taraması sonucunda titizlikle seçilmiş olan örnek eser ve icracılar kronolojik bir sıralama gözetilerek konu bağlamında yaptıkları ileri düzey icraları incelenmiştir. Çalışmada, nitel araştırma tekniklerinden konuya dair kaynak, arşiv taraması ve yarı yapılandırılmış görüşme yöntemleri kullanılmıştır. Görüşme 15 Ocak 2015 yılında araştırmacı tarafından yapılmıştır. Sonuç itibarıyla araştırmada Alevi müziğini icra eden icracıların ileri düzey bağlama icralarının gerek bağlama icrasına gerek alevi müziğine olan ilgiyi artırdığı ve öğrenme/öğretme ve icra etme yolu ile Anadolu Alevi-Bektaşî müziği ve kültürü-inancının aktarımı ve yayılımına olumlu katkı sağladığı ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Bağlama, ileri icra, Alevi-Bektaşî müziği, kültürel aktarım, kültürel yayılım.

ABSTRACT: Alevi-Bektashi music, as a musical tradition enriching the Anatolian musical culture, has an important place in Turkish folk music with its melodic structure and semantic

* Dr. Öğr. Üyesi-İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Türk Müziği Anasanat Dalı/İstanbul-yusuf.benli@istanbul.edu.tr (0000-0002-7455-3797)

depth. This musical reservoir was especially performed with the accompaniment of baglama and was passed down through generations. This study aims to examine the impact of advanced performative quality of baglama performance on the transmission and expansion of Alevi-Bektashi music and culture-belief. Here the research provides a general perspective by drawing attention to the sociological and cultural changes that Anatolian Alevi-Bektashi music and culture-belief went through throughout history. By revealing effects of changing living conditions in the social context on the transmission and expansion processes it provides explanatory information about the same processes in Anatolian Alevi-Bektashi music and culture-belief. One of the most basic instrument of transmission for Anatolian Alevi-Bektashi thought and musical culture is the "Cem" [Gathering] ceremonies, and in the context of the subject, this study evaluates the process of cultural diffusion, the tradition of conversation, national and international events and the culture industry as a whole by giving certain examples. This study focuses on the contribution of advanced baglama performances to the expansion/dissemination process of Anatolian Alevi-Bektashi musical culture in a multi-artistic environment in the context of artistic communication. Advanced performative qualities of exemplary works and performers of Alevi-Bektashi music culture in baglama playing are expressed on a work-by-work basis, and their contribution to the process is summarized; then the advanced performative quality in baglama is discussed in terms of performance theory. The relation between ends and means in Alevi-Bektashi musical culture is underlined here by explaining the advanced performative nature of baglama instrument and specifying criteria of advanced performances. As a result of an archive research, sample works and performers were carefully selected and their advanced performances in the context of this subject were examined in chronological order. The study employs qualitative research techniques such as research of primary sources, archive reserach and semi-structured interviews. The interview was conducted by the researcher on January 15, 2015. As a result, it has been revealed that advanced baglama performances of Alevi-Bektashi music performers increased the interest in both baglama performance and Alevi-Bektashi music and contributed positively to the transmission and dissemination/expansion of Anatolian Alevi-Bektashi music and culture-belief through learning/teaching and performing.

Keywords: Bağlama, advanced performance, Alevi-Bektashi music, cultural transmission, cultural expansion.

Giriş

Anadolu müzik kültürünü zenginleştiren Alevi-Bektaşî müzik birikimi, ezgisel yapısı ve anlamsal derinliğiyle Türk halk müziği repertuarında nicel ve nitel bakımdan önemli bir yere sahiptir. Bu müzik birikimi ile ilgili yapılan bilimsel çalışmalar çalgısal ve sözlü müzik alanında yoğunlaşmıştır. Oysa bu müziğin temel öğelerini oluşturan kültürel süreçlerin göz ardı edilmemesi gerekir. Müzik kültürüyle ilgili çalışmalar yapılırken, müzikal üretimlerin toplumsal bağlamda bir kültürün içine gömülü olduğu unutulmamalıdır. Aksi takdirde konunun bütünlükçü bir bakış açısı ile ele alınması mümkün olamayacaktır.

Çalışmanın amaç-araç ilişkisi açısından önem arz eden, bağlamada ileri icra niteliğini oluşturan süreç ve özellikler üzerinde durularak bu süreç ve nitelikler eser ve icracı bazında analiz edilmiştir. Ayrıca performans kuramı açısından da bağlamada ileri niteliği ele alınmıştır. Çalışmada, söz ögesinin ön planda olduğu Alevi-Bektaşî müzik geleneğinin çalgısal icra boyutuna dikkat çekilmiştir. Pek çok farklı sebepten dolayı oluşan toplumsal değişimlerin, Alevi-Bektaşî müzik yapısında farklılaşmalara neden olduğu, çalgısal teknik icra özelliklerinin söz içeriğinden daha öne çıktığı

görülmektedir. Çalışmanın temel amacı, bağlamadaki ileri icra niteliğinin Alevi-Bektaşî müziği, kültürü ve inanç sisteminin yaygınlaşması bağlamındaki işlevselliğini ortaya koymaktır.

1. Alevi-Bektaşî Müzik Kültürüne Genel Bakış

Sanatın birçok dalında Alevi-Bektaşî kültürünün varlığı ve yoğunluğu dikkate değer bir noktadadır. Kültürel geleneklerini ve inançsal öğretilerini müzik-şiiir-dans sanat dalları ile aktaran ve sürdüren Alevi toplumu bu üç dalda kendine özgü bir icra üslubunun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bağlama üzerinden oluşturulmuş zengin bir müzikal miras, derin anlam yüklü çeşitliliklerle örülü müzik ve şiiir birikimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzikal açıdaki en önemli taşıyıcılardan biri olan bağlama, Alevi-Bektaşî kültürünün aktarımındaki en önemli araçlarından biridir.

Alevi inanç ve kültürünün kodları olarak kabul edilen müzik ve şiiir form/türleri üzerinden öğreti ve inanç önderleri başta olmak üzere felsefi, sosyal/toplumsal yaşama dair duygu ve düşünceler yüzyıllar boyu öğretilerek ve aktarıla gelmiştir. Bu bağlamda cem ibadeti ve muhabbet kültüründe Zâkirler tarafından farklı içerikte eserler dile ve tele getirilir. Bu icralarda kutsallık payesi verilen bağlama önemli bir işlevi yerine getirmektedir. Alevi-Bektaşî edebî-müzik türleri olan “Deyiş”, “Nefes”, “Tevhit”, “Duvaz-ı İmam”, “Mersiye”, “Miraçlama”, “Şathiye”, “Devriye”, “Methiye” ve “Nevruziye”ler çoğunlukla bağlama ile icra edilen edebî-müzik kodlarıdır.

Öğretici ve öğüt verici konular ile çoğu dinî, inanç ilkelerini konu alan şiiir-müzik türü “deyiş” (Duygulu, 1997: 8); deyişlerde olduğu gibi didaktik yönü ile çoklukla inançsal içerikli şiiir-müzik türü ve ilahi türünün Bektaşî öğretisindeki karşılığı olarak kullanılan “nefes” (Onatça, 2007: 49); Kelime anlamı “Allah’ın birliğine inanma” (Parlatır, İ., vd., 1998: 2210) olan, Alevi-Bektaşî öğretisinde Hz. Ali’in tanrının velisi olduğunu anlatan şiiir-müzik türü “tevhit” (Korkmaz, 2005: 685); İçinde on iki imam’ın sırasıyla adının geçtiği şiiir-müzik türü “dûvaz-ı imam” (Gölpınarlı, 1992: 46); Peygamberin miraç yolculuğunu ve dönüşünde kırklar meclisi’ne katılımını anlatan şiiir-müzik türü “miraçlama” (Korkmaz, 1993: 247); Alevi-Bektaşî topluluklarının kendi inançları doğrultusunda her hareketinde özgün bir mânâ taşıyan, beden dilini kullanarak sergiledikleri Hakk’a ulaşma biçimi olarak görülen şiiir-müzik-dans türü “semah” (Benli, 2016: 9); çoğu Hz. Hüseyin’in Kerbelâ’da katlini konu alan epik karakterli şiiir-müzik türü “mersiye” (Duygulu, 1997: 12); Alevi-Bektaşî geleneğinin kurucu, yaşatıcı, taşıyıcısı olan yol önderlerinin ve Alevi-Bektaşî geleneği ve anlayışının da konu alındığı şiiir-müzik türü “methiye” (Gölpınarlı, 1992: 104); devir öğretisinin konu edildiği, insanın sonsuzluktan gelip farklı aşamalardan geçip yine oraya varacağını anlatan şiiir-müzik türü “devriye” (Korkmaz, 2005: 186); çoğu Alevi-Bektaşî şairlerinde görülen dini-inançsal ilkelerden alaycı bir dille söz ediyormuş gibi söylenen, aslında toplumun ve insanların eleştirisini yapan şiiir-müzik türü “şathiye” (Özdemir, 2007: 210); Alevi-

Bektaşilerce Hz. Ali'nin doğum günü kabul edilen, 20 Mart'ı 21 Mart'a bağlayan Nevruz günü yapılan cem törenlerinde söylenen Hz. Ali ve nevrüz konulu şiir-müzik türü "nevruziye" (Yaltırık, 2005: 140-141) olarak gösterilen Alevi-Bektaşî edebî-müzik kültürüne ait form/türleri, bağlama eşlikli olarak çalınıp söylenerek inancın ve kültürün aktarılmasında önemli bir işlevi yerine getirmişlerdir.

1.1. Alevi-Bektaşî Müzik Kültüründe Aktarım Süreci

Alevi-Bektaşîliğin kültürel sentezlenme ve inanç üzerinden meydana getirdiği yaşam biçiminin kültürel bağlamını müzik, felsefe, edebiyat ve semah ile meydana getirirken; inanç bağlamını Tanrı sevgisi, vahdet-i vücud felsefesi, Ehlibeyt ve on iki imam sevgisi oluşturmaktadır.

Eski Türk topluluklarındaki ozan, baksı ve kamların şaman inanışının dinî figürleriyle Alevilik'te yer alan dede ve zâkir arasında bir paralellik söz konusudur. Bahşı, baksı, kam, ozan gibi farklı isimler alan kişilerin Türklerin yaşadığı farklı coğrafyalarda görüldükleri, genel özellikleri arasında şairlik, âlimlik, filozofluk, büyücülük gibi özellikler sıralanırken ilaveten dinî törenlere rehberlik yaptıkları da bilinmektedir (Köprülü, 2005: 70-71). Bu bilgiler ışığında tarihsel süreç içerisindeki Alevi müziğinin kültürel aktarımın taşıyıcıları, uygulama pratikleri ve etkilenme alanları ile ilgili veriler kendini göstermektedir.

Yunus Emre'nin anlam yüklü şiirlerinde, Anadolu'da Alevi-Bektaşî anlayışının ilk kalıcı, düşünsel derin ve etkili izlerini bulmaktayız. Kültürün Anadolu'daki başlangıcının konuyla ilgili şiirlerin üretilmesiyle yaşıt olduğunu ifade etmektedir Eyüboğlu (1991: 31). Alevi-Bektaşî edebiyatını oluşturan temalar; Kerbelâ vakası, Hz. Ali, inanca dair konular, on iki imam, yaşam ve erdemlilik benzeri içeriklerden oluşan konulardır. İki gelişim alanı olan Alevi-Bektaşîliğin biri bilgilendirme merkezi olarak tekkeler diğeri ise halk ozanları ve toplandıkları muhabbet mekânlarıdır. Kesin biçimini XV. yüzyıl ortalarından sonra alan Alevi-Bektaşî şiirinin geniş alanlara ulaşma fırsatı bulunduğu farklı bir uygarlık ürünü niteliği üzerinden kalıcılığını oluşturduğu görülmektedir (Köprülü, 2005: 71).

Anadolu Alevi-Bektaşî düşüncesi ve müzik kültürünün en temel aktarım araçlarından birinin cem ritüeli olduğunu belirtmek gerekir. Cem törenlerinin sacayağı olarak ifade edebileceğimiz, soyu Hz. Ali'ye dayanan dedeler, edebî kültürel ürünler ve zâkirin çaldığı bağlama çalgısı olduğu belirtilebilir. Müzikle örülmüş olan bu cem ritüellerinin zengin bir müzikal ve edebî geleneğin oluşmasındaki katkısı, Alevi-Bektaşî müzik kültürünün hem kendini yeniden üretmesi ve inşa etmesi hem de aktarım ve yayılım sürecine katkısı açısından oldukça önemlidir. Müziksel ve edebî ürün olarak derin bir felsefi boyut taşıyan bu eserler ayrıntılı olarak amaç-arac ilişkisi bağlamında aktarımdaki işlevselliğine ışık tutması bakımından analiz edilmesi doğru olacaktır. Ayrıca yaygınlık ve kültürel aktarım noktasında yukarıda ifade edildiği gibi sacayağın bileşenlerinden biri olan bağlama çalgısının rolünün son derece önemli olduğunu ifade etmek yerinde olacaktır.

Âşık ve halk ozanlarının rolü Alevi-Bektaşî müziğinin aktarılmasında ve yaşatılmasında oldukça önemlidir. Saz ve söz geleneği Alevi-Bektaşî kültürünün ayrılmaz bir parçasıdır. Gelenekte Söz (âşığın sözü Kur'an'ın özü), Saz (telli kitap/Kur'an) olarak ifade edilmektedir (Birdoğan, 2006: 332). Alevi-Bektaşî âşık ve ozanları, kendilerinin de dâhil olduğu topluluğun alıştığı, anımsadığı, bildiği ve öncülerinden kendilerine ulaşan geleneksel bilgiyi ve ezgisel kalıpları belli anlatım yollarını kullanarak dile getiren kişilerdir.

Kültürel aktarımı sürekli kılma ve aidiyeti tazeleme işlevini yerine getirmek için yayılım ile aktarılan kültürlerde eylemler çeşitli periyotlarla ve belli başlıklar altında düzenlenerek varlıklarını yeniden inşa ederler. Kültürel yapıların aktarımı ve yaygınlaştırılması hususunda Walter Ong'un dikkat çektiği gibi törensel uygulamaların çeşitli sembol ve pratiklerle donatılmasının önemi tartışılmazdır (2003: 93).

Temel amacı eğitim olan cem ritüelleri, Alevi-Bektaşî öğretisinin sanatsal iletişim bağlamında çoklu sanat ortamında aktarılması bakımından çok önemli bir misyonu yerine getirmektedir. Cem esnasında katılım, tekrarlama ve uygulama ile elde edilen ortam; hareket ve ses birlikteliğinden oluşmaktadır. Alevi-Bektaşî öğretisinin kültürel kodlarını taşıyan sözlerden oluşan eserler genellikle "Yedi Ulu Ozan" olarak anılan Nesimî, Hatayî, Fuzulî, Pir Sultan Abdal, Viranî, Yemini, Kul Himmət ve ardıllarına aittir. Cemlerde dönülen semahlar, söylenen deyişler, düvazlar, icra edilen bağlama ve dile getirilen sözler bir araya gelerek Alevi-Bektaşî kültürü için hayatî önem ifade eden aktarım görevini yerine getirir.

Ong'un belirttiği sözlü kültür ortamında şiir ve müzik sanatı vasıtasıyla, "söz söyleme, söyleneni dinleme, dinleneni tekrarlama, yeniden oluşturma" (2003: 93) yöntemleri kültürel aktarım sürecinde önemli bir işlevi yerine getirmiştir. Bu bağlamda Alevi-Bektaşî sözlü kültürü âşık ve ozanlar tarafından kültürel kodları içeren yeni üretim eserler ile "söz söyleme", daha önceki dönemlerde üretilmiş eserler ile "söyleneni dinleme" ve çalıp söylenen eserlere eşlik ederek de "dinleneni tekrarlama" yöntemi ile yeniden inşa edildiği söylenebilir.

Bağlama çalgısının Alevi kültürü içinde son derece önemli bir yeri olmuştur. "İlim şehri" olarak ifade edilen sazın teknesi gizli bilimlere ve Tanrı'ya ulaşmayı sağlayan bir hazinedir. Sazın göğüs kısmı, teknedeki bilimin bozulmasını ve kaybolup gitmesini engelleyen kapıdır. Sazın sesinin çıkması için göğse ihtiyaç vardır. Alevilikte eşik zaten kutsaldır. Sazın eşiği ise ayrı bir öneme sahiptir. Sap "elif" şeklindedir. Elif ise Allah'a ve Ali'ye değinmek olduğu için kutsaldır. Bağlamada karar sesi olan "Lâ" perdesi "şah perde" adını almıştır. Ara nağmeleri bulmaya çalışan "fa, sol, lâ" seslerinin ilk ikisi olan "fa" ve "sol" sesleri "anımsatma" ve "arama" perdeleri olduğundan "niyaz perdesi" adını alır (Birdoğan, 2015: 385).

Sonuçta bağlama eşlik konumunda durarak ritim ve seslerle bir atmosfer oluşturuyor gibi olsa da aslında basılan her ses ve tellere vurulan

her vuruşla saz, oluşan müzik ortamının vazgeçilmez elemanlarından biridir. Öyle ki, “...müzik duygunun kendisi ya da onun kopyası değil, müzikal yasalar uyarınca örgütlenmiş, o yüzden analiz edilemeyen, parçalara ayrılamayan ve de tercüme edilemeyen bir ‘kökensel simge’dir” (Fubini, 2006: 123).

1.2. Alevi-Bektaşî Müzik Kültüründe Yayılım Süreci

1.2.1. Cem ve Muhabbet Geleneğinin Sürece Etkisi

Alevi-Bektaşî kültürü öncelikle kendi mensupları arasında dar bir sosyal çevre ve çerçevede gerek kırsalda gerekse kent ortamlarında cem ritüellerinin yanı sıra farklı olarak öğretinin kendi normlarına göre daha serbest bir formda sazlı sözlü muhabbet ortamlarında kâmil insanların katılımı ve teşvikiyle özellikle gençlere sevdirmiş, yaşatılmış ve kendi içinde yaygınlığı sağlanmıştır. 1960’lı yıllardan sonra Alevi-Bektaşî âşıkları ve zâkirleri tarafından cem ve muhabbet ortamlarında icra edilen Alevi müziğinin kültürel ürünleri, Alevi-Bektaşîliğin ulusal basında daha fazla yer almaya başlamasıyla birlikte bu topluluğa mensup olmayan kitleler tarafından tanınmaya başlamıştır. Bu yolla bir topluluğun kendi taşıdığı değerleri grubun gelecek kuşaklarına ulaştırdığı “kültürel aktarım” ile birlikte ve aynı zamanda farklı toplumsal katmanlara ulaştırdığı “kültürel yayılım” anlayışı hayata geçmiştir.

1.2.2. Ulusal ve Uluslararası Etkinliklerin Sürece Etkisi

Alevi-Bektaşî müzik kültürünün yayılımı sürecinde Yaşar Kemal öncülüğünde 1960’lı yılların başlarında Âşık Davut Sulari, Nesimi Çimen, Âşık Daimî, Feyzullah Çınar, Muhlis Akarsu gibi Alevi âşıkların katıldığı Harbiye Açık hava Tiyatrosu’ndaki konser ulusal açıdan önemli bir kırılma noktasıdır. Yine aynı dönemde Fikret Otyam tarafından Alevi âşık ve ozanlarla ilgili benzer bir konser Ankara’da düzenlenmiştir. Böylelikle “Benim Kâbem insandır” sözünde ifadesini bulan felsefi yaklaşımı ifade eden kültür ürünleri, icra edildiği mekânlardan çıkarak bu inanç ve kültürden olmayanlara ve farklı toplumsal alanlara ulaştırılmıştır. Bu bağlamda kültürel yaygınlığı içeren yurtiçi ve yurtdışında yapılan başka birkaç önemli çalışmadan söz etmek gerekirse: Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü 1970’lerin başlarında Ali Talaş’ın çalıştırdığı “Fethiye (Tahtacı) Semahı”nı ve Abbas Genç’in çalıştırdığı “Şiran Semahı”nı gösterim repertuarlarının en önemli bölümü olarak yıllarca yurtiçi-yurtdışı turne ve gösterilerinde sunulmuş ve Anadolu’da “Semah” üzerine yaptığı araştırma ve derlemelerin sonuçları *Folklorla Doğru* dergisinde yayınlanarak kayıtlara geçmiştir. 1970’lerin sonlarında Dr. Erdal Şalikoğlu’nun öncülüğünde “High School” kız lisesi öğrencileri “Milliyet Liseler Arası Halkoyunları Yarışması”nda “Şiran Semahı”nı sergilemişlerdir. Yine aynı nitelikte kültürel yaygınlık amacına araçlık eden bir başka etkinlik olarak 1982 yılında Yrd. Doç. Dr. Nurhan Karadağ’ın öncülüğünde bir akademik kadro tarafından Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesinde, *Kardeşlik Töreni-Samahı* adlı bir gösteri

tertiplenerek sahneye koyulmuştur (KK-1). Bu ve benzeri etkinlikler, ilk kez semahın geniş toplumsal bir alanda sergilenmesini sağlamıştır.

Kayıtlı veriler ışığında Âşık Davut Sulari, Anadolu Alevi müzik kültürünün bağlama çalgısında ileri icraya ilk temel oluşturan gezgin âşık olarak yurt genelinde Burdur, Kastamonu ve Sinop dışındaki bütün illere gitmiş ve müziğini icra etmiştir. Gezginci bir âşık olarak Davut Sulari bu gezilerini, sıra dışı bir biçimde “Leyla” adında atı ile aylar yıllar geçirerek gerçekleştirmiştir. Sulari, 1973’de yürüyerek sırtında sazıyla Kerbelâ’ya 45 günlük çileli bir kemalât yolculuğu yaparak inançsal bağlamda farklı bir performans göstermiştir. Yurtdışına çıktığı gezilerde Almanya, Avusturya, Hollanda, İsviçre, Belçika, Makedonya’ ya, Fransa, Bulgaristan, Irak, Suriye ve İran’a gitmiştir. Sulari, yurt dışı ve yurt içi seyahatlerinde kültürel mensubiyetinin ve misyonunun gereği birçok konser vermiştir. Dedelik ve zâkirlik kimliği ile aidiyetini taşıdığı kültürün hem yaygınlaşması hem de taşıyıcılığının sağlanmasında çok yönlü performanslarda bulunmuştur (KK-2).

1983’te Columbia Üniversitesi’nde Ali Ekber Çiçek’in -çalışmamızda da yer verilen- “Haydar Haydar” adlı eserinin de yer aldığı Anadolu Alevi müzik kültürüne ait deyişlerden oluşan konseri, İngilizce tercümesiyle birlikte UNESCO tarafından uzunçalar plak çalışması olarak yayınlanmıştır. Çiçek, ayrıca Michigan, Texas ve Toronto Üniversitelerinde de çeşitli resitaller yaparak ileri icra niteliğinde bağlama ve vokal performansı ile kültürel mensubiyetini taşıdığı kültürün yaygınlığına katkı sağlamıştır.

Anadolu Alevi-Bektaşî müzik kültürünün yaygınlık bağlamındaki bir başka sahne performansı, dünyanın ikinci prestijli salonu Berlin Filarmoni’nin büyük salonunda 1 Aralık 1996’da Arif Sağ, Ali Ekber Çiçek, Musa Eroğlu, Mahsuni Şerif ve Talip Özkan’ın katılımı ile yapılmıştır. Bu saz ve söz ustaları kültürel kimlik bağlamında mensubu bulundukları kültürel aidiyetleri ile konserler vererek ileri icra düzeyinde performanslar ortaya koyup kültürel yaygınlığa katkı sunmuşlardır (Oğuz, 1997). İlâveten Arif Sağ ve Erdal Erzincan, ileri icra performansları ile ulusal ve uluslararası ölçekte gerek solo gerek orkestra eşliğinde çok sayıda etkinlikte yer almıştır. Sağ ve Erzincan konuyla ilgili kültürel mensubiyet taşıyan eserleri ve üst düzey performansları ile kültürel bir kimlik ortaya koyarak Anadolu Alevi müzik kültürünün yaygınlaşmasına katkı sunmuştur.

Sivil toplum kuruluşları öncülüğünde düzenlenen Alevi-Bektaşî kültürünün temsil edildiği pek çok etkinlik (festival, şenlik) ile Alevi müziğinde kültürel yaygınlığın devamı sağlanmıştır. 2002 yılında *Guinness Rekorlar Kitabı*’na bir senfoni orkestrası, 700 semahçı ve 1246 bağlamacı ile Almanya’da düzenlenen “Bin Yılın Türküsü” isimli çalışma ile girmiştir (*İstanbul Bin Yıl Türkülenecek*, 2002). Sanatsal iletişim yoluyla devam eden bu yaygınlık, 2006 yılında İstanbul Atatürk Olimpiyat Stadında “Barışa Semah Dönerler” etkinliğinin beşincisinde, 1000 kişiden oluşan bir semah ekibi sahne almıştır (*Barışa Semah Dönerler*, 2006). Dikkate değer bir başka

çalışma da Indiana Üniversitesi'nde (ABD, 13 Nisan 2017) Alevi-Bektaşî günü etkinlikleri kapsamında yapılan "Canların Cemî" etkinlidir. On dört saat süren etkinlikte, Alevi-Bektaşî öğretisinin pek çok farklı boyutu yirmi panelist tarafından anlatılmış, Alevi-Bektaşî öğretilerine dair tematik sergi açılmıştır. Dede Hüseyin Solmaz rehberliğinde temsili cem ritüeli yapılarak on iki hizmetten biri olan zâkirlik görevi zâkir Halil Benli, Arif Sağ, Yavuz Top, Erdal Erzincan, Tolga Sağ, Yusuf Benli, Ersen Varlı, Mercan Erzincan, Özlem Doğuş Varlı, Can Kalaycıoğlu ve Ezgi Benli tarafından yürütülmüştür. Etkinlik cem ritüelinin önemli hizmetlerinden olan lokma dağıtımı ile tamamlanarak kültürel aktarım ve yayılım sürecine katkı sunmuştur.

Yaklaşık yarım asırlık bir süreçte ortaya çıkan Alevi-Bektaşî müzik kültüründeki bu yayılım, bugün Alevi-Bektaşî müzik kültürünün ulaştığı noktayı fark etmemizi sağlayan önemli tarihsel verilerdir. Bu yarım asırlık yayılım sürecinde ortaya konulan eserler ve yapılan icralardan hareketle bağlama icrasında da teknik açıdan pek çok gelişimin olduğunu ifade etmek mümkündür.

1.2.3. Kültür Endüstrisinin Sürece Etkisi

Kentleşme, modernleşme gibi sosyolojik olgular 1950'li yıllar itibariyle Türkiye'nin geçirdiği sosyal evrelerdir. Büyük şehirlere kırsal kesimden kitlelerin yoğun göç dalgalarıyla harekete geçmeleri müzik endüstrisine de farklı yansımaları olmuştur. Meydana gelen bu sosyolojik değişimin şehrin dokusuna uygun farklı toplulukların "kültürel temsil" alanında ortaya koyacağı yansımalar söz konusu olmuştur.

Büyük ölçekli kültürel yayılım süreçleri tahlil edildiğinde görülmektedir ki; süreç en başından itibaren, entelektüellerin, işçilerin, burjuvaların, memurların, sanatçıların yer aldığı toplumun bütün sosyal katmanlarının birlikte yaşadığı kentlerde sosyal hayat şekillenmektedir. Fikir ve sanat üreticisi kitle iletişim araçlarının konumlandığı kentsel ortamlarda tüketiciyi içine çeker ve kuşatır. Üretim ve tüketim biçimleri koşullara uygun içeriklerle bu ortamda gerçekleşir. Adorno'nun tespit ettiği gibi bu ortamlara egemen olan kültür endüstrisi belli bir plan çerçevesinde yeni bir biçimle eski ve bildik olanı birleştirmekte ve kitlelere sunmaktadır (Çakır, 2013: 17-19).

Bu süreçte Alevi-Bektaşî müziğinin kültür endüstrisi kapsamında müzik piyasasına çeşitli ürünlerle girmesi popüler kültür ve kitlelerle ilişkiye geçişin ilk adımlarından biri olmuştur. Ali Ekber Çiçek'in 1963 yılında yüksek bir teknik icra ile bestelediği "Haydar Haydar" adlı eserin müzik severler ile buluşması; Muzaffer Sarısözen ve Nida Tüfekçi'nin TRT Radyolarında deyişlerin sözlerini değiştirerek de olsa Alevi müziğine radyo yayınlarında yer vermesi; Alevi müziği icracılarından Âşık Davut Sulari, Âşık Daimî, Ali Ekber Çiçek, Turhan Engin, Yavuz Top, Musa Eroğlu, Arif Sağ gibi sanatçıların TRT'de göreve başlaması bu müziğin farklı ve geniş kesimlerce tanınmasını ve benimsenmesini sağlamıştır (Poyraz, 2007: 136).

1990'lı yıllara kadar aşamalı olarak yükselen Alevi-Bektaşî müziğinin piyasadaki yer edinişî 1983 yılındaki *Muhabbet* albüm serisi ile zirve noktasına ulaşmıştır. Arif Sağ, Yavuz Top, Musa Eroğlu ve Muhlis Akarsu'nun içinde yer aldığı bu albüm serisi Alevi-Sünnî ayrımı olmaksızın halk müziği severleri tarafından yoğun bir ilgiyle karşılanmıştır. Yedi çalışmadan oluşmuş olan albümlerin Alevi-Bektaşî müziğine ve Türk halk müziğine önemli katkıları olmuştur. *Muhabbet* çalışmaları ile halk müziği aydınların, entelektüellerin evine girmiştir (Çakır, 2013: 142). Diğer taraftan muhabbet albümlerinde yer alan Yavuz Top, Arif Sağ ve Musa Eroğlu'nun Yurttan Sesler Korosu'nun bağlama icracıları arasında bulunması onların repertuar ve farklı yöresel icralar konusunda kendilerini geliştirmelerini ve bu birikimlerini daha sonraları, Alevi-Bektaşî müziğinde bağlamadaki ileri icra niteliğine yansıtmasını sağlamıştır. Bu durum halk müziği ile ilgilenenlerin ve özellikle gençlerin bağlama icrasına olan ilgilerinin artmasına yol açmıştır. Ayrıca bu durum, Alevi-Bektaşî müzik kültürünün dönemsel bağlamda gelecekteki konumlanışını belirlemiştir.

Alevi müzisyenlerin çoğu ve ozanlar 1960'lara kadar konserlerde icra etmek üzere seçmiş oldukları Alevi müziği eserlerini, geleneksel nefes ve deyişlerle kısıtlamışlardır. Ancak daha sonraları Nesimi Çimen, Daimi, Mahsuni, Feyzullah Çınar ve Muhlis Akarsu'nun da aralarında bulunduğu pek çok ozan 1970'lerden itibaren kendi ürettikleri eserlerine siyasal düzlemde de anlamlar yükleyerek seslendirmeye başlamışlardır. Ancak Alevi-Bektaşî repertuarının kültür endüstrisi içinde albüm kaydı ve konser performansı bağlamında yükselen yoğunluğu 1990'larda görülmüştür (Markof, 2005: 47-60).

Dönemsel olarak bir Alevi kültürel canlanması olarak düşünülebilecek bu süreçte; vakıf ve derneklerin yoğun kurulma çalışmaları, bu alanda makale ve kitapların basılması, festivallerin yapılması gibi birçok etkinlik gerçekleştirilmiştir (Markoff, 2005: 47-60). 1998 yılında, Köln Filarmoni Orkestrası ile Arif Sağ'ın solistliğinde gerçekleşen *Bağlama İçin Konçerto* adlı çalışmanın seslendirilmesi; geniş çaplı bir yurt dışı temsili özelliği taşıması bakımından Almanya'daki Alevi göçmenlerin kendini ifade edişî bağlamında da önemli bir kazanım olmuştur. Bağlama öğretim kurslarında özellikle 1990'lı yıllarda sayısal olarak büyük bir artış meydana gelmesi, tüm bu gelişim süreçlerinin ortaya çıkardığı bir sonuçtur. Çeşitli albümlerde, etkinliklerde ve projelerde Alevilik adını artık sürekli duyuran bir durum meydana gelmiştir. Bağlama öğretim kursları, Alevi-Bektaşî müzik kültürünün taşınmasında ve yaygınlaşmasında yeni bir bakış açısıyla amaç-araç ilişkisi bağlamında bir sürecin paydaşı olmuştur. Söz konusu bağlama öğretim kursları, Alevi ailelere mensup gençlerin göç dalgalarıyla büyük kentlere gelmesi ile şehir merkezlerinde Alevi-Bektaşî müzik kültürü üzerinden kimlik arayışı ve inşasına ev sahipliği yapan mekânlar haline gelmiştir. 1980'li yıllarda meşhur bağlama sanatçıları kendi adlarıyla (İstanbul'da Arif Sağ müzik merkezi, Yavuz Top halk müziği merkezi, Ankara'da Musa Eroğlu müzik merkezi vb.) bağlama öğretim kursları açmış

ve Alevi-Bektaşî ailelere mensup gençlerin kendi kültürel kimlik arayışını, müzik kültürleri aracılığı ile bağlama üzerinden yeniden keşfetmelerine olanak sağlamıştır.

Yukarıda adı geçen üç bağlama sanatçısı, Alevi-Bektaşî müzik kültürünün geçirdiği kültürel süreç bağlamında yaptıkları ile önem taşımaktadır. Aynı kökten beslenip Alevi-Bektaşî müzik kültürünü, kültür endüstrisi içerisinde konumlandıran, ustalıkla donatılmış ürünler kazandıran, onları estetik bir boyutta icra edip taşıyan bu üç isim Alevi-Bektaşî müzik kültürel hareketini ortaya koymuşlardır. Âşık Davut Sulari ileri düzey icraları ile Âşık Daimî'yi etkilemiş, Ali Ekber Çiçek'i de yetiştirmiştir. Âşık Daimî ile birlikte çalışan Yavuz Top ve Ali Ekber Çiçek'ten feyz alan Arif Sağ'ın, Alevi müzik kültürünün doğal aktarımında ve kamuya yayılım sürecine girmesinde üretimleri ve icralarıyla da çok önemli katkıları olmuştur. Kökleri geleneksel uygulamalara uzanan bu ekol temsilcileri, bağlama icrasını hem ileri boyutlara taşımış hem de bağlamanın kamusal tanınırlığında en önemli rol modellerden olmuşlardır. Ayrıca Sağ, Eroğlu ve Top'un bağlama icrasındaki tınıları milyonlarla ölçülebilecek sayıda müzik sever ve bağlama dinleyicisinin kulağına yerleşmiştir.

Bu ustalar Alevi-Bektaşî müzik kültürünün çeşitli üretim icralarını yaparken aynı zamanda çalıştırdıkları öğrencilerle de alana insan kaynağı yetiştirmeyi sürdürmüşlerdir. Hasret Gültekin bu bağlamda alana kazandırılmış önemli sanatçılardan biridir. Gültekin, Nesimi Çimen ve Haydar Acar'ın icra biçimlerini analiz ederek ve özümseyerek Yavuz Top, Arif Sağ, Musa Eroğlu, Talip Özkan gibi sanatçılarla da çalışarak icrasını ileri icra boyutuna taşımış ve kendi sanatsal kariyerini inşa etmiştir. Gültekin, gerek kültür endüstrisi içinde gerekse yaptığı icralar ve çalışmalarla yurt içinde ve yurt dışında Alevi-Bektaşî müzik kültürünün yaygınlaşmasına önemli katkılar sağlamıştır. Alevi-Bektaşî müziğinde yetkinlik kazanmış, bağlamada ileri icra uygulamaları ortaya koymuş bir başka sanatçı da Erdal Erzincan'dır. Sanatçı, bağlama icrasında özellikle önemli çalışmaları hayata geçirmiş, ulusal ve uluslararası pek çok çalışmada bulunarak bağlamadaki ileri icra tekniklerini Alevi-Bektaşî müziği repertuarı üzerinden bağlama dinleyicileri ile buluşturmuş ve Alevi-Bektaşî müziğinin kültürel yaygınlığına katkı sunmuştur.

Sonuç olarak 1970'lerden itibaren köyden kente göç ile başlayan sosyal adaptasyon ve kültürel alt kimlik sorunu, değişen yaşam koşulları ve şehir hayatının zorunluluklarından dolayı cem törenlerine katılımın azalmasına ve uygulanmaz hâle gelmesine neden olmuştur. Kökleri ve kültürüyle bağları zayıflayan Alevi-Bektaşî gençler, bağlama öğretim ortamlarında kendi kültürel kimlikleriyle tekrar bağ kurmuşlardır. Alevi-Bektaşî gençlerinin kendi kimliklerini yeniden keşfetmelerinde ve Sünni gençlerin ise Alevi-Bektaşî müziği ve kültürünü tanımalarında bağlama eğitim ortamlarının işlevi oldukça önemlidir. Alevi-Bektaşî müziği ve kültürü-inancının anlam kodlarıyla örülü deyiş ve semahları, ileri icra

niteliğiyle öğretilerek bağlama eğitimi üzerinden kültürel yayılım süreci bu mekânlarda yürütülmektedir.

2. İleri İcra Performansına Genel Bakış

Son 50 yılda kavramsal olarak sıklıkla işittiğimiz performans, sosyal bilimlerde pek çok alanda ilgi gören bir çalışma konusudur. Performans kuramı ve performans tanımının ne olduğuna dair dünyanın pek çok farklı yerinde, üzerine yapılmış çalışmalar bulmak mümkündür. Çalışma konularımız olan kültürel aktarım ve kültürel yaygınlık başlıklarını daha doğru anlayabilmek için performansın yalnızca “verim gücü” veya “başarı” olmadığını ifade etmeliyiz. Performans kuramına aynı zamanda psikoloji, antropoloji, dilbilim ve sosyoloji gibi sosyal bilimlerin birçok alanı kaynaklık etmekte kullanılmaktadır. Tek başına performans kelimesinin tanımını yapmak pek olası değildir. Bu nedenle performans kullanıldığı alanlardaki işlevselliğiyle daima tekrar tanımlanmaktadır (Carlson, 2013: 13).

Richard Schener, performans kuramının öncü isimlerindendir. Schener bu kuramı dört farklı eylemi vurgulayarak tanımlamaktadır. Performans kuramı olmak, yapmak, yaptığını göstermek ve yaptığını göstermeyi açıklamak olmak üzere dört farklı eylem (being, doing, showing doing, explaining doing showing) ile ilintili bir şekilde düşünülmektedir (Gümüş ve Gündoğan, 2010: 15-26).

Toplumsal hayatın parçası olan performans teorisi birçok alanda insanların kendilerini anlatma şekillerine netlik getirmektedir. Bu kuram sahne performansına ihtiyaç duyulan bütün sanat dalları için geçerlidir. Bir performans icracısının “eğitim”, “atölye” ve “prova” gibi alt başlıklara ayrılan süreçleri Schener bütün ayrıntılarıyla bu kuramda açıklamaktadır. Performans aynı zamanda her icrasında iç ve dış faktörlerden kaynaklı bir şekilde (psikolojik durumlar, seyirci, mekân, organizasyon - vb.) yeniden kendini inşa eder.

Bu çalışma özelinde, çalışmaya konu olan Alevi-Bektaşî müziği ve kültürünün yaygınlaşmasında, bağlamada ileri icra niteliğinin etkisi kapsamında, çalışmada ele alınan örnek eser ve icracıların performanslarının birbirini takip eden nesiller boyunca Alevi-Bektaşî müziği ve kültüründe yaygınlık sürecinin oluşturulmasına katkı sundukları verilerle ortaya konulmuştur. Performans kuramının öncü isimlerinden Richard Schener’in dört farklı eylemi vurgulayarak ifade ettiği performans kuramındaki; “olmak”, “yapmak”, “yaptığını göstermek” ve “yaptığını göstermeyi açıklamak”, çalışma konusu bağlamında örnek icracılar tarafından bu dört eylem üzerinden örnek eserler aracılığıyla icrasal performans yolu ile pek çok ortam, mekân ve zaman diliminde gerçekleştirilmiştir. Dünyadaki pek çok örnekle beraber Türkiye’de de kimlik ve etnisite bağlamında bu örnekler ile performans kuramının Alevi-Bektaşî müziği ve kültürü özelindeki örneklerine dikkat çekilmiştir.

3. Bağlama Çalgısında İleri İcra Süreci

Yurttan Sesler Korosu’nda refakat amaçlı toplu çalgısal icranın

gerçekleştirilmesi, “Belediye Konservatuvarı İcra Heyeti”nin çalışmaları ve “Türk Musikisi Devlet Konservatuarları”nın kurulması ile başlayan bağlama öğretimi ve icra uygulamaları ile özel bireysel çalışmalar aynı zamanda bağlama çalgısında ileri icranın tarisnel sürecini de oluşturmıştır.

Bağlama çalgısının kamuda yaygınlaşmasında ve ileri icra bağlama icrasının niteliklerinin oluşmasında usta bağlama icracıların çok önemli katkıları olmuştur. Bu usta bağlama icracılarından bazıları; Tamburacı Osman Pehlivan, Bayram Aracı, Nida Tüfekçi, Ahmet Gazi Ayhan, Yücel Paşmakçı, Yılmaz İpek, Ali Ekber Çiçek, Talip Özkan, Arif Sağ, Mehmet Erenler, Yavuz Top, Özay Gönlüm, Zeki Adsız, Musa Eroğlu, Neşet Ertaş, Davut Sulari ve Daimi şeklinde sıralanabilir.

Yarım asırı aşkın tarihsel bir sürecin oluşturduğu birikim, gözlem ve deneyimlerin ışığında bağlamada ileri icra boyutunun gelişerek devam ettiği söylenebilir. Bu bağlamda bir sesin elde ediliş ve tınlatılma şekli, o sesin doğuşkanlarını ve bu doğuşkanlar da o sesin teknik bağlamda estetik boyutunu oluşturur. Bağlamada ileri icra niteliğini oluşturan temel özelliklerden biri de estetik bağlama icrasını sağlayan tını estetiğidir. Bağlama icrasında tını estetiği; sesteki yalınlık, parlaklık, duruluk ve pürüzsüz bir duyum hali olarak ifade edilebilir. Müzikal nüanslar ile elde edilen duygu ve coşkuyu içinde barındıran bu rafine estetik tını, parmağın perdeye ve tezenenin tele olan “temas”ının “kıvamı”nı belirler. “Kıvam” sözcüğü anahtar kelime durumundadır. Geleceğin bağlama icrası için “tını estetiği” dikkate değer bir konu olması nedeniyle önem arz etmektedir.

3.1. Bağlama Çalgısında İleri İcra Nitelikleri

“Bağlamada ileri icra nitelikleri” ile ifade edilmek istenen temel hususları şu şekilde belirlemek mümkündür:

- Halk müziğinde yöresel ve tematik tüm icra stillerini bilmek, tavır olarak ifade edilen bütün tezene kalıplarına hâkim olmak ve icra edebilmek.
- Bağlama çalgısında kullanılan tüm akort şekillerinde özgün ve klasik eser icraları yapabilmek.
- Bağlama çalgısının frekans farkını ortaya koyan değişik ebatlardaki bağlama çeşitlerini kullanabilmek.
- Bağlama icrasındaki tını estetiği (timbre) ve tını estetiğini oluşturan eserin estetik bileşenlerini bilmek.
- Bağlama çalgısının ve eserin mensup olduğu kültürel bağlamı bilmek.
- Ekolleşmiş usta icracıların icra özelliklerini eser icrasında duyurabilmek/hissettirebilmek.
- Çalgının teknik sınırlarını zorlamak ve her türlü çalım tekniğine hâkim olmak.
- Bağlama çalgısının bütün icra tekniklerini (tezene, el ve yay ile icra teknikleri) bilmek ve en az bir veya ikisinde uzmanlaşmak.

3.2. Alevi-Bektaşî Müziği ve Kültüründe, Amaç-Araç İlişkisi Açısından Bağlama Çalgısında İleri İcra

Kentleşme sürecinde, kültürel aktarımdaki performans unsurları değişiklik göstererek kültürel yaygınlaşmaya dönüşmüştür. Etkin yöntemler ile kültür aktarımını sürdürmüş olan Alevi-Bektaşîler, tarihsel süreçte Anadolu coğrafyasında kimliklerini ve kendilerini kültürel, toplumsal, tarihsel ve siyasal bağlamda ifade etmek istemişlerdir. Bu amaçla kendilerini, kendilerinin dışındaki dünyaya, çalışmamıza konu olan Alevi müziğinde bağlama çalgısında ileri icra örnek eserler ve icracılar vasıtasıyla taşımışlardır. Böylece hem kendilerini kimlik bağlamında sanatsal iletişim yolu ile ifade etmişlerdir hem de kültürlerinin yaygınlaşmasını sağlamışlardır.

Anadolu Alevi-Bektaşî müzik kültürü geleneğinde usta âşık ve sanatçılar gelenekte sanat ile iç içe olmanın getirdiği farkındalık ve avantaj ile kendi içinde yetiştirdikleri; gerek akademik çalışmalar yapan sanatçılar vasıtasıyla gerek ise usta-çırak ilişkisi üzerinden kendini yetiştirmiş usta icracılar aracılığı ile performans niteliği oldukça yüksek üretimler ve ileri düzey icralar ortaya koymuşlardır. Aidiyetini taşıdıkları kültürel kimliklerini, bu performans niteliği yüksek üretimler ve icralar aracılığı ile yaşadıkları coğrafyada ve dışında Alevi müzik kültürünü yaygınlaştırmış ve tanıtmışlardır.

Bağlamada ileri icra niteliğinin Alevi-Bektaşî müziği ve kültürünün yaygınlaşmasına etkisini araştıran bu çalışmada yaptıkları ileri icra niteliğindeki çalışmaları ile yer alan âşık ve sanatçılar ulusal ve uluslararası ölçekte birçok konser, yayın ve prodüksiyonda yer almış ve kendi dönemlerine göre ileri düzey niteliğinde icralar yaparak repertuarlarında yer verdikleri eserlerle kültürel yaygınlığa hizmet etmişlerdir.

4. Alevi-Bektaşî Müziği ve Kültüründe Bağlamada İleri İcra Niteliğine Sahip İcracılar ve Örnek İcraları ile İleri İcra özellikleri

Çalışmada ele alınan Alevi-Bektaşî müziği ve kültürünün yaygınlaşmasında bağlamada ileri icra niteliğinin etkisi, sanatın amaç-araç ilişkisine önemli bir örnek oluşturmaktadır. Bağlamada ileri icra aracılığı ile Alevi-Bektaşî öğretisinin kültürel kodları, icra edilen eserlerin sözleriyle sanatsal iletişim bağlamında bir ileti olarak öncelikle öğretinin kültürel mensubiyetini taşıyan kitleye ve ardından müzik severlere ulaştırılmıştır. Bu yolla kültürel aktarım ve yaygınlığın gerçekleşmesi sağlanmıştır. Aşağıda bağlamada ileri icra niteliğine sahip icracı ve örnek icraları ele alınarak kültürel yaygınlığa etkisi üzerinde durulmuştur.

4.1. “Dost Bağına Girdim Seyran Eyledim” Eserinin İcra Biçimi ile Yaygınlığa Etkisi

Sözü müziği Âşık Davut Sulari’ye (1925-1985) ait olan “Dost Bağına

Girdim Seyran Eyledim” deyişi ve icrası, kayıtlı veriler göz önüne alındığında Alevi müziğinde bozuk düzeninde ileri icra niteliğinde ilk örneklerden biridir. Alevi müzik kültürü içerisinde bağlama, gelenekte bağlama düzeni ile icra edilmiştir. Diğer taraftan bozuk düzeninde icra edilerek kayıt altına alınmış ilk üretim ve icra örneklerini Davut Sulari’de görmekteyiz. Bu anlamda örnek olarak ele aldığımız “Dost Bağına Girdim Seyran Eyledim” eserini bozuk düzeninde âşıklık tavrı ile icra eden Sulari, bağlama icrasına ileri icra düzeyinde zenginlik katmıştır. Davut Sulari’ye ait bu eserin ezgisi ve icra biçimi kendinden sonraki bağlama icracılarını etkilemiş ve benzer icraların yapılmasına kaynaklık etmiştir. Buna Arif Sağ’ın, sözleri Şah Hatâyî’ye (15. yy. Alevi-Bektaşî şairi) ait “Gitme Turnam Gitme” (URL-2) deyişinin bağlama icrası örnek gösterilebilir. Bu yönüyle eser ve bağlamadaki icra biçimi bozuk düzeninde ileri icraya örnek oluşturmıştır. Eser bozuk düzende “Lâ” kararlı 4/4 usulde karcığar (düz kerem) makamsal dizisinde âşıklık tavrına uygun çekme, çarpma parmak teknikleri ile takma tezene tekniği kullanılarak icra edilmiştir.



Figür 1. “Dost Bağına Girdim Seyran Eyledim” eserinin icrasında -çekme, çarpma, takma tezene- tekniklerinin gösterimi, Davut Sulari icrası (URL-1).

Bağlamada bozuk düzeninde âşıklık tavrında icra edilen eser, icra biçimi ile dikkat çekmiş ve bozuk düzeninde âşıklık tavrı icrasında ve öğretiminde akla gelen ilk eserlerden biri olmuştur. Eser, bağlamada ileri icra biçimiyle diğer icracılara ve icralarına örnek teşkil etmiştir. Bu bağlamda eser Alevi-Bektaşî müziği ve kültürünün yaygınlaşmasına katkı sunmuştur.

4.2. “Seherde Bir Bağına Girdim” Eserinin İcra Biçimi ile Yaygınlığa Etkisi

Davut Sulari’den oldukça etkilenen ve bunu müziğine yansıtan âşık Daimî ileri icra düzeyindeki bağlama icrasında bozuk düzeninde âşıklık tavrına özgü sap üzerinde boğumlama, çekme-çarpma parmak teknikleri ile takma tezene tekniğini ustaca uygulaması ile öne çıkan âşıklardandır. Daimi’nin kaynaklık ve icra ettiği sözü Teslim Abdal’a (17. yy. Alevi-Bektaşî şairi) ait “Seherde Bir Bağına Girdim” deyişi bağlama icrasındaki tezene ve parmak teknikleri ile ileri icra niteliği göstermektedir. Eser, Davut Sulari’nin ürettiği ve icra ettiği “Çek Katarı Ben Gelirem Peşine” deyişinin saz

bölümüne yeni bir melodik cümlelerin eklenmesinden oluşmuştur. Daimi'nin bağlama icrasında saz kısmının ilk cümlesi Sulari'nin icrası ile aynı teknik ile bütün tellere vurularak takma tezene tekniği ile icra edilmiştir.



Figür 2. “Çek Katarı Ben Gelirem Peşine” ile “Seherde Bir Bağa Girdim”-saz bölümü ilk cümlesi- eserlerinin -çekme, çarpma, takma tezene tekniklerinin gösterimi (URL-3, URL-4)

“Seherde Bir bağa Girdim” deyişinin saz kısmının ikinci cümlesi Daimi'ye özgü dönemine göre ileri icra niteliğinde sayılan ardı ardına gelen parmak çekmeleri ve takma tezene tekniği ile icra edilmiştir.



Figür 3. “Seherde Bir Bağa Girdim”-saz bölümü ikinci cümlesi-çekme, takma tezene- tekniklerinin gösterimi, Âşık Daimî icrası (URL-4).

Bağlamada bozuk düzeninde âşıklama tavrında icra edilen eser, icra biçimi ile dikkat çekmiş ve bozuk düzeninde âşıklama tavrı icrasında ve öğretiminde akla gelen ilk eserlerden bir olmuştur. Böylece eser bağlamada ileri icra niteliğiyle yaygınlık kazanırken aynı paralelde Alevi-Bektaşî müziği ve kültürünün yaygınlaşmasına da katkı sunmuştur.

4.3. “Haydar Haydar” Eserinin İcra Biçimi ile Yaygınlığa Etkisi

Erzincanlı âşık Davut Sulari'nin söz ve müziği kendisine ait olarak ürettiği ve icra ettiği “Seyit Hüseyin” adlı eser, bağlama çalgısında bozuk düzende, Anadolu Alevi müziği özelinde ileri icranın tarihsel sürecinde kayıtlı veriler ışığındaki ilk örnek eserlerdendir. Davut Sulari'nin doğup büyüdüğü ve yetiştiği aynı topraklardan ve aynı gelenekten gelen, ondan müzikal açıdan oldukça etkilenen Ali Ekber Çiçek “Seyit Hüseyin” eserini kendi müzik birikimini üstüne koyup yeniden inşa ederek “Haydar Haydar” eserini geliştirip üretmiştir.

Eserin saz bölümünün tril yer alan pasajları ile söz bölümünün melodik yapısı “Seyit Hüseyin” adlı eser ile oldukça büyük bir benzerlik içermektedir. Bu benzerlik, Davut Sulari ve Ali Ekber Çiçek'in usta-çırak ilişkisi ile aynı gelenekten ve aynı topraklarda doğup büyümenin getirdiği doğal bir sonucu olarak görülebilir.



Figür 4. Davut Sulari'ye ait "Seyit Hüseyin" eserinin bir kısmı (URL-5).

19. yüzyıl Alevi-Bektaşî şairlerinden Amasya Merzifonlu Âşık Sıtkı'nın on kıtalık şiirinin iki kıtası kullanılarak Ali Ekber Çiçek tarafından üretilmiş olan "On Dört Bin Yıl Gezdim Pervanelikte" sözleriyle başlayan "Haydar Haydar" adlı eser bağlamada ileri icra özelliği gösteren ve yüksek performans ile icra edilen bir eserdir. Bu eser ile Davut Sulari'nin başlangıç noktasını oluşturduğu bağlamada bozuk düzeninde ileri icra anlayışı daha da geliştirilerek devam ettirilmiştir.

Ali Ekber Çiçek'in ürettiği "Haydar Haydar" eserinin giriş bölümdeki saz kısmının dışında, Davut Sulari'nin "Seyit Hüseyin" eserinin söz ve saz bölümleriyle küçük farklılıklar dışında olduğu gibi örtüşmektedir. "Sol" kararlı 10/8, 5/8, 9/8, 2/4 usulde ve Nikriz -Kesik Kerem- makamsal dizide müzikal özelliklere sahip olan eser, bağlamada bozuk düzeninde takma tezene, tril tezene, tarama tezene teknikleri ile çekme, çarpma, kaydırma, parmak trili ve boğma veya sarma olarak tabir edilen parmak teknikleri ile icra edilmektedir.

Telli-tezeneli çalgılarda ileri icra niteliğinin oluşmasında çekme, çarpma, kaydırma (glisando), parmak trili, takma ve tril gibi icra teknikleri önemli tezene ve parmak tekniklerinden olarak görülür. Eserin bu icra teknikleri kullanılarak icra edilmesi onu ileri düzey icra niteliğine taşımıştır. Eserin bağlama icrasında ağırlıklı çekme, çarpma, parmak trili ile takma tezene tekniklerinin kullanılarak icra edildiği saz bölümünün bir kısmının notası aşağıda verilmiştir.



Figür 5. “Haydar Haydar” eserinin icrasında -çekme, çarpma ve takma tezene-
tekniklerinin gösterimi (URL-6).

Eserin Bağlama icrasında tril tezene tekniği ile kaydırma parmak tekniğinin kullanılarak icra edildiği saz bölümünün notası aşağıda verilmiştir.



Figür 6. “Haydar Haydar” eserinin icrasında -tril tezene tekniklerinin gösterimi, Ali
Ekber Çiçek icrası (URL-6).

Bağlamada bozuk düzeninde tril, takma (alttan takma, üstten-alttan takma) gibi pek çok tezene teknikleri ile ileri icra düzeyinde icra edilen eser, icra biçimi ile ulusal ve uluslararası düzeyde oldukça ilgi ve dikkat çekmiştir. Eser bağlama icrasında ve öğretiminde akla gelen ilk eserlerden biridir. Bağlamada ileri icra niteliği ile yaygınlık kazanan eser, aynı paralelde Alevi-Bektaşî müziği ve kültürünün yaygınlaşmasına da katkı sunmuştur.

4.4. “Bugün Bize Pir Geldi” Eserinin İcra Biçimi ile Yaygınlığa Etkisi

Anadolu Alevi-Bektaşî kültürünün aktarım boyutuna katkı sağlayan, pek çok âşık, zâkir ve ozan tarafından icra edilen sözü yedi ulu ozandan biri olan Kul Himmet’e ait, kaynak kişi ve icracısı Âşık Daimî olan “Bugün Bize Pir Geldi” eseri, Altan Demirel tarafından “Lâ” kararlı 4/4 usulde Karcıgar - Düz Kerem- makamsal dizide notaya alınmış ve TRT müzik dairesi tarafından derlenmiştir. Eser Âşık Daimî tarafından bağlamada bozuk düzeninde icra edilmiştir.



Figür 7. “Bugün Bize Pir Geldi” eserinin saz bölümünün bir kısmı (TRT Nota Arşivi).

Arif Sağ bu eserin icrasında ajilite içeren müzikal pasajlar ile çekme, çarpma, parmak trili ve takma tezene tekniklerini kullanarak kişisel icrasını ortaya koymuştur. Eserin bağlama düzenindeki icra biçimi 1985 yılında albüm olarak yayınlanmış ve bu icra şekliyle büyük bir ilgi görmüştür. Eserin bağlamada ileri icra niteliği taşıyan icrasının saz bölümüne ait notası aşağıda verilmiştir.



Figür 8. “Bugün Bize Pir Geldi” eserinin icrasında -çekme, çarpma, parmak trili, takma tezene- tekniklerinin gösterimi, Arif Sağ icrası (URL-7).

Bağlamada, bağlama düzeninde çekme, çarpma, parmak trili, takma tezene teknikleri ile ileri icra düzeyinde işlenerek icra edilen eser, icra biçimiyle oldukça ilgi ve dikkat çekmiştir. Eser, bağlama icrasında ve öğretiminde akla gelen ilk eserlerden biridir. Bağlamada ileri icra biçimiyle yaygınlık kazanan eser, aynı paralelde Alevi-Bektaşî müziği ve kültürünün yaygınlaşmasına da katkı sunmuştur.

4.5. “Ey Şahin Bakışım” Eserinin İcra Biçimi ile Yaygınlığa Etkisi

Âşık Daimi’nin bozuk düzeninde nispeten yalın bir şekilde icra ettiği, sözleri seyit soyundan Alevi-Bektaşî 20. yüzyıl ozanlarından Hüseyin Fevzi’ye (1886-1928) ait olan “Ey Şahin Bakışım” -Dem Geldi Semahı- adlı eser “Lâ” kararlı 4/4 usulde Karcıgar -Düz Kerem- makamsal dizide notaya alınmıştır. Kaynak kişinin bağlama icrasında eser, âşıklık tavrına özgü takma tezene tekniği ile motiflerin ritmik yapısına uygun tane tane tezene vuruşları ile icra edilmiştir.



Figür 9. “Ey Şahin Bakışım” eserinin saz bölümü -Âşık Daimî icrası (TRT Nota Arşivi).
(URL-8).

Eser Yavuz Top tarafından bağlama düzeninde çekme, çarpma, takma tezene teknikleri ile ajilite içeren müzikal pasajlar eşliğinde yeniden işlenerek icra edilmiştir. Eser bu icra biçimiyle ilgi ve dikkat çekmiştir.



Figür 10. “Ey Şahin Bakışım” eserinin icrasında -çekme, çarpma, takma tezene- tekniklerinin gösterimi, Yavuz Top icrası (URL-9).

Eserin ara sazı da çekme, çarpma, boğumlama ve takma tezene teknikleri ile ileri icra düzeyinde işlenmiş ve icra edilmiştir. Ara sazın notası aşağıda verilmiştir.



Figür 11. “Ey Şahin Bakışım” eserinin ara saz bölümü icrası (URL-10).

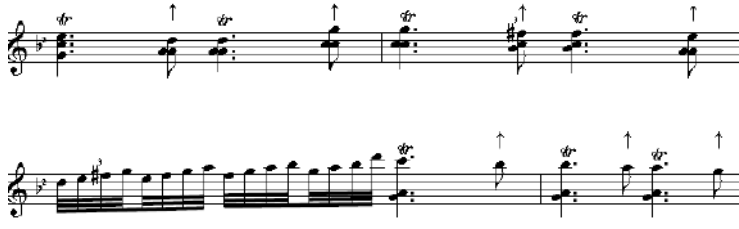
Bağlamada, bağlama düzeninde çekme, çarpma, takma tezene teknikleri ile ileri icra düzeyinde işlenerek icra edilen eser, icra biçimiyle oldukça ilgi ve dikkat çekmiştir. Eser bağlama icrasında ve öğretiminde akla gelen ilk eserlerden biridir. Bağlamada ileri icra biçimiyle yaygınlık kazanan eser, aynı paralelde Alevi-Bektaşî müziği ve kültürünün yaygınlaşmasına da katkı sunmuştur.

4.6. “Ötme Bülbül” Eserinin İcra Biçimi ile Yaygınlığa Etkisi

Sözü Pir Sultan Abdal’a ait olan “Ötme Bülbül” eseri, Muzaffer Sarısözen’nin Hasan Eylen’den derlediği Sivas deyişi ile Âşık Daimî’nin kaynaklık ettiği Erzincan deyişinin müzikleri sentezlenerek yeniden

düzenlenmiştir. “Ötme Bülbül” deyişinin âşık Daimi icrası bağlamada bozuk düzeninde çekme ve takma tezene teknikleri kullanılarak âşıklama tavrında icra edilmiştir. Eserin icra tekniğini gösteren notanın saz kısmı aşağıda verilmiştir.





Figür 17. “Ötme Bülbül” eserinin icrasında -tril tezene tekniği ve ajilite- pasajlarının gösterimi

Sivas yöresi bağlama icrasında, sol elin becerisine dayalı boğumlama tekniği kullanılarak bağlamada pozisyonlu icra biçimi oluşturulmuş ve bu icra biçimi uzun hava açışlarında sıklıkla kullanılmıştır. Zamanla bu folklorik motifler “Dervişname” veya “Deli Derviş Ayağı” diye isimlendirilmiştir. Ötme Bülbül eserinin üçüncü bileşeninde, Yavuz Top ve Arif Sağ’ın icra ettiği Sivas yöresinden Âşık Ali Metin ve Mehmet Ali Karababa’dan derlenen “Deli Derviş” eserinin icra tekniği kullanılmıştır. Bu eser, usta bağlama icracıları tarafından bağlama icrasında usta icracılığın bir ölçütü olarak görülmüştür.



Figür 18. “Ötme Bülbül” eserinin icrasında Deli Derviş icra biçiminin kullanıldığı ezgi pasajının gösterimi, Yavuz Top icrası (URL-12).

Bağlamada, bağlama düzeninde çekme, çarpma, parmak trili ile takma ve tril tezene teknikleri kullanılarak ileri icra düzeyinde işlenerek icra edilen eser, icra biçimiyle oldukça ilgi ve dikkat çekmiştir. Eser bağlama düzeni icrasında ve öğretiminde akla gelen eserlerden biridir. Bağlamada ileri icra biçimiyle yaygınlık kazanan eser, aynı paralelde Alevi-Bektaşî müziği ve kültürünün yaygınlaşmasına da katkı sunmuştur.

4.7. “Çeke Çeke” Eserinin İcra Biçimi ile Yaygınlığa Etkisi

Sözü müziği anonim olan “Bu Hasretlik Bize Miras mı Kaldı” deyişi Ali Ekber Çiçek tarafından bağlama düzeninde çekme, takma, tril gibi icra teknikleri ile dönemine göre ileri icra düzeyinde icra edilmiştir. Aynı ezgi bağlamada benzer çalım teknikleri ile ileri icra düzeyinde Pir Sultan Abdal’ın “Çeke Çeke Ben Bu Dertten Ölürüm” sözleriyle icra edilmiştir. “Lâ” kararlı 10/8 (2+3+2+3) usulde Uşşak (Kerem) makamsal dizide icra edilen eser bu sözlerle ve bağlama icra biçimiyle halk arasında yaygınlık kazanmıştır.



Figür 19. “Bu Hasretlik Bize Miras mı Kaldı” eserinin icrasında -çekme, çarpma, takma tezene- tekniklerinin gösterimi, Ali Ekber Çiçek icrası (URL-13).

Bu ezgi 1980’den sonra, yedi ulu ozandan biri olan Pir Sultan Abdal’ın “Çeke Çeke (Seversen Ali’yi Değme Yarama)” sözleriyle Arif Sağ tarafından çalınıp söylemeye başlanmıştır. Eser bu sözlerle ve bağlama icrasındaki yetkinlikle dinleyiciler tarafından büyük ilgi görmüştür. Anadolu Alevi müzik kültürüne ilgi duyan dinleyiciler arasında yayılan bu eser daha sonradan genç nesil sanatçılardan Hasret Gültekin tarafından da ileri icra bir nitelikte çalıp söylenmiştir. Eserin Hasret Gültekin tarafından icra edilen versiyonunun notası aşağıda verilmiştir. Eser bağlama düzeninde, çarpma, çekme, boğumlama ile takma tezene teknikleri kullanılarak icra edilmektedir.



Figür 20. “Çeke Çeke” eserinin icrasında -çekme, çarpma, takma tezene- tekniklerinin gösterimi, Hasret Gültekin icrası (URL-14).

Pir Sultan Abdal’ın sözleriyle bu ezgi 1990 yılından itibaren şelp tekniğiyle de ileri icra ve yüksek performans niteliği ile Arif Sağ, Erdal Erzincan ve Hasret Gültekin tarafından icra edilerek kamuda daha da yaygınlaştırılmıştır.

Pek çok icracının benzer biçimde, mızrapsız icra tekniği ile icra ettiği “Çeke Çeke” isimli eserin bu versiyonu yukarıda belirtilen isimler dışında da ileri icra konusunda çalışma yapan başka icracılar tarafından da yine bu versiyonuyla icra edilmiştir. Bu icralar esnasında icracıların icralarına bağlı

olarak bazı küçük farklılıklar görülmektedir. Ancak tamamına bakıldığında, çalınma şekilleri arasında pek bir fark olmadığı görülmektedir.

Eser bağlamada “tezene ile” ve “elle ile” bağlama icrası olmak üzere her iki icra tekniğiyle bağlama düzeninde icra edilmiştir. Çekme, çarpma, boğumlama, takma tezene teknikleri ile ileri icra düzeyinde işlenerek icra edilen eser, icra biçimiyle oldukça ilgi ve dikkat çekmiştir. Eser bağlama icrasında ve öğretiminde akla gelen ilk eserlerden biridir. Bağlamada ileri icra biçimiyle yaygınlık kazanan eser, aynı paralelde Alevi-Bektaşî müziği ve kültürünün yaygınlaşmasına da katkı sunmuştur.

Sonuç

Alevî öğretisinde yüzyıllardır devam eden saz ve söz geleneğinin aktarım ve yayılım süreci dün olduğu gibi bugün de dede, âşık, ozan, zâkir ve sanatçıların icraları vasıtasıyla devam etmektedir. Çalışmada yer alan usta âşık ve sanatçıların, gerek bozuk düzeni gerekse bağlama düzenindeki ileri icra açısından kuşaklar arası birbirlerini takip etmeleri, geleneksel olarak usta-çırak ilişkisi, müzik eğitimindeki atölye çalışmaları ve takip edilen ekol icracıların etkisi ile bağlama icrasının daha üst bir seviyeye taşındığı görülmüştür.

Âşık Davut Sulari, kayıtlı veriler ışığında Anadolu Alevî müzik kültüründe, bağlamada bozuk düzeninde ileri icra niteliği ile sürecin başlangıç noktası olarak kabul edilmektedir. Sulari’de görülen benzer ileri icra niteliklerinin usta çırak ilişkisi üzerinden kendisine göre ikinci kuşak diyebileceğimiz Âşık Daimî ve Ali Ekber Çiçek’te de görüldüğü yapılan icra incelemeleri sonucunda tespit edilmiştir. Kuşaklar arası geleneksel usta çırak ilişkisinin devamı niteliğinde, üçüncü kuşak Arif Sağ ve Yavuz Top, dördüncü kuşak Hasret Gültekin ve Erdal Erzincan’ın bağlamada ileri düzey icralarıyla Alevî müziği ve kültürünün yaygınlaşmasına katkı sundukları görülmüştür.

Alevî-Bektaşî müzik kültüründe; saz-söz icracıları, geleneksel yollarla kendi yaşam pratiği içerisinde Alevî-Bektaşî öğretisinin kültürel kodlarını içeren deyiş, nefes, düvaz, miraçlama, mersiye, tevhit, şathiye, devriye, semah türünde eserler ortaya koymuşlardır. Üretilen eski/yeni bu içerikteki eserlerin belli icracılar aracılığı ile bağlamada ileri icra düzeyinde icra edilmesi, kültürün-inancın aktarım ve yayılım sürecine önemli bir katkı sunduğu ortaya konulmuştur.

Alevî-Bektaşî müziği ve kültürünün yaygınlaşmasında, bağlamada ileri icra niteliğinin etkisi “zamanda derinlik mekânda yaygınlık” ilkesi üzerinden nesiller boyunca birbirini takip ede gelmiştir. Alevî-Bektaşî müziği ve kültüründe aktarım ve yaygınlık sürecinin; cem ritüeli, muhabbet geleneği, ulusal ve uluslararası etkinlikler ile kültür endüstrisi üzerinden yapılan çalışmalar ile sağlandığı tespit edilmiştir. Bu doğrultuda çalışmada Âşık Davut Sulari’den “Dost Bağına Girdim Seyran Eyledim”, Arif Sağ’dan “Gitme Durnam Gitme”; Sulari’den “Çek Katarı Ben Gelirem Peşine”, Âşık Daimî’den “Seherde Bir Bağa Girdim”; Sulari’den “Seyit Hüseyin”, Ali Ekber Çiçek’ten

“Haydar Haydar”; Âşık Daimî’den ve Arif Sağ’dan “Bugün Bize Pir Geldi”; Âşık Daimî ve Yavuz Top’tan “Ey Şahin Bakışlım”; Hasan Eylon (kaynak kişi), Daimî ve Yavuz Top’tan “Ötme Bülbül”; Ali Ekber Çiçek’ten “Bu Hasretlik Bize Miras Mı Kaldı”, Arif Sağ, Hasret Gültekin ve Erdal Erzincan’dan “Çeke Çeke” deyişlerinin bağlama icra biçimleri karşılaştırmalı olarak incelenmiş ve notalarıyla ortaya konulmuştur.

Sonuç itibarıyla araştırmada, yarım asır öncesinden günümüze kadar olan zaman diliminde Alevi-Bektaşî müziği icra eden, çalışmada adı geçen dört kuşaktan yedi icracının ileri düzey bağlama icralarının gerek bağlamaya gerekse Alevi-Bektaşî müziğine olan ilgiyi artırdığı ve öğrenme/öğretme ve icra etme yolu ile Anadolu Alevi-Bektaşî müziği ve kültürünün aktarımı ve yayılımına olumlu katkı sağladığı ortaya konulmuştur.

Sanatın amaç-araç ilişkisi bağlamında Alevi-Bektaşî kültüründe müzik, öğretî kodlarının taşıyıcısı konumundadır. Gelenekte saz ve söz bir bütün oluşturduğu halde söz, saza göre daha önemli olmuştur. Ancak bağlamada ileri icra niteliğinin zaman içinde öne çıkması, kitlelerin ilgisini bağlama icrasına yönelterek bir anlamda sözün işlevini azalttığı düşünülebilir.

Bu sebeple Alevi-Bektaşî müzik kültüründe, söz unsurunun taşıdığı mesaj içeriğinin öne çıkarılması için vokal icraya, bağlamadaki gibi ileri icra niteliği kazandırılması önemli bir konu olarak görülmektedir. Bu bağlamda Alevi müzik kültüründe Âşık Davut Sulari, Maraşlı Mehmet Mustafa Dede, Âşık Esrarî ve Sabahat Akkiraz’ın icralarının vokalde ileri icra özelinde incelenmesi ve model alınması önerilmektedir. Bu doğrultuda seste ileri icra niteliğinin oluşturulması ile hem vokal icra üzerinden kültürel yaygınlığa katkı sunulurken hem de bağlamada ileri icra niteliğiyle bir paralellik elde edilerek çift boyutlu bir etki sağlanmış olacaktır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Ayışit Onatça, N. (2007). *Alevi-Bektaşî kültüründe kırklar semahı*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Birdoğan, N. (2015). *Anadolu’nun gizli kültürü Alevilik*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Carlson, M. (2013). *Performans*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Çakır, M. (2013). *Medya ve sanat*. İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Duygulu, M. (1997). *Alevi-Bektaşî müziğinde deyişler*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Eyüpoğlu, İ.Z. (1991). *Alevi-Bektaşî Edebiyatı*. İstanbul: Der Yayınları.
- Fubini, E. (2006). *Müzikte estetik*. (çev.: Fırat Genç), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1992). *Alevi-Bektaşî nefesleri*. 2.Baskı, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Gümüş P. - Gündoğan S. (2010). Performans kuramı ve Richard Schechner. *Mimesis Tiyatro/Çeviri/Araştırma Dergisi*, 17, 15-26.
- Korkmaz, E. (2005). *Alevilik ve Bektaşîlik terimleri sözlüğü*. İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.

- Köprülü, M. F. (2005). *Türk tarih-i dinîsi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Köprülü, M. F. (2005). *Edebiyat araştırmaları*. C. I, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Markoff, I. (2005). Postmodern Türk dünyasında usta alevi müzisyenler: Geleneği yeniden şekillendirmek. *Alevi Bektaşî Müzik Kültürü Sempozyumu*, 47-60, Ankara: İmece Kültür Sanat Evi.
- Oğuz, K. (1997). Bölücülük endişesiyle TRT'de deyiş okutmazlardı. *Aktüel Dergisi*, Ocak Sayısı.
- Ong, W. J. (2003). *Sözlü ve yazılı kültür*. (çev.: Sema Postacıoğlu Banon), İstanbul: Metis Yayınları.
- Özdemir, A. (2006). *Halk şiirinden seçmeler*. İstanbul: Bordo Siyah Yayınları.
- Parlatır, İ., Gözaydın, N., Zulfikar, H., Aksu, T., Türkmen, S. ve Yılmaz, Y. (1998). *Türk Dil Kurumu Türkçe sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Poyraz, B. (2007). *Direnişle piyasa arasında: Alevilik ve alevi müziği*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Tekin, İ. (2011). Son gezgin âşık, Davut Sulari ve müziği. *SAÜ Fen Edebiyat Dergisi*, 2, 141-162.
- Yaltırık, H. (2005). Trakya'da Bektaşilik ve müziği. *Alevi Bektaşî Müzik Kültürü Sempozyumu*, 133-167, Ankara: İmece Kültür Sanatevi.
- Yıldız, C. (2002, Ekim 5). İstanbul bin yıl türkölenecek. *Sabah Gazetesi*, 5.

Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Erdal Şalikoğlu, Artvin 1955, Üniversite mezunu, Doktor. (Görüşme: 10 Ocak 2015)
- KK-2: Berrin Sulari, Erzincan 1971, Lise Mezunu, Müzisyen. (Görüşme: 15 Ocak 2015)

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: Dost bağına girdim. [Davut Sulari - Dost Bağına Girdim - YouTube](#), (Erişim: 29.10.2023)
- URL-2: Gitme turnam gitme. Arif Sağ. <https://www.google.com/>(Erişim: 29.10.2023)
- URL-3: Çek katari ben gelirem. [Davut Sulari - Çek Kateri Ben Gelirem - YouTube](#), Erişim: 29.10.2023)
- URL-4: Seherde bir bağa girdim. [Aşık Daimi - Seherde Bir Bağa Girdim - YouTube](#), (Erişim: 29.10.2023)
- URL-5: Seyyid Hüseyin. [Davut Sulari - Seyyid Hüseyin \[© 2020 Soundhorus\] - YouTube](#), (Erişim: 29.10.2023)
- URL-6: Haydar Haydar. Ali Ekber Çiçek. [Saz - Haydar \[Asya İçlerinden Balkanlara Saz © 1998 Kalan Müzik\] - YouTube](#) (Erişim: 29.10.2023)
- URL-7: Bugün bize pir geldi. Arif Sağ. [Bugün Bize Pir Geldi - YouTube](#), (Erişim: 29.10.2023)
- URL-8: Ey şahin bakışlım. [Aşık Daimi - Ey Şahin Bakışlım \(Hudey Hudey - Dem Dem\) - YouTube](#), (Erişim: 29.10.2023)
- URL-9: Ey şahin bakışlım. Yavuz Top. [Dem Geldi - Yavuz Top - YouTube](#), (Erişim: 29.10.2023)
- URL-10: Ey şahin bakışlım. [Ey Şahin Bakışlım - YouTube](#), (Erişim: 29.10.2023)

URL-11: Ötme bülbül ötme. [Aşık Daimi - Ötme Bülbül Ötme - YouTube](#), (Erişim: 29.10.2023)

URL-12: Ötme bülbül ötme. [Ötme Bülbül - Yavuz Top - YouTube](#) (Erişim: 29.10.2023)

URL-13: Bu hasretlik bize miras mı kaldı. [Ali Ekber Çiçek - Bu Hasretlik Bize Miras Mı Kaldı - YouTube](#), (Erişim: 29.10.2023)

URL-14: Çeke çeke. [Çeke Çeke \(Hasret Gültekin\) Official Audio - Esen Müzik - YouTube](#), (Erişim: 29.10.2023)

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Makalemiz Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./Our study does not require an Ethics Committee Approval.

Destek ve Teşekkür/Support and Acknowledgment: Tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Serpil Mürtezaoğlu'na teşekkür ederim./ I would like to thank my thesis advisor, Prof. Dr. Serpil Mürtezaoğlu, for her contributions.

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

Yazarın Notu/Author's Note: Makale, 2016 tarihli Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir. /This article is produced the proficiency, in art thesis dated 2016.

ULUSÖTESİ GÖÇ, KİMLİK VE AİDİYET: İSVEÇ ALEVİLERİ ÖRNEĞİ



TRANSNATIONAL MIGRATION, IDENTITY AND BELONGING: THE CASE OF THE SWEDISH ALEVIS

Osman ŞAHİN*-Ali ÖZDEK**

ÖZ: Alevilik Anadolu kültürel mirasının inançsal formlarından birisi olarak her dönem kamusal alanda inanç eksenli tartışmaların odağında yer almış, Aleviler de tarihsel nedenlerle kendilerini periferik alanlara saklayarak inançlarını izole bir şekilde yaşamışlardır. Tarihsel süreç boyunca inançlarına yönelik baskılarla zor zamanlar geçiren Aleviler, yaşanan olumsuzluklara rağmen öğretilerine sahip çıkmışlar, cem ve semah ritüeli başta olmak üzere diğer inanç pratiklerinin yaşatılması için büyük çaba göstermişlerdir. Alevilerin inançsal miraslarını yaşatma isteği Anadolu'da olduğu gibi göç ettikleri ulusötesi alanlarda da devam etmiş, oluşturdukları diasporalarla kültürel varlıklarını Avrupa ülkelerinde de yaşatmaya çalışmışlardır. Bu çalışmada kültürel kimlik ve ulusötesilik bağlamında İsveç'te nasıl bir Aleviliğin şekillendiği, ulusötesi göçmen bir inançsal topluluk olarak İsveç Alevilerinin kültürel kodlarını nasıl aktardıkları, ana vatanlarıyla sürdürülen ilişkilerde inanç pratiklerinin önemi gibi bazı konular İsveç Alevilerinin perspektifinden aktarılmaya çalışılmıştır. Araştırmanın amacı İsveç'te nasıl bir kültürel inşa süreci yaşandığını, nasıl bir ulusötesi Alevi kimliğinin şekillendiğini ortaya koyabilmektir. Netografik ortamda 3 yıl süren ve yapılan görüşme, gözlem ve doküman analizleriyle sonlandırılan çalışmada nitel araştırma yöntemiyle birlikte kültür analizi deseni kullanılmış, ulusötesilik kuramının ortaya çıkmasına neden olan paradigmal değişimlere ve göçmenlerin kültürel inşa sürecinde müzik ve dans pratiklerinin rolüne odaklanılmıştır. Sonuç olarak, İsveç'te güçlü bir diaspora oluşturan Alevilerin, ulusötesi göçmen bir inançsal topluluk olarak yeni vatanlarında nasıl bir Alevi kimliği şekillendirdikleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ulusötesilik, Diaspora, Göç, Alevilik, İsveç Alevileri

ABSTRACT: As one of the religious forms of Anatolian cultural heritage, Alevism has always been at the center of faith-based debates in the public sphere, and Alevis have lived their faith in isolation by hiding themselves in peripheral areas due to historical reasons. Alevis, who have had a hard time with the pressure on their belief throughout the historical process, have protected their teachings despite the negativities and have made great efforts to keep their other faith practices, especially the cem and semah rituals alive. The desire of Alevis to protect their religious heritage continued in the transnational areas they migrated from the Anatolia as well, and they tried to keep their cultural assets alive in European countries with the diasporas they created. In this study, issues such as how Alevism is shaped in Sweden in the context of cultural identity and transnationality, how Swedish Alevis transfer their cultural codes as a

* Dr. Öğr. Gör.-Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü/Kırıkkale-osmansahin_0671@hotmail.com (Orcid: 0000-0001-8976-9948)

** Dr. Öğr. Üyesi-Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü/Kayseri-aozdek@erciyes.edu.tr (Orcid: 0000-0002-5573-8235)

transnational immigrant religious community, and the importance of faith practices in relations with their homeland are tried to be conveyed from the perspective of Swedish Alevis. The aim of the research is to reveal what kind of a cultural construction process was experienced in Sweden and what kind of a transnational Alevi identity is formed consequently. In the study, which lasted 3 years in a netographic environment and concluded with interviews, observations and document analyzes, the qualitative research method and cultural analysis design were used, and the paradigm shifts that led to the emergence of the theory of transnationality and the role of music and dance practices in the cultural construction process of immigrants were focused on. As a result, it has been tried to reveal how Alevis, who form a strong diaspora in Sweden, shape an Alevi identity in their new homeland as a transnational immigrant religious community.

Keywords: Transnationalism, Diaspora, Migration, Alevism, Swedish Alevis

Giriş

Alevilik Anadolu coğrafyasının kültürel belleğinde yüzyıllardır varlığını sürdüren köklü bir inanç sistemidir. Bu inanç sistemi tarihsel süreç boyunca çeşitli baskılarla karşı karşıya kalmış ve neredeyse tarihin her döneminde bir anlamda kendi kabuğuna çekilerek varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Aleviler kültürel varlıklarını çoğunlukla periferik sürdürmüş ve geleneksel inanç pratiklerini bu eksende yaşatmaya çalışmışlardır. İçerik kapalı inanç ritüelleri kentleşmeyle beraber özellikle büyük kentlerde kısmen de olsa görünür olmuş ve inanç mensupları göreceli bir özgürlük alanına kavuşmuşlardır. Aleviler tarihsel olarak yaşanan olumsuz süreçlere rağmen, inançlarının özünü oluşturan unsurlardan birisi olan cem ve semah pratiklerini korumaya çalışmışlar, sözlü kültür, müzik ve dans temelli kültürel belleklerinin geleneksel dokusunun kaybolmaması ve gelecek kuşaklara aktarılması için büyük çaba göstermişlerdir. Alevilerin kültürel miraslarına sahip çıkma iradesi göç süreçlerinde de devam etmiş, özellikle dış göç sürecinde Alevi kültürel kimliği etrafındaki bütünleşmenin dinamosunu kolektif bellek oluşturmuştur. Türkiye’den yurt dışına düzenli emek göçleri II. Dünya Savaşı’nın ardından Avrupa’da işgücüne duyulan ihtiyaç ve bu konuda yapılan uluslararası düzenlemelerle 1960’lı yıllarda başlamıştır (Bilecen ve Araz, 2015: 192). Bu bağlamda, 1960’lı yıllarla başlayan Avrupa ülkelerine işgücü aktarımı sürecinde değişik bölgelerimizden bir kısım Alevi de sosyal, politik, ekonomik vb. çeşitli nedenlerle İsveç, Almanya, Hollanda başta olmak üzere birçok farklı ülkeye göç etmiştir. Yabancı bir kültürel dokuya uyum/entegrasyon ve kendi kültürel kimliklerini inşa sürecinde, bu göçmen toplulukların ilk kuşakları oldukça ciddi zorluklar yaşamışlardır. Bunun temel nedeni de göçün çok farklı gerekçeleri olmakla birlikte çoğunlukla ekonomik olması ve kültürel bellek aktarımının inanç mensupları tarafından zorunlu olarak bir süreliğine ötelenmesidir. Dolayısıyla, diasporada günlük yaşamın sürdürülebilmesi ve sosyo-kültürel uyum sağlama çabaları bu süreçte önceliği ele almış, inançsal pratikler temelli kolektif bellek aktarımında zorunlu bir bekleme süreci yaşanmıştır. Abadan-Unat’ın da (2017: 293) ifade ettiği gibi, çağdaş göçün en önemli öğelerinden birisi gönüllü ya da zorunlu olarak uluslararası göç

hareketine katılmış olan etnik grupların oluşturdukları diasporalardır. İlk önce sadece Mısır'dan sürüldükten sonra değişik ülkelerde toplanan Yahudiler için kullanılan bu terim, son elli yıldır anayurdu ile duygusal ve maddi bağlarını sürdüren azınlık bir göçmen grubu anlamında kullanılmaktadır. Alevi göçmenler de yurt dışına göç sürecinin ilerleyen yıllarında özellikle Avrupa ülkelerinde önemli bir diasporik topluluk olarak varlıklarını sürdürmeye başlamışlar ve ana vatanları ile sosyo-ekonomik, politik ve kültürel bağlarını koparmamışlar, aksine güçlü bir şekilde korumuşlardır.

Herhangi bir ulusun veya inanç mensuplarının ana yurtları dışında azınlık olarak yaşadıkları yer veya bir ulusun yurdundan ayrılmış kolu olarak tanımlanabilen diaspora kavramı, uzun yıllar boyunca sürgün, katliam, soykırım gibi insanlığa karşı işlenmiş suçlar sonucunda, köken ülkesinden zorla gönderilmiş etnik veya dini unsurlar için kullanılmıştır. Ancak, kavram günümüzde anlam genişlemesine uğrayarak, artık trajik bir biçimde olmasa da ana vatanında yaşamayan toplulukları ifade etmeye başlamıştır (Adıgüzel, 2020: 173). Dolayısıyla, yurt dışına göç sürecinin hemen ardından sayısal ağırlıkları, tarihsel, sosyo-kültürel birikimleri ve giderek oluşturdukları ekonomik güçleriyle birlikte, göçmenlerin göç ettikleri ülkelerde oluşturdukları diasporalar kültürel aktarım sürecinin önemli bir destekleyicisi ve motivasyon kaynağı olmuştur. Bu anlamda, diaspora kavramı günümüz göç literatürü açısından bulundukları ülkelerde özgül bir ağırlık oluşturan ve iki farklı ulusal sınır arasında ulusötesi bir yaşam sürdüren tüm göçmen toplulukları kapsamaktadır. Bu terim, belirli grupların bulunduğu coğrafi olarak belirsiz bölgeleri de içermektedir, örneğin Yunan diasporası gibi (Bartram vd., 2019: 112). Dolayısıyla, diaspora kavramı günümüzde bir yandan belirli bir bölgede güçlü bir sosyo-ekonomik ağırlığa sahip olan göçmen bir topluluğu işaret ederken, diğer yandan bu toplulukların farklı coğrafyalarda oluşturdukları ekonomik, kültürel, politik güç ve ilişki ağlarına vurgu yapmaktadır. Diaspora bu anlamda tarihsel süreçte daha çok Yahudi, Yunan ve Ermeni diasporasını akıllara getirdi. Bu nedenle, ilk diaspora tanımları akılda travma ve mağdur olma vakaları ile kalmıştır (a.g.e., 112-113). Başlangıçta belirgin bir etnik grubu ya da göçe neden olan travmatik bir arka planı vurgulayan diaspora kavramı, Erol'un da (2018: 96) ifade ettiği gibi, günümüzde üyeleri ev sahibi topluluk içinde görünürlük kazanan, göç etmiş herhangi bir topluluğu tanımlamak için kullanılmaktadır. Diaspora bu çerçevede tarihsel/klasik vurgusundan farklı olarak, dünyanın çeşitli bölgelerindeki coğrafi alanlara dağılmış olan göçmen toplulukları ifade eden fenomen bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda, dünyada doğmuş olma hâli, Batı'nın içinde ama tamamen -veya yalnızca- Batı'ya ait olmama duygusu diaspora kimliklerini şekillendirmekte (Marshall, 1999, akt. Subaşı, 2010: 249) ve göçmenler açısından kültürel inşa süreci bu sosyo-psikolojik ekseninde şekillenerek, kendine özgü bir yol haritası çizmektedir. Tanımı gereği

diaspora, melez kimliklerin oluşturduğu sürekli farklılaşan bir topluluktur. Bu topluluk mekânın ve bireylerin toplamından daha fazla bir oluşumdur. İçinde kendine özgü bir kültür ve tarih barındırır. Uluslararası göç ile oluşmayabilirler ama en bariz örnekleri bu göç ile oluşmuştur (Sunata, 2021: 479). Dolayısıyla, diaspora günümüz göç araştırmalarında, göç ettikleri topraklarda güçlü bir sosyo-ekonomik, kültürel ve politik tabana sahip olan tüm göçmen toplulukları kapsayan bir kavram olarak kullanılmaktadır. Bu anlamda, Avrupa ülkeleri genelinde olduğu gibi, bir İskandinav ülkesi olan İsveç'te yaşayan Alevi göçmenler de çok güçlü bir diasporik topluluk olarak kültürel varlıklarını ulusötesi alanlarda sürdürmektedirler. Bugün ikinci ve üçüncü kuşak göçmenlerin yaşamlarını sürdürdüğü İsveç'te, başta Stockholm, Uppsala ve Göteborg olmak üzere hatırı sayılır bir Alevi göçmen topluluğu yaşamaktadır. İsveç Alevi Federasyonuna bağlı olan Stockholm Alevi Kültür Merkezi, İsveç'teki Alevi örgütlenmesinin çatı örgütü olarak Alevi kültürel kimliğinin diasporaya aktarımında merkezi bir konumdadır. Stockholm Alevi Kültür Merkezinde başta Hızır Cemi olmak üzere lokma, aşure vb. inanç pratikleri de gerçekleştirilmekte, diasporada Alevi kimliği etrafındaki aidiyetin güçlendirilmesi çerçevesinde bağlama kursu, halk müziği korosu, seminer, konser, anma gibi pek çok etkinlik de yapılmaktadır.

1. Uluslararası Göç

Genel çerçevede göç kavramı siyasi, sosyal, ekonomik, coğrafi vb. çeşitli nedenlerden, bir birey ya da topluluğun yaşadığı yeri gönüllü ya da zorunlu olarak terk etmesi ve başka bir coğrafi alana yerleşmesi olarak tanımlanır. Bu anlamda, göç olgusu toplumsal dinamikler arasında zamanla oluşan sosyo-kültürel, ekonomik, etnik ve politik eksenlerdeki değişimin en temel göstergelerinden birisidir. Erder'e (2006: 15) göre, genel olarak bütün yer değiştirmeler anlamlı bir uzaklık ve etki yaratacak kadar bir süre içinde gerçekleşmekteyse göç olarak kabul edilir. Ancak, bazı yer değiştirmeler gerek toplumsal nedenleri, gerekse toplumsal etkileri bakımından çok daha önemli, kapsamlı, karmaşık ve köklü değişimlerin habercisidir. Günümüzde özellikle ulusal sınırların ötesine taşınan göç temelli insan hareketliliğinde, bu büyük sosyolojik değişimlerin ayak izleri çok daha belirgin bir şekilde görülebilmektedir. Uluslararası göç bu anlamda tarihsel olarak göç veren ve göç alan ülkelerin merkezinde olduğu çok katmanlı, çok yönlü etkileri olan ve çoğunlukla da içerisinde travmatik bir arka planı/geçmişi barındıran bireysel ya da kitlesel insan hareketliliği süreci olarak da tanımlanabilir. Göç olgusu bir bölge ya da yerleşim yerinden, aynı ülke içerisindeki başka bir yere yapılan -ulusal sınırlar içerisinde gerçekleştirilen- iç göç ile bir birey ya da topluluğun yaşadıkları ülkenin sınırlarının dışında başka bir ülkeye gerçekleştirdikleri dış göç -uluslararası göç- olmak üzere ikiye ayrılır. Faist (2003: 41), göçü bir toplumsal ya da siyasal birimden diğerine doğru geçiş olarak tanımlamış, bireylerin mekânsal olarak yer değiştirmeleri, coğrafi bir

mekândan/ortamdan başka bir coğrafi mekâna/ortama doğru hareketliliği olarak değerlendirmiştir.

Geleneksel olarak uluslararası göç bireylerin doğdukları coğrafyayı terk etme ve yeni bir topluma, dolayısıyla yeni bir kültüre uyum sağlama süreci olarak değerlendirilirken, göçmenler de ana vatanlarını terk eden ve yeni yaşam alanları oluşturabilmek için farklı bir sosyolojik yapıya uyum sağlamaya çalışan bireyler olarak görülürler. Uluslararası göç hareketliliğini başlangıçta gelişmiş ülkelerin niteliksiz işgücüne dayalı gereksinimleri başta olmak üzere çeşitli sosyo-ekonomik nedenler tetiklemiş, ancak ilerleyen yıllarda göç süreci ve göçmen profili politik göç, beyin göçü vb. etmenlerle farklı bir bağlama taşınmıştır. Geçmişte araştırmacılar göçü belirli nesiller için bireylerin memleketlerini terk etme ve yeni bir topluma/kültüre uyum sağlama süreci olarak ele alırken, göçmenleri ana vatanlarını geride bırakan ve başka bir topluma/kültüre sancılı bir katılım süreciyle karşı karşıya kalan kişiler olarak görmüştür (Özgür, 2018: 1). Dolayısıyla, bu görüş sahipleri göçmenlerin köken ülkeleriyle olan bağlarının koptuğu şeklinde bir anlayışı merkeze almışlar ve göçü sadece göçmen entegrasyonu perspektifinden açıklamaya çalışmışlardır. Bu paradigma Abadan-Unat'a (2017: 3) göre, göç olgusunda asıl özne (süje) olan birey-yurttaş kavramlarının ne kadar ihmal edildiklerini ortaya koymaktadır. Bu anlamıyla küresel göç, sadece göçmen entegrasyonu çerçevesinde dar bir alana sığdırılamayacak kadar karmaşık bir süreçtir ve beraberinde sosyo-ekonomik, kültürel ya da politik vb. çok kapsamlı birçok değişimin sürükleyici unsurudur. Bu anlamda, geçmişteki göç süreci ve göçmen profili günümüzde artık çok farklı bir zemine kaymış, gelişen ulaşım ve iletişim ağlarıyla birlikte küresel insan hareketliliği yoğunlaşmış ve ulusal sınırları neredeyse uluslararası bir açık pazar hâline dönüştürmüştür. Dolayısıyla, uluslararası göç çok katmanlı bir ilişkiler ağı, karşılıklı fayda ve iş birliğini öngören pragmatik bir bağlam ve göç veren/göç alan ülke ile göçmen/misafir ve ev sahibinin bütünselliği içerisinde değerlendirilmesi gereken küresel ve insani bir gerçekliktir. Bu bağlamda, geçmişteki geleneksel göç anlayışının göç ve göçmenlik olgusunu özellikle göçmenler açısından genel olarak problemli, zor ve sancılı bir süreç olarak algıladığını ve göç alan ev sahibi ülkenin bu süreçteki rolünü daha sorunsuz gördüğünü söylemek mümkündür. Bu düşünce sahiplerinin genel olarak göçü tamamen göç edenin problemli bir alanı olarak gören, dolayısıyla da süreçte yaşanan sorunların odağına öncelikle göçmenleri koyan ve sadece ekonomik bir öge ya da meta olarak gördükleri göçmeni de toplumsal fay hatlarındaki derin kırılmanın baş aktörü olarak değerlendiren bir anlayışa sahip oldukları söylenebilir. Abadan-Unat'ın (2017: 3) ifadesiyle "göç çalışmalarında göçmenler ancak homo economicus yönü ile ilgi uyandırmış" dolayısıyla, uluslararası göç sürecinde yaşananlar tek taraflı, tek boyutlu olarak açıklanmaya çalışılmıştır. Ancak, küresel göç hareketliliğinin de tetiklemesiyle birlikte, son yıllarda yapılan araştırmalarda paradigmatik bir değişim olmuş ve araştırmacılar tarafından

klasik göç tanımlarına eleştirel bir perspektif getiren ulusötesilik kavramı ortaya konulmuştur. Özgür'ün de (2018: 1) ifade ettiği gibi, yakın zamanlarda yapılan araştırmalarda göç hem göç veren ve göç alan ülkeleri hem de göçmenlerin kendilerini bu iki ulusal alandaki kişiler, kurumlar ve süreçler ile ilişkili hale getiren daha geniş kapsamlı bir hareketlilik/mobilité olarak betimlenmektedir. Bu yüzden, araştırmacılar tarafından eski göç kavramsallaştırmalarını sorgulayan ulusötesicilik, ulusötesi göç, ulusötesi mekânlar gibi bazı yeni kavramlar önerilmiştir.

2. Ulusötesilik (Transnationality)

Günümüzde artık engellenemeyen ve adeta küresel bir kriz hâline dönüşen göç süreciyle birlikte, göçe ilişkin yeni kuramlar da kaçınılmaz olarak ortaya çıkmakta ve göç literatüründeki yerini almaktadır. Böylece, göç ve göçmenlere ilişkin klasik paradigmlar da giderek değişmektedir. Uluslararası göçle birlikte şekillenen yeni kültürel yapılar, bir ülkenin sosyal dinamiklerinin yeniden kurgulanması/inşa sürecinde etkin bir role sahiptir. Dolayısıyla, göçün ana aktörü olan göçmen bu insanın temel oyun kurucusu olarak karşımıza çıkmakta ve bu durum, geleneksel göç kavramının daha farklı bir bakış açısı çerçevesinde ele alınmasını zorunlu kılmaktadır. Bu anlamda, klasik göç ve göçmen algısını ters yüz eden yeni bir perspektif, sorunun tüm taraflarını ulusötesilik kavramıyla karşı karşıya getirmektedir. Günümüz küresel göçmen toplulukları oluşturdukları sosyal, kültürel, etnik, dinsel ya da politik örgütlenmeler aracılığıyla, ulusötesi bağlamlarda yeni bir iletişim ve yeni bir ilişkiler ağı geliştirmekte, bu karmaşık ilişkiler ağı göç ve göçmenliğe ilişkin kuramsal çerçevedeki söylemlerde ulusötesi yeni bir paradigmayı zorunlu kılmaktadır. Çünkü dünya artık değişmiştir ve değişen dünyayla birlikte klasik göçmen ve göç yaklaşımları bağlamından kopmuş, küresel göç sürecine ilişkin yeni göç kuramlarını zorunlu kılmıştır. Genel uluslararası göç kavramı sıklıkla birtakım nitelikler gerektirir, örneğin ulusaşırı göç gibi. Ulusaşırı göç, göçmenlerin ana vatanları ile bağlarını tamamen kopartmadıkları ve göçün tamamlanmış bir süreç olmadığını ifade eder (Bartram vd., 2019: 19). Dolayısıyla, aslında coğrafi olarak sıradan bir yer/mekân değiştirme süreci olarak değerlendirilebilecek olan göç kavramı, günümüzde bu yalın anlamının çok ötesine taşmış ve iki kültürlü, iki vatanlı, coğrafi sınırları kolayca belirlenemeyen, sınırötesi/ulusaşırı sosyo-kültürel göçmen kimlikleri tanımlar hâle gelmiştir. Ulusötesi göçmen profili ve göçmenlerin oluşturdukları çok boyutlu, karmaşık ilişkiler ağıyla birlikte, klasik göç tanımlamaları uluslararası göç hareketliliğini kavramada yetersiz kalmış ve göç literatüründe ulusötesilik kuramı ekseninde daha farklı bir perspektif gelişmiştir. Göçe ilişkin kuramlar öncelikle göçün nedenlerine odaklanmışken, özellikle 1980'lerin ardından göç kuramı göçmenlik durumunu anlamaya yönelmiş (Akbaş, 2021: 345), göçün sosyal, ekonomik, kültürel ve politik çok katmanlı bileşenlerini, oluşan yeni göçmen kimliği ekseninde tanımlamaya ve kavramaya çalışmıştır. Yeni göç kuramları

göçmeni işgücü ihtiyacını tamamlayıcı sıradan bir ekonomik özne olmasının ötesinde, daha çok oluşturdıkları çoklu kimlikler ve ilişkiler ağı ekseninde değerlendirmiştir. Bu anlamda, konvansiyonel göç ve göçmen algısı giderek değişmekte, son yıllarda ulusötesilik (transnationality) kavramı ekseninde karşımıza yeni bir küresel göç kuramı çıkmaktadır. Günümüzde küresel göç temelli kültürel aktarımın hacmi ve kapsamı geçmişe oranla çok artmış (Steger, 2013: 100) ve göç sürecine ilişkin bazı kavramları klasik söylemlerle ifade etmek de artık çok zorlaşmıştır. Dolayısıyla, tarihsel olarak daha çok ekonomik nedenlere dayalı bir hareketlilik olarak görülen göç, günümüzde bu anlamın dar çerçevesinin dışına taşmış ve sosyo-politik, etnik, dinsel vb. pek çok farklı nedeni kapsayan küresel, çok katmanlı bir insan hareketliliğini tanımlar hâle gelmiştir. Bu anlamda, uluslararası göç hareketliliğinin altında yatan farklı bağlamları anlamaya çalışan göçe ilişkin çeşitli kuramlar, göç sürecinin merkezinde olan gelişmiş ülkelerin temel göçmen politikalarını belirleme sürecindeki paradigmatik değişimler açısından önemli bir referans olmuştur.

Göç olgusu sadece küresel bir insan hareketliliği değil, aynı zamanda göçmenlerin oyun kurucu bir aktör olarak içerisinde yer aldıkları ve sosyo-kültürel dinamikleriyle süreci şekillendirdikleri zamansal ve mekânsal bir yolculuktur. Göçün anlam ve kapsamının yıllar içerisinde giderek değişmesi göç yazınındaki değişimin ana etmeni olmuş, göçmen bir birey olarak odak noktasına alınmıştır. Çağımızdaki göçler, göçmenler ve küresel sermayenin ulusal sınırları aşmasıyla, birçoğlarının ulusötesi olarak tanımlandıkları bir aşamaya girmiş (Cohen, 2019: 122), uluslararası göçe ilişkin literatürde ulusötesilik, ulusaşırılık, ulusötesi mekân, ulusaşırı alan vb. yeni kavramlar kullanılmaya başlanmıştır. Transnasyonalizm (ulusötesicilik), uluslararası göç çalışmalarındaki tek yönlü ve statik algılayışa karşı bir açılım sağlamış (Sirkeci, 2012: 353), göç veren ve göç alan ülkelerle beraber göçmenin de merkezinde olduğu karmaşık ilişkiler ağı ve oluşan yeni ulusötesi sosyal alan ve mekânları odak noktasına koymuştur. Ulusötesilik kuramıyla göç alan ülkelerle birlikte, göç veren ülkeler de göç sürecinin ana aktörleri olarak ele alınmış, göçmenin çoklu sosyo-kültürel ilişkiler ağıyla oluşturduğu ulusötesi alan ve mekânlar merkezi konuma yerleştirilmiştir. Dolayısıyla, küresel göç sürecinin bir sonucu olarak ortaya çıkan ulusötesi perspektif, göçmenlerin oluşturduğu -ulus-devletlerin sınırlarını aşındıran- ulusötesi diasporik alanlara ve sosyo-kültürel, politik, ekonomik bağlama vurgu yapmaktadır. Bu anlamda, ulusötesilik genel olarak göçmenin köken ülke ile yaşadığı ülke arasındaki sosyal, kültürel, politik ve coğrafi alanda şekillenen ilişkileri ifade eden bir göç kuramıdır. Ulusötesi göçmen kavramı da ulusal sınırları adeta yok eden ve gelişen iletişim ve ulaşım ağlarıyla birlikte farklı coğrafyalar arasında kolaylıkla gidip gelen yeni, dinamik, güçlü bir göçmen profilini tanımlamaktadır. Ulusötesi göçmenler, ulusötesi pratikler sayesinde iki toplumun bir parçası olarak tanımlanmaktadır. Göçmenler kimliklerini tek bir ülkeye bağlı olmadan geliştirmekte, oluşturdıkları topluluklar da

ulusötesi topluluklar olmaktadır (Karaçay, 2021: 412). Göç süreci ve göçün aktörlerine ilişkin değerlendirmelere yeni, özgün ve çok farklı bir bakış açısı sunan ulusötesilikle birlikte, göçmenlerin kurduğu uluslararası alanlardaki karmaşık ilişkiler ağına odaklanılmıştır.

Ulusötesi göçmenler belirli bir coğrafyaya bağlı olmayan gruplardır. Dolayısıyla, günümüz göç literatüründe göçmen artık sıradan bir öznel kimlik olarak değerlendirilmemekte ve ulusötesi bağlamlarda yeni sosyal, ekonomik, politik, kültürel alanlar inşa eden etkin bir diasporik aktör ya da oyun kurucu olarak ele alınmaktadır. Ulusötesi göçmenlerin diasporik bir topluluk olarak da değerlendirilmesi, göç literatüründe bazen diaspora ve ulusötesilik kavramlarının birbirinin yerine kullanılmasına neden olmuştur. Ulusötesilik aynı zamanda eski uluslararası kavramının yerini alan ve ulusun ötesindeki fikirler, kimlikler ve toplulukları (Szeman, 2013: 293) simgeleyen bir göç tanımlaması olarak, günümüzde artık silikleşen sınırları ve bu sınırları aşan sosyo-kültürel bir insan hareketliliğini vurgulamaktadır. Bu anlamda, ulusötesilik insanları iki ya da daha fazla ülkeyle bağlantılandıran çeşitli ilişkilere ve bağlara işaret etmekte (Bailey, 2020: 60), göçmenler arasındaki kapsamlı sosyo-ekonomik, kültürel, coğrafi politik vb. aidiyetleri vurgulamaktadır. Cohen (2019: 137) ulusötesi göçün, göçmenin köken topluluğuyla ilişkiye geçtiği dairesel göç anlamına geldiğini, bu çerçevede ulusötesi ağların bireyler arasındaki mekânsal, özellikle de ulusal sınırlar arasındaki bağlantılar olduğunu söylemiştir. Bu bağlamda, ulusötesilik kuramında artık göçmen toplulukların ana vatanlarından kesin bir biçimde koptukları varsayılmamakta (Brubaker, 2017: 10), bunun yerine daha çok göç öncesi sosyal ağlar ya da kültür, inanç vb. göçmen belleğinin kolektif temel dinamikleri ele alınmakta ve kavramsal olarak da bu değişkenler öne çıkarılmaktadır. Günümüzde göçmen gruplar kültürel kimliklerini belirli bir coğrafi alana/vatana bağlı olmaksızın oluşturmakta, dolayısıyla da göçmen hem mekânsal hem zihinsel olarak iki farklı dünyayı aynı anda yaşamakta ve göç ettiği coğrafya ile yeni coğrafyası arasında sosyo-politik, ekonomik, kültürel bir yaşam alanı ve geniş bir ilişkiler ağı kurmaktadır. Bu anlamda, göçmen için yerleştiği ülke ile köken ülkesi arasındaki keskin/net sınırlar kaybolmakta ve göçmen sosyo-kültürel vb. ilişkilerini aidiyet hissettiği iki farklı coğrafi alanda kolaylıkla sürdürebilmektedir. Dolayısıyla, Abadan-Unat'ın da (2017: 388) ifade ettiği gibi, vatandaşlık statüsünden beklenen tek yönlü sadakat -sadece Alman olmak, sadece Hollandalı veya Fransız olmak- günümüzde giderek geçerliliğini yitirmektedir. Bu bağlamda, göç günümüzde artık sıradan sosyolojik bir olgu olmanın çok ötesine taşmış ve geniş çerçevede göçmenlerin odak noktasına alındığı çok boyutlu, çok kapsamlı, multikültürel bir çoğulculuk, renk ve zenginliği anlatan bir insan hareketliliğini tanımlar hâle gelmiştir. Son yıllarda ivmesi giderek artan bu küresel hareketlilikle birlikte, ulusötesi göç sürecinin doğal bir yansıması olarak bulanıklaşan ulusal sınırlar ve coğrafi algılar da tartışılır bir duruma gelmiştir. Ulusal sınırların kolayca aşılabildiği, sınırlar ötesindeki fırsatların

geçmişte olduğundan daha kolay öğrenilmesini sağlayan iletişim devriminin gerçekleştiği (Martin, 2016: 130), ulaşım olanaklarının hızlıca geliştiği ve kitle iletişim araçlarının dünyayı adeta bir *küresel köy* (McLuhan, 1962: 21; McLuhan, Fiore, 1968: 79) hâline dönüştürdüğü çağımızda, göç ve göçmenlik trafiği de kaçınılmaz bir şekilde sürecelecektir. Kültürel olarak çok farklı bir ortama göç etme olgusu gündelik kültürün birçok kesitinde kendiliğinden belirgin hâle gelmektedir (Greve, 2006: 203). Bu anlamda, uluslararası göç günümüzde ulusötesi sosyolojik bir devinim olarak aralıksız şekilde devam etmekte, sadece bireyler değil kültürler, zihinler, duygular ve yaşamışlıklar da göç sürecine eşlik etmektedir. Bir ulusötesi topluluğun üyeleri ev sahibi ülkenin vatandaşlığını kazanmaya çabalarırken, kendi menşe ülkesininkini korumayı gözetirler. Bu çifte mensubiyet yalnızca bir fırsat sorunu değil, aynı zamanda seçilmiş bir yaşam şeklidir (Bruneau, 2015: 83). Dolayısıyla, göçmenin yaşadığı bu zorlu süreç zaman ve mekân ekseninde bir kopuş ve sonucunda iki kültürlü, iki kimlikli, iki kutuplu bir yaşamı ve tarihsel, sosyo-kültürel, politik temelde ulusötesi çok güçlü bir deneyimi tanımlamaktadır. Chambers'ın (2019: 19) ifadesiyle göç; başka yerlerden gelmek, buralı değil de oralı olmak, dolayısıyla aynı anda hem içeride hem de dışarıda olmak, tarihlerin ve hafızaların kesiştiği yerlerde yaşamaktır.

Klasik göç ve göçmenlik araştırmaları hareket alanı kısıtlanmış dar kapsamlı mikro bir zeminden, göç veren ve göç alan tüm tarafları işin içine katan çok daha kapsamlı ve daha geniş bir makro zemine doğru kaymıştır. Yaşadığımız çağda göçmen artık sadece coğrafi olarak yer/mekân değişikliği yaşayan bir birey/özne değildir. Çünkü göçmenle birlikte alışkanlıkları, gelenekleri, yaşam tarzı vb. tüm sosyo-kültürel kodları da göç yolculuğuna eşlik etmektedir. Bu nedenle göç ve göçmeni sıradan bir coğrafi/mekânsal yer değiştirme kavramına sığdırmak sosyolojik olarak oldukça yanıltıcı olacak, göç gerçekliğinin günümüzdeki anlamını çözmemize ve daha sağlıklı veriler elde etmemize bir katkı sunmayacaktır. Assmann'ın (2015: 45) ifade ettiği gibi, bellek canlıdır ve sürekli bir iletişim içinde varlığını sürdürür. Bu anlamda, küresel göç olgusunun önemli bir yanını da kültürel bellek ve bu kolektif belleğin aktarılma sürecindeki parametreler oluşturmaktadır. Bu nedenle, günümüzdeki göç temelli hareketlilikler hem bireylerin hem de kültürlerin başka coğrafyalara aktarılmasını ve bu alanlarda yeni ulusötesi kimliklerin oluşmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla, günümüzdeki küresel göç olgusu sadece sıradan bir insan hareketliliği olarak değil, insanla birlikte bilginin, birikimin, geleneklerin, alışkanlıkların, deneyimlerin yani insanı değerli kılan sosyal, kültürel veya dini/inançsal vb. bütün unsurların kolektif hareketliliğiyle birlikte ele alınmaktadır. Ulusötesi göç kuramı bu yönüyle geleneksel sosyo-kültürel bağların başka bir coğrafi alana/mekâna aktarımı ve inşasının simge bir kavramı olmakta, bu çerçevede göçmen olgusu da artık ulusötesi bir perspektiften, göçün çok karmaşık ve sancılı sürecindeki bileşenleriyle birlikte değerlendirilmektedir.

Günümüzde göçmenler tek bir coğrafi alana sığdıramayacak kadar geniş bir mobiliteye sahip olmuşlar ve sadece köken ülkeleriyle değil, birçok farklı ülkeyle de sosyal, kültürel, ekonomik, politik vb. ilişkiler ağı ve çoklu kimlikler geliştirmişlerdir. Dolayısıyla, göçmen toplulukların bu karmaşık kültürel kimlik aktarım süreçlerindeki sosyo-psikolojik temellerin ortaya konulabilmesi açısından ulusötesilik çerçevesinde ele alınması hem sürecin daha iyi anlaşılabilmesinde hem de günümüz küresel göç hareketliliğinin çok kültürlü, çok katmanlı ve çok kimlikli bağlantılarının kavranmasında açık, net, aydınlatıcı ve yaşanan sorunlara karşı çözüm odaklı bir perspektif sunacaktır. Değirmenci ve Özdek'in de (2017: 394) ifade ettikleri gibi, göçmenlerin çoklu, çelişik ve karmaşık ulusötesi aidiyetlerinin yanı sıra kimlik oluşum süreçlerinin de anlaşılması, belirli bir alanın kendine özgü dinamikleri ile oluşan örüntülerin, ulusötesilik kavramı ışığında değerlendirilmesi ile mümkün olabilmektedir. Çünkü bir topluluğa ait olmak ve bu topluluğun müzik, dans vb. kültürel ifade pratiklerini sürdürmek, ulusötesi göçmenlerin yeni coğrafyalarına uyum sürecini kolaylaştıran, hızlandıran ve onları güçlü kılan en önemli etmendir. Bilgi, ulaşım, iletişim vb. alanlardaki hızlı gelişmelerle birlikte, dünya birçok alanda yapısal olarak çok değişmiş ve küresel göçün tetiklediği yeni ulusötesi/ulusaşırı alanların oluşmasıyla da coğrafi sınırlar bulanıklaşmıştır. Küresel göç hareketliliğiyle birlikte, ulusötesi alan ve mekânlarda bir yandan sosyal davranış kalıpları homojenleşmekte, öte yandan da geleneksel kültürel dokuların özgünlüğü, etnik kimlik temelindeki aidiyeti güçlendirmektedir. Bu anlamda, ulaşım ve iletişimdeki olağanüstü gelişmelerle birlikte, farklı ülke sınırları arasında kolay bir geçişkenliğin olması, ulusal sınır kavramının kapsam ve içeriğini tartışmaya açmaktadır. Coğrafi sosyal sınırlar yıkıldıkça, bulanıklaştıkça ya da zayıfladıkça topluluğun ve sınırlarının sembolik ifadeleri güçlenmekte (Şahin, 2013: 38), bu bağlamda göçmen açısından kolektif belleğin inşasında özellikle ritüeller daha öne çıkmaktadır. Küresel göçle ilgili çalışmalar da bu ulusötesi sembolik ifadeler temelindeki kültürel inşa süreçlerine ve giderek silikleşen ulusal sınırlar arasındaki sosyo-kültürel, siyasi vb. hareketliliklere odaklanmaktadır. Dolayısıyla, göç ve göçmenlikle ilgili araştırmalardaki klasik yaklaşımlar, yerini artık ulusal sınırları aşan ulusötesi yeni, farklı bir perspektife bırakmaktadır. Bu yeni perspektif ekseninde gelişen paradigmal değişimlere bağlı olarak, göçmenlerin ulusötesi alanlardaki kültürel bellek inşa sürecine ilişkin çalışmalarda, geleneksel müzik ve dans pratikleri öne çıkmaktadır. Böylece, göçmenlerin kolektif bellek ekseninde şekillenen kadim tarihsel mirası, ulusötesilik kuramının penceresinden müzik, dans ve ritüellerinde aranmaktadır.

3. Diaspora ve Aleviler

Diaspora, göç tartışmalarında ulusötesicilik kavramı ile iç içe geçmiştir. Buna rağmen, bu terimler ulusötesi topluluk veya diasporayı inşa eden kişilerin kimlikleri ve alakalı oldukları çeşitli aktörler kapsamlarıyla

ayırt edilebilir (Bartram vd., 2019: 115). Ulusötesilik daha çok göçmenlerin ulusal sınırları anlamsızlaştıran çok kimlikli yapılarına vurgu yaparken, diaspora ise çeşitli aidiyet bağlarıyla ulusötesi alanlarda bir araya gelen grup üyelerini ifade etmektedir. Dolayısıyla, göç literatüründe genel olarak her ulusötesi topluluk diasporik bir yapılanma olarak görülmemektedir. Avrupa Alevileri ulusötesi alanda oluşturdukları diasporalarla bu iki kavramın da karşılık bulduğu sosyo-kültürel, politik ve ekonomik temelde etno-dinsel bir yapı olarak konumlanmışlardır. Ulusötesi diasporik topluluk kavramının tam karşılığı olan Alevilerin oldukça zengin kültürel kodları, göç ettikleri coğrafyalarda asimilasyonun yıkıcı etkilerinden korunmalarında önemli bir etmen olmuştur. Diasporadaki Alevi varlığı göstermiştir ki asimile olmadan uyum sağlamak göçmen toplumlar için mümkündür. Alevilerin durumunda bu iki durum birbirini dışlayan ya da biri diğerinin yokluğunu gerektiren gerçeklikler olmadığı gibi, tam tersine ikisinin bir arada belli bir denge ile mümkün olabileceğini göstermiştir (Sökefeld, 2003, akt., Poyraz, 2007: 107). Diasporadaki Alevi hareketinde iki eğilim bir arada ama birbirinden bağımsız ilerledi. Bir yandan içinde yaşadıkları ülkelere entegre olmaya, bir yandan da Alevi kimlikleri sayesinde ana vatanlarıyla güçlü bağlar kurmaya çalıştılar (Ertan, 2021: 93). Dolayısıyla, diaspora Alevileri asimilasyon-entegrasyon arasına ince bir hat çekerek her iki süreci birbirini tamamlar şekilde yürütmüşler, böylece kolektif kültürel kodları bozmadan gelenek ve moderni başka bir ifadeyle eski ve yeniyi harmanlamışlardır. Ulusötesi göç çalışmaları asimilasyon kuramının varsaydığı gibi, tüm göçmenlerin göç gönderen ülkeyi geride bırakarak, o ülkeyle bağlarını keserek yeni bağlama bütünüyle entegre olacakları varsayımının doğru olmadığını ortaya koymuştur (Öner, 2021: 21). Bu anlamda, asimilasyon göç alan ülkenin tek yönlü, entegrasyon ise göç eden ve göç alan ülkenin birlikte hareket ettiği çift yönlü sosyo-politik bir süreç olarak da değerlendirilebilir. Günümüzde klasik asimilasyon politikaları bir göç yaklaşımı olarak anlamını yitirmiş ve yerini göçmenin gönüllü entegrasyonuna bırakmıştır.

Alevilerin tarihsel süreç boyunca yeniliğe ya da değişime karşı gösterdikleri pozitif yaklaşım, diasporik alanlarda da kendini göstermiştir. Alevi göçmenler baskıcı asimilasyon politikalarının terkedildiği yaşadıkları ülkelerin farklı sosyo-kültürel iklimine uyum göstermekle birlikte, inanç temelli cem ve semah pratiği başta olmak üzere kadim kültürel kodlarına da olabildiğince sahip çıkmışlar ve korumaya çalışmışlardır. Kolektif belleğin güçlü bir şekilde aktarımı, Alevi göçmenlerin göç yazınında çok tartışmalı kavramlar olan asimilasyon ve entegrasyon/uyum sürecindeki olası kimlik bunalımının da önüne set çekmiştir. Bhabha'nın (2016: 41) ifadesiyle, "öte" ne yeni bir ufuktur ne de geçmişi geride bırakmaktır. Başlangıçlar ve sonlar aradaki yılların tutucu mitleridir; ama döngünün sonunda kendimizi geçiş anında buluruz ki bu anda mekân ve zaman şu karmaşık şekilleri oluşturmak için kesişir: farklılık ve özdeşlik, geçmiş ve şimdi, dışarı ve içeri, kapsama ve dışlama. Dolayısıyla, göçmenin diasporik alanlardaki tutunma çabasında ve

gelgitler, savrulmalar arasında süregelen karmaşık ve zorlu yolculuğunda kültürel kodları ona eşlik edecek, uyum süreciyle birlikte kendisinin yeni ulusötesi mekânında o kadar da “öteki”, “misafir” ya da “yabancı” olmadığını zamanla hissettirecektir. Aslında, sınırları geçirgen bir mahallede kimin orali olduğunu, kimin dışardan geldiğini söylemek zordur (Bauman, 2018: 163), ancak göçmen açısından bu tespitin anlamlı hâle gelebilmesi ve pratiğe dökülebilmesi için, mekânsal ve zamansal bir uyum sürecine ihtiyaç olduğu da yadsınamaz bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü zaman ve mekân ekseninde bir algı ve uyum problemi yaşayan ve bir anlamda boşluğa düşen göçmenin, yeni/farklı bir coğrafi alanda, yeni bir sosyo-kültürel iklime alışması elbette çok ciddi, zor bir süreci ve büyük bir sorunlar yumağını da beraberinde getirebilecektir.

4. Göçmenler ve Müzik

Kültür tarihsel süreç içerisinde toplum tarafından bireysel ya da ortaklaşa oluşturulan her türlü değerler ve kurallar bütünü olarak kabul edilmektedir. Kültür bu çerçevede birey ya da toplumun geçmişten bugüne değin oluşturduğu her türlü maddi ve manevi birikimini ifade eden temel bir kavramdır ve sadece geçmişi değil bugünü de vurgulamaktadır. Bu anlamda, kültür ve uygarlık kavramlarını birbirinden ayırmayan ve iki kavramın da içerik olarak aslında aynı şeyi vurguladığını söyleyen farklı görüşlere de rastlanmaktadır. Edward B. Tylor, 1871 yılında yayımladığı *Primitive Culture* (İlkel Kültür) adlı kitabında kavramı şöyle tanımlamıştır: Kültür ya da uygarlık, insanın bir toplum üyesi olarak edindiği bilgi, inançlar, sanatlar, ahlak, yasalar, adetler ve diğer yeti ve alışkanlıkları içeren karmaşık bir bütündür (Özbudun ve Uysal, 2016: 77). Bu anlamda, kültür gündelik yaşam içerisinde şekillenen çeşitli etkileşimlerden oluşur ve bu etkileşim çerçevesinde gelişen gruba özgü kültür, bir yandan toplumun tarihsel geçmişinin bir yansıması olurken diğer yandan çevresindeki diğer toplumsal yapılara karşı gücü, egemenliği ve farklılığı sembolize eden temel bir kavram hâline dönüşür. 17. yüzyıla gelindiğinde Montaigne toplumsal yaşamın farklılığını açıklamak için biyolojik değil geleneksel farklılıklar üzerinde dururken (Cesur, 2020: 20), toplumsal ve kültürel yapıları şekillendiren asli unsurun kalıtsal özellikler değil, daha çok müzik, dans ve inanç temelinde şekillenen kültürel farklılıklar/kimlikler olduğunu savunuyordu. Toplumsal açıdan tarihsel ve sosyolojik bir derinliği ifade eden kültürel kimlikler, o toplumun her türlü değerler bütününe yansıtan bir ayna görevi görürler ve toplumun genel olarak yaşama biçimi, gelenekleri, müziği, dansı vb. yapısıyla ilgili olarak bütün bilgileri içerisinde barındırırlar. Dolayısıyla, kültürel kimlikleri çok geniş bir çerçevede ele almak, o toplumun bir varlık nedeni ya da vazgeçilmezi olarak görmek ve içerisindeki zenginlik ve farklılıkları da gene bu temel bağlamda değerlendirmek gerekmektedir. Göçmenlerin yeni coğrafyalarındaki kendine özgü kültürel pratiklerinin incelenmesi ve bu pratiklerin o diasporik topluluk için ifade ettiği tarihsel anlamın ortaya

çıkarılması hem o topluluk/grup içerisinde aidiyetin ve konsolidasyonun sağlanması hem de ulusötesi alandaki toplumsal/kültürel karşılıklı kabulün gerçekleştirilebilmesi açısından oldukça önemlidir. Ancak, bu karşılıklı kabulde dominant tarafın ev sahibi kültür olduğu ve öteki olarak görülen göçmen açısından genellikle -ya da yoğunluklu olarak- tek taraflı bir kabul sürecinin devam ettiği gerçeği de sosyolojik olarak göz ardı edilmemelidir. Bu süreçte göçmen öteki ve yabancı olarak bir kimlik inşa etmeye ve bu yolla varlığını göstermeye çalışırken, ev sahibi olan yerli ise bu yeni, tanıdık olmayan misafire karşı kendi kültürel kimliğini koruma refleksiyle hareket etmekte, sosyal ve duygusal olarak bir mesafe koymaktadır. Aslında yerli ve yabancı ya da öteki ayrımını şekillendiren temel unsur, kültürel kimliklerin farklılığıdır. Bu yüzden, göçmenler entegrasyon bağlamında sorunlu bir süreci yaşarken, aidiyet ekseninde de ciddi bir ikilemle karşı karşıya kalırlar, çünkü onlar ne orada ne de buradadırlar. Dolayısıyla, uluslararası toplumda göçmenlere yönelik koruyucu ve kapsayıcı yasal düzenlemelere rağmen, günümüzde artık çok ciddi bir küresel problem hâline gelen yoğun insan hareketliliğiyle birlikte, göçmenler bu derin krizin ana aktörü olmuşlardır. Özellikle eğitimsiz bireyler ve niteliksiz iş gücünün oluşturduğu uluslararası göç hareketliliğinde, göç alanların/yerlilerin göç edenlere/yabancılar karşı sosyo-kültürel kodlarını koruma vb. çok farklı reflekslerle göçmenler öteki, yabancı ya da istenmeyen bir misafir olarak varlıklarını sürdürmeye devam edeceklerdir. Çünkü Leggewie'nin de (2004, akt., Abadan-Unat, 2017: 283) ifade ettiği gibi, yabancılar karşı korku çağı ruhu hâline gelmiştir.

Kültürel kimlik, ölçeği ve niteliği ne olursa olsun insanları/toplulukları birleştirebilen ya da birbirinden ayıran öğelerin bileşimidir. Müzik, toplulukların kültürel kimliğinin inşası, onaylanması ve pekiştirilmesinde önemli bir simgesel rol oynar (Erol, 2017: 229). Bu bağlamda, doğdukları coğrafyalardan ayrılmak zorunda kalan göçmen toplulukların yeni bir sosyo-kültürel yapıya uyum sürecinde müzik ve dans temelli geleneksel kültürel kimliklerinin aktarımı ve yaşatılması oldukça önemlidir. Bu süreçte göçmen toplulukların bir bölümü için önceliği yeni coğrafyasına uyum sağlama çabası alırken, başka bir bölümü için yerleştiği yeni coğrafi mekâna/alana kültürel kodların aktarımı almaktadır. Bu hızlı döngüsellğe katılan insanların birçoğu yerleştikleri yeni yerde belli bir uyum ve uzlaşma arayışına girerken, büyük bir bölümü de kendi alt kimliklerini oraya taşıyarak, yeni türden çoklu melez kimlikler kurma çabasına girmektedirler (Yüceşahin vd., 2016: 139). Dolayısıyla, insanlar ve düşünceler geçmişe oranla çok daha büyük bir hareketlilik içerisinde dolaşmakta ve giderek silikleşen ulusal sınırlarla birlikte, ulusötesi yeni, farklı yaşam alanları oluşturulmaktadır. Göçmenlerin burada oluşturdukları kimliklerle birlikte kültürel inşa süreçleri hız kazanmakta ve aidiyet bağları da buna paralel olarak güçlenmektedir. Bu küresel insan hareketliliğinde göç alan coğrafyadaki göçmenin müzik ve dans temelindeki kimlik aktarımı bir yandan yeni sosyo-kültürel kodlara alışma ekseninde, diğer yandan da kendi

geleneksel kültürel kodlarını koruma refleksi içerisinde çok zor ve karmaşık bir süreçte/yolculukta devam etmektedir. Doğan'ın da (2018: 13) ifade ettiği gibi, yaşananların odaklandığı debide gelinen yer ile gidilen arasında, terk edilen ile sığınılan limanlar arasında bitip tükenmeyen zihinsel bir gelgit olayı yaşanır. Bu, eski ile yeninin, geçmişle geleceğin, dün ile bugünün aynı hafızada savrulduğu zihinsel bir yaşam tarzıdır. Chambers (2019: 48), “göçerin köksüzlük duygusu, farklı dünyalar arasında, yitirilmiş bir geçmiş ile bütünleşilememiş bir şimdiki zaman arasında kalmışlık duygusudur” sözleriyle, göçmenin yaşadığı bu zaman ve mekân bağlamındaki paradoksa vurgu yapmıştır. Tüm bu savrulumalar ve gelgitler arasında göçmen “referans sistemleri ve kendini tanımlama düzeyleri yaşadığı dünyayla, yaşamadığı dünya arasında mekik dokuyan bir kişi hâline gelir” (Rittersberger-Tılıç, 2010: 94) ve bu sosyo-kültürel, duygusal, kökensel kimlik arayışı içerisinde kendisine müzik ve dans pratikleri temelinde şekillenen yeni bir yol haritası bulmaya, yeni bir yön çizmeye çalışır.

Farklı özgeçmişlere sahip kişilerin birbiriyle karışmaları sürgün ya da gönüllü göçler yoluyla giderek daha da hızlanmıştır. İnsanlar kendileriyle birlikte köken kültürlerinin davranış örüntülerini de taşırlar (Fichter, 2006: 163). Bu anlamda, “göç deneyiminin yaygınlaşması göç kültürlerini oluşturmakta” (Sirkeci, 2020: 22), özellikle müzik ve dans pratikleri göçmen toplulukların kültürel kodlarını yeni yaşam alanlarına aktarmadaki en temel sürükleyici güç olarak karşımıza çıkmaktadır. Erol'un da (2009: 126) ifade ettiği gibi, müzik topluluk üyeleri arasındaki iletişimi güçlendirmede, dayanışma sağlamada, kolektif aidiyeti sürdürmede ve modern yaşamda atomize olan bireyi toplum içinde konumlandırmada, bir ifade aracı olarak çok önemlidir. Genel çerçevede etnik, dini vb. toplulukların kültürel ifade biçimlerinin kolektif paydası olan müzik ve dans pratikleri, aynı zamanda birbirlerinden çok uzak yerlerde yaşayan bütün göçmen toplulukları aidiyet ekseninde birleştiren, bütünleştiren ve kolektif belleği canlı tutan simgesel ve görsel bir etmen olarak da karşımıza çıkmaktadır. Göçmenin yeni coğrafi mekânındaki uyumu kolektif kültürel kodlarının aktarım ve inşa sürecindeki *farklılıklarla yaşamayı başarma* (Bauman, 2018: 163) ve *kültürler havuzunun içinde yüzebilme* (Bauman, 2015: 44) becerisinde yatmaktadır. Dolayısıyla, kültürel kimliklerin inşasında göçmen toplulukların en çok kullandıkları kültürel ifade biçimi, doğal olarak müzik ve danstır. Müzik ve dans ulusötesi mekânlardaki kültürel kimlik aktarımının simgesel olarak karakterize edilmesinin en temel unsurudur. Belli toplumlarda müzik ve dans topluluğun kendisini o topluluk olarak görmesini sağlayan tek araçtır. Örneğin, Alevilerde müzik, Alevilik ve Alevi kültürel kimliğinin aidiyetini onaylama, pekiştirme ve sürdürülmesinde önemli bir rol oynamaktadır (Kaplan, 2013: 42). Müziğin Alevi törenlerindeki egemenliği ve Alevilerin müzik sahasındaki varlıkları, Alevilikte müziğe verilen anlamın bir ifadesi olarak değerlendirilmelidir (Poyraz, 2007: 121). Kültürel, inançsal kodların diasporaya taşınmasıyla birlikte, müzik göçmenler için hem kolektif belleğin

korunması işlevini görmekte hem de kendilerini bir arada ve güvende hissetmelerine yardımcı olmakta, yeni coğrafyalarına entegrasyon sürecini kolaylaştırmaktadır. Çünkü bir yandan zamansal ve mekânsal kopuştan kaynaklı sosyal ve duygusal boşluğu doldurabilecek bir yandan da kolektif belleği canlı tutabilecek ve aidiyeti sağlayabilecek olan en temel unsur, her göçmen toplulukta olduğu gibi Alevi göçmenler için de müzik ve dans pratikleridir. Müzik, geçici ve yeni gelen göçmen topluluklarında parçalanmış geçmişin yeniden kurulmasında, kültürel pratiklerin sürdürülmesinde ve tekrar yoluyla yeniden inşa edilmesinde önemli bir yer tutar (Öğüt, 2019: 136). Kültürün önemli ve ayırt edici simgesel pratiklerinden biri olan müzik, göçmen topluluk için bir farklılaşma gösterenidir. Müzik ve dansın göçmen kimliğinin inşasındaki kullanımı önemlidir (Çerezcioglu, 2010: 87). Aynı biçimde, özünde mit ve ritüel üzerine inşa edilen Alevi kültürel kimliğinin diasporadaki temel bileşenleri olarak müzik ve dans pratikleri öne çıkmakta, Alevi inanç ve öğretisinin farklılığını yansıtan en belirleyici unsurlardan biri olmaktadır. Bu bağlamda, göçmen topluluklar açısından diasporada kültürel kimlik inşa etmede müzik ve dans önemli bir güç olmakta ve bu güç hem ulusötesi yeni sosyal alanların inşasına hem de diasporada güçlü bir topluluk oluşturma sürecine çok ciddi bir katkı sunmaktadır. Dolayısıyla, bu süreç göçmen açısından aidiyeti güçlendirmekte, göçmenin kendisini orali/yerli hissetmesine yardımcı olmakta ve öteki/yabancı olma duygusunu giderek törpülemektedir.

Shils'e (2003: 11) göre, gelenekten söz ettiğimizde temsilcileri veya koruyucuları bulunan bir şeyden söz ediyoruz. Bu anlamda, göçmen geleneksel kültürel kodlarının ulusötesi yeni alan ve mekânlardaki aktarıcısı olarak aidiyet ekseninde bir görev üstlenmekte ve müzik ve dans temelli kültürel kodları, kimlik inşa sürecinin ana referansı olarak kullanmaktadır. Bu kültürel kimlik inşa sürecinde geleneksel müzik ve dans pratikleri bir yandan göçmenin aidiyet ve kimlik duygusunu güçlendirirken, diğer yandan da kolektif kültürel belleğin yeni mekâna aktarılmasına öncülük etmektedir. Erman'ın da (2018: 121) ifade ettiği gibi, toplumda kültürel ve/veya dinsel azınlık olanlar, varlıklarını ve kimliklerini aynı mekânda kümeleşerek, bir arada yaşayarak sürdürme eğilimindedirler. Dolayısıyla, bu kolektif/ortak mekândaki güçlü birliktelikle diasporik alanlarda müzik ve dansın ön planda olduğu kültürel kodların aktarımı ve yaşatılması çok daha kolay olmaktadır. Bu bağlamda, Alevi kültürel kimliğinin simgesi olan müzik ve bağlama inancının tüm felsefesinin sürekli bir tekrar üzerinden yeniden üretiminde kullanılmakta (Deniz, 2018: 179), böylece Anadolu coğrafyasında olduğu gibi ulusötesi mekânlarda da kimlik ve aidiyet bağlarının korunması müzik, dans ve ritüel üzerinden sağlanmaktadır. Subaşı'nın da (2010: 294) ifade ettiği gibi, Alevilik tarihsel süreçte ağırlıklı bir inanç ve ritüel vurgusuyla var olmayı sürdürmüştür. Dolayısıyla, Aleviliğin ana bileşenlerinden olan müzik ve dans pratiklerini, Alevi inanç geleneğinden ayrı düşünmek pek mümkün değildir. Öğretinin inanç boyutunda da tüm içerik ve ritüel adımlar müzikle

yönlendirilmekte ve şekillendirilmektedir. Müzik ile ifade edilen şey, aslında inancın ve tarihin içeriğinin parça parça anlatımıdır (Deniz, 2018: 366). Bu bağlamda, Firth'ün de (1996: 10, akt, Küçükebe, 2017: 95) ifade ettiği gibi, bütün toplumsal yapılarda kimlik müzik aracılığı ile inşa edilmekte, bu süreç kültürel değerlerin ifadesi aracılığıyla kolektif aidiyetin meşrulaşmasına imkân vermektedir. Poyraz (2007: 76), Aleviliği yüzyıllarca ayakta tutabilen en önemli unsurun ve Alevi kültürel kimliği üzerine yapılan araştırmaların en önemli dayanaklarının müzik olduğunu, Aleviliğin ne olduğunu, nasıl bir tarihsel süreçten geçtiğinin izini, ancak Alevi müziği üzerinden sürdürmenin mümkün olduğunu ifade etmiştir. Dolayısıyla, kolektif kodların en temel bileşenlerinden birisi olan müzik ve dans, göçmen toplulukların kültürel aktarım sürecinin ana unsuru olarak ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda, Alevi göçmenlerin ulusötesi yeni alan ve mekânlarındaki inanç kültürüne dair müzik ve dans pratikleri, bize Aleviliğin diaspora yolculuğundaki uzun soluklu serüveniyle birlikte, multikültürel ulusötesi göçmenliğin kültürel dokularda oluşturduğu fay hatlarının da izlerini gösterecektir.

5. Ulusötesi Göçmen Bir Topluluk Olarak İsveç Alevi Göçmenleri

Herkes ulusötesi göçmen değildir. Bu terimi kullanabilmek için bireyin iki veya daha fazla devletin sınırlarını aşarak toplumsal, ailevi, siyasal, ekonomik ya da dinsel örgütler geliştirmiş olması gerekmektedir. Buradaki en önemli öge, ulusötesi faaliyetin bireyin hayatının en önemli kısmını oluşturmasıdır (Abadan-Unat, 2017: 312). Bu anlamda, yüzyıllardır periferik bir yaşam süren Alevilerin yurt dışına göç süreci onların modern dünya ile kurduğu ilişkiyi geliştirmiş, Alevilere kendilerini özgürce ifade edebilecekleri ulusötesi yeni bir sosyo-kültürel hareket alanı açılmıştır. Dolayısıyla, Alevi kültürel kimliği Avrupa ülkelerinin genelinde olduğu gibi İsveç'te de daha özgür bir ifade alanı bulmuş ve yıllardır süregelen inançları eksenindeki öteki olma durumu ve periferik yaşam ulusötesi alanda sona ermiştir. İsveç Alevileri ulusötesi alan ve mekânlarda kültürel kimliklerini inşa ederken Alevi inanç ve öğretisinin önemli/kült simge ve sembollerini referans olarak kullanmışlar, bu simge ve semboller Aleviliğin diasporada şekillenmesinde çok büyük bir destekleyici unsur olmuştur. Aleviler bu süreçte ana vatanlarıyla olan ilişkileri de koparmamışlar ve İsveç Aleviliğini oluşturan her kuşaktan farklı toplumsal dinamik, yeni vatanlarının güçlü bir sosyo-kültürel, ekonomik ve politik aktörü olarak, diasporik alanın her kademesinde yerlerini almışlardır. Abadan-Unat'ın (2017: 9-10), göçmen toplulukların diasporada oluşturdukları çifte kültürel kimlikler temelinde şekillenen "ikili diasporik bilinçlenme" kavramı ekseninde ifade ettiği gibi, bir yandan ikinci ve üçüncü kuşak mensupları birinci kuşağın ana vatana karşı büyük bir sadakatle besledikleri duyguyu bir çeşit hayali cennete çevirmekte, öte yandan da aynı genç insanlar içinde bulundukları çoğunluk toplumuna karşı haklarını, eleştirilerini ve taleplerini ortaya sürmek istediğini duymaktadırlar. İsveç'e ilk göç eden birinci kuşaklardan genç kuşaklara

kadar geniş yelpazedeki tüm İsveç Alevileri sadece inanç ekseninde değil, çok güçlü bir toplumsal tabana sahip ulusötesi göçmen bir topluluk olarak diasporik yaşamın sosyo-ekonomik, kültürel, politik vb. tüm alanlarında, Alevi kolektif kimliği üzerinden seslerini güçlü bir şekilde duyurmaktadırlar. Bu anlamda, göçmen olmanın getirdiği zorlukları özellikle ilk kuşak Alevi göçmenler yoğun bir şekilde yaşamış ve doğdukları topraklardan zamansal ve mekânsal kopuşun da tetiklediği sosyo-kültürel şok sürecini olabildiğince sorunsuz atlarmaya çalışmışlardır. Sonuç olarak, küresel göç olgusu bu sürece dâhil olan birçok farklı toplulukta, çeşitli boyutlarda kültürel bir değişimi/dönüşümü tetiklemiştir. Ancak, Alevi göçmenler diasporadaki entegrasyon sürecinin çok doğal bir sonucu olan bu değişime karşı, sosyo-kültürel olarak uyum sağlayabilen ender göçmen gruplardan birisi olmuş ve çocuklarının çağdaş, seküler ve nitelikli bir eğitim-öğretim alması etrafında şekillenen kararlı tutumları, entegrasyon sürecinin sorunsuz atlatılmasının en önemli referansı olmuştur. İsveç'te doğan Alevi genç kuşaklar İsveç'in insan hakları ve geniş özgürlükler temelli çokkültürlülüğü içselleştiren güçlü demokrasi anlayışının içerisinde yetiştikleri ve zamansal ve mekânsal göç sürecinin doğrudan bir aktörü olmadıkları için, öteki ya da yabancı olma durumunu, dolayısıyla asimilasyon-entegrasyon süreçlerini neredeyse hiç yaşamamışlardır. Bu anlamda, karşımıza ulusötesi kültürel bir kimlik olarak İsveç Alevilerinin aidiyet algısında kuşaklar arasındaki farklı parametreler çıkmaktadır. Bu durum, diasporada oluşan yeni sentez kimlikler bağlamında Alevi göçmenler açısından "kimsiniz" sorusu etrafında şekillenen kimlik ya da kültürel kimlik gibi kavramlara ve özellikle entegrasyon kavramına daha yeni, daha farklı alt başlıkları, dolayısıyla da ulusötesi geniş bir perspektifi zorunlu kılmaktadır. İsveç Alevileri inanç ve öğretilerinin bir gereği olarak, ulusötesi alanda kendi inandıkları ve sınırlarını da kendilerinin çizdiği bir çerçevede, entegrasyon sürecini olabildiğince sorunsuz biçimde atlarmaya çalışmışlardır. Bu anlamda, göç literatüründeki bazı kuramsal tartışmaların dışında ve İsveç'te hiçbir zaman uygulanmayan asimilasyon politikalarından bağımsız olarak, seçici kültürleşme ekseninde şekillenen kendine özgü bir entegrasyon sürecini başarıyla yürütmeye devam etmektedirler.

Alevi kimliği ekseninde şekillenen inanç ve öğretinin tarihsel olarak süregelen zorunlu periferik yaşamı, göç ve kentleşme süreciyle birlikte baskı, asimilasyon vb. bazı nedenlerle, Alevilerin yaşadıkları alandaki sosyo-kültürel ve inançsal dokuya uyumunu, kültürel kimliklerini koruma ve yaşatma refleksi çerçevesinde bir anlamda zorunlu kılmıştır. Bu süreç, aynı zamanda bir yandan Alevilerin asimilasyona karşı direnmelerini sağlarken, diğer yandan da akrabalık, kültürel miras ya da etnik köken vb. bazı unsurlar etrafında oluşan çeşitli aidiyet bağlarını, özellikle diasporada daha da güçlendirmiştir. Diasporik tüm kimlikler bu çerçevede dil, etnisite, gelenek ya da inanç vb. kolektif kültürel mirası önemli bir aidiyet referansı olarak kullanırlar. Assmann'ın da (2015: 48) ifade ettiği gibi, toplumsal bellek onu taşıyanlarla birlikte vardır ve gelişigüzel devredilemez. Sürece katılanların

grup üyeliğinin ispatıdır. Dolayısıyla, Aleviler toplumsal belleklerinin temeli olan inanç ve öğretilerinin daha özgür bir ifade alanı bulduğu diasporada, kolektif kültürel kimliklerini aktarma ve inşa sürecinde birbirleriyle daha da yakınlaşmışlar ve yeni ulusötesi coğrafyalarında kültürel varlıklarını çok güçlü bir şekilde hissettirmişlerdir. Toplumsal hafıza bir topluluğun kimlik inşası ve tanımlama sürecinde topluluk geçmişinin de dâhil olduğu bir süreci işaret eder. Alevi kültürel ve kolektif kimliğinin ortaya çıkmasında önemli bir rolü olan toplumsal hafıza, Alevi inancının dinsel, sosyal ve kültürel geçmişine dair izler taşır (Özdemir, 2016: 22). Alevi göçmenler için diasporada kültürel kimlik ekseninde toplumsal belleğin inşası, ben kimim sorusu etrafında şekillenen belirsizlik ve bulanıklığın giderilmesinin önemli, güçlü ve etkili bir referansı olmuştur. Chambers'a (2019: 43-44) göre, daha önceki bilgi, dil ve kimlik anlayışımızı ve bize özgü mirasımızı öykümüzden öyle silip atamayız, üzerini karalayamayız. Miras olarak devraldığımız şeyler -kültür, tarih, dil, gelenek, kimlik duygusu- imha edilmez ama parçalanır, sorgulamaya açılır, yeniden yazılır ve yeni bir yöne sokulur. Depeli'nin de (2009: 50) ifade ettiği gibi, göçmenler için iki şey geride kalmıştır, geçmiş ve geçmiş coğrafya. Bunlar yok olmaz, fakat asla aynı da kalmaz, göçmenin imgelemiyi birlikte hareket ederler. İsveç Alevi göçmenleri göç sürecinin başlangıcındaki İsveç'in de demografik ve sosyolojik olarak değiştiğinden hareketle, günümüzde bir yandan kendi kültürel kimliklerini inşa ederken, öte yandan da kurguladıkları Yeni İsveçlilik temelindeki sentez kimliklerini özgünlük ve melezlik arasında çok ince bir hat oluşturarak kurmakta ve kendilerine yeni, farklı bir yön çizmektedirler. Böylece, çokkültürlü, renkli, zengin bir mozaik içerisinde, farklı inanç ve kültürel kimliklerle birlikte ön yargısız olarak, karşılıklı saygı çerçevesinde var olmaya ve kendilerini ifade etmeye çalışmaktadırlar.

İsveç ulus-devlet ideolojisinin tamamen dışında kalan politikalar çerçevesinde, toplumsal tasarımın ya da kurgunun çokkültürlülük temelinde şekillendirildiği, salt emek-yoğun sektörlerde değil, günlük yaşamın bütün alanlarında yerli-yabancı ayrımının, ötekileştirmenin hissedilmediği -daha doğrusu hareket alanı bile bulamadığı- bir ülkedir. İsveç'te yaşayan farklı inançsal ve kültürel gruplar için ırkçılık ve ayrımcılığa karşı sıfır tolerans perspektifinde, temel insan hak ve özgürlükleri anayasal güvence altındadır. Durgun'un da (2021: 519-529) ifade ettiği gibi, toplumsallığın olduğu her yerde yerli-yabancı ikiliği karşımıza çıkar. 20. yüzyıla damgasını vuran sosyolog ve felsefeci Georg Simmel'e göre, sosyallik ister zihinsel ister fiziksel olsun kaçınılmaz olarak mekânsaldır. Her ilişki ağı bir sınıra işaret eder, sınır ise içerisini ve dışarısını, yabancıyı ve yerliyi ayırır. Bu anlamda, özelde İsveç'te genelde ise Avrupa kültüründe kurumsallaşan dini, etnik, kültürel bütün farklı kimliklere saygı ve özgürce yaşam hakkı anlayışına rağmen, pek çok göçmen topluluk gibi İsveç Alevi göçmenleri de zaman zaman kendilerini öteki, yabancı ya da misafir olarak hissetmektedirler. Son yıllarda İsveç toplumu genelinde de giderek artan ciddi göçmen karşıtlığını,

günümüzün önemli bir insani dramı olan ve küresel bir kriz hâline dönüşen kitlesel göç hareketleri tetiklemiştir. Dolayısıyla, göç ve göçmen karşıtlığı toplumsal tabanda geniş bir kabul görmeye başlamış, şimdilik oldukça sınırlı da olsa ırkçı ve ötekileştirici söylemler geliştiren partilerin oy oranı Avrupa genelinde olduğu gibi İsveç'te de giderek artmaya başlamıştır. Ancak, son yıllarda artan bazı ötekileştirme ve ayrımcılıklar, İsveç Alevilerinin inançsal örgütlenmelerini zorunlu olarak daha da hızlandırmıştır. İsveç Alevilerine göre, ulusötesi alandaki örgütlenmeler ve kültürel kimliklerini ifade etme temelindeki çeşitli etkinliklerle birlikte, diasporada kültürel, etnik, inançsal, ekonomik ya da politik bir güç olarak öteki/yabancı olma durumu çok daha kolay aşılabilecektir.

Aleviler için tarihsel olarak periferide yaşadıkları tedirginlik, korku ve güvensizlik deneyimi, onları kentsel bağlamda daha güvenli alanlar inşa etmeye zorlamıştır. Bütün geleneksel yapı ve kültürlerde olduğu gibi, Alevilerde de modern yaşamın dayattığı koşullarla bağıntılı olarak, eski alışlagelmiş güvenlik konseptleri gözden geçirilmektedir. Artık Aleviler yeni güvenlik algılarıyla, öteden beri var olan ve giderek kitlesellik kazanan tedirginliklerini aşma çabası içindedirler (Subaşı, 2010: 233). İsveç Alevi göçmenleri ana vatanlarının Türkiye olduğunu aynı zamanda Türk vatandaşı da olduklarını ama inançlarını özgürce ifade etmek ve kültürel, politik, etnik kimliklerini diğer dini ya da seküler yapılarla eşit bir şekilde yaşamak anlamında, kendilerini yeni vatanları İsveç'te çok daha güvende ve çok daha özgür hissettiklerini ifade etmektedirler. Bu anlamda, güçlü bir etno-politik ve kültürel ulusötesi topluluk olarak, kimliklerinin diasporada yaşatılması için mücadelelerini sürdürmektedirler.

İsveç'te Alevilik kendine özgü bir inançsal yapı olarak yasal güvence altına alınmış ve Alevi kurumları bir kamu kurumu niteliği kazanmıştır. Dolayısıyla Katolik, Ortodoks ya da Protestan kiliselerinin sahip oldukları bütün anayasal haklardan Alevilerin de yararlanmaları sağlanmış ve eşit yurttaşlık temelinde diğer din ve inanç gruplarıyla birlikte Aleviler de kendi vakıflarını, okullarını, hastanelerini ya da kreşlerini kurabilme vb. aynı eşit haklara sahip olmuşlardır. Bu anlamda, 1980'li yılların sonuna doğru başlayan *Alevi uyanışı* (Çamuroğlu, 2008: 1) ile birlikte, Avrupa ülkelerinde örgütlü Alevi göçmenlerin büyük bir çoğunluğunun oluşturmaya çalıştıkları, Alevi inanç ve öğretisinde öze dönüş hareketi olarak nitelendirilebilecek olan bir süreç yürütülmekte ve periferik/izole yaşamın sona erdiği ulusötesi alanlarda yeni bir Alevi inançsal ve kültürel kimliği inşa edilmeye, başka bir ifadeyle de yeniden oluşturulmaya çalışılmaktadır. Alevilikte asimilasyonun etkilerinden kurtulma ve kültürel, tarihsel kodlara yani ana köklere dönüş olarak tanımlanan bu süreç, Aleviliğin kendine özgü bir inanç, bir öğreti ve bir yaşam biçimi olduğu temelindeki felsefi bir anlayışla şekillendirilmeye çalışılmaktadır. İsveç Alevileri bu perspektif çerçevesinde, Alevi kimliğinin diasporadaki inşasının önemli bir aktörü olarak bu süreçte yer almaktadır.

Sonuç

Alevilik inanç pratiklerinin özünü cem ve semah temelinde müzik ve dansın oluşturduğu, günümüzde başta Türkiye olmak üzere Almanya, İngiltere, Fransa, İsveç, Amerika, Kanada ya da Avustralya vb. birçok farklı ülkede varlığını sürdüren köklü bir inanç sistemidir. Aleviliğin ortaya çıkışı konusunda özellikle kendi iç dinamiklerinde birçok farklı tartışma olmakla birlikte, genel çerçevede binlerce yıllık tarihsel bir derinliğe sahip olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla, birçok inançsal ve kültürel formda olduğu gibi Alevilik de yaşamsal varlığını sürdürdüğü coğrafi alanlarda ilişkide olduğu çevre kültürleri etkilemiş, doğal olarak da aynı toplumsal zeminde birlikte yaşadığı bazı kültürlerden etkilenmiştir. Bu etkileşimler ve çeşitli nedenlerle gelişen göç süreçlerinin de tetiklemesiyle, özünde aynı olmakla birlikte farklı coğrafyalarda farklı Alevilik perspektifleri ve inanç pratikleri oluşmuştur. Bu farklılaşmanın izlerini Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde yaşayan Tahtacı, Çepni vb. Alevi toplulukların inanç pratiklerinde görmek mümkündür. Cem, semah ya da Hakk'a yürüme erkânı gibi pratiklerde ortaya çıkan bölgesel ve zihinsel ayrışmada göç, kentleşme, modernleşme vb. pek çok farklı etmen olmakla birlikte, farklılaşmanın unsurlarından birisi ve belki de en önemlisi, Alevi kültürel kimliği üzerinde yüzyıllardır süregelen baskı ve asimilasyon politikalarıdır.

İsveç Alevi göçmenleri, ulusal sınırların ve ulus-devletlerin adeta anlamını yitirdiği günümüz küresel göç hareketliliğinde, ulusötesi göçmen bir topluluk olarak kendilerini tek bir coğrafi alana hapsedmemekte, göç ve göçmenliğe yönelik temel algıları da genel olarak bu perspektif çerçevesinde şekillenmektedir. Aleviler, gelişen iletişim ve ulaşım ağlarının etkisiyle ana vatanları Türkiye ile yeni vatanları İsveç arasında kolayca zamansal ve mekânsal yolculuk yapmakta, iki farklı sosyo-kültürel dokuda psikolojik olarak herhangi bir coğrafi, etnik ya da kültürel vb. aidiyet zorunluluğundan bağımsız olarak gidip gelmektedirler. Bu anlamda, İsveç Alevi göçmenleri için Türkiye ana vatanları İsveç ise yeni vatanlarıdır ve köken ülkeleri ile göç ettikleri ülke arasında sosyal, ekonomik, kültürel ve duygusal bağları çok güçlü bir şekilde devam etmektedir. Çünkü tarihsel olarak çok daha derin bir geçmişe sahip olsa da Aleviliğin bugünkü kendine özgü yapısının temeli kadim Anadolu topraklarında şekillenmiştir. Dolayısıyla, İsveç Alevileri için tarihsel, kültürel ve inançsal kodlarının yeşerdiği Anadolu topraklarıyla ve bu topraklarda yaşamlarını sürdüren Alevilerle olan aidiyet bağının güçlü bir şekilde sürdürülmesinde, Aleviliğin özünü oluşturan müzik ve dans temelindeki cem pratiği, önemli bir birleştirici unsur olarak öne çıkmaktadır. Alevilikle özdeşleşen ve adeta sembolü olan cem ve semahın yanı sıra, Hakk'a yürüme erkânı, lokma, چراغ uyandırma gibi inanç pratikleri de hem ulusötesi alandaki aidiyetin geliştirilmesi hem ana vatanlarındaki Alevilerle olan duygusal bağın kopmaması açısından en temel inançsal formlar olarak öne çıkmaktadır. Örneğin, Aleviler tarafından Hızır ayı olarak nitelendirilen

Şubat ayı içerisinde Anadolu'nun herhangi bir bölgesinde gerçekleştirilen Hızır Cemi, aynı tarihlerde Avrupa'nın birçok kentinde olduğu gibi İsveç'te de Stockholm, Uppsala ve Malmö gibi büyük kentlerde eş zamanlı olarak yapılmaktadır. Aynı şekilde, Türkiye'de Alevi kurumlarında anma vb. çeşitli nedenlerle düzenlenen چراغ/delil uyandırma pratiği, aynı anda İsveç ve diğer Avrupa ülkelerinde de gerçekleştirilmektedir. Bu senkronize tören pratiği İsveç diasporasındaki Alevilerin ana vatanlarıyla olan ilişkilerini sürdürdüğü ve aidiyet bağlarını koparmadığı hatta daha da güçlendirdiğini göstermesi açısından önemlidir. Çünkü Assmann'ın (2015: 148-149) ifade ettiği gibi, toplumsal kimlik olarak adlandırdığımız sosyal aidiyet bilinci, ortak bir dilin konuşulması ya da daha genel bir ifade ile ortak bir simgesel sistemin kullanımı ile ulaşılan ortak bilgi ve belleğe katılma dayanır. İsveç Alevileri de bu perspektif çerçevesinde ulusötesi alanda kültürel kodlarını yaşatmaya, gelecek kuşaklara bu kadim mirası aktarmaya çalışmaktadırlar.

Bugün farklı biçimlerde ve farklı ölçeklerde kültürel özgüllüklerin tanınması taleplerinin ve kimlik iddialarının giderek arttığı gözlemleniyor (Doytcheva, 2020: 9). Bu anlamda, İsveç Alevilerinin temel talebi Türkiye'de Alevilik üzerindeki ayrıştırıcı politikaların terkedilmesi ve tüm farklı etnik, kültürel kimliklerin olduğu gibi Aleviliğin de inançsal hareket alanının genişletilmesidir. Aleviler İsveç'te sadece kendilerine değil, tüm farklı inanç ve kültürlerle verilen değer ve anayasal güvence altındaki temel hak ve özgürlüklerin ana vatanlarında da sağlanmasını ve Aleviliğin İsveç'te olduğu gibi Anadolu'da da demokratik standartlar çerçevesinde bir ifade özgürlüğü zeminine kavuşması gerektiğini vurgulamaktadırlar. İsveç Alevilerine göre, Türkiye'de daha gelişmiş bir demokrasi anlayışı çerçevesinde yeni inançsal paradigmalar oluşturulmalı ve Alevi kültürel kimliği üzerindeki özellikle de kamusal alanda pejoratif söylemler çerçevesinde şekillenen zihinsel negatif algılar kaldırılmalıdır. Ayrıca, Anadolu'da binlerce yıldır varlığını sürdüren Alevilik devletin inançsal müdahale alanından çıkarılmalı, İsveç örneğinde olduğu gibi bütün farklı kimlikler kültürel bir zenginlik ve bir renk olarak görülmelidir. İsveç Alevi toplumuna göre, günümüzde sadece İsveç'te değil, Avrupa geneli ve Amerika, Kanada vb. ülkelerde oluşan ve farklı kimliklerin karşılıklı saygı çerçevesinde bir arada yaşamalarını öngören çokkültürlülük temelindeki karma toplum yapısı, sürdürülebilir bir toplumsal barışın en önemli unsurudur. Bu nedenle, Türkiye'de farklı inançsal, etnik ve kültürel formlara mesafe konulmamalı, aksine tüm farklılıklar korunmalı, varlıklarını sürdürebilmeleri için de daha fazla çaba gösterilmelidir. Çünkü demokratik standartları yüksek bir toplum olmanın temel göstergelerinden birisi, farklı inançsal dokulara, farklı kültürel kimliklere gösterilen saygıdır. Dolayısıyla, kadim Anadolu topraklarında yeşeren ve içerisinde Aleviliğin de olduğu kültürel çeşitlilik kucaklanmalı ve tarihsel bir değer olarak yaşatılmalıdır. Bu inançsal ve kültürel formlar Anadolu'nun kolektif belleğinin ana aktarım unsurları, ana damarlarıdır ve geçmişin birer fotoğrafını yansıtır.

Stockholm Alevi Kültür Merkezinde  rg tl  İ ve  Alevileri Anadolu Alevileriyle kültürel ve politik olarak çok yakın ilişkiler içerisindedir. Bu anlamda, alan araştırmalarına katkı sunan özellikle birinci ve ikinci kuşak tüm Alevilerin söylemlerinde, Anadolu Alevilerine yönelik çok güçlü ve çok i ten duygusal bağ rahatlıkla görülebilmektedir. İ ve  Alevi göçmenleri dünyanın en gelişmiş refah toplumlarından birisi olan ve farklı kültürel kimliklere saygı ve yaşam hakkı temelinde İ skandinavya'nın özgürlükler adası olarak nitelenen İ ve 'te, elde ettikleri bütün sosyo-ekonomik, politik ve kültürel kazanımlara rağmen, konformist perspektifin çok dışında Alevilik  st kimliği ekseninde inançsal mücadelelerine devam etmekte, aynı zamanda Anadolu Alevilerinin yaşadığı sorunların  z m  için yoğun bir uğraş vermektedirler. Bu anlamda, özellikle cem ve semah gibi içerisinde müzik ve dansın ağırlıkta olduğu pratikler, disporadaki varlık mücadelesinde ve ana vatanları ile ilişki kurmada çok önemli bir bağlam yaratmakta ve Alevi kimliğinin diasporada yaşatılması anlamında İ ve  Alevilerine olduğu gibi, Anadolu Alevilerine de büyük bir g   vermektedir. Sonuç olarak, İ ve  Alevileri Aleviliğin kendine özgü bir inanç olduğu eksenindeki bir perspektifle, diasporik alanda yaşanan ulusötesi bir Alevi kültürel kimliği inşa etmeye çalışmaktadırlar.

KAYNAKÇA

- Abadan-Unat, N. (2017). *Bitmeyen göç, konuk i cilikten ulus-ötesi yurttaşlığa*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Adıgüzel, Y. (2020). *G   sosyolojisi, diasporalar ve geri dönüş g  leri*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Akbaş, E. (2021). *Göçmenler arasındaki dayanışmacı ağların dönüşümü: göçmen sivil toplum örgütlerinin yeni misyonu*. Küreselleşme  a ında g  , kavramlar, tartışmalar. (der.: S. Gülfer İhlamur- ner. - N. Aslı  irin  ner. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek, eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlatma ve politik kimlik*. ( ev.: Ayşe Tekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bailey, J. A. (2020). Ulusötesi g  , derinleşen korunmasızlık ve üyelik sorunu  zerine. *Pasajlar Sosyal Bilimler Dergisi*, 2020, 2 (5), 59-66.
- Bartram, D. - Poros, V. M. - Monforte, P. (2019). *G   meselesinde temel kavramlar*. ( ev.: İtir Ağabeyoğlu Tuncay), Ankara: Hece Yayınları.
- Bauman, Z. (2018). *Akışkan modern dünyadan 44 mektup*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Bauman, Z. (2015). *Akışkan modern dünyada kültür*. Ankara: Atıf Yayınları.
- Bilecen, T. - Araz, S. M. Londra'da yaşayan Türkiyeli göçmenlerin etnik ve mezhepsel aidiyetlerinin siyasal tutum ve davranışlarına etkisi, *G   Dergisi*, (2015), 2 (2), 189-207.
- Bhabha, K. H. (2016). *Kültürel konumlanış*. ( ev.: Tahir Ulu ), İstanbul: İnsan Yayınları.
- Brubaker, R. (2017). Diasporanın diasporası. *G   Dergisi*, 4 (1), 3-20.

- Bruneau, M. (2015). *Diasporalar, uluslar ötesi mekânlar ve topluluklar. Diaspora ve kimlik*. (ed.: Mehmet Ali Yolcu), Konya: Kömen Yayınları.
- Cesur, Ç. S. (2020). *Hititlerde ritüel ve büyü*. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Chambers, I. (2019). *Göç, kültür, kimlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cohen, H. J. (2019). Göçmen dövizlerinin etkileri ve göç: kuramsal önermeler ve fırsatlar. *Göç Dergisi*, 6 (2), 119-150.
- Çamuroğlu, R. (2008). *Değişen koşullarda Alevilik*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Çerezcioglu, B. A. (2010). İzmir Makedon göçmenlerinde etnik kimliğin bir işaretleyicisi olarak müzik. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 16 (62), 85-100.
- Değirmenci, K. - Özdek, A. (2017). Müzik, kültürel bellek ve göçmenlerde ulusötesi kimliklerin inşası: Hollanda örneği. *Sosyologca Dergisi*, 7 (13-14), 393-417.
- Deniz, D. (2018). *Yol/Rê: Dersim inanç sembolizmi, antropolojik bir yaklaşım*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Depeli, G. (2009). *Almanyalı Türklerde evlilik törenlerinin dönüşümü, kültürel bellek, aidiyet ve kimlik*, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Doğan, İ. (2018). *Göç ve kültür*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Doytcheva, M. (2020). *Çokkültürlülük*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Durgun, S. (2021). "Yabancıya kimse yabancı olamaz...". uluslararası emekli göçünün Türkiye'deki yansımaları. *Küreselleşme Çağında Göç, Kavramlar, Tartışmalar*, (der.: S. Gülfer İhlamur vd.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erder, S. (2006). *Refah toplumunda getto*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Erman, T. (2018). *Alevi kadınlar, gündelik yaşam ve mekân: Ankara'da iki etnografik çalışmanın gösterdikleri. Hakikatin Dârına Durmak, Alevilikte Kadın*. (hızl.: Bedriye Poyraz), Ankara: Dipnot Yayınları.
- Erol, A. (2018). *İslam, Alevilik ve müzik*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Erol, A. (2009). *Müzik üzerine düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Erol, A. (2017). *Popüler müziği anlamak, kültürel kimlik bağlamında popüler müzikte anlam*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Ertan, M. (2021). *Aleviliğin politikleşme süreci, kimlik siyasetinin kısıtlılıkları ve imkânları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Faist, T. (2003). *Uluslararası göç ve uluslararası toplumsal alanlar*. (çev.: Azad Zana Gündoğan), Ankara: Bağlam Yayınları.
- Fichter, J. (2006). *Sosyoloji nedir*. (çev.: Nilgün Çelebi), Ankara: Anı Yayıncılık.
- Greve, M. (2006). *Almanya'da "hayali Türkiye"nin müziği*. (çev.: Selin Dingiloğlu), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kaplan, A. (2013). *Kültürel müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Karaçay, B. A. (2021). Türkiye-Avrupa göç sistemi: Misafir işçilikten ulus-ötesi kimliklere. *Küreselleşme Çağında Göç, Kavramlar, Tartışmalar*, (der.: S. Gülfer vd.), İstanbul: İletişim Yayınları.

- Küçükebe, D. H. (2017). Mekân, müzik ve kimlik ilişkisi ekseninde çamdibi müzisyen kıraathanesi ve arefe çalgısı uygulaması, *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 11, 93-110.
- Martin, L. P. (2016). Amerikan gözüyle Avrupa'nın göç krizi. *Göç Dergisi*, 3 (1), 121-134.
- McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg galaxy*. Canada: University of Toronto Press.
- McLuhan, M. - Quenti, F. (1968). *War and peace in the global village*. New York: Bantam Books.
- Öğüt, H. E. (2019). Göç, kültürel bellek ve müzik: Geçici ve yeni gelen göçmen topluluklar örneği. *X. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Bildirileri*, (ed.: Çağhan Adar), 136-141, Kütahya: Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı.
- Öner, Ş. A. N. (2021). Göç çalışmalarında temel kavramlar. *Küreselleşme Çağında Göç, Kavramlar, Tartışmalar*, (der.: S. Gülfer İhlamur vd.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özbudun, S. - Uysal, G. (2016). *50 soruda antropoloji*. İstanbul: Bilim ve Gelecek Kitaplığı.
- Özdemir, U. (2016). *Kimlik, ritüel, müzik icrası, İstanbul cemevlerinde zakirlik hizmeti*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Özgür, M. E. (2018). Küresel göçün sosyo-mekânsallığı: ulusötesi mekân, yerelötesi yerler, topluluklar ve kimlikler. *Ankara Üniversitesi Coğrafi Bilimler Dergisi*, 16 (1), 1-35.
- Poyraz, B. (2007). *Direnişle piyasa arasında: Alevilik ve Alevi müziği*, Ankara: Ütopya Yayınları.
- Rittersberger-Tılıç, H. (2010). Almanca kimliğinin Alevi kimliğine dönüştürülmesi. *Alevi Kimliği* (ed.: Tord Olsson vd.), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Shils, E. (2003). Gelenek. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 7 (25), 101-132.
- Sirkeci, İ. (2020). Göç meselesi. *Pasajlar Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (5), 11-34.
- Sirkeci, İ. (2012). Transnasyonal mobilite ve çatışma. *Migration Letters*, 9 (4), 353-363.
- Steger, B. M. (2013). *Küreselleşme*. (çev.: Abdullah Ersoy), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Subaşı, N. (2010). *Alevi modernleşmesi, sırrı faş eylemek*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Sunata, U. (2021). Diasporik kimliğiniz lütfen: ABD'deki Çin diasporası. *Küreselleşme Çağında Göç, Kavramlar, Tartışmalar*, (der.: S. Gülfer İhlamur vd.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Szeman, I. (2013). Kültürel çalışmalar ve ulusaşırı, *Yeni kültürel Çalışmalar, Kuramsal Serüvenler* (ed. G. Hall- C. Birchall), (çev.: Onur Kartal), İstanbul: Say Yayınları.
- Şahin, İ. (2013). *Online Alevi topluluklar, ritüel desenli bir gruptan mit desenli bir inanç topluluğuna*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Yücesahin, M. M. vd. (2016). Göç dergisi ve göç konferansı, *Göç Dergisi*, 3 (29), 139-142.

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Erciyes Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu. Tarih: 27.09.2022, No: 428./ Erciyes University Social and Human Sciences Ethics Committee. Date: 27.09.2022, No: 428.

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

Yazarın Notu/Author's Note: Makale, "Kültürel Kimlik Bağlamında İsveç'te Yaşanan Ulusötesi Alevilik: Stockholm Alevi Kültür Merkezi Örneği" adlı doktora tezinden üretilmiştir./The article is based on the PhD dissertation "Transnational Alevism in Sweden in the Context of Cultural Identity: The Case of "Stockholm Alevi Cultural Center".

Katkı Oranı Beyanı / Author Contributions: Makaleye katlı ağırlığı birinci yazara aittir./ The weight of the contribution to the article belongs to the first author.

GELENEKSEL YÜZEY SÜSLEME YÖNTEMİ OLARAK MİNE SANATI VE ÇAĞDAŞ TAKI ÖRNEKLERİ



ENAMEL ART AS A TRADITIONAL SURFACE DECORATION METHOD AND EXAMPLES OF CONTEMPORARY JEWELRY

Mehmet Fatih ÖZDEMİR*

ÖZ: Renkli sırları, metal zemine kalıcı olarak eritme tekniği olan mine sanatı, iki bin yılı aşkın bir süredir süsleme sanatları arasında önemli bir yer tutmaktadır. Metal üzerinde bir yüzey dokusu oluşturanın yanı sıra, tarihsel olarak değerli taş ve tabloların yerine kullanılmıştır. Boyadan daha dayanıklı bir malzeme olan mine, bir ressamın yağlı boya tablo yapması gibi mücevherlere uygulanmaktadır. Minelerin metal tabanlara uygulanması ve pişirilmesinde pek çok farklı yöntem kullanılmaktadır. Malzemelerle oluşturulabilen tasarım ve efektler, desenlerden şeffaf ve opak sırlara, hikâye resimlerinden soyut kompozisyonlara kadar uzanmaktadır. Mineleme teknikleri kapsamında kuyumcu, gravürcü, süsleme sanatçısı veya minyatürcünün özel becerilerinden yararlanmak mümkündür. Cloisonne (yükseletilmiş hücre), champleve (batık hücre), basse taille (alçak kabartma), plique a jour (pencere) ve limoges (boyama) gibi geleneksel mine teknikleri kullanılarak, metal üzerine uygulanan cam katmanlarının pişirilmesiyle zengin bir görsel derinlik elde edilmektedir. Çalışmada, tekniğin uygulanması sürecinde yol gösterici bilgilere ve uluslararası çağdaş sanatçıların farklı mine tekniklerini kullanarak yaptıkları eserlere yer verilerek, bu sanata ilgi duyan araştırmacı ve zanaatkârlara tasarım fikri oluşturmaya amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: El Sanatları, Kuyumculuk, Yüzey Süsleme, Mine Sanatı, Çağdaş Takı.

ABSTRACT: The art of enamel, which is the technique of permanently melting colored glazes on the metal base, has an important place among the decorative arts for over two thousand years. Enamel; In addition to creating a surface texture on metal, it has historically been used as a substitute for gemstones and paintings. Enamel, which is more durable material than paint, is applied to jewelry like an artist painting an oil painting. Many different methods are used in applying and firing enamels to metal bases. The designs and effects that can be created with materials range from patterns to transparent and opaque glazes, from story paintings to abstract compositions. A rich visual depth is achieved by firing glass layers applied on metal, using traditional enamel techniques such as cloisonne (raised cell), champleve (sunken cell), basse taille (low relief), plique a jour (window) and limoges (painting). The study aims to provide design ideas for researchers and craftsmen who are interested in this art by providing guiding information in the application process of the technique and the works of international contemporary artists using different enamel techniques. In the study, guiding information in the application process of the technique and works made by international contemporary artists

* Öğr. Gör.-Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Kuyumculuk ve Mücevher Tasarımı Bölümü/Ankara-m.ozdemir@hbu.edu.tr (Orcid: 0000-0002-9435-439X)

using different enamel techniques are included. It is aimed to create design ideas for researchers and craftsmen who are interested in this art.

Keywords: Crafts, Jewellery, Surface Decoration, Enamel Art, Contemporary Jewelry.

Giriş

Geleneksel olarak takı ve süs eşyaları üretimine ayrılmış olan mine sanatı, uzun ve seçkin bir tarihe sahiptir. İnsanoğlunun ateşi ve silisin aşırı sıcaklıklarda ısıtıldığında cama dönüştüğünü keşfetmesinden itibaren metal üzerinde bir çeşit cam hep olmuş, insan bedenini ve eşyalarını daha güzel ve bireysel kılmak için onları süslemiştir. Dekoratif cam ve metal objelerin antropolojik örneklerine rastlanmıştır; ancak cam ve metalin ne zaman ve nasıl birleştirilerek dekoratif bir mine haline geldiğine dair hipotez, bugün bilinen şekliyle hala birçok sanat tarihçisinin varsayımı olmaya devam etmektedir.

Mısır, Yunan, Kelt, Çin ve Japon erken dönemlerine ait örnekler, dünya çapındaki sanat müzelerinde sergilenmektedir. Bizans, Rönesans, İtalya, Limoges, Fransa, Rusya ve 18. yüzyıl İngiltere'sinden örneklerle, mine geleneği çağlar boyunca devam etmektedir. Minelenmiş bir yüzeyin mistik tatlılığı, renkli şeffaf mineden yansıyan değerli metalin cezbedici kalitesi ve opak minelerin inceliği, birçok çağ ve kültürün kuyumcularını büyülemiştir. Günümüzde özellikle Avrupa, Amerika, Rusya, Gürcistan ve Asya ülkelerinde gerek mücevher yapımında gerekse metal objelerde yaygın olarak kullanılmaktadır. Özellikle son yirmi yılda çeşitli ortamlarda çalışan sanatçılar tarafından, minelemenin ele alınması, malzemenin yeni biçim ve uygulamalarda, ifade potansiyelinin gelişmesine yol açan bir eğilim oluşturmuştur (Le Van, 2009:6).

Metal yüzey süsleme tekniklerinin en eski biçimlerinden olan mine, kuyumculukta objelere renk zenginliği katmak ve motifleri çeşitlendirmek için kullanılır. Mineler, metal bir arka plan üzerinde veya arka planı olmayan, bir tel ağına yerleştirilmiş sırlı bir yüzey oluşturmak için, ısı altında eriyen birkaç bileşenden oluşur (Pack, 1941:125).

Mineleme, metal üzerine uygulanması kolay; ancak temizlik, uygulama ve pişirme gibi dikkat gerektiren detaylara sahip incelikli bir sanattır. Metal oksitleri ile renklendirilmiş bir cam olan mine, kaba ponza tozu kıvamına gelene kadar porselen veya akik havan içerisinde ezilerek suyla yıkanır. Hazırlanan mine çamuru spatül ya da bir fırça yardımıyla metal yüzeyinde oluşturulmuş kısımlara doldurulur ve metal yüzeyine yapışmasını sağlamak için, fırında ısıtılarak eritilir. Soğuyarak sertleştikten sonra tesviye ve parlatma işlemleri ile minenin görsel zenginliği olan rengi ve parlaklığı ortaya çıkarılır.

Köklü bir kullanım geçmişine sahip olan ve son dönemlerde takı ve metal sanatçıları tarafından özellikle tercih edilen mine sanatı, metal yüzey süsleme yöntemleri içinde ayrıcalıklı bir yer tutmaktadır. Ancak, geleneksel ve çağdaş yöntemler açısından zengin bir çeşidi bünyesinde barındıran bu

sanatın pratiği; bilgi, beceri, hassasiyet, deneyim ve teknik ipuçlarını gerekli kılmaktadır. Çalışmada; bu sanata ilişkin araç ve malzemelere, mineleme süreçlerine, geleneksel temel mine tekniklerine ve süreç detaylarına yer verilerek, bu tekniğe ilgi duyan ve onu kullanmak isteyen araştırmacılara yol göstermesi amaçlanmıştır. Bu amaca hizmet etmesinin yanı sıra farklı mine tekniklerini kullanan uluslararası çağdaş mine sanatçılarının eserlerine yer verilmesi, tasarım perspektifinde fikir sunması açısından, amaca ayrıca katkı sunmaktadır.

Çalışmada betimsel araştırma modeli kullanılmıştır. Literatür taraması ve gözlem yöntemi ile tematik çerçeve kapsamında veriler toplanmıştır. Verilerin çözümlenmesi ile elde edilen bulgular tanımlanarak amaçlı (kasti) örnekleme ile yorumlanmaya çalışılmıştır.

1. Mineleme Araçları ve Malzemeler

Mine tekniğinde kullanılan araç gereçler içinde, en büyük maddi yatırım, mineyi pişirmede kullanılan elektrikli bir fırına yapılır. Her türlü ihtiyaca cevap verebilen boyutta ve türde çeşitleri vardır. Bunun dışında temel mine pişirme aksesuarları: nikel-krom örgülü pişirme rafları (tel ızgara), fırındaki parçaları desteklemek için çeşitli boyutlarda sacayağı (uçayak) ve çelik uçlu yıldız ayaklıklar, taşıma çatalı, maşa, çekme çubuğu, asbest veya geçiş levhası ve asbest eldivenlerdir. Pişirme aksesuarları mutlaka monel metal: nikel-bakır alaşımı veya paslanmaz çelikten olmalıdır.

Mine: kimyasal bileşiminde soda, potas, boraks, silis (kum), kireç, magnezyum ve kurşun içeren renksiz ve saydam bir camdır. Tüm cam işlerinin temeli olan silika, soda veya potas, kireçle ısıtıldığında eriyerek şeffaf cama dönüşmektedir. Mineye rengini veren ve ona farklı nitelikler kazandıran madde, metal oksitlerdir. Oksidin türü ve miktarı renkleri etkilemektedir. Bakır karbonat; yeşil rengi, siyah bakır oksit; turkuaz mavisini üretir, kobalt oksit; mavi rengi, altın oksit; kırmızı ve bazı pembe rengi, mangan oksit; mor, uranyum oksit; sarı rengi vermektedir. Metal üzerine uygulanan mine, yüksek sıcaklıkta pişirilip eritilerek, metal yüzeye yapışması sağlanmaktadır. Soğuyup sertleştikten sonra camsı bir parlaklık kazanmaktadır (Benjamin, 1983:12-13).

Temel olarak, opak ve saydam türde olan minelerin, parça ya da toz formu bulunmaktadır. Opak ve şeffaf minelerin karışımından yarı saydam ve yanardöner türler elde edilmektedir. Minenin yumuşaklığı veya sertliği kullanımında önemli bir faktördür. Yumuşak mineler daha az ısı gerektirir ve arka planda kolayca kaynaşır; ancak nispeten yumuşak bir yüzey oluşturur. Sert mineler tatmin edici bir şekilde kaynaşmak için daha yoğun ısı gerektirir; ancak sert ve dayanıklı bir yüzey üretir. Minenin değişen sertlik derecelerine sahip her iki formu da, şeffaf, yarı saydam ve opak yüzeyler elde etmek için kullanılmaktadır. Saydam mineler, yaklaşık olarak 815 °C, opak mineler ise 760 °C sıcaklıkta erimektedir. Opak renklerin zenginliğini vurgulamak ve derinlik kazandırmak için, şeffaf mineler, daha

önceden pişirilmiş benzer tondaki opak minelerin üzerine eklenerek tekrar pişirilmektedir.

Minelemede, ortalama 1.2 mm kalınlığında, dövülgen, çekici ve ucuz bir metal olan saf bakır, yaygın olarak kullanılmaktadır. Mine, bakırın ergime noktası 1083 °C'nin oldukça altında bir sıcaklıkta bakırla kaynaşmaktadır. Gümüşte, pişirmeler arasında oksidasyon sorunu yaşanmaması için, 925 ayar yerine, saf hali tercih edilmektedir. Ancak, yumuşaklığı nedeniyle kolayca deforme olacağından, 0.9 ila 1.2 mm kalınlıktan daha ince ölçüler, hassas mücevherler dışında tercih edilmemektedir. Saf gümüşün ergime noktası olan 961 °C, mine kaynaşma sıcaklıklarının oldukça üzerindedir. Bakır içeren 925 ayarı, 815 °C'de deforme olmaya başlayacağından, bu durum mine rengini soldurma eğilimi göstermektedir. Ergime noktası 1063 °C olan saf altında, oksidasyon sorunu oluşmamakta ve tekrarlanan fırınlamalar onu deforme etmemektedir. Pişmiş mine üzerinde yansıtıcı uygulama için, doku katmanları arasına saf altın ve gümüş varaklar eklenebilmektedir. Kaynaştırıldıktan sonra varaklar şeffaf mine ile kaplanarak tekrar pişirilmelidir (Rothenberg, 1969:9-10).

Altın, maliyeti ve yumuşaklığı dışında minelemede kullanılacak ideal bir metaldir. Hidrojen, oksijen veya nitrojen için kayda değer bir çözünürlük göstermez. Şeffaf mineleri etkileyen oksitler oluşturmadiğından, diğer metallerden daha parlak ve berrak olmalarını sağlamaktadır. Normalde vurguyu artırmak için kullanılan opak mineler, altın üzerinde de iyi çalışmaktadır. Altına uygun olan mineler, 704 - 871 °C arasında pişen ve genişmesi yaklaşık 121 - 177 °C arasında olanlardır. Metalin genişleme ve esneklik katsayısındaki değişiklikten hem şeffaf hem de opak mineler etkilenmektedir. Bakır ilaveleri esneklik ve genişleme katsayısını artırmakta; gümüş ilaveleri esneklik katsayısını azaltmakta ve genişmeyi bakır ilavelerinden çok daha fazla artırmaktadır. Bu nedenle bakır ilavesi arttıkça genişmeleri alt aralık değerlerinde olan mineler ortadan kaldırılarak, toplam kaplama kalınlığı azaltılmalıdır. Eşit miktarda gümüş ve bakır içeren 18 ayar altın alaşımları, yaklaşık 815 °C'den yüksek olmayan minelerle kaplanmalıdır. Eşit miktarda gümüş ve bakır içeren düşük ayar alaşımları, daha düşük sıcaklıklarda pişirmek gerekmektedir (URL-1).

2. Mineleme Süreçleri

Hazırlama: Seçilen mineleme türüne bağlı olarak, uygun metal kalınlığı belirlenir. İstenilen biçimde kesilip, kenarları ege ile düzeltildikten sonra metal tavllanır. Asitte temizlenerek soda, amonyak ve su solüsyonunda durulanır. Bu işlem minenin metal üzerinde iyi bir şekilde tutunmasını sağlar. Yüzey çizikleri varsa, uygun aletlerle giderilir. Tasarım, transfer edilerek metal yüzeyine çizilir. Seçilen yönteme bağlı olarak, mineyi tutacak metal yüzeyi hazırlanır. Metal, temizlendikten sonra mine uygulamasına kadar, metalin oksitlenmesini önlemek amacıyla temiz su dolu bir kâseye daldırılır. Mineyi hazırlamak için ilk olarak mine parçaları metal kırıcıda ezilir. Ezilen mine, porselen veya akik bir havan içerisine yerleştirilir ve

üzerini kaplayacak şekilde su eklenir. Tokmak, vücuda yakın bir şekilde tutulur, havan içindeki mine üzerinde sıkıca döndürülerek minenin zemine çökmesi sağlanır. Süt görüntüsündeki su dökülür. Üzerine su dökülerek temizlenir. Şeffaf veya yarı saydam mine, kaba ponza tozu kıvamına gelene kadar öğütme ve yıkama işlemi devam ettirilir. Opak mineler daha ince öğütülmelidir. Son durulama suyu az olmalıdır. Mine son öğütme ve yıkama işleminden sonra kullanıma hazır suda, sıg bir porselen kaba yerleştirilir.

Uygulama: Ahşap, metal bir spatül veya küçük bir devetüyü fırçası üzerine küçük bir mine çamuru alınır. Öğütülmüş mine suyla doyurulmalı; ancak çok ıslak ya da çok kuru olmamalıdır. Mine metal üzerine ince ve eşit bir şekilde yerleştirilir. Küçük alanlarda mineyi daha eşit bir şekilde yaymak için doldurulan parçanın kenarına hafifçe vurulur ve küçük bir palet spatülü ile mine geniş alanların içine bastırılır. Nem fazlalığı varsa, kurutma kâğıdı şeridinin kenarı ile emdirilir. Mine fazlalığı varsa, hafif nemlendirilmiş bir devetüyü fırça ile metaldeki fazla mine çıkarılır. Pişirme sonrası mine çok kalın uygulanmışsa; çapak, çok ince uygulanmışsa; açıklıklar ortaya çıkacaktır.

Pişirme: Fırın ısısı, mineyi eritecek olan 760 °C veya daha fazla sıcaklık değerine getirilir. Eğer parçada lehimli bağlantılar varsa, perdah macunu ile muhafaza edilerek mineden uzak tutulur. Mineli parça, tepsi şeklindeki çelikten bir ızgaranın merkezine yerleştirilir. Fırın içinde buharlaşmaması için mine tamamen kurutulmalıdır. Bunun için bir süreliğine açık fırın önüne konularak kuruması sağlanır. Izgara maşa yardımıyla kavranarak fırının ortasına konulur. Gözetleme penceresinden dikkatlice izlenir, mine eriyip yüzey parlaklaştığında, çıkarılarak ılık bir yerde kendi halinde soğumaya bırakılır.

Bitirme: Minelenmiş parça asitle temizlenir. Altın ve bakır için nitrik asit, gümüş içinse sülfürik asit kullanılır. Parça, ince ponza tozu ile doyurulan sert bir fırça yardımıyla akan suyun altında iyice fırçalanır. Minelenmiş parça incelenir. Mine büzülmüşse yüzeyin yeniden mine ile doldurulması gerekir. Yüzey düzgün değilse, renk kaybolmuşsa ya da mine çok kalınsa, korindon taşı ile su altında mine yüzeyi taşlanarak, metalle aynı hizaya getirilir. Ardından asitle temizlenmeli ve temiz suda yıkanıp kurutulduktan sonra yeniden fırınlanmalıdır. Yeniden fırınlama, doldurma ve taşlama sonrası parlaklığın geri gelmesi için yapılır. Minelenmiş parça, bir kauçuk, keçe veya deri üzerine yerleştirilerek mine üzerindeki gerginlik azaltılır. Mine yüzeyi ıslak ponza tozu ile kaplanarak, keçeden parlatma tekerleği ile istenilen parlaklık derecesine ulaşılan kadar parlatılır.

3. Mine Teknikleri

Beş farklı temel mine tekniği vardır. Bunlardan Champlevé, Cloisonné, Basse-taille ve Limoges (Painted), bir metal zemin gerektiren tekniklerdir. Plique à jour ise arka planı olmayan ve tel bölmeler arasında uygulanan bir tekniktir.

3.1. Champl v  ( amplev)

Adı Fransızca “y kselt lm   alan” kelimesinden gelen teknikte, mine, tasarımın kazıyıcı bir alet, testere ya da asitle oyulduğu, damgaland ığı ve bir arka plana lehimlendiği, çukur bir metal yüzeyle kaynaştırılmaktadır. Mineli alanlarla kontrast oluşturması için yüksekte kalan metal yüzeyle mine yapılmayarak açıkta bırakılmaktadır (Görsel 1).

Bu teknikte, 1.2 ila 1.3 mm kalınl ığında bakır, altın veya gümüş metal levha kullanılmakta, opak ve yarı saydam mine türleri tercih edilmektedir. İlk olarak mineleme için metal hazırlanır. Tasarımın çizilmiş ana hatları testere ile boşaltılarak ya da engela ( elik gravür kalemi) ile kazınarak oyulur. Kazıma işleminde derinlik, yüzeyin yaklaşık 0.8 ila 1.2 mm altında olmalıdır. Tasarımın etrafında orijinal kalınlıkta k  uk bir metal kenar bırakılmalıdır. Testere ile boşaltma işlemi yapıld ığında, kesilen parça bir arka plana lehimle birleştirilir. Zemin yüzeyinin çeşitli araçlarla p r zly hale getirilmesi, minenin yüzeyle tutunmasında anahtar görevi görmektedir. Yarı saydam mineler kullanıld ığında, kusurlar büyüyeceğinden, metal kesilirken dikkatli olunmalıdır. Hazırlanan mine çukur yüzeyle doldurulur ve eriyene kadar fırında ısıtılır. Eğer mine yüzeyde kusurlar varsa bunlar giderilerek yeniden mine doldurulur ve fırınlanır. Mine, metal yüzeyle aynı hizaya gelene kadar, gerekirse birkaç kez işlem tekrarlanarak yüzey bitirilir.



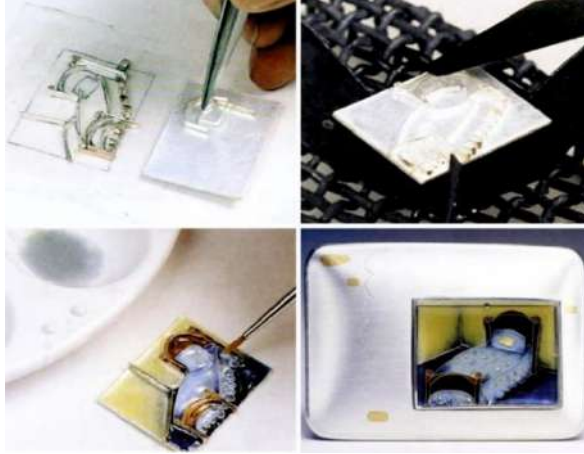
Görsel 1: Champl v  uygulama  rneği (Darty, 2004:163)

3.2. Cloisonn  (Klozan)

Mine tekniklerinin en eskisi olan bu stilde, mineleme, içine minenin kaynaştığı yan yana kutular da (hücreler) veya yassı telle biçimlendirilmiş bölümlerde yapılır (Görsel 2).

Teknik için 0.5 mm kalınl ığında, 925 ayar gümüş levhadan bir arka zemin hazırlanır. İstenirse metal hafifçe merkeze doğru yükseltilebilir. Genişliği 0.79 mm, kalınl ığı 0.27 mm olan 925 ayar gümüş tel, sıkıca sarılıp tavlandıktan sonra bükülmemesi için makara etrafına sarılır. Tasarımın ana

hatları takip edilerek, çift veya küçük pense tel bölmeler oluşturulur. Tel, metal bir blok üzerine yerleştirilir ve keskin ağızlı bir keski kullanılarak tel birimler kesilir. Kesilen teller kitre sakızı çözeltisi ve flaksa batırıldıktan sonra tasarımın çizgileri takip edilerek metal tabana dik açılarla yerleştirilir. Tel ek yerlerine ve arka plana küçük lehim parçaları yerleştirilir ve mümkün olduğunca az lehimle teller yerinde sabitlenir. Genelde sadece dış teller veya ana kısımlar lehimle tutturulur. Asitte temizlendikten sonra teller arasındaki metal arka planı bir kazıyıcı veya mazgala ile temizlenir. Bir kâsedeki soğuk suya daldırılır. Şeffaf, yarı saydam veya opak mine türlerinden herhangi biri tercih edilerek mine hazırlanır. Tel kenarı ile aynı hizaya gelene kadar metal arka planı mine ile doldurularak fırınlamaya hazırlanır. Mine eriyene kadar fırınlanır. Minelenmiş yüzeydeki her bir kusur giderilir ve mine ile doldurulup yeniden pişirilir. Bu işlem, tel ile aynı hizada olana kadar birkaç kez tekrarlanabilir. Son olarak düz olmayan minelenmiş yüzey korindon taşı ile törpülenerek düzleştirilir, pişirilir ve ince ponza tozu ile parlatılır.



Görsel 2: Cloisonné uygulama örneği (Darty, 2004:158)

3.3. Basse-taille

Champlavé tarzına çok benzeyen bu mineleme türünde, bir desen veya figüratif kompozisyon, yaklaşık 0.8 mm aşağıda alçak kabartma olarak oyulur. Ardından şeffaf veya yarı saydam mine, tasarımın üzerine düzgün bir yüzey elde edilene kadar birkaç kez kaynaştırılır (Görsel 3). Bu yöntemde yansıtma kalitesi daha iyi olduğundan altın ya da gümüş tercih edilmektedir. Tasarım içbükey veya dışbükey olabilir ve uygulama büyük bir dikkatle gerçekleştirilmelidir. Mine derinliği değiştiği için ilginç gölge efektleri elde edilir. En iyi gölge, kabartmanın en derin kesildiği yerde elde edilmektedir.

Bu teknikte oyulmuş bir tasarım için 1.2 mm veya daha kalın, kabartma tasarım içinse 0.40 ila 0.45 mm gümüş, altın veya bakır levha kullanılır. Şeffaf mine tercih edilir. Öncelikle metal hazırlanır. Tasarım oyularak veya kabartılarak modellenir. Yüksek kısım, metalin orijinal kalınlığını koruyan çerçevenin yaklaşık 0.8 mm altında olmalıdır.

Temizlemek için yüzey parlatılır. Çelik kalemle yüzey kazınmışsa bu yeterli olacaktır. Metal parça, mine uygulamaya hazır olana kadar bir kâse soğuk suya daldırılır. Mine hazırlandıktan sonra parça mine ile doldurulur. Eğer birden fazla renk kullanılacaksa, renkler arasında destek duvarı olmadığı için diğerini eklemekten, bir önceki kurutulmalıdır. Yayılmasını önlemek için az miktarda kitre sakızı mine ile karıştırılabilir. Eğer kabartma tasarım yapıldıysa, metal üzerine boyanmış bir miktar kitre ile karıştırılmış mine, bir oyucu ile arka plana kilitlenmelidir. Diğer tarafı doldurmadan önce kurutma kâğıdı ile nemi alınarak fırınlamaya hazırlanır. Mine eriyene kadar fırınlanır. Minelenmiş yüzeydeki kusurlar giderilir. Dış çerçeveye aynı hizaya gelene kadar mineyle doldurularak yeniden fırınlanır. En üstteki mine tabakası kristal berraklığında olmalıdır. Son olarak yüzey bitirilir.



Görsel 3: Basse-taille uygulama örneği (Cohen, 2002:43)

3.4. Limoges (Painted)

Adını Fransa'daki bir şehirden alan ve boyalı mine olarak da adlandırılan bu yaygın stil, esas olarak resimsel çalışmalar için kullanılır. Çok ince öğütülmüş mine, tasarımın renklerini veya bölümlerini ayırmak için bir destek duvarı olmadan metal üzerine boyanır ve kaynaştırılır (Görsel 4).

Bu teknik için 0.40 mm ila 0.45 mm kalınlıkta gümüş veya altın levha; 0.45 ila 0.50 mm kalınlıkta bakır levha kullanılır. Şeffaf, yarı saydam veya opak mineler tercih edilebilir. Metal mine için hazırlanır. Metal yüzeyi kavisli bir mazgala ile merkeze doğru hafifçe yükseltilir veya bir kazık üzerinde düzleştirilir. Kenarı bir açıyla aşağı çevrilir ve kenarlar düz bir yüzeye eşit şekilde oturana kadar eğilenir. Metal tavlanaarak asitte temizlenir. Bir fırça yardımıyla ince ponza tozu ile ovulur. Yükseltilmiş metalin dışbükey tarafı aşağı gelecek şekilde beyaz kurutma kâğıdına yerleştirilir. Tasarım, karbon yöntemi ile metale çizilir. Mine hazırlanır. Mine ile biraz kitre zamkı çözeltisi karıştırılır. Yüzey mine ile eşit şekilde doldurulduktan sonra nemi beyaz kurutma kâğıdı şeridi ile emdirilir. Mineli parça ters çevrilerek temiz kurutma kâğıdı parçasında dinlenmesine izin verilir. Her bölüm mine ile doldurulur ve nemi beyaz kurutma kâğıdı şeritleriyle emdirilir. Yanına yeni

bir renk eklemekten önce renklerin karışmasını önlemek için her bölüm neredeyse kuru olmalıdır. Parça fırınlamaya hazırlanır ve eriyene kadar pişirilir. Minelenmiş yüzeyde meydana gelen kusurlar giderilip yeniden doldurularak fırınlanır. Pürüzsüz bir yüzey veya istenilen renk derinliğini elde etmek için parçanın birkaç kez yeniden doldurulması ve fırınlanması gerekebilir. Minelenen yüzey bitirilir.



Görsel 4: Limoges uygulama örneği (Cohen, 2002:79)

3.5. Plique à jour

Gün ışığını gösteren anlamına gelen ve minenin metal desteği olmadan tel şeritten yapılmış hücrelere ya da oyulmuş deliklere uygulandığı için ışığın parlamasını sağlayan camsı bir tekniktir. Parça ışığa tutulduğunda metal çerçevelerle çevrili bir vitray pencere etkisi vermektedir (Görsel 5).

Bu teknikte, 0.9 mm ila 1.2 mm kalınlığında gümüş veya altın levha; 1.2 mm ila 1.6 mm kalınlığında bakır levha, yassı tel ve şeffaf mine kullanılır. Tel tavlandıktan sonra yuvarlak kesitli haddeden çekilerek kenarların hafifçe kıvrılması sağlanır. Böylece minenin tutunması için hafif bir çukurluk elde edilmiş olur. Telin çukur tarafı pense ve çift kullanılarak tasarıma göre şekillendirilir. Birimleri oluşturmak için gerekli yerlerde, teller keski ile kesilir. Cam yüzey üzerine model kili yerleştirilerek üst kısmı düzleştirilir. Tasarımı oluşturmak için birimler kil üzerine yerleştirilir ve içe doğru bastırılır. Bir kutu oluşturmak için kilin çevresine tahta şeritler yerleştirilir. Yeter miktar paris alçısı suya eklenir ve karışım krema kıvamına gelene kadar yavaşça karıştırılır. Hazırlanan alçı karışım, dökülerek kutunun üstüyle aynı hizaya getirilir. Alçı katılaştıktan sonra tahtalar ve kil çıkarılır. Alçıdaki tüm nemi gidermek için pişirilir. Bir sıyrıcı ile tellerdeki tüm alçı ve oksidasyon temizlenir. Ardından tüm birleşim ve temas noktaları flaks ile kaplanır. Küçük lehim parçaları konularak lehimleme işlemi yapılır. Tel tasarımın serbest kalması için alçı kalıp suya batırılır. Asitte temizlenir ve mazgala ile parlatılır. Mine hazırlanana kadar parça bir kâse soğuk suya daldırılır. Mine hazırlandıktan sonra telden yapılan hücreler mine ile doldurulur. Merkeze kenarlardan daha fazla mine konulur. Mine eriyene

kadar fırınlanır. Minelenmiş yüzeydeki kusurlar giderilir. Hücreler dolana kadar mine eklenerek parça yeniden fırınlanır. Parçanın her iki tarafındaki mineleme tamamlanır. Minenin uygulanmasında iki yöntem kullanılır. İlki, mine pişirildikten sonra çıkarılmak üzere minenin kaynaşmayacağı mika, şamot, ponza ve tripoli gibi malzemelerden yapılmış bir plaka geçici olarak yapıştırılır. Altlık plakası kullanılmayan ikinci yöntemde ise mine, birbirini izleyen uygulamalarla kademeli olarak oluşturulur. Delikler aşamalı olarak doldurulur ve her biri sırayla pişirilir. Her ikisinde de mine aşırı derecede ısıtılmamalıdır. Çünkü minenin sıvılaşması açık hücrelere yapışmasını engelleyecektir.



Görsel 5: Plique à jour uygulama örneği (URL-2)

4. Uluslararası Çağdaş Sanatçılar ve Eserleri

Mine sanatı birçok sanatçının dikkatini çekmiş ve çalışma konusu olarak tercih etmişlerdir. Mine konusunda çalışmaları olan bazı sanatçılarla ilgili bilgilere çalışmada yer verilmiştir.

4.1. Linda Darty

East Carolina Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Okulunda metal işleme ve mine profesörü olan Darty, öğretmenlik yaptığı Italy Intensives yurtdışı eğitim programının da kurucusu ve yöneticisidir. The Art of Enameling kitabının yazarı olan sanatçı, ABD ve uluslararası alanlarda mine teknikleri üzerine atölye çalışmaları yapmaktadır. Çalışmaları Londra Victoria, Albert Museum ve NYC. Museum of Art and Design olmak üzere kamu ve özel koleksiyonlarda ve basılı yayınlarda yer almaktadır. East Carolina Üniversitesinden araştırma için Yaşam Boyu Başarı Ödülü, mükemmel öğretim için Yönetim Kurulu Ödülü ve Enamelist Society'den Yaşam Boyu Başarı Ödülü gibi sayısız araştırma ve öğretim bursu ile çeşitli öğretim ödülleri almıştır (URL-3). Saf gümüş ya da bakır üzerine cloisonné tekniğini kullanarak floral motifler oluşturmaktan hoşlanan sanatçı, hücreleri şeffaf mine renkleri ile doldurarak, katmanlama ve gölgelendirme yapmaktadır (Görsel 6).



Görsel 6: Linda Darty, champlévé ve cloisonné çalışmalarından örnekler

4.2. Jane Moore

Sanatçı, ayırt edici çalışmalarıyla ve mine tekniğindeki ustalığı ile bilinmektedir. Renk çalışmaları en önemli yönü ve imzasıdır. Tasarımlarını sınırları zorlayarak ve geleneksel tezgâh becerilerini kullanarak geliştirmekte, bunları bilgisayar teknolojisi, asitle fotoğraf oyma ve lazer kesim gibi modern endüstriyel yöntemlerle birleştirmektedir (Görsel 7). Tasarımlarında geleneksel Japon eserlerinin silüetlerinden ve minik çiçek motifleriyle süslenmiş kumaşlardan ilham almaktadır. Uluslararası çapta sergiler açan Jane, 2006'da İngiliz Mücevher Derneği "Kayman" ödülünü kazanmış, 2007 ve 2011'de Design and Craftsman Award tarafından yeni teknolojiler için takdir verilmiştir. Şimdi Leamington Spa'da bulunan atölyesinde ağırlıklı olarak dokulu ve ajur işi gümüşle çalışmakta, bunları mine ve diğer malzemelerle birleştirmektedir (URL-4).



Görsel 7: Jane Moore, champlévé çalışmalarından örnekler

4.3. Linda Connolly

İlhamını hikâyelerden, anılardan ve rüyalarından alan bir mine sanatçısıdır. Otuz yılı aşkın bir süre önce mine yapmaya başlamıştır. Özellikle gümüş üzerinde çalışmaktan keyif alan sanatçı, closionné ve champlévé tekniklerinde, geleneksel becerileri birleştirerek, incelikle işlenmiş renkli ve zengin ayrıntılara sahip parçalar üretmektedir (Görsel 8). Uzmanlık alanı closionné tekniği ile yaptığı "Hayallerimin Şehri Üzerinde Uçan Sihirli Hahılar" adlı mine kolyesiyle 2020 Goldsmith's Craftsmanship and Design Awards'ta Gümüş ödüle layık görülmüştür (URL-5).



Görsel 8: Linda Connell, cloisonné çalışmalarından örnekler

4.4. Debbie Sheezel

Ressam, kuyumcu ve bir mine ustası olan sanatçı, ilk olarak büyük ölçekte minelerle çalışmaya başlamıştır. Geniş formatlı tabloları, duvar resimlerini ve büyük dekoratif bakır kâseleri minelemiştir. Avustralya'nın Melbourne kentindeki RMIT Üniversitesinde altın ve gümüş işlemeciliği eğitimi almıştır. Daha sonra bu okulda mine dersleri vermiştir. İlham kaynağını doğa oluşturmaktadır (Görsel 9). Stüdyosunda yılda bir ya da iki kez atölye çalışmaları yapmaktadır. Saul Bell Design Award mücevher yarışmasında birincilik ödülü kazanmıştır (URL-6).



Görsel 9: Debby Sheezel, cloisonné çalışmalarından örnekler

4.5. Tzu-Ju- Chen

Tasarım, metal işlemeciliği, mücevher ve plique-à-jour mine tekniği üzerine eğitimler alan sanatçı, çalışmalarında tüm dünyada çeşitli sanatsal geleneklerle, metal işleme tekniklerini ve tasarımı karıştırmaktadır (Görsel 10). Seyahatleri sırasında karşılaştığı kültürlerden ilham alan ve geleneksel tekniklerin sınırlarını zorlayan Chen, yalıçapkını kuş tüylerini, geleneksel olmayan yollarla, kakma ve monofilament (plastik misina) eritme gibi alışılmışın dışında bağlama yöntemleriyle kullanmaktadır. Renkler aracılığı ile ışığın algılanması için üç boyutlu formlar üzerine mine yapmaktadır (URL-7).



Görsel 10: Tzu-Ju Chen, plique-à-jour çalışmalarından örnekler

4.6. Jessica Calderwood

Başarılı bir ressam ve metal ustası olan Calderwood, çağdaş yaşam hakkında yerinde anlatımlar yapmak için endüstriyel süreçleri birleştiren ünlü bir heykeltıraştır. Sanatçı, yaratıcı özellikleri ve tarihsel referansları için metal, porselen ve boncuklar üzerine mine gibi geleneksel zanaat ortamını kullanmaktadır. Lisans derecesini Cleveland Sanat Enstitüsünden, master derecesini Arizona Eyalet Üniversitesinden metal işleme ağırlıklı olarak almıştır. Çalışmaları, ABD genelinde uluslararası küratörlü ve jüri sergilerde sergilenmiştir. Ayrıca Metalsmith Magazine, American Craft, NICHE, Ornament, Lark 500 series ve Art of Enameling’de yayınlanmıştır. Halen, Ball State Üniversitesinde Sanat Doçenti olarak görev yapan sanatçının takıları, biçimi bir tuvali veya küçük bir heykeli en yakından yansıttığı için ağırlıklı olarak broşlardan oluşur. Sanatçının yeni çalışmaları, kendini içinde bulduğu bir anda çevreye olan bakışını örtmeye, gizlemeye veya engellemeye çalışan figürler içermektedir (Görsel 11). Bu figürlerde insan formunun parçalarını gizlemede, perde ve stilize bitkiler gibi araçlar kullanmaktadır (URL-8).



Görsel 11: Jessica Calderwood, limoges çalışmalarından örnekler

5. Sonuç ve Değerlendirme

Temiz bir metal parçasını alıp üzerine bir kat mine sürmek, birkaç dakika sıcak bir fırında pişirmek ve ardından benzersiz şekilde renkli ve parlak bir oluşumu dikkatlice çıkarmak oldukça heyecan vericidir. Fonksiyonel ve dekoratif amaçlı el yapımı sanat objelerinde, yoğun ısı, metal

ve erimiş silikatlarla çalışmanın gerektirdiği disiplinli yaklaşımla birleşen bu duygusal heyecan, parlak renklere yönelik eğilimi artırmıştır. Metallere, pürüzsüz camsı bir kaplamanın kaynaştırılmasına yönelik bu zanaata ilginin artmasında, kullanılan araçların basitliği, renkli parçaların üretimindeki hız ve durum oldukça teşvik edici olmuştur. Geçmişte ayrıcalıklı bir sınıfa hitap etmiş olsa da bugün güzelliği seven herkes mineyi satın alabilmekte veya yapabilmektedir. Geleneksel olarak mine sanatı, zarif ve incelikle işlenmiş metal parçaları zengin bir şekilde süslemiştir. Günümüz teknolojisi ve tutumdaki yenilikçi atılımlar, şaşırtıcı düzeyde mineye yeni renkler ve yöntemler getirmiştir. Tüm olanakları kullanabilen yetenekli sanatçı-zanaatkârlar, çağdaş sanatın canlı ve büyüleyici özgürlüğü ile tasarlanmış küçük ve rafine işler yapmaya devam etmektedirler.

Geleneksel mine yöntemlerinin uzun bir geçmişi olsa da mine hala malzemelerin kişisel gereksinimlere göre uyarlanabildiği, bireysel stil yaratılabilen bir zanaattır. Sgraffito tekniği ile yüzeye derinlik vermek için üst yüzey tabakası kazınarak altındaki mine tabakaları açığa çıkarılarak görsel etki artırılır. Basse taille yönteminde, metalde oluşturulan dokulu yüzey veya kabartma, şeffaf minelerle desteklenerek üç boyutlu görünüm elde edilir. Grisaille olarak bilinen ve siyah mine üzerine, sulu boya kıvamında beyaz mine ile gri tonların geliştirildiği bu teknik ile bir baskı ya da çizime benzeyen sonuçlar elde edilir. Basit bir uygulamaya sahip eleme veya toz serpmeye yöntemi (sifting) ve birlikte kullanılan şablonlama (stenciling) tekniği ile inanılmaz derecede zengin ve çeşitli efektler elde edilir. Metalin zengin rengini ortaya çıkarma ve minenin parlaklığını artırma amacıyla altın ve gümüş folyolar (foil) ile görsel etki daha da artırılır. Derinlik oluşturmak için genellikle şeffaf mineler kullanılır. Çünkü katmanlar aracılığıyla ana metali ve altındaki rengi görmek mümkündür.

Dünyanın birçok ülkesinde mine sanatı ile meşgul olan ve çağdaş eserler üreten pek çok sanatçı bulunmaktadır. Araştırmada, biyografisine ve eserlerine yer verilen günümüz sanatçıları, mine tekniğindeki becerilerini ve hayallerini, ürettikleri özgün ve çağdaş takılarına üst düzeyde yansıtmış ve dünyaca kabul görmüş kişilerdir. Yaptıkları çalışmaların, bu teknikle ilgilenen ve uğraşan herkese ilham verici nitelikte olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Bachrach, L. (2006). *Contemporary enameling: Art and techniques*. Pennsylvania: Schiffer Publishing.
- Benjamin, S. (1983). *Enamels*. New York: Cooper-Hewitt Museum.
- Cohen, K. L. (2002). *The art of fine enameling*. ABD: Sterling Chapelle Publishing.
- Darty, L. (2004). *The art of enameling*. New York: Lark Books.
- Le Van, M. (2009). *500 enameled objects*. New York: Lark Books.
- Pack, G. (1941). *Jewelry and enameling*. California: D. Van Nostrand Company.

Rothenberg, P. (1969). *Metal enameling*. New York: Crown Publishing.

Elektronik Kaynaklar

URL-1:<https://orchid.ganoksin.com/t/linda-darty-jewelry-gallery/50807> (Erişim: 24.10.2022)

URL-2:<https://www.youtube.com/shorts/98tgDj4MduU> (Erişim: 27.11. 2022)

URL-3:<https://www.enamellers.org/jane-moore-member-gallery> (Erişim: 15.10.2022)

URL-4:<https://lindaconnelly.co.uk> (Erişim: 21.11. 2022)

URL-5:<http://www.saulbellaward.com/debbie-sheel>(Erişim:24.11.2022)

URL-6:<https://www.tzujuchen.com/resume.html> (Erişim: 24.11.2022)

URL-7:<https://toryfolliard.com/artists/jessica-calderwood> (Erişim:28.11.2022)

URL-8:<https://emaileren.net/metals-suitable-for-enameling-gold/>
(Erişim:27.12.2022)

Görsel 6: Linda Darty - champleve ve cloisonne çalışmalarından örnekler

<https://www.lindadarty.com> (Erişim: 24.10.2022)

Görsel 7: Jane Moore - champleve çalışmalarından örnekler

<https://www.janemoore.co.uk/home> (Erişim: 22.11.2022)

Görsel 8: Linda Connell - cloisonné çalışmalarından örnekler

<https://lindaconnelly.co.uk/gallery-2/> (Erişim: 21.11.2022)

Görsel 9: Debby Sheezel - cloisonné çalışmalarından örnekler

<https://debbiesheel.com.au/gallery/> (Erişim: 24.11.2022)

Görsel 10: Tzu-Ju Chen - plique-à-jour çalışmalarından örnekler

<http://www.tzujuchen.com/work.html> (Erişim: 25.11.2022)

Görsel 11: Jessica Calderwood - limoges çalışmalarından örnekler

<http://www.jessicacalderwood.com> (Erişim: 28.11.2022)

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

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

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

NUCLEAR ANXIETY: A CRITICAL DISCOURSE ANALYSIS OF THE FILMS, DR. STRANGELOVE AND THE HUNT FOR RED OCTOBER



NÜKLEER ENDİŞE: DR. GARİPAŞK VE KIZIL EKİM FİLMLERİNİN ELEŞTİREL SÖYLEM ANALİZİ

Engin Deniz ERBAŞ*-Sefa ÇELİKSAP**

ABSTRACT: Due to the *Cuban Missile Crisis* between the *USA* and the *USSR* in 1962, the nuclear war was closer than ever. This situation thought as the most terrifying result of the Cold War era has also been the subject of film productions. Director *Stanley Kubrick*, satirically and critically, portrayed the *US* and *Soviet* politics of the time in his film *Dr. Strangelove*. Conversely, *John McTiernan's* film *The Hunt for Red October*, released in 1990, presents the politics of that era through American conservative values. These films reflect the policies of the era of unipolar world order, while also shed light on the transition period to a multipolar world order. In 2014, the *Russian Federation's* military intervention in the *Crimean Federal District* marked the beginning of a new era. In the following years, the Russian Federation expanded its military operations into *Ukraine's* interior regions, and consequently, this leads to concerns about nuclear threat once again. In this time of nuclear concerns has risen again, it is seen critical evaluate these films in the current context. These films, which present the politics of the era from different perspectives, were analyzed comparatively using a critical discourse analysis method.

Keywords: *Dr. Strangelove, Jack Ryan, Red October, Cold War, Polarization.*

ÖZ: ABD ve SSCB arasında yaşanan Küba Krizi nedeniyle, 1962 yılında nükleer savaşa hiç olmadığı kadar yaklaşılmıştı. Soğuk Savaş döneminin en korkutucu sonucu olarak düşünülen bu durum sinema yapımlarına da konu olmuştur. Yönetmen *Stanley Kubrick*, *Dr. Garipask* isimli filmiyle, dönem Amerikan ve Sovyet politikasını alaycı, eleştirel bir biçimle beyaz perdeye aktarmıştır. Aksi biçimde *John McTiernan* tarafından, 1990'da filme alınan *Kızıl Ekim İçin Av* filmi, dönem politikasını Amerikan sağ muhafazakâr değerlerle sunmaktadır. Bu filmler, tek kutuplu dünya düzeni döneminin politikalarını yansıtırken, çok kutuplu dünya düzenine geçiş dönemine de ışık tutmaktadır. Rusya Federasyonu'nun 2014'te Kırım Bölgesel Federasyonu'na askeri müdahalesi ile yeni bir süreç başlamıştır. İlerleyen yıllarda Rusya Federasyonu'nu askeri operasyonlarını Ukrayna'nın iç bölgelerine kadar genişletmiş bunun sonucunda, nükleer tehdit yeniden endişeye neden olmuştur. Nükleer endişenin yeniden yükseldiği dönemde, bu filmlerin güncel olarak değerlendirilmesi önemli görülmüştür. Dönem politikasını farklı cephelerden beyaz perdeye aktaran bu filmler, eleştirel söylem analizi yöntemiyle karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Dr. Garipask, Jack Ryan, Kızıl Ekim, Soğuk Savaş, Kutuplaşma.*

* Dr.-İstanbul/edeart@gmail.com (Orcid: 0000-0001-5288-2867)

** Prof. Dr.-İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü/İstanbul-sefaceliksap@aydin.edu.tr (Orcid: 0000-0003-1171-209X)

Introduction

Feudal constitutional monarchies collapsed as a result of the *First World War* started to leave their place to the totalitarian states, and then to the democratic nation states. The social uprising period resulted with creation of a constitution in 1905 against the *Russian Tsardom* was ended up with the *Bolshevik Revolution* in 1917. Following the heavy defeat of the German war machine; after the *Second World War*, an ideologically bipolar world order was born. It can be said that the basis of this bipolar world order was based on the ideological conflict between the capitalist system and the socialist system, which could be considered as a new experience for humanity. The two nuclear bombs used by the *USA (United States of America)* against the *Japanese Empire* in the *Second World War* showed the destructive power of the new generation technological weapons. By making the nuclear war anxiety a fact, this destruction started to affect the world of thought and art even more as a natural reaction. The fear of nuclear destruction and mass extinction was exacerbated by the increasing proliferation of nuclear weapons between the *USA and the USSR (the Union of Soviet Socialist Republics)*. With the collapse of the *USSR*, the bipolar world order disappeared and the concern of nuclear destruction remained in the background for a while in the social consciousness. However, with *Vladimir Putin* became the head of state of the *Russian Federation*, Russia has begun to recover economically and militarily, and rebuilt as a regional power.

Against the enlargement of *NATO (the North Atlantic Treaty Organization)*, the *Russian Federation* resorted to update its military doctrines. Ismayilov (2014) draws attention to the *Russian* military doctrines developed and updated, in 2010 and 2014, essentially against the enlargement of *NATO*. The most relevant part of these doctrines to the content of this article is; "In the case of a threat to the existence of the country, Russia emphasizes in the new doctrine that it has the right to make a pre-emptive nuclear attack" (Ismayilov, 2014:4).

The period that started with the annexation of *Crimean Federal District* by the *Russian Federation* in 2014 has brought the global nuclear threat back to the agenda in 2023. The threat of use of nuclear power, which is in circulation as a result of the operations that the *Russian Federation* expanded into the interior regions of *Ukraine* on February 21, 2022 and known as the *Russian-Ukrainian War*, emerges as a frightening, real and current debate.

These global developments, as being a herald of a multipolar world order; is a deep research area investigated by experts and academics in the field. In terms of approach of this article, it is related to the re-emergence of nuclear anxiety in the films, which were produced under the polar world order, as a current issue. Du to rising of nuclear anxiety again, to recall the films *Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* and *The Hunt for Red October* makes even more sense.

Purpose, Importance

In this study, the films *Dr. Strange Love or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* and *The Hunt for Red October* are seen as two different examples of the representations of *Cold War* era ideological discourses in artworks. The film *Dr. Strangelove*, contrary to the film *The Hunt for Red October*, does not look at the issue from a single point of view and criticizes both sides. However, the most severe criticism is brought against the *American* conservative right-wing politics. *The Hunt for Red October* is a typical example of the ideological representation of American values. The rising tension between the repolarizing global powers is causing a much greater nuclear concern because of the technologies they have developed since the *Cold War*. Thus, both films analyzed in the study also incorporate a current fear. These have been considered as two examples of putting in circulation the ideological discourse in the art of cinema as worth to examine. In this sense, they show the place of art texts in ideological circulation. It is thought that the analysis of ideological discourse and criticism in the works, through both visual and verbal structures, can offer a perspective on these current issues. In this sense, the study aims to answer the questions of to what extent the old works reflect the current issues, and how they can be interpreted in this context, together with their ideological discourse and representations.

Method

Considered one of the three basic approaches of critical discourse analysis, *Norman Fairclough's* method is seen as related to *Western Marxism*. Fairclough (2010), who describes this as dialectical-relational approach to critical discourse analysis, proposes to evaluate cultural and economic structures within the capitalist system. The method proposes to analyze power relations, social domination, inequality and the ideological circulation of discourse within both verbal and visual language integrity. In this sense, *Norman Fairclough's* method stands as a useful method for analyzing visual art structures such as cinema. Because language is not just about words. It refers to body language, symbols, and texts, and currently, even a more sophisticated whole that circulates on social media and in the internet. In this sense, it creates a suitable ground for interpretation of the discourse produced in the artistic language and style of cinema.

Research Design

Accordingly, Fairclough's (2010: 236-239) research steps, which he proposed in the dialectical-relational analysis method, are adapted to this study as follows: 1) Focusing on indicators of a social problem, the subject and the object of research. In this research, social problem was seen as the nuclear anxiety, and the research objects were seen as both works chosen as the carrier of the ideological discourse. 2) Analyzing the problems encountered in the research with their dialectical relations under social structures within a holistic understanding of language. In this research, the

genre, style, indicators and discourse structures of the works were associated with the current and past period politics. 3) Do the problems produced by the system function according to the needs of ideological domination? In the research, this question of *Fairclough* was associated with ideological representation of the threat of nuclear war, which has been circulating since the *Cold War* as perhaps the most frightening element of power by the system, in the selected works. 4) Possible ways of overcoming the social problem. In this research, the analysis of artistic texts and the ideological attitudes they include were revealed.

Dr. Strangelove and the Hunt for Red October

The film *Dr. Strangelove* is a screen adaptation of the book *Red Alarm*. Director *Stanley Kubrick* recreated *Red Alert* in his own unique way. *Stanley Kubrick* defines the anachronistic irony he creates as “Nightmare Comedy”. While reflecting the nuclear anxiety caused by the bipolar world order, it gives an effective critique of the cold war policies. *General Jack Ripper* is an American general with special Powers; as a result of the paranoia produced by his morbid mental condition, he orders a nuclear bombardment. *The counter-weapon of the USSR*, the *Doomsday Machine*, cannot be prevented from responding, and thus nuclear destruction becomes inevitable.

The Hunt for Red October (1990), directed by *John McTiernan*, was penned by *Tom Clancy*, an iconic figure in the United States. The film couldn't offer anything more than *Tom Clancy's* novel. The film depicts the defection process of the nuclear ghost submarine *Red October*, which was produced by the *USSR* with the advanced technology of the period, to the *USA*. The main purpose of *Soviet Admiral Marko Ramius*, the captain of the *Red October*, is to seek asylum in the *USA*. However, both the American and *Soviet* sides are unaware of this situation. *Jack Ryan*, an analyst at the *CIA (Central Intelligence Agency)*, is a fan of *Marko Ramius* and sees him as an important soldier. In this way, Agent *Jack* looks at the event from a different angle and advocates contacting *Captain Marko*. *Soviet* and *US* armed forces alarmed to capture the *Red October*. *Captain Marko* will succeed in defecting at the end of the story.

One of the common features of both films is that they are novel adaptations. But *Peter George's* novel *Red Alert* was overshadowed by *Stanley Kubrick's* film *Dr. Strangelove*. As a rare occasion, the film emerged as a much more successful work than the novel, while the opposite situation is true for *The Hunt for Red October*. Author *Tom Clancy* exhibits brand value in both digital gaming and writing. It is seen that the term *Tom Clancy's* is used in all the adaptations of the author, who achieved serious success in the fields of movie, television productions and digital games. From this point of view, the influence of *Tom Clancy* in the review of the film *The Hunt for Red October* is considered important. Director *Stanley Kubrick* is indisputably one of the most important directors in the history of cinema.

While *The Hunt for Red October* is a box office movie, on the other hand, there is a successful work of a genius director like *Stanley Kubrick*. However, this situation makes this comparison critical in terms of period politics and *American* cinema ideology. The dominant player of culture industry in the world is the *USA*. It achieves this dominance through cultural products that are shallow in content but offer an entertainment-rich experience. Of course, it should be remembered that this success is based on sophisticated structures such as the global industrial marketing system and *US* military investments. Nevertheless, reciprocal examination of the films is meaningful in terms of understanding the ideological arguments and their transmission methods. It also seems to be a suitable examination platform for defining two-sided phenomena such as the effect of the politics of the period on the cinema or the contribution of the cinema to the politics of the period.

Tom Clancy and Jack Ryan

Tom Clancy is the author of best-selling political thrillers such as *The Sum of All Fears*, *The Hunt for Red October*, and *Patriot Games*. His novels are about spying, military operations and related technological content. *Tom Clancy's* novel *The Hunt for Red October* was number one on *The New York Times* bestseller list, with more than fifty million copies of his books in print. His works have been adapted for many different media, including films, short films, television series and digital games. His novel *The Hunt for Red October* entered *The New York Times* bestseller list after being praised by then-*US* President *Ronald Reagan*. The military operation methods that *Tom Clancy* crafts in his novels are so realistic that they became favorites of the *US* military just after their publication; some of them were even required to be read in *US* military academies. In 1996, *Tom Clancy* founded the *Red Storm Entertainment* to develop and market digital games based on his stories. His first game, *Politics* was released in November 1997. The *Red Storm Entertainment* was later bought by French digital game publisher *Ubisoft Entertainment*. *Tom Clancy's Rainbow Six*, *Tom Clancy's Ghost Recon*, and *Tom Clancy's Splinter Cell* are examples of *Tom Clancy* games published by *Ubisoft Entertainment*. Advocating the conservative and Republican views, *Tom Clancy* has dedicated his books to American conservative political figures, particularly *Ronald Reagan*. A week after the terrorist attacks of September 11, 2001, *Tom Clancy* claimed that left-wing politicians in the *USA* were partially responsible due to their gutting of the *CIA* (URL-1).

The *Jack Ryan* character, who first showed up in *Tom Clancy's* novel *The Hunt for Red October*, first appeared on the big screen with the adaptation of the novel. After graduating from *Boston College* on a Navy scholarship, *Jack Ryan* serves as a mariner in the *Afghanistan War*. However, his military career comes to an end with a helicopter crash. After dealing with accidental injuries for four years, *Jack Ryan* makes millions in the stock market. On a trip to *London*, he prevents an assassination attempt on the Prince of Wales. Thus, he begins to work as an analyst at the *CIA*. He then becomes a field agent. His career will go as far as becoming vice president of

the United States. The *Jack Ryan* character has appeared in many of his books as the most important character created by *Tom Clancy*. Also made into the television series, *Jack Ryan* is a new generation *James Bond* character who fully represents *American right-wing* conservative values. It is no coincidence that *Sean Connery*, who played *James Bond*, was chosen to play the main character, *Marko Ramius*, in *The Hunt for Red October*. In *The Hunt for Red October*, *Jack Ryan* stands out for his intelligence and knowledge while being profiled as a novice agent.

Political Environment of the Period

The October 1962 nuclear crisis is thought to be the consequence of a series of events that brought the world to the brink of a global nuclear war. After the *Bay of Pigs Invasion* in 1961, ended with failure for the United States, the ongoing tension was escalated into a nuclear crisis. In the bipolar world of the *Cold War* era, the *USA* and the *USSR* brought their ideological conflicts to the level of a nuclear threat, so the world was dominated with the anxiety of a nuclear war might be started. Not wanting to suffer another defeat after the *Bay of Pigs Invasion*, the *USA* would this time follow more aggressive methods against the *USSR*. The *USA's* placing of long-range nuclear missiles in *Turkey* and *Italy*, and similarly by *USSR*, in *Cuba* brought the tension to its highest point. During this period, the President of the *USA* was *John F. Kennedy*, and the President of the *USSR* was *Nikita Khrushchev*. *Dr. Strangelove* was released two years after these most depressing days of the *Cold War* era. In terms of the theme and concerns it contains, it is clear that *Dr. Strangelove* was the bearer of the political problems of the period. With the paranoia of communism, the rising libertarian movements and nuclear anxiety, *Stanley Kubrick* successfully adapted this confused periodic structure of *American* society into the film.

Maland (1979) sees the film *Dr. Strangelove* to be one of the most influential and important *American* films of the 1960s. He sees it as an artistic reaction against the political and social events of the period, especially as a moral counterattack to the idea of *Ideology of Liberal Consensus* as termed by *Geoffrey Hodgson*. He thinks that he created a social ground for himself with the discourse he developed against the dominant paradigm. The film *Dr. Strangelove* is a critique of *US* nuclear policy, which he sees as radical.

The *Wing Attack Plan R*, which is mentioned in the film and looks like a crazy war scenario to the audience, is the authority to order a nuclear attack by an high level *US* general who has lost contact with the president during the threat of nuclear war. "Dwight Eisenhower approved the *US* contingency plans for nuclear attack. Eisenhower saw the dangers but still did not prevent the completion of the Integrated Operational Plan, which set the terms for massive retaliation by the army acting in the absence of civilian leadership" (Bromwich, 2020). As can be seen, this situation, which is a real war plan, sounds like a fun *Kubrick* irony to the audience. By this way,

Kubrick, by successfully navigating the borders of fact and fiction, presents shocking facts in a sarcastic language.

The *Cold War* era following the *Second World War* continued to feed the anxiety of war and social destruction in 1964. The concern of nuclear destruction continued to increase from the period of *Nazi Germany* to the *Cuban Crisis*. The social nuclear anxiety reflected in the film *Dr. Strangelove* is based on very solid foundations. This concern about nuclear destruction can be explained by two fundamental reasons; firstly, from the threat of war that had began with the *Nazi Party's* seizure of power in *Germany* to the period of the devastating *Second World War*, the Western world feared that the *Nazis* would develop an atomic weapon. Although the *USA* developed the weapon before *Germany*, the anxiety continued until the collapse of the *Nazi Empire*, and later on, this fear turned toward the *USSR*.

Burgess (2016) reminds us that in the 1950s, highly fatalistic ideas about the *Cold War* were common in American society. Common thought in the society; a pessimistic atmosphere prevails, as it is believed that they have almost no chance of survival in a future nuclear war. That's why it doesn't make much sense to prepare. In 1961, a meeting between *John F. Kennedy* and *Nikita Khrushchev* increased the idea that nuclear war could happen. At the *June 1961 Vienna Summit*, the leader of the *USSR* expressed the desire of renegotiating the access routes to West Berlin via *East Germany*. In this meeting, *Khrushchev* stated that if the West attempts to intervene, there would be war. *J. F. Kennedy* responded, "Then there will be war, Mr. Chairman, there will be war. It will be a cold winter".

The historical period depicted by the film *The Hunt for Red October* is 1984. This date is one year before *Mikhail Sergeyevich Gorbachev* became Secretary General of the *USSR*. In fact, *John McTiernan* released the movie *The Hunt for Red October* in 1990. However, when the movie was released, *Mikhail Sergeyevich Gorbachev's* innovative doctrine called *Glasnost and Perestroika*, which would cause the disintegration of the *USSR*, had already been put into practice. In this sense, the film functionally lags behind the novel.

About this period, Kellner reminds us that in the mid-1970s, the progressive effects of the movement of 1960s generation began to appear. The *Vietnam War* ended and the invasion of *Angola* was prevented. The civil rights movement has achieved many libertarian gains, including for *Native Americans* and *Mexicans*. Environmentally friendly laws were made. African-Americans achieved significant political gains and abortion became legal. The reflection of this was also seen in the cinema, and the existence and problems of *African-Americans* were represented in the world of cinema. By 1980, the *New Right* movement, by defeating the libertarian movements and the *USSR*, started to build the free economy and the social engineering it required. The right-wing conservative movement, which regained strength

under the presidency of *Ronald Reagan*, succeeded in reclaiming the libertarian gains of the 1960s.

While the developments in the *US* domestic politics were like this, in world politics, it was an end of one era and beginning of a new one. The *Cold War*-oriented bipolar world shaped after the *Second World War* was about to come to an end. The *USA*, which fell behind in the fields of both space technologies and nuclear power against the *USSR*, came on the verge of victory over the *Soviet Bloc* with the rise of the new right. As a result of the armament and technology race with the *USA*, the *USSR* collapsed economically and started to implement a series of reform packages to get rid of this situation. Thus, the *Gorbachev* doctrine, which would go as far as asking for economic aid from the *USA*, ended with a chain of events that caused collapse and resulted in the formation of the new world order. The map of *Asia* and *Europe* was altered by the new states that emerged from the Soviet Bloc, which disintegrated in a matter of months.

“The rise of a new right-wing conservative perspective in the *USA* sourced many popular films in the seventies and early eighties. In the *Star Wars* series, an ultra-Soviet-looking empire is successfully overthrown by republican heroes of freedom. A series of post-Vietnamese films circling around the pro-war axis, including *The Deer Hunter* and *Rambo*, reveal that the war eagles are determined not to let the same thing happen again. After the collective disappointment and anxiety of the mid-seventies culminated in disaster and conspiracy films, it is seen that the American culture in the late seventies, as one would expect, preferred to delve into power fantasies and the possibilities of romantic, nostalgic, or religious transcendence in a world filled with inflation, unemployment, and national disrepute. It seems that he prefers to surrender to the fantasies that present them” (Kellner and Ryan, 2010:31:33).

Tom Clancy's well-defined political stance is also seen in the film *The Hunt for Red October*. The film *Hunt for Red October* is an example of the films produced under the neo-right conservative perspective that has become the determinant of Hollywood cinema. *Tom Clancy* did not only express these thoughts in his novels throughout his life, he was also an advocate of these views in various media. *Tom Clancy's* views and his side are pretty clear. Therefore, adaptation of *The Hunt for Red October* to the screen by Director *John McTiernan* should be evaluated in the context of representation of the new American right-wing conservative approach in cinema. In the review, it was seen that there was no approach that went beyond this idea. The film does not produce a discourse different from the novel and probably does not aim at any such thing. The Director *John McTiernan* tries to reproduce *The Hunt for Red October* novel by giving specific aesthetic suggestions using the peculiar articulation of the language of cinema.

Genre, Style, Story Structure

In the literature review, it is seen that the movie *Dr. Strangelove* is classified in different categories such as science fiction, comedy, political satire. Particularly, in academic publications, the emphasized one is the black humor¹. However, considering the unique discourse and style of the film, the definition of black humor does not seem sufficient. *Dr. Strangelove* is a movie shot in black and white. Although color films were popular at that time, *Dr. Strangelove* was deliberately shot in black and white. In the literature review conducted, the general ideas about why it was black and white are; creating a documentary style, the pessimistic effect in films noir, and lowering the film cost.

In this research, a somewhat different approach is presented on the genre and style of the film *Dr. Strangelove*. The film takes place in recent times which cannot be called as future; so it looks like it belongs to that period. Realization of an imminent danger is narrated rather than a social foresight. No science fiction approach is identified in the review, because there is no future foresight based on a scientific theory. At that time, phenomena such as nuclear technology and destruction were not a fiction but a fact of life. Before this article harsh realities were revealed, such as *Dwight Eisenhower's approval of the Single Integrated Operational Plan* or that the psychological limit to the use of atomic weapons was crossed by the *USA* by using these on *Japan*. Thus, by going over the issues discussed, harsh facts and the concerns they create, a possible fictional outcome is shown. In fact, the film was not based on a scientific theory, but on the lived and being lived realities.

Ended with a nuclear destruction, the film reveals an anachronistic structure by producing an alternative reality different from the course and period of the history. The fact that the film is black and white distances it from the color film preferences of the period in terms of narration, and it was shot in a way that supports this temporal dissonance. General color palette in science fiction movies; images containing utopia are reflected with blue, green, while images containing dystopia are reflected with sepia, close to monochrome tones. The aim here is to portray the welfare technology or a post-apocalyptic world. Also attention is needed to pay to the battle scenes in the movie; the battle scenes were not shot in a manner seen in an action movie or comedy, but realistically like war movies about the *Second World War*. There is no exaggeration, heroization or irony in the scenes. The only irony that appears in these scenes is the ones where *General Ripper* participates in the combat. Maybe *Kubrick* draws attention to the real irony of decision makers who exist in solid truths.

¹ Black humor: it is also called black comedy. This is *a style of writing*, while emphasizing problematic, frightening facts and the meaninglessness of life, which *brings these together with humorous elements*. *Black humor* frequently uses elements of absurd and popular comedy to explain that individuals are helpless victims of fate. Also, Encyclopaedia Britannica cites the movie *Dr. Strangelove* as an exemplar of black humor (URL-3)

"*Red Alert* is a completely serious suspense story. My idea of it as a nightmare comedy² came when I was trying to work on it. I found that in trying to put meat on the bones and to imagine the scenes fully on had to keep leaving things out of it which were either absurd or paradoxical, in order to keep it from being funny, and these things seemed to be very real. Then I decided that the perfect tone to adopt for the film would be what I now call nightmare comedy, because it most truthfully presents the picture" (Kubrick, 1964, cited in Carringer, 1974: 47).

By presenting a documentary, historical style with the black-and-white color choice, *Dr. Strangelove* rather creates a possible alternative historical course. Because of this unique style produced, it is insufficient to describe the film *Dr. Strangelove* just as dark humor. At this point, Kubrick's nightmare-comedy term should be heeded.

In the search made on the internet movie database *imdb.com*, the genre description of *John McTiernan's The Hunt for Red October* is given as action, adventure, thriller (URL-4).

The elements of suspense have been prominently used in the film. Especially in the chase scenes of the typhoon-class submarine called *Red October* by the military forces of the USA and the USSR, it is used in a fast paced manner to escalate excitement. The suspense elements, which are also used in submarine battles, are especially felt in torpedo attacks. However, constant exposure to submarine shots, which is an aesthetically bad visual form, lowers the focus on this pace. This form is not distinctive and the audience cannot easily tell which submarine is which. These short-term loss of perception weakens participation in the action in terms of the audience. Probably the reason for this is the use of mock-ups in underwater shootings. Scenes with mock-ups are in predominantly blue color tone to give an underwater effect. However, this technique also carries a concern that the images including the mock-ups not to be noticed. Submarines look more like bulky whales in these blurry battle scenes. This does not affect the overall pace of the film much; although it is a long movie, the pace of the film progresses without boring the audience. One of the reasons for this is the creation of suspense and action elements with several layered story plots.

McKee (2007) explains the story events on the basis of change. According to McKee's story theory, event means change. It changes the trajectory from one thing to another. The event has meaning in a film as long as it happens to a person. A story event creates a change in a character's life that is experienced and expressed in terms of a value. Beat is the smallest building block of a scene. It is an exchange of behavior in an action/reaction. Beat by beat these changing behaviors shape the turning of a scene. Story

² Nightmare-comedy; The term used by Stanley Kubrick as nightmare comedy in English. Term; It has been discussed in this way in some academic articles.

climax: it is a final act which brings about absolute and irreversible change of a story, or a series of sequences that make up a story climax.

According to the analysis based on *Robert McKee's* approach, the tension, action element and sequence of events are as follows.

Layer 1: The *Red October* submarine, Captain: *Marko Ramius*. It contains three distinctive actions, suspense, events. The first is the murder of the ship's political officer, Colonel *Ivan Yurievich Putin* by captain *Marko Ramius*. From that moment on, in terms of *Marko Ramius*, the action of defection was started irrevocably. Secondly, general combat, escape and decision processes. The third element is a saboteur in the crew, who was undetected until the end of the film.

Layer 2: The *U.S.S. Dallas* submarine, Captain: *Rear Admiral Bart Mancuso*. *Rear Admiral Bart Mancuso* is ordered to follow the Typhoon-class *Red October* submarine; however, *Red October* developed a silent engine called the caterpillar, and he is under the pressure of chasing a new generation enemy submarine equipped with this technology.

Layer 3: *Jack Ryan* is the main protagonist of the story. The character, who is a CIA analyst, suddenly gets involved in the events. He tries to produce solutions with his knowledge and intelligence. He will also try to convince the administrative power that *Marko Ramius* has the intention to defect. While *Jack Ryan* was an analyst, he would find himself working as a field agent. In fact, *Jack Ryan* is no stranger to conflict as a mariner who served in Afghanistan. In the story, this situation is given with secrecy to a certain level.

Layer 4: While the US and USSR military forces chase the *Red October*, they also negotiate in an atmosphere of insecurity. In fact, they have to prepare for the possibility of a general combat.

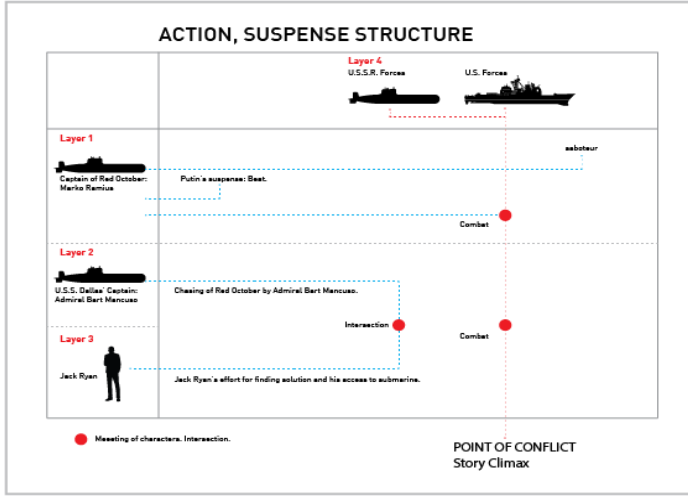


Figure 1. Film's action, event suspense structure. Created for the article. (Çeliksap and Erbaş, 2020).

While the film *Dr. Strangelove* reveals a multidimensional structure in terms of discourse, the film *Hunt for Red October* reveals a layered event, action suspense structure with the discourses developed over the clichés of Hollywood right-wing American ideology. This structure of *The Hunt for Red October* actually explains the general system of Hollywood cinema. Staying true to the value system produced by *Tom Clancy*, the film positions itself in an ideologically and industrially appropriate place.

Discourse in Red October

Tom Clancy's novel *The Hunt for Red October* was translated into Turkish as *Kızıl Ekim İçin Av*, and its full translation is *Kırmızı Ekim İçin Av*. The name *Hunt for Red October* reflects the revolutionary period in which *Petrograd Government* was overthrown by socialist revolutionary forces called Bolsheviks in *Russia* on October 25, 1917. By this way, the world witnessed the construction of the first socialist state structure. Then, the world, which was monopolized by brutal capitalism, entered into a period of ideological conflicts. The World War I is a result of the period of conflict between kingdoms and monarchies in terms of publican, nationalism and libertarian ideas which started to rise after the French Revolution. The Napoleonic War Period, which ended with the defeat of Waterloo in 1815, led to the revival of the kingdom and monarchy. The feudal socio-economic structure started to crack with rising capitalism; thus, the process of seizing the power by the bourgeoisie, which holds the economic power, was started. *The October Revolution* took place in line with these political and economic conditions of the First World War and radically changed the course of the

world. When it comes to the Second World War, there were three distinct powers in the world: *USSR under Stalin's rule, Nazi Germany and the British Empire*. The United Kingdom started to lose power, and the USA has not yet become a world power. As a result of Nazi Germany losing the war, with the rise of the two superpowers, a bipolar world order was started. Thus, *the USSR and the USA*, as being the ideological opponents, started the Cold War period under the threat of nuclear war. While the film *Dr. Strangelove* deals with the anxieties and problems of this period, *Tom Clancy's novel The Hunt for Red October* depicts the end of *Cold War* and the emergence of *USA* as the sole superpower, namely the great victory.

The film poster of *John McTiernan's the Hunt for Red October* was designed in a way to allude to *Soviet* era propaganda posters. The dominant red color on both posters represents the Red Army and the Bolshevik Revolution. The angular fonts used on the movie poster are typical of Soviet propaganda posters, as seen in the example on the left. This style, the use of sharp, angular fonts on *Soviet* propaganda posters, represents the iron fist of the working class. In the sample poster, in which *Vladimir Ilyich Lenin*, the architect of *the October Revolution*, appears, he has the appearance of a foresighted, strong leader looking at the horizon giving a side-view. This is the common use of the depiction of leaders on *Soviet* propaganda posters. On the movie poster, however, *Marko Ramius-Sean Connery* looks at the audience in a different, challenging manner. This situation represents an opposition rising from within *the USSR*, that is, the threat of *the Soviet* is against itself. It is known that *the USSR* was on the verge of collapse at the time the novel was written, and this discourse was explicitly or implicitly used in the book and film. On the movie poster, the visible upper part of the submarine represents the cross of the Christian faith. This cross image is also hidden in organization of fonts. The typefaces, arranged vertically one after the other, and to some extent the top view of the submarines, are designed in a way that gives the feeling of pursuit made during hunting. With these aspects, the poster successfully represents the ideology and story of the movie.

The beat in the first story event of *The Hunt for Red October* is *Marko Ramius'* murder of Soviet political officer Colonel *Ivan Yurievich Putin*. *Putin* is an element of the *Soviet* political control mechanism. Here it directly represents the strict *Soviet* system. The murder of *Putin* by *Marko Ramius* explains the internal opposition to the *Soviet* system and foresights that it will be destroyed by acts of violence. The *Soviet* system is a self-destructive system and does not allow for individualism. The dialogues they established until the moment of *Marko Ramius'* murder of *Putin* were designed to reveal the general ideology of the film. Dialogues that explain this situation are as follows; returning to his room, *Marko Ramius* finds *Putin* digging through his personal belongings.

"Ramius; what are you doing?"

Putin; I'm reviewing the crew log.

Ramius; And, you accomplish this by searching through my private papers?

Putin; There is no such thing as private papers in the Soviet Union. Such concept is antithetical to the collective good” (McTiernan, 1990).



Figure 2. Example of Soviet propaganda poster on the left. On the right, film poster of *The Hunt for Red October*

The dialogues explicate the revolt of individualism against *the Soviet* system and the justification of the American idea of freedom. *Marko Ramius*, who represents the social rebellion to achieve this freedom, removes the obstacle on the way to freedom by killing *Putin*. Apparently, the Bolsheviks who seized power by a bloody revolution will be eliminated likewise.

After *Marko Ramius* kills *Putin*, he takes the key around his neck, which is used to unlock the nuclear missiles. The use of these missiles is with the approval of two different people and there are two separate keys. After *Putin's* death, one of the officers objected to holding the keys by one person, but Captain *Marko Ramius* refused. This situation, which will not be mentioned again throughout the film, is actually an event that was deliberately placed and is representative of the transition of nuclear power from the *Soviets* to the *USA*. In fact, this is not true because currently the nuclear war power of the *Russian Federation* is not weaker than the *USA*. Maybe the film implies that the transition of power from the Soviets to any other system is less of a threat to its own existence. For some reason, the Russian crew, who naturally speak their mothertongue, start to speak

English among themselves after a while. Here, no other explanation could be found other than not forcing the perception capacity of the average audience that Hollywood cinema appeals to.

Marko Ramius has a dinner with officers who are considering defection. At this dinner, the officers, who were get scared of *Putin's* death, have a tendency to give up defecting, but *Marko Ramius* says that this is not possible because he sent a letter explaining his intentions to the *Soviet* governance and there is no option to return anymore. *Marko Ramius* explained this situation to the officers who asked why he did such a thing by replying as follows; "When he reached the New World, Cortez burned his ships, so his soldiers were motivated". *Hernán Cortés* was a *Spanish* sailor who lived from 1485 to 1547. He is famous for his native massacres, as a key figure involved in the colonization of the New World through the methods of slavery and plunder by invading Cuba and Mexico. Interestingly, the first name of the captain of the *Red October*, *Marko*, evokes *Marco Polo*, while the *Cortez* discourse supports this colonialist point of view. Hollywood cinema discourse, over common cultural accumulation of explorers and sailors, seems to defend all colonial values.

The alternative to the *Red October* submarine in the film is the *U.S.S. Dallas* of the *USA*. Captain of the *U.S.S. Dallas Submarine*, *Rear Admiral Bart Mancuso* was given the mission of hunting the *Red October*. These submarines are representative of *Soviet* and *American* society. The *Red October* submarine is reflected by authoritarian, official and insecure relationships, and the disciplined nature of the constantly alert crew is exhibited. It refers to a community that has no individuality, only trying to act together. It is presented that the *Soviet* values produced behind this disciplined structure are actually fake. The crew is about to collapse the country with their own betrayal, and the surrender of *Red October* defines the *USSR* surrendering to the *USA*. Under the command of *Rear Admiral Bart Mancuso*, the *U.S.S. Dallas*, on the other hand, is a replica of the *American* society where individualism is prominent with a more libertarian and paternalistic figure in management. Sonar expert with his own skills quickly finds a way to follow *Red October* and presents this to the captain; the captain supports this behavior. By this way, it is presented that the individual effort is important in society, and the deficiency of the socialist idea which is thought as every problem should be solved in solidarity. *Rear Admiral Bart Mancuso* is characterized by the concept of cowboy. *Marko Ramius* said in a conversation with *Vasily Borodin*, "I hope we find a cowboy to surrender" (McTiernan, 1990). While *Marko Ramius* is surrendering to *Rear Admiral Bart Mancuso*, *Mancuso* really stands like a cowboy ready for a duel with a pistol in his hand. The cowboy emphasis is deliberate. The aim here is no different than to one portraying *Cortez* as a hero. It is an effort to produce a hero from the culture that massacred the *Native Americans*. Producing heroes is a common method of Hollywood cinema anyway, and more than one hero have been produced in the *Hunt for Red October*. These can be listed

as Jack Ryan, who is at the forefront of the heroes, the father figure, Rear Admiral Bart Mancuso, and sonar operator.

Vasily Borodin is shot by the saboteur. *Vasily Borodin*, who is dying, said to Marko Ramius, "I would love to see Montana" (McTiernan, 1990). Apparently, *Vasily Borodin's* biggest dream is to see *Montana* and he died for this cause.

Marko Ramius evacuates the crew by staging a fake nuclear leak. Coming to take over the *Red October*, *Jack Ryan* and *Rear Admiral Bart Mancuso* defend the ship against a *Soviet* submarine, in partnership with the *Soviet* crew decided to defect. *Marko Ramius* ingeniously defeats the first attack of the *Soviet* submarine and draws a very cool profile while doing so. *Marko Ramius* gives the command of the submarine to *Rear Admiral Bart Mancuso*, and *Rear Admiral Bart Mancuso* likewise repels the second attack. The *Soviet* submarine is destroyed by this way and a victory is gained. This explosion will be perceived as the explosion of *Red October*. Evacuated *Soviet* crew rescued by an *US* ship and they have been watching the explosions from the deck. One of them shouted as "The captain is fighting against them" (McTiernan, 1990). Thinking that the *Red October* was destroyed after the last explosion, the *Soviet* crew paid their final respects to the *Red October* by honoring the deceased captain with marches. In fact, this *mise-en-scène* is a representation of the claim that *Soviet* heroism and values are built on false values. This is how *Marko Ramius*, *Jack Ryan* and *Rear Admiral Bart Mancuso* handed over the *Soviet* system to the *United States of America*.

It is understood from the last conversation between the *Soviet Ambassador* and the American diplomat that the *Soviets* thought that the *Red October* was destroyed. However, it is actually an alpha-class *Soviet* submarine which was destroyed in the last combat. Unable to work out this situation, the *Soviet Ambassador* informs the American diplomat about the lost submarine. "You lost a submarine again?" the American diplomat said sarcastically. (McTiernan, 1990). The embarrassed *Soviet Ambassador*, who was oppressed in front of him, cannot give an answer. Thus, *Soviet* power has become a force to be taken lightly, and the rise of America as the sole power begins.

Tom Clancy continued to use the *Jack Ryan* character in his other novels. *Jack Ryan*, the *Amazon series* of *John Krasinski*, remains up-to-date as a new version. The *Jack Ryan* character is represented as an American hero idol. As a patriotic, middle-class American, he comes from a good family. Different interpretations and definitions have been made about his past in the film and TV series versions, but the general profile he has drawn is the same. *Jack Ryan* is a moralistic idealist and believes that the rottenness of the system can be changed by existing within that system. It is not against the system, it is against the wrong elements and people in the system. In fact, this idea is the general discourse of the American right-wing conservative

thinking in Hollywood movies and they do not mind repeating it. Every time this thinking says, question the wrong ones, not the system.

Discourse in Dr. Strangelove

The film poster of *Dr. Strangelove* is consciously designed with a symmetrical design approach. In a way that reflects the bipolar world, the symbols are divided from the center and placed in two different directions in a similar way. On the left is the American President and on the right is the President of the *USSR* in half form. If the poster is bent in a round shape, it can be seen that both characters will be combined to form a single character. The meaning here is that these two poles are not different from each other and act in the same way. In accordance with the story of the film, a woman can be seen hugging the President of the *USSR* and they are drinking alcohol. As can be understood from the story, the President of the *USSR* is apparently partying at the time of the events. At the bottom center is a world divided by flags. Again, this installation is an indicator of the divided world on the axis of the bipolar *Cold War*. The typefaces are designed to symbolize a bomber, complying with the content of the film. The aircraft fleet rising from the center of the earth to the sky, on the other hand, reports a serious nuclear attack. The reason why the *USSR* President is drawn with a wider neck and larger can be thought of as symbolizing the phrase *Russian Bear*, which is used to express the power and threat of the Russians.

The film *Dr. Strangelove* reveals with all its nakedness how the women are positioned in the society by the American right conservative mind. The first striking thing that can be perceived on the phenomenon of sexism in the film is showing only one woman from start to finish. This female character in the film only wears a bikini, is mostly in the bed. The woman is the secretary of *General Buck Turgidson*, an almost representative character of a

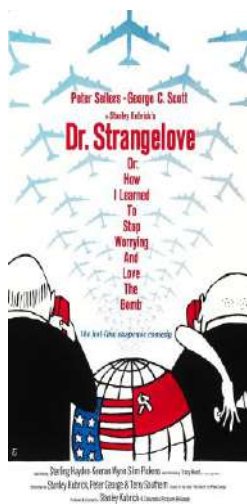


Figure 3. *Dr. Strangelove* film poster

male-dominated *American right-wing conservative* structure. A woman is a sexual object that colors the life of a general and has no contribution to the serious events in the world. By this way, Kubrick shows the audience how sexist thinking positions women in the society.

General Jack D. Ripper, who sent bombers to the *USSR* to start a nuclear war due to his paranoid, obsessive mood, is the representation of the white male American in the film. According to *General Ripper's theory*, the idea of adding fluorine to water in the United States is a communist machination to sterilize white male Americans. By this way, American men will be poisoned by making them impotent, creating a more vulnerable *America*. It seems that General Ripper perceives America's security problem in terms of male sexual power. With his physical features, behavioral patterns and jargon, *General Ripper* has a tough, heroic, American appearance, and even during combat, he does not drop his Phallos cigar, which is the representation of masculinity, from his mouth. To reinforce this situation, Kubrick, by holding the camera from below in the critical speech scene of *General Ripper*, displays the *General Ripper* character by monumentalizing it. Here, the camera does not move, in fact the only motion that can be detected is the Ripper's Phallos cigar. Of course, the monumentalizing here is actually an irony, and in this irony of *Kubrick*, there is also a secret satire referring to popular American cinema conventions. Thus, *Kubrick* has constructed a striking scene where he can discuss more than one issue at the same time and place with a multi-layered discourse.

Sample dialogues between General Ripper and British exchange officer Captain Mandrake; "General Ripper: Manrake, have you ever seen a Commie drink a glass of water? Fluoridation of water is the most monstrously conceived and dangerous Communist plot we have ever had to

face" (Kubrick, 1964). Referring to the poisoning of bodily fluids by the communists; "Mandrake: When did you first develop this theory?"



Figure 4. General Ripper while giving a speech is an American idol.
Screenshot (Kubrick, 1964).

General Ripper: Well, after the physical act of love, through a sense of fatigue and a feeling of emptiness." (Kubrick, 1964).

It is possible to mention about two different messages expressed by the *General Ripper's* question, "Have you ever seen a communist drinking water?" (Kubrick, 1964). The first one shows this conspiracy of poisoning bodily fluids on the surface. The second message underlying this message is that the communists are not fully human. Because they can live without water, but just by drinking vodka. In his response to British Exchange Officer *Captain Mandrake's* question, "after the feeling of tiredness and emptiness followed ejaculation", *General Ripper* perceives the moment of sexual weakness, which he lived, as a communist attack against *America* in his sick mind; he confuses concepts such as masculinity, sexual power and national security, and establishes distorted connections. Indeed, the fact that Kubrick puts forward here is not a criticism of *General Ripper*, but the perspective of the *American* right-wing conservative thinking system, which includes sexism and racism as a whole. So, *General Ripper* took action to completely destroy this brutal attack on the sexual power of the white male American with a nuclear attack.

Activation of the *Wing Attack Plan R* by *General Ripper* in order to gain advantage in the war by making the first attack; although it may seem like a comedy for the audience, is actually a direct criticism of *U.S.* military policy. Besides the aforementioned *Single Integrated Operational Plan* approved by *Dwight Eisenhower*, another *American* defense doctrine should be mentioned. The *American* defense and security perspective started within

the framework of *Condoleezza Rice's Doctrine of Pre-Emptive Strike* has carried the *American* war policy to a more aggressive structure. The doctrine is based on making the first attack, without waiting for the attack, with all kinds of military and ideological means to prevent global terrorism, and continuing it for a long time, and the doctrine is still current. In the context of the film, the inference to be drawn from here is that *Stanley Kubrick* foresaw future political developments in the 1960s.

The other white male American character representation is *Major Kong*. A typical *Texan*, *Kong* is the commander of the bomber. When ordered to execute *Wing Attack Plan R*, *Kong* removes his pilot's hood and puts on his cowboy hat. So he will start the nuclear war as a cowboy. After receiving the order to attack, patriotic *Texan Kong* delivers a speech that deserves attention. In response to the crew's hesitations about using the bomb, *Kong* explains themselves ethically in terms of patriots, who are human, with the sentence, "Heck, I reckon you wouldn't even be human beings if you didn't have some pretty strong personal feelings about nuclear combat". And the continuation sentence is, "our country's counting on us".

In the war courts held after the *Second World War*, the Nazi soldiers explained their war crimes and crimes against humanity as, "We are soldiers; we were doing what we were ordered to do. Therefore, we are innocent". Recognized in the international law perception, *the principle that*



Figure 5. Major Kong; while launching the nuclear attack as a cowboy. Screenshot (Kubrick. 1964).

a soldier who carries out a crime against humanity is guilty; while the Americans applied this principle against the Nazis, they express it as patriotism for themselves. Moreover, the two atomic bombs dropped on *Japan* seem to have good justification from their side. This approach in the film can be understood by naming of the bombs as like the bombs dropped on *Japan*. Under the light of such facts, of course, *Major Kong* gets on the

bomb and, as a cowboy in a rodeo, and he doesn't hesitate to start the nuclear apocalypse with his cries by waving his hat.

Under the leadership of the *American President*, the board gathered in the *Pentagon* to prevent the war was failed, and the apocalypse, and the weapon of this, was fired. In the board, there are also a *USSR* ambassador, and one of the film's most striking characters, a former Nazi scientist, *Dr. Strangelove*. Actually, *Stanley Kubrick*, through the *Dr. Strangelove* character, clarifies the still ongoing debates that Nazi war criminals were used in the American military on that date. With *Alien Hand Syndrome*, *Dr. Strangelove* character uncontrollably gives the Nazi salute or tries to strangle himself. These uncontrolled movements were not chosen by chance. Appearing to have a split personality, *Dr. Strangelove*, with the Nazi salute he gives, points not only to the Nazis used in the American military, but also to the white supremacist structure embedded in the American society. Revealing his genius as a director here, *Stanley Kubrick* actually addresses the inner hatred of *Dr. Strangelove*, who uncontrollably tries to strangle himself. This hatred can be understood in two ways; *Dr. Strangelove* hates himself for his crimes against humanity, or he is angry with himself for betraying his identity as a Nazi disguised as an American. Perhaps he complies with both conditions. However, if the ideas of doom and destruction he continues to produce are taken into account, he does not seem to be suffering from a remorse for his crimes against humanity.

It should be noted that the whole committee listened to *Dr. Strangelove* carefully while giving apocalyptic suggestions on how humanity can be saved after the doomsday weapon was triggered. To save the human race, *Dr. Strangelove's* suggestions are as follows; one hundred thousand specially selected people from the human race will gather in a mine a thousand meters deep into the ground. Certain characteristics will be sought in the people gathered here. These features, of course will be found in people who can continue the cultural heritage of humanity, such as scientists, engineers, artists, and of course politicians and soldiers. But here is what *Dr. Strangelove* defines as human are men. It is important for these males to have ten females for each, because this will allow the human race to reproduce much faster. The necessary features in women are; they should be beautiful, sexy, fertile women. One of the reasons for this is *Dr. Strangelove* shows that men who find many women may be reluctant to reproduce. The interesting thing is; this is the first time throughout the film that three different male figures destroying the world for ideological reasons come to an agreement on a subject. These figures are; an old Nazi scientist, *USSR* ambassador, and who is also a white male American representation,

General Buck Turgidson. Stanley Kubrick has skillfully demonstrated that his suggestions on women were quickly accepted, with a sneaky smile on the faces of the others, while *Dr. Strangelove* giving these suggestions. Thus, it is



Figure 6. *Dr. Strangelove with Alien Hand Syndrome*.
Screenshot (Kubrick, 1964).

underlined that the male-dominated perspective should be evaluated from a different perspective that goes beyond ideologies.

Conclusion and Discussion

Dr. Strangelove is a unique film in terms of aesthetic and genre components, and it is not easy to define within certain patterns. Genre consensus on the definition of the dark humor genre in itself has not been reached. So, it has been concluded that *Stanley Kubrick's* definition of nightmare-comedy should be taken as a basis.

The Hunt for Red October is a typical *Hollywood* action movie. It is the bearer of all aspects of American conservative values. It stands as a typical example of *Hollywood* cinema. The idea of a masculine power structure with heroized American idols has been clearly seen.

The film *Dr. Strangelove*, cynically, manages the audience feel the fear of nuclear and mass destruction as an imminent threat. In this sense, it is a work that succeeds in bringing together temporal variables such as what was and what is happening and what could be happen. It has been determined that the dark humor elements contained do not mitigate the impact of the harsh facts in the story, but on the contrary, tighten them. The fact that sarcastic language is so stimulating is just one of the many successful aspects of the film.

Stanley Kubrick pointed out that American right conservative values are intertwined with the exaggerated and exalted male ego, and revealed that these values cannot be understood independent of the concept of gender. These concepts are currently being discussed over the *American* society. By this way, the film justifies its foresights by preserving its up-to-date structure. Similarly, the film, which masterfully deals with the political structure of the period, also sheds light on the current *American* military policy. In this sense, it also explains the rise of nuclear concerns due to global powers entering a period of re-polarization.

The basis of the fear of nuclear power can be explained in two ways: The first one is that the *USA* dropped two atomic bombs on *Japan*, which went beyond the fictional dimension and has become a fact. The second is the concerns originating from the *Second World War* that the Nazis would develop the atomic bomb before the *United States*. Currently, it is about the involvement of *NATO*, through its support to the *Ukraine*, to the conflicts between the *Russian Federation* and *Ukraine*. This support raises nuclear anxiety by bringing the use of nuclear power to the agenda. However, it is also necessary to take into account the historical traumas of the West about mass extinctions. For example; *Yıldız Khan's* (Uldiz Khan, Grandfather of Atilla the Hun) Roman occupation, the Dark Dark Ages (Medieval Period) and the Inquisition, plague epidemics, Hundred Years' War. Invasion of *South America* by *Spain* and *Portugal* resulted in elimination of an average of twelve million indigenous people and wiping their cities off the map. It is estimated that the cost of *Second World War* (although the numbers are still disputable), in terms of people, to Russia alone was twenty million, and the loss of people for the whole world was around fifty million. Thus, it seems reasonable to suggest that the colonial culture, which was produced by it, lies at the root of Western fears and anxieties.

Based on the values questioned by the production of *Dr. Strangelove*, opening of two concepts up for discussion can be suggested.

I. Emotional Segregation

Beeman (2007) explains emotional segregation as an institutionalized process; in this process, although racially oppressed groups and racially dominant groups share similar emotional experiences, they do not see each other as emotional equals. He draws a broad framework that should be perceived not only for its psychological and social causes, but also for the institutionalization of racism in society.

II. Sexual Racism

Thai (2019) explains the concept of sexual racism as discrimination on the basis of racial identity and sexual racism in terms of relationship and sexual attraction. Sexual racism often manifests as the sexual and romantic exclusion of certain racial group members as potential partners.

REFERENCES

Written Sources

- Beeman A. K. (2007). Emotional segregation: A content analysis of institutional racism in US films, 1980-2001. *Ethnic and Racial Studies*, 30 (5), 687-712.
- Burgess R, J. (2016). *Nuclear nightmares: representations of nuclear anxiety in American Cold War visual culture*. UK: Unpublished Masters Thesis of Sheffield Hallam University.
- Carringer, R. (1974). Kubrick's "Dr. Strangelove": A guide to study. *The Journal of Aesthetic Education Special Issue: Film III, Morality in Film and Mass Media*, 8 (1), 43-53.
- Fairclough, N. (2010). *Critical discourse analysis: The critical study of language*. 2 st ed., New York: Routledge
- Kellner, D. - Ryan, M. (2010). *Politik kamera; Çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası*. (çev.: Elif Özsayar), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kubrick, S. (Director) (1964). *Dr. Strangelove Or: How I Learned To Stop Worrying And Love The Bomb*. Hawk Films.
- Maland, C. (1979). Dr. Strangelove (1964): Nightmare comedy and the ideology of liberal consensus. *American Quarterly*. 31 (5), 697-71.
- McKee, R. (2007). *Story*, İstanbul: Plato Film Yayınları.
- McTiernan, J. (Director) (1990). *Kızıl ekim*.
- İsmayilov, E. (2014). Rusya-Batı krizi çerçevesinde Rusya'nın yeni askerî doktrini. *Bilgesam*. 1190, 1-5.
- Thai M. (2019). Sexual racism is associated with lower self-esteem and life satisfaction in men who have sex with men. *Archives of Sexual Behavior*, 49 (1), 347-353.

Electronic Sources

- URL-1: Tom Clancy. <https://www.biography.com/writer/tom-clancy> (Access: November 2021).
- URL-2: Bromwich, D. (2020). <https://www.criterion.com/current/posts/4119-dr-strangelove-the-darkest-room> (Access: November 2021).
- URL-3: Black humor. <https://www.britannica.com/topic/black-humor>, (Access: December 2021).
- URL-4: Red October. https://www.imdb.com/title/tt0099810/?ref_=nv_sr_srs_g_0, (Access: March 2023).

Visual Sources

Figure 1. Çeliksap, S. and Erbaş, E. D. (2020), Film's action, event suspense structure. Created within the scope of article.

Figure 2. Soviet propaganda poster; <https://movieposters.ha.com/itm/movie-posters/miscellaneous/soviet-propaganda-1944-russian-poster-2275-x-43-under-the-banner-of-lenin-a-complete-victory-/a/7162-86598.s?ic3=ViewItem-Auction-Archive-ThisAuction-120115>. Film poster of Hunt for Red October; <https://www.originalfilmart.com/products/the-hunt-for-red-october-1990>,

(Access: December 2021). Two separate posters were brought side by side within the scope of the study.

Figure 3. Film poster of Dr. Strangelove.

<https://originalvintagemovieposters.com/wp-content/uploads/2015/05/Dr-Strangelove-3110LB.jpg>, (Access: December 2021).

Figure 4. Kubrick, S. (Director), (1964). Screenshot, Dr. Strangelove Or: How I Learned To Stop Worrying And Love The Bomb. Hawk Films.

Figure 5. Kubrick, S. (Director), (1964). Screenshot, Dr. Strangelove Or: How I Learned To Stop Worrying And Love The Bomb. Hawk Films.

Figure 6. Kubrick, S. (Director), (1964). Screenshot, Dr. Strangelove Or: How I Learned To Stop Worrying And Love The Bomb. Hawk Films.

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

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

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

Katkı Oranı Beyanı / Author Contributions: Her iki yazar da makaleye eşit düzeyde katkıda bulunmuştur. / Both authors contributed equally to the article.

KAYIT DIŞI ÇALIŞMA VE SURIYELİ SİĞINMACI İŞÇİLER



INFORMAL WORKING AND SYRIAN REFUGEE WORKERS

Onur BAYRAKCI*

ÖZ: Kayıt dışı çalışma kavramı son yıllarda Suriyeli sığınmacılarla birlikte tekrar gündem olan konulardan birisidir. Kayıt dışı çalışma Türkiye’de Küreselleşme ile birlikte ivme kazanmıştır. Küresel pazarlar arasında sert rekabetin oluşması sonucu işverenler mümkün olduğunca karlarını arttırmak ve rekabete karşı direnç gösterebilmek için işgücünün maliyetini düşürmeye çalışmışlar ve bu süreç sonunda da tüm dünya da olduğu gibi ülkemizde de göçmen emek gündeme düşmüştür. Suriyeli sığınmacı sayısının 2011 yılından günümüze kadar hızlı artış göstermesi ve sığınmacıların işgücü piyasalarına dâhil olması kayıt dışılık ve sığınmacılık konularını beraber ele alınmasını zorunlu hale getirmiştir. Bu çalışmada piyasalarda kayıt dışılık kavramıyla ve Suriyeli sığınmacıların işgücü piyasalarındaki konumları ve yaşadıkları sıkıntılar beraber işlenerek analiz edilmiştir. Piyasaların Suriyeli işgücüne yönelmesinin pek çok sebebi olsa da ucuz işgücü, sigortasızlık, hak aranamaması, uzun saatler çalıştırma gibi ana başlıklar altında toplamak mümkündür. Kayıt dışı sektörlerin göçmenler üzerinden yürütülmesi bir taraftan göçmen emeğinin sömürsünü tetiklerken, diğer taraftan yerli işçilerin emek gücünün ucuzlamasını ve işsizliğin artmasının önünü açmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kayıt dışılık, Göç, Suriyeli Sığınmacılar, İşgücü Piyasaları, Küreselleşme.

ABSTRACT: One of the ongoing concerns with Syrian refugees in recent years has been the idea of the informal working. In Turkey, globalization has given the informal working a boost. Employers strove to lower labor costs to boost their profits and thwart competitors as much as possible as a result of the intense competition between global marketplaces, and at the end of this process, migrant labor emerged as it had done around the world. Refugees and informality issues must be addressed concurrently due to the sharp rise in Syrian refugees since 2011 and the involvement of refugees in the job market. The status of Syrians in this study's markets and the idea of informality. Although there are many reasons for the markets to turn to the Syrian workforce, it is possible to gather them under the main headings such as cheap labor, lack of insurance, lack of rights, working long hours. Execution of unregistered sectors through immigrants triggered the exploitation of immigrant labor on the one hand, and paved the way for local workers' labor force to become cheaper and unemployment to increase on the other.

Key Words: Informality, Migration, Syrian Refugees, Labor Markets, Globalization.

Giriş

Kayıt dışı ekonomi ve bununla bağlantılı olarak kayıt dışı istihdam kavramları günümüzde oldukça sık kullanılan kavramlardır. Bu kavramları

* Doç. Dr.-Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi Sağlık Hizmetleri Meslek Yüksekokulu/Bandırma/Balıkesir-onurbayrakci@outlook.com (Orcid: 0000-0001-5300-8389)

ile ilgili ilk çalışmayı 1973 yılında Keith Hart yapmıştır. Hart'ın bu kavramları literatüre soktuğu 1970'li yıllar da kayıt dışı ekonomi çok önem arz eden bir olgu olarak görülmemekteydi (Aslantürk ve Tunç, 2018: 15). Kayıt dışılık ve bununla bağlantılı diğer kavramların önem kazanması küreselleşmenin ivme kazandığı 1980'li yıllar ve sonrasına denk gelmektedir.

Kayıt dışılık ya da kayıt dışı ekonomi kavramı günümüzde hala net olarak tanımlanamamaktadır. Kavramın bulanık kalmasının en önemli sebebi hayatın tüm alanına tekabül etmesinden kaynaklanmaktadır. Kavram ekonomistleri ya da maliyecileri ilgilendiriyormuş gibi dursa da sosyologları, hukukçuları ve siyasetçileri de ilgilendirmektedir. Bu çok yönlülük Aydemir'in verdiği bir örnekle açıklanacak olunursa:

“Maliyeciler, kayıt dışı ekonominin doğurduğu vergi kaybını, istatistikçi ve iktisatçılar kayıt dışı ekonominin boyutu ve ekonomik göstergeler üzerindeki etkisini, hukukçular kayıt dışı istihdam ve çalışanların güvenliğini, para ve finans piyasalarında bulunanalar, para piyasalarını etkileyen ve kontrol edilemeyen kayıt dışı para miktarını, güvenlik ile uğraşanlar yasa dışı ekonomik faaliyetleri, sosyolog ve hukukçular kişiler arası ilişkiler ve kişilerin devletle ilişkileri ile hukuk devleti demokrasi ve toplumun bilincini ön plana çıkartmışlardır” (Erdinç, 2016: 26; Sugözü, 2010: 5).

Kayıt dışılık, her ne kadar ikinci, gölge ekonomi, paralel ekonomi gibi farklı farklı anlamları olsa da özetle kayıt altına alınamayan ve piyasanın akışkanlığı içinde kendine bir yer edinen iktisadi oluşumlar olarak nitelendirilebilir. Kayıt dışılık denildiğinde illegal olan ve mali denetimden gizlenen işlemler olarak anlaşılmamalıdır bunun yanı sıra aynı şekilde vergi ve kontrol işlemlerinin dışında aile fertleri veya akrabalık ilişkileri sonucunda oluşan gelir getirici faaliyetler, vergiden muaf ikinci işler de anlaşılmalıdır (Kızılot ve Çomaklı, 2017: 1).

Kayıt dışı ekonomi bünyesinde her ne kadar birçok farklılıkları barındırsa da bizim çalışmamızın konusu olan yabancı kaçak göçmen işçilik önemli kavramlardan birisidir. Yabancı kaçak işçilik kayıt dışı bir istihdamdır. Çünkü özelliği gereği denetimden uzak bir yapısı vardır. Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı'na göre, yabancı kaçak işçi adı üstünde kaçak durumunda olup çalışma ilişkilerinde vatandaşlık bağı olmadan izinsiz olarak yer alan kişidir (Candan, 2007: 63). Bakanlık 90'lı yıllarda her ne kadar kaçak göçmen işçiliği dönemin koşullarına (Sovyet Blok'unun yıkılması ve Doğu Avrupa'dan Turist olarak resmi yollardan gelip oturumu bitmesine rağmen ülkede barınmaya devam edip çalışanlar) uygun olarak tanımlasa da daha sonraki süreçlerde, Suriye iç savaşı ve Afganistan'daki Taliban rejimini iktidara gelmesiyle tanımın içeriğini oluşturan bileşenler yer değiştirmiştir. Bunun sonucunda Doğu Blokunu oluşturan devletlerden gelenler, yerlerini Afganistan, Suriye ve Afrika ülkelerinden gelenlerle kayıt dışı sektörün en önemli bileşenlerini oluşturanlara devretmiştir.

Yabancı kaçak işçileri ülkedeki diğer yerel kayıt dışı çalışanlar ile benzer kılan nokta düşük ücretlerle çalışmak iken, birbirlerinden ayıran en temel özellik ise emek-yoğun işlerde istihdam edilmelileridir. Işığışık, yabancı kaçak işçileri beş grupta toplar:

1. Resmi olarak ikamet eden, vize ile turist olarak giriş yapan grup,
2. Herhangi bir resmi kaydı olmayan, illegal yollardan giriş yapmış olanlar,
3. Türk kökenli soydaşların oluşturmuş olduğu grup. Bu grup çoğunlukla Afganistan, Doğu Türkistan, Türkmenler gibi Türki devletlerden resmi yollarla gelmiş olup vatandaşlık alabilmek için cevap bekleyen guruptur,
4. Batı'ya gitmeyi planlayan ve geçici olarak ülkemizde kalan gruptur,
5. Mülteci ve/veya sığınmacı olarak ülkemizde yaşayan gruptur (Işığışık, 2005: 438).

1.Yabancı Kaçak İşçilerin Kayıt Dışı İstihdamı ve Nedenleri

Kayıt dışı istihdamın ilk sebeplerinden biri 1970'li yılların başında tüm dünyada küreselleşme ve onun ekonomik siyaseti olan neo-liberalizm etkisini göstermeye başlamasıdır. Neo-liberal uygulamalar Batı dünyasıyla ve Batı'nın dışında olan ülkeler arasındaki ekonomik ve sosyal eşitsizlikleri daha da keskinleştirmiştir (Elmas, 2016: 18). Neo-liberalizmin etkileri arasında iş süreçlerindeki daralmalar önemli yer tutmaktadır. Küreselleşme sermayenin rekabetini küresel ölçeğe yaymış, bu rekabette ayakta kalabilmek için ürün kalitesi, ürün çeşitliliği ve maliyetlerin düşüklüğü önem arz etmiştir. Ucuz üretilen malların ithalatını kolaylaştıran kanuni düzenlemelerin yapılması, piyasaların yeni birikim rejimine uygun kuralıslştırılıp esnekleştirilmesi pek çok işyerinin kapanmasına bunun da işsizlik oranlarının artmasına neden olmuştur (Görmüş, 2009: 178). İşsizlik oranlarının tüm dünyada artışı doğal olarak da insanların göç sirkülasyonlarını da etkilemiştir. Türkiye'de ise 1980'li yıllar küreselleşme sonucu dünya pazarlarına entegre olma yıllarıdır. Dünya pazarlarına entegrasyon aynı zamanda ülkenin yabancı işçi göçünle tanışmasına da neden olmuştur (Karaaslan, 2014: 21). Yabancı kaçak işçi göçünün birçok sebebi vardır. Bunları itici- çekici faktörler olarak genelleştirebiliriz.

İtici Faktörler olarak Dünyanın her yerinde ülke nüfuslarında yaşanan artışlar, özellikle küreselleşmeyle birlikte ortaya çıkan yoksulluk ve yoksunluklar, teknolojik gelişmeler sonucu haberleşme, iletişim ve ulaşımın kolaylaması ve ucuzlaması, küreselleşmenin dayattığı ucuz emek gücünün kullanımı sonucu fakirleşme ve yaşam kalitesinin düşüklüğü sayılırken; çekici faktörler ise bütün dünyada yaşanan rekabet koşulları ve pazarların değişikliğinden dolayı ucuz işgücüne duyulan ihtiyaç ve bu bağlamda kanunların kaçak göçmenleri göz ardı etmesi, yoksul ülkelerdeki insanların tüketme arzu ve isteklerinin internet ve iletişim araçlarıyla kamçılanmasıdır (Candan, 2007: 67; Güllüpnar, 2012: 56). Dolayısıyla, küreselleşmenin tabanını oluşturan iletişim ve web tabanlı teknolojilerde sağlanan gelişmeler

sonucu bireyler hayallerini artık kendi ülkelerinin dışında kurmaktadırlar (Kahya, 2022: 829)

2.Türkiye’de Kaçak Göçmen Hareketliliği

Son yıllarda kayıt dışı göçmen işçi çalıştırmak yükselen bir trend haline dönüşmüştür. Lordoğlu’na göre Türkiye’de kayıt dışı çalışma kronik hale gelmektedir. Hatta öyle bir kronikleşmedir ki kayıt dışı çalışma neredeyse esas istihdam haline dönüşmüştür. İşverenler tarafından kayıt dışı işçi çalıştırmanın en önemli sebeplerinden birisi olarak yerli işçi maliyetlerinin yüksek olması gelmektedir. Küreselleşme ve neo-liberal politikaların sonucunda gönüllülük üzerine kurulu göçmenlik ilişkilerinin yanı sıra zorunluluklardan dolayı (savaş- çatışma- iklimsel felaket vb.) da göç olayları 1980’lerden itibaren hızlanmıştır. Bu göç hareketleri ülkelerdeki işgücü sirkülasyonunu da hareketlendirmiştir. 2017 yılından itibaren dünyada yaklaşık 72 milyon kişi farklı sebeplerden dolayı yerlerini değiştirmek zorunda kalmıştır (Aslantürk ve Tunç, 2018: 15). Uluslararası Göç Örgütü (IOM), 2020’de dünyada yaklaşık 281 milyon uluslararası göçmen olduğunu ve bunun da küresel nüfusun yüzde 3,6’sına eşit olduğunu gösteriyor (URL-1).

Uluslararası göç ilk etapta hemen II. Dünya savaşının ardından başlamış 1980’li yıllara kadar keskin bir ilerleme göstermemiştir. Uluslararası göç 1980’li yıllardan itibaren birdenbire hız kazanması tesadüfle açıklanamaz. Her şeyden öte 1960’li yıllardan itibaren filizlenen küreselleşme 1980’den itibaren hızlanarak ivmesini olağan üstü arttırmıştır. Göçmen/mülteci/sığınmacı ilişkilerinin artışı küreselleşmenin sebep olduğu etkilerde aramakta fayda vardır. Öncelikle küresellik bağlamı içinde kronolojik sıralamayla Türkiye’ye yapılan göç akımlarını sıralayacak olursak şu şekilde devam etmektedir:

1979- 1991- İran İslam devrimi ve Petrol Krizi, 1988- 1991- İran- Irak savaşı, 1992- Bosna savaşı, 2011- Suriye iç savaşı (Akyıldız, 2022: 5-6)., 2021- Afganistan Taliban iktidarı.

Tüm bu kronolojik tarihsel olaylara bakıldığında göçlerin 1980’li yıllardan itibaren Türkiye’ye olduğu kadar tüm dünyada hız kazanması sürpriz olmaz. Göçler çoğu zaman can güvenliği sebeplerinden dolayı olsa da ekonomik amaçlı göçler de önemli yer tutan göç çeşitlerinden birisidir. Göz ardı edilmemesi gereken durum, ekonomik sebepli göçler çoğunlukla doğrudan gelişmemektedir. İlk sebep savaş ya da iç karışıklıklar olsa da bunların sonucunda gelişen göçler bir şekilde kişilerin gitmiş oldukları ülkede iş/yaşam döngüsüne itmekte ve bu döngü de kaçak işçilik ya da kayıt dışı sektörü beslemektedir.

Akpınar, Narlı ve başka araştırmacıların sıklıkla dile getirdikleri göç olaylarının arkasındaki temel sebeplerin ülkemize komşu olan ülkelerin iç çatışma ya da huzursuzluklar sonucu göç olaylarının olduğu görüşlerine katılmamaktadır. Burada, Akpınar’a göre bakılması gereken esas unsur, küresel kapitalizmin ta kendisidir. Çünkü küreselleşme göç olaylarını

tetikleyen en önemli unsurdur. Akpınar, Türkiye'deki dışardan gelen göçmen olgusunun Türkiye'ye özgü içsel dinamiklerle anlaşılması gerektiğini öne sürer (Akpınar, 2010: 5).

Gerek Narlı'nın gerekse Akpınar'ın göç olaylarının sebeplerine yaklaşımı eksik kalmaktadır. Bütünsel olarak bakıldığında göç olaylarının içeriği iki yaklaşımı da doğrular gözükmektedir. Dolayısıyla bütünleyici bir yaklaşım elde etmek Türkiye'ye yönelik göçlerin dinamiklerini anlama bağlamında elimizi daha da güçlendirecektir.

Ele alınması gereken ilk konu ekonomik bazlı yaklaşımdır. Buna göre, Türkiye 1980'li yıllarda kapalı olan ekonomisini küresel dünya ekonomisine entegre etmek ve açmak için emek piyasalarında birtakım açılımlar yapmıştır. Askeri darbeyle yönetimi devralan darbeciler emek piyasalarını düzenlemeye çalışmıştır. Emek piyasalarının askeri yönetim tarafından düzenlenmesi birtakım açılımlar aracılığıyla yapılmıştır. Yeni devlet anlayışında işçiler/emekçiler tehdit olarak görülmüş ve haklarını kullanmamaları için gerekli tedbirler kanun yollarıyla alınmıştır. Örneğin, 1985 yılında serbest bölgelerin kurulması ve bu alanlarda 10 yıl boyunca grev yasağının getirilmesi devletin işçiye bakışını çok net bir şekilde yansıtmaktadır (Koç, 2014: 27). Boratav'a göre, 1980'de başlayan emeğe karşı yapılan hukuki uygulama ve baskılar bölüşüm ve dağıtım ilişkilerinin değiştiğini göstermektedir. Gerçekten de ilerleyen yıllarda emek gelirlerinin net bir şekilde aşağı doğru düştüğünü yani emeğin değersizleştiğini, değersizleştirildiğini görmekteyiz (Akpınar, 2010: 6). Yeldan, bu baskı altına alma politikalarının 1980'ler boyunca sürdürülen ücretleri baskı altına almaya yönelik büyüme stratejisi 1989 yılına kadar sürdürüldüğünü, fakat bu yıldan itibaren emek hareketlerinin boy göstermesi ve yoğun ses ve itirazlar sonucu artık işlemez hale geldiğini söyler. Hükümet mecburen bir takım iyileştirme yollarına başvurmak zorunda kalmıştır. Emekçilere yapılan iyileştirmeler 1993 yılına kadar devam ettirilmiş, fakat sermaye tarafından bu yıldan sonra bu iyileşmeler yük olarak görüldüğünden işten çıkarmalar, sendikasızlaştırma, taşeronlaşma ve özelleştirme gibi yaptırımlar aracılığıyla emekçilere yanıt verilmiştir. Piyasaların esnekleştirilip kurlsızlaştırılması kayıt dışılaşmanın yaygınlaşmasına yol açmıştır (Akpınar, 2010: 7).

Yukarıda bahsedilen piyasaların esnekleştirilip kurlsızlaştırılması işverenlerin Türkiye'de olduğu tüm dünya da yabancı kaçak işçiliğe doğru bir kayış yaşanmasına neden olmuştur. Bu sebeplerle birlikte Türkiye bağlamında ise işçi ve sendikacılık hareketinin 1989 yılından başlayarak gerçek ücretlerde sağladıkları bu önemli artıştır. İşçi ücretlerinin reel olarak artış göstermesi küreselleşmiş pazarlarla birlikte düşünüldüğünde işlerliği yok gibidir. Çünkü küresel pazarlarda rekabetin üst düzeyde olması, maliyetlerin mümkün olduğunca aşağı çekilmesiyle mümkündür. Türkiye üretim maliyetini oluşturan ürünlerin ham maddesinin ve üretim için gerekli enerjinin ithal edildiği düşünüldüğünde maliyetlerin kısılacağı tek alan "işgücü maliyetleri" olduğu çok açıktır. İşverenlerin yabancı kaçak işçiliğe

başvurmalarının diğer nedenleri arasında düşük maliyetler, sendikasızlık, keyfi çalıştırma olanakları, sosyal ve mali hakların gasp edilmesi gibi işverenlerin hayır diyemeyeceği koşullar söz konusudur (Candan, 2007: 67-68). Diğer taraftan, vize işlemleri batı ülkelerine göre çok daha rahat olması; vize süreleri geçen turistlerin göz ardı edilerek ülke sınırları içinde çalışma ve bulunmalarına ses çıkarmamak; Hükümetlerin de, yukarıda dile getirilen küresel rekabeti düşünerek sendikaları pasifize etmek için sessiz kalmaları; Türkiye'nin "işçi göçü veren" bir ülke pozisyonundan "işçi göçü alan ülke" pozisyonuna geçişinin hükümetler tarafından tam anlanamaması ve bunun sonucunda devlet refleksinin oluşturulamaması; Türkiye'nin yaşam koşullarının Avrupa'ya göre nispeten daha uygun olması önemli bir tercih nedeni olmuştur (Koç, 1999: 11).

Göçmenlerin Türkiye'ye gelişlerinin ikinci sebebi olarak Türkiye'nin coğrafi konumu gösterilebilir. Türkiye'nin Asya ve Avrupa'yı bağlama yolları üzerinde olması göç alma potansiyelini de arttırmaktadır. Göç edenler incelendiğinde hemen hemen çoğunluğu Asya ve dağılan S.S.C.B ülkelerinden geldiği görülmektedir. Dağılmanın yaratmış olduğu yoksulluk, İran devrimi ve İran- Irak savaşı, iç çatışmalar, Türkiye'nin bu ülkelere olan coğrafi yakınlığı ve Avrupa'ya transit yol oluşturması gibi sebepler, bu grupların Türkiye'ye gelmelerinin en önemli gerekçeleri arasındadır (Dağdelen, 2011: 10).

3.Türkiye'deki Suriyeli Mültecilerin İstihdamının Hukukî Boyutu

Türkiye, 1951 yılında Cenevre anlaşmasını imzalamış fakat anlaşmaya "coğrafi sınırlama" çekincesi eklenmiştir. Türkiye'ye mülteci olarak başvuru yapanların mülteci statüsü alabilmesi için Avrupa'dan gelmeleri gerekmektedir. Avrupa dışı gelen göçmenlere mültecilik yerine "geçici koruma" statüsü verilmektedir (Kara, 2016: 49; Güler, 2022: 21- 22).

Türkiye'de bulunan Suriyelilerin statüleri günlük kullanımda bazen sığınmacı bazen "mülteci" ya da "sığınmacı" olarak kullanılsa da aslında resmi olarak Suriyelilerin üç tane farklı statüsü bulunmaktadır. İlk olarak kitlesel göçün başladığı yıl olan Nisan 2011 sonrasında Türkiye'ye sığınan gruptur. Bu grup en büyük olandır ve 3 milyon 643 bin 870 kişiden oluşmaktadır. Bu grup T.C Göçmen İdaresi Genel Müdürlüğü tarafından kayıt altına alınmış ve bunlara "geçici koruma" statüsü verilmiştir. İkinci grup, büyük kitlesel göçten önce Türkiye'ye resmi yollarla gelen ve "ikamet izni" ile yaşayan 99.643 kişilik gruptur. Üçüncü grup ise yine 2011 sonrasında Türkiye'ye gelmiş olan fakat hala kayıt altına alınamamış olan gruptur (Erdoğan, 2019: 4).

2011 ile 2016 yılları arasında Türkiye'ye giriş yapan ve "geçici koruma kapsamında" yer alan Suriyelilerin çalışma koşulları yoktu. Fakat yaşam mücadelesine devam edebilmeleri için çalışmak zorunda kalan Suriyeliler mecburen kayıt dışı olarak çalışmışlardır. Diğer taraftan Türkiye'ye resmi yollarla giriş yapan ve geçici koruma kapsamı dışında yaklaşık 80.000

Suriyeli 'ye çalışma izni verilmiştir. Fakat bu rakam Türkiye'de bulunan Suriyelilerin sadece %2,7'sini oluşturmaktadır (Kaygısız, 2017: 5).

Çalışma izni koşulları her meslek için geçerli değildir. Bazı önemli kıstaslar vardır. Sağlık alanlarında ve avukatlık, noterlik gibi hassas kamu görevlerinde ya da profesyonel denizcilik ve gümrük alanlarında yapamamaktadır (Kaygısız, 2016: 6). Sayılan meslekler dışında kalan meslekler de maalesef işverenlerin istismarına açık ve kayıt dışı sektörü oluşturan işlerdir. Addedilen işlerde çalışacak olan Suriyeliler mesleklerini icra etmekten çok uzaktırlar ve çoğunlukla da emek yoğun sektörlerde istismara açık bir şekilde istihdam edilmektedirler.

Aile, Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı tarafından 31 Mart 2019 tarihinde yapılan açıklamaya göre Türkiye'de çalışma izni verilen Suriyeli sayısının 31 bin 185 kişi olduğu belirtildi. Yaş aralığı tablosuna göre; Suriyeli erkek sayısının (1.929.987) toplam Suriyeli sayısına oranı %53,8; Suriyeli kadın sayısının (1.653.597) ise %46,2'dir. 15 yaşın altındaki Suriyelilerin sayısı yaklaşık 1 milyon 500 bin kişi (%41). Suriyeli erkeklerin sayısı Suriyeli kadınların sayısından 276 bin 390 kişi fazladır. Erkek ve kadın sayısı arasındaki en büyük fark 72 bin 969 kişi ile 19-24 yaş aralığındadır. Yaş sayısı arttıkça bu fark azalmaktadır. 55 üzeri yaş aralıklarında kadınların sayısının erkeklerden daha fazla olduğu görülmektedir. Bu tabloya göre çalışabilme potansiyeline sahip Suriyeli işgücü sayısı yaklaşık 2 milyondur. Oysa çalışma izni olan Suriyeli sayısı 31 bin 185 olduğundan oldukça büyük bir işgücünün kayıt dışı sektörde istihdam edildiği gerçeğiyle karşılaşırız (URL-2)

Üstün'e göre, göz ardı edilmemesi gereken bir durumda sığınmacı Suriyelilerin devlet tarafından belirlenen yerlere yerleştirilmesidir. Yani asıl olan burada devlet mantığında misafir etme, ağırlama ve koruma durumudur. Koruma durumları esas temel olduğundan sığınmacıların işgücü piyasalarına dahil olma durumları göz ardı edilmiştir. Devletin verdiği maddi destekler yetersiz kaldığından sığınmacıların çalışması zorunluluk haline gelmiştir (Özgüler, 2018: 90). Fakat işgücü piyasaları Türkiye'de eşit şekilde dağılıma sahip değildir. İstanbul, İzmir, Konya, Gazi Antep, Kocaeli gibi işgücü piyasalarının canlı olduğu şehirler sığınmacılar tarafından tercih edilir fakat ellerindeki izinler farklı ilde olduğundan dolayı bu kişiler kayıt dışı durumuna düşerler. Göç idaresinin verdiği çalışma izni sadece sığınmacının bulunduğu il için geçerlidir. İl değiştirmek isteyen sığınmacılar iş, eğitim, akrabalık, sağlık gibi makul bir gerekçeyle sahip olmalıdırlar. Aksi takdirde il değişimi kabul edilmemektedir. Gerekçesiz olan sığınmacılar il değiştirence hakları kaybolmakta ve iş izinleri resmîyetini yitirmektedir. Bunun sonucunda kayıt dışı işler artarken Suriyeli sığınmacılar da kaçak işçi pozisyonuna düşmekte ve kanuni haklarından mahrum olarak çalışmak zorunda kalmaktadırlar. Kaya, Suriyeli işçilerin kayıtsız çalıştırılmasının tek nedeninin ikamet şehrinin farklı olmasından kaynaklanmadığını bununla birlikte Türkiye'nin küresel ekonomiye entegrasyon çabalarının da önemli olduğunu vurgular. Türkiye Küresel

ekonomiye entegrasyon sürecinde Türkiye'nin izlemiş olduğu yol ihracat temelli kalkınma modelidir. Fakat unutulmaması gereken şey ihracat küreselleştiğinden ve yarış tüm ülkeler arasında geçtiğinden en önemli girdi olan emek gücüdür. Dolayısıyla sermaye emek gücünün ücretini düşürerek rekabete girebilir. Rekabetin ön koşulu emek gücü olursa kaçak emek gücü ve göçmen emeği değerli hale gelir. Türkiye ihracat odaklı gelişme modelini teknolojisi uygun olmadığından mecburen deri-ayakkabı-tekstil gibi emek-yoğun sektörlerde gerçekleştirmeye çalışmıştır (akt.: Çolak, 2019: 23).

4. Yabancı İşgücünün Sömürüsü ve Prekaryalaştırmanın Dayanılmaz Hafifliği

Prekarya kavramı kısaca anlatacak olursak bu kavram temelini 1970'li yıllarda küreselleşmenin ekonomi ayağını oluşturan neo-liberal felsefeden almaktadır. Neo-liberal felsefenin özünü emek süreçlerinin esnekleştirilmesi oluşturmaktadır. Esneklik kısaca risk ve güvencesizliğin oluşturacağı maliyetin işgücü üzerine yıkılması demektir. Kısaca, güvencesiz insanlar oluşturma "Prekaryalaştırma" demektir. İşte bu ekonomik yaklaşım ve bu yaklaşımın neden olduğu yeni güvencesiz, yarınsız ve umutsuz insan grupları, Britanyalı düşünür Guy Standing tarafından yeni oluşmuş bir sınıf yani "Prekarya "olarak tanımlanmıştır (Standing, 2019: 11; Bayrakçı, 2020: 211).

Prekarya, aslında özetleyecek olursak tüm dünya da neo-liberalizmin sonucu esnek piyasalarınrettiği güvencesiz istihdam koşullarında çalışan insanları içermektedir. Bu grupta yer alanlar koşulları çok ağır olmasına rağmen kaçak göçmen işçiler bu grubun en kötü durumda olanlarıdır. Kaçak göçmen işçilerin işverenler tarafından tüm dünyada kabul görmesi ve tercih edilmesinin sebebi çok nettir. Öncelikle küresel piyasaların yarışı tetiklemesi emek gücünün ucuzlatılarak güvencesizleştirilmesine bağlıdır. Piyasaların diğer uluslararası piyasalarla yarışabilmesi için emek gücünün ucuzlatılıp güvencesizleştirilmesi temeldir. Çünkü sermayenin rakipleriyle yarışabilmesi ürünlerin ve emek gücünün ucuz olmasını gerektirmektedir. Bu yaklaşımdan yola çıkarak işverenlerin yabancı kaçak göçmen emeğine yaklaşımının ana hatlarını şunlar oluşturur: 1) Kaçak göçmen işçilerin ücretleri piyasanın çok altına olması, 2) Çalışanların hiçbir hukuki haklarının olmaması, 3) Her türlü pis işlerin bu kişilere yaptırılması, 4) Eğitim gibi maliyet isteyen durumların olmaması, 6) İşçi ücretlerinin zamanında ödenmemesi ya da keyfiyete bağlanması, 7) Yurtdışına gönderilme tehdidinin kullanılması, 8) Uzun çalışma saatleri.

Göçmen işgücünün esas fonksiyonu iç pazarları baskı aracı olarak kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Marxist literatürde bu baskılanma "yedek sanayi ordusu" olarak nitelendirilen kavram içinde yer alan önemli unsurlardan birisidir. Bu kavramın içeriği anlayabilmek için kapitalist birikim sürecinin dinamiklerine kısaca göz atmakta fayda vardır. Kapitalist birikim sürecinde değişen sermaye yani emek gücü yerine hammaddeler, aletler ve makinelerden oluşan değişmez sermayenin kuşku götürmez bir

ağırlığı vardır. Bunun anlamı daha net bir ifadeyle anlatılacak olunursa, üretim süreçlerinin mekanizasyonu işçiye bağımlılığı düşürülmesi demektir. Sermaye bir yandan işçi için harcayacağı maliyetten kurtulurken diğer taraftan ise üretimi hızlandırır. Üretimin mekanize hale dönüştürülmesi demek işçilerin işlerinden olması ve açlığa mahkûm olmaları demektir. Aşırı mekanizasyon aşırı işsizlik ve sefalettir. İşsiz kitleler sermayenin tercih edebileceği bir ordu haline dönüşür. Çünkü en temel ihtiyaçlarını dahi karşılayamayacak halde bulunan bu kitle birbirlerine karşı sermaye tarafından kullanılarak hem organize olmaları engellenir hem den ücretler kırdırılarak piyasa fiyatları aşağı çekilir ve emek gücü değersizleştirilir. Kapitalist üretim sürecinde bahsedilen sebeplerden dolayı yedek sanayi ordusu her zaman elde tutulur (Marx, 2018: 609-616). İşte tüm bu sebeplerden dolayı yedek işgücünün en önemli unsurlarından birisi olan yabancı kaçak işçilik her zaman sermaye tarafından yerli işçiye karşı baskı aracı olarak kullanılır. Yedek işgücü oranlarının büyüklüğü ücretleri aşağı çekmesinin yanı sıra işsizliğin yaratmış olduğu çaresizlik durumu kayıt dışı istihdamı da tetikler hale getirmektedir.

5. İşverenler Neden Yabancı Kaçak Göçmen İşçiyi Tercih Eder?

Arıkan'a göre, güvencesiz çalışma Prekarya'yı tanımlayan faktörlerden birisi olduğundan, ülkemiz için işgücü piyasalarında yer alan Suriyeli göçmenler önemli yer teşkil etmektedirler. Her türlü hukuki haktan yoksunluk sonucu pazarlık haklarının olmaması, yerli işçiler daha iyi koşullar için mücadele ederken kendilerinin ayakta durma mücadelesi vermeleri ve bu sebepten dolayı hiçbir işe hayır dememeleri, Suriyelileri işveren gözünde değerli hale getirmektedir. Başbakan yardımcısı Veysi Kaynak'ın 2017 yılında verdiği bir demeçte "Şu anda Kahramanmaraş'ta, Adana'da, Osmaniye'de, Gaziantep'te hatta Ankara'da Ostim'de birçok ilde eğer Suriyeliler olmazsa düz işçilik yapan yok, fabrikalarımız durur" demesi bu durumu en iyi şekilde ifade etmektedir (Adar, 2018: 24).

Sermayenin Suriyeli işgücüne sıcak bakmasının nedenlerini sıralayacak olursak:

Kayıt dışı olduklarından dolayı ücret garantisinin olmaması; işverenin her türlü ekonomik anlamda kamusal denetimin dışında kalması, kayıt dışı olarak çalışan göçmenlerin ücretlerinin işgücü piyasaların çok altında olması. Gerçekten de yapılan araştırmalar göstermiştir ki hangi sektör olursa olsun netice itibarıyla Suriyeli göçmenlerin düşük ücretlerle çalıştırılmaktadırlar (URL-7).

Suriyelilere ödenen düşük ücretlerle ilgili elimizde yeterli derecede araştırma çalışmaları bulunmaktadır. Akdeniz'in 2014 yılında "Suriye Savaşının Gölgesinde Mülteci işçiler" adlı eserinde Suriyeli işçilerle yerli işçiler arasındaki ücret farklılığı net bir şekilde gösterilmektedir. İstanbul'da Suriyeli göçmen işçiler yerli işçilerle aynı işi yapmalarına rağmen ücretler de derin farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Ücrette gündelik yerli işçilere kıyasla 70 ya da 100 TL daha az kazanmaktadır Bir diğer çalışma Kaya ve Kıracı

tarafından 2016 yılında Hayata Destek Derneği adına yapılan “İstanbul’daki Suriyeli Mültecilere İlişkin Zarar Görebilirlik Değerlendirme Raporu” dur. Bu raporda da elde edilen bulgular Akdeniz’in bulgularını desteklemektedir. İnşaat ve Tekstil gibi emek-yoğun iş alanlarında çalışan Suriyeli işçiler yerli işçilerin ücretinin yarısını almaktadır (Adar, 2018: 24).

1990’li yıllar aslında kaçak göçmen çalıştıran Türk İşverenler için altın yıllardı. Hak hukuktan yoksun, pasaportları işverende olan, tamamen yok hükmünde bulunan kaçak işçilerin emek güçleri sonuna kadar işverenler tarafından kullanılmış ve emeklerinin hakkı olan ücretleri ise işçilerin kanunsuz durumlarından dolayı verilmemiş gasp edilmiştir. Akşam gazetesinde 1997 yılında yapılan bir röportaj bize zulmün boyutlarını net bir şekilde göstermektedir:

“Bizi alıp götürüyorlar, çalıştırıyorlar, paramızı vermiyorlar... Vallahi durumumuz kölelerin durumundan kötüdür. Biz, zinciri olmayan köleleriz... “Beni ve arkadaşımı alıp buradan Tekirdağ’a götürdüler. Tam dört tane villayı boyadık. İzolasyon işlerini yaptık. Sonra adamlar paramızı vermediler. Koca müteahhit bizim 29 milyonumuza tenezzül etti... “Güngören’de ütücüde çalışan Malik de parasının verilmeden kendisinin işten atıldığını söyleyip, telefonunu veriyor bu soyguncunun. Bir başkası, 11 kişi olarak çalıştıkları fabrikadan 350 milyon lira alacakları olduğunu, adamı mahkemeye verdiklerini, ama sonuç çıkmadığını, dosyanın öyle durduğunu söylüyor” (akt.: Koç, 1999: 17).

Sonuç olarak, Türkiye’de kaçak olarak çalışan göçmenlerin Prekarya’nın en altında olduğu kuşku götürmezdir. 1990 yıllarda Doğu Avrupa ve Türki devletlerden gelen göçmenlerin yerini 2010’lu yıllardan itibaren Suriyeliler doldurmuştur. Doğu Avrupa ve Türki Devletlerden gelen ve kaçak olarak çalışan göçmenlerin uğradığı haksızlıklar özü itibarıyla aynı kalmış ama bazı kanuni değişiklikler yapılarak durum düzeltilmeye çalışılsa da büyük değişiklikler söz konusu olmamıştır. Çalışanların işverenler tarafından kullanılması devam edegelmiştir.

Türkiye Göç İdaresi’nin verileri incelendiğinde Türkiye’de yaşayan Suriyeli göçmenlerin büyük çoğunluğunun işgücü içinde yer alabilecek yaşta görülmektedir. Daha önce de vurgulandığı gibi bu grup lüks ya da daha iyi yaşam koşulları için değil günü kurtarmak ve en zorunlu temel ihtiyaçlarını karşılamak için çalışmak zorunda olan guruptur. Bunun anlamı ise kendilerine işgücü piyasalarına gitmeleri için sunulan ne varsa düşünmeden kabul etmeleri anlamına gelmektedir. Fakat bu doğrudan kabuller Marx’ın bahsettiği işgücü yedek ordusunu ortaya çıkarmakta, beslemekte ve büyütmektedir. Bu yedek işgücü ordusunun iç piyasaya baskısı bir taraftan işsizliği arttırmakta diğer taraftan ise ücretleri aşağı çekmektedir. Standing’e göre, bu emek gurubu ekonominin durgunluğa girdiği dönemlerde işten çıkartılmakta, şeytan ilan edilerek sınır dışı edilmektedirler, ekonomik

büyüme dönemlerinde ise tekrar hatırlanmakta ve üretim süreçlerine ucuz işgücü olarak tekrar dahil edilmektedirler (Standing, 2019: 156- 157).

6. Suriyeli Sığınmacıların Çalışma Durumlarına Göre Sektörel Dağılım

ILO'nun hazırlamış olduğu rapora göre, ticaret, inşaat ve imalat gibi sektörler Suriyeli işgücünün temel alıcıları haline gelmiştir. Toplamda, bu üç sektörde Suriyeli işçilerin %79,1'i çalışmaktadır. Fakat burada dikkat edilmesi gereken husus imalat sektöründe başı üç temel üretim alanı çekmektedir: Tekstil, giyim, deri ve ayakkabı sektörleri (TGDA). Bu sektörler üç Suriyeli 'den birinin çalışmış olduğu sektörlerdir. Bu sektörlerde yer alan sermayenin Suriyeli işgücünü tercih etmesinin sebebi kayıt dışılıktır (URL-4). Bu durum İLO raporunda aynen şu şekilde ifade edilmektedir:

“Kayıtlı çalışanların önemli bir bölümü kanunla izin verilenden daha çok çalışıyorsa, Suriyeli mültecilerin de aynısını yaptığını beklemek makuldür. Bu düşüncüyü destekleyen birkaç neden vardır: İlk olarak, kayıt dışı çalışanların pazarlık gücü daha azdır ve haklarını korumak için daha az desteğe sahiptir. İkincisi, kayıt dışı Suriyeli mülteciler kayıtlı çalışanların çok çalıştığı benzer işlerde istihdam edilme eğilimindedir. Özetle, kayıtlı işçilerin fazla mesai yapmalarının istenmesinin yapısal nedenleri Suriyeli mültecilerin de fazla mesai yapmasını gerektirecek gibi görünmektedir. Kayıt dışı çalışanların daha az hak talep edebilmesi ve istismar edici koşullardan daha az kaçınabilmesi nedeniyle, Suriyeli işçiler söz konusu olduğunda, bu faktör artış göstermektedir” (URL-5).

Bu durum 2017 Hane Halkı İşgücü Anketi ile de tespit edilmiştir. “Kayıt dışı olarak istihdam edilen Suriyelilerin %56,1'i (kayıtlı çalışan Türklerin oranının iki katından daha fazla – %24) haftada ortalama 50 saatten fazla çalışırken, %35,3'ü 60 saat veya daha fazla çalışmaktadır” (URL-6).

İLO raporuna göre ticaret, inşaat ve imalat gibi sektörlerde Suriyeli işçilerin %79,1'i çalışmaktadır.

7. Göçmen Emeği

Stave ve Hillesund BM verilerini analiz etmiş ve onlara göre, savaş sonucu ülkelerini terk ederek başka ülkelere dağılan mülteciler Türkiye, Ürdün, Mısır, Lübnan gibi ülkelerde piyasalarda şişkinlik yapmış ve kayıt dışı sektörün patlamasına neden olmuştur. Kayıt dışı sektörde kendilerine yer bulan Suriyeli sığınmacılar belli sektörlerde işsizliği arttırdığı gibi yerel işçilerin haklarının kaybolmasına da neden olmuştur. Örneğin; Suriyeli sığınmacılar nedeniyle işsizlik oranları 2011 yılında %14,5 iken Suriyelilerin gelmesinden sonra bu rakam %22,1'e çıkmıştır ve işsizlik 15 ile 24 yaş arasında neredeyse iki katına çıkmış %19'dan %35'e tırmanmıştır. Verilere göre 15-24 yaş arası grubun işgücü piyasalarına girmeleri oldukça zorlaşmıştır (Tarlan, 2015: 56- 57).

Carpio ve Vanessa vd. Türkiye bağlamında yapmış olduğu çalışmada, işgücü piyasalarında durum diğer ülkelerden farklı değildir. Araştırmalarına göre yerli işçilerin yıllık ortalama ücretlerinde gözle görülür bir düşüş yaşandığı tespit edilmiştir. Suriyeli sığınmacıların yüksek rakamlara ulaştığı Türkiye işgücü piyasalarında güvencesizlik korkusunun oluşmasına neden olmuştur. Yapılan çalışmalar özellikle Suriye sınırına yakın olan kentlerde kiralarda arttığını, işsizliğin yükselişe geçtiğini göstermektedir. Bununla birlikte işgücü piyasalarının iç dinamiklerinde birtakım olumsuzluklar da baş göstermeye başlamıştır: Sosyal hakların yitimi, işgücünün değersizleştirilmesi ve çalışma saatlerinin uzaması gibi. Göçün kontrolsüzlüğü sermayenin istediği zaman istihdam oluşturacağı istediği zaman istihdam edilenleri kovabileceği işgücü piyasaları üzerinde bir denetim düzeni kurmasını kolaylaştırmıştır. Suriyeli sığınmacıların ülkelerini terk edip Türkiye'ye akın akın göç etmeye başladıkları dönemde iki işveren arasındaki konuşma bize tüm fotoğrafı açıklamaktadır: "Allah Esad'dan razı olsun, iyi ki bu Suriyeliler geldi, biz bizimkileri aylık 1000 liraya çalıştırıyorduk şimdi, 500- 600 liraya çalışacak adam dolu" (Tarlan, 2015: 58- 59).

Yabancı göçmen işçi emeğinin yerli sermaye tarafından sömürülecek, her türlü tehlikeli işlere sürülecek bir işgücü olarak görüldüğü sürpriz değildir. Bu bakış açısı IOM (International Organization For Migration) tarafından hazırlanan rapora da yansımıştır. Raporda bu sömürü şu şekilde bahsedilmektedir: *"Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı yetkililerine göre, bir dizi işveren sömürüye eğilimli oldukları için yabancı çalışanları tercih ediyor. Yetkililer, İstanbul Ticaret Odası toplantısında birinin "Türk çalışanlarını kot kumlama tesislerinde istihdam edemiyoruz. Hastalanırlar ve bize dava açarlar. Kayda değer bir kayıpla karşı karşıyayız. Bu yabancıları çalıştırmanın nesi yanlış? En azından bu endüstri için izin verebilirsiniz"* (Toksöz, vd., 2012: 38).

Göçmen emeğini değerlendirdiğimizde ekonominin bölünmüş yapısının önem arz ettiği ortaya çıkmaktadır. Toköz'e göre, gelişmiş ekonomilerde işgücü piyasaları emek yoğun ve sermaye yoğun olarak ikiye bölünmüşlük söz konusudur (akt.: Koçancı, 2019: 87). Lordoğlu ve arkadaşlarına göre bölünmüş ikili işgücü piyasaları Türkiye gibi ülkelerde gelişmiş ülkelere göre biraz değişiklik göstermektedir. Öncelikle yerli işgücü statüsü düşük olan işlerden kaçmaktadır. Boşalan bu alanları göçmen emeği doldurmaktadır. Göçmen emeğinin bu alanlarda yoğunlaşması, bu sefer de yerli işçiler tarafından hor görülmekte ve yeniden bir kaçış sarmalı oluşmaktadır (Lordoğlu, vd., 2004: 11- 12). Fakat tüm bunlarla beraber sorun sadece statü değildir. Göçmen işçilerin bir alanda yoğunlaşması o alanlardaki emekgücünün değerini düşürmekte ve emekçilerin emek gücünün değeri düşmekte bu da yaşam koşullarının zorlaşması anlamına gelmektedir. Dolayısıyla sorunu sadece statü ya da işin niteliği üzerinden ele almak doğru bir metot değildir.

8. Değerlendirme ve Sonuç

Kayıt dışılık çok yönlü bir kavram olmasına rağmen özü itibarıyla denetimsizlik ve gayri hukukilik söz konusudur. İşgücü piyasalarında karşılığı ise vergi denetimi, yasadışılık, çalışma koşulları ve iş güvenliğinin yokluğu demektir.

Küreselleşmeyle birlikte rekabetin atması sonucu küresel pazarlar kızıışmış ve bunun sonucunda da tüm dünyada çalışma koşulları iş güvencesizliğine ve esnekliğe doğru bir trende doğru yönelmiştir. İşgücü piyasalarının kar elde etmek amacıyla emek gücünden tasarrufa gitme isteğı kayıt dışılığa ve özellikle de ucuz olan göçmen emeğine yönelimin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Türkiye’de de dünya işgücü piyasalarının izlediğı trend önem kazanmış ve bunun sonucunda da Suriyeli sığınmacılar kurtarıcı olarak görölmüştür. Piyasaların Suriyeli işgücüne yönelmesinin pek çok sebebi olsa da ucuz işgücü, sigortasızlık, hak aranamaması, uzun saatler çalıştırma gibi ana başlıklar altında toplamak mümkündür.

Kayıt dışı sektörlerin göçmenler üzerinden yürütölmesi bir taraftan göçmen emeğinin sömürüsünü tetiklerken, diğer taraftan yerli işçilerin emek gücünün ucuzlamasını ve işsizliğin artmasının önünü açmıştır. İşsizlik sarmalında yer alan yerli işçiler belli bir süre sonra da kayıt dışı sektöre eklenmektedirler.

Göçmen Suriyeliler (ve diğer göçmen grupları...) emek-yoğun sektörlerde yer aldıkları için işverenlerin maliyetlerini düşürmekte ve bu durum da ülkede görölen enflasyonu aşağı doğru çekmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılık Kaynaklar

- Adar, A. Ş. (2018). Türkiye’de yeni prekarya Suriyeli işgücü mü? *Çalışma ve Toplum*, 1, 13- 36.
- Akpınar, T. (2010). Türkiye’ye Yönelik Kaçak İşgücü Göçü. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 65(03), s. 01- 22.
- Akyıldız, İ. E. (2022). Dış ve İç Göçler Bağlamında Türkiye’nin Dinamik Göç Yapısının Değerlendirilmesi. *İctimaiyat* (Göç ve Mültecilik Özel Sayısı), s. 1- 15.
- Aslantürk, O. - Tunç, Y. E. (2018). Yabancıların Türkiye’de kayıtdışı istihdamı. *Aksaray Üniversitesi İktisadi ve İdaribilimler Faköltesi Dergisi*, 10(4), 13- 20.
- Bayrakçı, O. (2020). Prekarya ve prekarya'nın kaçak göçmen işçilerle ilişkisinin Türkiye bağlamında değerlendirilmesi. *GÖÇ Bitmeyen Yolculuk Bitmeyen Yorgunluk*, 195- 214, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Candan, M. (2007). *Kayıt dışı istihdam,yabancı kaçak işçi istihdamı ve toplumumuz üzerindeki sosyo-ekonomik etkileri*. Ankara: Türkiye İş Kurumu Genel Müdürlüğü Uzmanlık Tezi.

- Çolak, B. (2019). *Suriyeli sığınmacıların emek piyasasına dâhil oluşunun Türkiye’li emekçilerin göçmen algısına etkisi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Dağdelen, G. (2011). Türkiye’nin “görünmeyen” emekçileri:Yabancı göçmenlerin çalışma hayatlarına genel bir bakış. *BÜYÜTEÇ*, 117), 10- 12.
- Erdinç, Z. (2016). *Kayıt dışı ekonomi izlenen politikalar ve çözüm önerileri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Erdoğan, M. M. (2019). *Türkiye’deki Suriyeli mülteciler*. İstanbul: Konrad Adenauer Stiftung.
- Görmüş, A. (2009). Küreselleşme sürecinde başlıca işgücü piyasası feformları. *Kamu- İş*, 10(3), 178- 200.
- Güler, Ç. (2022). Sosyoekonomik Perspektiften Türkiye’de Geçici Koruma Statüsündeki Suriyeliler: İstanbul Fatih İlçesi Örneği. Ankara: Türk Metal Sendikası
- Güllüpınar, F. (2012). Göç olgusunun ekonomi-politiği ve uluslararası göç kuramları üzerine bir değerlendirme. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, 4, 53- 85.
- İşığışok, Ö. (2005). Küresel gerçeklerle Türkiye’de yabancı kaçak işçi sorunu: Boyutları ve sonuçları. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, (50), 435- 453.
- Kahya, Y. (2022). Göçün değişen yeni yüzü: Fiziksel emek göçünden beyin göçüne. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 15(39), 819- 833.
- Marx, K. (2018). *Kapital ekonomi politiğin eleştirisi*, C. 1, İstanbul: Yordam Kitap.
- Kızılot, Ş. - Çomaklı, Ş. E. (2004). Vergi kayıp ve kaçakları ve kayıtdışı ekonomi ilişkisi ve boyutlarının mevzuat açısından değerlendirilmesi. 19. *Türkiye Maliye Sempozyumu*, 127-172, Bursa: Yaklaşım Yayıncılık.
- Koç, Y. (1999). *Türkiye’de yabancı kaçak işçilik*. Ankara: Türk-İş.
- Koç, Y. (2014). Türkiye’de taşeronluk ve işçi sınıfı. *Teori*, 294, 25- 36.
- Koçancı, M. (2019). Göç yaklaşımları çerçevesinde emek hareketi ve bir dezavantajlılık kategorisi olarak göçmen emeği. *İşgücü Piyasasında Dezavantajlı Gruplar*, (ed.: Y. K. Yasım), s. 77- 107, Ankara: Türk Metal Sendikası Araştırma ve Eğitim Merkezi.
- Lordoğlu, K. vd. (2004). *Türkiye’de enformel istihdam ve yabancı kaçak işgücü raporu*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri Bölümü.
- Özgüler, V. C. (2018). Kitlesele göçlerin emek piyasalarına etkisi: Türkiye’deki Suriyeliler. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi/Journal of Social Policy Conferences*, 74, 77- 102.
- Standing, G. (2019). *Prekaryaya yeni Tehlikeli sınıf*, (çev.: E. Bulut), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sugözü, İ. (2010). *Kayıt dışı ekonomi ve Türkiye*, İstanbul: Nobel Yayınları.
- Tarlan, K. V. (2015). Savaş, göç, sınıf: Emeğin göçü. *Birikim*, 320, 53- 62.
- Toksöz, G. vd. (2012). *Irregular Labour Migration in Turkey and Situation of Migrant Workers in the Labour Market*. İsveç: Uluslararası Göç Organizasyonu.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: <https://turkiye.iom.int/tr/veri-ve-kaynaklar> (Erişim: 02.05.2022)
- URL-2: <https://multeciler.org.tr/turkiyedeki-suriyeli-sayisi/> (Erişim: 04.07.2022)
- URL-3: <https://www.csgb.gov.tr/uigm/muafiyetler/mevsimlik-tarim-ve-hayvancilik-islerinde-muafiyetler/> (Erişim: 06.03.2022).
- URL-4: https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---europe/---ro-geneva/---ilo-ankara/documents/genericdocument/wcms_738684.pdf (Erişim: 04.04.2023)
- URL-5: https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---europe/---ro-geneva/---ilo-ankara/documents/publication/wcms_739463.pdf (Erişim: 04.05.2023)
- URL-6: https://www.ilo.org/ankara/publications/WCMS_738684/lang--tr/index.htm (Erişim: 12.12.2022)
- URL-7: Akkaya, M. (27.06.2019). Yabancı kaçak işçilik. <http://isigmeclisi.org/20051-yabanci-kacak-iscilik-mehmet-akkaya> (Erişim: 05 26, 2020)

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

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

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

TÜRKLERDE MÜZİKLE TEDAVİ MERKEZLERİNİN GÜNÜMÜZ TEMSİLCİSİ: TÜRK MUSİKİSİNİ ARAŞTIRMA VE TANITMA GRUBU



REPRESENTATIVE OF MUSIC THERAPY CENTESER IN TURKISH
CULTURE: TURKISH MUSIC RESEARCH AND PROMOTION GROUP

Saide SEZEN*-Ümit Kubilay CAN**

ÖZ: TÛMATA (Türk Musikisini Araştırma ve Tanıtma) grubu Türklerde müzikle tedavi geleneğinin temsilcilerinden biridir. Geleneksel tedavi yöntemi ve müziği bir araya getiren bir anlayışı benimsemiştir. 1976 yılında Türk Musikisini Araştırma ve Tanıtma Grubu olarak kurulan bu grubun amacı müziğin tedavi amaçlı kullanılması ve eski Türklerde 6000 yıllık bir geçmişe sahip olan bu kültürü yaşatmaktır. Repertuar, icra şekilleri, danslar, kıyafetler ve buna benzer modern tıpta yeniden keşfedilen müzik terapinin uygulama malzemeleri TÛMATA grubunun faaliyet konuları içindedir. TÛMATA grubunun bu çalışmalar içinde yaptığı Baksı Dansı, Arşetipikal Hareketler, İmaj Terapi, Makam Müziği ile Reseptif Terapi ve Pentatonik Müzik ile Reseptif Terapi uygulamalarıdır. Bu çalışmada TÛMATA grubunun faaliyet ve çalışmaları ile ilgili yaptıkları çalışmaların kuruluşundan bugüne derinlemesine incelenmesi amaçlanmaktadır. Durumun tespit edilmesinde TÛMATA grubu kurum yöneticisinin görüşüne ihtiyaç duyulmuştur. Nitel yaklaşımla yürütülen çalışmada derinlemesine görüşme tekniği kullanılmıştır. 12 adet açık uçlu sorunun olduğu bir görüşme formu hazırlanmıştır. Görüşmelerden elde edilen veriler neticesinde; TÛMATA grubunun Türk halkının kültür mirasını keşfetmeye ve korumaya çalıştığı, Dr. Güvenç'in modern tıp ile Antik Doğu Müziği ve Hareket Terapisinin uyumuna odaklandığı çalışmalar gerçekleştirdiği, kurum bünyesinde çalışan eğitmenlerin farklı meslek gruplarında uzmanlığı olan kişilerden oluştuğu, eğitim ve tedavilerde, insan sesinin ve geleneksel Türk çalgılarının ağırlıklı olarak kullanıldığı, danışanların başvuru nedenlerinin ağırlıklı olarak stres, kronik ağrı ve duygusal problemleri olduğu, danışanlara verilen terapinin etkisinin ölçülmesinde bir takım cihazların kullanıldığı, danışanların terapi sonrası geri dönütlerinde esenlik duygusuna bağlı olarak rahatladıkları ve öz farkındalıklarının değiştiği, eğitimcilerin uzmanlık alanı ne ise ona göre uygulamalar yapıldığı ve bu uygulamalardan bir bilgi veri tabanı oluşturulduğu, TÛMATA grubunun yaptığı çalışmalar ile artık uluslararası düzeyde de tanındığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk İslam Medeniyetinde Müzikle Tedavi, Müzik Tedavi Yerleri, TÛMATA, Müzikle Tedavi, Müzik.

ABSTRACT: TÛMATA (Turkish Music Research and Promotion) group is one of the representatives of the Turkish tradition of musical treatment. He has adopted an approach that

* Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çalgı Eğitim Anabilim Dalı Türk Müziği Tezli Yüksek Lisans Programı Öğrencisi/Sakarya-saidesezen@gmail.com (Orcid: 0000-0001-5838-5546)

** Doç. Dr.- Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü/Kocaeli-kubican_gitar@hotmail.com (Orcid: 0000-0001-9197-2240)



This article was checked by Turnitin.

combines traditional treatment methods and music. Founded in 1976 as the Turkish Music Research and Promotion Group, the aim of this group is to keep this culture alive today, as it is known that music was used for therapeutic purposes in ancient Turks with a history of 6000 years. With the T  MATA group, the repertoire, performance styles, dances, costumes and similar application materials of music therapy, which have been rediscovered in modern medicine, which are the continuation of our deep roots, are within the scope of our activities. The T  MATA group's practices include Baksı Dance, Archetypal Movements, Image Therapy, Receptive Therapy with Makam Music and Receptive Therapy with Pentatonic Music. In this study, it is aimed to examine in depth the activities and studies of the T  MATA group since its establishment. The opinion of the T  MATA group institutional manager was needed to determine the situation. In this qualitative study, in-depth interview technique was used. An interview form with 12 open-ended questions was prepared. As a result of the data obtained from the interviews; T  MATA group tries to discover and preserve the cultural heritage of the Turkish people, Dr. Güvenç conducts studies focusing on the harmony between modern medicine and Ancient Eastern Music and Movement Therapy, the trainers working within the institution consist of people with expertise in different professional groups. Güvenç focuses on the harmony of modern medicine with Ancient Eastern Music and Movement Therapy, the trainers working within the institution consist of people with expertise in different professional groups, the human voice and traditional Turkish instruments are predominantly used in training and treatments, the reasons for the application of the clients are mainly stress, chronic pain and emotional problems, It was concluded that a number of devices were used to measure the effect of the therapy given to the clients, that the clients relaxed and their self-awareness changed depending on the sense of well-being in their feedback after the therapy, that practices were carried out according to the field of expertise of the trainers and an information database was created from these practices, and that the T  MATA group is now internationally recognized with its work.

Keywords: Music Therapy in Turkish Islamic Civilization, Music Therapy Centers, T  MATA (Turkish Music Research and Promotion), Music Therapy, Music.

Giriş

Türk İ  lam Medeniyetlerinde tıp konusunda birçok ilerleme gerçekleşmiştir. İnsan fizyolojisi ve beden sağlığı hakkında yapılan çalışmalar insan psikolojisi üzerinde de yapılmaya başlamıştır. Uygulanan tedavi yöntemlerinden biri de müzik ile tedavi şeklinde kendini göstermiştir. Tarihin her döneminde İ  lam Medeniyetleri müzik ile ilgilenmişler ve müziğin ilahi bir g    olduğu bu nedenle iyileştirici bir özelliğinin bulunduğunu düşünmüşlerdir. Kurumsal anlamda tımarhane,   ifahane gibi isimlerle anılmışlardır. İsimleri değişse de işlevleri aynı temelde buluşmuştur. Köklü bir yapıya sahip olan bu kurumlar zamanla önemini yitirmeye başlamıştır. Yakın dönemde bu konunun önemine değinen ve Türkiye'de müzikle tedavi alanında klinik psikoloji doktorasını tamamlayarak bu alanda yetişen ilk uzmanlardan biri olan Rahmi Oruç Güvenç, 1976 yılında Türk Musikisini Araştırma ve Tanıtma (T  MATA) grubunu kurmuştur. Türkiye'de Müzik terapi konusuna günden güne ilgi artmaktadır. Bundan dolayı Türk İ  lam medeniyetinde müzikle tedavinin dünden bugüne durumunun anlaşılması güncel temsilcilerinden olan T  MATA grubunun kurulu  u, amacı, faaliyetleri hakkında bilgi toplanması ile mümkün olabilir.

Bir kültür ürünü olarak müzik, içinde bulunduğu toplumun mutluluk, keder, acı, sevinç gibi pek çok kültürel birikiminin de dışa yansımasıdır. Bu

nedenle müzikle tedavi yöntemlerini bu yöntemlerde tercih edilecek müzik türlerini bu toplumun kültürel yapısını da dikkate alarak belirlemek gerekir (Sezer, 2019: 6). Her coğrafya farklı bir kültürü içermekte ve bunlardan etkilenmektedir. Türk coğrafyası da sahip olduğu kültürlerden etkilenmiş ve dönemsel olarak farklılıklar göstermiştir. Sezer (2019), Türklerin müzikle tedavi uygulamalarını 3 dönem olarak ele almaktadır. İlki Orta Asya Türklerinde müzikle tedavi, ikincisi İslam ile tanıştıktan sonraki dönem ve son olarak da Selçuklu ve Osmanlı Döneminde müzikle tedavi şeklindedir.

Orta Asya Türklerinde müzikle tedavinin var olduğu yapılan çalışmalar ve arkeolojik kazılar ile bilinmektedir. Şamanizm inancına sahip bu insanlar değişik müzik aletleri ile insanları tedavi ederken aynı zamanda kötü olan ruhlardan da koruduğuna inanmışlardır (Somakçı, 2003: 133). Türklerin İslamiyete girmesiyle birlikte müzik kültürlerindeki en temel değişim müzik sisteminde olmuştur. Pentatonik ve Heptatonik ses sistemlerinin ardından makamsal müzik ile tanışmışlardır. İslam medeniyetinde özellikle tasavvuf noktasında sufi olarak bilinen kişilerin müziği olgunlaşmayı sağlayan bir araç olarak görmesi önemli bir detaydır (Ak, 2013; Çoban, 2020). Selçuklu ve Osmanlı Dönemi toplumun bilim ve kültürde de tarihe geçecek düşünürlerin yetiştiği bir dönemdir. Selçuklu ve Osmanlı dönemi ünlü düşünürlerinden olan ve aynı zamanda makam musikisi hakkında eserleri bulunan Ebubekir Razi, İbni Sina ve Farabi müzikle tedaviyi sistematik bir hale dönüştürmeye katkı sağlamışlardır. Bu amaçla bu dönemde yapılan en önemli çalışmalar akıl hastalarını tedavi etmek için yapılan hastaneler, darüşşifalardır. Buralarda akıl hastalarına müzikle tedavi uygulanmaya başlanmıştır.

Selçuklu Darüşşifaları

Nureddin Hastanesi; Selçuklu hükümdarı Dukak tarafından Şam'da yaptırılan hastane daha sonraları kullanılamaz haldeyken Şam'ı ele geçiren Türk Atabeyi Nureddin Zengi tarafından onararak kullanılmaya başlanmıştır (Ak, 2013: 166). Türklerin ilk tıp fakültesi olarak bilinen bu hastanede akıl hastalarına ayrılan özel odalar mevcuttur ve bu odalarda hastalara müzik dinletilerek tedavi yapıldığı bilinmektedir (Gençel, 2006: 700).

Kayseri Gevher Nesibe Tıp Medresesi; Anadolu Selçuklularının darüşşifa ve bir tıp medresesi olarak inşa edilen ilk sağlık kuruluşu olan Kayseri Gevher Nesibe Tıp Medresesi (Giray, 2008: 45), Türklerde akıl hastalarının ilk kez müzik eşliğinde tedavisinin Selçuklular devrinde, mimari yapı da dikkate alındığında Kayseri Gevher Nesibe Bimarhanesinde başlatıldığı (Bayraktar, 1998; akt. Sezer, 2009: 20) bilinmektedir.

Bu dönemin bir diğer Müzikle tedavi merkezi ise Divriği Ulu Camidir. Bu yapı 1228-1243 tarihlerinde Mengücekli Beyi olan Ahmet Şah tarafından, Darüşşifası ise sonrasında bitişik olarak Erzincan Mengücekli Beyi olan Fahreddin Behram Şah'ın kızı ve Ahmet Şah'ın eşi Melike Turan Melek tarafından yaptırılmıştır (Yetkin, 1965; akt. Özkul, 2020: 58). Divriği Ulu

Cami ve Darüşşifası Anadolu’da müzikle tedavi merkezi olarak geçmektedir. UNESCO’nun koruma listesinde Dünya Kültür Mirasına 1985 yılında eklenmiştir (Çoban, 2020: 46).

Amasya Darüşşifası ise Anadolu Selçukluları dönemindeki bir diğer darüşşifadır. Bu darüşşifayı diğer darüşşifalardan ayıran en önemli özelliği akıl hastalarını müzik dinleterek ve su sesi ile iyileştirmeyi uygulayan ilk hastane olmasıdır. Bir yandan hastalara tedavi uygulanırken bir yandan da öğrenci yetiştirilmesi ile günümüz tıp fakültelerine benzemektedir (Giray, 2008: 46). Bu nedenle burada çok önemli hekimler yetiştirilmiştir.

Osmanlı Darüşşifaları

Bursa Yıldırım Beyazıd Darüşşifası; Osmanlı döneminin kurulan ilk hastanesi Bursa’da Yıldırım Beyazıd tarafından dört yılda tamamlanmış ve 1399 yılında da hizmete açılmıştır (Altınöçek, 1998; akt. Çavlu, 2019: 19). Dönemin en ünlü doktoru olan Şemseddin Sağır burada görevlendirilmiştir. Ayrıca o dönemde Sadrazam Çandarlı İbrahim Paşa’nın da burada tedavi görerek sağlığına kavuştuğu bilinmektedir. Burası 1855 yılında depremde hasar görmüştür (Karahan, 2006: 30).

Fatih Darüşşifası; Osmanlı döneminin bir diğer darüşşifası olan Fatih Sultan Mehmet’in İstanbul’u fethetmesinden sonra kendi adında yaptırdığı ve 1470 yılında da faaliyete geçen bir darüşşifadır (Giray, 2008: 42). Evliya Çelebi Seyahatnamesinde burada günümüzün Dekanı olarak bilinen ‘Dersiam-ı Hekim Başısı’nın bulunduğunu ayrıca hastaların müzik ile tedavi edilip Hristiyanlar ve kadınlar için de ayrı bölümlerinin mevcut olduğu anlatılmaktadır (Şehsuvaroğlu, 1971: 831-841; akt. Cantay, 2014).

Edirne Darüşşifası (II. Beyazıd Külliyesi); Osmanlı padişahlarından Fatih Sultan Mehmet’in oğlu olan Sultan II. Beyazıd’ın Edirne’de sarayın mimarı olan Hayrettin Bey’e 1484-1488 yıllarında (Gezer, 2020: 42) Tunca Nehri kenarına yaptırdığı Darüşşifadır. Mimar Hayrettin’in bu yapıyı inşa ederken, bina akustığının düşünülerek yapıldığını ve müzik ile tedavinin ön planda olduğunu görmekteyiz.

Osmanlı Dönemindeki bir diğer önemli darüşşifa ise Süleymaniye Tıp Medresesi ve Darüşşifasıdır. Kanuni Sultan Süleyman’ın Süleymaniye Külliyesinin bünyesinde 1553-1559 yıllarında inşa ettirdiği Tıp Medresesi Osmanlı döneminin tek ve ilk tıp medresesi olarak bilinmektedir. Burası Darü’t-Tıp olarak da anılmaktadır (Zorlu, 2002: 25). Bu külliye de darüşşifa ile tıp medresesinin karşı karşıya olduğu eğitimde ise usta-çırak ilişkisinin hâkim olduğu bilinmektedir (Sarı, 2019: 370). Medresede Katipzade Mehmet Refi Efendi, hekimbaşı olarak da Gevrekzade Hafız Hasan Efendi gibi devrinde en önemli kişiler öğretmenlik yapmışlardır. Şifahanede ise Hekimbaşı olarak Hasan Efendi, Şanizade Ataullah Efendi gibi başhekimler çalışmışlardır. Burada öğretmen olmak için saraya hekimbaşı olabilecek bir bilgi birikimine sahip olmak gerekmektedir (Giray, 2008: 47).

Dünyanın pek çok yerinde müziğin tedavi edici etkisi gözlemlenmiştir. Aristoteles, müziğin ruhsal tutkuların dillendirilmesidir görüşüne sahiptir.

Dinlenen müziklerin insanların ruh durumlarını etkiledikleri kabul edilmiştir. Dinlenen iyi müziklerin insanlarda iyi duyguları uyandırdığı buna ise Etnos etkisi denildiği bilinmektedir (İlyasoğlu, 2001: 6). Eski Çin'in en ünlü filozofu olan Konfüçyüs ise müziğin insanların iletişimlerini bile etkilediğini, sakin müziklerin insanları sükûnete erdirirken, gergin müziklerin de insanları huzursuz ettiğini savunmuştur. Eski Mısır'da ise tıp ne kadar gelişmiş ise müziğinde bu doğrultuda geliştiği ve tıp ile müziğin beraber kullanılıp insanların ameliyat öncesi müzik ile sakinleştirildiği anlatılmaktadır. Ortaçağ Avrupa'sında ise insanları tarantula adını verdikleri böceğin ısırması ile kendilerinden geçtikleri bu duygu durumundan kurtulmak için bazı müzik türlerini dinlettikleri ifade edilmiştir (Çoban, 2020: 35). Görüldüğü üzere tarihin her döneminde var olan her medeniyet bir şekilde tedaviyi müzikte bulmaya çalışmışlardır. Böylelikle müzik artık bir tedavi aracı olarak görülüp kliniğe girmeyi başarmıştır. Müzik tedaviyi kliniğe ilk kez sokan kişi ünlü nörolog olan Philippe Pinel'dir. 1792 yılında Fransa'da yaşayan Pinel'e, ihtilal komitesi tarafından akıl hastalarının bulunduğu iki kilisedeki bu hastaları dışarı çıkartıp ayaklarının bağlı olduğu zincirleri kırma izni verilmiştir (Güvenç, 1985: 12).

1900'lü yıllara gelindiğinde müzikle tedavi ve bu tedavinin klinik olarak uygulanmaya başlanması sınırlı ve kapalı bir yapıya sahiptir. Ancak 1900'lü yılların sonralarına doğru bu anlamda önemli gelişmeler yaşanmaya başlamıştır. 20. Yüzyılın başlarında ise bu anlamda çalışmalar önem kazanmaya başlamıştır. *"Agusta Vescelius, Isa Maudllesen ve Harriet Ayer Seymour, müzikle tedaviyi kliniğe sokmaya çalışmışlardır"* (Davis, 1993, akt. Sezer, 2019: 38-39). Müzikle tedavi alanında Amerika'da ilk adımı atan kişi Dr. Willer Van de Wall olarak bilinir. Dr. Wall 1920 yılında New York'da hastanelerde ve hapishanelerde insanların müzikle sakinleştiğini tespit etmiştir (Gezer, 2020: 107).

20. yüzyılda insanlar özellikle müziğin iyileştirici ve rehabilite edici yönü üzerinde durmuşlardır. II. Dünya Savaşından sonra yaralı olan askerleri tedavi ederken hastanelerde müzik dinletmişlerdir (Arlı, 2015: 2). Amerika ve Avrupa'da savaştan yaralı kurtulan askerlerin müzik dinletilerek ruhsal anlamda da iyileşme sergiledikleri gözlemlenmiştir. Müzikle tedavi artık bir bilim olarak kabul edilmenin ötesinde psikoloji, tıp, psikoterapi gibi pek çok disiplin ile de ortak çalışan bir alan haline dönüşmeyi başarmıştır. Bir psikolog ve aynı zamanda müzikle tedavi konusunda çalışmaları olan Kenneth Altshuler, 1938 yılında Detroit Eloise Hastanesinde müzikle tedavi programını uygulamaya başlamış ve bunu zihinsel engelli insanlar üzerinde denemiştir. Tedavide uyguladığı metotları ve tedavi programını geniş gruplara hitap edecek şekilde birleştirmiştir (Davis, 1993, akt. Sezer, 2019: 38). Müziğin insan üzerinde bulunan çok yönlülüğü sayesinde tedavi amaçlı kullanılmaya başlanmış özellikle şizofreni gibi rahatsızlıklarda sıklıkla kullanılan bir yöntem haline dönüşmüştür. Müzikle tedavi alanı bu anlamda depresyon, kronik hastalıklar ve ağrılar, tansiyon hastaları, migren, zihinsel

rahatsızlıklar ve madde bağımlıları gibi pek çok alanda tedavi amacı ile kullanılmaya başlanmıştır (Gezer, 2020: 13).

Her medeniyette müziğin tedavi amaçlı kullanıldığı görülmüştür. Özellikle Türk İslam medeniyetlerinde Darüşşifa olarak adlandırılan bu yerlerde müzikle tedavi yöntemleri denenmiştir. Orta Asya Türklerinden beri Selçuklu ve Osmanlı Türklerinde de müzikle tedavi geleneği devam etmiştir. Daha sonra bu alandaki çalışmalar, tıp dünyasında yapılan klinik çalışmaların temelini oluşturmuştur (Gezer, 2020: 86). Günümüzde ise Türkiye’de geleneksel anlamda bu çalışmaları yürüten bazı kurum ve kuruluşlar mevcuttur. Bu kurumlardan en önemlilerinden birisi ise TÛMATA Grubudur.

TÛMATA grubunun kurucusu olan Rahmi Oruç Güvenç, 1948 yılında dünyaya gelmiştir. İlk müzik eğitimine ortaokul yıllarında keman ile başlamış daha sonra ud, ney, tanbur ve rebab enstrümanlarını da ekleyerek devam etmiştir. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Psikiyatri Kliniğinde Müzikle tedavi alanında klinik psikoloji doktorasını tamamlayarak Türkiye’deki tek uzman olmuştur. Bu dönemde Cerrahpaşa Tıp Fakültesinde Türk Musikisini Araştırma ve Uygulama Merkezi’ni kurarak “Türk Musikisi Tarihi ve Türk Tedavi Musikisi” isimli bir kitap yayınlamıştır. Hocası Prof. Dr. Ayhan Songar emekli olunca Cerrahpaşa Tıp Fakültesi görevinden ayrılıp Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsüne Türk Musikisini Araştırma ve Tanıtma Biriminde öğretim üyesi olarak görevine başlar ve buradan emekli olur (URL-1).



Resim 1: Rahmi Oruç Güvenç

Rahmi Oruç Güvenç, literatürde Türkiye’de müzikle terapi alanında deneysel çalışmayı yapan bilim insanıdır. Çalışmalarında müzikle tedavinin tarihsel gelişimine değinmiş ve daha sonra deneysel olarak anksiyete nevrozu olan bireylerin müzikle tedaviden ne düzeyde etkilendiğini ölçmüştür. 22 hastaya dört tür müzikten oluşan seanslar yapmış sonuç olarak Asya temelli basit bir pentatonik melodi üzerine tatlı ve yumuşak emprovize müziğin ve ney taksimının faydalı olduğunu görmüştür (Güvenç, 1985: 52).



Resim 2: Tümata'nın yaptığı bir etkinlik ile ilgili görsel

1976 yılında Türk Musikisini Araştırma ve Tanıtma Grubu olarak kurulan bu grubun amacı müziğin tedavi amaçlı kullanılması ve eski Türklerde 6000 yıllık bir geçmişe sahip olan bu kültürü yaşatmaktır. Özellikle Altay Türk kültürünün MÖ 3000'li yıllardan itibaren bu kültürün oluşmasında önemli rol oynadığı arkeolojik kalıntılardan elde edilen bulgularla ortaya çıkmıştır. Rahmi Oruç Güvenç, TÛMATA grubunu kökleri çok derinlere giden bu kültürümüzü ve kültürümüze ait olan repertuar, icra şekilleri, danslar, kıyafetler ve buna benzer modern tıpta yeniden keşfedilen müzik terapinin uygulama malzemeleri faaliyet konuları içindedir. Bu konuların bütünlüğünü sağlamak amacıyla üç yüzden fazla otantik Türk musikisi aletini toplamış ve bir müze oluşturmuştur. Rahmi Oruç Güvenç aynı zamanda bu unutulmuş çalgıları gün yüzüne çıkartmak, orijinaline en yakın şekliyle bu çalgıyı yapmakla kalmamış aynı zamanda bu çalgıların nasıl icra edilecekleri konusunda da çalışmalarda bulunmuştur (URL-1).



Resim 3: Tümata'nın yaptığı bir etkinlik ile ilgili görsel

Bununla birlikte TÛMATA grubunda Rahmi Oruç Güvenç tarafından verilen seminerler bu grubun en önemli çalışma alanlarından biridir. Bu seminerlerde ise işlenen iki önemli konu mevcuttur. Bunlardan ilki Türk

Müzik ve Hareket Terapisi, diğeri ise insanlığın yüksek değeri konularıdır. Türk Müzik ve Hareket Terapisinde ön plana çıkan; Baksı Dansıdır. Günümüzde Kazak, Kırgız ve Altay Türklerinde hala yaşayan Baksı Dansı, Karacorga veya baksı tedavi seansı olarak bilinen bu seans, baksının dua ile Ataruhu'na iltica etmesiyle başlar. Baksı dansında hedeflenen trans ve bu trans ile ata ruhuyla bağlantı kurmaktır. Bunun için vücuttaki manevi enerjiyi çalışır hale getirip derece derece yükseltmek gerekir. Adı geçen at yürüyüşünü temel alan ve günümüze kadar gelebilmiş tedavi dansı örneği olan Karacorga'nın (baksı dansı) benzer örneklerini Azerbaycan Gobustan kayalıklarındaki figürlerde görmekteyiz ki, bu da bu geleneğin 12.000 yıl öncesine kadar uzandığına dair önemli bir belgedir. Günümüzde Baksı dansı, Rahmi Oruç Güvenç ve öğrencileri tarafından, Türk müzik ve hareket terapisi geleneğinin bir parçası olarak aktif müzik terapi seanslarında kullanılmaktadır (URL-1).



Resim 4: Azerbaycan Gobustan Kayalıklarında Büyük Taş Bölgesinde mistik töreni yansıtan panonun görüntüsü.

Bir diğeri ise İmaj Terapidir; “Doğaçlama (emprovize) bir müzik eşliğinde zihindeki olumsuz kalıpların, duyguların salıverilmesi amaçlanmaktadır”. Katılımcıların uzanarak dinlenme modunda iken çalışmanın gerçekleşme şeklidir ve reseptif bir terapi şeklidir. Seans sonrasında yapılan kısa sözlü sorgulama ve paylaşımlarda çok farklı renklerde, şekillerde imgelere, metafizik boyutta algılara ve algı açılımlarına tanık olunur. Bu çalışma sonucunda insanın zihninde olumsuz yerleşen verilerin terk edilmesi hedeflenmektedir (URL-1).

Makam Müziği ile Reseptif Terapi ise uyguladıkları bir diğeri terapi şeklidir. Makam müziği kökleri dünya coğrafyası üzerinde çok geniş bir alana yayılmış olup Türk Müziğinin de önemli bir kültür unsurudur. Geçmiş dönemlerde de müzikle tedavi yerlerinde bazı makamlar dinletilerek insanların tedavi edildikleri kayıtlara geçmiştir. Reseptif bir terapi şeklidir ve Rahmi Oruç Güvenç'in bu anlamda çalışmaları da mevcuttur. Pentatonik Müzik ile Reseptif Terapi ise uyguladıkları bir diğeri terapi şeklidir. Pentatonik müzik yani beş sesli müzik, köklerimizde var olan bir müzik formudur. Rahmi Oruç Güvenç Türk Musikisini Araştırma ve Tanıtma misyonu ile ilgili birçok araştırma inceleme ve derleme gezileri yapmıştır.

Pentatonik müziği özellikle emprovize (doğaçlama) olarak uygulanmasını tavsiye etmiş ve uygulamalarında bu yolu benimsemiştir. Örnek bir uygulama olarak doğaçlama ses kaydından oluşan albümü bulunmaktadır (URL-1).

Türklerde müzikle tedavi geleneğinin temsilcilerinden biri olan TÛMATA (Türk Musikisini Araştırma ve Tanıtma) grubunun çalışmaları ile ilgili güncel verilere grubun kişisel web sayfasından ulaşılabilir. Kurumun web sayfasında grup ile ilgili tanıtım, amaç ve çalışmalarının yer aldığı içeriklerin genel kapsamda olduğu, derinlemesine bir içeriğe sahip olmadığı görülmektedir. Yine bu konu ile ilgili var olan akademik literatüre bakıldığında ise kapsamlı çalışmaların az olduğu göze çarpmaktadır. Bu çalışmanın problemi TÛMATA grubunun faaliyet ve çalışmaları ile ilgili güncel durumu derinlemesine ortaya koymaktır. Güncel durumun tespit edilmesinde TÛMATA grubu kurum yöneticisinin görüşüne ihtiyaç duyulmaktadır. Bu anlamda araştırmada TÛMATA (Türk Musikisini Araştırma ve Tanıtma) grubunun kuruluşu, amacı, faaliyetleri hakkında kurum yöneticisinin görüşleri nelerdir? sorularına yanıt aranacaktır. TÛMATA grubunun kuruluş serüveni, gerçekleştirdiği geleneksel müzikle tedavi süreci ve aşamaları, geleneksel müzikle tedavide çalışan uzmanların kimler olduğu ve görevleri, müzikle tedavide kullanılan materyallerin neler olduğu, müzikle tedavide yaşanan sorunların neler olduğu, Rahmi Oruç Güvenç'in müzikle tedavideki yaklaşımı, Rahmi Oruç Güvenç'ten sonra TÛMATA grubunun çalışma anlayışındaki değişimler ve güncel durumunun ne olduğu yönünde alt başlıklar araştırmanın alt amaçlarını oluşturmaktadır.

Bu çalışmada TÛMATA yöneticisi ile yapılan görüşme neticesinde grubun faaliyet ve işleyişi hakkında elde edilen veriler, geleneksel müzikle tedavi geleneğinin günümüzde nasıl sürdürüldüğü konusuna ışık tutması açısından önem taşımaktadır. Ayrıca çalışma sonuçlarının günümüzde bir bilim dalı olan müzik terapi alanının gelişimine bir katkısı olup olmadığı konusuna veri sunacağı düşünülmektedir.

1.Yöntem

Bu araştırma, nitel yaklaşımla yürütülen betimsel bir çalışmadır. "Nitel araştırmalar, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi veri toplama tekniklerinin kullanıldığı ve olayların algılanma-sının doğal bir şekilde ortaya konulmasına yönelik bir sürecin uygulandığı araştırmalardır" (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 39). Çalışmada TÛMATA grubu hakkında derinlemesine veri toplamak için uzman görüşüne ihtiyaç duyulmuş ve bu doğrultuda çalışmada derinlemesine görüşme tekniği kullanılmıştır.

Derinlemesine görüşme, araştırılan konular üzerinde detaylı ve bütün boyutlarını ele alan açık uçlu sorulara yer verilen bir görüşme tekniğidir. Nitel araştırmalarda kullanılan derinlemesine görüşme tekniği, sosyal dünyadaki görünen birçok olgu, süreç ve ilişkinin görünen kısmından ziyade

ayrıntılarda gizlenmiş olan gerçeği anlamaya imkân veren bir veri oluşturma sürecidir. (Tekin ve Tekin, 2006).

Nitel araştırma yöntem ve teknikleri kullanıldığı çalışmalar bakımından, genel olarak küçük bir örnek grubu üstünde uygulanmaktadır. Bazı durumlarda ise araştırmacının isteği doğrultusunda yaptığı çalışma yönünde (n=1) kişi üzerinde de gerçekleştirilebilir. Bu tür durumlarda elde edilen sonuçların evrene genellemesi gibi bir durum söz konusu olmadığı için, örneklem seçiminde istatistiksel temsil edilebilirlik yerine örneklemin daha bütünsel, derinlemesine ve bağlamında anlaşılmasına ilişkin yönelim söz konusudur (Türnüklü, 2000: 548). Görüşme gibi nitel araştırma tekniklerinin kullanıldığı bilimsel çalışmalarda örnekleme dair çok sıkı kurallar bulunmamaktadır. Örneklemin sayısı, ne öğrenilmek istendiğine, çalışmanın amacına, neyin daha fazla kullanışlı ve güvenilir olduğuna ve son olarak da sahip olunan kaynak ve zaman içinde nelerin yapılabileceğine bağlı olarak değişiklik gösterebilir (Platton, 1990, akt.; Türnüklü, 2000: 548). Araştırma kapsamında oluşturulan görüşme formu TÛMATA grubu yetkilisi Andrea Azize Güvenç tarafından cevaplanmıştır.

Andrea Azize Güvenç, 1982 yılında Lippoldsberg'te Stattlich anerkannte Schule für Ergotherapie (Ergoterapist) lisans eğitimini tamamlamıştır. Rahmi Oruç Güvenç'in eşi olan Andrea Azize Güvenç, Rahmi Oruç Güvenç ile birlikte 1999 yılından itibaren dünyanın pek çok yerinde çalışmalara katılmıştır. Rahmi Oruç Güvenç'in vefatından sonra TÛMATA grubunun çalışmalarının devam etmesinde yetkili olarak bulunan Andrea Azize Güvenç, halen bu çalışmalara devam etmektedir. TÛMATA'nın güncel durumu ile ilgili görüşlerine başvurduğumuz Andrea Azize Güvenç ise bu çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır. Bu çalışmada yer alan yetkilinin çalışmanın probleminin çözümünde geniş bir görüş zenginliği kazandıracağı düşünülmüştür.

Rahmi Oruç Güvenç ile birlikte Andrea Azize Güvenç'in TÛMATA grubu olarak gerçekleştirdikleri etkinliklerden bir fotoğraf aşağıda yer almaktadır.



Resim 5: Rahmi Oruç Güven ve Andrea Azize Güvenç ile Müzikterapi Etkinliğinden Bir Görüntü

Araştırmada kullanılan veri grubu derinlemesine görüşme ile ele alınmıştır. “Bu tarz yapılan görüşmeler doğrudan, genel, objektif gerçekleri ortaya koymak ya da hipotezi test etmek gibi bir amaçlamamakla birlikte, araştırmacıya görüşme yapılan kişinin tecrübelerini anlaması yoluyla, çalışması için gerekli sonuçları çıkarmasına yardımcı olur.” (Tekin ve Tekin, 2006: 103).

Çalışmada mevcut durumu açıklamak için araştırmacılar tarafından oluşturulan yarı yapılandırılmış 12 açık uçlu sorudan oluşan bir görüşme formu hazırlanmıştır. Formun hazırlanmasında TÛMATA grubunun Kuruluş serüveni, gerçekleştirdiği geleneksel müzikle tedavi süreci ve aşamaları, Geleneksel müzikle tedavide çalışan uzmanların kimler olduğu ve görevleri, müzikle tedavide kullanılan materyallerin neler olduğu, müzikle tedavide yaşanan sorunların neler olduğu, Rahmi Oruç Güvenç’in müzikle tedavideki yaklaşımı, Rahmi Oruç Güvenç’ten sonra TÛMATA grubunun çalışma anlayışındaki değişimler ve güncel durumunun ne olduğu yönünde alt başlıklar dikkate alınmıştır.

“Çözümlemeler nicel çalışmalara göre daha az yapılandırılmış, daha çok açıklayıcıdır.” (Edmunds, 2000, akt. Çokluk vd. 2011: 105). Görüşmeden elde edilen cevaplar incelenmiş ve anlam bütünlüğü bozulmadan akademik dile uygun hale getirilmiştir. Veriler bu hali ile tekrar yetkiliye gönderilmiş ve onay alınmıştır. Elde edilen veriler çalışmaya olduğu gibi eklenmiştir.

2.Bulgular

Bu bölümde TÛMATA (Türk Musikisini Araştırma ve Tanıtma) Grubundan Andrea Azize Güvenç (KK-1) ile yapılan görüşmeden ulaşılan bulgulara sırasıyla yer verilmiştir.

1.Kuruluş serüveninizden bahseder misiniz?

TÛMATA grubu 1976 yılında Dr. Rahmi Oruç Güvenç tarafından kurulmuştur. Bu grubun kuruluş amacı, Türklerin kültürel mirası olan şifacılığı veya tedavi ediciliği korumak ve keşfetmektir. Dr. Rahmi Oruç Güvenç bir müzisyen bir psikolog olarak, eski melodilerin, ritimlerin, bestelerin, dansların ve hareketlerin iyileştirici güçlerindeki çok zengin potansiyeli fark etmiştir. Bu doğrultuda, eski kültürü canlandırmayı ve geleneksel şifa bilgisini insanlara yeniden ulaştırmayı hedeflemiştir.

2. Gerçekleştirdiğiniz geleneksel müzikle tedavinin geçmişten günümüze süreci nasıldır?

Müzik terapisti ve psikolog olarak görev yapan Dr. Güvenç, modern rejeneratif tıbbın (iyileştirici tıp) kombinasyonu ve ADM (Antik Doğu Müziği ve Hareket Terapisi) entegrasyonuna odaklanmıştır. Antik Doğu Müziği ve Hareket Terapisi (ADM), Orta Asya Halkının eski müzikleri ile dansları ve hareketlerini kapsamaktadır. 1990’ların başında Almanya’dan ve daha sonra Avusturya’dan ünlü araştırmacı ve doktorlardan bu konu ile ilgili büyük destek almıştır. İlk olarak Avusturya’da altı yıllık bir eğitim

kursu oluşturularak bu kurslardaki derslerde temel bir repertuar ve farklı temel enstrümanlar öğretilmiştir. Bunun devamında ise, Heidelberg Üniversite Hastanesinde hem personeller hem de danışanlar için sık sık konserler verilmiştir. Aynı şekilde Badenweiler, Münster, Frankfurt ve Berlin’de de konserler verilmiştir. Türkiye’de ise Ankara Gazi Üniversitesi’nde, İstanbul Medipol Hastanesi’nde bu alanda çalışmalar gerçekleştirilmiştir.

3. Geleneksel müzikle tedavide çalışan uzmanlar kimlerden oluşmaktadır ve görevleri nelerdir?

Doktorlar, psikologlar, ergoterapistler gibi sağlık alanında çalışanlar ile müzisyenler, ressamalar gibi sanat alanında çalışan kişiler de uzman olarak görev yapmaktadır. Burada ebru, hat, minyatür gibi geleneksel sanatlar ile şiir, dans ve hareket gibi diğer sanat dallarını içeren eğitimler de yer almaktadır. Bu eğitimlerin içeriğinde ise İbni Sina’nın tıbbi bakış felsefesinin yanı sıra Doğu’nun diğer felsefelerine ilişkin içgörüler de yer almaktadır. Buna ek olarak; frekansların, titreşimlerin, salınımların ve rezonansın etkinliği ile ritüeller eklenmektedir.

4. Müzikle tedavide kullandığınız çalgılar ve materyaller nelerdir?

Ney, dombra, rebab, kopuz, ud, ceng, davul gibi ana çalgılar kullanılmaktadır. Su ve insan sesi etkin olarak yer almaktadır. Bu çalgılara pentatonik flütler, kılkopuz, şankopuz (gubuz), rübab (koçkarca), deniz kabukları gibi çeşitli çalgılar da eşlik etmektedir. Aynı zamanda müzik terapistinin hangi çalgı aletini tercih ettiği de önemlidir. Ayrıca danışanların ihtiyaçlarına göre çeşitli çalgılar da kullanılmaktadır. Eğer çocuklar ile çalışılacak ise su kapları, her türlü top ve trombolin de kullanılabilir.

5. Müzikle terapide,

a. Danışanların yaşadığı sorunlar genel olarak nelerdir?

Stres, kronik ağrı, duygusal problemler danışanların yaşadığı genel sorunların başında gelmektedir. Son dönemde ise yoğun bakım Covid hastaları oluşturmaktadır ve problemlerinin korku olduğu görülmektedir.

b. Danışanlara etkisi nasıl ölçülmektedir?

Müzikle terapinin danışanlara etkisi; röportaj, gözlem, durum çalışmaları ile ölçülmektedir. Elektrokardiyogramın (EKG) doğrudan gözlemlenmesi, kan basıncı okuma, darbe teşhisi, cilt direnci ölçümü gibi ölçüm verileri de yararlanılan yöntemler arasındadır.

c. Danışan dönütleri genel olarak nasıldır?

Reseptif müzik terapisine veya aktif müzik terapisine bağlı olarak tanımlanmış bir duygu vardır. Esenlik duygusu derin bir rahatlama ile kendini gösterir ve devamında bir noktaya ulaşır. Bu da öz-farkındalık ve öz-yansıtma duygusunu içinde barındırır. Müzik

terapi çalışmalarının sonucunda danışanların yüksek derecede iyileşme potansiyeline ulaştığı gözlenmektedir.

6. İlk kurulduğunda kullanılan müzikle tedavi yöntemleri ile günümüzde kullanılan yöntemler arasında farklılıklar varsa nelerdir?

Buna cevap vermek zor çünkü eğitimi yapan herkes farklı bir profesyonel alanda çalışıyor. Dr. Güvenç'in eğitim konseptinin (eğitim sisteminin) iyi yanı, daha sonra özellikle kendi çalışma alanınızda uygulayabileceğiniz geniş bir bilgi tabanı edinmenizi sağlamaktadır. Bu bilgi tabanının en önemli noktası ise danışan merkezli olmasıdır. Müzikle tedavi de dinletilecek müzik danışanın özgeçmişi dikkate alınarak özenle seçilmektedir. Müzik eğitiminde odak noktası doğaçlama olduğundan, bu durum terapistlere geniş bir uygulama alanı ve hastaya özel olarak nasıl yanıt verileceği konusunda kapı açmaktadır.

7. İlk kuruluş zamanından bugüne kadar geçen süredeki belirlenen hedeflerin gerçekleştirilme durumu sizce nasıldır?

a. Kullanılan fiziki ortam açısından,

ADM (Antik Doğu Müziği ve Hareket Terapisi) Avrupa'ya geldiğinde pek bilinmiyordu. İlk başlarda bu konuya ilgi duyanlara temel kurslar düzenlendi. Gün geçtikçe birçok insan konuya ilgi duyarak bu eğitimleri almaya başladı. İlginin artmasının nedenlerinden biri müzik alanının tıp, psikoloji, felsefe gibi farklı disiplinler ile ilişkilendirilebilmesi ve bu konuların insan maneviyatını içeren duygu ve düşünceler ile örtüşebilmesiydi. Daha sonra Almanya, İspanya, Avusturya ve İsviçre'de dernekler kuruldu. Bu süreçte ADM'nin eğitim ve uygulama içeriklerinin geliştirilmesine yönelik revizyonlar yapıldı. Kliniklerdeki gerçekleşen konserler, seminerler, konferanslar ve aktif çalışmalar sayesinde Antik Doğu Müziği ve Hareket Terapisi (ADM) yavaş yavaş daha iyi tanınır hale geldi. Kursların sayısı ve niteliği arttırıldı. Dr. Güvenç'in eski öğrencilerinden ikisi şimdi Türkiye'deki önemli müzik terapi kurumlarına başkanlık etmektedirler.

b. Müzikle tedavi süreci ve işleyişi açısından,

Müzik terapi antik dönem tıbbın bir parçası olarak görülürken günümüzde ise birçok sağlık sistemine bağlıdır ve tedavilerin bir parçası durumundadır. Antik Doğu Müziğinin olumlu etkileri 40 yılı aşkın süredir gözlenmektedir. İnsanlar üzerinde fiziksel, duygusal ve ruhsal etkileri olduğu görülmektedir. Danışanların müzikle tedavinin kendilerinde gözlemlenebilir düzeyde bir etkisi olduğu yönünde dönütler vermesi insanların bu konu üzerindeki merakını arttırmıştır. Bunun sonucu olarak da müzik, frekans ve titreşimin ne olduğu şeklinde birçok soru ile birlikte beden, zihin ve ruh ilişkisi sorgulanmaya başlamıştır.

c. Eğitim olanakları açısından,

Müzik terapi birimleri birçok Avrupa ülkesinin sağlık sisteminde kurulmuştur. Hastaneler, huzurevleri, psikosomatik klinikler, psikiyatri klinikleri, bütünleştirici kurumlar gibi kurumlar müzik terapistlerini istihdam etmektedir ve buraları finanse etmektedir. Müzik terapistleri de bağımsız uygulamalarda çalışmaktadırlar. Antik Doğu Müziği ve Hareket Terapisi (ADM) Almanya, Avusturya, İspanya ve İsviçre'de sağlam temellerle kök salmıştır. Buralarda çalışan pek çok insan bulunmaktadır ve daha da fazla olacağı umulmaktadır. Türkiye'deki durumu net olarak değerlendiremesem de müzik terapisinin giderek daha fazla mülteci, savaş mağduru ve travmatize olmuş insan için önemli bir rol oynayacağı umulmaktadır.

Biz ise üç yıl kadar önce iki müzik terapisti arkadaşımınla birlikte "Müzikterapi Karavanı" olarak adlandırdığımız bir proje başlattık. Bu proje kapsamında şehirden şehre başarıyla seyahat ettik. Maalesef Corona nedeniyle bu projeyi durdurmak zorunda kaldık. Buna rağmen Türkiye de müzik terapi ilgi görmektedir ve bu bize ümit vermektedir.

8. Dr. Rahmi Güvenç'in Türk müziği ve hareket terapisi hakkındaki yaklaşımı nasıldır?

Dr. Güvenç, beden, zihin ve ruhun birliği şeklindeki kadim paradigmayı ve kendilerini güzellik ve uyum içinde ifade eden evrensel kozmik yasalar teorisini takip etmiştir. Aynı zamanda bilim ve sanat ile güçlü bağları olan müzik terapi, gelişmiş ve rafine bir sezginin yanı sıra bilimsel araştırma için gerekli temelleri gerektirir. Antik Doğu Müziği ve Hareket Terapisi (ADM), yaratıcı bir gücün tezahürüdür ve danışana bir yaşam akışının parçası olma hissini vermek ister. ADM, 300'ün üzerinde farklı makam, arşetipikal hareketler, eski şifa dansları, doğa ile temastan oluşan karmaşık bir sisteme dayanmaktadır. Bir müzik terapistinin etik, sorumlu ve yüksek nitelikli yaşaması beklenir. Terapinin hedefi olarak danışan, hayati bir yaratıcı enerji akışı içinde güvende olduğunu keşfedebilmeli ve deneyimleyebilmelidir.

İlk cümlede bahsettiğim paradigma ve evrensel kozmik yasaları daha açıklayıcı şekilde ifade etmem gerekirse, evrendeki her şey bir uyum içindedir ve evrensel kozmik yasaları takip eder. Evrende gerçekten var olan her şey ilahi bir düzeni izler ve muazzam bir uyum vardır. Yaşamlarımızda mükemmelliği ve ilahi düzeni tezahür ettirmek için projeksiyonları değiştirmemiz gerekir. Kozmik yasalar, tüm evrenin işleyişini yöneten doğal, evrensel ve değişmez yasalardır. Kozmosu oluşturan tüm varlıkları doğrudan etkileyen kalıcı yasalardır. Arap-Türk kültürlerinin müzik terapi tarihlerine bakıldığında şifa veren sestir. Ses, terapötik etkinin gerçek taşıyıcısı olarak kabul edilir. Pisagorcular ton aralıklarının sayısal oranlarda ifade edilebileceğini keşfetmişlerdir. Bundan elde edilen verilerin geniş

kapsamlı sonuçları vardır. Bir bilim olarak müzik, evrenin yasalarını ve insanın doğasını açıklamaya hizmet eder. Evren, Müzik ve İnsan hakkında daha fazla bilgi için, "Türk Müziği Terapisi" Bütünsel Bir Tıbbi Yaklaşımı için Ders Kitabı Dr. Michael Bachmaier'in kitabına bakınız.

9. Dr. Rahmi Güvenç'in Geleneksel tedavi yönteminde altını önemle çizdiği noktalar nelerdir?

Kutupluluk evrensel bir gerçektir (yasa). Kozmosun tezahürüne aittir. Kişi yaşadığı yerde fiziksel-psiko-ruhsal boyut ve mümkün olan en büyük denge durumunu arar. Müzik, neşe-acı, heyecan-keder, güven-korku, çekim-savunma, aşk-nefret gibi kutupları düzenlemeye yardımcı olabilir. El Farabi diyor ki: Ruh zayıfladığında beden hastalanır ve beden zayıfladığında ruh hastalanır. Her ikisi de buna uygun frekanslar aracılığıyla dengeye getirilebilir. (Renkler, kokular, şiir, sağlıklı yemek ve müzik). Ritimler sağlık için önemli bir faktördür. Vücudun kendi ritimleri bozulursa, bu hastalığa yol açabilir. Bu, Doğu'nun sağlık evlerinde de biliniyordu. Antik Doğu Müziği ve Hareket Terapisinde (ADM) iyileştirici ritimler çalmak ve böylece vücudun kendi ritimlerini harekete geçirmek ve stabilize etmek bir hedeftir.

Bu felsefeden yola çıkarak; her insandaki yenilenme potansiyelini teşvik etmek Dr. Rahmi Oruç Güvenç için önemlidir. Hem aktif hem de reseptif terapide, çatışma odaklı önermelere değil denge ilkesine dayanmaktadır. Danışan, ADM'de fizyolojik, psikolojik ve ruhsal boyutunda mümkün olan en büyük denge boyutuna yönlendirilir ve stabilize edilir. Buradaki temel ilke kayıp uyumu yeniden sağlamak ve zıt kutuplar arasında bir denge yaratmaktır. Bunun için dikkat edilecek pek çok koşul mevcuttur örneğin geçmişte günün saati ve iklim koşulları bile hesaba katılırdı. Bugün ise kısmen de olsa tedavide bu koşullara dikkat edilmeye özen gösterilmektedir.

10. Dr. Rahmi Güvenç'ten sonra bu grubun çalışma anlayışındaki değişimler nelerdir?

Dr. Rahmi Güvenç'in öğrencilerinin çoğu öğrendiklerini en iyi şekilde devam ettirmeye ve kendilerini daha da yetiştirmeye çalışmaktadır. Dr. Güvenç'in öğretileri aracılığıyla açtığı o kadar çok öğrenme alanı ve konu var ki, bu anlamda hepimiz öğrenme konusunda birbirimiz ile iletişim içerisinde ilerlemekteyiz.

Son dönemde Covid salgını nedeni ile çalışmalarda büyük eksikliğini hissettiğimiz şey bir araya gelememek ve danışanlar ile paylaşımda bulunamamaktır. Bu birliktelik hissi başka bir his ile kıyaslanamayacak kadar önem arz etmektedir.

11. TÜMATA'nın gerçekleştirdiği etkinlik ve çalışmalar göz önüne alındığında ulusal ve uluslararası düzeyde görünürlüğü sizce nasıldır?

ADM (Antik Doğu Müziği ve Hareket Terapisi) adı, oluşumunun başlangıcında çok tartışıldıktan sonra kabul edildi. İngilizce ve Almanca konuşulan ülkelerde, Dr. Güvenç'e göre ADM terimi, uluslararası müzik terapisi literatüründe bilinmektedir. Türkiye'de bunun için farklı isimler kullanılmakla birlikte her zaman Oruç Güvenç adıyla anılmaktadır.

12. TÛMATA'nın müzikle tedavi ile ilgili ileriye dönük planlarından bahseder misiniz?

Dr. Güvenç'in yanında geçen 25 yılı aşkın ömrüm, bana bilgi ve bilgeliğin asla kurumayan sonsuz bir nehirden geldiğini öğretti. Bu öğreti ile Dr. Oruç Güvenç'in ektiği tohumların bu dünyanın bahçelerinde yeşermesini diliyorum. İnşallah çiçek açarlar ve sağlam kök salarlar. İleriye dönük net bir şey söylemek zor ancak ADM ile olan deneyimlerim, daha fazla insanın şifa alanına girebileceğini ummamı sağlıyor.

Sonuç

Bu bölümde Andrea Azize Güvenç ile yapılan görüşmeden ulaşılan verilerin sırasıyla değerlendirilmesine yer verilmiştir.

Görüşmenin 1. Sorusuna yönelik TÛMATA grubunun Kuruluş serüveni ile ilgili elde edilen verilere bakıldığında, TÛMATA grubunun Türk halkının kültür mirasını keşfetmeye ve korumaya çalıştığı anlaşılmaktadır. Dr. Rahmi Oruç Güvenç'in bu kültürü canlandırmak ve geleneksel şifa bilgilerini insanlara ulaştırmak için TÛMATA grubunun çalışmalarını bu amaç doğrultusunda şekillendirmiştir. Bu çalışmaların temel dayanağı müziğin bir şifa kaynağı olduğu anlayışıdır.

Görüşmenin 2. Sorusuna yönelik gerçekleştirdiğiniz geleneksel müzikle tedavi süreci hangi aşamalardan oluşmaktadır ile ilgili elde edilen verilere bakıldığında, Dr. Güvenç modern tıp ile Antik Doğu Müziği ve Hareket Terapisinin uyumuna odaklandığı çalışmalar yaptığı ve bu konuda bilimsel ve sanatsal etkinlikler vermek üzere davetler aldığı görülmektedir. Dr. Güvenç müzik ile tedavide geline güncel anlayışının dışında modern tıp ile geleneksel tıp anlayışını harmanlamaya çalıştığı ve bu konuda hem ulusal hem de uluslararası düzeydeki uzmanlardan ve kurumlardan destek aldığı anlaşılmaktadır.

Görüşmenin 3. Sorusu olan TÛMATA grubunda görev alan uzmanların kimliklerinin ve görev yetkilerinin ne olduğu ile ilgili verilere bakıldığında, kurum bünyesinde çalışan eğitmenlerin farklı meslek gruplarında uzmanlığı olan kişilerden oluştuğu anlaşılmaktadır. Eğitmenlerin ortak özelliği ise şifa konusuna yakından ilgili olmalarıdır. Yapılan eğitimlerde plastik sanatlardan performans sanatlarına, geleneksel tıptan felsefeye kadar farklı sanat ve bilim alanlarını ele alan çalışmalara yer verilmektedir.

Görüşmenin 4. Sorusu olan TÛMATA grubunun müzik terapide kullandığı çalgı ve materyallerin neler olduğu ile ilgili verilere bakıldığında,

yapılan eğitim ve tedavilerde, insan sesinin ve geleneksel Türk çalgılarının ağırlıklı olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Terapinin içeriğine ve danışan özgeçmişine bağlı olarak terapistin çalgı seçiminde değişiklikler yaptığı görülmektedir. Müzik terapi uygulamalarında kullanılan materyal ve pratiklerde danışan anamnezine/geçmişine dikkat edildiği bilinmektedir.

Görüşme formunun üç alt sorudan oluşan 5. Sorusuna yönelik olarak elde edilen verilere bakıldığında, 1. TÛMATA grubuna başvuran danışanların başvuru nedenlerinin ağırlıklı olarak stres, kronik ağrı ve duygusal problemleri olduğu görülmektedir. Bu nedenlerin terapi literatüründe de sık rastlanılan başvuru nedenleri olduğu (Ak, 2013: 223) söylenebilir. 2. danışanlara verilen terapinin etkisinin ölçülmesinde EKG, kan basıncı, vb. bir takım ölçüm cihazların kullanımının yanında terapist ve danışan görüşlerinin de alındığı çeşitli ölçüm araçlarının kullanıldığı anlaşılmaktadır. Terapi sonrası kullanılan yöntem ve cihazlar uluslararası kabul edilmiş metotlar olduğu söylenebilir. 3. Danışanların terapi sonrası geri dönütlerinde ise genel olarak esenlik duygusuna bağlı olarak rahatladıkları ve öz farkındalıklarının değiştiği yönünde sonuçlar elde edilmiştir. Andrea Azize Güvenç terapilerin danışanlar üzerinde bir yenilenme etkisi yarattığı görüşündedir. Müzikle tedavi süreçlerinde hasta dönütleri genel olarak veri altına alınmaktadır. Bu çalışmada da vurgulanan genel hasta dönütlerinin literatürde yer alan dönütler ile benzerlikler gösterdiği söylenebilir.

Görüşmenin 6. Sorusu olan ilk kurulduğunda kullanılan müzikle tedavi yöntemleri ile günümüzde kullanılan yöntemler arasında farklılıklar neler olduğu ile ilgili verilere bakıldığında, Dr. Güvenç'in eğitim konsepti, eğitimcilerin uzmanlık alanı ne ise ona göre uygulamalar yapılması ve bu uygulamalardan bir bilgi veri tabanı oluşturulmasıdır. Bu uygulamaların temelinde doğaçlama olduğu ve bu sayede zengin bir veri tabanı oluşturulduğu anlaşılmaktadır. TÛMATA grubunun kuruluşundan bu yana terapi yöntemlerinde değişiklik olmadığı fakat eğitimlerde elde edilen bilgi ve tecrübenin kayıt altına alınması ile çalışmalara anlamlı bir nitelik kazandırdığı anlaşılmaktadır.

Görüşmenin 7. Sorusu olan TÛMATA grubunun kuruluşundan bu yana var olan hedeflerin gerçekleştirilmesi ile ilgili olarak Dr. Güvenç müzikle tedavinin işleyişi ve eğitim olanakları açısından yaşamı süresince çalışmalarını ulusal ve uluslararası düzeyde etkin olarak sürdürdüğü görülmektedir. Dr. Güvenç sonrasında da bu çalışmaların devam ettiği ve yeni çalışmaların da üretildiği anlaşılmaktadır.

Görüşmenin 8. Sorusu olan Dr. Rahmi Güvenç'in Türk müziği ve hareket terapisi hakkındaki yaklaşımı ile ilgili olarak, Güvenç'e göre beden, ruh ve zihin bir bütünlük ve denge içinde olmalı, güçlü bir müzik terapi için sanatın ve bilimin temel yapıları bir arada ele alınmalı, Antik Doğu Müziği ve Hareket Terapisinde geleneksel öğeler ile zenginleştirilen bir müzik ve terapi anlayışına sahip olunmalı, Terapist mesleğin getirdiği sorumluluk ve

değerlere sahip olarak yaşamalı ve danışanların ise kendini terapiye bırakarak akış içinde olmalıdır. Dr. Rahmi Güvenç'in Türk müziği ve hareket terapisi hakkındaki yaklaşımı bize bu konuda ne kadar geniş ve derin bir bilgi ve görüşe sahip olduğunu göstermektedir.

Çalışmanın 9. Sorusu olan Dr. Rahmi Güvenç'in Geleneksel tedavi yönteminde altını önemle çizdiği noktalar ile ilgili olarak, "ruh ve beden" , beden ve ritim" uyumu ve dengesine dikkat çekmiştir.

Çalışmanın 10. Sorusu olan Dr. Rahmi Güvenç'ten sonra bu grubun çalışma anlayışındaki değişimlerin neler olduğu ile ilgili görüşlerine bakıldığında, Dr. Rahmi Oruç Güvenç en az 6.000 yıllık bir geçmişi olduğu düşünülen Türk müziğinin iyileştirici gücünü kabul etmiş ve bu yönde çalışmalar yürütmüştür. Türk müziği makamlarının insanın ruhuna iyi geldiğini düşünerek bu alanda çalışmalarda bulunmuştur. 300'ün üzerinde farklı makamdan oluşan repertuar, icra şekilleri, kıyafetler, dansları, dekorları ve aynı zamanda modern tıpta keşfedilen müzik terapinin uygulama malzemelerini kullanarak çalışmalarına yön vermiştir. Dr. Rahmi Oruç Güvenç bu alanda çalışmalarının pek çok yönü üzerinde özellikle durmuştur. Kendisinden sonra ise öğrencileri açılan bu kapıdan girdiklerinde öğrenmeyi ve öğrenmeye hala devam etmeyi sürdürmeye çalıştıkları anlaşılmaktadır.

11. ve 12. alt amaca yönelik olarak elde edilen verilere bakıldığında, TÛMATA grubunun yaptığı çalışmalar ile artık uluslararası düzeyde de tanınırlık göstermekte ve Rahmi Oruç Güvenç adı ile bilinmektedir. Bu çalışmalar Rahmi Oruç Güvenç'ten sonra da devam etmiş ve gelişerek de devam etmesi üzerinde çalışmalar sürdürülmektedir. Asıl amaç ise bu çalışmaların sağlam kökler üzerinde daima çiçek açması ve daha fazla insanın şifa bulması yönündedir.

Tüm bu bilgiler ışığında Rahmi Oruç Güvenç'ten sonra da aynı çizgide ilerleme gösteren TÛMATA grubu geleneksel tedavi yöntemlerinin sürdürülebilmesi ve yaygınlaştırılması açısından önemli bir vizyona sahiptir. Bu doğrultuda yaptığı çalışma ve etkinliklerin yaygınlaştırılmasının önemli olduğu düşünülmektedir. Daha görünür olabilme açısından TÛMATA grubu etkinliklerini arttırmalı ve toplumla daha fazla iş birliği olan çalışmalara yer vermelidir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Ak, A. Ş. (2013). *Avrupa ve Türk İslam medeniyetinde müzikle tedavi tarihi gelişimi ve uygulamaları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Arlı, K. (2015). *Stres ve anksiyete için alternatif ve tamamlayıcı bir model olarak müzik terapi*. İstanbul: Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Çavlu, D. (2019). *İstanbul'da yasal yetkinliği olan müzik terapi kurum ve kuruluşlarının incelenmesi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Çoban, A. (2020). *Ruh ve beden sağlığı için müzik terapi*. 3. Baskı, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Çokluk, Ö. vd. (2011). Nitel bir görüşme yöntemi: Odak grup görüşmesi. *Kuramsal Eğitimbilim Dergisi*, 4(1), 95-107.
- Gençel, Ö. (2006). Müzikle tedavi. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 14 (2), 697-706
- Gezer, M. (2020). *Müzik terapisi ders notları*. İstanbul: Akademik Kitaplar.
- Giray, H. S. (2008). *Çağlar boyu müzikle tedavi ve uygulandığı hastalıklar*. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Güvenç, R. O. (1985). *Türklerde ve dünyada müzikle ruhi tedavinin tarihçesi ve günümüzdeki durumu*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- İlyasoğlu, E. (2001). *Zaman içinde müzik başlangıcından günümüze örneklerle batı müziğinin evrimi*. 6. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karahan, S. (2006). *Tarihsel süreç içerisinde Türklerde müzikle terapi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Özkul, K. (2020). Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Bezemeleri. *Uluslararası İdil-Ural ve Türkistan Araştırmaları Dergisi*, 2(3), 56-81.
- Sarı, N. (2019). Süleymaniye tıp medresesi Osmanlı medreseleri. *Osmanlı medreseleri: eğitim, yönetim ve finans*, (ed.: Fuat Aydın vd.), s.355-372. İstanbul: Mahya Yayıncılık.
- Sezer, F. (2009). *Müzikle terapinin sınav kaygısı, öfke ve psikolojik belirtiler üzerindeki etkisi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Sezer, F. (2019). *Müzik terapi tarihi-etkileri model ve teknikler*. 1. Baskı, Ankara: Nobel Yayınları.
- Somakcı, P. (2003). Türklerde müzikle tedavi. *Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15(2), 131-140.
- Şehsuvaroğlu, B. N. vd. (1984). *Türk tıp tarihi*, Bursa: Taş Kitapçılık.
- Tekin, H. H. - Tekin, H. (2006). Nitel araştırma yönteminin bir veri toplama tekniği olarak derinlemesine görüşme. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 3(13), 101-116.
- Türnüklü, A. (2000). Eğitimbilim araştırmalarında etkin olarak kullanılabilir nitel bir araştırma tekniği: görüşme. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi Dergisi*, 24(24), 543-559.
- Yıldırım, A. – Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. 7. Baskı, İstanbul: Seçkin Yayıncılık.
- Zorlu, T. (2002). Süleymaniye tıp medresesi II, *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 4(1), 65-98.

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Andrea Azize Güvenç, Almanya 1957, Lippoldsberg'te Stattlich anerkannte Schule für Ergotherapie'de Lisans 1982, Ergoterapist (Görüşme: 07. 12. 2021)

Elektronik Kaynaklar

URL-1: <https://tumata.com.tr> (Erişim: 27.01.2021).

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Kocaeli Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu'nun 10/11/2022 tarih ve 2022/10 no'lu toplantısında alınan 6 sıra sayılı kararı./ *Decision numbered 6 taken at the meeting of Kocaeli University Social and Human Sciences Ethics Committee dated 10/11/2022 and numbered 2022/10.*

Destek ve Teşekkür/Support and Acknowledgmeny: Bu çalışmanın verilerin toplanmasında değerli görüşlerinden yararlandığımız TUMATA grubu yöneticisi ve TUMATA'nın kurucusu Dr. Rahmi Oruç Güvenç'in değerli eşi Andrea Azize Güvenç'e teşekkür ederiz./ *We would like to thank Andrea Azize Güvenç, the director of the TUMATA group and the esteemed wife of Dr. Rahmi Oruç Güvenç, the founder of TUMATA, whose valuable insights were used to collect the data for this study.*

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

Katkı Oramı Beyanı / Author Contributions: Saide Sezen: Çalışmanın tasarımı, literatürün taranması, verilerin toplanılması, analizi ve çalışmanın genel hatlarıyla yazılması aşamasında katkıda bulunmuştur. Ümit Kubilay Can: Çalışmanın tasarımı, dizaynı, makalenin organizasyonu ve seyrinin gözetimi ve belli başlı noktalarının yazımı aşamasında katkıda bulunmuştur. / *Saide Sezen: She contributed to the design of the study, literature review, data collection, analysis and writing the outline of the study. Ümit Kubilay Can: Contributed to the conception and design of the study, overseeing the organization and progress of the manuscript, and writing the main pointsof the manuscript.*

SELAHATTİN ENİS'İN ROMANLARINDA ENGELLİLER VE ENGELLİLİK**DISABLED PEOPLE AND DISABILITY IN THE NOVELS OF SELAHATTİN ENİS****Aydın GÜLER***

ÖZ: 1892-1942 yılları arasında yaşamış olan Selahattin Enis Atabeyoğlu, genç yaşlarda başladığı edebî hayatına sekiz roman ve bir hikâye kitabı sığdırmıştır. Bunların yanı sıra *Piyano*, *Resimli Kitap*, *Keşkeşan*, *Rübab*, *Kaplan* gibi pek çok dergide yazılarını ve hikâyelerini yayımlamıştır. Bu çalışmada Selahattin Enis'in romanları incelenerek engelliliğin romanlardaki görünümü ve engelli karakterlerin romanlardaki rolü değerlendirilmiştir. Bu çalışmanın yapılması için Selahattin Enis'in *Neriman*, *Sara*, *Zaniyeler*, *Cehennem Yolcuları*, *Orta Malı*, *Ayarı Bozuklar*, *Endam Aynası* ve *Mahalle* adlı romanları içerik analizi yöntemiyle okunmuş, engelli karakterler tespit edilerek adı geçen romanlarda kurguya katkıları vurgulanmıştır. *Zaniyeler*, *Cehennem Yolcuları*, *Orta Malı*, *Ayarı Bozuklar* ve *Mahalle* romanlarında engelli karakterler tespit edilmiştir. Ancak Selahattin Enis, her romanda engelli karakterlerine farklı tarz ve yoğunluklarda yer vermiştir.

Anahtar Kelimeler: Selahattin Enis, metin analizi, engelli roman karakterleri.

ABSTRACT: Selahattin Enis Atabeyoğlu, who lived between the years 1892 and 1942, has packed eight novels and one story book into his literary life, which he started at a young age. In addition to these, he published his writings and stories in many magazines such as *Piyano*, *Resimli Kitap*, *Keşkeşan*, *Rübab*, *Kaplan*. In this study, Selahattin Enis's novels are analysed and the appearance of disability in novels and the role of disabled characters in novels are evaluated. In order to carry out this study, Selahattin Enis's novels *Neriman*, *Sara*, *Zaniyeler*, *Cehennem Yolcuları*, *Orta Malı*, *Ayarı Bozuklar*, *Endam Aynası* and *Mahalle* were read with the content analysis method, disabled characters were identified and their contributions to the fiction in the novels were emphasised. Disabled characters were identified in the novels *Zaniyeler*, *Cehennem Yolcuları*, *Orta Malı*, *Ayarı Bozuklar* and *Mahalle*. However, Selahattin Enis included disabled characters in each novel in different styles and intensities.

Keywords: Selahattin Enis, text analysis, disabled novel characters.

Giriş

Selahattin Enis (1892-1942), hem kendi dönemi içerisinde hem de genel anlamda Türk edebiyatının ihmal edilmiş romancılarındandır. Selahattin Enis'in romanları ve öyküleri Türk toplumunun acı gerçeklerini bazen abartılı bir şekilde de olsa açık ve çarpıcı bir şekilde işlemiştir.

Selahattin Enis, Cevat Fehmi'nin kendisiyle yaptığı bir mülakatta şiir ve edebiyat hevesinin yedi yaşında başladığını ifade etmiştir (Ecevit, 2019:

* Araş Gör. Dr.-Balıkesir Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Balıkesir-aydinguler@balikesir.edu.tr (Orcid: 0000-0002-2530-8170)

13). Henüz on yedi yaşındayken ilk roman denemesi olan *Neriman*'ı kaleme almıştır. 1912 yılından sonrasında ise yazı hayatını gazetecilikle desteklemiştir.

Selahattin Enis'in sanat anlayışını oluşturan birkaç önemli faktör vardır ki bunların ilki Selahattin Enis'in asıl mesleği olan gazeteciliktir. Gazetecilik, ona bir başka İstanbul'u görmesini sağlamış adı olaylardan edebî ve estetik tartışmalara kadar pek çok yazının onun kaleminden geçmesini sağlamıştır. Romanlarındaki tasvirlerde görülen canlılığın sebeplerinden biri olarak da gazeteciliği göstermek mümkündür. Zira gazeteciliğin düsturu olan "ne, ne zaman, nerede, nasıl, neden ve kim" sorularının karşılığı bu tasvirlerde büyük oranda görülmektedir.

Selahattin Enis'in sanatını etkileyen başka bir etmen de Servet-i Fünun edebiyat anlayışıdır. Tevfik Fikret'te, Cenap Şahabettin'de görülen santimentalizmle zaman zaman roman karakterlerinde de karşılaşılmaktadır. Bu bağlamda Selahattin Enis'in yakın dostlarından olan Cevat Fehmi de "Tekrarlamaktan bıkmadığımız hülyamız ihtiyarladığımızda bir çiftliğe çekilmektir. Radyosu olmayan, gazete ve kitap yüzü görmeyen bir çiftlik..." (Başkut, 1942: 51) cümleleriyle bu santimentalizmi ve dünyaya karşı tahammülsüzlüğü vurgulamaktadır. Gerçekten de bu düşüncelerin bir izdüşümü olarak *Cehennem Yolcuları*'nda Yakup ve Necla çifti Bostancı'ya; *Endam Aynası*'nda Mahmut ve Nebahat ise Kanlıca'ya çekilmiştir. Selahattin Enis kendi zihnindeki insanlardan kaçış düşüncesini roman karakterlerine uygulamıştır.

Selahattin Enis'in romancılığını inşa eden temel etken ise natüralizmdir. Selahattin Enis'in ilk yazılarının bazıları *Piyano* dergisinde çıkmış ve bu derginin edebi müdürlüğünü Bekir Fahri yapmıştır. Bu konuda Cevdet Kudret de dönemin önemli 'Zolacı'larından Bekir Fahri'nin Selahattin Enis'i etkilediğini işaret etmektedir (Cevdet Kudret, 1978: 231). Bu iddiayı Şehabettin Süleyman da *Nevsâl-i Millî*'de yayımladığı *Salâhattin Enis Bey* başlıklı yazısında Selahattin Enis'in temiz olmayan şeylere gösterdiği ilgiye ve bir insan naaşını veya dilencinin başından iç çamaşırına kadar her şeyi tiksinsinmeksizin göstermekten veya seyretmekten çekinmediğini ve dolayısıyla eserlerinin pek çoğunda bunları yansıttığını ifade eder (Şehabettin Süleyman, 1330:212). Ayrıca Selahattin Enis'in arkadaşı Halit Fahri de onu Hüseyin Rahmi'den sonra en kuvvetli realist romancı olarak işaret etmektedir (Ozansoy, 1942: 52).

Benzer bir şekilde aynı vurguyu Alangu ve Ertop da yapmaktadır. Alangu, Selahattin Enis'in üslubuyla ilgili yaptığı bir değerlendirmede yazarın madde dünyası ve sosyal çevrenin insan ruhu ve davranışları üzerindeki etkilerini yaşadığı devrin modasının dışında mizahî değil acı bir hiciv yoluyla anlattığını işaret ederek Selahattin Enis'in gösterdiği natüralist tavrı vurgulamıştır (Alangu, 1968: 42). Ertop ise Cumhuriyet romanını incelerken Türk romanının gerçekliğe doğru evrilişinde nihilizme açık

kişiliğiyle romanlarına yansıyan kötümser bir gerçekçiliğe sahip Selahattin Enis'in romanlarının ilgi çekici olduğunu ifade etmektedir (Ertop, 1964: 42).

Ne var ki yazarın natüralizme gösterdiği bu bağlılık zaman zaman aşırıya da kaçmıştır. Selahattin Enis'in aşırıya kaçtığı konuların başında kadınlar ve kadın karakterler gelmektedir. Romanlarında da görüldüğü gibi Selahattin Enis, yaptığı sosyal eleştirilerin büyük bir kısmını kadın karakterler üzerinden yürütmüştür. Bu yüzden de sert eleştirilerin hedefi olmuştur. Bu eleştirilerden birisi Salih Fuat'a aittir ki Salih Fuat *Açık Mektup* başlıklı yazısında Selahattin Enis'e tabiatın en güzel eseri olan kadınları ayaklar altında görmekten üzülmüş üzülmeyeceğini sorduktan sonra tabiatın böyle güzel eserlerinin ayaklar altına alınmaması gerektiğini onun yerine övgüyle karşılanıp korunmaları gerektiğini ifade etmektedir (Salih Fuat, 1336: 46-47).

Selahattin Enis'in edebî üslubu, kendisine yakıştırılan kadın düşmanlığı ve buna benzer çeşitli nedenler Selahattin Enis'in ölümünden sonra eserlerinin adeta unutulmasına neden olmuştur. Necatigil de Selahattin Enis'e dair benzer bir tespitle Selahattin Enis'in ölümüyle eserlerinin de karanlığa gömülmüş bir romancı olduğunu işaret etmektedir (Necatigil, 2006: 69).

1.Engeller ve Engellilik Üzerine Genel Bir Bakış

Edebiyatın kaynağı insan ve toplum olduğuna göre insana ve topluma dair sorunların veya konuların da edebiyatın bir parçası olması makul ve gerekli bir durumdur. Bu bakımdan edebiyatın tarihle, coğrafya ile ilişkisi olduğu gibi psikoloji, sosyoloji ve tıp bilimleriyle ilintili olması da oldukça doğal ve normaldir.

Edebiyatta hastalık veya engellilik Uraldı'nın deyişiyle ürettiği acı, ıstırap, düşünlük, yalnızlık, hayal kırıklığı, ümit, ümitsizlik, merhamet gibi duygularla alabildiğine zengin bir yazın alanı oluşturmaktadır (2015: 101). Yine aynı bakış açısıyla karakterlerin geçirdikleri hastalıklar veya sahip oldukları engeller onlara dair daha fazla betimleme yapma ve kurguya farklı derinlikler ekleme yönünde de yeni ihtimallere kapı açmaktadır. Bu minvalde Halide Edip, Peyami Safa gibi yazarlar, yazdıkları zaman dilimindeki toplumsal aksaklıkları ve problemleri anlatırken çeşitli hastalıkları ve engellilikleri kullanarak hastalık ve engelliliği bir eleştiri vasıtası hâline getirirler. (Yıldırım Bayrakçı, 2021: 2801).

Bilindiği gibi engellilik, insanlık tarihi kadar uzun bir geçmişe sahiptir. Bu durumun tanımlanması ve betimlenmesi de pek çok terimin, kavramın ve anlayış farklılıklarının bir arada düşünülmesini gerektirmektedir. Engelliliği işaret eden temel kavramlar özürlü, sakat, malul gibi sözcüklerdir. Türkçe Sözlük'te engellilik

“Birbirine bir hayli yakın anlama sahip olan bu kavramlar bütüncül bir bakışla doğuştan ve sonradan herhangi bir nedenle bedensel, zihinsel, ruhsal, duyuşsal veya sosyal yeteneklerini çeşitli derecelerde kaybetmiş, toplumsal yaşama uyum sağlama

ve günlük gereksinimlerini karşılama güçlükleri çeken kişi veya kişiler” (URL1) olarak tanımlanmıştır.

T.C. Başbakanlık Özürlüler Dairesi Başkanlığı’nın 2010 yılındaki açıklaması ise engellilerin

“Doğuştan veya sonradan herhangi bir nedenle bedensel, zihinsel, ruhsal, duysal ve sosyal yeteneklerini çeşitli derecelerde kaybetmesi nedeniyle toplumsal yaşama uyum sağlama ve günlük gereksinimlerini karşılama güçlükleri olan ve koruma ve bakım, rehabilitasyonluk, danışmanlık ve destek hizmetlerine ihtiyaç duyan kişi” (Demir, 2022: 48-49) olduklarına dikkat çekmektedir.

Engelliliğin tıbbi açıdan en dikkat çekici yönü, engelliliğin tedavi olunabilecek bir “hastalık” olmayışıdır. Başka bir deyişle engelliliğin tedavisinin bulunmayışı bir diğer deyişle engelliliğin kaldırılamayışı bireyler için durumun çarpıcı ve asıl sorunu noktasını oluşturmaktadır. Tıp, bireylerin sorunlarını özellikle ortopedik engelliler için protez gibi kısmi çözümlerle aramasına rağmen yeti ve uzuv yitimi konusunda hâlâ çaresiz görünmektedir.

Sosyolojik bağlamda engellilik çok daha geniş ve farklı modeller tarafından değişik biçimlerde tanımlanmıştır. Bunların biri tıbbi biyomekanik modeldir. Tıbbi bakış, engelliliği yukarıda işaret edildiği gibi tıbbi ve tedavi edilmesi gereken bir durum olarak görmektedir (Nazlı, 2012: 21). Başka bir deyişle engellilik tıbbi bir sorun olup bedensel veya fizyoloji anormaliler tıbbın konusu ve nesnesi hâline getirilmektedir. Her ne kadar engelli bireyler kendilerini hasta veya sağlıklı olarak tanımlamasa da tıbbi bakış gözünde engelli bireyler esasen hastadır ve bu bağlamda toplum açısından işlevsel değildir. Bu işlevsizliğin ortadan kalkması için tıbbi çözüm ve rehabilitasyon alanlarında tıbbın gerekleri yerine getirilmeli, tıp uzmanlarıyla beraber hareket ederek çözüm için uzmanların önerilerine kesin bir şekilde uyulmalıdır (Nazlı, 2012:22).

Engellilik çalışmalarında önemli yer tutan bakış açılarından biri de sağlıklı olan kişinin ‘normal’, engelli veya sakat olan kişinin ise normallikten sapmış, anormal olarak tanımlanmasıdır. Bununla ilgili Parsons, *Social System* adlı eserinde hasta rolündeki -engelli durumundaki- kişinin durumunu dört şekilde incelemektedir: Öncelikle hasta rolündeki -engelli durumundaki- kişi hastalığın doğasından ve ciddiyetinden dolayı sosyal rol sorumluluklarından muaftır. İkincisi engelli kişinin kendi karar ve iradesiyle iyileşmek gibi bir durumu yoktur. Üçüncü husus engellilik durumunun kişiye getirdiği engelli kişinin istenmeyen kişi olarak tanımlanmasıdır. Nihai olarak da durumun ciddiyetine bağlı olarak teknik açıdan yardıma, en basitinden bir doktordan yardım alma ve doktorla iş birliği yapma gerekliliğidir (Parsons, 1991: 294).

Zygmunt Bauman da *Parçalanmış Hayat* adlı eserinde engelliliğe doğrudan doğruya olmamakla birlikte beden ve beden sağlığı açısından yaklaşmaktadır. 19. yüzyılda özellikle erkek bedeninde sağlıklı olmanın bedensel açıdan normal olma anlamına gelmesi, fabrika, askerlik alanlarında

uygunluğa işaret etmekteydi (Bauman, 2001: 148). Parsons ve Bauman bu yönleriyle engelliliğe hem anormallik hem de işlevsellik yönleriyle bakmaktadır. Buna ilaveten Tom Shakespeare ve Erving Goffman da engelli bireylerin anormal olarak görüldüklerinden dolayı dışlandıkları ve damgalandıklarını işaret etmiştir (Açıkgöz ve Özil, 2023: 70). Esasen anormal ve dezavantajlı olarak görülen bu bireyler toplum nazarında edilgen ve bağımlı olarak görülmektedir.

Kapitalist dönem ile birlikte toplumun üretici dinamiklerinin dışında tutulan engelli bireylere yönelik olan bu bakış, dünya üzerindeki savaşların artması sonucu savaştan engelli olarak dönen askerlerin artması ve bu askerlerin topluma tekrar kazandırılması gibi düşüncelerle birlikte kırılmaya başlamış ve 1960'lı yıllar itibarıyla İngiltere'de engelli kişilerin örgütlenmeleri baş göstermiştir.

Açıkgöz ve Özil'in de andığı gibi Disabled Income Group, Union of the Physically Impaired Against Segregation, Sisters Against Disablement, Liberation Network of People with Disabilities gibi kuruluşlar (Açıkgöz ve Özil, 2023: 72) bu yıllarda kurulmuş ve dünyanın en büyük sivil toplum kuruluşları arasında yerlerini almıştır.

Özellikle bu STK'ların önderliğinde ortaya çıkmış olan sosyal model, modern tıbbın yukarıda işaret edilen görüşlerine göre şekillenen kurumların egemenliğine karşı çıkmaktadır (Açıkgöz ve Özil, 2023: 74). Zira sağlıklı, engelli olmayan kişilerin engelliler üzerinde karar verici noktasında bulunmaları yerine bizzat engellilik veya sakatlık yaşayan kişilerin kendileri adına karar verici noktasında olmaları daha makul fikirlerin bulunmasına yardımcı olacaktır.

Sosyal modelin ortaya koyduğu söylemde engellilik engelliliğin sosyal içeriğine odaklanmaktadır. Burcu'nun da belirttiği gibi odak belirli fiziksel ve zihinsel kapasiteli insanlar ile onların sosyal çevreleri arasındaki ilişkilerdir (Burcu, 2015: 325). Bu odak da söylemin bir modele dönüşmesinde etkili olmaktadır.

Özetle, dünyada engellilik ve engelliliğe bakış üzerine pek çok farklı görüş bulunmakla birlikte tarihsel olarak bu görüşlere özellikle biyo-mekanik anlayış ve sosyal model damgalarını vurmuştur. Biyo-mekanik anlayış engelliliği daha çok tedavi veya rehabilite edilmesi gereken bir durum ve insanlara toplumsal işlevlerini belirli ölçüde yeniden kazandırmayı hedeflerken sosyal model ise engelliliği sosyal bağlamında ele alarak engelliliğin sosyal bağlamda neye etki ettiği ve ilişkilerini nasıl etkilediği düşünceleri çevresinde şekillenmiştir.

2. Selahattin Enis'in Romanlarında Engelli Karakterler ve Engelliliğin Görünümleri

Selahattin Enis *Neriman*, *Sara*, *Zaniyeler*, *Cehennem Yolcuları*, *Orta Malı*, *Ayarı Bozuklar*, *Endam Aynası* ve *Mahalle* olmak üzere sekiz roman yazmıştır. Bu sekiz roman içerisinde *Neriman*, *Sârâ*, ve *Endam Aynası*'nda engelli karakterlere yer vermemiş, kalan romanlar olan *Zaniyeler*, *Cehennem*

Yolcuları, Orta Malı, Ayarı Bozuklar ve *Mahalle*'de engelli karakterlere yer vermiştir.

Zaniyeler'de Fitnat'ın babası ve dilenen savaş gazileri, *Cehennem Yolcuları*'nda Haşim Bey, *Orta Malı*'nda Kambur Hala ve Dilsiz Teyze, *Ayarı Bozuklar*'da Kaymakam'ın kambur oğlu ve *Mahalle*'de Veysi Çavuş Selahattin Enis'in romanlarındaki engelli karakterleri oluşturmaktadır.

Yukarıda da işaret edildiği üzere, ikisi dışında engelli karakterlere isim verilmemiştir. Bu da onların rollerinin sınırlı olduğu ve daha ziyade kurgu içerisinde tamamlayıcı veya dekor işlevi üstlendiğini göstermektedir.

Çalışmada Selahattin Enis'in engelli karakterleri romanlarına nasıl yerleştirdiğini görmek için bu karakterleri tanıtmak gerekmektedir. Kronolojik olarak bakıldığı zaman Selahattin Enis'in romanları içerisinde ilk kez *Zaniyeler* romanında Fitnat'ın babası bir engelli olarak görülür.

Fitnat'ın babası aslen bir engelli değildir. Ancak hâli vakti yerindeyken tüm malını orada bırakıp Rumeli'nden İstanbul'a göç ettikten sonra kısıtlı imkânına rağmen kızı için düzgün bir eğitim imkânı sunmuştur. Fitnat'ın babası esasen sesi çıkan, irade gösteren bir karakter de değildir. Bütün olayları izleyen, zayıf ve iradesiz bir karakterdir. Fitnat'ın hatalı davranışlarına karşı annesi sert tepkiler gösterirken babasında ancak bir şaşkınlık ifadesi görülür. Fitnat tüm gece eve dönmeyip ertesi sabah eve döndüğü zaman annesinin net uyarılarının yanında babasının sessizliğiyle karşılaşır. Fitnat'ın babasının çıldırışı, romanda okura şu şekilde sunulmaktadır:

“Bu sabah haber aldım: Babam kurmuş, kurmuş, en nihayet çıldırmış. Üç gün evvel Toptaşı Tımarhanesi'ne götürmüşler.

Hislerim o kadar nasırlaşmış ki, bu felaket önünde gözlerim bir damla olsun yaş dökmedi.” (Atabeyoğlu, 2021a: 134).

Görüldüğü gibi XIX. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte sekülerleşme, Batılılaşma hareketleri eşliğinde Türk toplumunda görülen yabancılaşma, yozlaşma ve hatta lümpenleşme süreci bazılarını yalnızlaştırırken bazılarını da delirtmektedir (Çıkla, 2016: 225). Bu bağlamda *Zaniyeler* romanında yazarın ironiyle bildirdiği “asrî hayat” Fitnat'ın babasının çıldırmasına neden olmuştur.

Bununla birlikte Fitnat, akıl hastanesindeki babasını kendisi de ziyaret etmez ve aşığı Doktor Mükerrerem'i babasını ziyaret etmesi için göndermek ister. Devamında da Fitnat'ın teyzesine durumu haber vermesinden sonra Fitnat teyzesinin kayıtsızlığına şaşırır, sonrasında da suçun kendisinde ve teyzesinde olduğunu kabul ettikten sonra kendisi de durumu “olan oldu bir kere” diye geçirir.

Öte yandan Fitnat, babasının çıldırmasından duyduğu suçluluk duygusunu diğer yaptığı kötü şeylerle bir arada anarak, Muhlis'e şu şekilde ifade eder:

“Kocam benim diğerk bir kurbanımdır ki, benim yüzümden evi barkı yıkıldı. Mensup olduğı ailenin Konya’daki asırlık şöhreti sarsıldı. Babam benim yüzümden çıldırdı. Doktor Mükerrrem benim yüzümden hapse düştü, annem benim yüzümden sefaletle boğuldu...” (Atabeyoğlu, 2021a: 239).

Fitnat, babasından dolayı iradesiz, zayıf ve pasif erkekleri cezalandırma kararını babasına bakarak almıştır. Nitekim Fitnat’ın babası da Fitnat’ın fenalıklarına dayanamayarak çıldırmıştır. Bu romanda engellilik yaşananları kaldıramamanın ve sindirememenin, pasif bir karakterin olayları tartışmayarak ve olaylara tepki vermeyerek geldiğı noktayı işaret etmektedir.

Aynı romanda Muhlis isimli küstah ve zengin karakterin tanıtımı için dekor olarak engelli karakterler kullanılmıştır. Muhlis, gerçek hayatı tanımayan, savaşın ülkeye sebep olduğı acılardan habersiz, savurgan bir şımarık zengindir. Para harcamayı bir yetenek ve tatmin vasıtası olarak gören Muhlis, değneklerine dayanarak dilenen iki engelli gaziye söylenir. Selahattin Enis, bu durumu şu cümlelerle okurlara yansıtmıştır:

“Yolumuzu aydınlatmak için daha iki dakika önce iki onluk banknot yakmakta tereddüt göstermeyen Muhlis öfkeyle söylendi:

-Memleket değil Darülaceze. Her adımda bir dilenci, kolunu uzatıyor, bir kötürüm, bacağıını.

Kulaklarımı tıkmak, bu sözleri işitmemek istiyordum. Muhlis’in utanmadan dilenci dediğı adam, harp cephesinde kanını akıtan ve ayağıını yitiren iki harp malulü idi ki, cephe gerisinde Muhlis’e, Hamit Nejat Bey’e ve Viyanalıları alkışlayan şu bir sürü mahluka uluya uluya alkışlamak imkânını bahşetmek üzere hayatlarını hiçe saymışlardı.” (Atabeyoğlu, 2021a: 182)

Alıntılanan bölüm Muhlis’in ülkenin durumuna kayıtsız ve insanların acılarına ve yaşadıklarına karşı duyarsız olduğunun göstergesidir. Başka bir deyişle iki engelli gazi, romandaki karakterlerden biri olan Muhlis’i tanıtmak için romana girmiştir. *Zaniyeler*’deki askerlerin engelliliğı ise vatan yolunda engelli hâle düşmenin, yaralanmanın ve hatta ölmenin dönemin zengin ve lümpen sosyetesinde bir anlam taşımadığını, bilakis engelliliğın çirkinleştirdiğı kişilerin bu zengin ve lümpen çevrede tiksiniyecek bir durum olarak karşılandığıını göstermektedir.

Orta Malı romanında engelli iki karakter bulunmaktadır. Bu karakterler Kambur Hala ile Dilsiz Teyze’dir. Bu iki karakterin romana girişi şöyledir:

“Aile fertlerinden olan kambur teyze çaçaron bir kadındı. Her işe o koşuyordu. Eğer o da biraz eve bakmasa evi leş götürecekti. Dilsiz teyze nadiren odasından çıkardı.” (Atabeyoğlu 2021b:367)

Kambur Hala ve Dilsiz Teyze, romanın başkişisi olan Fikriye’nin Taksim’de yaşadığı apartman dairesinde alt komşusu olan Hasip Bey ve Ebru Hanım’la yaşamaktadır. Hasip Bey ile Ebru Hanım, Selahattin Enis’in eleştirdiğı asrî hayata inanmış kişilerdir. Hasip Bey bir komisyoncu ve sinik bir karakterdir. Ebru Hanım ise Selahattin Enis’in hem Orta Malı’nda hem de

diğer romanlarında sıklıkla yer verdiği ahlaksız kadın tipindendir. Kendileriyle aynı evde yaşayan Kambur Hala ve Dilsiz Teyze, Hasip Bey ile Ebru Hanım'ın benimsediğı asrî hayata uyum sağlamak isteyen, bu hayattan hoşlanmayan kişilerdir. Kambur Hala ile Dilsiz Teyze iletişim kurmakta zorlanmalarına rağmen özellikle Kambur Hala dışarıdaki hayattan şikâyet etmek üzerine Dilsiz Teyze ile sıklıkla konuşmaya çalışır. Dilsiz ve aynı zamanda sağır olan teyze ile iletişim kurma çabası onu işaret dilini öğrenmeye zorlar ki bazen de bu yüzden hala, teyzenin yanından terlemiş vaziyette çıkardı.

Bu karakterler kurgu içerisinde büyük bir önem teşkil etmemesine rağmen Fikriye'nin yaşadığı ortamı renklendirmek ve somutlaştırmak üzere romana dâhil olmuşlardır. Orta Malı'nda engellilik, belirtilen iki karakter üzerinden topluma uyumsuzluğu imlemektedir. Dilsiz ve sağır teyze kambur hala dışındaki insanlarla iletişim kurmaz, bu nedenle onların sözde asrî hayatına dâhil de olmaz. Buna ilave olarak kambur hala da ev içinde Hasip Bey ve Ebru Hanım bünyesinde somutlaşan asrî hayattan mutsuzdur ve bu mutsuzluğu Dilsiz Teyze ile paylaşır. Böylece iki karakterin engellilikleri aynı zamanda aynı fikirde olmalarını sağlamış ve kendilerini evin geri kalanından izole etmelerini sağlamıştır.

Ayarı Bozuklar romanında geçen engelli tek karakter kaymakamın kambur oğludur. Romanda kendi adı dahi geçmeyen bu karakter, romanın çocuk karakterlerinden Mahmut'un okul dönemini anlatmak üzere kurguya girmiştir. Mahmut'un küçük yaşlarda çocuklar ve öğretmenler arasında bir önem hiyerarşisi bulunduğunu anlamasını sağlamıştır. Selahattin Enis bu hiyerarşiyi

“Mahmut insanlar arasındaki bu ayrılığı yalnız evde değil, mektepte bile görüyordu. Mesela kaymakamın kambur oğlu bir gün bile dersini bilmediği hâlde bir kere olsun ne dayak yemiş ne de falakaya yatmıştı. Buna rağmen kendisi derste bir kere kekelese hemen sille tokat yağmuruna uğradı... Köydeki mektepte çocuklar tahtalar üstünde oturdukları hâlde buradaki mektepte bazı çocuklar yerde bazıları da sıralar üstünde otururlardı. Sıranın en baş tarafı kaymakamın oğlunundu. Sonra sırasıyla Kadı'nın oğlu, Esat, jandarma kumandanının oğlu gelirlerdi. Mahmut'un yeri bu sıraların ön tarafındaki döşeme tahtasıydı.” (Atabeyoğlu, 2022b: 110-111) cümleleriyle ifade etmektedir.

Bunun dışında kaymakamın oğlunun bir karakter olarak yaptığı herhangi bir iş ve hareket romanda görülmemektedir. Karakterin romandaki tek işlevi Mahmut'un ayrıcalıklılık ve toplumsal hiyerarşi kavramlarını öğrenmesine vasıta olmasıdır.

Selahattin Enis'in son romanı olan *Mahalle*'de de engelli karakter olarak Veysi Çavuş bulunmaktadır. Veysi Çavuş, I. Dünya Savaşı esnasında bir şarapnel parçasından dolayı kör olmuştur. Karakter romana “Dükkânda Veysi Çavuş'a rasgeldi. Rüştü, ne zaman bu adamı görse, kalbinin acı acı sızladığını duyardı.” (Atabeyoğlu, 2022c:156) cümleleriyle girer.

Pek çok anlamda pozitif bir karakter yapısına sahip olan Veysi Çavuş anlatıcı tarafından sıklıkla tasvip edilerek anlatılmıştır. Veysi Çavuş öncelikle

vatani için gözlerini vermiş bir insandır. Bu onu doğrudan doğruya vatansever safına katmaktadır. Sonrasında iyi ve çalışkan bir oğlan yetiştirmiştir. Bu oğlan ki Veysi Çavuş İstanbul'a döndükten sonra Veysi Çavuş'un adeta gözleri olmuştur. Veysi Çavuş'un gazi maaşı alması için onunla ilgili yerlere gitmiş, babasına yardımcı olmak için mahalle arkadaşları ile oyun oynamayı dahi bırakmıştır. Veysi Çavuş'un eşi Neyir Hanım da Veysi Çavuş ve oğlu gibi anlatıcı tarafından olumlanan ve onaylanan bir karakterdir. Neyir Hanım, Veysi Çavuş'un yokluğunda çamaşır yıkamış, ahşap silmiş ama namusuna halel getirmemiştir. Kıt kanaat kazancına rağmen çocuğuna bakmış, mahalledeki veya İstanbul'daki pek çok kadının aksine fuhşa meyletmemiştir. Hatta Veysi Çavuş gazi olarak döndükten sonra bile bu durumdan şikâyet etmek yerine durumu metanetle kabullenerek Veysi Çavuş'a da bakmaya başlamıştır. Anlatıcı Veysi Hanım'ın eşi Neyir Hanım hakkındaki görüşlerini şu şekilde iletir:

"Açlık insanı nasıl fuhşa sürükleyebilirdi ki? Veysi Efendi'nin karısı Neyir Hanım'ın vaziyetinin de Semahat'ın vaziyetinden farkı yoktu. Neyir Hanım, harbin en fena günlerinde etrafını saran bütün çirkeflerin üstünde kalmış ve alnı çamura düşmemiştir. Üstelik o kadın bugün kendisinden ve çocuğundan başka iki alil gözüyle köşeye bırakılmış metruk bir yastığa benzeyen kocasını da beslemek mecburiyetinde bulunuyordu." (Atabeyoğlu, 2022c:163)

Yukarıda da işaret edildiği gibi Veysi Çavuş'un *Mahalle* romanındaki fonksiyonu vatani için bedel ödeyen insanların gösterdikleri metaneti vurgulamaktır. Bu metanet üzerinden düzgün ve ideal aile ortamı okurlara sunulmuştur. Veysi Çavuş'un varlığı aynı zamanda Neyir Hanım'ın namuslu ve ideal bir kadın ve anne olduğunu vurgulama amacı da taşımaktadır. Böylece Selahattin Enis de pek çok romanda yer verdiği ahlaksız kadın tiplemesinin aksine burada ideal bir kadın karakterine yer vermiştir.

Özetle bu bölümde Selahattin Enis'in *Cehennem Yolcuları* romanındaki Haşim Bey karakteri dışındaki diğer engelli karakterler incelenmiş, Haşim Bey karakteri bir sonraki bölüme bırakılmıştır. Selahattin Enis'in yukarıda işaret edilen engelli roman karakterleri doğrudan bir işleve sahip olmayıp bir atmosferi, bir kişiyi veya bir mefhumu dile getirmek üzere kaleme alınmıştır. Başka bir deyişle söz konusu karakterler romandan çıkarıldığında kurguyu etkileyecek doğrudan bir eksiklik yaratmamakla birlikte bu engelli karakterler hem kişi kadrosunu genişletmekte hem de başka bazı kişilerin, durumların ve düşüncelerin daha iyi anlaşılmasını sağladıklarını söylemek mümkündür.

2.1. Selahattin Enis'in Romanlarındaki Engelli Karakterlerin Engellilik Geçmişleri

2.1.1. Doğuştan Engelli Olan Roman Karakterleri

2.1.1.1. Kambur Hala

Beden uzuvlarından herhangi birinin eksikliği veya fazlalığı, biçimsizliği, bozukluğu, kimi zaman da orantısız veya asimetrik oluşu kusurlu ve anormal bir görünümü beraberinde getirmektedir. Söz konusu

kusurlar doğuştan geldiğinde bu özellikleri taşıyan canlılara hilkat garibesi olarak bakılmıştır (Yiğit, 2023: 129). Bu bilgiye istinaden Kambur Hala, Dilsiz Teyze ve Kaymakam'ın kambur oğlu anormal vücut yapıları sebebiyle toplumu güldürecek, üzecek, korkutacak veya tiksindirebilecekleri için hilkat garibesi özelliği taşımaktadır.

Kifoz, bilinen adıyla kamburluk, omurganın öne eğilmesiyle meydana gelen bir hastalık olmakla birlikte konjenital kifoz, sonradan da gelişen bir anomalidir (URL 2). Kambur Hala için doğrudan doğruya bir bilgi bulunmamakla birlikte bu anomalinin doğuştan olması kuvvetle muhtemeldir. Zira yine yüksek ihtimalle bu yüzden sosyal hayattan uzak biçimde yaşamaktadır.

2.1.1.2. Dilsiz Teyze

Dilsiz Teyze olarak görülen karakter aynı zamanda sağırdır. Buradaki temel sakatlık karakterin doğuştan sağır olmasından kaynaklanmaktadır. Bu tip durumlarda bireylerde ses gelişimi bulunmadığından konuşma yetisi de başlamadan sönmüş olur. Dolayısıyla Dilsiz Teyze de doğuştan engellidir.

2.1.1.3. Kaymakam'ın Kambur Oğlu

Kambur Hala ile aynı anomalii taşıyan çocuk, kurguda bu konuda doğrudan bir veri bulunmamasına rağmen, yüksek ihtimalle doğuştan engelli durumundadır.

2.1.2. Sonradan Engelli Olan Roman Karakterleri

2.1.2.1. Fitnat'ın Babası:

Fitnat'ın babası, doğuştan engelli değildir. Gençliğinde ve sağlığında son derece sağlıklı olan karakter, Fitnat'ın ve Fitnat'ın teyzesinin aykırı davranışlarıyla pek çok kuruntuya kapılmıştır. Bu kuruntular Fitnat'ın annesinin baskılarıyla daha şiddetli bir hâl almıştır:

“Muslukta ellerimi yıkarken içeriki odadan annemin babamı azarlayan sözlerini işitiyordum:

-Bari iki laf da sen söyleseydin bey!” (Atabeyoğlu, 2021a: 103-14)

Bu olaydan sonra psikolojik direnci iyice zayıflayan karakterin akli melekeleri de yitmiştir.

2.1.2.2. Dilenen Savaş Gazileri, Haşim Bey, Veysi Çavuş

Farklı romanların farklı karakterleri olan dilenen savaş gazisi, Haşim Bey ve Veysi Çavuş sağlıklı olmalarıyla orduya alınmış cephede düşman mermileri ve şarapnellerinin etkisiyle gazi olmuşlardır. Dolayısıyla sonuçları farklı olmakla birlikte savaştan zarar görmelerinden dolayı engelli durumuna düşmüşlerdir. *Zaniyeler*'de dilenen savaş gazileri ortopedik engelli olarak görünmektedir. Bu karakterlerin yanı sıra Muhlis'in işaret ettiği gazilerin kimilerinin kolu kimilerinin ise bacakları yoktur. Muhlis'in ışık sağlamak üzere para yakarken gazilere yardım etmeyi reddetmesi ve hatta tiksinişi ortopedik engelin bedeninin dengesini ve estetiğini bozmasıyla ilgili bir durumdur.

Haşim Bey ve Veysi Çavuş'un cephede yaşadığı durum birbirine benzemektedir. Haşim Bey hakkında, Veysi Çavuş'a nazaran anlatıldığı *Cehennem Yolcuları* romanında daha fazla bilgi bulunmaktadır. Savaş öncesi hayatı, hangi cephede gazi olduğu, son durumunun ne olduğu hakkındaki bilgi daha detaylıdır. Ancak Veysi Çavuş *Mahalle* romanının ana karakterlerinden biri olmayışının da etkisiyle gazilik öncesi hayatına, şahsiyetine ve nerede gazi olduğuna değinilmeden anlatılmış bir karakterdir.

Roman	Karakter	Engel
Zaniyeler	Fitnat'ın babası	Delilik
Zaniyeler	Dilenen savaş gazisi	Gazilik sonucu uzuv kaybı
Cehennem Yolcuları	Haşim Bey	Gazilik sonucu körlük
Orta Malı	Kambur Hala	Kamburluk
Orta Malı	Dilsiz Teyze	Dilsizlik, sağırlık
Ayarı Bozuklar	Kaymakam'ın Kambur Oğlu	Kamburluk
Mahalle	Veysi Çavuş	Gazilik sonucu körlük

Tablo 1: Selahattin Enis'in romanlarında engelli karakterler ve özellikleri

3. Kahramanın Sonsuz Düşüşü: Haşim Bey

Cehennem Yolcuları romanının dört ana karakterinden biri olan Haşim Bey, hem Selahattin Enis romanında hem de Türk romanında istisna bir karakterdir. Bunun sebebi Selahattin Enis'in romanlarının hiçbirinin kurgusunda Haşim Bey'e benzeyen ideal ve idealist bir karakterin bulunmamasıdır. Öte yandan Türk romanında da istisna olmasının nedeni bu denli ideal bir karakterin yer aldığı kurgu içerisinde bu kadar net ve büyük bir bozguna uğramamış olmasıdır. Bu yüzden Haşim Bey, diğer karakterlerden ayrılarak başlı başına incelemeyi hak eden nitelikte bir karakter olarak okurun karşısına çıkmaktadır.

Haşim Bey, *Cehennem Yolcuları* romanının hemen başlarında "Kocası Haşim Bey İstanbul'un eski ve asil ailelerinden birinin yegâne evladıydı. Kendi arzusuyla askerliğe intisap etmiş, askerliğin zahmet ve meşakkatlerini zengin ve müreffeh bir ömrün huzur ve rahatına tercih etmişti." (Atabeyoğlu, 2022a: 27) cümleleriyle okurlara tanıtılır.

Devamında anlatıcı bu ideal karakteri gayet öznel ve beğenilerle dolu bir şekilde "Haşim Bey ruhen insanların en iyisi olduğu kadar şeklen de güzel ve aslan gibi bir zabitti. Mensup olduğu ailenin temiz ve asil kanı onun ruhu kadar görünüşünde de bariz bir şekilde göze çarpıyordu." (Atabeyoğlu, 2022c:28) ifadeleriyle tanıtır. Devamında anlatıcı Haşim Bey'in yaşam alışkanlıkları, mesleğine olan düşkünlüğü, cömertlik ve hayırseverliği, zenginliği, çevresine faydalı olma konusunda kararlılığı, çevresine duyduğu saygı ve sevgi, ilme ve

bilgiye verdiği öneme, mütevazılığına, çevresinde uyandırdığı saygı ve hayranlığa değinir.

Ancak Haşim Bey Harb-i Umumi'nin ilanıyla birlikte kendisine ayrılmak zor gelse de Necla'nın alnından öperek harbe gider. Haşim Bey savaşta öncelikle Erzurum Cephesi'ne gider ve ciddi bir süre ondan haber alınmaz. Aslında romanın konusunu ve kurgusunu oluşturan her şey bu harbe gidiş ile başlar. Haşim Bey'in eşi Necla ve Yakup bu dönemde yakınlaşır ve ilişkiye başlarlar. Öyle ki bu ilişki esnasında Haşim Bey'in harpten dönecek olması kendileri için büyük bir tehdit arz etme noktasına gelir. Bu açıdan bakınca Haşim Bey'in düşüşünü hazırlayan ilk etmen Haşim Bey'in cepheye gitmesi ve bunun sonucunda Necla'nın kendisini aldatması olur.

Harp esnasında Haşim Bey taburuyla birlikte Irak'a geçmiş ve orada savaşırken İngilizlere esir düşmüş ve Mısır'daki esir kampına yollanmıştır (Atabeyoğlu 2022a:76). Irak'ta savaşırken şarapnel patlaması sonucunda gözlerini tamamıyla kaybetmiş, boş göz yuvalarıyla kör kalmıştır. Haşim Bey'in hayata karşı en sert düşüşü kör kalmasıyla gerçekleşmiştir. Çünkü o andan itibaren Haşim Bey'in mizacında, düşüncelerinde ve davranışlarında ciddi farklar meydana gelmiştir.

Haşim Bey kör kalmasına rağmen Necla'yı düşünerek onun merakta kalmasını engellemek adına Necla'ya hayatta olduğuna dair mektuplar yollamaktadır. Necla bu mektuplardaki yazının Haşim Bey'e ait olmayışından kuşkulananmakla birlikte bu mektuplardan irkilmekte, Haşim Bey'in döneceği günü korkuyla beklemektedir. Dolayısıyla bu da Haşim Bey'in kendine, Necla'ya karşı en büyük ve sert düşüşü olmuştur.

Haşim Bey İstanbul'a dönüp evine geçmek üzere arabadan inince Necla hemen onun yanına koşar. Kör olduğunu anlayınca da büyük bir şoka uğrar ve sadece "Ya Rabbi, ya Rabbi..." diye bağırır (Atabeyoğlu 2022a: 177). Haşim Bey tekrar evine alışmaya çalışır, elleriyle tekrar Necla'yı evini görmeye çalışır. Bu anda Necla'nın zihni adeta felç olmuş, ne düşüneceğini bilemez hâle gelmiştir. O andan itibaren Necla büyük bir ikilemde kalır. Çünkü Necla'ya göre dünyada şefkati ve sevgiyi Haşim Bey'den daha fazla hak eden biri yoktur öte yandan da Necla'nın aklı ve gönlü Yakup ile dünyaya yeni getirdiği bebektir.

Haşim Bey'in gözleri kör olduktan sonra Haşim Bey derin değişikliklere uğrar. Harp bitip mütareke yapılacağını öğrendiklerinde esirler bu haberi büyük bir şenlik havasıyla karşılar. Ama Haşim Bey neşeli yapısına rağmen tepki göstermez. Çünkü memleket, sağlıklı insanlar için güzeldir.

Tam bu noktada benzer bir hisse kapılan başka bir roman karakteri akla gelir: *Yaban*'ın Ahmet Celal'i. Haşim Bey de Ahmet Celal gibi bu sakatlığın başa çıkılması çok zor bir durum olduğunu ve bu yüzden İstanbul'a gidecek olmanın kendisi için mutluluk verici bir şey olmadığını düşünür. Çünkü Haşim Bey de Ahmet Celal gibi içinde yaşayıp geldiği bu çevrenin daima kendisine bu eksikliği hatırlatacağını hisseder. Hâlbuki

Ahmet Celal'in kolu veya Haşim Bey'in gözleri vatan için eksilse de yaşadıkları muhitin yozlaşmış yapısının bu bedeli değerlendirebilecek durumda olmadığını düşünürler (Narlı ve Aydın, 2016: 577).

Bunun yanı sıra İstanbul'a dönen Haşim Bey'in evi harpten önceki gibi kalabalık değildir hatta kendisini arayan soran da olmadığı için bütün günlerini evinde geçirir. Bu yalnızlık önce içe kapanmaya sonrasında da kendisine karşı özensizleşmeye doğru evrilir. Bu ortamı değiştirmek üzere Necla'yla dışarı çıkmak istediğinde bir araba tutarak geçtikleri yerleri Necla'dan kendisine anlatmasını ister. Geçtikleri yerlerde yeni bina olmayışına sevinir, demek ki İstanbul hâlâ aklında kaldığı gibidir.

Haşim Bey, İstanbul'a döndükten sonra Necla gibi bir ikilem içerisine girer. Bu ikilem Necla üzerinedir. Necla hâlâ çok gençtir. Haşim Bey'in tabiriyle kendisi gibi kör bir gaziye ne kadar süre hastabakıcılık edebilecektir? Haşim Bey, kendisini adeta Necla'nın hayatına ipotek koymuş gibi hisseder ve Necla'dan ayrılmayı düşünür. İkilemin diğer ucunda da ayrıldıktan sonra Necla'nın nasıl yaşayacağı meselesi vardır. Haşim Bey, Yakup'tan habersiz olduğu için Necla'nın kendisinden başka kimsesi olmadığını sanmakta, kendisinden ayrıldıktan sonra Necla'nın kötü hâllere düşeceğini düşünerek ilk düşüncesinden vazgeçer. Nitekim Yakup'un Necla'yı kendi evlerinde ziyaret ettiği bir gece Haşim Bey uyanır ve evde yabancı birinin varlığını duyar. Söz konusu durumun Necla ile ilgili olduğunu düşünmeyen Haşim Bey, yataktan derhal kalkarak sesin kaynağına yönelir ve merdivenden inerken ayağı kayarak başını yere çarpar ve orada ölür. Böylece Haşim Bey'in düşüşü somutlaşarak hayatını da kaybetmiş olur.

Haşim Bey'in olay örgüsünden bağımsız olarak yaşadığı psikolojik süreçleri de değerlendirmek gerekmektedir. Bilindiği üzere görme yetisi, yaşam kalitesi, eğitim veya sosyal etkileşim açısından oldukça önemlidir. Dolayısıyla bilhassa görme yetisini sonradan kaybeden kişiler psikolojik yıkım yaşarlar. Doğal olarak bu sonuçlar sadece kişilerin kendilerini olduğu gibi ailelerini ve toplumsal ilişkilerini de doğrudan etkiler (Şenocak, 2021: 11). Bu kişilerin sosyal hayatı sıradan biçimde yürütememeleri içe kapanmaya, depresyona ve psikolojik travmalara neden olmaktadır. Bu konuda yapılan çok sayıda çalışma ani gelişen görme kayıplarının kişilerde majör depresyona, yetersizlik algısına, benlik kaygısına, endişe ve şok gibi stres gibi stres tepkilerine sebep olduğunu göstermektedir (Şenocak'tan naklen, 2021: 12-13).

Haşim Bey'in düşüncelerinde yukarıda işaret edilen bu belirtilerin tamamı gözlenebilmektedir. Dolayısıyla Haşim Bey'in roman boyunca düşüşü hem fizyolojik hem de psikolojiktir. Dahası bu sakatlık Haşim Bey'in ölümüne de neden olmuştur.

Kısacası, hem Selahattin Enis'in romanlarında hem de Türk edebiyatında hem kurgudaki yeri hem de karakterizasyonu açısından nadir karakterlerinden biri olan Haşim Bey, savaş esnasında gözlerini yitirmiş malul bir gazidir. Haşim Bey'in savaş ile ilgili yaşadığı trajedi, savaşa giden

askerlerin ve savaştan dönebilen gazilerin bir örneğini vermektedir. Haşim Bey'in *Cehennem Yolcuları*'ndaki hayat yolculuğu Harb-i Umumi öncesi ve sonrası olarak ikiye ayrılmaktadır. Gerek yaşam tarzı, gerek mizacı ve sağlığı savaştan sonra geriye döndürülemeyecek, tamir edilemeyecek biçimde değişmiştir.

Sonuç

Selahattin Enis'in yazdığı sekiz romanın beşinde engelli karakterler görünmektedir. Bu romanlar içinde *Zaniyeler*'de Fitnat'ın babası ve dilenen savaş gazileri, *Cehennem Yolcuları*'nda Haşim Bey, *Orta Malı*'nda Dilsiz Teyze ve Kambur Hala, *Ayarı Bozuklar*'da Kaymakam'ın kambur oğlu, *Mahalle*'de Veysi Çavuş engelli karakterleri teşkil etmektedir.

Cehennem Yolcuları'ndaki Haşim Bey bir kenara bırakıldığında kalan karakterler genel itibarıyla kurguda tamamlayıcı veya destekleyici unsurlar olarak göze çarpmaktadır. Bu karakterlerin büyük bir kısmının (Fitnat'ın babası, Dilsiz Teyze, Kambur Hala, Kaymakam'ın kambur oğlu) romanlarda adı bile geçmez. Yine Haşim Bey'in dışında işaret edilen engelli karakterler ya karakter kadrosunu genişletmek üzere ya başka bir karakterin şahsiyet özelliklerini belirtmek üzere ya da atmosferi tamamlamak üzere romana girdikleri bir gerçektir.

Bütün bu bilgilerin dışında, *Cehennem Yolcuları*'nın Haşim Bey'i diğer karakterlerin tam aksine romanın dört ana karakterinden biridir. Dikkatle bakıldığında romanın iletim boyunu oluşturan olaylar Haşim Bey'den kaynaklanmaktadır. Haşim Bey'in cepheye gitmesi Yakup ile Necla'nın yasak aşkına neden olmuş ve romandaki vakaların başlamasını sağlamıştır. Öte yandan Haşim Bey'in ölümü de romandaki olayları ve romanı sona erdirmiştir. Bu yönüyle Haşim Bey, romanda en çok anılan karakter olmamasına rağmen romanın sınırlarını belirleyecek önemde bir karakterdir.

Bu bilgilerden hareketle, Selahattin Enis'in romanlarında engelli karakterlere sıklıkla yer verdiğini söylemek mümkündür. Selahattin Enis, ülkenin içinde bulunduğu trajik durumu, toplumun yanlış hiyerarşik düzenini engelli karakterleri vasıtasıyla inceleyip eleştirmektedir. Nihai olarak Haşim Bey ana karakterini de dâhil ederek, Selahattin Enis'in engelli karakterlerini romanlarında fonksiyonel amaçlarla konumlandığını işaret etmek yerinde olacaktır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Açıkgöz, R- Özil, H. (2023). Sakatlık sosyal modelinde sosyolojik perspektifler. *İçtimaiyat Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1), 68-87.
- Alangu, T. (1968). *Cumhuriyetten sonra hikâye ve roman*. İstanbul: İstanbul Matbaası.
- Atabeyoğlu, S.E. (2021a). *Zaniyeler*. İstanbul: Kapra Yayıncılık.
- Atabeyoğlu, S.E. (2021b). *Orta malı*. İstanbul: Kapra Yayıncılık.

- Atabeyoğlu, S.E. (2022a). *Cehennem yolcuları*. İstanbul: Kapra Yayıncılık.
- Atabeyoğlu, S.E. (2022b). *Ayarı bozuklar*. İstanbul: Kapra Yayıncılık.
- Atabeyoğlu, S.E. (2022c). *Mahalle*. İstanbul: Kapra Yayıncılık.
- Başkut, C. F. (1942). Bir dostun arkasından kırık dökük düşünceler. *Servetifünun Uyanış*, 2391, 51.
- Bauman, Z. (2001). *Parçalanmış hayat*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Burcu, E. (2015). Türkiye’de yeni bir alan engellilik sosyolojisi ve gelişimi. *İstanbul Journal of Sociological Studies*, 52, 319-341.
- Çıkla, S. (2016). *Edebiyat ve hastalık*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Ecevit, H. (2019). *Selâhattin Enis’in romanlarında şahıslar dünyası*. Bursa: Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Ertop, K. (1964). Cumhuriyet çağında Türk romanı. *Türk Dili Roman Özel Sayısı I-II*, 39-56, Ankara: TDK.
- Kudret, C. (1978). *Türk edebiyatında hikâye ve roman II 1859-1959*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Narlı, M.- Aydın, E. (2016). Türk romanında beden ve kişilik ilişkileri. *Beden Sosyolojisi*, (ed.: Kadir Canatan), 561-582, İstanbul: Açılımkitap.
- Nazlı, A. (2012). “Öteki beden”: Bir ötekilik biçimi olarak engelli beden ve engellilik. *Sosyoloji Dergisi*, 27, 17-32.
- Necatigil, B. (2006). *Düzyazılar I*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ozansoy, H. F. (1942). Selâhattin Enis için. *Servetifünun Uyanış*, 2391, 52, 59.
- Parsons, T. (1991). *Social system*. Londra: Routledge.
- Salih Fuat (1336). Açık mektup. *Şebab*, 2, 46-47.
- Şehabettin Süleyman (1330). *Salâhattin Enis Bey. Nevsâl-i Milli*. İstanbul: Fırat Âsâr-ı Müfde Kütüphanesi.
- Şenocak, G. (2021). *Sonradan görme engellilik deneyimine sahip bireylerin psikososyal yaşam süreçlerinin ekolojik yaklaşım çerçevesinde incelenmesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Uraldı, C. (2015). Edebiyat ve sağlık. *Hece Dergisi*, 225, 101-102.
- Yıldırım Bayrakçı, Y. (2021). Hastalıklı çağın marazileri: Selâhattin Enis romanlarında hastalık. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5(4), 2799-2818.
- Yiğit, S. (2023). *Klâsik Türk edebiyatında çirkinin estetiği*. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Demir, P. (2022). *Etnisite ve engellilik: Bir çifte dezavantajlılık durumu*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Elektronik Kaynaklar

URL 1: sozluk.tdk.gov.tr. (Erişim: 12.09.2023)

URL 2:

[https://www.florence.com.tr/kifoz#:~:text=Kifoz%20ne%20demek%20sor%20usuna%20k%C4%B1saca,Konjenital%20kifoz\)%20sonradan%20da%20ger%C3%A7ekle%C5%9Febilir.](https://www.florence.com.tr/kifoz#:~:text=Kifoz%20ne%20demek%20sor%20usuna%20k%C4%B1saca,Konjenital%20kifoz)%20sonradan%20da%20ger%C3%A7ekle%C5%9Febilir.) (Erişim: 19.09.2023)

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

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

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

TOPLUM VE BİREYİN İNTİKAM ÇATIŞMASI: M.Y. LERMONTOV'UN “VADİM”İ



THE CONFLICT OF SOCIETY AND THE INDIVIDUAL FOR REVENGE: M.Y. LERMONTOV'S “VADİM”

İren Dilara KONGAZ*

ÖZ: 19. yüzyıl Rus edebiyatının önemli yazarlarından Mihail Yuryeviç Lermontov, otoriter devlet yönetiminin ve despot yöneticilerin yarattığı toplumsal baskının derinden hissedildiği Çar I. Nikolay'ın hükümdarlık döneminde yaratıcılığını şekillendirir. Toprak köleliğinin yarattığı acımasız hayat koşullarını, yetkisini kötüye kullanan yöneticileri, ayrıcalıklı, eğitilmiş ancak eylemsiz, halktan kopuk soylu sınıfını eserlerinde sert bir şekilde eleştiren yazar 1832 yılında yazmaya başladığı “Vadim” adlı eserinde dönemin olumsuzluklarını Çariçe II. Katerina döneminde yaşanan Pugaçev İsyanı çerçevesinde okuyucuya aktarır. Soylu-köylü sınıfı arasındaki uçurumun derinleşmesine neden olan II. Katerina yönetimi, Rus bireyinin ve toplumunun kaderini etkileyen sarsıcı sonuçlar doğurur. İnsanlık onurunu zedeleyen davranışlara maruz kalan halkın içinde doğan intikam duygusu kendi kaderini sorgulamasına, zulmedene karşı ayaklanmasına neden olur. Bu bağlamda devlet yönetiminin yarattığı olumsuz koşulların hem bireylerin hem toplumun üzerindeki yıkıcı etkisini göstermek isteyen Lermontov, “Vadim” eserinde melek-şeytan, iyi-kötü, güzel-çirkin gibi zıt kavramları kullanarak romantik, soyut imgeler çerçevesinde, gerçekçi bir bakış açısı ile kahramanlarını betimler. Çalışmamızda II. Katerina yönetiminin yarattığı bozuklukların, olumsuzlukların ve yıkımın birey-toplum üzerindeki etkisi irdelenerek, Vadim adlı kahramanın bireysel intikamının, ayaklanan halk kitesinin öfkesi ile nasıl bütünleştiği incelenecektir. Bu bağlamda Lermontov'un intikam ve isyan kavramlarını anlatmak için kullandığı imgeler, kahramanların iyi-kötü arasındaki seçimleri, toplum-bireyin yaşadığı öfke yazarın yaratıcılığı ve düşünceleri çerçevesinde betimleyici metotla incelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Rus Edebiyatı, Rusya'da Toprak Köleliği, Pugaçev İsyanı, Lermontov, Vadim.

ABSTRACT: Mihail Yuryevich Lermontov, one of the important writers of 19th century Russian literature, shapes his creativity during the reign of Tsar Nicholas I, when the despotic state administration and the social pressure created by the rulers were deeply felt. The author, who harshly criticizes the brutal living conditions created by land slavery, the rulers who abuse their authority, the privileged, educated but inactive, and disconnected noble class from the public in his works, conveys the negativities of his period to the reader within the framework of the Pugachev Rebellion that took place during the reign of Tsarina Catherine II. in his work "Vadim", which he started writing in 1832. Catherine's rule, which caused the gap between the noble and peasant classes to deepen, had shocking consequences that affected the fate of the Russian

* Araş. Gör. Dr.-İstanbul Üniversitesi Slav Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı/İstanbul-iren.ayas@istanbul.edu.tr (0000-0002-9222-4807)

individual and society. The feeling of revenge arising in the people who are exposed to behavior that harms their human dignity causes them to question their own destiny and rebel against their oppressors. In this context, Lermontov, who wants to show the destructive effect of the negative conditions created by the state administration on both individuals and society, uses contrasting concepts such as angel-devil, good-evil, beautiful-ugly, in his work "Vadim", and describes his heroes with a realistic perspective within the framework of romantic, abstract images. In our study by examining the effects of the disorders, negativities and destruction created by the Catherine II. administration on the individual-society, it will be examined how the individual revenge of the hero named Vadim integrates with the anger of the uprising public mass. In this context, the images used by Lermontov to explain the concepts of revenge and rebellion, the choices of the heroes between good and evil, the anger experienced by the society-individual will be tried to be examined with a descriptive method within the framework of the author's creativity and thoughts.

Keywords: Russian Literature, Pugachev's Rebellion, Serfdom in Russia, Lermontov, Vadim.

Giriş

19. yüzyılın ilk yarısı Rusya'da toplumsal ve politik olayların tırmandığı birey-toplum arasındaki çatışmanın nedenlerinin sorgulandığı önemli bir dönemdir. Rusya'nın ve Rusların geleceğinin nasıl şekillenmesi gerektiğinin tartışıldığı söz konusu dönemde, Çar I. Aleksandr ve I. Nikolay devlet yönetiminde hüküm sürer. I. Aleksandr ileriye dönük, liberal reformlarla başladığı yöneticiliğini, 1812 Vatan Savaşı (Oteçestvennaya Voyna) zaferinden sonra Batı yanlısı düşüncelerin Rusya'ya nüfuz etmesini engellemek, 1789 Fransız Devriminin yaratacağı etkiyi önlemek için muhafazakâr politikalar ve yaptırımlarla devam ettirir. Çarlığın baskısına, otoriter tavrına, yöneticilerin despotluğuna karşı dönemin Rus yazar ve aydınlarının hoşnutsuzluğu 14 Aralık 1825 tarihinde Aralıkçı İsyanının (Vosstanie dekabristov) ortaya çıkması ile sonuçlanır. Rusya ve Rus halkı için aşağılayıcı bir durum olarak gördükleri toprak köleliği sisteminin kaldırılması, toplum üzerinde yaratılan baskıcı atmosferin son bulması için bir araya gelen aydınlar ve subaylar I. Nikolay yönetiminin ilk günlerinde Çar'a karşı ayaklanırlar. Yıkıcı bir yenilgi ile biten ayaklanmanın sonuçları, dönemin Rus yazar ve aydınları üzerinde ağır bir etki bırakır. I. Nikolay kendi iktidarını ve devleti tehdit edebilecek, mevcut düzeni değiştirebilecek ilerici düşünceleri engellemek için baskıcı, despot bir anlayış benimser. I. Aleksandr döneminde muhafazakârlaşan Rusya artık edebiyat ve sanat alanında sansür uygulanan, yazarların, sanatçıların, üniversite öğrencilerin, toplumun ileri gelenlerinin kendisini baskı ve gözetim altında hissettiği bir ülke haline gelir. Söz konusu dönem baskıcı yönetime ve despot yöneticiye karşı özgürlük, isyan gibi temaların Rus edebiyatında ve sanatında işlenmesine neden olur. Dönemin yazarları halkın içerisinde bulunduğu yoksulluğu, devlet kademesindeki yolsuzlukları, toprak kölelerinin içinde bulunduğu zorlu hayat koşullarını aktarmak ve gelecek için insanlara umut vermek için tarihi konulara eğilirler. Romantizm akımının yarattığı bir etki olarak milliyetçi, vatansever duygulara, milli kimliği oluşturan unsurlara değinmek için yazarlar, Rusya tarihinde var olan gerçek olaylar üzerinde

çalışılar. Halkı baskıcı yönetim karşısında ayağa kaldırmak, geleceğe dair umut vermek için köylü isyanlarını, tarihi zaferleri eserlerine konu edinmeye başlarlar.

Dönemin önemli yazarlarından Mihail Yuryeviç Lermontov (1814-1841) politik duruşuna, yaratıcılığına hayranlık duyduğu Aleksandr Sergeyeviç Puşkin'in izinden giderek romantik eserler vererek başladığı yazarlık hayatına, gerçekçi bir yaklaşımla özgürlük, isyan, dini temaları işlediği şiir, poema ve düz yazıları ile devam eder. Puşkin'in bir düello sonucu ölmesi Lermontov'un yaratıcılığında dönüm noktası olur. Despotizmi, toplumun ilerlemesini engelleyen Rus yönetimini eleştiren, özgürlüğü, geleceğe karşı umudunu eserlerine yansıtan Puşkin'in I. Nikolay ile olan çatışması sonucu hayatının trajik bir şekilde değişmesi, Lermontov'un içinde bulunduğu mevcut düzene karşı gelmesine neden olur. Puşkin'in ölümünün ardından 1837 yılında yayınladığı "Şairin Ölümü" (Smert poeta) adlı şiir Lermontov'un mevcut yönetime olan muhalif tavrını gösteren sert bir manifesto niteliği taşır. Puşkin'in ölümünü, *"utancını değersiz tahkirlerin taşıyamazdı şairin kalbi. O başkaldırdı yargısına sosyetenin ve öldürüldü"* (Lermontov, 2023: 14) dizeleri ile betimler. Şairin ölümünün nedenini I. Nikolay'ın yarattığı politik atmosfer olarak görür: *"Özgürlük, Deha ve Şan cellatları! Tahtın yanındaki açgözlü yığın! Susturun gerçeği ve yargıyı Gizlenin örtüsü altına yasanın!"* (Lermontov, 2023: 16) dizeleri ile düzene başkaldırır, gelecekte mutlaka şairin intikamının alınacağına vurgu yapar. Şiirin yayınlanması Lermontov'un 18 Şubat 1837 yılında tutuklanmasına 25 Şubat'ta Nijni Novgorod alayı ile Kafkasya'ya sürgüne gönderilmesine neden olur (Lebedev, 2007: 373). Sürgün ile beraber Lermontov'un hayatı trajik biçimde değişir, doğu mistisizminden etkilenir, Kafkasya'da yaşayan halkların yaşamına, tarihi olaylara eserlerinde yer verir. Özgürlük, isyan temalarından kopmaz ancak bunun yanı sıra melek, şeytan imgelerini kullanır ve dini konulara eğilmeye başlar. Puşkin gibi I. Nikolay yönetimini eserlerinde eleştirmeye devam eden Lermontov, takipçisi olduğu şairden farklı bir düşünce yapısına sahiptir. Üzgün, kırılgan, öfkeli olan Puşkin eleştirdiği düzenle barışmaya hazır, geleceğe karşı umut dolu bir şairdir ancak Lermontov hayal kırıklığına, umutsuzluğa, düşmanlığa o kadar alışmıştır ki çıkış yolu aramaz, ne mücadele ne uzlaşma olasılığını anlar. Aleksandr İvanoviç Herzen, Lermontov'un hiçbir zaman umut etmeyi öğrenemediğini, fedakârlıkta bulunacağı gerekli hiçbir şey olmadığı için kendisini kurban etmediğini ileri sürer (Herzen, 1851). Eleştirmen Vissarion Belinski acımasız gerçek düşüncenin şairi olarak tanımladığı Lermontov'un insanın bireysel hakları ve kaderi hakkındaki ahlaksal sorunların, şiirinin odak noktasını oluşturduğunu ileri sürer. Belinski'nin belirttiği gibi acımasız gerçekleri basit fikirler ile harmanlayan (URL-1) Lermontov yazdığı şiirler, poemalar, düz yazı eserleri ile döneminin güncel toplumsal olaylarına değinmekten, içinde yaşadığı düzeni eleştirmekten çekinmemiş, yaşadığı umutsuzluğu,

hayal kırıklıklarını, isyan, intikam gibi duygularını romantik soyut imgelerle ancak gerçekçi bir bakış açısıyla okuyucuya aktarmıştır.

Çalışmamızda görüleceği üzere 1873 yılında “Avrupa Habercisi” (Vestnik Yevropı) dergisinde yayınlanan, Lermontov’un tamamlayamadığı bir eser olan “Vadim”de, hem birey-toplum arasındaki uyumsuzluk ortaya konulur hem de eleştirmen Belinski’nin yukarıda belirttiği gibi acımasız gerçeklerin neden olduğu ahlaksal sorunlar irdelenir. Söz konusu eserde, kaderine karşı isyan etmek isteyen insanların içinde oluşan intikam duygusunun sebepleri ve sonuçları üzerinde durulur. Bu bağlamda çalışmamızda, 18. yüzyılın ikinci yarısında eserin konusunu oluşturan önemli toplumsal ve politik sonuçlar doğuran Pugaçev İsyanı, söz konusu ayaklanmaya neden olan dönemin toplumsal koşulları ele alınarak irdelenmiş, yazarın “Vadim” isimli eserinden hareketle birey ile toplumun sahip olduğu intikam duygusunun kaynağına inilerek, yazarın hangi imgeler üzerinden düşüncelerini aktardığı incelenmiştir.

Lermontov’un Bakışından İsyan ve İntikam: Vadim

19. yüzyılın ilk yarısı şairlerin, yazarların ve aydınların düşüncelerini, eserlerini etkileyen önemli toplumsal ve politik olayların yaşandığı bir dönemdir. 1812 Vatan Savaşının zaferi sonrası muhafazakârlaşan I. Aleksandr iktidarını, Aralıkçı Ayaklanmasının ardından katı ve despot uygulamaların baskın olduğu I. Nikolay yönetimi takip eder. Tahta çıktığı sırada toprak köleliğine karşı gelen, Çarlık Rusya’nın yönetim şeklini eleştiren subayların ve aydınların isyanı ile karşılaşan I. Nikolay, otoritesi ve iktidarı üzerindeki tehlikeye baskıcı, kısıtlayıcı ve despot bir tavır ile karşılık verir. I. Nikolay’ın yarattığı boğucu ve karanlık atmosfer, baskıcı, katı uygulamalar Rus yazarların ve aydınların tepki göstermesine neden olur. Dönemin aydınlarına göre Çarlık rejiminin ve yönetimin neden olduğu toplumsal sorunların başında Rus halkını aşağılayan ilkel bir sistem olarak görülen, Rusya’nın ilerlemesinde önemli bir engel oluşturduğu varsayılan toprak köleliği gelmektedir. Rusya’daki sınıflar arası çatışmanın ve köylü isyanlarının nedeni olarak görülen toprak köleliği Rus edebiyatında kaleme alınan önemli konulardan biri haline gelir. Bu bağlamda hem toplumsal isyanın temelini hem de çalışmanın konusunu oluşturan “Vadim” romanındaki intikam duygusuna neden olan unsurları anlamak için toprak köleliği sistemine ve eserin tarihi arka planı olarak seçilen Pugaçev İsyanına kısaca değinmek gerekmektedir.

Toprak köleliği, Eski Rus Devletinde ekonomik sistemin bir parçası olarak ortaya çıkar ve zamanla Rus toplumunun, siyasetinin önemli bir konusu haline gelir. Toprak sahiplerine bir parça toprak ve belirli bir miktar para karşılığı hizmet veren köylüler, zamanla edindikleri ayrıcalıklardan yoksun bırakılır ve efendilerine bağlı hale gelerek köle durumuna düşerler. Hem ekonomik düzenin bir parçası olan, hem de toplumsal bir sınıf haline gelen toprak kölelerinin yasalar düzeyinde hakları yüzyıllar içerisinde Çar ve Çarîçelerin yayınladıkları kararnameler ile kısıtlanır. Bedensel cezalar,

ağır vergi yükümlülükleri, efendilerini şikâyet etme haklarının ortadan kaldırılması, toprak sahiplerinin köylülere karşı keyfi davranışları toprak köleliği sisteminin acımasız taraflarını ortaya koymaktadır. Çar I. Petro'nun yayınladığı kararnameler ile efendilerine daha çok bağımlı hale gelen ve resmi olarak köle durumuna getirilen köylülerin yaşam şartları II. Katerina döneminde daha ağır ve zor hale gelir. Efendileri tarafından ezilen, Rus hükümdarları tarafından hakları kısıtlanan toprak kölelerinin durumu toplumsal bir soruna dönüşmeye başlar. Söz konusu durum II. Katerina'nın soylu sınıfına verdiği ayrıcalıklar ile doruk noktasına ulaşır. 1722 yılında I. Petro'nun emri ile yayınlanan Rütbeler Tablosu (Tabel o rangah) ile aileden gelen kalıtsal bir kavram olmaktan çıkan soyluluk unvanı devlet ve hükümdara hizmet karşılığı elde edilen bir mertebe haline gelir (Zamaleyev, 2016: 127). Soyluluk ve beraberinde gelen ayrıcalıklar, sıradan kişilerin çalışma ve hizmet sonucu sahip oldukları bir kazanç olarak görülürken, II. Katerina döneminde hükümdara ya da unvanlı kişilere dalkavukluk yaparak elde edilen bir olgu haline gelir. Çariçe halkı sınıfsal sınırlarla birbirinden ayırarak, üst tabakanın ayrıcalıklarını ve haklarını belirler. 18. yüzyılın sınıfsal yapısını sağlamlaştırarak soyluların iktidarını köylüler karşısında sarsılmaz hale getirir (Orlov, 2011: 158). Rusya'da köylülerin köleleştirilmesi doğrultusunda atılımlar yapan Çariçe 1765 yılında yayınladığı kararname ile toprak sahiplerinin iradesine bağlı olarak toprak kölelerinin kürek cezasına gönderilebileceğini ilan eder (Dolgi, 2019: 39). 22 Ağustos 1767 yılında ise köylülerin efendilerini mahkemeye ya da devlete şikâyet etme haklarını elinden alan II. Katerina, köylülerin bulundukları mekânı değiştirmelerini de yasaklar. Köylüler ancak efendilerinden aldıkları izin belgesi ile başka bir mekâna geçiş yapabilecektir. Bununla birlikte bu durumu keyfi bir şekilde kullanan toprak sahipleri, kölelere söz konusu belgeyi vermemek için işlerini zorlaştırır (URL-4). Rus halkının en alt tabakasında bulun toprak köylülerinin efendilerine bağımlı hale gelerek köleleştirilmesi, toplumun farklı kesimlerinden özellikle aydın kişiler ve Rus yazarları tarafından eleştirilir. Çariçe'nin yayınladığı kararlar ile soylu ve sıradan halk arasındaki uçurumun giderek açılması Rusya'nın belirli bölgelerinde köylü isyanlarının başlamasına neden olur. Söz konusu isyanların başında ise 1773-1775 yılları arasında süre gelen "Pugaçev İsyanı" bulunmaktadır. Don bölgesinde fakir bir ailede dünyaya gelen Rusya için Prusya ve Osmanlı Devletine karşı asker olarak savaşan Don Kazaklarından Yemelyan Pugaçev, Çariçe II. Katerina'nın halkın üzerinde kurduğu baskıya karşı özgürlük ve adalet elde etme amacı ile köylü isyanını başlatır. Kendisini II. Katerina'nın ölmüş eşi III. Petro olduğunu iddia eden Pugaçev, ilk desteği doğduğu Kazak çevresinden alır. Yıllarca Rus ordusunda ülkenin toprak bütünlüğü ve inançları için savaşan Kazakların devletten hizmet karşılığı paralarını alamamaları, ağır vergiler ödemek zorunda kalmaları özellikle Don çevresinde yaşayan, askerlik yaparak geçinen halkların II. Katerina yönetimine karşı öfke duymasına sebep olur. Nitekim isyana Kazakların yanı sıra Don bölgesinde ve çevresinde yaşayan Tatar,

Başkurt, Kalmuk, Kazan Türkleri gibi diğer halklar da katılır. Çariçe'nin kilisenin maddi kaynaklarına getirdiği sınırlamalardan yakınan ruhban sınıfı, serfler, tüccarlar, dini inanç ayırt etmeksizin Ortodokslar, Müslümanlar, Eski İnançlılar (staroobryadtsı) Pugaçev'e destek verirler. Ezilen sıradan halkın isyanı I. Petro'nun reformları ile başlayan Batılılaşma sürecinin II. Katerina yönetiminde devam etmesine karşı çıkan eski Rus geleneklerini, inançlarını savunan kişilerin Pugaçev çevresine katılımıyla giderek büyür (Acar, 2012:202-203). Pugaçev İsyanı, II. Katerina'nın zaferi ile sonuçlanır ancak söz konusu olay insanlık dışı bir durum olan toprak köleliği sisteminin acımasızlığını, monarşinin halk ve kurumlar üzerinde yarattığı ezici etkisini ön plana çıkarır. 19. yüzyılın ilk yarısında ülkenin ve milletin gelecekte nasıl şekillenmesi ve hangi yolu izlemesi gerektiği ile ilgili farklı bakış açıları ve düşünce grupları ortaya çıkar. Ancak düşünürlerin ve yazarların hemfikir olduğu nokta, Rus halkını hor gören bir sistem olarak görülen toprak köleliğinin kaldırılmasıdır. Bu bağlamda Pugaçev İsyanı hem tarihi önemi hem de toplum üzerinde monarşi sisteminin yarattığı etkiyi gösterme amacıyla ele alınan bir konu haline gelir.

“Vadim”in yazım tarihi ile ilgili kesin bir bilgi olmamasına rağmen yazarın arkadaşları ile olan yazışmalarından eseri 1832 yılında kaleme almaya başladığını görmekteyiz. Lermontov'un Ağustos 1832 yılında Mariya Lopuhina'ya yazdığı mektubunda yazmaya başladığı “Vadim” hakkında şunları söyler: *“Roman tamamen hayal kırıklığı ile dolu, tüm ruhumu alt üst ettim ve hepsini kâğıda düzensiz bir şekilde döktüm”* (Andronikov, 1948: 289). 1833 yılında Askeri okulda Lermontov ile birlikte okuyan Aleksandr Merinski kendi anılarında “Vadim” romanından şu şekilde bahseder: *“Bir keresinde benimle yaptığı samimi bir konuşmada o zamana kadar üç bölümünü yazdığı bir düz yazı eseri kaleme alma planını anlattı. Bu roman büyükannesinden dinlediği hikâyelere göre II. Katerina zamanında meydana gelen gerçek bir olaya dayanıyordu”* (URL-5). Somut veriler ışığında Boris Eyhembbaum, gerçek kişi ve tarihi olaylardan yoksun olduğu gerekçesi ile tarihi bir roman olmadığını belirttiği “Vadim” eserinin 1832-1834 yıllarında arasında yazıldığını ileri sürer. (Eyhembbaum, 1924:128). Askeri okulda tarihi konulara yönelen Lermontov, hayranı olduğu, izinden gittiği 19. yüzyılın önemli yazarlarından Aleksandr Puşkin'in Pugaçev İsyanını konu edindiği “Pugaçev Tarihi” (İstoriya Pugaçeva-1834) ve “Yüzbaşının Kızı” (Kapitanskaya doçka-1836) eserini kaleme aldığı sıralarda “Vadim” romanını yazmaktadır. Söz konusu dönemde tarihi olayların Rus edebiyatında popüler olması bağlamında Pugaçev İsyanı, Puşkin'in yöneldiği, üzerinde çalıştığı bir konudur. I. Nikolay'ın baskıcı yönetiminin bir sonucu olarak edebiyat yazarları üzerinde uygulanan katı sansür kurallarından sıyrılmak, otoriter rejimi, iktidarı, toplumsal sorunları eleştirmek, düşüncelerini okuyucuya aktarmak için Puşkin “Yüzbaşının Kızı” eserini tarihi bir konu çerçevesinde şekillendirir. Yazar, eserde Pugaçev İsyanının sebeplerini, halkın isyancılara olan desteğini ve yönetimin toprak kölelerine, köylülere olan sert tavrını betimleyerek döneminin mevcut

düzenini eleştirir. Lermontov, Puşkin ile aynı dönemde Pugaçev İsyanı ile ilgilenmeye başlar. Yazar, yakın akrabası olan Afanasi Alekseyeviç Stolipin'den duyduğu Pugaçev İsyanı ile ilgili hikâyeleri "Vadim" eserinde kullanır. Özellikle Afanasi Stolipin'in akrabası soylu toprak sahibi Daniil Stolipin'in Krasnoslobodsk'ta Pugaçev taraftarları tarafından öldürüldüğüne dair hikâye yazarı etkileyen unsurlardan biri olur ve duyduğu gerçek olayları "Vadim" in çatışma noktalarında betimler (Andronikov, 1948: 296). Birey-toplumun ahlaki sorunlarının, sınıf çatışmalarının sebebini iktidardaki yöneticilerin despot yönetiminde, yüzyıllardır süre gelen toprak köleliği sisteminde gören Lermontov, "Vadim" adlı eserinde tarihsel bir olay olan Pugaçev İsyanını baz alarak döneminin baskıcı ve karanlık atmosferini geçmişe referans yaparak eleştirir. Lermontov "Vadim" de Rus köylüsünün, toprak kölelerinin kendilerine zulüm eden toprak ağalarına ve Rus soylularına başkaldırı niteliği taşıyan Pugaçev İsyanının nedenini oluşturan unsurları toplumsal intikam duygusu ile birleştirir. Bireyin yıkımını toplumsal ve tarihsel bir olay bağlamında ele alan Lermontov, romantizmin etkisi ile "Vadim" i biçimlendirir. Yazar tarihsel bir arka fon olarak kullandığı Pugaçev İsyanına neden olan halkın öfkesini, Vadim'in bireysel öfkesi ile birleştirir.

"Vadim", Pugaçev İsyanı sırasında Vadim adlı bir dilencinin kendisinin ve ailesinin hayatını yıkıma uğratan toprak sahibi Boris Petroviç Palitsın ve ailesinden intikam alma planları üzerine kuruludur. Bir grup dilenci ile manastır kapısında bekleyen Vadim, Rus soylusu Palitsın'ı görür görmez kendisini fark etmesi için çabalar. Kambur ve topal olmasına rağmen Vadim'in yerdeki kocaman bir taşı rahatça kaldırdığını gören Palitsın dilenciye uşağı olarak işe alır. Palitsın'ın evinde uşak olarak işe başlayan Vadim, kız kardeşi Olga ile karşılaşır. Olga, Palitsın ve eşi Nastasya Sergeyevna'nın evlatlığı olarak çiftlikte yaşamakta ve yaşlı Palitsın tarafından küçük düşürücü davranışlara maruz kalmaktadır. Küçük bir çocukken evlatlık edinildiği için gerçek anne ve babasının kim olduğunu bilmeyen Olga, ağabeyi Vadim ile tanışır. Ailesinin ve geçmişinin intikamı almak için Olga'ya yakınlaşan Vadim, kız kardeşine Palitsın hakkında tüm gerçekleri aktarır. Vadim, Olga'ya babasının soylu ve zengin bir adam olduğunu, yakın arkadaşlarından olan komşusu Palitsın ile bir gün avlanırken ikisinin köpeğinin yarışması sonucu babasının köpeğinin kazandığını, zafer sonrası Palitsın'a bakarak güldüğünü, o an itibari ile amansız bir düşmanlığın başladığını anlatır. Kendisine güldüğü için aşağılandığını düşünen Palitsın, Vadim ve Olga'nın babasına eski bir toprak davası ile ilgili mahkeme açar ve kazanır, sonucunda babaları tüm mal varlığını kaybeder ve acıyla geçen birkaç sene sonunda yaşamını yitirir. Vadim yoksul bir çocuk olarak büyürken, bebek olan Olga Palitsınlar tarafından evlat edinilir. Vadim ailesinin ve kendisinin yaşadığı yıkımın intikamı için Palitsın ailesine yanasır ve Olga'nın kendisine bu konuda yardım etmesini ister. İntikam almak için kardeşine söz veren Olga, Palitsın'ın oğlu Yuri ile birbirlerine âşık olunca kötü düşüncelerinden

vazgeçer, Vadim'e yardımcı olmamaya karar verir. Olga'nın sevgisini yitiren ve acı çeken Vadim, toprak sahiplerine isyan eden, zengin ve soylu Ruslardan intikam almak isteyen, eylemleri toplumsal bir isyana dönüşen Pugaçev'in adamlarından biridir ve toplumun öfkesini kendi kişisel intikamı bağlamında kullanır. Toprak sahiplerinin evini, çiftliğini basan, öldüren isyancıları Palitsın'ın evine yönlendirir. Yuri ve Olga isyancılardan kaçmayı başarırken, anne Nastasya Sergeyevna çatışmanın çıktığı, olayların tırmandığı köy meydanında öldürülür. Yaşlı ve acımasız toprak sahibi Palitsın ise ormanın derinliklerinde bulunan bir mağarada saklanarak isyancılardan kaçmaya çalışır. Vadim isyancılarla birlikte Palitsın'ın kaçmasına yardım eden köylü kadının evine baskın yapar. Palitsın'ın nerede olduğunu öğrenmeye çalışan isyancılar, köylü kadının oğlu Petruha'ya işkence ederler ve eser konu itibari ile tamamlanmadan bu noktada sona erer.

Yazar, "Vadim"i kaleme almadan önce 1831 yılına doğru yaratıcılığında tarihi konuların yanı sıra dini temaları, şeytan, melek imgesini ve Tanrı kavramını eserlerinde işlemeye başlar. Söz konusu dönemde "İblis" (Demon) poeması üzerine çalışır, "İblisim" (Moy demon-1829) şiirini, "Ölüm Meleği" (Angel smerti-1831) ve "Azrail" (1831) poemalarını tamamlar. Yazar, ilgi duyduğu ve eserlerine işlediği, melek-şeytan imgesini ve Tanrı kavramını "Vadim" adlı eserinde kahramanların intikam ve isyan duygularını betimlemek için araç olarak kullanır. Eserin başkahramanı olan Vadim, romanın ilk sayfalarında manastır kapısında bekleyen dilencilerden biri olarak okuyucuya gösterilir. Kambur, bacakları eğri, yüzü uzun, çekik burunlu, kıvrıkcık saçlı, geniş alınlı, ince solgun dudaklı biri olarak betimlenen Vadim'in dış görünüşü sahip olduğu olumsuz özelliklerin, kötü düşüncelerinin bir yansıması olarak gösterilir. Vadim geçmişin yıkıntıları arasında etrafına karşı duyarsızlaşır, insanlığa olan inancını ve sevgisini yitirir. Bu bağlamda Vadim kendisini şeytan ile özdeşleştirir ve etrafındaki insanlardan iğrenir, topluma karşı yabancılaşır. Manastır kapısında dua etmeye gelenleri gözlemler, soluk bir şekilde kapıda tasvir edilen şeytan ile kendisi arasında özdeşlik kurmanın ötesinde, iblisi eksik bulur ve ona acır: *"Eğer ben şeytan olsaydım, insanlara eziyet etmezdim, onları küçümserdim; onlar cennet sürgünü, Tanrının rakibi tarafından baştan çıkarılmaya layıklar mı!..."* (Lermontov, 2014: 8). Yazar zıtlık ilkesi doğrultusunda şeytan olarak tanımladığı Vadim'in karşısına iyiliğin, saflığın timsali olarak betimlediği Olga'yı çıkarır. Olga, Lermontov'un yaratıcılığında yer alan yeryüzü meleklerinden biridir (Vyaçeslavovna, 2020: 3). Yazar Olga'yı şu satırlarda görüleceği üzere melek olarak konumlandırır: *"insanlara fazla acıdığı için cennetten kovulan bir melek. Masanın üzerinde duran yağmumu onun masum açık alnını ve bir yanağını aydınlatıyordu, bu yanağa dikkatlice bakıldığında küçük altın sarısı tüyler fark ediliyordu; yüzünün geri kalanı koyu bir gölge ile kaplıydı, sadece iri gözlerini yerden kaldırdığı zaman karanlıkta iki ışık kıvılcımı ayırt ediliyordu; rüyada nadirden gördüğümüz ama gerçekte neredeyse hiç görmediğimiz bir yüzdü".*

(Lermontov, 2014: 10) Vadim'im biçimsiz dış görünüşünün aksine Olga güzel bir kızdır ve yaşadığı tüm olumsuzluklara rağmen etrafını büyüleyen bir ışık saçmaktadır. Araştırmacı Oksana Saharova, Lermontov'un yaratıcılığında kullandığı "melek" imgesinin karşılığının ideal güzelliği olan kadın ile özdeşleştiğini ileri sürer. Meleğe benzetilen kadın imgesini romantik ideal görünümüyle yeryüzünde bulunan ancak Tanrısal, kutsal özelliklere sahip bir canlı olarak tasvir edilir (Vyacheslavovna, 2020: 4). Lermontov'un dünya görüşünde iyilik-kötülük, melek-şeytan aynı kökten doğmaktadır. Tüm zıtlıkları besleyen bu kaynak Tanrı'dır. Tüm dünya Tanrı'nın kanunlarına göre var olur ve onun iradesine itaat eder. Şeytan ve melek aynı kök ve geçmişe dayalıdır ancak seçtikleri yol farklıdır (Vyacheslavovna, 2020: 5). Lermontov, Vadim'in Olga'ya aile sırrını açıklamasının ardından iki kardeş arasındaki zıtlığı sorgular. Kız kardeş ve erkek kardeş arasındaki uzaklığın, korkunç bir aykırılık olduğunu vurgular, Olga'nın melek yüzüne karşılık Vadim'in şeytana benzeyen hali yazara göre tabiatın muhteşemliğinden kaynaklanmaktadır. Aynı ailede dünyaya gelen iki insan arasındaki aykırılığı melek-şeytan zıtlığı ile özdeşleştirir ve şöyle der: "*Hâlbuki melek ve şeytan aynı kökten gelmemiş miydi?*" (Lermontov, 2014: 18) Yazar, Olga ve Vadim'i yeryüzündeki gerçek insanlardan ayrı, şeytan ve melek imgeleri çerçevesinde konumlandırır, onların soy isimleri yoktur sadece isimleri ile eserde var olurlar. Soyut romantik imgeler olan Vadim ve Olga'nın çevresinde yer alan gerçek insanlar dünyası Palitsın ve ailesi, köylüler, Kazaklar, uşak Fedosey ve Orlenko gibi isimler üzerinden betimlenir (Andronikov, 1948: 299). Vadim, Olga ve diğerlerinin romantik bireyler olarak tasvir edilmeleri ve soy isimlerinin belirtilmemesi, söz konusu kişilerin toplumun alt tabakasından geldiğinin bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Lermontov, Vadim ve Olga üzerinden betimlediği melek ve şeytan özelliklerini dış görüntülerinin yanı sıra karşılaştıkları olaylara karşı verdikleri tepkiler çerçevesinde okuyucuya aktarır. Olga, kendisini aşağılayan, köle olarak davranan Palitsın ve ailesinin karşısında insanlık onurunu korumak için elinden geleni yapar. Vadim'in intikam duygusunu sahiplenir, ona sevgi gösterir. Ancak Olga, Yuri'ye âşık olduğunda kötü düşüncelerinden vazgeçer, Vadim kendisine halk isyanının yaklaşmakta olduğunu, intikamının alınacağını hırsıyla anlatırken ağabeyine vermiş olduğu sözün dehşetinin farkına varır, artık kalbinde öç alma duygusu yoktur (Lermontov, 1945: 58). Olga iyiliği tercih eder, ancak buna rağmen Vadim'e sırt çevirmez, kardeşini intikam almaması için ikna etmeye çalışır. Vadim'in ise şeytani özellikleri vahşiliği, acımasızlığı Yuri ile olan ilk karşılaşmasında kendisini gösterir. Yuri'nin babası Boris Palitsın'ın aksine kendisine iyi davrandığını gören Vadim öfke ile ormana doğru gider, büyük bir kurdu av bıçağı ile öldürür ve avını herkesin görebileceği evin avlusuna getirerek sahip olduğu gücü Yuri'ye göstermek ister (Lermontov, 1945: 59). Bir canlıyı katlederek karşısındakine meydan okuyan, insanların korkuttuğunu düşünen Vadim aynı davranışı Olga ile karşılaşmasında Yuri sandığı uşak

Fedosey'in başını balta ile kestiğinde gösterir: *"Olga'ya bakarak parmağıyla kanlı toprağı gösteriyordu, ejderi yere seren Herakles gibi zaferini kutluyordu: kırmızı dudaklarında zehirli, tatlı bir gülümseme dolaşıyordu: bu gülümsemede kâh gurur, kâh iğrenme, kâh üzüntü belirliyordu..."* (Lermontov, 1945: 148). Vadim kanlar içindeki cesedi ayağıyla dörter ve kendisine korku dolu gözlerle bakan Olga'ya bakarak: *"Tanrının güzel bir yaratığını bir yığın çamur haline kim soktu?... Ben, ben!.. İğrenç dilenci, zayıf köle, çirkin kambur!"* (Lermontov, 1945: 149) diyerek yarattığı vahşet karşısında gururlanır. Vadim, Olga'nın kendisini sevmesini, intikam planında destek olmasını ister, geçmişinde sahip olmadığı sevgiyi, huzuru kardeşinin varlığında bulur. Ancak Olga'nın kendisine sırt çevirmesi ile Vadim hayal kırıklığına uğrar ve intikamını almak, kardeşine kızgınlığını göstermek için vahşi birine dönüşür. Umutsuzluğunun, üzüntüsünün, yaptığı kötü eylemlerin suçlusu olarak Olga'yı gösterir, sıradan bir kadın gibi altına, güzelliğe ve parlak vaatlere kandığını ileri sürer (Lermontov, 1945: 149). Aynı kökten, geçmişten geldiği kardeşine, ailesinin intikamını reddederek kadere karşı geldiğini belirtir ve artık aralarındaki hesabın kapandığını söyleyerek Olga'yı serbest bırakır. Hem Tanrı'ya hem şeytana inanan Vadim için kadere karşı gelmek kabul edilemez bir olgudur. Nitekim ceset ile baş başa kaldığında intikamını alma yolunda zafer kazanmanın kendine birçok şeye mal olacağını idrak eder ve ağlamaya başlar. İnsanlarla değil kaderle mücadele ettiğini anlayan Vadim, her şeye rağmen sarsılmaz iradesi ile intikamından vazgeçmez (Lermontov, 1945: 151).

Vadim kötü yaşantısının ve sevgisiz büyümesinin sorumluluğunu etrafındaki insanlara ve kaderine yükler, Tanrı'ya öfke duyar, kutsal olana meydana okuması bu doğrultuda kaçınılmazdır. Üç yıldır görmedikleri oğulları Yuri ile kavuşan Palitsın ailesinin mutluluğu karşısında Vadim, kendi mutsuzluğunun nedenini sorgular ve Tanrı ile hesaplaşmak ister: *"Neden onlar Tanrının sevgili kulları oluyorlar da ben olmuyorum! Ey Yarasan, eğer sen beni bir evlat, hayır, bir evlatlık gibi seveydin... Benim şükranımın yarısı onların dualarından daha ağır basardı... ama sen beni doğum saatimde lanetlemişsin... Ben de ölüm saatinde senin kudretine lanet okuyacağım"* (Lermontov, 1945: 52-53). Yaklaşmakta olan ve sonucunun felaket olacağını bildiği köylü ayaklanmasını kendi bireysel intikamı için kullanabileceğini fark eden Vadim, zengin, soylu Palitsın ailesinin yıkıma uğrayacağı günü sabırsızlıkla beklemektedir. Ailenin oğulları Yuri ile kavuşmasını izleyen Vadim sayısız ıstıraplara rağmen bir dakika bile hayatlarında mutlu olamayan insanların karşısında yıllarca huzurlu ve iyi yaşayan Palitsın gibi soyluların bir dakikalık cefa ile sınanmalarının adil olduğunu düşünür. Vadim, Yuri hakkında söylediği şu sözlerle *"bu güzel baş, bir gün idam baltasının altından fırlayarak yere yuvarlanacak"* (Lermontov, 1945: 56) gelecek kanlı günlerin haberini verir. Vadim toprak kölelerinin, sıradan insanların öfke ile meydanlara inmesini, isyan etmesini *"Tanrı, bizim intikamımızı almak için bütün milleti ayaklandırıyor"* (Lermontov, 1945: 57) şeklinde yorumlar, kendi intikamını halkın intikam duygusu ile özdeş tutar.

Vadim'in intikam hırsının giderek artmasının, vahşi bir insana dönüşmesinin, kardeşine öfkelenmesinin temel nedeni Olga tarafından yalnız bırakılmasıdır. Vadim ilk karşılaşmalarında Olga'nın güzelliği ve iyiliğinden derinden etkilenir, "sevgi" timsali artık onun için kız kardeşidir. İntikam planına Olga'yı dahil ederek, kardeşinin sevgisinden güç alarak Tanrı'ya ve dünyaya meydana okumak ister. Olga'nın varlığı Vadim'e cennetten sürgün edilmiş, mahvolmuş ruhların iyileşmesi ve kurtulması için umut verir. Bu bağlamda Olga'nın sevgisiz büyümüş, yıllarca saygısızlığa maruz kalmış, kambur, topal ve çirkin olan erkek kardeşi yerine mutlu bir hayata sahip yakışıklı Yuri'yi seçmesi, kendisine ve yemin ettikleri intikamına yüz çevirmesi Vadim için büyük bir yıkım olur. Vadim, kendi kanından, soyundan olan kardeşinin sevgisine sahip olamamanın acısını yaşar, olumsuz düşüncelere ve karanlığa gömülür. Vadim, Olga'nın sevgisini yitirdiğine emindir, artık kız kardeşi hayatında olmayacaktır, ancak çektiği acı çoğaldıkça sevgisinden vazgeçmesi daha zor hale gelir. Çünkü kardeşine duyduğu sevgi ruhunun son ilahi parçasıdır, onu yitirdiğinde insanlığını kaybedeceğini düşünür (Lermontov, 1945: 89).

Yazar, eserde isyan etmeyi ve intikam almayı bireylerin tercihlerine bırakır. Birey ve toplumun kaderine boyun eğmesi ya da karşı gelmesi geleceğini şekillendirme adına seçilen bir yoldur. Nitekim iki kardeşin birbirine zıt bir şekilde yaptığı seçimler manastırda Mesih'in tasviri önünde gerçekleşir ve bu an eserin doruk noktasıdır. Manastırda Vadim'i fark etmeyen Olga solgun ve güzel yüzüyle tasvirin önünde diz çöker, dua eder, ruhunu iyiliğe ve affetmeye açar, nefreti, intikamı terk eder (Lermontov, 1945: 89-90). Tanrı Olga'ya umut verirken, tasvirin bir adım gerisinde duran Vadim günah yolunda Tanrı'dan ayrılır, nefreti ve intikamı seçer. Mesih'in tasvirinin altında yazan Matta İncili 11: 28'de geçen "*Ey bütün yorgunlar ve yükü ağır olanlar! Bana gelin, ben size rahat veririm*" (Kutsal Kitap, 2018: 24) cümle yazar tarafından eserde "*bütün zavallılar, bana geliniz, ben sizi teselli ederim!*" (Lermontov, 1945: 91) şeklinde aktarılır. Tanrı'nın kaynağından gelen, aynı köke sahip melek ve şeytan imgeleri çerçevesinde betimlenen Olga ve Vadim'in birbirinden tamamen ayrılmalrı, yukarıda bahsedilen cümlelerin önünde, Mesih tasvirinin şahitliğinde gerçekleşir. Eserde seçilen bir yol olarak gösterilen intikam, Vadim ve Olga'nın dışında yaşadığı olaylar karşısında Yuri'nin de tercih ettiği bir eylem olarak karşımıza çıkar. Yuri, babası olan acımasız toprak sahibi Boris Palitsın gibi avlanmayı sevmez ve kendisinden alt kademede bulunan insanları aşağılamaz. Vadim'in kamburu ile alay eden babasının aksine sakatlığın aşağılanacak bir durum olmadığını ileri sürer, ancak yaşadığı aşk acıları, hayal kırıklıkları genç adamın hayatında bir süre farklı bir tutuma sahip olmasına neden olur. Başarılı bir asker olan Yuri, Türk köyleri ile savaştığı sırada yanan bir evin yakınlarında yerde yatan Zara adında genç bir kız görür, acıma duygusu ile çadırına götürüp, ilgilenmeye başlar, bir süre sonra ise âşık olur. Ancak uyku sırasında, genç kızın öldürmek için kendisine hançer ile saldırması Yuri'yi hayal kırıklığına uğratar. Özgür olmak istediğini söyleyen genç kızı serbest

bırakan Yuri, birkaç gün sonra Zara'yı başka bir Rus askeri ile birlikte görünce yıkıma uğrar. Yaratılışında intikam duygusu barındırmayan Yuri acı çeker, ağlar ancak yaşadığı aşk acısını unuttur. Rus sancaklarının Türk köylerinden geri çekilmesinden sonra vatanına dönen Yuri, bütün kadınlardan intikam almaya karar verir. Sosyete eğlencelerinde kadınlarla eğlenerek, onları küçümseyerek geçirdiği sürenin sonunda baba evinde Olga'ya âşık olur. Olga'nın saflığı ve sevgisi karşısında geçmişte sahip olduğu intikam duygusunu bırakarak iyilikten yana seçimini yapar.

İntikam duygusu bireysel olarak eserin kahramanlarının hayat hikâyeleri üzerinden kurgulanmıştır. Özellikle insanlık gururunun incinmesi, onurunun zedelenmesi bireyin ve toplumun genelinde olumsuz düşüncelerin kaynağı olan intikam duygusunun ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda Vadim, bireysel olarak duyduğu intikamı Pugaçev İsyanı çerçevesinde toprak köylülerinin soylu efendilerine karşı duyduğu öfke ile birleştirir, isyanın önderlerinden biri olur. Bireyin kişiliğinin ayaklar altına alınması sonucunda bir hak arayışı ihtiyacı olarak ortaya çıkan intikam, köylüler arasında ortak hissedilen bir duygudur ve isyanın temel nedenlerinden biri olarak karşımıza çıkar (Mihaylova, 1957: 98). Lermontov, Vadim ve diğer toprak kölelerinin sahip olduğu intikam duygusunun doğmasına sebep olarak, Boris Palitsın'ın davranışlarını ve çalışanlarına karşı acımasız tavrını gösterir. Palitsın'ın yakın arkadaşına hakaret etmesi, Vadim'in babasının mülküne el koyması, toplum içerisindeki konumu, insanların çirkinliği ile alay etmesi, ceza olarak köylülerini kırbaçlatması, Olga'ya karşı olan aşağılayıcı davranışları intikam duygusunu doğuran sebepler olarak ileri sürülür. Lermontov, Palitsın üzerinden II. Katerina döneminin soylu, zengin, acımasız toprak sahiplerinin genel tasvirini yapar. Ellili yaşlarında, ak saçlı, sönük bakışlı olarak tasvir edilen Palitsın'ın evini Lermontov şu şekilde anlatır: *“Palitsın içeri girdi; salon karanlıktı; rüzgârdan hızla yağın yağmurdan panjurlar titriyordu; misafir odasında mum yanıyordu; bu oda 18. asrın zevkine göre döşenmişti; türlü renkte duvar kâğıtları, üç tane yuvarlak masa; her birinin önünde küçük birer kanep; üstlerinde çirkin büstler duran iki çini soba vardı, bu sobaların arasındaki duvar baştan başa nakşedilmişti; burada soluk renkli boyalarla Deli Petro'nun Poltova savaşından sonra tantana ile Moskova'ya girişi resmedilmişti...”* (Lermontov, 1945: 9) Palitsın görüntüsü, evi ve etrafındaki insanlara karşı davranışları ile Rus geleneklerine bağlı, Çariceye sadık, dönemin ayrıcalıklı soylu sınıfının temsilcisidir. Palitsın, köylülerin en ufak hatası karşısında onları kırbaçlatır, bedensel işkence ile cezalandırır, buna karşılık köylüler kendisine itaat eder, ses çıkarmaz. Köylülerin, efendileri karşısında sessiz kalmasını yazar, kendisinden üst sınıfta bulunan herkese karşı itaat eden Rus insanının tipik davranışı olarak eserde vurgular (Lermontov: 1945: 76). Ancak köylü isyanlarının başladığına dair söylentiler Palitsın'ın bulunduğu köye kadar ulaştığında efendi-serf arasındaki ilişki değişir. Yeni dalgalanmaya başlayan isyan bayrakları, ıstırap içinde bulunan köylülerin içerisinde intikam duygusunu ateşler. Efendisine itaat eden acı

dolu insanlar, sırtındaki yükü attıktan sonra kaplana dönerek, zulüm edenin yerini almaya başlarlar. Efendisine itaat eden köylünün zulüm görenden zulüm edene olan dönüşümünü ve Pugaçev İsyanının gizli nedenini şu şekilde açıklar:

“Rus milleti, bu yüz kollu dev, kendi efendisinin zayıf olmasındansa, acımasızlığına ve kibrine katlanır; adaletli olmak şartıyla cezalandırılmaya razıdır, hizmet etmeye hazırdır, ancak köleliği ile gurur duymak ister, efendisine bakmak için başını yerden kaldırmak ister, efendisinin fazla olan kusurlarını bağışlar ancak yeterli derecede erdemli olmayışını bağışlamaz! 18. yüzyılda eski sınırsız gücünü kaybeden ve bu gücü nasıl muhafaza edeceğini bilemeyen soylular, davranışlarını değiştiremediler: işte Pugaçev yılını doğuran gizli sebeplerden biri budur” (Lermontov, 2014: 13).

Lermontov, yukarıda bulunan alıntıda bahsettiği nedenleri “Vadim” eserinde köylülerin efendileri ile olan ilişkileri üzerinden örnekendirerek gösterir. Manastırda kucağında bebeği ile dua eden köylü kadının soylu bir kadın tarafından ittirilmesi Vadim’in intikam duygusunu körükler: *“Yarın bu zengin bayan idam sehpasında geberirken, fakir kadının ellerini cırparak onu, çocuklarına göstermesine şaşmamalı”* (Lermontov, 1945: 89) diye düşünür. Söz konusu duruma bir başka örnek ise Boris Palitsın’ın ava çıktığı sırasında yaşananlar gösterilir. Zalim toprak sahibi can sıkıntısından iki avcıyı döver, etrafına hakaretler yağdırır, yarım şişe votka içip bir köşede sızar. Köylüler sessizce kendi aralarında düzmece Çar’dan, isyanlardan ve soyluların öldürülmesinden mutlulukla bahseder (Lermontov: 1945: 76).

İsyanın yaklaştığını gören köylüler, soyluların mahzeninde bulunan şarapların, tuzun ve ekmeğin köylülere bedava dağıtılacağı hakkında söylentiler çıkarırlar. Kendisini III. Petro olarak tanıtan Pugaçev’in köylüler gibi giyinmesi, konuşması, yıllarca soylular tarafından ezilen, hor görülen sıradan halkın hayranlık duymasına, isyana katılmasına neden olur. Lermontov söz konusu isyanı halkın öfkesini, dizginsiz, zalim taşkınlıkların tasvir edildiği köy meydanında yaşanan kitlesel çatışmanın ışığında anlatır. İntikamın taşıyıcıları özgür Kazaklar ve ezilen köylülerdir (Mihaylova, 1957: 93). Köy meydanında bulunan manastır kapılarında Kazaklar toplanmaya başlar, ateşler yakılır, mızraklar, tüfekler ortaya çıkar, halkı isyana çağıran sözler söylenir, kalabalık giderek artar. Manastırda okunan duanın ardından kitleler halinde çatışma çıkar, alevler etrafı sarar, kaos giderek etrafta bulunan köylere sıçrar. Lermontov’un romanda betimlediği olaylarda yazarın ailesinden, yakın arkadaşlarından duyduğu gerçek hikâyelerin önemli etkisi olduğundan çalışmanın başında bahsedilmiştir. Nitekim eserde köy meydanındaki isyan sırasından yaşananlar, 1774 yılının yaz aylarında patlak veren Penza İsyanı sırasında ortaya çıkan olaylarla örtüşmektedir. Aleksandr Puşkin, “Pugaçev Tarihi”nde Simbirsik, Penza, Tambov, Nijni Nnovgorod, Krasnoslobodsk, Nijni Lomov, Kerensk gibi illere yayılan isyanı

şu şekilde anlatır: “öfke bir köyden diğer köye atlayıp, bir vilayetten diğer vilayete taşınyordu. Tüm bölgeyi isyana sürüklemek için iki ya da üç cani yeterliydi. Her birinin bir çetesi vardı ve her birinin kendi Pugaçev’i bulunuyordu” (Puşkin, 2013: 460). 1774 Ağustos ayında Penza’yı işgal eden Pugaçev’in yarattığı karmaşa sonucu toprak sahipleri evlerinden kaçır, ormandaki mağaralara saklanırlar. Krasnoslobodsk’ta bulunan Büyük Mokşan Ormanı göçebe toprak sahiplerinin kamp yerine dönüşür. Birkaç sadık uşığıyla söz konusu kamplarda yaşayan efendiler, at arabaları üzerinde birkaç eşyası ve ailesi ile isyancılardan saklanmaya çalışır (Andronikov, 1948: 295). Romanın 18. bölümünün başında Lermontov, Nijegorod, Simbirska, Penza ve Saratov’da bir zamanlar aylardan, kurtlardan, en amansız avcılardan başka hiç kimsenin giremediği sık ormanlarda yer alan mağaralardan ve yer altı geçitlerinden bahseder. Eşi Nastasya Sergeevna’nın acımasızca öldürüldüğünü, Pugaçev’in adamlarının soyluları katlettiğini duyan Boris Palitsın da Lermontov’un bahsettiği kimsenin girmeye cesaret edemediği mağaralardan birine saklanır. Palitsın’a kendisinin kaçmasına yardım eden dul köylü kadın ve oğlu Petruha göz kulak olmaktadır. Bu bağlamda zulüm ettiği köylüler tarafından acımasızca öldürölmekten korkan, saklanan Palitsın’ın düştüğü durum isyan sırasında toprak sahiplerinin yaşadıklarının gerçekçi bir yansımasıdır. Yazarın babaannesinin yakın akrabası olan Daniil Stolipin’in Krasnoslobodsk’ta isyancılar tarafından öldürölmesine dair duyduğu hikâyeyi ise Lermontov, Krasni köyünden yaşlı toprak sahibinin Orlenko’nun adamları tarafından idam edildiği sahne ile tasvir eder (Andronikov, 1848: 296). Vadim, Orlenko ve diğer Kazaklar, Palitsın’ın köyüne baskın yapmadan önce bir dere kenarında dinlenmek için dururlar, bu sırada içtikleri içkinin etkisi ile eğlenenin dozu artar, kavga etmeye başlarlar. Kazaklar rehin olarak at arabasında tuttıkları yaşlı toprak sahibi ve ailesini eğlence amacıyla aşağılayamaya ve işkence etmeye başlar. Ancak Kazakların eğlencesi yaşlı adam ve ailesinin zalimce öldürölmesiyle son bulur (Lermontov, 1945: 180-185).

Feodal sistemin koşullarının yarattığı efendi-serf arasındaki ilişkinin çatışmasından ve adaletsizliğinden yola çıkan Lermontov, eserde kahramanlar aracılığıyla II. Katerina döneminin çalkantılı, karmaşık köylü isyanlarını kendi döneminin toplum ve birey arasındaki uzlaşmazlığı çerçevesinde irdelemiştir. Bu bağlamda eserin çekirdeğini oluşturan temel unsur, intikam duygusu ile bireyin ve toplumun kaderine, mevcut düzene isyan etmesi olarak belirlenir. Nitekim yazar isyan etmeyi ve intikam almayı bireylerin tercihinine bırakır, kaderine boyun eğen ya da karşı gelen kişinin iç dünyasını Olga ve Vadim üzerinden okuyucuya gösterir. “Vadim” aracılığı ile dönemin toplumsal ve politik olayları karşısındaki düşüncelerini aktaran, bireyin kendi kaderine başkaldırmasını Rus devlet yönetiminin baskıcı ve otoriter despot rejiminin bir sonucu olarak algılayan Lermontov, eserinde isyan etmenin nedeni olarak belirttiği intikam duygusunu birey ve toplumun mevcut sistemle olan çatışması bağlamında okuyucuya aktarır.

Sonuç

Rus yazını ve düşüncesini derinden etkileyen 19. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan sosyo-toplumsal ve politik olayların başında, milli bilincin yükselmesini sağlayan 1812 Vatan Savaşı ve otoriter devlet yönetimine başkaldırı niteliğinde ortaya çıkan 14 Aralık 1825 Aralıkçı Ayaklanması gelmektedir. 1812 Vatan Savaşı, Rus vatanseverliğini ve milliyetçilik duygularını ateşleyerek yazarların ülke tarihine eğilmesine neden olurken, Aralıkçı Ayaklanması baskı karşısında ses çıkartmak isteyen, toprak köleliğini, despot yönetimi eleştiren şairlerin eserlerinde köylü isyanlarına eğilmesini sağlar. Dönemin önemli yazarlarından Mihail Lermontov şair Aleksandr Puşkin gibi katı sansür uygulamalarından kaçınmak için baskıcı I. Nikolay yönetimini ve mevcut düzeni Rus tarihinde yaşanan önemli olayları konu edinerek eleştirir. Mevcut iktidara karşı tavrını geçmişin ışığında eserlerine yansıtan Lermontov, soyut romantik imgeler aracılığıyla birey ve toplumun yaşamına gerçekçi bir akış açısı ile yaklaşır.

Lermontov, 1832 yılında kaleme aldığı tamamlanmamış bir eser olan “Vadim” adlı romanında Çariçe II Katerina döneminin yarattığı karmaşanın ve baskının bireyin-toplumun üzerindeki etkisini, melek ve şeytan imgeleri çerçevesinde betimlediği Olga ve Vadim’in eylemleri, düşünceleri, kaderlerine olan yaklaşımları aracılığıyla okuyucuya aktarır. Yazar, II. Katerina döneminde çıkartılan kararnamelerle efendilerine daha bağlı hale gelen, köleleştirilen toprak köylülerinin yaşamının olumsuz yanlarına dikkat çeker, bu bağlamda onuru çiğnenen, aşağılanan, kaderine boyun eğen bireylerin içinde oluşan intikam duygusunun neden olduğu durumları irdeler. Eserde, Çariçe II. Katerina iktidarında efendileri tarafından ezilen, baskı altında tutulan birey-toplumun intikam duygusu ve isyan etme arzusu Pugaçev İsyanı çerçevesinde betimlenir. Eserin başkahramanı, yaşadığı sevgisizliğin, yoksulluğun, ezilmenin nedeni olarak gördüğü soylu, zengin toprak sahibi Boris Palitsın’dan intikam almak isterken, efendileri tarafından aşağılanan, insani haklarından yoksun bırakılan köylüler ise soylu sınıfından, yönetenlerden hesap sormak ister. Nitekim despot yönetimin hem birey hem de halk üzerinde yarattığı olumsuz etkinin intikam duygusuna sebep olabileceğini gösteren Lermontov, eserde Vadim’in öfkesini, intikam duygusunu toplumun isyanı ile birleştirir. Artık kaderine itaat eden, zulüm gören birey ve toplum zulüm edene dönüşür. Bu bağlamda döneminin mevcut düzenini ve iktidarını geçmişi referans alarak eleştiren Lermontov’un “Vadim” eserinde betimlenen birey-toplum içindeki intikam duygusu ve isyan etme arzusunun kaynağının despot Rus yönetimi olduğu sonucuna varılabilir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Acar, K. (2012). *Ortaçağ'dan Sovyet Devrimi'ne Rusya*. İstanbul: İletişim.
- Andronikov, İ. L. (1848). Lermontov v rabote nad romanom o pugačevskom vosstanii, *Oglavlenie vtorogo Lermontovskogo toma*. Moskva: A.N. SSSR.
- Dolgi, A.N. (2019). O hronologičeskih ramkah i etapah razvitiya krepostnogo prava v Rossii. *Aktualnye Voprosy Rossiskoy İmperi*, 3(3), 33-42.
- Eyhembbaum, B. (1924). *Lermontov*. Leningrad: Gosudarstvennoe İzdatelstvo.
- Lebedev, Yu. V. (2007). *İstoriya russkoy literaturı XIX veka*. Moskva: Prosveşenie.
- Lermontov, M.Y. (1925). *Vadim. Aşık Garip*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Lermontov, M.Y. (2014). *Polnie sobranie soçinen*. T. 4, Peterburg: Elektronnaya Biblioteka Puşkinskogo Doma.
- Lermontov, M.Y. (2023). *Hançer-seçme şiir ve manzumeler*. (çev.: Ataol Behramoğlu), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Mihaylova, E. (1957). *Proza Lermontova*. Moskva: Gosudarstvennoe İzdatelstvo.
- Orlov, A.S. vd. (2011). *İstoriya Rossii*, Moskva: Prospekt.
- Puşkin, A.S. (2013). *Rossiya! Vstan i vozvişaysya!*. Moskva: Institut Russkoy Tsivilizatsii.
- Vyaçeslovovna, B.V. (2020). K voprosu o tsentralnom konflikte v romane M.Yu. Lermontova "Vadim". *Litera*, 8, 1-8.
- Zamaleyev, A.F. (2016). *İstoriya oteçestvennoy kultury*. Moskva: Yurat.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: Belinski, V.G. (1843). Bibliografiçeskie i jurnalnie izvestiya, <http://lermontov-lit.ru/lermontov/kritika/belinskij/bibliograficheskie-izvestiya.htm> (Erişim: 7 Ağustos 2023)
- URL-2: Gogol, N.V. (1832). Vzglyad na sostavlenie Malorossii. http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_1834_05_arabeski.shtml. (Erişim: 11 Kasım 2022)
- URL-3: Herten, A.İ. (1851). O razvitii revolyucionnykh idey v Rossii. <http://lermontov-lit.ru/lermontov/kritika/gercen-o-razviti-revolucionnykh-idej.htm> Erişim: 29 Temmuz 2023.
- URL-4: Kluçevski, V.O. (1904) Kurs Russkoy istorii, http://az.lib.ru/k/kljuçewskij_w_o/text_0040.shtml (Erişim: 20 Temmuz 2023)
- URL-5: Merinski, A.M. (1856). Vospominanie o Lermontova, <http://lermontov.info/remember/merinskiy3.shtml> (Erişim: 20 Temmuz 2023)

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

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

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

TÜRK TASAVVUF MÜSİKİSİNDE RİTMİN RİTÜELE DÖNÜŞÜMÜ -ŞANLIURFA ÇİFTELERİ-



TRANSFORMATION OF RHYTHM INTO RITUAL IN TURKISH SUFI MUSIC -ŞANLIURFA HYMNS-

Songül ÇAKMAK*

ÖZ: Ritim, ilk müzik türlerinin oluşumundan önce doğal olarak ortaya çıkan, ilk insanın nesneleri birbirine vurarak, görünen/görünmeyen doğaüstü güçlere karşı korunma yollarından biri ve müziğin ana iskeletini oluşturan en önemli araçlardandır. Din musikisinin de ana ekseninde Şaman'ın ritim ile vecd'e girmesi ve ritim ile dans etmesi önemli bir dönüşümün kaynağı durumundadır. Mevlâna hikayelerinden yola çıkarak altın dövülmesinin verdiği düzenli ritimden vecd sonrası oluşan sema gösterisi, Şaman'dan intikal eden inançsal pratiğin ruhsal olarak devam ettiğini ve ritüel boyutuyla sürekliliğinin sağlandığını göstermektedir. Geleneğin kültürle birleşmesi ve inancın etkin bir silsilesi olarak devam etmesi, mekânsal bağlamda kullanılma zemini ve sıklığına göre değişmektedir. Çalışma, Şanlıurfa bölgesindeki halk sanatçıların okuduğu çiftelerden yola çıkarak, çifteler aracılığıyla çeşitli ritüellerin gerçekleşmesini konu almaktadır. Türk tasavvuf müziğinin çifteler (ilahi) adıyla halk arasında nasıl yaygınlaşıp sema, semah veya zikre dönüştüğü, hangi niteliğinin sürekliliğinin sağlanmasında etken olduğu sorularından hareket edilmiştir. Şanlıurfa'da çifte denilen tasavvufi grupta yer alan kişilerin birçoğu hafızdır. Çifteler genellikle def eşliğinde seslendirilir. Makamsal yapı ses ile çeşitlilik kazanarak, böylece güftenin kalıcılığı ve sürekliliği sağlanmış olur. Türk Musikisi formlarının halk arasında yaygınlığını sağlayan makamsal özelliklerin yanı sıra ritimdeki çeşitliliğin farklı duygulara da hitap etme gücüdür. Farklı ritimlerde seslendirilen kaside mevlid, ilahi gibi dini formlar, bağlamlarının geniş olmasından kaynaklı sürdürülebilmektedir. Bu çalışmada ritmin ritüele dönüşümünde inancın etkili gücünün aynı zamanda toplumsal birlik ve beraberliğin de sağlayıcısı olma durumundan söz edilecek ve Şanlıurfa bölgesindeki bu musikîşinasların bu oluşumdaki rollerinden ve Türk Sanat Müziği/Türk Halk Müziği türlerinin gelişimine katkılarının, Türk müziğini farklı formlarda kullanma yetilerinden söz edilecektir. Gelenekte dini inancı eyleme dönüştüren bu kolektif müzik kültürü paylaşımında netnografik alan araştırma yapılması uygun görülmüştür. Hava muhalefetinin olumsuz etkisi ve ritüellerin gerçekleştiği bağlamların erkek özerk alanla (zikir) sınırlı olması ve farklı inanç pratiklerinin (Alevi semahı) halka kapalı olmasından kaynaklı bu araştırma yöntemi tercih edilmiştir. Bağlam merkezli yaklaşımların bu zorlukları dışında müziğin iki farklı türünü birleştiren, divan edebiyatı/halk edebiyatı geçişinde, çiftelerin önemli rolü, sözlü kaynak görüşmeleri yapılarak ve literatür taranarak açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk musikisi, tasavvuf, ritüel, çifteler, ritim, Şanlıurfa.

ABSTRACT: Rhythm, which emerged naturally before the formation of the first musical genres, is one of the ways of protection against visible and invisible supernatural forces by hitting objects together and is one of the most important tools that form the main skeleton of music. In

* Dr. Öğr. Üyesi-Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı/Van-songulcackmak@yyu.edu.tr (Orcid: 0000-0002-5781-2814)

the main axis of religious music, Shaman's entering into ecstasy with rhythm and dancing with rhythm is the source of an important transformation. Based on Mevlana's stories, the sema show, which occurs after ecstasy from the regular rhythm of gold beating, shows that the religious practice inherited from the Shaman continues spiritually and its continuity is ensured with its ritual dimension. The combination of tradition with culture and its continuation as an effective chain of belief varies depending on the basis and frequency of use in the spatial context. The study is about the realization of various rituals through doubles, based on the doubles recited by folk artists in the Şanlıurfa region. It was based on the questions of how Turkish Sufi music became widespread among the people under the name of Çifteler (hymn) and turned into sema, semah or dhikr, and which quality was effective in ensuring its continuity. Many of the people in the Sufi group called Çifte in Şanlıurfa are hafız. Çifteler is usually performed with tambourine accompaniment. The modal structure gains variety with sound, thus ensuring the permanence and continuity of the lyrics. In addition to the modal features that make Turkish Music forms widespread among the public, it is also the power of diversity in rhythm to appeal to different emotions. Religious forms such as kaside, mawlid and hymns performed in different rhythms can be sustained due to their wide context. In this study, the effective power of belief in the transformation of rhythm into ritual, as well as the provider of social unity and solidarity, will be mentioned, and the roles of these musicians in the Şanlıurfa region in this formation, their contributions to the development of Turkish Classical Music / Turkish Folk Music genres, and their ability to use Turkish music in different forms will be mentioned. It was deemed appropriate to conduct netnographic research on this collective musical culture sharing, which traditionally transforms religious belief into action. This research method was preferred because the context in which the rituals take place is limited to the male autonomous area (dhikr) and different belief practices (Alevi semah) are closed to the public. Apart from these difficulties of context-centered approaches, the important role of the doubles in the transition between divan literature/folk literature, which combines two different types of music, has been tried to be explained by conducting oral source interviews and scanning the literature.

Keywords: Turkish music, Sufism, ritual, doubles, rhythm, Şanlıurfa.

Giriş

Toplumların kutsalla kurdukları iletişimin her türlü ve her tecrübesi bireysel olmasına rağmen, içinde bulundukları sosyokültürel yaşamın devamlılığını sağlamak amaçlı kolektif düzenlenmiştir. Bu inanç ve pratiklerin kolektif paylaşıma dönüşmesi ise kutsalı benzer ortak temeller üzerinden gösterme eğiliminden kaynaklanmaktadır. Kolektif paylaşımda kutsalı gösterme eğilimi en çok ritüellerde göze çarpmaktadır (Şahin, 2008: 269). İnancın sosyokültürel hayat içinde sindirilmesini sağlayan ritüeller, inancın pratik boyutunu kolektifleştirmektedir. Kutsalla kurulan iletişimde kurumsal olarak buna “inanç” denmekte, pratik boyutuna ise “ibadet” denmektedir. Kurumsallaşmamış dinlerde ise bu inançsal yapı teorikte “mit” bunun pratik boyutu ise “ritüel” olarak adlandırılmaktadır. 19. yüzyıldan itibaren Batı dünyasındaki akademik çalışmalarda yerini almaya başlayan “ritüel” kavramı uzunca bir süre “ibadet” kavramını işaret edecek şekilde kullanılmıştır (Platvoet, 2006: 162, akt. Şahin, 2008: 270). İslamiyet öncesi Mit veya ritüelin izleri İslamiyet sonrası birçok menkıbe ve ilahilerde göze çarpmaktadır. Ritüellerin oluşma zemini olan sosyokültürel pratikler içinde özellikle dini ritüeller kapsamında müzik, bu pratikleri geleceğe taşımada, kalıplaştırmada ve yaygınlaştırmada önemli fonksiyonlara sahiptir. Dini ritüellerin yerleşik düzeninden önce Derviş (faqi)’lerin büyük katkısı

olmuştur. Dervişler birçok yörede dini musikinin yaygınlaştırılmasında etkin olmuşlardır. Dervişler, Urfa çiftelerini kendi bildiği ilahilere ekleyerek gezdiği başka diyarlarda, kendi çaldığı def eşliğinde bu ilahileri ritmin verdiği güçle hareket ederek (zikir) okur, irticalen seslendirilen bu ilahiler çeşitliliğe yol açar, böylece kültürel devamlılığın sağlanmasında önemli bir misyon edinirlerdi.

Urfa dini musikisinde ritim sazları ön planda olmakla birlikte ritimli sazlardan Bağlama (tepekli vurma), Kanun, Santur gibi sazlar da orta parmağın tekneye hafif dokunuşlarla vuruşu işleminde, sazın ritmi kendi içinde taşımasına ve ayrıca ritim sazı kullanmasına gerek bırakmaz. Müziğin sosyokültürel yaşamdaki dini hayatla ilişkisine odaklanan bu çalışmada, ezginin sesle oluştuğu, güftenin ve ritmin öne çıktığı çifteler (ilahi) üzerinden ritüellerin oluşumu irdelenecek ve Urfa yöresindeki diğer müzik türlerine katkısı ele alınacaktır. Bu kapsamda müziğin ilk oluşum evresi, Urfa bölgesindeki yansıması ritüeller ve çifteler ekseninde öncelikle literatüre dayalı ve sözlü kaynak görüşmeleri neticesinde çifteler ve ritüeller sorgulanacaktır.

1. Urfa'nın Sosyo/kültürel Yapısı



Şekil 1: Şanlıurfa İli Haritası (URL-1)

Şanlıurfa, Mezopotamya toprakları üzerinde bulunması dolayısıyla tarihi boyunca bünyesinde birçok devletlerin ve beyliklerin hüküm sürdüğü, farklı kültürlerin bütünleşme alanı olmuştur. Eski uygarlıkların ilk ve orta çağda merkez olarak kullandıkları bu toprakların Avrupa, Mezopotamya ve Arap ülkeleri arasındaki ticari ve askeri geçiş yolları üzerinde olması Şanlıurfa'nın önemli bir il olmasını sağlamıştır. Şanlıurfa üzerinden geçen bu yollar doğudan batıya bir geçiş köprüsü olarak da önemini korumuştur. "Verimli Hilal" olarak adlandırılan bu bölgede insanların barış içinde ticaret yapması ve savaşarak kültür alışverişi içinde bulunması uygarlıkları birbirine bağlanmasında konumu itibarıyla ön planda olmuştur. Tarihi ilk çağlardan başlayan Şanlıurfa'nın coğrafyası geniş ve arkeolojik olarak da zengin olduğu görülmektedir. Yapılan son araştırmalar neticesinde kentin doğu kesiminde yer alan Göbeklitepe'de yapılan arkeolojik kazı çalışmalarında 12.000 yıllık geçmişi olduğu tespit edilmiştir. Şanlıurfa tarihinde krallık ve medeniyetlerin yerleşim yeri olarak tercih etmelerindeki amaç, coğrafi konumunun önemli kavşak noktasında bulunmasındandır.

Yanı başında yaşam kaynağı olan akarsu, nehir ve ticaret yolu bakımından da önem arz ettiği için konumu itibariyle önemini daha da arttırdığı bilinmektedir. Bu kadar farklı kültürün içinde yoğunlaşmış olan bir ilin elbette ki kültürel zenginliği fazla olmaktadır. Bugün de bu kültürlerin birçoğunun izlerini Urfa'da görmek mümkündür (Dolap, 2021: 1).

Tespit edilen arkeolojik bilgilere göre Neolitik dönemin en eski yerleşim yeri olarak kabul edilen Urfa, avcı ve toplayıcı dönemden mimari dönemin başlangıcına kadar dünyanın en eski yerleşim yeri olarak kabul edilmektedir. Tüm insanlığın ata yurdu olarak görüldüğü Urfa'da, ilkel dinlerden çok tanrılı dinlere kadar her uygarlıktan izler taşıdığı belirtilmektedir. Büyük bir kültür mirasını bağrında taşıyan bu kadim şehir, insanlık kültürünün oluşum ve gelişimine büyük katkılar sunmuştur. Semavi dinlerin ortaya çıkmasına vesile olan Hz. İbrahim'in doğduğu ve akabinde diğer birçok peygamberin yaşadığı yer olan Urfa, "peygamberler şehri" olarak tanımlanmaktadır. Urfa hakkında yazılan rivayet, mit, destan ve sayısız şiirden de anlaşılacağı gibi otantik, mistik ve özgün yapısı sebebiyle insanlara ilham kaynağı olmuştur. Urfa dendiğinde tarihsel geçmişi ve çeşitli yiyecekler akla gelse de akla gelen diğer en önemli niteliği müzik olmuştur. Aktarılanlara göre ilk insanlığın ortaya çıktığı bu şehirde, müziğin de ilk bu topraklarda ortaya çıkıp yayıldığı rivayet edilmektedir (Karakaş, 2017). Ebul-Farac'ın iddia ettiği Nuh tufanında sonra meydana gelen ilk yerleşim yeri olduğu kanaatini Göbeklitepe ve Balıklıgöl'de yapılan arkeolojik kazılar da desteklemektedir.

Geçmişinin M.Ö. 9500 yıllık bir tarihe uzandığını tespit eden arkeologlar, ilk medeniyetin bu bölgeden başlayıp yayıldığını ortaya koymuşlardır. Tarihi İpek Yolu üzerinde önemli bir kavşakta yer edinmesi ise çok çeşitli din, kültür ve medeniyetlerin uğrak yeri olduğunu, dolayısıyla müziğinin de çok geniş kaynaklardan beslenmiş olduğunun işaretidir. Yerleşim merkezi olarak yukarıda zikrettiğimiz tarihlere uzanan Urfa'da, musikinin tarihi de aynı seyri takip eder. İlk kilise müziğinin miladi 168-222 arasında Edessa (Urfa)'da yaşayan büyük din filozofu, şair ve önemli bir musiki ideoloğu olan Bardaisan tarafından yazıldığı, yeni doğan oğlunun adını "ahenk" anlamına gelen "Harmonius" koyduğu KK-1 tarafından belirtilmektedir. Bardaisan'ın hem beste hem de güfte yazdığı belirtilerek, muhtevası dini olan şiirlerinin bir kısmını da başkalarına bestelettiği, bu dini musiki alanındaki ilk oluşumları kilisede dini ayinlerde kullanarak tarihe adını yazdırdığı çeşitli kaynaklarda belirtilmektedir. Arkeolojik kaynakların verilerinden faydalandığını belirten kaynak kişi, bu konu hakkında herhangi bir belge öne sürmemiş fakat ilk kilise müziğinin Urfa'da ortaya çıktığını ve ilk müziğin de Urfa kaynaklı olduğunu iddia etmiştir. Urfa'da günümüzde yapılan müziği üç ana başlıkta toplayan KK-1, şu şekilde bir sınıflandırma yapmıştır; Tasavvuf Müziği (Çifteler), Klasik Türk Müziği ve Halk Müziği'dir.

2. Urfa’da İcra Edilen Dini Musikinin Kökeni

Mitler ritlerle görünür ve gerçeklik kazanarak yayılırlar, inanç konusunun başta mit olarak ortaya çıkması daha sonra çeşitli hareketlerle inançsal zemine oturtulan bu düzenli kutsama biçiminin ritüeller aracılığıyla kalıplaşarak mitin yaşamsal pratiği haline dönüşürler.

Ritlerin ilk ortaya çıkışı kozmik güçlere sunulan kurban sunumlarında görülmektedir. Daha sonraki süreçte Kam/Şaman adı altındaki din görevlileri tarafından; kötü ruhları defetmek, neyi kurban edeceğini bilmek, hastalığı tedavi etmek, ölüm ve başka belalardan insanları korumak ve gelecekle ilgili haber vermek, rüya tabir etmek, fala bakmak ve yıldızlara bakarak gelecek hakkında bilgi veren bir inanç silsilesine dönüşür. Şamanlığın bir başka özelliği; halkın manevi ve ruh dünyasına girmesi, “extase”, ruh göçü ve Tanrılarla bağlantı kurması sayılabilir. Şamanın güç kazanması eski Türk inancını kendi görüş dünyasına alarak, kişilerin maneviyatını belli bir kadro içine alarak “din” vasfına ulaşmaya çabalamasıdır. Türklerin İslam öncesi Şamanizm/Kam bir din değil, kült/inancı olarak kabul edilmektedir (Güzel, 2012: 90)¹.

Eski Türk musikisi, pratiğinde kutsala yakarış ve toplum içinde bir uyum/denge olması için gerçekleşiyordu. İrticalen gelişen bu icrada, bir amaca yönelik olarak o ‘an’ için icra yapılıyordu. Din adamı pozisyonundaki kişi “Baksı” veya “Kam” adındaki bir hekimdi ve asıl gayesi toplumun huzuru ve birlikteliğinin devamını sağlamaktı. Bu büyücü din adamları, trans, vecd ile kendinden geçer, böylece ikna ediciliğini yükselterek toplumun saygısını kazanırdı.

Kamların kutsala yakarış ve temennisini içeren bu dualar ikinci defa kendisi tarafından tekrar edilemezdi, çünkü trans halinde seslendirilen bu sözler irticalen seslendirildiği için unutulurdu. O yüzden bu dua ve ilahi tarzındaki seslenişler günümüze oldukları gibi gelememiştir. İrticali ve improvizasyon denilen bu sezgi ile “an” için en uygun müziğin icraatı, zamanla Türk Tasavvuf Musikisinde “Durak” ve “Kaside”, Türk Folklor Musikisinde “Âşık Tarz”ı, Sanat Musikisinde ise “Gazel” ve “Taksim” olarak karşımıza çıkmaktadır (Halıcı, 1986: 172). Kulağına ezan okunarak hayata başlayan insanımız, türlü sebeplerden dolayı dinleyemediği bu musiki türü ile ruhindaki hasretleri dindiriyordu. Birçok kişi belki ilk defa dinliyordu Tasavvuf musikisini. Bu yeni bir tanışma zannedilirse de böyle değil, mevcut ve fakat ruhun derinliklerinde gizli çok eski bir aşinalığın tekrar ortaya çıkmasıydı.

¹ Din; lügat manası, Allah’a inanma ve bağlanmadır. Ayrıca din kavramı, inanç, itikat, itaat, ibadet, adet, gidilecek yol, hesaplama, şariat anlamlarına da gelmektedir (Güzel, 2012: 97). Tasavvuf lügat manası; gönlünü Allah sevgisine bağlama, ıstılahi manada ise; Zühd ve takva ile ruhu temizleyip Hakk’ın ahlakı ile ahlaklanmak, kendi varlığını “Hakk” sevgisinde eriterek masivadan ilgiyi kesmek ve bu hal içinde onun emir ve yasaklarına tam bir uyuşla sonsuz mutluluğa ermektir (Güzel, 2012: 159).

Müziğin, yaşamın bir parçası olduğu ve müziği yapan ve uygulayan kişilerin daha ayrılmadığı eski çağlarda, geleneksel seslerden oluşan müzik, günün şartlarına göre uyarlanıyor ve müziğe bir kutsiyet atfediliyordu. Büyüsel doğa karşısında müziğin de doğayı taklit amacıyla kullanılması dolayısıyla müzik de büyüsel kabul ediliyor, bu inanılmaz sihir karşısında sadece buna hükmeden özel kişiler bunu icra edebiliyordu. Toplum önderi kabul edilen Kam, Baksı, Ozan gibi bu kişiler hem din adamı konumunda hem de müzisyendiler. Müziğin hem sosyal işlevleri hem de dinsel işlevleri bu kişiler aracılığıyla gerçekleşiyordu. Dolayısıyla din ve sosyal hayatın bütünü aynı müzikle betimleniyor, benzer sesler bu hayatın müziğini ortaya koyuyordu. Sosyokültürel yaşamın tüm alanlarına hitap eden bu tür ezgilerin yüzyıllarca devam etmesini sağlayan insanların söze verdikleri önemden kaynaklanmaktadır. Sözün sesler aracılığıyla kolektif bellekte yer edinmesi kültürlerin çeşitlenip gelişmesini ve yaygınlaşmasını sağlamıştır. Müziği söze eşlik eden ve onun daha etkili daha anlaşılır kılmak için bir araç olarak kullanıldığı da bir vakiadır (Ergül, 2010: 3-4).

Din musikisinin 13. yy.'a kadar kam, baksı, ozan denilen şimdiki saz şairleri eşliğinde, ibadet esnasında kitleyi harekete geçirmek için oluşturulan raks, şiir, ses unsurlarının topluca ihtiyaca yönelik olarak ortaya konması ki daha önce de bahsedildiği gibi dünya üzerindeki ilk müzikal oluşumlar bu şekilde başlamıştır. Formel eğitimin de dini musiki alanında medreselerde, tekke ve zaviyelerde devam ettiği en etkili ve yaygın olanının ise Mevlevilik tarikatıyla günümüze kadar ulaştığı bilinmektedir. İlk konservatuvarın kurumsal anlamda dini mekânlara sahip olduğu görülmektedir (Aydar, 2010: 16).

Ses, saz, raks üçlüsüyle icra edilen Mevlevi müziği eserleri müziğimizin özünü teşkil eder. Mevlevi dergâhlarında, Mevlevi müziğinin yanı sıra din ve din dışı müziğin her türlü öğretilmekteydi. Her türlü müzik icrası ve meşkinin yanında, müzikle ilgili sohbetler edilir, sema meşki yapılarak semazen yetiştirilirdi. Mevlevihanelerde padişah, vezir, şeyhülislam ve paşaların bulunması Mevleviliğe bambaşka bir kimlik kazandırmış, tasavvufu kabul etmeyen bazı medreselilerin musikiyi susturmaları önlenmiştir. Başlangıçta ney, kudüm, rebap ile icra yapılırken sonraları keman, kanun, ud gibi sazlar kullanılmıştır. III. Selim ve II. Mahmut gibi padişahların destekleri ile Mevlevihaneler en parlak dönemlerini yaşamıştır (Arslan, 2022: 9).

Şanlıurfa ilinde Bardaisan, ilk dini müziğin oluşumunda etkisi görülen önemli bir isim olmakla birlikte, hakkında söylenenler ve yazdığı dini içerikli bestelere ulaşamamıştır. İslamiyet öncesi dini musikinin yazılı kaydının olmadığı Şanlıurfa'da, İslamiyet sonrası dini mûsikî alanında önemli bir birikime sahip olduğu çok farklı tarikatların yerleşim yeri olmasından anlaşılmaktadır. Günümüzde hala varlık gösteren bu tarikatlardan; Nakşibendi, Kadiri, Rifai, Şazeli, Halveti, Bektâşi Melami ve Mevlevi tarikatları Urfa'da çok tutunmuş olup bunların müntesipleri Urfa'da yıllarca hizmet vermişlerdir (Karakaş, 2017: 9). Bunlardan Şazeli, Bektâşi,

Halveti ve Mevlevi tarikatlarının müntesibleri bugün kalmamıştır, bunların ancak muhibleri bulunabilmektedir. Mevlevilik ve Bektaşilik çalışmaları da ancak Mevlevilik ve Bektaşilikte sadece kültür çalışmaları olarak görülmektedir. Urfa, İslam devletlerine başkentlik yapmasının yanı sıra Anadolu ile Arabistan sınırında bir şehir olmasından kaynaklı İslam'ın Anadolu topraklarında yaygınlaşmasına önemli bir kapı vazifesi görmüştür. Bu yüzden farklı kültürlerin bir arada yaşamasına elverişli bir konumdadır.

Urfa, mabedlerin ve ilmi çalışmaların eskiliğinden ötürü tasavvufi hareketlerin görüldüğü ilk yerlerden sayılır (Karakaş, 2017: 19). Tasavvufi tarikatlar olmasına rağmen birçok bölgede olduğu gibi Urfa'lı da bu oluşumun açıklamasını tasavvuf olarak göstermez. Mevlid okutulduğu zaman kendinden geçen kimseler olur, bunları şeyh veya sofı adı verdikleri kimseler yönetir. Hareketlerin vecd veya transla bağlantısı görülen kişiler, “hayy, hayy, hayy” gibi sesler çıkarırlar, bazen değişik sesler ve hırıltılar çıkarır ve adeta baygınlık geçirirler. Bir çeşit cezbe haline girerler. Urfa halkı arasında bu gibi kimselerin bu durumu için “haylığa düştü” denilir (Karakaş, 2017: 34). Eskiden Mevlevi ve Halveti gibi tarikatların zaviyelerinde tasavvuf musikisi eğitimi de verildiğinden musiki severleri bu zaviyelere rağbet ederdi. Tekkeler aynı zamanda eğitim merkeziydi, okuma yazma ve eğitime çok önem vermeyen Urfa halkı için çekici olabilecek yollar aranır, gençler bu sayede az da olsa bu imkândan faydalanırdı (Karakaş, 2017: 36).

Urfa'da Klasik Türk Musikisi alanında yetişmiş dervişler² sayesinde eski musikiye dair önemli bilgiler aktarılmış ve günümüze bilimsel olarak gelmesi icra etmeleriyle birlikte kültürel birikim olarak muhafaza edilmiştir. Türk kültür tarihine önemli hizmetleri olan bu dervişler, Mevlevihanelerde yetişen önemli sanatkârlardır (Özalp, 2000: 120, akt. Macit, 2021: 41). Mevlevihaneler sadece dini eğitim kurumları değil, güzel sanatlar ve edebiyat alanında da eser inceleyen ve üreten bir kurum vazifesi görmüştür. Bu alanda öğrenci yetiştiren ve kurumun devamlılığını sağlayarak tasavvufi aklın her yönden olgunlaşmasına yarayan önemli bilgiler, bu alandaki önemli mutasavvıflar aracılığıyla öğretilirdi. Diğer tarikatların yanı sıra Mevlevi musikisi çağdaş ve yayılmacı yönleri sayesinde musikiyi de en etkili bir biçimde kullanmalarından kaynaklı daha işlevsel ve sürdürülebilir oldukları görülmüştür. Klasik Türk musikisinin gelişmesine katkısı olan bu müzik; icra, bestekâr, form, makam, usul ve sazlarının çeşitliliğini artıran niteliğiyle alana çok önemli katkılar sunmuş ve Türk müziğinin uluslararası tanınmasını sağlamıştır. Bu bağlamda, Klasik Türk musikisinin gelişmesinde Mevleviliğin ve mevlevihanelerin etkisinin büyük olduğu görülmektedir (Macit, 2021: 51).

² Kürt gezici hak âşıkları olan dervişler, yılın belli zamanlarında yöreye uğrar, elindeki def ile çeşitli ilahiler okuyarak halkın toplanmasını ve kültürel olarak ilahilere katılımını sağlardı. Bu dervişlere Kürtçede **Faqi** denir.

3.Urfa’da İcra Edilen Tasavvuf Musikisinde Çifteler (İlahiler)

Halıcı (1986), Tasavvuf ve müzikte bazı ortak özelliklerin olduğunu belirterek bu özelliklerin; Tasavvufta Tanrısal gerçeklere ancak seziyle varılabileceğini, müzikte de sezginin beste üretmede çok önemli bir meziyet olduğunu belirtmiştir. Sezi, tasavvuf büyükleri tarafından belli bir sistem ve ekol haline gelmiştir. İşte bu sistemler tarikatları³ meydana getirmiştir. Din hükümlerinin inanç ve işlem, itikad ve amel yollarını belli sistemlere bağlayan bilim adamları, İmam olarak İmam-ı Azam, İmam-ı Eş’arî gibi, tasavvuftaki Tanrıya erişme yollarını belli bir sisteme bağlayanlar da “Pir” olarak tanınmış ve anılmışlardır. Abd’ül Kâdir Geylani (Kadiri tarikatı), Ahmed-er Rıfâî (Rıfai tarikatı), Mevlâna Celâleddin Rûmî (Mevlâna tarikatı) Hacı Bektaşî Veli (Bektaşî tarikatı) sistemleri oluşturmuş, İmamlar yükümlülüklerin yerine getirilmesi yollarının Pîrler de Tanrı sevgisinin anlatım ve ortaya çıkış yollarının kurallarını meydana getirmişlerdir (Halıcı, 1986: 149).

Tarikat, tasavvufun içsel pratiklerini ifade eder ve burada yolu bulmak için duyulan kılavuz ise Şeyhtir. İnsan, inandığı andan itibaren rahatlamakta ve hayatının bütün alanlarını olmasa bile bazı alanlarını bu inancın verilerine göre düzenlemektedir. İnanılan değer bir din ise kuşkusuz birtakım kuralları da beraberinde getirecektir. Bu kurallar, insan için yol gösterici ve eğitici, bireysel ve toplumsal değerler olarak anlamlı ve önemlidir (Kayıklık, 2011: 41). Tasavvuf, dinin kurallarının belirli yol ve yöntemler izlenerek derunî tecrübelerle idrak edilmesi ile insanı hakikate ulaştıran bir yaşayış biçimidir. Bu yaşayış ise insanın fitratında var olan hakikat arayışının herhangi bir güdüyle harekete geçmesinin sonucu olarak değerlendirilebilir (Kayıklık, 2011: 45). Bu anlamda tasavvuf, İslam’ın içselleştirilmesi ve özümсенerek yaşanmasıdır ki buna derunî dindarlık da diyebiliriz. Bütün dinsel geleneklerde bulunan kutsalla birleşmenin üç görünümü tasavvufta da vardır. Bunlardan biri “vecd” haliyle ilgili durumdur. Vecd hali, ruhu vücudun dışında tutan, onu daha yükseklerle ve farklı bir bilinç düzeyine taşıyan özel bir ziyareti gerektirir. O, öyle yoğun bir deneyimdir ki, vücudu ihtilaçlara maruz bırakır (Kayıklık, 2011: 49). Tasavvuf hemen her insana hitap eder. O, dini öğrenmek için bir din, irfan arayan için bir felsefe, ruhun açılımla bir yol göstericidir (Kayıklık, 2011: 51).

Urfa’da Din musikisi kapsamında câmi ve tekke musikisi eserlerini icra edenler ve klasik Türk musikisini günümüze taşıyanlar kuşkusuz musikişinas bir geçmişe sahip olan, İmam, Müezzin, Hafız, Gazelhan ve Mevlidhanlardır. Dini musiki ile Halk musikisi, Urfa yöresinde birbirine kopmaz bağlarla birbirine bağlıdır. Dini musiki alanında iki önemli formu ele alan Akpınar (2019), geçmişten günümüze Mevlid ve İlahilerdeki değişimi de manzumeler üzerinde göstermiştir. “Mevlid” ve “ilâhî” formları, Dini

³ **Şeriat**; ana yol, **tarikat** kelimesi ise “tali yollar” anlamında çoğul bir kelime olmasına rağmen hep tekil isim olarak kullanılmıştır.

musikinın önemli iki türünü oluşturmaktadır. Dolayısıyla halk müziğindeki makamsal yapının zenginliği, tasavvuf musikisinin hala devam etmesine bağlanabilir. KK-2, KK-3, Urfa sıra gecelerinde çiftelerin de okunduğunu, mevlidhanların özel dinletilerinde de türkülerin okunduğunu belirtmişlerdir. Kadiri tarikatı ilahileri halk müziği motiflerinin baskın olduğu ilahilerdir. Bu, Urfa sıra geceleri türkülerinin makamsal yapıya katkısını göstermektedir (Akpınar, 2019: 238). Dâru'l-Elhân heyetinin derleme ekipleri Urfa bölgesi türkülerini derlediklerinde Dini musikinın alt dalı olan cami ve tekke musikisinin zenginliğini görmezden gelmiş, kayıt altına almamışlardır. Urfa tasavvuf musikisi bu alanda çalışan, üreten kişilerin şahsi çabalarıyla ve amatör derlemeciler sayesinde tekke musikisinin zenginliği ortaya konulmuş, çıkarılan albümler ve yeni yapılan bestelerle tanınırlığı sağlanmıştır. Bu alanda kitap ve tezler yazılmaya, İlahiyat Fakültesindeki hocaların kitap ve makale yazmaya başlaması yakın bir zamana tesadüf etmektedir. Dini musiki hocalarının telif ettikleri ve hazırladıkları kitaplar aracılığıyla bilim ve ilim alanında önemli gelişmeler katedilmiştir.

Araştırmacılar tarafından derlenen çifte/ilahiler Akpınar (2019)'ın hazırladığı biyografi kitabında notalarıyla mevcuttur (Akpınar, 2019: 239). "Urfa'da Mevlid ve İlâhîler" adlı kitapta, çoğu güfte olarak yer alan çiftelerin makam ve usulleri güfte başında belirtilmiş, anonim olduğu ve Türkçe, Kürtçe Arapça seslendirildiği ifade edilmiştir. Ayrıca Urfa'ya mahsus yöresel "Faracılık", "Salât-ı Melevân (Cuma Salâsı)" ve "Salât-ı Kemâliye" gibi bazı türlerin güfteleri; hoyrat, kaside ve gazel metinleri bulunmaktadır (Akpınar, 2019: 246).

Urfa'da musikiyi nağmeden anlamak güçtür, ancak güfteden Urfa ağzı olduğu anlaşılmakta ve türü belirlenebilmektedir. Dini musiki alanında beste yapan hafızlar ve sıra gecelerinde meşk usulü öğrenme sayesinde bu formda eser yapan musikişinaslar çoğalmıştır. Günümüzde Urfa'da dini musiki alanında beste yapan Celal Çiriş, Ali Toprak, Ziya Demirbaş ve Mehmet Acet gibi musikişinaslar, meşk usulüyle eğitim alan ve çeşitli meclislerde musiki alanındaki formları icra edenleri izleyerek eğitim almış ve aynı usulle eğitim vermişlerdir. Urfa'da din musikisi çerçevesinde beste yapanlar genellikle dini alanda görevli din adamları olduğu görülmüştür. Bu alanda bir kadın bestekâr olduğu ve Fatma Zehra Habek adındaki bu kadının da ilahileri olduğu KK-3 tarafından aktarılmıştır. Urfa kadim geçmişiyle birlikte geleneksel yapısını da bozmadan günümüze birçok çifte örneği bırakmıştır. Birçok ilâhinin "lâ edrî" yani bilmiyorum (anonim) olarak günümüze gelmesi bireysel değil, kolektif düşüncenin kültürel yaygınlığının göstergesidir. Yöresel tavır ve ağız bu eserlerin bölgesini belirlemekte, birçok ilahinin dönemi hakkında önemli bilgiler sunmaktadır. Günümüzde de Urfa'ya özgü çeşitli formlarda besteler yapılmakta gerek CD, gerekse sosyal medya aracılığıyla ilgisine ulaştırılmaktadır (Akpınar, 2019: 250).

Tarih boyunca oluşmuş ve yaygınlaşarak günümüze kadar intikal edip devamı sağlanmış önemli dini formlardan "Mevlid" ve "ilahi" dini musikinın

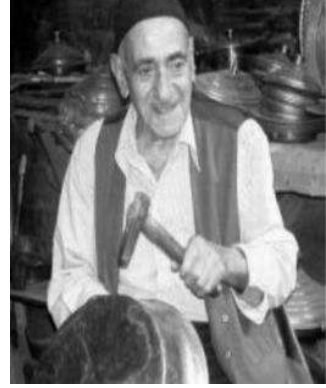
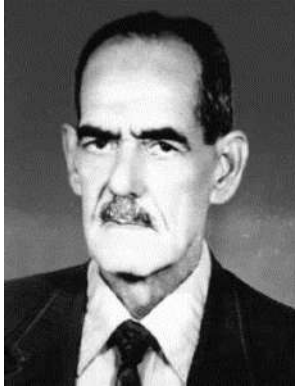
de önemli iki formudur. Hz. Peygamber'in (s.a.v) doğumunu anlatan bu manzum dini şiirler, Arapça olarak yaygınlık kazanmıştır. Çeşitli mekânlarda seslendirilebilen bu formlar, daha önce sadece câmi ve tekkelerde icra edilirdi. Urfa'da çifte adıyla okunan ilâhiler, mevlid okunduktan sonra adını toplu okunmasından almıştır. Bu çiftelerin anonim olanlarının çok fazla olduğu görülmüş ve kolektif belleğin öne çıkmasının avcı-toplayıcılıktan gelen önemli bir niteliği olduğu düşünülmüştür. Akpınar (2014), "Urfa Mevlidi ve İlahileri" adlı kitabında geçmişten günümüze mevlid ve çifteleri kitabında derli toplu bir şekilde vermiştir. Antoloji olarak gösterilen bu dini formlar ilahiyatçı kimliği nedeniyle titizlikle yazılmış ve güfte mecmuası olarak yayınlanmıştır. Kitap tamamen Urfa yöresinde okunan mevlid ve ilahileri ele almış ve birinci bölümde en çok okunan bir mevlid örneğini sunulmuştur. Bu manzume olarak sunulan mevlidlerden en yaygın okunanların, Siverekli Yusuf Sami Efendi ve Diyarbakırlı Re'fet Efendi'nin yazdığı mevlidler olduğu ve mevlidhanlar tarafından sık okunanların da bu mevlidler olduğu belirtilmiş ve bir bölümü örnek olarak kitapta yer almıştır (Akpınar, 2014: 15).

Urfa'da İslâmiyet öncesi dini musiki, dini ayinlerin önemli bir unsuru olmuştur. Çok tanrılı dönemde tapınaklarda; Hristiyanlık döneminde ise kiliselerde dualar musiki ile icra edilmiştir. İslamiyet'le birlikte bu oluşum sadece başka formlarla yer değiştirmiştir. Tapınak ve kilise yerine câmi ve tekkelerde İslam din musikisi içerisinde tasavvuf, icra edilmeye devam etmiştir. Hayatın her geçiş aşamasında musiki etkin ve aktif olmayı sürdürmüştür. Sazdan çok sese dayalı olan Urfa musikisinde sözü kalıplaştırmakta önemli bir araç olan "def" öncelikle kullanılmış/kullanılmaktadır. Türk musikisi içinde önemli bir yere sahip olan Dini musiki, "Urfa Ağzı" ile seslendirilmesinde icra biçimi, usûl kalıpları makam takibi açısından önemli görülmektedir. Ayrıca "Urfa Makam Geleneği"nin oluşmasında eserler arasında geçiş sağlamak için "tek" denilen hoyrat ve gazellerin okunması müziğin bu bölgedeki önemli bir niteliği olarak görülmektedir. Urfa "Sıra Geceleri"nde takım veya gruplar musiki fasıllarına belirli bir makam ile başlar; bu çerçevede türkû, hoyrat (uzun hava), tek (gazel, kaside) ve çifte (ilahi) okurlar.

Çifte; mana olarak "Allah'a ait" sözünden gelen dini içerikli ilahiler ve şiirlere denmektedir. Şanlıurfa müziğinde icra edilen bu ilahilerde genellikle halk müziği motiflerine rastlanılmaktadır. Urfa'da tarikatların çeşitliliğinden ötürü çok gelişmiş bir dini musiki mevcuttur. Bu çeşitlilik diğer müzik türlerinin de çeşitlenmesine yol açmıştır. Başta "Klasik Türk Müziği" olmak üzere halk müziğinin değişik formlarını da diğer bölgelere göre çeşitlendirmiştir. Yörede "çifte" adıyla anılan bu tür, halk tarafından geniş bir kabulle ilahilerin toplu seslendirilişi manasında kullanılmaktadır. Urfa çifteleri diğer bölgelerdeki ilahilerden farklı olarak hem toplu okunması hem

de ritminin coşkulu, kıvrak olması bakımından ayrılır. Gazel⁴, kaside, naat gibi tek bir kişinin okuduğu uzun hava tarzındaki diğer dini formlara da “tek” denmiştir (Akpınar, 2014: 49). Halkın benimsediği ve yaygınlaşmasına vesile olduğu çiftelerde şahsi izler kaybolur ve bu tür, anonim olarak literatüre geçer. Genellikle üzüntülü anlarda söylenen çifteler, yakarış içeren sözleriyle kutsalla bağlantıya geçer ve kutsaldan medet umarak teselli aracı olarak kullanılır. Bu dini manzum şiirler, tasavvufi halk edebiyatı kapsamında değerlendirilmekte ve kökeni çok eski zamanlara tekabül eden bir tür olarak görülmektedir.

Diğer bölgelerde icra edilen tasavvuf müziği türüne göre çifteler, ezgi bakımından daha kıvrak, coşkulu bir ritme sahiptir. Çiftelerde genellikle 10/8’lik usuller kullanılmış ve eksik ölçü çok yaygın olarak icraya eklenmiştir. Özellikle de curcuna 2+3+2+3 ve aksak semai usulü 3+2+2+3 olarak ölçülen eserlerin ritminin son +3’ünden şana girilir. 4/4’lük ve 6/4’lük usulde de çifteler kullanılır. Çiftelerin makamsal olarak incelediğimizde Uşşak, Hicaz, Hüseyini, Muhayyer, Hicazkâr, Rast, Saba, Mahur, Segâh, Karcıgar, Gerdaniye vb. farklı makam ve diziler ile icra edildiğini görürüz. Çiftelere genellikle vurmali saz olan def/bendir ile eşlik edilir ve söz ön plandadır. Günümüze aktarılmasında önemli rol oynayan kaynak kişiler: Eskici Dede (Osman Aydın), Şih İbrahim Karataş, Ahmet Uzungöl, Halil Hafız Uzungöl, Hacı Nuri Hafız, Tenekeci Mahmut (Güzelgöz), Kazancı Bedih (Bedih Yoluk), Şevki Hafız Altıngöz, Saatçi Yusuf Özer ve Akif Baybostancı gibi isimleri sıralayabiliriz (Altıngöz, 2017: 12-13; akt. Dolap, 2021: 9).



Resim 1-2-3: Tenekeci Mahmut (Mahmut GÜZELGÖZ)-Eskici Dede Osman (Osman AYDIN)-Kazancı Bedih (Bedih YOLUK)

⁴ Gazel: Bir ses sanatçısının belli bir güfte üzerine yaptığı doğaçlama besteye Klasik Türk müziğinde Gazel adı verilir. Gazeller serbest tartımlı ancak makamsal yapısı güçlü, eserlerdir. Gazel icracılarına Gazelhan denir. Günümüzde gazel formu revaçtan düşmüş bir form olarak görülmektedir.

3.1. Urfa’da İcra Edilen Klasik Türk Musikisinde Çifteler

Urfa müzik kültüründe Klasik Türk Müziği çok önemli bir yere sahiptir. Eskiden muhakkak meşklere başlanırken “Türk Sanat Müziği” ile başlanırdı. Günümüzde kısmen klasik form kullanılmaktadır. Klasik Türk Sanat Müziğindeki büyük formların başında peşrev, kâr, beste, semâiler ve şarkılar icra edildikten sonra gazel ve türküye geçilirdi. Türk Sanat Müziğinin Urfa yöresinde bilinmesi ve kültürel dokunun bir parçası durumuna gelmesi, şehrin Osmanlı idaresine geçmesi sürecine tekabül eder. Urfa yöresine sürgün gönderilen ünlü musikîşinasların bu musikiyi bölgede yaygınlaştırmalarının payı büyüktür. Bu musikîşinaslar sayesinde bölgedeki kanaat önderleri ve saygın kesim musikiye ilgi duymuş, önemli gecelerde bu musikiyi dinlemeleri ile birlikte bu musiki gelişmiş ve saygın bir yer edinmiştir. Klasik Türk Musikisinin yanı sıra Klasik Türk Musiki sazlarının da bu yörede kullanımı bu sayede gelişmiş ve yaygınlaşmıştır. Toplumda saygın bir yere sahip olan hafız, hoca, imam, tarikat ehli ve aydın kesim tarafından da Klasik Türk Musikisi bugüne kadar bu yörede seslendirilmiştir. Örneğin yakın tarihimizde; Kide Hafız, Hamit Hafız, Halil Hafız, Ahmet Uzungöl, Tenekeci Mahmut, Kazancı Bedih, Dede Osman, Şükrü Hafız, Hacı Nuri Hafız, Şevki Hafız (Altıngöz) ve Mahmut Hafız (Akagün) gibi hanendeler Klasik Türk Müziği’ni iyi derecede icra ederken, bu müziği çiftelerle ve türkülerle de harmanlamışlardır. Dolayısıyla meşk trafiği de yukarıda anlatıldığı biçimde şekillenmiştir (Okutan, 2011: 25-31).



Resim 4-5: Ömer Gültekin, Ömer Emiroğlu, Lütfü Emiroğlu, Mehmet Özbek Fazlı Öztop, Tenekeci Mahmut Güzelgöz ve Refik Ataç (28.02.1969) -Urfa Halkevi Musiki Topluluğu (1950-1960 Arası) Okutan, Nuri (2011).

KK-3; Halil Bıçak, Dede Osman Aydın, Halil Hafız, Tenekeci Mahmut’u feyiz aldığını belirtmiştir. Çocukluğunda bu musikîşinasların yanına giderek meşk etmeyi öğrenmiş, sıra gecelerini gezmiş, onları takip ederek meşk yoluyla Klasik müziği öğrenmiştir. Daha sonra şunları aktarmıştır: Tanburacı derviş, Urfa makamını ve gazel okumayı en iyi bilenlerdendi. Kazancı Bedih Gazelhanımızdı, Hoyrat ve Gazeli çok iyi okurdu. Kerkük, Elâzığ bizim söyleme tarzımıza uygun okurdu, çünkü hepsi Türkmen bölgesindendir. Haydar baba Mevlana’nın müntesiblerinden biridir. Urfa’da türbesi var ve insanlar türbesine gidiyor. Sema ve Mevlevilik bu yörede bu

yüzden yaygındır. Haydari, Kadiri, Nakşi, Mevlevi, Rıfai, Memduhi tarikatlarının faaliyetleri hala devam ediyor, Semah da yoğun olarak Kısas ilçesinde belli zamanlarda faaliyetini düzenli olarak sürdürüyor.



Resim 6: İlahi grubu: Soldan sağa; Halil Bıçak, M. Salih Polat, Kazancı Badih, Celal Çiriş, M. Hanifi Polat

Yıl 1982 TRT için yapılan kasetten bir kare (Celal Çiriş arşivinden)

Tasavvuf edebiyatında ilahi türü, Dini musikide de aynı isimle bestelenmesinden kaynaklı aynı isimle anılmaktadır. Urfa'da "çifte" adı altındaki ilahi, tek okunduğunda bulunduğu bağlama göre bazen 'beyt' bazen de 'tenzile' diye adlandırılabilir. Urfa'da güfte ve bestekarı bilinmeyen çok sayıda ilahi mevcut, bunlar anonim (lâ edrî) olarak değerlendirilmiştir. Güftelerin önemli bir kısmı Yunus Emre, Ahmed Kuddûsî, Niyâzî Mısrî, Şemseddin Sivâsî, Erzurumlu İbrahim Hakkı, Eşrefzâde Rûmî ve Aziz Mahmud Hüdâyî gibi tarikat önderi ve mutasavvıf şairlere aittir. Sözleri Urfalı şairlere ait olan çiftelerin yanı sıra kadın şairlere ait güfteler de mevcuttur. Urfa yöresine ait ilahilerde çoğunlukla halk müziğinin ezgi motifleri görülmektedir. Güftelerin bir kısmı farklı makamlarda okunabilmekte, bazı çifteler de aynı melodi ve usulle Türkçe, Kürtçe ve Arapça okunabilmektedir. Meşk yöntemiyle öğrenilerek gelen çiftelerin bir kısmının güftesi hatalı okunmuş, bunu farkedenden musikîşinaslar duyumdan kaynaklanan bu hataları düzeltmişlerdir. Akpınar (2014), "Mevlid ve İlahiler" kitabında Urfa yöresinde okunan Türkçe, Kürtçe ve Arapça ilahilerden bir kısmının güfteleri; ayrıca "faracılık" ve cuma salâsının metinleri yer almaktadır. İlahiler, makam isimlerinin alfabetik sırasına göre güfte, beste, makam ve usulleri belirtilmek suretiyle yazılmıştır (Akpınar, 2014: 49-50). Çiftelerin büyük bir kısmı hicaz ve hüseyini makamındadır. Halk edebiyatı ve divan edebiyatı güftelerden oluştuğu görülmüş fakat divan edebiyatının baskın etkisinin her iki edebi türde de hâkim olduğu tespit edilmiştir. Güftelerin çoğunu Yunus Emre ve Niyazi Mısrî yazmıştır. Anonim nitelikli çiftelerin çok olduğu, Kürtçe çiftenin Hüzam makamında olduğu ve genellikle çiftelerin makamsal formlara uygun yazıldığı farkedilmiştir. Kitabın yazarı ilahiyat fakültesinde çalıştığından ifadelerin doğru yazıldığı, nota bilgisine sahip olduğundan makam analizinin ve usulün doğru olduğu

varsayılmıştır. Kitaptaki birkaç çifteye örnek: *Aşkın Ezeli Âşık*, Makam: Acemâşirân, Usûl: Curcuna, Güfte: Erzurumlu Emrah. *Dünya Kimse Kalmaz*, Makam: Acemâşirân, Usûl: Sofyan, Güfte: Anonim. *Ey Rahmeti Bol Padişah*, Makam: Gerdâniye, Usûl: Yürük Semâî, Güfte: Ahmed Kuddûsî. *Alaydım Elin Elime*, Makam: Hicâz, Usûl: Sofyan, Güfte: Anonim. *Bilenler Vech-i Canânı*, Makam: Hicâz, Usûl: Curcun, Güfte: Niyâzî Mısırî. *İlham ile Dün Gece*, Makam: Hicâz, Usûl: Curcuna, Güfte: Yunus Emre. *Rahmeyle*, Makam: Hicâz, Usûl: Yürük Semâî, Güfte: Leyla Hanım. *Hoca Efendi*, Makam: Hicâzkâr, Usûl: Curcuna, Güfte: Ahmed Kuddûsî. *Ben Bu Dağın Ağacıyam*, Makam: Hüseyinî, Usûl: Sofyan, Güfte: Yunus Emre. *Gayrı Sevda Neme Gerek*, Makam: Hüseyinî, Usûl: Sofyan, Güfte: Eşrefoğlu Rûmî. *Gel Allah'a Dönelim Gel*, Makam: Hüseyinî, Usûl: Yürük Semâî, Güfte: Niyâzî Mısırî. *Tene Ha Kalo Tene*, Makam: Hüzâm, Usûl: Sofyan, Güfte: Anonim

Karcıgar makamından bir çifte, Muhayyer makamından üç çifte, Neva makamından dört çifte, Nihavend makamından bir çifte, Rast makamından bir çifte, Saba makamından 8 çifte, Segâh makamından 4 çifte, Uşşak makamından 7 çifte yazılmıştır. Ayrıca faracılık (feraciye) ise Saba makamındadır. Tek bir kişinin seslendirdiği hoyrat, mâni, gazel ve kaside gibi türler de solo okunduğu için bunlara “tek” denmiştir. Muhtevaları dini olan hoyrat ve gazel Urfa yöresinde serbest olarak icra edilen dini formlardandır (Akpınar, 2014: 226). Ayrıca sözleri Fuzûlî, Nâbî ve Abdî gibi şâirlere ait gazeller okunmaktadır. Halk müziği meclislerinde hazırlayıcı niteliği sebebiyle hoyrat ve gazel okunmaktadır. Meselâ; Urfalı şair Hatâyî’ye (ö. 1800’lü yılların sonu) ait gazelin ayak ezgisi Urfa yöresinde “İbrahimî Gezinti” adı ile enstrümantal olarak icra edilmektedir. Mevlid meclisleri ve sıra gezmelerinde genelde gazel ve hoyratlar bir çifteye bağlanarak icra edildiğinden: “Bugün gam tekkeğâhında fedâ bir cânımız vardır” mısralı gazel, Uşşâk makamındaki çifteler arasında okunabilmektedir (Akpınar, 2014: 228).

4. Urfa’da Toplumsal Yaşamın Pratiği Ritüeller

Kurumsallaşmamış ibadetlerin pratik alanı olarak kabul edilen ritüeller, Urfa yöresindeki çeşitli tarikatlar aracılığıyla hayat bulmuştur. Ritüellerin toplumsal hayatla bütünleşmiş olması varlıklarını devam ettirdiklerinin göstergesidir. Farklı inanç biçimlerinin farklı ritüelleri meydana getirmesi ve toplum tarafından bu farklılığın hoşgörülle karşılanması ritüellerin sürekliliğini sağlamıştır. Sosyokültürel hayatın kutsallarını kurumsallaştıran söz konusu ritüeller, mekânsal bağlamda farklı yerlerde hayat bulmuşlardır. Kısas beldesi 1992 yılından bu yana Alevi/Bektaşî inancının yerleşim alanı durumundadır. Daha önce Ksaus olan yerin ismi, Selçuklular zamanında 1065 yılında fethedilerek alındığı belirtilmiştir. Âşık Sefai ise Abbasi ve Emeviler savaşında taraflar arasında kısasa kısas bir çekişmeden bu adın verildiğini iddia etmektedir. Âşıklar diyarı olarak kabul edilen Kısas beldesinde müzik önemli bir sosyokültürel yaşam biçimidir. Kadın-Erkek birlikte veya ayrı ayrı her formdan müzik üretebilmekte, semah dönerek kutsallarını yâd etmektedirler.



Resim 7: Urfa/Kısa Semah gösterisi (URL-2)

Âşık Sefai'nin anlattığı menkıbeye göre Hz. Muhammed'in de Semah döndüğü yönündedir. Âşık Sefai, "Semah'ın diğer bir ismi de 'Uçmak'tır. Tanrıya ulaşmaktır. Engür suyunu içtikten sonra Peygamber Efendimiz de Kırklar'la birlikte Semah'a kalkıyor. Semah dönerken sarığı başından düşüyor yere. O sarığı alıyorlar kırk pareye bölüyorlar. Kırk kişi beline bağlıyor. Şimdi bizim cem evlerimizde semah dönenler muhakkak bellerini bağlarlar. Baş açık, bel bağlı, yalın ayak" diyerek durumu bu şekilde açıklamıştır.

Urfa Semah'ı olarak literatüre geçen eserin aslında Urfa geleneksel müziği ve ritüelinde olmadığını dile getiren Âşık Sefai, Kısa yöresinin Urfa'nın ilçesi olması dolayısıyla Urfa'ya maledildiğini belirtmiştir. Kısa yöresi Urfa'nın bir ilçesi fakat Alevi/Bektaşî bir kimliğe mensup insanların olduğu özerk bir bölgedir. Semah kültürü bilinir ki bu kimliğe mensup kişiler tarafından gerçekleşir. Örneği verilen nota da Alevi olan Dertli Divani tarafından yazılmış ve seslendirilmiştir.

Urfa/Kısa yöresinde Cem'lerin sürdürülme dinamikleri bölge kültürel dokusuna uygun sürdürülmektedir. KK-4, düğün, önemli bir afet ve ölüm zamanlarında cemevinde toplanılır. Olayın kritiği yapılarak yapılacak işler kişiler tarafından bölüştürülür. KK-5 düğün eğer yoksul birine aitse cemevinde toplananlar arasında düğün masrafı hesaplanır ve bölüştürülerek gençlerin düğünü yapılır. KK-5 eğer cenaze için cem toplanmışsa cenaze sahibi ahaliye mevtanın borcunu sorar, herkes kendisine ne kadar borçluysa söyler. Dar cemi denilen bu işlem, mevta yakınının beline bağladığı kuşağı açarak kefarete ödemeye hazır olduğunu gösterir. Mevta yakınları borcun ödenmesi veya helal edilmesi işlemini orda gerçekleştirir ve bir daha bahis konusu olmaz. KK-6 semah için özel ekibimiz var, önemli zamanlarda bunlar semah döner biz de izleriz ya da bulunduğumuz yerde eşlik ederiz. Her bölgenin halk oyunları ekibi nasıl ki düğünlerde yöresel kıyafetleriyle çıkar oynarlar, bizim de özel günlerimizde semah ekibi çıkar döner. KK-7 semah dönmek bizde ibadettir. Sıradan bir eğlence aracı değildir, dönülürken çeşitli gulbanglar (çifte) okunur. Alevilik mezhebinde ayın, yani "dem" üç telli sazın gulbang eşliğiyle yapılır. Genellikle perşembe günü semah dönülür. Muharrem, bayram, Newruz gibi özel zamanlarda başka güne kaydığı da olur. Zakirlerin ses kayıtları müzik icrasını gerçekleştirmenin en önemli yoludur. Kurslar verilir ve en doğru

şekilde gençler bu kurslarda deyiş söylemeyi öğrenir, semah zikirlerini öğrenirler. Kurs pratiğinin oluşması için semah farklı zamanlarda da gerçekleşebilir. Saz çalanlar büyüklerimize methiyeler eşliğinde saz çalar. Hacı Bektaşî Veli, Pir Sultan Abdal ve diğer büyüklerimiz için bestelenmiş zikirler okunur. Semah hazırlığı belli bir disiplin, edep ve erkânda yapılır. Zaman bildirilir, herkes toplanır, konuşma yapılır ve büyüklerimiz için deyişler söyleyerek kutsal atalar yâd edilirler. Daha sonra saz ile kısa bir açış yapılır ve yavaş yavaş semah dönülmeye başlanır. Aynı şekilde bitiş de aniden olmaz, yine belli bir düzeni ve kuralı vardır. Urfa Kısas yöresine ait olan “Urfa Semahı” adlı deyişi çalışmamızda kullanmamızdaki amaç, Urfa kültüründe müziğin birbirinden ayrılmaz bağlarla bağlı olması ve bir ötekileştirmenin olmamasındandır. Urfa musikisinin her türü (dini/dindışı) birbirine bağlı ve her fasılda hepsinden seslendirilir. Urfa’da halk Ozanları Urfa Semahı adlı Alevi kültürüne ait görülen deyişi de kendilerine yıllarca maletmişler, hala da okumaktadırlar. Sözlerinin ilahi olarak görülmesi Alevi ve Sünnilerin yıllardır bir arada yaşamasından kaynaklı musikilerinin Sünniler tarafından benimsenmesi ve inanç akidelerinin bir olmak anlamında görülmesindendir. Urfa/Kısas yöresindeki deyişler, yeri geldiğinde semah gibi bir ritüel’e dönüşmekte, başka zamanlarda da sadece deyiş olarak halk arasında söylenmekte ve dayanışma ruhunu “bir olmak” inancıyla pekiştirmektedir.

URFA SEMAHI

KAYNAK: DERTLİ DİVANI NOTA: CEM SEZGİN

Ritüellerin vazgeçilmez aracı müziktir, hatta ritüelin hangi tarikata mensup olduğunu da icra edilen müzik ve müzik aletleri tek başına gösterebilmektedir. Kutsal ritüellerle meşrulaştırıp toplumu bir arada tutmanın ve toplumu yeniden üretmenin en meşru yollarından biridir. Kimlik ve aidiyet duygusu taşıyan birey, toplumsal uyum ve bütünleşme ile toplumsal bağlamda üretken ve sağlıklı bir yaşam için mücadele etme gücünü içinde taşır. Bu gücün müzik ve ritüelle sağlanması, inançsal bağlamda anlamın sabitleşmesini dolayısıyla güven duygusunun sağlamlaşmasını sağlar. Dini inançlar; ritüeller ve dini pratiklerle ayakta kalırlar, güdüleyici bir çekim olmaksızın varlığını devam ettiremezler.

Urfa kültürel yaşamının tüm değişimlerine rağmen ritüelleri dönüştürerek devam etmektedir. Ritüeller, inanca toplumsal bir boyut kazandırmanın ötesinde bir anlama sahiptir. Mevcut durumun ötesine kısa süreliğine geçmek, gündelik yaşamın sınırlılıkları ve sıkıntılarından uzaklaşmak günümüzde daha önemli bir duruma gelmiştir. Ritüel, birey ve toplum arasında güçlü bir bağ ve dayanışma ruhu sağlar, insanın anlam arama ve sığınma ihtiyacını karşılar, insanın güven duygusunu tazeleyerek hayattaki görevlerini yapmasında kendisine güçlü bir motivasyon sağlar. Tüm inançsal pratiklerin uygulanabilirliği ve devamı, birçok tarikatta yadsınmakla birlikte gerek sesle gerek hem ses hem sazla eşlik etmek kaydıyla müzik aracılığıyla sağlanmaktadır. Sosyokültürel yaşamın önemli bir bileşeni olan müzik, hareketle anlamlı hale gelmekte, tekrarında ritüeli belli bir kalıba sokabilmektedir. Kutsalın tecrübe edilip anlam dünyasında yer edinmesine aracı olan müziğin ritüeller bağlamında önemi yadsınamaz. Ritüellerin ve müziğin sosyal yapı ile bağlantısı hem çok güçlü hem de olağanüstü uyumludur. Sosyal yapının temel karakteri ile uyumlu bir ideolojiyi taşıyan ve bu ideolojiye uygun bir kimliği oluşturarak toplumsal uyumun devamlılığını sağlayan etkisi esas alındığında ise müzik, metaforik bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır (Feld, 1984:13). Sosyal olarak anlamlı olan her metaforun müzikal olarak gösterilmesi zorunlu değilken, müzikal olarak ifade edilen sosyal bir durum, gerçekliği vermektedir. Bireysel bir tecrübenin konusu olan inancın ritüeller aracılığıyla toplumsallaşması ve birey-toplum arasında güçlü bir bağ kurulması söz konusudur. Bunun yanında ritüeller, sosyal çatışmaları dramatize ederek sosyal bütünlüğü bozacak eylem ve davranışlardan uzak durulmasını sağlar. Tekrarlanarak, kalıplaşarak, çeşitlenerek ve müzikal olarak belli bir standarda ve ritmik kalıba sokularak da kalıcılığı sağlanmış olur.

Sonuç

Urfa Yöresinde Türk tasavvuf müziği çifteler (ilahi) adıyla halk arasında yaygınlaşmasında kadim geçmişinin etkisi, sürdürülmesinde önemli bir faktördür. İpek Yolu üzerinde, kültürel kaynaşmaya elverişli bir noktada bulunan Urfa, farklı kültürel sirkülasyonlardan etkilenmiş ve bu durum kültürünün çeşitlenmesine yol açmıştır. Osmanlı döneminde bölgeye sürgün edilen musikişinasların olduğu belirtilmiş fakat bu musikişinasların kim olduğu bilgisine ulaşılamamıştır. Bu gelen musikişinaslar aracılığıyla

Klasik Türk Musikisi formları genişleyerek zaten bölgede ziyadesiyle icra alanı mevcut olan tasavvuf musikisi aracılığıyla da genişleyip bölge müzikal kültür dokusunun zenginleşmesine vesile olmuştur. Yörede tarikatların geçmişten bugüne varlıklarını sürdürmesi ve çeşitli eylemlerde bulunması dolayısıyla çeşitli ritüeller de yöre halkı tarafından sergilenmekte, özel ilgi alanı olan kişilere meşk öğrenme yoluyla vakıf, dernek ve belediyeler aracılığıyla hizmet vermektedir. Şanlıurfa'da çifte denilen tasavvufi grupta yer alan kişilerin birçoğu hafızdır. Çifteler genellikle def eşliğinde seslendirilir. Makamsal yapı ses ile çeşitlilik kazanarak, böylece güftenin kalıcılığı ve sürekliliği sağlanmış olur. Türk Musikisi formlarının halk arasında yaygınlığını sağlayan makamsal özelliklerin yanı sıra ritimdeki çeşitliliğin farklı duygulara da hitap etme gücüdür. Bu çalışmada ritmin ritüele dönüşümünde inancın etkili gücünün aynı zamanda toplumsal birlik ve beraberliğin de sağlayıcısı olma durumundan söz edilmiş ve Şanlıurfa bölgesindeki bu musikişinasların bu oluşumdaki rollerinden ve Türk Sanat Müziği/Türk Halk Müziği türlerinin gelişimine katkılarından, Türk müziğini farklı formlarda kullanma yetilerinden söz edilerek, bestelerinin makamsal açıdan zengin olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Gelenekte dini inancı eyleme dönüştüren bu kolektif müzik kültürü paylaşımında netnografik alan araştırması yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın hava şartlarının olumsuz (sıcak) etkisinden ötürü bağlamında yeterince yapılmamış olması çalışmanın eksikliğini göstermemektedir. Eldeki malzemelerin birçoğunu kaynak kişiler daha sonra ulaştırmışlardır. Yapılan çalışma sonucunda, Dini musiki alanında ve halk müziği alanında yapılan çalışmaların bütünlüğü görülmüştür. İcra ve dinleme eyleminde Klasik Türk Müziği ve Halk Müziği birlikte seslendirilmekle birlikte, müzik türü değiştiğinde müzik türüne uygun sazların da değiştiği görülmektedir. Dinleyici "Sıra geceleri" adlı bu fasıl icrasında, iki formun yanında çifteleri de dinlemekte ve eşlik etmektedir. Müziğin iki farklı türünü birleştiren, divan edebiyatı/halk edebiyatı geçişinde, çiftelerin önemli rolü, sözlü kaynak görüşmeleri yapılarak ve literatür taranarak açıklanmaya çalışılmıştır. Çiftelerin bulunduğu forma göre şekil alarak seyirciyi öncelikle coşturmak ve dini musiki etrafında birleştirme amaçlı oluşturulduğu görülmüştür. Çifteler aracılığıyla ritüeller hayat bulmakta ve bu sayede toplumun devamı sağlanabilmektedir. Dini musikinin halk müziğinde gösterimi "Sıra geceleri"nde daha spesifik bir ortam ve karma bir seyirci kitlesi oluşur ve bilinen çifteler seslendirilir. Tarikatların meclislerinde tamamen dini içerikli bir repertuvar ve çiftelerden en etkileyici ve coşturucu nitelikli olanları seçilerek seslendirilir. Tarikat ehli kişi, çifteleri öncelikle sözleri belli bir ritimle tekrarlar ve def/bendir eşliğinde hafif salınışlarla çifteye eşlik eder. Daha sonra ritmin etkili gücüyle kendisi de zikre beden devinimi ile katılarak dönmeye başlarlar. Urfa halkı bu oluşum için tasavvuf kelimesini kullanmaz; vecd, zikir gibi kelimeleri kullanır ve "hayy"a gelen topluluğu bir "Şeyh" veya "Sofu" adındaki biri yönetir. Kısas beldesi Alevi/Bektaşî tarikatı mensuplarının toplu yerleşim yeri olduğundan genellikle yılın belli zamanlarında semah dönülür fakat ani gerçekleşen

ölümde Cem evinde toplanılarak mevta için semah dönülerek yâd edilir. Semah, zakir olan “Dede”lerin öncülüğünde gerçekleşir. Cem’in “aşk ve coş” ile kutsaliyeti belirtilerek sahne olmadığı vurgulanır. Semah ritüelinde bağlama, ata saz olmakla birlikte günümüzde yaylı sazlar da kullanılmaktadır. Urfa Semahı ve bunun gibi birçok dini nitelikli şiirler, ritüellerin düzenli gerçekleşmesi aracılığıyla kalıplaşmış ve bestelenmeye devam edilmektedir. Deyiş ve diğer halk müziği formu, Alevi kesimden taşarak Urfa halkının müziği ile birleşmiş ve bir bütünlük/zenginlik kazanmıştır. Kadın zakirlerin önemli günlerde gerçekleştirdiği zikirleri de olduğu tarafımızca tespit edilmiş olup, kadın zikirlerinde kapalılığın esas olduğu ve mevlidhan bir kadın tarafından yönetildiği görülmüştür. Bendir eşliğinde çeşitli ilahiler okunur ve vecd oluştuktan sonra çeşitli taşkınlıklar gerçekleşir. İlahilerin tarikattan tarikata farklılaşabildiği, lider kabul edilen tarikat öncüleri için öncelikle dualar okunduğu ve akabinde topluca ilahiler eşliğinde zikir yapıldığı görülmüş, fakat kayda alınamamıştır. Ekler kısmında bu çiftlere örnekler verilmiş, bu notalar önemli musikişinas ve hafızlar tarafından bize ulaştırılmıştır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Akbıyık, A. (2006). *Şanlıurfa sıra gecesı*. Şanlıurfa: Elif Matbaası.
- Akpınar, H. (2019). *Urfa’da dinî mûsikî alanında yapılan kitap, derleme, beste ve albüm çalışmaları*. Ankara: Gece Akademi Yayınları.
- Akpınar, H. (2014). *Urfa’da mevlid ve ilâhîler*. (ed.: Mehmet Sait Rızvanoğlu), Şanlıyufa: Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Arslan, S. (2022). *Türk müziğinin yaşatılmasında dernek ve vakıfların rolü: Bakırköy Musiki Konservatuvarı Vakfı örneği*. İstanbul: İstanbul Okan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Aydar, D. (2010). *Türk müziğinin değişimindeki toplumsal etkenler bağlamında Türk müziğinde 21.yy. oluşumlarının değerlendirilmesi*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Dolap, M. (2021). *Şanlıurfa müziğinde okunan hoyratlar üzerine bir inceleme*. Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Ergül, S. (2010). *Klasik Türk müziği ve toplumsal değişim*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Feld, S. (1984). *Communication, music, and dpeech about music. Yearbook for Traditional Music*, 16, 1-18.
- Güzel, A. (2012). *Dinî tasavvufî Türk edebiyatı el kitabı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Halıcı, F. (1986). *Türk musikisinin dünü, bugünü, yarını*. Ankara: Sevinç Matbaası.
- Karakaş, M. (2017). *Urfa’da tasavvufizleri*. Şanlıurfa: Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Vakfı Yayınları.
- Kürkçüoğlu, A. C. vd. (2002). *Şanlıurfa uygarlığın doğduğu şehir*. 1. Baskı, Şanlıurfa: Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Vakfı Yayınları.

Macit, M. (2021). Türk mûsiki tarihinde Mevlevî musikisinin yeri, önemi ve etki alanı hakkında genel bir değerlendirme. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 3(1), 37-54.

Kayıklık, H. (2011). *Tasavvuf psikolojisi*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Platvoet, J. G. (2006). Ritual: Religious and secular. *Theorizing Rituals, Issues, Topics, Approaches, Concepts*, (eds.: Jens Kreinath), Leiden: Brill.

Şahin, İ. (2008). Dinî hayatın ritmi: Ritüel ve müzik, *AÜİFD*, XLIX(2), 269-285.

Sözlü Kaynaklar

KK-1: İ. Halil Altıngöz, 58, Urfa, Devlet Korosu Şefi (Görüşme: 02.08.2019)

KK-2: Mehmet Ziya Demirbaş, 49, Hafız, Belediye Konservatuarı Müdürü (Görüşme: 07.08.2019)

KK-3: Celal Çiriş, 66, Tekke/dergah, Hafız, Hattat, ortaöğretim (Görüşme: 08.08.2019)

KK-4: Esmâ Güleç, Urfa/Kısa, 45, Okuma-yazma yok (Görüşme: 10.08.2019)

KK-5: Gülçin Narin, Urfa/Kısa, 68 Aşık, Okuma-yazma yok (Görüşme: 10.08.2019)

KK-6: Gule Yılmaz, 79, Urfa/Kısa, okuma-yazma yok (Görüşme: 12.08.2019)

KK-7: Zeliha Obaz, 77, Urfa/Kısa, okuma-yazma yok (Görüşme: 15.08.2019)

Elektronik Kaynaklar

URL-1: <https://s.milimaj.com/others/image/harita/sanliurfa-ili-haritasi.png> (Erişim: 01.08.2023)

URL-2: <https://static.daktilo.com/sites/819/uploads/022/09/25/asure.jpg> (Erişim: 03.08.2023)

Ekler

Notalar

1- Aşkınla bu uşşak şahaneye dönderdin, kaynak kişi; Mehmet Altıngöz (Hafız Şefki), derleyen ve notaya alan Halil Altıngöz, Makam; Kürdi makamı, Usûl; 10/8

2- Derdimiz olsa set hezar, (çifte/ilahi), kaynak kişi; M. Şevki Altıngöz (Hafız Şevki), derleyen ve notaya alan; Halil Altıngöz, Müzik; anonim, Makam; Uşşak, Usûl; 10/8

3- Ey dide nedir uyku (ilahi), derleyen, notaya alan Halil Altıngöz, Makam; Uşşak, Usûl; 10/8

4- Ne gam yersin be hey asi günahkâr, Kaynak kişi; Mehmet Altıngöz, derleyen ve notaya alan Halil Altıngöz, Makam; Kürdi, Usûl; 4/4

5- Ömrüm bin yıl da olsa, Söz-müzik; Mehmet Ataç, notaya alan; Halil Altıngöz, Makam; Uşşak, Usûl; 4/4

6- Senin âşıkların kılmaz nazar, kaynak kişi; Dede Osman Aydın, Halil Uzungöl, Hafız Şevki, derleyen ve notaya alan; Halil Altıngöz, Makam; Uşşak, Usûl; 10/8

7- Sakın terk-i edepten (Hüseyin ilahi), Söz; Yusuf Nabi Efendi, Beste; M. Ziya Demirbaş, Makam; Hüseyin, Usûl; 10/8 (Curcuna)

8- Tıb xeyr hati ya Muhammed (Uşşak ilahi), Söz-müzik; M. Ziya Demirbaş, Makam; Uşşak, Usûl; 8/8

9- Fate Umrî (Hüseyin ilahi), Söz; Şeyh Ahmed Hani, Beste; M. Ziya Demirbaş, Makam; Hüseyin, Usûl; 5/8

- 10- Hep birlikte Medine'ye (Kürdi ilahi), Söz-Beste; M. Ziya Demirbaş, Makam; Hüseyini, Usû; 4/4
- 11- Ey Nûr-i çeşmi Ahmed (Hicaz Mersiye), Söz; Şemsi Sivasi, Beste M. Ziya Demirbaş, Makam; Hicaz-uzsal, Usûl; 4/4

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Makalenin alan çalışması 2019 yılında gerçekleştirildiğinden ve söz konusu yılda etik kurul belgesi istenmediğinden etik kurul belgesi gerektirmemektedir./Since the field study of the article took place in 2019, an ethics committee certificate is not required in that year.

Destek ve Teşekkür/Support and Acknowledgment: Makale, yazarın özgün düşüncesinin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Alan çalışmasındaki kaynak kişilerin paylaştıkları bilgi ve belgelerden ötürü Şanlıurfa'da yaşayan kaynak kişiler; Halil Altıngöz, Celal Ciriş, Esmâ Güleç, Gülçin Narin, Gule Yılmaz, Zeliha Obaz'a çok teşekkür ederim./The article emerged as the product of the author's original thought. Due to the information and documents shared by the resource persons in the field study, the resource persons living in Şanlıurfa; I would like to thank Halil Altıngöz, Celal Ciriş, Esmâ Güleç, Gülçin Narin, Gule Yılmaz, Zeliha Obaz.

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

Yazarın Notu/Author's Note: Makale daha önce herhangi bir çalışmada kullanılmadığı gibi sözlü bir bildiri olarak herhangi bir sempozyum/kongrede de sunulmamıştır./The article has not been used in and study before, nor has it been presented as an oral presentation in any symposium/congress.

SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİ YAZMA BAĞIŞLAR BÖLÜMÜNDE BULUNAN 5902 NUMARALI CÖNK HAKKINDA



ABOUT JUNK NUMBER 5902 LOCATED IN THE WRITING DONATIONS
DEPARTMENT OF SULEYMANİYE LIBRARY

Sebahat DENİZ*-Gizem ŞAHİN**

ÖZ: Cönkler, ait olduğu toplumun sosyal ve kültürel yaşamına dair bilgiler içermesi bakımından Türk folklorunun önemli yazılı kaynakları arasında yer almaktadırlar. Aşağıdan yukarıya doğru uzunlamasına açılan el yazması defterler olarak bilinen cönklerin muhtevasında hemen her konuda manzum ve mensur şekillerde yazılmış metinler bulunmaktadır. Bu nedenle cönkler, Türk kültür ve edebiyatımızın vazgeçilmez yazılı kaynaklarındandır. Türkiye’de yapılmış olan cönk konulu araştırmaların çoğunluğu cönk metinlerinin Latin harflerine aktarımından oluşmaktadır. Cönkleri farklı bakış açılarıyla ele alan çalışmaların sayısının azlığı ise dikkat çekmektedir. Günümüzde kişilerin şahsi kütüphaneleri ile devlet kütüphanelerinde çalışılmayı bekleyen yüzlerce cönk bulunmaktadır. Geçmiş dönemlere ait kültürel ürünler ile edebi bilgilerin geleceğe aktarımı açısından önem arz eden bu eserlerin farklı bakış açılarıyla incelenerek kültürümüze kazandırılması gerekmektedir. Bu makalenin konusu, Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar bölümünde bulunan 5902 numaralı cönkün tanıtılması ile cönkteki metinlerin şekil ve muhteva özellikleri bakımından incelenmesidir. Makale kapsamında, yeni bir cönkün gün yüzüne çıkartılarak edebiyatımıza kazandırılması ve söz konusu cönkün bütüncül bir bakışla değerlendirilip farklı disiplinlere katkı sağlayıp sağlamayacağını tespiti amaçlanmıştır. Süleymaniye Kütüphanesinden dijital görüntüleri alınan cönk, 208 varaktan oluşmaktadır. Makalenin konusunu oluşturan eserin, başta edebiyat olmak üzere dil, tarih, ilahiyat, tıp, müzik, sosyoloji gibi farklı disiplinlere de katkı sağlayacak zenginlikte bir muhtevaya sahip olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat, divan şiiri, halk şiiri, kültür, cönk.

ABSTRACT: *Junks are among the important written sources of Turkish folklore in terms of containing information about the social and cultural life of the society they belong to. There are texts written in verse and prose on almost every subject in the content of the junks, known as manuscript notebooks that are opened longitudinally from bottom to top. For this reason, junks are indispensable written sources of our Turkish culture and literature. The majority of the studies on junk in Turkey consist of the translation of junk texts into Latin letters. It is noteworthy that the number of studies dealing with junks from different perspectives is low. Today, there are hundreds of junks waiting to be studied in private libraries and public libraries.*

* Prof. Dr.-Marmara Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/İstanbul-sebahat@marmara.edu.tr (Orcid: 0000-0001-7116-8589)

** Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı Öğrencisi/İstanbul-gzm.shn523@gmail.com (Orcid: 0000-0001-6278-7660)

These works, which are important in terms of transferring cultural products and literary information from the past to the future, should be examined from different perspectives and brought into our culture. The subject of this article is to introduce the junk numbered 5902 in the Manuscript Donations section of the Süleymaniye Library and to examine the texts in the junk in terms of form and content characteristics. Within the scope of the article, it is aimed to bring to light a new junk and introduce it to our literature, and to evaluate whether the junk in question will contribute to different disciplines by evaluating it from a holistic perspective. Junk, whose digital images were taken from the Süleymaniye Library, consists of 208 leaves. It has been determined that the work that constitutes the subject of the article has a rich content that will contribute to different disciplines such as literature, language, history, theology, medicine, music and sociology.

Keywords: Literature, divan poetry, folk poetry, culture, junk.

Giriş

Mecmualar ve cönkler, kişilerin kendi zevkleri için beğendikleri şiirleri ve önemli gördükleri notları el yazısı ile kaydetme ihtiyacından doğmuş eserlerdir. Mecmualar ve cönkler bu bakımdan derleme ve antoloji niteliği taşımaktadırlar. Sözlü kültür ortamında derlenen edebi ve kültürel ürünlerin unutulma kaygısından dolayı akılda kaldığı şekliyle yazıya aktarılmasıyla cönk ve mecmua yazma geleneği oluşmuştur.

Cönkler, mürettibinin zevki, ilgi alanları ve yaşadığı dönemin özellikleri doğrultusunda oluşturulan, muhtevasında hemen her konuda manzum ve mensur şekillerde yazılmış metinler ile toplumun sosyal, kültürel yaşamına dair bilgiler bulunan, aşağıdan yukarıya doğru uzunlamasına açılan el yazması defterlerdir. Bu eserler, ait olduğu toplumun sosyal, kültürel yaşantısı, dönemin şiir anlayışı, edebi zevki, inanç yapısı ve düşünce tarzına dair bilgiler içermesi bakımından Türk kültür ve edebiyatımızın önemli yazılı kaynaklarının başında gelmektedirler.

Cönklerle alakalı, M. Şakir Ülkütaşır (1967), Müjgân Cunbur (1974), İbrahim Aslanoglu (1976), Orhan Şaik Gökyay (1993), Sabri Koz (1977), Doğan Kaya (2007) ve Mehmet Fatih Köksal (2016) gibi araştırmacıların önemli çalışmaları bulunmaktadır. Türkiye’de cönkler üzerine bugüne kadar birçok araştırma ve çalışma yapılmıştır. Duygu Kayalık Şahin’in 2015 yılında *Turkish Studies* dergisinde yayımlanan “Cönk Terimi ve Cönkler Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi” adlı makalesi ile Meltem Yılmaz’ın 2016 yılında Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi’nde yayımlanan “Cönkler Üzerine Yapılan Çalışmalar Bibliyografyası” adlı makalesi cönkler üzerine bugüne kadar yapılan çalışmaları sistematik bir şekilde aktaran önemli çalışmalardır. Türkiye’de cönklerle ilgili yapılan çalışmaların çoğunluğu cönk metinlerinin Latin harflerine aktarımından oluşmaktadır. Ancak çeşitli ve zengin bir muhtevaya sahip olmaları nedeniyle cönklerin disiplinler arası çalışma metodlarıyla ele alınması gerekmektedir.

Makalenin konusunu, Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar bölümünde bulunan 5902 numaralı cönk oluşturmaktadır. Bu çalışmada, yeni bir cönkün gün yüzüne çıkartılarak edebiyatımıza kazandırılması amaçlanmıştır. Makalede incelemeye esas alınan cönk, çeşitli ve zengin bir

muhtevaya sahiptir. Söz konusu cönkün muhtevasının zenginliği dolayısıyla bu tür eserlerin başta edebiyat olmak üzere dil, tarih, ilahiyat, tıp, sosyoloji, mûsikî, güzel sanatlar gibi farklı disiplinlere de katkı sağlaması bakımından önemine dikkat çekilmiştir.

Cönkler Hakkında

Türkçede 15. yüzyıldan beri kullanılmakta olan cönk teriminin kökeni hakkında araştırmacılar tarafından farklı görüşler ileri sürülmüştür. Cönk teriminin kökeninin Çin, Cava ve Malaya dillerinde kullanılan djong (conk) kelimesinden geldiği ve Fransızcada “jonque”, İspanyolca ve Portekizcede “junco”, İtalyancada “giunco”, İngilizcede “junk” olarak kullanıldığı yapılan araştırmalarla açıklanmıştır (Gökyay, 1993: 73). Cönk terimi, Çin denizlerinde kullanılan dibi düz ve dört köşeli yelkenli gemilerin genel adı olarak kullanılmıştır. Kelimenin kökeni ile ilgili yapılan araştırmaların çoğunluğu bu terimin yelkenli Çin gemileri için kullanıldığı yönündedir. Sözlük ve ansiklopedilerde ve özellikle İslam ülkelerinde gemicilik terimi olan cönk sözcüğü dilimizde de büyük kalyon, gemi, yelkenli gemi, sefine anlamları ile yer almıştır (Yıldırım, 2013: 21).

Cönkler, saz, tekke ve divan şairlerinin şiirleri ile bazı anonim ürünlere yer veren; kimilerinde türlü dualar, fal, cıfr, reml, vefk, tılsım vb. gizli ilimlere dair kayıtlar, ilaç terkip ve tarifleri, rüya tabirleri, mektup suretleri, muhtelif tarih kayıtları, alacak-verecek hesapları gibi şiirle ilgisi olmayan türlü bilgi notlarının da bulunduğu, uzunlamasına açılan, ensiz, el yazması eserlerdir (Köksal, 2016: 32).

Bugüne kadar yapılan araştırmalarda cönk ile ilgili pek çok tanımla karşılaşılacaktır. Bir edebi terim olarak cönkler, genel anlamda “Çoğunlukla halk şairlerinin şiirlerinin bir araya toplandığı uzunlamasına açılan defterlere cönk denir.” şeklinde tanımlanmaktadır. Yapılan araştırmalarda cönklerin, benzerliğinden ve şeklinden dolayı “sığır dili, dana dili, dil mecmua” şeklinde adlandırıldığı belirtilmiştir (Ülkütaşır, 1967: 905; Koz, 1977: 83; Gökyay, 1993: 73; Kaya, 2011: 81).

Türk folklorunun önemli yazılı kaynakları arasında yer alan cönkler, geçmiş dönem halk bilimi ürünlerinin geleceğe aktarımı açısından büyük öneme sahiptirler. Cönkler, klasik Türk edebiyatının tezkireleri gibi genel bir sisteme, klasik imlâya bağlı olarak yazılmamış ve bu nedenle araştırmacıları zorlamış olsalar da geçmiş dönem halk bilimi ürünlerine kaynaklık eden eserler arasında yer alırlar.

Cönklerin halk kültürümüzün, mecmuaların ise klasik kültürümüzün ürünleri olduğunu ifade eden Şükrü Elçin, cönklerde saz ve tekke şiirimizle folklorumuzu, mecmualarda ise Arap-Fars dil ve edebiyatlarının tesirinde medrese-mektep mensuplarının manzum, mensur; edebi, dini, tarihi, tasavvufi, seçmeleri bulabileceğimizi açıklamıştır. Bu nedenle cönkleri, Türk kültürünün sağlam kilometre taşları, kırkambar kitapları olarak adlandıran Elçin, cönklerin mecmualara nispeten Türk halk kültürü bakımından daha büyük önem taşıdığını ifade etmiştir (2004: 5).

Cönkleri Türk kültürünün tapusu olarak nitelendiren Saim Sakaoglu ise bilinmeyenin öğrenilmesi, yanlış bilinenin düzeltilmesi, eksik bilinenlerin ise tamamlanması açısından cönklerin önemine vurgu yapmıştır (1986: 220). Cönklerde farklı yüzyıllarda yaşamış birden fazla şaire ait şiirler bulunmaktadır. Bu şairlere ait divanlarda ve diğer eserlerde bulunmayan şiirlerin gün yüzüne çıkartılması, bilinen şiirlerin farklı varyantlarının yer alması, cönklerin Türk edebiyatına sağladığı katkıyı göstermektedir. Bilinen şiirlerin farklı nüshalarının tespit edilmesiyle birlikte söz konusu şiirler üzerine yapılmış çalışmalarda bulunan eksik, yanlış ve kusurlu kısımlar cönkler aracılığıyla tamamlanmaktadır.

Şükrü Elçin, eski kütüphanelerimizde ve şahısların ellerinde baba yadigârı, çoğu zaman anonim, el yazması birtakım kitaplar bulunduğunu ifade etmiştir. Bu kitapların şekil bakımından birer defterden başka bir şey olmadıklarını belirten Elçin, söz konusu kitapların aşağıdan yukarıya, uzunlamasına açılanlarına cönk, sağdan sola, soldan sağa, bugünkü eserlerde olduğu gibi düzenlenmiş olanlarına mecmua adı verildiğini belirtmiştir (2004: 5). Kütüphanelerde bulunan yazmalar arasındaki cönkler, mecmua olarak değerlendirilmelerinden dolayı “mecnûa-i eş‘ar” adıyla fişlenmektedirler. Ayrıca gerek görüldüğü takdirde fişin bir köşesine “cönktür” şeklinde not düşülmektedir (Koz, 1977: 83).

Manzum ve mensur metinler ile birtakım bilgilerin cem edilmesinden dolayı mecmua sınıfına giren cönkler şekil ve yapı bakımından klasik mecmualardan ayrılmaktadır. Ancak bazı cönklerin kütüphane kayıtlarında mecmua olarak kaydedildikleri görülmektedir. Bunun yanı sıra eseri derleyen kişiler tarafından da cönk olmasına rağmen esere mecmua adının verildiği görülmektedir. Bu makalenin konusunu oluşturan, aşağıdan yukarıya doğru uzunlamasına açılan cönkün 1a sayfasında yer alan,

Bu mecmû‘ayı yazdım yâdigâr olmak için

Okuyan yazana bir du‘â kılmak için (1a)

ifadesi, nadir de olsa cönk için mecmua kelimesinin kullanıldığına örnek olarak gösterilebilir.

Cönklere genellikle “Besmele” ile başlandığı görülmektedir. Her cönkün boyutu birbirinden farklıdır. Çoğunluğu siyah ve kahverengi deri ciltle kaplı olan cönklerin, ciltsiz örnekleri de bulunmaktadır. Bu eserlerin birçoğunda sayfa numarası bulunmamaktadır. Bazı cönklerde, aradan sayfalar kopmuş olduğundan birbiriyle ilgisi bulunmayan yapraklara rastlanmaktadır. Ayrıca cönklerde bazı sayfaların boş bırakıldığı da görülmektedir. Boş bırakılan bu sayfalara cönkü okuyan kişiler tarafından yazılan özel notlara rastlanılabilir. Bazı cönkler içerisinde az da olsa halk tarzı resim, şekil ve motifler görülmektedir (Kaya, 2011: 82-83).

Cönklerin yazarı genellikle bilinmemektedir. Cönklerin ilk sahibinden sonra kaç el değiştirdiğini anlamak kolay değildir. Bir cönk içerisinde farklı yüzyıllarda yetişmiş şairlerin şiirlerinin yer alması, aynı sayfa içerisinde farklı yazı çeşitlerinin bulunması, bu sayfalarda yer alan metinlerin altında

yazan isimlerin farklı olması ve bu metinlerde görülen imlâ değişiklikleri cönkün tek bir kişi tarafından yazılmadığına işaret etmektedir (Gökyay, 1993: 74).

Cönkler, yazı ve imlâ bakımından da bazı özellikler göstermektedirler. Cönklerin çoğunluğunun okunması güç, kötü bir imlâ ile yazıldığı bilinmekle birlikte güzel hat ile yazılmış okunaklı ve imlâsı düzgün cönkler de bulunmaktadır. Bu konuda Aksoyak (2016: 5), şu tespitlerde bulunmuştur: “Standart imlâ ile yazılan eserler ile cönkler imlâ bakımından karşılaştırıldığında cönklerin bu eserlere göre imlâ yanlışlığı bulunma olasılığının daha fazla olduğu görülmektedir. İmlâ yanlışısı oranı cönkten cönke değişiklik göstermektedir. Bazı cönkler, standart yazım bakımından mecmualardan farksızdır. Eski yazılı metinlerde müstensihin aldığı yazı eğitimi metnin imlâsına yansımaktadır. Cönklerin okunmasındaki güçlükler, standart imlâ farklılığından kaynaklanmaktadır. Söz konusu imlâ farklılıklarının tespiti bu tür metinlerin okunması açısından kolaylık sağlayacaktır.”

Cönklerde yer alan imlâ sorunlarının cönkü tutan kişinin eğitimsiz olmasından kaynaklandığını ifade eden araştırmacılar bulunmaktadır. Cönkteki metinlerin, sözlü kültürden yazılı kültüre aktarımı sırasında birtakım imlâ farklılıkları oluşmaktadır. Derleme özelliği gösteren bu eserlerin düzenlenişi sırasında ortaya çıkan imlâ sorunlarının eseri derleyen kişilerin fonetik imlâyı yazıya aktarmasından kaynaklandığı söylenebilir.

Cönklerin muhtevasında hemen her konuda, manzum ve mensur şekillerde kaleme alınmış metinler bulunmaktadır. Cönklerde, halk şairleri ve divan şairlerinin şiirleri dışında, ilaç tarifleri, gelecek ve nazarla ilgili bilgiler, bilmeceler ve çözümleri, yemek tarifleri, kişilerin doğum ve ölüm tarihleri, alacak-verecek hesapları, halk hikâyeleri, Karagöz metinleri, rüya tabirleri, hutbeler, mevzeler, dualar ve salâvatlar; seyir-nâme, fal, büyü, tılsım ve muskalar, ay tutulması, büyük yangınlar ve sel felaketleri, vefkler, mektuplar, tarihî olayları açıklayan kayıt ve tarihler ile tekerlemeler görülmektedir (Kaya, 2011: 83). Bu bakımdan cönkler, farklı disiplinlere de katkı sağlayacak zenginlikte muhtevaya sahip eserlerdir. Bu konuda Fatih Köksal (2016: 28), şiir mecmuaları ve cönklerin Türk edebiyatı tarihinin birincil kaynakları arasında olduğunu; bu eserlerin, edebiyat tarihimize zengin malzeme sunmalarının yanı sıra içerdikleri şiir ve edebiyat dışı kayıtlarla başta halk bilimi olmak üzere sosyoloji, kültür tarihi, dinler tarihi, hatta alternatif tıp ve farmakoloji gibi çok farklı alanlar için de üzerinde çalışılmayı bekleyen verimli kaynaklar olduğunu belirtmiştir.

Günümüzde cönkler, devlet kütüphanelerinde (Millî Kütüphane, Süleymaniye Kütüphanesi, Koyunoğlu Kütüphanesi, bölge yazma eserler kütüphaneleri ile illerdeki il halk kütüphanelerinde), üniversite kütüphanelerinde (Bunlara bazı üniversiteler dâhilinde kurulan Halk Kültürü Uygulama ve Araştırma Merkezleri ile Türkiyat Araştırmaları

Enstitülerinin arşiv ve kütüphanelerini de dâhil etmek gerekmektedir.) ve şahsi kütüphanelerde bulunmaktadır (Aça, 2019: 133).

Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar Bölümünde Bulunan 5902 Numaralı Cönk

1. Cönkün Tavsifi

Bu makalenin konusunu, Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar Bölümü 5902 numarada kayıtlı cönk oluşturmaktadır. 120*70 mm ölçülerine sahip olan cönk 208 varaktan oluşmaktadır. Kahverengi deri cilt ile kaplı olan eserde kullanılan kâğıtların pembe, sarı, mavi ve yeşil renklerde olduğu görülmektedir. Cönkün sayfalarının kenarları ise cetvellidir. Eserin yazımında siyah, kırmızı ve mavi mürekkep kullanılmıştır. Talik hat kullanılarak yazılmış olan metinlerin çoğunluğu okunaklıdır. Fakat az da olsa farklı yazı türlerinde yazılmış okunaklı olmayan metinler de bulunmaktadır. Cönkteki metinlerin satır sayısı 10-16 arasında değişiklik göstermektedir. Cönkte boş ve yırtık sayfalar bulunmaktadır. Ayrıca cönkün bazı sayfaları yıpranmış ve lekeli olduğu için okunamayan kısımlar bulunmaktadır.

Cönkün sayfalarına, kayıt altına alınırken kütüphane görevlileri tarafından sayfa numarası verilmiştir. Eserin ilk 79 varağında yer alan metinler düzenli bir şekilde yazılmış olmakla beraber 79a'dan sonra sayfa düzeninde karışıklık olduğu görülmektedir. Cönkün 79a sayfasından sonra gelen metinler normal yazı düzeninin tersi yönünde yazılmıştır. Eserin orijinali görüldükten sonra bu cönkün iki başlangıç noktası olduğu tespit edilmiştir. Eserin birinci kısmı 1a'dan başlayıp 79a'ya kadar devam etmektedir. İkinci kısım ise 208a'dan başlayıp 79b'de son bulmaktadır. İki baştan tutulmaya başlanan cönkün birleşme noktası 79. sayfadır.

Eserin birinci kısmının başı olan 1a sayfasında şu ifadeler yer almaktadır:

Erba'îniñ yedinci günü iki sâ'at elli beş daqıqada güneş tülû' etmişdir.
Sene 1285

Bu mecmû'ayı yazdım yâdigâr olmak için

Okıyan yazana bir du'â kılmak için

Her kim bu mecmû'ayı bulup virmez ise şefâ'at Resûlullâhdan

Birinci kısmın sonu olan 79a sayfasında ise başlığı bulunmayan ve yedi dörtlükten oluşan bir şiir yer almaktadır. Bu şiirin birinci ve sonuncu dörtlükleri şu şekildedir:

Ey büt-i şîrîn-zebân

Ķâmeti serv-i revân

Bir gicecik gelesin

Bizim oçaya hemân

.....

Her şabâhıñ gelesiñ

*Aḥmedi'ye viresiñ
Ḥoca selāmu 'aleyk
Şāhım 'aleyküm selām*

Eserin ikinci kısmının başı olan 208a sayfasında “Niyazi Divanından Menkul” başlıklı aşağıda matla ve makta beyitleri verilmiş olan bir gazel yer almaktadır:

*Ey göñül gel ğayrıdan geç 'aşka eyle iktidā
Zümre-yi ehl-i ḥaḳīkat ānı kılmış muḳtedā*

.....

*Ey Niyāzī mürşid isterseñ bu yolda 'aşka uy
Enbiyā vü evliyāya 'aşk olupdur rehnümā*

İkinci kısmın sonu olan 79b sayfasında “Rubai” başlıklı beş dörtlükten oluşan bir şiir bulunmaktadır. Bu şiirin son dörtlüğü 79a sayfasının sonuna ters yönde yazılmıştır. Şiirin birinci ve sonuncu dörtlükleri şöyledir:

*Ḥār dibinde biten ḵonca güle minnet eylemem
'Arabī Fārsī bilmeyen dile minnet eylemem
Ṭarīḵ-i müstaḵīm üzre gözedürem dā'im
İblis'in ta'lim eylediği yola minnet eylemem*

.....

*Dürr-i yektādır kelāmım lisānım gevher benim
Lāle 'ukbādan olunan lāle minnet eylemem
Şeriki yok nazīri yok pādīşāhım var benim
Bir menīden ḥalḵ olan ḥünkāra minnet eylemem*

Ayrıca eserin 81a sayfasında cönkü derleyen kişinin cönkü tamamladığını belirten temmet kelimesiyle başlayan bir dörtlük bulunmaktadır.

*Temmet didim saldım ḵalemi
Bunı yazar iken çekdim eleme
Bu mecmū'anıñ bedel [ü] 'ivazı
Bir du'ā 'aḫāsmadır bu ḥaḳīriñ niyāzı*

Kendi içerisinde belirli bir düzene sahip olan cönkteki manzum ve mensur metinler konularına göre art arda sıralanmıştır. Cönkün kendi içerisinde belirli bir düzeninin olması ve yazı karakterinin aynı olması eserin tek elden yazıldığını düşündürmektedir. Fakat bu durum için kesin bir şey söylemek mümkün değildir. Genellikle dini muhtevalı şiirlerin yer aldığı bu cönkün derkenarlarında müstehcen ifadelerin yer aldığı görülmektedir. Bu durum, cönkün el değiştirmiş olabileceği şeklinde değerlendirilebilir.

Eserin kime ait olduğu ve kim tarafından yazıldığına dair herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Cönk içerisinde yer alan bazı metinlerin altında

bulunan tarih kayıtları, eserin hangi tarihler arasında yazılmış olabileceği konusunda bilgi vermektedir. Cönkün yazılış tarihi ile ilgili bilgi veren kayıtlardan bazıları şunlardır: (1a: Sene 1285), (104b: 1283 Safer 14), (114b: Sene 1282 Rebîü'l-evvel 19), (130a: Sene 1282 Safer 15), (183a: Sene 1288 Safer 25). Hicri 1282 ile 1288 arasında değişen bu tarih kayıtları cönkün 19. yüzyıl sonlarına doğru yazıldığını düşündürmektedir.

2. Cönkün Dil ve İmlâ Özellikleri

Cönte kullanılan yazı dili Türkçe olmakla beraber cönk içerisinde Arapça ve Farsça metinler de yer almaktadır. Cönte yer alan çeşitli dualar, dini bilgiler ve beyitlerden oluşan Arapça metinlerin sayısı 62'dir. Cönk içerisinde Farsça kaleme alınan metinlerin sayısı ise 20'dir. Cönteki metinlerde geçen bazı Arapça, Farsça kelime ve terkiplerin üzerlerine anlamlarının yazıldığı görülmektedir. Bu bilgilerden hareketle cönkü derleyen kişinin eğitilmiş bir kişi olduğu söylenebilir.

Cönteki bazı şiirlerde cönkü derleyen kişi veya şairin yetiştiği çevrenin ağız özelliklerini yansıtan kelimelere rastlanmaktadır. Debbe (tepe), annımız (alnımız), çibuk (çubuk), eğlime (eğnime), filcan (fincan), gösgüne (göğsüne), herkeş (herkes), İslâmbol (İstanbul), miltân (mintân), oğa (ova), barmak (parmak), sina (sine), şarhı (şarkı), yuğa (yuva) gibi kelimeler bunlardan bazılarıdır.

Çalışmanın konusunu oluşturan cönteki metinler imlâ bakımından incelendiğinde bu metinlerin imlâsında bir tutarlık bulunmadığı görülmektedir. İncelenen metinlerde standart imlâdan farklı birtakım kullanımlar ile karşılaşmıştır. İncelemeye alınan cönte görülen bazı imlâ farklılıkları aşağıda verilmiştir:

Harfin ve hecenin eksik yazılması: Vücûd-ı zenbini tamlamasındaki dal harfi eksik yazılmıştır. Dal ve zel harfi tek harf olarak gösterilmiştir. dürüsce (dürüstçe), döt (dört), sürûsuñ (sürûrusuñ).

Harflerin birbirinin yerine kullanılması: Nazal n yerine nun harfinin kullanılması: gönül (göñül), bana (baña). Re harfinin yerine lam harfinin kullanılması: belhudâr (berhûdâr). Dal harfi yerine te harfinin kullanılması: dert (derd), ot (od).

Harfin fazladan yazılması: Elif harfinin fazladan yazılması: bilmeyan (bilmeyen), dileyen (dileyen), eyleyan (eyleyen). Vav harfinin fazladan yazılması: Farsça olan gül kelimesi vavsız yazılmaktadır. Ancak bazı şiirlerde gül kelimesi yazılırken araya bir vav harfi eklendiği görülmektedir.

Cönte yer alan metinlerde geçen atıf vavlarının dört farklı şekilde kullanıldığı görülmektedir. Cönteki metinlerde bağlama grubu yapılırken sözcüklerin arasına vav harfi eklenmiştir. Cönte atıf vavının bu şekilde kullanıldığı yaklaşık 60 örnek bulunmaktadır. Â'lâ vü ednâ, câhil ü ahmak, dermân u devâ, 'ilm ü 'irfân, mûr u meges metinlerde geçen söz konusu örneklerden bazılarıdır.

Cönkteki metinlerde bağlama gruplarının yazımında u/ü şeklinde okunan atıf vavı yerine “ye” harfi kullanılmıştır. Cönkte yer alan metinlerde geçen atıf vavlarının bu şekilde kullanıldığı yaklaşık 37 örnek bulunmaktadır. Âh-ı figân (âh u figân), cevri-i cefâ (cevr ü cefâ), namûs-ı ‘âr (namûs u ‘âr), zevk-i safâ (zevk ü safâ) bu duruma örnek olan bağlama gruplarındandır.

Metinlerde geçen atıf vavlarının hareke ile gösterildiği örnekler de bulunmaktadır. Atıf vavlarının esre ile gösterimi ile ilgili tespit edilen örnekler 20 civarındadır. Cönkteki metinlerde geçen söz konusu örnekler şunlardır: ‘âr-ı nâmûs (‘ar u nâmûs), ‘aşk-ı sevdâ (‘aşk u sevdâ), câhil-i nâdan (câhil ü nâdan), mest-i hüşyâr (mest ü hüşyâr), rûz-ı şeb (rûz u şeb).

Atıf vavlarının ötre ile gösterildiği örnekler ise 55 civarındadır. Âh u zâr, ‘akl u dil, ‘âşık u üftâde, cân u baş, medh u senâ söz konusu örneklerden bazılarıdır.

Cönkteki metinlerde kullanılan tamlamaların normal gösteriminin yanı sıra farklı şekillerde gösterildiği örneklerle de karşılaşmıştır. Cönkteki metinlerde geçen tamlamalarda izafet kesresinin ötre ile harekelendirildiği yaklaşık 40 örnek bulunmaktadır. Eserin 1b sayfasındaki 1. gazelde geçen “bâb-ı ‘aşkıñ” tamlaması bâb-u ‘aşkıñ şeklinde ötre ile harekelendirilmiştir. İzafet kesresinin ötre ile harekelendirildiği diğer bazı örnekler ise âb-u zemzem (âb-ı zemzem), bâb-u lutf (bâb-ı lutf), esîr-ü nefis (esîr-i nefis), şems-ü cihân (şems-i cihân), tîr-ü ‘aşk (tîr-i ‘aşk)tır.

Cönkün imlâsındaki bu durum, derleyicinin kelimeleri duyduğu ve telaffuz ettiği şekilleriyle yazıya geçirmesi ve dudak uyumuna bağlı olarak oluşan ünlü yuvarlaklaşmasından kaynaklandığı şeklinde değerlendirilebilir. Bu bağlamda, cönklerde bulunan imlâ sorunlarının özellikle dil alanında araştırma yapan kişiler tarafından çalışılması gereken önemli bir konu olduğu söylenebilir.

3. Cönkte Şiirleri Bulunan Şairler

Çevirisi yapılan eserde manzum ve mensur olmak üzere toplam 605 metin bulunmaktadır. Manzum metinler içerisinde tespit edilebilen 70 şaire ait toplam 206 şiir bulunmaktadır. Geriye kalan metinler ise anonim mahiyette olan mâni, türkû, şarkı, ilahi, müfred ve matla nazım şekilleriyle yazılmış manzum metinlerden oluşmaktadır.

Eser içerisinde en fazla şiire sahip olan şair 29 şiir ile Âşık Ömer’dir. Âşık Ömer’i sırasıyla Lutfî (26)¹, Dertlî (16), Şem’î (13), Niyâzî Mısırî (12), Şükrî (9) ve Yunus Emre (8) takip etmektedir. Cönkte şiirleri bulunan diğer şairlerin isimleri ise Abdülehad Nûrî (1), Abdulkâdir Geylânî (1), Âbî (2), Ahmed Bîcân (1), Ahmed Câhidî (1), Ârifî (1), Aziz Mahmud Hüdâyî (1), Bağdatlı Rûhî (2), Baharzâde Ferîde Hanım (1), Dervîş Mustafa (1), Eşrefoğlu Rûmî (5), Ecrî (1), Fâik (1), Fazlî Atpazarlı (1), Fevzî (1), Fuzûlî (2), Gaybî (3), Gedâ Abdal (2), Hasan Sezâyî (2), Hayretî (1), Hacı Hâfız Ahmed Fethî

¹ Parantez içerisinde verilen sayılar, şairin cönkte bulunan şiir sayısını belirtmektedir.

(1), Hüsni (2), İbrahim Hakkı (1), İzzet (1), Kazak Abdal (1), Kenzî (1), Kuddûsî (2), Kul Nesîmî (4), Koca Râgıp Paşa (2), Lâmî Efendi (1), Marâşî (1), Mehmed Hanîf (1), Mehmet Nasûhî (1), Muhammed (1), Mustafa Safvet (1), Mustafa Zekâyî Efendi (1), Muvakkitzâde Muhammed Pertev (2), Müdâmî (1), Nahîfî (1), Naîmî (1), Neşâtî (1), Nihânî (1), Pîr Sultan (1), Râzî (1), Selbesi (1), Seydî (1), Seyyid Nizâmoğlu (2), Seyrânî (2), Seyyâhî (1), Seyyid Nesîmî (2), Sultan II. Mustafa (1), Sultan III. Mustafa (1), Şakir (2), Şemseddin Sivâsî (1), Şevki (1), Şîrî (2), Tâlib (1), Tûrâbî (1), Ümmî Sinan (2), Vâfe (1), Zarîfî (1), Zâtî Süleyman Efendi (7), Zihnî (1)'dir.

Cönkte şiirleri bulunan şairlerin 15. ve 19. yüzyıllar arasında yaşadıkları görülmektedir. Çalışmanın konusunu oluşturan cönkte farklı yüzyıllarda yaşamış şairlerin şiirlerinin bulunması söz konusu eserin Türk edebiyatının farklı dönemlerine ait bilgiler içermesi açısından önemini göstermektedir.

4. Cönkteki Manzum Metinlerin Şekil ve Tür Özellikleri

Cönkte, çoğunluğu manzum şekilde yazılmış münacat, naat, mersiye ve hiciv türlerinde metinlerin yer aldığı görülmektedir. Cönkteki manzum metinlerde en fazla kullanılan nazım şekilleri beyit başlığı altında verilen matla ve müfredlerdir. Matla ve müfredi (245)² sırasıyla gazel (99), şarkı (38), murabba (34), ilahi (32), mâni (24), nefes (15), koşma (13) ve muhammes (10) takip etmektedir. Sayısı ondan az olan nazım biçimleri ise müseddes (9), kalenderi (8), türkû (6) ve semai (4)'dir. Ayrıca cönkte terki-i bent nazım biçimiyle yazılmış bir şiir bulunmaktadır.

5. Cönkteki Manzum Metinlerde Kullanılan Vezinler

İncelemeye esas alınan eserde hem aruz ölçüsüyle hem de hece ölçüsüyle yazılan şiirler bulunmaktadır. Bu şiirlerde kullanılan nazım birimleri ise beyit, bent ve dörtlüktür. Cönkteki beyit nazım birimiyle yazılan gazellerin genellikle beş beyitten oluştuğu görülmektedir. Dörtlük nazım birimiyle yazılan şiirler çoğunlukla dört dörtlükten oluşmaktadır. Bentler hâlinde yazılmış olan şiirler ise genellikle dört bentten oluşmaktadır. Hece vezniyle yazılan şiirlerde daha çok hecenin 11'li (36), 8'li (31) ve 7'li (27) kalıpları kullanılmıştır. Aruz ölçüsü ile yazılan şiirlerde ise genellikle aruzun; *Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilün* (140), *Mefâ'ilün / Mefâ'ilün / Mefâ'ilün / Mefâ'ilün* (54), *Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilün* (14), *Mef'ûlü / Mefâ'ilü / Mefâ'ilü / Fe'ûlün* (11) kalıpları kullanılmıştır. Cönkte ölçüsü tespit edilebilen şiirlerin çoğunluğunun aruz ölçüsüyle yazıldığı görülmektedir. Bu durum cönkteki şiirlerin, halk şairi veya divan şairi şeklinde bir ayrıma tabi tutulmadan dönemin beğenisine ve cönkü derleyen kişinin tercihiyle yazıldığını bildirmektedir.

6. Cönkün Muhtevası

Üzerinde çalıştığımız cönkün muhtevasında, saz, tekke ve divan şairlerinin şiirleri bulunmaktadır. Bunun yanı sıra eserde, Arapça hutbe

² Parantez içinde verilen sayılar cönkte yer alan şiir sayılarını belirtmektedir.

dualarından dini bilgilere, önemli olaylara ait tarih kayıtlarından çeşitli hastalıkların tedavisinde kullanılacak ilaç tariflerine, anonim mâni, şarkı, türkû, ilahi, gibi sözlü kültür ürünlerine kadar birçok manzum ve mensur metin yer almaktadır. Bu bakımdan makalenin konusunu oluşturan cönkün, çalışmanın devamında da örnekleriyle tespit edildiği gibi, çeşitli ve zengin bir muhtevaya sahip olduğu söylenebilir.

6.1. Cönkteki Manzum Metinlerin Muhteva Özellikleri

Cönkteki manzum metinlerin çoğunluğu dini ve tasavvufi muhtevaya sahip şiirlerden oluşmaktadır. Cönkte, Allah’a yalvarma, yakarma, duada bulunma amacı taşıyan münacat ve Hz. Peygamber’e övgü amacıyla yazılmış naat türünde manzum metinler bulunmaktadır. Aşağıda matla ve makta beyitleri verilen cönkteki “Na’t-ı Şerîf” başlıklı şiir, naat türünde yazılmış manzum metinlere örnektir.

*Sezâdır zâtıña ancağ risâlet yâ Resûlullâh
Beşîrsin şânıña lâyıķ beşâret yâ Resûlullâh*

.....

*Recâ ider bunı senden bu kemter ‘âşıkun Şâkir
İde bir kere kabrini ziyâret yâ Resûlullâh (160a-159b: 241)*

Eserde ayetname, duaname, nasihatname ve ilmihal niteliği taşıyan türlerde manzum metinler de mevcuttur. Birinci ve sonuncu bentleri:

*Kıl kabûl yâ Rabb du‘âmız kendi zâtın hürmeti
Yâ ilâhî kıl ‘inâyet ile fetḥ-i nuşreti
Enbiyâlar hürmeti hem evliyâlar himmeti
Kıl kabûl ya Rabb du‘âmız kendi zâtın hürmeti*

.....

*‘Ömer ister ola manşûr ‘asker-i İslâm bütün
Vir selâmet topçulara dâ’ima atsun topun
Vir cezâsın Moşkoḫun ya Rabb helâk olsun
Kıl kabûl ya Rabb du‘âmız Ğavsü’l -A‘zam hürmeti
Kıl kabûl yâ Rabb du‘âmız Kıtḫbu’l - aķtâb hürmeti
(31b-32a-32b: 61)*

şeklinde olan “Diger Du‘â-yı ‘Asâkir-i İslâm-ı Şâhâne” başlıklı şiir, duaname niteliği taşımaktadır.

Cönkte Hz. Ali sevgisi, Hz. Hüseyin’in Kerbela’da şehit edilmesini konu edinen şiirler ile Alevi Bektaşî inancı çevresinde oluşturulmuş şiirler de bulunmaktadır. Birinci ve sonuncu bentleri aşağıda verilen “Mersiye” başlıklı şiir Alevi Bektaşî inancı çevresinde oluşturulmuş manzum metinlere örnektir.

*Şehr-i mâtemdir gözünden seyl-i ceyḫûn çağlasun
Yaş yerine dîdelerden eşk-i pûr ḫûn çağlasun*

Şāh-ı Hüseyn'îñ 'aşkıyla kalb-i pūr hūn çağlasun
Ehl-i beytiñ mâcerâsıyla karalar bağlasun
'Âşık-ı âl-i 'abâlar sînesün hep dağlasun

.....

Ey şehîd-i Kerbelâ kurretü'l 'ayn-i 'ulâ
Vāfe-yi biçāreyi kılma şefâ'atden cüdâ
Haşre kaldı mâcerâ vü ba'de-zâ vâ hasretâ
Ehl-i beytiñ mâcerâsıyla karalar bağlasun
'Âşık-ı âli 'abâlar sînesün hep dağlasun (114a-113b: 533)

Eserde dini tasavvufi konulu manzum metinlerin yanı sıra toplumsal ve sosyal konuları ele alan metinler de yer almaktadır. Bu metinler ise daha çok methiye ve hiciv türlerinde kaleme alınmıştır. Aşağıda birinci ve sonuncu bentleri verilen "Medhiyye" başlıklı şiir, Bolu ilinin âlimlerini öven methiye türündeki manzum metinlere örnektir.

'İlmiyle 'âmil olan 'irfân ararsañ şu Bolu
Lâ ulâ el 'allâk sultân ararsañ şu Bolu
Cümlesi hıfz eylemiş kalb-i veli ümmü'l kitâb
'İlm-i Ledün hâfız-ı Kurân ararsañ şu Bolu

.....

Destûri hubb-ı kısmetim mine'l îmân olup derler veli
Destûr-ı emri kitâbdan buyurmuş Hıfz-ı Hâfî
Kal'a tağında kamusu derler deli
Şahib-i âdâb [u] erkân ararsañ şu Bolu (126a-125b: 481)

Eserdeki diğer manzum metinler ise aşk, sevgili ve ayrılık konularını ele almaktadır. Söz konusu metinlerin koşma, mâni, şarkı, türkû gibi nazım şekilleriyle yazıldığı görülmektedir. Birinci ve sonuncu bentleri aşağıda verilen "Türkû" başlıklı şiir, cönkteki aşk konusunu işleyen manzum metinlere örnek olarak gösterilebilir.

Evleriniñ ö[nü] fındık ağacı cânım of of
Bizim içün kurulmuş da dâr ağacı dâr ağacı
Nazlı yârim nerde bunuñ 'ilâcı cânım of of
Yâr şaramazsam yaman elden ne gelür ne gelür
Uzun boylı ince belli yâr gelür yâr gelür
'Âşık olan gözlerinden bellidir [bellidir]
Yâr şaramazsam yâr yaman elden ne gelür ne gelür

.....

Yeşil başlı turna idim ucdum hevâya canım of

*Ḳanadım kırıldı düşdüm oğaya oğaya
Yavrularım öksüz kaldı yuvada yuvada
Yâr şaramazsam yaman elden ne gelür ne gelür
Uzun boyılı ince belli yâr gelür yâr gelür
‘Âşık olan gözlerinden bellidir bellidir
Yâr şaramazsam yaman elden ne gelür ne gelür (77b-78a: 157)*

Cönkün muhtevası dâhilinde, yukarıda bahsi geçen nazım şekilleri ve türlerinin dışında müfred ve matla şekillerinde yazılmış olan beyit başlıklı metinler de yer almaktadır. Söz konusu beyitlerin Türkçe, Arapça ve Farsça olmak üzere üç farklı dilde yazıldığı görülmektedir. Cönkteki bu beyitler, genel anlamda gündelik yaşam ile ilgili toplumsal ve sosyal olayları konu edinmektedir. Ayrıca bu beyitlerin birçoğu öğüt verme amacı dolayısıyla atasözü ve nasihatname niteliği taşımaktadır.

*Sev seni seveni hâk ile yeksân ise
Sevme seni sevmeyeni Mısır’a sultân ise (140a: 334)*

*Gel ey tâlib gözüñ ‘ibret nazarıyla aç
Muhabbetsiz kişiden kuş olup kaç (126b: 478)*

*Rûğan-i zeyt ile perverdeligin dirdi baña
Şimdi datdım da inandım ne yalancı tolma (124b: 488)*

Eserin ilgili sayfalarında art arda sıralanan bazı beyitler arasında bir anlam bütünlüğü olduğu görülmektedir. 142a’da yer alan Türkçe ve Arapça dillerinde yazılmış olan beyitlerin aynı konuyu ele alması bu duruma örnek teşkil etmektedir.

*El cāhil aduvv Allah velev kâne zāhidān
El ‘ālim Ḥabīb Allāh velev kâne fāsīkāñ (142a: 293)*

*‘Ālimiñ her bir kelāmı la’l-i gevher incüdir
Cāhiliñ her bir kelāmı tende cānı incidir (142a: 295)*

6.2. Cönkteki Mensur Metinlerin Muhteva Özellikleri

Cönk içerisinde manzum metinlerin yanı sıra mensur şekilde yazılmış olan metinler de yer almaktadır. Cönkte mensur şekilde yazılmış olan 61 metin bulunmaktadır. Eserdeki mensur metinler incelendiğinde bu metinlerin muhtevasının dini metinler, çeşitli dualar, hadisler, ilaç tarifleri ve önemli olaylara ait tarihi bilgilerden oluştuğu görülmektedir. Cönkte dini bilgiler ile çeşitli duaları konu edinen mensur metinler Arapça olarak yazılmıştır. Bu metinler içerisinde Allah’ın varlığı ve birliği, ahiretin insanlar için dünyadan daha hayırlı olduğu gibi konuları ele alan “Hutbe-yi Mutlak”

başlıklı üç dini metin yer almaktadır. Söz konusu dini metinlerin sonunda konuyla ilgili ayetlere yer verildiği görülmektedir.

Eserdeki Arapça mensur metinlerin içerisinde çeşitli dualar bulunmaktadır. Bu duaların içerisinde kabir duası, hastalık halinde okunacak dua, secde ayeti duası ve dilek duası yer almaktadır. Cönkün 12a sayfasında ise imanı tazeleme konusu üzerine yazılmış olan “Yahya bin Muâz şöyle dedi: Yüzlerinizi gözyaşlarınız ile yıkayın. Dillerinizi Allah’ın zikri ile yıkayın. Kalplerinizi Rabbinizin korkusu ile yıkayın. Günahlarınızı yaratıcınıza tevbe ile yıkayın. Sonra uzuvlarınızı da size fayda veren su ile yıkayın.” şeklinde Türkiye Türkçesine çevirdiğimiz Arapça dini mensur bir metin yer almaktadır (Şahin, 2023: 121).

Cönkün muhtevasında önemli olaylara ait tarih kayıtları da yer almaktadır. Söz konusu tarih kayıtları şu şekildedir: Feth-i Bolu Sene 724, Feth-i Mudurnu Sene 829, Feth-i İslâmbol Sene 856, Sultân Mahmut’un Nizâmî İcâdı Sene 1240, Sultân Mecîd’in Moskof Muhârebese Sene 1270.

Eser içerisinde öksürük, balgam, kızıl, lînet, mayasıl, frengi, mide fesadı, basur, yara, gece yanığı, hararet, bel tutulması, sıtma gibi çeşitli hastalıkların tedavisinde kullanılacak bazı ilaçlar ve bu ilaçların kullanımına dair bilgiler yer almaktadır. Cönkün 124a sayfasındaki “Tertîb-i Eflâtûn” başlıklı mensur metinde, zencefil, karanfil, tarçın, karabiber, bal gibi malzemelerin verilen ölçülerde karıştırılıp macun/hap hâline getirildikten sonra yutulması durumunda bu ilacın insan vücudundaki her türlü hastalığa iyi geleceği belirtilmiştir. Hatta ilacı kullanan kişinin sakalının dahi geç beyazlayacağı ifade edilmiştir (Şahin, 2023: 346).

Cönkün 123b sayfasında yer alan diğer bir ilaç tarifi ise şöyledir: *Frengi illetine kurbagayı kesüp derisin yüzüp kebâb idüp yiye bi iznillâhi Te’âla şifâ bulalar* (Şahin, 2023: 347).

Sonuç

Cönkler, Türk kültür ve edebiyatımızın önemli yazılı kaynakları arasında yer almaktadırlar. Bu eserlerin incelenmesi sonucunda, geçmişe ait kültürel ürünler ile edebi bilgilerin geleceğe aktarımı sağlanmaktadır. Cönkler, çeşitli ve zengin bir muhtevaya sahip olmaları dolayısıyla başta folklor ve edebiyat olmak üzere dil, tarih, ilahiyat, tıp, sosyoloji, mûsikî, güzel sanatlar gibi farklı disiplinlere de kaynaklık etmesi bakımından önemli eserlerdir. Makaleye konu olan cönk de bu bakımdan oldukça zengin bir muhtevaya sahiptir.

Eserin 1a sayfasında yer alan “Bu mecmû’ayı yazdım yâdigâr olmak için/Okuyana yazana bir du’â kılmak için” ifadesi cönkü derleyen kişinin bu eseri hangi amaçla yazdığını açıklaması bakımından önemlidir. Bu ifade, cönkün sadece derleyicinin kendi zevki için yazılmadığı aynı zamanda okuyucunun da fayda sağlaması için yazıldığının göstergesidir. Bu doğrultuda cönkü derleyen kişinin eserini; topluma yararlı bir iş yapmak, faydalı bilgiler aktarmak, dini yaymak, Allah rızasını kazanmak amaçlarıyla yazdığı anlaşılmaktadır.

Muhteva bakımından incelendiğinde bu eserin başta Türk Edebiyatı olmak üzere farklı bilim dallarına da katkı sağlayacak zenginlikte bir muhtevaya sahip olduğu görülmektedir. Cönkün muhtevasının, saz, tekke ve divan şairlerinin şiirlerini içermesi bakımından edebiyat; dualar, hadisler, dini bilgiler ve hutbe metinleri içermesi bakımından dini ilimler; önemli olaylara ait tarih kayıtları içermesi bakımından tarih; çeşitli hastalıkların tedavisi için yazılmış ilaç tariflerini içermesi bakımından tıp; şarkı, türkü, ilahi örneklerini içermesi bakımından mûsikî; toplumsal ve sosyal olayları konu edinen metinler içermesi bakımından sosyoloji gibi alanlar ile ilgili olduğu söylenebilir. Bu durum cönklerin konu çeşitliliğini gösterirken, aynı zamanda halk şairi ya da divan şairi şeklinde bir ayrıma tabi tutmadan dönemin beğenisine göre tercih yapıldığını bildirmektedir.

Eserin içerdiği metinler incelendiğinde bu metinlerde daha çok dini ve tasavvufi bilgiler, Alevi Bektaşî geleneği, Allah'a yakarış, peygambere övgü gibi konuların ele alındığı tespit edilmiştir. Bu durum, cönkü derleyen kişinin çoğunlukla dini meclislerde bulunduğu ve bu meclislerde söylenen dini tasavvufi konulu şiirleri cönke kaydettiği şeklinde değerlendirilebilir. Cönkü derleyen kişinin edebi zevki, ilgi alanları, değerleri ve yaşantısı eserin muhtevasının çeşitli ve zengin olmasına etki etmiştir.

İncelemeye esas alınan eserin muhtevasında, toplumun sosyal, kültürel yaşantısı, dönemin şiir anlayışı, edebi zevki, inanç yapısı ve düşünce tarzına dair bilgiler bulunduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda çalışmanın konusunu oluşturan cönk, Türk kültür ve edebiyatımıza katkı sağlayacak önemli bir yazılı kaynak özelliği taşımaktadır. Sonuç olarak, bu makalede tanıtılan cönkten hareketle bu tür eserlerin, biçim ve içerik açısından çeşitli ve zengin bir muhtevaya sahip olduğu, kendi içerisinde bir düzeninin olduğu, konuyu, disiplinler arası farklı bakış açılarıyla incelemenin gerekliliği ortaya koyulmuştur.

KAYNAKÇA

- Aça, M. (2019). Halk bilimi araştırmalarının kaynakları. *Halk Bilimi El Kitabı*, (ed.: Mustafa Aça), 123-140, Ankara: Nobel Yayınları.
- Aksoyak, İ. H. (2016). Cönk imlâsı. *Milli Folklor*, (111), 5-13.
- Aslanoğlu, İ. (1976). Geçen yüzyıllarda folklorumuza ışık tutan kaynaklar. *I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, C. I, 69-74, Ankara.
- Cönk, *Süleymaniye Kütüphanesi, Yazma Başlıklar Koleksiyonu*, Numara: 5902, İstanbul: Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi, 208 vr.
- Cunbur, M. (1974). Folklor araştırmalarında cönklerin yeri. *I. Uluslararası Türk Folkloru Semineri Bildirileri*, 69-73, Ankara.
- Elçin, Ş. (2004). *Halk edebiyatına giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Gökay, O. Ş. (1993). Cönk. *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 8, 73-75.

- Kaya, D. (2007). Kültürümüzde cönklerin önemi ve Sivas kaynaklı cönkler. *Kültürümüz ve Kitap Sempozyumu Tebliğleri*, 254-263, Sivas: Sivas Kemal  bn-i Hümam Vakfı Yayınları,
- Kaya, D. (2011). C nklerden gün ışına. *Alevilik Araştırmaları Dergisi*, (1) 81-98.
- Kayalık  ahin, D. (2015). Cönk terimi ve cönkler üzerine bir bibliyografya denemesi. *Turkish Studies*, 10 (12), 709-726.
- Koz, S. (1977). Cönk. *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C. 2, 83-85  stanbul: Derg h Yayınları.
- Köksal, M. F. (2016). Cönklerde divan şiiri, divan şiirinde cönkler. *Milli Folklor*, 111, 28-40.
- Sakaoğlu, S. (1986). Cönklerin kültür tarihimizdeki yeri. *Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu*, 219-226, Elazığ.
-  ahin, G. (2023). *Süleymaniye kütüphanesi yazma bağışlar bölümü 5902 numarada kayıtlı cönk (inceleme-metin)*.  stanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
-  lk ta ır, M.  . (1967). Halk edebiyatı araştırmalarında cönklerin değeri. *Türk Kültürü*, 5 (60), 905-907.
- Yıldırım, D. (2013). *El yazması bir kitap türü: Cönk/C ng kayıp Saraybosna c ng  bağlamında*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Yılmaz, M. (2016). Cönkler  zerine yapılan çalışmalar bibliyografyası. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 35, 165-169.

Ekler:



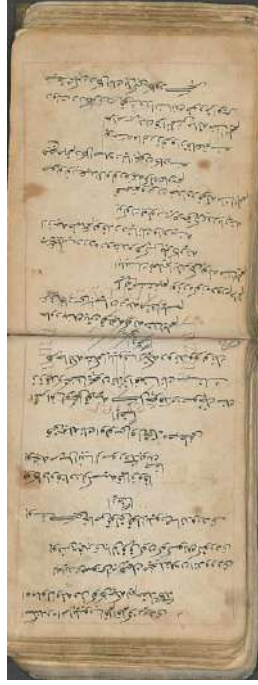
Resim 1. Cönk: 1a



Resim 2. Cönk: 1b-2a



Resim 3. İki baştan tutulmaya başlanan cönkün birleştiği sayfa: 79a.



Resim 4. Cönk: 80a-79b



Resim 5. Cönk: 208a-207b

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

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

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

Yazarın Notu/Author's Note: Bu makale, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında hazırlanmış olan "Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar Bölümü 5902 Numarada Kayıtlı Cönk (İnceleme-Metin)" adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir./This article was produced from the master's thesis titled "Suleymaniye Library Writing Donations Section junk registered at number 5902 (Analysis-text" prapered at Marmara University, Institute of Turkic Studies, Department of Turkish Language and Literature.

Katkı Oranı/Author Contributions: Yazarların çalışmadaki katkı oranları eşittir./Aurthors contribution rates to the study are aqual.

TÜRK HALK OYUNLARINDA METRİK ÇÖZÜMLEMELER: ERZURUM “BAŞBAR” OYUNU FİGÜRLERİNİN ÖLÇÜLERİ VE HACİMLERİ İLE TESPİTİ, SEÇİLEN MÜZİKAL İCRA ÖRNEĞİ ÜZERİNDE DİZİLİMİ



METRIC ANALYSIS IN TURKISH FOLK DANCES: DETERMINATION OF ERZURUM “BASBAR” FOLK DANCE FIGURES WITH THEIR MEASUREMENT AND VOLUMES, ARRANGEMENT ON THE SELECTED MUSICAL PERFORMANCE EXAMPLE

Eyüp UZUNKAYA*-Ahmet Turan DEMİRBAĞ**

ÖZ: Yüzlerce yılın birikimi olarak kuşaktan kuşağa aktarılan Türk halk oyunlarının “kara düzen” olarak tabir ettiğimiz geleneksel yöntemlerle edinilmesi süreci, özellikle şehirlere göç ve şehir kültürüne geçiş, modern dünyanın gereklerini yerine getirme şeklinde ortaya çıkan uygulamaların da etkisi ile yeniden anlam kazanmıştır. Sonrasında modern yöntemlerle ortaya konan eğitim öğretim sistemi içerisinde yerini almıştır. Öncelikle bu oyunlara ait temel hareket yapıları detaylandırılmıştır. Hareket parçalarının tıpkı müzik ölçülerinde olduğu gibi metrik yapıları tespit edilmiştir. Yine müzikte olduğu gibi eşit periyotlarda ölçülendirilmeleri sağlanmıştır. Böylece bir oyun içerisinde kullanılan hareket serilerinin ölçü değerleri, tekrar sayıları, benzer ya da farklı olan biçimleri, müzik ölçüleri ile olan düzenli ya da düzensiz ilişkileri, içerisinde barındırdığı hareket tanımlarının ölçü içerisindeki yerleşimi gibi pek çok temel kavram birer veri olarak ortaya konmuştur. Başbar oyunu melodi, ritim ve hareket zenginliği nedeni ile tercih edilmiştir. Öncelikle oyun içerisinde kullanılan figür yapıları temel hareket unsurları üzerinde ayrı ayrı ölçülendirilmiş ve hacimlendirilmiştir. Figür ölçüleri birim zaman değerlerine karşılık gelen temel hareket kavramları kullanılarak tablolar üzerinde gösterilmiştir. Her figür ayrı ayrı değerlendirilmiş ve detaylandırılmıştır. Belirlenen figürleri yerleştirmek amacı ile geleneksel oyun müziği belirlenmiş ve toplam müzik hacmi ölçülmüştür. Belirlenen toplam müzik hacim değeri üzerinden, daha önce tespit edilen figür hacimleri doğrultusunda kullanılacak figür adetleri hesaplanmış, melodi, melodik ritim, davul ritimleri ve hareket adımlarını gösteren 5 katmanlı bir nota yazım sistemi oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Halk oyunu, geleneksel müzik, figür, ölçü, hacim.

ABSTRACT: The process of acquiring Turkish folk dances, which have been transferred from generation to generation as the accumulation of hundreds of years, with traditional methods, which we call kara düzen, has gained a new meaning with the effect of practices that emerged in the form of migration to cities, transition to urban culture, and fulfilling the requirements of the modern world. Afterwards, it took its place in the education system established with modern methods. First of all, the basic movement structures of these dances are detailed. The metric structures of the movement pieces have been determined just like in the musical measures. Again, as in music, they were measured in equal periods. Thus, many basic concepts such as the measurement values of the movement series used in a dance, the number of repetitions, the

* Doç.-İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü/İstanbul-uzunkayae@itu.edu.tr (Orcid: 0000-0001-6705-6146)

** Öğr. Gör (Emekli).-İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü/İstanbul-demirbagah@itu.edu.tr (Orcid: 0000-0003-0413-9002)

similar or different forms, the regular or irregular relations with the musical measures, the placement of the movement definitions it contains in the measure have been put forward as data. Basbar dance, which was chosen as an example, was preferred because of its richness in melody, rhythm and movement. First of all, the figure structures used in the game were dimensioned and volumized separately on the basic movement elements. Figure measurements are shown on tables using basic motion concepts corresponding to unit time values. Each figure has been evaluated and detailed separately. In order to place the determined figures, traditional game music was determined and the total music volume was measured. The number of figures to be used in line with the previously determined figure volumes was calculated over the total music volume value determined. A five layer notation system has been created, consisting of melody, melodic rhythm, hanging drum rhythms and staves showing movement steps.

Keywords: Folk dance, traditional music, figure, measure, volume.

Giriş

Yüzlerce yıldır kuşaktan kuşağa aktarılacak süregelen halk oyunları ve oyun oynama geleneğinin yaşamasını ve yaşatılmasını tek bir gerekçe ile izah etmek mümkündür; halk tarafından sahip çıkılan, korunan, kullanılan ve her dönem yaşatılan olmak. Nereden geldiği, nasıl ve kim tarafından ortaya çıkarıldığı sorgulanmasa da atalarından, dedelerinden kalan bir yadigar olarak belleklerinde, bedenlerinde yaşattıkları bu kurgularla yüzlerce yıl yaşamasını bilen Anadolu insanı, kara bir düzen ile öğrendiği oyunların, değişen dünya düzeni içerisinde, bir zaman sonra, bilimsel yöntemlerle öğretilen ve öğrenilen yeni bir boyuta evrilebileceğini düşünmemiştir.

İnsanlar, bilmeseler de var oldukları andan itibaren bilimi kullanmışlardır. Binlerce yıl denizlerde gemiler yüzdüren insanoğlu bunu suyun kaldırma kuvvetini bulan bilim adamlarından çok önce gerçekleştirmiştir. Halk oyunları için ise yüzlerce yılın bilimsel karşılığı kara düzen uygulamalar olmuş, gelenekte karşılık bulmuştur.

Gelişen ve değişen dünya, şehirleşen, şehirleştikçe modernleşen insanoğlu, bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeler, eğitim sistemlerinin devreye girmesi, eğitilen insanların dünyaya bakış açılarının değişmesi, bu defa, gelenekle doğan, büyüyen, öğrenen ve öğreten insan profilinin karşısına, sistematik öğrenme yöntemleri ile programlanmış, eğitilmiş, meslek edinmiş, teknolojiyi, bilimi kullanmasını bilen, geleneğin farkında olan ama akılcı ve bilimsel olanı öncelikli olarak tercih eden insan modelini çıkarmış ve böylece modernlerin, geleneği müdafaa dönemi başlamıştır.

“Geleneğin dayandığı temeller son yüzyılda yaşananlar karşısında sarsıntıya uğrayıp, günümüzde etkisini yitirse de toplumumuz bu değerlerden tamamen kopmamıştır. Modernitenin dayattığı hayat tarzını sürdüren insanımız, iç dünyasında da kendine özgü geleneksel değerleri yaşatmaya çalışmaktadır.” (Tunçel, 2018: 870)

İçerde başlayan köylerden şehirlere göç hareketleri sadece insanları değil, oyunları ve müzikleri de şehirlere taşıırken oynayan da çalan da söyleyen de artık şehirlerdedir ve bu değişim geleneğin modernite karşısındaki en büyük var olma kavgasını da başlatmıştır.

“Göç eden insanlar geldikleri yerlerin özellikleri ve kültürlerini, yeni geldikleri topraklarda yaşatmaya çalışmış bir taraftan bu toprakların kültür ve yaşam biçimlerinden farklı derecelerde etkilenmişlerdir. Kitlesel olarak Türkiye aldığı yoğun göçlerle birlikte adeta bir kültürler çatışması ve sentezlemesi alanı haline gelmiştir. Bu kültürler arası ilişkiler içerisinde göç eden toplumların belleklerinde ve yanlarında getirdikleri maddi ve manevi kültürel unsurları kısmen yaşatmışlar ve dominant veya karşılaştıkları diğer kültürlerin etkisinde kalarak bu unsur ve değerleri modifiye etmiş ya da tamamen kaybetmişlerdir. Her bir toplumun kendine özgün renkleriyle harmanlanmış olan bu Anadolu kültürü egemen Türk kültürünü zaman içinde farklılaştırmıştır.” (Atasayar, 2018: 2)

“1950’lerin başları ve 1960’lar köyden kente göçün yoğun olarak başladığı ve buna bağlı olarak özellikle İstanbul’da kırsaldan gelen insanların halk dansları çalışmalarına ağırlık vermesi sonucu halk dansları çalışmalarının çok yoğun olduğu bir dönemdi.” (Kızmaz, 2013: 1)

Kendi göçünü yaşayan halk oyunları şehirlerde, büründüğü yeni kimliği ile gelenekle modern arasındaki çatışma arasında hayatta kalma mücadelesi verirken, değişmeyen tek şey geleneksel bilimin halk oyunları üzerindeki tezahürü olan kara düzen öğrenme ve öğretme yöntemleridir. Bugün hala pek çok halk oyuncunun kullanmaktan vazgeçemediği bu yöntemlerin yanında, Türkiye’de halk oyunları eğitimi de bilime dayanan, ispat edilebilir yöntemlerle ele alınmaya başlanmış, konservatuvarlarda bölümlerin açılmasına dek düşünülmemeyen bilimsel ve teoriye dayalı yöntemler artık deneme yanılmalarla ortaya konan uygulamaların çok ötesine geçmiştir. Halk oyunlarının bünyesinde barındırdığı tüm yapılar tespit edilebilmiş, yeni terim ve kavramlar kullanılarak, anlaşılabilirliği ve anlatılabilirliği hususunda aşama kaydedilmiş, eğitim süreci içerisinde kullanılan bilimsel yöntemlerle, gelenekle modernite arasında karşılıklı alışverişi kolaylaştıracak köprülerin sağlam bir şekilde inşası gerçekleştirilmiştir.

Bu çalışmada, oyunlara ait uygulamaların müzikle ilişkilendirilerek düşünülmemesinin yarattığı boşluğun sonuçlarını olumlu ya da olumsuz yönleri ile ortaya koymak ve bilimsel yöntemleri tercih ederek çözümler üretmek öncelikli hedefimiz olmuştur. Herhangi bir oyunun içerdiği figürlere ve müziğe ait hacimler ve ölçüler sistemli bir şekilde açıklanamadığı için, yapılan çalışmalar kara düzen dediğimiz deneme yanılma şeklindeki birtakım uygulamalardan öteye gidemezken, özellikle üniversitelerde alanda eğitim sürecinin başlaması ile geliştirilen doğru yöntemler, üretilen çözümler gerek geleneksel yapıda gerekse sahneleme çalışmalarında başarılı sonuçlar elde edilmesine sebep olmuştur.

Oyunların gerek öğretim aşamasında gerekse uygulama aşamasında doğru, anlaşılır ve en kısa sürede uygulanabilir olmasının yolu oyunu tüm detayları ile analiz etmekten, müzik ve hareket yapılarına ait tüm verileri doğru olarak tespit edecek ön çalışmayı yapmaktan geçer. Oyunun temel olarak oturduğu metrik yapıların tespitine yönelik örnek bir çalışma niteliğindedir.

Ele aldığımız Erzurum iline ait *Başbar* oyunu, bünyesinde önemli figür yapılarını taşıması nedeni ile bir inceleme konusu olarak tercih edilmiş ve bu yapıların analitik olarak ortaya konması amaçlanmıştır. Çalışmada hedeflenen, *Başbar* oyununun nasıl oynandığı konusunda bir sonuç elde etmek değil herhangi bir oynanış biçimi üzerinden tespit edilen figürlerin müzik üzerine yerleşimi konusunda kullanılacak yöntemle dair tespit bulunmaktır. Bu doğrultuda seçilen oyun ve müzik örnekleri üzerinden bir kesinlik beyanında bulunmadan, temel hareket kavramlarından yola çıkılarak, figür sistematığı metrik olarak çözümlenmiş ve ölçülendirilmiştir. Tespiti sağlanan figür yapılarının mevcut hacimlerinden yola çıkılarak, yöreye uygun rasgele tercih edilen müzikal hacme göre figür adetleri yeniden tasarlanmış, melodik ve ritmik nota yazım işlemine temel hareket gösterimlerinin de eklenmesi ile figür toplamlarına ait alanın müzikal alan üzerine, fire vermeden, estetik bir kurgu ile yerleşimi sağlanmıştır.

1.Halk Oyunlarında Figür Kavramı ve Çeşitleri

“(resim ve yontu sanatlarında) varlıkların resimde yer alan görüntüsü ya da yontuda biçim... Dansta, ölçülü adımlarla beliren ve birleşmesiyle dansı bütünleyen zincirleme hareketlerin her biri, bir dansı oluşturan ve kendine özgü biçimi olan her devinim adımı.” (Oxford Languages, Google)

“Figür (poz) vücudun herhangi bir yerinin hareket etmeden, statik (durağan) olarak beklemesidir. Türk Halk Oyunları’nda ise yaygın olarak bazen ayak hareketlerinin(adımın) bazen de hareket cümlesinin karşılığı olarak kullanılmaktadır.”(Gülbeyaz, 2005: 263)

“Özellikle Türkiye de her türlü dans hareketine Figür adı verilmekte idi. Geleneksel danslarda ise daha çok dans cümlesi kastedilmekteydi. Oysa figür, kinetik element, bölünemeyecek parça, anlık duruş-poz. Figür statiktir ve bölünemez. Figürler ardı ardına gelince hareketi oluşturlar. Figür, anlık duruş, bir poz, bir fotoğraftır.” (Cantekin, 2011:17)

Bu tanımlar karşısında savunduğumuz şekli ile halk oyunlarında kullanılan figür kavramı bir veya birkaç parçadan oluşan, belli bir zaman aralığına oturan hareket serilerine veya pozlara denir. Kendi başına bir bütünlüğü ve anlamı vardır. Hareket serisinin başlayıp bitmesiyle oluşan ve belli bir zaman aralığına sığan bütün yapıların bir bütün oluşturmaları sonucunda elde edilen yapıdır. Örn1; *Lorke* oyununun temel figürü 6 eşit zaman aralığına yerleşen bir hareket serisidir. Sek koş koş çift sol çift sağ şeklinde uygulanır. Bu hareket serisinin tamamı bir figürü oluşturur. Örn. 2; Harmandalı oyunun 9 zaman aralığında yapılan, adı *atik* ya da *heykel* diye geçen her hareket serisi, yine bir figürdür.

Figür bir bütün oluşturur ve içinde onu oluşturan farklı motifler olabilir. En küçük birimi sayılabilir özellikteki hareket olan figür parçasıdır. Motif ise en az iki parçanın bir araya gelmesi ile oluşan hareket kümesiğidir. Örneğin; *Lorke* oyununda 2/4’lük “sek koş koş” ya da 2/4’lük “çift (düş) sağ bas” kısımları birer motiftir.

Sayılabilen özellikli olması önemlidir çünkü figürler bir zaman aralığına oturan yapılardır. Sadece poz olarak değerlendirilse de figür sürekli duran ve anı tespit ederek elde edilen bir görüntü değildir. Dans

hareket içermesi gereken bir yapıdır. Poz veren bir figür de olabilir. Ancak bir zamandan sonra muhakkak akıcı bir hareketle tamamlanarak devam eder. Hareket bir noktada durabilir ama müzik devam ederken belli bir süre sonra hareket yeniden başlar. Burada pozdan kastımız devam eden hareket serileri içerisindeki anlık durmalardır. Dolayısı ile pozlar hareket eden figürlerin bir parçasıdır. Figür kavramı resimde, heykelde veya mimaride poz olarak geçebilir. Ama bizim düşüncemize göre danstaki figür kavramının dansla ortak özellikler taşıması gerekir. Dans demek hareket etmek demektir. Müzikteki karşılığı gibi ölçülü yapılardır.

Figür ölçüsü; bir hareket serisinden oluşan figürün, müzikal ya da ritmik yapı üzerinde kullandığı ya da işgal ettiği toplam birim zamana eşittir. Örn; *Lorke* oyununun müzik ölçüsü 4 zamanlıdır. Ama bir figürünün hareket serisinin bitmesi için 6 eşit aralığa ihtiyaç vardır.

Figür hacmi: Figürün kendi ölçüsü üzerinden melodi üzerinde kapladığı alanı ifade etmektedir. Yani 4 birim zamanlı bir figür 4 kez tekrarlanıyorsa melodi üzerindeki hacmi 16 birim zaman denk gelmektedir.

Figürler oyun içinde kullanıldığı yerlere göre farklı isimler alabilir;

1.1.Hazırlık Figürleri

Oyuna başlamadan önce serbest ya da ritme uygun olarak düzenli hareketler ile yapılan figürlerdir. Oyunun hazırlık bölümü oyun figürlerinin henüz oynanmaya başlamadığı kısımlarda müzik olmadan ya da müzik eşlikleri ile gerçekleşen, tekli ya da grup halinde alana yürüme, *gezinleme* (Zeybek oyunları örneği), dizilme, el tutma, mendil kullanma (Gaziantep Kaba oyunu örneği), nara atma gibi, bazen dramatize özellikleri de barındırabilen, motivasyon, konsantrasyon artırıcı bölümlerdir. Elleri omuzlara koyup beklemek de buna başka bir örnek olarak gösterilebilir. Bazı kısımlarında serbest ölçülere yani ölçü içinde sayılamayan kısımlara rastlamak mümkündür.

1.2.Giriş Figürü

Belli bir oyuna sadece başlarken yapılan figürdür. Örn; *Başbar* oyununda komuttan sonra sağa sola salınım ya da sağ basma – sol basma biçiminde oyuna başlanması oyunun giriş figürünü oluşturur.

1.3.Ana Figürler

Belli periyotlarla tekrar edilen eşit ya da farklı hacimlerdeki bir ya da birden fazla olabilecek hareket serileridir. Oyunun ana gövdesini oluşturan unsurlardan meydana gelirler. *f1, f2, f3, f4* vb. şeklinde gösterilirler.

1.4.Geçiş, Bağlantı (Bağ) veya Köprü Figürü

Bir figürden diğerine geçerken bir defa yapılan, iki figür arasındaki geçişi sağlayan hareket serileridir. İki figürü birbirine bağlamak için *köprü figür* de denebilir. İki alan arasında, birbirine bağlantı kuracak bir yapı oluştururlar. Genellikle bir kere yapılır ve diğer figüre geçtikten sonra görevini tamamlar. Örn; *Başbar* oyunu öne yürüme sonrası ayakta yön

değiştirerek sol ayakla geriye yürümeyi başlatan bağlantı figürü gibi; *bağ 1, bağ 2, bağ 3* vb. şeklinde gösterilirler.

1.5.Final Figürü

Oyunun bitiren, sonlandıran figürlerdir. Örn. *Başbar* oyununun 42 birimden oluşan son figürü, 54 birim zamanlı *f4* ana figürünün final figürüne dönüşmüş halidir. Örn. Halay türü oyunlarda oyunu sonlandırmak için, mevcut figür ölçüsünden eksiltme ya da artırma ile üretilmiş ve son kısmı ayağı öne koyarak biten seriler final figürü sayılabilirler.

1.6.Benzer (Eşdeğer) Figür

Hareketlerin aynı değerlerde farklı yönlere yapılması, dönerek yapılması, durarak ya da yürüyerek yapılması yeni bir figür kavramı oluşturmaz, başka bir deyişle yeni bir figür olma özelliği kazandırmaz. Bunlar birbirine yapı olarak benzeyen, uygulamada ise duran, hareket eden, dönen, farklı yönlerde yürüyen vb. şeklinde karşımıza çıkan ancak bu farklılıklardan dolayı yeni bir figür olma özelliği taşımayan figürlerdir. Örn; *Diyanbakır Esmerim* oyununun 6 birim zamanlı basma adımlarından oluşan figürün sabit, öne yürüme ve geriye yürüme şeklinde oynanması gibi.

1.7.Benzer (Eşdeğer) Simetrik Figür

Oyunlarda benzer hareket serisinin diğer ayakta da aynı şekilde yapıldığını görmek mümkündür. Örn1;4 birimli *Delilo* oyununda öne yürüme figürü sağ ayak basma ile başlayıp sol-sağ basmalar şeklinde devam ederken, geriye gelme figürü sol ayakla başlayıp sağ-sol basmalar şeklinde eşit sürelerde tekrarlanır. Örn.2; 9 birimli *Sülman Aga* oyununun sol sek-sağ bas-sol bas-sağ bas şeklindeki ilk serisinin bu defa sağ sek –sol bas –sağ bas-sol bas şeklindeki tekrarıdır. Her iki örnekte de figür aynı birim zamanlarda, aynı değerlerde, aynı sayıda, aynı zaman içine oturarak farklı yönlerde, farklı ayakta başlayarak yapılmıştır. Diğer ayak üzerine inşa edilen figürün aynı fakat simetrik olduğu görüşünü savunmaktayız.

1.8.Müzik Ölçü veya Cümlelerine Göre Düzenli ve Düzensiz Yapıya Sahip Figürler

Düzenli yapıya sahip figürler bir müzik ölçüsü veya müzik cümlesi içine tam oturan figürlerdir. İki şekilde karşımıza çıkarlar; Müzik ölçüsüne göre düzenli ve müzik cümlesine göre düzenli figürler.

Müzik ölçüsüne göre düzenli figürler bir müzik ölçüsü içinde bir veya birden fazla figürün müzik ölçüsü ile bitmesi anlamına gelir. Tekrar sayısı figürlerin hacmine bağlı olarak değişebilir ama her zaman müzik ölçüsü ile biter. Müzik cümlesine göre düzenli figürler ise bir müzik cümlesiyle başlayıp cümleyle biten figürlerdir.

Düzensiz yapıya sahip figürler ise halk oyunlarındaki müzik-figür ilişkisinde uyumsuz özellikteki figürlerdir. Çünkü müzikle aynı anda başlayan figürler ne müzik ölçüsü ile ne de müzik cümlesiyle örtüşmezler. İki durum söz konusudur. Ya müzik ölçüsü ya da cümlesi bittiğinde figür tam oturmaz ya da figür bittiğinde müzik ölçüsü veya cümle tamamlanmaz. Belli

bir tekrardan sonra tekrar birleşebilirler ancak bu bir müzik cümlesine denk gelmeyebilir. Bunların yarattığı sorunları çözmek aslında çok zor olmamakla birlikte eğitim eksikliği çözüm üretmekte kişileri zorlamaktadır. Müzisyenlerin ya da oyun eğitmenlerinin deneme yanılma ile çözüm ürettikleri görülmektedir.

2.Başbar Oyununa Ait Figürlerin Ölçüleri ve Hacimleri¹

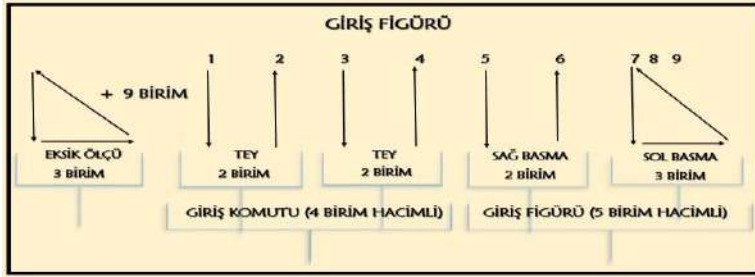
Başbar oyunu benzer ya da farklı özellikleri olan birden fazla figür çeşidine sahiptir. Hazırlık bölümünün yanı sıra giriş figürü, ana figürler, bağlantı figürleri, final figürü gibi çeşitliliklerin aynı anda bir arada gözlemlendiği, aynı zamanda *basma*, *sekme* ve *çökme* gibi önemli temel hareketlerin tamamının içerisinde kullanıldığı önemli oyunlardan biridir.

2.1.Hazırlık Figürü

Başbar oyunu hazırlık bölümü bu çalışmaya özgü yöresel “*Lavik*” olarak adlandırılan uzun hava eşliğinde oyuncuların alana yürümleri, dizilim, kol bağlama şeklinde tezahür etmiştir. Uzun hava dışında “*Paşa Göçtü*” veya “*Koroğlu*” olarak adlandırılan yörenin diğer müziklerinin tercih ettiği uygulamalara da rastlamak mümkündür.

2.2.Giriş Figürü

Giriş figürü yöreye ve bölgeye has önemli bir icra şekli olan zurna ile uzun hava sonrası yine davul ve zurna eşliğinin eksik ölçü şeklinde bir giriş yapmasının ardından ilk icra edilen, sağa sola salınım ya da sağ basma – sol basma biçimindeki figürdür. Çalışmamızda kullandığımız biçim 9 birim zamanın ilk 4 vuruşunda gelen komutu takip eden, toplamda 5 birim zamanlık bir alan işgal eden, sağa ve sola 2+3 birim zaman da vücut ağırlığının aktarıldığı figürdür.



Şekil 1: Giriş figürü

Giriş komutunun 1- 4 birim zaman aralığında verilmesi hususu son derece önemlidir. Bunun dışındaki birimlerde verilecek komutlar yapıya uygun değildir. Bazı uygulamalarda komutların sesli değil de el sıkma şeklinde uygulandığı görülmüştür. Yöntem farklı olsa da giriş noktası değişmemektedir.

2.3.Birinci Figür - f1

¹ Tüm figürlere ait video görseli linkine ekler bölümünden ulaşılabilir.

Giriş komutunun doğru birim zamanlarda seslendirilmesi oyuna girişi sağlarken hemen akabinde icra edilen *birinci figür* ya da teknik adı ile *f1* figürü sağ ayak basma başlangıçlı öne yürüme ve simetrisi olan sol ayak basma başlangıçlı geriye yürüme şeklinde icra edilen 9 birim zaman hacimli 6 basmadan oluşan figürdür. Müzik ölçüsü ile aynı hacimde devam eder. Bu noktada bir hususa dikkat çekmek önemli olacaktır. Bugün sıklıkla öne ve geriye yürüme şeklinde icra edilen bu figür gelenekte sağa yürüme, yerinde oynama vb. farklı yönleri de kullanabilmektedir. Çalışmada baz alınan biçim ön ve arka yönleri işaret ettiği için bu yönde açıklamalar yapmak da tamamen bu çalışmaya yönelik olup oyun adına bir kesinlik ifade etmemektedir.

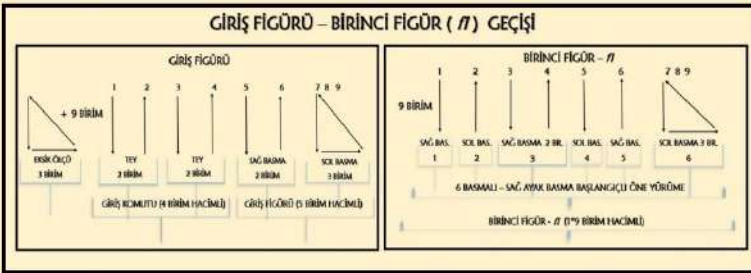


Şekil 2: Birinci figür- *f1*

f1, çalışmada sağ ayak basma başlangıçlı öne yürüme ve sol ayak basma başlangıçlı arkaya yürüme şeklinde simetriktr. *f1* figürünün sol ayak başlangıçlı geriye yürüme şeklinde de gösterilmesi gerekir.



Şekil 3: Birinci figür- *f1 simetrik*



Şekil 4: Giriş figüründen *f1* 'e geçiş

2.4.İkinci Figür - *f2*

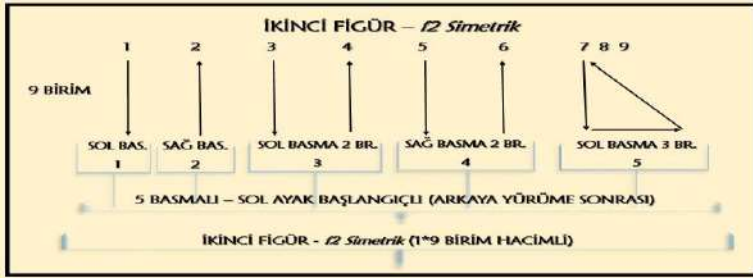
f1 figürünü, geriye yürüme *f1 simetrik* biçimine döndüren yeni figür yine 9 birim zamanlı, bu defa 5 basma şeklinde icra edilen sağ başlangıçlı *f2*

figürüdür. *f1* sonrasında 1 kez tekrar edilen bir geçiş, *köprü*, *bağ* ya da *bağlantı figürü* olduğu da söylenebilir.



Şekil 5: İkinci figür - *f2*

Benzer durum *f1* geriye yürüme simetrik sol basma başlangıç figürünün ardından oluşan yön değişikliğinde de söz konusudur. Burada da *f2* figürünün simetriği olan bu defa sol basma başlangıçlı 5 basmalı *f2* devreye girer. *f1* sonrası 5 basma şeklinde 1 kez tekrar edilerek ayakta yön değişikliğine sebep olur ve sağ ayak başlangıçlı *f3* figür geçişini sağlar. Tıpkı *f2* gibi bir *geçiş, köprü, bağ* ya da *bağlantı figürü* olduğu da söylenebilir.



Şekil 6: İkinci figür simetrik - *f2 simetrik*

Şekil üzerinde de görüleceği üzere *f2* figürü, öne yürüme *f1* sonrası sağ basma başlangıçlı 5'li basma şeklinde iken, arkaya yürüme *f1* sonrasında sol basma başlangıçlı simetrik 5'li basma şeklidir. Bu noktaya kadar

[Giriş figürü + (*f1* - sağ basma başlangıçlı 6 basmalı) + (*f2* sağ basma başlangıçlı 5 basmalı) + (*f1* simetrik - sol basma başlangıçlı 6 basmalı) + (*f2* simetrik sol basma başlangıçlı 5 basmalı)]

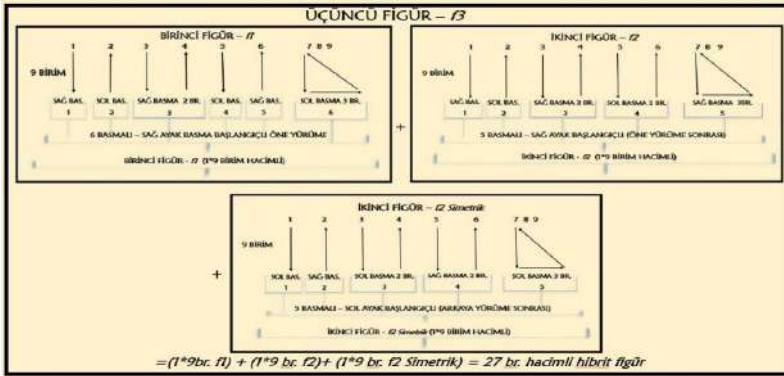
Giriş+f1+f2+f1simetrik+f2simetrik şeklinde bir formül yazılabilir.

Uygulamalarda *f1* figür sayılarında herhangi bir tekrar sayısına bağlı kalınmazken, giriş ve *f2* figürlerinin 1 tekrar olarak gerçekleştiği görülmüştür. Ancak gelenekte hiçbir figür için bir sayı kistası söz konusu değildir. Bu sebeple genel için kesin olan budur şeklindeki açıklamalar yapmamaya gayret gösterilmelidir.

2.5.Üçüncü Figür - *f3*

Simetrik sol başlangıçlı 5 basmalı *f2* sonrası vücut ağırlığı taşıyıcı sol ayak üzerindedir. Dolayısı ile sıradaki figürün başlangıç ayağı sağ olacaktır. Yeni figürümüz olan *f3* 3 adet 9 birim zamandan oluşan toplamda 27 birim zamana denk gelen, 3 müzik ölçüsünde tamamlanan bir hacme sahiptir.

Önceki figürlerin birleşiminden oluşmuş, $f1+f2+f2$ simetrik şeklinde bir dizilimle yeni bir figür olma özelliğini kazanmıştır.



Şekil 7: Üçüncü figür - $f3$

2.6.Dördüncü Figür - $f4$

Melez yapıdaki $f3$ figürünün periyodunu tamamladığı noktada² komutla devreye giren $f4$ figürü diğer figürlerden farklı olarak *basma* hareketinin yanı sıra *sekme* ve *çökme* hareketlerini de içerir. Figür hacmi 6×9 birim zamana karşılık gelen 54 birimden oluşur. Melodi tarafında ise yine 54 birimlik bir hacim üzerine yerleşir. 6. 9 birim zamanda gerçekleşen hareket $f2$ sol basma başlangıçlı simetrik figürün tekrarıdır.

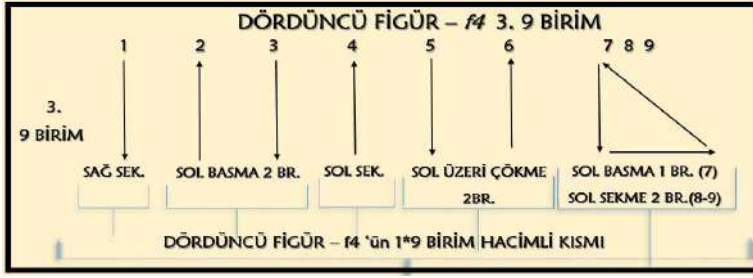


Şekil 8: Dördüncü figür - $f4$ 1. 9 birim



Şekil 9: Dördüncü figür - $f4$ 2. 9 birim

² Bu tamamlama bir işaret ya da sesli komutla gerçekleşir. Çalışmaya özgü sesli komut $f3$ figürünün 19-20-21 ve 22. birim zamanları boyunca seslendirilir.



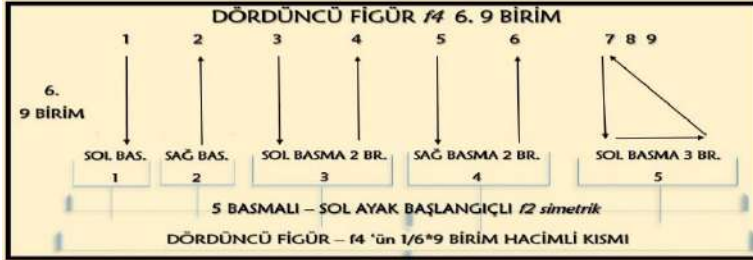
Şekil 10: Dördüncü figür – f4 3. 9 birim



Şekil 11: Dördüncü figür – f4 4. 9 birim



Şekil 12: Dördüncü figür – f4 5. 9 birim



Şekil 13: Dördüncü figür – f4 6. 9 birim

Serbest sayıdaki $f3$ icrasından sonra gelen komut ile $f4$ başlarken bu noktadan sonra oyun düzeni 1 tekrar $f3$ bir tekrar $f4$ şeklinde yinelenir. Sık rastlanan bir icra biçimi olsa da çalışmaya özel değerlendirilmeli, farklı uygulamalarla karşılaşmak mümkün olacağından bu kurgu için kesin olan budur şeklinde bir söylem benimsenmemelidir. Gelenekte görebileceğimiz farklı dizilimler olacağı için bir kıtas getirmek ya da kesin kurallara bağlamak yine bilimsel bir yaklaşım değildir.

2.7.Final Figürü

Belli periyotlarda tekrar edilen $f3$ ve $f4$ geçişleri oyunu sonlandırma düşüncesinin hâkim olduğu noktaya kadar devam ederken, başlangıç noktası $f4$ olan ve figürün ilk 4×9 birim zamanının tekrarı şeklinde devam eden oyun 5. 9 birim zamanının ilk 6 birimi boyunca sürdürülür, 5 ve 6. birim zamanlara gelen basma adımı ile de 42. birimde sonlandırılır. Buradaki eksik olan 5. 9 birime ait son 3 birim ve yapılmayan 6. 9 birim zaman (toplamda 12 birim zaman) ortaya çıkan bu yeni figürü $f4$ ile benzer ama farklı kılar. Bu nedenle ortaya çıkan bu yeni yapı yeni bir figüre karşılık gelir. Oyunun sonunda 1 kez tekrar edildiği için *final figürü* olarak da adlandırmak mümkündür. Şu şekilde formüle edilebilir:

$f4$ 1. 9 birim + $f4$ 2. 9 birim + $f4$ 3. 9 birim + $f4$ 4. 9 birim + $f4$ 5. 9 birimin ilk 4 birimi + 2 birim basma=42 birim



Şekil 14: Final figürü – 1. 9 birim



Şekil 15: Final figürü – 2. 9 birim



Şekil 16: Final figürü – 3. 9 birim



Şekil 17: Final figürü – 4. 9 birim



Şekil 18: Final figürü – 5.9 birimin ilk 6 birimlik kısmı

3. Tespit Edilen Figür Ölçülerinin Örnek Müzik Üzerine Hacimsel Olarak Yerleştirilmesi

Rasgele seçilmiş bir örnek müzik üzerindeki yerleşimini konu alan bu bölümde toplamda (başta ve sonda eksik 2 ölçü dahil) 46 ölçüden³ oluşan ve davul zurna eşliğinde icra edilmiş geleneksel oyun müziği üzerine tüm figürler en az bir tekrar kullanmak kaydı yerleştirilecektir. Bunun için ilk olarak eldeki müzikal örneğin toplam hacmi doğru biçimde tespit edilmeli, ikinci olarak ise figür hacimleri göz önünde bulundurularak her figür en az bir tekrar kullanılacak şekilde müzik hacmini aşmayacak bir toplam figür adedi hesaplanmalıdır. Üçüncü olarak oyunun geleneksel yapısı içerisindeki bazı özel durumlar göz ardı edilmemelidir. *Başbar* oyunu en bilinen geleneksel hali ile bir uzun hava icrasının eşliğinde hazırlık bölümü başlar. Ana melodinin girişi davul ve zurna eşlikçilerinin serbest olarak belirledikleri bir anda 6 birimlik eksik ölçüye 3 birim melodi ve ritim eklenmesi şeklindedir. Uzun hava ile başlayan hazırlık bölümü melodideki değişime rağmen devam etmektedir. Tamamlandığında, herhangi bir 9 birimlik ölçünün 1-2-3-4. birim zamanlarına denk gelen komutun ardından kalan 5-6-7-8-9. birim zamanlarda *giriş figürünün* icrası ile *hazırlık bölümünden figür icralarına* geçilir. Bahsedilen *hazırlık bölümü* ve *komutlu*

³ Seçilen müzik ölçüleri sayıldığında 46 adet olarak gözlemlense de aslında 1. ölçü eksik olarak son 3 birimden başladığı için ve son ölçü olan 46. ölçü ilk 6 birim de 3 birim eksik olarak tamamlandığı için, kullandığımız hacim $3+6=9$ birim eksik olarak 45×9 birim zaman denk gelmektedir. Bu nedenle toplam müzik hacmi 45 ölçü ($45 \times 9=405$ birim) olarak kabul edilmiştir. (Notalandırmada ilk ölçü eksik ölçü olarak adlandırıldığı için son ölçü numarası 45 olmuştur.)

giriş figürü için de müzik hacmi üzerinde alan belirlenmeli, figür adedi hesaplamaları yapılmalıdır.

3.1.Yerleşecek Figür Ölçü Sayılarının (Adet) Belirlenmesi

Rastgele seçilmiş 45x9birimden oluşan yöresel oyuna ait müzik için⁴, eksik ölçü ile son 3 birimde (46 ölçünün ilk ölçüsü) ana melodiye giriş kısmından itibaren, hazırlık bölümünü, tüm figürleri hacimleri göz önünde bulundurarak, (hazırlık bölümünün ana melodi harici kısımlarını değerlendirmeye almadan) şöyle bir formül geliştirilmiştir;

[(3br. bekleme + 2x9br. bekleme+ 2x9br. kol bağlama)⁵ + (1x9br. Komut ve Giriş f) + (3x9br. f1) + (1x9br. f2) + (3x9br. f1 simetrik) + (1x9br. f2 simetrik) + (3x27br. f3) + (1x54br. f4) + (1x27br. f3) + (1x54br. f4) + (1x27br. f3) + (1x42br. Final f)].

Sadeleştirecek olursak;

hazırlık (6br. eksik ve 4 tam 9br.) + komut ve giriş f + 3 f1+ f2+ 3 f1 simetrik+ f2 simetrik+ 3 f3+ f4+ f3+ f4+ f3+ f4+ final f

Formül doğrultusunda, tespit edilen figürler oyunun tüm geleneksel formları da göz önünde bulundurarak, melodik ve ritmik porte üzerine hareket yerleşimlerini de göstermek sureti ile yerleştirilecektir.

3.2.Kullanılacak müzik ve figür ölçü adetlerine ait hacimler

1. ölçü (3 birim)+ 2-45 dahil ölçüler (396 birim)+ 46. ölçü (6 birim)=405 birim =müzik alanı

Hazırlık [39 birim= eksik giriş dahil 3+ (4x9)] + Komut ve Giriş figürü [9 birim (4+5)] + 3f1 (27 birim)+ f2 (9 birim) + 3f1 simetrik (27 birim) + f2 simetrik (9 birim) + 3f3 (81 birim)+ f4 (54 birim) + f3 (27 birim) +)+ f4 (54 birim) + f3 (27 birim) + Final figürü (42 birim)= 405 birim =figür alanı

405 birim zamanlık figür hacmi, 405 birim zamanlı müzik alanına eksiksiz olarak yerleşmekte, final figürü ile müzik aynı anda sonlanmaktadır.

3.3.Tüm yapıların örnek müzik üzerine yerleştirilmesi⁶

Başbar oyununa ait geleneksel müzik icrası, doğu ve güneydoğu bölge oyunlarının zurna icracısı, İTÜ TMDK Türk Halk Oyunları Bölümü Emekli Öğretim Gör. Musa Uzunkaya ve Eyüp Uzunkaya (asma davul icrası) tarafından kayda alınmıştır. Notalama için 5 katmanlı porte hazırlanmış; 1. katmana esere ait melodik notalar, 2. katmana melodik ritim, 3 ve 4. katmanlara 2 farklı gösterim biçimi ile asma davul vuruşları, 5. katmana ise temel olarak hareket adımları yazılmış, en altta ise figür ölçüleri, hacimleri

⁴ Toplamda 46 ölçü olan müzik ölçülerinin başta ve sondaki eksik giriş ve bitirilerden dolayı 45x9 birime karşılık geldiği açıklamasından yola çıkarak müzik hacmi toplam 405 birim hacme karşılık gelmektedir.3 birime karşılık gelen ilk ölçü hazırlığa dahil edildiğinde, final figürünün de son ölçünün (46. Ölçü) ilk 6 birimini kullanarak tamamlandığı düşünüldüğünde hazırlık ve tüm figürler yerleştiğinde 405 birim zamanda oyun tamamlanmaktadır.

⁵ Ana melodi içerisine denk gelen hazırlık kısmı

⁶ Tüm yapıların belirlenen adetleri ile müzik üzerine yerleştirilmesine dair video görseli linkine ekler bölümünden ulaşılabilir (Videonun son bölümü).

doğrultusunda müzik ölçüleri ile eşleştirilmişlerdir. Tespit edilen figürler oyunun tüm geleneksel formları da göz önünde bulundurularak, işgal sıraları, yerleri ve hacimleri ile, hazırlanan melodik ve ritmik porte üzerine, hareket yerleşimlerini de göstermek sureti ile şu şekilde yerleştirilmişlerdir;

**BAŞBAR 1
(BİRİNCİ BAR)**

Yöresi: Erzurum
Kimden Alındığı:
Musa UZUNKAYA- Eyüp UZUNKAYA

Derleyen:
Yöre Ekibi
Notaya Alan :
Eyüp UZUNKAYA

♩ = 186-188 (2+2+2+3)

Zurna

Melodik Ritim

Asma Davul A

Asma Davul B

Figür

HAZIRLIK (UZUNHAVA)

1. ÖLÇÜ

HAZIRLIK (ANA MELODİNİN BAŞLADIĞI KISIM)

2. ÖLÇÜ

HAZIRLIK

3. ÖLÇÜ

4. ÖLÇÜ

HAZIRLIK

TEY TEY

5. ÖLÇÜ

GİRİŞ FIGÜRÜ 5 BİRİM

Nota sayfası 1: (1. ölçüde uzun hava eksik ölçünün 6 br. kısmında +ana melodi girişi eksik ölçü son 3 br.) + (2-3- 4. ölçüler) + (5. ölçünün ilk 4 br. komut kısmı)= hazırlık 39 br. / 5. ölçünün son 5 birimi- giriş figürü)

6. ÖLÇÜ
f1 1x9 BİRİM

7. ÖLÇÜ
f1 1x9 BİRİM

8. ÖLÇÜ
f1 1x9 BİRİM

9. ÖLÇÜ
f2 1x9 BİRİM

10. ÖLÇÜ
f1 SİMETRİK 1x9 BİRİM

11. ÖLÇÜ
f1 SİMETRİK 1x9 BİRİM

Nota sayfası 2: 6-7-8. ölçüler - f1 (3 tekrar) / 9.ölçü - f2 / 10 -11. ölçüler- f1 simetrik (2 tekrar)

12. ÖLÇÜ
f1 SİMETRİK 1x9 BİRİM

13. ÖLÇÜ
f2 SİMETRİK 1x9 BİRİM

14. ÖLÇÜ
f3 3x9 = 27 BİRİM

15. ÖLÇÜ

16. ÖLÇÜ
f3 1 (DEVAM)

17. ÖLÇÜ
f3 3x9 = 27 BİRİM

Nota sayfası 3: 12. ölçü - f1 simetrik (3. tekrar) / 13. ölçü - f2 simetrik / 14-15-16. ölçüler- f3 (1. tekrar)

18. ÖLÇÜ

19. ÖLÇÜ

$f3^2$ (DEVAMI)

20. ÖLÇÜ

21. ÖLÇÜ

$f3^3$ 3x9 = 27 BİRİM

22. ÖLÇÜ

23. ÖLÇÜ

$f3^2$ (DEVAMI)

$f4$ 6x9 = 54 BİRİM

Nota sayfası 4: 17-18-19. ölçüler - $f3$ (2. tekrar) / 20-21-22. ölçüler - $f3$ (3. tekrar)

24. Ölçü

25. Ölçü

f4 (DEVAMI)

26. Ölçü

27. Ölçü

f4 (DEVAMI)

28. Ölçü

29. Ölçü

f4 (DEVAMI)

f3 3x9 = 27 BİRİM

Nota sayfası 5: 23-24-25-26-27-28. ölçüler - f4

30. ÖLÇÜ

f3 (DEVAM)

31. ÖLÇÜ

32. ÖLÇÜ

f4 6x9=54 BİRLİK

33. ÖLÇÜ

34. ÖLÇÜ

f4 (DEVAM)

35. ÖLÇÜ

Nota sayfası 6: 29-30-31. ölçüler - f3 / 32-33-34-35-36-37. ölçüler- f4

7

36. ÖLÇÜ

f3 (DEVAMI)

37. ÖLÇÜ

38. ÖLÇÜ

f3 3x9 = 27 BİRİM

39. ÖLÇÜ

40. ÖLÇÜ

f3 (DEVAMI)

41. ÖLÇÜ

FİNAL FİGÜRÜ (4x9)+6 = 42 BİRİM

Notası sayfası 7: 38-39-40. ölçüler - f3

8

Z

M.R.

A.D. A

A.D. B

F.

42. ÖLÇÜ

FINAL FIGÜRÜ (DEVAMI)

43. ÖLÇÜ

44. ÖLÇÜ

FINAL FIGÜRÜ (DEVAMI)

6 BİRİM

45. ÖLÇÜ

1 4'lük Sağ/Sol basma

1 8'lik Sağ/Sol basma

1 8'lik Sağ/Sol sekme

1 4'lük Sağ/Sol üzeri çökme

3 8'lik Sağ üzeri çökme

Nota sayfası 8: 41-42-43-44 ve 45. ölçünün ilk 6 birimi-final figürü

Sonuç ve Öneriler

Yapılan analiz oyunun temelini teşkil eden, taşıyıcı sistem yani adımlar üzerinde oluşan ölçümlendirmeleri kapsamaktadır. Daha sonra yapılacak tüm bedeni ilgilendiren detaylı analizler buradan elde edilecek veriler doğrultusunda sağlıklı bir şekilde gerçekleştirilebilecektir.

Başbar oyunu halk oyunları repertuarı içerisinde karşılaşılabilecek figür tiplerinin, genel olarak oyunlarda karşımıza çıkan çeşitli ve zengin yapıları aynı anda bünyesinde barındırması nedeni ile tercih edilmiştir. Tanınırlığı, bilinirliği çok üst seviyede bir oyun olması sebebi ile çalışmanın daha geniş kitlelere ulaşabileceği düşüncesi bu tercihi pekiştirmiştir.

Konu *Başbar* oyununa ait figürlerin analitik olarak çözümlerinin anlatımı gibi görünse de asıl hedef düzenli veya düzensiz yapıdaki tüm oyunların figür ölçülerinin ve hacimlerinin tespitine yöneliktir. Bütün oyunlar bir müzikle ilişkilidir ve müzikal yapı üzerinde akan giden bir zemin

üzerinde icra edilirler. Bu icra edim biçimi içerisinde müzik hacimlerinin ve figür hacimlerinin uyumlu ya da uyumsuz olması, oyunların müzikle başlayıp müzikle uyumlu bitmesinin yanında müzikle başlayıp müzikle beraber sonlanmaması veya belli figür tekrarların belli müzik kalıplarına veya müzik ölçülerine ve müzik cümlelerine denk gelmesi ya da gelmemesi şeklindeki yapıların anlaşılabilirliği çok önemlidir.

Figür tespitleri göstermiştir ki bir oyun içerisinde tek tip, müzik ölçüsü ile metrik olarak uyumlu yapılar olabileceği gibi, farklı hacimlerde ve ölçülerde, müzik ölçü ve cümleleri ile uyumsuz figürler de vardır. En önemli sonuçlardan birisi ise bu figürler ayrı ayrı, sahip oldukları tüm metrik değerlerle doğru olarak ölçülebilmektedirler.

Başbar oyununa ait giriş figürü diğer oyunlardan farklı olarak sadece belirli bir aralıkta gelen işaretlerle geçilen ya da içgüdüsel olarak öğrenilmiş bir davranışla gerçekleşen bir figür olma özelliğini taşır. Oyuna giriş oyunun diğer bölümleri gibi sistemli bir yapı üzerine kurulmuştur.

Bu çalışma ile hangi birimde, hangi ölçüde, hangi tekrarda, hangi hareketin yapıldığı yine net olarak ortaya konulmuştur. Örneğin; müzik hacmi üzerinde 280. birim zamanına hangi hareketin yerleştiğini bulmak mümkündür.

Çalışma içeriği de dâhil pek çok şekilde bir anlatım unsuru olarak kullanılmaya çalışılsa da dans sanatını semboller ile ifade edip yazmaya çalışmanın yeterli olmayacağı, gerçekte çok fazla örtüşmeyeceği bilinmelidir. Bir kısmın her zaman eksik kalacağı gerçeği unutulmamalıdır.

Gelenek bırakıldığı şekliyle değil geldiği yerden devam ettirildiğinde yaşayan bir değer olarak kabul görmeli, gelen şekli son değil biz ve daha sonra da bizden sonraki kuşaklar için bir başlangıç olarak kabul edilmelidir. Bilimsel yöntemler geleneğin bir bilinçle oynanmasına imkân veren çalışmalar olarak ortaya konmalıdır. Burada kullanılan yöntem geleneksel *Başbar* oyununun hangi temeller üzerine oturduğunu bilimsel olarak ortaya koymayı hedeflemiştir.

Farklı terminolojiler ya da analiz yöntemleri kullanılsa da yapılacak olan bu tür çalışmalar gerek eğitime katkıda bulunacak gerekse yaratıcı çalışmalara zemin hazırlayacak bir metot olarak alana önemli bir fayda sağlayacaklardır.

KAYNAKÇA

- Atasayar, T. (2018) *1923'ten günümüze Türkiye'ye yapılan göçler ve kültürel etkileri*. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Cantekin, D. (2011) *Dansta kullanılan hareket terimlerinin incelenmesi*. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Gülbeyaz, K. (2005). *Türk halk oyunlarının hareket açısından değerlendirilmesi*. İstanbul: İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.

Kızmaz, İ. (2013). 1960-1980 yılları arasında İstanbul'da halk dansları sözlü tarih çalışması. İstanbul: İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Tunçel, O. (2018). Gelenek/modern ayrımında sanat. *İDİL Sanat ve Dil Dergisi*, 7 (47), 863-872.

Oxford Languages, *Oxford Languages and Google*

Ekler

Video link: <https://youtu.be/sPMYHuAUOcg>



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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Makalemiz Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir. / Our study does not require an Ethics Committee Approval.

Destek ve Teşekkür/Support and Acknowledgment: Çalışmanın başında figür tespitlerinin ve son bölümde ise uygulama bütününe kayıt altına alınması için hazır bulunan THO bölümü mezun ve öğrencileri Yakup Polat, Furkan Işık, Miraç Bektaş, Emircan Kalender, Muratcan Yaşan, Aysu Bakraçlar, Yaren Mısırcı'ya teşekkür ederiz. / We thanks the graduates and students of THO department Yakup Polat, Furkan Işık, Miraç Bektaş, Emircan Kalender, Muratcan Yaşan, Aysu Bakraçlar, Yaren Mısırcı, who were present at the beginning of the study to record the figure determinations and in the last section the whole application.

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

Katkı Oranı Beyanı / Author Contributions: Her iki yazar da eşit oranda katkı sağlamıştır. / Both authors contributed equally.

MANZUM DİNÎ HİKÂYELERE BİR ÖRNEK: HİKÂYET-İ DERVÎŞ DÎVÂNEAN EXAMPLE OF RELIGIOUS STORIES IN VERSE: HİKAYET-İ DERVÎŞ
DÎVANE**Burcu KAYA ÇAKI*-Kadriye HOCALOĞLU ALAGÖZ****

ÖZ: Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra mesnevi nazım şekliyle yazılmış hikâyeler yaygınlık kazanmıştır. İslamiyet öncesinde "manzum hikâye" olarak nitelendirilebilecek olan nazım formlarının Karahanlı döneminde şekil ve muhteva açısından değişikliğe uğradığı, özellikle de Eski Anadolu Türkçesi döneminde bu alanda önemli örneklerinin kaleme alındığı görülmektedir. Konu açısından söz konusu döneme ait metinler değerlendirildiğinde dinî-tasavvufî yahut ahlakî metinlerin yaygınlığı aşîkârdır. Bu dönemde mevlid, mucizat, miracname, kıyametname gibi dinî muhtevalı eserlerin yanı sıra "Dâstân" ve "Hikâyet" başlıklı müstakil eserlerin çokluğu da dikkat çekicidir. Bir dervişin hac yolculuğunu ve bu yolculuk sırasında gerçekleşen mucizeleri konu alan *Hikâyet-i Dervîş Dîvâne* adlı eser, manzum dinî mesnevilerden sadece biridir. Eserin, Ankara Millî Kütüphane Yazma Eserler Kataloğu 06 Mil Yz A 6545/2, Ankara Millî Kütüphane Yazma Eserler Kataloğu 06 Mil Yz A 9971, İstanbul Millet Kütüphanesi Ali Emiri Yazmalar Koleksiyonu AE Mnz 541/1, İstanbul Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Yazma Bağışlar Koleksiyonu 2522 ve Konya Koyunoğlu Şehir Müzesi ve Kütüphanesi Yazmalar Koleksiyonu 13341 arşiv numarasında kayıtlı olmak üzere beş nüshası tespit edilmiştir. Makalede *Hikâyet-i Dervîş Dîvâne*'nin tespit edilen nüshaları karşılaştırılarak çeviriyazılı metni oluşturulmuştur. Bu çalışma ile bugüne kadar yayımlanmamış manzum bir hikâye gün ışığına çıkarılmış ve dinî manzum hikâyelere yeni bir halka daha eklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk şiiri, manzum hikâye, dervîş, dîvâne, hac ziyareti.

ABSTRACT: Stories written in mathnawi verse became widespread after the Turks accepted Islam. Verse forms, which could be described as "verse stories" before Islam, changed in terms of form and content during the Karakhanid period, and important examples of this genre were written, especially in the Old Anatolian Turkish period. When the texts of the period are evaluated in terms of subject, the prevalence of religious-sufistic or moral texts is obvious. In addition to works with religious content such as Mevlid, Mucizat, Miracname, Kıyametname, the abundance of independent works titled "Dastan" and "Hikayet" is also interesting in this period. The work called *Hikayet-i Dervîş Divane*, which is about the pilgrimage of a dervish and the miracles that took place during this journey, is just one of the works in this genre. Five copies of the work have been identified, registered in the Ankara National Library Manuscripts Catalog 06 Mil Yz A6545/2, Ankara National Library Manuscripts Catalog 06 Mil Yz A9971, Istanbul National Library Ali Emiri Manuscripts Collection AE Mnz 541/1, Istanbul Süleymaniye Manuscript Library Manuscript Donations Collection 2522 and Konya Koyunoglu City Museum and Library Manuscripts Catalog 13341 archive number. In the article, the transcription text was created by comparing the identified copies of *Hikayet-i Dervîş Divane*. A poetic story that

* Dr. Öğr. Üyesi-Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Bursa-kayaburcu@uludag.edu.tr (Orcid: 0000-0002-7362-045X)

** Dr. Öğr. Üyesi- Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Bursa-kadriye_hocaoglu@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-3584-4612)

has not been published before has been brought to light and a new chapter has been added to religious verse stories.

Keywords: Classical Turkish poetry, epos, dervish. distracted, pilgrimage.

Giriş

Anadolu'da gelişen Türk edebiyatının ilk ürünleri, dinî kaynaklı eserlerden oluşmaktadır. Türk edebiyatının teşekkül evresinde olduğu düşünülen ve Türk kültür tarihi açısından önemli olarak görülen Kesikbaş, Güvercin, Geyik, Ejderha, Hatun, Fatıma, İbrahim, Veysel Karani¹ vb. eserler manzum dinî hikâye ya da manzum dinî destan denildiğinde akla ilk gelen örneklerdendir (Kuzubaş, 2008: 305). Daha çok mevlid metinlerinin arka kısımlarına eklenen ya da cönk ve mecmuaların içinde bulunan bu hikâyeler, halk arasında sevilerek okunmuş ve yayılmıştır. Dinî konuları ihtiva etmeleri, hacim olarak kısa, vezinden dolayı kolay ezberlenebilir ve dillerinin sade olmaları bu tarz eserlerin benimsenmesinde de etkili olmuştur. Manzum dinî hikâyeler ya da manzum dinî destanlar² başlığı altında ele alınan bu eserler, Anadolu'nun Türkleşmesinde ve İslamlaşmasında önemli rol oynamışlardır (Biltekin, 2013: 1061).

Halka yüksek sesle okunmak için yazılan eserler arasında yer alan (Öztürk, 2007: 403) manzum dinî hikâyeler, daha çok meclis ve kıraathanelerde okunmak üzere kaleme alınmıştır. "Bunların asıl gayeleri hikâyeyi manzum ve kafiye olarak okuyan ve dinleyenlere aktarmak, onlara hoşça vakit geçirtmek, yeri geldikçe nasihatler vermektir. (...) Özellikle uzun kış gecelerinde okunan bu eserler, halk üzerinde ahlak, fazilet, fedakârlık, yiğitlik gibi meziyetler ve dinî terbiye açısından önemli etkiler uyandırmışlardır." (Şentürk ve Kartal, 2011: 172).

Manzum dinî hikâyelerin ilk ve en önemli kaynağı, *Kur'ân-ı Kerîm*'de peygamberlere ait olarak anlatılan kıssalar ile dervişler arasında yayılmaya başlayan enbiya ve evliya menkıbeleridir. Din büyüklerinin efsaneleşmiş kişilikleri, din uğruna yaptıkları fedakârlıklar ve kahramanlıkları etrafında gelişen anlatılar da söz konusu hikâyelerde önemli rol oynamışlardır (Albayrak, 1993: 37). Bu anlatılardan hareketle mucizeler, kerametler ve İslam menkıbelerinden esinlenilerek oluşturulan manzum dinî hikâyeler, çoğunlukla Arap edebiyatı kaynaklı algılanmış ancak zaman içerisinde tercümeler, nakiller ve uyarlamalarla zenginleştirilerek Türkçeye kazandırılmıştır (Aslan, 2006: 190). Başlangıçları XIV. yüzyıla kadar uzanan ve halk arasında büyük beğeni kazanan bu tarz eserler; fakihler, şeyyadlar ve meddahlar tarafından meydana getirilmiştir (Önler, 1990: 197; Mazioğlu, 1992: 21; Kocatürk, 2016: 115).

¹ Bu tür eserlerin oluşumu ve kaynakları ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Albayrak, N. (1993). Dinî Türk halk hikâyelerinden geyik, güvercin ve deve hikâyeleri -kaynakları ve metin tesisi- İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

² Manzum dinî destanlarla ilgili yapılan tasnif denemeleri için bk: Öztelli, 1976: 346-347.

Halk arasında sözlü olarak yayılmalarından dolayı manzum dinî hikâyeler, muhtelif mecmualarda farklı farklı isimlere ait olarak gösterildiği için eserlerin yaratıcıları hakkında bilgi edinmek zorlaşmıştır (Aslan, 2006: 190). Bu eserlerin zaman içerisinde farklı müstensihler tarafından tekrar tekrar kaleme alınması, müelliflerinin kaybolmasına, vezinlerinin kusurlu hâle gelmesine, metin hacimlerinin daralmasına ve dilinin sadeleşmesine sebep olmuştur (Kaya, 2021: 19). Özellikle Eski Anadolu Türkçesi döneminde kaleme alınan eserlerde “Dâstân” ve “Hikâyet” başlıklarını taşıması, mesnevi nazım şekliyle ve aruz vezninin genellikle fâ’ilâtün / fâ’ilâtün / fâ’ilün kalıbıyla yazılması, 100-500 beyitten oluşması ve müellifi bilinmeyen eserler olarak literatürde yer alması gibi ortak özellikler bulunmaktadır (Köksal, 2011: 250).

Âmil Çelebioğlu’nun dinî manzum hikâyelerle ilgili yaptığı tasnifte “muhtelif dinî konular” başlığı altında ele alınan “hac ile ilgili hikâyeler”, hacıların hacca uğurlanışı, dönüşteki karşılanmaları, hacın faziletleri vb. konuları ihtiva etmektedir (Çelebioğlu, 1983: 163). Bu bağlamda değerlendirilebilecek olan *Hikâyet-i Dervîş Dîvâne*, bir dervîşin hac yolculuğuna çıkmak istemesini ve bu sırada dervîşin başından geçen olayları anlatmaktadır.

1. Hikâyet-i Dervîş Dîvâne

1.1. Hikâyet-i Dervîş Dîvâne’nin Nüshaları

Çalışmaya konu olan *Hikâyet-i Dervîş Dîvâne* metni, konu, şekil ve dil özellikleri bağlamında değerlendirildiğinde manzum dinî hikâyelere örnek teşkil etmektedir. Kütüphane kayıtlarında tespit edilen dervîş hikâyelerine ek olarak zaman içerisinde risalelerin, mecmuaların, cönklerin içerisinde yer alan yeni eserlerin ortaya çıkması da muhtemeldir.³ Eserin, Ankara Millî Kütüphane Yazma Eserler Kataloğu 06 Mil Yz A 6545/2, Ankara Millî Kütüphane Yazma Eserler Kataloğu 06 Mil Yz A 9971, İstanbul Millet Kütüphanesi Ali Emiri Yazmalar Koleksiyonu AE Mnz 541/1, İstanbul Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Yazma Bağışlar Koleksiyonu 2522 ve Konya Koyunoğlu Şehir Müzesi ve Kütüphanesi Yazmalar Koleksiyonu 13341 arşiv numarasında kayıtlı olmak üzere beş nüshası tespit edilmiştir.⁴

³ Kütüphane kayıtlarında “dervîş” kelimesinin geçtiği -makalede ele alınan eser dışındaki- diğer eserler için bk:

1. *Hikâye-i Dervîş* başlıklı eser, Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi Türkçe Yazmaları 178/1 numarada kayıtlı mensur bir metindir.

2. *Dâstân-ı Dervîş* isimli bir diğer mensur eser, Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 3757/12 numarada 65b-66b varakları arasında kayıtlıdır.

3. *Hikâye-i Dervîş Hâil Konevî*, Madrid Milli Kütüphanesi Türkçe Yazmalarında B.N.M. 12099/9 numarada kayıtlıdır.

⁴ Nüshaların makaledeki kısaltmaları şu şekildedir: Ankara Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A6545/2: M1; Ankara Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 9971: M2; İstanbul Millet Kütüphanesi Ali Emiri Yazmalar Koleksiyonu AE Mnz 541/1:

Hikâyet-i Dervîş Dîvâne'nin tespit edilen nüshalarının ayrıntılı tanıtımı ise şöyledir:

1. Eser Adı: *Hikâyet-i Dervîş*

Bulunduğu Yer: Ankara Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu

Arşiv Numarası: 06 Mil Yz A6545/2

Yaprak Sayısı: 26b-33b

Eserin Müellifi: Metinde müellif adı kayıtlı değildir.

Eserin Müstensihî: Metinde müstensih adı kayıtlı değildir.

İstinsah Tarihi: Metinde istinsah tarihi bulunmamaktadır.

Ölçüleri: 220x150-175x110 mm

Yazı Türü: Harekeli Nesih

Satır Sayısı: 15

Eserin Beyit Sayısı: Eser, 166 beyit ve 22 dörtlükten müteşekkildir.

Baş:

Diñle imdi diyelim bir hikâyet

Faķır dervîşlere ğâyet beşâret

Son:

Fâ' ilâtü fâ' ilâtü fâ' ilât

Vir Muhammed Muştafâya şalâvât

Notlar: Şirazesi dağılmak üzere harap olmuş, kahverengi meşin bir cilt içerisinde. Eser, abadî kâğıt üzerine yazılmıştır; yaprakları, rutubet lekeli. Katalogda "26b-39b" arasında görünmesine rağmen 33b'de sonlanmaktadır. *Hikâyet-i Dervîş*'ten sonra 33b'de *Hâzâ Kitâb-ı Beynamâz* hikâyesi başlamaktadır.

Nüshada 26b sayfasında *Hâzâ Hikâyet-i Dervîş* başlığı yer almaktadır. 31a sayfasında ise "*Fî Beyânî Tercümânî Dervîş Dîvâne Rahmetu'llâh*" başlığı bulunmaktadır. Bu başlık altında 8'li hece ölçüsüyle söylenmiş 22 dörtlük kaleme alınmıştır.

2. Eser Adı: *Hikâyet-i Dervîş Dîvâne*

Bulunduğu Yer: Ankara Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu

Arşiv Numarası: 06 Mil Yz A 9971

Yaprak Sayısı: 1b-9b

Eserin Müellifi: Metinde müellif adı kayıtlı değildir.

Eserin Müstensihî: Metinde müstensih adı kayıtlı değildir.

İstinsah Tarihi: Metinde istinsah tarihi bulunmamaktadır.

Ölçüleri: 200x130-175x110 mm

Yazı Türü: Harekeli nesih kırmızı

Satır Sayısı: 13

Eserin Beyit Sayısı: Eser, 166 beyit ve 22 dörtlükten müteşekkildir.

Baş:

Diñle imdi diyelim bir hikâyet

Faķır dervîşleredir ğâyet

Son:

Fâ' ilâtü fâ' ilâtü fâ' ilât

Ver Muhammed Muştâfâya şalâvât

Notlar: Sırtı koyu kahverengi meşin üzeri keşideli kahverengi kâğıt kaplı mukacca ciltlidir. Eser, krem rengi abadî kâğıda yazılmıştır.

Nüshada 1b sayfasında kırmızı mürekkeple "*Hâzâ Kitâb-ı Dervîş Dîvâne Rahmetullâhi 'Aleyh*" başlığı yer almaktadır. 7a sayfasında ise "*Babasının Dervîş Dîvâneye Yası*" başlığı bulunmaktadır. Bu başlık altında 8'li hece ölçüsüyle söylenmiş 22 dörtlük kaleme alınmıştır. 9b sayfasında mesnevi tamamlandıktan sonra "Münâcât" başlığıyla farklı bir şiir yer almaktadır.

3. Eser Adı: *Hikâyet-i Dervîş Dîvâne*

Bulunduğu Yer: İstanbul Millet Kütüphanesi Ali Emiri Yazmalar Koleksiyonu

Arşiv Numarası: AE Mnz 541/1

Yaprak Sayısı: 1b-8b

Eserin Müellifi: Metinde müellif adı kayıtlı değildir.

Eserin Müstensihisi: Metinde müstensih adı kayıtlı değildir.

İstinsah Tarihi: 1241/1825

Ölçüleri: -

Yazı Türü: Harekeli Nesih

Satır Sayısı: 15

Eserin Beyit Sayısı: Eser, 163 beyit ve 22 dörtlükten müteşekkildir.

Baş:

Diñle imdi diyelim bir hikâyet

Faķır dervîşleredir bu beşâret

Son:

Biz dağı kıldık sözi çünkim tamâm

Ol Muhammed rûhına olsun selâm

Notlar: Ebru kaplı mukavva ciltli eserin sırtı vişneçürüğü renkli ince deri ile kaplıdır. Eser, suyuolu orta kalınlıkta aharlı, krem rengi kâğıt üzerine yazılmıştır.

Kütüphane kaydında *Dinî ve Ahlakî Manzum Hikâyeler*⁵ başlığıyla kayıtlı olan nüshanın içindeki ilk eser, *Hikâyet-i Dervîş Dîvâne*'dir. Nüshanın 1a sayfasında iki mühür ile "958 Pendnâme-i Niyâzî ve Yahyazâde, 1441 Hikâye-i Dervîş Dîvâne, 1297 'akâid-i Za'îfî" notu yer almaktadır. Nüshada 1b sayfasında *Hikâyet-i Dervîş Dîvâne* başlığı kırmızı mürekkeple yazılmıştır. 6a sayfasında ise yine kırmızı mürekkeple "*Dervîş-i Dîvâneniñ Babasınıñ Yası Budur*" başlığı bulunmaktadır. Bu başlık altında 8'li hece ölçüsüyle söylenmiş 22 dörtlük kaleme alınmıştır ancak bir dörtlüğün iki mısraı eksiktir; dörtlükler kırmızı mürekkeple yazılan "Dervîş dîvâneniñ babasınıñ yası tamâm oldu" notu ile son bulmaktadır.

⁵ Nüshadaki diğer eserler için bk: Durmaz-Baştürk, 2022: 71.

4. Eser Adı: *Destân-ı Dervîş Dîvâne*

Bulunduğu Yer: Konya Koyunoğlu Şehir Müzesi ve Kütüphanesi
Yazmalar Koleksiyonu

Arşiv Numarası: 13341

Yaprak Sayısı: 8a-16a

Eserin Müellifi: Metinde müellif adı kayıtlı değildir.

Eserin Müstensihî: Metinde müstensih adı kayıtlı değildir.

İstinsah Tarihi: Metinde istinsah tarihi bulunmamaktadır.

Ölçüleri: -

Yazı Türü: Harekeli Nesih

Satır Sayısı: 12

Eserin Beyit Sayısı: Eser, 172 beyit ve 19 dörtlükten müteşekkildir.

Baş:

Diñle imdi idelüm bir hikâyet

Faķır dervîşlerdir baña işâret

Son:

Fâ' ilât fâ' ilât fâ' ilât

Vir Muhammed Muştafâya şalâvât

Notlar: Kütüphane kaydında eser adı "*Destân-ı Dervîş Dîvâne*" olmasına karşın nüsha içerisinde "*Hikâye*" başlığı yer almaktadır. 2a-7b arasında farklı bir mesnevi bulunmaktadır. 2a sayfasında kurşun kalemle "Dervîş Dîvâne Destânı" notu yazılmıştır ancak eser, buradan başlanmamaktadır. Diğer nüshalara göre beyit sayısının fazla olmasının sebebi, tekrar eden mısra ve beyitlerin bulunmasıdır.

5. Eser Adı: *Hikâyet-i Dervîş*

Bulunduğu Yer: İstanbul Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi
Yazma Bağışlar Koleksiyonu

Arşiv Numarası: 2522

Yaprak Sayısı: 1b-11b

Eserin Müellifi: Metinde müellif adı kayıtlı değildir.

Eserin Müstensihî: Metinde müstensih adı kayıtlı değildir.

İstinsah Tarihi: Metinde istinsah tarihi bulunmamaktadır.

Ölçüleri: 180x125-150x105 mm

Yazı Türü: Harekeli Nesih

Satır Sayısı: 9

Eserin Beyit Sayısı: Eser, 140 beyit ve 17 dörtlükten müteşekkildir.

Baş:

İşit imdi diyelim bir hikâyet

Faķır dervîşlere ğâyet beşâret

Son:

Dostun nûrî üstüñe

Gelen dervîş gelen dervîş

Notlar: Nüshanın kapağının iç kısmında kurşun kalemle "Emânete hıyânet iden Allâha münkir olur."; 1a sayfasında "İbret-âmîz şâyân-ı

mütâla'a bir kitâbdır" notu yazılıdır. 3b sayfasında sadece bir beyit kurşun kalemle yazılmış, sayfanın geri kalan kısmı boş bırakılmıştır. Diğer nüshalardan farklı olarak 9b sayfasının sonunda "İşit imdi babası anda n'eyledi / Firâkdan ağladı bunu söyledi" beyti kaydedilmiş, beyitten sonra "temmet" ibaresine yer verilmiştir. 10a sayfasından itibaren dervîşin ölümü üzerine söylenen dörtlükler kaleme alınmış ancak 17 dörtlük söylendikten sonra eser tamamlanmamıştır. 12a sayfasının üstünde "ahiret babası dervîşin memleketine gidüp çocuklarına dâhil olup getirüp Bağdâdda evinde evlâd gibi bakup besleyüp büyütmüşdür. Bunu nazm iden mü'ellif noksân bırakmışdır." ibaresi yer almaktadır.

1.2. Hikâyet-i Dervîş Dîvâne'nin Şekil Özellikleri

XIII.-XIV. yüzyıllardaki ilk dönem mesnevileri, "halk tipi hikâye" yahut "manzum dinî hikâye" terimleriyle anılır ve ortalama 100-500 beyit arasında kaleme alınmalarıyla dikkat çekerler (Köksal, 2011: 250). *Hikâyet-i Dervîş Dîvâne'*de 166 beyitten müteşekkil kısa bir mesnevidir.

Söz konusu eserlerin tertibinde klasik diğer uzun mesnevilerdeki giriş ve bitiş bölümlerinin bütün kısımları yer almamakta hatta bu kısımlar birbirinden kesin çizgilerle ayrılmamaktadır (Kumartaşhoğlu, 2017: 41). *Hikâyet-i Dervîş Dîvâne'*de de tevhid ve naat bölümlerinin iç içe geçmiş bir şekilde beyitlerde yer aldığı, hamdele, salvele, sebep-i telif ve medh bölümlerinin bulunmadığı görülmektedir:

Evel Allâh adın zıkr eyleyelüm
Mübârek ismini fıkır eyleyelüm (2)

Kamu işlere fermân viren Allâh
Ve hem dertlere dermân viren Allâh (3)

...
Zîrâ Hâkķıla ańılur Muħammed
Ĥabîbidür Ĥaķuń zîrâ Muħammed (7)

Nebîlerüń başıdur hem Muħammed
İki cihân güneşidür Muħammed (8)

Manzum dinî hikâyelerin başlangıç ve bitiş kısımları belirli kalıp ifadeler ihtiva etmektedir. Bitiş ifadelerinde genellikle Hz. Muhammed için "salavat" getirilip eseri okuyan ve dinleyen için dua⁶ edilir (Kumartaşhoğlu, 2017: 45):

Dińle imdi diyelüm bir ĥikâyet
Faķır dervîşleredür bu beşâret (1)

⁶ "Abdülkadir Karahan, bu tarz hikâyelerin bitiş kısımlarında genellikle tekrar eden "Okuyanı dińleyeni yazanı / Raħmetińle yarlıgağıl yâ Ėani" şeklindeki beyiti, anonim beyit olarak değerlendirip bu beyitin risale kapsamına alınmaması gerektiğini ifade etmiştir." (1979: 30).

...

Biz dağı kıldık sözi çünkim tamâm
Cân Muḥammed rûhına olsun selâm (164)

Oḳuyanı dinleyeni yazanı
Raḥmetüñle yarlıgağıl yâ Ğanî (165)

Manzum dinî hikâyelerde genellikle aruzun remel bahrinden “fâ’ilâtün / fâ’ilâtün / fâ’ilün” kalıbı kullanılır; hatta bazı hikâyelerin son beyitlerinde de bu durum ifade edilir. Yaygın olarak söz konusu vezin kullanılmakla birlikte bazı manzum dinî hikâyelerin aruzun farklı kalıpları ile yazıldığı da tespit edilmiştir. (Kumartaşlıoğlu, 2017: 48-49). *Hikâye-i Dervîş Dîvâne*’de de iki farklı veznin kullanımı ve son beyitte aruz kalıbının zikredilmesi söz konusudur:

- 17 beyitte aruzun remel bahrinden fâ’ilâtün / fâ’ilâtün / fâ’ilün kalıbı,
- 149 beyitte ise hecez bahrinin mefâ’ilün / mefâ’ilün / fe’ülün kalıbı.

Fâ’ ilâtü fâ’ ilâtü fâ’ ilât

Vir Muḥammed Muştafâya şalâvât (166)

Bazı manzum dinî hikâyelerde beyitler arasına dörtlükler eklendiği de görülmektedir (Kumartaşlıoğlu, 2017: 40). *Hikâyet-i Dervîş Dîvâne* metninde de “*Dervîş Dîvânenin Babasının Yası Budur*” başlığı altında 8’li hece ölçüsü ile yazılmış 22 dörtlük bulunmaktadır. Dörtlükler, konu ve şekil bakımından incelendiğinde birer ağıt örneği olduğu anlaşılır:

Beni derde bırakduñ âh

N’olaydı görmeyeydüm âh

Yoğiken oradan peydâh

Olan dervîş olan dervîş

Bırakduñ bizi bi-çâre

‘Âşîyüz yüzimüz kıare

İlün içinde maşhâre

Olan dervîş olan dervîş

1.3. Hikâyet-i Dervîş Dîvâne’nin Konusu

Müellif adının hiçbir nüshada yer almadığı manzum bir mesnevi olan *Hikâyet-i Dervîş Dîvâne*’nin konusu şöyledir:

Allah’ın varlığı ve birliğine, Hz. Muhammed’in övgüsüne yer verildikten sonra hikâyede asıl konuya geçilir. Allah aşkıyla yanıp tutuşan bir dervîşin hac yolculuğuna çıkmak istemesi ve bu süre zarfında başından geçen mucizevi olaylar anlatılır.

Hikâyet-i Dervîş Dîvâne’de olay örgüsü, hacca gitmek için Bağdat şehrinde toplanan ve Bağdat paşasının da kendilerine öncülük ettiği bir kervanın tanıtımıyla başlar. Hacıların yanına gelen dervîş, onlarla yola koyulmak ister ancak kervana katılıp hacca gitmek isteyen dervîşe hacılar,

emeğinin boşa olduğunu azık, harçlık, binit olmadan hacca gidemeyeceğini söylerler ve onu divane olarak nitelendirirler. Derviş laf dinlemeyince onu kervan başına götürürler ve kervan başı da hacılarla aynı cevabı verir. Derviş tüm bu olumsuz sözleri duymaz ama kervandakilerle baş edemeyeceğini anlayınca ah edip ortadan kaybolur. Kervandakiler dervişin ortadan kaybolduğunu anlayınca önce birbirlerine sorarlar, sonra dervişin pes edip gittiğini sanırlar.

Kervan yoluna devam eder, Şam ve Horasan'ı geçerek beyt-i Hudâya varırlar. Kervandakiler, derviş binit üzerinde Kâbe'yi tavaf ederken görüp buna şaşırırlar ve dervişin oraya kendilerinden önce nasıl geldiğini anlamazlar.

Kervandakiler, hac vazifelerini yerine getirirken divane derviş görürler ve üç gün ona eşlik ederler; dervişle yine dalga geçip hücceti olmadığı için çabasının boşa olduğunu söylerler. Derviş, Kâbe'yi tavaf eder ve Allah'a yalvararak bir dilekte bulunur. Allah, karşılık verir ve dervişe 60 bin melek gönderir; ondan başka kimsenin haccını kabul etmediğini dile getirir.

Derviş, kervandakileri ikna etmek için yine Allah'a dua eder; "Ya canımı al ya da hüccet ver." diyerek dileğini tekrarlar ve bunun üzerine bir melek gelerek Allah'ın selamıyla dervişe bir hüccet verir. Divane derviş, hüccetini alır ve hacıların yanına hücceti göstermek üzere gider. Bu durum karşısında hacılar, hatalarını anlarlar; Allah'ın hikmetini görüp ağlayıp af dilerler.

Kervan içinden "devletli" bir kişi, derviş "oğul edinir"; hücceti saklamak için dervişten ister ve bir hokka içinde saklar. Kervanla birlikte Bağdat'a doğru yola çıkan dervişin yolculuk sırasında yemez içmez olduğu, yüzünün sararıp solduğu görülür. Öleceğini anlayan derviş, etrafındakilere bir vasiyette bulunur. Derviş, vasiyetinde babasından oğulları ve kızlarına selam söylemesini ve onlara sahip çıkmasını ister.

Hikâyenin devamında dervişin ölüm sahnesi ayrıntılı olarak tasvir edilir. Dervişin tabutunun melekler tarafından göğe yükselmesi, hikâyede en çok dikkat çeken mucizelerdendir. Ardından hikâyede dervişin babasının yası yer alır.

Hacılar, evlerine dönerler ve dervişin çocukları, babalarının ölümü üzerine perişan olurlar. Kervan içinde derviş oğlu olarak benimseyen ve hüccetini saklayan kişi, hücceti sakladığı hokkaya bakar ve hokkayı boş bulur. Bunun üzerine kanlı gözyaşı döküp "Benden hücceti neden aldınız?" diye yanındakilere sorar ancak onlar, hücceti görmediklerini söylerler. Dervişin babası, bir gece rüya görür ve hücceti Allah'ın aldığını öğrenir. Rüyasından uyanıp ah edip ağlamaya başlar; dervişin hüccet aşkına öldüğünü, cihanın kimseye bâkî kalmayacağını dile getirir. Böylelikle olay örgüsü tamamlanır.

1.4. Hikâyet-i Dervîş Dîvâne'nin Dil ve İmla Özellikleri

Hikâyet-i Dervîş Dîvâne, sade ve anlaşılır bir dille kaleme alınmıştır. Bu durum, eserin halk için yazıldığını göstermektedir:

Şaşup dervîş didi bu iş naşıldur

Haberüm yok benim <bu> hüccet naşıldur (68)

Bu kez hâcî didi kim ey kişi sen

Görememişün aşlâ bu işi sen (69)

Dil özelliklerine bakıldığında *Hikâyet-i Dervîş Dîvâne*'nin Eski Anadolu Türkçesi dönemi eserlerinden biri olduğu anlaşılmaktadır. Metinde geçen EAT dönemine ait eklerden bazıları –biri örnek- şunlardır:

-Am (98): unutmışam, +cUk (147): uşacuk, +dAş (53): yoldaş, -gIl (165): yarlıgağıl, -gUr (52): irgüren, -(I)ncA (82): kılınca, +lAn (117): Guşşalanup, +(n)Uñ (8): nebilerün, +(n)Uñ (4): kılınıñ, +ñUz (157): aldıñuz, +Um (27): sözümi, +UmUz (76): itdügümüz, -(y)AlUm (2): eyleyelüm, -(y)IcAk (118): göndericek, -(y)Ub+An (145): varuban, -(y)Up (100): biriküp.

Hikâyet-i Dervîş Dîvâne'de geçen arkaik Türkçe kelimeler, anlamları ve kelimelerin geçtiği beyitlerin numaları şöyledir:

akış-: Geçiş, ilerleyiş, geçip gitme (148); **anda**: 1. orada (16) 2. o anda (59); **andan**: 1. ondan sonra (113); **anlar**: onlar (151); **azık**: Gereken yiyecek ve içecek şeyler; nevale (31); **bek**: kuvvetli (77); **bellü**: belli (161); **bile**: birlikte (53); **bunda**: burada (118); **degme**: gelişi güzel, rastgele (25); **diril-**: toplanmak (128); **diriş-/düriş-**: Karşı karşıya gelmek, mücadele etmek, çarpışmak (17. Dörtlük); **dirlik**: Bir tedirginliği, üzüntü ve sıkıntısı olmama durumu, huzur, rahat, iyi geçim (142); **düzül-**: süslenmek (93); **kayğu**: kaygı (110); **gey-**: giymek (56); **girü/giri**: geri (73); **göñül-**: yönelmek, teveccüh etmek, istikamet almak, yüzini döndürmek (32); **imdi**: şimdi (49); **irtesi**: ertesi (60); **kamu**: bütün, hep (3); **kanda**: nerede (97); **kanı**: hani (67); **od (ot)**: ateş (150); **ol**: o (16); **şol**: şu (24); **yit-**: ulaşmak, erişmek (133); **yoğ**: yok (71); **yu-**: yıkamak (115).

Manzum dinî hikâyelerin genel özelliklerine bakıldığında eserin muhtelif yerlerinde dinleyiciye yönelik “kardeşim, canım, ey can, ey hoca, ey imam, dinle, işitgil, müstemi ol vb.” şeklinde hitaplar bulunduğu görülür. Bu tarz hitapların bulunması ve ara ara salavat isteğinin dile getirilmesi söz konusu metinlerin halk için yazıldığını ve beyitlerde konuşma dilinin hâkim olduğunu göstermektedir (Öztürk, 2003: 144; Çelebioğlu, 2018: 46). Ele alınan metinde de aynı tarz hitapların yer aldığı görülmektedir:

İşit bir dervîş aña ‘aşık oldı

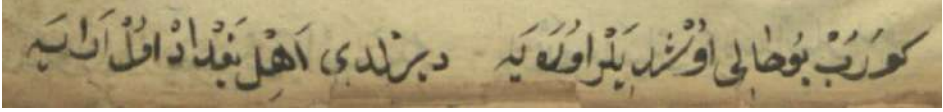
Vücūdın fânî kılup hâk hâk oldı (12)

...

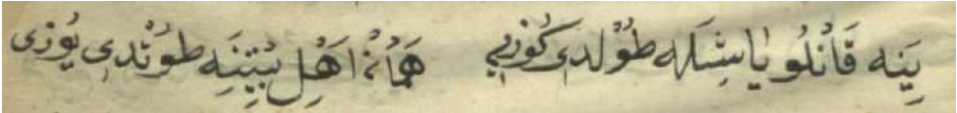
Düşdi hemân ortalığa bir nidâ
Diñle imdi dahı ne kıla Hüdâ (159)

...
Gice gündüz giderlerdi perişân
Gelüp yaklaşdılar Bağdâda **ey cân** (109)

Hikâyet-i Dervîş Dîvâne, metninin harekeli olması imla hususiyetlerinin öne çıkmasında önem arz etmektedir. Metinde izafetin yahut ekin hareke ile gösterilmesi yaygın görülen durumlardandır:



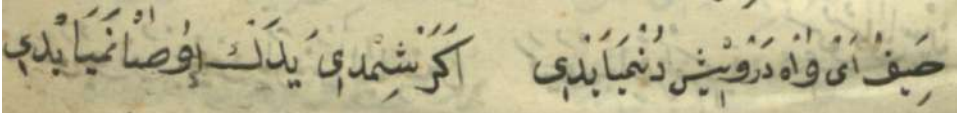
Görüp bu hâli uşdılar oraya
Dirildi **ehl-i Bağdād** ol araya (M2, 128)



Yine kanlu yaşıyla tıldı gözi
Hemân **ehl-i beytine** tıtdı yüzi (M2, 156)

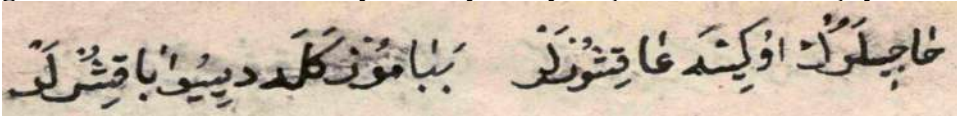
Metinde dikkat çeken imla hususiyetlerinden biri de vezne göre bazı kelimelerin yazımında değişikliğe gidilmesi durumudur. Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde ön plana çıkan bu durum için söz konusu örnekler şöyledir:

- Vezin gereği “hayf” kelimesini “hayıf” şeklinde harekelemiştir:

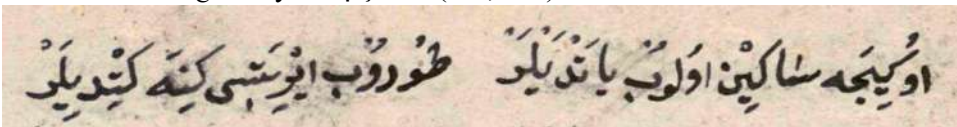


Hayıf eyvâh o⁷ dervîş dönmeeydi
Eger şimdiye dek uşanmayaydı (AE, 43)

Kafiye ve vezin bakımından nüshalarda eksiklikler ve hatalar da mevcuttur. Bu durum yazma eserlerdeki müstensih hatalarını da göstermektedir. Nüshalarda yer alan yazım yanlışlarından bazıları şöyledir:



Hacılaruñ öñine **akışurlar**
Babamuz gele diyü bakışurlar (M1, 148)

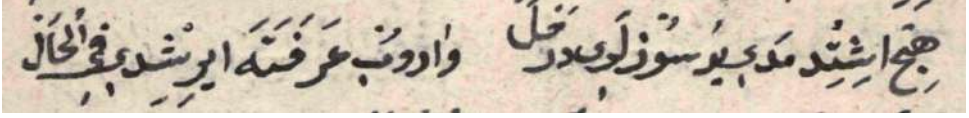


⁷ O, AE, K: -, M1, M2.

O gice sâkin olup yatdılar

Ŧurup irtesi gine gitdiler (M1, 60)

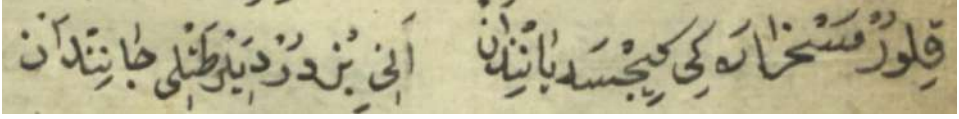
M1 nüshasında vezin gereği “Arafât” şeklinde yazılması gereken kelime, açık heceye geldiğinde müstensih tarafından “Arafat” şeklinde yazılmıştır:



Hiç işitmedi bu sözleri derhâl

Varup ‘**Arafâta** irişdi fı’l-hâl (M1, 78)

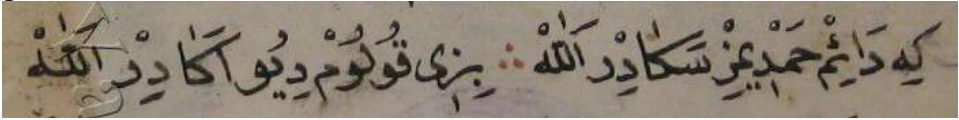
M2 nüshasında “Mashara” şeklinde yazılması gereken kelimenin vezin gereği “ha” hecesinde uzun ünlüye ihtiyaç duyulması durumunda müstensih tarafından “hâ” hecesini uzun alarak “mashâra” şeklinde yazmıştır:



Kılır **mashâra** ki çekse yanından

Anı bezdirdiler tatlı cânından (M2, 35)

AE nüshasında ekler, XIX. yüzyılın imlası esas alınarak yazılmıştır. Bu durum nüshanın, diğer nüshalara göre daha sonra kaleme alınmış olduğunu göstermektedir:



Ki dâ’im **hamdımız sañadır** Allâh

Bizi kulum diyü **añadır** Allâh (AE, 5)

2. Hikâyet-i Dervîş Dîvâne Metni

2.1. Metnin Neşrinde İzlenen Yol

Metin neşri çalışmaları, nüsha karşılaştırması yaparak en doğru ve hatasız yakın metni ortaya koymayı amaçlamaktadır. Makalede *Hikâyet-i Dervîş Dîvâne*’nin İstanbul Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Yazma Bağışlar Koleksiyonu 2522 numaradaki nüsha dışında tüm nüshaları karşılaştırılarak çeviriyazılı metni oluşturulmuştur. S nüshasının karşılaştırmaya dâhil edilmemesinin sebebi, -nüshalar kısmında açıkça belirtildiği üzere- nüshanın yarım kalmış olmasının yanı sıra hemen hemen her mısradaki vezin ve anlam açısından hatalar ihtiva etmesidir.

1. *Hikâyet-i Dervîş Dîvâne*’nin metni oluşturulurken harekeli metnin imlasına bağlı kalınmış ve transkripsiyon alfabesi kullanılmıştır.

2. Eserdeki sayfa numaraları, her sayfanın başladığı yerde köşeli parantez [] içine yazılarak verilmiştir.

3. Manzumenin başında ve aruz kalıbının değiştiği yerlerde aruz kalıbı gösterilmiştir.

4. Beyitlerin sıra numarası, 5-10-15... şeklinde sıralı olarak [] içinde verilmiştir.

5. Mısralarda yer alan < > içindeki ibareler, metin tamiri yapılarak çıkarılması gereken ifadeleri göstermektedir.

6. Seslerin uzunluklarının gösteriminde “vezin” esas alınmıştır. Vezinde kusurlu olan mısralar, aparatta gösterilmiştir. Ayrıca zihafı olan ünlüler eğik karakter ile yazılarak belirtilmiştir.

7. Aparatta nüshalar arasındaki farklılıklar öncelikle esas alınan nüsha/nüshalar: “diğer nüsha”; “diğer nüsha” şeklinde gösterilmiştir: Hazā Kitāb-ı Dervīş-i Dīvāne Raḥmetullāhi ‘Aleyh, M2: Hikāyet-i Dervīş Dīvāne, AE; Hazā Hikāyet-i Dervīş, M1, Hikāye, K.

8. Nüshaların varak numarası, aparatta gösterilmiştir: M1: [26b]; AE: [1b]; K: [8a].

9. Nüshalar arasındaki farklılıklar, kelime bazında değil sadece eklerdeki düzlük-yuvarlaklığa bağlı bir farklılık ihtiva ediyorsa aparata dâhil edilmemiştir.

10. Metinde imla ile ilgili hususiyetlerde İsmail Ünver’in makalesindeki tekliflere; aruzla ilgili hususiyetlerde ise M. Fatih Köksal’ın makalesindeki tekliflere uyulmuştur (Ünver, 1993; Köksal, 2009).

2.2. Metin

[1b]⁸

mefā‘īlūn / mefā‘īlūn / fe‘ūlūn

Evel¹⁵ Allāh adın¹⁶ zıkr eyleyelüm¹⁷

Hazā Kitāb-ı Dervīş-i Dīvāne

Mübārek¹⁸ ismini¹⁹ fıkır eyleyelüm²⁰

Raḥmetu’llāhi ‘Aleyh⁹

Bismi’llāhi’r-raḥmani’r-raḥīm¹⁰

Ḳamu işlere²¹ fermān viren Allāh

[1] Diñle imdi diyelüm¹¹ bir hikāyet¹²

Ve hem dertlere dermān viren Allāh²²

Faḳīr dervīşleredür bu¹³ beşāret¹⁴

⁸ M1: [26b]; AE: [1b]; K: [8a].

⁹ Hazā Kitāb-ı Dervīş-i Dīvāne Raḥmetullāh ‘Aleyh, M2: Hazā Hikāyet-i Dervīş, M1; Hikāyet-i Dervīş Dīvāne, AE; Hikāye, K.

¹⁰ Bismi’llāhi’r-raḥmani’r-raḥīm, AE: -, M1, M2, K.

¹¹ diyelüm, M1, M2, AE: idelüm, K.

¹² Mısrada vezin kusurludur.

¹³ dervīşleredür bu, AE: dervīşlere gāyet, M1, M2; dervīşleredir baña, K.

¹⁴ beşāret, AE, M1: - M2; işāret, K.

¹⁵ Evvel, AE, M1, K: Beşāret evvel, M2.

¹⁶ adın, M1, M2: adını, AE, K.

¹⁷ eyleyelüm, M2: idelim, AE; idelüm, K; eyleyelim, M1.

¹⁸ Mübārek, M1, M2: ol mübārek, AE, K.

¹⁹ ismini, M1, M2: zātını, AE, K.

²⁰ eyleyelüm, M2: idelim, AE; idelüm, K; eyleyelim, M1.

²¹ Ḳamu işlere, M1, M2: Cümle eşyāya, AE.

²² Bu mısra K nüshasında yer almamaktadır.

Kulunuñ sırrını²³ şaklayan Allāh
Yüzi²⁴ kırasına bakmayan Allāh

[5] Ki dā'im hamdımız sañadur Allāh
Bizi kulum diyü añañdur Allāh

Dañı 'ışkıla virelüm²⁵ şalāvāt
Görelüm ba' dehū ne ola hālāt

Zīrā Hākķıla²⁶ añılur Muḥammed²⁷
Ḥabībīdür Hākķuñ zīrā Muḥammed

Nebīlerüñ başıdır²⁸ hem²⁹ Muḥammed
İki cihān güneşidür Muḥammed

Şefā'at iden ümmet-i Muḥammed<dür>
Muḥammeddür Muḥammeddür
Muḥammed<dür>

[10] İlāhī sen³⁰ bizi Hākķ ümmet eyle
Bu 'āşī kıllarıña³¹ himmet eyle

Kimüñ 'ışkına³² düşerse o sultān
Cihānda o kişi hiç³³ kıomaz³⁴ evṭān

[2a]

İşit bir dervīş aña 'āşık oldu

Vücūdın³⁵ fān' kılup ḥāk ḥāk³⁶ oldu

Meger şark semtinüñ ḥüccācı bir gün
Biriküp ḥacca giderlerdi bir gün³⁷

Birikdi Bağdādın şehrine ḥüccāc³⁸
Orada kıldılar birin emīr ḥāc

[15]³⁹ Baş oldu kervāna Bağdād paşası
Açup sancığın önüne düşesi

Belürdi anda bir⁴⁰ dervīş dīvāne
Karışdı kervāna ol⁴¹ yana yana

Didi ḥācılara⁴² ben de giderem
Sizüñle Kā' beyi⁴³ ṭavāf iderem

Bize de rāh-ı Hākdan gel diñildi
Cānum Beytullāha çokdan göñüldi⁴⁴

Baña yimek ü içmek siñmez⁴⁵ oldu
Gözüm yaşı fırāktan diñmez oldu⁴⁶

[20] Didiler ḥācılar aña i⁴⁷ dervīş
Revā degüldür aşlā itdüğün iş

²³ Sırrını, M2, AE, K: sırrın, M1.

²⁴ Yüzi, M2, AE: yüzümi, M1; yüzü, K.

²⁵ 'ışkıla virelüm, M2: 'ışkıla virelim, M1;
'aşkıla virelüm, AE; 'aşkıla peygāmber
virelüm, K.

²⁶ Zīrā Hākķıla, M1, M2: Ki Allāh ile, AE; ki,
K.

²⁷ Muḥammed, M1, M2, AE: Allāh u
Muḥammed u Muḥammed, K.

²⁸ Başıdır, M1, M2: başıdır, AE; ser-firāzıdır,
K.

²⁹ Hem, AE, K: -, M1, M2.

³⁰ Sen, M1, M2, AE: -, K.

³¹ kıllarıña, M2: kıllarıña, M1, AE; ümmet
kıllarıña, K.

³² 'ışkına, M1: 'aşkına, M2; göñlüne, AE;
göñline, K.

³³ Hiç, AE, K: -, M1, M2.

³⁴ kıomaz, M1, M2: kıutmaz, AE, K.

³⁵ Vücūdın, AE, K: ; M2, , M1.

³⁶ ḥāk ḥāk, M2: vāşıl, AE, K; çak, M1.

³⁷ Bir gün, K: gül-gün, M1, M2, AE.

³⁸ AE: [2a]; K: [8b].

³⁹ M1: [27a].

⁴⁰ Anda bir, AE, K: anda, M1, M2.

⁴¹ Ol, M1, M2, AE: -, K.

⁴² ḥācılara, M1, M2, AE: ḥācılar, K.

⁴³ Kā' beyi, M1, M2, AE: bile ben de Kā' beyi,
K.

⁴⁴ Göñüldi, M1, M2, AE: yöneldi, K.

⁴⁵ Siñmez, M2: ḥarām, M1.

⁴⁶ AE ve K nüshasında bu beyit yoktur.

⁴⁷ Vezin gereği "ey" kelimesi, "i" şeklinde
okunmuştur.

Azıķ ħarçlık binit gerek o⁴⁸ yola
Varup gelesin aña güle güle

Dīvānesūñ işūñ bād-ı hevādur
Cānuñ telef olur emek⁴⁹ yoğadur

İşitdi dervīş anlaruñ kelāmın
Didi kim şaķınur Ħaķķuñ selāmın

Dīvāne şol kişidür kim ħaķına⁵⁰
Ħaķuñ yolını⁵¹ ķulından şaķına

Çün aldı⁵² dervīş⁵³ anlar⁵⁴ başına
Götürdiler anı kervān başına

[2b]

[25] Didiler kim zihī dīvānedir bu
İşitmez degme sözi sen bunu ķo⁵⁵⁶

Azıķı ħarçlıkı yok bir ķul idi⁵⁷
Binitsiz da‘ vā ķılur⁵⁸ ķurı ķurı

Bu kez kervān başı dir ey kişi sen
Sözümü⁵⁹ diñle itme bu işi sen⁶⁰

Ġani yolına yoķsullar varamaz

Azıķsız devesiz varup iremez⁶¹

Çü dervīş⁶² aydur⁶³ ey⁶⁴ asker ulusı⁶⁵⁶⁶
Hemān bu mı emīr⁶⁷ ħācuñ⁶⁸ belīsi

[30]⁶⁹ Azıķuñ⁷⁰ deveñe⁷¹ tayanursuñ
Deveyi yaradana tayanam ben⁷²

Olup ‘āşık toyamadum⁷³ firāķa
Göñöldüm⁷⁴ giderem ben rāh-ı Ħaķķa

Çü gördiler⁷⁵ aña söz te‘şīr itmez
Bu dervīş ħiç dönüp evine gitmez

İdüp teşhīr ķılurlardı ezālar
Çü⁷⁶ şabr idüp⁷⁷ çekerdı⁷⁸ çok cefālar⁷⁹

[35] Ķılur⁸⁰ maşķara ki⁸¹ giçse⁸² yanından
Anı bizdürdiler tatlul cānından

Gördi dervīş bunu böyle çekilmez⁸³
İlüñ deñsiz-ile başa çıkılmaz

Yüzin ħazrete tıtuup ķıldı āhı
Ġā‘ib ‘ālemine pes⁸⁴ tıtdı rāhı

⁴⁸ o, M1, M2: bu, AE, K.

⁴⁹ Emek, M1, M2, AE: emecigüñ, K.

⁵⁰ ħaķına, M1, M2, AE: ħaķına rāzı, K.

⁵¹ Yolını, AE, M1, K: yolun, M2.

⁵² Aldı, AE, M1: aldı, M2, K.

⁵³ Dervīş, AE, M1, K: dervīş, M2.

⁵⁴ Anlar, M1, M2, AE: anlarıñ, K.

⁵⁵ İşitmez degme sözi sen bunu ķo, M1, M2, AE:

İşitmez dīvāne söz ķova, K.

⁵⁶ K: [9a].

⁵⁷ ķul idi, M1, M2: kişi bu, AE; kişidir bu, K.

⁵⁸ ķılur, AE, M2, K: ider, M1.

⁵⁹ Sözümü, M1, M2, AE: sözüm, K.

⁶⁰ Bu işi sen, M1, M2, AE: ey ulu, K.

⁶¹ İremes, M1, M2, AE: gelinmez, K.

⁶² çü dervīş, M1, M2: dervīş, AE, K.

⁶³ aydur, M2, K: aydır, AE; iderdi, M1.

⁶⁴ Ey, AE, K: -, M1, M2.

⁶⁵ ‘asker ulusı, M1, M2: ‘askeriñ ulusı, AE, K.

⁶⁶ AE: [2b].

⁶⁷ Emīr, M1, M2, AE: o, K.

⁶⁸ ħāciñ, M1, M2, AE: ħācınıñ, K.

⁶⁹ M1: [27b].

⁷⁰ Azıķuñ, M1, M2, AE: siz azıķa, K.

⁷¹ Deveñe, M1, M2, AE: deveye, K.

⁷² Deveyi yaradana tayanam ben, M1, M2, AE;

Ben de deveyi yaradana tayanuram, K.

⁷³ Toyamadum, M1, M2, AE: döner mi ħiç, K.

⁷⁴ göñöldüm, M1, M2, AE: yöñeldüm, K.

⁷⁵ Gördiler, M1, M2, AE: ne gördiler, K.

⁷⁶ Çü, M1, M2: -, AE, K.

⁷⁷ şabr idüp, M1, M2, AE: şabr ideyin, K.

⁷⁸ Çekerdı, M1, M2: ol çekerdı, AE, K.

⁷⁹ çok cefālar, AE: çokca cefālar, K; çok cezālar, M1, M2.

⁸⁰ Ķılur, M1, M2, AE: idüp, K.

⁸¹ ki, M1, M2: kim, AE, K.

⁸² Giçse, AE, K: çekse, M1, M2.

⁸³ Çekilmez, M1, M2, AE: -, K.

⁸⁴ Pes, M1, M2, AE: -, K.

[3a]⁸⁵

Hemân sâ' at göz ağı qarasında
Görinmez oldu halkuñ arasında

Gün olur dervîş⁸⁶ ararlar idi
Birbirlerine şorarlar idi

[40] Pes iderler idi gitdi evine
Ne tiz hacc eyledi dervîş dñvâne⁸⁷

Azıgı harçlıgı hîç⁸⁸ olmayanlar⁸⁹
Binitsez hîç başa çıka mı anlar⁹⁰

Qolay olsa faqîrler de gelürdi⁹¹
Bu hacc şevâbın anlar da bulurdi

Hayıf eyvâh o⁹² dervîş dönmeyeydi
Eger şimdiye dek uşanmayaydı

Gice gündüz yayan menzil alaydı
Dağı bir hoşça mîkdârın bulaydı⁹³

[45]⁹⁴ Çü gitdi gice gündüz yola kervân
Ne Şâm kaldı geçmedük ne Hôrâsân⁹⁵

Hemân sür' atle⁹⁶ irdiler oraya⁹⁷
Varup yaklaşıdılar beyt-i Hüdâya

Mutî' olup emîr hâc hâllerine
Varup irişdi Kâ' be yollarına⁹⁸

Biriküben⁹⁹ bir araya geldiler¹⁰⁰
Ziyâret kılmğa sa' y eylediler

Gel imdi gör o dervîş-i dñvâne
Tavâf kılar o¹⁰¹ beyti döne döne

[50]¹⁰² Anı gördi hâcılar hep yanında
Tavâf kılar durur¹⁰³ Kâ' be önünde

[3b]

' Acebe kaldılar hîç gülmediler¹⁰⁴
Ne yoldan geldüğünü¹⁰⁵ bilmediler

Zihî kudret virüp irgüren Allâh
Ölünce kulını dirgüren Allâh

Sevüp da' vet idüp iş olan Allâh¹⁰⁶
Yanında bile yoldaş olan Allâh

Kulını hîfz idüp şaklayan Allâh
Buñalsa¹⁰⁷ anı tiz yoklayan Allâh¹⁰⁸

[55] Gör imdi ol hâcılar neylediler
' Arafât tağına göç eylediler

Şoyunup çizdiler dünyâ libâsın
Geyüp ihrâm giderdi gönli pasın

Şaf olup vakfa tırmışlar<i>dı¹⁰⁹ yine
Bileydi anda dervîş-i dñvâne

⁸⁵ K: [9b].

⁸⁶ Dervîş, M1, M2, AE: dervîş, K.

⁸⁷ Bu beyit, AE ve S nüshalarında 42. beyit olarak yer almaktadır.

⁸⁸ Hîç, M1, M2, AE: -, K.

⁸⁹ Olmayanlar, M1, M2, AE: olmayan kişi, K.

⁹⁰ hîç başa çıka mı anlar, M1, M2: hîç başa mı çıka anlar, AE; devesiz olur mı işi, K.

⁹¹ Gelürdi, M1, M2, AE: gelürler, K.

⁹² O, AE, K: -, M1, M2.

⁹³ Bulaydı, AE, M2, K: bileydi, M1.

⁹⁴ M1: [28a]; AE: [3a].

⁹⁵ Mısra da vezin kusurludur.

⁹⁶ Sür' atle, AE, K: sözleri, M1, M2.

⁹⁷ İrdiler oraya, AE, K: dervîş ezâya, M1, M2.

⁹⁸ yollarına, M1, M2: illerine, AE, K.

⁹⁹ Biriküben, AE, K: biriküp, M1, M2.

¹⁰⁰ Mısra da vezin kusurludur.

¹⁰¹ O, AE, M1, K: ol, M2.

¹⁰² K: [10a].

¹⁰³ kılar durur M1, M2: idüp tırur, AE, K.

¹⁰⁴ ' Acebe kaldılar hîç gülmediler, M1, M2, AE: ta' accüb kaldılar anı hep gördiler, K.

¹⁰⁵ Geldüğünü, M1, M2, AE: geldigini hep, K.

¹⁰⁶ iş olan Allâh, M1, M2, AE: murâdın veren Allâh, K.

¹⁰⁷ Buñalsa, AE, M2, K: buñalmaya, M1.

¹⁰⁸ Bu beyit, S nüshasında yer almamaktadır.

¹⁰⁹ tırmışlar<i>dı, K, AE: durmuşlar<i>dı, M1, M2.

On altı yüz biñ hâcî tûrdı¹¹⁰ vakfa¹¹¹

Turup kıldı niyâzı çünki Hakkâ

Tamâm eylediler anda tavâfı

Gelüp Mînede¹¹² kıldılar e vâfı

[60]¹¹³ O gice sâkin oluban¹¹⁴ yatdılar¹¹⁵

Biş on gün tûruben¹¹⁶ gine¹¹⁷ gitdiler¹¹⁸

İşit imdi o dervîş-i dâvâne

Karışup orduya giderdi yine

Olara¹¹⁹ üç gün dañı¹²⁰ yoldaş oldı¹²¹

Bağ imdi şoñra¹²² hâlin¹²³ dinle n'oldı

Yine masħaraya aldılar¹²⁴ anı¹²⁵

İrişirlerdi aña dünî günü

[4a]

Meger bir hâcî aydur ey dâvâne

Bil hacc eyledüñ mi döne döne¹²⁶

[65] Şükürler kıldı dervîş diri gördüm

Kara yüzimi işigine¹²⁷ sürdüm

‘Arafât tağını kıldum ziyâret

Günâhumı bağışladı Hüdâvend

Bu kez didi o hâcî kanı hüccet¹²⁸

Günâhuñ ‘afvına ola işâret¹²⁹

Şaşup dervîş didi bu iş naşıldur

Hâberüm yok benüm <bu> hüccet
naşıldur

Bu kez hâcî didi kim¹³⁰ ey kişi sen

Görememişün aşlâ bu işi sen

[70] Bizüm de şuçumuz ‘afv oldı anda

Birer hüccet virildi bize anda

Hüccetün yok senün işün yoğadur

Emecigün hemân bad-ı hevâdur

İşitdi dervîş ol erün sözini

Yine hâzrete dönderdi yüzini

Dönüp ya‘nî girü¹³¹ Kâ‘beye vardı

Varup ‘Arâfata vakfeye tûrdı¹³²

Varup hâlini ‘arz eyledi anda

Alup hücceti yine geldi bunda

[75]¹³³ Çağırdılar¹³⁴ hâcîlar ensesinden

Giderdi girü bakmaz tasasından

Didiler ey dâvâne dön baqadur

Saňa itdüğümüz hemân şaqadur

¹¹⁰ tûrdı, AE, K: durdı, M1, M2.

¹¹¹ Mısrada vezin kusurludur.

¹¹² Mînede, M1, M2: Kâ‘bede, AE, K.

¹¹³ M1: [28b]; AE: [3b].

¹¹⁴ Oluben, AE: olup, M1, M2, K.

¹¹⁵ Mısrada vezin kusurludur.

¹¹⁶ Biş on gün tûruben, AE: tûrup, M1, M2; Biş
on gün tûrup, K;

¹¹⁷ gine, AE, K: irtesi gine, M1, M2.

¹¹⁸ Mısrada vezin kusurludur.

¹¹⁹ olara, AE, K: onlara, M2; anlara, M1.

¹²⁰ üç gün dañı, M2: dañı üç gün, M1; üç
günden, AE, K.

¹²¹ Mısrada vezin kusurludur.

¹²² şoñra, M1, M2, AE: -, K.

¹²³ hâlin, M1, M2: hâli, AE, K.

¹²⁴ masħaraya aldılar, M1, M2: masħara
idindiler, AE, K

¹²⁵ K: [10b].

¹²⁶ Mısrada vezin kusurludur.

¹²⁷ işigine, AE, M2, K: işige, M1.

¹²⁸ Bu kez didi <o> hâcî kanı hüccet, AE, K: İtdi
didi ol hâcî hüccetiñ kanı, M1, M2.

¹²⁹ Günâhın ‘afvına ola işâret, AE, K: Şuçunı
‘afv kıldı ol Ğanî, M1, M2.

¹³⁰ Didi kim, AE, K, M2: didi ki, M1.

¹³¹ girü, M2: giri, AE, K; yine, M1.

¹³² AE ve M1 nüshalarında beyit bu şekilde yer
almaktadır. M2 nüshasında bu mısraı, alttaki
beyitin ilk mısraı ile değiştirilerek yazılmıştır.

¹³³ M1: [29a]; AE: [4a].

¹³⁴ Çağırdılar, AE, K: Fağirdiler, M1, M2.

[4b]¹³⁵

Bizüm de hüccetümüz yok n'idelüm
Hüdāya i'ç tîkādî bek¹³⁶ idelüm

Hiç iştmedi bu sözleri derhâl
Varup 'Arafāta irişdi fi'l-hâl

Hemân başın¹³⁷ açup didi ilāhî
Gözümün yaşına bak yâ ilāhî

[80] Ġani kullara ikrām eylemişsin
Faķir dervîş¹³⁸ maħrûm yollamışsın¹³⁹

Āh idüp üni göklere irerdi
Gözinün yaşı toprağı qarardı

Bu sözi¹⁴⁰ dağda kılinca kelâmı
İrişdi Haķ Te'ālānuñ selâmı

Yalñuz vaķfa tırdum şandñ işde
Saña gönderdüm altmış biñ feriştah

Habîbümsün iki cihân içinde
Seni yarlıgadum hüccâc içinde

[85] Altı yüz biñ¹⁴¹ kişi hacc eylemişdi
Çü senden ġayrı maķbûl olmamışdı

Saña bağışladum hep cümlesini
Gider gönlün gözinden¹⁴² perdesini

Var imdi anlara eyle beşâret
Size maħşerde ben kılam¹⁴³ şefâ'at

Bu kez dervîş Haķuñ luţfını gördi
Sücûd idüp yüzün toprağa sürdi¹⁴⁴

Didi yâ Rab gözün döndermeyesin¹⁴⁵
Ķapuñdan beni boş göndermeyesin

[5a]

[90]¹⁴⁶ Yine boş gönderürseñ bu zelîli
Olur¹⁴⁷ rüsvâ-yı 'âlem<de> yok delili

Nażar kıl¹⁴⁸ bu za'if kuluñ hâline
Yâ cānuñ al yâ hüccet vir eline

Hemân dem¹⁴⁹ bir melek geldi oturdu
Selâmı Haķķıla hüccet getürdi

Yeşil kâğıda aķ yazı yazılmış
Nûr ile ĳudreti Haķdan düzilmiş

Alup hücceti dervîş-i dâvâne
Yüzine sürüb¹⁵⁰ oldı revâne

[95] Haķuñ nûrına ġarķ olup ĳarışdı
Yine üç günde orduya irişdi

Hâcılaruñ gözi tuş oldı aña
Görüp nûrunı cümle ĳaldı¹⁵¹ taña

Didiler ĳanda varduñ ey dâvâne
Nice gelüp ĳavuşduñ bize yine

Didi hüccetümi unutmuşam ben
Varup alup¹⁵² size yetişmişem¹⁵³ ben

Diyüp böyle ĳıkardı hüccetini

¹³⁵ K: [11a].

¹³⁶ bek, M1, M2: Berk, AE, K.

¹³⁷ başın, M1, M2: başı, AE, K.

¹³⁸ Dervîşi, M2, AE: dervîş, M1, K.

¹³⁹ yollamışsın, M1, M2: eylemişsin, AE, K.

¹⁴⁰ sözi, M1, M2: ıssız, AE, K.

¹⁴¹ Altı yüz biñ, AE: on altı yüz biñ, M1, M2, K.

¹⁴² gözünñden, M1, M2: gözünüñ, AE, K.

¹⁴³ kılam, AE, K: kılarım, M2; kıldum, M1.

¹⁴⁴ Sürdi, AE, M2: urdı, M1.

¹⁴⁵ K: [11b].

¹⁴⁶ M1: [29b]; AE: [4b].

¹⁴⁷ Olur, AE: olurlar, M1; olur a, M2.

¹⁴⁸ kıl bu, M1, M2: kırup, AE, K

¹⁴⁹ Dem, AE, K: -, M1, M2.

¹⁵⁰ Sürüb¹⁵⁰, AE, K: sürter, M1, M2.

¹⁵¹ cümle ĳaldı, AE, K: ĳaldılar, M1, M2.

¹⁵² Varup alup, M2, K: varup, M1: varıp alup, AE.

¹⁵³ Yetişmişem, AE, K: yetişem, M1, M2.

Hâcılar bildi Hâkkuñ hikmetini

[100] Çü dellâllar didiler kim e vâfî
Biriküp kıldılar¹⁵⁴ anı tavâfî

Okiyup hücceti hep ağladılar
Bu kez dervîşe rağbet eylediler

Didiler kim çü anda[dur] ulumuz¹⁵⁵
Budur şimdi orada sulţânımız

[5b]

Bunuñ hürmetine yâ¹⁵⁶ Rab Te‘âlâ
Bağışlamuş şuçumuz hep¹⁵⁷ o a‘lâ

Zihî devletlü imiş bu du‘âcî
Olunca bârî¹⁵⁸ böyle olsa hâcî

[105]¹⁵⁹ Yanına aldı bir devletlü anı
Oğul idindi hem ol tâze cânı

Didi oğul seni hoşça göreyin¹⁶⁰
Getür hüccetüñ şaklayı vireyin¹⁶¹

Çıkarup hücceti virdi eline
Yüzine sürdi bol bol anı yine

Anı bir hoşkâda ol gizleridi
Ziyâret kılup anı gözleridi

Gice gündüz giderlerdi perişân
Gelüp yaklaştılar Bağdâda ey cân

[110] Bu kez dervîş yine şarardı şoldı
Hemân gayğu ile¹⁶² gör nice¹⁶³ oldı

Yağar anı hemân ‘ışk-ı İlâhî
Yimez içmez¹⁶⁴ düni gün kılar¹⁶⁵ âhı

Yine yüz¹⁶⁶ Hâkka tutup didi yâ Rab
Koma dünyâda kıl bizi muğarreb

Pes andan Bağdâda girdükleri gün
Zâ‘îf oldı begâyet ol¹⁶⁷ yüzi gün

Vaşıyyet kıldı didi kim baba sen¹⁶⁸
Ecel oku tokıundı ol Hüdâdan

[115]¹⁶⁹ Bu gice ben ölem beni yuyasın
Kefen şarup namâzımı kılasın

[6a]

Namâzuma¹⁷⁰ melekler hep tıururlar¹⁷¹
Feriştehler cenâzem¹⁷² götüreler¹⁷³

Ğuşşalanup¹⁷⁴ benüm çün¹⁷⁵ gezmeyesin
Emek çeküp mezârım kızmayasın

Beni göndericek bunda melâmet
Varursañ şark iline sağ selâmet

Selâm eyle oğullaruma benden
Şorarlar babaların belki¹⁷⁶ senden

¹⁵⁴ kıldılar, AE, M2, K: eylediler, M1.

¹⁵⁵ K: [12a].

¹⁵⁶ yâ, AE, M1, K: -, M2.

¹⁵⁷ şuçumuz hep, AE, M2, K: şuçumuzu, M1.

¹⁵⁸ bârî, AE, M1, K: -, M2.

¹⁵⁹ M1: [30a]; AE: [5a].

¹⁶⁰ Göreyin, M1, M2: göreyim, AE, K.

¹⁶¹ vireyin, M1, M2: vireyim, AE, K.

¹⁶² gayğu ile, M2: kayğu ile, AE, K; gayğuyıla, M1.

¹⁶³ Gör nice, AE, K: şarardı şoldı, M1; şarardı fâş oldı, M2.

¹⁶⁴ Yimez içmez, AE, M1, K: yimez ü içmez, M2.

¹⁶⁵ düni gün kılar, AE, K: kılar düni gün, M1; kılandı düni gün, M2.

¹⁶⁶ Yüz, AE, K: yüzün, M1, M2.

¹⁶⁷ Ol, AE, M2, K: o, M1.

¹⁶⁸ didi kim baba sen, M1, M2: ey baba sen, AE, K.

¹⁶⁹ K: [12b].

¹⁷⁰ Namâzuma, AE, M2, K: Namâzımı, M1.

¹⁷¹ tıururlar, M1, M2: tıuralar, AE, K.

¹⁷² cenâzem, AE, K: cenâzemi, M1, M2.

¹⁷³ Götüreler, AE, K: götürürler, M1, M2.

¹⁷⁴ Ğuşşalanup, M1, M2: Kederlenüp, AE, K.

¹⁷⁵ Benimçün, AE, K: dağı, M1; -, M2.

¹⁷⁶ Belki, AE, M2, K: -, M1.

[120]¹⁷⁷ Selām kıl daḥi küççük kızlaruma
Eli koynuñdaḳı öksüzlerüme

Oları¹⁷⁸ Allāha ısmarladum ben
Mürebbi ol yetimlere hele sen

Firāḳları bağrıcuğım delüpdür
Ḥasretleri¹⁷⁹ kıyāmete ḳalupdur

Ḳoyup anları çevürdüm yönümi
Fidā ḳıldum Ḥaḳa tatlu cānumı

Gice gündüz kıla kıla¹⁸⁰ firāḡı
Cihānuñ ḳalmadı tuşı ṭuraḡı

[125] Gözini yumdı da¹⁸¹ irdi beḳāya
İrişdi rūḥı hem vāşl-ı liḳāya

Anuñ üstüne gökden nūr çekildi
Çadırdan göge direkler¹⁸² dikildi

O gice rūşen oldu cümle ‘ālem
O nūrı gördiler hep cins ü ādem

Görüp bu ḥāli uşdılar¹⁸³ oraya¹⁸⁴¹⁸⁵
Dirildi¹⁸⁶ ehl-i Bağdād ol araya

[6b]
Yudılar¹⁸⁷ ḥācılar ol tāze cānı
Hemān dem kefene ḳodılar anı

[130] Melekler bile hep kırḳlar¹⁸⁸ yediler
Cenāzeyi muşallāya ḳodılar

Namāzın ḳıldılar oldu tamāmet
İşit ne gördi anda ḥāşş u ‘āmet

Tābūt içinde dervīş-i dāṽāne
Hevāya aḡdı fi’l-ḥāl döne döne

Feriştehler meger kim götürürler
Varup dostına anı¹⁸⁹ yitürürler

Bu ḥāli gördi insān oldu ḥayrān
Ki Mecnūn olayazdı ba‘z-ı insān

[135]¹⁹⁰ ‘Acebe ḳaldılar görüp cemā‘ at
Bunı¹⁹¹ görmiş degil aşlā ḥamāḳat

Babası dönüben¹⁹² geldi çadıra
Mecāli¹⁹³ yok ki¹⁹⁴ ayaḡ üzre ṭura

Ne ṭursunkim kıyāmet ḳopmış idi
Yirün yüzün¹⁹⁵ melekler ṭutmuş idi

Ṭaḡulup gitdiler cümle perişān¹⁹⁶
Bu kez yürek acısı ḳaldı ey cān

Pes andan ḥācılar ḳalmışdı yine
Revān olmuşlaridi şarḳ iline

[140] Babası anlaruñ¹⁹⁷ ile¹⁹⁸ giderdi
O şāhuñ derdini tekrār iderdi

Gice gündüz yasını yaslaridi

¹⁷⁷ M1: [30b]; AE: [5b].

¹⁷⁸ Metinde “onları” şeklinde yazılan kelime vezin ve anlam “oları” şeklinde okunmuştur.

¹⁷⁹ Ḥasretleri, AE, K: Ḥasreti, M1, M2.

¹⁸⁰ kıla kıla, M1, M2: kılalı ben, AE, K.

¹⁸¹ gözini yumdı da, M1, M2: yumdı gözlerini, AE, K.

¹⁸² Direkler, AE, K: dek direk, M1; direk, M2.

¹⁸³ Uşdılar, AE, M2, K: uşdı, M1.

¹⁸⁴ oraya, M1, M2: ovaya, AE, K.

¹⁸⁵ K: [13a].

¹⁸⁶ Dirildi, AE, M2, K: didiler, M1.

¹⁸⁷ Yudılar, AE, M2, K: yu didiler, M1.

¹⁸⁸ kırḳlar, AE, M2, K: kırḳ, M1.

¹⁸⁹ Varup dostına anı, AE, K: Dilek-i dostı dosta, M1, M2.

¹⁹⁰ M1: [31a]; AE: [6a].

¹⁹¹ Bunı, AE, K: bu, M1, M2.

¹⁹² Dönüben, AE, K: hem dönüp, M1, M2.

¹⁹³ Mecāli, AE, M2: ‘ayāli, M1.

¹⁹⁴ Ki, AE, M2: kim, M1.

¹⁹⁵ Yüzün, AE, M2, K: yüzini, M1.

¹⁹⁶ perişān, AE, M2: cemā‘ at, M1.

¹⁹⁷ Anlaruñ, AE, K: anlarile, M1, M2.

¹⁹⁸ İle, M1, M2, AE: ile bile, K.

Yanında hâcılar da¹⁹⁹ sesleridi
[7a]²⁰⁰

Babasınuñ Dervîş Dîvâneye Yası²⁰¹

Beni derde bıraķduñ²⁰² âh²⁰³
N’olaydı görmeyeydüm âh²⁰⁴
Yoğiken oradan²⁰⁵ peydâh²⁰⁶
Olan dervîş olan dervîş

Bıraķduñ bizi²⁰⁷ bî-çâre²⁰⁸
‘ Âşîyüz yüzimüz²⁰⁹ kıare
İlün içinde maşhâre
Olan dervîş olan dervîş

Sırruñı kimse tıtmayup
Saña erişseler ğâ’ib
Şu vaķtin oradan ğâ’ib
Olan dervîş olan dervîş

Görünmezsün kūh-ı Kâfdan
Senün çün kıldılar yâfta
Kâ^c beye cümleden sıftâh²¹⁰
Gelen dervîş gelen dervîş²¹¹

Bile tırduķ ‘ Arâfatda²¹²
Bilinmedi râzuñ anda
Meger kim Hâķ huzırında
Tıran dervîş tıran dervîş

Yine dönmişidün öte
Niyâz kıлмаğa hâzrete
Hüccet için ‘ Arâfata

Varan dervîş varan dervîş
[7b]

Münâcât eyledi yine
Baķup Mevlâsı²¹³ hâline
Bu ‘ afv hüccetin eline
Alan dervîş alan dervîş

Ferîştehler bile kıat kıat²¹⁴
Du^c âsında idüp dıķķat
Altı yüz bîñ kıula şefķat
Kılan dervîş kılan dervîş

‘ Aceb ğâfil olup anda
Ne vardur bilmedün sende
Yine orduya üç günde
İren dervîş iren dervîş²¹⁵

Ne dertler çekdün ol²¹⁶ gice
Şefî^c olduñ emîr hâcca
Altı yüz bîñ kıula hoca
Olan dervîş olan dervîş

Şefî^c ol biz günâhkâra
‘ Âşîyüz yüzimüz kıara
Gizli sırruñ²¹⁷ âşikâra
Kılan dervîş kılan dervîş

Hâcılar orduya kıata²¹⁸
İdinüp bizleri ata²¹⁹
Hüccetini emânete
Kıoyan dervîş kıoyan dervîş

¹⁹⁹ da, M2: -, M1; hep, AE, K.

²⁰⁰ K: [13b].

²⁰¹ Babasınuñ Dervîş Dîvâneye Yası, M2: Dervîş Dîvānenün Babasınuñ Yası Budur, AE, K; Fî Beyāni Tercümāni Dervîş Dîvāne Rahmetu’llāh, M1.

²⁰² bıraķduñ, AE, K: bıraķdı, M1, M2.

²⁰³ âh, AE, K: âhi, M1, M2.

²⁰⁴ âh, AE, K: âhi, M1, M2.

²⁰⁵ Oradan, AE, K: arada, M1, M2.

²⁰⁶ peydâh, AE, K: peydâ hey, M1, M2.

²⁰⁷ bizi, AE, K: bizleri, M1, M2.

²⁰⁸ bî-çâre, AE, K: hâre, M2; İlāhî hâre, M1.

²⁰⁹ Yüzimüz, AE, M2, K: daķı hem yüzimiz, M1.

²¹⁰ M1: [31b].

²¹¹ Son iki mısra, AE nüshasında yer almamaktadır.

²¹² AE: [6b].

²¹³ Mevlâsı, AE, K: Mevlâyı, M1, M2.

²¹⁴ K: [14a].

²¹⁵ Bu dörtlük K nüshasında bulunmamaktadır.

²¹⁶ ol, M1, M2: O, AE, K.

²¹⁷ Sırrıñ, AE: sırrıñı, M1, M2.

²¹⁸ M1: [32a].

²¹⁹ Bu mısra, AE nüshasında yer almamaktadır. Bu dörtlük K nüshasında yer almamaktadır.

Yine yüzün tutup dosta
Hâlünü eyledün beste
[8a] Geline Bağdâda hâste
Olan dervîş olan dervîş²²⁰

Za‘îf olup beğâyetler
Yine kalmadı tâ‘atlar
Babasına vaşîyyetler
Kılan dervîş kılan dervîş

Didi bu gice ben ölem
Bozulmaz çalınan kâlem
Hem öksüzlerüne²²¹ selâm
Kılan dervîş kılan dervîş

Dönüp Allâha yönini²²²
Yolına virdi cânını
Yüce gökde²²³ makâmını
Bilen dervîş bilen dervîş

Cânuñ dürişdi kaşduña
Vâşıl olunca dostuña
Dostuñuñ nûri üstüne
Toğan²²⁴ dervîş toğan²²⁵ dervîş

Dikildi üstüne Hâkdan
Aña müştâk idüñ çokdan
Küllî²²⁶ ‘âlem anı yokdan
Gören dervîş gören dervîş

Toyulmaz aşlâ sözüne
Gelüp halk cümle râzuña
Melekler hep namâzuña²²⁷

Ṭuran dervîş ṭuran dervîş
[8b]
Tâbût kalkınca hem anda²²⁸²²⁹
Ḥayrâne²³⁰ kaldı halk bunda
Feriştehler kanādında²³¹
Ṭuran dervîş ṭuran dervîş

Sen idüñ²³² dervîş dîvâne
İşiden derdile yana
Şoñ deminde²³³ murādına
İren dervîş iren dervîş

Kıyâmetde açup hüccet²³⁴
Kılasın cümleye şefkat
Fâniden bâkîye rişlet
Kılan dervîş kılan dervîş

Hâcılar hep bölük bölük
Ne yoḥsul kaldı ne mâlik
Bağrıcuğum delük delük
Delen dervîş delen dervîş
Dervîş dîvânenüñ babasınun yası tamâm
oldı²³⁵

fâ‘ilâtün / fâ‘ilâtün / fâ‘ilün

[142] Çünkü dervîş işini kıldı²³⁶ tamâm
Kodık anı dirliğine ve’s-selâm

Hâcılar çadırlarını yıkdılar
Sağ olup²³⁷ herkes iline²³⁸ gitdiler
mefâ‘ilün / mefâ‘ilün / fe‘ülün
Bu kez dinle aşınuñ hâlinden
Biraz hâcı var idi şark ilinden

²²⁰ Bu dörtlük K nüshasında bulunmamaktadır.

²²¹ Öksüzlerüne, K, AE, M2: öksüzlerime, M1.

²²² K: [14b].

²²³ Gökde, AE, M2, K: gökden, M1.

²²⁴ Toğan, AE, K: Ṭuran, M1, M2.

²²⁵ Toğan, AE, K: Ṭuran, M1, M2.

²²⁶ küllî, M1, M2: cümle, AE, K

²²⁷ M1: [32b].

²²⁸ Hem anda, AE, K: ğuzâtta, M1, M2.

²²⁹ AE: [7b].

²³⁰ Ḥayrâne, M1, M2: Ḥayrete, AE, K.

²³¹ kanādında, AE, M2, K: kanādına, M1.

²³² Sen idüñ, AE: idiñ, M1, M2.

²³³ Şoñ deminde, AE: Şuçuñı hep, M1, M2.

²³⁴ K: [15a].

²³⁵ Dervîş dîvânenüñ babasınun yası tamâm oldı, AE, K: -, M1, M2.

²³⁶ işini kıldı, AE, K: kıldık, M1; işi kıldık, M2.

²³⁷ olup, M1, M2: esen, AE, K.

²³⁸ iline, AE, K: semtine, M1, M2.

[145] Seçilüp ordudan girdiler²³⁹ yola

Varuban irdiler şarkuñ²⁴⁰ iline

fâ'îlâtün / fâ'îlâtün / fâ'îlün

Olara karşı çıkup görüşdiler

Şağ olanlar evine²⁴¹ girişdiler

[9a]

mefâ'îlün / mefâ'îlün / fe'ûlün

Gel imdi gör o dervîş-i dîvâne

Uşacukları çıktı yane yane

Hâcılaruñ öñine aķışurlar²⁴²

Babamuz gele diyü baķışurlar

Yâ o²⁴³ yetimlere cân mı tayanur

Fiğânlarına²⁴⁴ insân mı tayanur²⁴⁵

[150] Boyunların egüp melûl baķarlar

Baķanuñ cânuñ odlara²⁴⁷ yaķarlar²⁴⁸

Yürek mi tayanur gözi yaşına²⁴⁹

Dağı ne gele añlaruñ başına

Gel imdi baķ²⁵⁰ o dervîşuñ babası

‘ Aceb dertde²⁵¹ ķalıbdur²⁵² bes nidâsı

fâ'îlâtün / fâ'îlâtün / fâ'îlün

Hücceti ol <bir> hoķķada şaķlarıdı

Gâh ziyâret ķıluban gözleridi

Görmese bir gün anı olmazdı

Bağrınuñ²⁵³ acısı hem diñmezidi

[155] Hoķķayı boş buldı bir gün ol ulu

Hücceti yok²⁵⁴ hem olayazdı delü

Yine ķanlı yaşıyla töldi gözi

Hemân ehl-i beytine tıtdı yüzi

Didi kim²⁵⁵ ben şaķladum ne bildüñüz

Hoķķadan hücceti niçün alduñuz

İnkâr itdiler ki hiç biz²⁵⁶ görmedük

Hoķķadan hücceti girü²⁵⁷ almaduķ

Düşdi hemân ortalıķa bir nidâ

Diñle imdi dağı ne ķıla Hüdâ

[9b]

[160] Gice düşinde²⁵⁸ aña çağırdılar

Hücceti şaķibi aldı didiler

Gitdi hüccet ey hocâ sen fâzi‘ ol

Göge çıktı bu gice ne²⁵⁹ bellü bil

Hoca bir kez uyanup âh eyledi

Rûhı anuñ âhıla zâr²⁶⁰ eyledi²⁶¹

Ol da hüccet ‘ ışķına gitdi hemân²⁶²

Kime ķaldı kime ķala²⁶³ bu²⁶⁴ cihân

²³⁹ Girdiler, AE, K: girdi, M1, M2.

²⁴⁰ şarkuñ, AE, K: şark, M1, M2.

²⁴¹ olanlar evine, M1, M2: olan evlerine, AE, K.

²⁴² M1: [33a]; AE: [8a].

²⁴³ o, M1, M2: ol, AE, K.

²⁴⁴ Fiğânlarına, M1, M2: Fiğânları ile, AE, K.

²⁴⁵ mı tayanur, M1, M2: boyanur, AE, K.

²⁴⁶ K: [15b].

²⁴⁷ Odlara, AE, K: oda, M1, M2.

²⁴⁸ yaķarlar, AE, K: yaķalar, M1, M2.

²⁴⁹ Yürek mi tayanur gözi yaşına, AE, K: Yürek dayanmazdı gözleri yaşına, M2: Yürek doymazdı gözleri yaşına, M1.

²⁵⁰ baķ, M1, M2: gör, AE, K.

²⁵¹ dertde, M1, M2: dertlerde, AE, K.

²⁵² ķalıbdur, M1, M2: ķaldı, AE, K.

²⁵³ Bağrınuñ, M1, M2: yüreginuñ, AE, K.

²⁵⁴ Hücceti yok, M1, M2: ‘ aķlı gitdi, AE, K.

²⁵⁵ Didi kim, AE, M2, K: didüm, M1.

²⁵⁶ hiç biz, AE, K: biz hiç, M1, M2.

²⁵⁷ Girü, AE, K: tāmāhşunup, M1, M2.

²⁵⁸ düşinde, M1, M2: rü ‘yâda, AE, K.

²⁵⁹ Ne bellü, M1, M2: hem, AE, K.

²⁶⁰ Rûhı anuñ âhıla zâr, M1, M2: Rûhını teslim-i Allâh, AE, K.

²⁶¹ K: [16a].

²⁶² M1: [33b]; AE: [8b].

²⁶³ kime ķala, M1, M2: ķalayısar, AE, K.

²⁶⁴ Bu, AE, K: -, M1, M2.

Biz dağı kıldığ sözı çünkim tamâm²⁶⁵

Cân²⁶⁶ Muhammed rûhına olsun selâm²⁶⁷

[165] Oğuyanı dinleyenı yazanı²⁶⁸

Rahmetünle yarlıgağıl yâ Ğanî

Fâ' ilâtü fâ' ilâtü fâ' ilât

Vir Muhammed Muştafâya şalâvât²⁶⁹

Sonuç

Hikâyet-i Dervîş Dîvâne adlı eser, bir dervîşin hac yolculuğunu ve bu yolculuk sırasında gerçekleşen mucizeleri konu alan dinî muhtevalı bir eserdir. Makalede kütüphane kayıtlarında beş nüshası tespit edilebilen eserin transkripsiyonlu metnine yer verilmiş; konusu, nüshaların özellikleri ve ön plana çıkan hususlarına temas edilmiştir. Böylelikle bugüne kadar yayımlanmamış manzum bir hikâye gün ışığına çıkarılmış ve dinî manzum hikâyelere yeni bir halka daha eklenmiştir.

Beyit sayısının az olması, hece ölçüsüyle kaleme alınmış dörtlüklerin bulunmasının yanı sıra kullanılan aruz kalıplarının sınırlı olması, kafiye ve vezin bakımından nüshalarda farklılık ve hataların bulunması, iç içe geçmiş tevhid ve naat bölümleri dışında sebep-i telif ve medih bölümlerinin yer almamış olması, sade ve anlaşılır bir dilin kullanması, *Hikâyet-i Dervîş Dîvâne*'nin dikkat çeken özelliklerindendir. Ayrıca eserde “kardeşim, canım, ey can, ey hoca, ey imam, dinle, işitgil, müstemi ol vb.” şeklinde hitapların bulunması, ara ara salavat getirilmesinin istenmesi bu metinlerin halk için yazıldığını ve beyitlerde konuşma dilinin hâkim olduğunu göstermektedir. Tüm bu özellikler doğrultusunda eser, İslamiyet sonrasında kaleme alınmış dinî muhtevalı bir mesnevi niteliği taşımaktadır.

Hikâyet-i Dervîş Dîvâne metninin kütüphane kayıtlarında tarafımızdan tespit edilen nüshalarına ek olarak risale, mecmua yahut cönklerin içerisinde de yer alması muhtemeldir. Yeni çalışmalarla birlikte bu alandaki literatür zamanla genişleyecektir. Ayrıca yapılacak çalışmalar ile yeni “dervîş hikâyeleri”nin gün ışığına çıkarılması da muhtemeldir. Bu makalenin de söz konusu çalışmalar için yol gösterici olması amaçlanmıştır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Albayrak, N. (1993). *Dinî Türk halk hikâyelerinden geyik, güvercin ve deve hikâyeleri -kaynakları ve metin tesisi-*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Aslan, N. (2006). Manzum dinî hikâyeler ve Kirdecî Ali'ye ait olduğu söylenen iki hikâye metni (güvercin ve geyik destanları). *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20, 189-207.
- Biltekin, H. (2013). Kirdecî Ali ve dâstân-ı 'Ömer İbni Hattâb adlı küçük mesnevisi. *Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8(1), 1061-1069.

²⁶⁵ Kıldığ sözı çünkim tamâm, AE, K: sözı kıldığ tamâm, M1; sözı kıldığ sözı tamâm, M2.

²⁶⁶ Ol, AE, K: cân, M1, M2.

²⁶⁷ olsun selâm, M2, AE, K: yüz biñ olsun selâm, M1.

²⁶⁸ -, M1, AE, K: yazduranı, M2.

²⁶⁹ Son iki beyit, AE nüshasında yer almamaktadır.

- Çelebioğlu, A. (1983). Türk edebiyatında manzum dinî eserler. *Şükrü Elçin armağanı*, 153-166, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları,
- Çelebioğlu, A. (2018). *Türk mesnevi edebiyatı sultan İkinci Murad devri*. İstanbul: Dergâh.
- Durmaz, G. - Baştürk, Ş. (2022). Hikâye-i Fâtıma ve dil özellikleri. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 11 (1), 69-92.
- Karahan, A. (1979). İlk Osmanlı edebiyatının incelenmemiş dinî bir mesnevisi: hikâyet-i Hadice Tezvic-i Muhammed yahut mevlid-i Hadicetü'l-Kübrâ. *Atürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi Ahmet Caferoglu Özel Sayısı*, 10, 29-34.
- Kocatürk, V. M. (2016). *Büyük Türk edebiyatı tarihi başlangıçtan bugüne kadar Türk edebiyatının tarihi, Tahlili ve Tenkidi*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi.
- Köksal, M. F. (2009). Metin neşrinde vezinle ilgili problemler, bazı tespit ve teklifler. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 3, 63-86.
- Köksal, M. F. (2011). Eski Anadolu Türkçesi döneminde yazılan meçhul eserlerden: Nâme-i Mahşer. *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 6(1), 249-291.
- Kumartaşlıoğlu, S. (2017). *Manzum dinî hikâyeler-bir mecmua örneğinde-*. Konya: Palet.
- Kuzubaş, M. (2008). Manzum bir destan kitabı (destân-ı Veysel Karânî, vefât-ı Hz. Fâtıma, vefât-ı Hz. İbrâhîm, hikâyet-i gügercin, hikâyet-i geyik). *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1 (2), 304-340.
- Mazıoğlu, H. (1985). Divan edebiyatında hikâye. *Doğumunun yüzüncü yılında Ömer Seyfettin*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Önler, Z. (1990). Manzum halk hikâyelerinden kitâb-ı Cafer-i Dayyâr. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 197-226.
- Öztelli, C. (1976). İslam'dan sonra ilk halk edebiyatı ve Anadolu'da meydana gelen eserler. *Uluslararası Folklor ve Halk Edebiyatı Semineri Bildirileri*, 344-350, Ankara: Güven.
- Öztürk, Z. (2003). Eğitim tarihimizde okuma toplantılarının yeri ve okunan kitaplar. *Değerler Eğitimi Dergisi*, 1 (4), 131-155.
- Öztürk, Z. (2007). Osmanlı döneminde kıraat meclislerinde okunan halk kitapları. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 9, 401-446.
- Şentürk, A. A. - Kartal, A. (2011). *Eski Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: Dergâh.
- Ünver, İ. (1993). Çeviriyazıda yazım birliği üzerine öneriler. *Türkoloji Dergisi*, 11(1), 51-89.

Eektornik Kaynaklar

- URL-1: <https://dijital-kutuphane.mkutup.gov.tr/tr/manuscripts/catalog/list> (Erişim: 04.09.2023).
- URL-2: *Hikâye-i Derviş Divâne*. <https://portal.yek.gov.tr/works/detail/596571> (Erişim: 04.09.2023).
- URL-3: *Hikâye-i Derviş*. <https://portal.yek.gov.tr/works/detail/602609> (Erişim: 04.09.2023).
- URL-4: *Hikâyet-i Derviş*. <https://portal.yek.gov.tr/works/detail/345864> (Erişim: 04.09.2023).
- URL-5: *Destân-ı Derviş Divâne*. https://yazmaeserler.konya.bel.tr/detay_goster.php?k=579 (Erişim: 18.09.2023).
- URL-6: *Dinî ve ahlâkî manzum hikâyeler*. <http://www.yazmalar.gov.tr/eser/d%C3%AE%AE-ve-ahlak%C3%AE-manzum-hikayeler/190378> (Erişim: 18.09.2023).

Ekler

Ek 1-2: Ankara Milli Kütüphane Yazma Eserler Katalogu 06 Mil Yz A 6545/2 ve Ankara Milli Kütüphane Yazma Eserler Katalogu 06 Mil Yz A 9971 arşiv numarasında kayıtlı olan eserlerin ilk sayfalarına ait bir görüntü.



Ek 3-4: İstanbul Millet Kütüphanesi Ali Emiri Yazmalar Koleksiyonu AE Mnz 541/1 ve Konya Koyunoğlu Şehir Müzesi ve Kütüphanesi Yazmalar Koleksiyonu 13341 arşiv numarasında kayıtlı olan eserlerin ilk sayfalarına ait bir görüntü.



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

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

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

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

BURSA SEVAİ KUMAŞ ÖRNEKLERİNDEN BİR GRUP ÜZERİNE İNCELEME



REVIEW ON A GROUP OF BURSA SEVAİ FABRICS SAMPLES

Ebru ÇATALKAYA GÖK*

ÖZ: Bursa Sevaisi, on yedinci yüzyıldan sonra görülmeye başlayan küçük bitkisel bezemelerin hâkim olduğu bir kumaş çeşididir. Bursa Sevai kumaşların çözgüsünde ipek, atkısında pamuk, ilave desen ipliğinde ipek ve kılaptan iplik kullanılmıştır. Ancak ipek ve kılaptan iplikle dokunmuş birçok kumaş; Sevai, Selimiye, Şib, Serenk, Zifir gibi isimlerde anıldığı için Bursa Sevai kumaşı ile karıştırılmaktadır. Yazılı ve görsel kaynaklara bakıldığında birçok Sevai kumaş örneğini görmek mümkündür. Sevai kumaşlar dokunduğu yere, tercih edildiği yere, kullanılan hammaddenin yerine göre şehir isimleri ile birlikte anılmaktadır. Bursa Sevai kumaşının bir grubu dokunduğu yere göre mühür ile belgelenmiştir. Bu kumaş grubunun karakteristik özelliği zemin çözgü ve atkı ipliklerinde ekru, desende ise en fazla dört farklı rengin yer aldığı ilave desen çözgü ipliğinin kullanılmasıdır. Geçmişte halk tarafından geniş bir kullanım alanına sahip olan Bursa Sevai kumaşları günümüzde artık üretilmemektedir. Bu bağlamda incelenen Bursa Sevai kumaş grubunun teknik, desen, renk gibi özelliklerinin belgelenmesi çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Çalışmada tarama modeli yöntemi kullanılmıştır. Yazılı ve görsel kaynaklarda yer alan Bursa Sevai kumaş örneklerinin motif, kompozisyon, renk özelliklerinin belirlenmesi dışında ulaşılabilen dört adet örneğin teknik analizleri yapılması ile dokuma tekniği, hammadde ve kalite özellikleri de saptanmıştır. Bu açıdan çalışma, incelenen Bursa Sevai kumaş grubunun aynı özelliklerde tekrar yorumlanabilmesi bakımından önem arz etmektedir. Araştırmanın ilk aşamasında Sevai kumaşının tarihi gelişimi, ikinci aşamasında Sevai kumaşının tanımı ve çeşitleri, üçüncü aşamasında incelenen Bursa Sevai kumaş grubu ve özellikleri, dördüncü aşamasında ise yapılan incelemeler ve ulaşılan neticeler değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Türk Sanatları, Eski kumaş desenleri, İlave çözgü Desenli kumaş, Sevai, Bursa Sevai

ABSTRACT: Bursa Sevai is a type of fabric with small floral ornaments that began to be seen after the seventeenth century. In the Bursa Sevai fabrics, silk is used in the warp, cotton in the weft, and silk and gold thread in supplementary yarn. However, there are many fabrics woven with silk and gold thread. Since these fabrics are known as Sevai, Selimiye, Sib, Serenk, Zifir, they are confused with Bursa Sevai fabric. There are many Sevai fabric samples in written and visual sources. Sevai fabrics are mentioned together with the city names according to the place they are woven, the place they are preferred, and the place of the raw material used. A group of Bursa Sevai fabric is documented with a seal according to where it was woven. The characteristic feature of this fabric group is the use of ecru color in the first warp and weft threads, and the use of maximum of four different colors in supplementary warp yarns. Bursa Sevai fabrics, which had a wide use by the public in the past, are no longer produced today. In this context, the aim of the study is to document the technical, pattern and color characteristics of examined Bursa

* Doç.-Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü/Ankara-ebrugok@mgü.edu.tr (Orcid: 0000-0002-9746-8456)

Sevai fabric group. Descriptive survey model method was used in the study. The motif, composition and color characteristics of Bursa Sevai fabric samples in written and visual sources were determined. In addition, weaving technique, raw material and quality characteristics were determined by making technical analyzes of the four samples that could be reached. In this respect, the study is important in terms of reinterpreting examined Bursa Sevai fabric groups with the same properties. In the first stage of the research the historical development of Sevai fabric, in the second stage the definition and types of Sevai fabric, in the third stage examined Bursa Sevai fabric groups and its properties, in the fourth stage the investigations and the results reached were evaluated.

Keywords: Traditional Turkish Arts, Old fabric patterns, Supplementary warp yarn, Sevai, Bursa Sevai

Giriş

Altın kumaşlar XV. ve XVI. yüzyıllarda çok tercih edilen kumaşlardır. Altın ve gümüş harcaması gerektiren bu kumaşların zamanla hammaddeleri için kontroller başlamıştır. 1502 tarihli Kanunname-i İhtisab-ı Bursa kanunlarına göre ipek ipliğin ince, kalın kalitelerinin elde edilışinden, bükümüne, boyanmasına kadar dikkat edilmesi gereken her bir nokta üzerinde tek tek durulmuş ve kurallar getirilmiştir. Her bir dokumada kullanılan altının, gümüşün miktarından, dokumadaki toplam çözgü tel sayısına kadar her kalem belirlenmiştir. Bu miktarlar kumaşlar dokunduktan sonra tek tek kontrol edilmekte ve uygun ise mühürlenerek satışa sunulmaktadır (TSE, 2013: 12-16). Geçmişte narh defterlerine uygun şekilde altın ve gümüş tellerin kullanımına dikkat edilmesi için bu damga usulü geliştirilmiştir. Damgalarda bazen şehir ismi (Fotoğraf 2), bazen de şehir ismi ile birlikte senesi de yer almaktadır (Öz, 1951: 42). Mühürler Gedik teşkilatı halinde dönemlere göre değişik safhalar arz ederek devam etmiştir. “Damgay-i Âsitane, Akmişe-i münakkaşa, Dahiliye gediği, Dersaadet, İmal der Bursa İlh. ve altlarında muhtelif tarihler” Özbel’in kumaşlar üzerinde yer alan mühürlerde karşılaşmış olduğu yazılardır. Bazı kumaşlarda bu mühürler dışında dokuyucunun adının da yer aldığı bir mühür daha bulunmaktadır (Özbel, 1948: 15-17).

Türk kumaşlarının karakteristik özelliklerinden biri olan altın telli bu kumaşlara Avrupalılar daha geç başlamışlardır. Bu nedenle eski kayıtlarda yabancı adlara çok rastlanılmamaktadır. Ancak, XVII. ve XVIII. yüzyıldan sonra altın kumaş üretimi giderek azalmıştır. Türk kumaşı olarak ünlenmiş olan *Diba (Brocart)* kumaşları XVIII. ve XIX. yüzyıllarda *Sevai* ve *Selimiye* isimli kumaş adlarını almıştır (Dalsar, 1960: 36-37). *Sevai* kumaşlar Türkiye’de dokunmuş gibi gösterilerek satılmak üzere Ruslar tarafından büyük ustalıkla taklit edilmiştir (Özbel, 1948: 17).

Genellikle üst mertebelere hediye olarak verilen *diba-i rumi* adındaki kumaş yerine XVIII. yüzyılda Venedik diba kumaşının tercih edilmeye başlaması ile Üsküdar atölyelerinin kurulduğu yazılı kaynaklarda yer almaktadır. Üsküdar Ayazma Camiinde kurulmuş olan vakıf dükkânları arasında 40 yastıkçı kârhanesi ve bir harir (ipek) bükücü kârhanesi yer aldığı caminin inşaat defterinde görölmektedir (Gürsu, 1988: 138). İlerleyen

yıllarda III. Selim kendi adına yaptırdığı Selimiye caminin külliyesine dokuma atölyeleri kurdurduğu ve Fransa'dan usta dokumacılar getirterek küçük motifli desenlerin yer aldığı kumaşlar dokutturduğu bahsedilmektedir. Yüzyılın sonuna kadar bu atölyelerde dokuma faaliyetlerinin elle çalışan dokuma tezgâhlarda devam ettiği söylenmektedir (Tezcan, 2008: 61).

İşlemeli gibi duran Sevai kumaşların Üsküdar tezgâhlarında dokunmuş örnekleri de bulunmaktadır. Genellikle kadın elbiselerinde kullanılan Sevai kumaşların desenlerinde ilave desen ipliği olarak ipek ve kılıptan tercih edilmiştir. Yazılı ve görsel kaynaklarda Sevai kumaşların, Selimiye, Şib, Serenk, Hatayi, Zifir gibi kumaşlarla benzerlik gösterdiği görülmektedir. Bunun dışında Sevai kumaşı için kendi içerisinde de çeşitli sınıflandırılmalar yapılmaktadır. Bu kumaşların arasındaki ayırım yazılı kaynaklarda yeterli değildir. Ancak yapılan incelemeler sonucunda mühürlü olarak nerede dokunduğu hakkında bilgi verilen Bursa Sevai grubu ise renk, kompozisyon, motif gibi özellikleri ile diğer çeşitlerinden ayrılmaktadır. Bursa Sevai kumaşı adı altında da birçok kumaş dokunmak ile birlikte incelenen Bursa Sevai kumaş grubunun özelliklerinin tanımlanması, hem de ulaşılabilen 4 adet kumaşın belgelenmesi çalışmanın problemini oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın genel amacı; incelenen Bursa Sevai kumaş grubunun teknik, desen, renk gibi özelliklerinin belgelenmesidir. Çalışmada tarama modeli yöntemi kullanılmıştır. Çalışmanın evreni Bursa Sevai kumaşlarıdır. Örneklemi ise AHBV Ülker Muncuk Müzesi'nde yer alan 697 envanter numaralı Kenan Özbel Koleksiyonunda yer alan 1 örnek ve yine aynı müzede 979 envanter numaralı bohçada yer alan 2 örnek ve Eskişehir'de alan araştırmasında tespit edilen 1 örnek ile sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın ilk aşamasında Türk kumaşlarında altınlu kumaşlar ve Sevai kumaşının tarihi gelişimi hakkında bilgi verilmiştir. İkinci aşamasında Sevai kumaşı tanımına ve çeşitlerine yer verilmiştir. Üçüncü aşamada incelenen Bursa Sevai kumaş grubunun renk özellikleri, kullanım alanları, motif ve kompozisyon özellikleri ve teknik özellikleri ele alınmıştır. Bunun için öncelikle görsel kaynaklardan ulaşılan 124 adet Sevai kumaş isimleri ile birlikte bir tablo oluşturularak isim çeşitlemelerine, damgalarına, desenlerine ve renk benzerliklerine göre gruplara ayrılmıştır. Buna göre ele alınan Bursa Sevai grubunun renk, motif, kompozisyon özellikleri saptanmıştır. Ulaşılan 4 adet Bursa Sevai kumaşının ise hammaddeleri, boyları, sıklıkları gibi teknik analizleri teknik özellikler başlığı altında çizelge halinde sunulmuştur. Çalışmanın dördüncü aşamasında ise Bursa Sevai kumaş örneklerinden bir grubun kullanım yerleri, teknik bilgileri, hammaddeleri, renkleri, desenleri bakımından sonuç başlığı altında değerlendirilmiştir.

1. Sevai Kumaşı

1.1. Sevai/Savai/Sevayi'nin Anlamı

Sevai, Savai, Sevayi, Sevavi, Sevahi olarak yazılı kaynaklarda yer alan bu kelime Arapça “سوادى” kelimesinden gelmektedir (Toparlı, 2000: 812). Sevailer ipek ve kılaptanla dokunmuş ilave iplikle desenlendirilen bir kumaş çeşididir. Sevai kelimesinin yazılı kaynaklardaki tanımlarına bakılacak olunursa;

Lehce-i Osmânî sözlüğünde Sevâyi-Sevâî-Sevâhi; “ince dallı sırmalı kumaş” (Toparlı, 2000: 812),

Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğünde “Sevai”; “İpekli kumaşlardan birinin adıdır. Tellisine telli Sevai denilirdi”. Sevaî denilen ipekli kumaştan yapılan kuşaklara ise Sevai kuşak denilmektedir (Pakalın, 1993: 197),

Misalli Sözlük'te Sevâyi-Sevâî-Sevâhi; “Erkek ve kadın elbisesi ve şalvar yapılan bir çeşit ipekli kumaş” (Ayverdi, 2011: 1094),

Antika ve Eski Eserler Kılavuzunda “Sevai”; “Osmanlı devrinde Bursa ve Üsküdar'da dokunan ipekli bir kumaş çeşidi. İpek ve pamuk karışımı dokumaya altın, gümüş teller de eklenir ve bu çeşit kumaşa telli Sevai denir” (Önder, 1998: 229),

Tarih dergisinde yayınlayan *Kumaş adları* makalede “Sevayi”; “çeşitli süslerle, ipek ve kılaptanla dokunmuş, ipekli bir kumaşın adı” (Özen, 1982: 332),

Tekstil terimleri sözlüğünde “Sevâî”; “Sevahi, Sevayi, Sevaya” da denilmektedir. Osmanlı döneminde üretilen bir ipekli kumaş türü. Sırmalı dokunanlarına telli Sevai, Avrupa'da üretilen taklitlerine yalancı Sevai ya da yalancı telli denirdi. İşleme görünümlü çiçekli desenli ve yollu bir kumaştır. Isparta, Burdur ve Denizli'de Telli gelinlik kumaşı olarak kullanılmıştır (Ergür, 2002: 236),

Tekstil tarihi kitabında “Sevâyi”; “XVIII. yüzyılın ikinci yarısına ilişkin ipek ve kılaptanla dokunmuş ipekli bir kumaş” (Dölen, 1992: 550),

Türk Giyim Kuşam ve Süslenme sözlüğünde “Sevâyi”; “eski bir ipekli kumaşın adı” şeklinde ifade edilmektedir (Koçu, 2015: 16).

Tarihi deyimlerde ise Karaoğlan; “Ak sevâyi giymiş boylu boyunca”, Enderunlu Vâsıf; “İde ey gül-berg-i nâzım / Berg-i gül den câme lâzım / Sana zîra serv-i nâzım / Bâr olur telli sevâî”, Mushipzâde Celal; “sevâî kaftanlarının fişkırtılarına yürüyüşlerini uydurarak çemenzarda geziniyorlardı” şeklinde yer verilmiştir (Ayverdi, 2011: 1094).

Yazılı kaynaklardan görüldüğü üzere Sevai'nin en belirgin özelliği ipek ve kılaptandan dokunmuş, küçük çiçek motifli bir kumaş çeşidi olmasıdır. Harflerdeki ses değişimleri ile yazılı kaynaklarda farklı şekillerde yer aldığı görülmektedir. Ancak anlam olarak bakıldığında hepsi aynı kumaşı

nitelemektedir. Yazılı kaynaklara ve yapılan teknik analizlere dayanarak Sevai kumaşını tanımlamak gerekirse;

Sevai; çözgüsü ipek, atkısı pamuk ve ilave desen ipliği ipek ya da kılaptan olan, ilave desen çözgüsü ya da ilave desen atkısı tekniği ile dokunan, üzerinde genellikle küçük bitkisel motiflerin yer aldığı, zemin örgüsü bezayağı olan bir tür kumaş, olarak tanımlanabilir.

1.2. Sevai Çeşitleri

Geleneksel kumaşlara memleket, şahıs, malzeme, teknik gibi birçok isimler verilmiştir. Sevai kumaşlar desen ve renklerine göre “sakızlı, allı, direkli, beyazlı, takatuka, mık tepesi” isimleri anılmaktadır (Özen, 1982: 332). Sevai kumaşlar dokundukları yere göre ise Üsküdar Sevaisi, Bursa Sevaisi, Halep Sevaisi, Şam Sevaisi, Harput Sevaisi, İzmir gibi farklı isimlerle de bilinmektedir (Fotoğraf 1). Bunlar dışında eski kumaşlar kullanımın çok tercih edildiği şehire göre de isimler almıştır. “Sevai’lerden Konya örneği” buna örnek oluşturmaktadır (Özbel, 1948: 17-18).

Şam ve Halep’de dokunmuş Sevai örnekleri; koyu renklere sahip olmaları ve kaliteleri (1 santimdeki sıklığı) dışında malzeme ve desenler bakımından da diğer örneklerden farklıdır. Harput’un Şeytan Sevaisi örneği renkleri ile Anadolu kültürünü yansıtmakla birlikte teknik özelliği ile de İstanbul ve Bursa Sevailerinden ayrılmaktadır (Tezcan, 1984: 56-57) (Fotoğraf 1a). Anadolu’da İngiliz ipi ile üretilmiş kumaşlara “şeytan bezi” denildiği bilinmektedir (Quataert, 2011: 120). Bu nedenle bu kumaş örneğinin de ithal iplikle dokunduğu için Şeytan Sevaisi ismi aldığı söylenmektedir. Bursa Sevaileri ise daha az renk kullanılması, desende çiçek suyunun bulunması ayırt edici bir özelliktir (Tezcan, 1984: 56) (Fotoğraf 3).



Fotoğraf 1: a. Harput Şeytan Sevaisi (Tezcan, 1993:89), b. Halep Sevaisi, c. Şam Sevaisi, d. İstanbul Sevaisi, e. Üsküdar Sevaisi (Gök, 2021a)

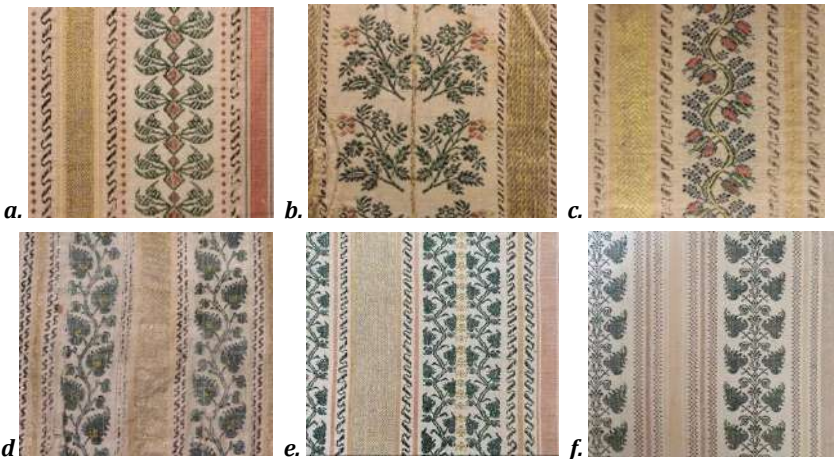
2.Bursa Sevai Kumaş Örneklerinden Bir Grup

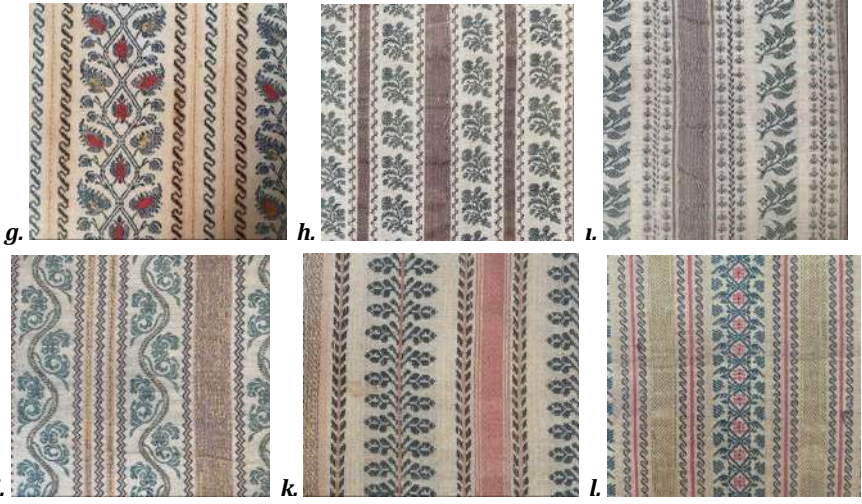
Bursa Sevai kumaşlarının XVII. yüzyılda dokunduğu, XVIII. ve XIX. yüzyıllarında kullanım talebinin arttığı ve ihraç edilen önemli kumaşlar arasında yer aldığı bilinmektedir (Tezcan, 2017:255). Bursa’da dokunmuş en erken Sevai örneğinin Yapı Kredi Bankası kumaş koleksiyonunda yer aldığı anlaşılmaktadır (Tezcan, 1984: 56). Yazılı kaynaklara ve müze envanterlerinde bakıldığında XIX. yüzyıl örneklerini de görmek mümkündür.



Fotoğraf 2: “Bursa” yazılı mühür basılmış Sevai kumaş (Bakırcı, 2012: 186-187)

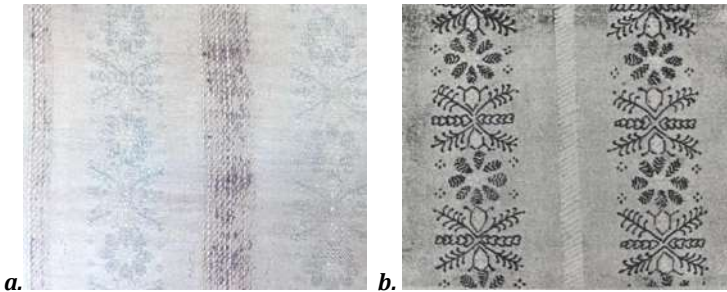
Konya Müzesi’nde bulunan Sevai kumaş örneklerinin mühür baskılarında “Bursa” yazmaktadır (Fotoğraf 2). Bursa’da dokunduğu düşünülen bu kumaş grubunda genellikle ördek başı yeşili, somon, kahverengi, ekru ve altın rengi kılıptan ipliklerin kullanıldığı görülmektedir. Motif olarak çoğunlukla yaprak ve minik çiçekler hâkim olup simetrik ya da asimetrik şekilde yollu düzen üzerine yerleştirilmiştir. Bursa Sevai kumaş grubunun bazı örneklerinde dokuma işlemi bittikten sonra su yolu dalları ve yaprak motifleri üzerine kılıptan iplikle Suzeni tekniği ile işleme yapıldığı görülmektedir (Fotoğraf 3c, 3d, 3g, 3j). Mühürlü olmaları göz önünde bulundurulduğunda bu karakteristik özellikteki kumaşların Bursa Sevai kumaş örneklerinin bir grubunu nitelediği söylenebilir.





Fotoğraf 3: Bursa Sevai kumaş örneklerinden bir grup. a. (Gök, 2021a), b. (Gök, 2021a), c. (Gök, 2021a), d. (Gök, 2021b), e. (Tezcan, 1993:91), f. (Tezcan, 1993:99), g. (Tezcan, 1993:136), h. (Bakırcı, 2012: 61), ı. (Bakırcı, 2012: 146), j. (Bakırcı, 2012: 156), k. (Bakırcı, 2012: 159), l. (Bakırcı, 2012: 167)

Araştırma kapsamında ele alınan Bursa Sevai kumaş grubu dışında, farklı renk, motif, kompozisyon, teknik özelliklerine sahip kumaşlar da “Bursa Sevaisi” ismi ile yazılı ve görsel kaynaklarda yer almaktadır. Bu kumaş örneklerinin belirgin bir grup özellikleri bulunmamaktadır. Bunun dışında kaynaklarda aynı kumaş örneğinin farklı kumaş isimleri ile anıldığı da görülmektedir. Örneğin Fotoğraf 4’te yer alan kumaşın (Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi E:39) envanter kayıtlarında yapılan karışıklıktan dolayı “Bursa Sevaisi” ismi ile yer aldığı düşünülmektedir. Bu örneğin Kenan Özbel koleksiyonunda “Hata-i Kumaş” olarak isimlendirildiği tespit edilmiştir (Özbel, 1948: 29). Bu nedenle çalışma kapsamında Bursa Sevai kumaş örneklerinden benzer motif, kompozisyon, renk ve teknik özellikleri gösteren bir gruba yer verilmiştir.



Fotoğraf 4: Hata-i Kumaş a. (Tezcan, 1993: 96), b. (Özbel, 1948: 29)

2.1. Renk Özellikleri

Yapılan incelemeler sonucunda, tespit edilen Bursa Sevai kumaş grubunun zemin örgüsünün çözgü ve atkısında ekru renk kullanıldığı görülmüştür. İlave desen çözgü ipliklerinde ise ördek başı yeşili, kahverengi, somon, pembe, turkuaz, fıstığı yeşil renkleri kullanılmıştır.

2.2.Kullanım Alanları

Sevai kumaşlar; kaftan, ağır elbiseler, şal, kuşak, cepken şalvar gibi giysi yapımında (Ayverdi, 2011: 1094; Önder, 1998: 229; Salman, 2011: 224) ve bohça, örtü, döşemelik kumaş yapımında kullanılmıştır (Dalsar, 1960: 36). Isparta, Burdur ve Denizli’de telli gelinlik kumaşı olarak, Samsun’da ise üçetek yapımında tercih edildiği yazılı kaynaklarda görülmektedir (Ergür, 2002: 235-236). Aynı zamanda telli Sevailerin kuşak olarak gelinlerin bellerine baba, amca, dayı gibi velileri tarafından bağlandığı bilgisi yer almaktadır (Pakalın, 1993: 197). Tespit edilen Bursa Sevai kumaş grubunun ise entari (a), gömlek (b), şalvar (c), bohça (d) şeklinde kullanıldığı görülmektedir (Fotoğraf 5).



Fotoğraf 5: a. Üçetek entari (İnalıcık, 2008:259), b. Gömlek (Gök, 2020), c. Şalvar (Gök, 2021b), d. Bohça (Erdal, 2023)

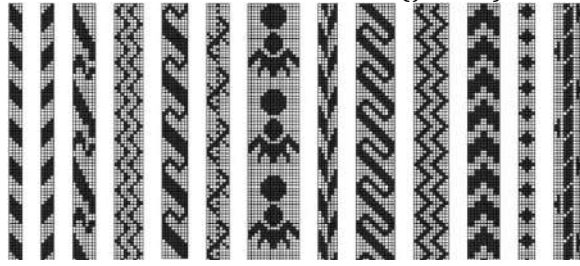
2.3.Motif ve Kompozisyon Özellikleri

Osmanlı nakkaş hanesinde dolaşma düzen, şaşırtmalı düzel, şeritli düzen, yatay düzen, üst üste sıralı düzen gibi birbirinden farklı birçok yüzey tasarımı uygulandığı görülmektedir (Atasoy vd., 2001: 82). Buna bağlı olarak geliştirilen dokuma tahar sistemleri ile en güzel örneklerini vermiştir. Sevai kumaş örneklerinde; serpmeye, yollu, su yollu ve silme kompozisyon özellikleri uygulanmıştır (Gül, 1990: 34-36). Yapılan incelemeler sonucunda tespit edilen Bursa Sevai kumaş grubunda kullanılan yüzey tasarımlarında;

- Dikey eksenle sıralama, yatay eksenle ters yönlü bağlantılı sıralama,
- Dikey eksenle simetri, yatay eksenle bağlantılı sıralama,
- Dikey eksenle simetri, yatay eksenle bağlantısız sıralama,

- d. Dikey eksen de simetri, yatay eksen de bağlantılı sıralama,
e. ve f. Hem dikey hem de yatay eksen de bağlantısız sıralama
(Soysaldı ve Gök, 2018: 219) kompozisyon özellikleri belirlenmiştir.

Sevai kumaşlarda kasımpatı, sümbül, papatya, bahar dalı, gül, yıldız çiçeği, başak motifi, yelpaze şeklindeki çiçek, tomurcuk, çınar yaprağı, enginar, üzüm, nar gibi bitkisel motif yoğunlukta kullanılmıştır (Gül, 1990: 32). Ancak yazılı ve sembolik motiflerin yer aldığı kumaş örnekleri de bulunmaktadır. Bu motif grupları tek başına kullanıldığı gibi birlikte kullanıldığı örneklerde görölmektedir. İncelenen Bursa Sevai kumaş grubunda ise küçük çiçek, asma yaprağı, başak, palamut meşesi, çiçek buketi, yaprak buketi gibi bitkisel bezemelerin kullanımına rastlanılmıştır. Aynı zamanda boyuna ince yollu bordürlerinde ilave kahverengi çözgü ipliği ile zik zak, S, ters S, vb. motifler kullanılmaktadır (Şekil 1).



Şekil 1: Bursa Sevai'lerinde görölen boyuna ince yollu bordürlerde kullanılan motifler
(Çizim: Ebru Çatalkaya Gök)

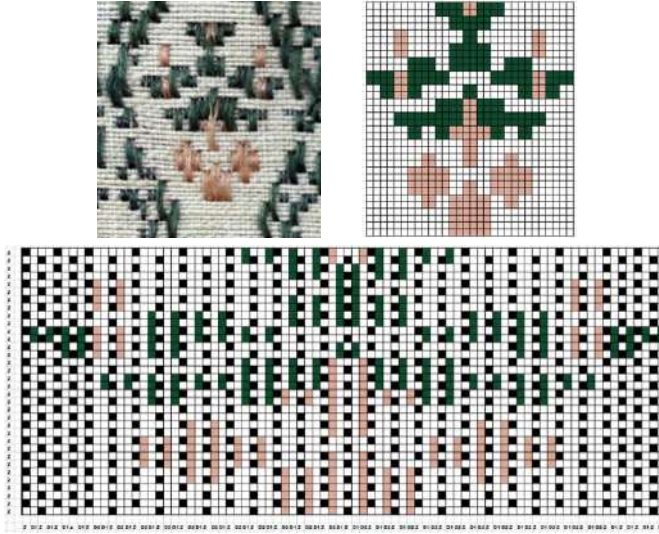
İncelenen Bursa Sevai kumaş grubunda kullanılan çiçek, asma yaprağı ve palamut meşesi motifleri, Bursa'da dokunan bir diğer kumaş türü olan "Ağbani" ile benzerlik göstermektedir. Fotoğraf 3b, 3c, 3d, 3e'de yer alan Bursa Sevai kumaş örneklerinde kullanılan motifler ile Fotoğraf 6a, 6b, 6c'de yer alan Abani kumaş örneklerinin motiflerine bakıldığında çok benzer hatta aynı oldukları görölmektedir. Sadece ilave desen ipliklerindeki kullanılan renkler ile kompozisyon özellikleri farklıdır. Ağbani kumaşların karakteristik özelliği zemin çözgü ve atkı ipliklerinde ekru, desende ise tek renk ilave desen çözgü ipliğinin kullanılmasıdır (Gök, 2020: 305). Ele alınan Bursa Sevai kumaş grubunda ise desende en az üç renk kullanılmaktadır. Bu fark ile her iki kumaş türü birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Her iki kumaş örneğinin de Bursa'da dokunduğu göz önünde bulundurulduğunda etkileşimin normal olduğu düşünölmektedir.



Fotoğraf 6: a. ve b. Abani kumaş örnekleri (Gök, 2020:299), c. Özbel Abani kumaş çizimi
(Özbel, 1948: 33)

2.4.Teknik Özellikleri

Yazılı kaynaklarda Sevai kumaşların atkı takviyeli dokuma tekniği ile dokunmuş kumaşlar olduğu bilgisi verilmektedir (Gül, 1990: 14-15; Tezcan, 2017: 255). Ancak Sevai kumaşların hem ilave desen çözgülü hem de ilave desen atkılı yapılar ile dokunmuş çeşitleri bulunmaktadır. Sevai kumaşlar zemin atkı, zemin çözgü ve desen ipliği olmak üzere üç iplik sistemi gerektiren ilave iplikle desenlendirilmiş çift katlı bir yapıya sahiptir. Dokuma zemininde bezayağı tekniği hâkimken, motifler bazı örneklerde ilave desen atkısı ile bazı örneklerde ise ilave desen çözgüsü ile dokunmuştur. İncelenen Bursa Sevai Kumaş grubunda ise zemin örgülerine çözgü yönünde desen ipliklerin eklenmesi ile elde edilen ilave desen çözgülü yapılar kullanılmıştır (Şekil 2). Motifler genellikle yollar arasına yerleştirilmiştir. Bordürlerde ise ilave desen çözgü ipliğinde çoğunlukla kılaptan iplik kullanımıyla çözgü dimi ve iki yüzlü dimi örgü kullanılmıştır.



Şekil 2: Tablo 1- Örnek 2’de yer alan kumaş üzerindeki bir motif kesitinin ilave desen çözgülü örgü planı¹ (Çizim: Ebru Çatalıkaya Gök)

¹ D1: Yeşil renkli ilave çözgü desen ipliği, D2: Somon renkli ilave çözgü desen ipliği, Z: Zemin ipliği (Bezayağı örgü)

Tablo 1: Bursa Sevai Kumaş örneklerinden bir grup (Gök, 2023)

Örnek 1



Müze	AHBV Ülker Muncuk Müzesi		
Envanter no	697 – s.171, ö.484 (Kenan Özbel Koleksiyonu)		
Eser adı ve cinsi	Bursa Sevai		
Çağı	XX.yüzyıl		
Zemin Örgüsü	B 1/1		
Tarak Numarası	60 (TGTA =4)		
Analiz edilen Genişlik	En:14,2 cm, Boy:10,5 cm		
	Çözü	Atkı	Desen
İplik Cinsi	İpek	Pamuk	Kıllaptan, ipek
İplik Sıklığı: (adet/cm)	≈ 40 tel	≈ 34 tel	
Kaynak	Gök, 2018		
Müze	AHBV Ülker Muncuk Müzesi		
Envanter no	979 - Bohça		
Eser adı ve cinsi	Bursa Sevai		
Çağı	XX.yüzyıl		
Zemin Örgüsü	B 1/1		
Tarak Numarası	100 (TGTA =4)		
Analiz edilen Genişlik	En:92 cm, Boy:94 cm		
	Çözü	Atkı	Desen
İplik Cinsi	İpek	Pamuk	Kıllaptan, ipek
İplik Sıklığı: (adet/cm)	≈ 38 tel	≈ 33 tel	
Kaynak	Gök, 2021c		

Örnek 2



Örnek 3



Müze	AHBV Ülker Muncuk Müzesi		
Envanter no	979 - Bohça		
Eser adı ve cinsi	Bursa Sevai		
Çağı	XX.yüzyıl		
Zemin Örgüsü	B 1/1		
Tarak Numarası	100 (TGTA =4)		
Analiz edilen Genişlik	En:92 cm, Boy:94 cm		
	Çözüğü	Atkı	Desen
İplik Cinsi	İpek	Pamuk	Kılaptan, ipek
İplik Sıklığı: (adet/cm)	≈ 39 tel	≈ 34 tel	
Kaynak	Gök, 2021c		
Araştırma yeri	Eskişehir		
Eser adı ve cinsi	Bursa Sevai		
Çağı	XX.yüzyıl		
Zemin Örgüsü	B 1/1		
Tarak Numarası	100 (TGTA =4)		
Analiz edilen Genişlik	En:14,6 cm, Boy:11,2 cm		
	Çözüğü	Atkı	Desen
İplik Cinsi	İpek	Pamuk	Kılaptan, ipek
İplik Sıklığı: (adet/cm)	≈ 40 tel	≈ 33 tel	
Kaynak	Gök, 2020		

Örnek 4



Değerlendirme ve Sonuç

XVII. yüzyıldan itibaren görülmeye başlayan Bursa Sevai kumaşları geçmişte ihraç edilen önemli kumaş türlerinden birisidir. Altın ve gümüşün sınırlı olarak kullanıldığı dönemlerde karşımıza çıkan bu kumaş türünde kılaptan iplik sadece boyuna yollu bordürlerde kullanılmıştır. Kumaş kalitelerini kayıt altında tutmak için geliştirilen mühür, bu kumaş türünün de tescillenmesine olanak sağlamıştır (Fotoğraf 2).

Yazılı ve görsel kaynaklarda Bursa Sevai kumaşının, Selimiye, Şib, Serenk, Hatayi, Zifir ve Sevai kumaşı çeşitleri ile benzetildiği görülmektedir. Genel olarak ipek ve kılaptan iplikle çiçek motifinin dokunduğu her kumaşa Sevai kumaşı denildiği ve bu kumaşlar ile arasında net bir ayırım yapılamadığı gözlemlenmiştir. Ancak araştırma kapsamından ele alınan

Bursa Sevai kumaş grubu diğer kumaşlardan farklı özelliklere sahiptir. Yapılan incelemeler sonucunda Bursa Sevai kumaş grubunun; hammadde, renk, motif ve kompozisyon özellikleri, teknik özellikleri ve kalitesi açısından şu şekilde değerlendirilmiştir:

Hammadde açısından; tespit edilen örneklerin atkısında pamuk, çözgüsünde ipek, ilave çözgü desen ipliklerinde ipek ve kılaptan kullanılmıştır.

Renk bakımından; ele alınan Bursa Sevai kumaş grubunun zemin çözgü ve atkısında ekru, ilave çözgü ipliklerinde birbiri ile renk uyumu olan somon, ördek başı yeşili, turkuaz, pembe, kahverengi, fıstıki yeşil kullanılmaktadır. Geniş bordürlerinde ise genellikle kılaptan iplik görülmektedir.

Motif ve kompozisyon özelliği bakımından; Bursa Sevai kumaş grubunun boyuna yollu bordürlerinin içerisinde küçük çiçek, asma yaprağı, başak, palamut meşesi, çiçek buketi, yaprak buketi yer almaktadır. Boyuna ince yollu bordürlerinde ise ilave kahverengi çözgü ipliği ile zik zak, S, ters S vb. motifler kullanılmıştır. Yüzey tasarımlarında; dikey ekseninde sıralama, yatay ekseninde ters yönlü bağlantılı sıralama, dikey ekseninde simetri yatay ekseninde bağlantılı sıralama, dikey ekseninde simetri yatay ekseninde bağlantısız sıralama, dikey ekseninde simetri yatay ekseninde bağlantılı sıralama, hem dikey hem de yatay ekseninde bağlantısız sıralama kompozisyon özellikleri görülmektedir.

Teknik özelliği bakımından; Bursa Sevai kumaş örneklerinden incelemesi yapılan grubun zemininde temel örgü türlerinden bezayağı kullanılmıştır (Tablo 1). Üzerinde yer alan renkli motiflerde ise ilave desen çözgülü yapı kullanılmıştır. Bu özelliği bakımından diğer ilave desen atkılı yapı ile dokunmuş Sevai kumaşlarından ayrılmaktadır. İncelenen örneklerde çoğunlukla boyuna yollu bordürlerde ilave çözgü ipliği ile çözgü dimi veya iki yüzlü dimi örgüleri yer almaktadır. Bazı örneklerinde ise dokuma işleminden sonra üzerine Suzeni tekniği ile işlemler yapılmıştır.

Kaliteleri açısından; Yapılan teknik analizler sonucunda incelenen Bursa Sevai kumaşların santimetre karede kullanılan çözgü ipliklerinin ≈ 38 - 40 adet olduğu, atkı iplik sayılarının ≈ 33 - 34 olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla sık bir kumaş yapısı hakimdir.

Sonuç olarak, araştırma kapsamında ele alınan Bursa Sevai kumaş grubu dışında, yazılı ve görsel kaynaklarda farklı renk, motif, kompozisyon, teknik özelliklere sahip “Bursa Sevai” kumaş örneği ismi ile alınan birçok örnek yer almaktadır. Bu kumaşları birbirinden ayırabilmek için tanımlayabilmek pek mümkün değildir. Ancak incelenen Bursa Sevai kumaş grubunu tanımlamak gerekirse; ekru renkte dokunmuş bezayağı zemin üzerinde somon, ördek başı yeşili, turkuaz, pembe, kahverengi, fıstıki yeşil ve kılaptan iplik ile ilave desen çözgülü yapı tekniği ile dokunmuş, boyuna yollu bordürlerde içerisinde çiçek, yaprak gibi bitkisel bezemelerin hâkim olduğu, bazı örneklerinde dokuma işleminden sonra üzerine Suzeni tekniği ile işlemlerin yapıldığı, çözgüsü ipek, atkısı pamuk olan bir kumaş çeşididir.

Geçmişte en güzel örneklerini veren bu kumaş grubunun özelliklerinin bilinerek günümüzde aynı ya da benzer özelliklerle yeniden yorumlanması ve Bursa Sevai kumaşı olarak piyasada yer alması önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Atasoy, N. vd. (2001). *İpek: Osmanlı dokuma sanatı*. İstanbul: TEB İletişim ve Yayıncılık.
- Ayverdi, İ. (2011). *Misalli büyük Türkçe sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Lugatı.
- Bakırcı, N. (2012). *Konya Müzesi kumaş kataloğu saray'dan dergah'a*. Konya: Bahçıvanlar Basım Sanayi.
- Dalsar, F. (1960). *Türk sanayi ve ticaret tarihinde Bursa'da ipeççilik*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Yayınları.
- Dölen, E. (1992). *Tekstil tarihi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları.
- Ergür, A. (2002). *Tekstil terimleri sözlüğü*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Gök, E. Ç. (2020). Geleneksel kumaş örneklerinden Ağabani Abani/Ağbani. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 29, 294-307.
- Gül, H. (1990). *Sevailer*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Gürsu, N. (1988). *Türk dokumacılık sanatı çağlar boyu desenler*. İstanbul: Redhouse Yayınevi.
- İnalcık, H. (2008). *Türkiye tekstil tarihi üzerine araştırmalar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları / Türkiye Tekstil Sanayii İşverenleri Sendikası.
- Koçu, R. E. (2015). *Türk giyim kumaş ve süslenme sözlüğü*. İstanbul: Doğan Kitap, 2015.
- Kütükoğlu, M. S. (1983). *Osmanlılarda narh müessesesi ve 1640 tarihli narh defteri*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Önder, M. (1998). *Antika ve eski eserler kılavuzu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öz, T. (1951). *Türk kumaş ve kadifeleri II*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Özbel, K. (1948). *El sanatları III, Eski Türk kumaşları. Kılavuz kitaplar XI*. C.H.P. Halkevleri Bürosu.
- Özen, M. E. (1982). Türkçe'de kumaş adları. *Tarih Dergisi*, Fatih Sultan Mehmed'e Hatıra Sayısı (33), 291-340.
- Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri III*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Quataert, D. (2011). *Sanayi devrimi çağında Osmanlı imalat sektörü*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Salman, F. (2011). *Türk kumaş sanatı*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Soysaldı, A. - Gök, E. Ç. (2018). Türk kumaşlarında desen rapor tekrarları. *İdil*, 42, 217-235.
- Şemdeddin Sami (2017). *Kâmûs-ı Türkî (Latin harfleriyle)*. İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.

- Tezcan, H. (1984). Eski Türk kumaş örnekleri. *Sanat Dünyamız*, 31, 54-57.
- Tezcan, H. (1989). 16. yüzyıldan 20. yüzyıla Türk kumaş sanatı. *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi*, 58, 28-37.
- Tezcan, H. (1993a). Kumaş Sanatı. *Geleneksel Türk Sanatları*, 153-165, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları,
- Tezcan, H. (1993b). *Atlaslar atlası – pamuklu, yün ve ipek kumaş koleksiyonu*. İstanbul: Yapı Kredi Koleksiyonları.
- Tezcan, H. (2008). Üsküdar Selimiye kumaşları. *Mor Salkım*, 2, 60-61.
- Tezcan, H. (2017). *Bursa'nın ipekli (tarihi, ticareti, pamukluları ve ipeklileriyle ünlü Bursa)*. Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi.
- TSE. (2013). *Türk Standartları Enstitüsü, 1502 Kanunname-i İhtisab-ı Bursa, Sultan II. Bayezid tarafından yürürlüğe konulan dünyanın bugünkü manada ilk standardı*. Ankara: TSE.
- Toparlı, R. (2000). *Ahmet Vefik Paşa Lehce-i Osmânî*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.

Görsel Kaynaklar

- Gök, E.Ç. (2018). *Fotoğraf Çekimi*. Kenan Özbel Koleksiyonu, Yer: AHBV Ülker Muncuk Müzesi
- Gök, E.Ç. (2020). *Fotoğraf Çekimi*. Bursa Sevai kumaşından gömlek. Yer: Kadı Konağı Çiğbörek ve Manti Evi, Odunpazarı/ Eskişehir
- Gök, E.Ç. (2021a). *Fotoğraf Çekimi*. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kütüphanesi'ne ait Kenan Özbel Koleksiyonu, Türkiye Dokuma Atlası Sergisi, Anadolu'nun Miras Kumaşları, Yer: Cumhurbaşkanlığı Beştepe Sergi Salonu, Ankara, 22 Haziran-22 Eylül 2021.
- Gök, E.Ç. (2021b). *Fotoğraf Çekimi*. Türkiye Dokuma Atlası Sergisi, Anadolu'nun Miras Kumaşları, Yer: Cumhurbaşkanlığı Beştepe Sergi Salonu, Ankara, 22 Haziran-22 Eylül 2021.
- Gök, E.Ç. (2021c). *Fotoğraf Çekimi*. Bursa Sevai kumaş örnekleri Yer: AHBV Ülker Muncuk Müzesi.
- Erdal, D. (2023). *Fotoğraf Çekimi*. AHBV Ülker Muncuk Müzesi – 979 envanter numaralı bohça, Yer: AHBV Ülker Muncuk Müzesi.

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

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

Finansman/Funding: Bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır. /Support from an institution or organization not taken.

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

ETNOGRAFİK BİR OBJE OLARAK MUŞ- BULANIK HALI YASTIKLARI



CARPET PILLOWS IN BULANIK DISCRIT OF MUŞ PROVINCE AS AN ETHNOGRAPHIC OBJECT

Şükrü AZİZİ*-Gonca KARAVAR**

ÖZ: Anadolu kentleriyle benzer dokumacılık süreci yaşamış olan Muş ve çevresi, İpek Yolu üzerinde olmasından dolayı zengin dokuma örneklerine sahiptir. Bulanık merkez ilçe ve köylerinde de görülen halı, kilim, çözgü yüzü dokumalar bu bilgiyi doğrulamaktadır. Günümüzde dokumacılık bitmiş olmasına rağmen yöre halkı eski el dokumalarına sahip çıkıp bu eşyaları gündelik hayatta kullanmaktadır. 2020 yılında Muş Bulanık ilçe merkezi ve köylerinde tarama yöntemiyle alan araştırması yapılmıştır. Pandemi sürecinden dolayı evlere davet edilme suretiyle gidilmiştir. Araştırma sonucunda 28 adet halı yastık örneği incelenmiş fakat makalenin sınırlılıkları kapsamında 20 adet örneğe yer verilebilmiştir. Bu örneklerde teknik yapı, kullanılan malzeme ve desen yapısı incelenmiştir. Türk (Gördes) düğüm tekniğinin kullanıldığı örneklerin neredeyse tamamında çözgü, atkı ve ilme yündür. Geometrik desen kompozisyonlarının ağırlıkta olduğu örneklerde stilize edilmiş bitkisel örnekler de mevcuttur. Yastık kompozisyonları 1/4 raport olarak dokunmuştur. Bunun yanı sıra zemini küçük motiflerle dolgulu ve resimli (camii ve minare) tasvirli örnekler de bulunmaktadır. Alan araştırması sürecinde dokumacılar ve koleksiyon sahiplerinden dokumalar hakkında bilgi edinilmiştir. Burada yer alan halı yastık dokumalar, Bulanık Balotu (Teğüd) köyünde ikamet eden Hasret Aydın, Fazıl Çelik ve Uzgörür (Neynik) köyünde ikamet eden Maşuk Balıkcı koleksiyonuna aittir.

Anahtar Kelimeler: Muş, Bulanık, yastık, halı, dokuma.

ABSTRACT: Having experienced similar weaving processes with Anatolian cities, Muş and its environs have rich weaving samples due to being in the center of the Silk Road. Carpets, kilims, and warp-faced weavings, which are also seen in the central districts and villages of Bulanık, confirm this information. Although weaving is finished today, the local people own hand-woven weaving and use it in daily life. In 2020, field research was conducted in Muş Bulanık district center and villages with scanning method. Due to the pandemic process, we went to the houses by invitation. As a result of the research, 28 carpet pillow samples were examined, but 20 samples were included here. In these examples, the technical structure, the material used, and the pattern structure were examined. Warp, weft and loop are wool in almost all of the examples in which the Turkish (Gördes) knot technique is used. There are also stylized vegetal samples in the samples where geometric pattern compositions are dominant. Pillow compositions are woven in 1/4 rapport. In addition to this, there are also examples with pictures (mosque and minaret) on the ground filled with small motifs. During the field research, information about weaving was obtained from weavers and collectors. The carpet and pillow weavings here belong

*Arş. Gör. Dr.-Bitlis Eren Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü/Bitlis-sazizi@beu.edu.tr (Orcid: 0000-0003-3726-9954)

**Doç. Dr.-Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü/İzmir-gonca.karavar@deu.edu.tr (Orcid: 0000-0002-7985-0256)

This article was checked by Turnitin.

to the collections of Hasret Aydın, Fazıl Çelik, residing in the village of Bulanık Balotu (Teğûd), and Maşuk Balıkçı, residing in the village of Uzgörur (Neynik).

Keywords: Muş, Bulanık, pillow, carpet, weaving.

Giriş

Bulanık, Türkiye'nin Doğu Anadolu Bölgesi Yukarı Murat Van Bölümü'nde yer alan Muş iline bağlı bir ilçedir. Adını yakınında bulunan Haçlı/Kazan gölü (Gola Şêlû) suyunun bulanık olmasından dolayı aldığı rivayet edilir. Bir başka kaynağa göre ise *Bulanık* ismi bir zamanlar ilçenin çoğunu kaplayan siyah toprağın çamurlu, tortulu yapısından geliyordu (URL-1). Tüm bunların yanı sıra bu yerleşim yerinin ilk adı *Gop/Kop*'tur (Umar, 1993: 288). Bazı araştırmacılar, *kop* kelimesinin Ermenice "yontma, oytu ve taş ocağı" manalarına geldiğini ifade etmişlerdir (Taşkıran, 2020: 171). Bulanık adına Osmanlı resmi kayıtlarında ilk defa 1538 tarihli Bitlis vilayeti icmal tahrir defterinde rastlanmaktadır (Alanoğlu, 2020: 188).

Eski ismi *Gop-Kop* olan Bulanık'ın tarihi M.Ö. 3000'li yıllara dayanır. Erken Demir Çağı'na ait arkeolojik verilerin olduğu yerleşim yerinde sırasıyla Hurri, Urartu, Roma, Pers, Selevkos, Parth, Sasani ve Bizans gibi devletler hakimiyet kurmuştur. Daha sonra Ermeni, Müslüman Arap, Kürt ve Türklerin idaresine girmiştir (Taşkıran, 2020: 182). Bölgedeki ilk Müslüman Arap yerleşmeleri M.S. 639 yılından sonra görülmektedir (Çıplak, 2021: 96). 11. yüzyılın ilk yarısında başlayan Selçuklu akınları neticesinde bölge Büyük Selçukların hakimiyetine girmiştir (Çıplak, 2021: 98-99). Selçuklu Dönemi sonrasında bölge sırasıyla İlhanlı, Timurlu, Karakoyunlu ve Akkoyunlu hakimiyetinde Bitlis beyleri Rojkiler ve daha sonra Şerefhanların idaresine bırakılmıştır (Alanoğlu, 2021: 132). Safevilerin, Akkoyunluları ortadan kaldırmasından sonra 1507'de bu beyliklerin varlığına son verilmiştir. Çaldıran Savaşı'ndan sonra yöre beyleri Osmanlı tarafını seçmiş ve İdris-i Bitlisî'nin destekleriyle kendi topraklarını Safevilerden geri almışlardır. Bölgenin yönetimi Yavuz Sultan Selim tarafından Bitlis beylerinin idaresine tekrar bırakılmıştır (Alanoğlu, 2021: 132-133). Cumhuriyet'in ilanını takiben 1 Haziran 1929 tarihinde Muş, vilayet merkezi olmuştur. Bulanık kazası da 1 Eylül 1929 yılında Muş'a bağlanmıştır (Yüca, 2021: 321).

Bitlis ve Muş bölgesi en erken Ermeni yerleşim merkezlerinden biridir. Bu coğrafyada Ermeni nüfusu Hristiyanlıktan önceki birkaç yüzyıl öncesine dayanmaktadır (Hovannisian, 2016: 7). 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı sebebiyle Kafkas kökenli Müslüman halklar, Muş ili ve ilçelerinde iskân edilmiştir. Bunlar arasında Ahıska Türkleri, Osetler, Çerkesler ve Terekeme-Karapapaklar bulunmaktadır (Öztürk ve Toprak, 2018: 446-451). Bulanık ve köylerinde Kafkas kökenli halkların varlığı hala devam etmektedir.

İl sınırları içerisinde farklı tarihi dönemlere ait mimari yapı görmek mümkündür. Bulanık ilçesinde nekropol, kaya mezarı ve kale bulunmaktadır. Marnoğ Kalesi, Günyurdu Kalesi, Abri Kalesi, Avnik Kalesi,

Neynik Kalesi, Kazantepe Kalesi, Tohmanik Kalesi ve Ağkent Kalesi ilçenin önem ve değerini ortaya koyması açısından oldukça önemlidir. Ağkent Urartu Su Bendi de ilçenin Mollakent Köyü'nde yer almaktadır. Bunun yanı sıra Bulanık ilçesinde gün yüzüne çıkmayı bekleyen çok fazla höyük vardır. Bu höyüklerden bazılarının çalışmaları tamamlanmıştır. Örneğin Üçtepe Höyüğü kazı çalışmalarında bulunan kalıntılar erken demir çağ, orta demir çağ (Urartu), ve orta çağa tarihlendirilmiştir (Çetin, 2020: 73). Molla Kent Köyü Camii 1290 tarihli bir Selçuklu yapısıdır. Esenlik (Abri) Köyü'nde bulunan 1325 tarihli Şeyh Abdülmelik Camisi de yine Selçuklu Dönemi'ne ait bir yapıdır (Çıplak, 2021: 105). Camii külliyesinde çilehane (mezar) ve hamam (kuleta) da bulunmaktadır (Evren, 1997: 2). Bulanık ilçe sınırları içerisinde Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemlerine ait herhangi bir yapı görülmemiştir.



Harita 1: Muş Mülki İdare Haritası (URL-3)

Yüzölçümü yaklaşık 1700 km² olan Bulanık, alan olarak Muş'un en büyük ilçesidir. Bulanık'ın kuzeyinde Erzurum'un Hınıs ilçesi, güney ve güneydoğusunda Bitlis ilinin Ahlat ilçesi, doğusunda Malazgirt ve batısında Varto, güney ve güneybatısında ise Korkut ilçeleri bulunmaktadır. Bulanık içinde üç ayrı ova bulunmaktadır (Erginyürek, 2020: 16). Bulanık ilçesinde karasal iklim hakimdir. Bahar ayları ile birlikte yağışın azalması doğal bitki örtüsünü bozkıra dönüştürmektedir. Bu durum ilçede daha çok küçükbaş hayvancılığına yönelme sebebi oluşturmaktadır (Erginyürek, 2020: 25).

Muş ilinin en büyük ilçesi olan Bulanık, kendisine bağlı köy ve mezralarla bölgenin en önemli sosyo-kültürel merkezlerindendir. Modern yaşamın yanı sıra bölge insanın büyük bir kısmı köylerde yaşamakta ve geleneklerini sürdürmektedirler. Bulanık dokumaları da bu geleneğin somut miraslarındandır. Bu dokumalar, literatür kayıtlarında özel olarak yer almasa da mevcut coğrafi konumundan kaynaklı ilçenin zengin ve köklü bir dokuma geçmişin olduğu anlaşılmaktadır (Azizi, 2022). Yöre dokumaları, desen ve kompozisyon bakımından kendine komşu ilçeler olan Malazgirt, Korkut, Ahlat, Adilcevaz, Hınıs, Karaçoban ve Karayazı dokumalarına büyük oranda benzemektedir. Geometrik motifli dokumalar çoğunlukta olsa da

stilize edilmiş bitkisel motifler görmek de mümkündür. Bulanık Balotu (Têğud) Köyü'nde faaliyet göstermiş olan halı dokuma atölyesi uzun bir süre köy ekonomisine katkıda bulunmuştur. Bu atölyede dokunan halıların daha çok bitkisel formlu ve iyi kalite dokumalar olduğu incelenen örneklerde görülmektedir (Azizi, 2022).

Bu çalışma kapsamında Muş ilinde yapılan alan araştırmasında 277 adet dokuma örneği incelenmiştir. Bunlar arasında Bulanık ilçe ve köylerine ait 208 adet dokuma bulunmaktadır. Muş ilinin diğer bölgeleriyle kıyaslandığında nitel ve nicel olarak zengin bir bölge olduğu aşıkardır. Teknik bakımdan sırasıyla 109 halı, 87 kilim ve 12 çözgü yüzlü dokuma mevcuttur. İncelenen halıların kullanım alanları yaygı, namazlık, seccade, minder ve yastıktır. Camilerde yaygı, namazlık ve seccade dokumalar görülürken evlerde diğer bütün örnekler görülmektedir. Ev kullanımında en çok görülen halı yastıklar, kullanım alanlarını çoğunlukla yeni mobilya ürünlerine devretmiştir. Bununla beraber geleneği korumak isteyen Maşuk Balıkçı, Hasret Aydın ve Fazıl Çelik evlerinde bu yastıkları kullanabilecek köy odaları ya da sedirler yapmışlardır. Bölgede yastıklar kullanım alanına göre iki gruba ayrılır. Birinci grupta uyku için kullanılan yastıklar; yörede içi yün ya da sentetik elyaf dolgulu pamuklu kumaştan yastıklara *belgîyê razanê* dedikleri uyku yastıklarıdır. İkinci grupta yer alan yastıklar ise bu çalışmada da yer alan *belgiyê pişta* dedikleri sırta destek için sedir ya da minder üzerine konulan yastıklardır.¹

Tespit edilen halı yastıklar motif olarak bölge halılarında kullanılan motiflere benzese de kompozisyon şeması bakımından özgün örneklerdir. Zeminde görülen desenler ¼ olacak şekilde raporlanmıştır. Dörtgen, altıgen ve sekizgen madalyonlar, tek madalyon ya da yan yana sıralı birkaç madalyon oluşturacak şekilde sıralanmıştır. *Bölge dokumaları hakkında yazılan birçok makalede, dokuma zemininde yer alan madalyonlara “göl” denilmiştir. Bunların aksine Malazgirt’te bu madalyonlara “gûl” denmektedir. Gûl (Kürtçe): Gül demektir. Okunurken “göl” ile “gûl” arasında bir ses ile çıkmaktadır. Yöre dokumalarında yer alan motiflerin geneline “neqş” denilmektedir. Neqş kelimesi motif, desen ve işleme anlamlarına gelmektedir* (Azizi ve Karavar, 2022: 275). Bulanık yöresinde de yine bu madalyonlara gûl denilmektedir. Literatürde kurt izi ya da canavar ayağı olarak bilinen ve aslında birbirini tamamlayan pozitif-negatif birim tekrarlardan oluşan motife Bulanık yöresinde “nêk” denilmektedir.

Halı yastıkların tamamında Türk (Gördes) düğümü kullanılmıştır. Boyutlar ende 36-50 cm, boyda 67-101 cm olarak ölçülmüştür. Bunun yanı sıra ende 40-45 cm, boyda 75-85 cm yastıklar daha çok tercih edilmiştir. Örneklerin hemen hepsinde çözgü, atkı ve ilmeler yün ipliğinden meydana gelmektedir. Yün iplikler, yörede yetişen akkaraman ve morkaraman koyun ırklarının yününden alınan elyafın elde *teşi* denilen aletle eğrilerek elde edilmiştir. Çözgü ve atkıda koyunların kendi rengi olan kızıl ve kahverengi

¹ Yastık tanımları yöre halkı tarafından ifade edilmiştir. 2020 ve sonrası sözlü kaynaklar için “Etik Kurul Onayı” gerektiğinden burada sözlü kaynak bilgileri verilememektedir.

iplikler tercih edilmiştir. İlmelerde de sentetik ve doğal boyar maddelerin bir arada kullanıldığı renkler kullanılmıştır. Bunlar kullanım yoğunluğuna göre bordo, kırmızı, turuncu, siyah, kahverengi, sarı, bej, mor, beyaz, pembe ve yeşil renklerdir. Sadece örnek 4'te sentetik iplikten mavi renk kullanılmıştır.

İncelenen yastıklarda bazı renklerin solduğu ya da aktığı görülürken bazı renklerin ise solmadan kaldığı tespit edilmiştir. Solmayan renkler sırasıyla koyunların doğal yün rengi olan kızıl, kahverengi ve tonları, siyah ve tonları, sarı ve turuncudur. En çok kullanılan bordo rengin çok fazla aktığı ya da solduğu görülmüştür. Malazgirt dokumalarında olduğu gibi burada da boyanacak elyaf yörede bulunan doğal boyar maddeler ve sentetik boyar maddelerin bir arada kullanılması ile elde edilmiştir. Sentetik boyar maddelerin aktığını bilen Hasret Aydın, dokumaları nadir olarak yıkadığını, eğer yıkayacaksa da çok kısa bir süre soğuk suda beklettiğini ve hemen çıkardığını ifade etmiştir. Yöredeki dokumalar arasında Hasret Aydın'a ait dokumaların renk parlaklığı daha iyi görünmektedir.

Alan araştırmasında dokumada kullanılan kirkit, varan gelen sopası, tarak ve iğ görülürken herhangi bir dokuma tezgahına rastlanmamıştır. Dokumada kullanılan araç gereçlerin yöredeki söylemleri şöyledir: atkı (hebo), çözgü (firêt), ilme (tayê neqşê), gücü (gûr), kirkit (kerğît, hepik), varan gelen sopası (bevş), tarak (şe), iğ (teşi), tezgâh (tevn).

Yöntem

2020 yılında Bulanık ilçe merkezi ve ilçeye bağlı 14 köyde konu ile ilgili tarama yöntemiyle alan araştırması yapılmıştır. Bulanık ve köylerinde görülen dokumalar halı, kilim ve çözgü yüzlü dokuma teknikleriyle dokunmuştur. Kullanım alanlarına göre ise söz konusu dokumalar yaygı, seccade, namazlık, minder ve yastık olarak birbirinden farklılık göstermektedir. Alan araştırması, pandemi sürecine denk geldiğinden çalışmanın büyük bir kısmı camilerde bulunan dokumalar üzerine olurken, evlere, davet edilme suretiyle gidilmiş ve şahıs koleksiyonlarına ait örnekler incelenmiştir. Malazgirt yöresinde incelenen halı yastıklara kıyasla Bulanık halı yastıklarının daha iyi korunduğu ve hala evlerde kullanıldığı tespit edilmiştir.

Araştırma kapsamında birbiriyle benzerlik gösteren halı yastıklardan sadece bir tanesi incelemeye dahil edilmiş diğerleri nicel olarak not edilmiştir. Sonuç olarak 28 adet halı yastık örneği incelenerek kaydedilmiştir. Bu örnekler arasında Maşuk Balıkcı'ya ait (Uzgörür/Neynik Köyü) 14 adet yastık, Hasret Aydın'a ait (Balotu/Têğud Köyü) 7 adet yastık ve Fazıl Çelik'e ait (Balotu/Têğud Köyü) 6 adet yastık bulunurken bir adet yastık ise Balotu (Têğud) Köyü Dere Mahallesi Camisinde görülmüştür.



Fotoğraf 1: Fazıl Çelik'in salonunda yer alan halı yastıklar, Bulanık, Balotu (Têğud) Köyü.



Fotoğraf 2: Hasret Aydın'a ait halı yastıklar, Bulanık, Balotu (Têğud) Köyü.



Fotoğraf 3: Maşuk Balıkçı'ya ait sedir ve halı yastıklar, Bulanık, Uzgörür (Neynik) Köyü.

Bulgular ve Yorum

Muş ili Bulanık yöresinde bulunan 28 adet halı yastık örneğinde 20 adedi burada, teknik yapı, motif ve kompozisyon şeması, kullanılan hammadde açısından incelenmiştir. Yastık dokumalar kompozisyon şemasına göre 5 grupta toplanmıştır; 10 yastık ise herhangi bir gruplandırılmaya dahil edilmemiştir. Bu çalışmada incelenen dokuma fotoğrafları, dokuma yönüne göre değil kullanım yönüne göre eklenmiştir. Yastık dokumaların sırt kısımlarında kilim ve bezayağı dokumalar çoğunluktadır. Bununla birlikte sırt kısmı kumaşla kaplı örnekler de mevcuttur. Arkası yıpranmış bir yastığın sırt kısmına el örgüsü çorap ile

yama yapıldığı da görülmüştür. Bu yastıkları dokuyan Hasret Aydın dokuma tekniği hakkında bildiklerini paylaşırken, motif ve kompozisyonların isimlerini hatırlayamamaktaydı. Bundan dolayı yastıklardaki motif ve kompozisyonların isimleri yazılı kaynaklardan taranarak öğrenilmiştir.

Halı yastıklar, aşağıda yer aldığı gibi fotoğraflanmıştır. Sayı olarak fazla olduğu ve geniş alanı kaplayacağı için bu çalışma kapsamında yastıkların sadece ön yüzü gösterilmiştir.



Fotoğraf 4: Halı yastığın ön yüzü.



Fotoğraf 5: Halı yastığın arka yüzü.

Grup 1



Fotoğraf 6: Hasret Aydın'a ait halı yastık.

Fotoğraf 7: Hasret Aydın'a ait halı yastık

Fot. 6; Hasret Aydın tarafından dokunan bu yastık, Bulanık ilçesi Balotu (Têğud) Köyü'nde görülmüştür. Türk (Gördes) düğümlü halı yastığının boyutu 46 cm x 67 cm'dir. Yastığın içi dolu olduğundan halı dokumanın arka yüzü görünmemektedir. Bu sebeple yastığın dokuma sıklığı sayılamamıştır. Çözü, atkı ve ilmelerde yün ipliğinin kullanıldığı dokumanın zemininde bir adet sekizgen madalyon ve bu madalyonun dört köşesinde birer "tırnak" ya da "içi damarlı yaprak" (Soysaldı, 2012: 117-120) olarak bilinen motif yer almaktadır. Yozgat, Ağrı (Çetin, 2010: 68) ve Malazgirt (Azizi ve Karavar, 2022: 274) halı yastık örneklerinde benzer kompozisyon şeması ve motiflerin kullanıldığı örnekler bulunmaktadır. Bu halı yastığının çözgü ve atkısı kahverengidir. Bordo zemin üzerinde kırmızı, mor, pembe, siyah, beyaz, yeşil ve turuncu renkler kullanılmıştır. Zemin ince bir bordür ile çevrelenmiştir. Literatürde bu bordüre "su yolu" denilmektedir. Su yolu motifinin yaşamı simgelediği (Erbek, 1986: 20) sanat tarihçiler tarafından ifade edilmektedir. Bordüre Adıyaman bölgesinde "Havdork" (Yıldırım ve Gürcüm, 2020: 1755) denildiği kaynaklardan öğrenilmektedir. Bu telaffuz Muş yöresinde "Hevdork" ya da "dor" olarak söylenir. Dor (Kürtçe), "Sıra, yan yana veya art arda olan şeylerin topu, bir yeri saran yerlerin topu, dönme, dönüş, civar, çevre, etraf" (URL-2) anlamlarına gelmektedir.

Fot. 7; Hasret Aydın tarafından dokunan bu yastık, Bulanık ilçesi Balotu (Têğud) Köyü'nde görülmüştür. Türk (Gördes) düğümlü halı yastığının boyutu 43 cm x 70 cm'dir. Dokuma sıklığı yukarıdaki bahsedilen sebepten dolayı bilinmemektedir. Çözü, atkı ve ilmelerde yün iplik kullanılmıştır. Desen ve kompozisyon şeması, Grup 1'deki örneklerle aynıdır. Zemin, tek sıra ve ince bir bordür ile çevrelenmiştir. Dokumanın çözgü ve atkısında kahverengi iplik, ilmelerinde bordo, turuncu, kırmızı, bej, beyaz, siyah, kahverengi, yeşil, gri ve mor renkler kullanılmıştır.

Grup 2



Fotoğraf 8: Maşuk Balıkçı'ya ait halı yastık



Fotoğraf 9: Maşuk Balıkçı'ya ait halı yastık

Fot. 8; Maşuk Balıkçı'ya ait olan bu yastık Bulanık ilçesi Uzgörü (Neynik) Köyü'nde görülmüştür. Türk (Gördes) düğümlü halı yastığının boyutu 50 cm x 101 cm'dir. Dokuma sıklığı bilinmemektedir. Dört yapraklı bitkisel madalyonun içinde çiçek motifleri yer almaktadır. Malazgirt halı yastıkları içerisinde benzer desene sahip bir örnek mevcuttur. Bu örnekten

farklı olarak diğer yastığın zemininde iki madalyon bulunmaktadır (Azizi ve Karavar, 2022: 272). Köşelerde yer alan “tırnak” ya da “içi damarlı yaprak” motifleri almaktadır. Ağrı (Çetin, 2010: 69) ve Kayseri Yeşilhisar halı yastıkları (Çelik, 2004: 15) içerisinde de bu kurgu ve desene sahip halı yastıkları bulunmaktadır. Zeminde yer alan dörtgen yapraklı motifin daha ayrıntılı dokunduğu örnekler de bulunmaktadır (Öztürk vd, 2019: 99). Tek sıra bordür içinde göz motifleri yer almaktadır. Desen ve kompozisyon şeması, Grup 2’deki örneklerle aynıdır. Çözü, atkı ve ilmelerde yün iplik kullanılmıştır. Dokumanın çözgü ve atkısında kahverengi iplik, ilmelerinde turuncu, kırmızı, kahverengi, siyah, bej, sarı ve bordo renkler görülmektedir.

Fot. 9; Maşuk Balıkçı’ya ait olan bu yastık Bulanık ilçesi Uzgöür (Neynik) Köyü’nde görülmüştür. Türk (Gördes) düğümlü halı yastığın boyutu 46 cm x 78’cm’dir. Dokuma sıklığı bilinmemektedir. Desen ve kompozisyon şeması, Grup 2’deki örneklerle aynıdır. Çözü, atkı ve ilmelerde yün iplik kullanılmıştır. Zeminde yoğun olarak siyah renk kullanılırken motiflerde pembe ve bej renk ağırlıktadır. Bundan dolayı motif ve zemin ilişkisinde bir derinlik oluşmuştur. Zemin ince bir bordür ile çevrelenmiştir. Maşuk Balıkçı koleksiyonunda bu örneğe birebir benzeyen beş adet örnekten sadece bir tanesi incelenmiştir. Dokumanın çözgü ve atkısında kahverengi iplik, ilmelerinde siyah, kahverengi, kırmızı, bej, turuncu ve pembe renkler kullanılmıştır.

Grup 3



Fotoğraf 10: Fazıl Çelik’ ait halı yastık



Fotoğraf 11: Maşuk Balıkçı’ya ait halı yastık

Fot. 10; Fazıl Çelik’e ait olan bu yastık, Bulanık ilçesi Balotu (Têğud) Köyü’nde görülmüştür. Türk (Gördes) düğümlü halı yastığın boyutu 44 cm x 88 cm’dir. Dokuma sıklığı 18 x 18 düğümler/dm²’dir. Çözü atkı ve ilmelerde yün iplik kullanılmıştır. Geometrik motifli yastığın zemininde iki büyük sekizgen madalyon yer almaktadır. Büyük madalyonların ortada bırakmış olduğu boşluklara ise iki küçük sekizgen motif yerleştirilmiştir. Büyük sekizgen madalyonların içinde “ejder motifi” görülmektedir. Bu motif Güran Erbek tarafından şöyle açıklanmıştır: *Ejder motifi, aslan pençeli, kanatlı ve kuyruğu yılanı anımsatan mitolojik bir hayvandır. Orta Asya Türklerinin ejder motifi, gagalı, kanatlı ve aslan ayaklıdır. Bu ejder hava ve suların hâkimi idi. Ejder ile Zümrüd-ü Anka’nın kavgası ise bereketli ilkbahar yağmurları getiriyordu. Bu nedenle ejderin bulut şeklinde stilize edilmiş şekline halıdan minyatüre kadar birçok malzemede rastlanmaktadır* (Erbek, 1986: 31).

Bunun yanı sıra sekizgen madalyonun içindeki motifin Avşar Boyu damgası (im) olduğu (Erbek, 1986: 39-40) aktarılmaktadır. Batı Anadolu halıları içerisinde yer alan Memling grubu halıları da *Türkmen Gülü-Gölü* ya da *Türkmen Aynalı* halılardan oluşmaktadır (Kayıpmaz vd, 2021: 63-69). Ejder motifli ve sekizgen madalyonlardan meydana gelen kompozisyon şeması Anadolu'nun birçok yerinde görülmektedir. Genel tanım olarak da *Türkmen Gülü* ya da *Türkmen Aynası* denildiği (Görgünay, 1984: 29-31) bilinmektedir. Benzer motif ve kurguya sahip bir yastık örneği Ağrı halı yastıkları içerisinde (Çetin, 2010: 69), beş yastık ise Adıyaman yöresi halı yastıkları içerisinde bulunmaktadır (Yıldırım ve Gürcüm, 2020: 1752-1753). Tek sıra bordürün içine yörede *kazayağı* denil motifler sıralanmıştır. Dokumanın çözgü ve atkısında kahverengi iplik, ilmelerinde kahverengi, bej, bordo, mor, turuncu, pembe ve kırmızı iplikler kullanılmıştır.

Fot. 11; Maşuk Balıkçı'ya ait olan bu yastık Bulanık ilçesi Uzgörür (Neynik) Köyü'nde görülmüştür. Türk (Gördes) düğümlü halı yastığın boyutu 42 cm x 86 cm'dir. Dokuma sıklığı bilinmemektedir. Desen ve kompozisyon şeması, Grup 3'teki örneklerle benzerdir. Çözgü, atkı ve ilmelerde yün iplik kullanılmıştır. Bu grupta yer alan örneklerden farklı olarak bu yastığın zemininde üç adet sekizgen madalyon yer almaktadır. Yıldız motifinin içinde yer alan *koçboynuzu motifi* Hakkâri-Van yöresi kilimlerinde de sıklıkla görülmektedir. Bu motifin bölgedeki adı *ikiz koçlar*'dır (Özkahraman, 2010: 35). Diler, bu motifi şu sözlerle tanımlamaktadır: *Bu motif "koçboynuzu", nadirense "koçbaşı" olarak adlandırılır. Motifin kendine özgü sertliği ve gücü sayesinde, erkeksi kuvveti, cesareti ve bereketi simgelediğini söyleyebiliriz. Koçboynuzu deseninin Yakınoğlu'da neolitik çağdan beri gelişen, koyunun evcilleştirilmesi ve hayvancılıkla bağlantılı olduğu şüphesizdir* (Diler ve Gallice, 2018: 76). Zemin, bir sıra bordür ile çevrelenmiştir. Dokumanın çözgü ve atkısında kahverengi iplikler, ilmelerinde ise mor, bej, kahverengi, turuncu, kırmızı ve bordo renkler kullanılmıştır.

Grup 4



Fotoğraf 12: Fazıl Çelik' ait halı yastık



Fotoğraf 13: Maşuk Balıkçı'ya ait halı yastık

Fot. 12; Fazıl Çelik'e ait olan bu yastık, Bulanık ilçesi Balotu (Têğud) Köyü'nde görülmüştür. Türk (Gördes) düğümlü halı yastığın boyutu 47 cm x 94 cm'dir. Dokuma sıklığı 21 x 25 düğüm/dm²'dir. Dokumanın çözgü, atkı ve ilmeleri yün ipliklendirdir. Halı yastığın ortasına altıgen formda büyük bir madalyon yerleştirilmiştir. Bu yerleştirme dokumanın yüzeyinde iki tarafa mihraplı bir kompozisyon oluşturmaktadır. Altıgen madalyonun içine bir

dikdörtgen ve bu dikdörtgenin içine iki sandık motifi, iki pıtrak ve bir çengel motifi yerleştirilmiştir. Altıgenin içinde ve dikdörtgenin dışında kalan boşlukta üçgen bir alan oluşmuştur. Bu boşlukta koçboynuzu ve başak motifleri yer almaktadır. Zeminde göze çarpan belirgin motiflerden biri olan *sandık motifi*, Erbek tarafından *sandıklı* olarak isimlendirilmiştir. Bu motifin bebek beşiklerinde yaygın olarak kullanıldığı, evlilik isteği ve bebek beklentisini simgelediği ifade edilmektedir (Erbek, 1986: 16). Adıyaman bölgesinde *sandık* (Yıldırım ve Gürcüm, 2020: 1755), Erzurum bölgesinde *ejderha motifi* (Kaplanoğlu, 2016: 241) olarak tanımlanmıştır. Yastıkta yer alan stilize bitkisel motif olan başak, *bereket* ve *devamlılığı* ifade etmektedir (Özkahraman, 2010: 108). Kompozisyon benzerliği açısından Malazgirt halı yastıkları arasında dört adet, Adıyaman'da bir adet ve Erzurum'da bir adet örnek kaydedilmiştir. Tek sıra bordürün içi sıçandışi motifi ile doldurulmuştur. Dokumanın çözgü ve atkısında kahverengi iplik, ilmelerinde sarı, turuncu, bej, kahverengi (iki ton), pembe ve siyah renkler kullanılmıştır.

Fot. 13; Maşuk Balıkcı'ya ait olan bu yastık Bulanık ilçesi Uzgörü (Neynik) Köyü'nde görülmüştür. Türk (Gördes) düğümlü halı yastığının boyutu 36 cm x 74 cm'dir. Dokuma sıklığı bilinmemektedir. Dokumanın çözgü, atkı ve ilmeleri yün ipliktedir. Desen ve kompozisyon şeması Grup 4'teki örnekle aynıdır. Diğer örnekten farklı olarak buradaki örneğin merkezinde pıtrak motifi yer almaktadır. Tek sıra bordür, çiçek motifleriyle doldurulmuştur. Dokumanın çözgü ve atkısında kahverengi iplik, ilmelerinde sarı, siyah, turuncu, kahverengi, mor, pembe, bordo ve bej renkler kullanılmıştır.

Grup 5



Fotoğraf 14: Hasret Aydın'a ait halı yastık



Fotoğraf 15: Hasret Aydın'a ait halı yastık

Fot. 14; Hasret Aydın tarafından dokunan bu yastık, Bulanık ilçesi Balotu (Têğud) Köyü'nde görülmüştür. Türk (Gördes) düğümlü halı yastığının boyutu 46 cm x 73 cm'dir. Dokuma sıklığı 20 x 30 düğüm/dm²'dir. Çözgü atkı ve ilmelerde yün iplik kullanılmıştır. Zemin, birim tekrar dörtgenlerle kaplanmıştır. Bu dörtgenlerin içinde küpe motifleri ile basamaklı dörtgen motif yer almaktadır. En merkezde baklava desenli dörtgen ve içinde pıtrak

motifi bulunmaktadır. Pıtrak motifi şu sözlerle ifade edilmektedir: *Pıtrak tarlalarda bulunan, dikenleri ile insanlara ve hayvanların tüylerine yapışan bir bitkidir. Pıtrağın üzerindeki dikenlerin kötü gözü uzaklaştırdığına inanan Anadolu insanı onu nazarlık motifi olarak kullanmıştır. Pıtrak gibi değimi ile ağaçlardaki meyva bolluğu anlatılır. Bu anlamı ile pıtrak motifi bereket simgesi olarak daha çok un çuvallarında kullanılır* (Erbek, 1986: 21). Yoğun olarak göze çarpan *küpe* motifi, genç kızların evlenme isteklerini göstermektedir. Tek sıra bordürün içinde zikzak motifler sıralanmaktadır. İğdır yöresi halı yastıklar arasında benzer kompozisyon şemasına sahip bir yastık örneği (Çetin ve Karta, 2017: 305) bulunmaktadır. Dokumanın çözgü ve atkısında kahverengi iplik, ilmelerinde yeşil, kahverengi, bej, siyah, pembe, mor, kırmızı ve turuncu renkler kullanılmıştır.

Fot. 15; Hasret Aydın tarafından dokunan bu yastık, Bulanık ilçesi Balotu (Têğud) Köyü'nde görülmüştür. Türk (Gördes) düğümlü halı yastığının boyutu 48 cm x 74 cm'dir. Dokuma sıklığı 20 x 30 düğüm/dm²'dir. Çözgü atkı ve ilmelerde yün iplik kullanılmıştır. Desen ve kompozisyon şeması Grup 5'teki örnekle aynıdır. Diğer örnekten farklı olarak bu yastıkta bulunan turuncu alanlara göz motifi yerleştirilmiştir. Tek sıra bordürün içinde çiçek, göz ve zikzaklar bulunmaktadır. Dokumanın çözgü ve atkısında kahverengi iplik, ilmelerinde kırmızı, beyaz, siyah, pembe, turuncu, bordo ve yeşil renkler kullanılmıştır.

Diğer Örnekler



Fotoğraf 15: Fazıl Çelik' ait halı yastık

Fot. 15; Fazıl Çelik'e ait olan bu yastık, Bulanık ilçesi Balotu (Têğud) Köyü'nde görülmüştür. Türk (Gördes) düğümlü halı yastığının boyutu 47 cm x 100 cm'dir. Dokuma sıklığı 18 x 18 düğüm/dm²'dir. Çözgü atkı ve ilmelerde yün iplik kullanılmıştır. Dokuma zemininde yer alan altıgen madalyonun tam ortasında aşk-birleşim motifi yer almaktadır. Erbek bu motifi şöyle açıklamaktadır: *Aşk ve birleşim motifi, Uzakdoğu kökenli Ying-Yang motifinin Anadolu yorumudur. Ying-Yang, düalizmi, gece-gündüz, güzel-çirkin, cennet-cehennem, kadın-erkek gibi zıt kavramların birleşimini sembolize eder. Sökmen bu motife, sofra motifi* (Sökmen, 2013: 239) demektedir. Yastık zeminin iki ucunda yarı pıtrak motifine benzeyen motife Kaplanoğlu, kartal

motifi (Kaplanoğlu, 2016: 189) demektir. Dışarı doğru çıkan uçlar ya da telekler sayıldığında her iki tarafta da on iki tel olduğu sayılabilir. Güvercin kuyruklarında da tam olarak on iki tel vardır. Bu motifin güvercin kuyruğunu ya da güvercini sembolize ettiği söylenebilir. Toplumsal olarak *on iki* sayısının önemi nedir diye bakıldığında; Sümerlerde 12 gezegenin varlığına inanılması, İncil'e göre Kudüs'ün 12 kapısının olması, astrolojide 12 burç, bir yılın 12 ay, gece ve gündüzün 12 saat, Yunan mitolojisinde 12 tanrı, Hz. İsa'nın 12 havarisi, İsrailoğulları'nın 12 kabileden oluşması, Şiilik mezhebinde 12 imam ve 12 hayvanlı Türk takvimi (URL-4) görülmektedir. Mihrapların dış tarafında kalan kısımlara pıtrak motifi yerleştirilmiştir. Tek sıra bordürün içinde koçboynuzu motifi bulunmaktadır. Dokumanın çözgü ve atkısında kahverengi iplik, ilmelerinde beyaz, bej, kahverengi (iki ton), turuncu, pembe, yeşil, kırmızı ve bordo renkler kullanılmıştır.



Fotoğraf 16: Maşuk Balıkçı'ya ait halı yastık

Fot. 16; Maşuk Balıkçı'ya ait olan bu yastık Bulanık ilçesi Uzgörür (Neynik) Köyü'nde görülmüştür. Türk (Gördes) düğümlü halı yastığın boyutu 55 cm x 85 cm'dir. Dokuma sıklığı bilinmemektedir. Çözgü atkı ve ilmelerde yün iplik kullanılmıştır. Yastığın merkezinde sırasıyla göz motifi, akrep, dörtgen çerçeveli pıtrak ve sekizgen madalyon yer almaktadır. Madalyonun sağ ve sol kenarlarında da koç boynuzu motifi bulunmaktadır. Sekizgen madalyonun etrafında yer alan stilize yaprak Soysaldı'nın Peter F. Ston'a atıfta bulunduğu bilgilerde şöyle açıklanmıştır: "...Tırnaklı yapraklar, Türk süsleme üslubu olan saz yolu hançer yapraklara benzetilir ve bu motifin orijini olduğu ifade edilir" (Soysaldı, 2012: 117-119) Sökmen, Bitlis yöresi dokumalarında gördüğü bu motife *kuş motifi* (Sökmen, 2013: 239) demektir. Zeminin sol alt köşesinde ZELAL yazmaktadır. *Berrak* anlamına gelen bu isim bir kadına aittir. Soysaldı tarafından yazılmış olan "Yozgat Halı Yastıkları" içerisinde yer alan Foto 2, Foto 3, Foto 4, Foto 5, Foto 6 ile benzerlik göstermektedir (Soysaldı, 2012: 114-117). Zeminin dört köşesinde pıtrak motifi ve iki sıra ince bordür bulunmaktadır. Dokumanın çözgü ve atkısında kahverengi iplik, ilmelerinde kırmızı, bordo, turuncu, pembe, siyah ve bej renkler kullanılmıştır.



Fotoğraf 17: Fazıl Çelik' ait halı yastık

Fot. 17; Fazıl Çelik'e ait olan bu yastık, Bulanık ilçesi Balotu (Têğud) Köyü'nde görülmüştür. Türk (Gördes) düğümlü halı yastığın boyutu 40 cm x 93 cm'dir. Dokuma sıklığı bilinmemektedir. Çözü atkı ve ilmelerde yün iplik kullanılmıştır. Dokumanın zemininde birbirine bağlanmış iki adet basamaklı dörtgen ve bu dörtgenin içinde de yıldız ve göz motifi yer almaktadır. Bölgedeki birçok dokumada yıldız motifi görülmektedir. Yıldız motifinin Anadolu dokumalarında *mutluluk* anlamına geldiği ve genel adının *Mühr-ü Süleyman* olduğu bilinmektedir (Erbek, 1986: 18). Mühr-ü Süleyman motifini, Anadolu'nun taş ve ahşap yapılarında, seramiklerinde ve dokumalarında görmek mümkündür (Diler ve Gallice, 2018: 142-149). Tek sıra bordür içerisine koçboynuzu motifleri yerleştirilmiştir. Dokumanın çözgü ve atkısında kahverengi iplik, ilmelerinde turuncu, mor, siyah, pembe, kırmızı, bej ve bordo renkler kullanılmıştır.



Fotoğraf 18: Fazıl Çelik' ait halı yastık

Fot. 18; Fazıl Çelik'e ait olan bu yastık, Bulanık ilçesi Balotu (Têğud) Köyü'nde görülmüştür. Türk (Gördes) düğümlü halı yastığın boyutu 46 cm x 80 cm'dir. Dokuma sıklığı bilinmemektedir. Çözü atkı ve ilmelerde yün iplik kullanılmıştır. İki yana mihraplı yastığın zemininde iki adet dörtgen madalyon yer almaktadır. Bu madalyonların içinde bukağı ve kurt izi motifleri bulunmaktadır. Bu tür dokumalarda kurt izi motifi, çevrelediği alanın dışında yer alırken bu örnekte iç tarafta yer almaktadır. Dokumalarda bu tür kullanım daha az görülmektedir. Benzer bir kullanım örneği Mucur seccadesinde de görülmektedir (Öztürk ve Karavar, 2018: 126-129). Madalyonların dışında yer alan uçlara ise elibelinde motifleri yerleştirilmiştir. Bu halı yastıkta görülen kurt izi, elibelinde ve bukağı motifi,

yukarıdaki örneklerde kullanılmamıştır. Çatalhöyük'ten (MÖ 7000) günümüze aktarıldığı düşünülen elibeline motifinin, *sırtını rahatlatmak için ayakta duran ve elleriyle belini tutan hamile bir kadını simgelediği* (Diler ve Gallice, 2018: 66) ifade edilmektedir. Bu motif *analık ve doğurganlığın* sembolüdür. Anadolu'nun değişik bölgelerinde *gelin kız, çocuklu kız, aman kız, karadöşeme, seleser, kahküllü kız, çengel, sarmal, çakmaklı, eğer taşı, turna katarı* gibi isimlerle bilinir (Erbek, 1986: 4). Tek sıra bordürün içinde stilize edilmiş bitkisel motifler yer almaktadır. Dokumanın çözgü ve atkısında kahverengi iplik, ilmelerinde turuncu, bej, pembe, kahverengi (iki ton) ve bordo renkler kullanılmıştır.



Fotoğraf 19: Hasret Aydın'a ait halı yastık

Fot. 19; Hasret Aydın tarafından dokunan bu yastık, Bulanık ilçesi Balotu (Têğud) Köyü'nde görülmüştür. Türk (Gördes) düğümlü halı yastığının boyutu 48 cm x 83 cm'dir. Dokuma sıklığı bilinmemektedir. Çözgü atkı ve ilmelerde yün iplik kullanılmıştır. Dokuma zemininde birbirine bağlanmış üç adet dörtgen madalyon yer almaktadır. Madalyonların dışında kalan üçgen alanlara stilize çiçek motifleri yerleştirilmiştir. Tek sıra bordür stilize yaprak motifleriyle doldurulmuştur. Sivas ili Zara ilçesi halı yastıkları arasında kompozisyon ve motif benzerliği açısından benzer bir örnek (Er, 2019: 1110) bulunmaktadır. Dokumanın çözgü ve atkısında kahverengi iplik, ilmelerinde yeşil, beyaz, kahverengi, siyah, bordo, pembe, turuncu ve kırmızı renkler kullanılmıştır.



Fotoğraf 20: Maşuk Balıkcı'ya ait halı yastık

Fot. 20; Maşuk Balıkcı'ya ait olan bu yastık Bulanık ilçesi Uzgörür (Neynik) Köyü'nde görülmüştür. Türk (Gördes) düğümlü halı yastığının

boyutu 41 cm x 72 cm'dir. Dokuma sıklığı bilinmemektedir. Dokumanın zemininde üç adet stilize karanfil motifi yer almaktadır. Zeminin sol tarafında ise iki adet göz motifi görülmektedir. Diğer yastık örneklerine kıyasla nispeten daha geniş bir bordüre sahip bu örnekte, bordürün içi sandık motifleri ile doldurulmuştur. Ağrı, Iğdır ve Erzurum yörelerinde benzer kurgu ve motiflere sahip halı yastık örnekleri bulunmaktadır. Dokumanın çözgü ve atkısında kahverengi iplik, ilmelerinde kahverengi (iki ton), bej, siyah, pembe, turuncu ve sarı renkler kullanılmıştır.



Fotoğraf 21: Maşuk Balıkcı'ya ait halı yastık

Fot. 21; Maşuk Balıkcı'ya ait olan bu yastık Bulanık ilçesi Uzgörür (Neynik) Köyü'nde görülmüştür. Türk (Gördes) düğümlü halı yastığının boyutu 40 cm x 76 cm'dir. Dokuma sıklığı bilinmemektedir. Çözgü atkı ve ilmelerde yün iplik kullanılmıştır. Dokuma zemininde iki büyük akrep motifi belirgin olmasına rağmen zeminin tamamı göz motifleriyle doldurulmuştur. Kaplanoğlu bu motife *sinekli motif* (Kaplanoğlu, 2016: 213, 215, 219) demektedir. Yöre dokumalarında sıklıkla görülen göz motifinin zemindeki dağılımı Anadolu'nun farklı bölgelerinde de görülmektedir. İzmir'de bulunan cicim dokumalar bu örnekler arasındadır (Aydın ve Kavcı Özdemir, 2005: 37-43). Dokumanın çözgü ve atkısında kahverengi iplik, ilmelerinde pembe, bej, kahverengi, siyah ve turuncu renkler kullanılmıştır.



Fotoğraf 22: Maşuk Balıkcı'ya ait halı yastık

Fot. 22; Maşuk Balıkcı'ya ait olan bu yastık Bulanık ilçesi Uzgörür (Neynik) Köyü'nde görülmüştür. Türk (Gördes) düğümlü halı yastığının boyutu 46 cm x 80 cm'dir. Dokuma sıklığı bilinmemektedir. Çözgü atkı ve ilmelerde yün iplik kullanılmıştır. Dokumanın zemininde birbirine

bağlanmış iki ejder motifi bulunmaktadır. Zeminin dört köşesinde ise birer pıtrak motifi yer almaktadır. Tek sıra bordürün içinde dal motifi bulunmaktadır. Dokumanın çözgü ve atkısında kahverengi iplik, ilmelerinde kahverengi (iki ton), siyah, bordo, kırmızı, turuncu, satı ve pembe renkler kullanılmıştır.



Fotoğraf 23: Maşuk Balıkcı'ya ait halı yastık

Fot. 23; Maşuk Balıkcı'ya ait olan bu yastık Bulanık ilçesi Uzgörür (Neynik) Köyü'nde görülmüştür. Türk (Gördes) düğümlü halı yastığın boyutu 45 cm x 75 cm'dir. Dokuma sıklığı bilinmemektedir. Çözgü atkı ve ilmelerde yün iplik kullanılmıştır. Dokumanın zemininde stilize bitkisel iki madalyon yer almaktadır. Her ki madalyonun içinde aşk-birleşim motifi yer almaktadır. Zeminindeki mevcut boşluklara da çiçek ve göz motifleri yerleştirilmiştir. Tek sıra bordür göz motifleri ile doldurulmuştur. Dokumanın çözgü ve atkısında kahverengi iplik, ilmelerinde pembe, kahverengi, siyah, bej, turuncu ve kırmızı renkler kullanılmıştır.



Fotoğraf 24: Fazıl Çelik' ait halı yastık

Fot. 24; Fazıl Çelik'e ait olan bu yastık, Bulanık ilçesi Balotu (Têğud) Köyü'nde görülmüştür. Türk (Gördes) düğümlü halı yastığın boyutu 47 cm x 100 cm'dir. Dokuma sıklığı bilinmemektedir. Halı yastığın zemininde üç kubbeli iki minareli resimsel motifler yer almaktadır. Aynı halıdan yastıktan üç adet bulunmuş, bunlardan sadece bir tanesi incelemeye dahil edilmiştir. Bölge illeri olan Van, Erzurum, Bitlis ve Muş'ta benzer kompozisyon şemasına sahip halı yaygı, namazlık, seccade ve yastıklar bulunmaktadır. Tek sıra bordürün içinde pıtrak motifleri yer almaktadır. Dokumanın çözgü ve atkısında kahverengi iplik, ilmelerinde kahverengi (iki ton), turuncu, bej, mor ve bordo renkler kullanılmıştır.

Değerlendirme ve Sonuç

Tarihi, kültürel ve coğrafi zenginliklere sahip Bulanık, tarihte olduğu gibi günümüzde de ovaları, yayları ve akarsularıyla küçükbaş ve büyükbaş hayvan yetiştiricilerinin en önemli merkezlerindendir. Konar-göçer toplulukların tarih boyunca kullanıldıkları kuzey-güney göç yolları bu topraklardan geçmektedir. Bu etkileşimler sonucunda Bulanık yöresi dokumalarında zengin motif ve desen özellikleri oluşmuştur. Araştırma kapsamında Bulanık ilçe merkezi ve 14 köyde bulunan camiler ve üç ev gezilmiştir. Camilerde yaygı, namazlık ve seccadeler, evlerde yaygı, namazlık, seccade, minder ve yastık dokumalar görülmüştür. Maşuk Balıkçı, Hasret Aydın ve Fazıl Çelik'e ait 28 adet halı yastık incelenmiş fakat bu çalışmada sınırlılıklar kapsamında 20 örnek ele alınmıştır.

Bölgede, el dokuması halı ya da kilim üretiminin yapıldığı herhangi bir tezgâh-atölye görülmemiştir. Makine halıların ucuz ve kolay ulaşılabilir olması, bir kültür ürünü olan dokumaların değerinin bilinmemesi gibi sebeplerden ötürü el dokumacılığı bitmiştir. Yöre halkından edinilen bilgiler ışığında yaklaşık 20-30 yıldır dokuma üretiminin yapılmadığı anlaşılmıştır. Eskiye ürünlerin atılması ve halı tüccarlarının bölge dokumalarını toplaması ise bölgedeki dokumaların hızla kaybolmasına sebep olmuştur. Bu çalışma kapsamında kayıt altına alınan ve literatüre kazandırılan halı yastıklar, yörede görülebilecek son örneklerdir. Yeniden bir üretim esnasında bu örneklerin geleneğe uygun ve yol gösterici olmasından dolayı önem arz etmektedir.

Türk (Gördes) düğüm tekniğinin kullanıldığı yastıklarda çözgü, atkı ve ilmeler yün ipliktendir. Geometrik motiflerin çoğunlukla kullanıldığı yastıklarda kare, altıgen ve sekizgen madalyonlar zemin desenlerinin ana yapısını oluştururken stilize edilmiş bitkisel motifler de önemli yer tutmaktadır. Yastık yüzünün büyük bir alanı zeminden oluşmaktadır. Bordür çoğunlukla tek sıra ve incedir. Yöre dokumalarında pıtrak, yıldız, göz, kurt izi, akrep, ejder, koçbaşı, elibelinde, küpe, aşk ve birleşim gibi geometrik motiflerle birlikte stilize edilmiş yaprak, çiçek ve karanfil motifleri yer almaktadır.

İncelenen 20 adet halı yastıktan 10 adedi kompozisyon şemasına göre 5 gruba, 10 adedi ise herhangi bir gruba dahil edilmemiştir. Birinci grupta yer alan halı yastıkların zemininde bir adet sekizgen madalyon ve zeminin dört köşesinde tırnaklı yaprak motifleri yer almaktadır. Bu grupta yer alan bütün örneklerde tek sıra bordür yer almaktadır (Fotoğraf 6-7). İkinci grup yastık örneklerinde, zeminin ortasında dört yapraklı çiçek ve dört köşede tırnaklı yaprak motifleri yerleştirilmiştir. Tek sıra bordür, zemine göre ince kalmaktadır (Fotoğraf 8-9). Üçüncü grupta yer alan örneklerden bir tanesinde iki adet sekizgen madalyon yer alırken, diğer örnekte ise birbirine bitişik üç adet sekizgen madalyon bulunmaktadır. Bu gruptaki örneklerde tek sıra bordür bulunmaktadır (Fotoğraf 10-11). Dördüncü grupta yer alan halı yastıkların zeminini kaplayan bir adet altıgen madalyon ve bu madalyonun içinde de farklı motiflerle kurgulanmış alanlar görülmektedir. Her iki örnekte de tek sıra bordür yer almaktadır (Fotoğraf 12-13). Beşinci

grupta yer alan halı yastıkların zemini birim tekrar motiflerle doldurulmuştur. Yüzeyde sıradanlığı yok etmek için her birimin zemininde farklı renkler kullanılmıştır. Bu örneklerde tek sıra bordür görülmektedir (Fotoğraf 14-15).

Gruplandırılmaları dahil edilmeyen Fotoğraf 16'da görülen halı yastığın zemininde bir adet altıgen madalyon ve bu altıgenin merkezinde aşk-birleşim motifi yer almaktadır. Tek sıra bordürün içinde koç boynuzu motifi görülmektedir. Fotoğraf 17'deki dokuma yüzeyi büyük oranda zemin alanına ayrılmıştır. Zeminin merkezinde sekizgen bir madalyon ve bu madalyonun dört tarafına yaprak ve pıtrak motifleri yerleştirilmiştir. Zemin iki ince bordür ile çevrelenmiştir. Fotoğraf 18'in zemininde birbirine bağlanmış iki adet basamaklı dörtgen belirgin bir şekilde görülmektedir. Her iki dörtgenin içinde yıldız motifi, köşelerde ise göz motifi yer almaktadır. Bu örnekte tek sıra bordür mevcuttur. Fotoğraf 19'daki halı yastığın zemini iki yana yaslanmış mihrap ve bu mihrabın içinde iki adet dörtgen görülmektedir. Tek sıra bordürün içinde bitkisel motifler yer almaktadır. Fotoğraf 20'de zeminde birbirine bağlanmış üç adet dörtgen madalyon yer almaktadır. Bordür stilize edilmiş bitkisel motifli ve tek sıradır. Fotoğraf 21'de yer alan yastık zemininde üç adet stilize edilmiş karanfil motifi yer alırken tek sıra bordür içerisinde sandık motifi kullanılmıştır. Fotoğraf 22'deki örnekte zemin içerisinde iki akrep motifi belirgin görünürken diğer boşluklar göz motifleriyle doldurulmuştur. Bu örnekte tek sıra bordür yer almaktadır. Fotoğraf 23'te zeminde birbirine bağlanmış iki adet ejder motifi yer alırken tek sıra bordürün içinde dal motifi görülmektedir. Fotoğraf 24'te iki adet stilize edilmiş bitkisel motifin içinde aşk-birleşim motifi görülmektedir. Tek sıra bordürün içinde göz motifleri sıralanmıştır. Fotoğraf 25'in zeminde üç kubbeli iki minareli resimsel bir desen kullanılmıştır. Bu özelliği ile diğer örneklerden farklılık göstermektedir.

Yapılan alan araştırmasında, bölgede yaşayan halkın el dokumalarına olan ilgisinin yeniden arttığı ve bu dokumalara da sahip çıkıldığı tespit edilen başka bir konudur. Bölgenin tamamında yapılacak titiz ve detaylı alan araştırmalarıyla saklı kalmış diğer dokumalara da ulaşabilmek mümkün görülmektedir. Bölgede yaşayan genç nüfus, tarımdan inşaata pek çok alanda iş gücünü oluşturmaktadır. Bu kitle, uygulanabilir ve sürdürülebilir projeler ile bölge dokumacılığına entegre edilebilir. Böylece bölge ve ülke ekonomisine katma değer kazandıracaktır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Alanoğlu, M. (2020). Osamanlı klasik döneminde Bulanık ve Bilican. *Bulanık-Kop İnsan-Coğrafya-Tarih-Kültür*, (ed.: İ. S. Yuca), Konya: Çizgi Kitapevi Yayınları.
- Alanoğlu, M. (2021). Osmanlı döneminde Muş (1515-1700). *Muş Tarihi*, (ed.: M. Alanoğlu vd.), 132-167, İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.

- Aydın, Ö., - Kavcı Özdemir, E. (2005). İzmir Atatürk müzesi deposunda bulunan cicim örneklerinin benzer yöre örnekleriyle karşılaştırılması. *Sanat Dergisi*, 8, 35-46.
- Aydın, E. (2020). Hafızanın tezahürü: Bulanık ilçesi yer adları üzerine bir inceleme. *Bulanık-Kop İnsan-Coğrafya-Tarih-Kültür*, (ed.: İ. S. Yuca), Konya: Çizgi Kitapevi Yayınları.
- Azizi, Ş. (2022). *Muş yöresi kirkitli dokumaları ve yeni tasarım yaklaşımları*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Azizi, Ş., - Karavar, G. (2022). Muş Malazgirt yöresi halı yastıkları. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 124, 255-276.
- Çetin, Y., - Karta, R. (2017). Yöre özellikleri ile Iğdır halı yastıkları. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 60, 293-310.
- Çıplak, E. (2021). Selçuklular zamanında Muş. *Muş Tarihi*, (ed.: M. Alanoğlu vd.), 94-113, İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.
- Çelik, A. (2004). Yeşilhisar (Kayseri) halı yastıkları. *Güzel Sanatlar Dergisi*, 13, 1-19.
- Çetin, H. (2020). Bulanık/Kop'ta turistik değeri olan yerler. *Bulanık-Kop İnsan-Coğrafya-Tarih-Kültür*, (ed.: İ. S. Yuca), Konya: Çizgi Kitapevi Yayınları.
- Çetin, Y. (2010). Ağrı yöresi halı yastıkları. *Sanat Dergisi*, 17, 61-70.
- Diler, A. - Gallice, M. (2018). *Kilimin sembolleri*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Er, B. (2019). Sivas ili Zara ilçesi Becekli köyü halı yastıkları. *Social Sciences Studies Journal*, 31, 1110-1114.
- Erbek, G. (1986). *Anadolu motifleri sergisi*. İzmir: İzmir Alman Kültür Merkezi.
- Erginyürek, M. (2020). Bulanık ilçesinin fiziki coğrafyası. *Bulanık-Kop İnsan-Coğrafya-Tarih-Kültür*, (çev.: İ. S. Yuca), Konya: Çizgi Kitapevi Yayınları.
- Görgünay, N. (1984). *Doğu Anadolu köy halılarının kalite ve desenleri*. Ankara: T.C. Tarım Orman ve Köyişleri Bakanlığı Teşkilatlanma ve Desteklenme Genel Müdürlüğü.
- Hovannisian, R. G. (2016). Ermeni Pağış/Bitlis ve Daron/Muş. *Tarihi Kentler ve Ermeniler*, (ed.: R. G. Hovannisian), İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Kaplanoğlu, M. (2016). *Erzurum halılarının renk, motif ve kompozisyon özellikleri incelenerek yeni tasarımların yapılması*. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Kayıpmaz, F. vd. (2021). *Tarihten günümüze Bergama halıları*. Balıkesir: Bergama Belleten.
- Özkahraman, E. (2010). *Hakkari-Van kilimleri*. İstanbul: Hisar Anadolu Kültür Derneği Yayınları.
- Öztürk, B., - Aktürk, D. (2019). Uluslararası bazı müzayede web sitelerinde teşhir edilen Bergama halıları. *İdil Dergisi*, 8 (53), 93-100.
- Öztürk, B., - Karavar, G. (2018). Özel bir koleksiyonda bulunan Kırşehir ve Mucur halıları. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 66, 121-133.
- Sökmen, S. (2013). Bitlis yöresi el dokumaacılığı. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.

Soysaldı, A. (2012). Yozgat halı yastıkları. *Arış Dergisi*, 7, 112-121.

Taşkıran, H. (2020). Genel hatlarıyla ota çağ ve sonrası Bulanık'ın coğrafyası ve tarihi. *Bulanık-Kop İnsan-Coğrafya-Tarih-Kültür*, (ed.: İ. S. Yuca), Konya: Çizgi Kitapevi Yayınları.

Umar, B. (1993). *Türkiye'deki tarihsel adlar*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.

Yıldırım, E., - Gürcüm, B. (2020). Adıyan ilinde kullanılan halı yastıkların renk, motif ve kompozisyon özellikleri. *İdil Dergisi*, 75, 1746-1760.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Bulanık Kazası. Houshamadyan.org.

<https://www.houshamadyan.org/tur/haritalar/bitlis-vilayeti/bulanik-kazasi/yerlesim-birimi/demografi.html> (Erişim: 05.08.2023)

URL-2: Dor. Glosbe: <https://tr.glosbe.com/ku/tr/dor> (Erişim: 13.03.2023)

URL-3: Haritalar. Haritalar.gov.tr: <https://www.harita.gov.tr/urun/mus-mulk-idare-il-haritasi/353> (Erişim: 08.03.2023)

URL-4: 12 sayısı. Onedio: <https://onedio.com/haber/tesaduf-mu-gizem-mi-12-sayisinin-cok-onemli->

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

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

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

Yazarın Notu/Author's Note: Bu çalışma Doç. Gonca KARAVAR danışmanlığında 19.12.2022 tarihinde tamamladığımız "Muş Yöresi Kırkitli Dokumaları ve Yeni Tasarım Yaklaşımları" başlıklı Sanatta Yeterlik tezi esas alınarak hazırlanmıştır. (Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2022). / This article is extracted from my proficiencyin art thesis dissertation entitled "Flat and Carpet Weaving of Muş Region and New Design Approaches", supervised by associate professor Gonca KARAVAR. (Proficiency in Art Thesis, Dokuz Eylul University, Izmir, Türkiye, 2022).

Katkı Oranı Beyanı / Author Contributions: Makaleye katlı ağırlığı birinci yazara aittir. / The weight of the contribution to the article belongs to the first author.

DİJİTAL FİLM PLATFORMLARINA KATEGORİK BİR YAKLAŞIM: FİLM FESTİVALLERİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ ÜZERİNDEN MUBİ DİJİTAL FİLM PLATFORMUNUN İNCELENMESİ



A CATEGORICAL APPROACH TO DIGITAL FILM PLATFORMS: AN ANALYSIS OF THE MUBI DIGITAL FILM PLATFORM ON THE GENERAL CHARACTERISTICS OF FILM FESTIVALS

Tuncay TÜRKİYİLMAZ*

ÖZ: İnternet ağının yayılması ve bulut teknolojisinin ortaya çıkmasıyla birlikte insanların sinema seyir anlayışında köklü değişimler meydana gelmiştir. Büyük verilerin depolanması, metin ve ses temelli verilerin yanı sıra aynı anda görsel birçok veriye ulaşabilme, görüntüyü yüksek çözünürlüklü bir şekilde seyredebilme gibi imkânlar sinema dünyasının dijital dünyaya hızlı bir şekilde uyum sağlaması için yeterli olmuştur. Covid 19 salgını döneminde insanların evde kalmasıyla birlikte film seyredebilecek dijital platform sayısında hızlı bir artış gözlenmiştir. Türkiye'de bu dönemde ismini duyuran dijital film platformlarından biri de 2007 yılında kurulmuş olan ve birçok ülkede üyesi bulunan MUBİ dijital platformudur. Ana akım sinema filmlerine yer veren dijital film platformlarından farklı olarak MUBİ, sanatsal ağırlıklı filmler gösteren film festivallerindeki içerik ve işleyişi kapsayan genel özelliklere sahiptir. Bu çalışmada, ağırlıklı sanatsal sinema filmlerini içerik olarak barındıran MUBİ platformunun genel özellikleri üzerinden yüz yüze film festivalleriyle ilişkisi ele alınmıştır. Sinemanın dijitalleşme çağına uyum sağlamaya çalıştığı bu dönüşüm sürecinde MUBİ'nin nasıl bir biçim aldığı, bu biçim, içerik ve işleyişle nasıl bir kitleyi hedeflediği, toplumsal konulara duyarlı ve eleştirel film anlayışını benimseyen sinema filmleri aracılığıyla kendi hedef kitleyle nasıl bir bağ kurduğu, yüz yüze festivaller gibi sinema endüstrisine sanatsal ve ekonomik anlamda nasıl katkıda bulunduğu araştırmada ele alınacak konular arasındadır. Bu araştırmanın dijital film platformlarına kategorik yaklaşımı ve MUBİ'nin bu yaklaşımdaki yeri ve bağlantılı konularda önemli bir boşluğu doldurması hedeflenmektedir. Araştırmada mülakat ve söylem analizi yöntemlerinden yararlanılmıştır. Araştırmaya göre, MUBİ dijital film platformunun yüz yüze film festivallerinin dijital platforma taşınmış bir modeli olduğu söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Dijital Sinema Platformu, MUBİ, Sinema Festivalleri, İstanbul Film Festivali.

ABSTRACT: With the widespread availability of the Internet and the emergence of cloud technology, there have been significant changes in people's cinematic experiences. The ability to store large amounts of data, access text, audio, and visual data simultaneously, and view high-resolution images have been sufficient for the film industry to quickly adapt to the digital world.

*İstanbul Aydın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sinema ve Televizyon Doktora Programı Öğrencisi/İstanbul-tuncayturkiyilmaz@stu.aydin.edu.tr (Orcid: 0000-0003-4021-2879)



During the COVID-19 pandemic, there has been a rapid increase in the number of digital platforms for watching films as people have been required to stay at home. One of the digital film platforms that has become popular in Turkey during this period is MUBI, which was established in 2007 and has members in many countries. Unlike mainstream digital film platforms, MUBI has general features that focus on the content and processes of film festivals that showcase art films. This study examines the relationship between MUBI and face-to-face film festivals based on the general features of the platform that predominantly contains art films. In this period of transformation in which cinema is adapting to the digital age, this research will examine how MUBI has taken shape, how it targets its audience through its form, content, and processes, how it has established a connection with its target audience through socially aware and critical cinema films, and how it contributes to the art and economic aspects of the film industry through face-to-face festivals. The methods of interview and discourse analysis were employed in this study. This research aims to fill a significant gap in categorical approaches to digital film platforms and MUBI's place and related topics. According to the research, it can be said that the MUBI digital film platform is a digital model of face-to-face film festivals.

Keywords: Cinema, Digital Film Platform, MUBI, Film Festivals, Istanbul Film Festival.

Giriş

Sinema, tarihi boyunca kendini var eden teknik araçlardan dolayı teknolojik gelişmelerin etkisi altında varlığını sürdürmüş bir sanattır. Fotoğraf makinesinden ilhamla icat edilen bir buluş olarak kamera günümüzde iletişim, güvenlik, reklam gibi birçok alanda kullanımda olsa bile başlangıçta sanki sadece sinema için icat edilmiş bir araç gibi durmaktadır. Bu sebeple kameranın icadından sonra, o ve ona bağlı kurgu-montaj sistemleri, ışık, kamera hareketine yön veren aparatlar gibi geliştirilmiş araçlar sinemanın gelişimine paralel sistemler olarak çeşitlilik ve işlevsellik kazanmıştır.

XX. yy. 'da teknolojinin olağanüstü gelişimiyle birlikte sinema gerek prodüksiyon gerekse seyir biçimleri anlamında ciddi mesafe kat etmiştir. Bu bağlamda sinema seyir alanları, kamusal birer alan haline gelmişler ve insanlar sosyalleşme gereksinimlerini, seyir biçimlerini teknolojinin onlara sunmuş olduğu imkânlar sayesinde toplandıkları sinema salonlarında, tıpkı kökleri geçmişe dayanan festivaller gibi ritüele dönüştürmüşlerdir.

Sinema adına XX. yy'ın, teknolojinin gelişmesi kadar belki de en önemli olayı, bu yüzyılın ortalarında ilk defa İtalya'da yapılan ve sonrasında hızla birçok ülkeye yayılan sinema festivallerinin ortaya çıkmasıdır. 1932 yılında İtalya'nın Venedik kentinde Mussolini'nin yönettiği faşist hükümet Venedik film festivalinin temelini atmıştır. Bu sayede farklı festivallerin yapılacağına dair belirtiler Avrupa'nın farklı yerlerinde de duyulmaya başlanmıştır (Yetkiner, 2018: 1603, 1604). Sinema festivalleri, her ne kadar faşist bir ideolojinin fikriyle ortaya çıkmış olsa da sonraları farklı ülkelerde, farklı temalarla, otorite haricinde de farklı kurum, kuruluş veya gruplara hizmet etmek suretiyle varlığını sürdürmüştür. Çeşitli kurallarla belli bir çerçevede organize edilen bu festivaller sinema adına büyük kazanımları da beraberinde getirmişlerdir. Sinema festivalleri bir yandan sahip oldukları iletişim yeteneği, gösterim hakkı ve tanıtma potansiyelleri sayesinde

sinemayı desteklemiş, diğer yandan da dünya çapında kurdukları büyük ticari ağ sayesinde filmlerin dolaşımını sağlayarak bu sanata ekonomik olarak destek olmuşlardır.

Geçtiğimiz yüzyılda bilgisayarın gelişimi ve internetin ortaya çıkması ile birlikte, XXI. yy.'da bu alanlarda meydana gelen gelişmeler, birçok alanı olduğu gibi, icadından bu yana yapısı gereği teknolojik gelişmelerden çok hızlı etkilenen sinemayı da etkilemiştir. Bu gelişmeler film seyretme kültüründe köklü değişikliklere yol açarak film seçme biçimini ve seyir alanlarını 2000'lerin ilk on yılında video kasetçilerden anket sisteminin de içinde bulunduğu film ATM'lerine taşımıştır. Sonrasında internette ortaya çıkan video gösterim teknolojisinin ürünleri olan dijital sinema platformları sinema alanında bir çığır açarak, seyir alanlarını evlerin de dışına çıkarmış ve mobil teknolojinin katkılarıyla her yere taşımıştır. Covid 19 Pandemisinde uygulanan sokağa çıkma yasakları insanların evlerinde dijital sinema platformlarında daha fazla zaman geçirmelerine sebep olmuştur. Sinemanın dijitalde bu denli etkin olmasına sebep olan bu faktörler çalışmanın içinde ayrı bir bölüm olarak ele alınmış ve dijital sinema platformları içerisinde örneklem olarak seçilmiş olan MUBI platformunun özelliklerini ortaya koyarak çeşitli noktalara değinilmiştir.

Sinemanın dijital dünyaya girmesi, beraberinde bu alanda hizmet vermeye başlayan dijital platformların da kategorik olarak belirgin özelliklerle ayrışmasına sebep olmuştur. Bu sebeple ana akım filmlere ağırlık veren Hollywood etkisindeki Netflix gibi platformların yanı sıra MUBI gibi dünyanın her yerinden auteur, toplumsal gerçekçi, deneysel, art house ve festival filmleri diye adlandırılan filmleri gösteren dijital platformlar da ortaya çıkmıştır. Sinema seyir kültürünün yüz yüze seyir alanlarından dijital mecralarda yeni bir forma bürünmesi ve festival filmlerine yer veren MUBI'nin bu içeriği nasıl yansıttığı son bölümde tartışılacaktır. Bu bölümde MUBI'nin sinema festival kültürünü dijital alana, genel özellikleri açısından ne kadar taşıdığı konusu MUBI direktörü Abbas Bozkurt ile yapılan mülakatta aydınlatılmaya çalışılacaktır. Konuyla ilgili akademik kaynaklar bu son bölümde değerlendirilmiştir.

Bu çalışmada MUBI'nin yüz yüze film festivalleriyle ilişkisini kurabilmek adına öncelikle film festivali tanımına değinilerek festivaller ile ilgili ana özelliklere yer verilmiştir. Film festivallerinin genel özelliklerinin ortaya koyulmasının ardından bu özellikler İstanbul Film Festivali örneğiyle örtüştürülmüştür.

İnternet ve görüntü yayınlama teknolojisinin gelişimini çok önceleri tahmin eden Marshall McLuhan'ın kuramsal bakış açısı bu çalışmada internet ile ilgili bölümde ele alınmaktadır.

Teknoloji, İnternet, Dijitalleşme ve Sinema

İnternetin ortaya çıkması ve gelişmesi, XX. yüzyılın son otuz yılında askeri alan stratejileri, teknolojik girişimcilik ve yenilikçiliğin mükemmel bir birlikteliğinin ürünüdür. ARPA (Advanced Research Projects Agency-ABD

Savunma Bakanlığı İleri Araştırmalar Proje Kurumu) 1950'lerde Sputnik'in fırlatılmasından sonra hemen harekete geçerek enformasyon çağının öncüsü olan bir dizi girişimde bulunmuştur (Castells, 2013: 58).

McLuhan günümüzden onlarca yıl önce teknolojik gelişmeler sayesinde dünyanın bir gün global bir köye dönüşeceğini söylemiş, böylece Global Köy kavramı düşüncesi ortaya çıkmıştır. Bir köyde herkesin herkesten haberi olduğu gibi teknoloji sayesinde gelişen iletişim araçları vasıtasıyla insanlar arasındaki iletişim ve etkileşimin artacak olması düşüncesi global köy kavramının açıklayıcısıdır. Günümüzde bu fikri doğrulayan en önemli gelişme internetin ortaya çıkması ve hızla yayılmasıdır. McLuhan için söylenen 'dijital çağın kâhini' yakıştırması, bugün yeni medya alanında yapılan çalışmalarda kuramcının 1960'lardaki medya çalışmalarından yararlanılmasıyla bir kez daha doğrulanmaktadır. Global köyde her şey aynı anda gerçekleşmekte, zaman ve mekân önemini yitirmektedir (McLuhan 1962, akt. Atalay, 2018: 33). McLuhan'ın bu ilerici görüşlerinin ardından internet teknolojisi duraklama dönemlerine rağmen devasa bir iletişim alanı açmıştır.

Birol Gülнар ve Şükrü Balcı internet iletişiminin kaynak-alıcı aracılığıyla gerçekleşen klasik iletişim veya yüz yüze iletişimden birçok yönüyle ayrıldığını ifade etmektedir. İnternetin en önemli özellikleri; görüntü, fotoğraf, animasyon, ses, metin gibi birçok medya sistemini (multimedya) sunabilmesi, hiper-metin sayesinde kullanıcıya bir görüntü seyrederken başka bir link sayesinde farklı bir görüntü sunabilmesi, eşzamanlılığı ile farklı zaman dilimlerinde mesaj gönderebilmesi, kaydetme ve yenileme olanaklarına sahip olması, etkileşimcilik ile kitle medyasından farklı olarak bir metnin ya da görüntünün altına yorum yapabilen aktif izleyici dinamiğinin olması, kitlesizleştirme ile geniş seçenekli bir menüden internet kullanıcısının seçim yapabilmesi gibi temel özelliklerdir (Gülнар ve Balcı, 2011: 71-77).

Bu sayısal dünyada yerini bulan televizyonlar, dizüstü bilgisayarlar ve cep telefonlarından yer, zaman ve içeriğe bağlı kalmaksızın takip edilebilmekte, izleyiciler internet üzerinden farklı çözünürlükteki içerikler arasından seçim yapabilmekte, yayınlara etkileşime girebilmekte, isteğe bağlı video hizmetlerinden istediğini seçebilmektedir (Büker, 2013: 138-139).

İnsan bilincinin uzantısı olan bu araç, geçmişte McLuhan'ın öngördüğü gibi televizyonu ya da hareketli görsellere sahip bir mecraı da kapsamış ve onu sanat biçimine dönüştürmüştür (Coupland 2010, akt. Atalay, 2018: 34). Hareketli görseller sanat mı yoksa yeni medyanın bir ürünü mü tartışmaları yaşanırken Lev Manovich kültürel objelerin yeni medya olarak tanınamayacağını savunduğu makalesinden sonra yazdığı makalesinde, yeni medya tanımının birkaç yılda bir güncellenmesi gerektiğini söylemiştir (Manovich, 2014: 165).

2000'li yıllardan sonra internetin hızla yayılması, film izleme ve paylaşma platformlarının bu ağ üzerinde etkinleşmesiyle birlikte sinema

salonları olmayan yerlerde bile cep telefonları, tabletler, bilgisayarlar üzerinden sinema filmlerine ulaşmaya olanak sağlamıştır. Metinler, görseller, sesli verilerden oluşan tüm dijital ortamlar temelde aynı kodu paylaşmaktadır. Böylece bir multimedya görüntüleme aygıtı olarak bunlar farklı ortam türlerinin görüntülenmesini mümkün kılmaktadır (Kurt, 2018: 36). Bu sayede yüzyılı geçen izleyici sinema izleme kültürü günümüzde istediğini filmi, istediğini zaman, istediğini yerde izleyebileceğini bir forma da uygulamıştır. Dijital çağda yükselen hayat temposu, zamansızlık problemi, Covid-19 Pandemisi süreci gibi etkenler de sinemanın dijitalleşmesini hızlandırmıştır.

Covid 19 Pandemisi sürecinde dijital platformların yükselişi ve değer zincirinde ortaya çıkardıkları değişim yaratma potansiyeli hız kazanmış ve sektörü derinden etkilemiştir. ABD’de stüdyolar pencere erteleme sürelerini kısaltmışlar, filmlerin gösterimlerini sinema salonları yerine dijital platformlarını tercih etmişlerdir. Bu durum sektördeki bu değişimin en temel göstergelerindendir (Erkılıç, 2021: 103). Bu süreçte dünyada birçok dijital sinema platformu adını daha çok duyurmuştur. Bu platformlardan bir tanesi de MUBI dijital sinema platformudur.

Bir Film Festivali Örneği Olarak İstanbul Film Festivali

Genel olarak film festivalleri çok geniş bir kavram olduğundan film festivallerinin genel özellikleri *İstanbul Kültür Sanat Vakfı* tarafından düzenlenen *İstanbul Film Festivali* örneği üzerinden aktarılmıştır.

Birçok ortak özellikleri olmasına rağmen şüphesiz film festivallerinin tarihi festivaller ve sinema sanatı kadar eski değildir. Dünyanın ilk büyük film festivali, ilk filmin gösterime girmesinden neredeyse 35 yıl sonra, jeopolitik olarak stratejik durumdaki kıta Avrupası’nda yer alan ve faşist yönetim tarafından yönetilen İtalya’nın Venedik şehrinde 1930 yılında düzenlenmiştir (Pedersen ve Mazza, 2011, akt. Cinoğlu, 2018: 454).

Türkiye Sinema Kurultayı’nda izleyiciye sunulan tanıma göre;

“Dönemi, düzenlendiği çevre, teması, katılımcıların sayısı belli bir programla tespit edilen ve özel önemi olan sanat, kültür, bilim, ekonomik faaliyet, ürün, dönem veya belli bir temaya yönelik olarak düzenlenen, tek seferlik veya belli dönemlerde tekrarlanan gösteri ve etkinlikler dizisine ‘festival’ adı verilmektedir” (Makal, 2003, akt.: Elmas, 2019: 30).

Türkiye’de 1980 sonrası elit kentli sınıfın ortaya çıkması ülkenin geçirdiği neo-liberal değişimin sonucu olarak ortaya çıkan tüketim alışkanlıkları ile yakinen ilişkilidir. İstanbul Film Festivali’nin ortaya çıkış aşaması orta sınıf kültür sanat tüketicilerinin sayılarının git gide arttığı bu döneme denk gelmektedir (Taş, 2013: 75).

İstanbul Film Festivali, İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nın düzenlemiş olduğu 10. Uluslararası Film Festivali kapsamına 1982 yılında ‘Film Haftası’nın eklenmesiyle başlamıştır. 1984 yılında Uluslararası İstanbul Festivali’nden ayrılmış, ‘Sinema Günleri’ adı altında Nisan aylarında düzenli

olarak gerçekleştirilmeye başlanmıştır. 1985 yılında biri ulusal, diğeri uluslararası olmak üzere 'Altın Lale' ödülleri programa eklenmiştir. 1989 yılında Sinema Günleri, FIAPF (Uluslararası Film Yapımcıları Dernekleri Federasyonu) tarafından 'özel konulu, yarışmalı festival' kategorisinde tanındıktan sonra dünyanın önde gelen film festivalleri arasına girmiştir. Festivalin, 'Uluslararası İstanbul Film Festivali' adını alması bu gelişmenin ardından gerçekleşmiştir (Uğurlu, 2011: 264).

MUBI Dijital Film Platformu

Mubi'nin kurucusu Efe Çakarel'dir. 2006 yılında Tokyo'da bir kafede otururken In The Mood for Love (2000) filmini izlemek isteyen Efe Çakarel, Japonya'nın en yüksek internet hızına sahip olması ve herkesin elinde en son model cep telefonu olmasına rağmen filme ulaşamadığını ifade etmektedir. Böylece aklına gelen dijital sinema mecrası fikrini San Francisco'ya dönerken uçakta yazmaya başlar (NTV, 2010). Çakarel, bilgisayar mühendisliği eğitimlerinin ardından bir sinema aşığı olarak Japonya'ya gitmiş ve orada 14 Şubat günü atılan imzalarla MUBI'yi kurmuştur (NTV, 2010). Bu çalışma için yapılan mülakatta MUBI direktörü Abbas Bozkurt, MUBI'nin Efe Çakarel tarafından Türkiye menşeli bir start-up projesi olarak kurulduğunu söylemektedir. Bozkurt, MUBI'nin İngiltere, Londra merkezli bir şirket olduğunu fakat menşenin Türkiye olması sebebiyle Çakarel'in bir ayağının hep burada olduğunu ifade etmektedir (KK-1).

Başlangıçta, dünyadaki önemli pazarlama satış ağı Celluloid Film hasılat payı karşılığında bünyesindeki filmleri MUBI'ye vermeyi kabul etmiştir. İlk dönemlerdeki en önemli gelişmelerden bir diğeri ise, World Cinema Foundation ve Martin Scorsese'in içinde Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* (1963) filminin de bulunduğu bazı filmleri restore ederek MUBI'ye vermesi olmuştur. Platform, Cannes film festivalinde Scorses ile basın toplantısı ve New York Times'ın haberi ile ismini daha fazla duyurmıştır (NTV, 2021).

9 Eylül 2013 tarihi itibarıyla on-line film platformu MUBI, 6 milyon üyeye ulaşmıştır. Platform, 2021 yılı ölçümlerine göre, dünya çapında 11.154.381 üye sayısı ile yükselişini sürdürmüştür (URL-1).

Bozkurt'un verdiği bilgilere göre, MUBI'nin 2023 yılı itibarıyla odaklandığı ülkeler; A.B.D, İngiltere, Türkiye, Arjantin, Meksika, Brezilya, Şili, Kolombiya, Almanya, İtalya, Fransa, Hollanda, Hindistan olarak açıklanmaktadır. Malezya ise sonradan bu listenin dışına çıkarılmıştır (KK-1).

Araştırma Tasarımı

Festivallerin genel özelliklerini ortaya koymak amacıyla alan tarama yöntemiyle kaynaklardan bulgular elde edilmiştir. Bu bulgular, festivallerin genel özellikleri üzerinden İstanbul Film Festivali'ne indirgenerek görsel örneklerle desteklenmek suretiyle incelenmiştir. Dijital film platformu MUBI'nin genel özellikleri de söylemler ve ikincil kaynaklar üzerinden ele alınmış sonrasında yüz yüze film festivalleri ile uyumluluğunu görebilmek adına bir tablo çıkarılmıştır. Tabloda genel özellikler dikey pozisyonda alt

alta, MUBI ve yüz yüze film festivalleri ibareleri yatay pozisyonda yan yana yer almaktadır. Söylemler sonucu ortaya çıkan sonuçlar ise tablonun iç kısmında yer almaktadır.

Yöntem

Bu araştırmada, MUBI dijital sinema platformu, sinema izleme kültürünün dönüşmesi üzerinden dijital sinema platformlarının kategorik farklılıklarına odaklanarak incelenmiştir. Böylece dijital sinema ve dönüşen sinema izleme kültürü ile yüz yüze film festivallerinin dijital dünyaya uyarlanması konuları MUBI üzerinden yapılan araştırmalarla farklı bir bakış açısı ortaya koymak amacıyla çalışılmıştır. Sinemanın dijitalleşme çağına nasıl ayak uydurduğu ve dijital film platformlarının bu dijital dönüşümde nasıl biçimlendiği araştırmada ele alınacak sorular arasındadır. MUBI'nin film festivali formuna sahip olması ve sinefillerin bu formdaki yeri çalışmanın tartışma konuları arasında yer almaktadır. MUBI'nin yüz yüze film festivali formunu yansıtırken sunduğu içerik ve bu içeriği internet sayfasına nasıl yansıttığı araştırmada incelenecek diğer sorudur. Bu araştırmanın dijital film platformlarına kategorik yaklaşım ve MUBI'nin bu yaklaşımdaki yeri ve bağlantılı konularda önemli bir boşluğu doldurması hedeflenmektedir.

Bu çalışmada MUBI platformunun genel özellikleri film festivallerinin yapıları ve özellikleri karşılaştırması üzerinden kaynak taraması, mülakat, röportaj çözümlemesi, söylem analizi yöntemleriyle desteklenerek incelenmiştir. Konuya bakış açısını genişletmek amacıyla MUBI editörü Abbas Bozkurt ile mülakat gerçekleştirilmiştir. Mülakat yöntemi toplumsal araştırmalarda en çok kullanılan yöntemlerden biridir (Yetkiner, 2018: 1609). Bu yöntemde mülakat yapılan kişiler verilerin kaynağını oluşturmaktadır (Yetkiner, 2018: 1609). Nitel ya da derin olarak da adlandırılabilen görüşme, yarı-yapılandırılmış ya da yapılandırılmamış görüşme olarak da tanımlanabilir (Yetkiner, 2018, s. 1610). Nitel araştırma tekniklerinden olan durum çalışması birden fazla kişiyle gerçekleştirilebileceği gibi bir kişiyle de yapılabilir. Bu kişi veya kişilerle konuyla ilgili yapılan derinlemesine görüşmeler, doküman toplama ve gözlem aracılığıyla veriler detaylıca toplanarak değerlendirilmektedir (Glesne 2013, akt. Yetkiner, 2018: 1610). Gözlem ise tek bir şeyi değil, bütünlüğü anlamak için yapılmaktadır (Yetkiner, 2018: 1610).

Mülakat incelemesinde kullanılacak söz konusu yöntem söylem analizi olacaktır. Söylem, farklı düşüncelere, farklı yaklaşımlara dayanarak üzerine farklı açıklamalar yapılması mümkün olan bir kavramdır. Foucault söylemi genel bir olgu olarak tarihi ve gelişmekte olan dil uygulamaları toplamı şeklinde görmektedir (Potter ve Wetherell 1987, akt. Çelik ve Ekşi, 2008: 100). Foucault (1969) her bireyin farklı olmasının söylemlerinin de farklı olmasına yol açtığını söylemektedir. Her bireyin söylemi tarihsel açıdan ve içinde bulunulan zaman açısından farklılık göstermektedir (Parker 2002, akt. Çelik ve Ekşi, 2008: 100). Söylemi temel alan söylem analizinin köklerine

bakıldığında yapısalcılık, post-modernizm, post-yapısalcılık ve hermeneutik'ten beslendiği görülmektedir (Çelik ve Ekşi, 2008: 102). Söylem analizi metodolojik yönü ve kavramsal unsurlardan oluşmasıyla birlikte, sosyal hayata dair bir yaklaşım sunmakta, söylem üzerine düşünme ve söylemi veri haline getirme pratiklerinden oluşmaktadır. Söylem analizi söylemin katmanlarıyla, düzeyiyle ilgilenmekle birlikte bunlar arasındaki karşılıklı ilişkiyi de incelemektedir. Söylem düzeyleri kelimeler, sesler, sözdizimsel biçimler gibi söylem bileşenlerinin farklı türlerini betimlemenin yanı sıra söylemin etkileşim biçimleri, dilsel eylemler gibi farklı boyutlarını da ele almaktadır (Barker ve Glasinski 2001, akt. Çelik ve Ekşi, 2008: 108).

Söylem analizi yöntemi bu çalışmada, sözcükler arasında değişkenliklerin saptanması ve bağlantı kurulması, daha geniş bir şekilde açıklamak gerekirse, sözcük bağlamları, konunun merkezci yaklaşımı ve odağa gidış geliş yapan metaforlar, eleştiriler, benzerlikler ve ayrılıklar, ilave olarak söylem değişimleri ve söylemlerden yansıyan cümle yapıları biçiminde ele alınmıştır.

Analiz bölümünde, bir dijital sinema alanı olarak MUBI'nin yüz yüze film festivalleriyle ne gibi ortak özellikler taşıdığını ortaya koymak amacıyla medya ve akademik kaynaklardan elde edilen konuyla alakalı bulgular ortaya konmaktadır. Çalışmaya bakış açısını genişletmek ve bulgulara destek olmak adına MUBI editörü Abbas Bozkurt ile on-line olarak gerçekleştirilen mülakata yer verilmiştir. Mülakatın makale konusuyla doğrudan bağlantılı bölümleriyle, daha önce farklı yayın organlarındaki röportajların ana konuyla ilgili kısımları yine bu bölümde yer almıştır.

Genel özelliklere Abbas Bozkurt'a konunun merkezindeki MUBI'nin genel özellikleri itibariyle yüz yüze yapılan film festivalleriyle ilişkilendirilmesi ile ilgili sorular sorulmuştur. Kendisinden mülakatta sorulan bu sorulara evet, hayır ya da kısmen şeklinde cevap vermesi istenmiştir. Bozkurt'a cevabın bir açıklaması var ise açıklamayı cevabın sonuna yapması gerektiği aktarılmıştır. Bu bölümde ayrıca, MUBI yöneticilerinin farklı medya mecralarında vermiş olduğu röportajlar ve alan taraması yoluyla ulaşılan farklı akademik kaynaklar ile Bozkurt'un röportajda vermiş olduğu cevaplarla ilişkili olan veriler kullanılmaktadır.

İstanbul film festivali genel özellikleri üzerinden MUBI dijital platformunu alttaki başlıklar altında incelenmektedir.

İstanbul Film Festivali Genel Özellikleri Üzerinden MUBI Dijital Platformu'nun İncelenmesi

Gösterilen Film Türleri

Film festivallerinin en belirleyici kısmı gösterilen filmlerin türüdür. İçeriğinde sanatsal filmler, dünya sinemaları ve alternatif filmler bulunan film festivallerinde gösterilen filmleri popüler filmler gösteren salonlarda izlemek mümkün değildir (Uğurlu&Aşkan, 2018: 82). Bu filmlere ulaşmayı mümkün kılan film festivalleri ve bu ortamı sağlayan internet mecralarıdır.

Sinefillerle bu seçkin filmleri buluşturan İstanbul Film Festivali'nde, Türk Klasikleri, Yıllara Meydan Okuyanlar, Dünya Festivallerinden Uyarlamalar, Ustalara Saygı, Genç Ustalar, Belgesel Çılgınlığı, Sinema ve Sanatlar, ülke sinemalarına ayrılan bölümler bulunmaktadır. Dünya Klasikleri, Retrospektifler, Sessiz Sinema Gösterim Günleri ve tematik bölümlerin de yer aldığı festivalde her yıl 200'ü aşkın film gösterilmektedir (Uğurlu, 2011: 264).

2023 İstanbul Film Festivali'nde gösterilen ve adalet ritüellerini takıntı haline getiren Alice Diop'un yönetmenliğini yaptığı *Saint Omer* (2022) seyirciye kendi değer yargılarını sorgulatırken, Marina Sereskesky'nin yönetmenliğini yaptığı *Dans Başlasın* (2023) filmi tango, müzik, ritim ve aşkın birleşimiyle izleyiciyi Arjantin'in çekici atmosferinde anılarıyla, korkularıyla yüzleşmeye davet etmektedir. Önder Esmer'in yönettiği *Aşk, Ateş ve Anarşi Günleri: Türk Sinemateki ve Onat Kutlar* (2023) isimli film, Onat Kutlar'ın 1961 yılında felsefe okumak amacıyla Paris'e gidişi ve orada Sinematek ile tanışmasıyla, Türkiye'ye döndükten sonra bir grup aydın ile o dönem sinefillerini, eleştirmenlerini, yeni nesil sinemacılarını ortaya çıkaracak olan Sinematek'i kurarak bu kuruluşun Yeşilçam çevresi ile nasıl bir çatışma yaşadığını anlatmaktadır. Yönetmen Daniel Bandeira'nın *Mülk* (2023) isimli filmi Brezilya'da tarım işçilerinin isyanını bu ülkedeki sınıfsal ayrıma dikkat çekerek beyaz perdeye yansıtmaktadır (URL-2).

MUBI dijital film platformu da festival ve bağımsız filmler içermesinin yanı sıra, kült ve nostaljik başyapıtlara da yer vermektedir. MUBI dijital platformunda da Wong Kar Wai'ın *Aşk Zamanı* (2000), Fatih Akın'ın *Duvara Karşı* (2004), Agnès Varda'nın *Yersiz Yurtsuz* (1985), Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (1948), Robert Bresson'un *Yankesici* (1959), Pedro Costa'nın *At Parası* (2014) filmleri gibi Altın Palmiye, Altın Ayı gibi büyük film festivallerinden ödüller kazanmış farklı ülkelere film festivalinin yanı sıra, Sergei Eisenstein'in *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmi gibi klasik sinema örnekleri, İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması'ndan Robert Rossellini'nin *Roma Açık Şehir* (1945), Fransız Yeni Dalga Sineması'ndan François Truffaut'un *400 Darbe* (1959) 'si gibi örnek filmler, popüler filmler gösteren sinemalarda gösterilmeyen birçok festival filmi, Anadolu'nun Son Göçerleri: Sarıkeçililer (2010) gibi seçkin kültürel belgeseller, Susuz Yaz (1963), Gurbet Kuşları (1964) gibi Türk Sineması'nın en seçkin filmleri gösterilmektedir (URL-3).

MUBI Türkiye direktörü Cem Altınsaray söylemine göre, bu içerik yaklaşımı MUBI'yi diğer platformlardan ayıran iki önemli özellikte toplamaktadır. Bunlardan bir tanesi, MUBI'yi sinemayı boş zamanlarını değerlendirme aracı olarak görenlerin değil, gerçekten sinema sanatını seven onu yaşam şekli haline getirmiş insanların tercih etmesidir. Diğeri ise; uçsuz bucaksız ve niteliksiz bir arşivden ziyade, hiçbir yerde olmayan filmlerden oluşan özel bir seçki sunmasıdır (URL-4).

MUBI'nin kurucusu Efe Çakarel, "Ne seyrettikleri önemli değil, yeter ki seyretsinsinler" düşüncesinin tam tersine MUBI'nin ne seyrettirdiğinin önemli

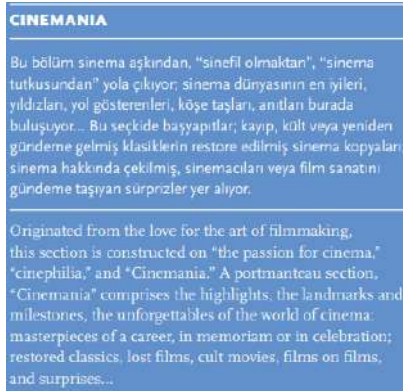
olduğunu vurgulamakta ve bu noktada aslında MUBI'nin yayın içeriğini seçkin filmlerin oluşturduğunu ifade etmektedir. 2015 yılında Türkiye pazarına girdiklerinde bu iş için çok erken olduğunu, insanlarda internetten film seyretme alışkanlığı olmadığını söyleyen Çakarel, bu alışkanlığı Netflix'in değiştirdiğini vurgulamaktadır. İnsanların bu sayede 'para veriyorum ve görüntüsüyle, sesiyle kaliteli bir şey alıyorum' düşüncesine yöneldiğini ifade eden Çakarel, MUBI'nin Netflix ile rekabet etmediğini ama onu sanatsal açıdan tamamladığını ifade etmektedir (NTV, 2010).

Yanı sıra platform kendi seçtikleri ve sinema sanatı adına önemli gördükleri başarılı gişe filmlerini de portföyüne katmaktadır. MUBI'nin küçük ortakları arasında; dünya sinemasının seçkin örneklerini bulunduran Criterion Collection, Celluloid Dream ve Martin Scorsese'in kurduğu, dünya sinemasının eski örneklerini restore ederek seyirciyle buluşturan World Cinema Foundation bulunmaktadır (URL-5).

Abbas Bozkurt da yukarıdaki bilgi ve analizleri destekler nitelikteki söyleminde MUBI platformunun sanatsal film festivalleri gibi, gerçekçi, toplumsal, deneysel, art house, auteur tarzı filmler yayınladığını ifade etmektedir. Abbas Bozkurt ek olarak, MUBI'nin film göstermek dışında bir film kültürü yaratmaya çalıştığını vurgulamakta, platformun tıpkı film festivalleri gibi geçmişe dönük klasik filmler hakkında konuşma heyecanını yaratmak gibi bir amacı da olduğunu söylemektedir (KK-1).

Hedef Kitle

İstanbul Film Festivali'nin sitesinde Mayınlı Bölge bölümlü filmleri tanıtırken 'Heyecan arayan sinefiller için: Mayınlı Bölge' başlığı altında sinefillere özel bir tanımlama kullanılmıştır. Sinema dünyasının en iyileri, köşetaşları, yol gösterenleri ve yıldızlarının bulunduğu bu bölüm sinema tutkusundan, sinema aşkından ve sinefil olmaktan yola çıkmaktadır. Bu bölümde *Lynch (2022)*, *Bebek (2023)* gibi filmler sinefillere özel bir bölümle gösterilmektedir. Ayrıca festival genelinde, film sanatını gündeme taşıyan, kayıp, kült ve yeniden gündeme gelmiş filmler ile birlikte festivalin tamamı en başta sinefilleri hedeflemektedir (URL-6).



Görsel 1: Cinemania Bölümü - (URL-7).

Murathan Güranas'ın araştırmasında mülakat yapılan 20 konuşmacıdan sadece 5'i MUBI platformunu takip ettiğinden bahsetmiş ve bu platformda yayınlanan filmler dolayısıyla MUBI'den övgüyle bahsederek, kendilerini birer sinefil olarak tanımlamışlardır. Katılımcıların verdikleri cevaplardan ticari ya da ana akım filmler yerine sanatsal filmler yayınlayan MUBI'yi izlemeleri sayesinde kendilerini bu konuda seçkin bir sınıfta gördükleri anlaşılmaktadır. Bu katılımcılar kendilerini şanslı azınlık olarak değerlendirmektedirler (Güraras, 2022: 138).

Bir başka araştırma, 330 kişi üzerinde yapılmış ve araştırmaya katılanlardan 'dijital bir yayın kanalı izliyor musunuz?', sorusuna; 'evet' cevabını verenlere sorulan 'En çok izlediğiniz dijital yayıncılık kanalı hangisidir?', sorusuna katılımcıların yüzde 65,3'ü Netflix, yüzde 1,9'u ise MUBI cevabını vermiştir. 'Dijital yayıncılık kanalı tercihinizdeki en önemli etken hangisidir?', sorusuna ise katılımcıların yüzde 53,8'i içerik fazlalığı sebebiyle cevabını vermişlerdir. Bu araştırmada MUBI film türlerinden farklı olarak ana akım sinema izleyicisinin doğal olarak Netflix gibi ana akım türlerde ürün veren bir platformu, bu türlerdeki içeriğinin fazlalığı sebebiyle tercih ettiği ve sanatsal içerik tercih eden seyircinin azınlıkta olduğu ortaya çıkmaktadır (Toptaş, 2022: 133,134).

Cem Altınsaray söyleminde MUBI'nin sadece sinema seyredilen bir mecra olmadığını, aynı zamanda 10 milyondan fazla filmseverin takip ettiği, dünyanın en büyük sinefil topluluğunun kendi aralarında film yorumlarını tartıştıkları ve paylaştıkları bir platform olduğunu vurgulamaktadır (URL-4).

Sinefiller sadece meraklı bir seyirci kitlesi değil, aynı zamanda kendi içlerinde bir kültür grubu da oluşturmaktadır. Alyanak'a göre, farklı bir kültürün kendi sosyal bağlamında anlaşılma çabası etnografi tanımını beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda çevrimiçi etnografi kavramı, incelenen ortamın bir kültür olduğunu varsaymaktadır. Farklı teknoloji setlerinin temel oluşturduğu internet bir kültürel alan olarak farklı insan grupları için farklı anlamlar taşımakta, onun getirdiği fırsatlara, risklere, işleve herkes farklı anlamlar yüklemektedir (Alyanak, 2014: 135-136). Bu varsayımdan yola çıkarak sinefillerin sanatsal filmleri seyretmek amacıyla girdikleri, sosyalleştikleri, yorumlar ve eleştiriler yaptıkları MUBI sinema platformunda kendine özgü bir kültür grubu olarak var oldukları söylenebilir.

Mubi platformundaki izleyici kitlesinin gösterilen filmlerin alt kısmında yer alan yorum bölümünde yazdıkları yorumlardan anlaşılacağı üzere sinemayı yakinen takip eden, filmlerle ilgili derinlemesine analizler yapabilen bir sinefil kültür grubu oluşturdukları gözlenmektedir. Bu yorumlardan bir tanesini örnek gösterecek olursak; *There Will Be Josh Schasny* isimli MUBI kullanıcısı, Rus yapımı klasik bir film olan *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmi ile ilgili olarak yaptığı yorumda bu filmin kurgu üslubunun Sovyet montaj tarzıyla olan tutarlılığını ikonik olay örgüsünü,

kamera açıları, sosyal yorumları ne kadar iyi yansıttığını birkaç cümleyle ve bir sinema yazarı diliyle aktarabilmektedir. Platformda pek çok filmin altında bu tür nitelikli yorumlara sıklıkla rastlanmaktadır. Bu yorumlar platformu takip eden ağırlıklı izleyici kitlesinin sinefil diye adlandırılan bir kitle olduğunu göstermektedir (URL-8).



Görsel 2: Mubi Sinefil Örneği - (URL-8).

Bir başka araştırma, sinefil kavramına çevrimiçi sinema eleştirmenleri üzerinden yaklaşmaktadır. Cineaste film dergisinin 2013 yılı bahar sayısında yer alan bu araştırmasında beş genç film eleştirmeniyle anket yapılmıştır. Buna göre internet ve diğer dijital ortamlar tarafından beslenen dijital sinefil kuşağının bir geçiş halinde olduğu anlaşılmaktadır. Bu geçişte en temel etken, dijital öncesi teknolojiye izin veren hiyerarşik bağlantılar ve web'e geçişlerdir. İnternette önce sinefilyayı yaşamamış olan bu yeni nesil sinema tutkunlarının içinde bulunduğu çevrimiçi sinema kültürü birçok yönden başlangıç noktası olarak kabul edilebilir. Hem MUBI'yi hem de Cinemascope' u doğru bir motivasyonla takip eden biri birkaç ay içerisinde dünya sinemasıyla tanışabilmektedir (Collier, 2013: 28-30).

Abbas Bozkurt'un söylemi de MUBI'nin üye profilinin İstanbul Film Festivali seyircisi profiline benzer bir şekilde sinefil grubu olduğunu ifade etmektedir (KK-1).

Filmin Gösterim Süresi

Film festivalleri popüler sinemalar gibi yılın her günü hizmet vermemektedir. Bu festivaller yılın genelde aynı dönemine denk gelen günlerde gerçekleştirilirler. Festival filmlerinin gösterim süreleri genel olarak 7 ile 15 gündür ve bu etkinlikler bu süreler temel alınarak düzenlenmektedir (Kayalı 2006, akt. Elmas, 2019: 27). İstanbul Film Festivali ise 1984'ten bu yana her yıl nisan aylarında organize edilmektedir. İstanbul Film Festivali'nde gösterilen filmler, farklı salonlarda, farklı gösterim sayısı ile gerçekleştirilmektedir. Dolayısıyla gösterime giren filmlerin festivalin yapıldığı tarih aralığında, belli gün ve saatlerde belirli gösterim sürelerine sahip olduğu söylenebilir (URL-9).

MUBI dijital platformunda da İstanbul Film Festivali'nde olduğu gibi filmlerin belli bir gösterim süresi bulunmaktadır. MUBI'de filmlerin

afişleriyle gösterildiği sayfada, afişlerin üst köşesinde filmin gösterimden ne zaman ayrılacağını gösteren bir bilgi bulunmaktadır.



Görsel 3: Mubi Gösterim Süresi - (URL-10).

Bozkurt da söyleminde, MUBI platformunda sinema festivallerinde olduğu gibi bir filmin gösterim süresinin olduğunu desteklemektedir. Bozkurt, MUBI'nin ilk çıktığı dönemde bir filmin gösterim süresinin en fazla bir ay iken Library Collection modelinden sonra lisanslama sürelerinin uzadığına vurgu yapmaktadır. Bu durum distribütör şirketle olan anlaşmaya göre de değişmektedir. Bozkurt, şimdi ise MUBI'de bir filmin aşağı yukarı 1 sene, 15 ay, 18 ay gibi sürelerde, MUBI sunumu filmlerin ise çok daha uzun süre gösterimde kalabildiğini ifade etmektedir (KK-1).

İzleyicinin Yorum Yapabilmesi

Galt ve Schoonover festival yapısını belli bir fikriyata güdüleyen ya da güdümlü yapılar olarak kapalı devre televizyon sistemine benzetmektedir. Bu yapıda bilgiye ayrıcalıklı erişime sahip kişiler yabancı filmler hakkındaki fikirleri, görüşleri, yorumları katılımcı izleyiciye vermektedirler. Dolayısıyla toplu bir şekilde tutarlı bir yorum ve tutum geliştirilmiş olur. Sonuçta bir tip üzerinden dalgalanma etkisi yaratılmış olur (Galt ve Schoonover 2010'dan akt. Cinoğlu, 2018: 456). İstanbul Film Festivali gibi sinefil seyirci kitlesine sahip festivallerde seyirciler, filmin öncesi, arası ve sonrası birbirleriyle sürekli etkileşimde bulunmakta, filmlere yorum yaparak fikirlerini beyan etmekte, dolayısıyla filmlerin ve fikirlerin etkileşimini arttırmaktadırlar. Sinefiller bu yorumları festival alanlarının dışına, sosyal medyaya da taşıyarak filmler hakkındaki görüşlerini beyan edebilmektedirler. Melikşah Altuntaş isimli seyirci Youtube'da 41. İstanbul Film Festivali'nde gösterilen filmler hakkında etraflıca yorumlar yaptığı bir video yayınlamıştır. Videonun altında ise Altuntaş'ın yorumlarına istinaden farklı izleyicilerden yine aynı festivaldeki filmler hakkında yorumlar yazıldığı gözlemlenmiştir (URL-11).

MUBI dijital platformunda da film gösterim bölümünün alt kısmında kullanıcıların yorumlarının olduğu bir bölüm bulunmaktadır. Duncan Gray isimli kullanıcı kullanıcıların beğenisinden anlaşılabileceği üzere yönetmen Bong Joon Ho'nun *Parazit* (2019) filmiyle ilgili en popüler yorumlardan birini yapmıştır. Gray yorumunda filmi farklı filmlerle kısaca kıyaslamış ve empati ile acı dehşet karışımı bir film olduğunu yazmıştır.



Görsel 4: Mubi Kullanıcı Yorumu - (URL-12).

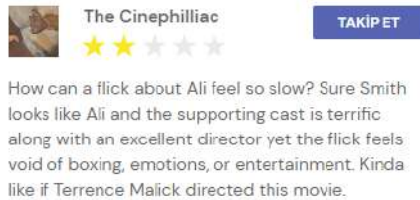
Yorumlar bölümünde ayrıca kullanıcılar başka yorumcuların yaptıkları yorumları beğenebilmekte ve 'takip et' butonunu tıklayarak birbirlerini takip edebilmektedirler. Böylelikle kullanıcılar seçenek olarak filmler hakkında sadece kendi takipçilerinin yorumlarını okumayı seçebilmektedirler.

Bozkurt söyleminde, platformda seyircinin filmlere yorum yapabilmekte olduğunu, fakat yoruma yorum yapamama gibi detaylar bulunduğunu ifade etmektedir. Bozkurt, bu özelliğin yavaş yavaş sosyal medyaya taşındığını, sözlerine eklemektedir (KK-1).

Filme Oy Verme

Çoğu film festivalinde yarışma dolayısıyla jüri üyeleri bulunmakta ve bu üyeler filmleri oylamaktadır. Bu jüri üyeleri bazen sanatçılardan veya akademisyenlerden oluşmakta, bazen de filmlerin oylamasını halk jürisi yapmaktadır. İstanbul Film Festivali'ne ağırlıklı sinema alanından olmak üzere yerli ve yabancı birçok jüri üyeleri katılarak filmleri oylamaktadır. 29. İstanbul Film Festivali'nde, yönetmen Yeşim Ustaoglu, oyuncu Güven Kıraç, Peter Scarlet, Ülkü Duru, Latife Tekin gibi isimler jüri olarak yer almışlardır (URL-13).

MUBI dijital platformunda da kullanıcılara filmlere oylama yapılabilen bir seçenek sunulmaktadır. Bu bölümde, Cinephiliac isimli kullanıcının ünlü boksör Muhammed Ali'nin hayatını anlatan, yönetmenliğini Michael Mann'ın üstlendiği *Ali* (2001) isimli filmi yorumunda özellikle yönetmeni eleştirmesi ve filme 5 üzerinden 2 yıldız vermesi örnek olarak gösterilebilir (URL-14).



Görsel 5: Mubi Kullanıcısının Oylama Örneği - (URL-14).

Bozkurt da söyleminde MUBI platformunda sanatsal film festivallerindeki gibi kullanıcıların filmlere oy verme özelliği olduğunu ifade etmektedir (KK-1).

Tematik Festival Konsepti

İstanbul Film Festivali dahilinde bulunan bir diğer özellik ise, küratörlerin festival filmlerini bir araya getirerek seyirciye çok özel ve tematik bir seçki sunabilmesidir.

Avrupa Birliği Türkiye Delegasyonu'nun desteklediği, 2020 yılında gerçekleştirilmiş olan 39. İstanbul Film Festivali'nde sinemada insan hakları temasıyla 'Eşit Bir Hayat: Aralık Seçkisi'nde 21 film gösterilmiş ve bu filmlerden 10 tanesi bu tema çerçevesinde yarışmıştır (URL-15).

Mubi dijital platformu 2020 yılında yapılan İstanbul Mimarlık Festivali kapsamında seçilen filmler, MUBI'de 30 gün boyunca ücretsiz filmler olarak gösterilmiştir. Mimari anlamda mekanların kesişme noktasına vurgu yapan festivalde 23 adet film seçkisi yayınlanmıştır (mubi, 2020).

Antalya Film Festivali ile de benzeri çalışmalar yürütüldüğünü söyleyen Bozkurt, MUBI'nin sinema kültürünün bir ayağı olduğunu bu sebeple diğer festivallerle bir araya gelmenin kendiliğinden oluştuğunu ifade etmektedir. Bozkurt, bu festivallere tematik olarak destek verdiklerini ve bir nevi konuk küratör gibi katıldıklarını ifade etmektedir. Bozkurt, Milano'da da benzeri bir festivale tematik olarak katkıda bulunduklarını sözlerine eklemektedir (KK-1).

Sinemacılarla Söyleşi

Film festivallerinin bir başka özelliği, film ekibinde yer alan sanatçılarla izleyicinin film günü buluşmaları ve birbirleriyle söyleşi yapmalarıdır. Bu bağlamda sinema sektöründe çalışan profesyonellerin festivale davet edilmesi çok önemlidir (Erkılıç 2003, akt. Elmas, 2019: 27). İstanbul Film Festivali sektörün profesyonellerini organizasyona davet ederek onların birbirleriyle ve seyirciyle iletişime geçmelerini sağlamaktadır. 42. İstanbul Film Festivali kapsamında *Kar ve Ayı (2022)* filminin yönetmeni Selcan Ergün ile izleyiciler yarım saat boyunca söyleşi yapmışlardır. Aynı festivale birçok konuşmacı katılmış ve seyirciyle konu hakkında söyleşi fırsatı yakalamıştır. Bu etkinlikler festivalde 'Köprüde Buluşmalar' adı altında yapılmaktadır (URL-16). İstanbul Film Festivali 14-17 Nisan tarihleri arasında 'Köprüde Buluşmalar'ı on-line olarak gerçekleştirmiştir (Aytekin, 2020: 86).

Bu özellik MUBI platformunda da festivallerdekine benzer bir şekilde sinema sanatçılarının birbirleriyle ve seyirciyle arasındaki iletişimi daha samimi kılmaktadır. 24 Eylül 2022 tarihinde yönetmen Tayfun Pirselimoglu'nun *Kerr (2020)* isimli filmi MUBI'de çevrimiçi düzenlenen galada seyirciyle buluşmuştur. Aynı galada yönetmenin yanı sıra, filmin yapımcısı Vildan Erşen, görüntü yönetmeni Andreas Sinanos, sanat yönetmeni Natali Yeres, kurgucu Ali Ağa ve oyuncular katılmıştır. Yönetmen

Selman Nacar'ın 2021 yılı yapımı filmi *İki Şafak Arasında* MUBI tarafından çevrimiçi olarak düzenlenen bir galayla gösterime girmiştir (URL-17).

Abbas Bozkurt, filmlere entegre bir şekilde platformda yer aldığını söylemektedir. Bozkurt, platformda daha önce Reha Erdem ile filmi üzerine özel söyleşi yapıldığını ve sanatçıların birbirleri arasında da film üzerine sohbet gerçekleştirdiklerini aktarmaktadır. Sosyal medya mecralarını bu tür etkinliklerde tamamlayıcı olarak kullandıklarını ifade eden Bozkurt, Youtube'da MUBI Türkiye ve MUBI Global kanallarında on-line galaları ağırlıklı olarak Türkiye'de yaptıklarını söylemektedir (KK-1).

Tanıtıcı Katalog

İstanbul Film Festivalinde izleyiciyi etkinlik çerçevesinde, atölyeler, filmler, söyleşiler, yarışmalar hakkında bilgilendirmek üzere kataloglar hazırlanmaktadır (URL-18). Mubi dijital film platformunda film festivallerindekine benzer bir katalog bulunmaktadır. Notebook ismi verilen bu katalog sayesinde MUBI'de olan filmlerin yanı sıra, farklı filmler de takip edilebilmektedir.



Görsel 6: Mubi'de Tanıtıcı Katalog - (URL-19).

Bozkurt bu oluşumun başında ABD'li bir sinema yazarı olan Dany Kassman'ın bulunduğunu, bu yayının festival bülteni gibi içerikler ürettiğini ve çok sayıda takipçisinin olduğunu söylemektedir. Bozkurt, MUBI'nin Notebook özelliğine dijital mecrada devam ettiği gibi basılı olarak da devam ettiğini söylemektedir. Notebook, dijital haricinde yılda iki kez basılmakta ve tüm dünyaya dağıtılmaktadır. İngiltere'de basılmakta ve farklı ülkelere de gönderilmekte olan Notebook sınırlı sayıda basılmakta ve koleksiyonerlere hitap etmektedir (KK-1).

Kültürel Kimliklere Yer Vermesi

Kenneth Turan, uluslararası film festivallerini kümeler olarak tanımlamakta ve onları üç bölümde incelemektedir. Turan, Cannes, Sundance ve Showest film festivallerini iş/ekonomi gündemiyle ilişkilendirirken, Saraybosna, Havana, Midnight Sun Film Festivallerinin jeopolitik gündemin güdümünde olduğunu ifade etmektedir. Turan, Lone Pine, Pordenone ve Telluride Film Festivallerinin ise estetik gündem dahilinde değerlendirilmesi gerektiğini öne sürmektedir (Cinoğlu, 2018: 454). Üç kümede değerlendirilen bu festivallerin en önemli ortak özelliği ise kültür unsurunun varlığını önemsemeleridir.

Wong'a göre film festivalleri kültürel çeşitliliğe önem vermekle birlikte, aynı zamanda çoğulculuğa katkıda bulunarak tek tip kültür/kimlik inşası için kültürel bir araç olarak görülmektedir (Wong 2011, akt. Cinoğlu, 2018: 454). De Valck ise, 'Film Festivali' adının bölgeye ait kültürel değerlerin paylaşıldığı, ulusların ve bireylerin kimlik edinimlerine yer

verildiği, kültürel kimliklerin desteklendiği topluluk festivallerinden alınan ilhamla ortaya çıktığını söylemektedir (De Valck 2007'den akt. Cinoğlu, 2018: 454).

Birçok farklı kültürü ve bakış açılarını ele alan filmler bu festivallerde gösterime sunulmaktadır. 2019 İstanbul Film Festivali'nde, Magner Moura'nın yönettiği *Marighella (2019)* Brezilya'lı ideolojik aktivist, siyasetçi Carlos Marighella'nın hayatını konu almakla birlikte dönemin Brezilya'sına ışık tutmaktadır. Marcus Schleizer'in 2018 yapımı filmi *Angelo* ise, kölelik ve özgürlük teması üzerinden kimlik, aidiyet, yabancı kavramlarını ele almaktadır. 2019 İstanbul Film Festivali'nde gösterilen filmlerden biri de yönetmen Wang Xiaoshuai'nin *Elveda Oğlum (2019)* isimli filmidir. Filmde tek çocuğunu kaybeden bir çiftin dramı anlatılmaktadır. Film, bir anda yalnızlığa sürüklenen çiftin bu kaybı üzerinden Çin'in tek çocuk politikasının yıkıcı etkisini de mercek altına almaktadır. Filmde bir yandan estetik unsurlara önem verilirken, diğer yandan da Çin kültürüne ait kültürel unsurlar da sahnelerde işlenmektedir (URL-20).

MUBI dijital platformunda da kültürel kimliklerin işlendiği, gerek yeni, gerekse eski dünyanın birçok ülkesine ait pek çok film örneği bulunmaktadır. 2019 İstanbul Film Festivali'nde de gösterilen Çin yapımı *Elveda Oğlum (2019)* MUBI platformunda da gösterilmiştir. Jasmina Zbanic'in yönetmenliğini yaptığı *Nereye Gidiyorsun Aida (2020)* filmi, kültür ayrımcılığının gözler önüne serildiği Srebrenitsa'da katliamlara tanık olan Aida isimli kadının ailesini bu kıyımın içerisinde kurtarma çabasını anlatmaktadır. Yönetmenliğini *Saeed Roustayi'nin yaptığı Leyla'nın Kardeşleri (2022)* filmi ekonomik yaptırımların pençesindeki İran'da anne, baba ve dört kardeşine bakmak zorunda kalan bir kadının yaşadıklarını anlatmaktadır. İran kültüründen izler de taşıyan filmde ataerkil tahakküme direnen bir kadının öyküsü işlenmektedir. Agnès Varda'nın fotoğraf karelerini sinematografik anlatı içerisinde sunduğu *Kübalılara Selam Olsun (1963)* filminde Fidel Castro'nun devrimi sonrası Küba'daki toplumsal ve kültürel ortam sunulmaktadır. Platformda daha birçok ülkeden, imgeler, simgeler, eleştiriler aracılığıyla kültürel yapılar içeren filmler bulunmaktadır (URL-21).

Abbas Bozkurt da mubi dijital film platformunda kültürel değerleri ve kimlikleri işleyen filmler gösterdiklerini doğrulamaktadır (KK-1).

Sinema Sanatına Değer Katma, Sinemacıları Yapıma Teşvik Etme, Estetik Algıyı Belirleme

Sinemacıları yapıma teşvik etme ve estetik algıyı belirleme konuları sinema sanatına maddi ve manevi değer katmayı ifade ettiğinden bu konular sinema sanatına değer katma başlığıyla birlikte ele alınacaktır.

Film festivalleri önemli bir ekonomik yapıya katkı sağlayan ticari oluşumlardır (Wong 2011'den akt. Cinoğlu, 2018: 454). Bu yönde gelişen ilişkiler ağı, film endüstrisi ve sanatın niteliği canlı tutularak onlara zenginlik katmaktadır (Zengin, 2022: 203). İstanbul Film Festivali ve MUBI dijital film

platformu yüksek ticari potansiyelleriyle hem sinema yapımcılarına gösterim için olanak sağlamakta hem de uluslararası platform olma özelliğiyle dünya sinema ekonomisine katkıda bulunmaktadırlar.

İstanbul Uluslararası Film Festivali Türkiye’de sinemanın gelişimini teşvik etmeyi, Türk Sineması’nın uluslararası alanda duyulmasına destek olmayı, farklı ülke filmlerinin Türkiye’de ticari gösterime girmesine aracılık etmeyi kendine amaç edinmiştir. Festival bu yapısıyla EURIMAGES gibi uluslararası kurum ve kuruluşların Türk film endüstrisi ile tanışmasına aracılık etmiştir (Uğurlu, 2011: 264).

Bu bağlamda izleyicilerin film festivallerinde hiç tanımadıkları yönetmenleri keşfetmesi, farklı anlatım biçimleriyle birlikte yaratıcılığa, yeni bakış açılarına, yeni hikâyelere ve yeni hayatlara şahit olabilmesi sağlanmaktadır (Bayram 2008, akt. Elmas, 2019: 30). Dijital film platformu olarak MUBI de farklı ülkelerin filmlerinin Türkiye’de gösterime girmesinde önemli bir rol oynamakla birlikte yeni ve özgün yapımlara fırsat vererek sinema sanatına katkıda bulunmaktadır. Platformda gösterilen yönetmen Valdimar Johannsson’ın ilk filmi İsveç yapımı *Kuzu (2021)* korku türünün kalıplarını kırarak Cannes Film Festivali’nde ‘Özgünlük Ödülü’ nün sahibi olmuştur. Stephen Karam’ın yönettiği *İnsanlar (2021)* filmi ise bir ailenin şükran gününü kutlamak için biraraya gelmesi fakat ilerleyen saatlerde geçmişe dair sırların ortaya çıkmasıyla gecelerinin kâbusa dönüşmesini anlatır. Her iki film de yönetmenlerin ilk filmleridir. Platformda bu tür filmler ‘birbirinden heyecan verici yeni yönetmenleri müjdeleyen ilk filmleri kutluyoruz’ sloganıyla ve ‘İlk Filmler’ başlığıyla ayrı bir bölüm olarak sunulmaktadır (URL-22).

MUBI platformu ayrıca bu özelliğiyle sinema sanatının sürdürülebilir olmasına da katkıda bulunmaktadır

Film festivallerinin ve MUBI’nin bir diğer ortak özelliği ise her ikisinin de sinema sanatçılarına film yapmaya teşvik eden bir yapıda olmalarıdır. Yapımcı yahut yönetmenler filmleri ile bizzat yüz yüze film festivallerine nasıl başvuru yapabiliyorsa, MUBI’ye de aynı şekilde başvuru yapabilmektedirler (NTV, 2021).

Bu teşviklerin yanısıra Mubi platformu katkılarıyla Metin Erksan’ın *Sevmek Zamanı (1963)* filmi toplam beş ayda restore edilmiş ve bu yeni hali sinemaya kazandırılarak dünya prömiyeri Lumiere Film Festivali’nde gerçekleştirilmiştir (URL-23).

Hiç şüphesiz sinema sanatına değer katan en önemli etkenlerden biri de filmlerdeki estetik algısını seyirciye aktarmaktır. Film festivalleri izleyicinin estetik algısını belirlemede büyük önem taşımaktadır. Bir filmin iyi olarak tanımlanmasında estetik algının katkısı çok önemlidir (Wong 2011, akt. Cinoğlu, 2018: 454). İyi diye tanımlanan bir film ise hem sinemacıya hem de sinemaya katılan değeri ifade etmektedir. İstanbul Film Festivali ve MUBI platformu katılımcılarına ve kullanıcılarına özel seçtiği filmlerde onların estetik algılarına hitap etmektedir.

Abbas Bozkurt söylemlerinde, platformun on milyonu aşkın abonesi ile sinema endüstrisi içerisinde ciddi bir dolaşıma aracı olduğunu, son alınan kararlarla film yapımcılarını film yapmaya teşvik ettiğini, estetik unsurların yer aldığı filmler göstererek seyircinin sinemaya dair estetik algısını belirlemede önemli rol oynadığını ifade etmektedir (KK-1).

Auteur Yönetmen Filmleri Seçkisi

Film festivallerinde auteur yönetmenlerin çekmiş olduğu filmlere ayrıca bir bölüm ayırmaktadır. İstanbul Film Festivali 2019 yılında, Stanley Kubrick'i ölümünün 2. yılında anmak üzere hazırladığı özel bölümde, yönetmenin filmlerinden oluşan bir seçki sunmuştur. Bölümde Kubrick'in, *Korku Ve Arzu* (1953), *Katilin Busesi* (1955), *Son Darbe* (1956), *Zafer Yolları* (1957), *Spartacus* (1960), *Lolita* (1962), *Dr. Strangelove* (1964), *2001: Uzay Yolu Macerası* (1968), *Otomatik Portakal* (1971), *Barry Lyndon* (1975), *Cinnet* (1980), *Full Metal Jacket* (1987), *Gözleri Tamamen Kapalı* (1999) filmleri gösterilmiştir (İstanbul Film Festivali, 2019).

MUBI de İstanbul Film Festivali'nde olduğu gibi auteur yönetmenlerin filmlerinden oluşan seçkiler sunmaktadır. Platform 2023 Şubat ayında Kaosun Saltanatı: Lars Von Trier başlığı altında yönetmenin *Avrupa* (1991), *Suç Unsuru* (1984), *Salgın* (1987) filmlerini bir seçki olarak gösterime sunmuştur (URL-24).

Wong Kar Wai sinemasından dört filmlik bir seçki platformda ayrı bir bölüm olarak sunulmaktadır. *Aşk Zamanı* (2000), *Chung King Ekspresi* (1994), *Düşkün Melekler* (1995), *Mutlu Beraberlik* (1997) bu seçkide yer alan filmlerdir (URL-25). Platform başka birçok auteur yönetmen filmleri seçkisi sunmanın yanı sıra yeni auteur'lerin filmlerini 'Yeni Auteur'ler' başlıklı ayrı bir bölümde göstermektedir (URL-26). Abbas Bozkurt, platformda auteur yönetmenlerin özel seçkilerinin gösterimlerine önem verdiklerine vurgu yapmaktadır (KK-1).

Sansür

Film festivallerinin en çok tartışılan konularından biri de sansür meselesidir. Sansür daha çok sinema ve basın eserleri için kullanılmakta, ifade ve fikir özgürlüğüne müdahale olarak algılanmaktadır. Türkiye'de sinema filmleri ve film festivalleri üzerindeki sansür politikaları hemen hemen her dönem etkisini sürdürmüştür. Uluslararası anlaşmalar gereği uluslararası filmlere pek karışılmazken, yerli yapımlarda zaman zaman bunun tam tersi yaşanabilmektedir. Dünyada çok bilinen film festivallerinde ise sansür uygulanmamaktadır. Genel olarak film festivalleri genelinde sansürün uygulanmadığı, Türkiye'de ise kısmen uygulandığı söylenebilir. Fakat Türkiye'de festivallere bakış açısı prensipte sansür uygulaması olmamasına rağmen pratikte eser işletme belgesi zorunluluğu bir sansür aracı olarak görülmektedir. Bakanlığın eser işletmesi vermediği filmlerin festivallerde gösterilmesi mümkün değildir (Yetkiner, 2018: 1616-1618).

2023 İstanbul Film Festivali'nde gösterilen Julia Murat'ın yönetmenliğini yaptığı 34. Madde (2022) filmi, cesur sahnelerine rağmen

film listesindeki yerini alırken, toksik erkekliğin yayılğanlığına karşı durarak, eşitlikçi ve daha güzel bir dünyanın özlemi ile şiddet dolu bir dünyanın varoluşsal çatışmalarını merkeze alarak, sadece erotizmi göstermek adına yapılan basit filmler gibi olmadığını ispatlamaktadır (URL-27).

Mubi platformunda sansür olmadığına dair son dönem örneklerden biri olarak François Ozon' un yönettiği *Tutku Oyunu (2017)* gösterilebilir. Müze çalışanı olan Chloé' nin yaşadığı sorunlardan dolayı cinselliğe ket vurmasını anlatan film ikiz kardeş psikolojisine cüretkâr bir yaklaşımda bulunmaktadır. Filmde derinlemesine ele alınan konunun işleniş biçimi sansürlenmemiş olan cüretkâr sahnelerin asıl anlatılmak istenen şey olmadığını da göstermektedir (URL-28).

Konuya MUBI kurucusu Efe Çakarel'in söylemi üzerinden baktığımızda Çakarel, tamamen eğlendirmeye dayalı, iyi sinema olduğunu hissetmedikleri filmleri yayınlamadıklarını söylemektedir (URL-29). MUBI platformu günümüzde, insan ilişkilerini konu alan aşk filmleri, kadını konu alan, şiddet içeren ve politik göndermeler yapan filmler de dâhil olmak üzere gösterdiği filmlere sansür uygulamamaktadır. Bu yönüyle platform birçok tartışmaya da yeni kapılar açmaktadır.

Abbas Bozkurt da bilgileri doğrular nitelikte bir cevapla MUBI platformunda gösterilen filmlere sansür uygulamadıklarını söylemektedir (KK-1).

Seçki Jürisi

İstanbul Film Festivali'nin her organizasyonunda filmlerin seçimini gerçekleştiren ve her yıl değişen seçki jürisi bulunmaktadır. 41. İstanbul Film Festivali'nde yönetmen, senarist Onur Ünlü, oyuncu Demet Evgar, görüntü yönetmeni Barış Özbiçer, sanatçı ve eğitmen İnci Eviner ve yapımcı Marsel Kalvo gibi isimler görev yapmıştır. Her yıl düzenlenen festivalde seçki jürileri değişmektedir. Festivalde Mayınlı Bölge: Folk Horror bölümündeki filmler bir seçki jürisi tarafından gerçekleştirilmiştir (URL-30).



Görsel 7: İstanbul Film Festivali seçkisi - (URL-30).

MUBI platformunu aynı başlık altında inceleyecek olursak; Cem Altınsaray platformda sadece Türkiye'ye seçki hazırlamak için içerik direktörleriyle birlikte binlerce film arasından ayda 30 adet filmi seçtiklerini söylemektedir. Kendi seyircisine ulaşması amacıyla bu filmlerden bir

tanecini bile gelişigüzel seçmediklerini söyleyen Altınsaray, bu iş için uzun mesailer harcadıklarını ifade etmektedir (URL-4).

MUBI'nin film seçim ekibi New York ve Paris'te çalışmaktadır. Bu seçimde nitelikten çok nicelik ön plana çıkmaktadır. Film seçiminde önyargısız davrandıklarını ifade eden Çakarel filmlerin; yeni, klasik, mainstream ya da soyut, adı hiç duyulmamış yetenekler ya da işin ustalarının elinden geçmiş olduklarını söylemektedir. Çakarel, ertesi gün filminin ne olacağını takım içerisinde devamlı tartıştıklarını söylemektedir (URL-5).

MUBI'nin ilk olarak her gün bir film sloganıyla çıktığını söyleyen Bozkurt ise, platformun temelini kuryasyona dayandığını ifade etmektedir. Film festivallerinde nasıl ki küratörler varsa, MUBI'de de küratörler bulunmaktadır. Filmler, diğer dijital platformlardaki gibi oyuncunun büyüklüğü ya da bütçe hacmi üzerinden değil, MUBI bünyesindeki küratörlerin oluşturduğu seçkiler üzerinden belirlenmektedir (KK-1).

Altındaki tabloda çalışmadan elde edilen söylemlerdeki ve kaynaklardaki verilerin sonuçlarının bir özeti bulunmaktadır. Tabloda yüz yüze festivaller ve MUBI dijital platformunun genel özellikleri ortaya koyulmaktadır.

Genel Özellikler	Yüz Yüze Film Festivalleri	MUBI Dijital Film Platformu
Film Türü	Sanatsal	Sanatsal
Hedef Kitle	Sinefiller	Sinefiller
Filmin Gösterim Süresi	Sınırlı	Sınırlı
İzleyicinin Yorum Yapabilmesi	Evet	Kısmen
Filme Oy Verme	Evet	Evet
Tematik Festival Konsepti	Evet	Evet
Sinemacılarla Söyleşi	Evet	Kısmen
Tanıtıcı Katalog	Evet	Evet
Kültürel Kimliklere Yer Vermesi	Evet	Evet
Sinema Sanatına Değer Katma	Evet	Evet
Sinemacıları Yapıma Teşvik Etme	Evet	Evet
Estetik Algıyı Yönlendirme	Evet	Evet
Auteur Yönetmen Filmleri Seçkisi	Evet	Evet
Seçki Jürisi	Evet	Evet
Sansür	Hayır	Hayır

Şekil 1. Yüz Yüze Sanatsal Film Festivalleri ve MUBI Genel Özellikleri
İstanbul Film Festivali ve (KK-1).

Sonuç ve Öneriler

Yüzyılı aşan izleyici sinema izleme kültürü günümüzde istediğini filmi, istediğin zaman, istediğin yerde izleyebileceğin bir forma dönüşmüştür. Dijital film platformları içerisinde ana akım filmlere yer veren Netflix gibi

platformların yanı sıra film festivalleri formunda şekillenen ve sanatsal filmler yayınlayan MUBI gibi platformlar da bulunmaktadır.

İdeolojik olarak ortaya çıkmış olan Film Festivalleri kıta Avrupa'sından başlayarak zamanla tüm dünyaya yayılmıştır. Sanat, kültür, bilim, ekonomik faaliyet, belli bir tema üzere düzenlenen bu festivallerin formuna benzer bir şekilde MUBI platformu yayınladığı filmlerin kültürel çeşitliliğinden dolayı bu çeşitliliğe önem veren ve sinefil denilen bir izleyici kitlesi tarafından takip edilmektedir. Bu kitle de kendi içinde bir kültürel kimliğin parçası haline gelmiştir.

MUBI dijital platformu; art house, gerçekçi, deneysel, toplumsal gerçekçi filmler yayınlamakta ve bu filmler genellikle festivallerde gösterime girmiş filmler olmakla birlikte İstanbul Film Festivali örnekleminde sanatsal filmler gösteren film festivalleri de aynı türde filmler göstermektedir. MUBI platformunda bu filmleri İstanbul Film Festivali'nde olduğu gibi alanında uzman seçki jürisi seçmektedir.

İstanbul Film Festivali örneklemindeki yüz yüze film festivallerinde ve MUBI dijital film platformunda auteur yönetmenlere ayrı bir bölüm ayrılmıştır. Bu bölümde auteur yönetmenlerin filmleri bir seçki halinde gösterime sunulmaktadır.

MUBI İstanbul Film Festivali örneklemindeki yüz yüze film festivalleriyle benzer tematik etkinlikler düzenlemektedir. Bu temalar; mimari, moda veya kadın kimliği üzerine olabilmektedir. Tematik bölümlerin film seçkisini İstanbul Film Festivali'nde olduğu gibi küratörler ve editörler yapmaktadır.

MUBI dijital film platformunda yüz yüze film festivallerindeki gibi film öncesinde sinema sanatçıları ile izleyicinin buluştukları söyleşiler düzenlemektedir. Yüz yüze film festivallerinde de film öncesinde ya da sonrasında seyirci ile sinema sanatçıları söyleşi yapmak üzere bir araya gelebilmektedir.

İzleyiciler MUBI üzerinden filmler için oy kullanabilmekte, MUBI'nin bu özelliği yüz yüze ödül bölümünde jürinin ya da izleyicinin oylarıyla ödül alacak filmlerin seçildiği yüz yüze film festivallerinde de bulunmaktadır. Film festivallerinde gösterime giren, ödül alan ve çok beğenilen filmler diğer film festivallerinde daha fazla gösterim şansına sahip olmaktadır. MUBI'de de geçmiş dönemler dikkate alındığında daha çok oy alan filmlere ayrıca gösterim şansı tanınmaktadır.

İstanbul Film Festivali'nin katalog örneğinde olduğu gibi MUBI de kendi tarzında hem dijital hem de basılı olarak Notebook ismiyle katalog benzeri bir yayın çıkarmaktadır. Notebook sinema dünyası, filmler, yönetmenler hakkında yazıların olduğu bir bilgilendirme kataloğudur.

Film festivallerinin seyir alanlarının dijital forma uyum sağlamasına sinefiller de hızlı bir şekilde ayak uydurmuştur. Dijital platformlarda birçok filme hızlı bir şekilde ulaşarak milyonlarca sinefille bir arada olunması

beraberinde sinefillerin sadece eleştirmek değil eleştiriye kazanma düşüncesiyle yorum yapmasına, internette keşfedilmemiş fikirlere ulaşılmasına, yeni neslin sinefil dünyasına hızlı bir giriş yapabilmesine de sebep olmaktadır ki, bu sonuçlar aynı zamanda MUBI tarzı platformların içerik ve teknik anlamda kategorik bir yaklaşımla türünü ve çizgisini belirlemesinin sonuçlarıdır.

MUBI bir dijital film platformu olarak kendisini sanatsal sinema alanında konumlandırmış, içerik yapılandırmasını bu doğrultuda geliştirmiştir. Bu filmler sanatsal estetik kaygılar içermekle birlikte toplumsal ve kültürel özelliklere de sahip olabilmektedir. İstanbul Film Festivali gibi sanatsal içerikli film festivallerinde de filmlerin sinematografik özelliklerinde estetik olgular yer almakta ve toplumu ilgilendiren konuların ön plana çıktığı gözlemlenmektedir.

İstanbul Film Festivali gibi festivaller dünya çapındaki dolaşım ve tanıtım yetenekleriyle büyük bir ekonomik potansiyele sahiptir. Bu potansiyel sinema sektöründe çalışan özellikle yapımcı ve yönetmeni film çekmeye teşvik etmektedir. MUBI platformu da kurulduğu dönemden bu yana uluslararası bir dijital film platformu olarak sinemacılar için çok cazip bir alana dönüşmüştür.

MUBI kullanıcıları filmler ve yönetmenler hakkında bilgiler içeren Notebook kataloğuna sahip olabilmektedir.

Yüz yüze film festivalleri de film seyretme aktivitesi sebebiyle izleyicinin bir araya geldiği etkinliklerdir. Film gösterimlerinin dijital dünyaya girmesiyle film festivali formundaki MUBI dijital film platformu özellikleri sayesinde takipçilerine ve sinefillere dijital kamusal alan oluşturmuştur.

İstanbul Film Festivali örneğinde yüz yüze olarak gerçekleşen film festivalleriyle MUBI dijital film platformunun; küratörler tarafından seçilmiş sanatsal, deneysel, yeni bir şeyler anlatmaya çalışan, arthouse, auteur, gerçekçi, toplumsal tarzda filmlerden oluşması, ağırlıklı sinefiller tarafından takip ediliyor olması, filmlerin belli bir gösterim süresinin olması, izleyicilerin birbirleriyle filmleri tartışabilmesi, yorumlayabilmesi, filmlere oy-ödül- verilmesi, tematik bir konseptine sahip olabilmesi, filmleri tanıtan bir kataloğa sahip olması, kültürel kimliklere yer veren filmler göstermesi, ekonomik bir yapının parçası olarak bizzat sinemacıları film yapmaya teşvik etmesi, sinema sanatına değer katması, gösterimlerde filmin yönetmen, yapımcı, oyuncularıyla söyleşi yapılabilmesi, auteur yönetmenlere ait filmlerden oluşan seçkilere yer vermesi, seçki jürisine sahip olması, filmlerin genellikle sansürsüz olması gibi ortak genel özellikleri bulunmaktadır. Buradan hareketle, MUBI dijital film platformunun, yüz yüze film festivallerinin dijital platforma uyarlanmış bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Akyıldız, S.G. - Akyıldız Y. (2021). Covid 19 Pandemisinde alternatif film yapım yöntemleri seni buldum ya örneği. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 117, 153-172.
- Alyanak, Z. B. (2014). Etnografi ve çevrimiçi etnografi. *Yeni Medya Çalışmalarında Araştırma Yöntem Ve Teknikleri*. (ed.: M. Binark), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atalay, G. E. (2018). Dijital çağda Marshall McLuhan'ı yeniden düşünmek: Bir uzantı ve amputasyon olarak yeni medya teknolojileri. *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi*, 4(6), 27-48.
- Aytekin, M. (2020). Covid-19 sonrası Türk sinema endüstrisi üzerine bir inceleme. *Turkish Studies*, 15(5), 69-93.
- Büker, N. (2013). Televizyon teknolojisi ve yeni medya. *Yeni Medya Üzerine*, (ed.: M. Demir), Konya: Literatürk.
- Castells, M. (2013). *Enformasyon çağı: Ekonomi, toplum ve kültür. Ağ toplumunun yükselişi*. (çev.: E. Kılıç), İstanbul: Bilgi İletişim Grubu Yayıncılık Müzik Yapım Ve Haber Ajansı Ltd. Şti.
- Cinoğlu, M. F. (2018). Festival ideolojisi ve ekonomisi, *TRTAKADEMİ*, 3(5), 454-459.
- Collier, S. (August, 2013). *Cinephilia and online communities, [A thesis presented to the academic faculty]. Technology and culture in the school of literature, media and communication*. Georgia: Georgia Enstitue of Technology.
- Çelik, H. & Ekşi. H. (2008). Söylem analizi. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 27, 99-117.
- Elmas, H. (2019). *Film festivallerinin kısa film yapımına etkisi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Erkılıç. H. vd. (2021). Covid 19 pandemisi ve sinema sektöründe kriz: Yapısal sorunlarla yüzleşme fırsatı. *Connectist İstanbul University Journal Of Communication Sciences*, 60, 91-125.
- Gülner, B. & Balcı, Ş. (2011). *Yeni medya ve kültürleşen toplum*. Konya: Literatürk.
- Güraras, M. (2022). *Dijital çağda izleyiciliğin değişimi ve dönüşümü: The Irishman örneği*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kurt, Ş. (2018). Sinema izleme kültürü ve toplumsal gelişimi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(4), 23-38.
- Manovich, L. (2014). Html'den Borges'e yeni medya. (çev.: S. K. Bozkurt), *Yeni Medyaya eleştirel Yaklaşımlar*, (ed.: M. Çakır), İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Taş, B. (2013). Film festivalleri: Kentler, izleyiciler ve endüstri. *İdealKent Dergisi*, 4(10), 72-85.
- Toptaş, S. - Yazıcı, F. (2022). Sosyal medya kullanıcılarının dijital yayıncılık platformu ve içerik seçimi tercihlerine yönelik bir araştırma: Aksaray Üniversitesi örneği. *Bayterek Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 5(2), 120-138.
- Uğurlu, H. - Uğurlu, E. G. (2011). Uluslararası Eskişehir Film Festivali izleyici araştırması. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(3), 259-276.

- Uğurlu, E. G. – Aşkan, H. (2018). Türkiye'deki uluslararası film festivalleri ve Uluslararası Eskişehir Film Festivali izleyici araştırması. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(2), 81-98
- Yetkiner, B. (2018). Türkiye'de film festivallerinin dönüşen yapısı. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 6(2), 1596-1625.
- Zengin, F. (2022). Dijital akış platformlarının “yıkıcı” etkisi: Sinemanın geleceğine dair güncel tartışmalar ve bir değerlendirme. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 47, 194-210.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: Akbaş, Y. (2021). Dijital içerik platformu mubi. <https://www.donanimhaber.com/dijital-icerik-platformu-mubi-yarin-24-saat-boyunca-ucretsiz--130074> (Erişim: Ekim 2023).
- URL-2: İKSV. (2023). <https://film.iksv.org/tr> (Erişim: Kasım 2023).
- URL-3: MUBI. Altın Palmiyeler, Aslanlar ve Ayılar. <https://mubi.com/tr/tr/collections/award-winners> (Erişim: Ekim 2023).
- URL-4: Kaki, B. (2020). Sinemayı bir yaşam biçimi olarak gören platform: MUBI. <https://www.artfulliving.com.tr/kultur-ve-yasam/sinemayi-bir-yasam-bicimi-olarak-goren-platform-mubi-i-20971> (Erişim: Mayıs 2021).
- URL-5: Ayan, N. (2012). Türkiye'de hizmete başlayan MUBI'ye Facebook ve Sony dopingi. <https://webrazzi.com/2012/04/20/cakarel-mubi-facebook-sony/> (Erişim: Ağustos 2021).
- URL-6: Bebek. (2023). İstanbul Kültür Sanat Vakfı. <https://film.iksv.org/tr/kirkikinci-istanbul-film-festivali-2023/bebek> (Erişim: Ekim 2023).
- URL-7: İKSV. (2023). Bölümler. <https://film.iksv.org/tr/bolumler> (Erişim: Kasım 2023).
- URL-8: MUBI. (2010). <https://mubi.com/tr/tr/films/battleship-potemkin> (Erişim: Ekim 2023).
- URL-9: İKSV. (2022). Tarihçe. <https://film.iksv.org/tr/festival-hakkinda/tarihce-2> (Erişim: Kasım 2023).
- URL-10: MUBI. (2023). Şimdi gösterimde. <https://mubi.com/tr/tr/showing> (Erişim: Ekim 2023).
- URL-11: Altuntaş, M. (2023). Festivalde 1 hafta. <https://www.youtube.com/watch?v=hR1CaEEAAAU&t=348s> (Erişim: Kasım 2023).
- URL-12: MUBI. (2023). Parazit filmi. <https://mubi.com/tr/tr/films/parasite-2018> (Erişim: Kasım 2023).
- URL-13: İKSV. (2010). Festival ödülleri. <https://film.iksv.org/tr/festival-odulleri/29-uluslararasi-istanbul-film-festivali> (Erişim: Ekim 2023).
- URL-14: MUBI. (2023). <https://mubi.com/tr/tr/films/ali> (Erişim: Kasım 2023).
- URL-15: İstanbul Film Festivali. (2020). Tematik festival konsepti <https://film.iksv.org/tr/haberler/39-istanbul-film-festivali-esit-bir-hayat-aralik-seckisi-2020-ye-veda> [ediyor#:~:text=Y%C3%BCKsek%20Katk%C4%B1da%20Bulunan%20Tema%20Sponsoru,%3E%3E](https://film.iksv.org/tr/haberler/39-istanbul-film-festivali-esit-bir-hayat-aralik-seckisi-2020-ye-veda) (Erişim: Ekim 2023).

- URL-16: İstanbul Film Festivali. (2023). Sinema konuşmaları. <https://film.iksv.org/tr/diger-etkinlikler/sinema-konusmalari> (Erişim: Kasım 2023).
- URL-17: Youtube. (2022). İki şafak arasında on-line gala. https://www.youtube.com/watch?v=B_vNWK_0wt4 (Erişim: Ekim 2023).
- URL-18: İstanbul Film Festivali. (2020). 39. İstanbul Film Festivali 'Eşit Bir Hayat: Aralık Seçkisi İle 2020'ye Veda Ediyor. <https://film.iksv.org/tr/haberler/39-istanbul-film-festivali-esit-bir-hayat-aralik-seckisi-2020-ye-veda-ediyor#:~:text=Y%C3%BCksek%20Katk%C4%B1da%20Bulunan%20Tema%20Sponsoru,%3E%3E> (Erişim: Ekim 2023).
- URL-19: mubi.com (2023). Notebook. <https://mubi.com/tr/notebook> (Erişim: Kasım 2023).
- URL-20: İstanbul Film Festivali (2019). https://catalogues.iksv.org/film_katalog_2019_low_res.pdf (Erişim: Kasım 2023).
- URL-21: MUBI. (2023). Filmler https://mubi.com/tr/films?sort=popularity_quality_score&page=3 (Erişim: Kasım 2023).
- URL-22: MUBI. (2023). İlk filmler. <https://mubi.com/tr/tr/collections/debuts> (Erişim: Ekim 2023).
- URL-23: Sinemalar.com (2022). Mubi'nin katkılarıyla sevmek zamanı restore edildi. <https://www.sinemalar.com/haber/9311/mubinin-katkilariyla-sevmek-zamani-restore-edildi> (Erişim: Kasım 2023).
- URL-24: MUBI. (2023). Kaosun saltanatı: Lars Von Trier filmleri. <https://mubi.com/tr/tr/collections/lars-von-trier-focus> (Erişim: Kasım 2023).
- URL-25: MUBI. (2023). Aşk. Wong Kar Wai sineması. <https://mubi.com/tr/tr/collections/wkw> (Erişim: Ekim 2023).
- URL-26: MUBI. (2023). Yeni auteur' ler <https://mubi.com/tr/tr/collections/the-new-auteurs> (Erişim: Kasım 2023).
- URL-27: İKSV. (2022). 34. Madde. <https://film.iksv.org/tr/kirkikinci-istanbul-film-festivali-2023/34-madde> (Erişim: Kasım 2023).
- URL-28: MUBI. (2023). Tutku oyunu. <https://mubi.com/tr/tr/films/l-amant-double> (Erişim: Ekim 2023).
- URL-29: Şahin, Y. E. (2012). İzleyeceğiniz filme biz karar veriyoruz. <https://www.milliyet.com.tr/cumartesi/izleyeceginiz-filme-biz-karar-veriyoruz-1610911> (Erişim: Nisan 2021).
- URL-30: İKSV. (2020). 39. İstanbul Film Festivali: Eşit bir hayat aralık seçkisi 2020'ye veda ediyor. <https://film.iksv.org/tr/haberler/39-istanbul-film-festivali-esit-bir-hayat-aralik-seckisi-2020-ye-veda-ediyor> (Erişim: Kasım 2023).

Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Abbas Bozkurt, İstanbul 1984, Yüksek Lisans Mezunu, MUBI direktörü. Kayıt Şekli: Google Meet üzerinden kayıt edilen ses ve mail yoluyla soru-cevap (Görüşme: 18 Mayıs 2023).

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: İstanbul Aydın Üniversitesi Etik Komisyonu Tarih: 29.03.2023, Sayı: 82538 / İstanbul Aydın University Ethics Commission Date: 29.03.2023, Number: 82538.

Destek ve Teşekkür/Support and Acknowledgmeny: Katkılarından dolayı MUBİ Editörü Sayın Abbas Bozkurt'a teşekkür ederim. / I would like to thank MUBİ Editor Mr. Abbas Bozkurt for his contribution.

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

TEKİRDAĞ İLİ KARACAKILAVUZ MAHALLESİ İĞNE OYALARINDAN ÇIKIŞLI GELİNLİK TASARIMINA ÇAĞDAŞ YORUMLAR



CONTEMPORARY INTERPRETATIONS TO WEDDING DRESS DESIGN FROM THE NEEDLE LACES OF KARACAKILAVUZ DISTRICT OF TEKİRDAĞ PROVINCE

Dilber YILDIZ*

ÖZ: Geleneksel Türk El Sanatları, kültürel değerlerin temel taşlarından biridir. Kültürel kimlik bilincinin oluşmasında olanak sağlamaktadır. İğne oyaları, Anadolu'nun her yöresinde görülebilmektedir. Araştırma kapsamında değerlendirilen "Tekirdağ İli Karacakılavuz Mahallesi İğne Oyaları", ortaya çıktığı coğrafyanın etkisiyle birçok yaşanmışlığın izlerini taşımaktadır. Tekirdağ İli Karacakılavuz Mahallesi iğne oylarının sürdürülebilirliğine, tanıtımına ve arşivlenmesine katkı sağlamak amacı ile bu çalışma yürütülmüştür. Araştırmada; iğne oylarının literatürünü oluşturarak ürün bilgi formları hazırlanmıştır. Araştırmanın yöntemi, tarama modeli nitel araştırmadır. İğne oylarının incelenmesine yönelik saha çalışması yapılmıştır. Bu amaçla Karacakılavuz Mahallesi iğne oyası yapan kişiler ile kişisel iletişim kurulmuştur. İğne oyası örnekleri fotoğraflarla görselleştirilmiştir. Bu çalışmanın konusu Karacakılavuz iğne oylarıdır. Örnekleme ise Karacakılavuz'da iğne oyası ile uğraşan 3 kişi ve 23 adet iğne oyalı ürün oluşturmaktadır. Veri toplama aracı olarak araştırmacı tarafından geliştirilen bilgi formu kullanılmıştır. Elde edilen veriler doğrultusunda; Tekirdağ İli Karacakılavuz Mahallesi iğne oylarında kullanılan desen-motif, kompozisyon, renk özellikleri, uygulama yöntemleri, teknik, araç-gereç, açıklanmıştır. İğne oylarının yaşatılması ve tanıtımında izlenilecek yolların belirlenmesi hakkında öneriler getirilmiştir. Bu çalışmanın sonucunda, Tekirdağ İli Karacakılavuz Mahallesi iğne oylarından çıkışlı, günümüz moda eğilimleri ışığında süslemede iğne oyası kullanılarak dört adet gelinlik dikilmiştir. Bu bağlamda, moda endüstrisine, uygulamalar ile yeni önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Tekirdağ, Karacakılavuz, iğne oyası, el sanatları, gelinlik

ABSTRACT: Traditional Turkish Handicrafts are one of the cornerstones of cultural values. It enables the formation of cultural identity awareness. Needle lace can be seen in every region of Anatolia. "Tekirdağ Province Karacakılavuz District Needle Lace", evaluated within the research scope, bears the traces of many experiences due to the influence of the geography where it emerged. This study was carried out to contribute to the sustainability, promotion, and archiving of needle lace in Karacakılavuz District of Tekirdağ Province. In the research; Product information forms were prepared by creating needle lace literature. The method of the research is qualitative research with a scanning model. A field study was carried out to examine needle lace. For this purpose, personal communication was established with needle lace makers in Karacakılavuz District. Needle lace samples are visualized with photographs. The subject of this study is Karacakılavuz needle lace. The sample consists of 3 people dealing with needle lace in

*Dr. Öğr. Üyesi-Namık Kemal Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Tekstil, Giyim, Ayakkabı ve Deri Bölümü Giyim Üretim Teknoloji Programı/Tekirdağ-dyildiz@nku.edu.tr (Orcid: 0000-0002-2211-061X)

Karacakılavuz and 23 needle lace products. An information form developed by the researcher was used as a data collection tool. In line with the data obtained; The pattern-motif, composition, color properties, application methods, techniques, tools and equipment used in the needle lace Crafts of Tekirdağ Province Karacakılavuz District are explained. Suggestions have been made about determining the methods to be followed to keep needle lace alive and promote it. As a result of this study, four wedding dresses were sewn using needle lace in the decoration in the light of today's fashion trends, originating from the needle lace of Karacakılavuz District of Tekirdağ Province. In this context, new suggestions have been made to the fashion industry with applications.

Keywords: Tekirdağ, Karacakılavuz, needle lace, handicrafts, wedding dress

Giriş

Oyalar, dekoratif tekstil sanatları arasında örme yöntemi ile yapılan, el sanatlarımızdan biridir. Sadece Anadolu'ya ait olduğu anlaşılan ve çok zengin türleri olan iğne oyaları, süslemek ve süslenmek kadar Anadolu halkı arasında bilinen simgesel anlam ve mesajlarla doludur (Sürür, 1984: 22).

Oya kelimesinin başka dillerde karşılığı bulunmamaktadır (Özbel, 1949: 10). Anadolu'ya ve Anadolu kadınına ait bir sanat olduğu ve bu sanatın Türk Kültür Tarihi içinde yer aldığı bu konuda yapılmış araştırma ve çalışmalar ortaya koymuştur (Ögel, 1978: 345). Türk kadınının giyim-kuşamına ayrı bir güzellik katan oyalar, özellikle yemenilerde (yazmalarda) yoğun olarak kullanılmaktadır (Köklü vd, 2010: 84).

Tekstil sanatçısı ve akademisyen Aysen Soysaldı Gönen İğne Oyaları ve Oya Pazarı isimli makalesinde, iğne oyası; düğümlü ilmekle, ince sık örme tekniğidir. Tek başına takı veya aksesuar olarak da kullanılmaktadır. Giyim ve eşyayı süsleyen oyalar zanaatın sanata dönüşen örnekleriyle dantelden çok ileri olduğunu anlatmıştır. Türk iğne oyalarının iki ve üç boyutlu stilize motifleriyle dünyada eşsiz bir zarafete sahip olduğunu, üç boyutlu oyaların, doğadaki çiçeklerin envai çeşidinin adeta kopyası olduğunu belirtmiştir (Soysaldı, 2020: 162)

Halk arasında mesaj verdiği bilinen oyaların asıl amacı süs ve süslemek olduğundan yaşamakta olan tekstil süsleme sanatı oyalar, çağın teknik ve malzemesine göre değişiklik göstermiş, süsleyici fonksiyonunu devam etmiştir. Gerek geleneksel anlamda ve alanda gerekse turistik eşya olarak ve aynı zamanda bir el sanatımızdır. Bu özelliklerinden dolayı sürekli olarak yaşayacaktır (Sürür, 1984: 22). İğne oyaları, insanın ince zevklerini, duygu ve düşüncelerini, gelenek, göreneklerini yansıtmadır. Doğayı ve çiçekleri çeşitli üsluplarla sergileyen, el sanatımızdır (Özbaşı, 1997: 125).

Örücülük sanatının, başlangıç tarihi bilinmemektedir. Araştırmalara göre örgü örneklerinin Orta Asya'da M.Ö. devirlere ait olması örgü sanatının Türklerde geliştiğini göstermektedir (Akpınarlı, 1995: 12). Örücülük tekniğinin balık ağlarında yapıldığı 1905 yılında Menfis kazılarında bulunan örneklerde görülmektedir. Bu örneklerin M.Ö. 2000 yılları öncesine ait olduğu tahmin edilmektedir. İğne ile yapılan örgüler, 12. yüzyılda

Anadolu'dan Balkanlara, oradan da İtalya yolu ile Avrupa'ya yayılmıştır (Onuk, 2010: 18). Örücülük; çeşitli kalınlıkta ipliklerin iğne, tıg, mekik, şiş gibi basit araçlarla ve el yardımı ile oluşturulan ilmeklerin veya düğümlerin bir araya getirilmesidir (Ortaç, 2008: 348).

Oyalar, geleneksel kültürümüzün ve el sanatlarımızın en önemli örneklerindendir. Oya, çiçekle örgü sanatının birleşmesinden oluşan süslemek ve süslenmek amacıyla yapılmaktadır. Taşıdıkları mesajlarla bir iletişim aracı olarak da kullanılan ve tekniği örgü olan bir dantel çeşididir (Onuk, 2000: 3). İğne oyası, ince, zarif bir örgü çeşidi olması nedeniyle çeyiz geleneğinin önemli parçasıdır. Aynı zamanda yapımında kullanılan araç ve gereçlerin kolaylıkla bulunabilmesi nedeniyle tercih edilmektedir (Yenisoy, 2019: 91). Oya; iğne, tıg, firkete veya mekik kullanılarak ince iplik veya ipek iplikle yapılan ilmeklerden oluşmuş ince örgü danteldir. İğne oyası düğümlü ilmeklerin oluşmasından meydana gelmektedir. Üç boyutlu ve düz olmak üzere iki şekilde işlenmektedir. Kullanılan temel teknikler şunlardır; iğne oyasının temeli zürefadır. Zürefanın tekrarlamasından iğne oyası oluşur. Oyanın başlangıç bölümü köktür. Bıyık, oya ile kökün birleştiği yerde yapılan üç zürefalık fiskillerdir. Boru, bazı oyalarındaki kökle esas oyanın arasında kalan boru şeklindeki bölümdür. Fiskil, oya kenarlarına ve ortalarına yapılan basit pikodur. Tırabzan, geometrik desenli oyanın altlarına yapılan tırabzana benzeyen bölümdür. Çirtik, oyanın kenarlarına yapılan basamak şeklinde pikodur (Eronç, 1984: 126).

Amaç

Bu araştırmada; iğne oyaları araştırılmış, Karacakılavuz iğne oyaları incelenerek analiz edilmiştir. İğne oyalarında kullanılan motif-desen, kompozisyon, teknik, araç-gereç, renk özelliklerini ve uygulama yöntemlerini belirlemek ve günümüz uygulamalarındaki durumu tespit etmek hedeflenmiştir. Tanıtımında izlenilecek yolların belirlenmesi ve öneriler geliştirmek bu yörede var olan oya çeşitliliğini ve motiflerini saptamak, arşivlemek, yaşatmak ve gelecek kuşaklara aktarmada kaynak oluşturmak amaçlanmıştır. İğne oyalarının yöreye ait geleneksel isimlerini, anlamlarını belgelemek, iğne oyalarının literatürünü oluşturarak ürün bilgi formları hazırlamak amaçlanmıştır.

Bu amaçlar doğrultusunda çalışmada, Tekirdağ İli Karacakılavuz Mahallesi'nde tespit edilen, özgün niteliklere sahip iğne oyalarından çıkışlı, günümüz moda eğilimleri ışığında, gelinlik tasarımları yapmak, süslemede iğne oyalarını kullanmak araştırmanın amacı olmuştur.

Çalışmanın Önemi

Karakacılavuz iğne oyalarının envanterlerinin çıkarılmadığı ve akademik çalışmalarda yer alacak şekilde literatürünün oluşturulmadığı araştırma kapsamında yapılan saha taramasında tespit edilmiştir. Bu nedenle, Karacakılavuz iğne oyalarında kullanılan malzeme, renk, desen-motif, teknik ve kompozisyon özellikleri bakımından araştırılmıştır. Tekirdağ İli Karacakılavuz Mahallesi iğne oyaları ürün çeşitlerini saptamak

ve giysi tasarımlarında kullanarak, ulusal ve uluslararası platformda tanınmasını sağlamak önemlidir.

Çalışmanın sonunda Karacakılavuz yöresi iğne oylarından çıkışlı dört adet gelinlik dikilmiştir. Karacakılavuz yöresi iğne oylarının gelinlik tasarımlarında kullanılması kültürel mirasımızı gelecek nesillere aktarmak ve giysi tasarımcılarına farklı bir bakış açısı kazandırmak açısından önemlidir. Asırlardır süren ve günümüze kadar gelen oyların, ulusal kimlik bilinci ile sürdürülebilirliğine, tanıtımına, yaşatılmasına vurgu yapılması açısından önemli görölmektedir.

Yöntem

Tekirdağ İli Karacakılavuz Mahallesi iğne oylarının sosyo-kültürel değeriinin korunmasına katkıda bulunmak amacı ile hazırlanan çalışmada; araştırma tekniklerinden tarama ve betimleme modeli kullanılmıştır. Görüşme ve bilgi formları hazırlanarak Tekirdağ ili, Karacakılavuz Mahallesi saha çalışması yapılmıştır.

Bu araştırma bir alan araştırmasıdır. Betimsel araştırmada, bilgi formları aracılığı ile toplanan veriler var olduğu haliyle değerlendirilmiştir. Karacakılavuz Mahallesi iğne oylası yapan kişilerle kişisel iletişim kurulmuş, röportaj yapılmış, iğne oyları özellikleri ve üretim yöntemleri hakkında bilgi alınmıştır. Çalışma kapsamında; Karacakılavuz Mahallesi kaynak kişilerle görüşölmüş, 23 adet iğne oylası örneğine ulaşılmıştır. Örneklem kapsamında iğne oylarının ayrıntılı fotoğrafları çekilmiş ve örnekler; adı, üretim yılı, kullanım amacı, türü, tekniğı, motifi, iplik türü ve rengi ve uygulanan bezeme türü açısından incelenmiştir. İğne oylası örnekleri fotoğraflanmış ve ürün bilgi formları hazırlanmıştır. Elde edilen veriler ve kaynak taraması sonucunda iğne oylarının, desen ve motifleri, kullanılan araç-gereç, uygulanan teknik, ve kompozisyon özellikleri ve üretim yöntemlerine göre iğne oylarının envanteri oluşturulmuş bilgiler ve görseller arşivlenmiştir. Araştırmanın amacı doğrultusunda elde edilen iğne oylası örneklerinin özellikleri ve kullanım alanları hazırlanan bilgi formlarından elde edilen veriler sonuçlar yorumlanmıştır.

Bu çalışmada Tekirdağ İli Karacakılavuz Mahallesi iğne oylarından çıkışlı günümüz moda eğilimleri ışığında süslemede iğne oylası kullanılarak dört adet gelinlik dikilmiştir. Gelinlik tasarımları yapılmış ve tasarımlarda Karacakılavuz Mahallesi iğne oylası örnekleri kullanılmıştır. Gelinlik kumaşı yöredeki iğne oylarının yapıldığı beyaz bezdir. Moda endüstrisine, uygulamalar ile yeni önerilerde bulunulmuştur. İğne oylası, günümüz moda trendleri kapsamında gelinlik modelleri ile buluşturulmuştur. Kendi değerlerimizden ve kültürümüzden yola çıkarak farklı ve ayırt edici yeni tasarımlar yapılmıştır.

Tekirdağ İli Karacakılavuz Mahallesi İğne Oyları

Türk kadınının yaratıcılığını, ince zevkini, duygu ve düşüncesini, sevincini, üzüntüsünü, heyecanını renklere ve ilmeklere aktardığı iğne oyları el sanatlarımızın içinde önemli bir yeri bulunmaktadır. Ülkemizin

neredeyse her yöresinde her biri birbirinden kıymetli sanat eseri olan iğne oylarına rastlanmaktadır. Bu yörelerden birisi de Tekirdağ İli Karacakılavuz Mahallesi'dir.

Tekirdağ İli Karacakılavuz Mahallesi iğne oyları, yörenin yaşayış özelliklerini, gelenek ve göreneklerini ortaya koyarak varlığını devam ettiren el sanatlarındandır. Karacakılavuz Mahallesi iğne oylarının tarihsel süreç içerisindeki gelişimi, halkın göçmen olması sebebiyle birçok kültürün sentezinden gelişmiştir. Tekirdağ stratejik önem taşıyan bir geçit bölgesi ve bir liman kentidir. Avrupa Kıtası ile Anadolu arasındaki göç, ticaret ve kültür alışverişi Trakya Bölgesi üzerinden gerçekleşmektedir. Akdeniz ve Ege Bölgelerinden gelerek Karadeniz'e ulaşan buradan deniz yollarına çıkışın Trakya topraklardan yapıyor olması, bölgemizi her çağda önemli hale getirmiştir. Jeopolitik konumunun yanı sıra ılımlı iklimi, bitki örtüsü, su ve kara hayvanlarının zenginliği Trakya Bölgesi, insanların iskânı için uygun olmuştur (Tekirdağ Kültür Envanteri, 2005: 1).

1877-78 yılında Karacakılavuz'da yaşayan halk ilk defa Bulgaristan'dan göçmen olarak gelmiştir. Bizans Devleti'nin elinde bulunan Çimpe Kalesi'nin 14. yüzyılda Osmanlıların eline geçmesiyle, Rumeli kapıları Türklere açılmıştır. Bu toprakları Türkleştirilmesini sağlamak amacıyla Anadolu'da yaşayan halk Rumeli topraklarına göç ettirilmiştir. Anadolu topraklarında yaşayan bazı halklar, Bulgaristan ve yöresine yerleştirilmiş, Fatih Sultan Mehmet ve Yavuz Sultan Selim dönemlerinde Balkanları Türleştirme çabaları devam etmiştir. Balkanlara uzun bir süre hâkim olan Osmanlı Devleti, çöküş dönemiyle birlikte bu bölgede yer alan topraklarını kaybetmiştir. Bu nedenle Bulgaristan'ın Sevlievo kentine bağlı Kruşva (Krushevo) ve Sennik (Çadırılı) köylerinde yaşayan Türklerin bir kısmının, 1884-1885 yıllarında Tekirdağ'ın Karacakılavuz beldesine geldikleri ve buraya yerleştikleri kaynaklarda belirtilmektedir (Serez, 2007: 159).



Fotoğraf 1-2 Karacakılavuz Köyü (Yıldız, 2020)

Karacakılavuzlular, tarım, hayvancılık ve süt ürünleri gibi geçim kaynakları oluşturmuşlar, yaşamlarını bu bölgede inşa etmişlerdir. Yöre kadınları, doğadan ve kültürlerinden beslenerek el sanatlarına yönelmişler, iğne oyları, dimi dokumacılığı ile geleneklerini devam ettirmişlerdir. Geleneklerine bağlılıkları ile bilinen yöre kadınları hala geleneksel giysileri olan ferace, şalvar, iğne oyalı bezleri kullanmaktadır. Karacakılavuz

Mahallesi bu özelliği ile diğer yerleşim alanlarından ayrılmaktadır. Kültürel kimliğini oluşturarak dimi dokumaları coğrafi işaret almış, geliştirdikleri geleneksel el sanatları ile adlarını duyurmaktadır.

Karacakılavuz yöresinde iğne oyası, bez süslemenin yanında pek çok amaçla yapılmaktadır. Özellikle bezler, annelerin kızı için hazırladığı çeyiz sandıklarında evlenme geleneğinin önemli bir parçasıdır. Yörede iğne oyası yapımının öğrenilmesi ailede başlamaktadır. Akraba, komşu, arkadaş gibi yakın çevreden de öğrenilmektedir. Oya örücülerin çoğunluğu çeyiz ve boş zamanları değerlendirmek aynı zamanda aile bütçesine katkıda bulunmak için iğne oyası yapmaktadır (KK-2).



Fotoğraf 3-4 Karacakılavuz Köyü Çeyiz Geleneği (Yıldız, 2023)

Iğne oyaları, örücüsünün, duygu ve düşüncesini sevincini, mutluluğunu, üzüntüsünü, kederini ve hasretini yansıtmaktadır. İşlendiği bezler günlük hayatta kullanıldığı gibi düğünlerde, bayramlarda, mevlitlerde ve yörede düzenlenen şenliklerde kullanılmaktadır. Bezin bağlama şekilleri değişmektedir. Eşi olmayan kişiler oyasız bez, bekâr kızlar ve evli kadınlar gösterişli ve büyük oyalı bezler kullanmaktadır.

Karacakılavuz Iğne Oyaları Araç-Gereç ve Teknik Özellikleri

Karacakılavuz iğne oyalalarında iğne temel araçtır. Tığ, mekik, firkete ve serum halkası yardımcı araç olarak kullanılmaktadır. Motif halinde hazırlanmış iğne oyaları beze çekilen zürefanın üzerine işlendiği gibi tığ ile yapılan tırabzan üzerine de yapılmaktadır. Bezler (110x110) kare formundadır. Zürefa, bezin kenarlarını temizlemede, oyalanın dik durmasını ve daha uzun süre kullanılmasında, oyalanın gösterişli görünmesini sağlamasının yanı sıra eskiyen bezlerdeki oyalanın sökülerek yeni bir beze dikilmesine olanak sağlamaktadır. Oyalarda temel teknik zürefadır. Kör iğne, sık iğne, yöredeki adı (püpcük), sıçan dişi, tomurcuk, bacak, boru ve indi bindi ise yardımcı tekniklerdir. Karacakılavuz yöresi iğne oyası yapımında sentetik iplik yörede adı (masara) kullanılmaktadır. Renk olarak yeşilin her tonu, kırmızı, sarı, bordo, mor, şarabi tonları ve turuncu çoğunlukla tercih edilmektedir. Oyalarda aksesuar olarak boncuk, inci, pul ve metal halkalar kullanılmaktadır. Motifler oluşturulurken, sıralı olarak, ortada küçülen giderek motif ve yapraklarla büyütülen bezemeler oluşturulmaktadır. Yörede genellikle, motiflerin isimleri belirlenirken doğadan ve çiçeklerden esinlenilmektedir. Motiflerin kenarlarına oyalanın dik ve sert durması için

püppük veya zürefa yapılmakta bu işleme kontür denilmektedir. Motif bağlantıları zürefa ile yapılmaktadır. İğne oyaları mekik ve tığ oyaları ile birlikte kullanılmaktadır (KK-2).

Oyalar bez kenarlarına, havlu kenarı, oda takımları, fular, takılarda, namaz örtüsü olarak kullanılmaktadır. Geçmişte yapılan oyaların daha basit ve küçük günümüzde ise daha büyük yapıldığı saptanmıştır. Bezler üçgen katlanıp bağlandığında motifler belirli düzende yerleştirildiğinden birbiri arasına geçerek aralarda hiç boşluk kalmadan motifler sıralı görünmektedir (KK-2).



Fotoğraf 5-6-7 İğne Oyalarında Kullanılan Malzeme ve Yapımı (Yıldız, 2023)

Karacakılavuz İğne Oyaları Desen-Motif ve Kompozisyon Özellikleri

Yörede yapılan saha çalışmasında, kadınların oyaları halen üretmekte olduğu saptanmıştır. İğne oyası motiflerinde bitkisel ve figürlü bezeme kullanılmaktadır. Bitkisel bezemelerden hanımeli, yıldız çiçeği, gelincik çiçeği ve kır çiçeklerinden ilham alınmaktadır. Karacakılavuz iğne oyalarının kompozisyonlarında birden fazla motifin yerleştirilmesi ile elde edilen bezemeler tercih edilmektedir. Ana motif, yaprak ve çiçek motifleridir. Ara motif, dağ ve asker motifleridir. Bazı oyalar, plastik serum halka tığ ile doldurulmakta, üzerine iki zürefa ile başlanıp çoğaltılan çiçek ve yaprak motifleri ile de oluşturulmaktadır. Kör iğne ile aralar tamamlanmaktadır. Yaprak çiçek kenarları püppük ile renklendirilmektedir (KK-2).



Ürünün Adı: Yonca Çiçeği (Yörede şans, mutluluğun sembolüdür.)
Üretim Yılı: 2017
Kullanım Amacı: Bez
Oyanın Türü: İğne Oyası
Tekniği: Zürefa ve Püppük
Motifi: Ana motif, çiçek ve yaprak, aralara dağ motifi yapılmıştır.
İplik Türü: Masara
İplik renkleri: Yeşil, mor, mavi, sarı
Kompozisyon Özelliği: Bitkisel bezeme(KK-1).

Fotoğraf 8 Karacakılavuz İğne Oyaları (Yıldız, 2023)



Ürünün Adı: Sarmaşık Çiçeği (Yörede aşkın ve bağlılığın sembolüdür.)
Üretim Yılı: 2016
Kullanım Amacı: Bez
Oyanın Türü: İğne Oyası
Tekniği: Zürefa, kör iğne, sık iğne ve püppük
Motifi: Ana motif, çiçek ve yaprak, aralara çiçek motifi yapılmıştır.
İplik Türü: Masara
İplik renkleri: Yeşil, mor, beyaz, sarı, mavi
Kompozisyon Özelliği: Bitkisel bezeme (KK-1).



Ürünün Adı: Yaban gülü (Yörede ölümlülüğüm sembolüdür.)
Üretim Yılı: 2020
Kullanım Amacı: Bez
Oyanın Türü: İğne Oyası
Tekniği: Zürefa, ve püppük
Motifi: Ana motif, çiçek ve yaprak, aralara zürefa ve sıçan dişi yapılmıştır.
İplik Türü: Masara
İplik renkleri: Yeşil, pembe, kahverengi, yavru ağzı
Kompozisyon Özelliği: Bitkisel bezeme (KK-1).



Ürünün Adı: Yıldız çiçeği (Sabrın sembolüdür.)
Üretim Yılı: 2020
Kullanım Amacı: Bez
Oyanın Türü: İğne Oyası
Tekniği: Zürefa, püppük, tomurcuk
Motifi: Ana motif, çiçek ve yaprak, ortasına tomurcuk aralara zürefa ve dağ motifi yapılmıştır.
İplik Türü: Masara
İplik renkleri: Yeşil, mor, sarı, turuncu
Kompozisyon Özelliği: Bitkisel bezeme (KK-1).



Ürünün Adı: Sukulent çiçeği (Arkadaşlık ve dostluğun sembolüdür.)
Üretim Yılı: 2019
Kullanım Amacı: Bez
Oyanın Türü: İğne Oyası
Tekniği: Zürefa,
Motifi: Ana motif, üçgen çiçek ve fiyonk yaprak, aralara zürefa ve dağ motifi yapılmıştır.
İplik Türü: Masara
İplik renkleri: Yeşil, pembe ve tonları, mor
Kompozisyon Özelliği: Bitkisel bezeme (KK-1).



Ürünün Adı: Yalınkat Karanfil Çiçeği (Aşkın ve sevginin sembolüdür.)
Üretim Yılı: 2016
Kullanım Amacı: Bez
Oyanın Türü: İğne Oyası
Tekniği: Zürefa, ve püpcük
Motifi: Ana motif, üçlü çiçek ve yaprak, aralara beşli dağ motifi yapılmıştır.
İplik Türü: Masara
İplik renkleri: Yeşil, sarı, mavi
Kompozisyon Özelliği: Bitkisel bezeme (KK-1).



Ürünün Adı: Yıldız Çiçeği (Sabrın sembolüdür.)
Üretim Yılı: 2013
Kullanım Amacı: Bez
Oyanın Türü: İğne Oyası
Tekniği: Zürefa, ve püpcük
Motifi: Ana motif, yıldız ve yaprak, aralara dörtlü dağ motifi yapılmıştır.
İplik Türü: Masara
İplik renkleri: Yeşil, açık ve koyu mor
Kompozisyon Özelliği: Bitkisel bezeme (KK-1).



Ürünün Adı: Sıra Oyası (Madolyon kolyeden esinlenilmiştir.)
Üretim Yılı: 2007
Kullanım Amacı: Bez
Oyanın Türü: İğne Oyası
Tekniği: Zürefa, püpcük sıçan dişi
Motifi: Alt zemin, zürefa tekniği ile kare şeklinde motif, ana motif, püpcük üzerine madolyon motifi ve uzun sıçan dişi yapılmıştır.
İplik Türü: Masara
İplik renkleri: Yeşil, mavi
Kompozisyon Özelliği: Figüratif bezeme (KK-1).



Ürünün Adı: Zambak Çiçeği Motifi (Saflığın ve aşkın sembolüdür.)
Üretim Yılı: 2010
Kullanım Amacı: Bez
Oyanın Türü: İğne Oyası
Tekniği: Zürefa, püpcük, sıçan dişi
Motifi: Ana motif, çiçek ve yaprak, aralara püpcuklu dağ motif yapılmıştır.
İplik Türü: Masara
İplik renkleri: Yeşil, koyu mor, mavi, haki
Kompozisyon Özelliği: Bitkisel bezeme (KK-1).

Fotoğraf 13-14-15-16 Karacakılavuz İğne Oyaları (Yıldız, 2023)



Ürünün Adı: Kardelen Çiçeği Motifi (Kuçuci)
(Sevdiğine verdiği sözü tutmayı temsil
etmektedir.)
Üretim Yılı: 2008
Kullanım Amacı: Bez
Oyanın Türü: İğne Oyası
Tekniği: Zürefa, ve püppük
Motifi: Ana motif, üçlü erik motifi, aralara erik
yaprak motifi yapılmıştır.
İplik Türü: Masara
İplik renkleri: Yeşil, haki, açık ve koyu
kahverengi
Kompozisyon Özelliği: Bitkisel bezeme (KK-2).



Ürünün Adı: Sarmalı Mekik Oyası (Beş parmak
çiçeğinden esinlenilmiş oyadaki parmaklar
kime değerse pozitif enerji ve zenginlik
vereceğine inanılmaktadır.)
Üretim Yılı: 2015
Kullanım Amacı: Bez
Oyanın Türü: İğne Oyası ve Mekik Oyası
Tekniği: Mekik oyası, zürefa, kör iğne, püppük
Motifi: Ana motif, çiçek ve yaprak, aralara dörtlü
dağ motifi yapılmıştır.
İplik Türü: Masara
İplik renkleri: Yeşil, kırmızı, sarı
Kompozisyon Özelliği: Bitkisel bezeme (KK-1).



Ürünün Adı: Nergis Çiçeği (İmkansız aşkın
sembolüdür.)
Üretim Yılı: 2013
Kullanım Amacı: Bez
Oyanın Türü: İğne Oyası
Tekniği: Zürefa ve kör iğne
Motifi: Ana motif, çiçek ve yaprak, aralara dağ
motifi yapılmıştır.
İplik Türü: Masara
Kullandığı iplik renkleri: Açık ve koyu yeşil, haki
Kompozisyon Özelliği: Bitkisel bezeme (KK-1.)



Ürünün Adı: Papatya Oyası (Sevgi, bolluk ve
sağlık sembolüdür.)
Üretim Yılı: 2010
Kullanım Amacı: Bez
Oyanın Türü: İğne Oyası
Tekniği: Zürefa, püppük , çitme
Motifi: Ana motif, altılı çiçek ve çitmeli yaprak,
aralara renkli küçük yapraklar yapılmıştır.
İplik Türü: Masara
İplik renkleri: Yeşil, açık ve koyu
Kompozisyon Özelliği: Bitkisel bezeme (KK-3).

Fotoğraf 17-18- 19-20 Karacakılavuz İğne Oyaları (Yıldız, 2023)



Ürünün Adı: Ay Yıldız Çiçeği Oyası (Cesareti temsil eder, asker uğurlamada kullanılmaktadır)
Üretim Yılı: 2004
Kullanım Amacı: Bez
Oyanın Türü: İğne Oyası
Tekniği: Zürefa, püpcuk, sıçan dişi, boru
Motifi: Ana motif, yedi yapraklı çiçek ve yaprak aralara zürefa üzerine uzun sıçan dişi yapılmıştır.
İplik Türü: Masara
İplik renkleri: Açık ve koyu yeşil, mor, turuncu, beyaz, mavi, kahverengi
Kompozisyon Özelliği: Bitkisel bezeme (KK-2).



Ürünün Adı: Yalınkat aster çiçeği (Sabır ve sadakat sembolüdür.)
Üretim Yılı: 2012
Kullanım Amacı: Bez
Oyanın Türü: İğne Oyası
Tekniği: Zürefa, sıçan dişi ve püpcuk
Motifi: Ana motif, üçgen üzerine yedili boru, ortasına sıçandışi ve yaprak aralara sıçan dişi üzerine püpcuk yapılmıştır.
İplik Türü: Masara
İplik renkleri: Açık ve koyu yeşil, beyaz, turuncu
Kompozisyon Özelliği: Bitkisel bezeme (KK-2).



Ürünün Adı: Yıldız Çiçeği (Sabrın sembolüdür.)
Üretim Yılı: 2013
Kullanım Amacı: Bez
Oyanın Türü: İğne Oyası
Tekniği: Zürefa, sıçan dişi ve püpcuk
Motifi: Ana motif, beşli çiçek ve yaprak aralara asker üzerine püpcuk, ortası sıçan dişi yapılmıştır.
İplik Türü: Masara
İplik renkleri: Açık ve koyu yeşil, açık ve koyu gül kurusu
Kompozisyon Özelliği: Bitkisel bezeme (KK-2).



Ürünün Adı: Açelya çiçeği (Özlem ve kavuşamamanın sembolüdür.)
Üretim Yılı: 2020
Kullanım Amacı: Bez
Oyanın Türü: İğne Oyası
Tekniği: Zürefa, tomurcuk, tek sıra indi bindi
Motifi: Ana motif, beş yaprak çiçek motifi ortası tomurcuk üzerine tek sıra indi bindi, aralara üçlü yaprak yapılmıştır.
İplik Türü: Masara
İplik renkleri: Açık ve koyu yeşil, haki, turuncu, kahverengi, bordo, gül kurusu, hardal
Kompozisyon Özelliği: Bitkisel bezeme (KK-1).

Fotoğraf 21-22-23-24 Karacakılavuz İğne Oyaları (Yıldız, 2023)



Ürünün Adı: Hanım çiçeği (Sevginin sembolüdür)
Üretim Yılı: 2022
Kullanım Amacı: Namaz Tartması
Oyanın Türü: İğne Oyası
Tekniği: Zürefa, püpcuk, tomurcuk, boru
Motifi: Ana motif, üçlü yaprak ortasında çiçek motifi yapılmıştır.
İplik Türü: Masara
İplik renkleri: Açık ve koyu mor, haki,
Kompozisyon Özelliği: Bitkisel bezeme (KK-1).



Ürünün Adı: Katlı Gelincik (Kibarlığın ve hassas yüreğin sembolüdür.)
Üretim Yılı: 2022
Kullanım Amacı: Bez
Oyanın Türü: İğne Oyası
Tekniği: Zürefa ve tomurcuk
Motifi: Ana motif, beş yaprak, üzeri üçlü çiçek motifi ve yapraklar, aralara dörtlü çiçek motifi, ortalara tomurcuk yapılmıştır.
İplik Türü: Masara
İplik renkleri: Açık ve koyu yeşil, haki, kırmızı, turuncu, mavi, siyah
Kompozisyon Özelliği: Bitkisel bezeme (KK-1).



Ürünün Adı: Açelya Çiçeği (Aşık olunan kişiye duyulan özlemin sembolüdür.)
Üretim Yılı: 2021
Kullanım Amacı: Bez
Oyanın Türü: İğne Oyası
Tekniği: Zürefa ve püpcuk
Motifi: Ana motif, üçlü çiçek ve yapraklar, aralara ikili yapraklar ve üzerine püpcuk yapılmıştır.
İplik Türü: Masara
İplik renkleri: Yeşil, hardal sarısı, nar çiçeği, gri, Mor, sarı, siyah, kahverengi
Kompozisyon Özelliği: Bitkisel bezeme (KK-1).



Ürünün Adı: Hanımeli Çiçeği (Sevgi ve saflığın sembolüdür.)
Üretim Yılı: 2022
Kullanım Amacı: Bez
Oyanın Türü: İğne Oyası
Tekniği: Zürefa, püpcuk ve tomurcuk
Motifi: Ana motif, beş yapraklı çiçek, üçlü yaprak ve boru ile birleştirilmiştir.
İplik Türü: Masara
İplik renkleri: Yeşil, açık ve koyu gül kuruşu, somon rengi
Kompozisyon Özelliği: Bitkisel bezeme (KK-1).



Ürünün Adı: Karnıbahar Oyası
 Üretim Yılı: 2020
 Kullanım Amacı: Havlu
 Oyanın Türü: İğne Oyası
 Tekniği: Zürefa, püpcuk, asker, dağ
 Motifi: Alt sıra asker motifi, ana motif, çoklu uzun püpcuk, aralara dağ motifi yapılmıştır.
 İplik Türü: Simli Masara
 İplik renkleri: Kırmızı, beyaz, yeşil
 Kompozisyon Özelliği: Bitkisel bezeme (KK-3).



Ürünün Adı: Çarkıfelek Oyası
 Üretim Yılı: 2022
 Kullanım Amacı: Havlu
 Oyanın Türü: İğne Oyası
 Tekniği: Zürefa, püpcuk, tomurcuk, boru
 Motifi: Ana motif, serum halkası tığ ile doldurulup, uzun indi bindilerle beş sıralı çarkıfelek motifi yapılmıştır.
 İplik Türü: Simli Masara
 İplik renkleri: Gri ve sarı
 Kompozisyon Özelliği: Bitkisel bezeme

Fotoğraf 29-30 Karacakılavuz İğne Oyaları (Yıldız, 2023)



Fotoğraf 31-32 (KK-2). İğne Oyalarının Ev Tekstilinde Kullanımı (Yıldız, 2023)



Fotoğraf 33 Düğünlerde bezlerin bağlanması (Yıldız, 2023)



Fotoğraf 34 Karacakılavuz İğne Oyası Ustaları

İğne Oyalı Gelinlik Tasarımları

İğne oyasının adı, üçlü badem motifidir. (Aşkın devam etmesi ve umudu simgelemektedir). Mekik oyası üzerine zürefa tekniği ile üçlü badem iğne oyası işlenmiş, iki oya tekniği birlikte kullanılmıştır. Nar çiçeği, gri renk sentetik iplik kullanılmıştır. Bitkisel bezeme uygulanmıştır. Oya gelinlik süslemesinde kullanılmıştır. Gelinlik kumaşı yöredeki iğne oyalarının yapıldığı beyaz bezdir.



Şekil 1Tasarım Dilber Yıldız

İğne oyasının adı kalp çiçeği motifidir. (Sevgi ve aşkı simgelemektedir). Gül kurusu, pembe, yeşil sentetik iplik kullanılmıştır. Bitkisel bezeme uygulanmıştır. Tığ ile yapılan tırabzan tekniğinin üzerine iğne oyası yapılmıştır. Ana motifte altılı yaprak üzerine üçlü kalp çiçeği motifi, aralarda üçlü püpcuk işlenmiştir. Oya gelinlik süslemesinde ve takı yapımında kullanılmıştır. Gelinlik kumaşı yöredeki iğne oyalarının yapıldığı beyaz bezdir.



Şekil 2 Tasarım Dilber Yıldız

İğne oyasının adı yıldız çiçeği motifidir. (Sabrı temsil etmektedir.) Kırmızı, beyaz sentetik iplik kullanılmıştır. Bitkisel bezeme uygulanmıştır. Yıldız çiçeğinden esinlenilerek yapılmıştır. Yörede indi bindi denilen püpcukların uzatılması ile oluşturulan motif işlenmiştir. Aksesuar olarak siyah boncuklar kullanılmıştır. Oya gelinlik süslemesinde ve takı yapımında kullanılmıştır. Gelinlik kumaşı yöredeki iğne oyalarının yapıldığı beyaz bez ve renkli tülüdür.



Şekil 3 Tasarım Dilber Yıldız

İğne oyasının adı dağlar motifidir. Beyaz sentetik iplik kullanılmıştır. Tığ ile yapılan tırabzan tekniğinin üzerine uzun sıçan dişi ve yedili başlanılan dağlar bire düşürülerek işlenmiştir. Aksesuar olarak metal halkalar kullanılmıştır. Dekoratif bezeme kullanılmıştır. Gelinlik kumaşı yöredeki iğne oyalarının yapıldığı beyaz bezdir.



Şekil 4 Tasarım Dilber Yıldız

Sonuç

Tekirdağ İli Karacakılavuz Mahallesi iğne oylarının, geçmişten günümüze üretimi, yöre kadınları tarafından devam ettirilen kültürel değerlerimizdendir. Geleneksel üretim yöntemleri ve teknik özellikleri devam etse de güncel örneklerinde oyların daha büyük, gösterişli yapıldığı gözlenmiştir. İğne oylarının, örücüsünün duygu düşüncesini yansıttığı, bitkisel bezemelerden oluştuğu tespit edilmiştir. Motiflerde en çok doğada bulunan kır çiçeklerinden ilham alınmakta, kültürel etkileşimin etkisinde de kalınmaktadır. Yörede oylar farklı formlarda üretildiğinden, örücülerin zevk ve tercihlerinden dolayı da kullanım alanları genişlemiştir. Geçmişte sadece bez kenarlarında kullanılırken günümüzde bez, takı, bohça, havlu, oda takımları, seccade, ev tekstilleri ve çeyizlik ürün olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Yöre kadınları ürettikleri oyları satmaktadır. Aile bütçesine ekonomik açıdan destek sağlamaktadır. Kullanım alanlarındaki çeşitlilik oyları pazarlamayı kolaylaştırmaktadır. Tekirdağ İli Karacakılavuz Mahallesi iğne oylarının, faaliyetleri il tanıtım günlerinde ve festivallere iştirak edilerek gerçekleştirilmektedir. Ayrıca yöredeki düğünlerde, mevlitlerde ve özel günlerde iğne oylarının yapıldığı bezler kadınlar ve kızlar tarafından bağlanılmaktadır.

Saha çalışmasında, Karacakılavuz Mahallesi kaynak kişilerle görüşme sonucunda 23 adet iğne oyası örneğine ulaşılmıştır. İğne oylarının ayrıntılı fotoğrafları çekilmiştir. İğne oyası örnekleri; adı, üretim yılı, kullanım amacı, türü, tekniği, motif, malzeme, renk ve uygulanan bezeme türü bakımından tek tek incelenerek saptanmıştır. İğne oylarında kullanılan motif-desen, kompozisyon, teknik, araç-gereç, renk özelliklerini belirlenmiştir. Yörede var olan oya çeşitliliğini ve motiflerini saptamak, arşivlemek, yaşatmak ve gelecek kuşaklara aktarmak için kaynak oluşturulmuştur. İğne oylarının yöreye ait geleneksel isimlerini, anlamlarını ve görselleri belgelenmiştir. İğne oyası örneklerinin ürün bilgi formları oluşturulmuştur.

Karakacılavuz Mahallesi'ne ait iğne oylarının, giysi tasarımcılarına ilham kaynağı olabilecek güzellikte ve değerinde olduğu düşünülmektedir. Çalışma kapsamında incelenen iğne oyası örnekleri, gelinlik tasarımlarında kullanılmıştır. İğne oyları, süslemede kullanıldığı gibi takı olarak ta dizayn edilmiştir.

Saha çalışması sonucunda elde edilen verilere göre; iğne oyacılığının tanıtımına, bilinirliğine, sürdürülebilirliğine ve moda endüstrisinde kullanımına katkı sağlamak amacıyla öneriler geliştirilmiştir.

Tekirdağ İli Karacakılavuz Mahallesi iğne oylarının kapsamlı teknik bilgilerini içeren envanter çıkarılmalı oylarının künyeleri ve katalogları oluşturulmalıdır. Yörede iğne oylarını yapan usta sayısının az olması nedeniyle mahallede meslek edindirme kursları açılmalıdır. Yörede özellikle genç kızlarımız, iğne oyası yapmaları konusunda teşvik edilmeli, iğne oyası yapmaya özendirilmelidir. Tekirdağ Valiliği, Üniversite, Halk Eğitim Merkezi, Kültür Müdürlüğü ve yöre halkı birlikte hareket etmeli, iğne oyası kursları aktif olarak yürütülmeli yörenin kültürüne sahip, bu işi meslek edinecek usta öğreticiler yetiştirilmelidir. Yörede kursların sayısı da artırılarak konunun meraklıları teşvik edilmeli daha çok kişinin faydalanması sağlanmalıdır. İğne oyacılığın sürdürülebilirlik kapsamında ele alınarak kursiyerlerin bu bilinçle eğitilmesi

gelecek kuşaklara aktarmada yardımcı olacaktır. Tekirdağ İli'nde her yıl düzenlenen Kiraz Festivali de, iğne oyacılığı için pazarlama imkânı sunmaktadır. Karacakılavuz'da düzenlenen Keşkek Şenliklerinde iğne oyalı ürünler için de yarışmalar düzenlenmelidir. Tanıtımı ve bilinirliğinin artması için oyaların yazılı ve görsel hallerine el sanatları dergilerinde yer verilmelidir. Oya festivali de düzenlenerek iğne oyaları yarışmaları yapılmalıdır. Oyalar el emeği, göz nurudur, üretene emeğinin karşılığını verebilmek, kolay pazarlayabilmek maksadıyla iğne oya kooperatifi kurulmalıdır. Karacakılavuzlu kadınların ördükleri oyaları satabilecekleri belirli günlerde oya pazarı açılmalıdır. Yöredeki oya üreten bireylerin gerek sandıklarında sakladıkları iğne oyalı ürünler gerek yeni yaptıkları oyaları müzelere aktarımı ve sergilenmesi yetkili kişiler tarafından değeri ödenerek ya da bağış yoluyla sağlanmalıdır. Böylece bu sanat eserlerinin yaşatılması sağlanmış olur. Teknolojiden yararlanarak, iğne oyalarının sosyal medyada yer alması sağlanmalı, gerekli web siteleri kurulmalıdır. Yöresel el sanatlarımız tanıtılarak, yaşatılarak kültürel mirasımız olan iğne oyaları kuşaklar arası aktarımı gerçekleştirilmelidir. Böylelikle sürdürülebilirliğine katkı sağlanacak, yöresel ve teknik özellikleri gelecek nesillere aktarılacaktır. İğne oyalarını yaşatmak için önemlidir. İğne oyaasının yaşatılması için kültür bilinci uyandırılmalıdır. İğne oyaasının tanıtımının ve devamlılığının sağlanması için Tekirdağ İlinde üniversite aracılığı ile bilimsel toplantılarda, sergilerde, defilerde Karacakılavuz iğne oyaları yer almalıdır. Oyalar, müzelerde korunma altına alınmalıdır. Belediyelerin düzenleyeceği yarışmalarla, ulusal ve uluslararası festivaller ile de desteklenmelidir.

İğne oyaların kullanım alanı genişletilerek özellikle moda endüstrisinde kullanımı teşvik edilmelidir. Bu bağlamda Türklere ait olan sanat eseri niteliğindeki iğne oyalarını kültürümüzün mirası olduğunun bilinci ile değeri korunacak ve gelecek kuşaklara aktarımı ve uluslararası platformlarda tanıtılması sağlanacaktır. Kültürel değerlerden iğne oyaların ilham kaynağı olarak kullanılması konusunda farkındalık yaratılmalıdır. Moda tasarımcıları, ülkenin imajına katkıda bulunacak koleksiyonlar hazırlamaya teşvik edilmelidir. İğne oyalarının moda sektöründe kullanılması sağlanmalıdır. Gerekli teşvikler ve olanaklar sağlanarak, defile, sergiler yapılmalı ulusal ve uluslararası platformlarda tanıtılmalıdır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Akpınarlı, F. (1995). *El Örgüsü Çorapların Teknik Desen Renk ve Kullanım Özellikleri*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Eronç, Y.P. (1984). *Giyim Süsleme Teknikleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Özbel, K. (1949). *Oya ve oya çeşitleri. El sanatları II, Kılavuz Kitaplar*. Ankara.
- Köklü, H. Özdemir, M. - Yetim, F. (2010). *Gerede İğne Oyaları*, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, (20), 83-90.
- Ortaç, H. S. (2008). *Ankara İli El Örgüsü Çoraplar ve Patikler. Gazi Üniversitesi 1.Ulusal El Sanatları Sempozyumu*, Ankara: Gazi Üniversitesi El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları.
- Ögel, B. (1978). *Türk Kültür Tarihine Giriş 5*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Özbaşı, T. (1997). *Geleneksel Türk El Sanatlarımızdan Oyaların Düny Bugünü Geleceğin Sorunları. El Sanatları Dergisi*, 1, 125-139.
- Serez, M. (2014). *Tekirdağ Tarihi ve Coğrafyası Araştırmaları II Odalar Ve Dernekler*. Ankara : Dönmez Ofset.
- Sürür, A.(1984). *İzmir-Tire'de Beledi Dokumaları*. İstanbul: Ak Yayınları.
- Soysaldı, A. (2020). *Gönen İğne Oyaları ve Oya Pazarı. Folklor Akademi Dergisi*, 3(4), 159-172.
- Onuk, T. (2010). *İğne Oyaları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Onuk, T. (2000). *Osmanlı'dan Günümüze Oyalar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yenisoy, S. (2019). *Geçmişten Günümüze Mudurnu İğne Oyaları. Arış Dergisi*, 15, 88-111.

Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Nihal Karadağ, Karacakılavuz 1980, Lise Mezunu, Fırıncı. (Görüşme: 17.10.2023)
- KK-2: Semiha Karadağ, Karacakılavuz 1972, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 17.10.2023)
- KK-3: Gülnihal Nacak, Karacakılavuz 1979, İlkokul Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 17.10.2023)

Bilgi formlarının oluşturulduğu fotoğraflar, Dilber Yıldız tarafından çekilmiştir.

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu Tarih:2023-10-11, Sayı: T2023-1697 /*Tekirdağ Namık Kemal University Social and Human Sciences Scientific Research and Publication Ethics Board Date :2023-10-11, Number: T2023-1697.*

Destek ve Teşekkür/Support and Acknowledgment: Sözlü Kaynaklar

KK-1: Nihal Karadağ; KK-2: Semiha Karadağ; KK-3: Gülnihal Nacak

Tekirdağ İli Karacakılavuz Mahallesi saha çalışmasında, yöredeki görüştüğüm kişilere Karacakılavuz iğne oyaları hakkında verdikleri bilgiler için teşekkür ederim.

Oral Sources

KK-1: Nihal Karadağ; KK-2: Semiha Karadağ; KK-3: Gülnihal Nacak

I would like to thank the people I interviewed in the region during the fieldwork in Tekirdağ Province Karacakılavuz District for the information they gave about Karacakılavuz needle lace.

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

ÂŞIK PAŞA'YA GÖRE ALPLIĞIN ŞARTLARI VE AT ŞARTININ OSMANLI KORSAN GAZİ SAZ ŞAİRLERİNDEKİ DEĞİŞİMİ



THE CONDITIONS OF BEING AN “ALP” FROM ASIK PASHA’S POINT OF VIEW AND CHANGE OF THE CONDITION OF THE HORSE IN THE OTTOMAN CORSAIR GHAZI BARDS

Göksel GÖKÇE*

ÖZ: Bu çalışmada Âşık Paşa'nın Garîbnâme adlı eserinde yer alan alplığın şartlarından at sahibi olmak ve Osmanlı dönemi korsan saz şairlerinin bu şarta uyumu ele alınmıştır. Âşık Paşa eserinde devleti ve milleti din düşmanlarından korumak üzere savaşması gereken ideal savaşçı tipini dokuz maddeyle tarif etmiş ve iyi bir ata binmeyi dördüncü sıraya koymuştur. Çalışmanın kapsamında Osmanlı dönemi Cezayir sahası XVI, XVII ve XVIII. yüzyıllar korsan gazi saz şairlerinin at unsuruyla ilgili şiirleri incelenmiştir. Çalışmanın amacı, Osmanlı tarihi için büyük önem arz eden gazilik kavramının değişen ve gelişen hayat şartlarına bağlı olarak geçirdiği dönüşümlerden birini ortaya koymaktır. İnceleme esnasında metin serhi yöntemi uygulanmış ve şiirlerin içerdikleri kavramlar konuyla ilişkileri bakımından izah edilmiştir. Buna ek olarak, Garîbnâme'de yer alan at sahibi olma şartının Osmanlı donanmasında yerini gemiye bıraktığı, korsan gazilerin gemileriyle atlar arasında çeşitli söz sanatları vasıtasıyla benzerlik kurdukları, ortaya çıkan benzerlik üzerinden gazâ kültürünün önde gelen isimlerinden Hz. Ali'nin atı Döldül'e atıfta bulundukları, atlara ad konulması gibi gemilere isimler verdikleri bu isimlerden birinin meşhur şair Köroğlu'nun atı Kır At ile benzediği tespit edilmiştir. Askerlik söz konusu olduğunda teçhizat üzerinde ortaya çıkan yenilik ve gelişmelerin, katı kuralları olan gelenekleri dahi değiştirdiği görülmüştür. Bununla beraber, Türk tarihi açısından büyük öneme sahip at unsurunun gazâ geleneği içerisinde tamamen kaybolmayıp keskin değişimlerde dahi gazi saz şairlerinin eserlerinde kendini gösterdiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Âşık Paşa, at, gazi, korsan, saz şairi

ABSTRACT: In this study, one of the conditions of the alp, which is included in Asik Pasha's work named Garibname, to have a horse and the adaptation of the corsair bards of the Ottoman era to this condition is discussed. In his work, Asik Pasha described the ideal warrior type, who should fight to protect the country and the people from the enemies of religion, with nine items and put a good horseback riding in the fourth place. Within the scope of the study, the horse element in the poems of the 16th, 17th and 18th centuries corsair ghazi bards of the Algerian field of the Ottoman period was examined and It is aimed to reveal one of the transformations of the concept of ghazi, which has great importance for the Ottoman history, depending on the changing and developing life standards. During the analysis, the text commentary method was applied and the concepts contained in the poems were explained in terms of their relations with the topic. In addition, it has been determined that the condition of owning a horse in the Garibname was replaced by the ship in the Ottoman navy, the corsair ghazis made similarities between their ships and horses by means of various rhetoric, and through the emerging

* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi/İstanbul-gkselgkce@gmail.com (Orcid: 0000-0002-8943-634X)

similarity, they mentioned Ali's horse Duldul, one of the leading figures of the ghaza culture. Also it has been seen that these ghazis gave names to the ships too like naming horses and one of these names was similar to name of the famous poet Koroglu's horse, Kır At. As a result, it has been concluded that when it comes to military, innovation and development of equipment made a change on everything included traditions which have strict rules. Moreover, the horse that has a great importance to Turkish history, has not disappear completely and it has continued to appear in poems of ghazi bards in even big changes.

Keywords: Asik Pasha, horse, ghazi, corsair, bard

Giriş

Savaş kültürüne sahip milletlerin savaşçıları kendilerine has kavramlarla ifade ettikleri görülür; Avrupa'da *şövalye*, Japonya'da *samuray* bu tip savaşçılardandır. Türk kültüründe bunun yerini *alp* ve *gazi* kavramları tutar ve bu iki kelime Türk askerlik tarihine, kültürüne ve edebiyatına damga vurur. İki kavram tarihî seyir içerisinde zamanla birbirinin yerini alır ve birbiriyile iç içe geçer.

Alp, kavramının Türk kültür ve edebiyatında kullanımı çok eskilere uzanır. Orhon Yazıtları'nda sıklıkla geçen alpin anlamı, Dîvânü Lügâti't-Türk'te "şecaatli" (Kaşgarlı Mahmud, 2014: 19) yani cesaretli, yürekli olarak verilir. Efsanevi kahraman *Alp Er Tunga* ve Büyük Selçuklu Sultanı *Alp Arslan*'ın unvanı olarak kullanılmasından hareketle, kavramın Türkler arasındaki ehemmiyeti anlaşılabılır. Bu önem Türkler Anadolu'ya geldikten sonra da devam eder ve Osmanlı Devleti'nin kuruluş devrindeki kumandanların adında *Gündüz Alp*, *Turgut Alp* gibi savaşçı manasına gelecek şekilde kullanılır.

Jean-Paul Roux'nun ifadesiyle "Türkler hep savaşmıştır" (2015: 40). Böylesine savaşçı bir milletin hayat tarzı doğal olarak edebî eserlerine yansır ve alp veya gazi adı verilen savaşçı tipi çevresinde anlatılar gelişir. İki kavram ilk kez Mehmet Kaplan tarafından derinlemesine incelenir. Ancak Kaplan, alp ve gaziyi iki ayrı tip olarak ele alır ve din olgusunu bu ayrımın temeline koyar. Kaplan'a göre alp, Türklerin Gök Tanrı inancının savaşçısı olup, ulvi bir maksat için savaşmaz; ganimet elde etmek için savaşır. Oğuz Kağan'ın cihan hâkimiyeti arzusu vardır ancak bu arzu savaşıp güç gösterisi sergilemek için araçtır. Kaplan, alp tipini tamamen maddeci ve dünyaya fazla bağlı bulur (1976: 11-20); gazi ise alp gibi dünyayı fethetme arzusuna sahip olmakla beraber alptan farklı şekilde İslâmiyet çatısı altında "yüce bir mana ve zengin bir muhteva" eşliğinde savaşır (1991: 101). Kaplan'ın "iki farklı tip" üzerine ortaya koyduğu bu şablon, konuyla ilgili araştırmalarda uzun süre temel hareket noktası alınır ancak daha sonra Mehmet Aça'nın tenkidine uğrar. Aça, Oğuz Kağan Destanı'nın İslâmi tesirlerden uzak Uygur harfli nüshasından hareketle Oğuz Kağan'ın ulusunu yücelttiğini, yeryüzünü kaostan kurtarıp kozmosa kavuşturduğunu ve bunları Tanrı'nın isteğiyle ettiğini vurgular. Aça'ya göre Oğuz'un dünyayı fethettikten sonra topraklarını oğulları arasında paylaştırdığı toyda, başını havaya kaldırıp "Ben Gök

Tanrı'ya borcumu ödedim." demesi ile Hz. Muhammet'in Veda Hutbesi'nde halkından rıza alıp parmağını göğse kaldırarak "Şahit ol yâ Rab." demesi arasında fark yoktur (2000: 8). Bu zaviyeden bakıldığında alp ve gazi tipi özünde aynıdır, aradaki farklar önemsiz birkaç ayrıntıdır.

Yukarıda bahsi geçen Osman Gazi devri savaşçılarından Turgut Alp gibi isimlerin Osmanlı kuruluş devrinde gazâ ideolojisi çerçevesinde savaştıkları görülür. Yani o gazilere aynı zamanda alp denilir. Nitekim dönemin Osmanlı beyleri *Ertuğrul Gazi*, *Osman Gazi*, *Orhan Gazi* olarak anılır. Bu durum Aça'nın haklılığını ortaya koyup iki kavramın aslında aynı tipi karşıladığını gösterir. Bundan dolayı özellikle Osmanlı'nın kuruluş devrindeki alptan kastın gazâ uğruna savaşan kişi, kısaca gazi olduğunu söylemek mümkündür. Aşağıda Osmanlı kuruluş devri şairlerinden Âşık Paşa'nın *Garîbnâme* adlı eserinde *alplığın şartlarını* sıraladığı kısım bu bakış açısıyla ele alınmıştır.

1. Âşık Paşa'ya Göre Alplığın Şartları ve Alpın Yoldaşı At

XIV. yüzyılın önde gelen simalarından Âşık Paşa (1272-1332), Osmanlı'nın kuruluşunda faal rol oynar ve o dönem Osmanlı muhitinde Eski Anadolu (Oğuz) Türkçesinin yazı, edebiyat ve devlet dili olması hususunda büyük emekler verir. Emeklerinin en büyük ürünlerinden *Garîbnâme* adlı mesnevisinde dönemin önde gelen savaşçı profilinin nasıl olması, hangi şartları taşıması gerektiğini ayrıntılarıyla anlatır; "Devleti ve milleti düşmandan korumak ve İslâm düşmanları ve şeytanın ordularıyla savaşmak," için bunlar olmazsa olmazdır. Âşık Paşa bu yolla Osmanlı'nın rakibi Avrupalıların şövalye tipine karşı bir tipoloji meydana getirmek ister ve gözlemlerine göre en öne çıkan şartları belirler. O belki de yeni devlette şövalyelik benzeri kurumsal bir yapı tesis edilmesi arzusundadır. Alp/gazi (alperen) tarifinde dokuz başlık öne çıkar: *yüreklik*, *kuvvet*, *gayret*, *at*, *zırh*, *yay*, *kılıç*, *süngü* ve *arkadaş*. Şartlardan ilki ve üçüncüsünün manevi, kalan yedisinin ise maddi unsurlar olduğu görülür.

Âşık Paşa'nın ilk şartı yüreklik, cesarettir. Gerçekten de bir savaşçı tipi için olmazsa olmaz mizaç özelliklerinin başında gelir. Cesaret olmadığında kişi istediği kadar güçlü ve gelişmiş silahlara sahip olursa olsun yine de iyi savaşçı olamaz:

8494 *Aña elbette tokuz nesne gerek*

Evveli şol kim ola muhkem yürek

(*Bunun için dokuz şey lâzımdır ve bunların birincisi sağlam bir yüreğe sahip olmaktır.*) (2000: 551)

İkinci sırada kuvvet gelir ki dönemin savaş âletlerinin tesirli kullanılabilmesi için çok önemlidir. Bir kılıcı saatlerce elde taşıyıp bilekten sallayabilmek, kılıçla vurduğu yere daha çok zarar verebilmek, bir yayı gerebilmek, zırhın ağırlığına dayanabilmek ve en önemlisi bunlarla birlikte atı kontrol edebilmek ve o kondisyonu sürekli hâle getirebilmek için kuvvetli olmak gerekir. Âşık Paşa kuvvet için şöyle der:

8500 *Bâzusında kuvveti olmaz-ısa*

Alp olmaz tende güci az-ısa

(Kolunda ve vücudunda kuvvet bulunmayan kimse alp olamaz.)

(2000: 551)

Üçüncü şart gayrettir ve bu, din yolunda gösterilen zahmetler olup nihai mertebesi canından geçmektir. Bir asker vatani ve millî şerefi yolunda hamiyet sahibi olmalıdır ve hamiyetin en önemli göstergesi candan geçebilme gayretidir:

8506 *Alp ere gayret-durur üçünçi hâl*

Gayreti olmaz-ısa alplık muhâl

(İşte alp erde üçüncü olarak gayret gerektir; canından geçmeyen için alplık söz konusu değildir.) (2000: 553)

Beşinci şart iyi zırh sahibi olmaktır. Âşık Paşa'ya göre zırh alpa heybet verir, düşmanın gözünü korkutur, muharebe esnasında vücudu korur ve alpin silahı elinde olmadığı anlarda ansızın gelen saldırılara karşı onu korur:

8522 *Pes bişinçi âlet alpa ton-durur*

Alpa alplık adını ton bildürür

(İşte alpa beşinci alet zırhtır; o bu zırh ile alp olduğunu bilir.) (2000: 555)

Altıncı şart yay ve oktur. Âşık Paşa'ya göre yayı kuvvetli çekebilmek ve atmak büyük hüner gerektirir, bu hüner sayesinde alpin şöhreti artar:

8524 *Alplara altınçi âlet yay olur*

Anuñ-ıla çavı ile yayılır

(İşte alplara altıncı olarak yay lâzımdır; bu sayede ünü, şanı ve şöhreti bütün ili tutar.) (2000: 557)

Yedinci şart iyi kılıç sahibi olmaktır. Âşık Paşa'ya göre yay gereklidir ama yalnız yayı olup kılıcı olmayan kişi alp olamaz, kâfir kanı kılıcın yüzeyine bulaştığı için kılıç üstüne and içilir, gaziler kâfir topraklarını dine kılıçla açarlar:

8532 *Pes kılıçdur âletün yedinçisi*

Oldur alpuñ altını ve inçüsi

(İşte harp aletlerinin yedincisi kılıçtır; alpların geçimleri buradandır; bu sebepten kılıç, onların altını ve incisi olmuştur.) (2000: 557)

Sekizinci şart süngüdür (mızrak). Âşık Paşa'ya göre kılıç ve ok süngünün işini yerine getiremez, süngü alpin eline çok yakışır, düşman elde süngüyle görünce onun alp olduğunu bilir ve savaşta ilk süngüyle çarpışılır:

8541 *Sünü sekzinçi âletidür alp erüñ*

Pes sünüsü olsa gerek alplaruñ

(Süngü alpların sekizinci silâhıdır; işte onların mutlaka süngüsü olmalıdır.) (2000: 559)

Dokuzuncu ve son şart arkadaştır. Âşık Paşa'ya göre arkadaş olmazsa kendi arkasını ve etrafını kollayamaz, dostlar birbirleri için canlarını feda edebilmelidirler:

8548 *Alplara tokzunçı âlet yâr-durur*
Düşmanı yâr kuvvetiyle arıdur
(*Alplar için dokuzuncu şart, arkadaşdır; düşman da bu birbirini*
sevip arka çıkan yiğitlerin gücü ile yorulup yenilir.) (2000: 561)

Âşık Paşa'nın şartlarının hepsi önemli olmakla beraber aşağıda ele alındığı üzere en dikkat çekici olanı attır. Eserde alpın atı olmasıyla ilgili beyitleri şunlardır:

8510 *Kişinüñ çün yüregi vü güci var*
Hem var anda gayret ü nâmûs u 'âr
(*İnsanın cesaret, güç, gayret, namus ve ar duygusu yanında;*)

8511 *Aña lâyıq pes gerek bir at aña*
Kim anuñla çapına ol dört yaña
(*dört bir tarafa koşup yetişebilmek için bir de atı bulunmalıdır.*)

8512 *Alplara dördinçi âlet at-durur*
Alplara bu at key âlet-durur
(*Alpların dördüncü şartı atlarının olmasıdır; çünkü at, alplar için başlıca şartlardandır.*)

8512 *Alplığı er ne'yle eyler at-ıla*
Alp ere key at gerek kim atıla
(*Yiğit yiğitliğini at ile yapar ve gösterir; düşmana hücum için alpere iyi ve seçkin at lâzımdır.*)

8513 *Nitekim hamza binerdi Aşkar'a*
Hem binüt olmuşdı Düldül haydar'a
(*Nitekim Peygamberin amcası pehlivan Hamza Aşkar'a binerdi; yiğitlerin önderi olan Ali'nin biniti de Düldül idi.*)

8514 *Rüstem'ün Rahş adlu atı var-ıdı*
Eyle bil kim kendüziyle yâr-ıdı
(*İran hükümdarı olan Rüstem'in de kendisiyle dost olan Rahş adlı atı vardı.*)

8515 *Pes gerekdür alp ere bir lâyıq at*
Alplaruñ adın çıkaran bayık at
(*İşte alperen için uygun bir at gerekir; bütün alplar, şan ve şöhrete, şüphesiz at ile kavuşmuşlardır.*)

8516 *At dahı oldı bu kez bir ton gerek*
Kim anuñla örtile karın yürek
(*At bulundu bu sefer de, vücudu kaplayan karnı ve yüreği örten bir zırh lâzımdır.*) (2000: 553-555)

Âşık Paşa atı dördüncü sıraya alarak ona silahlardan önce gelen bir yer vermiştir. Din uğruna mücadele eden alpın yani gazinin yüreklilik, güç ve gayretten sonra sahip olması gereken unsur attır ve at sayesinde dört yana sefer edebilir; alp atsız kalırsa savaşta ileri atılamaz, atsız çaresiz kalır. Buraya kadar sayılan diğer sekiz unsurla benzerlik gösteren içerik bundan

sonra değişir ve Âşık Paşa telmih yoluyla İslâm tarihine uzanır, *Hız. Hamza'yı* ve atı *Aşkar'ı*, *Hız. Ali* ve atı *Düldül'ü* örnek gösterir. Şüphesiz bunda *Hamzanâme*, *Hız. Ali Cenklere* gibi İslâmi Türk destanlarının tesirleri vardır.

Hamzanâme'ye göre Aşkar, yeryüzüne Allah tarafından hususen gönderilir. *Âb-ı hayat* içmiştir ve *Hız. Âdem*'den itibaren hayatta olup *Hız. İbrahim'in oğlu Hız. İshak'ın* binitidir. *Hız. Hamza*'dan sonra *Seyit Battal Gazi* ve *Sarı Saltuk* tarafından binilir. Aşkar, İslâmiyet'i yayması için gönderilir; Hamza, atı sayesinde düşmanlarını yener ve düşmanlarının geneli Müslüman olur. Gerektiği zaman *kanatlanıp uçmak* gibi olağanüstü özellikler gösterir, zorda kaldığında Hamza'yı kurtarır. (Sezen, 1988: 56-57) Sezen'in söz ettiği üzere Aşkar, Türk destanları vasıtasıyla Türk edebiyatında yer edinmiş bir *at motifidir* ve gazilerin atına örnek gösterilir. Çünkü Aşkar da din düşmanlarıyla mücadele edip onların Müslüman olmalarını sağladığı için bir nevi gazidir (Çınar, 2002: 153-154). Benzer durum *Hız. Ali'nin Düldül'ü* için de geçerlidir. *Hız. Muhammet* tarafından *Hız. Ali'ye* hediye edilen bu binek, Ali'nin din düşmanlarını yenmede yardımcısıdır ve destanlarda mühim yer tutar. Hızı ve çevikliğiyle divan ve halk şiirine de yansır. (URL-1). "Alp tipi at" olarak nitelendirilebilecek bu motif, destan kahramanı alpin, devletli aile ferдинin, dolayısıyla da millet ve devletin devamlılığını sağlamanın tamamlayıcı unsuru olarak görülebilir (Emeksiz, 2016: 74).

Âşık Paşa'nın bir diğer telmih de Doğu edebiyatının büyük kahramanlık anlatısı *Şahnâme*'nin başkahramanı *Zal oğlu Rüstem*'in atı *Rahş* ile ilgilidir. *Şahnâme* bütün Ortadoğu, Türkistan ve Osmanlı coğrafyasına derinden tesir eden bir metin olarak, kahramanının Aşkar ve Düldül gibi olağanüstü özellikler gösteren atı Rahş'ı bu coğrafyalardaki milletlerin anlatılarına da kazandırır (Yıldırım, 2008: 575). Rüstem, Osmanlı divan ve halk edebiyatında adı sık geçen bir kahramandır. Kasidelerde padişahlar ve paşalar, epik halk hikâyelerinde ve koçaklamalarda kahramanlar Rüstem'e, atları da Rahş'a benzetilir. Bütün bunlara göre at, alp/gazi için olmazsa olmazdır. Aşağıda gazi saz şairlerinin durumları buna göre değerlendirilecek ve problemin üzerinde durulacaktır.

2. Osmanlı Gazi Saz Şairleri ve At

At, motorlu araçların yaygınlaşmasından önceki dönemde hızla rakipsizliği, kas gücü ve zorluklara dayanıklılığı ile sivil ve askerî ulaşımında en önemli vasıta, orduların makineleştiği II. Dünya Savaşı'na kadar da savaş tarihinde mühim yer eden hayvandır. İbrahim Kafesoğlu, bu uzun dönemi "at çağı" olarak adlandırır (2014: 404). Nitekim Âşık Paşa'nın alp/gazi tipinin muadili olan ve yukarıda bahsi geçen Avrupalıların kutsal savaşçı tipi, şövalye kelimesi köken olarak *süvari*, *atlı asker* manasına gelir (URL-2). Bundan hareketle atın dünya askerî geleneğindeki yeri daha kolay anlaşılabilir. Atı ilk hangi milletin ehlileştirip binek olarak kullandığı bilinmemekle beraber, tarih öncesi çağlardaki Türklerin yaşadığı yukarı Asya bozkırları hayvanların güdümesi, otlaklara ve su kaynaklarına zamanında yetiştirilmesi gereğini doğurduğu için, hızlı ve dayanıklı vasıtalarla duyulan

ihtiyaçtan (Kafesoğlu, 2014: 405) ve Orta Asya'nın en eski çağlardan günümüze dek at sayısının en yüksek seyrettiği bölge olmasından dolayı (Sümer, 1983: 2) atı Türklerin ehlileştirdiği ileri sürülebilir. Kâşgarlı Mahmud, bu ihtiyacı ve ilişkiyi ispat edercesine "Kuş kanadı ile, er atı ile muradına erer." (2014: 15) der, yani at ve savaşçıyı, *kuş ve kanadı* gibi ayrılmaz iki unsur olarak görür. Proto-Türklerin milattan önceki binyıllarda yerleşik bir kavim olup MÖ 1000 dolaylarında atı ehlileştirmeleri ve MÖ 300'lerde *üzengi* ve *eyerin* icadı sayesinde göçebe bir kavme dönüştüklerine dair iddialar (Starr, 2013: 56) da yer alır. Bu dönüşüm Türkleri, MÖ III. yüzyıldan MS XVII. yüzyılın sonlarına dek dünyanın en önemli askerî kuvvetlerinden biri hâline getirir.

Türklerin ata verdiği değer İslâmiyet'ten sonra da devam eder ve at hem sosyal hayatta hem orduda önemini korur. Osmanlı döneminde de sahibiyle gayet uyumlu, ince yapılı ve uzun süre koşabilen atlar yetiştirilir (URL-3). Osmanlı ordusundaki *timarlı sipahiler*, *kapıkulu sipahileri*, *akıncılar*, *çarkacılar* gibi ordu sınıfları atlı askerlerden oluşur (Gökçe, 2017: 128). Bunun yanında Doğu Roma döneminde *Hipodrom*, bugün ise *Sultanahmet Meydanı* adlarıyla anılan yere klasik Osmanlı devrinde *Atmeydanı* denilir ve şenliklerde atlı oyunlar sergilenir.

Alp tipinin gerçek timsali olan gazi şairlerin bir kısmı, şiirlerinde ata yer verirler ve onu çeşitli yönleriyle, türleriyle birlikte anarlar. XVI. yüzyıldan *Âşık Hayalî*, bir İran seferiyle ilgili şiirinde atı, *Âşık Paşa* ile benzer telmihler kullanarak anlatır ve Kırım Hanı *Âdil Giray Han* olduğu tahmin edilen (Köprülü, 2004: 61) *gaziler serdarını*, Hz. Ali'ye, atını da Döldül'e teşbih eder. Tarife bakıldığında tam da *Âşık Paşa'nın* alpi gözler önüne gelir:

Giymiş ol Davud zırhı miyanında Zülfikâr(?)
Seyreden a'dâ-yı dînin aklı oldu târmâr
Saniyâ Âlî menendi Döldül'e oldu süvar
Sahib-i seyf-ü kalem arslânımız vardır bizim (Köprülü,

2004: 103)

(O, davudî zırhını giymiş, belinde Zülfikâr var, seyreden din düşmanlarının aklı tarumar oldu. Ardından Ali misali Döldül'e binici oldu, bizim kılıç ve kalem sahibi aslanımız vardır.)

Köprülü'nün Kırımlı olduğu üzerine tahmin yürüttüğü *Âşık Hayalî*, elde bulunan iki şiirinde de ata temas eder. Kırım Tatar birliklerinin Osmanlı ordusunun yerine göre yağma, akın, çarka (öncü) birlikleri vazifesi gören hafif süvariler olduğu düşünülürse bu gazi şairin şiirlerinde atın geçmesi son derece normaldir çünkü hayat tarzının direkt edebî esere yansıdığı görülür:

Çamur dize çıktı kan ile yaştan
Atlar dalamaz oldu serilen leşten
Kaleler yığıldı kesilen baştan
Ak gövdeler kana battı diyessin (Köprülü, 2004:101)

Şiirinde mübalağa sanatına başvuran gazi şair, muharebe anının abartılı bir tasvirini anlatır. Şiirde dile getirdiği "atların dalamaması"

ayrıntısını ancak bir süvariden duymak mümkündür çünkü böyle bir problemin teşhisini piyade sınıfı bir askerden beklemek güçtür.

Yine Kırımlı olduğu veya bir müddet Kırım'da yaşadığı düşünülen XVII. yüzyıl şairlerinden *Âşık Ömer*, çeşitli şiirlerinde *kula, küheylan, yağız ve yürük at* gibi alt türlere *ve dizgin, eyer, heybe, torba, kamçı, üzengi* gibi binit takımı unsurlarına yer verir (Gökçe, 2017: 130-131). Hatta bunların kayda değer bir kısmı aşk şiiri olup, savaşla ilgili analogi kurulmasından kaynaklanan bir kullanımdadır:

(...)

Gönül cân rahşıdır âkil uyandır

Er odur kim dizginine uyandır

(*Gönül can atıdır, akıl dizgindir; gerçek er dizginine uyandır.*)

Osmanlı sahasının yazılı eserlerine ulaşılabilen bu ilk dönem âşıklarının şiirlerinde çizilen kahraman profili, *Âşık Paşa*'nın çizdiği profille benzerlik gösterir. Ancak yine bir kısım gazi şairin eserlerinde bilhassa at hususunda bu profilin dışına çıkıldığı görülür. Hayat şartları zaman içinde değişir ve gelişir, kültür de buna göre şekillenir. Değişimler bazen Tanzimat ve Cumhuriyet gibi köklü, bazen de özünün aynı kalıp kabuğunun kırıldığı, soyulduğu ufak tarzdadır. Bugün nasıl mekanize piyade birlikleri yerine kadim kültürümüzde var diye atlı birlikler, süvari alayları olmasını istemiyorsak, Osmanlı kuruluş devrinde gayet erken tarihlerde ordu değişir ve bünyesine farklı yapılar eklenir. Bunlardan biri hiç şüphesiz donanmadır.

3. Korsan Gazi Saz Şairleri ve Şiirlerinde Atın Yeri

1332'de ölen *Âşık Paşa*'nın ömrünün son demlerini yaşadığı yıllarda Osmanlı Beyliği, *donanma* tesis etmeye gayret göstermektedir. İlerleyen dönemlerde *Barbaros Hayrettin Paşa*'nın (1478?-1546) *Cezayir korsan birliklerini* katmasıyla gücünün zirvesine ulaşan Osmanlı donanmasında *Âşık Paşa*'nın öngöremediği, *korsan gazi* tipi ortaya çıkar ve son derece dikkat çekici edebî geleneğe sahiplerdir. Gelenekleri içinden bir zümre de saz şairleridir. Korsan gazi şairler, âşık tarzı şiirin çok mühim bir şubesini meydana getirirler. *Âşık* edebiyatıyla ilgili en eski yazılı örnekler genellikle onlara aittir. Şiirlerinde gazâyâ büyük ehemmiyet verirler ve çok yönlü şekilde işlerler. XVI. yüzyıl sonu XVII. yüzyıl başlarında yaşayan *Gedâ Muslu*, İspanya donanmasına seslendiği bir şiirinde gazâ ideolojisini açık şekilde ortaya koyar:

Yürütmeziz Akdeniz'de gemini

Hakkı koyup puta tuttun yönünü

Çevir İslâma şol kâfir dinini

Gel yezid Müslüman olmuş ol senin (Köprülü, 2004: 107)

Doğu ve Kuzey Akdeniz sahillerinde Rodos, Kıbrıs, Girit, Malta, Venedik, Napoli, Fransa, İspanya, Portekiz gibi *küffâr* ordularına karşı gazâ

eden bu askerler, Âşık Paşa'nın tipolojisine göre gaziliğin dışında kalır. Çünkü sayılan dokuz unsurdan atlı asker olma şartını yerine getirmeleri, yapıları itibariyle mümkün değildir. Fakat yukarıda söylenildiği üzere değişen hayat şartları, kültürleri de değiştirir. Nasıl ki dün *gelin alma* merasiminde kullanılan at, bugün yerini *gelin arabasına* bıraktıysa donanma şairlerinde de atın yerini geminin aldığı görülür.

İlk olarak *atlı asker* manasına gelen *süvari* kelimesinin kökeni olan *süvar*, Osmanlı Türkçesi sözlüklerinde “atlı”, “ata binmiş” anlamında ve başta at ve diğer binek hayvanları olmak üzere arkasına eklendiği kelimedeki varlığa binen kişi anlamına gelecek şekilde kelime türeten son ek olarak kullanılır (Şemseddin Sami, 2007: 739; Redhouse, 1987: 1085). Buna bağlı olarak şekillenen *süvari* kelimesinin sözlüklerdeki bir diğer anlamı dikkat çekicidir. *Süvari* kelimesinin Redhouse sözlüğündeki bir diğer anlamı “Donanmadaki kaptan veya kumandan,” (1987: 1085) olarak verilir; aynı kelime anlamı Pakalın'da daha ayrıntılı bir izahla, “Osmanlı dönemi bahriye teşkilâtında kapudane, patrona ve riyaleden sonra gelen kaptanlara verilen unvan.” (1983: 286) olarak geçer. Dönemin Garp Ocaklı korsan gazi şairlerinde bu kullanımın izleri görülür. XVIII. yüzyıl saz şairlerinden *Mağriblioğlu*'nun bir şiirinde *süvar* kelimesi, gemiye binmek maksadıyla kullanılır:

*Gâzîler silâhlı oldular süvâr
Düşmanlar görünce kılmadı karar
Altı yüz çadırı kıldın târümâr
Tunus'tan âhını aldın, Cezâyir (Köprülü, 2004: 462)*

Süvar kelimesinin binmek manası dolayısıyla insanlığın attan sonra geçtiği diğer ulaşım vasıtalarında kullanılması son derece doğaldır. Benzer kullanım İngilizcedeki *ride* kelimesinde de bulunur ancak korsan şairler bu değişimde at ile gemiyi olabildiğince özdeşleştirirler. XVII. yüzyıl şairi *Koroğlu*'nun donanmanın seferini anlattığı bir şiirinde askerlerin gemiye binmesini “atlanmak” olarak ifade ettiği görülür:

*Bindiler ve atlandılar
Koçyiğide katlandılar
Gazâya niyetlendiler
Hamimat donandı donandı (Elçin, 1997: 106)*

Yine *Koroğlu* gibi XVII. yüzyıl şairlerinden *Âşık Ahî*'nin bir şiirinde tekne ile at unsurları arasında bir tam teşbih kurduğu görülür:

*Der ki Âhî gice gündüz gezeriz sayyâd gibi
Oluruz hasma mukabil uruşuruz yâd gibi
Hazret-i Nûh teknesini oynadınız at gibi
Nice yüz bin kâfir olsa yüzeriz deryâda biz (Elçin, 1988: 171)*

Gemi ve at teşbihi, korsan şairlerin dilinde sadece genel benzetmelerle sınırlı kalmaz. *Âşık Paşa*'nın şiirinde gaziyle atına telmih yoluyla Hz. Ali ve atı *Düldül*'ün örnek gösterilmesi durumu, korsan gazilerin şiirlerinde de görülür; kendilerini Hz. Ali'ye, gemilerini de *Düldül*'e

benzeterek ifade ederler ve Âşık Paşa'nın dizelerindeki epik şiir geleneğini devam ettirirler. XVI. yüzyıl sonu, XVII. yüzyıl başı korsan gazilerinden Âşık Armutlu'nun bir şiirinde bu hususî benzetme mevcuttur:

*Murad Reis eydür hey gâziler hazır oluñ vaktiñıza
Hazreti Ali Düldül'e bindügi günlerdir bu gün
El-ayak hurdehâş olup şehid olur gaziler
Analar oğul deyüp anduğı günlerdir bu gün* (Elçin, 1988: 16)

Türk edebiyatının en önemli halk anlatılarından Hz. Ali Cenklere, Türk toplumuna bir kahramanın model olması maksadıyla anlatılır. Nitekim bunun yansıması *Garp Ocakları* geleneğinde de görülür. Akdeniz gazilerinin en ulusu Barbaros Hayrettin Paşa'nın sancağında *Dört Halife*'nin ismi ortasında Hz. Ali'nin kılıcı *Zülfikâr* ve onun hemen altında *Mühr-i Süleyman* bulunur. Gaziler bu vesileyle savaşıklık yönlerini *Zülfikâr* sembolüyle ifade ederler. Görüldüğü üzere bu model alma durumu, kendilerini Hz. Ali'ye, gemilerini ise onun atı *Düldül*'e benzetmeye dek uzanır. Yine *Düldül*, *Aşkar*, *Rahş* veya bugün yarış atlarında âdet olduğu üzere, atlara isim verilmesi bahsi ele alınırsa, korsan gemilerinin de adı ve bunların üzerinden denizlerde yürüyen nâmı vardır. Bir Fransız belgesine göre 1662'deki Cezayir filusunda *Kır At* (Le Cheval Blanc) adlı bir gemi yer alır (Gürkan, 2019; 168). Bu isim, o dönemde ünü dağları aşıp denizlere ulaşan *Koroğlu*'nun *Kır At*'ından esinlenme yoluyla gemiye verilmiş olabilir.

Yukarıda *Aşkar* ve *Düldül* gibi atların *İslâmiyet'i yayma* maksadı güttüğü ve düşmanla mücadele ettiği, buna bağlı olarak *alp tipi at* unsurunun ortaya çıktığı üzerinde durulmuştu. Bu kavramın benzerinin XVII. yüzyıl korsan gazi âşığı *Kara Hamza*'nın bir şiirinde gemiye dair ifade edildiği görülür:

*Gazî gemilerin sende düzerler
Donadırlar dış denizde gezerler
Bulduğı küffârın başın ezerler
Mürd olup putuna tapaldan beri* (Elçin, 1997: 151)

Kara Hamza, bu şiirinde Akdeniz'deki Osmanlı korsanlarının muhtemelen *Atlas Okyanusu* ve *Baltık Denizi* civarlarına uzanan yağma faaliyetlerine temas ederken, bindikleri gemiye *gazi* unvanını vermiştir. Korsanlar bu bakımdan *kâfir* ile savaşmalarını sağlayan âleti *gazi* olarak adlandırıyor olabilir. Nitekim yine bir âşığın şiirinde askerlerin, bir kale müdafaası esnasında düşmana isabetli güller atıp zafer getiren üç topa, muzaffer bir kumandanmış edasında *hilat* giydirip *gazi* unvanı vermelerinden (Gökçe, 2022: 524) hareketle, Osmanlı ordusunda böyle bir anlayış ve geleneğin hâkim olduğu görülür. Bu açıdan *alp tipi at* gibi bir *gazi tipi gemi* olduğu söylenebilir.

At ve *gemi* askerlik bakımından değerlendirildiğinde ilgili oldukları süvari ve donanma sınıflarını ortaya çıkaran unsurlardır. Bu bakımdan her ikisi de *binicileri* için bir nevi var oluş sebebidir. *At* ile *binicisinin* bir bütün olup savaşması gibi, *gemi* ile *tayfası* da bütün hâlinde savaşır. Hatta korsan

için geminin, süvarinin atından daha önemli ve hayati olduğu söylenebilir. Bu her şeyden önce fiziki bir gerçektir. Süvari savaş esnasında atını kaybettiğinde askerî yönden büyük bir avantajı, ekonomik bir metaı ve duygusal bağ kurduğu yoldaşını kaybetmiş olur ancak hayatta kalmaya ve savaşmaya devam edebilir; korsan ise gemisini kaybettiğinde her şeyini kaybeder. Bu olgu, klasik dönem savaş stratejisinin yansıması satranca benzetilebilir: Korsan için gemisi oyunda kalmasını sağlayan şahıdır, atını kaybettiğinde oyun devam eder ancak şahını kaybettiğinde tahta kapanır.

Sonuç

Kültür değişimleri çoğu zaman sancılı olur ancak Türkler tarih boyunca değişimlere kolay ve hızlı ayak uyduran bir millet olarak öne çıkar. Nitekim Âşık Paşa'nın kaleme aldığı şartlara katı kurallar olarak bakılırsa, Çaka Bey'le başlayıp Barbaros Hayrettin Paşa'yla zirvesine ulaşan Türk donanma mensuplarını gazi sıfatının dışına itmek gerekir ki en hafif tabirle büyük yanıltır. Gelenekteki değişimler, esas ruhu korudukça milletin geneli ve ilgili zümreden çıkan ufak tefek çatlak sesler neticesinde kabul görür; öz aynı kalıp kabuk değiştirilir. Sadece Türk değil bütün dünya tarihinde yeniliklerin ve değişimlerin genellikle askeriye başladığı görülür. Gereklilikleri bir yana, bu olgu biraz da eli silahlı bir zümreye karşı çıkmanın güçlüğünden destek bulduğu için böyledir. Karşı çıkıl(a)mayan değişimler ise kısa zamanda sindirilir hatta eskisinden daha çok sahiplenilebilir. XVI. yüzyıl şairlerinden Koroğlu, tüfeğin icadının mertliği bozduğunu söyler ve dolayısıyla tüfek kullananların mert olmadıklarını ileri sürer. Hâlbuki bugün kim *Mohaç*'ta, *Çanakkale*'de veya *Sakarya Meydan Muharebesi*'nde düşmana karşı tüfek kullanan gazilerin mert olmadıklarını iddia edebilir? Tüfeğin halk nezdinde daha yaygın ve derin gelenek hâline gelmesi, evlerde kılıçtan çok daha fazla olmasından da anlaşılabilir. İşte bu, hayatın şartlarını değiştiren teknolojik gelişmelerin zaman içerisinde katı kültürel kodları değişime uğrattığının çok bariz bir göstergesidir.

Âşık Paşa, dokuz maddede Türk tarihinin en önemli kavramlarından alp/gazi tipinin profilini çizer ancak zaman içerisinde değişen ihtiyaç ve hayat şartlarından ötürü, ilk bakışta bu şartları sağlamadığı görülen askerî sınıflar ortaya çıkar. Bunların en önde gelenlerinden biri Osmanlı donanmasıdır çünkü Âşık Paşa'nın öne sürdüğü şartlardan at sahibi olmak bu sınıfın yapısı gereği mümkün değildir. Ancak donanma mensubu saz şairlerinin eserlerine bakıldığında, hayat tarzları içerisinde gemilerini, süvarilerin atı gibi gördükleri söylenebilir. Âşıklar, gemiye çıkmayı yer yer "binmek", "süvar olmak", "atlanmak" fiilleriyle ifade ederler. Bunun yanında Âşık Paşa'nın gazilerin atını, telmih yoluyla Hz. Ali'nin atı Döldül'e benzettiği görülür; aynı benzetme korsan gazi saz şairlerinin şiirlerinde de yer alır. XVI-XVII. yüzyıl şairlerinden Armutlu, gemiye binip sefere çıkmalarını, Hz. Ali'nin çarpışmak üzere Döldül'e binmesiyle örtüştürür. Atın teşbih yoluyla gemilerle arasında benzetme ilgisi kurulduğu tespit edilmiştir. Âşık Ahî, gemiyle denizde ettikleri manevraları, süvarinin meydanda at oynatmasına benzetir. Bunun yanında destan ve halk hikâyelerinde yer alan atlara alp

unvanı verilmesine benzer şekilde, korsanların da gemilerine gazi unvanı verdikleri görülür.

Türk ordusunun tarihî ve coğrafi seyir içerisinde karadan denize uzanması gibi Türk saz şiiri de Cezayir sahası vasıtasıyla karadan denize uzanır. Savaş şiirlerinde kara ordusu bağlamında kendine mühim ve derin yer edinmiş at, anlatı geleneği içindeki yerini donanma bağlamında gemiye bırakır ancak bu değişim esnasında atın izlerinin tamamen silinmediği, anlatıdaki derinliğinin yeri geldiğinde korsan saz şairlerinin deniz savaşlarıyla ilgili şiirlerinde su yüzüne çıktığı açıkça görülür.

Sonuç olarak, meseleye yukarıdaki örnek metinler ışığında yaklaşıldığında, askerliğin teknolojik gelişmelere göre değişen şartlarının tesiriyle yeni bir hayat tarzı ortaya çıkmasına rağmen, Âşık Paşa'nın çizdiği gazi profilinin sembollerinden atın, bu yeni hayat tarzında kendine fiziken yer bulamasa dahi korsan gaziler arasındaki edebî gelenekteki tesirinin devam ettiği tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Aça, M. (2000). Türk destancılık geleneğine bütüncül yaklaşabilme ve alp kavramı üzerine bazı yeni yaklaşım denemeleri. *Millî Folklor*, 48, 5-17.
- Âşık Paşa. (2000). *Garîb-nâme II/2*. (hzl.: K. Yavuz), Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Çınar, A. A. (2002). Türk destanlarında alp tipi at. *Millî Folklor*, 56, 153-157.
- Elçin, Ş. (1988). *Akdeniz'de ve Cezayir'de Türk halk şairleri*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Elçin, Ş. (1997). *Halk edebiyatı araştırmaları 1*. Ankara: Akçağ.
- Emeksiz, A. (2016). *Dede Korkut'un paltosu*. İstanbul: Boğaziçi.
- Gökçe, G. (2017). *Âşık Ömer (17. yy) divanı'nda askerlikle ilgili unsurlar*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Gökçe, G. (2022). Harp türkülerinin yivli turnası mavzer: Türk halk şiirinde ateşli silahların gelişimi. *Türk Harp Dili ve Edebiyatı Sempozyumu Bildiri Kitabı*, (hzl.: E. Bozok vd.), 517-535, Ankara: Millî Savunma Üniversitesi.
- Gürkan, E.S. (2019). *Sultanın korsanları*. İstanbul: Kronik.
- Kafesoğlu, İ. (2014). *Umumî Türk tarihi hakkında tespitler görüşler mülâhazalar*. İstanbul: Ötüken.
- Kaplan, M. (1976). *Türk edebiyatı üzerine araştırmalar 1*. İstanbul: Dergâh.
- Kaplan, M. (1991). *Türk edebiyatı üzerine araştırmalar 3*. İstanbul: Dergâh.
- Kâşgarlı Mahmud. (2014). *Dîvânü lugâti't-Türk*. (hzl.: A.B. Ercilasun-Z. Akkoyunlu), Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Köprülü, M.F. (2004). *Saz şairleri*. Ankara: Akçağ.
- Pakalın, M.Z. (1983). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü III*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Redhouse, S.J.W. (1987). *A Turkish and English lexicon*. Beyrut: Lübnan Kütüphanesi.

- Roux, J.P. (2015). *Türklerin tarihi*. (çev.: A. Kazancıgil – L. Arslan-Özcan), İstanbul: Kabalcı.
- Sezen, Lütfi. (1988). *Hamzanâmelerin halk edebiyatındaki yeri*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Starr, Frederick. (2013). *Lost enlightenment*. New Jersey: Princeton University Press.
- Sümer, F. (1983). *Türklerde atçılık ve binicilik*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Şemseddin Sami (2007). *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: Çağrı.
- Yıldırım, N. (2008). *Fars mitolojisi sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Döldül. <https://islamansiklopedisi.org.tr/duldul> (Erişim: 12.08.2023).

URL-2: Şövalye.

https://www.etymonline.com/word/chevalier#etymonline_v_28008 (Erişim: 22.08.2023).

URL-3: At. <https://islamansiklopedisi.org.tr/at#2-islami-devir> (Erişim: 13.08.2023).

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

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

Destek ve Teşekkür/Support and Acknowledgment: Tez danışmanım Prof. Dr. Abdulkadir Emeksiz'e teşekkür ederim. / Thanks to my advisor Prof. Dr. Abdulkadir Emeksiz.

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

Yazarın Notu/Author's Note: Bu makale, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında hazırlanan "Gazi Tipi Çerçevesinde XVII. Yüzyıl Osmanlı Saz Şairleri ve Gazâ Söylemi" adlı doktora tezinden üretilmiştir. / This article is derived from doctoral dissertation titled "XVII. Century Ottoman Saz Poets and Gazâ Discourse within the Framework of the Gazi Type" prepared at Istanbul University Institute of Social Sciences, Department of Turkish Language and Literature.

ORTAK HÜZÜN SARIKAMIŞ KARDAN ANIT HEYKEL VE ANMA GELENEĞİ



COMMON SORRY SARIKAMIŞ SNOW MONUMENTAL SCULPTURE AND COMMEMORATION TRADITION

Muhammet Hanifi ZENGİN*

ÖZ: Tarihi bir olayı hatırlama geleneği, belirli bir tarihi olayın yıl dönümünde, genellikle törenler, anma etkinlikleri veya ritüellerle hatırlanmasıdır. Bu geleneğin amacı, tarihteki önemli olayların anısını yaşatmak, insanların bilincini canlı tutmak ve geçmişin öğretilerini gelecek nesillere aktarmaktır. Bu geleneğin bir parçası olarak, anıtlar yapılarak, olayın gerçekleştiği yere veya etkilendiği alana yerleştirilmektedir. Anıtlar, geçmişin önemli olaylarını halka hatırlatırken, toplumları bir araya getirme ve tarihi bilinç oluşturma rolü oynamaktadırlar. Çalışmanın konusu Sarıkamış'ın hüzünlü tarihinde yer alan, Sarıkamış Şehitleri, anısına gerçekleştirilen anıtsal nitelikte yapılan kar heykel çalışmasının anma geleneği içerisindeki rolü üzerinedir. Sarıkamış Harekâtı sırasında büyük bir hüsrana yaşanmış ve binlerce Türk askeri donarak hayatını kaybetmiştir. Sarıkamış Şehitleri kar heykel çalışması, Sarıkamış Harekâtı'nda hayatını kaybeden Türk askerlerini anmak için yapılmaktadır. Büyük ve etkileyici bir şekilde kar malzemesinden tarihi ve doğal çevrede gerçekleştirilmektedir. Sarıkamış Şehitleri, Kar heykel çalışması, Osmanlı ile Rusya savaşında hayatını kaybeden askerleri temsil eden figürlerden oluşmaktadır. Kar heykel çalışması askerlerin zorlu koşullarda verdikleri mücadeleyi ve karlar altında yaşadıkları acıyı yansıtmaktadır. Her yıl Ocak ayının son haftasında anma programında yapılan kar heykel çalışmasının amacı Sarıkamış'ın hüzünlü tarihini hatırlamak, şehitleri anmak ve onların fedakârlıklarını onurlandırarak gelecek nesillere tarih bilinci aşılamaktır. Ayrıca, Sarıkamış Şehitleri, kar heykelleri, birçok izleyici tarafından da ziyaret edilmektedir. Anıtsal nitelikteki kar heykeller Sarıkamış'ı olayların geçtiği mekân ve kültürel mirasın bir parçası olarak ta işaretlemektedir.

Anahtar Kelimeler: Sarıkamış Şehitleri, Kar Anıt Heykel, Doğal Çevre, Mekân

ABSTRACT: The tradition of remembering a historical event is the commemoration of a particular historical event on its anniversary, usually through ceremonies, commemorations, or rituals. The purpose of this tradition is to keep the memory of important events in history alive, to keep people's consciousness alive and to pass on the teachings of the past to future generations. As part of this tradition, monuments are made and placed at the place where the event took place or in the area where it was affected. While monuments remind the public of important events of the past, they play the role of bringing societies together and creating historical awareness. The subject of the study is the role of the monumental snow sculpture in the commemoration tradition of the Sarıkamış Martyrs, which takes place in the sad history of Sarıkamış. There was a great disappointment during the Sarıkamış Operation and thousands of Turkish soldiers froze to death. Sarıkamış Martyrs snow sculpture work is carried out to

* Dr. Öğr. Üyesi-Kafkas Üniversitesi Kazım Karabekir Teknik Bilimler Yüksekokulu/Kars-muhammethanzengin@hotmail.com (Orcid: 0000-0001-7417-5485)

commemorate the Turkish soldiers who lost their lives in the Sarıkamış Operation. It is made of large and impressive snow material in historical and natural surroundings. Sarıkamış Martyrs, Snow sculpture work consists of figures representing the soldiers who lost their lives in the war between the Ottoman Empire and Russia. The snow sculpture reflects the struggle of soldiers in harsh conditions and the pain they experience under the snow. The purpose of the snow sculpture work, which is held in the commemoration program every year in the last week of January, is to remember the sad history of Sarıkamış, to commemorate the martyrs and to instill historical awareness in future generations by honoring their sacrifices. In addition, Sarıkamış Martyrs and snow sculptures are visited by many spectators. Monumental snow sculptures also mark Sarıkamış as the place where the events took place and as a part of the cultural heritage.

Keywords: Sarıkamış, Snow Monument Sculpture, Natural Environment, Place

Giriş

Sarıkamış Harekâtı, Sarıkamış'ta savaşımdan donarak şehit olan Türk askerlerinin acı ve hüznünü yansıtan, Türk Milletinin kahramanlık destanlarındanır. I. Dünya Savaşı sırasında, 22 Aralık 1914-17 Ocak 1915 tarihleri arasında, Doğu Cephesi'nde yaşanan Sarıkamış Harekâtı sırasında Türk ordusu büyük bir çatışma ile karşı karşıya kalmıştır. Harekâtın ilk adımları hüznle dolu soğuk bir günde atılmıştır. Vatanın kurtuluşu için yola çıkan Mehmetçikler, ülkelerini ve bayrağını yüceltmek için canlarını ortaya koymaktan çekinmemişlerdir. Ancak hava şartları o kadar acımasızdı ki, Sarıkamış'ta yaşananlar adeta bir buzul cehennemiydi. Siperlerde gözlerinde donmuş yaşlarla sabahlamak zorunda kalan askerler, kar yüzünden ayakta durmakta bile güçlük çekmişlerdir. Soğuk hava, onların vatan sevgisine ve azmine engel olamamıştır. Osmanlı Devleti'nin Doğu Cephesi Komutanı olan Enver Paşa, Kafkaslar 'da Rusları durdurmak için bir harekât planlamıştır. Hava koşulları ve lojistik zorluklar nedeniyle bu harekât başarısız olmuştur. Türk askerleri, Sarıkamış'ta donarak şehit olmaktan kurtulamamışlardır. Sarıkamış Harekâtı sırasında Türk askerlerinin savaşımdan donarak şehit olmaları, Türk milleti üzerinde büyük bir hüzn yaratmıştır. Binlerce genç Türk askeri, buz gibi soğukta yaşam mücadelesi verirken donarak hayatını kaybetmiştir. Bu acı olay, Türk milletinin milli hafızasında derin bir iz bırakmıştır. Bugün Sarıkamış Şehitleri, Türk milletinin büyük bir gurur kaynağı olarak anılmaktadır. Her yıl 22 Aralık'ta Sarıkamış Harekâtı'nın başladığı gün, Türkiye genelinde çeşitli törenler düzenlenmekte anma programı kapsamında şehitler anılmaktadır. Tarihi bir olayı anma geleneği, bir toplumun veya ülkenin geçmişte gerçekleşmiş önemli bir olayı hatırlamak ve onurlandırmak amacıyla düzenlenen etkinlikleri kapsamaktadır. Anmak kelimesinin TDK kurumundaki karşılığı birini ve bir şeyi akla getirerek sözünü etmek veya onu düşünmek, zikretmek, anlamlarını içermektedir (TDK, 2023). Anmak bu geleneğin önemli bir parçasıdır ve olayın yıl dönümlerinde düzenlenmektedir. Tarihi bir olayın anılması genellikle o olaya atfedilen değeri ve anlamı ön plana çıkarmak için yapılmaktadır. Bu, bir zaferin kutlanması, bir felaketin anılması, bir liderin hatırlanması veya bir keşif veya buluşun kutlanması gibi çeşitli şekillerde olabilmektedir. Anma etkinlikleri,

genellikle resmiyet kazanmak için devlet yetkilileri veya liderler tarafından organize edilmektedir. Bu etkinlikler arasında anma törenleri, resmi konuşmalar, özel etkinlikler (konserler, sergiler) ve anıtların açılış törenleri bulunabilmektedir. Bununla birlikte, tarihi bir olayın anılması sadece resmi etkinliklerle sınırlı değildir. Birçok insan, bireysel olarak veya toplumlarının bir parçası olarak, tarihi bir olayın anısını yaşatmak için farklı yollar bulmaktadırlar. Bu, olayın yaşandığı yere gitmek, yazılı veya görsel kaynakları incelemek veya toplumun diğer üyeleriyle ortak etkinlikler düzenlemek gibi şekillerde olabilmektedir. Tarihi bir olayın anılması, toplumun geçmişini anlama, değerlerini paylaşma ve kimliklerini güçlendirme açısından önemlidir. Aynı zamanda o olayın sonuçlarını hatırlamak, gelecek kuşaklara aktarmak ve aynı hataları tekrarlamamak için bir fırsattır.

Sarıkamış Harekâtı, Türk insanının yıllardır içinde kanayan bir yara ve bilerek ölüme gidişinin hazin bir hikâyesidir. Sarıkamış Harekâtı'na ağıtlar yakılmış, destanlar yazılmış, şiirler okunmuş, nakış nakış, renk renk kilimlere işlenmiş ama üşüyen yüreklerin ısınmasına yetmemiştir. Onların anısını yaşatmak, hatıralarını gelecek nesillere aktarmak büyük bir önem taşımaktadır. Bu anlamlı olayın anısına, Sarıkamış'ta donarak şehit olan Türk askerlerinin anısına her yıl düzenli olarak anma programları yapılmaktadır. Anma programında konferanslar düzenlenmekte, tarihsel gerçeklikler bilimsel olarak ele alınmaktadır. Şehitler anısına mevlidi şerif okunup dualar edilmektedir. Savaşın gerçekleştiği kısmi güzergâhlarda dondurucu soğukta yürüyüş yapılarak dönemin şartları hissedilmeye çalışılmaktadır. Anma programı dâhilinde Sarıkamış'ta şehitlerin anısını yaşatmak için, dönemi yansıtan kardan asker figürleri yapılmaktadır. Temsili olarak yapılan kardan heykellerde o dönemin askeri kıyafetleri ve askerin üzerlerinde bulunan silahlar da heykelleştirilmektedir. Sanatın dili ile gerçekleştirilen anıtlar toplumun kültürel yapısı içerisinde gerçekleşen, toplumun üzerinde etki bırakan ve hayatlarını kaybeden insanların hatırasını canlı tutmak amacıyla olayın geçtiği mekân ile ilişkilendirilmektedir. Anma mekânı olarak hafızayı şekillendiren en yaygın yapılardan biri anıttır (Gürler vd, 2016). Bu heykeller, insanların acısını ve hayatta kalanların yaşadığı korkunç deneyimleri anlamasına yardımcı olurken, hüznün ve acı dolu bir atmosfer yaratmaktadır. Türk tarihinde geçmişte yaşanmış savaşlar ve anıtlar örneğine, Kıbrıs Barış Harekâtı Özgürlük Anıtı ile ilişki kurmakta fayda bulunmaktadır. Anıt heykeltıraş Rahmi Aksungur tarafından yapılmıştır. Anıt içerisindeki figürler Türk direnişçilerinin temsilleridir. Kıbrıs Barış Harekâtı'na katılan askerlerin cesaretlerini ve kahramanlıklarını simgelemektedir.



Resim 1. Kıbrıs Barış Harekâtı Özgürlük Atını, Rahmi Aksungur (URL-1)

Rahmi Aksungur, bu anıtta Kıbrıs Barış Harekâtına katılanların kahramanlığını vurgulamak ve onların anısını yaşatmak istemiştir. Anıt, Kıbrıs Türk halkının direnişini ve özgürlük mücadelesini sembolize ederken, aynı zamanda Türkiye'nin Kıbrıs'a verdiği destek ve gerektiğinde müdahale edebileceğini göstermek amacıyla da inşa edilmiştir. Rahmi Aksungur'un bu anıtı, Kıbrıs Barış Harekâtı'nın önemini ve Türk askerlerinin fedakârlıklarını hatırlatmak amacı açısından büyük bir değer taşımaktadır. Anıt, Kıbrıs'ta ki Türk varlığını ve Türk askerlerinin özverili mücadelesini her daim hatırlatmaktadır. Anıta yapılan ziyaretler kolektif bilinç oluşturma açısından önemlidir. Anıt aynı zamanda kolektif hafızanın bir parçası haline gelerek, insanları ortak bir hüzünce veya acıya bağlamaktadır. Toplumların tarihlerindeki dini ritüeller ulusal bayramlar ve travmatik olayları hatırlamak ve anlamak, kolektif yapı ile geleceğe taşınmaktadır. Dini ritüellerde ve ulusal bayramlarda tekrarlanan söylemler ve hareketlerin yardımıyla geleceğe taşınan olaylar ve değerler, düzenli aralıklarla hatırlandıkça hem kolektif bellek şekillenir hem de uzun süre korunmaları sağlanmış olur (Aydemir ve Yılmaz, 2017). Anıt Heykel, insanlarda ortak bir hüznün ve dayanışma hissi oluşturarak, olayların etkilerini derinden hissetmelerini sağlamaktadır. Tarihi olayların hüznünü anlamak ve hatırlamak için heykeller önemli bir araçtır. Anıt Heykeller, çevre ve mekânı içerisinde olayların etkilerini somutlaştırır, duygusal bir tepki uyandırarak ilgi odağı haline gelmektedirler.

Klasik anıtlardan günümüze anıtlar ve anma mekânları, gittikçe daha karmaşık, bağlamsal, kentsel ölçekte, ulaşılabilir, dokunulabilir, peyzajın bir parçası ve insan ölçeğinde, insan aklına hitap eden, onu düşündürmeye sevk eden, sadece anma ve hatırlatma işlevi ile değil günlük hayatın içerisinde, kentsel dokuyla birlikte düşünülen, kent hayatına eklenilen bir yapıda tasarlanmaktadır (Polat, 2019: 53).

Anıtlar, insanların ortak simgesi olmaları nedeniyle toplumlar üzerinde etki bırakmaktadırlar. Burada önemli olan etkileşimdir. Yani önce bir anıtı alacak çevre, bir mekân vardır. Anıt oraya yerleştikten sonra, onunla beraber yeni bir çevre söz konusudur. Genellikle son biçimini aldığı zaman anıt çevre yapıcıdır; bir fiziksel mekânda ilgi odağı odur (Kuban, 1973).



Resim 2. Süleymanpaşa, Kent Meydanında Bulunan Sarıkamış Şehitleri Anıtı, Tekirdağ (URL-2)

Benzer şekilde, diğer bir anıt heykel çalışması ise Tekirdağ iline bağlı Süleymanpaşa ilçesinde, kent meydanında bulunan Sarıkamış Şehitleri anıtıdır. Anıt heykel, kent meydanında geniş bir alana yerleştirilmiştir. Geniş bir alanda göreceğimiz heykel olayın geçtiği zamana işaret etmektedir. Tek figür olarak yapılan heykel üzerinde dönemin kıyafetleri vardır. Donarak şehit olan Türk askerini temsil etmektedir. Heykelin kompozisyonunda kar kütlesi ayaklar altındadır. Kaide ise heykele dâhil edilmiştir. İsimsiz kahramanların isimleri, kaide üzerindeki alanlara yazılmıştır. Heykel geçmişe işaret ederken hafızalarda yerini koruyarak geçmiş hakkında bilgi vermektedir. Birinci Dünya Savaşı anıtlarında, duygusal bir dil ve ifade kullanılmıştır. İnsanların kayıpları ve acılarını anlatan sembolik anlatılar, anıtların tasarımlarında etkili bir şekilde kullanılmıştır. Örneğin, ölüme işaret eden savaşçı figürleri veya ağlayan askerlerin heykelleri gibi unsurlarla bu acılar ifade edilmiştir. Birinci Dünya Savaşı anıtları, ulusal kimlik ve kahramanlık duygularını yansıtmak amacıyla yapılmıştır. Savaşta ölen askerler genellikle ulusal kahramanlar olarak kabul edilmekte ve bu anlamda anıtlar, bir toplumun milli birimini temsil etmektedir.

Birinci Dünya Savaşı anıtlarının önceki savaş anıtlarından farkını göz önüne aldığımızda öncekilerde ölen askerlerin ve sivil halkın yaşadığı acılar ve fedakârlıklar, anıtlar aracılığıyla hatırlanmakta ve onurlandırılmaktadır. Ayrıca bu anıtlar, savaşın sonuçlarına dikkat çekerek barışın önemini vurgulamak amacıyla da tasarlanmış olabilir. Önceki savaş anıtlarında olduğu gibi zaferi simgeleyen unsurların yerine, bu anıtlarda ölenlerin hatırasını canlı tutan semboller

ve ifadeler kullanılmaktadır. Böylece savaşın travmatik etkileri vurgulanmakta ve insanların savaşın sonuçları üzerinde düşünmeleri sağlanmaktadır (Yılmaz, 2020: 196)

Bu sayede insanlar, savaşın gerçekliğini ve yıkıcılığını anlamaya çalışırken, aynı zamanda savaşa karşı bir direnç ve barış talebi ortaya koymaktadırlar. Anıtlar, geçmişte yaşanan acı olayları hatırlamak ve gelecekte benzer hataları tekrarlamamak için önemli bir araçtır. Dünyanın çeşitli bölgelerinde tarihsel olayları temsil eden anıt heykeller bulunmaktadır. Bu heykeller, geçmişteki olayların anlatımında önemli bir rol oynayarak ve insanların bu olaylara olan ilgisini canlı tutmaktadır.



Resim 3. İzmit Tepeköy Mahallesi Sarıkamış şehitleri Anıtı (URL_3)

Sarıkamış şehitleri anısına yapılan bir başka anıt ise İzmit Tepeköy mahallesindeki anıttır. Anıt tek figürden oluşmaktadır, Sarıkamış'ta donarak şehit olan askerleri temsil etmektedir. Elinde tüfeğine sıkıca sarılmış, dizleri karnında ve sırtındaki teçhizat çantası ile simgesel olarak yapılmıştır. Anıtsal özellik taşıyan heykeli çevreleyen dönemin şartlarının anlatıldığı birde rölyef bulunmaktadır. Rölyefin çevresine isimlerine ulaşılan 162 şehit askerin ismi de yazılmıştır. Heykel sembolik anlamlarıyla tarihsel olayın anlatılmasında etkilidir. Anıt heykeller, tarihin bir parçası olan olayların ve kişiliklerin anılarını koruyarak gelecek nesillere aktarılmasını sağlamaktadır. Özellikle halka açık meydanlarda veya tarihi bir çevre içerisinde yer almaktadırlar. Bu heykeller, tarih boyunca çeşitli olayları ve kişilikleri temsil etmek amacıyla kullanılmıştır. Bu yönüyle anıtlar temsil edilen özne ve olaylarla simgesel olarak özel bir alana çekilerek görünür olmaktadır. Anıtsallaştırılan özne ya da olay geleceğe taşınarak, toplumun hafızasında da sürekli canlı tutulmaktadır (Bakçay, 2005: 45).

Sarıkamış Harekâtına Genel Bakış

Sarıkamış Harekâtı, Osmanlı İmparatorluğu'nun Birinci Dünya Savaşı'nda Rusya'ya karşı gerçekleştirdiği askeri harekâttır. Harekât, 22 Aralık 1914-17 Ocak 1915 tarihleri arasında Sarıkamış bölgesinde gerçekleştirilmiştir. Harekâtın amacı, Doğu Cephesi'nde Rusları yavaşlatarak cepheyi güvence altına almak ve Rusya'nın Erzurum'u ele geçirmesini

engellemektir. Osmanlı İmparatorluğu'nun Doğu Cephesi Komutanı Enver Paşa'nın yönetiminde gerçekleştirilen harekât, Rusların güçlü direnişi ve zorlu hava koşulları nedeniyle büyük bir hezimetle sonuçlanmıştır. Harekât boyunca Osmanlı ordusu ağır kayıplar vermiştir. Karlı ve soğuk hava şartları, açlık, donma ve hastalıklar nedeniyle birçok asker hayatını kaybetmiştir. Harekât sonucunda 60 bin asker yaşamını yitirirken, sadece 10.000 asker hayatta kalmayı başarabilmiştir. Sarıkamış Harekâtı, Osmanlı İmparatorluğu'nun I. Dünya Savaşı'ndaki en büyük askeri hezimetlerinden biri olarak tarihe geçmiştir. Harekâtın başarısızlıkla sonuçlanmasında, planlamadaki hatalar, iletişim eksiklikleri ve hava şartlarındaki zorluklar etkili olmuştur. Sarıkamış bölgesi stratejik konum bakımından Kafkaslara geçiş alanı olarak son derece mühim bir bölgedir (Aydın, 2022). Osmanlı devleti 1. Dünya harbinde birçok cephede savaştırmaktadır. Rusya'ya karşı başlatılan harekâta Kafkas cephesi olarak açılmıştır. Tarihe Kafkas Cephesi adıyla geçmiştir. Sarıkamış Harekâtı ismini kahramanlıkların, alplık ve yiğitlikle, savaşta en soğuk ve dondurucu mücadelesinin verildiği, Sarıkamış'tan alarak Sarıkamış Harekâtı ismi tarih kaynaklarında yerini almıştır (Aydın, 2022).

Savaşın ilk kıvılcımları 1 Kasım 1914 günü Ruhsar'ın Türk sınırını geçmesi ile başlamıştır. Osmanlı ordusunun askeri mühimmat, iase ve malzeme olarak çok noksanlıkları vardır. İki taraf arasında başlayan çatışmaların ardında Rusya savaş ilan ederek savaş başlamıştır. Rusya'nın savaş ilan etmesinden sonra Doğu Anadolu bölgesinde iki taraf arasında çatışmalar başlamıştır. Rusya'nın amacı Erzurum'u ele geçirmektir. Almanya ile savaşa giren Osmanlı devletinin amacı, Rusları bölgeden püskürtmek, Kars ve Ardahan'ı geri almaktır. Ardından Kafkaslara geçilerek, Rusya'nın egemenliği altında bulunan Türk ve İslam halklarını Rusya aleyhine isyana teşvik etmektir. Diğer taraftan ise İngiltere'nin Hindistan sömürgelerine ulaşması engellemektir. 1914 yılı ile tarihlenen aralık ayında oldukça riskli harekâta karar verilerek operasyon başlatılmıştır. Tarihin buz kesen harekâtı başlamış ve 18 gün sürmüştür. İlk iki günü başarıyla geçen taarruz sonrasında olumsuz hava koşulları nedeniyle savaşın seyri değişmiştir. Arkasından da dondurucu soğuklar bastırınca, aşırı soğuk ve açlık yüzünden, hiç bir hedef ele geçirilmeden sona ermiştir. 5 Ocak 1915 gecesi şiddetlenen Kar fırtınası sonucu binlerce Osmanlı askeri donarak hayatını kaybetmiştir. Erzak ve giyecek yetersizliği, geçit vermez coğrafyası ve kışın şiddetinden dolayı hareket kabiliyetinin zayıflaması nedeniyle her ne kadar bir kısım askerimiz Sarıkamış'a ulaşmış şehir içinde çatışmaya muvaffak olduysa da esir alınan kısım hariç diğerleri ya soğuktan ya da girdikleri çatışmalardan dolayı şehit düşmüşlerdir (Aydemir ve Yılmaz, 2017). Sarıkamış bölgesinin kışları oldukça soğuk ve zorlu olduğu için askeri harekâtı olumsuz yönde etkilenmiştir. Soğuk ve karlı hava, askerlerin hareket kabiliyetini azaltmış, mevcut askeri malzemelerin kullanımını zorlaştırmıştır. Soğuk nedeniyle askerler sağlık sorunları ile karşılaşmışlardır. Osmanlı ordusu, söz konusu koşullara alışık olmadığı için Rus ordusu karşısında iyice güçsüzleşmiştir.

Kar, tipi ve soğuk, bu çevre içinde Osmanlı ordusunun en önemli şanssızlığıydı (Akgül, 2005). Askerlerin şehit olmasına, dondurucu soğuklar, beslenme salgın hastalık, sağlık personeli, hastane yetersizliği giyim kuşam gibi olumsuzluklar etki etmiştir (Eyyüpoğlu, 2006).

Sarıkamış'ta dondurucu soğuk altında askerlerimizin durumunu Kurmay Subay Şerif Bey "Sarıkamış" adlı kitabında şöyle anlatmıştır; Yol kenarında karların içinde çömelmiş bir asker, bir yığın karı kollarıyla kucaklamış, titreyerek, feryat ederek dişleriyle kemiriyordu. Kaldırıp yola sevk etmek istedim. Beni hiç görmedi, zavallı çıldırmıştı. Bu suretle şu lanetli buzullar içinde biz belki on bin kişiden fazla insanı bir günde karların altına bıraktık ve geçtik (Arşiv 1. 2023).

Sarıkamış Harekâtı hazin bir şekilde sona ermiştir. Savaşın etkileri, sonuçları hala günümüzde tartışılmaktadır. Türk Milleti'nde önemli bir incinme olarak yer etmiştir. Türk askerlerinin büyük bir çoğunluğunun acı çekmesi ve hayatını kaybetmesi, bu olayın hafızalarda derin izler bırakmasına neden olmuştur.

Rus Kafkas Ordusu Kurmay Başkan Vekilli Dük Aleksandroviç Pietroviç Sarıkamış'ta gördüklerini anılarında şöyle yer vermiştir; İlk sırada diz çökmüş 9 kahraman, mevzileriyle nişan almışlar, tetiğe asılmak üzereler ama asılamamışlar... İkinci sırada cephaneye taşıyanlar var, sandıkları bir avuçlamışlar kâinattan hırslarını almak istiyor gibiler. Öylesine kaskatı kesilmişler... Ve sağ başta bin başı Nihat. Dimdik ayakta, başı açık, saçları beyaza boyanmış, gözleri karşıda... Allahüekber dağlarındaki son Türk müfrezesini teslim almadım. Bizden çok evvel, Allahlarına teslim olmuşlardı (Arşiv2).

Sarıkamış Harekâtı'nın her yıl dönümünde, Sarıkamış'ta Aşağı Sarıkamış mevkiinde (şehitlikte) anma programları düzenlenmektedir. Kar heykeller Sarıkamış'ta Allahüekber Dağları'nda şehit olan isimsiz kahramanların anıldığı programda, tarihi hüznün yansıması olarak, tarihi ve doğal çevre ile ilişki içerisinde sanatın toplumsal işlevi olarak yansıtılmaktadır.

Sanatın Toplumsal İşlevi

Sanatın toplumsal işlevine baktığımızda toplumla ilişkili çok yönlü bir yapıdadır. Sanat, toplumun değerlerini, inançlarını, yaşantılarını, duygusal durumlarını ve sosyal problemlerini yansıtabilme yönü vardır. Günümüzde sanatsal üretim anlayışı içerisinde sanatçı, dünya ile toplumlarla ilgili herhangi bir konuyu bir sorunu sanatıyla ifade edebilmektedir (Olgun, 2019). Sanat eserleri, izleyicilere veya dinleyicilere toplumun gerçekliğini gösterirken, aynı zamanda toplumun eleştirilerine veya ideallerine bir tepki

olarak da işlev görebilmektedirler. Sanat, sanatçı ve toplum arasında karşılıklı bir etkileşim biçimi olarak da görülmektedir. Sanatçılar, çevrelerinden ve toplumun yaşantılarından etkilenecek eserlerini ortaya koyabilmektedirler. Sanat yapıtları belirli toplumsal ilişkilerden ortaya çıkarak bunlara bağlı ve bunları dile getirdiğini, başka ilişkiler ile çözüntüye uğrayarak kendi işlevlerini yerine getirmektedir (Redeker, 1989). Aynı zamanda sanat eserleri de toplum üzerinde etkiler yaratabilmekte ve toplumda değişikliklere yol açabilmektedir. Sanatçılar, toplumsal sorunları, politik olayları veya toplumun eleştirdiği konuları ele alarak insanları düşünmeye veya bir tepki vermeye teşvik edebilmektedirler. Toplumun değerleri ve tercihleri doğrultusunda sanatçılar, eserlerini üretirken toplumun değerlerine, tercihlerine ve kültürel normlarına dikkat etmektedirler. Bu nedenle sanat eserleri, toplumun genel kabul görmüş estetik anlayışını yansıtarak ve izleyicilerin o esere olan ilgisini belirlemektedir. Sanatçı sadece kendi benliğini var etme düşüncesiyle ortaya çıkmamaktadır. Yaratımına girdiği eserin varlığı çevredeki olgulardan bağımsız olamadığından, sanatçı etrafında yaşananlara gözü kapalı değildir. Sanatçının üslubu, takındığı tavır ve kendi yaşam felsefesi gibi olgular, eserin muhteviyatında büyük etkiler meydana getirmektedir (Adam, 2015). Sanatın toplumun davranışlarını şekillendirme veya düzenleme rolüne sahiptir. Sanat, toplumsal değişimin önemli bir faktörü olma rolüne sahiptir. Sanat eserleri, toplumu dönüştürebilir veya sorunlarına çözüm bulma konusunda bir güç olabilmektedir. Bir iletişim aracı da olan sanat kültürel yakınlaşmayı sağlayarak, bir toplumun geçmiş ve gelecek kuşakları arasında iletişim kurmaktadır (Özbek, 1999). Sanat, insanların birbirlerini anlamalarını, duygudaşlık kurmalarını ve ortak bir kültürel bağ oluşturmalarını sağlar. Yaşanılan coğrafyanın kültürel zenginliklerini bilerek ve yeniyi yadsımadan kültür odakları yaratarak, toplumsal belleği oluşturmak sanatın misyonlarından biridir (Yağmur, 2018). Bununla birlikte, toplumun da sanata olan desteği ve sanatçıların da topluma karşı sorumlulukları vardır. Toplumda sanat bütünleşmediği sürece toplum yavaş yavaş topluluklara dönüşür, parçalanmaya başlar. Toplumla sanat birbirine karşı olan yükümlülüklerini getirmediğinde, toplumda ve o toplumun sanatçısında daha sonra onarılması olanaksız sorunlar meydana getirecektir. Sanat ve toplum bir birine karşı sorumludur (Erinç, 2008). Toplum, sanata destek vererek sanatçıların yaratıcılıklarını geliştirmelerine, eserlerini sergilemelerine ve toplumla etkileşimde bulunmalarına olanak tanımalıdır. Sanatçılar da, toplumun ihtiyaçlarını ve beklentilerini anlamalı ve eserlerini bu doğrultuda şekillendirmelidir. Sanatçı edindiği sanatsal bilgi ile sanat eseri statüsü kazandırdığı nesneyi, hayaliyle simgesel bir özgürlüğe kavuşturmuştur. Böylece sanat yapıtı zamanın sınırlarını aşarak ölümsüzleşmektedir (Olgun, 2019).

Ortak Hüzün Sarıkamış Kardan Anıt Heykel ve Anma Geleneği

Tarihi bir olayın yansıtılması olarak gerçekleştirilen kar heykeller, tarihi çevre ve doğa ilişkisi içerisinde doğaya özgü, mekân ve konu ile bağlantılı olarak yapılmaktadır. Kar heykel yapımında sanatın anlatım dili, heykelin plastik değerleri, sosyal ve fiziksel iletişimleri, mekân ile ilişkili olarak anlatım aracı haline gelmektedir. Sanatsal yaratımlar için önemli bir rol üstlenen mekânlar, sanatsal bağlamda o mekânın okunmasında estetik bir anlayışı içermektedir. Olayın gerçekleştiği mekân, çevre ile ilişkili heykeller izleyici açısından derin hisler uyandırmaktadır. Bu açıdan doğal çevrede gerçekleşen heykeller izleyici ile bir diyalog oluşturmaktadır. Büyük bir birikimi içerisinde barındıran tarihi ve doğal çevre ekosistemi, birikimi, iletişimi ve etkileşimiyle birlikte kültürel yapıyı oluşturmaktadır. Doğal çevre ile tarihi ve kültürel yapılar arasındaki etkileşim, yaşamın devamlılığını ve toplumların kültürel birikimlerini yansıtmaktadır. Bu nedenle, bu etkileşimlerin sürdürülebilir bir şekilde yönetilmesi ve korunması önemlidir. Tarihi ve doğal çevrede gerçekleşen kar heykeller, konu, mekân ve zaman ilişkisi içerisinde doğru yerde doğru zamanda yapılmaktadır. Konu donarak Şehit olan Sarıkamış Şehitleri, mekân, Sarıkamış, zaman, olayın gerçekleştiği 22 Aralık tarihi. Konu, zaman, mekân ve malzeme iç içedir. Yani Sarıkamış Şehitleri'ni anmak için bundan başka bir mekân seçilemezdi.



Resim 4. 102. Yılında Sarıkamış Şehitleri Anısına Anıt Kar Heykel, Ocak, 2017

Sarıkamış şehitleri anısına yapılan kar heykel çalışmaları ilk olarak 2002 yılında Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel bölüm başkanı Prof. Dr. Mustafa Bulat ile heykel bölümümü öğretim elamanları ve öğrencileri tarafından yapılmıştır. 2014 yılından beri Kafkas Üniversitesi öğretim üyesi Muhammet Hanifi Zengin tarafından anma programında kar heykel yapımı organize edilerek yapılmaktadır. 2014 yılından itibaren her yıl düzenli olarak yapılmış, iklimsel nedenlerden dolayı 2022 yılında kar yağmadığı için ara verilmiştir. Kar heykel çalışmalarını gerçekleşmesi için ülkemizdeki farklı üniversitelerden öğretim üyeleri ve öğrenciler davet

edilerek yapılmaktadır. Anıtsal nitelikte yapılan kar heykeller her yıl farklı temalar üzerinde gerçekleştirilmektedir. Beyaz hüznün, yürüyüş, karı yorgan edenler temaları ile yapılmıştır. Karın yığılması ve toplanması için heykellerin yapılacağı mekâna çevreden ve farklı noktalardan kar taşınmaktadır. Özverili bir şekilde gerçekleştirilen kar taşıma işlemleri, Kars Valiliği İl Özel İdaresi araçları tarafından taşınmaktadır. Sarıkamış Kaymakamlığı'nın koordinasyonunda, Sarıkamış Belediyesi'nin destekleri ile gerçekleştirilmektedir. Bir hafta süre ile yapılan kar taşıma işleminden sonra gerekli hazırlıklar tamamlanarak, heykeltıraşların gelmesi ile heykel çalışmasına başlanmaktadır.

Sanatçının eser yaratım sürecine geçmiş deneyimleri önemli katkı sağlamaktadır. Eser yaratım sürecinde esere olaylar ve çevremizde gördüğümüz nesneler dâhil olabileceği gibi tarihi ve kültürel yaşanmışlıklar ile yaşanan olayların bir kesiti de konu olabilmektedir. Eser sanatçının zihinsel süreci içinde değişip varlığını yenileyerek özgün bir sanat yapıtına dönüşmektedir (Kaya ve Bulat, 2022).



Resim 5. 103. Yılında Sarıkamış Şehitleri Anısına Anıt Kar Heykel, Ocak, 2018, Sarıkamış

Doğanın kendisi, insanlık tarihi boyunca sanatın en büyük ilham kaynaklarından biri olmuştur. İnsanlar, doğanın büyüleyici güzelliklerine hayranlıkla bakmış, onunla etkileşime geçmek için çeşitli sanatsal çalışmalara imza atmıştır. Doğanın sanat çalışmalarına mekân olarak seçilmesi ise, sanat eserinin doğru bir şekilde yansıtılmasına ve doğanın gücünün özünde yer alan yaşamın ifade edilmesine imkân sağlamaktadır. Mekânın öznel öğeler ile olan ilişkisi ise, mekâna öznel öğeler aracılığı ile yüklenen anlamlar ile oluşmaktadır.

Daha açık bir deyişle mekânın öznel öğeleri, insanın o mekânı algılaması sırasında ya da bu algılama sonucunda o mekâna kattığı özellikler, nitelikler, duygu, düşünce ve değer yargıları gibi ölçülemez değerlerdir. Heykeller özgün belirleyici özellikleri ile alanda gerçekleşen etkinlikler ve

elde edilen diğerk deneyimler ya da algılarla birlikte mekâna ilişkin bireysel veya toplumsal imgeler oluştururlar (Kurtaslan, 2005: 208).

Heykel, mekân içinde üç boyutlu estetik biçimli kompozisyonlar yaratmayı amaçlayan görsel bir sanat dalıdır. Değışik açılardan bakıldığında alıcıya farklı görünümler vermektedir. Mekân biçim-form etkileşiminin sanatsal kaygılar ile bir araya getirilmesidir (Bulat, S & Bulat, M, 2014). Heykel çalışmalarında mekâna işaret eden heykel uygulamalarına toplumun kültürü de dâhil olabilmektedir. Toplumu ilgilendiren, uzun yıllar acısı süren unutulmayan doğall olaylar, tarihi olaylar çevresel sanat içerisinde değerkendirilerek sanatın anlatım dili ile toplum arasında bir bağ oluşturulmaktadır. Doğall çevrede yapılan heykel uygulamaları, o yerin bilinirliğine katkı sağlamakta o yere işaret ederek o çevrenin bilinirliğinin ötesinde yeniden mekânlaştırmaktadır. Anıt heykeller çevre içerisinde yer aldıktan sonra artık o çevrenin de anlamını değıştırmektedir (Kuban, 1973). Kar heykel, Sarıkamış Harekâtı 'nda şehit olan askerleri temsil etmektedir. Heykel yapıldığı malzeme itibariyle Sarıkamış'ın soğuk iklimine, kar ile kaplı doğall ortamına uyum sağlayacak, kardan yapılmakta ve ayaz gecelerde buzlaştırılarak etki güçlendirilmektedir. Karla buzlaşarak yapılan heykel sayesinde şehitlerin hikâyesi biraz daha canlı hale getirilmek istenmektedir. Kardan heykeller ile vatan evlatlarının kahraman fedakârlıkları ve vatanseverlikleri yüceltilmektedir. Onların anısı gelecek nesillere aktarılmakta, kültürel hafıza oluşturulmaktadır. Bu yönüyle kar heykeller kültürel hafızaya katkıda bulunmaktadır. Kültürel hafıza toplumun tüm davranış ve tecrübelerini interaktif bir çerçeve içinde yönlendirir ve kuşaklar içinde tekrarlanarak sosyal pratiğı oluşturur (Polat, 2019). Yapılan heykeller ile Türk Milleti'nin hüznünü ve acısı ortak değerkler etrafında birleşerek, milli birlik ve beraberlik duygusunu güçlendirilmektedir. Yapılan Heykelin tasarımı, sanatçılarının özgün fikirleri doğrultusunda şekillenmektedir.



Resim 6. 105. Yılında Sarıkamış Şehitleri Anısına Anıt Kar Heykel, Ocak, 2020, Sarıkamış

Kar heykeller sonsuzluk hissini uyandırarak zamanda da bir fark belirtmektedir. Kar dönüşen bir malzemedir. Doğadan gelerek doğaya döner ve her dönüşümde kendini yenileyerek sonsuzluğu hatırlatmaktadır. Tıpkı insan gibi doğar, kaybolur ve yeniden var olur. Kar, zamanda bir fark belirtir çünkü her yıl tekrar tekrar düşer ve bembeyaz bir örtü oluşturur. Bu örtü, mevsimler arasında bir geçiş noktasıdır ve zamanda bir dönüm noktasını temsil eder. Karın erimesiyle de doğaya dönüşür ve bu döngü sonsuzluk içerisinde. Kolektif bir bilinç oluşturmada, zamansızlık içerisinde kendi hafızası ile kaybedilmiş olanın anılarının mekânını yaratır. Halbwachs'a göre, kolektif hafıza bir mekânsal çerçeveye bağlıdır. Bu çerçeve hatırlama eylemini canlandırmaktadır. Mekânın kendisinin yanında toplumsal hatıraların ve onun sosyal çerçevesinin kolektif hafızayı canlandırdığını belirtir (Halbwachs, 2017).



Resim 7. Sarıkamış Harekâtına ait fotoğraflar (URL-4)

Yapılan kar heykellerin tasarımı, savaş koşulları ve dondurucu soğukların askerler üzerindeki etkisi dikkate alınarak, fotoğraflardan, belgelerden edebi metinlerdeki hisli yazılardan, duygusal çağrışımlar ile tasarlanmaktadır. Heykellerde acı ve hüznün etkisi soğukun etkisi ile birleşerek donmuş bedenlerin duygusal ifadeleri temsili olarak ön plana çıkarılmaktadır. Donmuş bedenlerin diz çökmüş hali, donuk gözler, soğuk yüz ifadeleri kar heykel üzerinden okunabilmektedir. Sırt sırta vermiş askerlerin donmuş ve buzlaşmış halleri heykellerin tasarım ve biçim dili olarak görülebilmektedir. Farklı zamanlardaki anma programlarında farklı konu başlıkları ve farklı görseller kullanılarak her anma programında bir öncekinden farklı bir heykel uygulaması gerçekleştirilmektedir.



Resim 8. 106. Yılında Sarıkamış Şehitleri Anısına Anıt Kar Heykel, 6-11 Ocak 2021, Sarıkamış

Kar heykel çalışmasının detayları, beceri ve yaratıcılık süreçleri ile plastik değer açısından önemlidir. Kar heykel çalışması ziyaretçilerin uğrak yeridir. Özel bir alana inşa edilerek, Sarıkamış Şehitleri Kar Heykel çalışması anıtsal niteliğe kavuşmaktadır. Anıt statüsüne erişen yapıtlar insanla, çevre ile kültürle bir takım ilişkiler kurmaktadır. Başka bir deyişle, eğer bir kültür bir yapıta, bir tarihi olgunun simgesi olma statüsünü kazandırmışsa, onun aracılığı ile kendi insanını da terbiye etmektedir (Kuban, 1973). Anıt, bir olayın veya kişinin anısını yaşatmak, hatırlatmak veya onurlandırmak amacıyla yapılan her türlü yapı veya heykel anlamına gelmektedir (Sözen ve Tanyeli, 2011). Genellikle büyük ve görkemli olarak tasarlanan anıtlar, kamu alanlarına veya belirli bir mekâna konumlandırılır. Anıtlar, tarihi veya kültürel öneme sahip kişilerin veya olayların anısını yaşatmak için kullanılır. Ayrıca bir anlamı veya sembolik bir mesajı iletebilirler. Anıtlar, bir toplumun kimlik ve belleğine katkıda bulunabilen görsel bir biçimdir (Şengünalp, 2018). Anıtsal olarak yapılan kar heykeller, anma programına katılan ziyaretçiler izleyebilmekte, kar heykellerin konusu ve şehitler hakkında bilgiler alarak, onların hikâyesini daha yakından tanıyabilmektedirler. Kardan Sarıkamış Şehitleri Anıtı, sadece şehitlerin anısını yaşatmakla kalmamakta, aynı zamanda tarih bilincinin oluşturulmasına da katkı sağlayarak geçmiş ile gelecek arasında bağ kurmaktadır. Anıtlar modern insanın geçmişle bağını tesis etmektedirler (Aydemir, M &N. (2017). Türk tarihinde önemli izler bırakan Sarıkamış Harekâtı'nın görünür hale getirilmesi, hatırlanması ve geleceğe aktarılmasında kar malzemenin araç olarak kullanılması, sanatın değişken ve yeni bir düzen içerisinde sanatın kendi anlatım dinamikleri ile gerçekleşmektedir.



Resim 9. 107. Yılında Sarıkamış Şehitleri Anısına Anıt Kar Heykel, Ocak 2022, Sarıkamış

Tarihsel süreç içerisinde toplumları etkileyen olaylar karşısında var olduğu dönemin tanığı olan sanatçılar, toplumun temel değerlerine sanat yapıtlarında yer vermiştir. Bu sanat yapıtları, toplumun tarihindeki önemli dönemeçleri, savaşları, siyasi ve sosyal değişimleri, ideolojik çarpışmaları ve diğer toplumsal olayları yansıtmıştır. Sanatçılar, olayları insanların duygusal ve zihinsel olarak etkileyebilecekleri bir şekilde görselleştirmiş ve ifade etmiştir.

Çağdaş heykel sanatı, tarihsel ve toplumsal duyarlılığı taşıdığı gibi kültürel özellikleri de yansıtan birçok üretim pratiğini içermektedir. Zıtlık oluşturan, görünür kılan, algıyı değiştiren ve biçimi belirleyen plastik unsurlar, yapıtların izleyiciyle iletişim kurmasında bir iletişim biçimi olarak öne çıkmaktadır (Daşkesen, 2021: 1287).

Sanat yapıtlarının içeriğinde yer verilen toplumun temel değerleri, o dönemdeki toplumsal normları ve insanların inançları, değerleri ve ihtiyaçlarına uygun olmuştur. Örneğin, savaş dönemlerinde yapılan sanat eserlerinde cesaret, kahramanlık ve vatanseverlik gibi değerler ön plana çıkmıştır. İnsanların toplumsal adalet, eşitlik ve özgürlük gibi değerlerini yansıtan sanat yapıtları da bulunmuştur. Modern heykel sanatının dışavurumcu sanatçılarından Ernest Barlach Birinci Dünya savaşından çok etkilenmiş o dönemde yaşanan olayları ele alarak toplumun duygusal tepkisini ifade etmiş, bir nevi toplumun sözcüsü olmuştur. Ernst Barlach'ın eserlerinde; açlık, sefalet, ölüm ve matem gibi karanlık konular işlenmektedir. Aynı zamanda sevinç, müzik, şarkılar, gülmek ve dans etmek gibi temalar insanın temel ruh hallerini eserlerine yansıtarak anıtsallaştırmıştır (Huntürk, 2011). Bu nedenle, sanat yapıtları toplum tarihine ve kültürüne dair birer belge niteliği taşır. Ayrıca, sanat yapıtları sayesinde geçmişteki olaylarını daha iyi anlayabilir ve tarihle bağlantı kurabiliriz. Tarihsel süreç içerisinde yaşanan olaylara tanıklık eden sanatçılar, toplumun temel değerlerine uygun sanat yapıtları üretmişlerdir. Bu yapıtlar, o dönemdeki toplumun duygusal ve zihinsel tepkilerini yansıtmış, aynı zamanda toplumun tarihine ve kültürüne dair önemli

kaynaklar olmuştur. Yaşanılan trajedi o toplum kadar başka bir toplumu sarsmaz. İnsan olarak duyarsız kalınamaz, üzülebiliriz ancak trajediyi yaşayan insanlar kadar aynı duygu ve heyecanı yaşayamayız. Toplumların yaşadığı olaylar kendi kültürüyle özümsemiş eserler ile algılanarak anlamlaştırılır.

Geçmişe ait unsurların işe yarar olması ve kullanılması için sadece bilmek yeterli değildir. Bunun yanı sıra hatırlamak da gereklidir. Çünkü bilmek, geçmişi anlamak için gerekli olsa da hatırlamak, geçmişi bugünün perspektifinden değerlendirmeyi ve etkili bir şekilde kullanmayı sağlar. Geçmişte gerçekleşen tarihsel olayların sadece bilgi düzeyinde kabul edilmesi pasif bir eylemdir. Ancak bu olayları duygusal motivasyonlarla bugüne taşıyarak hatırlamak, sanatın, edebiyatın ve romanın kapsama alanına girer. Bu sanatsal ve edebi eserler, geçmişin anlamını çıkarmanın ve insanların duygusal bir bağ kurmasının bir yolu olarak kullanılabilir (Aydemir ve Yılmaz. 2017: 114).

Dönemine tanıklık eden eserler hem duygusal hem de estetik olarak bizleri ortak değerler zincirinde buluşturmaktadır. Yaşadığımız çağın insan sayısı gün geçtikçe artmakla beraber toplumlar sanatın gücünü ve varlığını keşfetmeye başlamaktadırlar (Farthing, 2012). Yarına kalma sadece edebi anlamda olmayıp, geleceğe aktarımda sanatın farklı dalları da kullanılmaktadır. Toplumların tarihindeki önemli tarihsel olaylar, o toplumdaki insanların belleğinde ayrı bir yer edinmektedir. Ortak belleğin geçmişi ile ilgili olaylar hatırlanırken aynı geçmişe sahip insanların hatıralarına ve anılarına başvurulmaktadır. Ortak bellek içerisinde edinilen ipuçları ile kendi belleğimizdeki var olanla birleşerek onanmış olmaktadır (Daşkesen, 2023). Tarihte Sarıkamış Harekâtı olarak bilinen ve Allahüekber şehitleri olarak ta anılan kardan anıt heykel olarak yapılan çalışma, gerçeklikle ilişkili olarak, sezgi ve yaratıcılıkla yapılmaktadır, bu açıdan eser niteliği taşımaktadır. Sanat yapıtı toplumsal bir olgu olarak, ancak gerçeklikle, dışı bağlayan ilişkiler içinde ele alındığı zaman bilimsel olarak anlaşılabilir (Erinç, 2004). Malzemenin yapısı, değişkenliği sanat eseri üretiminde yorucu ve risklidir. Bu tür çalışmalar belirli yerlerde yapıt haline getirilebilirler. Bu nedenle izleyicinin yapılan eseri benimsemesi, anlaması, yorumlaması zaman alabilir. Gerçekleştirilen eseri ait olduğu malzeme değişerek, dönüştürerek yeni bir hal almaktadır. Malzemenin dönüşümü ile gerçekleştirilen yapıt, üreticisi ile sessiz bir diyaloga girerek yeni bir biçim olarak dönüşür ve bu da sanatsal yaratımın dinamiğini belirlemektedir (Bulat ve Bulat, 2016). Kardan anıtsal heykel, Sarıkamış Harekâtı 'nda yaşanan ölüm ve acı dolu olayları toplumsal bellekte canlı tutarak, insanların bu travmatik deneyimleri hatırlama ve anlama ihtiyacını karşılamaktadır. Heykel, o dönemde yaşanan zorlu kış koşullarının sonucunda pek çok askerin donarak, açlıktan ve hastalıklardan ölmesini sembolize etmektedir. Bu anıt heykel, toplumun geçmişte yaşanan acıları

anımsamasını ve bu olayların tekrarlanmaması için dikkatli olmasını sağlamaktadır. Aynı zamanda, bu tür hatalı kararlar ve ihmallerin sonuçlarının unutulmaması gerektiği mesajını da vermektedir. Bu bağlamda kardan anıt heykel çalışmasının ana teması, Sarıkamış harekâtında donarak hayatını kaybeden askerlerin acı ve hüznü ölümünün, heykel sanatına yansımaları olarak değerlendirilmektedir.

Sonuç

Günümüzde sanatın farklı alanlarında yapılan çalışmalar, çağdaş sanatı ve sanatçıları tanımlayan en önemli örneklerle sahip olmuştur. Bunlardan biri de doğal çevrede mekâna özgü heykellerdir. Doğal çevre içerisine bütünleşmiş bu heykeller, doğayla uyumlu bir şekilde iç içe geçmiş bir yapıya sahip olup, doğal malzemelerden yapılmaktadır. Çevre ve mekâna özgü heykel uygulaması olarak yapılan Sarıkamış Şehitleri, Kar Heykel Anıt Çalışması, sergilenmek üzere tasarlanmış ve yapılmıştır. Heykelin yerleştirileceği alanın doğal unsurları, iklim koşulları, bitki örtüsü ve manzara gibi etkenler göz önünde bulundurulmuştur. Doğal malzemelerin kullanılması ile gerçekleştirilen Kar Anıt Heykeller tarihi konu ile ilişkilendirilmesi açısından önemlidir. Bu bakımdan, heykelin doğal çevreyi tamamlaması ve onun bir parçası haline gelmesi, konu, malzeme ve içerik bakımından anlamlıdır. Kar malzeme ile gerçekleştirilen Anıt Kar Heykeller, doğal malzeme olan karın toplanması ile yapılmıştır. Kar heykel çalışması, konumu, konusu, içeriği, vermek istediği mesaj bakımından özgündür. Doğal malzemelerin kullanılması, her heykelin benzersiz ve özgün olmasını sağlar. Bu da doğayla iç içe olan bir sanat eserinin yaratılmasını desteklemektedir. Heykellerin, çevreyle harmoni içinde olması ve çevreye bir katma değer kazandırması önemlidir. Bu tür heykeller, hem doğal çevrenin korunması hem de sanatın toplumla buluşması adına önemli bir rol oynamaktadır. Doğal malzemelerin kullanılması, çevrenin korunması ve sürdürülebilirliği açısından da önemli bir adımdır. Sarıkamış şehitleri anısına yapılan kar heykel çalışmaları, doğal çevrede ve mekâna özgüdür. Yapılan araştırmalar neticesinde dünyanın hiç bir yerinde bu şekilde tarihsel bir olayın anlatılmasında kar heykel yapılmadığı tespit edilmiştir. Geçmiş ile gelecek arasında bağ kuran Sarıkamış Şehitleri, Kar Anıt Heykelleri, bellek oluşturmada önemli rol oynamaktadırlar. Heykeller, geçmişte yaşanmış önemli bir olayı, kişileri veya kahramanları anmak için yapılmıştır ilgi ve dikkat çekicidirler. Toplumun bir parçasıdırlar. Sarıkamış kar heykelleri toplumun tarihine ve kültürel mirasına olan bağlılığını simgelemektedir. Belleği canlı tutmak için kullanılan somut bir semboldürler. Türk toplumunun öz geçmişine atıfta bulunarak, belirli bir olayı veya kişiyi hatırlatarak, gelecek nesillere bir mesaj iletirler. Sarıkamış Anıt Kar Heykeller bellek oluşturmada önemli bir araç olmaktadır; çünkü onlar sayesinde geçmiş olaylar ve kişilikler hayatta kalmaktadır. Eseri izleyenler heykeli gördükçe olayı veya kişileri hatırlayarak, zaman, mekân ve kavramlar ile anlamlandırmaktadırlar. Bu heykellerin fiziksel varlığı ile kişilerin belleklerindeki anılar canlandırılır ve böylece anıların unutulmasını

önler. Önemli derecede hatırlatıcı temsil edici yönleri ile sembolik olarak yapılmaktadırlar. Türk Toplumun tarihine ve kültürel mirasına duyulan bağlılığı simgeler ve gelecek nesillere mesajlar iletmeleri açısından önemli sanat eseri niteliği taşımaktadırlar.

KAYNAKÇA

- Adam, M. (2015). *Toplumsal ve sosyal içerikli olayların sanatçı tarafından algılanışı ve sanat eserine yansımaları*. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Akgül, H. (2005). I. dünya savaşı ve Türk ulusal bağımsızlık savaşı içinde Batum. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(1), 116-140.
- Aydemir, M.-Yılmaz, N. (2017). Toplumsal bellek bağlamında Sarıkamış Harekâtı'nın Türk romanına yansımaları. *Folklor/Edebiyat*, 23(89), 111-130.
- Aydın, N. (2022). *Sarıkamış harekâtı*. Ankara: Son Çağ Yayınları.
- Bakçay, E. (2005). Türkiye'de açık alan heykelinin gelişimi. *Kocaeli Üniversitesi Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 43-55, Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Bulat, M. - Bulat, S. (2016). Sarıkamış donan askerler anısına yapılmış olan anıt heykel. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 22, 1-16.
- Daşkesen, H. (2021). Çağdaş heykel sanatında kültürel kimliği konumlandırmak: Wolfgang Laib'in yapıtları üzerinden bir değerlendirme. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 11(4), 1285-1302.
- Daşkesen, H. (2023). Aktivist bir eylem olarak Doris Salcedo'nun Palimpsesto yapıtı ve göç kavramı. *İdil*, 104, 441-452.
- Duydu, M. (2022). Ekolojik sanat kapsamında: Doğa ve ideoloji. *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 8(59), 1996-2003.
- Erinç, S. M. (2004). *Kültür sanat, sanat kültür*. Ankara: Ütopya.
- Erinç, S.M. (2008). *Toplum ve insan*. Ankara: Ütopya.
- Farthing, S. (2012). *Sanatın tüm öyküsü*. (çev.: Gizem Aldoğan vd.), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Gürler, E. E. vd. (2016). Hafızanın Arayüzü Olarak Anma ve Anma Mekânları: Gelibolu Yarımadası Örneği. *mimar.ist*, 56, 73-78.
- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif hafıza*. (çev.: Banu Barış), Ankara: Heretik Yayınları.
- Huntürk, U. (2011). *Heykel ve sanat kuramları*. Ankara: Kitabevi.
- Karaaslan, Y. D. S. (2005). Heykel ve mekân. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14 (1), 289-295.
- Kaya, İ. - Bulat, M. (2022). Kampüs alanındaki kurumuş bir ağacın sanat nesnesine dönüşüm süreci ve olasılıklar. *The Turkish Online Journal Of Design Art And Communication*, 12 (1), 140-155.
- Kuban, D. (1973). Anıt kavramı üzerine düşünceler. *Mimarlık Dergisi*, 7, 5-6.
- Kurtarslan, Ö. B. (2005). Açık alanlarda heykel-çevre ilişkisi ve tasarımı. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18, 193-222.
- Olgun, H.B. (2019). *Sanat eserinin toplumsal inşası sanat Eserinin değerinin sosyolojik oluşumu*. Ankara: Çizgi Kitabevi.
- Özbek, Y. (1999). Toplumsal uzlaşmada sanatın işlevi. *Sanat Dergisi*, 1, 9-10.

- Polat, M. (2019). Anıtlar ve anma mekânlarının dönüşümü üzerine değerlendirmeler. *Megaron*, 14(1), 51-62.
- Redeke, H. (1986). *Edebiyat estetiği*. (çev.: A. Çalışlar), Ankara: Kuzey Yayınları.
- Sözen, M. - Tanyeli, U. (2011). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şengülalp, C. (2018). Klasik anıt heykel mantığının dani karavan ekseninde plastik mekâna dönüşümü. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 41, 35-47.
- TDK, (2023). Anma. <https://sozluk.gov.tr/>
- Yağmur, Ö. (2018), Toplumsal bellek oluşturmada heykel sanatı: Kar ve Buzdan Erzurum Kültür Sokağı örneği. *Kalemşi*, 6 (12), 139-152.
- Yılmaz, Ahenk, (2014). *Bellek Topoğrafyasında Özgürlük. Nasıl Hatırlıyoruz?* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Arşiv Belgeleri:

- Arşiv 1. <https://kars.gsb.gov.tr/HaberDetaylari/1/178772/105-yilinda-sarikamis-sehitleri.aspx>
- Arşiv2. TSK & Kars Valiliği (2023). *Soğuşa Yazılan Destan Sarıkamış Harekâtı*, https://www.karsguncel.com/sogugayazilan-destan-sarikamis-harekati_30360.html (Erişim: 18.06.2023)

Elektronik Kaynaklar

- https://tr.wikipedia.org/wiki/Sarikamis_Harekati. (Erişim: 10.06.2023)
- Karsgüncel, (2023). *Soguga-Yazilan-Destan-Sarikamis-Harekati*. https://www.karsguncel.com/_30360.html (Erişim: 18.06.2023)
- Sarikamis Harekât Nedir Hangi Tarihlerde Gerçekleştirildi? Sarıkamış Harekâtı Komutanı Kimdir?* (2023). <https://www.milliyet.com.tr/gundem/sarikamis-harekati-nedir-hangitarihlerde-gerceklestirildi-sarikamis-harekati-komutani-kimdir-6666408> (Erişim: 10.06.2023)

Görsel Kaynaklar

- URL-1: <https://www.visitncy.com/tr/kesfet/karaoglanoglu-sehitligi/>
- URL-2: <https://www.suleymanpasa.bel.tr/bilgi/Sar%C4%B1kam%C4%B1%C5%9F-An%C4%B1t%C4%B1--231>
- URL-3: <http://kocaelitarihi.com/places/sarikamis-sehitleri-aniti/>
- URL-4: <https://dogruhaber.com.tr/haber/798582-mevlana-celaleddini-rumi-hazretleri/>

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

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

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

Yazarın Notu/Author's Note: Makale tezden ve bildiriden üretilmemiştir./The article was not procuded from a thesis and papers.

**A.PUŞKİN VE P.ÇAADAYEV: YIKINTILARINA MUTLAKİYETİN
YAZACAKLAR ADLARIMIZI**

A. PUSHKIN AND P. CHAADAYEV: *OUR NAMES WILL BE WRITTEN ON THE
RUINS OF AUTOCRACY*

Nazan COŞKUN*

ÖZ: Aleksandr Puşkin ve Pyotr Çaadayev, 19.yüzyılın ilk yarısı Rus edebiyatı ve felsefesinin başlıca isimleri arasında yer alırlar. Puşkin'in lise yıllarında başlayan dostlukları, şairin erken ölümü nedeniyle kısa sürse de Puşkin'in Çaadayev'e yazdığı ilk şiirinde mutlakiyetin yıkıntılarına adlarının yazılacağından söz etmesiyle Çaadayev'e verdiği önemi görürüz. Edebi ve düşünsel yollarına Dekabrist harekete yakın iki isim olarak çıkan Puşkin ve Çaadayev, birbiri ardı sıra düşünsel evrim sürecine girerler. Puşkin, ilk sürgünü ile ruhsal bir kırılma yaşarken, Çaadayev, yurtdışından döndükten sonra yeni bir düşünsel arayış dönemine girer. İkili arasındaki yakınlık, özellikle Çaadayev'in *Felsefi Mektuplar*'ının yayınlanmasından önceki süreçte gelişir. Çaadayev, Rus felsefesinde bir kurşun sesi olarak değerlendirilen eserini Puşkin'e gönderir ve Puşkin'in esere dair değerlendirmelerinden oluşan yazışmalarla ikilinin Rusya tarihine dair düşünceleri biçimlenir. *Felsefi Mektuplar*'da Rusya'ya dair oldukça keskin eleştirilerde bulunan Çaadayev, medeniyet tarihinde bir yeri olmayan, geçmişinin önemsizliğiyle varlık gösteren bir Rusya imgesi çizerken, Puşkin ise Çaadayev'le bütünsel bir karşılık içinde Rusya tarihinin önemini belirtir. Çaadayev, düşüncelerini Rusya'nın Bizans Ortodoksluğunu kabul etmesi ile temellendirip, kiliseler arasındaki bölünmenin Rusya tarihinde kötü bir kader yarattığını söyler. Puşkin ise bölünmenin Rusya'yı Avrupa'dan ayırdığı noktada Çaadayev ile birleşse de bu durumun Rusya'ya özgün bir misyon yüklediğini savunur. Çaadayev, Bizans Ortodoksluğuna eleştirel yaklaşırken; Puşkin, Rus kültürünü oluşturan temel değer olarak Ortodoksluğa büyük önem atfeder. Bu karşılıklar içinde Çaadayev, keskin bir Batıcı olarak kabul edilirken, Puşkin'in Çaadayev'le yürüttüğü tartışmanın Slavcı bir çizgide olduğu düşünülür. Bu çerçevede çalışmamızda disiplinlerarası yöntem çerçevesinde Çaadayev'in *Felsefi Mektuplar*'ı temel alınarak ikili arasında geçen yazışmalar ve Puşkin'in edebi eserleri kullanmış, Çaadayev ve Puşkin'in Slavcı ve Batıcı öğretisi içindeki konumuna dair bir değerlendirme yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Puşkin, Çaadayev, Felsefi Mektuplar, Felsefe-Edebiyat, Rusya.

ABSTRACT: Aleksandr Pushkin and Pyotr Chaadayev, prominent figures in 19th-century Russian literature and thought, shared a brief yet profound friendship cut short by Pushkin's untimely death. Despite its brevity, Pushkin held Chaadayev in high regard, expressing the significance of their connection by stating that "our names will be written on the ruins of autocracy" in his first poem dedicated to Chaadayev. Initially associated with the Dekabrist movement, both Pushkin and Chaadayev's intellectual journeys evolved in parallel. Pushkin experienced a spiritual break during his first exile, while Chaadayev embarked on a new

* Dr. Öğr. Üyesi-Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü/Konya-
nazan_coskun@yahoo.com (Orcid: 0000-0001-7748-5219)

period of intellectual exploration after returning from abroad. The closest affinity between the two emerged before the publication of Chaadayev's influential work, the Philosophical Letters. Chaadayev shared his work, and Pushkin's evaluations of it shaped their thoughts on the history of Russia. Chaadayev's Philosophical Letters included scathing criticisms of Russia, portraying it as having no significant place in the history of civilization due to its acceptance of Byzantine Orthodoxy. In contrast, Pushkin emphasized the importance of Russian history, presenting it as a unique mission rather than mere insignificance. Both acknowledged that the schism between churches separated Russia from Europe, with Chaadayev seen as a keen Westerner and Pushkin holding a Slavic perspective. Chaadayev's criticism of Byzantine Orthodoxy contrasted with Pushkin's strong emphasis on Orthodoxy as the foundation of Russian culture. Among these contrasts, while Chaadaev is considered a staunch Westerner, it is believed that Pushkin's debate with Chaadaev followed a Slavic trajectory. This study employs an interdisciplinary approach, analyzing Chaadayev's Philosophical Letters, their correspondence, and Pushkin's literary works to assess their positions within Slavic and Westernist doctrines.

Keywords: Pushkin, Chaadayev, Philosophical Letters, Philosophy-Literature, Russia.

Giriş

Aleksandr Puşkin (1799-1837) Rus edebiyatının kurucusu olarak kabul edilirken Pyotr Çaadayev'in (1794-1856) Rus felsefesinin kurucusu olduğunu söylemek elbette abartılı olacaktır. Ne var ki Çaadayev'in çalışmamızın ana kaynaklarından birini oluşturacak olan *Felsefî Mektuplar* (*Философские письма*) adlı eseri, dönemin bir diğer yazarı Aleksandr Hertsen'in ifade ettiği biçimiyle adeta bir kurşun gibi iner Rus düşüncesine: *Karanlık geceye atılan bir kurşundu bu; bir şey batıyor ve sonunun habercisi, bir işaret, bir yardım çağrısı, sabah müjdesi ya da sabahın gelmeyeceğinin habercisi, yine de uyanmak gerekiyordu* (Hertsen, 1956:139). Bu anlamda Rus felsefesi, Çaadayev ile başlamamış olsa da karanlıkta yankılan güçlü bir ses olarak Çaadayev, Rus felsefesinin gelişiminde oldukça önemli bir rol oynar. Bu rol elbette çalışmamızın konusu oluşturan Puşkin'in yaşam ve yaratıcılığında güçlü yansımalar bulur. Çaadayev ve Puşkin'in tanışıklığı şairin lise yıllarına dayanır. Bununla birlikte dostlukları, önemli yazışmaları, büyük ölçüde Rus gerçekliğinde güçlü bir etki yaratan ve yazarın deli ilan edilmesine neden olan *Felsefî Mektuplar*'ın yazılması ve basımından sonraki süreçte gelişir. Genç şairin dünya görüşünün gelişiminde Çaadayev'in önemli etkisi olduğu kabul edilmektedir. Düşünür S. Frank bu konuda şöyle der: *Çaadayev, Puşkin'i dini olarak etkiler veya her halükarda, onda Fransız Aydınlanma'sının mevcut zihniyetinden daha derin bir düşünce sistemi uyandırır* (Frank,1990:400).

İkili arasında 1831 yılında yapılan yazışmalara bakıldığında Frank'ın düşüncesine katılmak mümkündür. Zira Puşkin'e uzak oluşundan yakınan Çaadayev şöyle yazar: *Bir talihsizlik dostum, hayatta sana daha yakın olma şansımız olmadı. Hep birlikte yürümenin kaderimizde olduğunu ve bundan bizim ve başkaları için faydalı bir şeyin çıkacağını düşünmeye devam ediyorum* (Çaadayev, 1991b:67-68). Puşkin ise Çaadayev'e 6 Temmuz 1831 yılında uzaklığın yazışmalarla biteceğine dair şu yanıtı verir: *Bir zamanlar Tsarskoe*

Selo'da başladığımız ve o zamandan beri sık sık kesintiye uğrayan sohbetimize devam edeceğiz (Puşkin, 1831). Puşkin'in sözünü ettiği sohbet, büyük ölçüde Çadayev'in *Felsefi Mektuplar*'ı ve düşünürün Rusya'ya dair görüşleri bağlamında Puşkin'in değerlendirmeleri ile biçimlenir. Zira düşünür, eseri tamamlamadan önce ilk mektuptan itibaren el yazmalarını Puşkin'e gönderir. El yazmalarını okuyan Puşkin, pek çok konuda Çadayev'e katılmadığını belirtir. Ancak düşünür, herhangi bir değişiklik yapmadan *Felsefi Mektuplar*'ı yayımlar. Bu anlamda eserin yayınlanmasından önceki süreçte ikili arasında geçen yazışmalar bilhassa Puşkin'in görüşlerini anlamlandırmamız adına önem arz etmektedir. Peki, 1836 yılında *Teleskop* dergisinde yayınlanan ve Rus felsefesinde girişte belirttiğimiz üzere bu kadar güçlü bir etki yaratan eserde öne sürülen temel düşünceler nedir? Bu sorunun cevaplandırılması öncelikli öneme sahiptir. Zira Boris Tarasov'a göre Rus toplumunun farklı kesimlerinde şiddetli bir tepkiye ve devlet kurumlarında baskıcı önlemlerin alınmasına neden olan eser bağlamında bu çeşitli tepkiyi anlamak, aralarında Puşkin'in de bulunduğu filozofların, yayıncıların, yazarların görüşlerini değerlendirebilmek için, en azından genel olarak ilk felsefi mektubun iç mantığını ve genel sonuçlarını anlamak gereklidir (Tarasov, 2001:116-129).

Felsefi Mektuplar Ne Der?

1830'lu yıllar, bilindiği üzere 1825 yılında soylu aydınların ve subayların gerçekleştirdiği Dekabrist ayaklanmasının yenilgisiyle sarsılmış Rus aydınları arasında Rusya'nın gelişim yoluna dair güçlü tartışmaların yaşandığı yıllardır. Slavcı ve Batıcılar olarak karşıt kamplara bölünmüş Rus aydınları içinde Çadayev, *Felsefi Mektuplar*'ında öne sürdüğü düşüncelerle keskin bir Batıcı olarak kabul edilir. Bu kabulün başlıca nedeni Çadayev'in Rusya'nın geçmişini geri kalmışlık bağlamında şiddetli bir biçimde eleştirmesidir.

Çadayev, düşünsel yoluna Dekabristlere yakın arayışlarla başlar. Nitekim Boris Tomaşevski, Çadayev'in gizli cemiyetlere yakınlığının şüphesiz olduğunu belirtir. 1826 yılında yurtdışından dönen Çadayev sorguya çekilir ancak iddianamede adı geçmez. Araştırmacıya göre Çadayev, önceki yılların özgürlükçü görüşlerinden yurtdışı gezisi sırasında uzaklaşır ve ardından *Felsefi Mektuplar*'ının temelini oluşturan fikirler doğrultusunda ideolojik evrimi başlar (Tomaşevski, 1956:191). Bu ideolojik evrimde *Felsefi Mektuplar*'ın ana çıkarımı; Rusya'nın, çorak topraklarında tek bir faydalı düşüncenin filizlenmediği geçmişli olmayan bir ülke olmasıdır: *Zaman deneyimimiz yok. Yüzyıllar ve nesiller verimsiz geçmiştir. Bize baktığımızda, bizimle ilgili olarak insanlığın evrensel yasasının hiçe indirildiğini söyleyebiliriz. Dünyada yalnız olarak, dünyaya hiçbir şey vermedik, dünyadan hiçbir şey almadık, insanlık fikirleri yığınına tek bir düşünce katmadık, insan aklının ilerlemesine hiçbir şekilde katkıda bulunmadık ve bu harekettten aldığımız her şeyi çarpıttık. Toplumsal varlığımızın ilk anlarından bu yana bizden insanların ortak hayrına uygun hiçbir şey çıkmadı, vatanımızın çorak topraklarında tek bir faydalı düşünce*

filizlenmedi, aramızdan tek bir büyük hakikat ileri sürülmedi. Hayal âleminde bir şey yaratma zahmetine katlanmadık ve başkalarının hayal gücüyle yaratılanlardan sadece aldatıcı görünüm ve gereksiz lüksü ödünç aldık (Çaadayev, 1991a: 330).

Çaadayev, halkların gelişim tarihlerini belli dönemlere ayrılan ilerlemeci bir süreç olarak irdelerken, Rusya tarihinde böyle bir gelişim aşaması görmez: *Tüm halkların çalkantılı, tutkulu bir endişe, tasarlanmış niyetler olmadan faaliyet dönemi vardır. ... Bu, halklar arasında büyük dürtülerin, büyük başarıların, büyük tutkuların zamanıdır. ... Bütün toplumlar, en canlı anılarını, kendi mucizelerini, kendi şiirlerini, en güçlü ve verimli fikirlerini geliştirdikleri dönemlerden geçmişlerdir. ... Ulusların tarihindeki bu büyüleyici dönem, onların gençliğidir; bu, yeteneklerinin en güçlü şekilde geliştiği zamandır ve bu bellek, olgun yaşlarının neşesi ve dersi, öğretisidir. Bizde ise aksine böyle bir şey yoktur. Önce vahşi barbarlık, sonra kaba hurafe, ardından ruhunu daha sonra ulusal hükümetin miras aldığı acımasız ve aşağılayıcı yabancı hakimiyeti - Bu gençliğimizin üzücü hikayesidir.... Toplumsal hayatımızın bu çağa tekabül eden çağı, güçsüz, enerjisiz, yalnızca vahşetle canlandırılan ve yalnızca kölelikle yumuşatılan donuk ve kasvetli bir varoluşla doluydu. Büyüleyici anılar yok, bellekte büyüleyici imgeler yok, ulusal gelenekte etkili öğreti yok. Yaşadığımız tüm yüzyıllara, işgal ettiğimiz tüm alanlara bir göz atın ve geçmiş hakkında otoriter bir şekilde konuşacak ve onu canlı ve göz alıcı bir şekilde çizecek tek bir sürükleyici anı, tek bir saygıdeğer anıt bulamayacaksınız. Düz bir durgunluk içinde, geçmiş ve gelecek olmadan yalnızca oldukça sınırlı şimdide yaşıyoruz (Çaadayev, 1991a: 324-325).*

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere düşünür, *acımasız ve aşağılayıcı yabancı hâkimiyeti sözleriyle* Rusya tarihinde önemli bir süreci ifade eden Moğol Tatar istilası dönemine atıfta bulunur ve ülkenin tarihinde tek bir saygıdeğer anıt olmadığını belirtir. Çaadayev'e göre Rusya'yı böyle bir tarihsel sürece iten olay; kiliselerin bölünmesi ve Rusya'nın Hristiyanlığı Bizans'tan almasıdır. Zira Çaadayev için Hristiyanlığın alındığı kaynak saf değildir ve Batı için bir hor görü nesnesidir. Tarasov'a göre Çaadayev, Ortodoksluğa dair düşüncelerini şu temelde ele alır: Ortodoks Kilisesi, toplumsal dönüşüm ilkesini Hristiyanlığın içsel bir özelliği olarak algılamamış ve bu nedenle ilerici meyveleri toplayamamıştır. Müjde öğretisinin yüceliğini ve saflığını koruyan Ortodoksluk, kilisede yoğunlaşmış, Rus halkı arasında manevi çileciliği ve kendini inkâr etmeyi güçlendirmiştir ne var ki Batı tipinin çeşitli kültürel yapısını gölgede bırakmıştır. Çaadayev'in inandığı gibi, Ortodoks Hristiyanlığın kendi içine kapalı, aile yapısını andıran doğası, Batı'daki genişleyici-aktif sisteminden farklıdır. Bu anlamda toplumun aktif ilerici evrimine ve buna bağlı olarak sonunda yeryüzünde mükemmel bir yaşamın kurulmasına katkıda bulunmaz (Tarasov, 2001: 116-129). Bu düşünceler ışığında Çaadayev'in Rusya'ya dair yaklaşımları onun bir Batıcı olarak değerlendirilmesine zemin hazırlar. Ancak bu düşüncelerden yola çıkarak Çaadayev'i keskin bir Batıcı

olarak kabul etmek kimi araştırmacılara göre yanlıştır. Vadim Kojinov, Çaadayev'in düşüncelerinin yeterince doğru anlaşılmadığının altını çizerek ve Çaadayev'i bir Batıcı olarak kabul etmenin mümkün olmadığını belirtir. Zira araştırmacıya göre Çaadayev'in şu sözleri bu anlamda dikkat çekicidir: *Hiçbir zaman diğer halklarla yürümedik, insan ırkının bilinen ailelerinden herhangi birine ait değiliz, ne Batı'ya ne de Doğu'ya ve hiçbirinin geleneğine sahip değiliz* (Çaadayev, 1991a: 323). Kojinov'a göre Çaadayev'i bir Batıcı olarak görme eğiliminde olanlar bu cümlelerden Rusya'nın Batı geleneklerini alması gerektiğini anlar (Kojinov, 2017: 83-84). Ne var ki Çaadayev bu niyette olanlara dair şöyle aktarır düşüncelerini: *Size soruyorum: Avrupa halklarının çok yavaş ve üstelik tek bir manevi gücün doğrudan ve açık etkisi altında gerçekleşen bu ilerlemesini, nasıl olduğunu öğrenme zahmetine bile girmeden hemen benimseyebilir miyiz?* (Çaadayev, 1991a: 332).

Bu çerçevede Kojinov'a göre Çaadayev'in keskin eleştirileri vatan olarak Rusya'ya değil Rus öz-bilincine yönelik eleştirilerdir. Çaadayev, Rusya'da gerçek düşüncenin olmadığını eleştirir. Kojinov, düşünürün eleştirilerinin Rusya'ya değil de Rus öz-bilincine yönelik olduğunu kanıtlamak için Çaadayev'in *Felsefi Mektuplar*'ının yayınlanmasından önce 1833 ve 1835 yılında kaleme aldığı yazılarından örneklerle başvurur. İlk mektubun yayınlanmasından üç yıl önce 1833 yılında Çaadayev şöyle yazar: *Tüm halklar gibi biz Ruslar da şimdi kendi yolumuzda koşarak ilerliyoruz. ... Biraz zaman geçecek ve eminim ki bir kez bizim tarafımızdan ele geçirilen büyük fikirler, uygulanmaları ve insanlarda somutlaşmaları için başka herhangi bir yerden daha uygun zemin bulacaktır. Zira aramızda onlara karşı çıkacak köklü önyargılar, eski alışkanlıklar veya inatçı rutinler bulamayacaklar* (Çaadayev, 1991b: 79). 1835 yılında ise yine Rusya'nın yüce bir misyonu olduğu düşüncesinden hareketle şöyle yazar: *Rusya muazzam bir zihinsel göreve çağrıldı: Görevi, Avrupa'da tartışmalara yol açan tüm sorunları zamanında çözmek. Zihinleri oraya götüren o aceleci hareketin dışına yerleştirilmiş, orada ruhları heyecanlandıran ve tutkuları harekete geçiren şeylere sakince ve tam bir tarafsızlıkla bakma fırsatı bulur. Bence o, insan bilmecesinin çözümünü kendi zamanında çözmek görevini aldı* (Çaadayev, 1991b: 92). Araştırmacıya göre Çaadayev'in Rusya'ya dair düşüncelerinin anlamlandırılmasında başvurulacak kilit ifadelerden biri *Birinci Mektubun* sonunda geçen *Biz, şeylerin doğası gereği, insan ruhunun ve insan toplumunun büyük mahkemelerinde bekleyen birçok davada gerçek bir vicdani yargıç olmaya yazgılıyız* (Çaadayev, 1991a: 534) sözleridir. Kojinov, tüm bu veriler ışığında Çaadayev'in Rusya tarihini, Rusya'yı hor görmediğini belirtirken düşünürün Batıcı olarak değerlendirilemeyeceğini savunur. Araştırmacı, Çaadayev'in Ortodoksluk ve Katolikliğe dair yaklaşımları bağlamında değerlendirilmesini de hatalı bulur. Zira ona göre Hristiyanlık, Rus halkında insani tutkuları ve dünyevi çıkarların dokunmadığı orijinal saflıkta korunur: *Bu, dogmanın bütünselliği ve orijinal saflığı ile birlikte Bizans'tan aldığımız mirastır. Bu saflık, şüphesiz paha biçilmez bir nimettir ve manevi düzenimizin tüm eksikliklerinde bizi teselli etmelidir; ama artık sadece*

toplumsal gelişimimizden bahsediyoruz ve Batı dini sisteminin bu tür bir gelişmeye bizim kaderimize düşenden çok daha elverişli olduğunu kabul edeceksiniz. Bir şey her zaman hatırlanmalıdır - Toplumumuzda dini fikirden başka ahlaki ilke yoktu, bu nedenle insanlarımız tarihsel eğitimlerini yalnızca ona borçludur ve sahip olduğumuz her şeyi ona atfetmek gerekir. Hem iyi hem de kötü (Çaadayev, 1991b:190).

Bu çerçevede Kojinov'a göre Çaadayev, hiçbir şekilde Katolikliği Ortodoksluğa göre yüceltmez; onları temelde farklı, ancak eşit derecede var olma hakkına sahip olan Hristiyan kiliseleri olarak algılar (Kojinov, 2017: 92-93). Araştırmacıya göre *Felsefi Mektuplar*'ın yanlış yorumlanmasının en açık göstergelerinden biri, Çaadayev'in 1835 yılında I. Nikolay'ın bir konuşmasına karşılık kaleme aldığı şu sözleridir: *Bugünlerde dünyada yankılanan güçlü ses, özellikle kaderimizin gerçekleşmesini hızlandırmaya hizmet edecek. Dehşete kapılan ve şaşkına dönen Avrupa, öfkeyle bizi uzaklaştırdı; Büyük Petro'nun eliyle yazılan tarihimizin kader sayfası yırtıldı; Tanrıya şükür artık Avrupa'ya ait değiliz ve böylece, evrensel misyonumuz o günden itibaren başladı* (Çaadayev, 1991b:99). Araştırmacıya göre Batı'ya büyük önem ve değer atfeden Çaadayev, Rusya'ya yönelik herhangi bir Batı diktasına katlanamaz (Kojinov, 88). Ne var ki Kojinov, Çaadayev'in bir Batıcı olarak kabul edilemeyeceğini zira düşünürün temelde Rusya'ya, Rusya tarihine yönelik eleştirilerde bulunmadığını belirtse de bize göre *Felsefi Mektuplar*'da bu yönde pek çok eleştiri vardır ve düşünürü Puşkin ile karşı karşıya getiren de bu eleştirilerdir.

Puşkin'in Yaklaşımları

Liseyi bitirdikten sonra yaşamının Petersburg dönemi başlayan Puşkin, dışişlerinde göreve başlar. 1817-1820 yıllarını kapsayan bu dönem, Puşkin'in güneye sürgün edilmesiyle tamamlanır ve şairin otokrasi ve kölelik düzenine karşı nefretinin açıkça duyumsandığı *Özgürlük (Вольность-1819)*, *Çaadayev'e (К Чаадаеву-1818)*, *Köy (Деревня-1819)* gibi politik içerikli şiirleriyle karakterize olur. Peterburg dönemi şiirleri içinde Puşkin'le ilgili soruşturma başlatılmasına neden olan şiir, *Çaadayev'e ve Özgürlük* şiiridir. Vasili Kuleşov'a göre *Çaadayev'e şiirinde geçen Otokrasinin yıkıntısı* ifadesi ağır bir suçtur ve otokrasi şairi affetmez. Bununla birlikte Puşkin'in burada yurtdışından yeni dönmüş, Dekabrist çevrelere yakın olan Çaadayev'e seslenmesi de ayrıca tehlikeli bulunmuştur (Kuleşov, 2000: 42-52). Puşkin'in *Çaadayev'e* şiiri, düşünürü konumlandığı yeri anlamamız bakımından büyük önem arz eder. Genç şair Çaadayev'e şöyle seslenir:

*Aşkın, umudun, dingin şöhretin
Aldatısı uzun sürmedi,
Dağıldı şölenleri gençliğin,
Uyku gibi, sabah dumanı gibi;
Fakat o arzu hala dipdiri,
Uğursuz iktidarın zulmü altında
İçimiz içimize sığmayarak*

*Kulak veriyoruz yurdun çağrısına.
Umudun azabıyla beklemekteyiz
Kutsal özgürlük dakikalarını,*

...

*Dostum, en yüce coşkularımızı
Vatana adayacağız elbette!
Arkadaş, inan: er-geç doğacak
Büyüleyen mutluluğun yıldızı,
Rusya uykusundan silkinip kalkacak
Ve yıkıntılarına mutlakıyetin
Yazacaklar adlarımızı! (Puşkin, 2006:5).*

Kuleşov'a göre Çaadayev'den pek çok yararlı bilgi alan Puşkin, özellikle Çaadayev'in karakterinden etkilenir. Rusya'daki kölelik düzeninin eksikliklerinin bilinci, devrimle ilgili umutların her geçen gün sönmesi, ikiliyi birbirine yaklaştıran konular arasındadır. Puşkin, 1820 yılında tutuklandığında şairi kurtarmak için çabalayanlar arasında Çaadayev de vardır. Ne var ki şairin izole edilmesi temel amaç olduğu için Puşkin Rusya'nın güneyine sürgüne gönderilir (Kuleşov, 2000: 53-57). Puşkin sürgünde iken dostu Çaadayev'e ikinci gönderisini yazar:

*Benim yalnızlık içindeki kaprisli ilham perim
Biliyor gün ışığına çıkmamış emeği de, düşüncelerin susuzluğunu da
Hâkimim günlerime; düzenle dost aklım;
Öğreniyorum uzun süren düşünceler üzerinde dikkat toplamayı;
Aryorum ödüllendirmek için özgürlüğün koynunda
Deli dolu gençliğimle harcadığım yılları
(ve) bilgide bir asırla eşdeğer olmak için (akt.: Kuleşov, 2000: 78).*

Yukarıdaki bilgiler ışığında Puşkin'in ilk sürgününe kadar Çaadayev'i devrimci mücadelede bir tür silah arkadaşı olarak, mutlakıyetin yıkıntılarına birlikte adının yazılacağı bir yoldaş olarak gördüğü açıktır. Ne var ki Vasili Kuleşov, Boris Tarasov gibi pek çok araştırmacının belirttiği üzere sürgün yıllarında 1823 yılından itibaren Puşkin ruhsal bir kriz yaşar. Tarasov'a göre 1820'lerin ortalarından itibaren, vicdanın bireyde ilahi bir ses, kutsallığın en yüksek ifadesi olarak anlaşılması bağlamında şairin bilincinde bir tür Hristiyanlaşma yaşanır. Nebvi bir hizmet (Peygamber şiiri) olarak ruhun ve şiirin durumu söz konusudur artık (Tarasov, 2001: 116-129). Kuleşov ise Puşkin'in bu krizle beraber özgürlüğe ulaşmaya yönelik devrimci yöntemlerden vazgeçtiğini belirtir ve şairin Çaadayev'e yazdığı üçüncü gönderide gerçekliğe karşı takındığı yeni ilişkinin gözlemlendiğinin altını çizer. Nitekim Puşkin, bu defa şöyle seslenir Çaadayev'e:

*Çadayev, anımsar mısın geçmişi?
Çok zaman önce miydi gençlik heyecanıyla
Düşündüğüm kederli adını harabelere vermek için?
Fırtınalara boyun eğmiş kalbimde,
Şimdi hem tembellik, hem de sessizlik hakim.
Ve heyecanlı bir duygusallıkla,
Dostlukla kutsanmış taşın üzerine
Yazıyorum adlarımızı (akt.: Kuleşov, 2000: 92).*

Kuleşov'a göre *Çadayev'e* başlıklı ilk gönderide bambaşka taşlardan, otokrasinin yıkıntılarından söz edilmektedir ki Puşkin o zamanlar kendi adlarının -monarşinin kalesini yıkanların adlarının - o taşların üzerine yazılacağına inanmaktadır. Şimdi ise yalnızca dostluk kalır, adları da altında eski ümitlerin olduğu taşların üzerine yazılıdır (Kuleşov, 2000: 92). Benzer bir değişim süreci *Çadayev* için de geçerlidir. Yuri Lotman'ın belirttiği üzere *Çadayev*, tıpkı Puşkin gibi yola, tarih kitaplarına adını sonsuza dek yazdıracak bir zafer susuzluğuyla çıkar *Kendisini bekleyen olağanüstü kader düşüncesi, hayatı boyunca onu terk etmez. Rus Brutus'un yolundan etkilenir: Özgürlük adına tiranı bir hançerle bıçaklamak ya da onu ateşli bir vaazla yok etmek arasındaki fark o kadar önemli değildir; başka bir şey daha önemlidir - ileride bir özgürlük mücadelesi, kahramanca bir ölüm ve ölümsüz bir zafer olmalıdır* (Lotman, 1995: 54). *Çadayev*'in Rus Brutus hayali bütünsel olarak gerçekleşme de deli ilan edildiği ülkesinde ölümsüz bir zafer kazandığı doğrudur. Ne var ki Puşkin'in ilk gönderisindeki hayal gerçekleşmeyecek, otokrasinin yıkıntılarına adları yan yana yazılmayacaktır. Puşkin'in dönüşüm sürecinin netleşmesi 1826 yılında Kondratiy Rıleyev, Pavel Pestel gibi isimlerin de olduğu beş Dekabristin idam haberini almasıyla olur. Şair, haberi aldığı anda güney sürgünündeyken ateizmi savunduğu bir mektubunun güvenlik şubesi görevlilerince ele geçirilmesi neticesinde gönderildiği Mihaylovskoye'de polis denetimi altında yaşamaktadır (İnanır, 2022: 145) ve aldığı haber üzerine *Peygamber (Пророк, 1826)* şiirini kaleme alır. Bu çerçevede Tarasov'a göre Puşkin, olgunluk çağına dair yaratıcı öz bilincini tam olarak *Peygamber* şiirinde tanımlar. Bu şiir, Puşkin'in *Çadayev*'in yeryüzünde mükemmel bir düzene dair ütöpik fikirleriyle anlaşmazlığını anlamak bağlamında önemlidir. Nitekim şairin;

*Tanrı'nın sesi duyuldu birden;
"Kalk, peygamber ve gör ve dinle,
Uygula istencimi,
Ve dolaşarak karada ve denizde*

Tutuştur sözlerinde insan yüreklerini (Puşkin, 2006: 55).

dizelerinde görüldüğü üzere Puşkin artık dünyevi temalara dayanan dışsal yapılarla değil yaşamın yüzeyinde görünmeyen derinlerdeki kuvvetlerle ilgilenmektedir (Tarasov, 116-129). Semyon Frank da Puşkin'in

güney sürgünü içinde yer alan Kişinev dönemini Puşkin'in yaşamında siyasi radikalizme yöneldiği tek dönem olarak görürken diğer taraftan sürgünün Puşkin'in siyasi hayallerinde *belirli bir melankolik soğumaya* (Frank, 1990:400) yol açtığına altını çizer. Puşkin'in Çaadayev'in *Felsefi Mektuplar*'ıyla ilgili düşüncelerini geçirdiği bu dönüşüm süreci doğrultusunda değerlendirmek gerekmektedir. Puşkin, *Mektuplar*'ı el yazmalarından ilk okuduğunda Çaadayev'e yazdığı mektupta toplumsal hayatın üzücü doğası bağlamında düşünürle tam bir ortaklık içinde olduğunu belirtir: *Sizinle tartıştıktan sonra, gönderinizdeki çoğu düşüncenin derinden doğru olduğunu söylemeliyim. Gerçekten de toplumsal hayatımızın üzücü olduğunu kabul etmeliyiz. Bu kamuoyu yokluğu, tüm göreve, adalete ve gerçeğe karşı bu kayıtsızlık, insan düşüncesine ve haysiyetine yönelik bu alaycı küçümseme, gerçekten umutsuzluğa yol açabilir. Bunu yüksek sesle söylemekle iyi ettiniz* (Puşkin, 1951c:866-868).

Ne var ki bu uzlaşma devam etmez. Çaadayev'in *Felsefi Mektuplar*'ının ana teması yukarıda belirttiğimiz üzere Rusya'nın tarihsel bir geçmişi olmadığı, ortak insanlık medeniyetinde tek bir filiz yetiştirememiş olmasıdır. Ruhsal kriz dönemi itibarıyla başlayan değişim sürecinde Rusya tarihine yakın ilgi duyan hatta Mihaylovskoye'deki sürgün günlerinde *Boris Godunov*'un bazı bölümlerini yazan Puşkin'in Çaadayev ile ayrıldığı pek çok konu olmasına rağmen belki de en keskin ayrılık, bu noktada ortaya çıkar. Şair, Çaadayev'in bu düşüncesine kesinlikle katılmadığını belirtir: *Tarihsel önemsizliğimize gelince, size kesinlikle katılmıyorum. Oleg ve Svyatoslav savaşları ve hatta belirli çekişmeler - Bu, tüm halkların gençliğini ayıran, kaynayan maya ve ateşli ve amaçsız faaliyetlerle dolu bir yaşam türü değil mi? Tatar istilasını üzücü ve harika bir manzara. Rusya'nın uyanışı, gücünün gelişimi, birliğe doğru hareketi (elbette Rus birliğine doğru), ... İki İvan - nasıl, bunların hepsi gerçekten tarih değil mi? Yoksa sadece solgun ve yarı unutulmuş bir rüya mı? Peki, tek başına tüm dünya tarihi olan Büyük Petro! Peki ya Rusya'yı Avrupa'nın eşliğine getiren II. Katerina? Sizi Paris'e getiren Aleksandr? Gerçekten Rusya'nın şu anki durumunda önemli, geleceğin tarihçisini şaşırtacak bir şey bulmuyor musunuz?* (Puşkin, 1951c:867).

Puşkin'in Çaadayev'den farklı olarak Rusya tarihine büyük önem ve değer vermesinin sebeplerinden biri büyük ihtimalle ailesinin altı yüzyıllık soylu geçmişidir. Nitekim Emine İnanır'ın belirttiği üzere Puşkin, pek çok eserinde gurur duyduğu derin aile köklerine atıfta bulunur (İnanır, 2022: 118). Puşkin'in Çaadayev ile Rus toplumsal yaşamının üzücü yapısına dair ortaklığı, Hristiyanlığın tarihteki rolüyle ilgili düşüncesi bağlamında devam eder. Çaadayev gibi Puşkin de Hristiyanlığı dünyevi düzenin en büyük altüst oluşu olarak görür. Ona göre Hristiyanlıkla birlikte dünya yenilenmiştir ki modern tarih Hristiyanlık tarihidir (Puşkin, 1951a:146). Ancak Çaadayev'in Rusya'ya dair eleştirilerinin temelini oluşturan kiliseler arasındaki bölünmenin Rusya'yı Avrupa'nın ilerleme tarihinden kopardığı görüşüne katılmaz, aksine Rusya'nın tarihsel süreçte özel bir misyona sahip olduğunu belirtir ve Moğol Tatar istilasını dönemine atıfta bulunarak Katolik Avrupa'yı

kurtaran bir Rusya imgesi çizer: *Hiç şüphe yok ki Bölünme (kiliselerin ayrılması) bizi Avrupa'nın geri kalanından ayırdı ve onu sarsan büyük olayların hiçbirinde yer almadık ama kendi özel misyonumuz vardı. Burası Rusya, engin alanları Moğol istilasını yuttu. Tatarlar Batı sınırlarımızı geçmeye ve bizi arkada bırakmaya cesaret edemediler. Çöllerine çekildiler ve Hristiyan uygarlığı kurtuldu. Bu amaca ulaşmak için, bizi Hristiyan olarak bırakan, ancak bizi Hristiyan dünyasına tamamen yabancı kılan çok özel bir varoluşa öncülük etmemiz gerekiyordu. Öyle ki çileciliğimizle Katolik Avrupa'nın enerjik gelişimi tüm engellerden kurtuldu* (Puşkin, 1951c:866).

Çaadayev'in ortak insanlık tarihinden kopuş ve geri kalmışlığın kökenlerini aradığı Ortodoksluk, Puşkin için Rusya'nın en özgün değerlerinden biridir ve İsa'nın öğretisini tüm saflığıyla korumuştur. Bununla beraber Puşkin, Katolik ve Ortodoks tartışmasından ziyade İsa'nın öğretilerinin önemine yönelir. Puşkin'in Ortodoks din adamlarına olan yaklaşımı da Çaadayev'den farklıdır. Şair din adamlarının aydınlanmada oynadığı rolün önemini vurgular. *Rusya'da din adamlarının etkisi, Roma Katolik topraklarında ne kadar zararlıysa o kadar yararlıydı. Orada, Papa baş olarak kabul edilerek, medeni kanunlardan bağımsız özel bir toplum oluşturulur ve aydınlanmanın önüne sonsuza dek batıl inançlar konulur. Bizde ise tam tersine, dinin kutsalları tarafından korunan tek bir otoritede her zaman halk ile hükümdar arasında, insanla tanrı arasında olduğu gibi bir aracı olmuştur. Tarihimizi ve dolayısıyla aydınlanmayı keşislere borçluyuz* (Puşkin, 1951b:126). Puşkin'in bu düşüncesi Boris Godunov'da Ortodoks inancın temsilcisi olan Pimen karakterinde açıkça görülür. Pimen, tarihi olayları kaleme almasının Ortodoks geleneğin, tarihin öğrenilmesinde oynayacağı rolle ilgili konuşurken Puşkin'in Ortodoks din adamlarına olan yaklaşımını ifade eder. Zira Pimen, kaleme aldığı satırları adeta Ortodoksluğa bir hizmet olarak algılar:

*Bu olayı yazdıktan sonra tarihim sona erecek,
Böylece Tanrı tarafından bana,
Bu günahkâr adama verilen görev de
Yerine getirilmiş olacak.
Tanrı'nın bana yıllar boyunca
Olayları göstermesinde
Ve yazıcılık sanatını öğretmesinde
Bir hikmet varmış demek ki.
Elbet bir gün ilerde, çalışkan bir rahip
Benim bu isimsiz, hamarat eserimi bulacak
Tıpkı benim gibi yakıp kandilini,
Silkecek asırların tozunu cildin üzerinden,
Aktaracak gelecek Ortodoks nesillere,
Anayurtlarının geçmiş kaderini;*

*Ve büyük Çarlarının işlerini, iyiliklerini,
Çektikleri zorlukları saygıyla ansınlar diye,
Günahları için kurtarıcılarına yalvarsınlar diye*

Süratini çıkaracak gerçeğin sözlerinin (Puşkin, 2011: 10-11).

Puşkin, Çaadayev'e itirazlarında da bu konuya da değinir ve şöyle der: *Feofan'dan önceki din adamlarımız saygıya değerdi, asla papacılığın alçaklığıyla lekelenmediler ve elbette insanlığın birliğe en çok ihtiyaç duyduğu bir zamanda asla reformasyona neden olmazlardı* (Puşkin, 1951c: 866-868). Frank'a göre Puşkin, 1820'lerin ortalarından itibaren özellikle Boris Godunov eseri için çalıştığı tarihi materyaller bağlamında Ortodoksluğun ulusal ruh ruhu ve kültürü için önemini açıkça farkındadır (Frank, 454). Nitekim karışıklık dönemini ele alan *Boris Godunov* adlı eserinde düzmece Çar Dimitri'nin dönemin çarı Boris Godunov'a karşı tahta çıkmak için Batı devletleri ve Katolik kilisesinin desteğine güvenmesi sonunda uğradığı yıkım, Puşkin'in Ortodoksluğun Rus halkı için önemini vurgulanması bağlamında anlamlıdır. Puşkin, Çaadayev'in Hristiyanlığın saf olmayan ve horgörülen Bizans'tan alınmış olmasına dair eleştirilerine de katılmaz: *Hristiyanlığı aldığımız kaynağın saf olmadığını, Bizans'ın hor görüldüğünü vs. söylüyorsunuz. Ah, dostum, İsa Mesih'in kendisi Yahudi olarak doğmamış mıydı?* Puşkin, 1951c: 867). Çaadayev için Hristiyanlığın nereden alındığı önem arz ederken Puşkin için nasıl ve ne için alındığı önemlidir ki şair, Rusların Bizans'tan Hristiyanlığın ışığını aldığını düşünür (Zavarzin vd. 1995: 107-125). Şairin Çaadayev'e karşı çıktığı bir diğer konu; düşünürün Hristiyanlığın birliğini Katoliklikte görmesidir. *Hristiyanlığın birliğini Katoliklikte, yani papada görüyorsunuz. Protestanlıkta da bulduğumuz Mesih fikrinde yatmıyor mu?* (Puşkin, 1831) diye soran Puşkin, Çaadayev'den farklı olarak bir kez daha vurguyu Katolik ve Ortodoks tartışmasından İsa Mesih'e kaydırır.

Buraya kadar yapılan inceleme bağlamında Vadim Kojinov'un ele aldığı biçimde Puşkin ve Çaadayev arasındaki tartışmanın özünü Slavcı ve Batıcı düşüncenin oluşturduğu görülmektedir. Ne var ki bir diğer araştırmacı Tarasov'a göre burada Kojinov'un ele aldığı Slavcı-Batıcı bağlamda bir tartışma söz konusu değildir. Çaadayev, Rusya'yı Avrupa'nın ilerleyişi bağlamında tarih felsefesiyle değerlendirirken Puşkin, modern dünya insanların bilgi-inanç çelişkisindeki psikolojik yapısıyla ilgilenir. Zira kendisi de benzer bir ruhsal yapı içerisindedir. Puşkin, insan bilincini anlık bencil çıkarların sınırları içine daraltan ve kapatan "ilerlemenin" ters tarafını ilk fark edenlerden biridir. Ona göre, modern Batı'daki cumhuriyetçi haklar, yasalar ve medeniyetin diğer kazanımları yalnızca başlangıçtaki eşitsizliği maskeler ve böylece onu derinleştirir, insan doğasının kısır yönlerinin gizli gelişimi ve özgürlüğün fark edilmeden bir türe dönüşmesi için koşullar yaratır: Kendi kendine yeten vasatlığın tiranlığı. Bu nedenle, hem kişisel deneyimlerden hem de uzak ve yakın tarih deneyimlerinden insan doğasının tüm zayıflıklarını mükemmel bir şekilde inceleyen gerçekçi

Puşkin'in, Çaadayev'in yeryüzünde mükemmel bir düzen fikrine şüpheyle yaklaşması gerekir. Puşkin, farklı dönemlerin birbirini izleyen hareketinde, ilerici gelişme görmez, ancak evrensel özün köklerini etkilemeyen, çözmeyen, aksine çelişkilerini karmaşıklaştıran toplumsal kabuklarda bir değişiklik görür. Şair, şeytani güçlerin güçlü eyleminin tüm insanların ruhunu aşındırdığını düşünür. Puşkin, Çaadayev'in, altın çağa doğru bir hareket olarak zamanın gizemini kavramaya çalışmasını felsefi dünya uyumu içinde dikkate almaz. Çaadayev'in tamamen iyi bir sona yönelik umudu, ona tarihin gizemli açıklığını önceden verilmiş "ilerici" bir cevaba uydurma girişimi gibi görünmüş olmalıdır (Tarasov, 2001: 116-129).

Sonuç

Genel bir değerlendirme yaparsak Puşkin ve Çaadayev lise yıllarında başladıkları dostluklarını önce özgürlük mücadelesinin yoldaşları olarak sürdürürler. Ne var ki hem şairin hem de düşünürün varoluşsal yolculukları onları bir tür düşünsel evrime sürükler. Puşkin, mutlakîyetin yıkıntılarına isimlerinin yazılacağı inancından farklı bir tarih ve varoluş anlayışına geçiş yapar. Çaadayev, Dekabristlere yakın bir özgürlük tutkunu olarak başladığı yolculuğunu, yeryüzünde Tanrı krallığının kurulması özlemiyle dolu bir düşünür olma yolunda tamamlar. Nitekim Tarasov, Çaadayev'in ana fikirlerinin bir bütün olarak tarihin gizemli anlamıyla, Rusya ve Avrupa'nın tüm insanlığın kaderindeki rolüyle bağlantılı olduğunu belirtirken yeryüzünde mükemmel bir düzen beklentisi, insanların toplumsal uyumu ve adalet için artan özlemini kendi tarzında yansıtmayı, düşüncesinin yol gösterici çizgisi olarak tanımlar (Tarasov, 2001: 116-129). Puşkin, Çaadayev'den bir adım ötededir. Zira tartışılmaz dehasıyla bir taraftan bir şair ve yazar olarak insan varoluşunun dehlizlerinde dolaşırken diğer taraftan Rus edebiyatının ve düşüncesinin gelişiminde etkin rol oynayan bir düşünürdür. Slavcı ve Batıcı düşünce bağlamında bir değerlendirme yapmak gerekirse Puşkin'in yaşadığı ruhsal kırılma bağlamında kimi noktalarda Tarasov'a katılsak da ikili arasındaki tartışmanın esas özünü Slavcı ve Batıcı düşünceler çerçevesinde değerlendirmenin daha doğru olduğu kanaatindeyiz. Zira Puşkin, bir şair olarak düşünür Çaadayev'den varoluşsal sorgulamalara daha duyarlı olsa da *Felsefi Mektuplar* bağlamında yapılan tüm yazışmalar ve Puşkin'in özellikle Boris Godunov gibi tarihi eserleri ve şiirleri bu tartışmanın siyasi doğasını açığa çıkarmaktadır.

Ne var ki hem Çaadayev'in hem de Puşkin'in bütünsel olarak bir kampa dâhil edilmesi mümkün görünmemektedir. Puşkin, her ne kadar Rusya'nın toplumsal düzenini güçlü bir biçimde eleştirip, Batı medeniyetine büyük önem vererek Batıcı bir yazar izlenimi verse de özgün Rus kültürünün kabulü, Ortodoksluğun değeri, Rusya'nın Avrupa medeniyet tarihinde oynadığı kurtarıcı rol gibi düşünceleriyle de açıkça bir Slavcıdır. Şairin *Namusum üzerine yemin ederim ki dünyada hiçbir şey için vatanımı değiştirmek ya da atalarımızın tarihinden farklı, Tanrının bize verdiğinden farklı bir tarihe sahip olmak istemezdim* (Puşkin, 1951c:867) sözleri de onu katı bir Slavcı olarak kabul etmek için yeterli gerekçeyi vermektedir. Ne var

ki Puşkin, evrensel bir insan olarak ne Slavcılarının ne de Batıcıların görüşlerini bütünsel olarak paylaşmaz. Çaadayev, yukarıda açıkladığımız düşünceleri bağlamında Puşkin'den çok daha net bir biçimde Batıcı bir düşünür izlenimi verir. Ancak Çaadayev'in eserlerinin detaylı bir analizi Kojinov'un da ileri sürdüğü gibi, onun saf Batıcı bir düşünür olmadığını açığa çıkarmaktadır. Sonuç olarak yaşadıkları dönemin edebi, düşünsel gelişimine büyük katkı sağlayan Puşkin ve Çaadayev'in dostluklarının başındaki ilk arzuları adlarının mutlakiyetin yıkıntıları üzerine yazılacak olması gerçekleşmemiş olsa da düşünceleri, eserleri ve dostluklarıyla tarihte birlikte anılmayı başarmışlardır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Çaadayev, P. Ya. (1991a). *Polnoye sobraniye soçinenii i izbranniye pisma, Tom I*, Moskova: Nauka.
- Çaadayev, P. Ya. (1991b). *Polnoye sobraniye soçinenii i izbranniye pisma, Tom II*, Moskva: Nauka
- Frank, S. (1990). *Puşkin v russkoy filosofskoy kritike konets XIX-pervaya polovina XX veka*, Moskova: Kniga.
- Hertsen, A.İ. (1956). *Sobraniye soçinenii v tridtsati tomah, Tom IX*, Moskova: Akademiya nauk.
- İnanır, E. (2022). *Aleksandr Sergeyeviç Puşkin, 19.yüzyıl Rus edebiyatı altın kalemler*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Kojinov, V. (2017). *Pobedy i bediy Rossii. Uroki istorii*, Алисторус.
- Kuleşov, V.İ. (2000). *Puşkin yaşamı ve sanatı*.(çev.: Birsen Karaca), İstanbul: Multilingual.
- Lotman, Yu. (1995). *Puşkin, Biografiya pisatelya. Stati i zametki. 1960-1990. (Yevgeni Onegin). Kommentariy*, Peterburg: İskustvo.
- Puşkin, A.S. (1951a). *Polnoye sobraniye soçinenii v destayi tomah, Tom VII*, Moskova: Akademiya Nauk.
- Puşkin, A.S. (1951b). *Polnoye sobraniye soçinenii v desyati tomah, Tom VIII*, Moskva: Akdemiya Nauk.
- Puşkin, A.S. (1951c). *Polnoye sobraniye v desyati tomah, Tom X*, Moskva: Akademiya Nauk.
- Puşkin, A. (2011). *Boris Godunov*. (çev.: Özcan Özer), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Puşkin, A. (2006). *"Seviyordum sizi..." seçme şiirler*, (çev.: Ataol Behramoğlu), İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Tarasov, B. (2001). "Hiristiyanskiye aspektiy istoriosofskogo spora A.S.Puşkina c P.Ya.Çaadayeviyım", *Problemy istoričeskoy poetiki*, 116-129.
- Tomaşevski B. (1956). *Puşkin kniga pervaya (1813-1824)*, Moskva: Akademiya Nauk.
- Zavarzin A. Vd. (1995). *Puşkin otveçayet Çaadayevu. Diss. Slav.: Hist. Litt. XXI*. Szeged, 107-125.

Elektronik Kaynaklar

Puşkin, A. S.: P.Ya. Çaadayevu 6 iyulya 1831 g. İz tsarskogo sela v Moskvu”,https://rvb.ru/pushkin/01text/10letters/1831_37/01text/1831/1612_424.htm. (Erişim 20.06.2023)

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

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

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

KONYA ETNOGRAFYA MÜZESİNDE BULUNAN DİVAL İŞİ TEKNİĞİNDE YAPILMIŞ SECCADE ÖRNEKLERİNİN İNCELENMESİ



EXAMINATION OF SAMPLES OF PRAYER RUG MADE IN DİVAL WORK TECHNIQUE IN KONYA MUSEUM OF ETNOGRAPHY

Kezban SÖNMEZ*

ÖZ: Türk işlemleri, Türk kültürünün tarihsel sürecinde, diğer kültürlerle etkileşimleri ile kendi kültürlerini zenginleştirmeleri sonucunda ortaya çıkmış ve çeşitli el sanatı teknikleriyle beraber gelişim göstermeye başlamıştır. Türk işleme sanatı, farklı toplumların kültürlerini ortaya koyan canlı belgeler olarak dikkat çekmektedir. Geçmişten günümüze önemini yitirmeden ve özgünlüğünü koruyarak yapımı devam eden dival işi tekniğinde yapılmış işlemler, geleneksel el sanatları ve kültürel miras olarak Türk işlemlerinin en önemli örneklerine sahip bir işleme tekniği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu araştırmanın amacı; Konya Etnografya Müzesinde bulunan dival işi seccade örneklerini incelemek ve özelliklerini belirlemek, ayrıca dival işi tekniğinde yapılmış seccade örneklerinin malzeme, renk ve teknik özelliklerini analiz etmek, motif ve kompozisyon özelliklerini tespit etmek, bununla birlikte seccade örneklerinin Türk işleme sanatı açısından önemini ortaya koymaktır. Bu çalışmada öncelikle literatür taraması yapılmış, konu ile ilgili her türlü kaynak incelenmiştir. Müzedeki örnekler incelenmiş, dival işi tekniği kullanılarak süslenen seccadelerin çeşitli özelliklerini tespit etmek için gözlem fişi formları hazırlanmıştır. Müzede bulunan seccade örneklerinin fotoğrafları çekilmiş ve müze görevlilerinden bu eserlerle ilgili gerekli bilgiler alınmıştır. Bu süreçler sonunda elde edilen bilgiler analiz edilerek sonuca gidilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İşleme, Dival İşi, Seccade, Türk kültürü, El Sanatları.

ABSTRACT: Turkish embroidery emerged in the historical process of Turkish culture, as a result of their interaction with other cultures and enriching their own cultures, and started to develop together with various handicraft techniques. Turkish embroidery art draws attention as living documents revealing the cultures of different societies. Embroidery made in the dival work technique, which has not lost its importance and preserved its originality from the past to the present, emerges as an embroidery technique that has the most important examples of Turkish embroidery as traditional handicrafts and cultural heritage. The purpose of this research; is to examine the dival work prayer rug samples in Konya Ethnography Museum and to determine their features, moreover to analyze the material, color and technical characteristics of the prayer rug samples made in the dival work technique, to determine the motif and composition features, and to reveal the importance of the prayer rug samples in terms of Turkish embroidery art. In this study, first of all, literature review was made and all kinds of sources related to the subject were examined. The samples in the museum were examined, and observation slip forms were prepared to determine the various features of the prayer rugs decorated using the dival work technique. Photographs of prayer rug samples in the museum were taken and necessary

* Doç. Dr.-Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü/Antalya-kezbankarasonmez@gmail.com (Orcid: 0000-0002-7640-9537)

information has been received about these artifacts was obtained from museum officials. The information obtained at the end of these processes was analyzed and the result was tried to be reached.

Keywords: Embroidery, Dival work, Prayer rug, Turkish culture, Handicrafts.

Giriş

Geleneksel sanatlarımız içerisinde önemli bir yere sahip olan işleme sanatının tarihi çok eski dönemlere rastlamaktadır. Yapılan ilk işlemlerle ilgili çok fazla bilgi sahibi olmamakla birlikte, kazılardan çıkan heykeller ve çiniler üzerindeki figürlerin elbiselerinde görülen işlemler, bu sanatın el sanatları yönünden oldukça eski bir geçmişe sahip olduğunu göstermektedir.

Dival işi tekniği geçmişten günümüze uygulanan, Kahramanmaraş' ta daha çok uygulanması ve günümüzde halen yoğun bir şekilde yapılmaya devam etmesinden dolayı Kahramanmaraş ilinin adıyla anılan işleme tekniklerimizdendir.

Anadolu Selçuklularının dağılmasıyla başlayan Beylikler döneminde kurulan Dulkadiroğulları Beyliği Mısır, İran ve Osmanlı devletleri arasında 200 yıla yakın varlığını devam ettirmiş, büyük kervan yolları üzerinde bulunan ve ekonomik yönden üstün bir duruma gelen Maraş şehrinde, zengin bir iktisadi hayat sonucu, her dalda olduğu gibi sırmacılık işinde de gelişmeler olmuş, dival işi (Maraş işi) olarak adlandırılan bu işlemler şehirdeki erkek ustalar tarafından yapılmıştır (Özcan, 2008: 183-184).

Dival işi işlemler görkemi ve güzelliği yanında korunması ve kullanılması büyük bir özen gerektiren işleme türleri arasında yer almaktadır. Giysi, ev aksesuarı, seccade, puşide, ayakkabı gibi birçok tür üzerinde karşımıza çıkan bu teknik, taşıdığı etnografik değer nedeniyle Türk ve dünya müzelerinde yer almaktadır. Ayrıca bu işlemler yüzyıllardan beri Kahramanmaraş halkının göz nuru dökerek yaptığı, sanatsal değere sahip işlemlerdir.

Günümüzde halen Kahramanmaraş'ta ve birçok yörede gerek zevk, gerekse ticaret amacıyla yapılmaya devam eden dival işi işlemler, yurt ekonomisine katkı sağlayan bir sanat dalı olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Bu araştırmanın temel amacı; dival işi tekniğinde yapılmış seccade örneklerinin malzeme, teknik, renk, motif ve kompozisyon özelliklerini belirlemek ve işleme sanatı tarihi bakımından önemlerini vurgulamaktır. Bununla birlikte, önemli el sanatlarımızdan biri olan dival işi tekniğini tanıtmak, önemini belirtmek, geçmişte yapılan ve günümüzde halen yapılmakta olan bu işlemlerin özelliklerini belirlemek ve incelenen örneklerle ilgili katalog oluşturmak araştırmanın diğer amaçları içerisinde yer almaktadır.

Çalışmada araştırma konusu belirlendikten sonra, öncelikle işleme sanatı, dival işi, motif, süsleme, kompozisyon, vb. konularla ilgili literatür taraması yapılmış, bu bağlamda kütüphaneler taranarak her türlü kaynak incelenmiştir. Müzeye gidilerek örnekler incelenmiş, dival işi tekniği ile yapılan seccadelerin özelliklerini belirlemek ve örnekleri incelemek için gözlem fişi hazırlanmıştır.

Konya Etnografya Müzesinde bulunan, dival işi tekniği ile yapılmış seccade örneklerinin fotoğrafları çekilmiş, boyutları tespit edilmiş, müze görevlilerinden ve envanter defterlerinden bu eserlerle ilgili gerekli bilgiler alınmıştır. İncelenen eserlerin boyut, malzeme, teknik, renk, motif gibi birçok özelliği incelenmiş ve gözlem fişlerine kaydedilmiştir. Bütün bu süreç sonunda gözlem fişlerine aktarılan bilgiler analiz yapılabilecek hale getirilmiş ve sonuç kısmına aktarılmıştır.

Dival İşi Tekniğinin Tanımı ve Tarihçesi

Dival işi tekniğinin özelliklerine geçmeden önce seccade hakkında genel bilgi verecek olursak; üzerinde namaz kılmak için yapılmış, dikdörtgen biçimli, küçük halı, kilim ya da kumaş yaygıya seccade denmektedir (Sözen ve Tanyeli, 1986: 211). Arapça "secde" kelimesinden gelen seccadeye, kaynaklardan elde edilen bilgilere göre, Kur'an-ı Kerim'de de rastlanmakta, namaz kılarken seccade kullanma geleneği ise, peygamberler zamanına kadar gitmektedir (Bayraktaroğlu, 1999: 57). İslamiyet'in ilk yıllarında Müslümanlar namaz kılmak için camilerin çıplak zemini avluyu, hatta temiz toprak üstünü dahi yeterli bulmaktaydılar. Teknik ve malzeme açılarından çok çeşitli olabilen seccadeler kullanım alanlarına göre değişik büyüklükte yapılabilmektedir (Girgök, 1997: 1627). Namaz kılmak için dokunmuş halı seccadelerden başka işlemeli olanları da bulunmaktadır. Bunlar ya tek ya da birkaçı bir arada olan saf seccade şeklindedir. Tek seccadelerde genellikle değişik çiçek motifleri tüm yüzeyi kaplamaktadır. Saf seccadelerde, her seccade bazen aynı bazen de değişik motiflerle süslenmektedir. En çok kullanılan işleme teknikleri ise aplike, atma işi, sarma ve suzeni'dir (Gönül, 1973: 69).

Dival işi; işlenecek desene uygun, karton ve mukavvadan hazırlanan kalıpların, kumaş üzerine yerleştirildikten sonra kartona gerilerek, sim, sırma, klaptan gibi metal ipliklerle, kumaş rengindeki ipliklerin birlikte kullanılmasıyla oluşan, tersi ile yüzü farklı görüntüde olan, tek yüzlü bir işleme tekniğidir.

Desenin altı çirilmiş karton ile kabartılıp möhlüğe denilen özel bıçağı ile oyularak hazırlanan ve işlenecek kumaşa yapıştırılan, kartona gerilip cülde adı verilen özel tezgahta, üstten çok katlı sim veya sırma, alttan mumlanmış iplikle karşılıklı tutturularak çalışılan bir işleme türüdür (Akpınarlı vd., 2014: 51).

Dival işi tekniği Kahramanmaraş ilimizde yoğun bir şekilde yapıldığından dolayı Maraş işi adını almıştır. Bununla birlikte bazı

yörelerimizde, sim sırma işi, mukavva işi, bastırma işi vb. gibi isimler de almaktadır.

Dival işi oldukça karmaşık ve ustalık isteyen bir işleme tekniğidir. Dival sözcüğü, zor anlamında Farsça “div” kökünden gelmiştir. Bu teknik, hazırlık aşamasından işlemenin bitimine kadar pek çok basamaktan oluşmaktadır (Özcan, 2008: 186).

Dival altı destekli altın işidir. Tasarımı kabartmak için pamuk, yün ya da kalın lif ile dolgu yapılır (Taylor, 1993: 204). Geçmişte ve günümüzde yapılan dival işi işlemlerde kartondan yapılmış desenler kumaş üzerine teyellenmekte ve bu desenler üzerine işleme yapılmaktadır. Osmanlı döneminde bu teknik çarşı işi bazı elbiseler üzerinde de görülmektedir. Fakat daha eski elbiselerde kartondan çok pamuk kullanıldığı görülmektedir. Anadolu’da yapılan bu çeşit işlemlere mukavva işi veya bastırma işi adları verilmektedir (Ögel, 2000: 349). Eski yıllarda dival işinde deri de kullanılmış, iplikle alt dolgusu yapılarak da işlenmiştir (Markaloğlu, 1996: 7). Bazı örneklerde deri malzeme atlas kumaşın altına geçirilerek kumaşa sertlik oluşmasını ve işlemenin daha net görünmesini sağlamak amacıyla kullanılmıştır.

Barışta (1978: 50), Türk İşlemlerinde Teknikler adlı kitabında, eskiden ıhlamur ağacından yapılmış motiflerin kalıplarının kumaşa ipek iplikle tutturularak uygulandığını, ıhlamur ağacının çok hafif, yumuşak ve kartondan daha gösterişli olduğu için sanatkarların bu kalıpları tercih ettiğini belirtmektedir.

Dival işinde biri kumaşın arka yüzünden yürütülen, ön yüzünden görülmeyen; diğeri kumaşın ön yüzünden yürütülen, arka yüzünden görülmeyen iki tür iplik kullanılır. Doldurulmuş sarma iğnesine benzemesine rağmen düz bir arka yüzey elde etmek ve metal ipliği az kullanmak amacıyla uygulanan bir yüzeysel sarma türüdür (Barışta, 1978: 47).

Türk işlemecilik sanatının bir dalı olan dival işi yüzyıllar boyu Osmanlı saraylarında padişah ve sultanların kıyafet ve eşyalarını süslemiştir (Diker, 1973: 74). 19. yüzyılda saray dışında da yoğun olarak kullanılması, bu tekniğin dönemin modası olarak görüldüğünü göstermektedir (Demirli, 2006: 170).

Türklerde altın teller veya ibrişimlere sarılmış teller ile yapılan işlemlerin, Orta Asya’da yaşadıkları çağlardan beri, yaygın bir gelenek halinde yapılmakta olduğu bilinmektedir. Bu teknikle işlenmiş kumaşların adları da, çok eski Türkçeden bugünkü Türkçemize kadar değişmeden devam etmektedir (Ögel, 2000: 348-349).

Dival işinin tarihi Selçuklular devrine kadar uzanmaktadır (Yakar ve Yakar, 2011: 32-33). Günümüze dival işi tekniği ile yapılan Selçuklu dönemine ait eser ulaşmasa da, çeşitli kaynaklarda bu tekniğin Selçuklularla başladığı belirtilmektedir.

14. yüzyılda yaşamış gezginlerden İbn Batuta seyahatnamesinde Ladik'te altınla işlemeli pamuklu elbiselerin yapıldığından (Parmaksızoğlu, 1971: 14) bahsederek sırma ile yapılan iğnelerin o dönemde de uygulandığı konusunda bilgiler vermiştir. Seyahatnamenin bayram törenlerini anlatan bölümünde, tören bittikten sonra Sultan'ın köşkten inip atlandığını, sağ ve sol tarafında oğulları, önde de sırmalı ipek koşumlara koşulmuş atların çektiği, altın sırma ve ipek kumaşlarla örtülü arabalara binmiş dört hatunu ile otağına gittiğinden bahsetmiştir (Parmaksızoğlu, 1971: 96). Bir başka bölümde Rum prensinin kız kardeşi ile görüşmek istediği zaman düzenlenen törende, Hatun'un hademe, uşak, cariy ve kölelerden oluşan maiyetinin gümüş ve altın sırma ile işlenmiş ipek elbiseler giydiklerinden, Hatun'un bindiği atın ise yine altın ve gümüşle işlenmiş ipek bir eyer ile donanmış olduğunu anlatmıştır (Parmaksızoğlu, 1971: 106).

Daha sonraki dönemlerde erken dönem kadifeleri kullanılarak yaptırılan ya da 19. yüzyılda işlemeli kısımları onarım görmüş olan, Bursa Yeşil Türbe kapı ve pencere kanatlarını anımsatan bezemelerle işlenmiş perde, 14. yüzyıldaki işlemler konusundaki bilgilere ışık tutmaktadır. Geometrik, yazılı bezemeler ve Rumilerle donatılmış niş görüntüsü veren Yeşil Türbe kapı perdesinde dival işi ile bezenmiş kompozisyon ilgi çekmektedir (Barışta, 1984: 15).

Dulkadiroğulları Beyliği'nden, Nasıreddin Mehmet Beyin kızı Emine Hatun ve Süleyman Beyin kızı Sitti Mükrim Hatun, Osmanlı sarayına gelin giderken çeyizlerinde Maraş'ın sırma işinden yapılan yatak örtüleri, bohçalar, seccadeler, şaseler, sabahlıklar, Kuran kapları, bindallı modelinde düğün ve nişan kıyafetleri götürmüşlerdir. Çelebi Mehmet' e gelin giden Emine Hatun'un çeyizleri arasında bulunan dival işleri saray çevresinin dikkatini çekmiş ve çok beğenilmiştir. Daha sonra Fatih Sultan Mehmet'e gelin giden Sitti Mükrim Hatun'un çeyizleri arasında çeşitli sırma işlerinin olması Kahramanmaraş'a özgü bu el sanatının Rumeli'ye geçmesine yol açmıştır. Yavuz Sultan Selim'in de Mısır'ın fethinden sonra Maraş bölgesinden geçerken saraya sim sırma işi götürdüğü bilinmektedir (Şanlı vd., 2011: 413).

Osmanlı sarayında büyük ilgi gören bu işleme tekniği zaman içerisinde zengin bir çeyizin olmazsa olmazı haline gelmiştir. Öyle ki bir dönem geline sırma işlemeli fes takma adeti oldukça önem kazanmıştır (Tanır, 2011: 92). 15. yüzyılda Fatih devrinde, erkeklerin, üzerine sarık sardıkları külah biçimi başlığın aynısını, kadınların, özellikle de gelinlerin giydiği görülmektedir. Elbise olarak da en üstte inci, elmas veya sırma işlemeli kırmızı bir kaftan; onun altında yine ipek üzerine mücevher, inci veya sırma işlemeli, yanları yırtmaçlı kırmızı bir entari; belinde genellikle gelinin babası tarafından törenle takılan bir kemer veya işlemeli bir kuşak; en altında yine inci, mücevher veya sırma işlemeli nar çiçeği renginde bir çakşır (bir tür kısa şalvar) bulunmaktadır. 15. asırda örneğini gördüğümüz bu gelin kıyafeti günümüze kadar özellikle Anadolu'da yaygınlığını koruyarak devam etmektedir (Aşa, 1996: 68-69).

Osmanlı döneminde ise Bursa'da dokunan sırmalı kumaşlar dünya üzerinde aranılan lüks kumaşlardı. İpek ve sırma kumaşlar padişahlara, şehzadelere ve sarayın önemli kadınlarına yapılan elbiselerde kullanılıyor, saray işlemecilerinin altın ve gümüş tellerle yaptığı işlemlerle birer şahesere dönüşüyordu. Osmanlı döneminde sim sırma işlemeciliği toplumla tanışmış ve oldukça kısa sürede yaygın olarak kullanılmıştır. Bu dönemden sonra bu sanat yeniden ele alınmış, bazı süslemelerle ve ilavelerle daha da güzelleştirilmiş, saray işlemecilerinin vazgeçemeyeceği bir sanat haline gelmiştir. Bu tarihten sonra zengin aile kızlarının çeyizi sim sırmalarla doldurulmuş, bu gelenek köy ve aşiretlere de sıçramıştır (Yakar ve Yakar, 2011: 32-33).

16. yüzyılda daha gelişmiş olarak yaygınlaşan sırma işçiliği ve işlemecilik, Osmanlı kadınlarının saray ve konaklarında giderek günlük uğraşları arasında yer almıştır (Yetimoğlu, 1992: 72).

Yazılı kaynaklarda altın ve gümüşün çekildiği yere simkeşhane, bu işi yapan kişilere ise simkeş denildiği belirtilmektedir. Altın ve gümüş telin çekildiği yer olan simkeşhaneler, sadece İstanbul, Selanik ve Bursa şehirlerinde bulunuyor ve darphaneye bağlı mukataa (hazineye ait herhangi bir gelirin kiraya verilmesi) olarak çalışıyordu. Burada biri hassa simkeşlerine, diğeri esnafa işleyen iki simkeş atölyesi vardı. 17. yüzyıl seyyahı Evliya Çelebi, simkeşhanede çalışan yüz kişinin gümüş eriten esnaf (esnaf-ı kalciyan), yüz kişinin ise eski telleri küçük parçalara ayıran esnaf (esnaf-ı kehlecian) olduğunu bildirmektedir. Devlet kontrolünde olan darphanenin incelenen belgelerinde, simkeşhanede 18. yüzyıl ortalarından itibaren seksenbeş çıkırık ve gediğin (belli sayıda olan bir toplulukta görev yapanların işgal ettiği yer) olduğu ve bu durumun 18. yüzyıl ortalarına kadar değişmediği anlaşılmaktadır (Tezcan, 2001: 71).

Lecomte (1901: 75- 76), Türkiye'de Sanatlar ve Zeneatlar adlı eserinde Yerebatan Sarnıcı'nda tel çeken simkeşlerden şu şekilde bahsetmektedir: Nakışta kullanılan sim ve sırma tellerin imalatı bütün bir sanayi yaratmıştır. Oldukça kısıtlı olan bu imalat icra yönünden orijinallikten uzak değildir.

17. yüzyılın ikinci yarısında Hristiyan bir Osmanlı kadınının eşi olarak kadınların dünyasına belirli ölçülerde girme olanağı bulan İtalyan seyyah Pietro Della Valle nakış işleyen Osmanlı kadınlarının maharetinden söz etmektedir. Della Valle sırma işlemlerinden de övgü ile bahsetmektedir; ama bu işleri sadece kadınların yaptığı sanılmamalıdır. Erkek zanaatkarlar da satılmak için dükkanlara ve sipariş üzerine saraya nakış işleri yapıyorlardı (Farooqi, 2005: 134-135).

18. yüzyılda altın ve gümüş alaşımlı çıplak tel, işlemede çok ağırlıklı olarak kullanılmıştır. İpek iplikle işlenen işlemlerin yer yer klaptan ve kesme telle zenginleştirildiği dikkat çekmektedir (Tezcan, 2001: 75).

19. yüzyılda yaşanan siyasi gelişmeler, Osmanlı yaşamını birçok yönden etkilemiş, saray, halk ve çarşı işlemlerinde renk, desen, teknik ve

malzeme yönünden bir önceki yüzyıla göre farklılıklar görülmüştür (Demirli, 2006: 15). Dönemin en sevilen işleme tekniği olan dival işi, ışık-gölge, derinlik-taşkınlık ve gösteriş gibi özellikleri ile saray işlemlerinde en çok kullanılan tekniklerden biri olmuştur (Demirli, 2006: 18).

II. Mahmut devrinde, işlemlerde, tırtıl ve pulla süslemeler yapılarak abartılı bir süsleme dönemine girilmiştir. Çarşı işlerinde dival işi çok aranan bir işleme türü olmuş, yatak örtüleri, seccadeler, nişan bohçaları, kadife, atlas gibi kumaşların üzerine işlenerek piyasanın beğenisini kazanmıştır (Yakar ve Yakar, 2011: 17).

Dival İşi Tekniğinin Özellikleri

Dival işi eserleri genel olarak incelemek ve benzer özelliklerini ortaya koymak açısından, gözlem yoluyla eserlerin, teknik, renk, motif ve kompozisyon özellikleri ayrı ayrı değerlendirilerek açıklanmıştır.

Barışta'nın (1988: 111), Türk El Sanatları isimli eserindeki sınıflamasına göre, dival işi, dokumanın iplikleri kapatılarak yapılan iğneler grubuna girmektedir. Dival işleme yüzden sarma, tersten hristo teyelin andıran bir görüntüdedir. Alt iplik üstten, üst iplik alttan görünmez (Markaloğlu, 1996: 6).

Dival işinde;

a. Sarma: Düz, verev, yarmalı, kabartma ve delikli olmak üzere beş çeşidi bulunmaktadır.

- **Düz sarma:** Dival işinin en çok kullanılan tekniklerinden biridir (Köklü, 2002: 136).

- **Verev sarma:** Dival işinde daha çok bordürlerde kullanılan bir tekniktir. Bu teknik düz sarma iğne tekniğinin verev olarak yapılmasından meydana gelmektedir.

- **Yarmalı sarma:** Dival işinde sık kullanılan tekniklerden biridir. Geniş desenlerin daha düzgün ve rahat işlenmesini sağlamak, yaprak motiflerinin damarlarını belirginleştirmek ve işlemeye estetik bir görünüm katmak amacıyla, sarmanın yarmalı olarak yapılmasından oluşur (Köklü, 2002: 139).

- **Kabartma sarma:** Dival işinde yer yer kabartmalar kullanılır. Kabartma, iplikle dolgu yaparak, çirişle hazırlanmış kabartma kartonu üst üste yapıştırılıp möhlüke ile yontularak, çirişle sertleştirilmiş kumaş ve pamuk kullanılarak yapılır (Markaloğlu, 1996: 10). Kabartmalara genellikle düz sarma, verev sarma ve balık sırtı teknikleri uygulanır. (Markaloğlu, 1996: 51).

- **Delikli sarma:** Genellikle dairesel desenlerde ve çiçek motiflerinde kullanılan, yüzeyde delikli bir görünüme sahip olan iğne tekniğidir.

b. Pesent: Geniş motiflerde ve bordürlerde uzun işleme ipliklerini bölmek amacı ile işleme kartonuna belirli bir düzende batılması ile oluşan

tekniktir. Düz pesent, verev pesent, A pesent, zikzak pesent (civankaşı) gibi isimler almaktadır (Köklü, 2002: 140).

c. Balık sırtı: Dival işinde balık sırtı görüntüsü, tek yönlü yada çift yönlü verev sarma yapılarak verilebilmektedir. Çift yönlü verev sarma özellikle bordürlerde daha sık kullanılmaktadır (Köklü, 2002: 143). Genellikle dal motiflerinde ve kıvrımların oluşumunda kullanılan bir tekniktir.

d. Hasır iğne: Dival işinde, pesentte olduğu gibi, geniş motiflerde ve özellikle bordürlerde sıklıkla uygulanan tekniktir.

e. Aplike: Dival işinde applike tekniği, işlemeye renk katmak ve farklı bir görünüm kazandırmak amacıyla uygulanır (Markaloğlu, 1996: 59).

f. Taç (kenar) çalışması: Kemer, çanta kapağı, taç, giysi yakası, kol ağzı gibi yerlerde uygulanan bir tekniktir (Markaloğlu, 1996: 58-59).

Bu tekniklerin dışında dival işinde, tırtılla sarma yapma, kum tırtıl yapma, pul dikme, inci dikme gibi yardımcı iğne teknikleri de kullanılmaktadır (Köklü, 2002: 127).

Dival işini gergefte işlemek gerektiğinde, germe kumaşa yapılır. Dival işi ile yapılan eşyalar genellikle astarlanarak kullanılır. Üstte sim ve sırmanın yanında ince ipek iplik de kullanılır. İplik ya simle karışık olarak işlenir veya desenin belirli bölümleri yalnız ipekle işlenir (Markaloğlu, 1991: 38-39).

Tüm süsleme sanatlarında olduğu gibi dival işi tekniğinde de işlemenin etkisinin artması, göze ve zevke hitap etmesi açısından motif ve kompozisyon kadar renk de büyük önem taşımaktadır. Dival işi tekniğinde genellikle işleme zemini olarak mor, bordo, kırmızı, lacivert gibi koyu renkler tercih edilse de bazı örneklerin açık renk kumaşlar üzerine yapıldığı da görülmektedir. İşleme rengi olarak ise çoğunlukla altın sarısı ve gümüş rengin tercih edildiği, bazı örneklerde ise bu renklerin yanında farklı renkte ipliklerin de kullanıldığı görülmektedir.

Dival işi işlemlerde gül, lale, farklı çiçek motifleri, çeşitli yaprak motifleri, stilize edilmiş bitkisel bezemeler birçok farklı kompozisyonlar oluşturmaktadır. Bitkisel bezemelerin yanında geometrik bezemelere de önem verildiği görülmektedir. Bunun dışında nesneli bezemeler (Köklü, 2002: 127) de dival işlemleri için yoğun kullanılan motiflerdendir.

Dival işi işlemlerde kompozisyon düzenlerinin bir motiften oluşturulmuş kompozisyonlar ve birden fazla motiften oluşturulmuş kompozisyonlar şeklinde düzenlendiği görülmektedir.

1.Bir motiften oluşturulmuş kompozisyonlar:

Bir merkeze oturtulmuş kompozisyonlar ve motifler birleştirilerek tek bir birim biçiminde sunulmuş kompozisyonlar şeklindedir.

2.Birden fazla motiften oluşturulmuş kompozisyonlar:

Atlamalı sıralamalarla düzenlenmiş kompozisyonlar, bağlantılı sıralamalarla düzenlenmiş kompozisyonlar, bir merkezden dağılan

sıralamalarla düzenlenmiş kompozisyonlar, Bir merkeze doğru yönlendirilmiş sıralamalarla düzenlenmiş kompozisyonlar, Düzgün sıralamalarla düzenlenmiş kompozisyonlar (Barişta, 1984: 32-33) şeklindedir.

Konya Etnografya Müzesinde Bulunan Dival İşi Tekniğinde Yapılmış Seccade Örnekleri



Görsel No 1. Konya Etnografya Müzesinde bulunan seccade.

Envanter No: 6448

Ölçüleri: (en x boy) 97 x 156 cm boyutlarındadır.

Kompozisyon: Dikdörtgen formda tasarlanan, mor kadifeden yapılmış seccade dival işi tekniği ile bitkisel ve nesneli bezemeler kullanılarak süslenmiştir. Tabanlılık ve alınlık bölümünde, gül motifi ile stilize lale motiflerinden meydana gelen bir buket ile mine çiçekleri, “S” ve “C” kıvrımlı dallardan oluşan bir tasarım yer almaktadır. Alınlık bölümünde “S” ve “C” kıvrımlı dallar ile mine çiçekleri, bir kemer oluşturacak biçimde tabanlılık bölümüne doğru devam etmektedir. Kemerin ortasında püskül şeklinde kandil motifi bulunmaktadır. Seccade örneğinin üst köşelerinde, yıldız çiçeğinden meydana gelen buketler bulunmaktadır. Bu kompozisyonu “S” kıvrımlı dallardan oluşan bordür sınırlamaktadır. Seccade örneğinin kenarlarına altın sarısı renginde hazır saçak dikilerek süsleme yapılmıştır.



Görsel No 2. Konya Etnografya Müzesinde bulunan seccade.

Envanter No: 4432

Ölçüleri: (en x boy) 90 x 135 cm boyutlarındadır.

Kompozisyon: Dikdörtgen formda tasarlanan, mor kadifeden yapılmış seccade dival işi tekniği ile bitkisel ve nesneli bezemeler kullanılarak süslenmiştir. Tabanlılık bölümünde, sepet içerisine oturtulmuş, gül ve mine çiçeklerinden meydana gelen tasarım, alınlık bölümünde, yine bir sepet içerisine yerleştirilmiş, gül, mine ve yıldız çiçekleri, düz dallar ile hançer yapraklardan oluşan bezemeler yer almaktadır. Sepet motifinin alt kısmında kandil biçiminde, kıvrım dallar, yıldız ve mine çiçeklerinden meydana gelen motifler bulunmaktadır. Sepet motifinin iki tarafında taban kısmına doğru kemer oluşturacak biçimde, sepet motifleri ve kıvrım dallar yer almaktadır. Seccadenin üst köşelerinde ise mine çiçeklerinden meydana gelen buketler bulunmaktadır. Bu kompozisyonu “C” kıvrımlı dallar ve fiyonklardan oluşan bordür sınırlamaktadır. Seccade örneğinin kenarlarına altın sarısı renginde hazır saçak dikilerek süsleme yapılmıştır.



Görsel No 3. Konya Etnografya Müzesinde bulunan seccade.

Envanter No: 3329

Ölçüleri: (en x boy) 85 x 150 cm boyutlarındadır.

Kompozisyon: Dikdörtgen formda tasarlanan, bordo kadifeden yapılmış seccade dival işi tekniği ile bitkisel ve nesneli bezemeler kullanılarak süslenmiştir. Tabanlılık bölümünde, sepet içerisine oturtulmuş, gül, mine ve yıldız çiçekleri ile düz dal ve yapraklardan meydana gelen tasarım yer almaktadır. Seccadenin alınlık bölümünde tabanlılıkta yer alan motifler, sepet motifinin altında ise kandil motifi bulunmaktadır. Kandil motifinin iki tarafında taban kısmına doğru kemer oluşturacak biçimde sepet motifleri yer almaktadır. Seccadenin köşe kısımlarına ise, kıvrım dallar ile mine çiçeklerinden oluşan çiçek demetleri oturtulmuştur. Bu kompozisyonu "S" kıvrımlı dallar ile mine çiçekleri ve yapraklardan meydana gelen bordür sınırlamaktadır. Seccade örneğinin kenarlarına altın sarısı renginde hazır saçak dikilerek süsleme yapılmıştır.



Görsel No 4. Konya Etnografya Müzesinde bulunan seccade.

Envanter No: 4062

Ölçüleri: (en x boy) 80 x 124 cm boyutlarındadır.

Kompozisyon: Dikdörtgen formda tasarlanan, bordo kadifeden yapılmış seccade dival işi tekniği ile bitkisel, nesneli ve geometrik bezemeler kullanılarak süslenmiştir. Tabanlılık bölümünde, fiyonkla bağlanmış biçimde, mine çiçeği, dallar ve yapraklardan meydana gelen tasarım, alınlık bölümünde ise gül, yıldız çiçeği ve yapraklardan meydana gelen motifler yer almaktadır. Bu motiflerin alt kısmında kandil biçiminde, kıvrım dallar ile stilize çiçeklerden meydana gelen motifler, çevresinde yıldız çiçekleri bulunmaktadır. Kandil motifinin iki tarafında tabanlılığa doğru, kemer oluşturacak biçimde, damla motifleri görülmektedir. Seccadenin köşe kısımlarında gül ve yapraklardan meydana gelen demetler bulunmaktadır.

Bu kompozisyonu “S” ve “C” mine çiçekleri ile kıvrımlı dallardan oluşan bordür sınırlamaktadır. Seccade örneğinin kenarlarına altın sarısı renginde hazır saçak dikilerek süsleme yapılmıştır.



Görsel No 5. Konya Etnografya Müzesinde bulunan seccade.

Envanter No: 1873

Ölçüleri: (en x boy) 83 x 151 cm boyutlarındadır.

Kompozisyon: Dikdörtgen formda tasarlanan, lacivert kadifeden yapılmış seccade dival işi tekniği ile bitkisel ve nesneli bezemeler kullanılarak süslenmiştir. Tabanlık bölümünde, bir feyonk ile bağlanmış şekilde gül, yıldız ve mine çiçekleri ile kıvrımlı ve düz dallardan meydana gelen tasarım, alınlık bölümünde ise sepet motiflerinin arasında buğday başağı, çiçek demetleri ve taç şeklinde bir motif bulunmaktadır. Stilize lale motifleri bu motiflerin etrafına dağınık bir şekilde oturtulmuştur. Taç motifinin iki tarafında tabanlığa doğru kemer oluşturacak biçimde sepet motifleri yer almaktadır. Bu kompozisyonu yıldız çiçekleri ve “S” kıvrımlı dallardan oluşan bordür sınırlamaktadır. Seccade örneğinin kenarlarına altın sarısı renginde hazır saçak dikilerek süsleme yapılmıştır.



Görsel No 6. Konya Etnografya Müzesinde bulunan seccade.

Envanter No: 5178

Ölçüleri: (en x boy) 81 x 143 cm boyutlarındadır.

Kompozisyon: Dikdörtgen formda tasarlanan, mor kadifeden yapılmış seccade dival işi tekniği ile bitkisel ve nesneli bezemeler kullanılarak süslenmiştir. Tabanlık bölümünde, fiyonk ile bağlanmış şekilde mine çiçeklerinden meydana gelen tasarım, bu motiflerin iki tarafında, vazolara yerleştirilmiş mine çiçekleri, alınlık bölümünde ise simetrik olarak oturtulmuş sepet motiflerinin arasında küpe ve mine çiçekleri bulunmaktadır. Bu motiflerin altında “C” kıvrımlı dallar, mine çiçekleri ve yapraklardan oluşan kandil motifi, kandilin iki tarafında kemer oluşturacak biçimde sepet motifleri yer almaktadır. Bu kompozisyonu yıldız çiçekleri, “S” kıvrımlı dallar ile yapraklardan oluşan bordür sınırlamaktadır. Seccade örneğinin kenarlarına altın sarısı renginde hazır saçak dikilerek süsleme yapılmıştır.



Görsel No 7. Konya Etnografya Müzesinde bulunan seccade.

Envanter No: 5129

Ölçüleri: (en x boy) 104 x 154 cm boyutlarındadır.

Kompozisyon: Dikdörtgen formda tasarlanan, kırmızı atlastan yapılmış seccade dival işi tekniği ile bitkisel, nesnel ve geometrik bezemeler kullanılarak süslenmiştir. Tabanlık bölümünde, papatya ve güllerden meydana gelen buket biçiminde tasarım, bu motiflerin iki tarafında, mine çiçekleri ve “C” kıvrımlı dallardan meydana gelen çiçek demeti, alınlık bölümünde gül motifi, mine çiçekleri, papatyalar, sarmaşık güller, hançer yapraklar, “C” ve “S” kıvrımlı dallar ve yıldız çiçeklerinden oluşan tasarım yer almaktadır. Bu motiflerin altında kandil biçiminde püskül motifi bulunmaktadır. Bu kompozisyonu mine çiçekleri ve zikzak çizgilerden meydana gelen bordür sınırlamaktadır. Seccade örneğinin kenarlarına altın sarısı renginde hazır saçak dikilerek süsleme yapılmıştır.



Görsel No 8. Konya Etnografya Müzesinde bulunan seccade.

Envanter No: 4314

Ölçüleri: (en x boy) 83 x 133 cm boyutlarındadır.

Kompozisyon: Dikdörtgen formda tasarlanan, bordo kadifeden yapılmış seccade dival işi tekniği ile bitkisel, nesnel ve geometrik bezemeler kullanılarak süslenmiştir. Tabanlık bölümünde, taç biçiminde, stilize lale, yıldız ve mine çiçeği ile simetrik dallardan meydana gelen tasarım, bu motiflerin iki tarafında fiyonk motifleri, alınlık bölümünde ise kıvrım dallar, mine çiçeği ve yapraklardan meydana gelen motifler ile tabanlık kısmına doğru kemer oluşturacak biçimde simetrik olarak yerleştirilmiş, “S” ve “C” kıvrımlı dallar ile papatyalardan meydana gelen tasarım yer almaktadır. Alınlık bölümünde bulunan papatya motiflerinin altında kandil motifi dikkat çekmektedir. Bu kompozisyonu baklava biçimi şeklinde bir motifin içerisine oturtulmuş stilize lale motifleri ve yıldız çiçeklerinden oluşan bordür

sınırlamaktadır. Seccade örneğinin kenarlarına altın sarısı renginde hazır saçak dikilerek süsleme yapılmıştır.

Sonuç

Bu çalışmada Konya Etnografya Müzesinde bulunan dival işi tekniğinde yapılmış 8 adet seccade örneği araştırma kapsamına alınmıştır. Eserlerin fotoğrafları çekilmiş, çalışmada bu fotoğraflara da yer verilmiştir. Araştırma kapsamına alınan eserler ile ilgili bir katalog oluşturulmuş, bu kataloğun bundan sonra yapılacak uygulamalarda kullanılmasını sağlamak amaçlanmıştır.

Araştırma sırasında elde edilen bilgilere göre seccade örneklerinin müzeye genellikle satın alma yoluyla geldiği, bazı eserlerin ise bağış ya da hediye yoluyla müzeye kazandırıldığı ortaya çıkmaktadır. İşlemeli eserlerde kitabe bulunmadığından dolayı incelenen eserlerin yüzyıl tespiti, müze envanter kayıtları, eserlerde kullanılan motif ve malzeme özellikleri ile yazılı kaynaklar ışığında yapılmıştır. Buna bağlı olarak incelenen eserlerin 20. yüzyıla ait olabileceği düşünülmektedir. Çalışmalar sırasında eserlerin çok fazla yıpranmadığı, genelinin iyi durumda olduğu tespit edilmiştir. Ancak bazı eserlerin kumaşlarının renginin solduğu, havlarının döküldüğü, işlemelerinin yıprandığı veya oksitlendiği görülmüştür. İncelenen örneklerin hiçbirinin onarım görmediği gözlenmiştir.

Araştırma kapsamına alınan eserlerin işleme zeminlerinde çoğunlukla kadife kumaşın kullanıldığı, işleme gereci olarak ise genellikle sim iplik kullanıldığı görülmektedir. Eserlerin süsleme malzemesinde ise en yaygın kullanılan gerecin pul ve tırtıl olduğu tespit edilmiştir. Eserlerin kenar süslemelerinde en yaygın kullanılan gerecin hazır saçak olduğu gözlenmiştir.

Konya Etnografya Müzesinde bulunan seccade örneklerinde en sık uygulanan dival işi tekniğinin düz sarma olduğu, bu tekniği yarmalı sarma tekniğinin izlediği ortaya çıkmaktadır. Araştırma kapsamına alınan örneklerde dival işi iğne tekniklerinin genellikle birlikte kullanıldığı, basit nakış iğne teknikleri ile tırtıl ve pul tutturma tekniklerinin süslemeleri zenginleştirdiği dikkat çekmektedir.

İncelenen eserlerde zemin işleme gereci olarak kullanılan kumaşların renklerinde genellikle mor ve bordo, işlemesinde ise altın sarısı tercih edildiği görülmektedir. Süslemede ise işlemeye olduğu gibi altın sarısı renginin çok tercih edildiği ortaya çıkmaktadır.

İncelenen örneklerde bezeme türleri içerisinde bitkisel, geometrik ve nesneli bezemelerin kullanıldığı gözlenmiştir. Birkaç çeşitlemenin dışında ana motifler genellikle bitkisel bezemeden oluşmaktadır.

Konya Etnografya Müzesinde bulunan dival işi seccadelerde çoğunlukla birden fazla motiften oluşan kompozisyon düzeni tercih edilmiştir. Yaygın olarak düzgün sıralamalarla düzenlenmiş kompozisyonların kullanıldığı görülmektedir.

Yapılan araştırmalardan elde edilen bilgilere göre Dival işi işlemlerin günümüzde çeyiz geleneği içerisindeki yerini ve önemini koruduğu görülmektedir. Özellikle Kahramanmaraş'ta halen büyük bir titizlikle yapılmaya devam etmekte, Kahramanmaraş dışında Anadolu'nun birçok yöresinde sevilerek uygulanmaktadır. Bununla birlikte birçok yaygın ve örgün eğitim kurumunda, meslek edindirme kurslarında, halk eğitim merkezlerinde, olgunlaşma enstitülerinde ve özel atölyelerde uygulanmaya devam ettiği araştırmalar sırasında ortaya çıkmaktadır. Özellikle düğünlerde veya kına gecelerinde giyilmek üzere hazırlanan bindallı giysilerin günümüzde halen dival işi tekniği ile süslendiği ve sevilerek kullanıldığı bilinmektedir. Bununla beraber kutsal sayılan puşide ve kabe örtüsü gibi eserlerde de, dival işi tekniğinin yoğun bir şekilde uygulanmaya devam ettiği görülmektedir. Geçmişte elde yapılan dival işi işleme tekniğinin, teknolojinin gelişmesine paralel olarak, günümüzde genellikle çeşitli nakış makineleri kullanılarak yapıldığı gözlenmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Akpınarlı, F. vd. (2014). *Kahramanmaraş el sanatları, işlemecilik-örücülük-dokumacılık*. 1, Ankara: Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi.
- Aşa, E. H. (1996). Kadın kıyafetleri. *Osmanlı Ansiklopedisi Tarih/Medeniyet/Kültür*, 5, 68-73, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Barışta, Ö. (1978). *Türk işlemlerinde teknikler*. Ankara: Erkek Teknik Yüksek Okulu Basımevi.
- Barışta, Ö. (1984). *Türk işleme sanatı tarihi*. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Barışta, Ö. (1988). *Türk el sanatları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bayraktaroğlu, S. (1999). Seccade. *Erdem Dergisi Halı Özel Sayısı-I*, 28 (10), 57-64.
- Demirli, A. (2006). *Sandıklarda saklı saray yaşamı*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Yayınları.
- Diker, B. (1973). *Türk işleme motifleri ve tekniği*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Farooqi, S. (2005). *Osmanlı'da kentler ve kentliler*. (çev.: Neyyir Berktaş), İstanbul.
- Girgök, L., (1997). Seccade. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 3, 1627.
- Gönül, M. (1973). *Türk el işleri sanatı xvi. xix. yüzyıl*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Köklü, H. (2002). *El işlemleri*. İstanbul.
- Lecomte, P. (1901). *Türkiyede sanatlar ve zenaatlar ondokuzuncu y.y. sonu*. (hzl.: Ayla Düz), İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.
- Markaloğlu, Ş. (1991). Kahramanmaraş'ta Maraş işi işlemler. *Kültür Sanat Dergisi*, 10, 37-40.
- Markaloğlu, Ş. (1996). *Dival işleme (sırma- Maraş işi)*. Ankara.
- Ögel, B. (2000). *Türk kültür tarihine giriş V*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Özcan, F. (2008). Kahramanmaraş Müzesi dival işlemelerinden örnekler. *Halk Kültüründe Giyim-Kuşam ve Süslenme Uluslararası Sempozyumu*, 183-194, Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Basımevi.
- Parmaksızoğlu, İ. (1971). *İbn Batuta seyahatnamesi'nden seçmeler*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sözen, M. – Tanyeli, U. (1986). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şanlı, N. vd. (2011). Dulkadiroğulları'nın Maraş iline bıraktıkları kültürel miras. *Uluslararası Dulkadir Beyliği Sempozyumu 2*, 405- 423, Kahramanmaraş.
- Tanır, İ. (2011). Hayata ısıltı katan işleme: sim sırma. *Anadolu Jet Dergisi*, 23, 90-96.
- Taylor, R. (1993). *Ottoman embroidery*. Ankara.
- Tezcan, H. (2001). Saray için yapılan gümüşlü, altınlı dokumalar işlemleri. *Antik Dekor Antika, Dekorasyon ve Sanat Dergisi*, 64, 70-78.
- Yakar, E. – Yakar, E. B. (2011). *Maraş işi sim sırma ve bindallılar*. Kahramanmaraş.
- Yetimoğlu, P. (1992). Beypazarı'nda sırma işçiliği. *Kültür Sanat Dergisi Kahramanmaraş Özel Sayısı*, 13, 72-74.

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

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

Destek ve Teşekkür/Supportand Acknowledgment: Hocam Prof. Dr. Haşim Karpuz'a katkıları ve destekleri için teşekkür ederim. / I would like to thank Prof. Dr. Haşim Karpuz for his contributions and support.

Yazarın Notu/Author's Note: Bu makale Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından 30.05.2016 tarihinde kabul edilen "Konya Müzelerinde Bulunan Dival İş Tekniğinde Yapılmış Eserler" adlı doktora tezinden üretilmiştir. / This article is procuded from doctoral dissertation titled "Works Made in Dival Work Technique in Konya Museums" accepted by Selçuk University Institute of Social Sciences on 30.05.2016.

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

TÜRK KÜLTÜRÜNDE ISLIK VE ISLIĞIN İŞLEVLERİ



WHISTLING AND FUNCTIONS OF WHISTLING IN TURKISH CULTURE

İskender KORKMAZ*

ÖZ: İletişim çeşitlerinden birisi olan ıslık, insanlık tarihi kadar eski bir eylemdir. Çağlar boyunca insanoğlu ıslığı çeşitli amaçlarla kullanmış ve çeşitlendirip geliştirerek günümüze kadar getirmiştir. Bu bakımdan ıslık gerek işlevsel açıdan gerekse inançsal boyutta insanlık tarihinin gündelik yaşamına farklı şekillerde yansımıştır. Günümüzde ıslığı hayatımızın birçok yerinde görmek mümkündür. Kimi zaman uzaktaki bir kişiye seslenme aracı olarak kimi zaman da bir müziğin çalgı aleti olarak bazen de bir eylem sırasında protesto aracı olarak karşımıza çıkabilir. Çok yönlü bir yapıya sahip olan ıslık, sadece bunlarla kalmayıp inançlar üzerinde de etkileri olduğu söylenebilir. Dünyanın birçok yerinde ıslıkla ilgili çeşitli inançlar bulunmaktadır. Bu inançlar dikkate alındığında ıslık, bazen kişiye musibet getirdiği gibi bazen de uğur getirdiği düşünülebilir. Söz konusu bu çalışmada ıslık bir iletişim çeşidi olarak incelenmiş ve ıslığın kültürel hayatımızda işlevleri üzerine durulmuştur. Bu işlevler iletişim işlevi, protesto işlevi, müzikal işlevi gibi çeşitli başlıklara ayrılmıştır. Bu başlıklar altında gerek tarihi gerekse günümüzdeki örnekler dikkate alınarak incelenmiştir. Çalışmanın devamında gerek dünyada gerekse Türk toplumunda ıslıkla ilgili inançları ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: ıslık, iletişim, inanç, işlev, Türk kültürü.

ABSTRACT: Whistling, one of the types of communication, is an action as old as human history. Throughout the ages, human beings have used whistling for various purposes and have diversified and developed it until today. In this respect, whistling has been reflected in the daily life of human history in different ways, both functionally and religiously. Nowadays, it is possible to see whistling in many parts of our lives. It can sometimes appear as a means of addressing a distant person, sometimes as a musical instrument, or sometimes as a means of protest during an action. Whistling, which has a versatile structure, can be said to have effects not only on these but also on beliefs. There are various beliefs related to whistling in many parts of the world. Considering these beliefs, it can be thought that whistling sometimes brings misfortune to a person and sometimes brings good luck. In this study, whistling was examined as a type of communication and the functions of whistling in our cultural life were emphasized. These functions are divided into various headings such as communication function, protest function, musical function. It has been examined under these headings, taking into account both historical and contemporary examples. In the continuation of the study, beliefs about whistling both in the world and in Turkish society are discussed.

Keywords: Whistling, Communication, Belief, Function, Turkish culture.

* Araş. Gör. Dr.-Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Hacı Bektaş Veli Araştırma ve Uygulama Enstitüsü/Nevşehir-iskenderkorkmaz@nevsehir.edu.tr (Orcid: 0000-0003-3270-681X)

Giriş: İletişim Üzerine

İnsanlığın var oluşunda bugüne kadar birçok iletişim biçimi geliştirilmiş ve bu iletişim biçimleri çeşitlenerek günlük yaşantımıza katkı sağlamıştır. Toplumların iletişim biçimleri bulunduğu kültür coğrafyasına göre şekillenerek kendi içerisinde bir anlam bulmuştur. Bu bakımdan iletişim biçimleri her topluma göre değişiklik göstermektedir. Bu çalışmada Türk kültürü açısından önemli bir işleve sahip olan ıslık konusu incelenmiştir. ıslık konusuna girmeden önce iletişim konusunda bilgi vermek konunun anlaşılması için yararlı olacaktır.

İletişim konusunda yapılan çalışmalara bakıldığında kavramın geniş bir yelpazede kullanılmasından dolayı birçok araştırmacının söz konusu kavramı farklı şekilde tanımladığı görülmektedir. Örneğin, Bilişim Terimleri Sözlüğü'nde "bir yerden, bir kişiden, bir makineden bir başkasına herhangi bir ortamdan yararlanarak bilgi gönderme" şeklinde tanımlanmıştır (Köksal, 1981: 52) Shannon ve Weaver(1964:3) iletişim modelinde, iletişimi en genel ifadeyle bir aklın bir başkasını etkilediği tüm süreçleri kapsadığını belirtir. Baker Brownell, İletişim ve Medya Çalışmaları Sözlüğünde iletişimi dolaylı ve dolaysız iletişim olarak ikiye ayırır ve dolaylı iletişime "bir şeyin simgelere dönüştürülüp bir kişiden başkasına iletiildiği süreç"; dolaysız iletişimi ise "kişilerin birbirleriyle özdeşmesi" olarak tanımlamıştır (Usluata, 1991: 13). Ruben (1984: 11)'e göre iletişim, bilgiyi yaymak, eğitmek, eğlendirmek, etkilemek süreçlerinin tamamı olarak yorumlar. Fiske (2003: 15) ise iletişimi "herkesin bildiği ancak çok az kişinin doyurucu biçimde tanımlayabildiği insan etkinliği şeklinde tanımlar. Usluata genel bir tanımla canlılar, varlıklarını sürdürürebilmeleri için gerekli bir süreç olduğunu, görerek, duyarak, tadarak, dokunarak, koklayarak edinilen verilerle bilgilenen varlıkların çevrelerine uyarlanabildikleri; çevreyle etkileşim sonucu çevrelerini ya da davranışlarını değiştirebildikleri vurgular (Usluata, 1991: 15). Dolayısıyla iletişim, bakış açısı ve uygulanış biçimi olarak birden çok tanım ortaya konulmuştur. Bu tanımların ortak paydası etkileşim üzerine kurulmuştur.

İletişim yukarıdaki tanımlardan anlaşılacağı üzere bir süreç olarak ifade edilmiştir. Bu süreç tanımlanırken iki farklı grup karşımıza çıkmaktadır. Birinci grup iletişimi mesaj gönderilen ve mesaj gönderen arasında etkileşim olarak ele alırken ikinci grup ise iletişimi mekanik bir aktarım süreci olarak algılayarak süreçleriyle alakalı olduğu ifade edilmektedir. Fakat iletişim bir süreç olarak Gönderici-Mesaj-Kanal-Alıcı aracılığıyla "sinyallerin ve mesajların denetim amacıyla belli bir uzaklığa taşınması" bütün tanımların ortak paydasını oluşturmaktadır (Türkoğlu, 2004: 21-22).

İletişim iki türlü gerçekleşmektedir. Bunlardan birincisi sözsüz iletişim; diğeri ise sözlü iletişimdir. Sözsüz iletişim, yüz ifadeleri, beden duruşu ve beden dili, jestler, giyim tarzı ve söyleyiş tarzı, dokunma, kişiler arası mesafe, sesin tonu ve vurgulamalardan oluşur. Bu şekilde yapılan bir

iletişim, kişiye herhangi bir söz söylemeden kendini anlatma biçimidir. Söz konusu şekil anlatım ve algılama biçimi kültürden kültüre farklılık gösterebilmektedir (Dere Çiftçi, 2013: 24). Sözlü iletişim ise yazılı sembollerin ve sözün söylenmesiyle kurulan bir iletişim biçimidir. Bu iletişim biçimi iki kişi arasında olabileceği gibi iki kişiden daha fazla kitlesel bir biçimde de yapılması mümkündür (Usluata, 1991: 53-52). Bu bağlamda düşünöldüğünde ışlık, sözlü bir iletişim türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü ışlık çeşitli kelimelerin kodlanmasıyla oluşan bir iletişim dilidir.

Bulgular: ışlık ve ışlığın ışlevleri

ışlık, dilin diş veya parmak yardımıyla bükölerek hava dalgalarıyla çıkan sese denilmektedir. Söz konusu sesin bir kelime değeri kazanarak kişiler tarafından anlaşılır bir söz anlamına gelmesi ise ışlık dilini oluşurmaktadır. ışlık kelime anlamı olarak Türk kültür coğrafyasında çeşitli adlarla kullanılmaktadır. Türkiye Türkçesi Ağızlarında “üflük”, Azerbaycan Türkçesinde “fışırır”, Başkurt Türkçesinde “hızırır ırıldav”; Kazak Türkçesinde “ışkırır ışkırık”; Kırgız Türkçesinde “ışkırık ışkırü”; Özbek Türkçesinde “hüřtāk āvāzi”; Tatar Türkçesinde “sızırır uğırır”; Türkmen Türkçesinde “sıklık”; Uygur Türkçesinde “ışkırır hıçkırır” olarak adlandırılmaktadır (TDK: Karřılařtırılmalđ Türk Lehçeleri Sözlüğü).

ışlık sözcüğünün adlandırma farklılığı olduğu gibi ışlev aısından da çeşitli kullanımının olduğu söylenebilir. Bu bakımdan ışlık değeriendirildiğinde ışlık, sözlü iletişim aracı, enstrümantal bir müzik aleti, canlı varlıkları uyarmak için bir ses, belirli ortamlarda kişileri protesto etmek için bir uğultu, hayvanlar üzerinde hem rahatlatma hem de çağırma, kişilere destek olmak ve onaylamak için bir hareket ve tahrik edici bir unsur gibi çeşitli ışlevlerinin varlığından söz edilebilir.

1. Sözlü iletişim Aracı Olma ışlevi

ışlık dili genellikle uzun mesafeli etkileşim, gizlilik, güröltölü ortamda iletişim veya kısa bir iletişimde etkileşim için kullanılan doğal bir iletişim yoludur. Bu iletişim türü birçok mesajın uzun mesafelere ulaşmasına olanak sağlar. Bu bakımdan bu iletişim türü çerçevesine çobanları ve hayvan terbiyecilerinin kullandıkları ışlık dili dâhil edilmemektedir (Meyer, 2004: 409). Çünkü onların kullanmış oldukları ışlık, tekli bir yapı arz etmekte olup burada ışlığı sözcüklerin kodlanması olarak ele almak mümkün değildir.

Sözlü iletişimde ışlık yerel topluluğın kullandığı dilin temel bölümlerini kodlayarak ortaya çıkan bir iletişim dilidir. Bu dildeki sözcükler yerel topluluğın kullandığı dilden farklı düşünölmemelidir. Çünkü yerel dilin sesle kodlanmış halidir. Bu nedenle her bölgede icra edilen ışlık dili birbirinden farklı anlamlar ve yapılar arz etmektedir. Söz konusu anlam ve yapılar yerelde konuşan insanların kültürel müktesebatıyla ilişki bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sözlü bir iletişim aracı olarak kullanılan ışlık dilinin, ormanların ve dağların yoğun olduğu bölgelerde kullanıldığı görölmektedir. Meksika'daki Sierra Mazateca'da, Güneydoğu Asya'daki Altın Üçgen'de (Bai, Yi, Akha ve

Hmong) ve Papua Yeni Gine'nin Sepik bölgesi bu tip yerlere örnek gösterilebilir (Meyer, 2015: 12). Söz konusu yerler gerek coğrafi şekilleri gerekse iklim özellikleri bakımından ıslık dilinin kullanımına olanak sağlamaktadır. Bu tür bölgelerde ıslık dilinin kullanılmasının temel amacı konuşma dili uzun ve ses dalgasının az olmasından ötürüdür. Bahsedilen ıslık dili ise sözcüklerin kodlanması kısa ve ses dalgasının yüksek olması sebebiyle konuşma diline göre daha işlevsel bir özellik kazanmaktadır. Dünyada ıslık dilinin bazı bölgelerde kullanıldığı görülmektedir. Bu dil türü formatların yerini değiştiren tonsuz dillere dayalı olanlar; diğeri ise formatların yerini değiştiren tonlu dillere dayalı olanlar olarak ikiye ayrılmaktadır (Rialland, 2005: 237-238). Dünya genelinde ıslık dili Afrika (Ewe, Ari), Asya (Güneydoğu Asya /Akha, Hmong), Avrupa (Yunanistan (Antia), Amerika (Meksika (Chinantec, Mazatec, Mixtec), İspanya (La Gomera), Türkiye (Kuşköy), Fransız Piresi (Aas), Brezilya (Gaviao, Surui), Okyanusya (AbuWam) ve Alaska (Siberian Yupik) gibi çeşitli bölgelerde kullanılmaktadır (Meyer, 2004: 407).

Türkiye'de de ıslık dili Doğu Karadeniz bölgesinde kullanıldığı görülmektedir.¹ Türkiye'de ıslık dili hakkında ilk çalışma RG Bursel (1967) tarafından yapılmıştır. Daha sonra 1968 yılında Doğan Aksan tarafından yayımlanan "Anadolu'da ıslık dili araştırması ön raporu" adlı yazıda, Türkiye'de yaklaşık 35-40 yerleşim biriminde ıslık dilinin kullanıldığı belirtilmiştir. 2007 yılında Meyer, Türkiye'de ıslık dili hakkında yapmış olduğu çalışmada söz konusu dilin yapısı hakkında önemli bilgiler ortaya koymuştur. Meyer ile birlikte Başkan, (1968), Moles, (1970); Güntürk vd., (2015) ve Özaydin, (2018) Uzun vd., (2021) araştırmacılar tarafında ıslık dili ile ilgili çeşitli çalışma yapılmıştır.

Söz konusu çalışmalar dikkate alındığında ıslık dili Türkiye'de sarp kayaların, engebeli arazilerin ve ormanlık alanlarda kullanımının işlevsel açıdan kolay olduğu yerlerde ortaya çıktığı görülmektedir. İletişim teknolojilerinin yaygın olmadığı dönemlerde kullanılabilirliği açısından düşünüldüğünde ıslık dilinin uzağı yakın etme ve iletişim kurmak için önemli vazifeler yüklendiği görülmektedir. Kişilerin bu dili anlaması ve bu dil üzerinde iletişim kurabilme yetisi ıslığın sözlü bir iletişim dili olduğunu göstermektedir.

Doğu Karadeniz bölgesinde yoğunlaşan ıslık dilin şüphesiz söz konusu bölgenin coğrafi şartları ve kültürel müktesebatıyla ilgili bir durumdur. Bir iletişim sistemi olarak geliştirilen bu dil, kişinin kendisini ifade etmesinde önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dili kullanan kişiler, genellikle hayatlarının birçok bölümünü doğada geçiren tarım topluluklarıdır. Uzun vd. tarafından 2021 yılında yayımlanan çalışmada da

¹ Osmanlı Döneminde ıslık sesinin bir haberleşme aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Çavuş okları diye bilinen okların ıslık sesi çıkararak haber verme özelliği olduğu bilinmektedir. Söz konusu bu oklar çentiklerin veya deliklerin çıkardığı seslere göre kodlanarak kullanılabilirdi (Tuzcuoğulları, 2020: 3119).

ıslık dilinin kullanılmasının en büyük nedenlerinde birisi coğrafi şartlar olarak tespit edilmiştir. Ayrıca çalışmanın diğer bir önemli noktası ıslık dilinin iletişim araçlarının gelişmesiyle birlikte söz konusu dilin gençler arasında tercih edilmediği ve bu anlamda bu dilin kullanımının giderek zayıfladığı belirtilmiştir. Bu çalışmada gösterdiği gibi ıslık dili sözlü bir iletişim aracı olarak kullanılan yörede kişilerin iletişim kurmada önemli bir araç vazifesi gördüğüdür. Fakat bu sözlü iletişim dili zamanla işlevini yitirdiği ve onun yerine başka iletişim araçları kullanıldığı görülmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde işlevini yitiren her aracın zamanla yerini dolduran başka bir araca bırakması kaçınılmazdır.

Kültürel bir zenginlik olan ıslık dili, 6 Aralık 2017 tarihinde Güney Kore'nin Jeju Adası'nda gerçekleştirilen Somut Olmayan Kültürel Miras Hükümetlerarası Komite 12. Olağan Toplantısı'nda ülkemiz adına UNESCO Acil Koruma Gerektiren Somut Olmayan Kültürel Miras Listesine eklenmiştir.

2. Protesto ve Destek Olma İşlevi

İletişimde iletinin kodlanması ve bu kodlanan iletinin hedef kitleye aktarılması iletinin anlaşılması için önemli bir rol oynamaktadır. Çünkü ileti kodlanmasa ya da yanlış bir şekilde kodlanırsa hedef kitle için bir anlam ifade etmeyecektir. ıslıkla iletişim biçiminde kodlama büyük bir önem arz etmektedir. Her ıslık kodlamasının ya da çıkarılan sesteki farklılıklar hedef kitlede farklı anlamlar uyandırmaktadır. Örneğin bir hayvanın su içmesini sağlamak için tonlu bir ıslık çıkarmak yanlış bir kodlama olacaktır. Onun yerine kısık tonda ve yumuşak bir tavrıyla ıslık çalmak hayvanın rahatlanmasına ve su içme işlemini başarıyla yerine getirecektir. Aynı şekilde bir protesto sırasında kısık sesle ıslık çalmak protestonun etkisini azaltacak ve bir anlam ifade etmeyecektir. Bu nedenle protesto yapılırken yüksek tonda ıslık çalınarak protestonun gücü artırılacaktır.

Geçmiş dönemlerde günümüze kadar ıslık bir protesto unsuru olarak çokça kullanılmıştır. ıslığın bir protesto unsuru olarak kullanıldığı ilk olarak kutsal kitaplarda karşımıza çıkmaktadır. Tevrat'ta ve Kuran-ı Kerim'de ıslık protesto işleviyle kullanıldığı görülmektedir. Tevrat'ta, ıslık Tanrı'nın insanlarla ve diğer canlılarla iletişim kuracağı bir vasıta araç olarak kullandığı görülmektedir. Gerek "Rab uzaktaki ulusları bir sancak işaretiyle dünyanın en uzağındakileri ıslık sesiyle çağırarak." (URL-1) gerekse "O gün rab Mısır ırmaklarının taa uçlarında sinekleri Asur topraklarında arıları ıslıkla çağırarak" cümleleri bunun bir göstergesidir. Özellikle ıslığın desibel gücünden ötürü uzak mesafeleri çağırarak için kullanılan bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Yine Tevrat'ta Ağıt bölümünün ikinci kısmında "Düşmanlarının hepsi seninle alay etti, ıslık çalıp dış gıcırdatarak onu yuttuk diyorlar." (URL-2) ifadesiyle ıslığın tahrik edici bir protesto işlevi olduğunu göstermektedir.

ıslık konusu Kuran-ı Kerim'de de geçtiği görülmektedir. ıslık çalıp el çırpma İslam öncesi Arapların iletişim kurma veya gösteri sanatlarından

biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kuran'ın sekizinci suresi Enfal 35. Ayette risalet dönemi müşriklerin Kâbe etrafında sergiledikleri bir dini ayin olarak belirtilmektedir. Bu ayet üzerindeki yorumlar dikkate alındığında da iki farklı değerlendirme yapılmaktadır. Bazı yazarlar ıslık çalıp el çırpmanın dini bir ayin olduğunu belirtse de bazı yazarlar ise söz konusu ritüelin Hz. Peygamber'e itiraz etmek, eziyet vermek, tebliğini engellemek ve protesto etmek amacıyla yapıldığını ifade etmektedir (Dindi, 2021: 246).

Islığın günümüz kullanımına bakıldığında yine aynı tarzda protesto işlevinin varlığı göze çarpmaktadır. Islığın protesto işlevi dikkate alındığında ıslık, genellikle kalabalık ortamların halk kitlelerinin kullandığı önemli bir silah olarak değerlendirmek mümkündür. Bugün bu kullanım, özellikle futbol maçlarında sıkça rastlanan bir durumdur. Özellikle son yıllarda gerek futbolculara karşı gerekse maç öncesi okunan milli maçlara karşı ıslıklı protesto yoğun olarak yapıldığı görülmektedir. Örneğin 12 Kasım 2015'te Stade De Suisse'de oynanan İsviçre- Türkiye maçında İsviçreli taraftarların Türk Milli marşı söylenirken ıslıklı protesto yaptığı bu duruma örnek verilebilir. Yine aynı maç rövanşında Türk taraftarları İsviçre Milli Marşı söylenirken ıslıklı karşılık verdiği görülmektedir. Söz konusu yapılan bu protesto karşı rakibi tahrik etmek ve psikolojik üstünlük kurmak için yapıldığı söylenebilir.

Islıkla yapılan protesto sadece futbol maçlarından ibaret değildir. Söz konusu protesto eylemler ve grevler, milli değer ve inançlar, siyaset, tiyatro gibi birçok alanda yapıldığı görülmektedir. Eylemler ve grevler genellikle alt tabakanın (işçi, halk) bir üst tabakadan (yönetici, patron) isteklerinin karşılanmaması durumunda yapılan bir sosyal harekettir. Bu tür hareketlerde alt sınıfın, üst sınıfı çeşitli şekillerde protesto ettiği görülür. Bu protesto şekilleri çeşitli söz ya da eylemlerle olabilir. Protesto yapmanın etkili ve sıklıkla kullanılan bir yolu da ıslıkla yapılan çeşididir. Eylem ve grevlerin ıslıkla protesto edilmesi yaygın bir yöntemdir. Bugün geçmişte yapılan eylem ve grevler gazete yapraklarında incelendiğinde bu tür hareketlerin ıslıklı protesto ile yapıldığı görülecektir. Örneği 1999 senesinde İstanbul'da yapılan grevde kamu çalışanları ve işçiler, Sosyal Güvenlik Reformu Yasa Tasarısı'la maaşların düşük olmasından dolayı protesto yapmış ve dönemin başbakanı ve çalışma bakanı ıslıklarla protesto edilmiştir (URL 3).

Siyasette de ıslıklı protesto sıkça yapılan bir eylemdir. Hatibin sözünü kesmek ya da yaptığı icraatlardan memnun kalmadığını belirtmek için ıslıklı protesto eylemine başvurulmaktadır. Örneğin 20. Nisan 2023'te İçişleri Bakanının Esenler miting konuşmasında muhalif grubun müzik ve ıslık sesiyle protesto ettiği görülmektedir. Söz konusu bu eylem konuşmacının sözlerine inanmadığı ve konuşmacının psikolojisini bozmak için yapıldığı görülmektedir. Türkiye'de seçim dönemlerinde siyasi partilerin seçim müziği kullandığı görülmektedir. Seçim müzikleri vatandaşların oy kullanma tercihlerinde etkili olduğu düşünülmektedir. Bu bakımdan siyasi partiler seçmeni etkileyecek ve tercihlerine etki edecek müziği kullanmaktadır. 2011

seçimlerinde Cumhuriyet Halk Partisi suregelen duzene bir tepki olarak “Bir Islık da Sen al” muziğini tercih ettiğı görülmektedir. Tercih edilen bu muzikle seçmene bir protesto mesajı verdiğı görülmektedir.

Gösteri sanatlarında da ıslığın kullanıldığı görülmektedir. zdemir Nutku(1983: 66) ıslıklama szğn “yapıtı, gösteriyi, oyuncuyu ya da sahne üzerindeki herhangi bir şeyi beğenmediğini açıklamak için seyircinin başvurduğu bir anlatım bicimi” olarak tanımlar. Tiyatroda yapılan bu eylem bir nevi protesto niteliğindedir. Islıklama eylemi sadece protesto niteliğinde olamayıp oyun beğenildiğinde, konuşmacının konuşması takdir edildiğinde, ya da bir futbol maçında gol sevinci olduğunda destek olma işleviyle de karşımıza çıkmaktadır.

3. Müzikal İşlevi

Yaklaşık iki yüz milyon yıla yakın bir yaşam serüveni olan insanoğlu, bir ses evreni içine doğar ve bu evreni kendi içinde anlayıp yorumlamaya çalışır. Kültürel ve toplumsal bir varlık olan insan, tarihi boyunca bu sesleri algılayıp bir anlatım biçimine dönüştürmüştür. Bu anlamlı sesleri “müzik” olarak adlandırmıştır (Say, 1997: 17). Bu nedenle müzik, çok yapılı bir hal almıştır. İçerisinde birçok sesi barındıran mziğı, icracılar çok çeşitli enstrümanlar geliştirerek seslerin daha düzenli hala gelmesi sağlanmıştır. Dolayısıyla günümüzde müzik, içerisinde birçok ses ve enstrümanın karışımıyla sistemli bir yapı haline gelmiştir. Söz konusu enstrüman ve seslerden bir tanesi de ıslık olarak karşımıza çıkmaktadır.

Islık, insanlık tarihinin en eski müzik enstrümanlarından birisidir. Müzikte ıslık çalma eylemi müzik tarihi kadar eskidir. İlkel insanın mziğı iğdsel bir tepkiyle doğadaki sesleri çıkarmasıyla başlamıştır. Bu seslerin en basit biçim üflemeli sesler için kullanılan ıslık denebilir. Yani flemeli çalgıların icat edilmesinde başat unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat ıslık çalma, iyi bir tınısı ve kendisine yakın enstrümanlardan (blok flt, okarına, pikolo vb) iyi olmayışından dolayı profesyonellerce göz ardı edilmiştir. Islık, aralığı dikkate alındığında soprano enstrümanı olarak adlandırılabilir. Ortalama C5 ile C8’ sınır aralığındadır. Fakat bu aralık kişiler arasında farklılık gösterir. İnsan ıslığı, modern orkestralarda, ses sahası dşnldğnde, pikoloya eşittir (Karpuz, 2011: 30).

Günümüz dikkate alındığında birçok şarkının giriş kısmında ya da şarkının bir bölümünde ıslıklı bir melodiye denk gelmek mümkündür. Hatta son zamanlarda birçok şarkının sadece ıslık yöntemi kullanılarak oluşturulduğu da görülmektedir.¹ Amerika’da ıslıkla ilgili uluslararası ıslık kongreleri düzenlenmekte olup çeşitli ıslık yarışmaları yapılmaktadır. 17-21

¹ şu örnekler verilebilir: Otis Redding – ‘Dock of the Bay’ (1968), Bobby McFerrin – ‘Don’t Worry, Be Happy’ (1988), Scorpions – ‘Winds of Change’ (1991) Fikret Kızılok, - “Gönül” (1993); Eşkan şeşen “Renkler ve Islıklar” (2008), Manuş Baba “Dönersen Islık al” (2018) Emir Can İğrek “Müzik Kutusu” (2019) vb.

Nisan 2013 yılında Kansas/Louisburg’ da düzenlenen “40th annual International Whistling Convention” adlı program bu duruma örnek gösterilebilir. Söz konusu program, dünya çapında ıslık ustalarının ıslık çalma becerilerini değerlendiren ve bu becerilere göre en iyi usta ıslıkçıyı bulmayı amaçlamaktadır (URL 4).

Islığın bir müzik enstrüman özelliği olmasının yanında kişilerin sevinçlerini bir tezahürü olarak da karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu bu işlev birçok şairin şiirlerine konu olmuştur. Örneğin Melih Cevdet Anday’ın “Islık Çalmak” şiirinde ıslık çalmak için bir servetin olmasının gerekli olmadığını, her zaman ıslık çalınabileceğini belirtmektedir (Anday, 1996: 29). Buradaki ıslık çalmak eylemi mutlulukla aynı anlam ifade etmektedir. Özdemir Asaf’ın şiirlerinde de ıslıkla ilgili parçalar bulunmaktadır. Şairin ıslık şiirinde “Karanlığı aydınlatan bir ıslık” ifadesi Anday’da olduğu gibi ıslığın umut ve mutluluk veren bir eylem olduğu vurgulanmaktadır (Asaf, 2022: 97). Dolayısıyla ıslık müzikal bağlamda kullanıldığında hem müziğin çok sesli bir yapı olmasında enstrüman vazifesi görürken hem de insanların umutsuz zamanlarında umutlarının yenilenmesi ve sevinçlerine ortak olması gibi işlevlerinin bulunduğunu söyleyebiliriz.

4. Hayvanlar Üzerindeki İşlevi

Islık ile çoban toplumlar arasında doğrudan bir ilişki kurmak mümkündür. Çobanlık, Türklerin en eski yaşam biçimlerinden bir tanesidir. Türklerin göçerevli bir hayat tarzının oluşmasının temelinde çoban kültürü yatmaktadır. Hayvanlar ile iç içe olmuş söz konusu topluluk hayvanların yetiştirilmesinde ve ehlileştirilmesinde çeşitli aletler, uygulamalar ve ritüeller üretmesi de kaçınılmazdır. Türklerin hayvanları ıslah etme ve yetiştirme becerisi dikkate alındığında ıslık ve ıslıktan esinlenerek üretilen kaval, çoban kültürünün vazgeçilmez unsurlarından birisidir.

Çoban kültüründe ilk başta ıslık kullanıldığı söylenebilir. Daha sonra ıslığın ses ve ritim yetersizliği sebebiyle çeşitli üflemeli çalgıların üretildiği görülmektedir. Bugün Anadolu’nun birçok yerinde gerek ıslıkla gerekse çeşitli üflemeli çalgılarla hayvan otlatıldığı görülmektedir. Islık hayvanlara hem uyarı hem de psikolojik olarak rahatlamasını sağlayan bir alet olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu özelliği sayesinde çoban hayatında çobana hayvan yetiştiriciliğinde önemli kolaylıklar sağlamaktadır.

Hayvanların genel fizyolojik yapıları dikkate alındığında bazı hayvanlar ıslık sesinden irrite olduğu gibi bazı hayvanlar bu sesle komut alıp rahatlayabilir. Islık çalma eylemi, hayvanlar ve insan arasında bir iletişim biçimi olduğu gibi hayvanların kendi aralarında da bir iletişim boyutu bulunmaktadır. İnsan ile hayvan arasındaki ıslıkla yapılan iletişim dikkate alındığında köpeklerin eğitiminde ve onların çağrılmasında kullanıldığı görülmektedir. Bir köpek farklı ses aralıklarında ve ıslığın sayısına göre çeşitli hareketlere koşullanabilir. Yine aynı şekilde köpeğin çağrılmasında da önemli bir özelliğe sahiptir. Bir köpeğe ıslık çalındığında köpek bu uyarıcıyı duyar ve sahibine doğru gelerek kuyruk sallayıp sahibini tanıdığını ya da

çağırın kişiye zarar vermeyeceğini belli eder. Aynı yapının bir farklı şekli koyun ve ineklerde de olduğu görülmektedir. İneklerin ve koyunların genellikle su içeceği zaman Anadolu'nun birçok yerinde ıslık çalındığı görülmektedir. Bu ıslık çalmanın temel amacı söz konusu hayvanların tedirgin olmadan su içmelerini sağlamaktır. ıslıkla kurulan iletişimin bir diğer boyutu ise hayvanların kendi aralarında yapılmaktadır. Örneğin Dağ sıçanları kendi türlerine dışarıdan bir tehlike yaklaştığında ıslıkla iletişim kurarak bu durumu bildirdiği gözlemlenmiştir (Blumstein ve Armitage, 1997: 147-151). Yine aynı şekilde çayır köpekleri iki ayağının üzerine durarak gelebilecek tehditleri saptar ve tehlikenin yoğunluğuna göre ıslık süresini uzatarak tehlikenin büyüklüğü hakkında bilgi verebilir (Slobodchikoff vd., 1991:715-716).

ıslıkla ilgili inanışlar

ıslıkla ilgili dünya genelinde birçok inanma bulunmaktadır. Bu inanışlar genel hatlarıyla değerlendirildiğinde ıslığın kötü ruhları çağırdığı ve insana zarar verdiği inancı hâkimdir. Bu düşüncenin temeli mitik dönemde ıslık, kötü ruhların kişileri kandırmada kullandığı bir dil olarak düşünülür. ıslık, yüksek bir desibel ve ürkütücü bir yapıya sahip olduğundan kişilere her zaman korku vermiştir. Günümüzde yapılan birçok korku filmlerinde bile yalnız başına ıssız bir yerde bir çocuğun ya da yetişkin bir bireyin ıslık çalarak oturduğu sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla ıslık özellikle gece çalındığında musibetlere davet çıkarma olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle de ıslık çalmak toplum nazarında hoş karşılanmamaktadır.

Dünya genelinde ıslıkla ilgili inanışlara bakıldığında Kızılderililer hiçbir şekilde gecelere ıslık çalmamaktadır. Navaho Kabilesi bir kişi ve herhangi bir canlı gece ıslık çaldığında orada bulunan kişiyi takip eden “skin-walker”¹ ya da “stekini”² takip ettiğine inanırlar (URL 5). İngiltere’de çok yaygın inançlardan birisi Yedi ıslıkçı anlatısıdır. Söz konusu anlatıya göre Yedi ıslıkçı ölüm ya da büyük bir felaketin habercisi olan gizem bir kuş olarak anlatılır. Yedi ıslıkçı’nın ıslık sesi duyulduğunda riskli işler yapılıyorsa yapılmaz ıssız bir yerde ise oradan kaçırlır (Knight, 1882: 74). Meksika’da geceleri ıslık çalındığı zaman “La Lechuza”³ adı verilen bir baykuşun musallat olduğuna inanılmaktadır.

Japon mitolojisinde Deniz tanrısı, dalgaları yükselten fırtınayı ıslık çalarak çağırdığı görülmektedir. Rüzgârın ıslıkla çağırılma hadisesi dünya mitolojilerinde yaygınlık gösteren bir büyü olarak değerlendirilmektedir (Nauman, 2004: 271). Yine denizcilerle ilgili inançlara bakıldığında gemide ıslık çalmak kötü havayı çağırma olarak anlaşılır. Bu çağırma bir bakıma rüzgâra meydan okumak anlamına gelir. Bu nedenle denizciler genellikle

¹ Navaho kültüründe skin-walker, bir hayvana dönüşme veya o hayvana sahip olma özelliği taşıyan tehlikeli bir cadıdır

² Kızılderili kültüründe çizgili baykuşa benzeyen insansı yaratık.

³ La Lechuza: Meksika kültüründe Baykuş görünümde şeytani bir cadı olarak bilinir.

rüzgârsız kaldıkları zamanda ıslık çalarak rüzgârın geleceğine inanır (URL 6).

Hindiğin Yerlileri Ndu olarak bilinen ve insanları besleyen bir ruhani bir varlığın olduğuna inanırlar. Ndu, yerlilerce insanların yardımına koşan mitik bir yapıda tasavvur edilir. Dara düşenler Ndu'yu ıslık ya da dualarla çağırır (Bonnefoy, 2000: 578-579). Güney Afrika'da yaşayan Zulu halkı "İmilozi" denen kutsal ruha inanır. Bu ruhun insanlarla ıslık yoluyla iletişime geçtiği düşünülmektedir. Yine aynı şekilde "ındaçi" olarak adlandırılan efsanevi bir avcının avlarını ıslık çalarak çağırıldığına inanılmaktadır (Öztürk, 2009: 503-505).

Türk kültürüne bakıldığında ıslıkla ilgili çeşitli anlatılar ve inanışlar bulunmaktadır. Bu inanışları bir bölümü eski Türk kültürü izleri taşıırken bir bölümü ise İslam dini ile birlikte kültür hafızamıza yerleştiği görülmektedir. Eski Türk kültür hayatı dikkate alındığında ıslıkla ilgili çeşitli inanışlara rastlamak mümkündür. Örneği Divânu Lüğati't-Türk'te Kerkes kuşundan bahsedildiği görülmektedir. Söz konusu bu kuş, bir kişinin yüzüne ıslık çaldığı vakit uğur sayılmaz ve o kişinin öleceğine inanılır (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2015:108). ıslık, Şamanlar arasında da sıklıkla kullanılan bir iletişim yöntemi ya da büyüsel eylem olarak karşımıza çıkmaktadır. Şamanlar kurban merasimlerinde ve çeşitli ayinlerde ıslık çalarak gök ile haberleştiği ve yanı zamanda ıslakla çeşitli büyüsel eylemler yaptığı söylenebilir (Bayat, 2007: 317).

İslamiyet öncesi Araplar, ıslık çalıp el çırparak tanrıya yaklaşıp ibadet ettiklerini düşünmektedir. Ayrıca Hz. Peygamberin ibadetleri sırasında da müşriklerin ıslıkla protesto ettikleri görülmüştür. Bundan dolayı İslam dininde ıslık çalma eylemi olumlu karşılanmamıştır. Türklerin İslamiyet'i benimsemesiyle birlikte ıslık çalma halk arasında günah olarak kabul görmüş ve bu eylem yapıldığında kişinin başına bir musibet geleceği inancı hâkim olmuştur. Söz konusu durumdan ötürü günümüzde Anadolu'nun birçok yerinde geceleri ıslık çalmak, mezarlık içinde ıslık çalmak, müzikal unsur olarak ıslık çalmak günah olarak kabul görmektedir. Dolayısıyla günümüzde oluşan ıslıkla ilgili inançların temelinde hem Eski Türk İnançları hem de İslamiyet'in etkisi olduğu söylenebilir.

Sonuç

Sonuç olarak dünya tarihinde birçok iletişim biçimi tercih edilmiştir. Bu iletişim biçimleri sözlü ve sözsüz olmak üzere çeşitlenmiş ve geliştirilerek günümüze kadar gelmiştir. Diğer iletişim biçimleri gibi ıslık da tarih boyunca dünyanın hemen hemen her yerinde kullanılan bir iletişim biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerek Türk kültüründe gerekse diğer kültürlerde ıslık farklı adlarla ifade edilmiş olsa da işlevsel açıdan aynı vazifeyi gördüğü söylenebilir. ıslığın temel amacı dikkate alındığında ilk zamanlarda kişilerin ıslığı genellikle konuşmanın anlaşılmayacağı uzak mesafeleri yakın etmek için kullandığı söylenebilir. Dolayısıyla dil vazifesi görmektedir. Daha sonraki süreçlerde bu işlev ile birlikte protesto aracı,

müzikal bir enstrüman ve hayvanlar üzerinde bir uyarıcı olarak da kullanıldığı görülmektedir.

Protesto unsuru olarak ıslık, çeşitli maçlarda, eylemlerde, grevlerde sıklıkla kullanılan bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Islık, Gerek kişileri gerek iktidarı gerekse patronu eleştirmek için bir silah olarak görülmektedir. Islık sert bir eleştirme aracı olduğu gibi müzikte ve edebiyatta umut veren ve insanı keyiflendiren bir unsur olarak da ifade edilmektedir. Birçok sanatçının eserinde ıslığı söz konusu amaç doğrultusunda çokça yer verdiği görülebilir. Yine aynı şekilde hayvanların sakinleşmesi ve rahatlaması içinde ıslık kullanılmaktadır. Bunun yanında hayvanları çağırmak ve ikazda bulunmak içinde ıslık çalındığı bilinmektedir. Islığın bu denli fazla işlevinin olması ıslık çeşitliliğini de arttırmaktadır. Islığın düşük ve yüksek tonlu ya da uzun ve kısa çalınması gerek kişiler için gerekse hayvanlar için farklı anlamlar ifade etmektedir.

İnsan hayatının birçok yerinde var olan ıslık, günlük hayat içerisinde sıkça kullanılmış ve ıslıkla ilgili çeşitli inançların oluştuğu da görülmektedir. Islık çalmak birçok kültürde musibetin habercisi olarak düşünülmüştür. Dolayısıyla ıslık arkaik bir kalıntı olmakla birlikte şeytanı ayartmak için kullanılan bir araçtır vazifesindedir. Bu nedenle kutsal kitaplarda ıslık hakkında birçok olumsuz ifade geçtiği tespit edilmiştir. Islığın söz konusu arka planından ötürü gece ıslık çalmak tek başına ıslık çalmak halk arasında hoş karşılanmaz ve bir belanın habercisi olarak düşünülmüştür. Islık bütün genel hatlarıyla değerlendirildiğinde bağlamına göre değişiklik arz ettiği görülmektedir. Islık, kimi zaman kişiye fayda sağlarken kimi zaman zarar getirdiğine inanılmaktadır.

Türkiye’de ıslıkla ilgili yapılan çalışmalar dikkate alındığında ıslığın sadece sözlü iletişim aracı olduğu konusuna değinildiği tespit edilmiştir. Islık gerek Türk kültüründe gerekse diğer kültürlerde çok çeşitli işlevlerde kullanıldığı görülmektedir. Yapılacak çalışmalar ıslığın insan ve diğer canlı ve cansız varlıklar üzerinde işlevlerini daha detaylı bir şekilde açıklamaya katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Aksan, D. (1968). Anadolu’da ıslık dili araştırması ön raporu. *Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 1(3), 49-64
- Anday, M. C. (1996) *Rahatı kaçan ağaç*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Asaf, Ö. (2022) *Çiçek senfonisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bayat, F. (2007) *Türk mitolojik sistemi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Blumstein, D. T. - Armitage, K. B. (1997). Alarm calling in yellow-bellied marmots: I. The meaning of situationally variable alarm calls. *The Association for the Study of Animal Behaviour*, 53, 143-171.
- Busnel, R. G. - Classe, A. (1976). *Whistled languages*. Springer-Verlag.

- Bonnefoy, Y. (2000). *Antik dünyada ve geleneksel toplumlarda dinler ve mitoloji sözlüğü*. (hızl.: Levent Yılmaz), Ankara: Dost Kitabevi.
- Dere Çiftçi, H. (2013). *İletişim becerileri*. Malatya: Turgut Özal Üniversitesi Yayınları.
- Dindi, K. (2019). Kur'an-siyer münasebeti bağlamında müşriklere nispet edilen ıslık çalma ve el çırpma ritüeli. *Journal of Islamic Research*, 30(2), 241-54
- Ercilasun A. B-Akkoyunlu Z. (2015) *Dîvânı Lugâtî't-Türk*, Ankara: TDK Yayınları.
- Fiske, J. (2003) *İletişim çalışmalarına giriş*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Güntürkün, O. at al. (2015). Whistled Turkish alters language asymmetries. *Current Biology*. 25(16), R693-R710.
- İnan, A. (1998). *Makaleler ve İncelemeler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Karpuz, G. (2011). *Melodik ıslık seslerindeki notaların otomatik belirlenmesi*. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Knight, W. (1882). *The poetical works of William Wordsworth*. 4th Edition, Edinburg.
- Köksal, A. (1981). *Bilişim terimleri sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Meyer, J. (2004). Bioacoustics of human whistled languages: An alternative approach to the cognitive processes of language. *Annals of the Brazilian Academy of Science*, 76(2), 405-412.
- Meyer, J. (2007). Whistled Turkish: Statistical analysis of vowel distribution and consonant modulations. *Proceedings of XVI International Conference of Phonetic Sciences*, 284-288, Saarbrücken: Univ. des Saarlandes.
- Meyer, J. (2015). *Whistled languages, A worldwide inquiry on human whistled speech*. Springer-Verlag Berlin Heidelberg.
- Moles, A. (1970). Etude sociolinguistique de la langue sifflée de Kuskoy. *Revue de Phonétique Appliquée*, 14(15), 78-118.
- Nauman, N. (2004). *Japon mitolojisi*. (çev.: Akın Kanat), İzmir: İlyas Yayınevi.
- Nutku Ö. (1983). Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü, Ankara: TDK Yayınları.
- Ozaydin, S. (2018). Acoustic and linguistic properties of Turkish Whistle Language. *Open Journal of Modern Linguistics*, 8(4), 99-107.
- Öztürk, Ö. (2009) *Folklor ve mitoloji sözlüğü*. Ankara: Phonix Yayınları.
- Rialland, A. (2005). Phonological and phonetic aspects of whistled languages. *Phonology*. 22, 237-271.
- Ruben, (1984). *Communication and human behavior*. New York: Macmillan Publishing Comp.
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Shannon, C. E.- Weaver, W. (1964). *The mathematical of communication*. Urbana: The University Of Illinois Press.
- Slobodchikoff, C. N. at al. (1991). Semantic information distinguishing individual predators in the alarm calls of Gunnison's prairie dogs. *The Association for the Study of Animal Behaviour*, 42, 713-719.
- Usluata, A. (1994). *İletişim*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Uzun B. vd.(2021) Doğu Karadeniz’de somut olmayan kültürel mirasa bir örnek: Işık dili (Kuşköy/ Çanakçı/ Giresun). *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25 (Özel Sayı), 106-127.

Tuzcuoğulları, Ö. T. (2020). Işık çalan oklar ve işlevleri üzerine bir değerlendirme. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 7(61), 3117-3122.

Türkoğlu, N.(2004). *Toplumsal iletişim*. İstanbul: Babil Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Tevrat

<https://www.kutsalkitap.org/online-tevrat-oku/> (Erişim: 04.09.2023)

URL-2:Tevrat

<https://www.kutsalkitap.org/online-tevrat-oku/> (Erişim: 04.09.2023)

URL 3: Milliyet Gazetesi, Sokakta genel grev sesleri 18.07.1999

<https://www.milliyet.com.tr/the-others/sokakta-genel-grev-sesleri-5244108> (Erişim: 21.09.2023)

URL 4: Not just anyone can whistle, at the 2013 International Whistling Convention

<https://www.washingtonpost.com/blogs/compost/wp/2013/04/29/not-just-anyone-can-whistle-at-the-2013-international-whistling-convention/> (Erişim: 22.09.2023)

URL 5: Whistling at night a good or bad thing?

<https://www.tucmag.net/tuc-talk/whistling-at-night-a-good-or-bad-thing/> (Erişim: 22.09.2023)

URL 6: Denizcinin batıl inançları. <https://www.wikiderya.org/wiki/denizcinin-batil-inanclari> (Erişim: 22.09.2023)

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

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

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

YABANCILAŞMA KAVRAMININ ÇAĞDAŞ SERAMİK ESERLER ÜZERİNDEN İNCELENMESİ



EXAMINATION OF THE CONCEPT OF ALIENATION THROUGH CONTEMPORARY CERAMICS ARTIFACTS

Aydan Berfin ALİM*-Duygu KAHRAMAN**

ÖZ: Yabancılaşma, insanın yaşamını sürdürdüğü harici alandan, varlıksal çatışmalara, doğrudan veya dolaylı gerçekleşebilmektedir. Düşünürlerin felsefi görüşlerinde, çeşitli olguları ile tetkik edilen yabancılaşma, toplumsal ve bireysel olarak gözlemlenebilmekte ve negatif duygulanımlar ile açığa çıkabilmektedir. Kavram, felsefe, sosyoloji, psikoloji ve birçok disiplin içerisinde incelenmiş, insana özgü ifade biçimlerinde değerlendirilmiştir. Özgün olamamak ile ilintili olmasının beraberinde yaşanan yalnızlaşma, anlam kaybı ve kaçınılmaz sorgulayışların, insan zihninde ne şekilde belirdiği ve bir yükseliş ile boşaltıma dönüşüp, nasıl son bulabildiği üzerine araştırmalarda bulunulmuştur. Sistematik yapılandırılmaların algısal yönetimi doğrultusunda, insan zihninde gerçekleşmeye başlayan baskılanma, yabancılaşma hali ile öz yıkım süreçlerini ortaya çıkarmıştır. Yıkım sürecinde genişlemeye başlayan yalnızlık alanı, bireyin kendi kendini kavramaya çalışmasına ve zihinsel sorgulayış sürecinde kaybolan anlamları, anlamlı kılmaya yönelmesi ile imgeler bütünü oluşturmuş, yaratıcı benliği harekete geçirmiştir. Zihinsel ve fiziksel kasın kullanımı ile biçimlendirilen çamur da bir boşaltım eyleminin beraberinde bastırılmış duygulanımların harekete geçmesini sağlayarak, yabancılaşarak yalnızlaşan bireyin nedensel olgusunu, biçimlendirdiği ifadesinin üzerinden anlamlandırmaya yönelmesinde etken olmuştur. Yabancılaşma hali içerisinde gözlemlenen bireylerin negatif eylemlerine, oluşumu ile karşılık verebilen seramik, özgün ifadelerin aktarımı ile sanatsal gelişimini sağlamıştır. Makalenin kapsamında incelenen, çağdaş seramik sanatçılarının çalışmaları, yaşanan gerçekliklerin izlenimi ile biçimlendirilmiş, yabancılaşmanın kaçınılmaz yıkıcı etkisini, lirik ifadelerinin doğrultusunda aktarmışlardır.

Anahtar Kelimeler: Yabancılaşma, İnsan, Zihin, Sanat, Seramik

ABSTRACT: Alienation can occur directly or indirectly from the external space in which the human lives to the existential conflicts. Alienation, which is examined with various phenomena in the philosophical perspective of thinkers, can be observed socially and individually and can be revealed with negative affectivities. The concept has been examined in philosophy, sociology, psychology and many disciplines, and has been evaluated in human-specific forms of expression. There have been researches on how the loneliness, which is experienced along with being associated with not being original, loss of meaning and inevitable questioning are determined in the human mind and how they can turn into an ascension and discharge and end. In line with the perceptual management of systematic configurations, the suppression that has begun occur

* Bilim Uzmanı-İzmir/aydanberfinalim@gmail.com (Orcid: 0000-0001-6060-4445)

** Prof. Dr.-Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü/Eskişehir-dkahraman@anadolu.edu.tr (Orcid: 0000-0002-5814-4387)

in the human mind has revealed the processes of alienation and self-destruction. The area of loneliness, which started to expand during the destruction process, created a whole of images with the individual's attempt to comprehend himself and to make the meanings lost in the process of mental questioning meaningful stimulated the creative self. The mud material, shaped by the use of mental and physical muscle, which enables suppressed emotions to be activated along with an act of excretion, has been a factor in the tendency of the individual, who has become isolated by alienation, to make sense of the causal phenomenon through the expression he has shaped. Ceramic, which can respond to the negative actions of individuals observed in a state of alienation with its formation, has provided its artistic development with the transfer of original expressions. The Works of contemporary ceramic artists, which are examined within the scope of the article, have been shaped by the impression of lived realities, and have conveyed the inevitable destructive effect of alienation in the direction of their lyrical expressions.

Keywords: Alienation, Human, Mind, Art, Ceramic

Giriş

Yabancılaşma, özgün anlamı içerisinde, insanın kendi özüne uzaklaşması ile başlayan ve zamanla her şeye duyduğu yabancılık hissidir. İçsel ve duysal alandan sapma durumu olarak da nitelendirilen yabancılaşma, zihni süreçlerde yitirilen benlik ile ilintilidir. İnsanın var olduğu andan itibaren durmaksızın etkileşim içerisinde olduğu yaşamsal alana yabancılık hali, nitekim toplumsal sistemin ussal düşünceden uzaklaştıran etkenliğidir. Dilbilimsel anlamından çıkışlı olarak yabancılaşma, kullanım alanlarına göre farklılık göstermektedir. Kolektif ve bireysel kullanımlarda kendi içerisinde farklılık göstererek, tepkisel yansımasının doğrultusunda incelenabilmektedir. Negatif duygulanımlar ile açığa çıkmasının yanı sıra objektif olabilir veya sübjektif oluşumunu sürdürebilir. Yabancılaşma kavramı, felsefe, sosyoloji ve psikolojinin beraberinde birçok disiplin içerisinde gözlemlenebilmekte ve insana özgü ifade biçimlerinde açığa çıkabilmektedir.

Eski Ahit kaynaklarından, Homeros'un İlyada'sına kadar dayanan yabancılaşma kavramı, ilk kez Plotinus ve Augustinus'un öğretilerinde sorgulanmış, Hegel'in felsefi ve bilimsel değerlendirmeleri ile içerik kazanmıştır. Hegel yabancılaşmayı ontolojik bir olgu içerisinde, idealist bakış açısı ile bilinç düzeyinde gözlemlemiştir. Feuerbach ise yabancılaşmanın kaynağını araştırmış, dini değerlerin doğrultusunda sorgulamıştır. İnsanın zihninde kendinden üstte tuttuğu ilahi bir varlığın karşısında, kendi kendisine yabancılaşma sürecini incelemiştir (Cevizci, 1999, s. 906-908). Feuerbach'ın bu görüşünü benimsemekle birlikte nitekim çeşitli yabancılaşma türlerini inceleyen Marx, insanın kendi faaliyetlerinin ürünü olan şeylerden, bir köle, güçsüz veya bağımlı bir varlık olarak ilişki kurmasının üzerinde durmuş, nesneler dünyasının, kapitalist topluma ilişkin meydana getirilmesi ile insanın kendi kendine çeşitli şekillerde yabancılaşmasını gözlemlemiştir.

Varlıksal anlamlandırmalar ile başlayan yaşama yönelik arayışlar ve toplumsal yapılanmalar, insanlık tarihinin her aşamasında görülmektedir. Kolektif yaşama biçimleri ile gelişen toplumsal sistemler, bireylerin yaşam alanı standartlarını belirlemiş, her çağ içerisinde belirli sınırlarla

yinelenerek düzenlenmiştir. Bireylerin kendiliğinden değil de toplumsal yapılanmalara yönelik hareketleri, özgün fikir oluşumlarını perdelemiş, nitekim özgün fikirlerin oluşumu da yine toplumsal yapılanmaların faydası üzerinden değerlendirilerek, yönetsel bir dizgede ele alınmıştır. Bireyin benliğini keşfetmesi ile yaşam alanına bakışının değişmeye başlaması, kendi zihnindeki arayışlarında kavranabilecek ve düşünsel olarak geliştirilebilecek özgünlüğü ile ilintilidir. Özgün olabilmenin zorluğu da kapsadığı derin anlamının beraberinde yaşanan topluma bağlı olmasıdır. Bireyin kendine yüklediği kimliğe göre değişiklik gösterebileceği yaşamsal eylemleri, anlamsız yaşamının yanı sıra anlamsal kayıp yaşamasının arasındaki farklılık ile gözlemlenebilmektedir. Anlamsal kayıplar yaşayan bireylerde sosyolojik-psikolojik tepkisel hareketlenmeler incelendiğinde ise nitekim bastırılmış düşünsel ifadeler ve duygulanımlar ortaya çıkmaktadır. Birey, özgünlüğünü engelleyen kendiliğine ve varoluşsal alanının etkenlerine karşı bir yabancılık haline bürünerek yalnızlaşmaya yönelmiş ve içinde yaşadığı anlamsal kaybının nedenselliğini sorgulamıştır. Bu süreç içerisinde, bireyin ilk hareketi, varoluşuna sorgulayıcı tutumu ile kendini anlamlandırmaya çalışmak ve anlamlı kılabilceği bir gerçekliği bulmaktır.

Aydınlanma felsefesi ile gelişmeye başlayan sanayileşme ve modern yaşam eğilimleri, insani değer deformasyonlarını da beraberinde getirmiştir. Kontrolsüzce gelişen yeni değerler karşısında birey, kimlik yitimi, anlam kaybı, yabancılaşma ve yalnızlık gibi sosyolojik-psikolojik sorunlar yaşamaya başlamıştır. 20. yüzyılın ekonomik kaynaklarının toplumsal sistem üzerindeki etkisi, farklı toplulukların bir araya gelmesi ile kültürel yapıları, teknolojik işleyişi, toplum içerisindeki bireylerin sosyal alanlarını değiştirmiş, maddi değer olgularını ortaya çıkarmıştır. Nitekim metalaşan değerler ile kendiliğini gerçekleştiremeyen insan, varlığını bu değerler doğrultusunda üstün kılabilmek için toplumsal sistemin parçası olmuştur. Toplumsal statüler içerisinde kitlesel tüketim artışı, insanların yaşamlarını imgeleyen bir olgu haline gelmiş, düşünsel ve eylemsel doyum arzuları maddeye yöneltmiştir. Özgün arayışlar içerisinde var olmaya çalışan bireyler bu yöneliş ile zamanla zihinsel ve yaşamsal baskı hissederek, mutsuzluk, yetersizlik, eksiklik ve nitekim yabancılaşarak yalnızlığa doğru çekilmiştir.

İnsan, duyuları ile algıladığı ve zihinsel süreçlerde kavramaya çalıştığı varoluşsal kimliğine yabancılaşması ile yalnız bir alanda doğrudan kendini anlamlandırmaya çalışmıştır. Yalnızlığa doğru bu çekilme, nitekim iç ve dış etkenlerden kurtularak bağımsız olmayı sağlayabilmek içindir. Yalnızlık, Yeniden Doğuş'ta ümmetçiliğin içinde kişiliğini yitiren insanların her şey ile bağını kopararak, kendine özgü düşünceler, kendine özgü duygular ve kendine özgü bir yaşam edinmek istemesi ile bir eylem haline gelmiştir. Erdemli bir yol olarak tercih edilen yalnızlık, saf mutluluğun yanı sıra ruh diriliği için sağlanması gereken bir yöneliş olmuştur. Yalnızlık ile nitekim yalın bilinç düzeyine erişen bireyler, yaşamı kendi merceğinden okumaya başlamış ve kendi cevherini keşfetme sürecine girmiştir. Bireyin kendi

kendini kavramaya ve zihinsel sorgulayış sürecini anlamlandırmaya çalışması, imgeler bütünü oluşturmuş, yaratıcı benliği harekete geçirmiştir. Kendi özüne ve yaşam alanına yabancılaşarak yalnızlığa yönelen birey, bir boşaltım sonucu yenilenebilme eğilimindedir. Zihnin boşaltım sürecinde yaratıcı yetilerin kavranışı, sanatsal eylemleri ortaya çıkarmaya başlamıştır.

Yaşam alanı içerisinde durmaksızın süren etkileşimler, belleğe yüklenmiş ve içsel süreçlerde sorgulanmaya devam etmiştir. Yabancılaşan ve zamanla kendi kendini kavramaya çalışan birey, varlıksal yetileri doğrultusunda belleğinde yaşattığı her şeyi düşünerek, hayal ederek, canlandırarak nitekim zihinsel süzgeçten geçirerek, kendi öz varlığının nitelikleri ile bütünleştirdiği bir imge yaratmıştır. İnsanın bilgisine ait temel göstergelerin, tek boyutlu kavramdan, iki ve üç boyutlu kavrama dönüşmesinde etken olan yaratıcı imgelem yetisi, insanın varlığı ile süregelen sanatın gelişmesinde temel olmuştur (Karabulut & Daşdemir, 2020, s. 237-240). Sanatın ilk izlenimlerine bakıldığında, bireylerin aktardığı imgeler bir anlam arayışı içerisinde sorgulayış, toplumsal olgular ve eylemsel ifade bütünlüğünü yansıtmaktadır. Her çağda oluş göstermiş farklı kültürel, sosyal ve siyasi yaşam birikimleri de bir bütün olarak yaratım sürecine dahil edilmiştir. Nitekim bu etkenlere dayanan yaratım süreci, sanatçının merceğinden, yaşadığı topluma ayna olabilmesi ve tarihsel bir belge niteliği barındırmasıdır. Tarihsel süreçlerde toplumun sistematik işleyişini imgeleyerek aktarmak ile yükümlü olan sanatçı, zamanla var olduğu topluma yabancılaşmış, sistemin sınırlarını aşarak bireyselleşmiş ve yaratma becerilerini kendine özgün imgeleme yetileri ile birleştirmiştir. İçsel süreçlerinde değerlendirdiği ve sorguladığı yaşantısından konu alarak ürettiği eserler, zamanla toplum içerisinde kendi alıcı kitlesini de oluşturmuştur.

İnsanın dışavurumunda biçimlenmeye başlayan çamur malzemesi, tarihin spesifik izlerini yansıtmasının yanı sıra kapsadığı varlıksal olgunun sembolü haline gelmiştir. Aidiyet hissine karşılık veren sanatsal aktarımlar, çamur malzemesinin nitelikleri ile biçimlenerek, salt ifade olanaklarının gelişiminde etken olmuştur. Hem zihinsel hem de fiziksel kasın kullanımı ile biçimlendirilen çamur malzemesi, bir boşaltım eyleminin beraberinde bastırılmış duygulanımların harekete geçmesini sağlayarak, yabancılaşarak yalnızlaşan bireyin, nedensel olgusunu biçimsel ifadesinin üzerinden anlamlandırmaya yönelmesine tesir etmiştir. Anlamsızlaşmanın anlamlı hale gelmesinde kırılma noktası sayılabilecek bireyin öz ifadesi, nitekim kendi sanatsal aktarımında biçimlenerek, kendi kendisinin aynası olmuştur. İnsanlığın sorgulayıcı bakışı ile başlayan zihinsel anlam arayışları, yaratıcı yetileri harekete dönüştürmüş, tarihin sanatsal ifadesinin işleyişinde ve seramiğin sanatsal aktarım biçimlerindeki gelişiminde önemli bir etken olarak, bireyin içsel süreçlerinin sanatsal aktarım biçimlerindeki rolünü mâhiyetsel yönü ile ortaya çıkarmıştır. Tarihi süreçler içerisinde gözlemlenen anlam arayışları, seramik nesneler üzerinde incelendiğinde, inançsal korunma, varoluşsal sorgulayış, kendi özünü kavrama ve

anlamlandırma gibi kavramsal ifadeler ile biçimlendirilerek, zamanla gelişen sistemin içerisinde çağdaş yaklaşımlarla yabancılaşan bireyin doğrudan kendi ifadesi haline gelmiştir.

Birey, görünür dünya üzerindeki yerini, nedenselliğini akıl yoluyla sorgulamış, aynı zamanda kişisel özgürlüğünü yeni bir toplum düşüncesi ile temellendirmiştir. Düşüncelerin toplumsal yansımaları çeşitli gelişimler ile her dönemde yeniliklerin oluşumunu sağlamaktadır. Endüstri Devrimi bu yeniliklerin sonucunda ortaya çıkmış, birçok alanda yaygınlaşan düşünsel dizgesi ile toplumsal yapılandırmaları geliştirerek, bireylerin olağan kurulu düzenini kökten değiştirmiştir. Monarşi etkisi ile alt ve üst sınıf ayrımları oluşmuş, bireyler üzerinden sömürgeci yaklaşımlar, yaşam standartlarında farklılık yaratmıştır. Zamanla toplum üzerinde gözlemlenen yabancılaşma durumu da sanayileşme sonucu, modern kapital sistemde bireyler üzerinde farklı ifade biçimlerinde açığa çıkmaya başlamıştır. Makine çağının başlaması ile mekanik üretim olanakları el işçiliğini geride bırakmış, atölyelerin yerini fabrikalar almıştır. Nitekim bu durum bireyin kendi üretimine uzaklaşması ile belirli sınırlar içerisinde topluma ilişkin ticari seri ürünler meydana çıkarmasına neden olmuştur. Kent yaşamının oluşturulması ile ortak amaçlar doğrultusunda farklı lisandan, kültürden ve sınıftan insanlar bir araya getirilmiştir. İnsan iletişimine yönelik birçok girişim haber nitelikli bilgi ve farklı düşünce alışverişini yaygınlaştırmış, bireylerin farklılıkları gözlemlmeleri, zihinsel çatışmaların beraberinde yabancılaşmayı doğurmuştur. I. Dünya Savaşı'nın gerçekleşmesiyle de toplumsal yapıda gözlemlenen ekonomik ve psikolojik çöküntüler, toplumun kendi içerisinde ve bireyler üzerinde çeşitli anlam kayıplarına, içsel çöküntülere ve yabancılaşarak yalnızlığa yönelime sebebiyet vermiştir (Huntürk, 2016, s. 197-235). Savaşın toplum üzerindeki psikolojik baskısı, sosyolojik sorunları ortaya çıkarmış, toplumda belirli sınıflandırmalara tabi tutulan bireyler doğal etkiler sonucu gerçekleşmeyen ölüm tehdidi ile yüzleşmiştir. Sistem içerisindeki normlara uygunluk barındırmayan belirli toplumsal kesimlere karşı gerçekleştirilen yıkımlar da toplumu tümü ile buhrana sürüklemiştir. Savaşın izlerini taşıyan benliğini ve toplumu gözlemleyerek, yitirilen anlamları, yok olan kimlikleri, kazanca dönen mutlulukları ve yabancılaşarak yalnızlığa yönelimi konu alan sanatçı bireyler de yaşanan bu psikolojik ve sosyolojik yıkım durumunu en yalın halde doğrudan sanatsal ifadesi ile yansıtmıştır. Kimi sanatını savaşın yarattığı yıkımlar sonucu kaybedilenlere ithafen, kimi benliğinde savaştığı ve içinden çıkamadığı hasarların tepkisini biçimlendirdiği nesneye yansıtmıştır. Nitekim siyasi savaşlar ile sorgulanan toplumsal savaşlar sonucu, bireysel savaşlara dönüşen ve durmaksızın devam eden hasarlanmalar, içsel kayıpların zihni travmaları ile açığa çıkardığı yabancılaşma halini tümsel olarak kapsamaktadır.

Hem Endüstri Devrimi'nin getirisi olan ticari ekonomik sosyal yaşam faaliyetleri, hem de I. Dünya Savaşı'nın yıkımları sonucunda yoksullaştırılan toplum ve bireyler üzerinde gözlemlenen ihtilafli tutumlar nitekim huzursuz

bir yaşamın göstergesi olmuştur. İçsel ve yaşamsal huzurun yitirilmesi ile yabancılaşan toplum ve bireyler yaşam amacı içerisinde bir dayanak aramış, çeşitli ifade yöntemlerine başvurmuştur. Çamurun biçimlendirilebilir yapısı ve yüzey üzerindeki ifade alternatifliği, özgünlüğünü ve kendi merceğindeki yaşamı dünyaya açmak isteyen sanatçı bireylere yeni bir aktarım biçimi oluşturmuştur. Tarihsel süreçler incelendiğinde çamur malzemesinin insani ihtiyaçlara dayalı işlevsel biçimlenebilir yapısı, bireyin özgün sanatsal aktarımını sınırlamıştır. Seramiğin bir sanat disiplini olarak benimsenmesi sürecinde, sanatçı bireyin çamur malzemesi ile kurduğu etkileşiminin saltık bir biçimde gelişmesi gerekliliği gözlemlenmiştir. Nitekim sanatçı bireyin kavramsal yaklaşımları ile zihni süreçlerini biçimlendirmeye yönelik eylemleri ve gerçekleşen sanatsal arayışları, seramiği sanatsal aktarım yöntemlerine dahil etmiştir. Bireyin özgün ifadelerini çamur ile biçimlendirmeye yönelimi, 19. yüzyılın sonlarında, Endüstri Devrimi'nin sosyal ve sanatsal yapılandırmalarına karşıt doğan Arts and Crafts hareketi ve Bauhaus Ekolü'nün, geleneksel, seri üretim anlayışını değiştirmesi ile başlamıştır. Zen felsefesi etkisinde seramiğe kavramsal ifade biçimleri getiren Bernard Leach'de, kurmuş olduğu "stüdyo çömlekçiliği" üslubu ile seramik nesne üzerine sanatsal arayışlarda bulunmuştur. Seramiğin biçimlenmesinde sanatsal yaklaşımlar nitekim bireyin yeni ifade arayışlarında içerik kazanmıştır. Zihni ve duygulanım ifadelerinin çamur ile ilişkilendirilmesi süresince sanatçı birey kendine özgü biçimlendirme yöntemleri geliştirmiş, seramiğin yaratım süreçlerinin tamamen özgün olabildiğini sağlamıştır. Çamurun biçimlendirilmesi ile başlayan seramiğin katmanlı oluşum süreçleri, sanatçı bireylerin kaotik zihnine eşdeğer bir karşılık vermektedir. Bireyin çamurla temasta bulunan elleri ile başlayan seramiğin oluşum süreci, bir öykülemeye tekabül eder nitelikte kendi içerisinde bir serüvene dönüşmüştür.

Yabancılaşma durumu içerisinde olan bireylerin negatif eylemlerine yapısı ile karşılık verebilen çamur malzemesi, çeşitli biçimlenebilir yapısının özgün ifadeler ile birleşmesi sonucu sanatsal gelişimini sağlamıştır. Zihninde yabancı olma durumunu yaşayan birey, eline bir çamur aldığı anda yaşam içerisinde kuramadığı etkileşimli ilişkiyi çamur ile kurabildiğini gözlemlemiştir. Çamur, bireyin zihinsel ve fiziksel ifadesinin eyleme dönüşmesinde biçimlenerek, çeşitli aktarım yöntemlerine nitelikleri ile cevap vermiştir. Bireyin çamura yönelimi farklı biçimlerde olsa dahi, çamur ezilebilir, koparılabilir, çatlayabilir, kuruyabilir nitekim pişirilerek seramiğe dönüşebilir yapısı, birçok katmanlı aşama yöntemi ile durağan bir ifadeye karşı da cevap verebilmektedir. Çamur ve yabancılaşan birey ilişkisi incelendiğinde ise yaşam içerisinde kimliği ile ezilen, kaygıya dayalı mesafeli tutumuyla yaşama ilgisi azalan, yalnızlaşarak kendisine çekilen insanın, içsel süreçleri ile eşdeğer bir doğrultuda biçimlenebilir bir aktarım sergileyebildiği gözlemlenmiştir. Bu bağlamda araştırmanın amacı, çeşitli yabancılaşma durumlarının incelenmesinin yanı sıra subjektif bir doğrultuda bireyin yabancılaşarak yalnızlaşması ve içsel süreçlerinde

sorguladığı ifadesini anlamlandırmaya çalışması ile bir aktarıma yönelmesi, bu aktarım eylemini ise çamurun biçimlenebilir niteliğinde ifade etmesi ile seramik eserler üzerinden yabancılaşma durumunun tetkik edilmesidir.

1. Yabancılaşma

Yabancılaşma kavramı, felsefe, din, sosyoloji, psikoloji ve insana yönelik birçok alanda hem toplumsal hem de bireysel olgulardan sistematik olarak incelenmiştir. İnsana özgü yabancılaşma durumunun ortaya çıkması, tarihsel açıdan ele alındığında, kitlesel olarak insanların kendi yaratımı olan ve aşkın saydığı tanrı figürlerine inanç ile yönelip, öz varlığının arayışında kendi yaratımına yabancılaşmasıdır. Bireyin yaşamsal eylemine, öz baskısı sonucu yabancılaşması, kendi kendinin varlıksal gerçekliğini anlamlandırma sürecinde kendini ıslah ederek ideal olana ulaşması ile gerçekleşmektedir. Bu doğrultuda sistemin yönetim parçası haline gelen normlardan, anlamlandırma süreçleri içerisinde gelişen yabancılaşma kavramı, bilimsel bir dizgede değil, ideolojik anamalcı toplumsal gelişme yasaları ile nitelendirilmiştir. Tarihsel süreçte anamalcı tutum, eş değişle insanlar arasındaki ilişkilerin ekonomik ve nesnelci bir ilişkiye dönüşümüdür.

Yabancılaşma hali öznel içeriğinde, ruhbilimsel doğrultuda normal olarak nitelendirilen alandan sapmak, çağdaş psikolojide ve sosyolojide içsel-dışsal yaşam kapsamına karşı duyulan kopma hissidir. Felsefede şeylerin, nesne ve fenomen bilincinden uzaklaşması, anlamsızlaşması, ilginin azalması vb. gibi negatif ifade içerisinde, duyuşsal alana kayıtsız kalmaya tekabül etmektedir. Kontrol altına alınamayan içgücün bastırılmasıyla gelişim gösteren yabancılaşma durumu, bireyin kendine uyguladığı veya dışsal alandan gelen zorlayıcı tavırların karşısında uygunsuz olma durumu ile de temellenmiştir. Zihnin halleriyle, maddesel gerçekliği arasında duyuşsal bir mesafe oluşması, bireyin öz gerçekliği ile içsel temasın yitirilmesi, benlikten ayrılmayı ifade etmektedir (Cevizci, 1999, s. 906-908). Bu durumun niteliğinde, zihinde gerçekleşen “güçsüzlük” veya “iktidarsızlık” boyutu, bireyin toplumsal yaşantısında etkisiz hissetmesi ve sistemin dayatışı olan kurumsal düzenlemelerin içerisinde var olamamasını ifade etmektedir. Gerçekleşen “anlamsızlık” değeri, bir dayanak, amaç bulamama halini ortaya çıkarmıştır. Bir diğer yandan yabancılaşmanın “normsuzluk” ile ilgili boyutu, bağ kuramama, bağımsız kalma ve kabul görülmüş olana yabancı hissetme ile gözlemlenmiştir.

Plotinus ve Augustinus’un öğretilerine kadar uzanan yabancılaşma düşüncesi, en yalın ifadesini Hegel ile bulmuştur. Hegel’in çağdaşları, Fichte, Schiller ve Feuerbach da yabancılaşma kavramını bir ana düşünce üzerinden incelemiş ve çeşitli ifadeler içerisinde değerlendirmiştir. Fichte’nin felsefi görüşü üzerinden incelenen yabancılaşma durumu, öz benlik tarafından oluşturulan maddesel gerçekliğin, öz benliğin kendinden ayrılması sonucu meydana gelmesi ile yabancılaşmanın gerçekleştiği görülmektedir. Schiller ise görüngü dünya üzerindeki gerçekliğin, öz benlik ile uyuşmaması konusu üzerinden yabancılaşma hallerini gözlemlemiştir. Uyuşmamanın temeli ise görünür gerçekliğin ve öz benliğin çelişkisinde gerçekleşerek, bir kopma,

ayrılma durumunun gelişmesidir. Bir diğer düşünür Feuerbach, yabancılaşma kavramını din olgusu içeriğinden merceğe almıştır. Bireyin inanç ile yöneldiği üstün ilahi varlığın itaatinde yaşaması ve kendini, zihninde yarattığı kendi düşünce varlığına bağla kılması ile kendi öz varlığının arayışında, kendini yok sayarak kendi kendine yabancılaşmasıdır.

Hegel öncesi düşünürlerin ve çağdaşlarının öğretilerinde incelenen yabancılaşma kavramı, üzerinde derinlemesine durulmamış bir yabancılaşma durumunu içermektedir. Hegel yabancılaşma kavramı üzerine, düşünürlerin felsefi görüşlerini özümleyerek, evrensel bir doğrultuda yeniden irdelemiştir. Düşünce sürecini geist (tin) olarak adlandırdığı özerk bir özne olarak ele almıştır. Temel öğretisinin merkezine aldığı geist, maddesel gerçeklik eyleminin var olabilmesidir. Geist, maddesel gerçekliğin kendi dışında gelişmediğini kavrayamıyor ise yabancılaşma durumu gelişmeye başlar. Bireyin öz bilinçe erişimi ile maddesel gerçeklik bütünlüğünün gelişebileceğini anlamlandırması, yabancılaşma durumunu sona erdirmektedir. Zihin, bulunduğu alana uyum sağlayabilmek için zamanla var ettiği gerçeklikten uzaklaşma haline girebilir, bir nevi başkalaşmaya uğrar.

Hegel'e göre insan, kendi yaratımı ile varlığını gerçekleştirmektedir. İnsan varoluşu gereği çalışmalı ve üretmelidir, nitekim bu durum değişime uğramak ve uğratmak eylemidir. Çalışıp üretilen, insansal alanın oluşumunu sağlamıştır. Geist insanın özüdür, özgürlük ve bilinç niteliğindedir, zorunluluk hissine uğradığında ise özgür olamama ve bilinçsizlik halini meydana getirmektedir. Bu neden ile yabancılaşma kavramı iki durum içerisinde gözlemlenmiştir. İlkin, insan (maddesel gerçeklik) ve özü (geisti, bilinci) arasındaki karşıtlık durumudur. Bir diğeri ise yabancılaşmanın olumlu yönüdür, bilincin aktifleşmesi ile gerçekleşmektedir. İki farklı açıdan incelenen yabancılaşma birbiri ile ilişkilendirildiğinde, insan özünün bilincinde olmamasının sonucunda, maddesel gerçekliğinin karşısında yabancılaşmış fakat bilinç düzeyinde anlamlandırıp, kavradığında yabancılaşma halini pozitif olarak aşmıştır. Hegel yabancılaşma durumunu, geist ve maddi gerçeklik arasındaki diyalektik ile ele almasının yanı sıra, insan emeğinin zihinsel ve fiziksel eforu üzerinden de değerlendirmiştir (Osmanoğlu, 2016, s. 68-72). İnsani ihtiyaçlar, ekonomik olanakların üstünde olabilir ve daha uzun süreçler çalışmak mecburiyeti yaşatabilir. Bu neden ile tatmin edilemeyen gereksinimler zamanla insanı dejenerasyona uğratarak, dışsal bir nedene bağlı yabancılaşma haline sürüklemektedir. Birey, zihni ürününü gerçekleştiremediği nitekim kendini gerçekleştiremediği ve zorunlu olarak kendisinden uzaklaşması gerektiği anda sorgulayarak, kendine ve bulunduğu alana yabancılaşır. Bu durum özünde, aidiyet hissini eksikliği ile doğmakta ve bireyin kendinde yitirdiği aidiyet hissiyatına tekabül etmektedir.

Hegel'in ve Feuerbach'ın yabancılaşma kavramını benimseyen ve ileri boyutlara taşıyan Marx'da, yabancılaşma durumunu bu iki düşünürün görüşünü sentezleyerek ele almıştır. Marx ekonomik olguların, insanlık

tarihine ve sosyolojisine yansıyan etkisinde, ileri sürdüğü yabancılaşma kavramını, somuta indirgeyerek incelemiştir. Endüstrileşme Dönemi'nin, alt-üst ilişkisi doğrultusunda işleyişi, toplum yapılarında sınıfsal ayrımlar yarattığı ve ancak bu olguların izlenimi ile yabancılaşmanın nedenine ulaşılabilceğini ileri sürmüştür. Yabancılaşma, bireysel temelden, topluma yönelik somut koşullara göre biçimlenmiş insani alandan çıkışlı bir ayrılma gücüdür. Bir diğer deyişle, insanın varlığı ve bilinçli hali, bütünü oluşturduğu toplumun yapısınca netleşmektedir. İnsanın varlığını gerçek kılabilmesi ancak nesnel güçler ile temsili olabilmesinin gerekliliğindedir. Modern kapitalist toplum yapısının gelişimi, ekonomik sistemin amacı ile zorunlu bir yerine getirme arzusu oluşturmuştur. Marx'ın teorisinde yabancılaşmanın ana nedeni, sistemin toplum içerisinde işçi konumuna getirdiği bireyleri, kapitalist bir sermaye olarak görmesidir. Nitekim işçilerin fiziksel bakımdan varoluşu sermayeyi üretmiş, sermaye yığını da işçi bireyleri çoğaltmıştır. İnsan emeğinin karşılığında, ezilmeye, anlamsızlaşmaya ve insani olgudan uzaklaşmaya başladıkça hem emeği olan sermayenin varlığına hem de kendi varlığına yabancılaşmıştır. Bireyin benliğine ait olmayan mücadelesi ve ortaya çıkardığı emek nesnesine ait olamaması, bağımsız şekilde gelişen bir değersizlik yaratmıştır. Modern kapitalist yapılandırmalar sonucunda birey sistem tarafından istenen sabit bir düzene itilmekte, yabancılaştırıcı bir tutum doğrultusunda yaşam biçimine eğilmektedir (Hançerlioğlu, 1985, s. 201-203). Marx'ın topluma yönelik yapılandırmalara eleştirisi, teknolojiye verilen değerin, insan varlığına gösterilen saygınlıktan üstün bir saygı gösterilmesine, insanların kendilerine ve birbirlerine değersiz araçlar niteliğinde bakmasına neden olması üzerinde durmuştur. Böyle bir toplumun bireyleri birbirlerine sosyolojik ve psikolojik açıdan anlamlandırma yapmak yerine, birbirini değersiz görerek, kendini değersizleştirmiş ve uzaklaştırmıştır.

Marx yabancılaşmayı dört ayrı madde içerisinde, aynı dizgede toplamıştır. Bunlardan birincisi, modern kapitalist sisteme üretim sermayesi sağlayan işçinin, kendi üretimi üzerine hiçbir kontrolü olmaması nedeni ile emeğinin ürününe yabancılaşmasıdır. İkinci olarak, emeğin içerisinde özsel tatmin sağlanamaması sonucunda kendi emeğinin ürününe yabancılaşmasıdır. Üçüncü olarak, işçi bireyin zamanla baskılanan öz varlığının tepkisel yansımasıyla, türsel varlığına yabancılaşmasıdır. Dördüncü olarak ise toplumda insani nitelikleriyle değil, statüleriyle değer biçilmesinden dolayı yabancılaşmasıdır.

Yaşam alanından zamanla bir eylem ile uzaklaşmaya başlayan birey, yalnızlaşmış ve içsel olarak bir yitirme sürecine girmiştir. Kendini öz gerçekliğinden, faaliyet alanına geçirgen hissedemeyen birey, toplumsal sistemin ötekileştirdiği veya içine dahil etmediği süreç içerisinde, zihinsel bir araf döngüsüne girmiştir. Sistem bireyin özgün olabilmesini sınırlamış ve belirli kalıplarda biçimlenmeye tabii tutmuştur. Bu Monarşi etkisi tarihsel süreçler içerisinde, farklı ideolojilerde topluma ve bireye yönelik kullanılmıştır. Toplumsal dayatmalar, zorlayıcı sosyolojik ve psikolojik

etkisi ile bireylerin kendine yönelik bir yaşam alanı arayışına geçmesine neden olmuştur. Yaşam alanını oluşturmaya engelleyen ekonomik koşullar, bireyi içinden çıkılmaz bir zihinsel yıkıma sürüklemiştir. Birey zihnin yaratımına sığınarak kendini yeniden anlamlı kılabilmek adına eylemsel girişimlerde bulunmuştur. Nitekim bireyin anlamlı arayış nedeni, zorlayıcı olmayan mutluluklar ve mâhiyetsel alanda kavranabilen aidiyet hissidir. Yabancılaşma, kendini tanımlamak ve varlıksal olarak kendini anlamlandırmak ile aşılabilmektedir. Kendini tanımlama ve anlamlandırma süreci, zihinde biriken özsel bilginin boşaltımında sağlanabilmektedir. Sanatsal aktarımların ortaya çıkması da boşaltım süreçlerinde bireyin kendini anlamlandırması ve kavramaya çalışması sonucunda gelişmiştir. Özgün olamayan, maddi değerlerin karşılığında, değerli görülen birey, maddi kaygının gölgesinden sıyrılmak için, Yeniden Doğuş'ta ümmetçiliğin içinde kişiliğini, benliğini ve öz saygısının etikliğini yitiren insanların uyguladığı yalnızlaşma politikasını uygulayarak, bilinçlenmeye yönelmiştir. Bilinçli her bir yöneliş, yabancılaşmanın nedenlerini görmeyi ve anlamlandırarak yeni değer olgularının oluşumunu sağlamıştır.

2. Sanatçının Çağdaş Seramik Eserlerine Yansıttığı Yabancılaşma Durumu

Yaşam değerlerinin sorgulanması, yalnızca bireysel bir deneyimin bakışında değil, başka yaşamlardan bir gözlem ile sanatçı bireyin özgün ifadelerini biçimlendirmiştir. Yabancılaşmanın yarattığı hiçlik kaosu, farklı duygulanımların içeriğinde, sıkışmışlık hissiyatı ile çeşitli tepkilerde gelişmiştir. Kayıtsız kalınan varoluşsal sorunlar ve kendini sorgulatan sistemsel olgular, sanatçının merceğinden yeniden kendine ve topluma bir ifade dili oluşturmuştur. Çamurun ifade aktarımına sağladığı katmanlı yapısal olanaklar, sanatçının eylemsel keşfi ile yoğrularak, toplumun ve bireyin negatif duygulanımına bir kavram alanı sunmuştur.

Georges Jeanclos, insanlığın yaşadığı yıkım süreçlerini ve kaçınılmaz acı deneyimleri figüratif seramik heykelleri ile biçimlendirmektedir. Eserlerinin yüz ifadeleri ve duruşları, hüznü insan deneyimlerinin duygusunu içermektedir. II. Dünya Savaşı'nın toplumsal etkilerini gözlemleyen Jeanclos, Nazi işgali sırasında katledilen Yahudi ailesi ile saklanma öyküsünü konu almış, ölüm-yaşam arasında gerçekleşen zihinsel gerilimi aktarmıştır. Bu süreç içerisinde yaşanan toplumsal yabancılaşma eylemlerini ve bireysel değerlerin zedelenmesini, biçimlendirdiği seramik heykelleri ile yansıtmıştır. Savaş Dönemi'nde geçen çocukluğu sanatsal aktarımına zemin hazırlamış, eserleri, sistemin gerçekliğine ve yarattığı travmalarına bir isyan ve karşı duruşun ifadesi olmuştur. Ölüm ve yaşam arasında sıkışan zihnin yabancılaşması ve iyileşmek için yeniden eylemsel bir aktarıma yönelmesi, varoluşsal bir gerçekliğin özünü anımsatmıştır.



Görsel 1. Bir kişiyi ayakta tutmaya çalışan ve sarılarak bırakmayan figür, nitekim insanın kendi kendini güçlü kılmaya çalışması, seramik heykel, Georges Jeanclos 1983, (solda).

Görsel 2. Ölüm ve yaşam arasında, bir çarşafa sığınan figür, seramik heykel, Georges Jeanclos 1980, Galerie Capazza, (<https://www.galerie-capazza.com/en/09/11/2022>), (sağda).

Seramik nesnelerin oluşumunu çeşitli kavramlar ile özdeşştiren Anna Maria Maiolino, tarihsel süreçlerde gözlemlediği kimlik ve varoluşsal sorunları konu almıştır. Farklı sanat disiplinlerinde çalışmaları bulunan sanatçı, çamurun niteliklerini ve seramiğin oluşum sürecini interaktif kapsamda sergilemiştir. Yabancılaşarak terk edilmiş bireysel kimliklerin ait olma eksikliğini gözlemleyerek, sanatsal eylemlere olumlu etkisini incelemiştir. Bireylerde açığa çıkmaya başlayan yabancılaşma tepkilerini eserlerinde soyutlayarak, metaforik bir aktarıma yönelmiştir. İnsan ve yaşam olgusunun, sistematik yapılar içerisindeki kompleks süreçlerini yansıtan Maiolino, zihinde beliren bulanıklaşmayı normsuzluk ile bağdaştırmıştır. Görünür dünya üzerine geline andan itibaren bir dolum sürecinde olan boşluğun, aralıksız yinelenerek dolmasına değinerek, sancılı bir sürecin sonucunda gerçekleşen özüne erişmenin önemine eserleri ile vurguda bulunmuştur.



Görsel 3. Boşlukta asılı kalmışlığı hissettiren, negatif alandan uzaklaşma üzerine, Edatlar serisinden, "Birden Fazla" adlı üç bağımsız seramik heykel, Anna Maria Maiolino 2013, (<https://artpil.com/10/11/2022>), (solda).

Görsel 4. İşgalci duygulanımları yansıtan, "Aşk Devrimci Olur" serisi, Anna Maria Maiolino 2019, (<https://cfileonline.org/11/11/2022>), (sağda).

Yabancılaşmanın, yalnızlaşmanın, nitekim yok olmanın getirdiği ruhsal acı duygulanımını ve feda etmenin evrensel karmaşasını biçimlendirdiği porselen figürlerine yansıtan Claire Curneen, porselenin yarı saydam ve kırılğan yapısını içinde kaosu taşıyan bireyler ile ilişkilendirmiştir. Spesifik bir varlık olarak değerlendirdiği insan duygulanımlarını, sanat ifadesi olarak konu almış ve cinsiyetsiz bir biçimde incelemiştir. Sıfatlara ayrılmanın, bireyin kendi kimliğine yabancılaşmasındaki etkisini, inanç imgeleri ile bütünleştirmiş ve zihnin var olan gerçekliği üzerinden sanat nesnesine aktarmıştır. İnsanın var olduğu görünür dünya üzerindeki bulanıklaşan kimliğini, yaşam içerisinde yüklenen zorlayıcı imgelerde aramıştır. Yabancılaşma durumunu, yaşam içerisinde belirli ritüellerden gözlemleyen sanatçı, zorunda hissedilenin üstüne gidilmesi ile yaratılmış bir yok oluşu sergilemiştir. İnanılmaz derecede güçlü olabilen doğal yapının, nasıl kırılğan olabildiğini irdelemiş, belirli olgular ile törpülenerek değiştirilen ve dönüştürülen içeriğin üzerinde durmuştur.



Görsel 5. *Birçok parçadan, bütünü oluşturan duygulanımlar, figüratif soyut, porselen çalışma, "Barok ve Berserk (çığına dönüşmek)", Claire Curneen 2017, (<https://www.liverpoolmuseums.org.uk/> 13/11/2022).*

Çağdaş bir seramik sanatçısı ve illüstratör olan Justin Novak, toplumsal temaları imgelemenin yanı sıra, toplum içerisinde yabancılaşarak kendini soyutlayan bireyleri konu almıştır. Seramik heykellerinde lirik bir biçimde işlediği imgeler, grotesk üslubunu öne çıkarmıştır. Yabancılaşan ve psikolojik bir soyutlanma sürecine giren bireyleri "Şekil Bozukluğu" adlı serisinde biçimlendirerek, kendine zarar verme eğiliminin nasıl geliştiğini gözlemlemiştir. Yaşam içerisinde kurulu sisteme ve işleyiş biçimlerine dahil olmakta zorlanan bireylerin, yaşadığı zihinsel sancıların bedensel yansımasına değinmiştir. Nitekim toplum ve bireylerin yabancılaşmasının temelinde yatan varoluşsal sorgulama süreçlerinin dışavurumunu yansıtmıştır. Yabancılaşma ile başlayan yalın sorgulayışlar, bireyin hassas bir şekilde gerçekleştirmeye başladığı şiddet eğilimini doğurmuştur. Birbirinden ayrışan duygulanımların kaos ile beslenmeye başlaması ve iç içe geçmesinin yarattığı uyumsuzluğu, Novak, seramik heykelleri ile karakterize etmiştir. Toplumun normlarına karşı, kimliği ile kopuşlar yaşayan bireylerin,

kendine zarar verme yönelimini vurgulamıştır. Bu zarar verme eğilimi aynı zamanda iyileşmeye çalışmanın da bir çabasıdır. Bireyin kendine karşı başvurduğu şiddet, bir arınma ve kendine ulaşmaya çalışmanın refleksi olarak da gelişebilmektedir. Kendine zarar vermenin içeriği, zihinsel gerilimi azaltma eylemidir fakat bu bir öz yıkımı ortaya çıkarmaktadır. Yaşamın içerisindeki yüklem değerlerinin azalması, gerçeklik olgularının bulanıklaşmasına neden olmaktadır.



Görsel 6. Zihinsel sancının, zarar verici fiziksel bir tepkiye dönüşerek, iyileştirilmeye çalışılmasını konu alan figür, figüratif seramik heykel, “Şekil Bozukluğu”, Justin Novak 1997-2006, (solda).

Görsel 7. Kesik bileğini dikerek iyileştirmeye çalışan, porselen kadın figürü, “Şekil Bozukluğu”, Justin Novak 1997-2006, (www.justinnovak.com 14/11/2022), (sağda).

İnsanın özünü, zihnin çeşitli görüntüleri üzerinden inceleyen Sunkoo Yuh, fiziksel bir gerçeklikle gelişen psikolojik devinimi, biçimlendirdiği seramik heykelleri ile yansıtmıştır. Heykellerinin ön-arka, iç-dış ilişkilerini, geçmişteki ve şimdiki imgelerin doğrultusunda yorumlamış, yabancılaşan anlamların ve kayıpların bir tamlamasını oluşturmuştur. Toplumsal yaşam ve deneyimlerin ilişkisini, yüklemelerden ele alarak, uyumsuzluğun çoklu dengesini kurmuştur. Yuh’un çalışmaları, sezgisel ve zihinde kendiliğinden biçimlenen görüntülerin oluşumunu ifade etmektedir. Hayatın içerisindeki bilinçli ve bilinçsiz gerçekleşen kaygı süreçlerini barındıran eserler, birbiri ile uyum içerisinde var olamaya çalışan topluluğu anımsatmaktadır. İçe içe geçmiş doğal figürlerin üzerine yüklenen anlamlar, inançların doğrultusunda sosyo-politik eleştirilere atıfta bulunmaktadır. Kaosun hızlanması, yönlendirmeler ile değişen sosyolojik olguları ortaya çıkarmıştır. Yuh, her an değişmekte olan yaşamın, bireyleri içsel olarak nasıl bir çatışmaya sürüklediğini ifade etmektedir. Eserlerde işlenmiş imgeler, kaosun sarsıcı etki büyüklüğünü göstermektedir. Etkilerin bireylerde açığa çıkardığı yabancılaşma durumları, bireyin kendi öz yükselişini tamamlaması ile son bulmaktadır. Yabancılaşma süreçlerinden geçerek yükselen bireyin, çatışan anlamları ve kendi üzerine yüklenen tanımlamaları, uyumsuzluk durumundan, toplumsal gerçekliğe indirgemesi, Yuh’un seramik heykellerinde açıkça gözlemlenmektedir.



Görsel 8. Dizgesel bir biçimde, birbirinin varlığını destekleyen imgeler ve bütünlük olgusunun yansıması, seramik heykel, “Aile Anıtı”, Sunkoo Yuh 2013, (solda).

Görsel 9. Toplum içerisinde gözlemlenebilen bireysel farklılıkların kavranışı ile sağlanan uyumluluk durumu, porselen heykel, “Umut Üfleycisi”, Sunkoo Yuh 2011, (<https://moadmdc.org/15/11/2022>), (sağda).

Linda Sormin, yaşamdaki kırılmaların insan duygulanımındaki etkin rolünü, fiziksel ve zihinsel güç ile hayatta var olabilme süreçlerini değişimler üzerinden inceleyen bir seramik sanatçısıdır. Mekân ile uyum içerisinde, metaforik atmosfer yaratan seramik heykeller, savunmasız ve karmaşık bir kimliği anımsatmaktadır. Heykeller, kendi ağırlığı altında kırılacak kadar naif temel parçalardan oluşturulmuştur. Baskılanma ile gerçekleşebilecek temel kırılmalarda yabancılaşma durumunu açığa çıkarmaktadır. Topluma yönelik dayatmaların bir yığına dönüşerek, toplum ve bireylerde yarattığı içsel çöküntüleri yansıtan heykeller, analitik görünümlü olgusunun yanı sıra duygulanımlar ile biçimlendirilmiştir. Sormin çamurun biçimlendirilme süreçlerindeki, ezme, kırma, ters çevirme vb. gibi şiddetle deforme edilebilen yapısını, içsel bir aktarım yöntemine dönüşmüştür. Aidiyet hissinin, sistem tarafından yok sayılması ile toplum ve bireylerde yaşanan kopma-ayrılma zorunluluğu, yabancılaşma durumunu çeşitli biçimlerde geliştirmiştir. Sormin’in seramik heykelleri, sistem tarafından yok sayılan aidiyetlerin, baskılanma ile insana yaşattığı zihni göç süreçlerini konu almaktadır.



Görsel 10. Yalın bir temelin üzerinde, karmaşık yüklemeler, seramik heykel, “Labirent”, Linda Sormin 2021, (solda).

Görsel 11. Seramik heykel, yüzey üzerinde karışık teknik, “Dökülmek”, Linda Sormin 2021, (<https://www.lindasormin.com/> 17/11/2022), (sağda).

Livia Marin, seri üretim nesneleri ile kurduğumuz ilişkiyi, yaşamla kurduğumuz etkileşimlerin doğrultusunda incelemiştir. Kullanıma yönelik çeşitli endüstriyel üretim nesnelerinin kullanıma uygun halden çıkmasına

bir yüklem ile yaklaşan Marin, paradoksal bir kırılmayı ve tamamlanmayı içeren seramik eserler ortaya çıkarmaktadır. İçeren ve İçerilen, oluşum ve çözülüm arasındaki var olan bir tür üçüncü belirsiz nesnenin gelişimi, anlamsızlaşan bir devinim sonucu kaybedileni temsil etmektedir. Kendi kendine yabancılaşma durumunu yansıtan çalışmalar, bulunulan alandan çıkma eylemi ile bir boşaltımı sergilemekte ve aynı zamanda yitirilenlerin eksikliğini onarmaya çalışmanın göstergesini oluşturmaktadır. Maddi görünür dünyanın sistematik toplumsal yönlendirmeleri, nesneler ile nasıl bir ilişki kuracağımızı belirlemiştir. Marin, tükettiklerimiz ile simgelenen kimliklerimizin, yaşam ile anlamsız bir ilişki kurmamıza neden olduğunu ve anlamsızlaşan değerler içerisinde var olmaya çalışmanın yıkıcı etkilerini, atık seramik nesneler ile geliştirdiği çalışmaları üzerinden aktarmıştır.



Görsel 12. Özenle yapılmış ama aynı zamanda gerçekleşmiş bir kırılma-boşaltım anını yansıtan seramik eser, “Göçebe Kalıpları” sersinden, Livia Marin 2012, (<https://www.liviamarin.com/17/11/2022>).

Bir gerilim anında asılı kalmanın ifadesini seramik heykelleri ile yansıtan Beth Cavener, hayvan imgesini kullanarak insan duygulanımlarını biçimlendirmektedir. Yaşam içerisindeki yanlış anlaşılmanın yarattığı uyumsuzluğu, saldırganlığı ve yabancılaşma süreçlerinde gözlemlenen sıkışmışlığı, hayvan figürleri ile tasvir etmektedir. Hayvan figürlerinin, duygulanımları yalın bir biçimde bastırmadan veya gizlemeden ifade etmesi, insan psikolojisinin örtülü yapısını ortaya çıkarmaktadır. Cavener, İçsel süreçlerde yaşanan çeşitli anlamlandırma ve değer kaygılarını, insanın kendi beden alanından merceğe almıştır. Bireyin kendi kendinin içsel süreçlerini, varlıksal alanı ile sınırlayışını yansıtan hayvan figürleri, insani yapının ötesinde gelişebilen duygulanımları içermektedir. Yabancılaşan ve şiddet ile kendine yönelik harekete geçen bireylerin, güvensizlik, ilgisizlik vb. gibi negatif yönelimlerini batırması, Cavener’in insana atıfta bulunan hayvan figürlerinin yalın ifadesinde gözlemlenmiştir. İnsanın birçok yönden bastırılmış eylemsel alanı, kendi kendine uyguladığı bir baskıya dönüşerek yabancılaşma halini ortaya çıkarmıştır.



Görsel 13. Birbirine bir zincir ile bağlanmış, birbirini sınırlayan kurt ve maymun figürü, seramik heykel, "Saygı", Beth Cavener 2017, (solda).

Görsel 14. Çaresiz bir bekleyiş anında asılı kalma, tavşan figürünü sarmış, nitekim avlamış yılan figürü, seramik heykel, "Sana karıştım", Beth Cavener 2014, (<https://followtheblackrabbit.com/19/11/2022>), (sağda).

Tom Bartel, gizemli bir kavrama atıfta bulunan, yüzeyi çatlaklardan oluşan figüratif seramik heykeller biçimlendirmektedir. Zamanın erimesi ve mekânların çürüyerek yok olması üzerinden gözlemde bulunan Bartel, bireyin süreçler içerisinde nasıl değiştiğini ve dönüşerek yok oluşa doğru yönelişini incelemektedir. Süreçler içerisinde değişen varlıkların anlamlandırılmasını heykellerinin sentez görünümü ile ifade etmektedir. Yaşam boyunca kaçınılmaz sarsıcı olguların ve bilgi birikimlerinin, insanı nasıl etkilediğine dair bir metafor oluşturmuştur. Heykellerinde çeşitli yaşam süreçlerinin imgelerini yansıtan Bartel, birçok statüye ayrılan bireylerin, eylem özgünlüğünden uzaklaşarak yabancılaşmasını konu almaktadır. Kendine özgü ifadeleri barındıran her heykel, sosyolojik araştırmalar ile antropomorfliği içermektedir. Tarihsel alanın çok yönlü anlamlandırmalarını, kavramsal boyutta değerlendiren Bartel, yaşam içerisinde kütleleşen her imgenin, kendinde taşıdığı anlam karmaşasını ortaya çıkarmıştır. Bu karmaşanın içerisinde, uzaklaşma eylemi ile soyutlanmaya yönelen her bireyin, yaşama kaşı yabancılaşan ifadesini, heykellerinin imgeler ile yüklü donuk ifadesi üzerinden aktarmıştır.



Görsel 15. Üzerinde çeşitli imgeleri barındıran, kendiliğine yabancılaşmış figür, seramik heykel, "Palyaço", Tom Bartel 2017, (solda).

Görsel 16. Baş bölgesi yana yatmış, durağan figür, seramik heykel, "Hareketsiz", Tom Bartel 2016, (<https://tombartel.net/20/11/2022>), (sağda).

Mutlu Başkaya, toplum içerisinde bir izlenimle, baskılanmayı, uyumlu varsayılanların dışında olmayı ve ötekileşen uyumsuzluk olgusunu, çeşitli nesnelerin nitelikleri ile ilişkilendirerek, kavramsal içerikli seramik

heykeller biçimlendirmektedir. Toplum içerisinde sınıflandırmaların yarattığı bireysel sosyolojik baskıların, içsel yıkıma yönelik işleyişini konu almıştır. Yaşamımıza dahil olan imgeleri, heykellerinde metaforik bir ifade ile kullanan Başkaya, politik düzenlemelerin yarattığı mutsuzluk, huzursuzluk, yabancı hale bürünme ve iyimser olmaktan uzaklaşma temalarının incelemektedir. Bireylerin içsel ve içerisinde bulunduğu maddi dünyada, iniş ve çıkış süreçlerinin yaşadığına vurguda bulunarak, belirsizliklerin geliştirdiği kaosu içinden çıkmak için eylemsel bir harekete yönelmenin önemine değinmiştir. Başkaya, yaşam içerisinde belirli normların bireyleri yönlendirmesi ile zihinsel olarak bireylere işlenen ve onları değiştiren faaliyetlerin, yarattığı kaçınılmaz değişimler sonucu gerçekleşen yabancılaşma halini, seramik heykelleri ile ifade etmektedir.



Görsel 17. Bir düşüncenin yaşam üzerindeki hükmü, metal merdane imgesi ile seramik heykel, "Baskı", Mutlu Başkaya 2007, (solda).

Görsel 18. Belirsizliklerin karar aşaması, aşağı indikçe karanlığa ve yukarı çıktıkça aydınlığa doğru gidişin ifadesi, merdiven imgesi ile seramik heykel, "Umut", Mutlu Başkaya, 2009, (<https://www.turkishpaintings.com/> 21/11/2022), (sağda).

İnsanın, özünü kavramaya ve anlamlandırmaya çalışmasını biçimlendirdiği ifadesinde yansıtan Aydan Berfin Alim, tarihsel süreçlerde insanlığın üzerinde yüküm süren sistemlerin, sınırlamaların ve algısal yönlendirmelerin doğrultusunda, oluşturulan toplulukların özgün bireyler üzerindeki yıkıcı etkilerini merceğe almıştır. Özgünlüğünü aktaramayan bireylerin, yaşamlarına yansıttıkları hüznü devinimleri ele alarak, zihni süreçlerde kendiliğinden beliren imgelerin içeriğini incelemektedir. Maddi görünür dünya üzerindeki gerçeklik olgularının yitirilmesi ile insanın anlam karmaşası yaşamasını, mâhiyet alanı içerisinde kendi özünün gerçekliğini tanımlamasını ve yalın bilinç düzeyinde salt bir biçimde gelişen öz yükü, seramik heykelleri ile ifade etmektedir. Bireyin özgün ifadesini aktarmaya yönelimini kısıtlayan etkenleri, içsel ve dışsal dünyadan gözlemleyerek, yaşanan soykırımlara da aktarım biçimleri ile dikkat çekmektedir. Alim, soykırım eyleminin yalnızca faaliyetler yönünden değil, insan psikolojisine yüklenen vasıflar üzerinden de yıkıcı etkenliğine değinmektedir. Topluluklara ve bireylere harici alandan yüklenen ve aralıksız devam eden yüklem sınırlamalarının, yabancılaşma durumunu ne şekillerde ortaya çıktığını izlenimlemiştir. Nitekim kaçınılmaz ötekileştirilme hallerini, yabancılaşma kavramı üzerinden tetkik etmiştir. Bireyin, yaşanan toplum içerisinde

eğreti hissitmesinin yarattığı zihinsel bulanıklığı, birçok yükümlendiği sıfatın altında kendi kimliğinden kopmasını ve aynı zamanda kendi özüne yalın bilinç düzeyinde yönelmesini seramik heykel çalışmalarında yansıtmaktadır.



Görsel 19. Mutlak varlığın biçimsel yansıması üzerine, soyut figüratif porselen heykel, “Arkhe-Başlangıç” serisi, Aydan Berfin Alim 2022, kişisel arşiv, (solda).

Görsel 20. Yitirilen insanlık olgusu, soykırımın insan sosyolojisi ve psikolojisi üzerine etkisi, seramik heykel, “Yoksun-Hür”, Aydan Berfin Alim 2020, kişisel arşiv, (sağda).

Sonuç

Yabancılaşma durumu, insanın harici dünyasının etkileri ile gelişerek var olan içsel gerçekliğine nüksetmiştir. Derin içeriği ile incelendiğinde tarihsel süreçlerin her döneminde gözlemlenen olgu, dizgisel yaşam yönetime dahil olan mekanik düzenlemeler ile kaçınılmaz olmaya başlamıştır. Endüstrinin düşünsel sistematik yapısının yaygınlaşması, toplum içerisinde tümenden bir yabancılaşma halini ve bireysel yıkım süreçlerini ortaya çıkarmıştır. İnsanı kendinden uzaklaştıran normlar, yaşamı sürdürme bilmek adına gerçekleştirilen eylemlerin doğrultusunda, yıkıcı etkisini göstermiştir. Sistemsel yönlendirmelerin içerisinde bulunan temel değer öğeleri, dayatma ve baskılama ile nitekim anlamsızlaşarak, bireylerde uyumsuzluk halini geliştirmiştir. Bireylerin kendi fikri, kendi eylemi ve kendi kimliğine ait olmadan, yaşam içerisinde yalnızca dizgisel bir bütünü oluşturan parça haline geldiğini hissetmesi, içsel bölünmelerin yaşanılmasına neden olmuştur. Doğrudan kabullenilen hiçlik hissi, benlik yitimlerini açığa çıkarmıştır. İnsanların sarf ettiği emek, maddi değer yargılarının bir karşılığı olarak, metalaşmış bir nesneye dönüşmüştür. İnsanın kendi mâhiyet alanına dahi uzaklaşmasına neden olan yaşam standartlarının yönetim biçimleri, anlamsızlaşan bir yaşam devinimini ile yabancılaşmayı doğurmuştur. Bireyin ötekileşerek bulunduğu alana ve kendine karşı olan hissiz, duyarsız bakışı, ancak bir yükseliş süreci ile öze dönebilmektedir. Bastırılmış özün negatif duygulanımlardan arınması ve kendini anlamlandırarak kavranması ile gerçekleşebilecek yükseliş süreci, bir boşaltım ile son bulmaktadır. Nitekim bu eylemin önemi, bireyin kendi değerini fark etmesi ile ancak kendi yaşamını biçimlendirebileceğidir.

Yabancılaşma durumunun içerisinde, değerlerin, anlamların ve ifade bütünlüğünün kavranması ile sağlanabilecek boşaltım süreçleri, sanatsal

aktarım biçimlerine yön vermiştir. Bireyin sorgulayarak kendinde bulamadığı aidiyatı, duygulanımlar ile içsel süreçlerden bir harekete dönüşmüştür. Yükümlenilmiş imgelerden sıyrılmanın bir yansıması veya kimliğin bir göstergesi olarak biçimlendirmeye yönelinen öz, kendi eylemi ile sanatsal bir ifade ve aktarım biçimi geliştirmiştir. Yalnızca birseysel bir yabancılaşmanın yanı sıra toplumsal yabancılaşma halini de ele alarak biçimlenen ifadeler, içsel bir izlenim ile toplumsal bir gerçeklik durumunu ortaya çıkarmıştır. Sanatçının merceğinden işlenen sosyolojik, psikolojik ve politik kavramsal yabancılaşma çatışmaları, bireysel bir ifadenin, toplumsal bir ifadeye yön vermesi ile sanatta alıcı kitleyi oluşturmaya başlamıştır. Çeşitli ifadelere, katmanlı oluşum niteliği ile karşılık verebilen seramik de, sanatçının çok yönlü aktarımını sergilemesinde bir olanak olmuştur. Çağdaş seramik sanatçılarının kavramsal içerikli çalışmalarında incelenen, hem kendi içinde, hem de içerisinde yaşanan gerçekliklerin izlenimi ile biçimlendirilmiş ifadeler, yabancılaşmanın kaçınılmaz yıkıcı etkisini barındırmaktadır. Biçimi oluşturan içeriklerin, biçim üzerinden yansıması, anlamlandırılmaya çalışılan duygulanımların kavranmasında ışık olmuş, yeni değerlerin beraberinde içsel bir yükselişe atıfta bulunmuştur.

KAYNAKÇA

- Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.
- Hançerlioğlu, O. (1985). *Felsefe ansiklopedisi, Kavramlar ve akımlar Cilt-7 (U-Z)*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Huntürk, Ö. (2016). *Heykel ve sanat kuramları*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Karabulut, N., - Daşdemir, F. (2020). İmge, imgelem ve imgeleme kavramları bağlamında sanat eserinin oluşumu. *Ekev Akademi Dergisi*, 82, 237-240.
- Osmanoğlu, Ö. (2016). Hegel'den Marcuse'ye yabancılaşma olgusu. *Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3, 68-72.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1 <https://www.galerie-capazza.com/en/> (Erişim: 09/11/2022).
- URL-2 <https://artpil.com/> (Erişim: 10/11/2022).
- URL-3 <https://cfileonline.org/> (Erişim: 11/11/2022).
- URL-4 <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/> (Erişim:13/11/2022).
- URL-5 <https://www.justinnovak.com/> (Erişim: 14/11/2022).
- URL-6 <https://moadmdc.org/> (Erişim: 15/11/2022).
- URL-7 <https://www.lindasormin.com/> Erişim: 17/11/2022).
- URL-8 <https://www.liviamarin.com/> (Erişim:17/11/2022).
- URL-9 <https://followtheblackrabbit.com/> (Erişim: 19/11/2022).
- URL-10 <https://tombartel.net/> (Erişim: 20/11/2022).
- URL-11 <https://www.turkishpaintings.com/> (Erişim: 21/11/2022).

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

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Makalemiz Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./Our study does not require an Ethics Committee Approval.

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

Katkı Oranı Beyanı / Author Contributions: İkinci yazarın çağdaş seramik eserler üzerine olan incelemelerde hangi sanatçıları araştırabileceğimiz üzerine katkısı bulunmaktadır./ The second author has a contribution on which artists we can research in the study of contemporary ceramic works.

YAYIN VE ETİK KURALLARI

Genel İlkeler

- 1. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi***, hakemli bir dergi olup yılda üç aylık dönemler hâlinde dört sayı olarak yayımlanır.
- 2. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi***'nde, halkbilimi, antropoloji, etnoloji, kültür sosyolojisi, dinler tarihi, müzikoloji, halk dansları, el sanatları, edebiyat ve dil bilimi ile ilgili bilimsel makaleler, çeviriler, tanıtma/eleştiri yazıları gibi çalışmalara yer verilir.
- 3. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi***, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına sahiptir.
- 4.** Yayın dili Türkçe ve İngilizcedir.
- 5.** Yazı, <http://dergipark.org.tr/mahder> adresindeki *Makale Gönderme* sekmesi üzerinden üye olunarak gönderilebilir. Aynı sayfadan üyelik girişi yapılarak hakem süreci takip edilebilir. Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir. Tüm hakemlerin raporları ulaştıktan sonra gerekli görülmesi durumunda yazar/lar hakemlerin görüş ve önerilerini içerir metni editörlüğe iletir. (EK: Hakem değerlendirme sürecinde düzeltme talep edilen çalışmalarda talep edilen düzeltmelerin yazar/lar tarafından gerçekleştirilmemesi durumunda çalışma, yayın sürecinden çıkarılır. *15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı. Makalelerin incelenmesi sürecinde kör hakemlik sistemi ile iki hakem görevlendirilir.
- 6.** Makalenin başında en az 150 en fazla 250 kelimeden oluşan Türkçe ve İngilizce özet, 5 kelimelik Türkçe ve İngilizce anahtar kelimeler; Türkçe ve İngilizce (ikincil dil) başlığa yer verilmelidir. Özet, çalışmanın kapsamı, amacı, yöntemi, etkileri ve sonuçları hakkında fikir verici mahiyette olmalıdır.
- 7. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi***'nin Genel Ağ ortamında yayımlanmış tüm sayılarına basılı olarak da ulaşmak mümkündür. Hardcover (karton) ciltli olarak basılan derginin bugüne kadar yayınlanmış tüm sayıları motifakademidergisi@gmail.com adresinden bedeli karşılığında talep edilebilir.
- 8.** Bilim insanı ve akademisyenlerin bilimsel çalışmalarındaki isim/kurum benzerliklerinden kaynaklanan bazı sorunların önüne geçilebilmesi amacıyla araştırmacı kimlik numaraları kullanılmaktadır. TÜBİTAK - ULAKBİM ve YÖK arasındaki işbirliğiyle yürütülen çalışmalar kapsamında, ORCID bilgisinin kullanılması kararı alınmıştır. Dergimize makale gönderen yazarların orcid.org adresinden ücretsiz üyelik yaparak temin edecekleri ORCID kimlik numaralarını makale metinleri ile birlikte editörlüğe iletmeleri gerekmektedir.
- 9.** Makaleler, mutlaka belirtilen esaslarla uyumlu biçimde gönderilmelidir. Yayın esaslarıyla uyumsuz biçimde gönderilen yazılar Editör Kurulu incelemesi sonrasında reddedilir.

Etik İlkeler

1. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*'nin yayıncı kuruluşu olan Motif Vakfı yetkilileri, yayın sürecinin tüm aşamalarında etik standartlarına uymayı taahhüt eder. Editör Kurulu, dergide yer alan makalelerin etik ilkelere uygunluğunu denetler. Dergiye gönderilen yazıların daha önce başka bir dergide yayımlanmamış veya yayına gönderilmemiş olması gerekmektedir. Editör Kurulu tarafından tespit edilen dublikasyon girişimlerinin sahiplerinin başka çalışmalarına dergide kesinlikle yer verilmemektedir. Yayımlanmamış sempozyum bildirilerinin yayımı ise, sempozyum katılımının çalışmada belirtilmesi şartıyla mümkündür. (Derginin her sayısında toplam makale sayısının en fazla %20'si oranında sempozyumlarda sunulmuş bildiri metnine yer verilmektedir. **15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı.*)

2. Dergiye gönderilen makaleler, editoryal süreç başlangıcında Turnitin benzerlik / intihal programı aracılığıyla kontrol edilmektedir. Benzerlik oranı %20'nin üzerinde olan çalışmalar yayımlanmaz.

3. 2020 yılı itibarıyla anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem gibi görüşme teknikleri kullanılarak veri toplanan, nitel ve nicel yaklaşımlarla hazırlanan araştırmalar için kesinlikle Etik Kurul Belgesi talep edilir. Etik Kurul Belgesi'nin onay tarihine ve birimine dair bilgiler makale başvurusu sırasında belgeye ek olarak "Açıklama" kısmında belirtilmelidir.

4. Makale başlığının altında yazar adı, dipnotta unvanı, görev yaptığı kurum ve kendisine ulaşılabilir e-posta adresi gibi bilgilere yer verilmemelidir. Yazıların hangi akademisyen tarafından sisteme eklendiği ya da dergiye gönderildiği, sistem yöneticisi tarafından görülebildiğinden, bu bilgiler, yazılar hakem sürecinden geçtikten sonra, yazıya editör tarafından eklenir. Bu itibarla yazılar sisteme girilirken, gözden geçirilip yazara ait herhangi bir bilginin yazıda yer almadığından emin olunmalıdır. Bu husus, makaleyi inceleyecek hakemlere daha rahat hareket imkânı tanınması ve etik ilkelerin uygulanması açısından önemlidir.

5. Birden çok yazarlı makalelerde her bir yazarın makaleye sağladığı katkı unvan ve adres ve mail bilgilerinin sonuna eklenmelidir.

6. Editörlük süreci tamamlanan makaleler, değerlendirme sürecine dahil edilme tarihleri esas alınarak sıralı şekilde yayınlanır. Yayın sıralaması hiçbir gerekçe ile değiştirilmez.

Sınırlılıklar

1) Derginin her sayısında "özgün araştırma" ve "derleme araştırma" türünde en fazla 30 makaleye verilmektedir. Yayın tanıtımı/kritiği ve çeviri türünde çalışmalarla birlikte en fazla 33 yazıya yer verilmektedir. Kitap kritiği niteliği taşıyan yazılar araştırma/derleme türü çalışmalarla aynı değerlendirme sürecine tabi tutulmaz. (**10.02.2019 tarihli Yayın Kurulu kararı.*)

2. Makale, özetler, grafikler, tablolar, görseller ve ekler dahil olmak üzere en fazla 20 sayfa olmalıdır.

3. Derginin her sayısında toplam makale sayısının %70'i halkbilimi, %30'u ise kültür bilimlerinin diğer alanlarına tahsis edilmiştir. (*15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı.)

4. Hacminin %50'sinden fazlası görsellerden oluşan çalışmalar editörlük sürecinde reddedilmektedir. (*15.12.2018 tarihli Yayın Kurulu kararı.)

Sayfa Düzeni

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu	Genişlik:16 cm Yükseklik: 24 cm
Üst Kenar Boşluk	1,5 cm
Alt Kenar Boşluk	1,5 cm
Sol Kenar Boşluk	2 cm
Sağ Kenar Boşluk	1,5 cm
Yazı Tipi	Cambria
Yazı Tipi Stili	Normal
Boyutu (metin)	11 (Cambria)
Boyutu (özet ve dipnot metni)	9 (Cambria)
Paragraf Aralığı	Önce 6 nk, sonra 0 nk
Satır Aralığı	Tek (1)

2. Özel bir yazı tipi (font) kullanılmış yazılarda, kullanılan yazı tipi de, yazıyla birlikte gönderilmelidir.

3. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir.

4. Makale içerisindeki başlıkların her bir kelimesinin sadece ilk harfleri büyük yazılmalı, başka hiçbir biçimlendirmeye, yer verilmemelidir.

5. İmlâ ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kıldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.

6. Yazıda yer verilecek tablo, resim ve fotoğraf gibi metin içi ve metin sonu ekleri Word programının formal ekleme usullerine göre yapılmalı; kopyala-yapıştır usulü kullanılmamalıdır. Eklemelerin yazının sayfa biçim özellikleri ile uyumlu olmasına ayrıca dikkat edilmelidir. Belirtilen biçimsel şartları sağlamayan yazılar reddedilmektedir.

Kaynakların Düzenlenmesi

Metin içinde kaynak gösterme

Metin içinde kaynak gösterimi APA Sistemi ile uyumlu şekilde yapılmalıdır.

1. Ana metindeki tüm göndermeler metin içi atıf sistemi ile belirtilir. Metin içinde yer alması uygun görülmeyen açıklamalar için sayfa altı dipnot yöntemi kullanılmalı ve bu notlar metin içinde 1, 2, 3 şeklinde sıralanmalıdır.

2. Metinde uygun yerde parantez açılarak, yazar (lar) ın soyadı, yayın tarihi ve alıntılanan sayfa numarası belirtilir.

a) Aynı kaynaklara metinde tekrar gönderme yapılırsa yine aynı yöntem uygulanır; age., agm. gibi kısaltmalar kullanılmamalıdır.

Örnek: (Köprülü, 1966: 71-76)

b) Alıntılanan yazarın adı, metinde geçiyorsa, parantez içinde yazarın adını tekrar etmeye gerek yoktur.

Örnek: Boratav (1984: 11), bu rivayetlerin 34 tane olduğunu belirtir.

c) Gönderme yapılan kaynak iki yazarlı ise, her iki yazarın da soyadları kullanılmalıdır.

Örnek: (Aça ve Yolcu, 2017: 72)

d) Yazarlar ikiden fazlaysa ilk yazarın soyadından sonra “vd.” (ve diğerleri) ibaresi kullanılmalıdır.

Örnek: (Lvova vd., 2013: 194)

e) Gönderme yapılan kaynaklar birden fazlaysa, göndermeler noktalı virgülle ayrılmalıdır.

Örnek: (Kaya, 2000: 180; Artun, 2004: 86)

f) Metinde arşiv belgelerinden yararlanılmış ise bu belgelere göndermeler Belge-1 veya Arşiv-1 şeklinde sırayla belirtilmeli ve kaynakçada ilgili ibarenin karşısına arşiv belge bilgileri yazılmalıdır.

g) Metin içinde sözlü kaynaklardan alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler Kaynak Kişi anlamına gelecek şekilde KK-1 şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında Sözlü Kaynaklar alt başlığı altında her bir kaynak kişinin bilgisi metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

h) Metin içinde internet kaynaklarından alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler (URL-1, URL-2...) şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında Elektronik Kaynaklar alt başlığı altında her bir alıntı uzantısı metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

Kaynakçanın Düzenlenmesi

1. Kaynakçada sadece yazıda gönderme yapılan kaynaklara yer verilmeli ve yazar soyadına göre alfabetik sıralama izlenmelidir.

2. Bir yazarın birden çok çalışması kaynakçada yer alacaksa yayın tarihine göre eskiden yeniye doğru bir sıralama yapılmalıdır. Aynı yılda yapılan çalışmalar için “a, b, c...” ibareleri kullanılmalı ve bunlar metin içinde yapılan göndermelerde de aynı olmalıdır.

Kitap:

Köprülü, M. F. (1999). *Edebiyat araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Çeviri Kitap:

Sartre, J. P. (1967). *Edebiyat nedir*. (çev.: Bertan Onaran), İstanbul: De.

Lvova, E. L. - Oktyabrskaya, İ. V. - Sagalayev, A. M. (2013). *Güney Sibirya Türklerinin geleneksel dünya görüşleri: Simge ve ritüel*. (çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen.

İki Yazarlı Kitap:

Ergun, M. - Aça, M. (2005). *Tıva kahramanlık destanları-1*. Ankara: Akçağ.

İkiden Fazla Yazarlı Kitap:

Aça, M. - Gökalp, H. - Kocakaplan, İ. (2009). *Başlangıçtan günümüze Türk edebiyatında tür ve şekil bilgisi*, İstanbul: Kriter.

Makale:

Aça, M. (2018). Trabzon çevresinde tütün kaçakçıları ve kolcular etrafında oluşan anlatılar. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 2017, 6 (4), 2545-2565.

Yayımlanmamış Tez:

Küçük, A. (2015). *Giresun yöresi kemeçecilik geleneği üzerine bir araştırma*, Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Bildiri:

Cunbur, M. (2000). Dede Korkut oğuz-namelerinde İslamî unsurlar. *Uluslararası Dede Korkut bilgi şöleni bildirileri*. (hızl.: A. Kahya-Birgül vd.), 77-108, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

İnternet Kaynakları:

* URL-1: "Social groups". <http://www.sociologyguide.com/basic-consepts/Social-Groups.php> (Erişim: 10.06.2014)

* Hufford, M. (1991). American folklife: A commonwealth of cultures", <http://www.loc.gov/folklife/cwc/> (Erişim: 17.06.2014)

Arşiv Kaynakları:

Belge-1/Arşiv-1: BOA-Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA, DH.EUM.EMN, no: 3, 19.Ş.1330); BCA: Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA, 1927)

Sözlü Kaynaklar:

KK-1: Mustafa Mutlu, İstanbul 1935, İlkokul Mezunu, Emekli. (Görüşme: 12.06.2014)