

MOTİFAKADEMİ

HALKBİLİMİ DERGİSİ
MOTİF ACADEMY JOURNAL OF FOLKLORE

Halkbilimi
Antropoloji
Entnoloji
Sosyoloji
Müzikoloji
Kültür İncelemeleri
Edebiyat
Dil bilimi

Bu Sayıda (42.) :

Mariia Talianova Eren
Mücella Özkan
Hatice Harmankaya
Mehmet Ali Eroğlu
Ebru Birkan Akhan
Nafiz Camgöz
Berna Özpınar
Rifat Nergiz
Burcu Eryılmaz
Muhyettin İğde
Müge Göncü
Ahmet Emin Şahiner
Ayşe Gamze Özgen
Şebnem Gökçeli
Beyza Atan

Eda H. Tan Metreş
Sevgi Ilıca
Galip Çağlayan
Nurhan Özkan Kuş
Derya Çelik
Nurgül Kılınç
Arzu Kiyat
Gökhan Çaylak
Nilgün Sazak
Aliye Öten
Mustafa Aydemir
Serap Ünal
Uygar Hasekioğlu
Hatice Elver
Cansu Daşdemir





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: 42

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

Bilim Uzm. İlkyaz YILDIZ – Ahmet AÇA

Baskı/Print

Tabloistanbul Fotokopi Promosyon Fatih/İstanbul



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

0505-3785167 / 0505-5715444

<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:

MARİİA TALİANOVA EREN 501

“Suların Dibine Dalış” Motifli Dünyanın Yaratılış Miti Işığında
Karşılaştırmalı Mitoloji ve Arkeolojik Yaklaşım

*Comparative Mythology and Archaeological Approach in the Light of
the Myth of Creation of the World with the “Diving Under The Waters”
Motif*

MÜCELLA ÖZKAN-HATİCE HARMANKAYA.....524

Kuzey Makedonya Geleneksel Sırma Süslemeleri Esas Alınarak
Kadın Pantolon Tasarımlarının Oluşturulması

*Creating Women’s Pants Designs Based on Traditional Sırma
Ornaments of North Macedonia*

MEHMET ALİ EROĞLU.....544

Türk ve Kızılderili (Kuzey Amerika) Kültürlerinde Kuş Motifleri ve
Sembolleri

*Bird Motifs and Symbols in Turkish and Native American (North
American) Cultures*

EBRU BİRKAN AKHAN 566

Yada Taşından Gara Nef Oyununa

From Yada Stone to Gara Nef Game

NAFİZ CAMGÖZ.....574

Türk Halk Müziğinde Versiyon (Benzer Metin) Teriminin Neşet
Ertaş’a Ait İki Eser Üzerinden İncelenmesi

*Examination of the Term Version in Turkish Folk Music Through Two
Folk Songs by Neşet Ertaş*

BERNA ÖZPINAR.....588

Türklerde Geçiş Dönemi Ritüellerinde Ak/Beyaz Renk Sembolizmi
Üzerine Bir Çalışma

*A Study On the Symbolism of White Color in Turkish Rituals of
Transitional Periods*

RİFAT NERGİZ.....	608
Kırğız Ağıtlarında Bir Mitolojik Unsur “At” <i>A Mythological Element in Kyrgyz Laments “Horse”</i>	
BURCU ERYILMAZ.....	619
Türk Kültüründe Ağaç ve Fatih Albümündeki Kâğıt Oyma Ağaçlar <i>Tree in Turkish Culture and Paper-Carged Trees in Fatih Album</i>	
MUHYETTİN İĞDE.....	638
Bektaşî Düşüncesinde Salavat-ı Şerifler ve Bir Mukayese Örneği <i>Salawat Sharifs in Bektashi Thought and a Comparison Example</i>	
MÜGE GÖNCÜ.....	652
Bir Vicdan Muhasebesi: Sodom ve Gomore <i>A Conscience Searching: Sodom and Gomore</i>	
EDA H. TAN METREŞ	664
Rus Kültüründen Rus Edebiyatına “Usadba”nın Değişen Çehresi (Anton Çehov’un “Asma Katlı Ev”i Örneğinde) <i>The Changing Feature of “Usadba” from Russian Culture to Russian Literature (In the Case of Anton Chekhov’s “The House With The Mezzanine”)</i>	
SEVGİ ILICA.....	679
Merejkovskiy’in ‘Yeni Hristiyanlık’ Anlayışı ve İlk Dönem Şiirlerinde Tanrı Arayışı <i>Merezhkovsky’s Conception of ‘New Christianity’ and the Search for God in His Early Poems</i>	
GALİP ÇAĞLAYAN.....	696
Karagöz Metinlerinde Paul Grice’ın İş Birliği İlkesinin İhlali <i>Violation of Paul Grice’s Principle of Cooperation in Karagöz Texts</i>	
NURHAN ÖZKAN KUŞ- DERYA ÇELİK- NURGÜL KILINÇ	712
Giyim Sanatı Açısından Kırşehir Müzesi İşlik ve Cepkenlerinin Araştırılması <i>Investigation of Islıks and Cepkens in Terms of Clothing Art from Kırşehir Museum</i>	

ARZU KİİYAT	728
İrrasyonelden Rasyonele: Tarihsel Pencereden Kırgız Halk Tıbbı <i>From Irrational to Rational: Kyrgyz Folk Medicine from A Historical Perspective</i>	
GÖKHAN ÇAYLAK-NİLGÜN SAZAK	745
Hubânnâme ve Zenannâme'de Yer Alan Bir Minyatürde İstanbul Lâvtasının İzini Sürmek <i>Tracking the Istanbul Lute in a Miniature in the Hubânnâme and Zenannâme</i>	
ALİYE ÖTEN	757
Osmanlı Devri İstanbul Tasvirlerinde Kız Kulesi Betimlemeleri <i>Maiden's Tower Descriptions in Ottoman Istanbul Depictions</i>	
MUSTAFA AYDEMİR	775
İade-i İtibar: Kabak Kemanenin Tarihsel Serüveni <i>Restoration of Honour: The Historical Adventure of The Kabak Kemane</i>	
AHMET EMİN ŞAHİNER	806
Çorum Leblebisi Ve Hediyelik Kutudaki Gezgin Kent Belleği İmgesi <i>Çorum Roasted Chickpea and Traveler City Memory Image in The Gift Box</i>	
SERAP ÜNAL-UYGAR HASEKİOĞLU	821
İlk Tür Neolitik Çömlekçilikten Günümüze Üç Boyutlu Yazıcılarla Seramik Üretimi <i>Ceramic Production With Three-D Printers from the First Type of Neolithic Pots to the Present</i>	
AYŞE GAMZE ÖZGEN-ŞEBNEM GÖKÇELİ	836
Hereke Fabrikasında Üretilen Bazı İpek Dokumalarda Renk, Desen, Teknik Özellikler <i>Color, Pattern, Technical Properties of Some Silk Weaves Manufactured at the Hereke Factory</i>	

HATİCE ELVER	849
Unutulmaya Yüz Tutmuş Çini Sobalar ve Bir Onarım Ustası	
<i>Forgotten Tile Stove and a Repair Master</i>	
EZZA NASİR-NURGÜL KILIÇ	864
Clothing According to Social Classes in the Mughal Empire: A Study Based on Akbarnama Miniatures	
<i>Babürlülerde Sosyal Sınıflara Göre Giyim: Ekbername Minyatürlerine Dayalı Bir İnceleme</i>	
<i>Çeviri/Translate</i>	
BEYZA ATAN	881
Geleneği Açıklamak	
<i>Kitap Kritiği/Tanıtımı</i>	
CANSU DAŞDEMİR	903
Bir Masal Metninin Sonsuz Serüveni: Ali Cengiz Oyunu Çözüldü Mü?	
Yayın ve Etik İlkeleri	906

EDİTÖRDEN

Değerli Okurlarımız,

Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nin 42. sayısı ile bir kez daha huzurlarınızdayız. Bu sayıda halkbilimi, kültürel çalışmalar, edebiyat, sosyoloji, dilbilimi, müzik, güzel sanatlar, radyo ve televizyon alanlarında kaleme alınan 23 araştırma/inceleme makalesi, 1 çeviri ve 1 kitap tanıtımı yazısı yer almaktadır. İçeriği oldukça zengin olan bu sayımızı da beğeniyle okuyacağınızı umut ediyoruz.

Bilindiği üzere 2023 yılı Cumhurbaşkanlığı Genelgesi ile “Âşık Veysel Yılı” olarak ilan edilmiştir. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi* olarak 44. sayımızda Âşık Veysel’le ilgili yazılara da yer vermeyi planlamış bulunmaktayız. Siz değerli yazarlarımızın Âşık Veysel konulu bilimsel yazılarını da beklediğimizi buradan duyurmak isteriz.

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

Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi'nin 42. 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. Eylül 2023'te yayımlanacak olan 43. sayımızda buluşmak dileğiyle...

Mehmet AÇA

Editör

“SULARIN DİBİNE DALIŞ” MOTİFLİ DÜNYANIN YARATILIŞ MITİ IŞIĞINDA KARŞILAŞTIRMALI MİTOLOJİ VE ARKEOLOJİK YAKLAŞIM



COMPARATIVE MYTHOLOGY AND ARCHAEOLOGICAL APPROACH IN THE LIGHT OF THE MYTH OF CREATION OF THE WORLD WITH THE “DIVING UNDER THE WATERS” MOTIF

Mariia TALİANOVA EREN*

ÖZ: Etrafında sadece sular varken birinin (dalğış kuşu, Ak kuş, altıngöz kuşu, kırlangıç, kuğu, kaplumbağa, yengeç, karides, yabancı domuz, şeytan vb.) suya dalmasını ve bir avuç toprağı getireni anlatan dünyanın yaratılışıyla ilgili dalğış miti, en arkaik kozmogoni mitlerinden biri sayılmaktadır. “Kötü Tanrı”nın (şeytan) suya dalması konusuna ilişkin Baltık-Slav bölgesinin 24 noktasında, Fin-Ugor topraklarında ise 12 örnek yer almaktadır. Bunun yanı sıra, 12 bin yıl önce meydana geldiğı varsayılan bu mit, Güney Asya ve Kuzey Amerika’da da bulunmuştur. Mitoloji ve folklor kaynaklarının arkeoloji, antropoloji, hatta genetik bilimiyle birlikte de bir bütün olarak araştırıldığı takdirde eski insanların göç ettiği yolların da takip edilmesi mümkün kılınmaktadır. Çalışmamızda Türkiye’de ilk defa bahsedilecek ve Rus bilim insanı Ye. Yu. Beryozkin tarafından geliştirilmiş “Bölgelere Göre Folklorik-Mitolojik Motiflerin Yayılması ve Tematik Sınıflandırılması” (Rus. “Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам”) adlı kapsamlı proje ele alınacaktır. Söz konusu katalog sayesinde folklor ve mitolojik motiflerinin dünyadaki bölgelere göre dağılmasını görsel olarak tespit etme imkânı mevcuttur. Mitolojide ve halk biliminde kullanılabilecek bu yöntem “*arkeolojik yöntem*” denilebilir. Ye. Yu. Beryozkin, mitolojik ve folklorik unsurları içeren ürünlerin araştırılmasını “*folklor arkeolojisi*” olarak adlandırmaktadır. Çalışmada yabancı bilimsel kaynaklar ile birlikte Beryozkin’in kataloğuna da dayanarak “dalğış” motifli mitlerle ilgili bir değerlendirme yapılmakta ve harita üzerinde örnekler gösterilmektedir. “Dalğış” konusunu içeren dünyanın yaratılışına ilişkin mitlere, çeşitli halklarda ve kültürlerde rastlandığından karşılaştırmalı-tarihi yöntemin önemi de vurgulanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Karşılaştırmalı mitoloji, Altay Yaratılış Destanı, Motif kataloğı, Folklor, Yaklaşım.

ABSTRACT: The creation diver myth of the world, which tells that someone (scuba bird, white bird, goldeneye bird, swallow, swan, turtle, crab, shrimp, wild boar, devil, etc.) dives into the water and brings a handful of earth, is one of the oldest cosmogony myths. There are 24 examples in the Baltic-Slavic region and 12 in the Finno-Ugric lands. This myth, which is assumed to have occurred 12 thousand years ago, has also been found in South Asia and North America. If the sources of mythology and folklore are researched as a whole together with archeology, anthropology and even genetics, it is possible to follow the migration routes of

* Dr. Öğr. Üyesi-Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Ankara-erenmariia@gmail.com (Orcid: 0000-0003-4834-450X)

ancient people. In our work, we will consider for the first time in Turkey Ye. Yu. Berezkin's project "Thematic classification and distribution of folklore and mythological motifs by areas". Thanks to the catalog, it is possible to visually determine the distribution of folklore and mythological motifs according to regions in the world. This method, which can be used in mythology and folklore, can be called the "archaeological method". Ye. Yu. Beryozkin calls the study of products containing mythological and folkloric elements "folklore archeology". In the study, based on the catalog of Beryozkin, together with foreign scientific sources, an evaluation is made about the myths with "diver" motifs and examples are shown on the map. The importance of the comparative-historical method is also emphasized, as myths about the creation of the world, including the subject of "diver", are encountered in various peoples and cultures.

Keywords: Comparative mythology, Altai Epic of Creation, Motif catalogue, Folklore, Approach.

Giriş

XVIII. yüzyılın sonuna doğru dünyada Alman filozofu J.G. Herder'in eserlerinin etkisiyle bir taraftan insanlığın birliği hakkında, diğer taraftan ise her kültürün özgünlüğü, bağımsızlığı hakkında anlayışlar oluşmaya başlamıştır. Söz konusu dönemde Avrupa toplumunda bazı halkların ulusal geleneklerine ve özelliklerine yönelik ilginin artması; töre ve törenlerin, ulusal dillerin ve halk edebiyatı ürünlerinin incelemesini sağlamıştır. Şüphesizdir ki, etnografya ile halk biliminin ortaya çıkması da mitolojik anlayışların ciddi araştırılmasına neden olmuştur (Şahnoviç, 2013: 80). Mitlerin benzer olması, insanlara evrensel insanlık tecrübesini andırmaktadır (Golden, 1992: 6-7). Keşifler Çağından itibaren ve XIX. yüzyıla kadar seyyahlar, tüccarlar, misyonerler gibi farklı insanlar tarafından belli başlı halkların ya da kabilelerin sahip olduğu dünya anlayışları, yaptığı ritüeller, inandığı tanrılara dair bilgiler veriliyordu. Bundan hareketle "olağanüstülük"le ilgili anlayışlar neredeyse tüm halklara ait olduğunu söylemek mümkündür. Mitolojisi olmayan ve bilim açısından doğaya, insana ilişkin fantastik anlayışlardan tamamen yoksun halklar da bulunmamaktadır. Söz konusu durumda ancak bazı mitolojik sistemlerin son derece gelişmiş olduğundan, bazılarının ise o kadar zengin olmadığından bahsedilebilir (Beryozkin, 2009: 4).

Kozmogoni mitleri; dünyanın, evrenin yaratılışıyla ilgili mitlerdir. En eski kozmogoni mitlerinden biri "dalğış" (İng. diver) konusunu içeren mitik anlatılardır. Şimdiye kadar içinde bu motifi barındıran büyük ölçüde sadece Altay Yaratılış Destanı bilinir ve incelenirdi. Ancak karşılaştırmalı yöntem aracılığıyla "dalğış" mitlerinin Asya, Avrasya halklarında hatta Amerika'da yaşayan Kızılderililerde de mevcut olduğu tespit edilmiştir.

Mitolojide ve Folklorda Karşılaştırmalı Yöntem

"Karşılaştırmalı mitoloji" kavramı; mitik anlatıları ve bu anlatıları bağlamında çeşitli halkların inanç anlayışlarını mukayeseli olarak inceleyen bilim dalı için Max Müller tarafından kullanılmıştır (Entsiklopedičeskiy Slovar Brokgauza i Yefrona, 1900: 322-323). Araştırmacılar, farklı kültürlerle ait olan mitolojileri karşılaştırırken ana benzerlikleri ve (veya) *protomitoloji*'yi kurmaya çalışmaktadır. Karşılaştırmalı mitoloji üzerinde

çalışanlar genelde difüzyoncu (particularists) ve evrimci (comparativists) olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Antropolog C. Scott Littleton (1973: 32) karşılaştırmalı mitolojiyi “*farklı kültürlerden alınmış mitlerin ve mitolojik konuların sistematik olarak karşılaştırılması*” olarak değerlendirmektedir.

Günümüzde “karşılaştırmalı mitoloji”; “karşılaştırmalı din araştırmaları (dinler tarihi)” kategorisine de girmektedir. Avrupa’da “Karşılaştırmalı din araştırmaları” (Alman. “Vergleichende Religionswissenschaft”, İngiliz. “Comparative science of religion”, Fransız. “(Science des religions”, Rus. “Сравнительное изучение религии”) terimi ilk defa 1867 yılında kullanılmıştır. Bunun yanı sıra, yöntemlere bakılacak olursa araştırmacının kimi zaman “karşılaştırmalı-tarihi” yaklaşıma da başvurmasında fayda vardır. Farklı halkların kültür ve sosyal yaşamında türdeş olaylar izlendiğinde halklar arasında büyük ölçüde benzerlikler görülmektedir. Söz konusu benzerlikler aşağıdaki gibi sebeplerden kaynaklanabilir:

1. Bir halkın diğer halktan herhangi bir kültürel ya da sosyal ürünü ödünç almasıdır. Burada “gezgin” motifli halk masalları veya efsaneler en iyi örneklerdendir.

2. Halkların benzer özelliklerinin bu halkların ortak menşesine bağlı olabilmesidir.

3. Benzer yaşam şartlarının, sosyal şartların da benzer kültürel olayları oluşturduğunu söylemek mümkündür (Entsiklopedičeskiy Slovar Brokgauza i Yefrona, 1900: 328-329).

4. Çoğu kültürde animizm ve kişileştirmenin mevcudiyeti.

5. Dünyanın hangi yerinde yaşıyorsa yaşasın her insanın aynı fizyolojik ve psikolojik yapıya sahip olmasıdır.

Bir halkın diğerine bıraktığı kültürel etki ya da bir halkın diğeri ile arasındaki yakınlığı / akrabalığını tespit etmek amacıyla yukarıda bahsedilmiş tüm kategorilerin ortak özelliklerini ise karşılaştırmalı-tarihi metot incelemektedir. XIX. yüzyılda bu metot; karşılaştırmalı dil bilimi, edebiyat bilimi, mitoloji ve ilkel dinlerin araştırılması, hukuk ilmi, siyaset bilimi vs. gibi insanlığın kültür ve sosyal hayatını inceleyen farklı bilim dallarına girmiştir. Günümüzde de sosyal bilimler için bahsi geçen yöntem önemini korumaktadır (Entsiklopedičeskiy Slovar Brokgauza i Yefrona, 1900: 328-329).

Mitolojik anlayışlar ve bu anlayışların unsurlarını içeren folklor ürünleri sınırlı (lokal) ve geniş, kapsamlı bir şekilde karşılaştırılabilir. Lokal derken bir kültüre ve dil ailesine ait olan mitoloji ve folklor ele alınmaktadır. Söz gelimi, geniş coğrafyaya sahip olan Türk kültürü halklar arasında mukayese yapıldığında Anadolu Türklerinin mitik anlayışları, Orta Asya’da yaşayan Özbek Türkleri anlayışları ile karşılaştırılabilir ya da adı geçen yaklaşıma başvurulurken Tatar, Başkurt, Saha, Altay Türkleri vs. arasındaki

benzerlik ve farklılıklar aranacaktır. Aynı zamanda coğrafi konum, girdiği dil grubu, kabul edilmiş din açısından tamamen farklı kültürler arasında da mukayeseler önem taşımaktadır. Özellikle ilk bakışta yakınlıkta bulunmayan kültürler arasında karşılaştırmalı çalışmalar neticesinde halkların göç etmeleri, bazı tarihi süreçler, bölgeye ve kültüre bakılmaksızın insanın psikolojik mekanizmaları, birbirinden belli başlı unsurları ödünç almaları ya da söz konusu unsurların tek bir kaynaktan çıkması tespit edilebilmektedir. Mitolojiye ve folklorla kültürlerarası (cross-culture) karşılaştırma çerçevesinde bakıldığında folklor ürününün konusunu bir bütünlük olarak ele almaktan ziyade bu konunun öğeleri, fragmanlarını karşılaştırmak daha faydalı görülmektedir. Buradan hareketle karşılaştırmalı yöntemin a) aynı kültüre ve dil aile grubuna ait halklar arasında; b) aynı kültüre ve dil grubuna ait olmayan halklar arasında yapılabileceği söylenebilir.

B. Ögel “Türk Mitolojisi” adlı çalışmasında (2010: 431) “*Kozmogoni (cosmogony), bütün dünya ve âlemin (universe) meydana gelişi hakkındaki nazariye ve görüşlerdir. Bu görüşlerin hepsinin de aynı millete ait olması, mitoloji araştırmalarının bir şartıdır*” diye dile getirmektedir. Görüldüğü gibi geniş mukayese veya ayrı fragmanları, konuları saptamak için bahsi geçen görüşlerin bir millete ait olması şart olmayabilir. Söz gelimi, XX. yüzyılda bilim insanları Homer sorununu çözmek için Türk epik geleneğinin ne kadar önemli olduğunu anlamaya başlamışlardır. Gerek mukayeseli mitoloji gerek mukayeseli folklor ürünlerine bakılacaksa klasik mitoloji ve dinleri araştıran İsveç bilim insanı Martin Nilsson (1933: 185) “*Günümüzde mevcut olan bütün epik anlatıların karşılaştırmalı ve görgül¹ olarak araştırılması, Yunan destanlarının kaynağını ve gelişme yollarını anlamamızı sağlayan tek bir çözümdür*” diye dile getirmektedir. A.N. Veselovskiy (1889: 97) ise Altay Yaratılış Destanının, Karel-Fin olan Kalevala Destanının bazı detaylarına ışık tuttuğundan söz etmektedir. Karl Reih’e (2008: 17) göre ise

“Destanları Kuzey Asya’nın arkaik dünyasına kadar uzanan ve büyük ölçüde Şamanizm düşüncelerini taşıyan Altay, Yakut ve Tuva gibi Türklerinin epik geleneği, Kuzey Japonya’da yaşayan Aina halkını dâhil eden Tunguz ve Paleo-Asya halkalarının epik geleneğiyle karşılaştırılmalıdır”.

Yukarıda verilmiş örneklerle dayanarak ister mit ister destan ya da başka herhangi bir anlatı türü veya mitolojik anlayışlar olursa olsun farklı gelenekler çerçevesinde değerlendirilmesi, önemli hususların ortaya çıkmasını ve yeni bakış açılarının oluşmasını sağlamaktadır. Özellikle de Türk halklarının büyük kısmı eski Sovyetler Birliği Cumhuriyetlerinin alanında yer aldıkları ve Slav halklarıyla yanında yaşadıkları gerekçesiyle Türk ve Slav (Rus) mitolojisi / folkloru arasında da araştırmaların yapılmasının önemi yüksek olduğu görüşündeyiz.

¹ Yaşantılar ve denemeler yoluyla elde edilen; bir kurama değil yalnızca gözleme dayalı, ampirik.

Rusya’da A.N. Afanasyev, F.İ. Buslayev, A.A. Potebnya, O.F. Miller, A.N. Veselovskiy gibi bilim insanları Slav mitolojisini Antik, İskandinav, Fars vs. mitolojileri ile sık sık karşılaştırmaktaydılar. Avrupa ve Amerika’da Franz Felix Adalbert Kuhn, Max Müller, Mircea Eliade, Joseph John Campbell, Georges Dumézil, Jaan Puhvel vb. mukayeseli mitoloji üzerinde çalışmışlardı. Yukarıda verilmiş farklı ve kimi zaman birbirinden uzak olabilen kültürler arasındaki karşılaştırmalı çalışmaların yararlı ve yeni bilgileri kazandırabileceği görülmektedir.

Altay Yaratılış Destanının Metinleri ve Menşei Üzerindeki Tartışmalar

Ülgen / Kuday / Urung-Ayığ-Toyon / Üç Kurbustan/ Tanrı / Kayra Kan ile Kişi/ Erlik/ Ayna/ şeytan olmak üzere dünya yaratılışında iki figür arasındaki rekabet konusu ilk defa 1866 yılında V.V. Radloff’un “*Güney Sibirya’da ve Çungarya Bozkırlarında Yaşayan Türk Boylarının Halk Edebiyatı Örnekleri*” (Rus. Образцы народной литературы тюркских племен, живущих в Южной Сибири и Дзунгарской степи) adlı kitabında yayımlanmıştır. Aarne-Thompson-Uther (ATU) kataloğunda bu motif “Tanrı ile şeytan rekabeti” ismine ve ATU 773 numarasına sahiptir. Adı geçen rekabet konusuna bağlı olan “dalgiç” motifi ise Thompson’un “*Motif-Index Of Folk Literature*” kataloğunda A812² olarak numaralandırılmaktadır. Radloff’un derlediği mit, okyanusun dibine dalan ve sonrasında karaların oluşacağı toprak parçasını getiren kaz motifinden başlamaktadır: “*Kuday uçtu, bir kişi de uçtu, ikisi siyah kaza dönüşüp uçtular*” (Alt. Türkç. “Кудай учуп турган, пир кижі паза учуп турган, экилези кара кас полып учуп турган”). Metnin başında ikisinin kaz olduğu belirtilir, fakat devamında Ülgen (Kuday) Erlik’e hep Kişi (кижи) der.

Bilindiği üzere Altay Yaratılış Destanının öbür bir metni V.İ. Verbitskiy (1893) tarafından derlenmiştir. Birbirine iki metnin girmiş olduğu düşünülen Yaratılış Destanının bu varyantının yapısı farklılık gösterirken dalgiç motifini içermemektedir. Bununla birlikte G.N. Potanin (1833), V.İ. Anuçin³ (1914), V.L. Seroşevskiy (1896) tarafından da toplanmış dünyanın yaratılışına ilişkin mitlerin söz konusu motifi içerdiği görülmektedir.

² S. Thompson’un Elektronik “*Motif-Index Of Folk Literature*” adlı katalog. “Earth Diver” maddesi: From a raft in the primeval sea, the creator sends down animals to try to bring up earth. After a number of animals have failed, one (often the muskrat) succeeds. (URL-1).

³ Bahaeddin Ögel (2010: 46-467). “Türk Mitolojisi” (Cilt 1) adlı kitabında V.İ. Anuçin’e dayanarak Yenisey Yaratılış Destanı örnek olarak vermektedir. Şüphesizdir ki, Türk destanlarının coğrafi dağılımı Altay-Yenisey sahası, Moğolistan, Kazakistan, Kırgızistan devletlerinin yayıldığı bölgeler ile Tarım, Sir nehirlerinin bulunduğu yerler olarak belirlenmiştir (Çakan, 2009: 74). Ancak V.İ. Anuçin’in yazdığı kitabın ismi “*Yenisey Ostyaklarının Şamanizm ile İlgili Notlar*”dır (Rus. “Очерки шаманства у енисейских остяков”). Yenisey Ostyakları ya da Ketler, Rusya’nın Sibirya Bölgesi’nde, Yenisey Nehri’nin orta ve alt vadilerinde yaşayan ve Yenisey dilleri grubuna giren Ketçe konuşan etnik bir gruptur. Yenisey Ostyakları Türk grubuna girmemektedir.

XIX. yüzyılda yapılmış önemli bilimsel çalışmaların yanı sıra, XX. yüzyılın 1984-1989 yıllarında meslektaşlarıyla birlikte Altay kültürü ve dili üzerinde çalışan N.R. Oynotkinova (2011)⁴ tarafından da önemli araştırmalar gerçekleştirilmiştir. Rusça-Altay Türkçesi ile yazılan ve ses dosyalarını barındıran “*Altay Türklerinin Masalsı Olmayan Metinleri*” adlı kitapta “Yeryüzü ve İnsanın Yaratılışına İlişkin” kategorisinde on tane mit bulunmaktadır. Bahsi geçen on metinden üç tanesinin (№ 1-3, s. 48 -84) “dalgıç” motifini içerdiği tespit edilmiştir.

B. Ögel, Altay Yaratılış Destanı’nın temel bakımından İran mitolojisine ve İran düşüncesine bağlı olduğunu, Maniheizm’in etkisi altında kaldığını ve Hristiyanlık gibi türlü dinlerin, türlü tesirlerin girdiğini dile getirmektedir (2010: 419-420, 432). Fakat İran kozmolojisinde suya dalış motifine rastlanmaz. Okyanusla ilgili bu motif Hindistan’dan İran’a göçmüş ve orada ikici (düalist) motifle birleşmiştir (Cartoian, 1929: 39).

Adı geçen mitin ve “dalgıç” motifinin sadece Türklerde değil, diğer bazı halklarda bulunduğu görülmektedir. Örneğin, Ruslar dâhil Doğu Slavlarındaki, Güney Slavlarındaki veya Fin-Ugor olan Karel, Mordvin, Udmurt, Çirmişlerdeki vs. yaratılış efsanelerinde düalist olan iki figürün olması ve suyun dibine kuş ya da başka bir karakterin dalması uzun zamandır araştırmacıların dikkatini çekmektedir. Mircea Eliade’ye göre (2003: 110) de farklı halklar arasında yaşayan bu mitlere ait “*mitsel senaryo birkaç değişke dışında aynıdır*”. Çeşitli Türk kavimleri olmak üzere diğer bölgelerde tespit edilmiş kozmogoni mitlerinde bağımsız olarak iki motifin kaynaşması görülmektedir. Bunlar şöyledir: 1) Tanrı’nın emriyle balçık aramak üzere suya dalan su kuşları; 2) Aynı işi yapan ama ayrıca kendisine ait bir dünya yaratmaya veya Tanrı’nın yarattığını yok etmeye uğraşan – kuş biçimli veya insan biçimli – Tanrı’nın hasmıdır (Eliade, 2003: 135).

Bazı Rus araştırmacıları bu motifin tamamen Slav kökenli olduğunu savunarak Ak Tanrı (Belobog) ile Kara Tanrı (Çernobog) hakkında kadim mitin izlerinin olduğunu ileri sürmektedir (Kuznetsova, 1997: 3). A.N. Veselovskiy (1889, 4) söz konusu mitin temelini Türk-Fin olarak, Yu. Kron ise Fin-Ugor ve Ural-Altay kökenli olarak belirtmektedir. Araştırmacı N. Korobka (1909: 191-192) XX. yüzyılın başında bazı Hint efsaneleri ile bağlantı kuruyordu. Uno Harva (1927: 328, 331) da köken olarak kozmogonilere özgü suya dalış motifinden açıkça söz eden en eski yazılı belgelerin bulunduğu Hindistan’ı düşünüyordu. M.V. Belyayev (1925: 72) mitin kökenini “Hanok Kitabı”nda (Kniga Yenoha Pravednogo) arayarak “*Moğol ve Türk yaratılış mitleri, Slav mitlerinden kaynaklanır*” demektedir.

⁴ “*Altay Türklerinin Masalsı Olmayan Metinleri*” adlı kitapta önce derlenmiş ama erişilmesi zor olan metinlerin olduğu gibi yeni metinler de yer almaktadır. 64’ü yenisi, toplam olarak 156 metin mevcuttur. Kitabın içindeki metinler için 146 varyant (eş metin), 26 versiyon (benzer metin) ve S.S. Surazakov Altayistik Enstitüsü Arşiv’inden alınmış daha 16 paralel metin bulunmuştur.

Çalışmanın ilerisinde ele alınacak Beryozkin'in geliştirdiği kataloğa ve fikrine dayanarak söz konusu mitin çok eski olduğunu, Kavimler Göçü neticesinde Doğu Avrupa'nın güneyine girdiğinden orada Bogomilizm⁵ etkisiyle değişikliklere uğradığını söylemek mümkündür. Kızlasov'a göre (2001) ise Maniheizm, Sibirya'ya Soğdya sömürgeleştirmesi zamanında İpek yolu boyunca girip oradan ise göçmenlerle (V.V. Napolskih'in tahmin ettiğine göre Avarlar vasıtasıyla) Avrupa'ya getirilmiştir. Sibirya'nın kuzey-batısında, Amur-Sahalin halklarının çoğunda ve Samilerde⁶ ya Batı'da suya dalan biri ile ilgili motif ve mit bulunmamaktadır. Buna karşılık olarak Kuzey Avrasya geleneklerinde, örneğin Çirmişler (Mari), Mordvinler, Çuvaşlar, Nenetsler, Altaylılar, Hakaslar, Şorlar, Buryatlar ve Moğollarda bu motif yer almaktadır (Beryozkin, 2012: 150).

A.N. Veselovkiy (1889: 32) de sonraki çalışmalarında Bogomillerin etkisi altında kalan mitin Çirmişlere ve Altaylılara geri dönmesi ile ilgili tahminde bulunmuştur. N.R. Oynotkinova (2011: 19) Altay yaratılış destanına ilişkin *"eski inanışlar, Hristiyan mitolojisinin imajlarını içine alıp değişikliklere uğramışlardır. Böylelikle, eski şemaya oturtulan Ülgen, Erlik'ten daha önemli olarak algılanmaya başlanmaktadır"* diye dile getirmektedir⁷.

V.V. Napolskih'e (URL-2: 215) göre "dalgıç" motifi ve ona özgü olan dünya algısı Proto-Ural'dır. Diğer bir deyişle M.Ö. IV-VI yüzyıllarda Batı Sibirya ve Ural taygalarında yaşayan Proto-Ural kültürü temsilcileri çerçevesinde kurulan kozmogonik bir komplekstir. Söz konusu kompleks Tunguz-Mançular ve erken dönemde bazı unsurları ödünç alan Türkler vasıtasıyla Doğu Avrupa'ya ve Sibirya'ya yayılmıştır. M. Eliade (2006: 129) *"şeytanın kuş biçimli oluşu kesinlikle Orta Asya kökenlidir"* diye dile getirmektedir. Doğu Avrupa'da zamanla ornitomorfik (kuş biçimli) dalgıç yerine teo-antrpomorfik (tanrı-insan biçimli) bir imaj gelmektedir. Ancak kimi zaman kuş özellikleri unutulmayıp "kanatlı ve güzel, kocaman melek" olarak betimlenen şeytan toprağı getirir ve Tanrı'ya kendini tanıtırken *"Ben, senin tarafından ilk yaratılan meleğim. İsmim Titanail'dir. Fakat sen, Yüce Tanrı bana sadece "Altıngöz Kuşu" da diyebilirsin"* der. Buradan hareketle zamanla imajların üst üste gelmesi görülmektedir (Kuznetsova, 1997: 38). Söz konusu kozmogonik hususlar sadece mitlerde değil, diğer halk edebiyatı türlerinde de yankısını bulmuştur. Örneğin, Ukrayna yılbaşı halk şarkılarında (kolyadka) iki güvercin uçsuz bucaksız Okyanusun ortasında

⁵ Bogomil Orta Çağ döneminde Bulgaristan'da ortaya çıkıp Avrupa'nın doğu ve batısında pek çok ülkede insan kitlelerini etkilemiş bir dinî akımdır. Daha detaylı bilgi için bkz. H. Işık (2017). Hristiyan Düalist-Gnostik Bir Tarikat Olarak Bogomilizm ve Avrupa Heretik Topluluklarına Etkileri. *Balkan Araştırma Enstitüsü Dergisi*. 109-187; Hodziç, İ. (2007). *Bogomilizm ve Bosna Hersek Bogomilleri*,

⁶ Laponlar ya da Samiler, Norveç ve İsveç'in Kuzey Kutup Dairesi içinde kalan bölgelerinde çok eski tarihlerden bu yana yaşamakta olan bir etnik gruptur.

⁷ Tanrı ile Erlik arasında kuvvetlerin muvazenesinin olmamasına ilişkin daha detaylı bilgi için bkz. F.A. Turan (2016). *"Türk Mitolojisine Giriş. Eski Türklerde Tek Tanrı İnancı"*. 33-46.

bulunan iki meşe ağaca konar ve dünyayı nasıl yaratacaklarını konuşurlar. Okyanusun dibinden yeryüzü için kum, gökyüzü için ise mavi taş çıkarırlar.

Folklorun İncelenmesi Açısından Arkeolojik Yöntem ve Ye. Yu. Beryozkin'in Motif Kataloğu

İstatistik işlemlerinin doğruluğu, veri tabanlarının güvenilirliğine bağlıdır. Bilindiği üzere dünyada halkbilimcilerin kullandığı iki tip katalog mevcuttur. Bunlar S. Thompson'un hazırladığı *"Motif Index Of Folk Liteature"* (1932-1936, tamamlanmış baskısı 1955-1958) ve zamanla H.J. Uther'in de tamamladığı (2004) A. Aarne'nin *"Masal Tipleri Kataloğu"*dur (1910). Genelde adı geçen sistem ATU (Aarne – Thompson – Uther) olarak bilinmektedir. Ye.Yu. Beryozkin'e (2015: 154) göre tarihî nitelikli meseleleri incelemek amacıyla söz konusu kataloglar kullanılamaz. Bunun yanı sıra bilim insanı,

"Konuların betimlenmesi ile ilgili sorunun da gayet ciddi olduğunu söylemek mümkündür. Avrupa'dan ve Batı Asya'dan uzaklaştıkça teşhis edilebilecek konu tipleri kaybolmaktadır. Diğer bölgeler için yeni tiplerin ortaya konulabileceği şüphesizdir, ama sınıflandırmanın temelinde yatan tür sistemi o zaman güncelliğini yitirmektedir <...> Bölgelere göre dağılım ise bazı ayrı epizotlar için hiçbir zaman tamamen birbirine uymamakta, kimi zaman ise önemli ölçüde fark edilmektedir" diyerek konuyla ilgili görüşlerini dile getirmektedir (Beryozkin, 2015: 156).

Yuriy Yevgenyeviç Beryozkin, Sovyet ve Rus tarihçi, arkeolog, etnograf; Batı ve Orta Asya karşılaştırmalı mitolojisi, tarihi ve arkeolojisi ve Kızıl Derililer'in tarihi ve etnografyası (özellikle Güney Amerika) uzmanıdır. Günümüzde akademik faaliyetini sürdürmekle birlikte Rus Bilimler Akademisi Antropoloji ve Etnografya Müzesi Amerika Bölümünün Başkanlığı yapmaktadır. Ye. N. Duvakin ile beraber Yu. Ye. Beryozkin'in Rusça ve İngilizce olarak tasarladığı elektronik katalogun adı *"Bölgelere Göre Folklorik-Mitolojik Motiflerin Yayılması ve Tematik Sınıflandırılması"*dır (Rus. "Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам") (URL-3). Bahsi geçen analitik katalogun üzerindeki çalışmalar yirmi beş yılın öncesinden başlamış, 2000'li yıllardan itibaren ise elektronik olarak İnternet erişimine açık olmuştur. An itibarıyla katalog 60 binden fazla metin özeti, 965 geleneğe dayanarak 2600'tan fazla motif içermekte ve sürekli tamamlanmaktadır.

Beryozkin'in katalogunun amacı, folklor ve mitolojik motiflerinin dünyadaki bölgelere göre dağılmasının tespit edilmesi ve diğer disiplinlerle karşılaştırılmasıdır. Bunun vasıtasıyla motiflerin yayılması ile farklı tarih dönemlerinde mevcut olan kültür ve demografik süreçleri arasında bir bağlantı kurmak mümkündür. Araştırmacıya göre yazılı kültürü olmayan toplumlarda kültürün aktarılması için insanlar arasında kişisel temasların

olması gerekmektedir. Buradan hareketle, temaslar ne kadar aktif ise folklor motiflerinin ve imajlarının çeşidi de o kadar hızlı yayılacaktır (URL-4). Bu yöntemle ele alınan materyaller sayesinde hangi topraklarda temaslar daha yakın olup olmadığına bakılarak insanlar arasındaki etkileşim alanı saptanabilir. Bahsi geçen temasların içeriğinden söz edilmek gerekirse sınırdan yaşayan komşu insan grubuyla günlük konuşmalardan başlayarak uzak olan ticarî, askerî seferler ve edebî eserlerin çevirilerine kadar uzanabildiğini söylemek mümkündür. *“Kimyager nasıl yüzyıllar önce içinde çorbası olan çömleğin dibinde kalıntıları tahlil ederse, biz de aynı şekilde folklor materyallerini işleriz. Çorbanın tadıyla ilgili bilgi vermek zor, ama malzemelerinin bir kısmı yeniden kurulabilir”* (Beryozkin, 2015: 167-168).

“Bölgelere Göre Folklorik-Mitolojik Motiflerin Yayılması ve Tematik Sınıflandırılması” adlı katalog, ATU’da da yer alan epizotları içerdiği gibi önceden tespit edilmemiş epizotları da göstermektedir. Görev açısından ATU’ya yakın sayılabilir, ancak sadece Eski Dünya Kıtasının değil bütün dünyanın geleneklerini de göz önüne almakta ve isimlendirmede yeni şekiller kullanılmaktadır. ATU Kataloğundan önemli farklardan biri, analitik birimler ile metinlerin türleri arasındaki bağlantı olmamasıdır.

Yu. Ye. Beryozkin’in geliştirdiği metot “arkeolojik yaklaşım” olarak adlandırılabilir. Söz konusu yaklaşımın ana amacı, folklorun sistemleştirilmesi, analiz edilmesi ve haritaya geçirilmesi vasıtasıyla kültür ilişkilerini araştırmaktır. Belli başlı epizotların mevcut olması-olmaması, halklar arasındaki bağlantılar açısından önemli bir rol üstlenmektedir. Arkeolojik yaklaşıma dayanarak yapılmış karşılaştırma vasıtasıyla “Suya Dalan / Dalgıç” olarak adlandırılan motifi içeren mitlerin neredeyse dünyanın yarısında yaygın olduğu tespit edilmiştir (Resim 1).



Resim 2. “Suya Dalan Biri /Dalgıç” motifinin dünyaya yayılmasının haritası. Yeşil renk ile genel olarak “Suya dalan biri” (C6), kırmızı renkle “Suya dalan kuş” (C6C) motifleri gösterilmektedir. Sarı renk ise bu iki motifin çakışmasına işaret etmektedir.



Resim 1. Yeşil renkle suya dalan olarak kurbağa veya kaplumbağa motifi (C6A), kırmızı renkle suya dalan misk sıçanı veya kunduz (C6B) motifi gösterilmektedir.

“Dalgıç” Motifli Mitlerin Olası Yapısı

Yeraltı dünyasından / dipten getirilen sert maddenin parçacıklarından karaların oluşmasına ilintili anlatılar Güney Asya, Sibirya, Doğu Avrupa ve Kuzey Amerika’ya özgüdür (Vasilkov, 2006; Kuznetsova, 1997; Napolskih, 1991; Count, 1952; Dundes, 1962; Köngäs, 1960; Prasad, 1989; Rooth, 1957; Walk, 1933, akt. Beryozkin, 2007: 110). Söz konusu motif çok eski, en azından Üst Paleolitik döneme gittiğini söylemek mümkündür. “Suya dalan” mitinin (ileride *SDM* kısaltması kullanılacaktır) arkaik prototipinde suya dalan karakterin imajı (kuş, memeli hayvan, kaplumbağa vb.) çok büyük bir önem taşımamaktadır. Bundan ziyade suya en son dalanın başarılı olmasına daha büyük bir anlam yüklenmektedir. Söz konusu başarı fizyolojik değil, olağanüstü bir güç tarafından sağlanmaktadır (URL-2: 215).

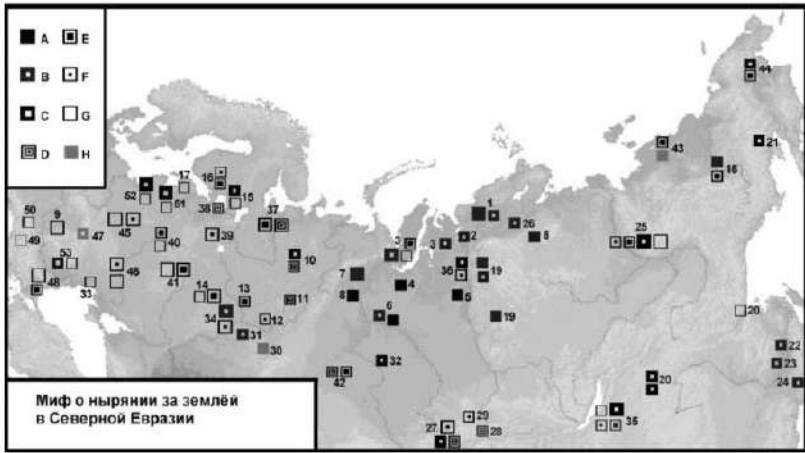
“Dalgıç” motifli mitlerde gönderici rolünde bulunan ve doğrudan doğruya dalan olmak üzere genelde iki karakter mevcuttur. Kimi zaman ise karakter sayısı daha çok olabilir, ama Avrasya metinlerinde çoğu zaman iki karakter yer almaktadır. Bunlardan biri olumlu, diğeri de olumsuzdur. Çukçi, Koryak ve Eskimolar gibi Pole-Asya halklarında adı geçen motifin tespit edilmemiştir.

Kuzey Avrasya’da kadim zamanlarda oluşan bu mitte genelde dalgıç kuşu ve ördek yer almaktadır. Zamanla farklı mitlerde farklı kuşlara da sık sık rastlanmaktadır. Kuşların bu tür rolleri, yaklaşık olarak altı bin yıl önce Orta ve Batı Sibirya kabileleri arasında mevcut olan kozmogoni anlayışlarından kaynaklanmaktadır. İlk olarak hayvan kültü çerçevesinde belli hayvanlar ve kuşlar kutsal sayılır ve onlara saygı gösterilirdi. İkinci olarak güneyden kuzeye akan nehirlerin civarında yaşayan insanlar, nehrin yukarısı (güney) tanrıların yaşadığı üst dünya ile, nehrin aşağısı ise (kuzey) kötü ruhların dünyası ile özdeşleştirmektedir. Bahsi geçen sistemde göçmen su kuşları (kuğu, kaz, ördek) önemli bir yere sahiptir. Bu kuşların güneye göç etmeleri gökyüzündeki dünyaya serüven olarak algılanırdı ve tanrılar (iyeler, ilahî varlıklar) ile insanlar arasında arabulucu şeklinde düşünülürdü. Nehirlerin aşağısında yaşayan ve dikkat çekmeden teker teker göç eden

dalgıç kuşları ise göksel gücüne sahip olmayan yeraltı dünyası kuşları olarak varsayıldı. Bununla birlikte şeytanın ve bazı örneklerde Tanrı'nın kuş biçimli olması özelliği, Avrasya halklarının, ayrıca çoban hayvancı halkların mitlerinde belirgindir (Eliade, 2006: 131).

Söz konusu mit ve ona bağlı motif, çeşitli gelişim paradigmasına sahip olabilir. Bu çeşitler aşağıdaki gibidir (Resim 3):

1. Bazı mitlerde iki kuş yer alır (SDM₂) (A)
2. Bazı mitlerde sadece bir kuş suya dalar (SDM₁) (B)
3. Denizin dibinde bulunan toprağı kurbağa veya kaplumbağa getirir (C)
4. Kimi bölgelerde ilahî varlıklar ya da antropomorfik dalgıçlar kuş kılığına girer ya da başta kuş şeklinde olur. Suya dalma SDM₁ tipine göre gerçekleşir.
5. Kimi bölgelerde ilahî varlıklar ya da antropomorfik dalgıçlar kuş kılığına girer ya da başta kuş şeklinde olur. Suya dalma SDM₂ tipine göre gerçekleşir (D)
6. İlâhi veya antropomorfik varlık(lar) kuş biçimine girmez ama toprağı ağzıyla getirir (E)
7. İlâhi veya antropomorfik varlık(lar) kuş biçimine girmez ama toprağı elleriyle getirir (F)
8. A-G motiflerine yakın ama klasik olay örgüsünden farklı olan mitler (G) (Napolskih, 2011: 228).



Resim 3. Kuzey Avrasya’da “Denizin Dibinden Toprak Alma” Motifi (Napolskih, 2011: 228).

Haritaya bakıldığında suya dalmasıyla ilgili mitin evriminin kuzey-doğudan güney-batı tarafına yoğunlaşması/ artması görülmektedir. En arkaik ve Sibirya mitlerine yakın mitler, Kuzey Rusya’da ve Fin-Perm halklarında tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra daha çok antropomorfik (insan

biçiminde) ve teomorfik (tanrısal / ilahî şekle ya da özelliğe sahip olan) mitler Balkanlarda karşımıza çıkmaktadır. Bundan hareketle SDM Ural dil ailesine ait halklardan Doğu Slavları ve diğer komşu halklara geçmiş olabilir. Avrupa'nın Fin-Ugor halklarının çoğunda söz konusu mit varyantları ve birtakım Sibirya varyantları halk-Hristiyan rivayetlerinin şeklini kazandıkları için "Suya dalan miti"nin Ruslardan tekrar Fin-Ugor ve Sibirya halklarına değişmiş hâliyle döndüğü varsayılabilir.

Dünyada "Dalgıç" Motifinin Yayılması ve Çeşitlenmesi

Ye.Yu. Beryozkin ve Ye.N. Duvakin'in "*Bölgelere Göre Folklorik-Mitolojik Motiflerin Yayılması ve Tematik Sınıflandırılması*" adlı analitik katalogta Altay Yaratılış Destanında da kullanılan "suya dalan / dalgıç" (İng. "the diver", Rus. "ныряльщик") motifi C6 numaraya sahip şöyle alt başlıklar altında sunulmaktadırlar: *Suya dalan/ dalgıç (C6); Suya dalan kaplumbağa, kurbağa (C6A); Suya dalan misk sıçanı/ kunduz (daha çok Kuzey Amerika için) (C6B); Suya dalan kuş (C6C); Kuşlar: başarılı ve başarısız dalgıçlar (C6c1); Toprak çıkartma (C6D); Suya dalan yengeç, karides (C6F); Suya dalan yaban domuzu (C6G). "Dünya ile İnsanların Yaratılması" (B1E) kategorisinde de ortak motif yer alabilmektedir.*

Katalogta yer alan motif numaralarına dayanarak Doğu Avrupa, Sibirya, Güney Asya ve Kuzey Amerika olmak üzere farklı bölgelerde mevcut olan "Suya Dalan Miti"nin çeşitleri aşağıda gösterilmektedir. Her halkın çok varyantı bulunduğundan benzerlikleri göstermek amacıyla örnek olarak her halka ait olan birer mit verilmektedir:

Doğu Slavları

Ruslar (C6C) (Olonetskaya Bölgesi): "Okyanus-denizde iki altingöz kuşu yüzer: biri beyaz, diğeri siyahmış⁸. Bu iki kuş Yaratıcı ve şeytan'mış. Tanrı'nın izniyle, Meryem Ana'nın rızasıyla şeytan deniz dibinden bir avuç toprak getirmiş. Bu avuçtan Tanrı dümdüz yerleri ve tarlaları, şeytan ise geçilmez uçurumları, dar mağaraları ve yüksek dağları yaratmış" <...> (Ribnikov, 1864: 191-192).

Belaruslular (C6): "Her yer denizken şeytan kuğu bedenine mahkûm olmuş. Tanrı, şeytana denizin dibinden toprağı getirdiği takdirde onu serbest bırakmaya dair söz verir ve "Yüce Tanrı, hayır duasını ver" diye söylemesini ister. Şeytan dalar, ağzını kumla doldurur, fakat Tanrı'nın söylemesini istediğini söylemez. Ondan kum dökülür. Üçüncü defa gerektiğini yapınca kumu getirebilir ama bir kısmını ağzında saklar. Ağzının içindeki kum büyüüp şişince onu tükürmesinin sonucunda bataklıklar oluşur" <...> (Dobrovolskiy: 1891, 229-300 № 8).

⁸ Slavlara ait Dünya'nın yaratılış hikâyesinde genelde 2 ördek, 2 güvercin, 2 altingöz kuşu (siyah ve beyaz), güvercin ve altingöz kuşu, 2 dalgıç kuşu (küçük ve büyük), su çulluğu ve dalgıç kuşu, 2 siyah kaz, dalgıç kuşu ve ördek yer alabilmektedir (Kuznetsova, 1997: 35).

Ukraynalılar (C6) (Çernigov Vilayeti): “Yeryüzü, gökyüzü yokken, sadece sular varken suyun üzerinde Tanrı uçuyordu. Bu arada şeytanı görüp ona “Suya dal ve benim adıma toprağı getir” dedi. Şeytan daldığında Tanrı’nın adına değil “Benim adıma alınsın toprak” deyince toprak kaydı gitti. İkinci defa daldı yine başarısız oldu. Sadece üçüncü defa Tanrı’nın söylediklerini dile getirince toprağı alabildi” <...> (Çubinskiy, 1878: 359-360, № 96)

Balkan Bölgesi

Makedonyalılar (C6): “Eski zamanlarda her yerde su varmış. Tanrı yukarıda, gökyüzünde; şeytan ise aşağıda, suyun üzerinde bulunurmuş. Şeytan, Tanrı’yı görünce ona kardeş demiş ve aşağıya inmesini teklif etmiş. Tanrı’nın ise inebilecek bir şeyi yok aşağıda. Tanrı, şeytanın biraz toprağı almasını rica etmiş. Şeytan: “Ne kadar?” diye sormuş, Tanrı “Alabileceğin kadar” diye cevap vermiş. Şeytan suya dalıp iki eliyle toprağı almaya çalışmış ama sudan çıkarken toprak sadece tırnaklarının altında kalmış” <...>” (Rahno, 2016: 250-251).

Bulgarlar (C6): “Tanrı şeytanın denizin dibine inmesini ve toprak çıkarmasını ister. Bunu yaparken “Tanrı’nın ve benim yardımlarımla” diye söylemesi gerekir. Şeytan iki defa kendi adını öne koyar, toprağı çıkaramaz, üçüncü defa ise ifadeyi doğru söyler ve tırnaklarının altında kalan toprağı getirir” <...> (Kovaçyov, 1914: 117).

Baltık-İskandinav Bölgesi

Fin [dalgıç kuşu]; Karel [dalgıç kuşu, altıngöz kuşu]; Litvanlar [biri Tanrı, diğeri şeytan] (C6C).

“Şeytan/ ördek denizin dibine dalar ve Tanrı için kum çıkarır. Tanrı kumu suyun üzerinde serpince karalar ortaya çıkmış. Şeytan ağzını kumla doldurmuş, kumun bir kısmı Tanrı’dan saklamış. Gizlediğı toprağı tükürünce bataklıklar oluşmuş” (Kerbelite, 2001: 97).

Letonlar (C6): “Tanrı; şeytanın denizin dibine dalmasını ve bir avuç toprak getirmesini yollar. Şeytan kum veya tırnaklarının altında kalan kili getirir. Tanrı bu toprağı/ kili suyun üzerine koyunca kara ortaya çıkar” (Walk, 1933: 68-69).

Orta ve Doğı-Güney Avrupa

Polonyalılar (C6C): “Şeytan, ördeğın suya dalmasını ister; ördek denizin dibinden aldığı toprağı ağzında taşır, ama onu takip eden şahını görünce toprağı düşürür” (Krzyżanowski, 1963, № 2450.1).

Rumenler (C6): “Tanrı şeytanın denizin dibine dalmasını ve toprağı getirmesini ister. Şeytan, Tanrı adına değil, şeytan adına kil alır ama kil ellerinden silinir. Sonraki defada hem Tanrı hem de şeytan adına kil getirir. Tanrı bundan kararı yaratır” <...> (Beza, 1928: 121).

Gagauz Türkleri (C6) (Moldova): “Tanrı şeytanı yeryüzüne gönderip suyun dibinden toprağı getirmesini emrederken “Peder, Oğı ile Kutsal

Ruh'un adına" söylemesini de ister. Şeytan emrini yerine getirmeden eli boş geri döndü. Üçüncü defa "Peder'in adına" deyince tırnak altındaki toprağı getirebildi. Tanrı ise bu toprağı kendi göğsüne koyup uykuya daldı. Şeytan toprağı kavradı ve koşmaya başladı. Onun koştığı her yer toprak oldu" (Moşkov, 1901: 4).

Volga-Perm' Bölgesi

Udmurtlar (C6): "Her yerde su varken *İnmar*, şeytanın suya dalıp toprağı getirmesini emretmiş. Şeytan aldığı iki avuçtan birini ağzında saklamış. *İnmar* toprağı suyun üzerine üfleyince kara parçaları meydana gelmiş. Şeytanın ağzındaki toprak da şişmiş ve ağzı patlamış. Ondan dağlar, bataklıklar ve tümsekler oluşmuş" <...> (Kralina, 1960: № 1).

Çirmişler (C6): "*Kiremet*' suna (erkek ördek) kılığında suyun üzerinde yüzerken *Yuma* onun denizin dibinden toprağı çıkarmasını emretmiş. *Kiremet*' toprağı getirmiş de ancak bir kısmını ağzında saklamış. *Yuma* bu toprağı yeryüzüne bir üfleyerek dağıtmış. Bunun sonucunda dümdüz kara oluşmuş. *Kiremet*' ise kalan toprağı tükürmeye başlayarak dağları yaratmış" (Vasilyev, 1907: 50).

Mordvinler (C6): "*Çam-paz*'ın attığı tükürüğü taşa dönüşür. *Çam-paz* bu taşı kırınca ortaya şeytan çıkar. *Çam-paz* şeytanın dalıp dibinden biraz toprağı getirmesini emreder. Şeytan bir kısmını ağzında saklar, sonra tükürür. Bu şekilde dağlar yaratıldı" <...> (Sedova, 1982: 13-15).

Başkurtlar (C6): "Her yerde su varken iki ördek yumurtlamak için suyun üzerinde yüzer. Suyun altından çamuru çıkarmaya başladılar. Bir kuş, çamuru kanadının altında tutar, diğeri ise yeni parçaları getirir. Bu deniz çamurunun üzerinde ördek yuva kurup yavruları yetiştirmiş, yavruları ise kendi evlatlarını yetiştirmişler. Zamanla birbirine bağlanmış yuvalar adayı oluşturmuş. Ondan sonra da diğere adalar ortaya çıkıp karayı oluşturmuş. O dönemden beri ördek kursağında çakıl ve çamur var" (Barag, 1987: 30-31, № 1).

Türkistan-Orta Asya

Karakalpaklar (C6C): "Kadim zamanlarda yeryüzü yoktu, onun yerinde hep sular vardı. *Suymırık* adlı mitolojik bir kuş yuvasını yapabilmek için gagasıyla suyun dibinden çamuru (у́йық)⁹ çıkarmaya başlamış. Bu çamurun üzerine toz, çimen, yosun yapışmış ve böylece yeryüzünü oluşturmuşlar. O zamandan itibaren Dünya doğmuş" (Aimbetov, 2014: 25).

Moğollar: "İlk olarak yeryüzü yokken, gökyüzü ve sular vardı. *Oçurmanı* gökyüzünde yaşadı ve oturacak yeri bile yoktu. Dünya'yı kurmaya karar verirken kendine arkadaşı aramaya başladı. *Çagan-Şukutı* adlı birini bulunca beraber suyun üzerine indiler. Onları gören kurbağa suya daldı. Aşağıya inen Çagan-Şukutı kurbağayı derinlikten çıkarıp sırt üstü suyun

⁹ N.A. Baskakov'un hazırladığı "*Karakalpakça-Rusça Sözlük*"te (1958) "у́йық" kelimesi 1) bataklık, bataklık; 2) çamur olarak çevrilmiştir.

üzerine koydu. *Oçurmanı*: “Ben kurbağanın göbeğinin üstüne oturayım, sen ise dal ve dibinden ne görürsen getir. Ancak beni anmayı unutma, aksi takdirde tek başına bir şey yapamazsın” dedi. *Çagan-Şukutı* avucunda sıvı toprağı çıkardı ve *Oçurmanı*’ya “Ben olmasaydım bu toprağı çıkartamazdın” der demez getirdiği toprak elinden kayıp suya düştü. İkinci defa daldı ve katı toprağı kazıp çıkıverdi. Bu sefer “toprağı alan, taşıyan ben değilim, *Oçurmanı*’dır” diyerek başarılı bir şekilde getirdi. *Oçurmanı* ise bu toprağı kurbağanın üstüne serpmesini emredip oturdu, dostunu ise yanına oturttu <...>” (Veselovskiy, 1889: 26).

Güney Sibirya Bölgesi

Sibirya Tatarları [ördek; kuğu], Çulım Türkleri¹⁰ [dalgıç kuşu]; Buryatlar [Angata, Anhata şubuun, Şunhuta şubuun adlı kuşlar], Hakaslar [ördek], Çalkandular¹¹ (C6C): “Önce sadece su vardı ve hiçbir yerde toprak yoktu. O zaman Tanrı, Ak kuğu gönderip gagasıyla gökyüzüne su getirmesini emretti. Ama suya daldığında kuğunun gagasına biraz toprak yapıştı. Kuğu üfleyerek toprağı gagasından çıkardı. Toprak ise ufacık toz şeklinde suyun üzerine düşüp orada yüzmeye başladı. Toprak parçacıkları büyümeye başladı, ondan da yeryüzü oluştu. Fakat yeryüzü dümdüzdü. O zaman Tanrı, gagasıyla toprağı eşmesi için ikinci kuşu gönderdi. Ondan da dağlar ve vadiler oluştu” <...> (Radloff, 1989: 211; Direnkova 1929: 123)

Batı Sibirya

Tundra Nenetsleri [dalgıç kuşu], Orman Nenetsleri [lürü kuşu], Güney Selkupları (C6C): “Tanrı dalgıç kuşu göndermiş, kuş bir şey getirememiş, o zaman Tanrı altıngöz kuşunu göndermiş ve o kum getirmiş <...>”.

Hantılar (Ostyaklar): “Bir gün ulu *Doh*¹², *Улwej* adlı yiğidi bulabilmek için şamanlık yapıyordu. Kurnazlığı sayesinde yiğidi zapt edip kendi ruhlarının eşliğinde deniz üzerinden geçerek geri dönüyordu. Bu arada kızmış *Hoçadam*’ın¹³ çıkardığı şiddetli fırtınadan dolayı rüzgâr uçmayı, dalgalar ise yüzmeyi engelliyordu. Doh üç günü ve üç gece uçtu. Yorulduğu

¹⁰ Rusya’nın Tomsk şehri civarında, Ob’ nehri ile Çulım nehirlerinin birleştiği yerin güneyinde ve Krasnoyarsk Bölgesinde yaşayan bir Türk halkıdır.

¹¹Altay Cumhuriyetinde, Kurmaç-Baygol, Suronaş, Maysk, Biyka köylerinde ve Gorno-Altaysk şehrinde yaşayan Türk halkıdır. Etnik adları “kuu-kiji” (kuğu kişileri) ya da Rusçadan ödünç alınmış Lebed’ (kuğu) Tatarları da denmektedir.

¹² Yenisey bölgesindeki Hantılarda ulu yiğitlerle aynı kategoriye giren büyük Şaman’dır. Bu tür şamanlar ölüleri diriltmek gibi olağanüstü yeteneklere sahiptirler. Gökyüzünde yaşadıklarına inanılmaktadır. Şaman Doh’un Yenisey hukuk kanunlarını ve felsefi düşünceleri oluşturduğu düşünülmektedir (Anuçin, 1914: 7).

¹³ Yenisey bölgesinde Dünya’yı yaratan Eç’ten sonra önem açısından ikinci varlıktır. Hoçaadam dişil varlık olurken ilk başta Eç’in eşiydi. Ama bir gün hizmetçileriyle birlikte eşini terk etmiş ve Ay ile evlenip yaşamaya başlamış. Kızmış Eç karısını ve hizmetçilerini yeryüzüne indirmiş. O günden itibaren Hoçaadam hastalık, ölüm, soğukluğun sembolü olmuştur (Anuçin, 1914: 7).

sırada kuğu, dalgıç kuşu vb. kılığına giren ruhlarının üzerine oturuyordu. Fakat yardımcıları da yoruldu, fırtınanın sonu ise görünmüyordu. O zaman Doh dalgıç kuşlarına suya dalıp denizin dibinden biraz katı toprağı getirmelerini emretti. Dalgıç kuşu iki defa başarısız bir şekilde dalıp geri döndü. Üçüncü defa gagasında yosun topağını getirdi. Bu yosundan Doh denizin ortasında bir ada yaratıp, orada biraz istirahat etti ve yoluna devam etti” (Anuçin, 1914: 14).

Teleüt Türkleri (C6): “Etrafında hep su varmış, Ülgen dünyayı yaratmak için aşağıya inmiş; Erlik ise denizin içine girip dibinden ağızla toprak getirmiş” <...> (Potanin. 1883: № 46a, 218-220).

Sor Türkleri (B1E): “İlk olarak sadece su varmış. Tanrı sık sık aynı yere tükürük atarmış, zamanla tükürükten bir yığın oluşmuş, oradan ise *Ayna* adlı şeytan çıkıp Tanrı’ya dost demiş. Tanrı şeytandan denizin dibine dalıp “Tanrı, yardım et!” diyerek toprağı getirmesini istemiş. *Ayna*, Tanrı’nın isteğini ihmal ederek bu ifadeyi söylememiş ve aldığı toprak iki defa elinden silinip gitmiş. Şeytan denizin dibinde toprağı yemiş. Üçüncü defa toprağı Tanrı’ya getirebilince Tanrı onu kurutup sağa sola dağıtarak karayı yaratmış. *Ayna*’nın midesindeki toprak ise büyümeye başlamış. Tanrı, karnını kesip temizlemiş, şeytanı iyileştirdikten sonra kendisi uyumuş. *Ayna* yeryüzünü ters döndürmeye çalışmış fakat onu sadece genişletmiş. Koltuk değneğı kadar ufak bir kara parçasının verilmesini yalvarınca aşağıya düşmüş. Bu delikten sürüngenler ve böcekler, dikenli bitkiler, dağlar ve bataklıklar çıkmış” <...> (Ştıgaşev, 1894: 1-8).

Buryatlar (C6): “Karanlığın içinde *Ehe Burhan* dolaşmış. Yabani ördeğı yarattıktan sonra ördek suya dalıp gagasıyla çamur getirmiş. *Ehe Burhan* Ülgen adı olan Toprak Ana’yı yapmış, onun üzerinde ise bitki ve hayvanları yaratmış <...>” (Jukovskaya, 1980: 95-96).

Doğı Sibirya

Kuzey-Batı Yakut Türkleri [dalgıç kuşu], Batı Yakut Türkleri (Turuhanskiy Bölgesi) [büyük tarak diş kuşu, altıngöz kuşu], Batı Evenkileri [ördek]: “Etrafında hep su varmış. Üst dünyada iki kardeş dünyayı nasıl yaratacağını düşünürler. Büyük kardeşin ördeğı varmış. Küçük kardeş, ördeğı Baykal gölünün dibinden kum getirsin diye göndermiş. Küçük kardeş suyun üzerine yaprak, üstünde ise ördeğın getirdiğı kumu koymuş. Rüzgâr esince yapraklar buruşmuş, böylelikle dağlar oluşmuş <...>” (Pinegina, 2019: 70-71).

Kuzey Kafkasya

Nogay Türkleri (C6D): “İlk olarak sonsuz gök Tengi varmış, ona eşlik eden Umay da varmış. Umay’ın *Ak-Ku* (beyaz kuğı) ve *Kara-Bapiy* (siyah ördek) adlı kuşları varmış. Ak-ku yumurtlamış, yumurtası sudan oluşmuş. Kara-Bapiy suyun üzerinde yüzer, ama bir şey onu aşağıya çekermiş. Kara-Bapiy kah suya dalar, kah üzerinde yüzmüş. Bir gün denizin dibinde kil ve kum fark edince bunları dışarıya çıkartmaya başlamış ve bir yuva kurmuş.

Kil ve kum yuvasının etrafına koymaya devam etmiş, ondan burnu uzun ve kırmızı olmuş. Yuvası ise büyümüş ve kara olmuş. Kara-Bapıy herhangi bir şey yaratması yasak olduğunu bildiği için cezasından korkarak karayı yapar yapmaz yeraltı dünyasına dalmış ve bu sebepten *Erke-han* adını almış” (Kapayev, 2012, 30: 226).

Kuzey Amerika:¹⁴

Kaliforniya / Pomo (C6): “Şiddetli yağmurdan dolayı dünyada tufan başlar. Şahin dağın zirvesinde kurtulur, Kır Kurdu ve diğerleri batarlar. Şahin suda yüzen kuşların suyun dibine dalmasını emreder. Kuşlar yosun, kamış ve kil getirirler. Bu malzemelerden Şahin dağı yükseltir. Ateş de yok, iki ördek suya dalar ve ateş getirirler <...>” (Barrett, 1933: № 23.1).

Maidu (C6): “Gökyüzü Önderi, Kaplumbağa’yı denizin dibine gönderir. İkinci defa dalınca tırnaklarının altında kalan toprağı getirir. Gökyüzü Önderi bunu suyun üzerine koyar ve karalar büyümeye başlar” (Curtis, 1976: 14)

Miwok (C6): “Kurbağa, Kır Kurduna dünya yaratmayı teklif eder. Kır Kurdu en iyi dalgıcı arar. Bir ördek, diğer ördek ve Su Yılanı tam dalamıyor. Kurbağa kendi iki avuç kum getirir; Kır Kurdu bu kumu her yere atar, bu şekilde karalar oluşur” (Barrett, 1919: № 1).

ABD’nin güney-doğusu/ Yuçi (C6): “Dalgıç kuşu suya dalar ama dibe ulaşamıyor; boynundaki gerdanlık boynuna yapışmış, derisinin içine girmiş, hâlâ izleri belli oluyor (*tüy üzerindeki çizgi*). Kunduz ölü olarak su yüzüne çıkmış; Karides denizin dibinden aldığı kili kıskaçlarıyla çıkarır. Yarattıcı bu kili suyun üzerine atar, kara oluşur. Mısır akbabası kanatlarını çırparak henüz yumuşak olan toprak/ kara üzerinde uçar; böyle dağlar oluşur” (Gatschet, 1893: 279-280).

Shawnee (C6): “Tufan’dan sonra Yüce Ruh, Karides’in suya dalmasını emreder. Karides denizin dibinden biraz kil getirir. Yüce Ruh karayı yaratır” (Trowbridge, 1939: 9.10).

Güney Asya¹⁵

¹⁴ *Pomo*, Ameika’da Kızılderili halk grubudur. Kaliforniya’nın kuzey-batısında yaşamaktadır. 1990 yılında nüfusu 4900 kişiydi. *Maidu*, Kaliforniya’ nın kuzeyinde yaşayan ve nesli tükenmekte olan bir halktır. 2010 yılında nüfusu 2500 kişiydi. *Miwok* (Miwuk, Mi-Wuk, Me-Wuk) Kuzey Kaliforniya’da bulunan birkaç Kızılderili grubu için ortak bir isimdir. Nüfusu 3500 kişidir. *Yuçi*, Kızılderili halk grubu, günümüzde Oklahoma Eyaletinde yaşamaktadır. *Shawnee*; Oklahoma, Alabama, Ohio eyaletlerinde yaşamaktadırlar. Nüfusu 2010 yılında 7584 kişi olarak kaydedilmiştir.

¹⁵ *Şanlar*, Tai Long ya da Tai Yai olarak da bilinir, Güneydoğu Asya’da yaşayan Tay etnik grubudur. *Garó*, Doğu Hindistan’da yaşayan ve Kuzey Bangladeş’te yaşıyan bir halktır. *Oraon*, Kurukh veya Oraon veya Dhangar, ayrıca Uraon veya Oraon olarak da yazılır, Hindistan’ın Jharkhand, Batı Bengal, Odisha ve Chhattisgarh eyaletlerinde yaşayan bir Dravidian etnik grubudur. *Birhorlar*, Hindistan’nın Bihar, Orissa, Carkhand gibi eyaletlerinde yaşayan halktır.

Birma /Şanlar (C6H): “Karıncalar ilk okyanusa dalar ve toprağı çıkarırlar” (Walk, 1933: 74).

Hindistan /Garo Halkı (C6D): “Kadim zamanlarda her yerde su varmış. *Tatara Rabuga*, kadın biçiminde *Nostu Nopantu*’yu dünyayı yaratmak için göndermiş ve biraz kum vermiş. Kadın, başka yer olmadığı için örümcek tarafından örülmüş ağın üzerine oturmuş; bu kumdan topak yapmamış bu yüzden önce büyük yengeci, sonra küçük yengeci suyun dibine gönderir. İkisi dibe ulaşamayınca geri dönmüşler. O zaman dalgıç böceğı denizin dibinden kil çıkarmış” (Playfair, 1909: 82-84).

Hindistan/ Oraon Halkı (C6D): “*Yaşlı Anne*’nin nasihatine göre *Dharmes* bayağı yalıçapkını kuşunu yaratmış. Kuş okyanusa dalıp yeraltı dünyasından Dünya tohumunu getirmiş. Bu tohumdan *Dharmes* Dünya’yı yaratmış” (Osada, 2010).

Hindistan/ Birhor Halkı (C6D): “İlk olarak her yerde su varmış. Suyun üzerinde lotus bulunur. Yüce ruh *Sing-bonga*, lotusun sapında yürüyerek suyun üzerine çıkıp Kaplumbağı’ya dibinden kil getirmesini emretmiş. Kaplumbağı: “Peki evimi (kabuğı) nereye bırakacağım?” diye sormuş. Yüce ruh ona: “Yanına al” demiş. Su kaplumbağanın kabuğunun üstündeki kili alıp götürmüş. Yengeç de kili getirememiş. Sülük ise kili yutarak getirmeyi başarmış. *Sing-bonga* bu kilden kara yaratmış” <...> (Roy, 1925: 398-402).

Sonuç

Ye. Yu. Beryozkin’in tasarladığı katalog sayesinde mitoloji ve folklorla ilgili veriler kapsamlı bir şekilde analiz edildiğinde bölgeler-halklar arasındaki bağlantıların somutlaştırılıp tespit edilebileceğini söylemek mümkündür. Arkaik mitleri meydana çıkarabilmek için farklı halklara ait mitolojik gelenekleri karşılaştırıp ortak elementleri belirtmek gerekmektedir. Bu bağlamda gerek dil bilimi gerek edebiyat bilimi gerek ise mitoloji ve halk edebiyatı ürünlerini inceleyen halk bilimi için karşılaştırmalı/ karşılaştırmalı-tarihî yöntem büyük rol üstlenmektedir. Sadece bir dil grubu ve belli başlı kültür geleneğinin çerçevesinde bakıldığı sürece bu kültürü etkileyen ya da tam tersi bu kültürün diğerlerini etkilediğı faktörlerden maalesef uzak kalınmaktadır.

Çalışmamızın merkezî konusu olan suya dalan / dalgıç motifini içeren mitlerin yapısının, ortak Hint menşeli olduğu varsayılabilir. İnsanlar Sibirya’ya ve Kuzey Amerika’ya göç ettikçe mitin de yayılması sağlanmıştır. Napolskih’e göre (2011) “dalgıç” motifi ilk olarak Proto-Ural kökenlidir. Tunguz-Mançular ve Türkler vasıtasıyla Doğu Avrupa’ya ve Sibirya’ya yayılıp Doğu Avrupa’da ise Bogomilizm hareketinin etkisiyle bazı değişikliklere uğramıştır. Hatta söz konusu Bogomil ve Hristiyan etkisi altında kalıp tekrar Altaylılara döndüğü varsayılabilir. Napolskih’in yaptığı çalışmalara göre dünyada farklı yerlerde bilinen “dalgıç” motifli mitlerin yapısı çeşitli olabildiğı görülmektedir. Dalgıç rolünde bulunan karakter kimi

zaman kuşa, kimi zaman antropomorfik biçimde bulunan birine; kimi zaman ise karides, kunduz, kaplumbağaya, kimi zaman ise Yaratıcı'nın zıttı olan şeytana (Erlik) dönüşebilir. Toprağı kimin getirdiği büyük önem taşımamaktadır. Bundan daha önemli husus denizin dibinden kil ya da toprağın getirilmesidir.

Şimdiye kadar Türkiye'de bilinmeyen Ye.Yu. Beryozkin'in geliştirdiği "Bölgelere Göre Folklorik-Mitolojik Motiflerin Yayılması ve Tematik Sınıflandırılması" adlı elektronik kataloğun bilimi geliştirme konusunda mitoloji ve folklor alanlarında fayda sağlayabileceği ve karşılaştırmalı mitolojide bazı hususlara ışık tutacağı kanaatindeyiz.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Aimbetov, K. (2014). *Қарақалпақ фольклоры*. Нөкис: Илим.
- Anucin, V. İ. (1914). *Ocerk Şamanstva u Yeniseyskih Osljakov*. Sankt-Peterburg: Tipografiya İmperatorskoy Akademii nauk.
- Barag, L.G. (1987). *Başkırskoye narodnoye tvorçestvo. Predaniya i legendı*. Ufa: Başkırskoye knijnoye izdatelstvo.
- Barrett, S. A. (1919). Myths of the Southern Sierra Miwok. *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology*, (16)1, 1-28.
- Barrett, S. A. (1933). Pomo Myths. Milwaukee. *Bulletins of the Public Museum of the City of Milwaukee*, 15, 1-608.
- Belyayev, M.V. (1925). *Proishojdeniye narodnih legend o mirotvorenii*. Bakü: İzvestiya Azerbaycanskogo gosudarstvennogo universiteta im. V.İ.Lenina.
- Beryozkin, Yu. Ye. (2007). Kosmogoniçeskiye süjeti "Nıryalşçik za zemloy" i "vıhod ludey iz zemli". *Arheologiya, etnografiya i antropologiya Evrazii*, 4 (32). 110-123.
- Beryozkin, Yu. Ye. (2009). Mıfı Starogo i Novogo sveta. *İz Starogo v Noviy Svet: Mıfı narodov mira*. Moskova: Astel.
- Beryozkin, Yu. Ye. (2012). Sibirsko-yujnoaziatskiye folklorniye paralleli i mifologiya evraziyskoy stepi. *Arheologiya, etnografiya i antropologiya Yevrazii*, 4 (52), 144-155.
- Beryozkin, Yu. Ye. (2015). Rasprostraneniye folklornih motivov kak obmen informatsiyey, ili gde zapag graniçit s vostokom. *Antropologičeskiy Forum*, 26, 153-170.
- Beza, M. (1928). *Paganism in Roumanian folklore*. London, Toronto: J.M. Dent & sons Ltd; New York: E.P. Dutton & Co.
- Cartoian, N. (1929). *Cartile populare în literatura romaneasca*. Bükreş: Editura Casei Scoalelor.
- Count, E.W. (1952). The earth-diver and the rival twins: A clue to time correlation in North-Eurasiatic and North American mythology. *Indian Tribes of Aboriginal America, selected papers of the XXIXth International Congress of Americanists*. Chicago: the University of Chicago, 55-62.

- Curtis, E. S. (1976). *The North American Indian. Being a series of volumes picturing and describing the Indians of the United States, the Dominion of Canada, and Alaska*. Edited by Frederick Webb Hodge. New York, San Francisco, and London.
- Çakan, V. (2009). *Orta Asya Türk tarihinin kaynakları*. Ankara: Binyıl Yayınevi.
- Çubinskiy, P.P. (1878). *Trudi etnografiçeskoy ekspeditsii v zapadno-russkiy kray, snaryajyonnoy İmperatorskim Russkim Geografiçeskim Obşestvom*. Materialı i issledovaniya, sobranniye P.P. Çubinskim (Sankt-Peterburg: Tipografiya V. Bezobrazova. 359-360.
- Direnkova, N.P. (1929). Ptitsa v kosmiçeskih predstavleniyah turetskih plemyon Sibiri. *Kultura i pismennost Vostoka*. Bakü: İzdaniye Vsesoyuznogo Tsentralnogo Komiteta ovogo Türkskogo Alfavita. 119-126.
- Dundes, A. (1962). Earth-diver: creation of the mythopoeic male. *American Anthropologist*, 64 (1), 1032-1051.
- Dobrovolskiy, V.N. (1891). *Smolenskiy etnografiçeskiy sbornik*. Sankt-Peterburg: Tipografiya Ye. Yevdokimova. 229-300.
- Eliade, M. (2003). *Zalmoksis'ten Cengiz Han'a*. (çev.: Ali Berktaş), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Entsiklopediçeskiy Slovar Brokgauza i Yefrona (1900). *Sravnitelnaya mifologiya*. Sankt-Petersburg: İzdatelskoye delo. Tom 61, 322-333.
- Gatschet A.S. (1893). Some mythic stories of the Yuchi Indians. *American Anthropologis*, 6(3), 279-282.
- Harva, U. (1927). *Finno-Ugric, Siberian mythology*. Boston: Archaeological Institute of America.
- Hodziç, İ. (2007). *Bogomilizm ve Bosna Hersek Bogomilleri*. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Işık, H. (2017). Hristiyan düalist-gnostik bir tarikat olarak Bogomilizm ve Avrupa heretik toplumlarına etkileri. *Balkan Araştırma Enstitüsü Dergisi*, 6 (1), 109-187.
- Jukovskaya, L.N. (1980). *Buryatskaya mifologiya i yeyö mongolskiye paralleli*. Simvolika kultov i ritualov narodov zarubejnoj Azii. Moskova: Nauka.
- Kapayev, İ.S. (2012). *Nogayskiye mifi, legendı i poveriya: opit mifologiçeskogo slovary*. Moskova: Golos-Press.
- Kızlasov, L.R. (2001). Sibirskoye maniheystvo. *Etnografiçeskoye obozreniye*, 5, 83-90.
- Korobka, N. (1909). *Obraz ptitsı, tvoryaşey mir, v russkoy narodnoy poezii i pismennosti*, Sankt-Petersburg: Tipografiya Akademii Nauk.
- Ковачуов, Yo. (1914). *Народна астрономия и метеорология*. Принос към българския фолклор. (Сборник за народни умотворения и народопис). Sofiya: BAN.
- Köngäs E.K. (1960). The earth-diver (Th. A 812). *Ethnohistory*, 7, 151-180.
- Kralina, N.P. (1960). *Sto skazok udmurtskogo naroda*. İjevsk: Udmurtskoye knijnoye izdatelstvo.

- Krzyżanowski, J. (1963). *Polska baika narodowa*. Wrocław, Warszawa, Kraków: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Kuznetsova, V.S. (1997). *Dualističeskiye legendy o sotvorenii mira v vostočnoslavyanskoy folklornoy traditsii*. Novosibirsk: İzdatelstvo SO RAN.
- Kerbelite, B.P. (2001). Tipi narosnih skazaniy. *Strukturno-semantičeskaya klassifikatsiya litovskih etologičeskikh, mifologičeskikh skazaniy i predaniy*. Sankt-Petersburg: Evropeyskiy Dom.
- Littleton, S. (1973). *Novaya sravnitel'naya mifologiya: antropologičeskaya otsenka teorii Georgesa Dumezila*. Berkli: İzdatelstvo Kaliforniyskogo universiteta.
- Moşkov, V.A. (1901). Gagauzi Benderskogo uyezda. Verovaniya, vozzreniya na prirodu. Velikanı. *Etnografičeskoye obozreniye*, 51 (4), 1-80.
- Napolskih, V.V. (1991). *Drevneysiye etapy proishojdeniya narodov uralskoy yazikovoy semyi: danniy e mifologičeskoy rekonstruktsii (prauralskiy kosmogoničeskij mif)*. Moskova: Institut etnologii i antropologii im. N.N. Mikluho-Maklaya.
- Nilsson, M.P. (1933). *Homer and Mycenae*. Londra: Methuen.
- Osada, T. (2010). *A comparative study of Munda creation myth*. Paper presented for Radcliffe Exploratory Seminar on Comparative Mythology. Radcliff Institute of Harvard University.
- Oynotkinova N.R. – Şinjina İ.B. – Yadanova K.V. – Yamayeva Ya. Ya. (2011). Pamyatniki folkloru narodov Sibiri i Dalnego Vostoka. *Neskazočnaya proza altaytsev*. Novosibirsk: Nauka.
- Ögel, B. (2010). *Türk mitolojisi*. C. 1, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Pinegina, M.L. (2019). *Skazki Zabaykalskogo Severa, zapisanniye M.L. Pineginoy*. Pos. Novaya Çara: Kalarskiy istoriko-krayevedčeskij muzey.
- Playfair, A. (1909). *The Garos*. London: David Nutt.
- Potanin, G.N. (1883). *Očerki severo-zapadnoy Mongolii*. Rezultatı puteşestviya, ispolnennogo v 1879 godu po poručeniyu İmperatorskogo Russkogo Geografičeskogo Obşçestva. Sankt-Petersburg: Tipografiya V. Kirşbauma, 4, 218-220.
- Prasad M. (1989). *Some aspects of the Varāhā-Kathā in epics and Purānas*. Delhi: Maheshwari Prasad.
- Radloff, V.V. (1989). *İz Sibiri. Stranitsı dnevnika*. Moskova: Nauka.
- Rahno, K.Yu. (2016). Sotvoreniye mira i čeloveka iz glini v folklora makedontsev i bolgar. Slavyanskiye yaziki i kulturnı v mnogoyazičnom mire". *Sbornik naučnih trudov VI mejdunaroodnoy rossiysko-makedonskoy konferentsii*. 250-261 Perm: Permskiy gosudarstvenniy natsionalniy issledovatel'skiy universitet.
- Reih, K.(2008). *Türkskiy epos: traditsii, formı, poetičeskaya struktura*. Moskova: Vostočnaya literatura RAN.
- Ribnikov, P.N. (1864). *Narodniye poveriya i suyeveriya v Olonetskoy gubernii*. Petrozavodsk: İzd. Olonetskoy Gubernskoy Statističeskoy Komissii.
- Rooth A.B. (1957). Creation myths of the North American Indians. *Anthropos*, 3 (4), 497-508.

- Roy, S. Ch. (1925). *The Birhors. A little-known jungle tribe of Chota Nagpur*. Ranchi: Mission Press.
- Sedova, L.V. (1982). *Legendi i predaniya mordvi*. Saransk: Mordovskoye knijnoye izdatelstvo.
- Seroşevskiy, V.L. (1896). *Yakuti:opit etnografičeskogo issledovaniya V.L. Seroşevskogo*. Sankt-Petersburg: Tipografiya Glavnogo Upravleniya Udelov.
- Şahnoviç, M.M. (2013). K istorii vozniknoveniya sravnitel'nogo religiovedeniya v Rossii. *Vestnik SPGU*, 17(3), 80-86.
- Ştıgaşev, İ. (1894). *Predaniya inorodtsev Kuznetskogo okruga o sotvorenii mira i pervogo čeloveka*. Omsk: Zapiski Zapadno-Sibirskogo otdeleniya Rossiyskogo Geografieskogo Obşçestva.
- Trowbridge, Ch. (1939). *Shawnese Traditions. C. C. Trowbridges's account*. Occasional Contributions from the Museum of Anthropology of the University of Michigan.
- Turan, F.A. (2016). Eski Türklerde tek tanrı inancı. *Türk Mitolojisine Giriş*, (ed. Fatma Ahsen Turan-Meral Ozan), 33-46, Ankara: Gazi Kitabevi.
- Vasilyev, M. (1907). *Religioznyye verovaniya çeremis*. Ufa: Gubernskaya tipografiya.
- Vasilkov, Ya. V. (2006). *Stranička mifologičeskogo bestiariya: otryahivayuşçisya vepr'*. Kultura Aravii v aziatskom kontekste. Sankt-Peterburg: MAE RAN.
- Verbitskiy, V. I. (1893). *Altayskie inorodzu*, Moskova: Skoropeç. A.A. Levenson.
- Veselovskiy, A.N. (1889). *Raziskaniya v oblasti russkog duhovnogo stiha. XI-XVII*. 5. Sankt-Peterburg: Tipografiya İmperatorskoy Akademii Nauk.
- Walk L. (1933). Die Verbreitung des Tauchmotivs in der Urmeerschöpfungs- (und Sintflut-) Sagen. *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien*, 1 (2), 60-76.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: Thompson, S. Elektronik *Motif-Index of folk literature* adlı katalog. https://sites.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Content/Motif_Quick_Index.htm (Erişim: 15.08.2022).
- URL-2: Napolskih, V.V. (2011). *Mifo nıryanii za zemloy (A812) v Severnoy Yevrazii i Severnoy Amerike: 20 let spustya*. <https://ruthenia.ru/folklore/napolskih3.pdf>. (Erişim: 20.09.2022).
- URL-3: Beryozkin Yu. Ye. *Bölgelere göre folklorik-mitolojik motiflerin yayılması ve tematik sınıflandırılması* adlı katalogun metinli versiyonunun adresi: <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/>. Motiflerin dünya haritasındaki yayılma sürecine bakmak için <http://mapsofmyths.com/> adresi kullanılmaktadır (Login ve parola ayrı istenmektedir). (Erişim: 8.05.2022).
- URL-4: Beryozkin Yu. Ye. (2015). Geçmişin anahtarı: Folklor motiflerinin bölgesel yayılması. file:///C:/Users/erenm/Downloads/genofond_article18479.pdf. (Erişim: 8.08.2022).

"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)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir. / *The article does not require an Ethics Committee Approval.*

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

KUZEY MAKEDONYA GELENEKSEL SIRMA SÜSLEMELERİ ESAS ALINARAK KADIN PANTOLON TASARIMLARININ OLUŞTURULMASI



CREATING WOMEN'S PANTS DESIGNS BASED ON TRADITIONAL SIRMA ORNAMENTS OF NORTH MACEDONIA

Mücella ÖZKAN*-Hatice HARMANKAYA**

ÖZ: Küreselleşmenin sonuçlarından biri olarak dünya genelinde modanın etkisiyle insanların giyimleri birbirine benzer bir yapıya dönüşmüştür. Geçmiş yıllarda her ülkenin, her bölgenin hatta her şehrin geleneksel unsurları olduğu için giyen kişiye ait sosyal, kültürel ve ekonomik faktörler giysiler kullanılarak ayrılmıştır. Aynı şekilde kadınların giyimlerinde kullandıkları renklerden, süslemelerden ya da baş örtme şekillerinden bekâr ya da evli olup olmadıkları ya da eşini kaybetmiş olması gibi sormadan cevabını alabileceğimiz bilgiler giysiler aracılığı ile çevreye aktarılmıştır. Günümüzde ise kadın giyimlerinden sosyo-kültürel özelliklere dair bilgi alınamadığı gibi farklı ülkelerde yaşayan insanların giysilerinin birbirleri ile aynı olduğu görülmektedir. Küreselleşmenin etkisiyle durum her ne kadar böyle olsa da toplumların geçmişten bu yana taşıdığı kendine özgü kültürü ve geleneksel giyim özellikleri vardır. Bunların başında kumaş desenleri ve süsleme motifleri gelmektedir. Bu geleneksel motifleri dünya üzerinde tanınır hale getirmek ve hazır giyim sektöründe kullanılabilir moda olgusuna dönüştürmek artık dijital iletişim kanalları ile daha mümkün hale gelmiştir. Bu araştırmanın amacı, Kuzey Makedonya kültüründe önemli süslemelerden biri olan sırma tekniğinin oldukça fazla yer aldığı çintıyan şalvarının yöresel öğelerinden yola çıkarak, günün moda gerekliliklerine hitap eden kadın pantolon tasarımları oluşturmaktır. Çalışmada, Kuzey Makedonya geleneksel çintıyan giysilerinin tasarım unsurları yerel olandan evrensel olana doğru yeni giysi tasarımlarına aktarılacaktır. Nitel yapıdaki araştırmada eylem araştırması yöntemi kullanılmıştır. Araştırma kapsamında ele alınan Kuzey Makedonya'ya ait giysilerde bulunan sırma işi süsleme örnekleri incelenerek tasarım parametreleri belirlenmiştir. Çintıyan şalvarlarındaki geleneksel öğeler günün moda trendlerine uygun 10 adet kadın pantolon tasarımında kullanılmıştır. Kuzey Makedonya çintıyan giysileri dikkate alınarak oluşturulan kadın pantolon tasarımları bilgisayar ortamında görselleştirilmiştir. Çalışma kapsamında, sürekli yenilik arayışındaki moda ve hazır giyim sektörü için Kuzey Makedonya kültürel mirası olan geleneksel giysilerin ve süsleme motiflerinin sürdürülebilirliğine katkı sağlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kuzey Makedonya, Geleneksel Giyim, Sırma Süsleme, Polalı Şalvar, Çintıyan, Pantolon Tasarımı.

* Dr.-Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Moda Tasarımı Bölümü/Konya-ozkanmucella@selcuk.edu.tr (Orcid: 0000-0002-4824-4325)

**Prof. Dr.- Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Moda Tasarımı Bölümü/Konya-harmankayahatice@selcuk.edu.tr (Orcid: 0000-0001-6375-7586)

ABSTRACT: In recent years, in addition to the positive contributions of globalization, we have entered a period where the influence of cultural values has decreased, and societies have become increasingly similar to each other. As one of the results of globalization, people's clothing has turned into a similar structure with the effect of fashion. Since there are traditional elements of every country, every region and even every city in the past years, the social, cultural and economic factors of the wearer have been differentiated by using clothes. In the same way, information that we can get an answer from, such as the colors, ornaments or the way women wear their clothes, whether they are single or married, or whether they have lost their spouse, have been transferred to the environment through clothes. Today, information on socio-cultural characteristics cannot be obtained from women's clothing, and it is seen that the clothing of people living in different countries is the same. Although the situation is like this with the effect of globalization, societies have their own unique culture and traditional clothing features since the past. At the beginning of these are fabric patterns and ornament motifs. It has now become more possible with digital communication channels to make these traditional motifs known around the world and to transform them into a fashion phenomenon that can be used in the ready-made clothing industry. The aim of this research is to create women's trousers designs that appeal to the fashion requirements of the day, based on the local elements of the Çintian shalwar, which is one of the important ornaments in the North Macedonian culture. In the study, the design elements of the traditional Çintian clothes of North Macedonia will be transferred to the new clothing designs from the local to the universal. A case study was conducted in the study, in which descriptive research method was used. The design parameters were determined by examining the samples of rhinestone ornaments on the clothes belonging to North Macedonia, which were discussed within the scope of the research. The traditional elements of the Çintian shalwar are used in the design of 10 women's trousers in line with the fashion trends of the day. Women's trousers designs, which were created by considering North Macedonian Çintian clothes, were visualized in the computer environment. Within the scope of the study, the sustainability of traditional clothes and ornament motifs, which are among the cultural heritages of North Macedonia, has been contributed to the fashion and ready-made clothing sector, which is constantly in search of innovation.

Keywords: North Macedonia, Traditional Clothing, Sırma Ornaments, Çintiyan, Trouser Design.

Giriş

Toplumların temel değerleri, gelenek ve görenekleri, örf ve adetleri belirli bölgelerde yaşayan insanlar tarafından kabul edilerek şekillenmektedir (Koç ve Koca, 2007: 248). Giyim ve giyim unsurları yaşanan toplumun değerlerini yansıtan ve gelişimlerini belgeleyen sembollerdir. Toplumların maddi kültür ögesi olan giysiler insanların yaşam biçimlerini, ekonomik ve sosyal durumlarını, toplumsal statülerini belirler. Giyim, statik olmaktan uzak olup, sürekli değişime açık olan bir yapı oluşturmaktadır (Artun, 2008: 72; Bakıcı, 2019: 63).

Türk süsleme sanatlarının en güzel örneklerinin görülebildiği Balkan ülkelerinde geleneksel süslemeli giysiler önemli gün ve gecelerde devam etmektedir. Kuzey Makedonya'da yaşayan Türklerin yanı sıra Arnavutların da özel günlerinde giydikleri giysilerin bir parçası olan çintiyan, halk arasında Arnavut şalvarı olarak da bilinmektedir. Bölgelere göre farklı isimleri olan çintiyanın Türk giyimindeki karşılığı "şalvar" dır. Türk giyiminde şalvarın günümüzdeki İran bölgesinden çıktığı ifade edilmektedir (Türkoğlu, 2002: 142). Ortadoğu'da yaygın olan şalvar adı, Farsça 'sirval' sözcüğünden gelmektedir. Anadolu'da ya da Orta Asya'da bu adın farklı

şekilleri devam etmiştir. Kazaklarda buna 'çalbar' denir. Eski Türkler, alta giyilen bu giysilere 'Üm' demişlerdir. Don, çakşır, potur, zıpka, zığva gibi formları ve kesimleri değişen şalvarlar Türkler Anadolu'ya gelmeden önce de tanınmaktadır. Ayrıca bölgelere göre tuman, çintiden, kareden, lapçın, derpi, epik, bağış gibi isimler almıştır (Balci, 2018: 58). Farklı coğrafi ve iklim özellikleri, yaşam koşulları şalvar modelinin ihtiyaca uygun geliştirilmesine sebep olmuştur. Paça boyu, ağ genişliği ve yüksekliği gibi. Şalvar kumaşının bölgeye ve statüye göre değişiklik gösterdiği, yünlü, ipekli ya da pamuklu kumaşlar tercih edildiği bilinmektedir (Üstün ve Yurdakul, 2008: 1402). İlk çıkış amacıyla şalvar, erkekler için özellikle savaşlarda ata binmek için tercih edilirken, yayılma sürecinde ise hem erkek hem de kadınlar için daha kullanışlı olmasıyla geleneksel giyimin vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. 19. yüzyıl itibariyle şalvarın formu her sınıftan insanın giymesi ile şekillenmiştir (Ögel, 1991: 101).

Kuzey Makedonya bölgesinde Türkler ve bölgede yaşayan Arnavutlar tarafından kullanılan günümüz tanımıyla bir tür şalvar olan Çintıyan; Kuzey Makedonya'nın Batı kesiminde 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın sonlarına doğru sadece şalvara verilen bir isim olmuştur. 20. yüzyılın sonlarında ve 21. yüzyılda şalvar, gömlek ve yelekten oluşan üçlü giysi takımına çintıyan denilmektedir. Kuzey Makedonya'da kullanılan çintıyanlar sadece kumaş, renk ve süsleme özellikleriyle farklılık göstermeyip kullanılacak yere göre kesim teknikleri de farklılık göstermektedir (Turan, 2019: 58). Çintıyanlarda (polalı) kullanılan süsleme tekniği ise sırma işlemesi olmuştur. Kuzey Makedonya da sırmacılık zanaatının çıkış noktasının Osmanlı Döneminde Anadolu'dan Balkanlara geldiği bilinmektedir. Kuzey Makedonya'da Maraş işi (kakma) (Dival işi), Türk işi ve kordon tutturma (bükme) Osmanlı döneminde sim, sırma veya kılaptanlarla uygulanan süsleme teknikleridir (Lyoçi ve Atalayer, 2016: 290).

19. yüzyıl ve 20. yüzyılın ilk yarısında incelenen örneklerin el işi dival (kakma) ve kordon tutturma (bükme) olduğu bilinmektedir. Günümüz çintıyan örneklerinde kullanılan nakış tekniklerinin ise elde ya da makinede olmak üzere dival işi ve kordon tutturma yapıldığı bilinmektedir. Kuzey Makedonya'da gelenek göreneklerini devam ettiren Türk, Arnavut ve Makedon kadınlarının nakış işlemleri sırmacılık zanaatı olarak değerlendirilmektedir. Şalvar (çintıyan) süslemesi bir zanaat iken, kesimi ve dikimi de ayrı bir zanaat olarak geçmektedir (Ljochi, 2017: 59, 60).

İncelen örneklerle dayanarak, Kuzey Makedonya'da en çok kullanılan nakış tekniklerinden biri sırma süslemesidir. Batı Makedonya'nın Gostivar ve Kalkandelen şehirlerinde kordon tutturma nakışı "bükme" adıyla bilinmektedir. Kullanılan ipliğin bükülmesinden dolayı bu ad verilmiştir. İpliklerin bükülerek oluşturduğu kordonların desene göre yerleştirilip kordon renginde ip ile kumaşa tutturulması işlemidir. 20. yüzyıl itibariyle elde yapılan sırma süslemesi günümüzde makine ile yapılabilir hale gelmiştir.

1.Kuzey Makedonya'nın Konumu ve Tarihi

Makedonya coğrafyası tarih boyunca antik çağlara kadar dayanan geçmişi ile doğu ile batı arasında ticaret, kültür ve sanat açısından köprü olmuştur. Tarihi açıdan çok eski dönemlerden beri Türkler bu bölgede yaşamışlardır (Turan, 1996: 21). Vardar, Ege ve Pirin Makedonya'sı olmak üzere üç bölümden oluşan bölge günümüzde beş farklı ülkenin sınırları içindedir. Vardar Makedonya'sı, büyük ölçüde Makedonya Cumhuriyeti'nin, Ege Makedonya'sı Yunanistan'ın ve Pirin Makedonya'sı Bulgaristan'ın egemenliği altındadır (Konuralp ve Adaş, 2020: 311). Eski Yugoslavya'yı oluşturan altı cumhuriyetten biri olan ve Yugoslavya'nın parçalanması sonucu 1991'de bağımsızlığını ilan ederek devlet olan Kuzey Makedonya Cumhuriyeti birinci bölgedir. İkinci bölge, Yunanistan'ın kuzeyinde merkezi Selanik olan ayrı bir yönetim bölgesini oluşturur. Bulgaristan Makedonya'sı ise çok az bir alanını oluşturan kuzey bölümüdür (Kalaycı, 2019: 1). Yugoslavya, Arnavutluk, Bulgaristan, Romanya, Yunanistan, Kuzey Makedonya ve Türkiye'nin bir bölümünü içine alan Balkanlar Avrupa Kıtası'nın güneydoğusunda bir yarımada'dır. Kuzey Makedonya Balkan yarımadasının orta güney kesiminde yer alan bir devlettir. Ülkenin güneyinde Yunanistan, doğusunda Bulgaristan, batısında Arnavutluk, kuzeyinde ise Yeni Yugoslavya bulunmaktadır. Ülkenin denize kıyısı bulunmamaktadır (Özey, 2016: 265).

Kuzey Makedonya Cumhuriyeti'nde en büyük yüzölçümüne sahip belediye Prilep, en küçük ise Çayır'dır. Nüfus büyüklüğüne göre, Kuzey Makedonya'da şehirler büyük, orta ve küçük olmak üzere üç gruba ayrılır. Ülkede bu statüde 18 şehir vardır (Can, 2020: 2881). Kuzey Makedonya çok uluslu ve çok kültürlü bir yapıya sahiptir (Turan, 2002: 168). Nüfusun büyük çoğunluğu Makedon halkından oluşur. Bununla birlikte birkaç azınlık ve etnik grubun üyeleri de nüfusa dâhil edilmektedir. Kuzey Makedonya'daki etnik gruplar yüzyıllar boyunca yan yana yaşamışlar ve kendi kimliklerini korumuşlardır (Çavuşoğlu, 2003: 124). Makedonya'da Bulgar, Slav, Arnavut, Yunan ya da Türk ulusları yer almıştır. Makedonların, Yunanlar ve Arnavutlarla yakın ilişki içinde oldukları bilinir (Konuralp ve Adaş, 2020: 319). Azınlıklar arasında en yüksek oran Kuzey Makedonya Arnavutlarına aittir. Ülkede ikinci en büyük etnik grubu Kuzey Makedonya Türkleri oluşturur (Can, 2020: 2886). Makedonya etnik yapısı, coğrafi konumu, din, dil ve kültürel özellikleriyle Balkanların en karmaşık bölgelerinden birisidir. Kuzey Makedonya'da yaşayan Türkler, birbirinden farklı kültürlerin bir arada yaşamaları sonucunda değişimlere de uğramıştır (Ahmet, 2006: 1; Aktaran: Turan, 2014: 183).

1371' den 1913 yılına kadar Osmanlı hâkimiyetinde kalan Kuzey Makedonya'nın dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar huzurlu ve sakin bir dönemin geçirdiği bilinmektedir. Sultan I. Murad Birinci Kosova meydan muharebesinde şehit düştükten sonra tahta geçen Yıldırım Bayezid, Sırp sınırında bulunan Üsküp ve çevresini Paşa Yiğit'e havale ederek Üsküp ile

Niş arasında Türk ve Tatar muhacirlerini de yerleştirdiği bildirilmektedir (Uzunçarşılı, 2011: 261). Kesin bir bilgi olmasa da Üsküp' ün 6 Ocak 1392 tarihinde Paşa Yiğit tarafından fethedildiği bilinmektedir. Kuzey Makedonya' nın 19. yüzyılda artan papalık ve Rusya'nın propagandasıyla Türklerin hâkimiyetinden çıktığı ve toprak bütünlüğünü kaybettiği belirtilmektedir. Yugoslavya'nın parçalanmasıyla da Kuzey Makedonya, 1991' de bağımsızlığını ilan etmiştir (Özer, 2006: 14).

Yunanistan ve Balkanlar olmak üzere dünyada Makedonya ismiyle iki ülke olduğundan karışıklıklara sebep olmuştur. Yunanistan topraklarında Makedonya adında bir bölge bulunmasını gerekçe göstererek ülkeyi bu isimle tanımamıştır. Yunanistan 13 Şubat 2019 tarihinde Makedonya Cumhuriyeti'nin resmi adının 'Kuzey Makedonya Cumhuriyeti' olarak değiştirilmesini sağlamıştır (Konuralp ve Adaş, 2020: 311).

2. Kuzey Makedonya Geleneksel Giysileri

Köklü geçmişi, geniş coğrafyası farklı kültürlerle olan etkileşimi ile Türk giyim kuşamında kullanılan kumaş çeşitleri, tasarım özelliğine uygun kalıp, birleştirme, astarlama gibi özelliklerinin yanı sıra giysinin süslenmesinde kullanılan işleme teknikleri ile de çeşitlilik göstermektedir. Türk giyim kuşamı sadece başa bedene ve ayağa giyilen giysilerden ibaret olmayıp giysiyi tamamlayıcı aksesuarlar (takılar ve süslemeler) ile tamamlanmaktadır (Koç ve Koca, 2016: 237). Araştırma kapsamında yapılan saha çalışmasında ulaşılan kaynaklardan, Kuzey Makedonya'da geleneksel kadın giyiminin gömlek, şalvar, yelek, mintan, dolama, önlük, kuşak, uçkur, başörtüsü, yün çorap ve çarıktan oluştuğu belirlenmiştir. Kuzey Makedonya'da da kadınların üst giyim olarak kullandıkları gömleğin (göynek), uzun olanına "entari" denilmektedir. Gömleklerin genellikle bol, yakasız veya V yakalı göğsü açık, kol oyuntusu rahat, uzun ve geniş kollu oldukları gözlemlenmiştir (Görsel 1).



Görsel 1. Kuzey Makedonya Geleneksel Giysi Örnekleri (1980)

Kaynak: Ezra Halçe Kişisel Aile Fotoğraf Albümü

Kuzey Makedonya geleneksel giysilerinde alt giysi olarak çintiyan (Dimi / Dimija) denilen bir tür şalvar giyilmektedir. Şalvarın uçkuru kişinin statüsüne göre zenginlik göstergesi olarak süslemeli olabilmektedir. Hareket kolaylığı sağlaması sebebiyle günümüze kadar kullanılmış olan şalvarlar, özellikle kırsal kesimde yaşayanların günlük hayatta kullanmaya devam ettikleri bir giysi türü olmuştur (Görgünay, 2008: 221).



Görsel 2. Üsküp: Çintiyan, Gömlek ve Yelek (Yunus Emre Ens., 2015: 12).



Görsel 3. Kumanova: Çintiyan, Gömlek ve Yelek, (Yunus Emre Ens., 2015: 10).

Çintiyan günlük kullanılan bir giysi olmasının yanı sıra özel günlerde de (düğünlerde, bayramlarda) tercih edilmektedir (Görsel 2-3).



Görsel 4. Kalkandelen Yöresi, Çintiyan, Gömlek ve Yelek, (Yunus Emre Ens., 2015: 14).

Çintiyanda kullanılan kumaş, kişinin maddi gücünü yansıtmaktadır. Görsel 4.'deki kadın giyimi Kalkandelen yöresinde kullanılan çintiyân, gömlek, kapaklı mintan ve tarabulus kemerinden oluşmaktadır. Belde yarım katlanarak sol kalça tarafından aşağı doğru sarkıtılan kumaş, kadının bekâr olduğunu ifade etmektedir (Yunus Emre Ens., 2015: 15). Maddi imkanları yüksek kadınların şalvarlarında kullanılan kumaşlar ipekli, saten olup daha canlı renkler tercih edilmektedir. Aynı şekilde tercih edilen süsleme özellikleri ve kompozisyonun yoğunluğunun da kişinin yaşam standardının yüksekliği ile doğrudan ilişkili olduğu bilinmektedir. Maddi imkânları kısıtlı olanların çintiyânlarında kullandıkları kumaşların pamuklu kullanılan renklerin koyu olması ve hatta süslemesinin olmamasının da yine yaşam standardının düşüklüğü ile ilişkili olduğu görülmektedir. Ayrıca maddi imkânlarla ilişkili olmayarak ileri yaştaki kadınların koyu renkli, süslemesi olmayan çintiyânları kullandıkları bilinmektedir (Dimovska, 2007: 456).



Görsel 5. Maddi İmkanlara Göre Giyilen Çintiyân Örnekleri, (Yunus Emre Ens., 2015: 18).

Kuzey Makedonya'nın batı kesimindeki Gostivar bölgesinde çintiyânın belinde kullanılan uçkurun sarkan ucunun iğne yardımıyla sarma yapılması ile oluşturulan süslemeye "topka" denilmektedir(Görsel 5). Çintiyânın üzerinde kullanılan simetrik olarak yerleştirilen sim sırma ipliklerle kordon tutturma tekniği kullanılarak süslenen parçalar 'Pola' olarak tanımlanmaktadır. Bu süsleme tekniğine sahip şalvarlara da "polalı şalvar", "polalı çintiyân" denilmektedir (Lyoçi ve Hekim, 2017: 123).



Görsel 6. Özel Gün Giysisi Polalı Çintiyan Örneği, (Yunus Emre Ens., 2015: 20).

Görsel 6’ daki kadın çintiyan, gömlek, yelek, giyerek beline kuşak ve kemerin yan tarafından sarkan bir mendil takmaktadır. Göğüs açıklığında takılarının olduğu ve baş süslemesi olarak tepelik taktığı görülmektedir (Yunus Emre Ens., 2015: 20).İzmir Ege Üniversitesi Etnografya müzesinde sergilenen çintiyan örneklerinin Kuzey Makedonya’nın Batı bölgesinde Gostivar şehrinde kullanılan polalı çintiyan ile benzerliklerinin olduğu belirlenmiştir.

3. Yöntem

Araştırmada Kuzey Makedonya kültüründe önemli ve yaygın bezeme unsuru olan sırma süslemelerinden yola çıkarak günün moda gerekliliklerine hitap eden ve hazır giyim sektöründe seri üretime uygun kadın pantolon tasarımları oluşturulmuştur. Nitel yöntem kullanılan çalışmada eylem araştırması yapılmıştır. Eylem araştırmalarında mevcut bir durumu belirlemek, değerlendirmek ve bu değerlendirme sonrası yeni fikirler ortaya koymak amaçlanır (Johnson, 2015: 43).

Çalışmada, Kuzey Makedonya geleneksel sırma bezemelerindeki tasarım unsurları yerel olandan evrensel olana doğru yeni pantolon tasarımlarına aktarılmıştır. Araştırmada giysi türü olarak pantolon seçilmesindeki neden sırma bezemesinin en fazla yer aldığı çintiyan şalvarının yöresel öğelerinden yola çıkılmasıdır. Çintiyan şalvarlarındaki sırmaların form ve desenlerindeki geleneksel öğeler, günün moda trendlerine uygun 10 adet kadın pantolon tasarımında süsleme olarak kullanılmıştır. Kuzey Makedonya çintiyan giysileri dikkate alınarak oluşturulan kadın pantolon tasarımları bilgisayar ortamında görselleştirilmiştir.

Araştırmada ilk olarak Kuzey Makedonya’da araştırma yapılarak sırma süslemelere ulaşılmıştır. Yerinde ve kullanım alanında yapılan incelemelerden elde edilen veriler değerlendirilmiş, görsel ve yazılı kaynaklar taranmış, araştırmanın çerçevesine uygun şekilde çalışmaya aktarılmıştır. Çalışmanın uygulamalı tasarım aşamasında ise geleneksel sırma pola süslemeleri, kullanım özellikleri ve kültürel öğelerinden esinlenilerek modern kadın pantolon tasarımları yapılmıştır. Oluşturulan kapsül kadın giysi koleksiyonunun ilham kaynağını ifade eden Kuzey Makedonya sırma işlemeli pola süsleme parçalarının geleneksel özellikleri ve en yaygın kullanım alanı olan şalvarlar incelenmiş ve yeni pantolon tasarımlarda bulunması gereken tasarım parametreleri belirlenmiştir. Kuzey Makedonya alt beden giysileri; kullanım alanları, model, kesim, süsleme özellikleri açısından değerlendirildiğinde yeni tasarımlarda bulunması gereken temel tasarım parametreleri şu şekilde belirlenmiştir;

a) Geleneksel şalvarlar renk açısından çeşitlilik taşımasına rağmen tasarımlarda pastel renkler kullanılmalı,

b) Geleneksel çintiyen şalvarlarında yoğun olarak kullanılan polalı sırma işlemler ve desenler yoğun olarak vurgulanmalı,

c) Günün modasına uygun olarak koleksiyon bol ve rahat kesimli pantolonlardan oluşmalı,

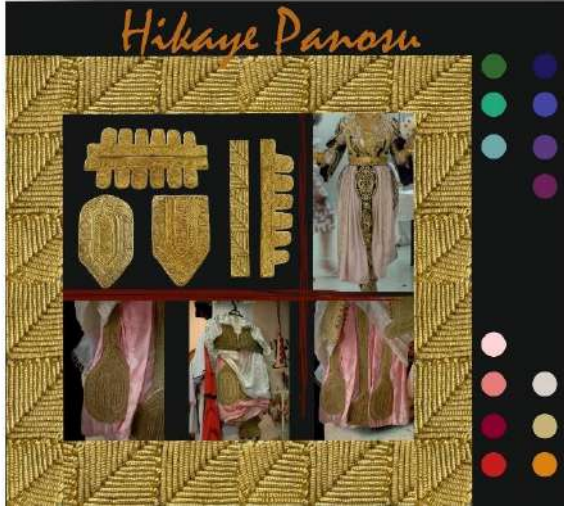
d) Seri üretim için kitle modasına hitap edecek modeller olmalı,

e) 18-30 yaş arası genç kadın tüketiciler tarafından tercih edilir model (form, biçim) özellikleri barındırmalıdır.

Son olarak geleneksel giysilerin model özelliklerini taşıyan pantolon tasarımlarının dijital çizimleri numuneleri üretilmek üzere bilgisayar ortamında hazırlanmıştır.

4. Bulgular

Kuzey Makedonya geleneksel sırmacılık zanaatı incelenerek pola örneklerinin şalvarlardaki kullanım özellikleri belirlenmiştir. Pantolon tasarımlarında geleneksel sırma süslemelerinin desen ve form özellikleri kullanılmıştır. Karton zemin üzerine dilim olarak hazırlanan sırma parçaları, sim kordonların şekil verilip tutturulmasıyla oluşturulmuştur. Kuzey Makedonya geleneksel çintiyen şalvarlarının tema olarak seçildiği koleksiyon hazırlama sürecinde ilk olarak tasarımlarda kullanılacak pola süsleme parçalarına yer verilerek hikaye panosu hazırlanmıştır (Görsel 7). Sırma işlemeli pola süsleme parçalarına, Kuzey Makedonya’da yapılan saha incelemeleri kapsamında araştırmacılar tarafından ulaşılmıştır.



Görsel 7. Hikaye Panosu

Pola Süsleme Parçaları, Kaynak: Mücella Özkan Kişisel Süsleme ve Fotoğraf Albümü,

Kuzey Makedonya Geleneksel Giysi Örneği, Kaynak: Erza Halçe Aile Fotoğraf Albümü

Kuzey Makedonya geleneksel çintıyan örnekleri incelendiğinde; kumaş ve süsleme özellikleriyle farklılık gösterdikleri, kullanım amacına göre desenli, çizgili dokumalar, çuha, ipek, kadife, pamuklu, saten, kumaşlar tercih edildiği belirlenmiştir. Geleneksel çintıyanlarda renkler kumaş türlerine göre çeşitlilik taşımasına rağmen çoğunlukla kırmızı ve lacivert tonlarının yer aldığı, günümüzde özel günlerde kullanılında ise açık ve pastel renk tonlarının tercih edildiği ortaya çıkmıştır. Kuzey Makedonya çintıyan örneklerinde baskın olarak karakteristik özellik sırma işlemeli pola parçalarının kullanılmasıdır. Farklı şekillerdeki karton üzerine kordon tutturma tekniği ile oluşturulan pola parçaları, sırma işlemeli şeritler ile tamamlanarak giysi zemini üzerinde kompozisyon oluşturmuştur. Çintıyanlardaki pola parçaları üç takım halinde altı parçadan oluşmaktadır. Bu parçalardan uzun olanı paçadaki bolluğu büzmek için kullanılırken diğer iki takım süsleme parçasının birisi yanlara, diğeri ön ve arka ortasına yerleştirilmektedir. Ön ve arka ortasına yerleştirilen bu parçaların günümüz örneklerinde yere kadar uzun oldukları belirlenmiştir. Süsleme kompozisyonlarında, geometrik ve bitkisel desenler, altın sarısı veya gümüş renkli sim sırma ipliklerle sırma tekniği kullanılarak işlenmiştir. Kenar hatlarını sınırlandırmak ve dikiş izlerini kapatabilmek için süsleme kompozisyonunun kenarında şerit ve kaytan kullanılmaktadır. Çintıyanlarda kullanılan kumaşların enlerinin genişliği nedeniyle bel kısmı çok geniş, boyları bilek hizasındadır. Bel genişliği genellikle bir uçkur ya da

lastik ile toplanmaktadır. Bu bol belin toplanmasıyla aşağı doğru oluşan büzgüler, önden ve yanlardan toplanarak tekrar bel hattına sıkıştırılıp üzerine kemer ya da kuşak bağlanmaktadır.

Pandemi, savaş ve ekonomik faktörler sonrasında 2024-2025 moda trendleri değerlendirildiğinde; son derece neşeli, ferah, çevreci, pozitif etki yaratan pastel renk çeşitleri kullanılacağı, rahat kesimler olacağı fakat biraz daha özenli görünme isteği ile süslemelerin giysi modellerine etki edeceği belirlenmiştir. Üst üste giyilen katmanlı giyim modasının, özellikle pantolonların üzerine giyilen eteklerle gündeme geleceği ifade edilmektedir. Dokular, katmanlar ve hacimler moda trendleri arasında yoğun olarak yer bulmaktadır. Milenyum pembesi, başka bir deyişle Valentino pembesi son dönemlerde oldukça etkili olmasına rağmen farklı tonları ile moda trendleri arasında yer alacaktır. Geçen yılın dingin mavi rengi mor tonları ile varlığını sürdürmeye devam edecektir. Özellikle Pantone Renk Enstitüsü, 2023'ün rengini 18-1750 kodlu Viva Magenta olarak açıklamıştır. 2022 yılında mevcut koşullardan dolayı daha durağan bir renk seçilirken 2023 yılında kırmızının tonlarında yer alan Viva Magenta, doğada fazlasıyla bulunan dinamik renkler arasındadır. Magenta mor, kırmızı ve pembe tonlarını barındıran canlılık ve güçlülüğü simgeleyen bir renk olarak yer alacaktır(Görsel 8).



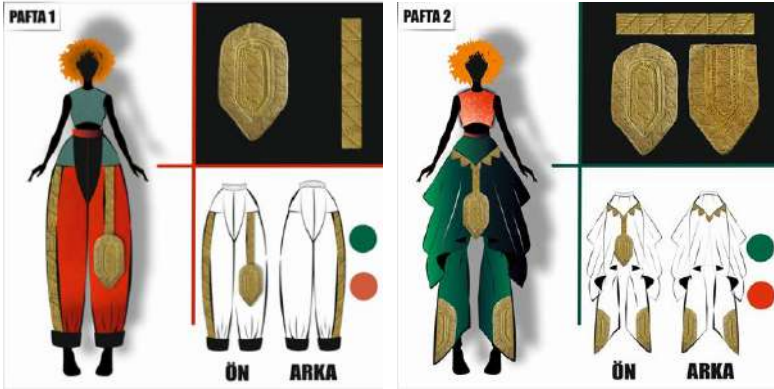
Görsel 8. WGSN 2024-2025 Sonbahar/Kış Ana Renk Tahmini, (URL1, 10.12.2022)

Araştırma kapsamında Kuzey Makedonya geleneksel sırma işleme örneklerinden ve kullanım alanlarından yola çıkarak 10 adet kapsül pantolon koleksiyonu tasarlanmıştır. Giysiler genç kadın tüketicilerin kullanımına yönelik beklentileri ve günün moda trendleri dikkate alınarak tasarlanmıştır.



Görsel 9. Pantolon Kapsül Koleksiyon Tasarımları

Koleksiyonda yer alan pantolonların tasarım unsurları açısından çeşitlilik taşımasına önem verilmiştir. Pantolon tasarımlarının geleneksel Kuzey Makedonya sırma süsleme özelliklerini ve pola süsleme parçalarını içermesinin ve vurgulamasının yanı sıra üretilebilir, tercih edilebilir, kullanışlı olmalarına ve görsel estetik barındırmalarına önem verilmiştir. Pantolon modellerinde geleneksel pola süsleme paçalarına vurgu yapılarak hazır giyim açısından seri üretime uygun, kullanılabilir ve satılabilir tasarım özellikleri yer almıştır. Giysi tasarımlarının yapılmasında ve görsellerinin oluşturulmasında vurgu, denge, tekrar, bütünlük, armoni yoğun olmak üzere tasarım ilkelerinden faydalanılmıştır(Görsel 9).

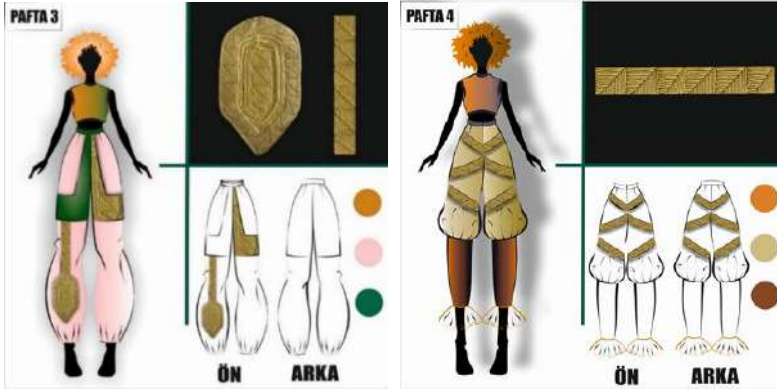


Görsel 10. Kapsül Koleksiyon 1. Pantolon **Görsel 11.** Kapsül Koleksiyon 2. Pantolon

Pafta 1'de yer alan pantolon bol kesimli ve beli lastiklidir. Kuzey Makedonya çintıyan şalvar formundan ilham alınarak tasarlanan pantolon, günün genç kadın trend eğilimleri dikkate alınarak detaylandırılmıştır. Pantolon yeşil ve kiremit rengi olmak üzere iki farklı kumaş ile tasarlanmıştır. Özellikle hem pamuklu hem de tok durması açısından gabardin tarzı bir kumaşın pantolon tasarımına uygun olacağı düşünülmektedir. Pantolonun belden ağıya doğru inen V kesimli korsajını yatay kesen yan korsaj parçaları vardır. Giysinin sağ yan dikişine paralel inen ön ve arka bedende tek taraflı sırma şerit oluşturulmuştur. Sol yatay korsajdan aşağı sarkan şerit ucunda Kuzey Makedonya geleneksel sırma süslemesi serbest şekilde dize kadar uzanmaktadır. Pantolonun arka bedeni

ön beden ile aynı model özelliklerine sahip olup, kullanım rahatlığı açısından serbest süslemeye arkada yer verilmemiştir. Giysinin bol kesimli kullanılan kalça formu, aşağı doğru pililerle daralarak duble paça ile tamamlanmıştır.

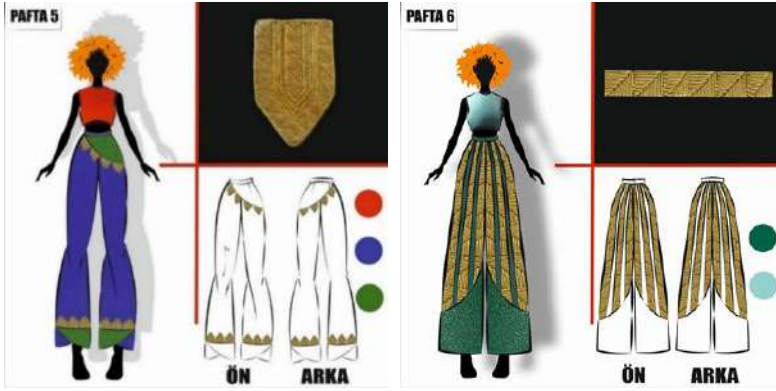
Pafta 2'de yer alan pantolonun beli kemerli ve kapanması yandan gizli fermuarlıdır. Pantolonun üst kısmında dize kadar inen mendil etek kullanılmıştır. Üstü kalçalara oturan ve paçalara doğru genişleyen formdaki pantolon, özellikle kalça kısmında bölgesel problemleri olan ve gizlemek isteyen kadın tüketiciler düşünülerek tasarlanmıştır. Pantolonda yeşil renk kumaş kullanılmıştır. Mendil eteğin yanlardan aşağı doğru sarkan duruşu ve pantolon paçalarının görünümü için dökümlü krep kumaşın tasarım açısından uygun olacağı düşünülmektedir. Pantolonun üzerine giyilen mendil etekte V kesimli korsaj oluşturulmuştur. Korsaj keşiğinin arasına Kuzey Makedonya süsleme motifleri sıralı olarak yerleştirilmiştir. Ön bedendeki V kesimli korsajın sivri ucundan mendil eteğin ucunda sonlanan süsleme parçası inmektedir. Pantolonun arka bedeni ön beden ile aynı model özelliklerine sahip olup, kullanım rahatlığı açısından serbest motif süslemesine arkada yer verilmemiştir. Giysinin yanlardan uzun, iç bacak dikişinde kısa olan verrev kesimli paçalarına yan dikişi ortalayacak şekilde tek parça büyük sırma motifi yerleştirilmiştir.



Görsel 12. Kapsül Koleksiyon 3. Pantolon **Görsel 13.** Kapsül Koleksiyon 4. Pantolon

Pafta 3'te yer alan pantolon kemerli olup kapanması yandan gizli fermuarlıdır. Şalvar formunda oluşturulan pantolonun üst baldır kısmına, köşeli kesiklerle L şeklinde bantlar yerleştirilmiştir. Sağdaki bant alan yeşil düz kumaştan olup, soldaki bant alan ise sırma ile bezelidir. Yeşil bant altındaki kesik içinden paçaya doğru geleneksel şalvarlarda yer alan bantlı sırma süsleme sarmaktadır. Tek taraflı süsleme ile bant kısmındaki sırma bezeli alan, tasarımda denge unsurunu yakalamak açısından vurgulanmıştır. Açık pembe ve yeşil düz krep kumaştan yapılan pantolonun arka bedeninde ise diz hizasının üzerinde bitecek yatay kesikler oluşturulmuştur. Arka bedende kesik alanlar yeşil düz kumaştan altları ise pembe düz kumaştan olacak şekilde tasarlanmıştır. Pantolonun paçaları pililer ile büzülmüştür.

Pafta 4'te yer alan pantolon kemerli ve kapanması patletlidir. Binici pantolonu formunda tasarlanan pantolonun diz üzeri bol kesimli olup, diz altı baldırları sarmaktadır. Açık kahverengindeki üst kısım diz hizasında büzgülüdür. Diz altında kalan ve baldırı saran koyu kahverengi alan cırt bantla kapanmaktadır. Kapanma için cırt bant seçilmesindeki neden genç kadın tüketicilere kullanım kolaylığı sağlamak içindir. Ön ve arka bedeni aynı tasarım özelliklerini taşıyan pantolonun süslemelerinde sırma şeritler kullanılmıştır. Balıksırtı sırma şeritler pantolon yüzeyine dolanma hissi oluşturacak şekilde kavisli yerleştirilmiştir. Boyu alt baldır ortasında sonlandırılan pantolonun paçalarında şifon kumaştan volanlar bulunmaktadır.

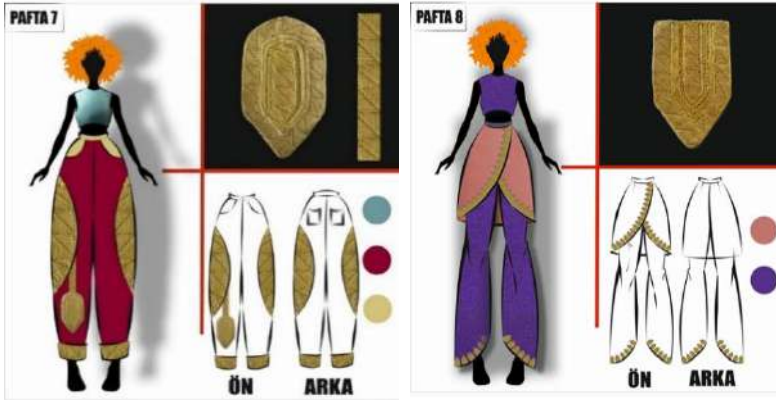


Görsel 14. Kapsül Koleksiyon 5. Pantolon **Görsel 15.** Kapsül Koleksiyon 6. Pantolon

Çalışma kapsamında hazırlanan kapsül koleksiyonun beşinci pantolon tasarımı kemerli ve yandan gizli fermuarlıdır. Açık mavi kot kumaştan tasarlanan pantolonun formu genç kadın tüketiciler tarafından tercih edilirliliği yüksek İspanyol paça formundadır. Bel kısmında kalçaya kadar inen asimetrik olarak tek taraflı korsaj oluşturulmuştur. Kavisli korsaj kesiğinin arasına küçük sırma motifler sıralı olarak yerleştirilmiştir. Ön ve arka pantolon hem süsleme hem de form açısından aynı tasarım unsurlarını barındırmaktadır. Korsajlarında mavi ile kontrast oluşturan yeşil renk düz kumaş tercih edilmiştir. Pantolonun paçalarında birbirinin üzerine anvelop olarak binen parçalar yeşil ve mavi kumaşlar ile belirginleştirilmiştir. Paçalardaki kavisli tasarım özelliğine sahip bant şeklindeki parçaların üzerine sırma motifler dizilmiştir. Korsajdaki sıralı sırma motifler paçada tam tersi yönünde kullanılarak tasarımda bütünlük yakalanmaya çalışılmıştır.

Koleksiyon parçalarından 6. paftada yer alan pantolon kemerli ve kapanması patletlidir. Paçalara doğru bollaşan pantolon etek formunda tasarlanmıştır. Düz yeşil keten kumaş tercih edilen tasarımın sağ ve sol bacak kısmında üçer adet boydan sırma şerit yer almaktadır. Ön bedende boydan oluşturulan sırma şeritler, pantolon paçalarındaki kavis şeklindeki

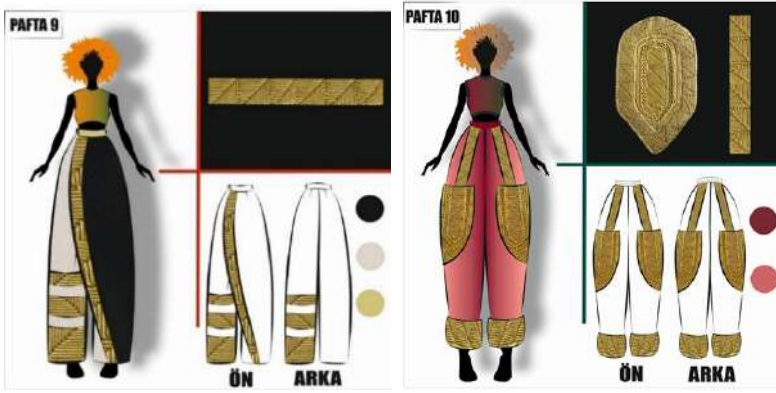
kesik parçalara kadar inmektedir. Paçalardaki kavisli kesik alanlar düz yeşil keten kumaştandır. Pantolonun ön ve arka bendeni tasarım özellikleri açısından aynıdır.



Görsel 16. Kapsül Koleksiyon 7. Pantolon **Görsel 17.** Kapsül Koleksiyon 8. Pantolon

Pafta 7’de yer alan pantolon bol kesimli ve beli kemerlidir. Şalvar formundan ilham alınarak tasarlanan pantolon önden patlet ile kapanmalıdır. Kanvas kumaş ile tasarlanan pantolonun kemer ve cep kısımları açık bej renk kumaş ile kombinlenmiştir. Pantolonun yanlarında, kalça hizasında başlayarak alt baldır ortalarına kadar inen kavisli kesikler bulunmaktadır. Her iki yanlardaki bu kavisli kesik alanlar balıksırtı sırma motif ile bezelidir. Sağ bacak kısmındaki kavis altından şerit ve ucundan sırma motif sarmaktadır. Arka pantolon öndeki kesik ve süslemeler açısından aynıdır. Arkada kalça kısmına iki adet aplike cep yerleştirilmiştir. Kalça hizasında geniş olan pantolon paçalara doğru kesim olarak daralmaktadır. Paçalar sırma işlemlerle bezeli duble paça ile sonlandırılmıştır.

Pafta 8’de yer alan pantolon kemerli ve yandan gizli fermuar ile kapanmalıdır. Pantolonun üst kısmında anvelop şeklinde oluşturulan ve boyu diz üzerinde biten etek bulunmaktadır. Pantolona kemerden birleşerek kullanılacak olan eteğin kavisli etek ucu kenarlarına, sırma motifler sıralı olarak yerleştirilmiştir. Eteğin altındaki pantolon kalçalarda oturarak paçalara doğru genişleyen İspanyol formundadır. Pantolonun önde verrev kesimli anvelop kapanan eteği arkada düz çan formundadır. Düz renk mor ve gülkurusu renginde kot kumaştan tasarlanan giysinin iç paçaları yan paçalardan kısa olacak şekilde verrev kesimlidir. Paça kenarlarına verrev şekilde sırma motifler dizilerek yerleştirilmiştir.



Görsel 18. Kapsül Koleksiyon 9. Pantolon **Görsel 19.** Kapsül Koleksiyon 10. Pantolon

Pafta 9'da yer alan pantolon kemerli ve yandan gizli fermuar ile kapanmalıdır. Düz ve bol kesimli tasarlanan pantolonun sol tarafına verev kesimli anvelop parça eklenmiştir. Sağ pantolon bacağına dizden itibaren yatay şekilde yerleştirilen sırma süsleme bantlar bulunmaktadır. Balıksırtı desenin şeritlerle vurgulandığı süslemelerin boyutları ince, orta ve kalın olmak üzere paçaya doğru derecelendirilmiştir. Yan dikişten çıkan anvelop parçanın kapandığı sol pantolon kullanım rahatlığı açısından düz tasarlanmıştır. Verrev kesime sahip anvelop parçanın kenarına sırma süslemeler bant olarak geçirilmiştir. Taş ve koyu gri renklerin tercih edildiği pantolona, düz ve keskin bir görünüm kazandırabilmek açısından kanvas kumaş düşünülmüştür. Ön sağ bacakta tek taraflı kullanılan sırma süsleme bantlar arka bedende de devam ettirilmiştir. Arka pantolon düz, bol kesimli ve taş renginde tasarlanmıştır.

Kapsül koleksiyonun son parçasını oluşturan pafta 10'daki pantolonun beli lastiklidir. Belinde bordo renk kumaştan lastik kullanılan pantolonun formu bol kesimlidir. Yanlarda görsel açıdan model özelliği kazandırılan iki adet kavisli cepleri bulunmaktadır. Yan dikişlerde hem ön bedeni hem de arka bedeni ortalayacak şekilde yerleştirilen aplike ceplerin üzeri sırma ile bezenmiştir. Cepler kalça hizasında başlayarak dize kadar kavisli formda uzanmaktadır. Tasarımda ceplerin işlevsel özelliğinin yanı sıra estetik açıdan süslemeyi vurgulaması amaçlanmıştır. Pantolon tasarımında her iki tarafta ceplerin üst kenarlarından bele doğru verev uzanan balıksırtı desenli sırma şeritler bulunmaktadır. Şeritler cep kenarlarına ve belde lastik parçasının içine sabitlenerek kenarları hareketli bırakılacaktır. Gülkurusu kanvas kumaşın tercih edildiği pantolonun ön ve arkası aynı tasarım unsurlarına sahiptir. Kalçadan aşağı doğru daralan pantolonun paçaları, üzeri sırma işlemeli duble bantlar ile sonlandırılmıştır.

Sonuç

Giyim, işlevsel amacının yanı sıra taşıdığı görsel ve sembolik anlamları açısından da tüketiciler için önem taşıyan bir alandır. Özellikle genç kadın tüketiciler için ne giydiğinin yanı sıra neden giydiği ve nasıl üretildiği gibi

sorular da giderek önemli hale gelmeye başlamıştır. Son yıllarda hazır giyimde yaşanan hız ve model çeşitliliği tüketicilerin aklını karıştırırsa da pandemi döneminin de etkisiyle tasarım ve pazarlama açısından farklılıklara duyulan ihtiyaç giderek artmıştır. Küreselleşmenin olumlu katkılarının yanı sıra kültürel değerlerin etkisinin azaldığı ve toplumların giderek birbirine benzediği bir döneme girilmiştir. Dünya genelinde özellikle modanın etkisi ile insanların giyimleri birbirine benzer bir yapıya dönüşmüştür. Son dönemlerde kişiselleşme, rahatlık ve özgün olma ihtiyacı tüketicileri yeni arayışlara yönlendirmektedir. Bu nedenlerle giyim sektörü tasarım açısından değerlendirildiğinde farklı ama aykırı olmayan, rahat form özelliklerine sahip fakat estetik görünen, kültürel değerleri barındıran ve sembolik anlamlar taşıyan giysilere ihtiyaç olduğu söylenebilir. Her toplumun geçmişten bu yana taşıdığı kendine özgü kültürü ve geleneksel giyim özellikleri vardır. Bu geleneksel motifleri dünya üzerinde tanınır hale getirmek ve hazır giyim sektöründe kullanılabilir moda olgusuna dönüştürmek artık dijital iletişim kanalları ile daha da mümkün hale gelmiştir.

Makedonya’da yaşamış Türkler yıllardır birlikte yaşadıkları Makedon, Arnavut, Bulgar, Sırp ve Rum kültürlerinin etkisi altında yaşamış olsalar da, Anavatandaki gelenekler ile Makedonya’da yaşamış Türklerin geleneklerinin temeline inildiğinde, eski Türk kültürünün ve eski Türk inanç sisteminin etkisi aslını kaybetmeden kalabildiği görülmektedir (Turan, 2014: 189). Çalışma kapsamında ele alınan konu ve hazırlanan kapsül koleksiyon ile geleneksel Kuzey Makedonya sırma işlemeciliği üzerinde durulmuştur. Kuzey Makedonya kültüründe önemli süslemelerden biri olan sırmacılık tekniğinin oldukça fazla yer aldığı polalı çintıyan şalvarının yöresel öğelerinden yola çıkarak, günün moda gerekliliklerine hitap eden kadın pantolon tasarımları oluşturulmuştur. Çalışmada, Kuzey Makedonya geleneksel pola sırma süslemeleri yerel olandan evrensel olana doğru yeni giysi tasarımlarına aktarılmıştır. Kapsül koleksiyondaki pantolonlar, form açısından çintıyan şalvar kesimlerinden yola çıkılarak günün trendleri doğrultusunda yorumlanmıştır. Pantolonların bol kesimli, düz, İspanyol formlarında yoğunlaştığı ve üst kısımlarında etekler ile katmanlandığı görülmektedir. Kat kat giyinme geleneği Türk giysilerinin zenginliğini ve çeşitlenmesini sağlayan en önemli özelliklerinden biri olarak görülmektedir. Bu durum Türklerin yaşam koşulları gereği, üşüdükleri zaman kalın giysiler giymek yerine kat kat giysiler giyerek bu ihtiyaçlarını gidermiş olabileceklerini düşündürmektedir. Önceleri ihtiyaç olarak gelişim gösteren katlı giyinme, daha sonraki dönemlerde süslenme unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır (Koç ve Koca, 2016: 239). Bol kesimli pantolon modelleri aşağı doğru daralarak duble paça ile tamamlanmıştır. Kapsül koleksiyondaki pantolonlar gabardin, krep, kanvas, keten, kot, şifon kumaşlardan tasarlanmıştır. Pantolonlarda yeşil, pembe, kiremit rengi, mor, taş rengi, kahverengi, mavi, gri, gülkurusu gibi renklerin pastel tonları tercih

edilmiştir. Kapsül koleksiyonda yer alan 10 adet pantolon için kültürel sırma süsleme motifi tema olarak seçilse de farklı tüketicilere hitap edebilecek çeşitlilikte tasarım unsurlarına yer verilmiştir. Balıksırtı kordon işlemeciliğine sahip sırma polalar pantolon süslemelerinde yoğun ve vurgulu olarak kullanılmıştır. Sonuç olarak, teknolojinin sürekli değiştiği ve geliştiği son yıllarda giyim sektöründe rekabet edebilir ve tercih edilir olabilmek için tasarım açısından özgünlük barındıran ve yaratıcılığı arttıran kültürel değerlerin araştırılması ve giysi tasarım sürecinde tasarımcıların koleksiyonlarına ilham ve tema olarak seçilmesi gerekmektedir. Kültürel faktörler ve özellikler, koleksiyonlardaki giysi tasarımlarında yeniden yorumlanmalı ve yeni pazarlama teknikleri ile tüketicilerin beğenisine hitap edecek şekilde sunulmalıdır. Bu şekilde tasarım konusunda yeni pencerelerin açılabilmesi ve kültürel değerlerin canlandırılabilmesi düşünülmektedir. Araştırma kapsamında, sürekli yenilik arayışında olan moda ve hazır giyim sektörü için Kuzey Makedonya kültürel mirasından olan sırma süslemelerin pantolon tasarımlarında yeniden kullanılması ile kültürel mirasın bilinirliğinin artırılmasına, geleneksel giysilerin kullanım alanını genişleterek yaygınlaştırılmasına, yeni, özgün, kullanılabilir, üretilebilir tasarım önerileri sunulmasına ve geleneksel giysilerin sürdürülebilirliğine katkı amaçlı uygulama örneği sunulmuştur. Farklı çalışmalarda diğer giysi türlerindeki tasarımlarda kültürel unsurlara yer verilebilir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Bakıcı, A. A. (2019). Geleneksel kıyafet kültürü bağlamında Çukurova şalvarının kullanımı ve kültür endüstrisine dönüşüm süreci. *Çukurova Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 63-72.
- Balcı, H. (2018). Geleneksel formlardan şalvarın İç Anadolu'da ve Doğu Anadolu'da kullanımı ve bu iki bölgenin mukayeseli karşılaştırması. *Atatürk Üniversitesi GSF Sanat Dergisi*, 31, 57-68.
- Can, R. R. (2020). Nüfus miktarı bakımından Kuzey Makedonya'da Türklerin yaşadığı şehirler üzerine bir inceleme. *Turkish Studies - Social*, 15(6), 2879-2900.
- Dimovska, S. (2007). 19. yüzyıl ile 20. yüzyılın başında Kuzey Makedonya şehirlerindeki Türk oryantal giyim tarzı. *Uluslararası Türk Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri*. 453-459, Üsküp Makedonya.
- Görgünay, N. (2008). *Geleneksel Türk giyim tarihi (milattan önce binyıllardan günümüze kadar)*. İzmir: Graftmat Basım Sanayi Ltd. Şti.
- Johnson, A. P. (2015). *Eylem araştırması el kitabı*. (çev.: Yıldız Uzuner-Meltem Özten Anay), Ankara: Anı Yayınevi.
- Kalaycı, M. (2019). *Osmanlı sonrası Makedonya'nın demografik yapısındaki değişim*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Koca, E. - Koç, F. (2007). Geleneksellikten modernliğe geçiş sürecinde giyim anlayışının değişimi. *Prof. Dr. Taciser Onuk'a Armağan*, 242-252, Ankara: BRC Basım.
- Koç, F. - Koca, E. (2016). Türk halk giyiminde kullanılan süslemelere tipolojik bir yaklaşım. *İdil Dergisi*, 5(19), 237-262.
- Konuralp, E.- Adaş, S. (2020). Makedonya'da isim sorunu: Yunan ve Makedon milliyetçiliklerinin kıskacında kimlik inşası". *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21, 311-343.
- Lyoçi, M.- Atalayer G. (2016). Makedonya Türklerinde düğün geleneği ve kadife kumaşın önemi. *7. Uluslararası İstanbul Tekstil Konferansı Bezce*, 289-297, İstanbul.
- Ljochi, M. (2017). *Batı Makedonya'da giyiminde sırmacılık zanaatı*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Lyoçi, M.- Hekim, Ç. H. (2017). Makedonya Türklerinin geçmiş ve günümüz kadın giyim kuşamı üzerine karşılaştırma. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi (IBAD)*, 2(1), 119-129.
- Ögel, B. (1991). *Türk kültür tarihine giriş Türklerde giyecek ve süslenme (Göktürklerden Osmanlılara)*. 5, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özer, M. (2006). *Üsküp'te Türk mimarisi XIV-XIX. yüzyıl*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özey, R. (2016). *Balkanlar ve Balkan ülkeleri coğrafyası*. Ankara: Pegem Akademi.
- Turan, A. (2019). *Kuzey Makedonya cumhuriyeti geleneksel kadın giyimi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Turan, Z. (2014). Geçmişten günümüze Makedonya Türklerinin evlenme düğün gelenekleri. *E-Journal of New World Sciences Academy NWSA-Fine Arts*, 9(4), 181-191.
- Turan, Ö. (1996). Makedonya'da Türk varlığı ve kültürü. *Bilig Dergisi*, 3, 21-32.
- Türkoğlu, S. (2002). *Tarih boyunca Anadolu'da giyim-kuşam*. İstanbul: Atılım Kâğıt Ürünleri ve Basım San. A. Ş.
- Uzunçarşılı, İ. H. (2011). *Osmanlı tarihi*. 1, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Üstün, G.- Yurdakul, S. (2008). Türk geleneksel giyim kültürünün bir parçası olan şalvarın Türk ve dünya modasına yansımaları", *38. ICANAS, Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*. 3, 1399-1419, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Yunus Emre Enstitüsü, (2015). *Makedonya'da Osmanlı'nın kültürel etkileri*. Üsküp.

Elektronik Kaynaklar

URL1: <https://lp.wgsn.com/wgsn-coloro-key-colours-aw-24-25> (Erişim: 10.12.2022)

"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)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

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

Katkı Oranı Beyanı / Author Contributions: Her iki yazarın da makaleye katkısı eşit orandadır./*Both authors contribute equally to the article.*

TÜRK VE KIZILDERİLİ (KUZEY AMERİKA) KÜLTÜRLERİNDE KUŞ MOTİFLERİ VE SEMBOLLERİ



BIRD MOTIFS AND SYMBOLS IN TURKISH AND NATIVE AMERICAN (NORTH AMERICAN) CULTURES

Mehmet Ali EROĞLU*

ÖZ: Türk kültüründe ördek, kuğu, güvercin, saksağan, kaz, sülün, turna, tavus kuşu ve bıldırcın gibi kuşlar önemli yere sahiptir. Kuş figürü halı ve kilimlerde, el yazması kitaplarda, çini ve seramiklerde, ahşap, taş maden ve bakır işçiliğinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Kuş sembolü Türk kültüründe, olduğu gibi gerçekçi görünüşü ile kullanılmamıştır. Sembol olarak kuş kutsal sayan ve önem veren kültürlerden biri de Kızılderililerdir. Kızılderililerin kökeni ve kültürleriyle ilgili birçok araştırma yapılmaktadır. Bazı araştırmacılara göre Orta Asya bozkırlarından yola çıkarak Sibiryaya, buradan da Bering Boğazı'nı geçerek Alaska'ya vardıkları ve Kuzey Amerika'ya yerleştikleri düşünülmektedir. Kızılderili kültürü ve Türk kültürü arasındaki benzerliği anlamak için Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk kültürünü incelemek gerekmektedir. Kızılderililer ile Türklerin arasında kültürel benzerlikler bulunmaktadır. Bu benzerliklerin arasında el sanatları da yer almaktadır. Türk kültür ve sanatında sıklıkla karşımıza kuş figürleri Kızılderili kültüründe de kutsal sayılan bir figür olmakla birlikte bu kültürde kuşun tüylerinin ve diğer bölümlerinin de önemli olarak kabul edildiği bilinmektedir. Kuş tüylerinin ve sembollerinin yaygın olarak kullanıldığı Kızılderili kültüründe kuş; sembol olarak kullanıldığı gibi kuş tüylerinin de yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Kuş figürü; dokumalarda, seramiklerde, giysi, aksesuarlarda ve çeşitli öğelerde görülmektedir. Özellikle Kızılderili dokumalarında Türk dokumalarında bulunan desenlere benzerlikler dikkat çekmektedir. Navajo kilimleri incelendiğinde; kuş motifinin hayat ağacıyla kullanıldığı örnekler görülmektedir. Kutsal hayat ağacı olarak sayılan mısır bitkisinin üzerinde çok sayıda kuş kullanıldığı gibi bazı örneklerde bir veya birden fazla sayıda kuş motifi kullanılmıştır. Dans ritüellerinde tamamen mistik bir anlam ve anlatımla kuş figürlü kıyafetler giymişler; kuşların gaga, pençe ve kanatlarını da yanlarından ayırmamışlardır.

Anahtar Kelimeler: Kuş, Kızılderili, Navajo, kilim, Türk kültürü

ABSTRACT: Birds like cranes, peacocks, quail, pigeons, magpies, geese, and pheasants are highly prized in Turkish culture. Manuscript books, tiles, kilims, carpets, rugs, and artwork made of wood, stone, metal, and copper frequently use the bird theme. Turkish culture doesn't usually use realistic representations of birds. Another culture, the Indians, who value and regard Birds as a holy emblem, have done numerous studies on their history and culture. Some researchers speculate that they came from Central Asia or Siberia and eventually settled in North America. Examining Turkish culture from Central Asia to Anatolia is crucial to comprehend the similarities between Native American and Turkish cultures. Between Indians and Turks, there

* Doç. Dr.-Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü/Antalya-m-ali-eroglu@hotmail.com (Orcid: 0000-0001-5576-9333)

are cultural overlaps. Handicrafts are one of these parallels. In Turkish culture and art, bird figures are commonly seen. As well as a figure regarded as holy in Native American culture, it is known that the feathers and other parts of the bird are considered important in this culture. Native American culture uses bird feathers and symbols extensively. Just as the bird is a symbol, it can also be seen that these items are often used in similar ways. Figures of birds can be found in weavings, ceramics, clothes, accessories and various other items. The similarity to Turkish weaving designs has led people to notice this. For example, on Navajo carpets there are instances where the bird pattern is combined with the tree of life motifs. American Indians adorned themselves with clothing depicting birds in order to have a deeper understanding of their mystical meanings and expressions.

Keywords: Bird, Native American, Navajo, kilim, Turkish culture

Giriş

Türkler ve Kızılderililer farklı kıtalarda varlığını sürdüren fakat benzer kültürel özelliklerinin olduğu topluluklardır. Türk ve Kızılderili kültürünü karşılaştırmak veya benzerliklerinin sebebini aramak gerekirse; Kızılderililerin Bering boğazını kullanarak Amerika kıtasına geçtikleri tezini kabul etmek gerekir. Bu tezin savunduğu kriterler incelendiğinde; her iki kültüründe beslenme kaynağının Orta Asya olduğundan yola çıkarak kültürler arası benzerlikler aranmalıdır.

Kızılderililer konusunda araştırma yapan bilim adamlarının Kızılderililerin nereden geldikleri ile ilgili yaptıkları araştırmalar sonucu ortaya çıkan bulgularda; sanat, kültür, dil ve inanışlarla ilgili benzerlikler görülmektedir. Tüm bu bulgulardan anlaşılabileceği üzere Kızılderililerin Asya kökenli ve Türklerle akraba topluluklar olabilecekleri fikri güçlenmektedir.

Günümüzde Kızılderili ya da Amerikan yerlileri olarak bilinen, son zamanlarda etnik kökenleri ve tarihleri araştırma konusu olan Kızılderililerin atalarının kökenlerinin; Aztek, İnka, Maya ve Olmek gibi büyük medeniyetlere dayandığı anlaşılmaktadır. En çok bilinen teoriye göre, günümüzden 60.000-25.000 bin yıl önce Bering Boğazı ile Alaska bir kara parçası ile birleşti. Bu teori hala günümüzde tartışmalı bir konudur. Bu bilginin ışığında Kızılderililerin Orta Asya bozkırlarından yola çıkarak Öncelikle Sibiry'a buradan Bering Boğazı'nı geçerek Alaska'ya vardıkları ve Kuzey Amerika'ya yerleştikleri varsayımı düşünülebilir. Aynı zamanda; Türk topluluklarında olan bazı ritüel ve kültürel benzerliklerin Kızılderili kabilelerinde de olması, Kızılderililerin kökenlerinin Orta Asya'ya kadar dayandığı düşüncesini akla getirmektedir. Kızılderililer ile Anadolu kültürünün benzerlikleri aranırken mutlaka ortak nokta olarak Orta Asya'ya kadar inilmelidir (Eroğlu, 2018: 511).

Kızılderililer günümüzde Hristiyan olsalar da geçmiş dönemlerdeki inanışları Orta Asya ile benzerlikler göstermektedir. Dolayısıyla "ana vatanları" neresi olursa olsun, ilk göçmen dalgalarıyla bir tür Şamanizm'in her iki Amerika kıtasında yayıldığı düşünülebilir. Kuzey Asya ile Kuzey Amerika arasındaki temas ve ilişkilerin, ilk insanların Amerika'ya girişinden

çok sonra da birtakım Asya etkileri aracılığı ile benzerliklerin buraya kadar ulaştığı düşünülebilir (Eliade, 1999: 370).

Şaman inanç sitemine göre; ay, yıldız, güneş ve gökyüzündeki kuşlar gibi gökyüzü unsurları da kutsal sayılmaktadır. Türkler her iki kültürde kutsal sayılan bu sembolü kültür ve sanatlarında sıklıkla kullanmışlardır. Türk kültüründe kullanılan kuş sembolleri çoğunlukla stilize edilerek kullanılmıştır. Özellikle halı ve kilimlerdeki kuş sembolleri geometrik formda kompozisyonlara dahil edilmiştir. Kızılderili kültüründe ise daha çok natüralist tarzda kuş formuna ve yapısına bağlı kalınarak kullanılmıştır. Özellikle hayat ağaçlı Navajo kilimlerinde kullanılan kuş sembolleri neredeyse bire bir resmedilmiştir.

Kızılderililerin kutsal sayıp çok sevdikleri kuş sembolünü ve kuş tüyünü, yaşantılarının her yerinde görebiliriz. Kıyafetleri ve aksesuarlarında, dokumalarında, özel ritüellerde kullandıkları davullarında, çömlerinde ve dokudukları sepetlerinin üzerinde farklı kuş figürleri bulunmaktadır.

Amerikan Yerlilerinin efsanelerinde; “thunderbird” olarak adlandırılan, şimşek ve gök gürültüsüne sebep olduğu düşünülen kuşun; muazzam kanatlarıyla güneşi kapatacak kadar büyük olduğuna, şiddetli bir fırtınadan hemen önce ortaya çıktığına, ölüm ve yıkım getirdiğine inanılmaktadır.

Türk ve Kızılderili kültüründe kuş sembolünü konu alan bu çalışmada; iki kültür arasındaki benzerliklerin ortaya konulması, her iki kültürde de sıklıkla kullanılan kuş sembollerinin kullanım alanlarının tespit edilmesi amaçlanmaktadır. Her iki kültürde de farklı sanat dallarında ve farklı yorumlar ile kullanılan kuş motifi, sembolik anlamlar içerdiği gibi mistik ve mitolojik anlamlar da taşımaktadır. Türk ve Kızılderili kültüründe Orta Asya şaman inancının etkisi olarak kuş sembolü kutsal sayılmaktadır.

Bu çalışmada; iki kültürde de yaygın olarak görülen kuş sembolünün kullanım alanları incelenmiş olup sembollerdeki şematik ve anlamsal benzerliklere ulaşılması hedeflenmiştir. Yapılan araştırma Türk ve Kızılderili kültürü ve bu iki kültürdeki kuş sembolü ile sınırlandırılmıştır. 2015 yılında Amerika Birleşik Devletleri, Navajo rezervasyon bölgesinde yapılan alan araştırması sonucu elde edilen fotoğraflar, literatürle desteklenerek karşılaştırmalı yöntemle incelenmiştir.

1. Türk Kültüründe Kuş Sembolü ve Kullanım Alanları

Türk kültür ve mitolojisinde kuş sembolü önemli bir yere sahiptir. Türk kültür ve sanatının beslenme kaynağı olan Orta Asya kültürüne göre kuşlar kutsaldır ve ruhun simgesidir. Türk kültüründe doğada görülen kuşlar olduğu gibi, mitolojik kuşlar da sembol olarak kullanılmıştır.

Tüm kuşların başı olarak bilinen Zümrüdü Anka; göğün dördüncü katında dolaşan, Kafdağı’nda yaşayan, insan başlı ve ateşten yaratıldığına inanılan bir kuştur. Bu kuşun Zülkarneyn ile konuştuğuna inanılmaktadır

(Sözeri, 2014: 181-189). “Hüme” veya “Humay” kuşu olarak bilinen bu kuş Türk Kültüründe kutsal kabul edilmektedir. Küllerinden yeniden doğan Zümrüd-ü Anka ile Humay kuşu arasında mitolojik açıdan benzerlikler bulunmaktadır.

“Doğu’nun kutsal mitolojik kuşunun da zamanı geldiğinde kendini yaktığına ve küllerinden yeni bir Zümrüd-ü Anka’nın doğduğuna inanılır. Kuşlar, kutsal doğurgan yumurtayı temsil ettiğinden yumurtadaki doğum ve aşılammamış yumurtanın taşıdığı ölüm kavramı bu kuşun kendisini yaktığı ve küllerinden tekrar doğduğu şeklinde algılanabilir.” (Ateş, 2011: 128).

Akbaba ve kartal gibi kutsanmış kuşlar da Asya’nın genelinde kutsal sayılmaktadır. Bu kutsal düşüncenin bir örneği olarak Yakutların kartal gördüklerinde bu kuşa dana kurban ettiğinden bahsedilmektedir. Bunun sebebi, Asyalıların kutsal hayvanların yardımıyla doğduklarında ve öldüklerinde gökyüzüne çıkarak yeniden doğacaklarına inanmalarıdır (Ateş, 2011: 128).

“Kuşun ruhun simgesi olduğu, Orhun Yazıtlarındaki ölümle ilgili ifadelerden anlaşılmaktadır. Türkçede “uçmak” sözcüğü ölümü ima ediyordu. Aynı zamanda cennetin ifadesi olan kuşların, şamanlar tarafından suretine bürünülen ve yardım alman ya da koruyucu ruh olarak edinilen hayvanlardan sayıldığı anlaşılmaktadır” (Çoruhlu, 2015: 171).

Orta Asya ve Çin’de de eski çağlardan beri kaz ve kuğu gibi kuşların da kutsal kabul edildiği bilinmektedir. Sülün güzellik ve iyi şansın, bıldırcın yiğitliğin, saksagan iyi haberin, kırmızı karga güneşin, kara karga şeytanın, turna ölümsüzlüğün ve uzun yaşamın, ördek ferah ve mutluluğun, güvercin uzun hayatın, kaz erkekliğin ve başarının, tavus kuşu ise güzellik ve itibarın simgesi olmuştur (Çoruhlu, 2015: 194).

Görüldüğü üzere Orta Asya kültüründen başlayarak günümüze kadar Türk kültür ve sanatında sıklıkla kullanılan kuşların sembolleştirilip bu kuşlara mistik ve manasal anlamlar yüklendiği görülmektedir. Türk kültüründe mistik anlamlar yüklenen kuş sembolleri, yırtıcı olan ve yırtıcı olmayan kuşlar olarak da gruplandırılmaktadır. Örneğin kartal; yırtıcı kuşlar grubuna dahil edilmiş ve birçok sanat alanında sembol olarak kullanılmıştır.

“Kartal, Türklerde önemli bir yer edenmiş ve Türklerin milli sembollerinden biri olmuştur. Özellikle Göktürk ve Uygurlarda kartal ve diğer yırtıcı kuşlar hükümdar veya beylerin koruyucu ruhu ve hukuki sembolü olmuştur. Güneş, güç ve kudreti de temsil eden söz konusu hayvanlar, mücadelelerde zafer kazanmanın işareti olmuştur. İslamiyet’ten sonra da kartal, hükümdarlık, güç ve kuvveti temsil etmiş, zaman zaman arma olarak kullanılmıştır. (Çatalbaş, 2011: 50).

Hayat ağacında yaşadığına inanılan kartal, kuşların beyi olarak kabul edilmektedir. Altay Türklerine göre kartalın Tanrının ilk temasa geçtiği kutsal hayvan olduğu düşünülmektedir. Türk kültüründe sıklıkla kullanılan kartal; Sırp ve Yunan krallıklarında, Avusturya (Macaristan) İmparatorluğu,

Rus Çarlığı, Trabzon Rum Pontus İmparatorluğu gibi birçok devlet ve imparatorluklarda devlet arması ve bayrak sembolü olarak kullanılmıştır. Bugün ise Arnavutluk bayrağının ana simgesini kartal motifi oluşturmaktadır (Sazak, 2014: 143).

Geçmişten günümüze kadar birçok Türk devletinde yırtıcı olan ve olmayan birçok kuş motif ve sembollerinin kullanımının yaygın olduğu görülmektedir. Bu sembollerin Türk Kültüründe bu kadar çok yaygın kullanımının ana sebebini Orta Asya Şaman kültürü ile ilişkilendirebiliriz. Şaman kültüründe ve ritüellerinde kuşun ayrı bir önemi vardır. Gökyüzü unsurları ve kuşlar her daim kutsal sayılmış ve kuşların mistik gücünden yararlanılabileceği düşünülmüştür. Kuşlar ile iletişim kurmanın, Tanrı ile iletişim kurmaya yardımcı olabileceğine inanılmaktadır.

Konuyla ilgili olarak Türk kültüründe kuşlarla ilgili çok sayıda rivayetler bulunmaktadır. Bu rivayetlerin bazılarında ruhun kuş biçiminde olması, bir başka deyişle kuşların ruhu simgelemesi, Türk mitolojisinde sıklıkla görülmektedir (Çoruhlu, 2015: 75). “Yakut Türkleri de ölümden sonra, iyi ve kötü, ruhların cennete bir kuş olarak uçtuklarına inanıyorlardı. Ruh kuşları dünya ağacının dalları üzerinde duruyordu” (Sözeri, 2014: 181-189).

Şamanizm inancına sahip toplumlarda birçok manevi anlamı bulunan ve özellikle göksel yolculuklarında şamanlara yardımcı ruh olarak görülen kuş, şaman kıyafetlerinde de sembol olarak kullanılmaktadır. Zira şaman giysilerinde kullanılan hayvan motiflerinin, şamanlara hayvan biçiminde sihirli ve yeni bir beden vereceğine inanılmaktadır. Şaman giysilerinde kullanılan bu kuş motiflerinin yanında kuş tüyleri de görülmektedir (Eliade, 1999: 187).

İslamiyet’ten önceki inanç sistemi Şamanizm olan Türkler, İslamiyet ile tanıştıktan sonra, Şamanizm’in etkisinde kullandıkları sembol ve motiflere İslamiyet ile bağlantılı anlamlar yüklemişlerdir. İslamiyet’te kuşların melekleri simgelediği, kuşların dilinin melek ve ruhlar dünyasının dili olduğu, Hz. Süleyman’ın ise kuşların dilini bildiğinden bahsedilmektedir. Kuşların dilini bilmenin aynı zamanda cennetinde dilini bilmek anlamına geldiği düşünülmektedir. İslam inancına göre; kuş yuvalarını bozmanın ve zarar vermenin kişiye ya da ülkeye zarar vereceğine inanılmaktadır (Sözeri, 2014: 181-189).

İslamiyet’in kabulünden sonraki dönemlerde de gerek Selçuklu kültüründe gerekse Osmanlı kültüründe yaygın bir şekilde kuş sembolünün izlerine rastlanmaktadır. Selçuklular döneminde kullanılan çift başlı kartal, Selçuklu devletinin adeta simgesi olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu döneminde de saraya bağlı dokuma atölyelerinde üretilen halılarda, çini ve seramiklerde, mimaride, ahşap, taş, maden ve bakır işçiliğinde kuşun; motifsel ve figüratif olarak kullanıldığı obje ve nesnelere rastlanmaktadır.

1.1. Anadolu Dokumalarında Kuş Motifinin Kullanımı

Anadolu'nun birçok yerleşim yerinde kuş motiflerinin uygulandığı dokumalara rastlanmaktadır. Özellikle Uşak yöresinde madalyonlu ve kuşlu halılar literatürdeki önemli kuş motifli halı örneklerindendir. Kocaeli/Hereke, Erzurum, Çorum, Balıkesir, Malatya, Konya, İzmir/Bergama, Aksaray, Tekirdağ/Şarköy, Afyonkarahisar, İçel, Van ve Uşak yörelerinde çeşitli formlarda kullanılmış kuş motifli dokuma örnekleri görülmektedir (Erbek, 2002: 90-92).



Görsel 1: Tekirdağ Şarköy yöresine ait kilim ve kuş motifi detayı, 19. yy, Vakıflar Halı Müzesi, İstanbul (Erbek, 1995: 98).



Görsel 2: Çorum Yöresine ait kilim ve kuş motifi detayı, 19. yy, özel koleksiyon (Erbek, 1995: 59).



Görsel 3: Konya Yöresine Ait Kilim ve Kuş Motifi Detayı, 19. yy, Konya Müzesi (Erbek, 1995: 21).



Görsel 4 – Gümüşhane Bayburt yöresine ait kilim ve kuş motifi detayı, 19. yy, özel koleksiyon (Erbek, 1995: 138).



Görsel 5 - Kars yöresine ait kilim ve kuş motifi detayı, 19. yy, Sivas Müzesi (Erbek, 1995: 59).



Görsel 6 – Konya Hotamış yöresine ait kilim ve kuş motifi detayı, 18. yy, Vakıflar Halı Müzesi, İstanbul (Erbek, 1995: 21).

Dokumalarda kuşlar, genellikle geometrik formda ve stilize edilerek kullanılmaktadır. Nadiren de olsa kuş figürlerinin natüralist tarzda kullanımına ait örnekleri de Döşemealtı halılarında görülmektedir.

Döşemealtı halılarında kullanılan keklik sembolü bazı dokumalarda birebir uygulanmaktadır. *“Özellikle Döşemealtı halılarında, sıklıkla kullanılan soyut anlatım yerine figürel olarak ifade edilen kuş figürleri (keklik, güvercin) bulunmaktadır”* (Akpınarlı ve Arslan, 2018: 284).



Görsel 7: Kuş figürlü halı örnekleri, Döşemealtı (Kartal ve Alp, 2021: 281).

1.2. Çinilerde Kullanılan Kuş Motifleri

Türk çini sanatında sıklıkla kullanılan motiflerden birisi de kuş motifidir. Özellikle çift başlı kartal, şahin, tavus kuşu, leylek, ördek, siren (insan başlı, kuş kanadına ve gövdesine sahip varlık), simurg, gibi kuş figürleri kullanımı farklı dönemlere ait çinilerde karşımıza çıkmaktadır.

Türk çinilerinde kuş figürüne en fazla Selçuklu saray çinilerinde rastlanmaktadır. Kubadabad ve Keykubadiye saraylarının yıldız formlu çinilerinde, insan başlı kuş gövdeli efsanevi hayvan harpi ve simurgları ve çeşitli kuşları sıkça görülmektedir (Önder, 1988: 32). Selçuklulardan sonra çinilerde çok fazla rastlamadığımız kuş motifi, Topkapı sarayı sünnet odası çinilerinde de görülmektedir. Bu devrin, Nakkaşbaşı Şahkulu tarafından yapılan kuşlu panosunda simurg örneklerine rastlanmaktadır.

Osmanlı ve Selçuklu dönemi mimari yapılarında kuş motifli çinilerin kullanımı oldukça yaygındır. Kuş motifinin kullanıldığı çini örnekleri, dönem özelliklerini yansıtan tablolar niteliğinde olduğu düşünülebilir.



Görsel 8: Topkapı Sarayı sünnet odası cephesi (Sönmez, 2021: 214; Esemeli, 2000).



Görsel 9: Çift Başlı Kartal, Kubad Abad, Büyük Saray, yıldız çiniden kesilmiş kare levha, Konya Karatay Müzesi (Arık, 2000: 121).

Görsel 10: 13 yy. sıraltı tekniği çini, kuşlar ve hayat ağacı, Kubad Abad Sarayı, Küçük Saray, Karatay Medresesi Müzesi, Konya (Tiryak, 2021).

Görsel 11: Tavus kuşu, Kubad Abad Sarayı, Büyük Saray, Konya Karatay Müzesi (Tiryak, 2021).

Görsel 12: Siren figürü, Kubad Abad S., Küçük Saray, Konya Karatay M. (Arık, 2000: 121)

1.3. Mimaride Kullanılan Kuş Motifleri

Türk kültüründe kuş figürünün yaygın olarak kullanıldığı diğer alanlardan birisi de mimari yapılardır. Orta Asya'dan günümüze kadar kurulan birçok Türk devletlerinin yapılarının süslemelerinde kuş motifleri görülmektedir. Kuş motiflerinin görüldüğü, Anadolu coğrafyası mimari eserlerinden olan Erzurum Çifte Minareli Medrese, İlhanlı dönemi önemli eserlerinden olan Hüdavent Hatun Türbesi, Diyarbakır Kalesi, Emir Saltuk Kümbeti, Konya Kalesi, Beyşehir Kubad Abad Sarayı, Kayseri Karatay Hanı, Denizli Akhan Portalı, Sivas Gök Medrese Portalı ve Divriği Camii, Niğde Sungur Bey Camii ve Karaman Hatuniye Medresesi Taç Kapısı önemli yapılar arasında yer almaktadır. Bu yapılarda zaman zaman tekli kuş figürü, bazen birbirine bakan bazen de sırt sırta bakan kuş figürleri kabartma olarak uygulanmıştır.

Türk kültüründe ayrıca Hun, Göktürk ve Uygur döneminde de yırtıcı kuşlar, avcı kuşlar ve yırtıcı olmayan kuş figürlerine rastlanmaktadır. Hun döneminde kulaklı ve boynuzlu kartal figürü kullanımı dikkat çekmektedir. Görüldüğü üzere kuş figürünün Türk mitolojisinde ve kültüründe önemli bir yeri bulunmaktadır. Özellikle hayvan üsluplu süslemelerde kuş figürü önemli bir yerdedir.

“Hem insan ruhunun göçmesini hem de uçmak fiili ile ilgili olarak cennete işaret ederler. Kaz, karga, baykuş, kuğu, Türk toplumlarının Şamanlarının en çok suretine girdikleri hayvanlardır” (Çoruhlu, 2007: 170).

“Tek ve çift olarak kullanılan kuş veya kartal kabartmaları oldukça yaygındır. Önemli örnekleri şöylece sıralayabiliriz: Konya Kalesi’nden İnce Minareli Medrese Müzesi’ne getirilen bir taş Üzerinde iki kartal (1220 civarı), Denizli Akhan’ın portalinde iki kuş (1253), Diyarbakır’dan İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi’ne getirilen bir taş Üzerinde sırt sırta iki kartal (12. yüzyıl), Kayseri Karatay Han’ın avlu portalinde iki kuş (1240), Tercan Mama Hatun Türbesi portaline gizlenmiş tek kuş (13. yüzyıl), Niğde Sungur Bey Camii doğu portalinde gizlenmiş tek kuş (1335)” (Öney, 1992: 42).



Görsel 13: Konya Kalesi duvarlarında “es-Sultan” yazıtı ve iki yanında birer yırtıcı kuş (Alsan ve Sezaver, 2020: 158).



Görsel 14: Divriği Ulu Camii Batı-Tekstil kapısının yan duvarından detay, solda doğan figürü, sağda çift başlı kartal figürü (URL-3).



Görsel 15: Kartal figürü, Erzurum Yakutiye Medresesi (URL-10).

Görsel 16: Hayat ağacı üzerinde çift başlı kartal figürü, Erzurum Çifte Minareli Medrese (URL-2).

1.4. Minyatürlerde Kullanılan Kuş Figürleri

Türk kültür ve sanatında kullanılan kuş sembolünün görüldüğü başka bir alan da minyatürdür. Osmanlı döneminde kültürel, sosyal ve siyasal olayların yazılı ve görsel olarak tasvir edildiği minyatür sanatı anlatımlarında da kuş figürünün kullanıldığı gözlenmektedir. Diğer süsleme unsurlarında olduğu gibi minyatürlerde kullanılan kuş figüründe de birebir benzetilen kompozisyonlardan kaçınılmıştır. Osmanlı dönemi minyatür eserlerinden olan Şehnâme, Surname-i Hümayun, Fahnâme, Zübdetü't-Tevârih ve Hümayunnâme'de de kuş figürlerinin kullanıldığı farklı kompozisyonlara rastlanmaktadır.

Firdevsi tarafından yaklaşık olarak 1010 yılında hazırlanan, ana kaynağı sözlü kaynaklar olan, Şehnâme isimli eserde kuş figürlerine rastlanmaktadır. Bu eserde kuş figürünün simurg olarak tasvir edildiği hikâyeler görülmektedir. Eserde simurg figürü; büyük boyutta, uzun kuyruklu ve çok renkli olarak betimlenmiştir (Bkz. Görsel 17). Şehnâme'de bulunan "Simurg'un Zal'ı getirmesi" konulu bir diğer hikâyedeki Simurg kuşu da çok renkli ve uzun kuyruklu olarak gösterilmiş, iyilik sembolü ve taşıyıcı olarak betimlenmiştir (Bkz. Görsel 18) (Kartal ve Alp, 2021: 449).

Osmanlı dönemine ait birçok minyatür kaynağında kuş tasvirlerine yer verilmiştir. Çoğunlukla "zümrüdü anka" ya da "simurg" olarak isimlendirilen kuş motifinin tasvir edildiği kaynaklar arasında en önemlisi Kalender Paşa tarafından hazırlanarak I. Ahmet'e sunulan "Fahnâme"dir (Bkz. Görsel 19) (Kartal ve Alp, 2021: 447).



Görsel 17: Simurg'un Zal'ı yuvasına götürmesi, Şehnâme, 1587-97, DCBL, Per 277.12.



Görsel 18: Simurg'un Zal'ı getirmesi, Şehnâme, 1553, TSMK, H. 1495, 38b.



Görsel 19: Bukrat'ın (Hipokrat) Simurg tarafından Kaf Dağı'na taşınması, Fahnâme, 1604-17, TSMK, H. 1703, 38b.

1.5. Maden İşçiliğinde Kullanılan Kuş Motif ve Figürleri

Geniş bir ürün çeşitliliği olan Türk maden sanatında da kuş motiflerine ve figürlerine rastlanılmaktadır. Saray için üretilen günlük kullanım eşyalarından olan buhurdanlıklar ve sürahilerin kuş biçiminde olduğu görülmektedir. Ayrıca aynalar, takılar ve kemer tokaları gibi aksesuarlara, kuş motifinin farklı şekillerde işlendiği görülmektedir. Maden işçiliğinde kullanılan tekniklerden olan döküm, oyma, dövme, kazıma gibi teknikler ile yapılmış objeler de kuş figürlü objelere örnek olarak gösterilebilir.



Görsel 20: Kuş formunda buhurdanlık örnekleri, Selçuklu Dönemi (Eravşar vd., 2013).

2. Kızılderili Kültüründe Kuş Sembolü ve Kullanım Alanları

Kuzey, Güney ve Orta Amerika ülkeleri olan Şili, Arjantin, Peru, Kanada, Brezilya ve Venezüella coğrafyalarında farklı Kızılderili toplulukları yaşamaktadırlar. Bu çalışmada Kızılderili ismiyle kaleme alınan, makalede Kızılderili ana tanımı altında, özellikle Kuzey Amerika yerlileri ve sanatı incelenmiştir.

"Yerli", "Kızılderili", "Hintli", "American Indian" veya "Native American" gibi farklı isimlerle anılan bu kültür de Anadolu kültürü gibi zengin sanat çeşitliliğine sahiptir. Günümüzde varlıkları tam olarak kabul görememiş olsa da Kızılderili kültürü eskilere dayanmaktadır. Kızılderililerin kökenleri Aztek ve Maya kültürüne kadar dayanmaktadır.

1800'lü yıllarda 10 milyon ve üzeri olan Kuzey Amerika Kızılderililerinin nüfusu, günümüzde 2 milyon civarı rakamlarla telaffuz edilmektedir. Bu nüfus azalmasında, kıtadaki yerlilerin zorla topraklarından çıkarılmasının, diğer adıyla “uzun yürüyüş”ün ve Avrupalıların istilacı politikalarının etkili olduğu düşünülmektedir.

Kızılderili toplumunun varlığı her ne kadar kabul görememiş gibi algılansa da bu toplumun ürettiği sanatsal ürünleri, koleksiyoner ve müzeler tarafından yoğun ilgi odağı olmuştur. Kızılderili toplumunun ilgi odağı olan ürünleri arasında; el dokuması kilimler, şef battaniyeleri, seramikler, kum boyama tablolar, sepetler, boncuk işlemleri gibi sanatsal ürünler bulunmaktadır. Sanatsal üretimlerin yapıldığı Kızılderili kültür ve sanatında zengin bir motif ve sembol kullanımı görülmektedir. Türk kültüründe olduğu gibi Kızılderili kültüründe de motif ve semboller sadece süsleme amaçlı kullanılmamış, iki kültür de sanatlarındaki motif ve sembollere mistik anlamlar yüklemişlerdir. Kızılderili kültüründe doğadaki birçok nesne ve canlıların kutsal olduğu düşüncesi hakimdir. Bu sebeplerden dolayı doğa elamanlarını sanatlarıyla ve günlük yaşamlarıyla ilişkilendirerek tanrıyla iletişim kurabileceklerine inanmışlardır. Günümüzde Hristiyan olan Kızılderili yerli kültüründe gerek yaşam şekilleri gerekse el sanatları ürünlerine bakıldığında Şamanizm etkisi gözlenmektedir. Şaman inanç sistemine göre gökyüzü elemanları kutsal sayılmaktadır. Gökyüzü unsurlarından biri olan kuşu; Kızılderili kültüründe tanrı ile aralarında bağ kurmaya yarayan, tanrıya mesaj gönderebilecekleri bir aracı olarak görmüşlerdir. Kuş, sembol ve motif olarak Kızılderili kültüründe geleneksel kıyafetler başta olmak üzere sıklıkla kullanılmaktadır.

Kuş motifi; Kuzey Amerika yerlileri Navajo rezervasyon alanı Gallup, Chinle, Santa Fe, Hubbell, Shiprock alanı kıyafetlerinde sadece süsleme unsuru olarak kullanılmayıp, kuşun tüylerini ellerinde tutarak, başlarına ve sırtlarına takarak aksesuar olarak kullanmışlardır. Mokasen adı verilen boncuk ve deri malzemeden yapılan ayakkabılarında, kuş motifi kullanımı yaygındır. Navajo rezervasyon alanında “powwow” adı verilen dans ritüellerinde kuşun; pençe, gaga ve ayak kısımları da bire bir doğal haliyle kullanılmıştır. Yerli kültüründe ve özellikle dans ritüellerinin olmazsa olmaz müzik aletlerinden olan davullarda, farklı şekillerde de resmedilmiş kuş figürlerine rastlanmaktadır. Bu bağlamda Kızılderili kültüründe mistik, sembolik ve mitolojik bir değeri olan kuş sembolünün kullanımının oldukça yaygın olduğu görülmektedir.

Kuşların her birinin farklı anlamlar içerdiği Kızılderili kültüründe; baykuşun uğursuzluk getirdiğine inanılmaktadır. Kızılderili mitolojilerinde bahsedilen bir kuş olan karganın ise iyi şans getirdiğine inanılır. Ölü kuşların bile kutsal sayıldığı, kuşların haberci olduğuna inanılan bu kültürde bazı kuş türlerinin avlanmasının sakıncalı olduğu düşünülmektedir.

Kartal, Kızılderili kültüründe en çok kullanılan sembollerden biridir. Farklı kabilelere göre kullanım şekillerinde değişiklikler görülmektedir. Savaşı, koruyuculuğu, topluluğun birbiriyle bağı ve refahı temsil ettiğine inanılmaktadır. Aynı zamanda; zaferin, cesaretin, direnç ve dayanıklılığın, bilgeliğin ve gücün simgesi olarak da kabul edilen kartalın; liderlik ve vizyonu da sembolize ettiği düşünülmektedir (URL-1).

Kartalın yaratıcı ile iletişim kurma gücüne sahip olduğuna, insanlara cennetten mesajlar getirdiğine inanılmaktadır. Cennetten mesajlar getirdiğine inanılan bu kuşun; tüy, kemik ve pençeleri ritüellerinde kullanılmaktadır. Yükseklerden uçan bu kuşun, büyük ruh ile fiziksel dünya arasında denge kuran bir varlık olduğu düşünülmektedir (URL-8).

Bazı kabilelere göre kartal öldürmenin sakıncalı olduğu ve öldürenin bir canavara dönüşeceğine inanılmaktadır. Kartal sembolü; kıyafetlerde, mokasen ayakkabılarda, takı ve aksesuarlarda, davullarda sıklıkla kullanılmaktadır (URL-1).

Kızılderili kültüründe önemli bir yere sahip olan diğer bir kuş ise efsanelerde sıklıkla bahsedilen, “Phoenix” adı verilen mitolojik kuşun, güç ve yeniden doğuşun sembolü olduğuna, güneş ve ateş arasında bir bağ kurduğuna inanılmaktadır.

“Efsaneye göre Güneş, harika ve parlak tüylerinin üzerinde parladı ve kuşun sonsuza kadar yaşaması gerektiğine karar verdi. Sonra Phoenix, sürekli tüyleri için kovalandığı için kendi güzelliğinin kurbanı oldu. Böyle yaşayamayınca çok uzaklara, çöle uçtu. Yüzlerce yıl sonra yorulmuş, yaşlanmış ve geri dönmeye karar vermiş. Güneş'e şarkı söyledi ama cevap verilmedi. Yeniden genç ve güçlü olmak istiyordu” (URL-8).

Bilgeliği temsil ettiğine inanılan karga da Kızılderili kültüründeki kutsal sayılan kuşlardandır. Kargaların konuşma yeteneğine sahip olduğu, doğadaki en bilge kuş olduğu, hayalet dansının sembolü ve avcılara rehberlik eden bir kuş olduğuna inanılmaktadır. Yerli halk; kargaların tüyleriyle büyük felaketler sonrasında kendilerini yerden kaldırarak cennete götüreceklerine de inanmaktadır.

“Bugün, bazı insanlar Karga'nın ölümü temsil ettiğini söylüyor ama bu tamamen tersi. Bu, Kızılderili kültüründe Kargalar hakkında yaygın bir yanılgıdır. Onlar bir şans işareti ve Dünya ile derin bir bağlantıydı. Kargaların kendileriyle iletişim kurduklarına ve doğadan insanlara mesajlar ilettiklerine inanıyorlardı. Kargaların doğa kanunlarının koruyucuları olduğu düşünülüyordu” (URL-1).

Kızılderili kültüründe gücü simgeleyen bir diğer kuş ise “Thunder Bird” olarak adlandırılmaktadır. Bu kuşa “şimşek kuşu” veya “yıldırım kuşu” da denilmektedir. Thunderbird, Kızılderili mitolojisinde gagasından şimşek çaktığına, kanat çırpışlarının gök gürültüsüne sebep olduğuna inanılan efsanevi bir kuştur. Yerli Amerikan efsanelerine göre, “thunder bird” olarak

adlandırılan şimşek ve gök gürültüsüne sebep olduğu düşünülen kuşun muazzam kanatlarıyla güneşi kapatacak kadar büyük olduğuna inanılır. Thunderbirds şiddetli bir fırtınadan hemen önce ortaya çıkar, ölüm ve yıkım getirir. İlkbahar ve yaz aylarında ise yeni bir hayat ve yeni bitkiler için gerekli olan yağmurları da beraberinde getirir. Bu yüzden hem ölüm hem yaşam ile ilişkilendirilir (URL-7).

“Kuşlar, nihai özgürlüğün ve cennetle bağlantının işareti olarak kabul edildi. Kuşlar, yukarıdan net bir şekilde görme ve ulaşılabilir olanı temsil etme yeteneğine sahiptir. Ötücü kuşlar ve yırtıcı kuşlar da dahil olmak üzere her türden kuş, sembol kültürlerinin bir parçasıydı. Kartallar ve Kargalar muhtemelen en yaygın olanlardır ve bugün bile insanların ilgisini çekerler, ancak kültürlerinde kırlangıçlar, kardinaller veya mavi alakarga kuşlarının da anlamları vardır. Yerli Amerikan kabilelerinde kuşlar ve anlamları hakkında hikâyeler ve efsaneler aktarıldı” (URL-1).

Kızılderili kültüründe bir inanç kavramı olan totemlerde, farklı şekillerde kuş figürleri işlenmiş, bazı totemler kuş formunda üretilmiştir. Geniş kanatlı, kafasından büyük bir gagaya sahip olan, kuş formu totem direkleri de görülmektedir.

2.1. Kızılderili Sepetlerinde Kuş Sembolünün Kullanımı

Kırsal hayatın vazgeçilmez el sanatlarından olan sepet örücülüğü Kızılderili halkı içinde her daim önemli olmuştur. Birçok kültürde günlük kullanım eşyası olarak üretilen sepetler, Kızılderili kültüründe sadece fonksiyonel nesneler olmamıştır. Yerli dokuyucu sepete ruhani bir anlam yüklerken, Avrupalı Amerikalılar sepetleri sanat eseri olarak görmüşlerdir. Yeni göçmenler arasında “sepet çılgınlığı” olarak bilinen bir dönem başladığından söz edilmektedir. Sepetlere gösterilen bu yoğun ilgide; üzerlerindeki semboller, motifler, kullanılan tüy, boncuk, deniz kabuğu gibi süs malzemeleri ve kullanılan tekniklerin etkisi büyüktür. Günümüzde Kuzey Amerika Yerli sepetleri; küratörler, koleksiyonerler tarafından toplanmakta ve birçok dünyaca ünlü müzede sergilenmektedir.

Kızılderili kültüründe önemli olan sepet örücülüğü, sadece kullanım objesi olmaktan ziyade, sepetlere işlenen motiflerle birlikte birer mesaj verme araçları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bitkisel, geometrik ve figürsel süslemelerin yapıldığı sepetlerde kuş motiflerinin de kullanımı yaygındır.



Görsel 21: Kuş Sembollü, Kuzey Amerika Kızılderili Sepet Örnekleri 1 (Eroğlu, 2015a).



Görsel 22: Kuş sembolü, Kuzey Amerika Kızılderili sepet örnekleri 2 (Eroğlu, 2015a)

2.2. Kızılderili Dokumalarında Kuş Sembolünün Kullanımı

Kızılderili kadınları için dokuma kutsaldır; bu dokumaları yapan kişiler ayrıcalıklı ve özel olarak kabul edilen insanlardır. Kızılderili dokumalarında kullanılan motifler, dokumanın yapıldığı bölgelere ve kabilelere göre farklı isimlerde adlandırılmaktadırlar. Navajo kilimlerindeki desenleme ve stiller; Chief, Ganado, Klagetoh, Two Grey Hills, Bumtwater, Chinle, Wide, Ruins, Crystal, Eyedazzler, TeecNosPos, Storm, Pictorial, Sandpainting, Yei, Yeibichai, Tree of life, New Lands, Glossary (A Guide To Navajo Rugs) olarak gruplandırılmaktadır. Bu gruplamalar; yer isimleri, şef battaniyeleri, doğa olayları (yağmur, fırtına), kum boyama, yanık su, yaşam ağacı, yeni diyarlar, insan figürleri, dansçılar, göz kamaştıran, şeritli gibi yöresel isimlerle yapılmıştır (Eroğlu, 2018: 107).

Anadolu dokuma kültürü gibi Kızılderili dokuma kültürü de geniş sembol ve motif çeşitliliğine sahiptir. Kızılderili dokumalarında genellikle geometrik semboller tercih edilmekle birlikte, az da olsa bitkisel olarak gruplandırılabilir sembollere de rastlanmaktadır. Bitkisel ve geometrik süsleme anlayışının yanı sıra figürsel motif kullanımı da yaygındır. Figürsel bu motiflerden biri de kuş motifidir. Dokumalarda kullanılan kuş motifi; genellikle literatüre “Tree of Life” (Yaşam Ağacı) olarak geçen, gerçekte “Mısır Bitkisi” olarak bilenen bitkinin dallarında ve yapraklarında kompoze edilmiştir. Dokumalarda kullanılan kuş motifleri çok renkli ve keskin hatlarda dokunmuştur.



Görsel 23: Kuzey Amerika Kızılderililerine ait kuş sembolü dokuma örnekleri 1, Navajo Rezervasyon Alanı (Eroğlu, 2015a).



Görsel 24: Kuzey Amerika Kızılderililerine ait kuş sembolü dokuma örnekleri 2, Navajo Rezervasyon Alanı (Eroğlu, 2015a).

2.3. Kızılderili Kıyafetlerinde Kuş Sembolünün Kullanılması

Geleneksel değerlerine bağlı kalmaya çalışan Kızılderililer; kıyafetlerinde duygu ve düşüncelerini aktarmaya çalışmışlardır. Bu çalışmaya konu olan Navajo rezervasyon alanındaki Kızılderililer, özellikle powwow denilen dans ritüellerinde giydikleri kıyafetlerde kuş görselini kullanmışlardır. Yılın belli tarihlerinde, farklı bölgelerden gelen Kızılderililer, adeta görsel bir şova dönüştürdükleri powwow etkinliklerinde birbirinden güzel kıyafetlerini giymektedirler. Kıyafetlerin omuz ve sırt kısımlarında çeşitli şekillerde süslenmiş kuş sembollerine rastlanmaktadır. Kızılderili kültüründe kutsal sayılan kuş, sadece bir desen ve süsleme unsuru olmamış, kuşun tüylerini de kıyafetlerinde kullanmışlardır. Tüy kullanımı hem dekoratif hem de karşı tarafa mesaj verme niteliğindedir. Tüy kullanımının yanı sıra yırtıcı kuşların; gaga, pençe, baş gibi uzuvları da kullanmışlardır.



Görsel 25: Kuzey Amerika Kızılderili kıyafetlerinde kuş sembolü örnekleri, powwow, Albuquerque (Eroğlu, 2015b).



Görsel 26: Kuzey Amerika Kızılderili ayakkabılarında kuş sembolü örnekleri, powwow, Albuquerque (Eroğlu, 2015b)

2.4. Kızılderili Seramiklerinde Kullanılan Kuş Sembolleri

Seramik; ana malzemesi “kil” olan, aynı zamanda “pişmiş toprak” olarak ifade edilen, ilk çağlardan günümüze kadar birçok kültürde görülen bir kullanım ve süs eşyasıdır. “Kimi kaynaklar seramiğin tarihini insanlığın tarihiyle yaşıt kabul etmiştir” (Onur Erman, 2012: 19).

Kızılderili seramiklerinde farklı kuş sembollerine rastlanmaktadır. Doğa elamanlarından yararlanma ve doğadaki birçok malzemeyi kullanmada ustalaşan Navajo’lar toprağa şekil vererek gerek günlük kullanım eşyası gerekse dekoratif süs unsuru olan seramik objeler yapmışlardır. Bu objelerini de farklı kuş sembolleri ile süslemişlerdir. Böylelikle kutsal saydıkları kuşları seramiklere uygulayarak hayatlarının bir parçası haline getirmişlerdir.



Görsel 27: Kuş sembolü, Kuzey Amerika Kızılderili seramik örnekleri 1 (Eroğlu, 2015a).



Görsel 28: Kuş sembolü, Kuzey Amerika Kızılderili seramik örnekleri 2 (Eroğlu, 2015a).

2.5. Kızılderili Kum Boyama Sanatında Kullanılan Kuş Sembolleri

Kızılderili mitolojilerinde yer alan, kum boyama sanatının geçmişi çok eskilere dayanmaktadır. Genellikle mitolojik ve efsanevi konuların işlendiği bir sanattır. Kum boyama; Yerlilerin kayaları kırarak veya yaşadıkları bölgeden elde ettikleri kumu, bazı bitki kurularını, külleri kullanarak şifa niteliğindeki ayinlerinde yaptıkları süslemelerdir.

“Şifa ritüeli süresince yere renkli kumlarla, sembollerle bezeli bir resim yapılır, kişi ortasına oturur ve yakılan otlar eşliğinde ilahi okunurdu. Seremoni bittiğinde ise resim bozulur, kum evlerden uzak bir yere dökülürdü. Ertesi gün aynı işlem bir daha yapılırdı. Bu işlemler dokuz gün kadar sürebilmekteydi.” (Manyas, 2019: 50)

Kum boyama sanatında kullanılan önemli bir faktör olan sembolleri, bilge ve büyücü kişilerin çizdikleri bilinmektedir. Kum boyama sanatı; Kızılderili kültüründe sadece bir süsleme unsuru olmayıp, tedavi edici ve kötülüklerden koruduğuna inanılan dinsel bir ritüeldir.



Görsel 29: Kuzey Amerika Kızılderili kum boyama sanatı yapım aşaması (URL-5)

Görsel 30: Kuş sembolü, Kuzey Amerika Kızılderili kum boyama örneği (Eroğlu, 2015a)



Görsel 31: Kuş Sembolü, Kuzey Amerika Kızılderili Kum Boyama Tablo Örnekleri (Eroğlu, 2015a).

2.6. Kızılderili Aksesuarları ve Diğer Alanlarda Kuş Sembolü Kullanımı

Kızılderililerin günlük hayatlarının birçok alanında kullandıkları kuş sembolüne aksesuarlarında da rastlanmaktadır. Dans ritüellerinde kullanılan davullarında, takılarında, mokesen ve deri ayakkabılarında, fişek çantası denilen torba dokumalarında, dekoratif amaçlı kullandıkları bufalo

kafataslarının üzerinde ve kachina bebeklerinde de kuş sembollerinin kullanımına rastlanmaktadır. 1700 ila 1800 yılları arasında deri üzerinde, çadırlarında, boncuk işi kıyafetlerinde de kuş sembolünün kullanıldığı görülmektedir.



Görsele 32: Kuş sembolü, Kuzey Amerika Kızılderili davul örneği (URL-4).

Görsele 33: Kuş sembolü, Kuzey Amerika Kızılderili davul örneği 2 (URL-6).

Görsele 34: Kuş sembolü, Kuzey Amerika Kızılderili davul örneği 3 (URL-9).



Görsele 35: Kuş sembolü, Kuzey Amerika Kızılderili aksesuar örnekleri (Eroğlu, 2015b).

Sonuç

2012 ve 2015 yılları arasında Türk kültürü ve sanatının izlerini aramak amacıyla çeşitli araştırmalar yapmak üzere Amerika Birleşik Devletleri, Texas, Arizona, New Mexico eyaletleri arasında kalan Navajo rezervasyon alanına gidilmiştir. Türklerle akraba topluluklar olabileceği düşünülen Kızılderili toplumunun sanatları farklı yönleri ile incelenerek kültürler arası etkileşimler, benzerlikler tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu benzerliklerin ana dayanağı olarak Orta Asya şaman ve Gök Tanrı inancı olduğu düşünülmektedir.

Türk kültüründe mimariden el sanatlarına kadar birçok alanda karşımıza çıkan kuş sembolü Kızılderili kültüründe de karşımıza çıkmaktadır. Şaman inancında güneş, ay ve yıldız kutsal sayıldığı gibi kuş sembolü de kutsal sayılmıştır. Bu kutsallık öyle yaygınlaşmıştır ki kuşların tüyleri, pençe ve gagaları günlük hayatta elbiselerde, sepet örücülüğünde, dokumalarda ve benzeri alanlarda kullanılır hale gelmiştir. Kızılderili kültüründe yaygın olan kuş sembolü kullanımı dokumalarda, bazen natüralist tarzda adeta bir canlı kuş gibi bazen de stilize edilerek geometrik formda kullanılmıştır. Özellikle Kızılderili mitlerinde kutsal bitki olarak adlandırılan mısır bitkisinde kuşlar, mısır dallarına konmuş halde

dokunmuştur. Navajo rezervasyon alanında incelenen dokuma örneklerinde mısır bitkileri ile sıklıkla kullanılan dokuma örneklerine rastlanmıştır. Araştırma sahasında gezilen Gallup, Hubbell, Santa Fe, Shiprock bölgelerindeki dokumalarda kuş figürü kullanımı oldukça yaygındır. Benzer kompozisyon uygulamasına Tekirdağ/Şarköy kilimlerinde uygulanan kompozisyon sisteminde de rastlanmaktadır.

Alan araştırması sırasında Albuquerque’de karşılaşılan, “powwow” adı verilen ritüellerde giyilen kıyafetlerde kuş tüyü kullanımı gözlenmiştir. Bu ritüellerde kuş ve kartal pençelerinin, dansçıların ellerinde birer aksesuar olarak kullanımı da dikkat çekmektedir. Bu bilgilerden de anlaşılacağı üzere Kızılderili kültüründe kuşun anlamı ve önemi büyüktür.

Konuyla ilgili olarak bu tespitlere ilişkin sorular sorulmuş ve kuşların tüylerini kullanarak tanrıya yaklaştıklarını, tanrıyla daha iyi iletişim kurduklarını, kuş pençelerini ellerinde taşıyarak kartalın gücünü yanlarında hissettikleri bilgisi aktarılmıştır. Aynı şekilde; Anadolu’nun birçok bölgesinde özellikle orta Anadolu’da bazı folklorik giysilerde ve kadın başlıklarında tüy kullanımı görülmektedir. Özetle şu ifade edilmelidir ki her iki kültürde de kuşun mistik ve sembolik gücünün olduğu ilkesiyle bu sembol ve motifin kullanımı yaygındır.

Hem Türk hem de Kızılderili kültüründe kuşa değer verilmiş, önemsenmiş ve kutsallaştırılarak mistik anlamlar yüklenmiştir. İki kültürde de kuş sembollerine yüklenen anlamlar arasında benzerlikler görüldüğü gibi farklılıklar da görülmektedir. Benzerliklere örnek olarak kartal sembolünü göstermek uygun olacaktır. Kartal; iki kültürde de gücün simgesi olmuştur. Aynı şekilde baykuşun da iki kültürde de uğursuzluk getirdiğine inanılmaktadır. Farklılıklara ise kargayı örnek verebiliriz. Karga; Türk kültüründe olumsuz olayları ve kötü haberleri getiren bir kuş olarak algılanırken, Kızılderili kültüründe ise şans getiren bir kuş olarak kabul edilmektedir.

Her iki kültürde de kuş sembolü kutsal sayılmıştır. Kuşun ruhun simgesi olduğu, kötülükten koruyucu ve tanrıyla aracı rolü üstlendiği düşünülmektedir. Şaman inancına göre; kuşlardan yardım almak için kuşların kemiklerini, tüylerini, gaga ve pençelerini kullanmak gerektiğine inanılmaktadır. Günümüzde Türk ve Kızılderili inanç sistemine bakıldığında; Türkler Müslüman, Kuzey Amerika Kızılderilileri ise Hristiyan topluluklardır. İnançları farklı olmasına rağmen her iki kültürde de şaman inanç sisteminin etkisinde kaldığına dair izler görülmektedir.

Türk kültüründe, İslam’ın etkisiyle canlı varlıklar ve figür kullanımında bire bir doğal tarzda kullanımdan kaçınılarak stilize etme yoluna gidilmiştir. Türkler kuş sembolünü; mimaride, dokumalarda, minyatürlerde, çini ve seramiklerde, taş, cam ve maden sanatında kullanmışlardır. Kızılderili kültüründe kap kacaktan, yaygı ve battaniyelere, sepet örücülüğünden, kum boyamaya, dans ritüellerindeki davullarından,

takılarından kıyafetlerine kadar birçok alanda kuş motifini sembol olarak kullanmışlardır.

KAYNAKÇA

- Akpınarlı, H.-Arslan, P. (2018). Kuş motifinin özellikleri ve kuş motifli döşemealtı halıları. *Folklor Akademi Dergisi*, 1(3), 273-286.
- Alsan, Ş.-Sezaver, A. (2020). Türk mimari süslemesinde natüralist kuşlar. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 8 (22), 153-169.
- Arık, R. (2000). *Kubad Abad Selçuklu saray ve çinileri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Ateş, M. (2011). *Mitolojiler ve semboller, ana tanrıça ve doğurganlık*. İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Çatalbaş, R. (2011). Türklerde hayvan sembolizmi ve din ilişkisi. *Turan SAM*, 3(12), 49-60.
- Çoruhlu, Y. (2007). *Erken devir Türk sanatı*. C. 1, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Çoruhlu, Y. (2015). *Türk mitolojisinin ana hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, M. (1999). *Şamanizm*. (çev.: İ. Birkan), Ankara: İmge Yayıncılık.
- Eravşar, O.-vd. (2013). *Büyük Selçuklu mirası-müzeler*. C. 1, İstanbul: Selçuklu Belediyesi ve Konya Aydınlar Ocağı.
- Erbek, G. (1995). *Anatolian kilims I* (3), Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Erbek, N. (2002). *Çatalhöyük'ten günümüze Anadolu motifleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Eroğlu, M. A. (2015a). *Navajo rezervasyon alanından görüntüler* [Alan Araştırması Fotoğraf Çekimi]. Amerika Birleşik Devletleri.
- Eroğlu, M. A. (2015b). *Powwow festivali* [Alan Araştırması Fotoğraf Çekimi]. Albuquerque, Amerika Birleşik Devletleri.
- Eroğlu, M. A. (2018). Kızılderililer ve kıyafetler. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22(3), 1677-1694.
- Esemenli, D. (2000). Mekânlar-zamanlar. *Topkapı Sarayı*, 24-135, İstanbul: Akbank Yayınları.
- Kartal, S.-Alp, K. Ö. (2021). Mitolojik kuşlardan Simurg'un minyatürler üzerinden sembolik anlam kodları. *Folklor Akademi Dergisi*, 4(3), 439-451.
- Manyas, N. (2019). *Tinsel formlar*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Onur Erman, D. (2012). Türk seramik sanatının gelişimi: toprağın ateşle dansı. *Acta Turcica Kültürümüzde Toprak*, (ed. E. G. Naskali-H. O. Altun), 1, 18-33.
- Önder, M. (1988). Selçuklu Kubad-Abad Sarayı çinileri. *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, 3, 31-39.
- Öney, G. (1992). *Anadolu Selçuklu mimari süslemesi ve el sanatları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sazak, G. (2014). *Türk sembolleri: Hun dönemi Türk motif ve sembollerinin sanata ve hayata yansımaları*. İstanbul: İlgi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Sönmez, E. E. N. (2021). Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü çinileri. *Art-Sanat Dergisi*, 15, 203-277.

- Sözeri, T. (2014). *Mistik/gizil simgeler gelenek ve kavramlar*. İstanbul: Kastaş Yayınları.
- Tiryak, E. (2021). *Selçuklu dönemi yıldız formlu çinilerinde kuş figürleri*. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: Alois, R. (2020). Native American bird aymbols. <https://www.richardalois.com/symbolism/native-american-bird-symbols> (Erişim: 11 Aralık 2022).
- URL-2: Çifte Minareli Medrese-Erzurum. <https://www.akittv.com.tr/dini-bilgiler/ramazan/8619-cifte-minareli-medrese-erzurum> (Erişim: 20 Ocak 2023).
- URL-3: Fıratlı, E. (t.y.). Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası. <http://gezinyuzlersitesi.com/gidilen/divrigi-ulu-cami-ve-darussifasi-sivas-ertugrul-firatli/> (Erişim: 02 Ocak 2022)
- URL-4: Indigenous arts of North America. (t.y.). <https://www.denverartmuseum.org/en/collection/indigenous-arts-north-america> (Erişim: 14 Aralık 2022)
- URL-5: Kosinski, J. (2018). The art of Native American sand painting. <https://journalofantiques.com/columns/antiques-peek-august-2018/> (Erişim: 26 Kasım 2022)
- URL-6: Scott, C. (2021). Line, shape and color: Elements of Native American Art. <https://www.seegreatart.art/line-shape-and-color-elements-of-native-american-art/> (Erişim: 15 Aralık 2022)
- URL-7: Thunderbird. (2022). <https://www.britannica.com/topic/thunderbird-mythological-bird> (Erişim: 14 Ocak 2023)
- URL-8: The thunderbird. (t.y.). <https://spiritsofthewestcoast.com/collections/the-thunderbird-symbol> (Erişim: 15 Eylül 2022)
- URL-9: Torrence, G.-Alexander, M. (2018). Bringing Native American art to the American Wing. <https://www.metmuseum.org/Perspectives/articles/2018/10/art-of-native-america-diker-american-wing> (Erişim: 15 Aralık 2022)
- URL-10: Yakutiye Medresesi. <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/erzurum/gezilecekyer/yakutiye-medresesi> (Erişim: 05 Ocak 2023).

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

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Bu çalışma, 2015 yılımda yapılan bir alan araştırmasına ait veriler ışığında hazırlandığı için etik kurul izni gerektirmeyen çalışmalar arasında yer almaktadır./This research; It is among the studies that do not require ethics committee approval, as it was conducted in the light of the data of a field study conducted in 2015.

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.

YADA TAŞINDAN GARA NEF OYUNUNA



FROM YADA STONE TO GARA NEF GAME

Ebru BİRKAN AKHAN*

ÖZ: Eski Türkler, Türk lehçelerinde *cada*, *cada taş* olarak da bilinen yada taşıyla yağmur, kar ve diğer hava olaylarını gerçekleştirebileceklerine inanırlardı. *İktidar yolu açan taş*, geyik başlarında, su kuşlarında ya da yılan, öküz karnında bulunabilirdi. Bu bağlamda “yağmur yağdırma”, Türklerin mitolojisi incelendiğinde en eski motiflerden biridir. Eski Türk Kamlık Geleneği’nde Kam-Şaman-Baksı-Oyun tarafından hava olaylarını gerçekleştirmek için kullanılan yada taşı, ritüellerle zikredilir. Boratav, büyüklerin ve küçüklerin katıldığı törenleri, “*yağmur dualarıyla büyüklerin gerçekleştirdikleri*” ve “*Çömçe Gelin* gibi çocukların katıldığı oyunlar” olmak üzere iki başlık altında toplamıştır. Günümüzde, ritüeller, yerini oyunlara bırakmıştır. Bu bağlamda Türk ili coğrafyasından Ön Asya’ya göç eden Beğdili boyuna mensup Hotamış Türkmenleri, yerleşik yaşantıda “**Gara Nef**” şeklinde adlandırılan ve büyüklerle oynanan bir oyunla yağmur ya da kar yağdırma işini “koyun kış” ı ile gerçekleştirmektedir. Konya Karapınar’a bağlı Hotamış Mahallesi’ndeki Türkmenler, atalarından öğrendikleri oyunu ikinci ya da akşam vakti oynamaktadır. Toprağa altı kuyu ve iki depo kazılır. İki kişilik oynanan oyunda kış sayısı sekizdir. Oyundaki materyallerin sayısı ikiliği gösterir. Kaybeden şahıs “gınavlar” ve kazanan “yağmur mu yağacak kar mı yağacak” şeklinde konuşur. Omuzdan arkaya en son atılan kış, yağmura denk gelirse bir yılan yakalanıp, öldürülür ve ateşte yakılır. Yanan yılanın temizleyici, arındırıcı vasfıyla karanlık aydınlığa dönüşecektir. Dualite tamamlanacaktır. Bu bir anlamda kâinatta yaratılan bütün varlıkların iki kutuptan oluştuğuna işaret etmektedir. *Tam Yapılandırılmış Mülakat, Katılımcı Gözlem ve Doküman (İçerik) Analizi* metodları kullanılarak hazırlanan çalışmada, oyun şekille gösterilmiştir. Hotamış’ta Eski Türk Kamlık Geleneği’nin izlerinin devam ettiği anlaşılmıştır. Oyunda kullanılan kış sayıları da formalistik açıdan anlamlıdır. Konya’nın mitolojik veri haritasına bir bilgi daha aktarılması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yada Taşı, Yağmur, Kış, Yılan, Beğdili.

ABSTRACT: The ancient Turks believed that they could make it rain and snow and realize other weather events with the yada stone (the Originator Stone) also known as *cada*, *cada* stone in Turkish dialects. The stone that opens the way of power could be found in deer heads, water birds, or the bellies of snakes and oxen. In this context, when the mythology of the Turks is examined, “making it rain” is one of the oldest motifs. In the old Turkish Tradition of Kamlık, the yada stone used by Kam-Shaman-Baksı-Oyun to realize weather events is mentioned in rituals. Boratav has collected the ceremonies attended by adults and children under two titles: “the games performed by the adults with rain prayers” and “the games attended by children like *Çömçeli Gelin* (Bride with Ladle)”. Today, rituals have been replaced by games. Hotamış

* Dr.-Selçuk Üniversitesi Rektörlüğü Türk Dili Bölümü/Konya- ebirkan@selcuk.edu.tr (Orcid: 0000-0002-4218-8510)

Turkmens of the Begdili tribe, who migrated from the geography of the Turkish province to Asia Minor, fulfill the task of making it rain or snow with the "sheep kih" (sheep manure), with a game called "**Gara Nef**" in the settled life and played with the elders. Turkmens residing in the Hotamis Neighbourhood of Karapınar, Konya play the game they learned from their ancestors in the afternoon or evening. Six wells and two warehouses are dug in the ground. The number of kihs (manures) in the game played with two people is eight. The number of materials in the game also indicates duality. As a result, the person who lost "gırnavs" (makes cat sound), and the winner determine which weather event will be, with the formal phrase "Will it rain or snow". If the last kih (manure) thrown from the shoulder to the back targets the rain, then a snake is caught, killed, and burned in the fire. Darkness will turn into light with the cleansing and purifying nature of the burnt snake. So the duality will be completed. In a sense, this indicates that all beings created in the universe consist of two poles. In the study, prepared by using Full Structured Interviewing, Participant Observation, and Document (Content) Analysis methods, the game is indicated with a figure. It is understood that the traces of the Old Turkish Tradition of Kamlık continue in Hotamis. The numbers of kih (manure) used in the game are also meaningful in terms of formalism. It is aimed at transferring one more piece of information to the mythological data map of Konya.

Keywords: Yada Stone, Rain, Kih, Snake, Begdili.

Giriş

Türk tarihi ve mitolojisi ışığında eski Türklerin "yada" adı verilen bir taş ile yağmur, kar, rüzgar v.b. hava olaylarını gerçekleştirdikleri bilinmektedir.¹ Türk lehçelerinde² olduğu gibi Arap, Fars ve hatta Çin³ kaynaklarında da sözcüğün adı geçer (Öğreten, 2000).

Gabain, *Eski Türkçenin Grameri* adlı eserinde, "yad?-yağmur taşı" ve "yadçı-büyücü, yağmur büyücüsü" kelimelerine işaret eder (Gabain (Akalın), 2003: 307). *Divanü Lûgati't Türk*'te de aynı sözcüklere "yat: taşlarla yağmur ve rüzgar için yapılan kamlık; yada taşı ile yapılan bir türlü kamlık, kahinlik" ve "yatçı" şekillerinde rastlanır (Kaşgarlı (Atalay), 1999: IV, 758-759)⁴.

¹ Bu konu hakkında bk: Öğreten, 2000; Kafesoğlu, 1997: 304; Esin, 2001: 116-117; Turan, 1930: 127; Togan, 2019: 148-140; Çoruhlu, 2010: 44-49; Boratav, 1994: 138-142; Roux, 2011: 136-137; Beydili, 2005: 599-600; Ögel, 1993: 275, 301, 313; İnan, 1998: 158-159, 480-481; Roux, 2011: 99-102, 126, 263; İnan, 1986: 160-165; Ziya Gökalp, 1976: 45; Boratav, 2001: 1221-1224.

² "Yada" kelimesi, Kırgız Türkçesinde "cayçı" kelimesi "güya cay taş yardımıyla havayı değiştirebilen yakarışçı" anlamına gelmektedir (Yudahin, 1998: 190).

³ Osman Turan, *Türk Cihan Hâkimiyeti Mefkûresi Tarihi* adlı eserinde, "Türklerin ecdadına Allah'ın yağmur yağdırma kabiliyeti verdiği için Çin, İslam ve Hristiyan kaynaklarında sık sık zikredilmiştir" şeklinde bir bilgi vermiştir; Taberî, Mukaddesî ve Zeki Velidî Togan'a atıf yapmıştır. Ayrıca, Turan'ın St. Julien'i kaynak gösterdiği görülmektedir (Turan, 1930: 127-131).

⁴ Eserde "yatladı" şu şekilde açıklanmıştır: "Bir türlü Kamlıktır (kahinliktir). Belli başlı taşlarla (yada taşı ile) yapılır. Böylelikle yağmur ve kar yağdırılır; rüzgar estirilir. Bu, Türkler arasında tanınmış bir şeydir. Ben bunu Yağma ülkesinde gözümler gördüm. Orada bir yangın olmuştu, mevsim yaz idi; bu suretle kar yağdırılırdı ve Ulu Tanrının izniyle yangın söndürüldü" (Kaşgarlı, 1999: III, 3). "yatçı yatladı=şaman yada taşıyla afsun yaptı" (Kaşgarlı, 1999: III, 307-308).

Derleme Sözlüğü, Elbistan ve Afşin’de işletilen “çat” sözcüğünün anlamını “*Çakıl, küçük yuvarlak taş*” şeklinde kaydetmiştir (1993: II, 1087). Bu bağlamda Altay Türkçesinde “cada ve cada taş” kelimeleri dikkat çekicidir (Naskali ve Duranlı, 1999: 48). *Tarama Sözlüğü* ise “*Eskiden usûlüne göre kullanınca yağmur yağdırdığına inanılan taş, yağmur taşı*” şeklinde bir tanım vermektedir (Tarama Sözlüğü, 1996: 4189).⁵

Zeki Velidî Togan, “*Allah’ın Türklere hâkimiyet tılsımı demek olan yede taşını vermiş olduğuna dair rivayetler de bu cümleye dâhidir*” şeklinde bir açıklama yaparak (2019: 148-149) “*iktidar yolu açan taş tılsımlı taş*” tanımı kullanmıştır (2019: 1011). Abdülkadir İnan da yada taşının Türklere verilen sihirli bir taş olduğunu ifade ederek Togan ile müşterektir (1986: 160). Yada taşı üzerine çalışan araştırmacılar, yağmur, kar ve diğer hava olaylarının çeşitli ritüellerle gerçekleştirildiklerini ifade etmişlerdir (Koby, 2014; Demren, 2006; Kalafat, 2012: 514-516-541-554). “Yağmur yağdırma” en eski motiflerden biri olmalıdır (İnan, 1986: 160-165). Boratav, büyüklerin ve küçüklerin katıldığı törenleri şöyle çeşitlendirir:

a-Yağmur dualarıyla büyüklerin gerçekleştirdikleri ritüeller,

b-*Çömçe Gelin* (İnan, 1998, I: 480-481) gibi çocukların katıldığı oyunlar (1994: 138-142).

Bahaeddin Ögel, yada taşının geyik başlarında, su kuşlarının kursağında, yılanlarda, öküz karnından çıktığını nakletmiştir (1993: II, 275). Bu çalışma, Ögel’in kaydettiklerine örnek teşkil etmektedir. Beğdili ve diğer Türkmen boylarının yaşadığı Hotamış’ta (Birkan Akhan, 2021: 264-272) yağmur yağdırmak için hâlâ “Gara Nef-Kıh”⁶ oynanmaktadır. Koyun kıhı âdeta yada taşının görevini üstlenmiştir. *Tam Yapılandırılmış Mülakat, Katılımcı Gözlem ve Doküman (İçerik) Analizi* metotları uygulanarak oyun açıklanmaya çalışılacaktır.

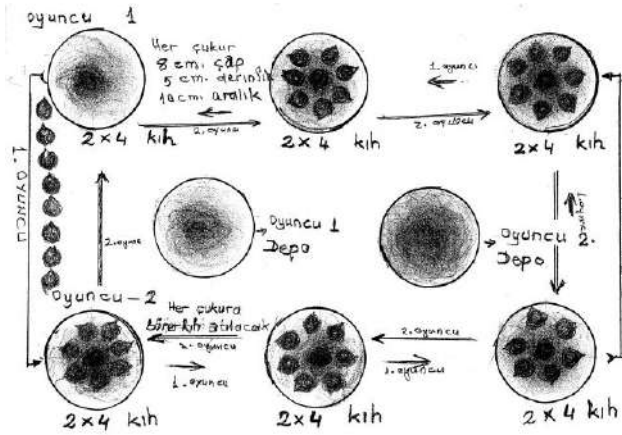
Gara Nef Oyunu

Gara Nef, Bozkır kültürünün (Kafesoğlu, 1997: 11-38-213-226) izlerini taşıyan Hotamış Türkmenleri (Birkan Akhan, 2021: 264-272) arasında ikinci vakti yağmur ya da kar yağdırmak için koyun kıhı ile oynanır. Beğdilli Haydaroğlu Haydar Akhan (KK-1) ve Hamdi Çınar ile (KK-2) yapılan derleme sonucu şu bilgiler elde edilmiştir:

Oyun, iki ile dört hatta altı büyük oyuncu arasında oynanır. Her oyuncunun üç adet kuyusu bir de deposu vardır. Çukurlar ve depolar, her oyuncu için ortalama sekiz santim çapında beş santim derinliğindedir. Depo olarak tanımlananlar diğer çukurların ortasına kazılır (Şekil 1).

⁵ Tarama Sözlüğü’nde yada taşıyla Atai’nin bir dörtlüğü verilidir. Şöyle ki: “*O sâğar ki sihreyler ağılatmada/Meğer cevheri oldu seng-i seda*” (Tarama Sözlüğü, 1996, VI: 4189).

⁶ KIH: Kelime, kığ, kığalak, kığı, kığıl, kıhak, kıkı, kıkın, kıyak ve kıyığ şekillerinde de kullanılmıştır. Karaman’da “küh” biçiminde işletildiği tespit edilmiştir. Sözcük, İnsan dışkısı, pislik, el ve çevresi anlamlarına da gelmektedir (Derleme Sözlüğü, 1993: VIII, 2791).



İki kişi ile oynanan oyunda her bir kuyuda sekiz koyun kılı bulunur. Dört kişiyle oynanan oyunda ise oyuklardaki kıl sayısı yediye üşer. Oyuk sayısı altıdır. Oyuncuların üç kuyuda yirmi dört kılı bulunur. Oyuna başlayan oyuncu seçildikten sonra kendi hanesindeki ilk kuyudan sekiz kıl alır. Karşı tarafın çukurlarından başlamak üzere kendisine de birer kıl koyar. Son kuyuya atılan kılın sayısı eğer çift ise onu ve çukurlardaki bütün çift kılını kendi deposuna alır. Rakibinin deposunda kıl var ise ondan da iki kıl toplar. Rakip için de aynı sistem geçerlidir.

Oyun, rakiplerden birinin deposu karşısındakine geçinceye kadar devam eder. Depo boşalınca adına “gırvanlama” denir. Neticede kazanan kişi elindeki kışları sağ omuz başından başlamak üzere arkasına bir kış atar. Her atış esnasında sırasıyla “*yağmur mu yağacak kar mı yağacak*” şeklinde sorar. Omuzdan en son kış atılırken sıra yağmura gelmişse bir yılan bulunup öldürülür. Yılan ölüsü ateşte yakılarak oyun tamamlanır.

Eski Türkler, kainatı, yaşam şekillerini, pratiklerini inançlarına, bilgilerine, tecrübelerine ve hayal dünyalarına göre biçimlendirmişlerdir. Gara Nef oyunu da inancın pratiğe aktarılmasıdır. Evren, Eski Türk Kamlık Geleneği'ne göre şekillenmiştir. Bu bakış açısıyla İslâmiyet öncesi Türklerin kültüründe renklerin kullanımı Kozmogoni ve yansımasıyla ilgilidir (Çoruhlu, 2010: 203-216; Taş, 2002: 10-18).

Tarihi seyir içerisinde Türkler, renklere pek çok sembolik anlamlar yüklemiştir (Genç, 2007: 389-438; Çoruhlu, 2010: 203-216; Ögel, 1995: II, 256-262). Ziya Gökalp de “*Türklerde ikili tasnif iki türdür. Birisi, Çinlilerin Yang ve Yen gibi eşyayı gayr-ı müsavi iki tabakaya ayıran Ak ve Kara tasnifidir*” demiştir (1976: 53). Bu sınıflandırmanın “karanlık ve aydınlık” a yani karşıtlığa işaret ettiği anlaşılır (Gökalp, 1967: 53; Öztürk, 2009: 1001; Bonnefoy, 2018: 683).

Bonnefoy, Kara kelimesiyle bağlantılı olarak *Su yang (bilhassa nehir anlamında) hemen tüm kavimlerde bir yılan veya ejderha olarak tasarlanma*

özeliğine sahiptir” şeklinde açıklama yapar (2018: 684). Beydili ise “mitolojik görüşlerde, yılan ayrıca yer ve suyla bağlantılandırılır” biçiminde bir bilgi verir (2004: 616).

Gara Nef oyununda toprağa ait kara yılanın öldürülmesi, hem karanlığı sonlandırma hem de yeniden bir aydınlanmaya denktir. Beğenç’ e göre Anadolu mitolojisinde merkez fikriyle tanınan, aynı zamanda yeraltında sonsuz hayat bitkisine dokunarak dirilen yılan, Hotamış’ta da yağmur yağdırır. Tabiatı gereği kışın yeraltında uyuyup ilkbaharda tekrar yeryüzüne çıkar ve gömlek değiştirir. Hareketleriyle yeniden dirilmeyi ifade eder (1967: 72-73). Bu minvalde kült olarak kabul edilen ateşin birçok vasfı bulunur (Dilek, 2007). Kih oyununda da yılanın yakılması ateşin arındırıcı ya da temizleyici özelliğiyle eş değer tutulabilir. Yağmur, aydınlık ve bereket demektir. Türklerin kâinatı ifade ederken kullandıkları sayılarda yine inançları doğrultusunda şekillenmiştir. Mikrokosmos makrokosmosun yansımasıdır.

İki farklı kutuptan oluşan dünya, ikili tasnife göre adlandırılmıştır (Esin, 2001: 19). Evren, sayı ve renklerle donatılmıştır. Emel Esin, *Türk Kozmolojisine Giriş* adlı eserinde ikili tasnifi “Evrenselci Dikotomi: İki Ana İlkeye İndirgenmiş Âlem Düzeni” şeklinde tanımlamaktadır (2001: 19-38). Bu bağlamda dört ana yön ve buna bağlı olarak kainatın bütün unsurları sayılarla bütün olarak görülmektedir (Çoruhlu, 2010: 203-226). Dolayısıyla, Gara Nef oyunundaki kih sayılarının da sembolik anlamları olduğunu düşünmek mümkündür.

Bonnefoy, çift sayıların tekrardan ibaret olduğunu teklerin ise sıralamayı sağladığını ifade eder (2018: 692). Kih oyunundaki çift sayıları elde eden kişi, yağmur ya da kar yağdırma hakkına sahip olarak hava olaylarında döngüyü devam ettirecektir. Kuraklık yağmurla sonlanacaktır. Bir anlamda dikotomi görülmektedir. Kâinatta yaratılan her şeyin bir zıttı vardır. Bu da ikiliğe yani ying-yang’a işaret eder. Schimmel, iki sayısı için *kutupsallık ve bölünme’yi* kaydeder. Ayrıca, “*Dinsel geleneklerde 2, ayrılma, mutlak ilahi birlikten ayrı düşme anlamına gelir ve böylece de yaratma sözcüğüyle bağlantılı bir sayıdır*” demektir (2000: 57-59). Yedi sayısı, *Bilgeliğin Sütunları* şeklinde tanımlanmıştır (Schimmel, 2000: 140). Sonuçta, yedi ve yedinin katlarının yolu yine ikiye çıkmaktadır.

Oyundaki Nef kelimesi, Arapça kökenli olup “*menfaat, fayda, kâr, çıkar*” anlamları taşımaktadır (Develioğlu, 1995: 817). Şemsettin Sami de ise “*faide, yararlı, kârlı*” mânâları mevcuttur (1989: 1449). *Divanü Lûgati’t Türk*’te “kara-yağ” sözcüklerine karşılık “neft” açıklaması görülür (Kaşgarlı, 1999: III, 222-18). Ayrıca “kara”nın karanlığa eş değer olduğuna rastlanır (Kaşgarlı, 1999: IV, 265-266). Neft, *Türkçe Sözlük*’te “1. Organik maddelerin ayrışmasında oluşan tutuşur sıvıların birçoğuna verilen ad. 2. Çoğunlukla boyacılıkta kullanılan, petrol türevlerinden bir çeşit yağ, neft yağı” biçiminde yazılıdır (Türkçe Sözlük, II, 1642). Böylece “Neft”in yılanı işaret ettiği de

muhtemeldir. Gara Nef, oynandığında aydınlık elde edildiğinde fayda ve kar sağlanmaktadır.

Sonuç

Türk ili topraklarında Bozkır kültürünü yaşayan Türkler, Ön Asya’da da yaşam şekillerini devam ettirmişlerdir. *Demir işleme, hayvan besleme* (Kafesoğlu, 1997: 11-38-213-226) gibi özellikleri taşıyan bu kültür dairesi, Eski Türk Kamlık Geleneği de içermektedir. Hotamış Beğdili Türkmenleri tarafından yağmur yağdırmak maksadıyla büyükler tarafından oynanan Gara Nef oyunu, mezkûr kültürü hem inanç hem de yaşam şekli açısından temsil eder.

Pertev Naili Boratav tarafından oyuncu davranışları dikkate alınarak yapılan tasnife göre Gara Nef, “Katışimli Oyun” dur. İçerik itibariyle hem törelik hem utmalı hem de taşlıdır (1994: 235-236). İkinci vakti, karanlığa işaret ederken kış sayıları da anlamlıdır. İki ve ikinin katları bir anlamda aydınlık-karanlığı göstermektedir. Dualitenin tamamlanması için oyunun oynanıp sonunda kara atfedilen yılanın öldürülerek yakılması gerekir. Ateş, karanlığın temizlenmesine yardımcıdır. Oyunda kullanılan kış, geçmişte yağmur yağdırmak maksadıyla kullanılan yada taşının görevini üstlenmiştir. Ritüel, zamanla oyuna dönüşerek canlılığını korumuştur. Netice itibariyle Gara Nef oyunu, Eski Türk Kamlık Geleneği’nin hâlâ Hotamış’ta yaşadığını göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Beğenç, C. (1967). *Anadolu mitolojisi*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Beydili, C. (2005). *Türk mitolojisi ansiklopedik sözlük* (çev.: Eren Ercan). Ankara: Yurt- Kitap Yayın.
- Birkan Akhan, E. (2021). Hotamış’ta yilancık ocağı. *Halk Kültüründe Sağlık*, (ed.: Ömür Ceylan), 264-272, İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.
- Bonnefoy, Y. (2018). *Dinler ve mitolojiler sözlüğü 2*. (çev.: Levent Yılmaz). İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- Boratav, P. N. (1994). *Türk halk bilimi II. 100 soruda Türk folkloru (inanışlar, töre ve törenler, oyunlar)*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Boratav, P. N. (2001). “İstiska”. *İslam Ansiklopedisi*. Ankara: M. E. B. Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (2010). *Türk mitolojisinin ana hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Demren, Ö. (2006). Yağmur yağdırma ritüeli çerçevesinde Ortaköy yağmur duası. *Türkbilig*, 12, 76-92.
- Derleme sözlüğü*. (1993). II, VIII, Ankara: TDK. Yayınları.
- Develioğlu, F. (1995). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Dilek, İ. (2007). Sibirya Türklerinde ateşle ilgili inançlar, törenler ve bazı efsaneler. *bilig*, 43, 33-54.
- Esin, E. (2001). *Türk kozmolojisine giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Gabain, V. A. (2003). *Eski Türkçenin grameri*. (çev.: Mehmet Akalın). Ankara: T.D.K. Yayınları: 532.
- Genç, R. (2007). *Makaleler*. (hızl.: E. Semih Yalçın vd.), Ankara: Berikan Yayınevi.
- İnan, A. (1986). *Tarihte ve bugün şamanizm materyaller ve araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- İnan, A. (1998). *Makaleler ve incelemeler I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kafesoğlu, İ. (1997). *Türk milli kültürü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Kalafat, Y. (2012). *Azerbaycan-İran-Anadolu-İrak halk inançları hattı*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Kaşgarlı Mahmud. (1999a). *Divanü lugati't türk tercümesi III*. (çev.: Besim Atalay). Ankara: T.D.K. Yayınları.
- Kaşgarlı Mahmud. (1999b). *Divanü lugati't türk dizini "endeks" IV*. (çev.: Besim Atalay). Ankara: T.D.K. Yayınları.
- Kobyas, E. Ş. (2014). *Türkiye'de yağmur törenleri ve yağmurla ilgili inanışlar*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Naskali, E. G. - Duranlı, M. (1999). *Altayca-Türkçe sözlük*. Ankara: TDK. Yayınları.
- Ögel, B. (1993). *Türk mitolojisi I-II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Öğreten, A. (2000). Türk kültüründe 'yada taşı' ve XVII yüzyıl sonu Osmanlı Rus savaşlarında kullanılması, *Belleten*, 241, 863-900.
- Öztürk, Ö. (2009). *Folklor ve mitoloji sözlüğü*. Ankara: Phoenix.
- Roux, J. P. (2011a). *Eski Türk mitolojisi*. (çev.: Musa Yaşar Sağlam), Ankara: Bilgesu Yayınevi.
- Roux, J. P. (2011b). *Türklerin ve Moğolların eski dini*. (çev.: Aykut Kazancıgil), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Schimmel, A. (2000). *Sayıların gizemi*. (çev.: Mustafa Küpüşoğlu), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Şemsettin Sami. (1989). *Kâmûs-ı türkî*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Tarama sözlüğü VI* (1996). Ankara: TDK Yayınları.
- Taş, İ. (2002). *Türk düşüncesinde kozmogoni-kozmoloji*. Konya: Kömen Yayınları.
- Togan, Z. V. (2019). *Umumî Türk tarihine giriş, en eski devirlerden 16.asra kadar*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Turan, O. (1930). *Türk cihan hâkimiyeti mefkûresi tarihi*. İstanbul: Nakışlar Yayınevi.
- Türkçe sözlük 2*. (1999). Ankara: T. D. K. Yayınları.
- Yudahin, K. K. (1998). *Kırgız sözlüğü*. (çev.: Abdullah Taymas). Ankara: TDK. Yayınları.
- Ziya Gökalp (1976). *Türk töresi*. (hızl.: Hikmet Dizdaroğlu). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Haydar Akhan, Konya 1943, Üniversite Mezunu, Emekli. (Görüşme:11.09.2018)

KK-2: Hamdi Çınar, Konya 1945, İlkokul Mezunu, Su Tesisatçısı. (Görüşme: 17.06.2019)

"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)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

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

TÜRK HALK MÜZİĞİNDE VERSİYON (BENZER METİN) TERİMİNİN NEŞET ERTAŞ'A AİT İKİ ESER ÜZERİNDEN İNCELENMESİ



EXAMINATION OF THE TERM VERSION IN TURKISH FOLK MUSIC THROUGH TWO FOLK SONGS BY NEŞET ERTAŞ

Nafiz CAMGÖZ*

ÖZ: Sözlü kültür ortamında aktarılan anonim ve ferdi yaratmalar folklorik oluşum süreci içinde çeşitlenebilmektedir. Bu çeşitlenmeler halkbilimi ürününün az ya da çok değişmesi anlamına gelmektedir. İleri düzeyde görülen bu farklılıklar için varyant (eş metin); aynı halkbilimi ürününün tekrarı sırasında oluşan küçük farklılıklar için ise versiyon (benzer metin) terimleri kullanılmaktadır. Neşet Ertaş'ın eserlerine versiyon terimi çerçevesinden bakıldığında, Ertaş'ın, aynı eseri farklı zamanlarda, farklı biçimlerde icra ettiğine rastlamaktayız. Bu farklılıklar eserin tümüne hâkim olan farklılıklar olmayıp, bazı müzik cümlelerinde ve eserin ara nağme (saz bölümü) kısımlarında görülmektedir. Bu küçük farklılıklar eserin kimliğini değiştirmede gibi dinleyicide de farklı bir eser dinliyormuş hissiyatı uyandırmaz. Bu çalışmada, aynı kaynak kişinin, aynı eserinin farklı zamanlardaki ve farklı biçimlerdeki icrasını tanımlamak için versiyon (benzer metin) terimi kullanılmış olup Neşet Ertaş'a ait iki örnek eserin söz bölümlerinde yaptığımız müzikal karşılaştırmalar neticesinde versiyon teriminin somutlaştırılması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda Neşet Ertaş'a ait "Zülûf Dökülmüş Yüze" adlı eserin iki versiyonu; "Neredesin Sen" adlı eserin ise dört versiyonu olduğu tespit edilmiştir. İncelenen örnek eserlerin sözlerinde bir değişikliğin olmadığı; sadece melodik ve ritmik yapılarında küçük farklılıkların olduğu görülmüştür ancak bu değişiklikler eserin bütününe hâkim olmadığı bir diğer ifadeyle eserin başkalaşmasına sebep olmadığı için versiyon terimi ile ifade edilmiştir. Çalışmada, araştırma konusuyla ilgili önceden yapılmış çalışmalar incelenerek literatür taraması yapılmış ve dijital ortamdaki ses-görüntü kayıtları karşılaştırma yapılarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sözlü kültür, Versiyon, Varyant, Türkü, Neşet Ertaş.

ABSTRACT: Anonymous and individual creations transferred in oral culture can be diversified in the process of folkloric formation. These diversification means that the folklore product is more or less changing. For these advanced differences, the term variant is used. The term version is used for small differences during the repetition of the same folklore product. When we look at the works of Neşet Ertaş from the framework of the version term, we come across that Ertaş performs the same work at different times and in different ways. These differences are not dominated by the whole of the work, but in some music sentences and the intermediate nagme (saz section) parts of the work. These small differences do not change the identity of the work and do not awaken the feeling that they are listening to a different work. In this study, the version term is used to describe the performance of the same source person at different times and

* Dr. Öğr. Üyesi-Maltepe Üniversitesi, Konservatuvar, Türk Müziği Bölümü Türk Halk Müziği
Anasanat Dalı/İstanbul-nafizcamgoz@maltepe.edu.tr (Orcid: 0000-0002-4817-4718)

different forms. As a result of the musical comparisons we make in the lyrics of the two sample works of Neşet Ertaş, it is aimed to embody the version term. In this respect, it has been found that there are two versions of the work "Zülûf Dökülmüş Yüze" belonging to Neşet Ertaş and there are four versions of the work "Neredesin Sen". There is no change in the lyrics of the exemplary works examined; Only melodic and rhythmic structures have small differences. However, these changes are expressed by the term version because it is not dominated by the whole of the work and do not cause the work to metamorphosis. In the study, previous studies on the subject of research were examined by reviewing the literature and sound-visual records in the digital environment were examined by comparison.

Keywords: Oral culture, Version, Variant, Turkish folk song, Neşet Ertaş.

Giriş

Türküler, halkın ortak duygu, düşünce ve değerlerini, dünya görüşünü, inancını, karşılaştığı olayları yansıtan, bentlerden veya bent ve kavuştağın (bağlantı, nakarat) bir arada olduğu bölümlerden oluşan, belirli bir şekli olmayıp hece ölçüsünün hemen hemen bütün kalıplarıyla söylenebilen, kaynakları genellikle ozan/âşık, türkü yakıcı ve söyleyicisi kişilerden oluşup herhangi bir edebiyat şubesine ait olmaksızın halka mâl edilerek anonimleşen, ezgiyle söylenen manzum ürünlerdir (Kaya, 2014: 798; Yakıcı, 2013: 58). Ezgi ile söylenen âşık şiirleri de yaratıcısı anonim olmamasına karşın türkü olarak ifade edilir (Başgöz, 2008: 15). Araştırmacılar tarafından genel kabul görmüş görüşe göre türkü sözü, Türk kelimesine Arapça "î" ilgi ekinin getirilmesiyle "Türk'e has", "Türk'e özgü" anlamlarına gelen "Türki" kelimesinden türemiş ve zaman içinde halk ağzında "Türkü" haline dönüşmüştür (Kaya, 2014: 799). Diğer halkbilgisi ürünlerinde de olduğu gibi, sözlü yaratım ve aktarımla birlikte folklorik oluşum sürecinden geçerek anonim olma özelliği kazanmış, varyant ve versiyonları oluşmuş olan türküler, Türk halk edebiyatı ve Türk halk müziği alanlarında oldukça yaygın bir halkbilgisi ürünüdür.

Türkülerin anonim olması ile kastedilen özellik, ilk yaratıcısı unutilan veya bilinmeyen, halka mâl olandır. Sözlü yaratım ve aktarım yoluyla kuşaktan kuşağa geçen türküler folklorik oluşum süreci içinde kişisel izlerini kaybederek toplumun kültürünü, geleneğini, değer yargılarını, zevkleri ve duygulanımlarını kapsayarak halkın ifade biçimine bürünür. Nida Tüfekçi'nin tanımlamasında olduğu gibi türküler, zaman içinde derin bir geçmişe sahip olması ve mekân içinde yaygın hale gelmesiyle folklorik oluşum sürecini tamamlar (akt. Emnalar, 1998: 26). Bu oluşum süreci içerisinde pek çok folklor ürünlerinde olduğu gibi türkülerde de çeşitlenmeler görülebilmektedir. Sözlü geçişle birlikte bulunduğu toplumun/yörenin kültürel özelliklerine, ağız-hançere ve icra özelliklerine bürünen türküler farklı biçimleri ile yeni bir ürün/müzik eseri statüsü kazanır. Sözlü geçiş yoluyla folklor ürünlerinin tekrar edildikçe yeni bir kimlik kazanması olgusunu, Dursun Yıldırım halkbilimi/halkbilgisi ürünlerinin özelliklerini açıkladığı yazısındaki "çeşitlenme/varyant özelliği" maddesinde şöyle açıklamıştır:

“Folklor ürünlerinin dağılımı, yayılımı sözlü geçiş veya sözlü iletişimle olur. Ortamı paylaşanların yetenekleri, durumları, tecrübeleri, icra edilen bir folklor ürününün, farklı biçimlerde tekrar edilmesine yol açar. Tekrar sırasında eski ürün, yeni unsurlar kazanabilir veya bazı özelliklerini kaybedebilir. Böylece yeni bir ürün meydana gelmiş olur. Eski form ve muhtevadan farklılık gösteren yeni ürüne “varyant” denilmektedir. Varyantların sayısı belirsizdir.” (Yıldırım, 1998: 69)

Halk bilgisi ürünlerinin sözlü ortam içerisinde değişime uğraması diğer bir deyişle yeni unsurlar kazanması ya da kaybetmesi, Türk halk müziği alanında çeşitli şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Bunlar sözel, melodik ve ritmik değişimler olarak halk müziği repertuarı içerisinde oldukça yaygın olarak görülmektedir. Bu farklılaşma, Türk halk müziğinde varyant, çeşitleme, solak, solaklama, çatal, başkanti vb. (Birdoğan, 1988) isimlerle ifade edilmiş olup gerek melodide gerek sözde gerekse ritmik yapıda görülmektedir. Oral, varyant türküleri şöyle tanımlar: *“Sözleri daha önce bilinen bir türkünün değişik bir ezgi ile yine bilinen farklı bir ezginin farklı bir “söz kalıbı, ritim, usul yapısı” ile ya da aynı türkünün farklı bir “ritim ve usul” ile ortaya çıkmasına varyasyonlu türküler denir”* (Oral 2000: 22).

Türk halk müziğinde varyantların, sözlü kültürün hâkim olduğu bir diğer ifadeyle kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmadığı dönemlerde oluştuğu bilinmektedir. Elektronik kültür ortamında yaşanan gelişmeler, gelenek ve geleneğe ait müzik üzerinde dönüştürücü bir güce sahip olmakla birlikte sözlü kültürün doğasında var olan sözlü olma özelliğinin çeşitlenmeye olan yatkınlığı daha fazladır. Bu sebeple çeşitlenmelerin oluşum sebepleri arasında göç, askerlik, evlilik, memuriyet, gezici aşıklar vb. unsurların etkisi oldukça büyüktür. Bu yollarla farklı coğrafyalara taşınan türküler taşındığı yörenin/bölgenin özelliklerini yansıtır hale gelir ve kazandığı yeni unsurlarla birlikte eskisinden farklı bir ürüne/yaratmaya dönüşür. Kısacası türkülerin yer değiştirmesi, hangi sebeple olursa olsun çeşitlenmesinde etken rol oynamaktadır. Ancak aynı türkünün farklı icracılar aracılığıyla farklı coğrafyalara taşındığında oluşan çeşitlenmenin yanı sıra aynı icracının aynı eseri farklı zamanlarda ve farklı şekillerde aktarması da söz konusu olabilmektedir. Bu durumun temel sebebi ise sosyal çevre ve şartlar gibi bağlamsal özelliklerin etkisidir. İcra bütünlüğü; icracı, dinleyici, icracının yetiştirdiği sosyal çevre ve şartlar, icra zamanı ve mekânı gibi bağlamsal özelliklerle şekillenmektedir. Sözlü edebiyat ürünlerinde olduğu gibi halk müziğinde de tek ve sabit bir yapıdan söz edilemez. Türk halk müziğinin dinamik yapısı gereği oluşan bu çeşitlenmeler bağlam merkezli yaklaşımın göz ardı edilemeyeceğini ortaya koymaktadır.

Metin merkezli halkbilimi kuramlarından olan “Tarihi-Coğrafi Fin Yöntemi”, değişime uğrayan sözlü anlatımları “varyant” terimi ile açıklayarak bunların ilk şeklinin ne olduğunu, ne zaman (tarihî) ve nerede (coğrafi) ortaya çıktığını tespit etmek amacıyla ortaya atılan bir kuramdır. Türk halkbilimi araştırmacıları tarafından da oldukça yaygın bir şekilde kullanılan bu kuram, asıl yaratmaya ulaşmak için sözlü iletişimle geniş bir

alana yayılmış olan bütün yaratmaların toplanarak bunların içinden ilk şeklin veya urform'un hangisi olduğunu karşılaştırma yöntemiyle ortaya çıkarmak üzerine oluşturulmuştur (Oğuz, 2013: 16; Çobanoğlu, 2012: 131-132). Türk halk müziği alanında da sıkça karşılaştığımız otantik icraya olan vurgu, tarihî-coğrafi Fin yöntemiyle benzerlik göstermektedir. Kaynak kişiden derlenen bir türkünün notaya alınarak asıl metin/nota olarak kabul edilmesi ve bu metnin/notanın dışında kalan eş/benzer icraların ise o türkünün bir çeşitlemesi olarak kabul görmesi tarihî-coğrafi Fin yöntemindeki asıl metin arayışı ile benzerlik gösterir. Nitekim halk müziği repertuvarımızda çeşitlenen eserlerin kaydı mevcuttur. Ancak varyantların sınırsız olabileceği ve her birinin bağımsız bir icra olarak değerlendirilmesi önem arz eder. Bu sebeple sadece bağlam merkezli yaklaşımların temel odağı olan icracı, dinleyici ve icra ortamı unsurlarını dikkate aldığımızda bile çeşitlenmenin olması kaçınılmaz görülmektedir. Kaynak kişinin veya aktarıcının icra ettiği halkbilimi ürününün/türkünün tekrarı sırasında farklı biçimler almasında icracının ruh hali, dinleyicilerinden aldığı dönütler, icranın gerçekleştiği ortamın özellikleri vb. durumlar etkili olabilmektedir. Türkü icracısının kontekse bağlı olarak değişen icra biçimleri; türküyü dinleyenlerin ise duyduklarını belleklerinde yer ettiği kadarıyla aktarması gibi durumlar varyantlaşmanın sebepleri arasında sayılabilir. Halk müziğinin dinamik yapısı gereği doğal ortamında oluşan bu farklılıkların tümü bir zenginlik olarak görülür ve her birisi bağımsız bir ürün olarak değerlendirilir. Her halkbilimi ürününün/icranın tek ve biricik olduğu anlayışı, 20. yüzyıldan itibaren bağlam merkezli kuramcılar tarafından kabul görmüştür. Bağlam merkezli halkbilimi kuramlarının gelişmesiyle birlikte varyant ve versiyonların, yaratım ve aktarım ortamlarına etki eden bağlamsal unsurlar sebebiyle asıl/orijinal olanın birer kopyası olmadığı, tam tersine halk bilgisi ürünlerinin yeniden yaratılarak bağımsız birer ürün olarak değerlendirilmesi gerektiği anlayışı önem kazanmıştır.

Varyant (Eş Metin)-Versiyon (Benzer Metin) Terimleri

Her halkbilimi ürününün bağımsız olarak ele alınması, varyant ve versiyon terimlerinin arasındaki farka odaklanmamızı gerektirir.

Halk bilgisi ürünlerinin özelliklerini sıraladığı çalışmada “eş metinler ve benzer metinler (varyant/versiyon) halinde bulunma” maddesini Ekici şu şekilde ifade etmektedir:

Halk bilgisi ürünlerinin ilk metinleri ister sözlü, ister yazılı ortamda yaratılsınlar, işitsel, görsel veya materyal olarak oluşturulsunlar, daha sonra genellikle sözlü olarak ve kısmen de yazılı ve de maddî alanda yaratılanlar görsel olarak nakledilirler. Sözlü, yazılı veya görsel olarak nakletme sırasında, ki bu metnin yeniden yaratılmasıdır, belli oranda değiştirme olur. Bu değişiklikler, aynı yaratmanın farklı şekillerinin ortaya çıkmasına neden olur ki, bu farklı şekiller “Eş Metin” (Varyant), “Benzer Metin” (Versiyon) olarak adlandırılır. (Ekici, 2015: 12)

Ekici'nin de belirttiği üzere, sözlü, yazılı veya görsel olarak nakletme sırasında aynı halkbilimi ürününün farklı şekillerinin ortaya çıkması olgusu varyant ve versiyon terimleri ile açıklanmıştır. Ancak arasındaki farkların çoğu zaman göz ardı edildiği görülmektedir. Gerek Türkiye'de gerekse Amerika ve Avrupa'daki çalışmalarda varyant ve versiyon kavramlarının iç içe geçmesi, birbirinin yerine kullanılması halkbilimi çalışmaları açısından bir karmaşaya da sebep olmaktadır. S. Thompson'un "bir kişinin aklına ilk gelen hangisi olursa onu kullanmayı tercih etmektedir. Diğer türlü bu ikisi arasında bir fark yoktur" tespiti ise bu karmaşayı gözler önüne sermektedir (akt. Ekici, 1998: 32). S. Thompson'un bu görüşüne karşı çıkan Alan Dundes ise bu kavramların birbirinden ayrı anlamlar taşıdığını şöyle ifade eder:

"(...) Thompson'un söylediklerinin tersine, bir metnin herhangi bir tekrarı versiyondur. Buna göre bir kişi bir atasözünün on tane metnini elde etse, o kişi, o atasözünün on tane versiyonunu elde etmiş olur. Yani her metin bir versiyondur. Daha tipik formlardan az veya çok uzaklaşan versiyonlar, varyantlar olarak değerlendirilebilirler. Buna göre de; bütün varyantlar versiyonlar olarak kabul edilmek zorundadır, fakat bütün versiyonlar varyantlar olarak kabul edilmek zorunda değildir." (akt. Ekici, 1998: 32-33)

Bu açıklamalar ışığında söylenebilir ki, aynı metnin¹ anlatıcılar/icracılar tarafından küçük farklarla tekrar edilmesi sonucu oluşan metinlere versiyon; daha ileri seviyede farklılıklar gösteren metinlere ise varyant denilmektedir. Oğuz, bu kavramların Türkçe karşılıkları olarak "birbiriyle yan yana geldiğinde uyumsuzluk göstermeyen uygun bir beraberlik ve "eşitlik" sergileyen metinler için "eş metin" (varyant); "birbirinin tıpa tıp aynısına kadar uzanan benzerliği anlatmak" için "benzer metin" (versiyon) terimlerini önermektedir (Oğuz, 2013: 30-31). Bu tespit üzerinden ilerlediğimizde bilinen bir türkünün ya melodisinin ya sözlerinin ya da usulünün farklı olduğu durumlarda varyant (eş metin) teriminin kullanılması doğru olacaktır. Ancak aynı türkünün aynı kaynak kişi tarafından farklı zamanlarda ve bağlamlarda küçük farklılıklarla icra edilmesi durumu için ise versiyon (benzer metin) teriminin kullanılması gerektiğini düşünmekteyiz. Çünkü icracı eserini her tekrar edişinde küçük farklılıklarla (motif, ritmik yapı, sözel yapı, ağız, üslup vb.) icra eder. Bu farklılıklar, eserin bütününde görülmez. Bir diğer deyişle eseri tamamıyla değiştiren, farklı bir kimlik kazandıran icra biçimleri olarak karşımıza çıkmaz. İcracının o anki duygulanımı, sosyal çevre faktörü (bağlam), dinleyici kitlesi vb. durumlar icrayı tek biçimlilikten çıkaran unsurlardan bazılarıdır.

¹ Dundes (2006: 42) metin kavramını genel bir çerçeve içinde ifade etmiş olup bir masalın tekrar anlatımı, atasözünün yeniden söylenmesi, bir halk türküsünün söylenmesi gibi tüm sözlü halk bilgisi ürünleri için kullanmaktadır. Buna göre halk türkülerinin her bir icrasını metin olarak ifade edebiliriz.

Varyantlar (eş metin) ve versiyonlar (benzer metin) sadece anonim türlerde görülmez. Ferdi yaratılar olarak kabul edilen âşık edebiyatı ve müziğinde de rastlanmaktadır. İrticalen yaratılmış, hafızalarda saklanmış ve sözlü aktarımla yayılmış bu ürünler zamana ve mekâna uyum sağlayarak yeni unsurlarla zenginleşmiştir (Günay, 2015: 40). Âşıklık geleneğinde ezber ve doğaçlama yan yana yaşamakta ve gelişmektedir. Âşıklar ezberledikleri ve hafızalarında sakladıkları usta malı deyişleri aynen ustalarından duydukları şekliyle icra ettiklerini düşünürler. Günay, usta malı deyişlerin en usta âşıklar tarafından bile aynen ezberlenmelerinin imkânsız olduğunu; âşıkların hafızasında sabit bir metin olmadığını sadece eserin ana çekirdek yapısının bellekte tutulduğunu belirtir. Çekirdek yapı sabitken, farklılıklar âşığın zevk ve seçimine bağlı olarak yardımcı unsurlarda görülür ve bu durum ise varyantlaşmaya yol açmaktadır (Günay, 2015: 58). Bununla birlikte âşık tarzı müzik geleneği içinde melodisi aynı sözleri farklı, melodisi farklı sözleri aynı olan kalıp melodili/kalıp güfteli deyişler de varyant kimliği taşıyan eserler olarak arşivlerde ve repertuvarda yerini almaktadır (Şenel, 2018: 41; Duygulu, 1997: 13).

Âşıklar, usta malı deyişleri icra etmelerinin yanı sıra kendi türkülerini, deyişlerini de icra ederler. Âşıkların kendi eserleri her ne kadar bireysel yaratılar olsa da bir geleneğin ürünü olup ait oldukları geleneğin kurallarına bağlı olarak üretilir. Mahallilik (yöresellik) unsurunu içinde barındıran bu eserler, anonim karakterdeki eserler gibi halk müziği çatısı altında anılırlar. Neşet Ertaş'ın eserleri de gelenek temellerine dayalı, mahallilik özelliğine sahip olduğu için Türk halk müziği repertuvarımızda yerini alarak halk nazarında "Neşet Ertaş türküleri" olarak kabul görmüştür. Şenel'in (2018) Âşık Veysel hakkındaki geleneğe dayalı "*halk besteciliği anlayışına sahip bir halk sanatkârı*" tanımlamasını Neşet Ertaş için de söylemek mümkündür. Neşet Ertaş'ın kişisel ve sanatsal gelişiminin biçimlenmesinde, güçlü bir gelenek taşıyıcısı olan babası Muharrem Ertaş'ın yanı sıra Orta Anadolu Abdalları aşiretinin köklü geleneğinin etkisi çok büyüktür (Parlak, 2013: 16.). Atalarından devraldığı Abdallık yolu getirileri eserlerinde yeniden canlandıran Neşet Ertaş, önceleri babası gibi usta malı eserler havalandırmış, daha sonraki dönemlerde kendi eserlerine yönelmiş, "garip" mahlası ile şiirler yazmıştır (Parlak, 2013: 178).

İster anonim yaratmalar olsun ister ferdi yaratmalar olsun malzemesi söze dayanan ve sözlü iletişimle aktarılan tüm edebiyat ve müzik ürünleri çeşitlenme özelliğine sahiptir. Başgöz, sözlü edebiyatın bir çeşitlenmeler edebiyatı olduğunu ve icra sırasında irili ufaklı değişmelerle sayısız varyantların oluştuğunu belirtir (Başgöz, 1986: 49). Sözlü edebiyatın yanı sıra halk müziğinde de çeşitlenmelerin olduğunu şöyle ifade eder: "*Ama şu kadarı açık ki, halk müziği de tıpkı sözlü edebiyat gibi değişmelere açık ve değişmelerle yaşayan bir müzik. Aynı havanın iki kez, hiçbir müzik değişmesine uğramadan söylenebileceğini sanmıyoruz*" (Başgöz, 1986: 59). Neşet Ertaş'ın eserlerine bu çerçeveden bakıldığında; Ertaş'ın aynı eseri farklı zamanlarda,

farklı biçimlerde icra ettiğine rastlamaktayız. Bu farklılıklar eserin tümüne hâkim olan farklılıklar olmayıp, bazı müzik cümlelerinde ve eserin ara nağme (saz bölümü) kısımlarında görülmektedir. Bu küçük farklılıklar eserin kimliğini değiştirmediği gibi dinleyicide de farklı bir eser dinliyormuş hissiyatı uyandırmaz. Bu çalışmada, aynı kaynak kişinin, aynı eserin farklı biçimlerdeki icrasını tanımlamak amacıyla versiyon (benzer metin) terimini kullanmaktayız. Bu doğrultuda, Neşet Ertaş'a ait iki eser üzerinde yaptığımız müzikal karşılaştırmalar neticesinde versiyon teriminin somutlaştırılması amaçlanmaktadır.

Örnek Eserler Üzerinden Versiyon Tespitleri

Neşet Ertaş'ın 1970'li-80'li yıllardaki eserlerinin orijinal bant kayıtlarını dijital müzik arşivlerine kazandıran Kalan Müzik, youtube gibi video paylaşım sitelerinde de Ertaş'ın birçok kaydını müzikseverlerle paylaşmıştır. Neşet Ertaş'a ait "Zülûf Dökülmüş Yüze" adlı eser, Ertaş'ın kendi sesinden 1999 yılında youtube Kalan Müzik kanalından da yayınlanmış olup bu çalışmanın örneklemelerinden birini oluşturmuştur.

Eserin sözleri:

Zülûf dökülmüş yüze
Kaşlar yakışmış göze
Usandım bu canımdan
Derd ile geze geze

Bu ellerde gez gayrı
Kâtip ol da yaz gayrı
Bir kazma al bir kürek
Mezarımı kaz gayrı

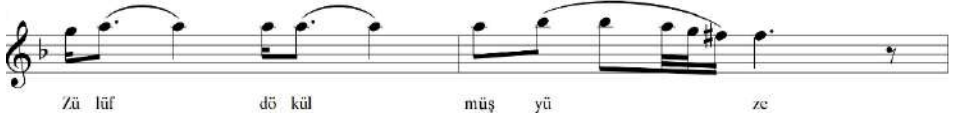
Gün doğdu aştı böyle
Gönüldür coştı böyle
Sen orada ben burada
Ömrümüz geçti böyle

Bu eserin 1999 yılında Kalan Müzik tarafından yayınlanan ses kaydındaki "Zülûf dökülmüş yüze" müzik cümlesi, TRT repertuarındaki notasyon ile aynı olup Bayar Müzik tarafından yayınlanan kayıta ise küçük farklılıklar gösterir. 1999 yılında Kalan Müzik tarafından yayınlanan ses kaydının notasyonu: (URL-1)



Ertaş, eserin diğer dörtlüklerinin ilk dizelerini de aynı melodik yapı içinde icra etmiştir.

1999 yılında Bayar Müzik tarafından yayınlanan ses kaydının notasyonu: (URL-2)

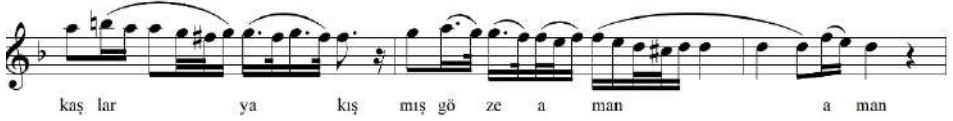


Bu kayıta ise Ertaş, eserin diğer dörtlüklerinin ilk dizelerini de aynı melodi içinde icra etmiştir. Neşet Ertaş'ın 1996 yılında Almanya'da bir düğünde amatör kamerayla çekilmiş video kaydındaki icrası ile (URL-3) 2000 yılında Kalan Müzik tarafından yayınlanan Harbiye Açık Hava konser kaydındaki icrasında da (URL-4) aynı müzik cümlesi, yukarıdaki notasyonla icra edilmiştir.

Aynı eserin Kalan Müzik tarafından yayınlanan ses kaydındaki "kaşlar yakışmış göze aman" cümlesinin notasyonu: (URL-1)

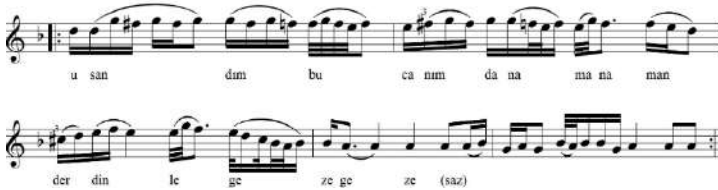


Bayar Müzik tarafından yayınlanan ses kaydındaki "kaşlar yakışmış göze aman" cümlesinin notasyonu: (URL-2)



Bu müzik cümlesi, 1996 yılında Almanya'da çekilmiş video kaydı ve 2000 yılındaki konser kaydı ile aynıdır. Ayrıca 1999 yılında Neşet Ertaş'ın konuk olduğu "Gönül Dağı" isimli TV programındaki icra kaydı da aynıdır (URL-5).

Kalan Müzik tarafından yayınlanan kayıta, eserin devamı olan "Usandım bu canımdan aman, derdinle geze geze" ifadelerinin notasyonu: (URL-1)



Bayar Müzik tarafından yayınlanan ses kaydındaki aynı cümlelerin notasyonu: (URL-2)



Görüldüğü üzere, yukarıdaki notasyon Almanya'daki düğün kaydı ve 2000 yılındaki konser kaydı ile aynı olup Kalan Müzik tarafından yayınlanan kayıttan ise farklıdır. Ancak Kalan Müzik tarafından yayınlanan bu kayıt, 1966 yılında TRT repertuvar arşivine kazandırılan, 1973 ve 1990 yılında incelemeler yapılarak gözden geçirilen notasyon ile hemen hemen aynıdır. Bu sonuca göre, Kalan Müzik kaydının daha eski bir kayıt olduğu görülmektedir. Neşet Ertaş zaman içerisinde bu eserini yaşadığı duygulanım ve sosyal çevre ve şartların getirdiği özellikler ile yeniden işlemiştir.

Genel itibarıyla “Zülûf Dökülmüş Yüze” adlı eserin Neşet Ertaş tarafından oluşturulmuş iki versiyonunun olduğunu söyleyebiliriz. Bu versiyonlarda eserin sözlerinde herhangi bir değişiklik olmayıp sadece müzikte, ara saz kısımları da dahil olmak üzere küçük motif değişiklikleri olarak görülmektedir. 1999 yılında Kalan Müzik tarafından yayınlanan bu kaydın, Neşet Ertaş'ın Zülûf eserinin ilk icra şekli olduğu söylenebilir. Daha sonraki icralar ise, ki bu icralar plak kaydının yanı sıra düğün icrası, konser ve TV programı icralarını da kapsıyor, ikinci versiyonu oluşturacak niteliktedir. Versiyon olarak tanımladığımız bu farklılıklar, eserin kimliğini ortadan kaldıran değişiklikler olmayıp küçük melodik motif farklılıkları ve ara saz kısımlarındaki küçük farklılıklar olarak tezahür etmektedir.

Türk halk müziğinde versiyon (benzer metin) terimine örnek oluşturabilecek diğer eser ise “Neredesin Sen” adlı eserdir. Bu eser de yine “Zülûf Dökülmüş Yüze” türküsü gibi Neşet Ertaş tarafından farklı zamanlarda, farklı biçimlerde icra edilmiştir.

Eserin Sözleri:

Şu garip halimden bilen işveli (şiveli) nazlım
Gönlüm hep seni arıyor neredesin sen
Tatlı dillim güler yüzlüm ey ceylan gözlüm
Gönlüm hep seni arıyor neredesin sen

Ben ağlarsam ağlayıp gülersem gülen
Bütün dertlerimi anlayıp gönlümü bilen
Sanki kalbimi bilerek yüzüme gülen
Gönlüm hep seni arıyor neredesin sen

Sinemde gizli yaramı kimse bilmiyor
Hiçbir tabip bu yarama merhem olmuyor
Boynu bükük bir garibim yüzüm gülmüyor
Gönlüm hep seni arıyor neredesin sen

Çalışmanın diğer örneklemini oluşturan “Neredesin Sen” adlı eser, 1986 yılı Dünya Müzik Üretim lisansıyla 2007 yılında Sony Müzik tarafından yeniden piyasaya sürülen “Acem Kızı” adlı albümün içinde yer alır. Bu kayıttaki ilk dörtlüğün notasyonu: (URL-6)

The image shows the musical notation for the first four lines of the song "Neredesin Sen". The notation is in 4/4 time and G major. The lyrics are written below the notes. The first line is: "Şu ga rıp ha lım den bi len iş ve li naz lım (saz)". The second line is: "Gön lüm hep se ni a rı yor ne re de sin sen (saz)". The third line is: "Tat lı dil lım gü ler yüz lüm ey cey lan göz lüm (saz)". The fourth line is: "Gön lüm hep se ni a rı yo ne re de sin sen ne re de sin sen (saz)".

1999 yılında Kalan Müzik tarafından yayınlanan kayıtta ise Ertaş'ın, karar sesine yaklaşırken “*Tatlı dillim ...*” ile başlayan ifadenin sonundaki “*neredesin sen*” müzik cümlesini diğer kayıttan farklı motiflerle icra etmesi eserin ikinci versiyonunun oluşmasına imkân vermiştir. Bunun yanı sıra Ertaş, “*Şu garip halimden bilen işveli nazlım*” cümlesindeki “*işveli*” sözcüğünü, sekizlik es'ten sonra “*şiveli*” olarak seslendirdiği de duyulmaktadır: (URL-7)

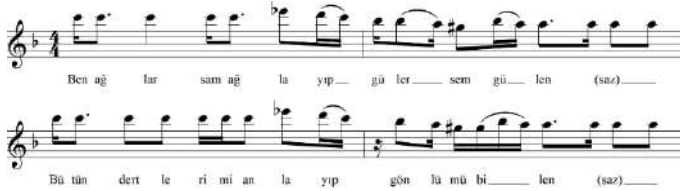
The image shows the musical notation for the first four lines of the song "Neredesin Sen" from the 1999 recording. The notation is in 4/4 time and G major. The lyrics are written below the notes. The first line is: "Şu ga rıp ha lım den bi len iş ve li naz lım (saz)". The second line is: "Gön lüm hep se ni a rı yor ne re de sin sen (saz)". The third line is: "Tat lı dil lım gü ler yüz lüm ey cey lan göz lüm (saz) Gön lüm hep se ni a rı yo". The fourth line is: "ne re de sin sen (saz) 1. ne re de sin sen (saz) 2. ne re de sin sen (saz)".

Ertaş bu iki kayıtta da eserin diğer dörtlüklerini kendi versiyonları içinde notasyondaki gibi aynen icra etmiştir. Ancak ikinci versiyon olarak nitelendirdiğimiz Kalan Müzik kaydında Ertaş, karar sesine doğru ilk dörtlüğün son dizesindeki tekrar eden “*neredesin sen*” cümlesini 1. dolapta enstrümantal olarak, 2. dolapta ise sözlü olarak icra etmiş olup diğer dörtlüklerde ise dolap olmadan sözlü olarak icra etmiştir.

Üçüncü versiyon olarak tanımlayabileceğimiz diğer kayıt ise 1998 yılında Bayar Müzik tarafından yayınlanan kayıttır. Bu kayıtta Ertaş, “*Şu garip halimden bilen şiveli nazlım*” cümlesindeki *bilen* ve *şive* kelimelerinin son heceleri ile “*Gönlüm hep seni arıyor neredesin sen*” cümlesindeki *arıyor* kelimesinin *rı* hecesine ve *neredesin* kelimesinin *re* hecesine denk gelen sol seslerini, diğer kayıtlardan farklı olarak yarım ses incelterek (diyez) icra etmiştir. Bunun dışında Ertaş, karar sesine doğru, ilk dörtlüğün son dizesindeki “*neredesin sen*” cümlesinin ikinci tekrarındaki *nerede* sözcüğünü pestteki fa perdesinde seslendirmiştir: (URL-8)



Ayrıca yine bu kayıtta Ertaş, üçüncü dörtlüğün ilk iki dizesi olan “*Sinemde gizli yarımı kimse bilmiyor*”, “*Hiçbir tabip yarama merhem olmuyor*” cümlelerini aynı notasyonla icra ederken, ikinci dörtlüğün ilk iki dizesini daha farklı bir melodiyle icra etmiştir:



Bu kaydın tüm kıtalarının bağlantı bölümlerinde serbest ritme yakın bir icra duyulmaktadır.

Dördüncü versiyon olarak nitelendirebileceğimiz bir diğer kayıt ise 2007 yılında Şebnem ve Fatih Kısaparmak çiftinin Kanal 7 televizyonunda sunduğu program kayıdır. Programa konuk olan Neşet Ertaş, Neredesin Sen adlı eserini icra ederken “*Şu garip halimden bilen şiveli nazlım*”, “*Gönlüm hep seni arıyor neredesin sen*” dizelerini ikinci versiyon olarak belirttiğimiz melodik yapıda ancak serbest ritimde icra etmiştir. Aynı kıtanın üçüncü ve dördüncü dizeleri olan “*Tatlı dillim güler yüzlüm ey ceylan gözlüm*”, “*Gönlüm hep seni arıyor neredesin sen*” sözlerini ise kırık hava formunda, ritmik bir yapıda icra etmiştir. İkinci kıtanın ilk iki dizesi olan “*Ben ağlarsam ağlayıp gülersem gülen*”, “*Bütün dertlerimi anlayıp gönlümü bilen*” sözlerini ikinci versiyondaki gibi icra etmiş olup üçüncü ve dördüncü dizeleri ise daha farklı bir melodik yapıda ve serbest ritimde icra ettiği duyulmaktadır. Ayrıca “*Tatlı*

dillim güler yüzlüm ey ceylan gözlüm", "Gönlüm hep seni arıyor neredesin sen" sözlerini kıta sonlarında bağlantı bölümü olarak icra ettiği duyulmaktadır: (URL-9)

Ben ağ lar sım ağ la yıp... gü ler... sen gü len (saz)...

Bü tün deri le ri em an la yıp... gön lü mü hi... len (saz)...

Serbest

San ki kal bi mi bi le rek... yü zü me... gü len

Gön lüm hep... ne ni a ri yor... ne re de sin sen... ne re de sin sen

Tat lı dil lüm... gü ler... yüz lüm... ey cey lan... gö r... lüm (saz)...

Gön lüm hep... ne ni a ri yor... ne re de sin sen (saz...)... ne re de sin sen (saz...)

Bu kayıttta Neşet Ertaş'ın, üçüncü dörtlüğü de yukarıdaki notasyonla icra ettiği ve yine dörtlük sonunda "*Tatlı dillim...*" ile başlayan sözleri, bağlantı bölümü olarak icra ettiği duyulmaktadır.

Kalan Müzik tarafından yayınlanan 2000 yılındaki konser kaydında (URL-10) Ertaş'ın, "Neredesin Sen" eserinin birinci ve ikinci dörtlüklerini bağlantı olmadan üçüncü versiyon olarak nitelendirdiğimiz yapıda icra ettiği ancak son dörtlüğü, birinci dörtlükteki gibi yani meyan bölgesine çıkmadan icra ettiği tespit edilmiştir. Bu yapıyı herhangi bir melodik farklılık olmayıp melodik motifler kıtalar arası yer değiştirdiği için yeni bir versiyon olarak nitelendirmeyip, üçüncü versiyon olarak değerlendirmenin doğru olacağını düşünmekteyiz.

Sonuç

Sözlü kültür ortamında aktarılan anonim ve ferdi yaratmalar folklorik oluşum süreci içinde çeşitlenebilmektedir. Bu çeşitlenmeler folklor ürününün az ya da çok değişmesi anlamına gelmektedir. İleri düzeyde görülen bu farklılıklar için varyant (eş metin); aynı folklor ürününün tekrarı sırasında oluşan küçük farklılıklar için ise versiyon (benzer metin) terimleri kullanılmaktadır. Halk müziği özelinde belirtecek olursak, her icranın tekrarı; icracının duygu hali, sosyal çevre ve şartlar, dinleyicinin durumu vb. unsurların neticesinde o icranın yeniden işlenmesi anlamına gelmektedir. Aynı eserin, aynı kaynak kişi tarafından farklı zamanlardaki icrası sırasında oluşan küçük farklılıklar, eserin kimliğini değiştirmedeği gibi dinleyicide de farklı bir eser dinliyormuş hissiyatı uyandırmamaktadır. Neşet Ertaş her ne kadar elektronik kültür ortamının imkanlarına yetişmiş bir icracı olsa da beslendiği kaynaklar ve dünyayı algılayış biçimi itibarıyla sözlü kültür ortamının niteliklerine uygun olarak icra biçimini geliştirmiş, aktarmış ve

eserler vermiştir. Nitekim bir TV programında “O zamanki çaldığımı şimdi ben aynı çalamam. Bana bir çaldığımı bir daha çal deseler, aynı çalamam.” şeklindeki ifadesiyle sözlü kültür ortamının dinamiklerine bağlı kaldığı görülmektedir (URL-11). Bu ifade, icracının o anki duygulanımı, hissettikleri, dinleyici kitlesinin durumu, sosyal çevre ve şartlar (bağlam) vb. faktörler sebebiyle icrayı tek biçimlilikten çıkararak çok sayıda versiyonların oluşabileceğini de göstermektedir.

Aynı kaynak kişinin, aynı eserin farklı biçimlerdeki icrasını tespit etmek ve versiyon (benzer metin) terimini somutlaştırmak amacıyla yapılan bu çalışmada Neşet Ertaş’a ait iki eser, söz bölümleri dikkate alınarak müzikal yönden incelenmiştir. Bunun neticesinde; “Zülûf Dökülmüş Yüze” adlı eserin iki versiyonu; “Neredesin Sen” adlı eserin ise dört versiyonu olduğu tespit edilmiştir. Bu versiyon tespitleri nihai olmamakla birlikte sadece ulaşılabilen kayıtlar üzerinden yapılmıştır. İncelenen örnek eserlerin sözlerinde önemli bir değişikliğin olmadığı; melodik yapısında ise sadece müzikal form (ritmik yapı) ve bazı müzik cümlelerindeki motif değişikliklerinin olduğu görülmüştür ancak bu değişikliklerin eserin bütününe hâkim olan diğer bir deyişle kimliğini değiştiren büyük değişiklikler olmadığı tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Başgöz, İ. (1986). Hikâye anlatan âşık ve dinleyicisi-değişik dinleyici kitlelerinin hikâye anlatımına etkisini inceleyen bir deneme. *Folklor Yazıları*. İstanbul: Adam yayınları.
- Başgöz, İ. (2008). *Türkü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Birdoğan, N. (1988). *Notalarıyla türkülerimiz*. İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım.
- Çobanoğlu, Ö. (2012). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları. 6.baskı.
- Dundes, A. (2006). Doku, metin, konteks. (çev.: Metin Ekici), *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1*. (hızl.: M. Öcal Oğuz vd.), Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Duygulu, M. (1997). *Alevî-Bektaşî müziğinde deyişler*. İstanbul: Kendi yayını.
- Ekici, M. (1998). Halk bilimi çalışmalarında metin (text), doku (texture) ve sosyal çevre ve şartlar (kontekst) ilişkisinin önemi. *Milli Folklor*, 10 (39), 25-34.
- Ekici, M. (2015). *Halk bilgisi (folklor) derleme ve inceleme yöntemleri*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm yönleriyle Türk halk müziği ve nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Günay, U. (2015). *Türkiye’de âşık tarzı şiir geleneği ve rüya motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kaya, D. (2014). *Türk dünyası ansiklopedik Türk halk edebiyatı kavramları ve terimleri sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Oğuz, Ö. (2013). *Türk dünyası halk biliminde yöntem sorunları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Oral, M. (2000). *Türk müziğinde çatal (varyant) türküler*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınlanmamış Lisans Tezi.
- Parlak, E. (2013). *Garip bülbül Neşet Ertaş –hayatı-sanatı-eserleri 1*. İstanbul: Demos Yayınları.
- Şenel, S. (2018). *Bu deyiş kimindir? Mecnunum Leylâmı gördüm*. İstanbul: Siyah Kitap.
- Yakıcı, A. (2013). *Halk şiirinde türkü*. Ankara: Akçağ Yayınları. 2.baskı.
- Yıldırım, D. (1998). *Türk bitiği*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Zülûf dökülmüş yüze. Kalan Müzik:

<https://www.youtube.com/watch?v=3hOgPwUyNrg> (Erişim: 20.01.2023)

URL-2: Zülûf dökülmüş yüze. Bayar Müzik:

<https://www.youtube.com/watch?v=kMzH22TKd2I> (Erişim: 20.01.2023)

URL-3: Zülûf dökülmüş yüze. Almanya düğün kaydı:

https://www.youtube.com/watch?v=X-rUWno_92c (Erişim: 20.01.2023)

URL-4: Zülûf dökülmüş yüze. Harbiye Açık Hava konser kaydı:

<https://www.youtube.com/watch?v=r9XmnlAGpxY> (Erişim: 20.01.2023)

URL-5: Zülûf dökülmüş yüze. Gönül Dağı isimli TV program kaydı:

<https://www.youtube.com/watch?v=vK1M1HmwoW4> (Erişim: 20.01.2023)

URL-6: Neredesin sen. Dünya Müzik Üretim lisansı ile yayınlanan Sony Müzik kaydı:

<https://www.youtube.com/watch?v=kTVQzr0EtBs> (Erişim: 27.01.2023)

URL-7: Neredesin sen. Kalan Müzik kaydı:

<https://www.youtube.com/watch?v=rvE5EtH3gCk> (Erişim: 27.01.2023)

URL-8: Neredesin sen. Bayar Müzik kaydı:

https://www.youtube.com/watch?v=b4D7dv_0FZ0 (Erişim: 28.01.2023)

URL-9: Neredesin sen. Şebnem'le Fatih isimli TV program kaydı:

<https://www.youtube.com/watch?v=kKkgeylfHRw> (Erişim: 13.02.2023)

URL-10: Neredesin sen. Konser kaydı:

<https://www.youtube.com/watch?v=3pmC9VrR2OY> (Erişim: 16.02.2023)

URL-11: <https://www.youtube.com/watch?v=x2tphN2gEqU> (süre: 33'03" - 33'08") (Erişim: 21.02.2023)

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

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

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

TÜRKLERDE GEÇİŞ DÖNEMİ RİTÜELLERİNDE AK/BEYAZ RENK SEMBOİZMİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA



A STUDY ON THE SYMBOLISM OF WHITE COLOR IN TURKISH RITUALS OF TRANSITIONAL PERIODS

Berna ÖZPINAR*

ÖZ: Doğum, evlilik ve ölüm başta olmak üzere yaşamdaki önemli dönüm noktaları “geçiş dönemi” olarak adlandırılır. İnsan ve toplum için bir eşik sayılan ve temelinde “yeniden doğuş” düşüncesi bulunan bu aşamalarda, kutsal olan ile bağlantı kurularak kut alınmaya ve olumlu bir başlangıç yapılmaya çalışılmaktadır. Türkler ayrıcalıklı görülen bu zamanlarda, kökenleri arkaik düşüncelere dayanan kutlama, törenler düzenleyip ritüeller yapar. “Yeniden doğuş” düşüncesine temellenen geçiş dönemi kutlama, tören ve ritüellerine gerek biçimleri ve yapıldığı maddeler gerekse renkleri ile bu düşüncüyü simgeleyen eşya ve nesneler de dahil edilmektedir. Türklerde baş renk olarak bilinen ak/beyaz renk, daima doğaya ait, saf, arınmış ve temiz olma, yücelik anlamları ile bilinmekte ve kutsal olanla ilişkilendirilmektedir. Bu nedenle özellikle doğum, evlilik ve ölüm olmak üzere geçiş dönemi kutlama, tören ve ritüellerinde ak/beyaz renkteki nesneler ve eşyalar tercih edilmekte, bunlar en önemsenen an ve durumlarda belirmektedir. Bu çalışmada ak/beyaz rengin Türk dünya görüşlerindeki yeri ve anlamı farklı coğrafyalardaki örnekler üzerinden incelenmiş ve bu renkteki nesne ve eşyaların geçiş dönemi ritüellerinde nasıl ve ne amaçla kullanıldığı belirlenmiştir. Ayrıca Türk anlatılarından örnekler üzerinde rengin izleri takip edilerek geçiş dönemleri ile bağlantısı kurulmuştur. Çalışma, Türklerde yeniden doğuşu ifade eden geçiş dönemlerinin özde olduğu düşüncesinin, bu dönemlerde kullanılan ak/beyaz renkteki nesne ve eşyalar aracılığıyla da desteklendiğini açık şekilde belirtmesi açısından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Geçiş dönemi ritüelleri, Yeniden doğuş, Ak/Beyaz renk, Sembol, Türk mitolojisi.

ABSTRACT: Important turning points in life, especially birth, marriage and death, are called "transition period". In these periods, which are considered a threshold for both individuals and society and based on the idea of "rebirth", it is tried to be blessed by establishing a connection with the divine and to make a positive start. In these special times, Turks hold celebrations, ceremonies and rituals based on archaic ideas. Celebrations, ceremonies and rituals of the transitional periods based on the idea of "rebirth", include items and objects that symbolize this thought with their forms and materials as well as their colors. The primary color in the Turks, the white color, is always known with the meanings of being natural, pure, purified and clean, sublime and associated with the divine. For this reason, white colored items and objects are preferred in the celebrations, ceremonies and rituals of the transitional periods, especially birth, marriage and death, and these appear at the most important moments and situations. In this study, the place and significance of the color white in Turkish worldviews examined through examples from different geographies, and how and for what purpose objects and items of this color are used in rituals of the transitional period determined. In connection with the topic, examples given from relevant sections of Turkish narratives, conveying how this color is involved

* Dr./İstanbul-bernaozpinar@gmail.com (Orcid: 0000-0002-2016-4622)

in transitional periods in mythology. Besides, the traces of the color will be followed on the examples from Turkish narratives and its connection with the transition periods established. The study is important in clearly stating that the idea of the transitional periods that express rebirth in Turks is identical, which is also supported through objects and items of white color used during these periods.

Keywords: Rituals of Transitional Periods, Rebirth, White Color, Symbols, Turkish Mythology.

Giriş

Doğum ile başlayan yaşam ölüm ile sonlanmakta, bu süreç içinde fiziksel ve ruhsal gelişimini sürdüren insan, değişen durumlara göre farklı konumlara yerleşerek kendine uygun sosyal statülere kavuşmaktadır. Van Gennep (2022: 11) bireyin yaşamının her toplumda ardı sıra gelen aşamalardan başarıyla geçmek olduğunu, sonların ve başlangıçların benzer bütünler oluşturduğunu belirtir. Doğum ve ölüm başta olmak üzere insan yaşamında önemli addedilen zaman dilimleri “geçiş dönemi” olarak anılır. Geçiş dönemlerinin eski çağlardan beri ayrıcalıklı görüldüğü, başlama zamanlarına değer verilerek özen gösterildiği ve bu dönemlerde tören, kutlama ve ritüellerin düzenlendiği kaynaklardan öğrenilmektedir. Türk kültüründe yeni bir döneme başlama olarak görülen geçiş dönemleri büyük önem taşır. Altaylılar “*insanın doğum, evlilik ve ölüm diye üç düğünü olur*” şeklinde bir ifade kullanır (Lvova vd., 2013/2: 244). Doğum, evlilik ve ölümün yaşamdaki en önemli üç dönüm noktası olarak görüldüğünü belirten bu söylem, bir anlamda Türklerin yaşama bakışını özetlemektedir. Geçiş döneminin merkezinde doğrudan insanın kendisi bulunur ancak bireyin yakın çevresi ve toplumun diğer üyeleri konu ile bağlantılıdır. Bu durum sosyo-kültürel yapı ile ilişkili bir olgu olarak belirmektedir.

Bireyin yeni bir aşamaya, döneme geçişinin, yeni bir sosyal gruba dahil olduğunun, başka bir konuma yerleştiğinin göstergesi olan geçiş dönemleri ciddiyetle ele alınır ve özel kutlama, şenlik ve ritüellerle donatılır. Önemsendikleri böylece vurgulanan geçiş dönemleri geleneklerinde, en eski dünya görüşlerinin izlerini bulmak mümkündür. Lvova vd. (2013/1: 16) de en arkaik görüşlerin en dayanıklı ve en fazla yaşatılanlar olduğunu belirtir. Bunlar toplumun ortak hafızasında taşınarak günümüze ulaşmıştır.

Genel olarak tüm tören, kutlama ve ritüellerin yapılmasındaki amacın, kutsal olan ile irtibatla kalınarak kut elde edilmesi ve yeni başlayacak döneme geçişteki zorluklarının hem ilgili kişi hem de diğerleri açısından kolaylıkla aşılacak olumlu şekilde sonuçlanması olduğu düşünülebilir¹.

¹ Eliade (1994: 64) bir zaman aralığının bitişi ve diğerinin başlaması ile ilgili yeni yıl ayınlarında de bireyin ve topluluğun günahlardan arınarak yeniden doğduklarından söz eder. Dünya için geçmiş zamanın yok edilip yenisine geçilmesi ayinlerle gerçekleştirilir. Geleneksel Türk dünya görüşlerinde de yaratılışın ilk sabahı, yeni yılın ilk sabahı ve her günün sabahı olarak üç başlangıç özdeş sayılır (Lvova vd, 2013/1: 57). Döngü süreklidir ve birbirini takip eder. Bu bağlamda mikro-kozmos olan insan için de bir zamanın bitip diğerinin başlamasının yeni bir yaratıma eş değer düşünüldüğü söylenebilir. Yılın başlangıcı, yaratılışın başlangıcı olarak algılanır. Dünya her sabah ve her yıl yeniden yaratılmaktadır (Lvova vd., 2013/1: 35, 57). Yanı sıra Eliade (1991: 143) belli bir kültür

Bununla birlikte Eliade (1991: 48-49) inançlı insanın sıradan zaman içinde kutsal olan zamana ayinler yolu ile ulaşabildiğini belirtir. Geleneksel anlayışta zaman doğası gereği tersine dönebilir. Bir başka deyişle insanlar döngü zamanlarında kutlamalar ve ritüeller yaparak yaratılışın yani o ilk zamanın saflığına, yüceliğine ulaşmaya ve kut almaya çalışmaktadır. İşte tam da bu noktada insan için bir döngü yani bir “yeniden doğuş” olan geçiş dönemleri de aynı şekilde sıradan zamanın ayinler yani ritüeller yolu ile kırıldığı ve kutsala ulaşıldığı dönemler olarak anlaşılmaktadır.

Geçiş dönemleri kutlama ve törenlerindeki ritüeller belki de onların en önemli kısmı oluşturmaktadır. Ritüeller² o toplumun dünya görüşlerine bağlı inançları, gelenek ve görenekleri eşliğinde gerçekleştirilir. Her bir ritüelin yapılış amacı bir düşünceye hizmet etmektedir. Artun (1994: 25, Prosic, 1976: 33-50'den) her ritüelin bir sembolü ifade ettiğini belirtir. Geleneksel anlayış elbette böylesi önemli durumlarda sembollerle hareket eder. Bu nedenle tören ve kutlamaların ritüellerle yani sembollerle örüldüğü ve sırayla yapılanların tümünün birbirine zincir halkası gibi eklenip o töreni, kutlamayı oluşturduğunu söylemek de mümkündür³. Ritüeller sayesinde geçiş dönemi böylece tümü ile kutsanmakta bir başka deyişle kutsal ile bağlantı ritüeller sayesinde gerçekleştirilmektedir.

Geçiş dönemlerin tümünün temelinde, yeni bir yaşama/döneme başlanıyor veya geçiliyor olması düşüncesi bulunur. Söz konusu olan ölüm bile olsa yeni bir başlangıç ile ilişkilendirilir. Hakaslar diğer dünyaya rahat geçebilsin diye ölen kişinin arkasından ağlayıp yas tutmazlar. Hatta erkekler mezarı kazarken şarap içer, birbirlerini çukura itip şakalaşır. Defin törenlerinde yiyecek boldur. Bu durum günümüz anlayışında ortama biraz yersiz sayılabilecek bayram havası katıyor olsa da ölenin yakınlarını

aşamasından sonra insanın kendini mikro-kozmos olarak kavradığını ve evrendeki kutsallığı kendinde gördüğünü söyler. Bu bağlamda mikro-kozmos olan insan için bir dönemin bitip diğerinin başlaması yeni bir yaratıma eş değer düşünülür.

² Ritüel Türkçe Sözlük'te “ayın” olarak tanımlanır (URL-1). Karaman (2010: 229, Honko, 1979: 372'den) ise ritüeli, ortak özellik ve işlevlere göre ele alındığında “birey ya da gruplarla ilgili bazı değerlerin, uygun zamanlarda, sembolik ve aşağı-yukarı değişmeyen ardışık davranış biçimleri ile tekrarlanması” olarak belirtir. Karaman ayrıca çoğunlukla dini karakterli olan ritüeli tanımlamanın zor olduğunu da yazmaktadır. O halde ritüeli, inançlar dahilinde büyüsel, dinsel veya tapınma amacıyla belli zamanlarda gerçekleştirilen ve birtakım kurallara bağlı tekrarlanan söz veya davranışlar olarak ifade etmek mümkündür.

³ Türklerde evlilik töreninde her aşamada tüm yapılacaklar belirlidir ve sırasıyla uygulanır. Gelinin hazırlanmasından yeni evine girene kadar her adımda gelenek ve göreneklere uygun davranılır. Tören günlerce sürse de bu değişmez. Örneğin, 18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı-Türk kent düğünlerini anlattığı yazısında Murat (2008: 153) İstanbul'da yapılan düğünlerin akraba ve tanıdıklara duyurulması için bir okuyucu kadın tutulduğunu, düğünün başlangıç tarihinin kırmızı mum ve akide şekeri ile birlikte en az bir hafta önceden bildirildiğini söyler. Düğün pazartesi günü çeyiz götürme, salı gelin hamamı, çarşamba kına, perşembe yüz yazısı ve cuma “Paça günü” yapılarak geleneklere uygun şekilde kutlanırdı. Yapılanların tümünün birbirini değişmeyen bir sırayla takip ettiği ve düğünün bir aşamasını oluşturduğu anlaşılmaktadır.

üzüntüden uzaklaştırmaya yardımcı olur⁴. Güney Sibirya Türklerinde ölen kişinin kültür dünyasından ayrılmasının ardından onun yanına gömülecek eşyalarının kırılması, giysilerin yırtılması, onun için sembolik veya gerçek at kurban edilmesi de ona bir çeşit yaşamsal güç vermek ile ilişkilidir. Mezarına ağaç, çiçek dikilmesi de aynı anlayış ile bağlantılıdır (Lvova vd., 2013/2: 244)⁵. Bu durum, bir sonlanma söz konusu olsa da ölenin başka bir yerde yeni bir başlangıç yaptığı inancını destekler. Yas durumunda yapılan bu davranışlar ölümün diğer dönüm noktaları ile ortak paydada buluştuğunu gösterir. Güney Sibirya Türklerinde yeryüzündeki yaşamın, var oluşun sadece görünür bir parçası olduğu inanışının bulunması esas geçiş törenlerinin özdeşliğini açıkça ortaya koymaktadır (Lvova vd., 2013/2: 244). Eliade (1991: 156, Hentze 229-30'dan) de bazı kültürlerde mezar lahitlerinin ev biçiminde yapıldığı ve bunların ölünün ruhunun girip çıkması için üst açıklıkları bulunduğunu yazar. Bununla birlikte insanın bir kez doğmakla tamamlanmış olmadığını, ruhani olarak bir ikinci kere daha doğması gerektiğini belirtir. İnsanî var oluş, birbirini izleyen bir dizi geçiş ayiniyle tamamlanmakta, eksikli, rüşeym halinde bir durumdan, mükemmel, erişkin duruma geçmektedir (Eliade 1991: 157). Van Gennep (2022: 11) de bireyin yaşamını oluşturan art arda gelen aşamaların genel itibarıyla benzer oluşunun, hedefin aynı oluşundan kaynaklandığını belirtir. Tümünde bireyin bir konumdan diğerine geçişi söz konusudur. Bununla birlikte Eliade (2001: 103-104, 109) eskatolojilerde bile önemli olanın son olgusu değil, yeni bir başlangıcın gerçekleşmesinin kesinliği olduğunu söyler. Anlaşılan o ki geleneksel düşünce üç esas geçiş dönemi başta olmak üzere tüm geçiş dönemlerini, özünde yeni başlangıcı işaret ediyor olması yönüyle özdeş görmektedir. Bu nedenle yapılan tören, kutlama ve ritüellerde benzerlikler görülmesi kaçınılmazdır.

Türklerin geçiş dönemlerinde destan anlatmak, kutsal kitap okumak, topluluk halinde yemek-içmek, birbirinin zıddı görülse de aslında özdeş olan gülmek-ağlamak, eğlenmek-üzülmek, şarkı, türkü söylemek-ağıt yakmak gibi her türlü sözlü ve davranışsal ifade, bu özdeşliği yansıtan ve yineleyen hususlar olarak belirmektedir. Geleneksel düşüncenin ortak paydada buluşturduğu bu dönemler için yapılan ritüellerde kullandığı eşya ve nesnelerin sembolik nitelikleri de elbette benzer görünecektir. Bu noktada Türklerin geleneksel düşüncesinde nesnelerin yaşamda ne denli

⁴ Güney Sibirya Türklerinde gülmek, bereket, üretkenlikle ve hayat veren unsurlarla ilişkilendirilir. Gülmenin zıddı sayılan ağlama da yaşam belirtisi sayılır (Lvova vd., 2013/3: 183-184). Gülme ve ağlama, onların kardeş olduklarını belirten bir deyişte de yer almaktadır.

⁵ Mezar başında ağaç ve çiçek gibi bitkilerin dikilmesi ölenin çocuklarının yaşama bağlılığı ve nesiller arasındaki bağlantıyı simgeler. Bunun temelinde ağaç kökleri, alt dünya, kemikler, boyun ataları, yeni hayatın kaynağı olan çocuklar arasındaki semantik bağlantı vardır. Altaylılarda ölenin *akağaç* kabuğuna sarılması ve tabutun ağaçtan yapılması bu konu ile ilişkilidir (Lvova vd., 2013/2: 244 ve 2013/3: 58, 63). Mezarlara çiçek/ağaç dikilmesi bu anlayışın devamıdır ve sonsuz döngüyü ifade eden ve sonsuz yaşam kaynağı olan "Kozmik Ağaç" simgeciliği ile de bağlantılıdır. Bkz. Pervin Ergun, Türk Kültüründe Ağaç Kültü.

önemsendiğinin de altını çizmek gereklidir. Lvova vd. (2013/1: 184)'ne göre mitolojik anlayışta nesneler zamanı, mekânı, sosyal ve hiyerarşik yapıyı, dinî ve kutsal ilişkileri düzenleyen simgelerdir. Bu simgelerin dilini bilen insan kolaylıkla yönünü bulabilir ve düzenini oluşturabilir. Galina (2006: 186) ise tören ve ritüellerde kullanılan eşya ve nesnelerle dış dünyadan ayrı yalıtkan bir mekân oluşturulmaya çalışıldığını ve bunun da çoğunlukla *beyaz* renkteki post, halı, keçelerle sağlandığını belirtir. Bu durumda *doğal* malzeme ve *ak/beyaz* renklerle oluşturulan bu yalıtkan mekânın *kutsala* yakınlaştırdığı ve tüm geçiş törenlerinin kutsanmış yeniden doğum anlayışını taşıdığı ve tekrarladığı düşünülmektedir. Ritüel ve törenlerde kullanılan nesnelerin hem biçimsel ve yapısal özellikleri hem de renkleriyle vurgulanmak istenen düşünceyi bildirdiği ve hedeflenen amaca ulaşmaya yardımcı olduğu açıkça anlaşılmaktadır.

Ak/Beyaz Renk Sembolizmi

Uluşık (2021: 489) insan soyuna dair en orijinal ve en eski bilgilerin renk unsurlarından çıkarılabileceğini, renk seçimlerinin rastlantısal olmadığını söyler. Ayrıca renk türlerinin psikolojik etkilerine dair yapılan bir araştırma, beyaz rengin tüm renkleri içinde barındırdığı için birliğin ve saflığın sembolü olarak nitelendirildiğini ve ayrıca açıklık ve şeffaflık idealini yansıttığını ortaya koymuştur (Özdemir, 2005: 393, Martel, 1995: 85'ten). Ak/beyaz rengin tüm renkleri içinde barındırdığı söylemi⁶ dikkat çekicidir ve onun yaşamın tümü ile ilişkili olduğunu düşündürmektedir⁷. Türkler ak/beyaz renge çok önem verip sevmektedir.

“Ak” sözü ve renginin Türklerde arılık ve yüceliğin sembolü olduğunu belirten Ögel (1995: 431) ak renk için “baş renk” denilebileceğini söyler. Aynı zamanda “aklık” Türklerde temiz ve arı olmak demektir. Ululuk, büyüklük, yaşlılık, görmüş geçirmiş yani deneyim sahibi olmak ve kocalık da ak ile ilişkilendirilir (Ögel, 2000: 377). Altay-Sayan Türklerinin kültürlerinde beyaz renk, temiz ruhlar olan *aru* töşlerin simgesidir (Lvova vd., 2013/1: 145, Anohin, 1924: 9-14'ten). Sibiry Türklerinde gök tanrıalarının Ülgen-Işık, Beyaz-Ülgen, Açıklık/Işıklık han, Ulu beyaz ana Umay gibi sıfatları vardır (Lvova vd., 2013/2: 113). Altay Türk halk edebiyatında da ak, “cennet” anlamına gelmektedir (Ögel, 1995: 431). Ak rengin Türk anlatılarında kutsal katlarla ilişkili olduğuna dair bölümler bulunur. Kan Taacı beyin yurduna giden Oçı-Bala oraya vardığında sarayının “ak kıkırdak gibi” olduğunu görür. Saray Ay'a ve Güneş'e karşı parlamaktadır. Yanındaki

⁶ Uluşık (2021: 490) da beyaz tüm renkleri kendinde topladığını, kültürlerde beyaz rengin saflık, temizliği ifade ettiği konusunda birleştğini söyler. Bununla birlikte aynı kültürde rengin olumlu ve olumsuz düşünülen anlamları da olabilmektedir.

⁷ Bu noktada Türklerin yönlere atfettikleri renklere değinmek gereklidir. Türklerde ak/beyaz renk batının, yeşil/gök doğunun rengidir (Gököl, 1976: 131, Esin, 2001: 26). Batı, doğu yönün karşı tarafını oluşturur. Bir başka deyişle doğu-yeşil yeni başlangıcın, batı-ak/beyaz ile bitişin sembolüdür. Bunlar birbirinin zıddı olarak görünse de aslında sonsuz döngü anlayışı gereğince birbirinin bütünleyicisi olarak düşünülmelidir. Doğum ve ölüm birbirini izler. Bu durumda ak/beyaz renk içinde yaşam ve ölüme dair anlamları barındırır. Bu da yaşamın kendisidir.

at direğinin ucu da “ak buluta” yetmektedir (Dilek, 2007: 78). Bu anlatım, sarayın gök katları yani kutsal katlarla bağlantısını gösterir.

Geleneksel Türk düşüncesinde ak/beyaz renk kutsal olan ile doğrudan bağlantılıdır. Rengin bu derece olumlu ve iyi anlamları ile öne çıkması, geçiş dönemi ritüellerinin kutsallıkla ilişkisini güçlendirmek için daha fazla tercih edilmesini sağlamış olmalıdır. Bu nedenle tören ve kutlamalarda *ak/beyaz* veya beyaza yakın renkteki eşya ve nesnelerin özellikle seçilerek kullanıldığı görülür. Yapılan tören, kutlama ve ritüellerde o ilk yaratılış zamanındaki temizlik, saflık, verim, iyi oluş yakalanıp kut elde edilmeye çalışılmaktadır. Bu süreçte kullanılan nesne ve eşyaların, diğer özellikleri yanında *ak/beyaz* renkleriyle öne çıktığı ve kutsal yeniden doğuşu gerçekleştirme gayesine hizmet ettiği anlaşılmaktadır. Aşağıda değinileceği üzere geleneksel tören ve kutlamalarda kullanılan süt ve süttten yapılan yiyecekler, yumurta, yuvarlak beyaz taşlar, keçe veya post/pösteki gibi eşya ve nesneler, arkaik dünya görüşlerinde hem biçimleri ve yapısındaki maddeler hem de *ak/beyaz* renkleri ile kültür dünyasını değil, *doğayı* ve *kutsal olanı* yansıtmaktadır. Onların bu ortak yönü, ritüellerde kutsallıkla bağlantı kurmakta ve yeniden doğuşa yani sonsuz döngüye işaret etmektedir.

Geçiş dönemi tören ve kutlamalarının özünde bulunan *yeniden doğuş* anlayışı daima korunmuştur. Bunun için kutsallıkla doğrudan bağlantılı kurulmalı ve en saf, arı, yüce olana ulaşarak kut alınmalıdır. Kutsala ulaşmak ancak içinde bulunulan sıradan zaman ve mekânın dışına çıkmakla gerçekleşebilir. Kaosu kozmosa çevirebilmek için bu şarttır. Bu da ancak semboller yani ritüeller yardımı ile gerçekleşebilir. Lvova vd. (2013/2: 160, 165), Güney Sibiry Türk halklarında toplumun tören yardımıyla zamanı aşma yeteneği olduğunu öte yandan geleneksel toplumun, kozmik ve biyo-sosyal ritimlere göre yaşadığını belirtir. Doğum, evlilik ve ölüm gibi yaşamdaki dönüm anları, dünyanın yaratılışıyla ve bu süreci yöneten kutsal güçlerle ilişkilendirilir. Birey ve toplum, bu zaman dilimlerinde zaman-mekân sınırlarının dışına çıkarak, olumsuzluklardan sıyrılmak, arınmak ve yaratıcıdan onay-kut almak isteğindedir. Kaosu kozmosa çevirebilmenin tek yolu ancak “ak” olmak ile mümkündür⁸.

Doğum Ritüellerinde Ak/Beyaz Renk Simgeçiliği

Doğum mikro-kozmos⁹ olarak adlandırılan insan için yaşamın başladığı andır. Her yeni doğum yaşamın devamına ilişkin umutları tazeler

⁸ Cumanıyazova (1999: 83, Dyakonova, 1981: 145-146’dan) Altay şamanlarının tedavi amacı ile ilkbaharda ağaçlık bir yerde çubuklardan bir kapı girişi yaparak kenarlarına “ak” renkli kumaşlar astıklarını ve burada tedavi dansları ile göz, dil ve hastalıklardan korunma sağladıklarını söyler. Doğanın yeniden canlandığı dönemde gerçekleştirilen bu uygulama, arınma ve yeniden doğmaya ilişkin benzer anlamlar taşımaktadır.

⁹ Doğadaki tüm varlıklar için yeni bir yaşamın başlaması, yaşamın devamlılığının sağlanması için önemlidir. Yeniden doğuşu anlatan her olay bu nedenle kutlanmak/kutsanmak için sebep oluşturur. Tüm Türklerde makro-kozmos olarak görülen dünyada baharın gelişi de bir yeniden doğuş olarak görülür. Çay (1990: 5) özellikle “Yeni yıl, Yılbaşı, Yenigün” gibi adlarla bilinen bahar bayramlarının Türkler arasında coşkuyla kutlandığını, farklı adlarla bilinse de bu törenlerdeki inanış ve geleneklerin benzerlik gösterdiğini belirtir. Yeni yılın

ve mutluluk verici algılanır. İnsanı dünya ile özdeşleştiren geleneksel anlayış doğumu yaratılışın ilk zamanlarıyla benzer görür ve her yeni doğanın kutsal olandan onay aldığını düşündüğünden doğumları olumlu görmektedir. Türklerin geleneksel anlayışına göre toplumun yeni üyesi daha anne karnındayken bazı kurallara tabi tutulur. Gebeliğin başından itibaren doğuma hatta doğum sonrası belli bir süreye kadar her adımda bu yazısız kuralların kılavuzluğu kabul edilir. Anne hem bebeğin sağlıklı ve kut alarak doğması için hem de kendisinin bu süreçten sağlıklı çıkması için dikkatli davranır. Bu, bebeğin kutsal kattan, dünyaya olan yolculuğunun iyi ve olumlu şekilde tamamlanması için gereklidir. Güney Sibirya Türklerinde de bebeğin dünyaya gelmesi doğal ve kaotik başlangıç olarak düşünülmekte ve kültür alanı ile zıt düşmektedir (Lvova vd., 2013/2: 166). Boy ve kabile topluluğunun ilk yaratılışla ve başka doğa dünyası ile ilişkileri her yeni doğumla yenilenmekte olup bebeğe doğum öncesi ve sonrasında yapılan bir dizi tören ve gelenek, onun doğa dünyasından alınmasına yönelik gerçekleştirilmektedir. Göbek bağının kesilmesi ve bebeğin kutsal ikizi sayılan etenenin doğal ortama geri verilmesi (toprağa/ağaca) onun insanlar dünyasına katılımının ilk adımları sayılır. Arkaik görüş insanın köklerinin mitolojik dünyada bulunduğunu düşünür. Onun olgunlaşması ise bütün insanlığın mitolojik zaman ve mekândan kültür dünyasına hareketinin küçük hali olma durumu sayılır (Lvova vd., 2013/2: 177-178, İordanskiy, 1982: 235'ten). Anadolu Türklerinin de bebeğin göbek bağını önemsenen veya kutsal görülen yerlere gömdükleri bilinmektedir.

Güney Sibirya Türklerinde doğum genellikle izole ve mümkün olduğu kadar doğal nesnelerin bulunduğu bir ortamda gerçekleştirilir. Onlar bununla zamanın başlangıcındaki yaratılış örneklerini yeniden oluşturur (Lvova vd., 2013/2: 166). Tofalar doğum yapacak kadına özel bir çadır kurmakta (Lvova vd. 2013/2: 166, Alekseyev 1980: 161'den), Dolganlar ise doğum için temiz olmayan bir çadır hazırlayıp çadırın dışına her iki tarafından gövdesi haç biçiminde "turu" adlı verilen genç melez ağacı koymaktadır. Bu ağaçlar ruhlarla insan yaşamı ile ilişkili mitolojik ağaçları simgeler. Ağaca dayanarak doğum yapan kadının ruhunun canlanıp hayata döndüğüne inanılır (Lvova vd., 2013/2: 166, Popov, 1946: 51-52'den). Bu durum doğum ile ölümün özdeş düşünüldüğünü gösterir. Altaylılar da eskiden kadınların *kain-ene* (ana kayın) denilen bir ağaca veya direğe tutunarak doğum yaptıklarını belirtir. Doğum yapan kadının altına "hayvan postu" serilir (Lvova vd., 2013/2: 166). Türklerde doğum yapan lohusa kadın *beyaz* pösteki veya keçenin üzerine oturtulurken, yeni doğan bebek de

gelişi Sibirya Türklerinde "*çil bağı aylandı*" yani "*yılın başı döndü*" (Lvova vd., 2013/1: 66) şeklinde ifade edilir. Her yıl sona erdiğinde kutlanan yılbaşı bir döngünün bitip yenisinin başladığını işaret eder. Eliade (1991: 53, 143) evrenin, doğan, gelişen ve yılın son günü ile birlikte yeniden doğan canlı bir birim olarak kavrandığını bu nedenle Dünya ile insan arasında özdeşlik görüldüğünü söyler. Ayrıca insan belli bir kültür aşamasından sonra kendini bir mikro-kozmos olarak kavrar ve evrende tanıdığı kutsallığı bizzat kendinde bulur. Lvova vd., (2013/1: 124) dünya ve insan geleneksel düşüncede özdeş olduğunu ve kâinatın tek olarak nitelendirilmesinin sebebinin insanın tek oluşu olduğunu yazar.

yine *beyaz* pösteki veya *beyaz* tavşan postuna sarılır (Galina, 2006: 186, Vambery 1868: 92 ve Alekseev, 1980: 157'den)¹⁰. Mitolojik anlayış böylece doğumun doğa dünyasına ait ve kutsal bir olgu olduğunu *ak/beyaz* renkteki nesnelerin sembolizmi ile bildirmektedir.

Tam tersi durum olan kısırlıkta kullanılan bazı semboller de bu anlayışı tekrarlar. Hakasların kadını kısırlıktan kurtarmak için yaptıkları törendeki uygulamada süt kullanılır. "İmay tartar" (İmayı çekmek) denilen bu töreni gerçekleştirmek için *yeni ay* zamanı seçilir. Yakutların törenlerine benzer olan bu ayini şaman yapar. Çadırın erkek kısmındaki kayın ağacının altına *beyaz* keçe serilip küçük bir masa yerleştirilir ve üzerine bakire bir kız tarafından *beyaz* inekten sağılmış sütle doldurulan kırmızı bir kupa konur. Sonrasında şaman sütlü kupayı kadının başına koyar. Sütün içine deniz kabuğu ile bronz düğme atılır ve kadın sütü içer. Böylece onun hamile kalacağına inanılır (Lvova vd., 2013/1: 155, Butanayev, 1984: 95, 98'den). Törenlerde geleneksel olarak süt ürünlerinin adanması yaygındır ve bu ürünlere temizlik işlevinin yüklenmesi, Altay-Sayan yerlilerinin dinî törenlerinin vazgeçilmez bir ögesi haline gelmiştir (Lvova vd., 2013: 145-146). *Ak/beyaz* renkteki sütün kutsallık ve üreme ile bağlantılı olduğu fikri ritüellere böyle yansıtılmıştır.

Süt daima saflık, temizlik, kutsallık, üreme, bolluk-bereket ile ilişkili olarak anılmıştır. Sütün yaşamın başlaması ve devamı ile bağlantısı bulunur. Yeni doğum yapmış bir annenin sütünün daima bol olması arzulanmıştır. Geleneksel Türk dünya görüşlerinde süt, Üst Dünya'nın niteliklerinin taşıyıcısıdır. O, beyazlığı ifade etmesinin yanı sıra gerçeğin, mükemmelliğin ve mistik temizliğin simgesi sayılır (Lvova vd., 2013/1: 145, Kononov, 1978: 170'ten). Yeni yıl, bahar döngüleri gibi önemli tarihlerdeki kutlama ve ritüellerde de sütün kullanıldığı görülür. Lvova vd. (2013/2: 173-174), yeni yılın başlangıcını canlandıran İsiyah törenlerinin, kozmosun yaratıcı potansiyelini yenilediğini söyleyerek, burada yaşamın sonsuz kaynağını simgeleyen nesnelere özel yer verildiğini yazar. Törenlerde yapılan pratiklerden birinde, Süt Gölü'nün nesnel karşılığı olan, kırmızı dolu kap içine yumurta şekli verilen yağ topları konulmaktadır. Onlar böylece özünde kâinatı içeren ilk yaratılış sembolüne dönüştürülür. Yani Türk inanışlarında ruhların dünyaya gelmeden önce bulundukları yer olan Süt Gölü'ne¹¹, temsili olarak yumurta yani tukum (insan) bırakılmaktadır. Bu ritüelin hem yeni yaşama ve insana hem de ilk yaratılışa bir gönderme olduğu anlaşılır.

¹⁰ Tuvalarda ölen bebek de işlenmemiş koyun derisine sarılıp kapının soluna konulur (Lvova vd., 2013/1: 220, Hakasso-Russkiy Slovar, 1953:214-215'ten).

¹¹ Altay folklor geleneğinde Süt Gölü, Orta Dünya'nın merkezinde yükselen dağın zirvesinde ve yeryüzüyle göğün göbeğinden çıkan kutsal ağacın yanı başında bulunur (Lvova vd., 2013/1: 145, Karunovskaya, 1935: 161'den). Türk mitolojisinde Süt Gölü'nün Umay Ana'nın meskeni olarak gösterildiği de bilinmektedir. Türk folklor metinlerinde de süt gölünde yıkanmak kahramanın temiz kalmasını, yani Erlik'in topraklarına yolculuk yaptıktan sonra sağ kalmasını sağlar. Anne sütü içen bahadır farklı sıfatla yeniden doğmuş bir varlık olarak düşünülmektedir. Anne sütü ile birlikte genel olarak süt soydaşlık ve soy ile ilişkili görünmektedir (Lvova vd., 2013/1: 156, 157).

Türk destanlarında da süt yeniden doğuşla sıkça ilişkilendirilir. Ölümcül yara alan Boğaç Han annesinin sütüyle yaşama döner (Gökay, 2000: 12). Alday-Buuçu destanında da oğul Han-Buuday yolculuğu sırasında ağaç kabuğundan evde yaşayan bir kadına misafir olur. Kadın ona ve atına yemeleri için “sarı sarı top şeklinde” yiyecekler verir. Han-Buuday ve atı bunları yiyince kendilerine gelir, gençleşirler, yeniden doğmuş gibi olurlar. Kadın bu top şeklindeki yiyecekleri kendi sütünden yaptığını söyler (Ergun ve Aça, 2004: 240-241). Top şeklindeki yiyecek bu noktada hem süttten yapılmıştır hem de bir diğer *ak/beyaz* nesne olan yumurtayı hatırlatır. Yukarıda değinildiği üzere Isıah töreninde sütün içine bırakılan yağ topları, yumurta biçimleri ile insan embriyosunu sembolize etmektedir¹².

Türkiye’de de doğumla ilgili bazı âdetlerde yumurtaya rastlanır. İstanbul’da yeni doğan bebek kırk uçurma ziyareti için aile büyüklerinin evine götürülür ve yaşlılar bebeğe giderken mendile sarılmış bir çift *beyaz* yumurta hediye eder. Bu ona sağlıklı ve uzun bir yaşam dileminin ifadesidir. Bununla birlikte bebeğe bazen yine beyaz renkte olan un ve şeker verildiği de olur. Koçak (2015: 157) da Anadolu’da doğum sonrası yapılan benzer bir uygulamadan söz eder. Yeni doğum yapmış anne ile bebeğinin kırklanacağı kırk kaşık suyun içine altın, gümüş yüzük, küpe, tespih, yumurta, kırk adet arpa, buğday, fasulye, fındık gibi nesneler konulduğu belirtilmektedir.

Güney Sibirya Türklerinde ceninlerin benzerliği hakkındaki mitolojik kanunlara göre yumurta¹³ genel olarak hayat kaynağı olarak düşünülür ve insanlar için çocukları bildirmekte kullanılır. Ayrıca yumurtanın içindeki var oluş potansiyeli yok oluşa özdeştir. Ömrün sonunu da simgeleyen yumurta bütün insan ömrünü kapsar. Hakaslarda 1974 yılında yapılan bir defin töreninde ölenin tabutuna başka nesneler ile birlikte iki adet yumurta da konulmuştur. Defin merasimlerinde tavuk yumurtası kullanılması Güney Sibirya’da eskiden beri uygulanan bir gelenektir. Altay folklorunda yumurta yaşlılığın ve sosyal zaman ve mekândan mitolojik duruma geçişin metaforu olarak kullanılır (Lvova vd., 2013/2: 175-176). Yumurta yerine bazen benzer şekildeki beyaz taşlar da semantik özdeşliğinden dolayı kullanılır. Altay’da Uzuntal mezarlıklarını analiz eden V.D. Kubarev’e göre Orta Çağ’da yolcular yanından geçerken burada kurban adar ve en değerli kurban “beyaz renkli bir taş” olarak belirir (Lvova vd., 2013/2: 177, Kubarev, 1978: 97’den). Şu durumda Türklerde beyaz renkteki yumurta ve benzer şekildeki nesnelerin özdeş görülen doğum ve ölüm ile ilişkilendirildiği anlaşılır.

Doğum ile ilgili bir diğer *ak/beyaz* nesne, bu renkteki kumaşlardır. Günümüzde artık çok tercih edilmese de kundaklama âdeti konu ile

¹² Dünya halklarında dünyanın yumurtadan yaratıldığı görüşü yaygındır. Bu tür efsaneler Türk folklor geleneğinde bulunmasa da kozmik yumurta motifi kültürde, şaman ayinlerinde, leksikolojide, şiirlerde ve törenlerde görülmektedir (Lvova vd, 2013/2: 173).

¹³ Modern Moğol ağızlarında Türkçe kökenli tukum (yumurta, tohum, evlat) kelimesine akraba olan tokum/tuküm/töhum/tühim kelimesi, *akrabalar* anlamı yanında *ana vatan, evli kadının vatanı, çukurluk, yar* anlamlarına da gelir (Lvova vd., 2013/2: 174, Bertagayev, 1958: 174’ten).

ilişkilidir. Yeni doğan bebeğin sarıldığı kundak genellikle *beyaz* renkte ve yumuşak bir kumaştan yapılır. Kundak beziyle bebeğin başı dahil tüm vücudu sarılır. Bebek bu hali ile tıpkı kozadaki bir tırtılı andırır. Türkiye Türklerinde bebeğin kırkı çıkana kadar yüzünün *beyaz* bir örtü ile saklanıyor olması benzer anlayışı yansıtmaktadır¹⁴. Güney Sibirya Türk topluluklarında ise genellikle bebeğin beşiği üzerine etenenin simgesi olan Umay'ın tasviri sayılan *beyaz* bir kumaş parçası asılır. Kâinatın kozmik rahmiyle özdeşleşen ana rahminde bulunan bebek, onun sembolik sınırları içerisinde bulunur. Mitolojik ve törensel bilinç, böylece yapay şekilde, rahim içi gelişim dönemini atlatarak doğan bebeği, en tehlikeli dönem olan olgunlaşmasının gerçekleştiği üç yaş döneminde tehlikelerden korumaya çalışır. Tuva geleneklerine göre bebek ilk üç yıl boy topluluğuna dahil edilmemektedir. Hakaslar çocuğun ilk doğum gününü üç yaşına gelince kutlar. Mitolojik düşüncede Umay Ana bebeği üç yaşına gelinceye kadar korur. Bebek, insan toplumuna bu yaştan sonra dahil olmaktadır (Lvova vd., 2013/2: 185, 193, 196)¹⁵. Bebeğin bu süre boyunca doğaya ait ve kutsal katların yani Umay'ın korumasında sayıldığı, beşiğine *beyaz* kumaş parçasının asılması ile anlatılır.

Anlatılar da yeni doğan bebeğin kutsal ve doğal olanla ilgisini bildiren bölümler içerir. Arzılan Kara Attıg Çeçen Kara Möge destanında altmış yaşındaki Alaaday'ın altın belli gümüş göğüslü oğlu olunca bebeğini oğlak-kuzu derisi ile kurular (Ergun ve Aça, 2005: 274). Han Orba da doğduğunda annesi Hara Tarğah onu *ak* ipek örtüye sarmaktadır (Aktaş, 2011: 31). Böylece bebeğin kutsal katlar ve doğayla ilişkisi anlatılarda da yinelenir.

Evlilik Ritüellerinde Ak/Beyaz Renk Simgciliği

İki farklı kişinin yaşamlarını birleştiren evlilik gerçekleşmesi istenen ve onaylanan bir olgudur. Türklerde toplumda en önemli kurum sayılan aileyi kurmak için başlatılan ilk girişimlerden itibaren düğün töreni bitene kadar gelenek ve göreneklerin, inançların hâlen etkili olduğu ve bunlara uyulmaya çalışıldığı görülmektedir. Güney Sibirya Türk toplumunun geleneksel görüşlerine göre de evlilik sadece bireyin yaşamını değil tüm boyu ilgilendiren bir durumdur. Evlilikler ya görücü usulü ya kaçırma veya severek alma şeklinde gerçekleşir ama son kararı o boyun büyükleri verir. Eskiden tüm Altay-Sayan Türklerinde dışardan evlenme geleneği vardır ve iki yabancı boy evlilikle birleşmiştir. Bu sırada gelinin kaçırılması, gizlenmesi, yapılan yarışmalar gibi ritüeller, insanın bir boydan diğerine

¹⁴ Bebeklerin yüzünün kapatılması âdeti gibi gelinin de yüzünün ak/beyaz örtü (duvak) ile kapatılması özdeş görünmektedir. Kundaklama ve kefenleme de bu noktada benzeşmektedir.

¹⁵ Doğumu önemseyen geleneksel anlayış bebek ölümlerine karşı yine doğayı yansıtan nesnelerle tedbir alır. Yakutlarda bebek ölümleri yaşanması durumunda uygulanan bir ritüelde, yeni doğan bebeği bir hayvan postuna sararak evden çıkarılırlar ve kazana koyarlar. Böylece onu bir süre sonra başka sıfat ve adla ortaya çıkması için Alt Dünya'ya göndermiş olurlar. Bebeğin yerine başka bir nesne veya hayvan koyarak bebeğin şeytan tarafından alınmasını önlerler (Lvova vd., 2013/1: 168, Hudyakov, 1969:130'dan). Tuvalar ise bir bebek öldüğünde onu koyun derisine sararak eşiğe bırakır (Lvova vd., 2013: 79, Potapov, 1969:156'dan).

geçişini simgeler. Kadınlar erkeğin boyuna götürüldüğünde onlar başka bir dünyaya girmiş olurlar. Orası da insanların dünyasıdır ve kadın tarafından iyi bilinir ancak mitolojik algılama bakımından yabancı bir dünyadır. Öte yandan evliliğin insana “ölümle birlikte gönderildiği” düşüncesi de bulunur (Lvova vd., 2013/2: 210 ve 2013/3: 171-172). Öyleyse gelinin yeni evine getirilmesi yeniden doğum ile ilişkilendirilmekteyken evliliğin ölümle birlikte gönderilmesi düşüncesi, evliliği hem doğum hem ölümle bağlantılı kılmaktadır. Birbirine yabancı iki kişi, evlilik ile eski yaşamlarını bitirmekte ve ikisi birlikte yeniden doğmaktadır¹⁶.

Güney Sibiry topluluklarında düğünün tüm dramatik yapısını, gelinle güveyin sosyal dönüşümü oluşturur. Onlar genç olduklarından tam insan olarak düşünülmez. Ancak bu anlayış törensel nitelikteki bazı davranışlarla giderilir. Düğünde ev, tül perde, şal, çeşitli giyecekler ve örtüler gençleri “görünmez” kılmakta ve ölüm/doğum metaforunu oluşturmaktadır. Bu durum bir soydan başka bir soya gittiği için gelini daha çok ilgilendirir. Buna göre, yabancı bir topluluğun himayesine giren gelin, sanki ölmekte ve ardından yeni bir nitelikte tekrar doğmaktadır. Hakasların yeni gelin *naa bala*, yani “yeni çocuk” diye adlandırmalarının ardında bu anlayış yer alır (Lvova vd., 2013/2: 215, Butanayev, 1987:179). Anadolu’da da benzer şekilde yeni gelinler ve bebeklere “taze, körpe” denildiği bilinmektedir¹⁷.

Geleneksel Altay düğünlerinde gelinin “kapalı” olmasına özellikle dikkat edilir. Kapalılık gelinin damadın evine gitmek üzere yola çıkması ile başlamaktadır. Kızı götüren alay, belirli özel bir yerin doğu tarafından kesilmiş iki huş dalına bağlanmış *beyaz* bir tül perde taşır ve buna “köjögö” denir¹⁸. Altaylılar bu perdeye çok önem verirler¹⁹ (Lvova vd., 2013/2: 215, Sitnikov 1986: 87-89’dan). Köjögö arkasındaki gelin yeni ailine girdikten sonra evli kadın giysilerini giyer ve güveyin yanına, evli kadın tarafına doğru ateşin yanına serilmiş *beyaz* bir keçe üzerine oturtulur. Gelin burada tül perdenin arkasında tutulmakta, üzerindeki süsler çıkarılıp saçı sütle ıslatılıp taranarak iki belek halinde örülmektedir. Başına “kuraan börük” adı verilen kadın şapkası geçirilerek evli kadınların dış görünüşüne ulaştığında akrabalarının önüne çıkarılır. Gelin böylece yeniden doğmuş olmaktadır (Lvova vd., 2013/2: 215-126, Şatinova, 1981: 56-57’dan). Kızılar da gelin ve damadın altına *beyaz* keçe sererler ve yenge onları *beyaz* örtü ile örterek üç kez güneş yönünde döndürür. Daha sonra bu beyaz örtü yakında evlenecek olan bekar bir erkek tarafından alınır (Lvova vd., 2013/2: 111).

¹⁶ Altaycada karı-koca için “eki baştu” (iki başlı) ifadesi de kullanılır (Lvova vd., 2013/2: 224).

¹⁷ Bebeğe tam anlamıyla “canlı” statüsünün verilebilmesi için doğumdan hemen sonra bazı ritüeller uygulanmaktadır. Bebek ancak bunlar sayesinde canlılar topluluğu ile bütünleşebilir. Evlilik de toplumsal-dinsel bir gruptan diğerine geçiş nedenidir (Eliade, 1991: 161).

¹⁸ Gelinin kapatılarak götürülmesi Osmanlı sarayında da uygulanmıştır. Gelin ve onu taşıyan at cibinlik (baldachin) içinde, nahıllarla giden düğün alayını takip eder (And, 2012: 216-219).

¹⁹ İç Asya’da gelinleri yeni evine götüren devenin sırtına yüklenen ve gelinin kötü gözlerden koruyan *gölgelik-çardak*, kalın dokuma yaygıdan (halıdan) yapılır (Diyarbakirli, 1972: 201).

Günümüzde de gelinlerin başına takılan *beyaz* duvak aynı anlayıştan hareketle kullanılır. Kökeninde binlerce yıl öncesinin mitolojik görüşlerini barındıran bu *beyaz* örtü, gelinin yeniden doğuşunu simgeler. Türklerde hâlen gelinin duvağı baba evinden çıkmadan örtülür ve ancak güvey tarafından açılır. Güney Sibirya Türklerinin anlayışında gelinin yüzünün açılması, onun yeni statüye geçişini sağlamaktadır. Altay düğünlerinde gelin gibi güvey de yeni elbiseler giyer. Kız tarafının verdiği yeni giysileri giymek, güvey açısından yeni sosyal durumunun bir göstergesi sayılır (Lvova vd., 2013/2: 129, 217).

Evlilik törenlerinde gelin giysisi daima önemsenir ve merak konusu olur. Burada ilgili bir hususa değinmek gereklidir. Günümüzde Türkiye’de gelinin *beyaz* giyme âdetinin Batı’dan gelme olduğu kanısı yaygındır²⁰. Ancak Dede Korkut’ta Banu Çiçek hakkında verilen bir bilgi, Türklerde eskiden de bu geleneğin bulunduğu çıkarımı yapılmasına olanak sağlar: “*Beyregün yavuklusuna haber oldu. Banı Çiçek ağ kaftanın çıkardı, karalar geydi*” (Gökyay, 2000: 41). Buradan düğün günü Beyrek ortadan kaybolduğunda Banı Çiçek’in üzerinde *ak* renkli kaftan olduğu açıkça söylenmektedir. Aynı yerde Beyrek’in kız kardeşlerinin de “*ak*” giyimli oldukları yazar. Ancak onlarınki kaftan değildir. “Ak kaftan” Banu Çiçek tarafından giyilmiştir²¹ ve bu özellikle belirtilir. Böylece geleneğin Türklerde daha önce var olduğu, esas geçiş dönemlerinin özdeşliği yanında destanlardan da anlaşılmaktadır.

Ak/beyaz renk düğün otağlarında da kullanılır. Diyarbakirli (1972: 48) düğünlerde yeni evlilere “*ak-üy*” verildiğini belirtir. Düğün merasimi yapılan yurtlara da *otay* veya *ak-otay* denir. Yeşil (2012: 185) eskiden Kırgız Türklerinde evlenecek kızın babasının “*ak örgöö*” denilen *beyaz* keçeden yapılan bozüy (keçe ev) hazırladığını, burada kızın çeyizinin sergilendikten sonra yeni evli çiftte armağan edildiğini yazar. Dede Korkut’ta da “*ak otağ*” birçok yerde geçer. Beyrek düğün için *ağ* ban evine, *ak* otağına geri döner (Gökyay, 2000: 57). Tıva destanlarından Alday-Buuçu’da, Alday-Buuçu oğlunun düğünü için halkından *ak* otağ kurmasını ister: “*Obamın arkasında, Kutsal sarı yerin ortasında, Oğlumun ulu ak otağını kurun!*” (Ergun ve Aça, 2004: 225). Türklerin çadır kapıları için dokuyup astıkları, ters U şeklinde bir halı türü olan kapılıkların da konu ile ilgisi vardır. Türkmen düğünlerinde *beyaz* renkte dokunmuş kapılıkların düğün çadırlarının kapılarına asılması (Cumaniyazova, 1999: 82) tesadüf olmasa gerektir. Rengin taşıdığı anlam bu noktada öne çıkmakta ve yeni bir başlangıca işaret etmektedir.

Güney Sibirya halklarında yeni evlenecekler için *beyaz* keçe döşek (töjök) hazırlama âdeti de vardır. Beyaz keçeden hazırlanan bu döşek, yeni evlilerin mutluluğunu garantilemek için özellikle kaliteli malzemeden yapılır (Lvova vd. 2013/1: 177). Benzer bir âdet olarak günümüzde Türkiye’de yeni

²⁰ Ölmez (2010: 20) beyaz gelinlik giyme geleneğinin Babil’deki İstar tapınaklarındaki kutsal bakirelerden kalma olduğunu söyler. Beyaz gelinliğin dünyada kabul görme düşüncesinin yeniden doğuş anlayışı ile ele alınması gerekmektedir.

²¹ Türk kültüründe kaftan özel kişi ve özel zaman giyimidir. Destanda da kaftan düğün zamanı giyilir. Banu Çiçek *ak* kaftanı çıkarır *kara* giyer. Beyrek’in kız kardeşleri de *kara* ton giyinir.

evlenecekler için beyaz yatak örtüleri tercih edilmektedir. İki kişinin yaşamını birleştiren evliliğin “bir” olmak anlamında yeniden doğuş olduğu, kullanılan ak/beyaz renkteki semboller aracılığı ile böylece bildirilir. Bu yeniden doğuş, düğün töreni süresi boyunca adım adım tamamlanır. Birleşen iki kişinin kaostan kozmosa geçiş yapmaları için eskiyi sonlandırmaları gerekmektedir.

Ölüm Ritüellerinde Ak/Beyaz Renk Simgeçiliği

Yaşamı sonlandıran ölüm kaotik bir süreçtir. Geleneksel anlayışta geçiş dönemlerinin özdeşliği düşüncesi ölenin yakınlarının üzüntüyü aşmasına yardımcı olur çünkü ölüm de yeni bir yaşamın başlaması olarak algılanır. Yaşama geliş ve gidiş süreci birbiriyle simetrik ve özdeş olarak görülmektedir²². Geleneksel kültürde her nesnenin ve dünyanın her durumunun zıt uçları birbirini tamamlar ve var olmak için birbirlerine gereksinim duyar (Lvova vd., 2013/2: 182 ve 2013/1:7). Var oluş ve geçmiş, gelecekte ve şimdiden ayrı değildir. Aynı zamanda ölümlerin canlılardan ayrılmaz olduğu mitolojik anlayışı eşliğinde ölüm, yeni hayata da kaynaklık eder ve bu düşünce tüm arkaik dünya görüşünün yapısıyla birlikte yaratılmıştır. Buna göre hem yaratıcı hem yok edici güçler zıt kutuplar olarak bir araya gelmiş ve tam olarak birleşmişlerdir (Lvova vd., 2013/2: 243)²³. Bu durum, “her şeyin zıddı ile bilindiği” anlayışı ile örtüşür.

Eliade (1991: 121, 144, 161-162), eski Çin’de yeni doğan çocukta olduğu gibi ölmekte olanın da toprağın üzerine bırakıldığını, doğum veya ölümün geçerliliğini toprağın belirlediğini söyler. Aynı şekilde hasta çocuklar ve olgun insanlar gömülmeseler bile toprağın üzerine bırakılır. Bu ayin de yeni bir doğuma işaret eder. Öte yandan dindar kişilerce ölüme ilişkin ayinlere sadece doğal bir olay olarak bakılmaz. Ölümde hem varoluşsal hem toplumsal bir hal değişikliği söz konusu olduğundan durum biraz karmaşıktır. Ölü, mezar-ötesi kaderini ilgilendiren bazı sınamalardan geçerek ölümler cemaati tarafından kabul edilmek zorundadır. Bazı halklarda yalnızca ayinsel gömülme ölümü teyit eder. Gömülmeyen kişi “ölü” değildir. Kozmik simgeçilik bir nesne veya eyleme yeni bir değer eklemektedir.

Bebeklik ve ihtiyarlık gibi zıt görülen iki evrenin birbirini tamamlayan süreçler olduğu, geleneksel anlayışın bebek ve ihtiyarlara bakışında da belirir. Geleneksel toplumda bebek ile ihtiyarın yakın görülmesi kültürel simgelerle şekillendirilir. Hakaslar doğumunun ikinci gününde bebeğe sadece yanlarında iki dikiş izi olan *beyaz* bir gömlek giydirebilirler ve bu gömlek yaşlı insanların eski giysilerinden yapılır. Bebek ile ihtiyar, rahim ile mezar, doğuran ile yutan toprak şeklinde vurgulanan yakınlık, yaşam ve ölüm zıtlığını ortadan kaldırır (Lvova vd. 2013/2: 245) ve birbirinin bütünleyicisi olduğunu gösterir. Altaylılar “kabay” yani beşik kelimesini mezar çukuru için de kullanırlar ki beşik insanın ilk ve son bulunma yeridir (Lvova vd., 2013/1:

²² Türklerde 40 sayısı gibi geçiş zamanları ile ilgili sayılar da bu özdeşliği gösterir niteliktedir.

²³ Bu noktada zıtlıkların uyumlu birliği olarak adlandırılan ve Türklerin en eski ve öz ilk kozmolojik düşüncesi “evrenselci dikotomi” de düşünülmelidir (Esin, 2001: 19).

180, Şatinova, 1981: 98'den). Mitolojik bilinçte kozmik rahme benzetilen mağara, beşik, ev, kutu, tabut özdeştir. Doğumun ve ölümün, bebeklik ve yaşlılık gibi kavramlarla birleştirilmesinde muhtemelen geleneksel bilinçaltındaki hayatın devamlı olduğu ve ölümle doğumların birbirini sonsuz bir şekilde izlediği inancı yer alır (Lvova vd., 2013/1: 179-181). Geleneksel Türk düşüncesinde insanlar yaşlandıkça “arınmış” ihtiyaçlara dönüşmektedir. Onlar kısa kesilmiş saçlarla dolaşırlar, çadırın çıkışa yakın olan erkek tarafında genellikle avlanmış hayvanların postlarının saklandığı kısımda otururlar (Lvova vd. 2013/2:240, Sat, 1989: 84'den, Potapov, 1969: 155, 159'dan). Yaşlılara elbette saygı duyulur ancak bu biraz korkuyla karışıktır çünkü ihtiyarlar ölümlerin canlılar dünyasındaki temsilcileridir (Lvova vd., 2013/2: 240). Türk toplumunda yaşlı insanlar için kullanılan “yaşlandıkça çocuklaşma” deyişini de bu noktada hatırlamak gereklidir.

Bu anlayış anlatılarda da korunur. Tuvalara ait Alday-Buuçu'da oğul Han-Buuday ve atına ad vermek için düzenlenen törende, 999 yaşında çok yaşlı bir kadın ad vermeyi önerir. Yiyeceğini yediğini, içeceğini içtiğini, ölse de kaybedecek bir şeyi olmadığını söyler. Alday-Buuçu'nun verilen ada karşılık vaat ettiklerini de istemez: “*Onun yerine ulu beşik yapıp, içine beni yatırıp ninni söyleyerek sallayıp, kel ak hasta kuzunun kuyruğuyla emzirip besleyin*” (Ergun ve Aça, 2004: 223) der. Anlaşılan kadın son günlerinde kendisine bir bebek gibi davranılmasını istemekte bunu da “kel ak hasta kuzunun kuyruğuyla emzirilmesi ile dile getirmektedir. Bunun sonsuz döngüye işaret eden bir yeniden doğuşu anlattığı açıktır.

Güney Sibirya'da Süt-Höl bölgesinde bir kişi öldüğünde bütün giysileri çıkarılarak keçe²⁴ sarılır ve yere serilen keçe üzerine bırakılır (Lvova vd. 2013/1: 181, Dyakonova, 1975: 48-50'den). Urenha-Tuba'lar biri öldüğünde onu hemen keçe veya deri ile örterler. Beltirler ise ölüyü yıkadıktan sonra elbiselerini giydirip beyaz keçe üzerine yatırır. Ölü çıkarılırken yaşlı bir kadın ona doğru süt serper (İnan, 1986: 183-184). Japonlar da cenaze törenlerinde beyaz rengi tercih ederler. Onlar için de ölüm yeniden doğuş ve yeni başlangıç ile ilişkilendirilmektedir (Özdemir, 2005: 397)²⁵. Bu noktada ölünün beyaz kefene sarılmasını hatırlamak gereklidir.

Tuvalara ait bir destanda ölüm ve yeniden doğuşun özdeşliği ve birbirini takip ettiğine dair bir ritüel anlatılır. Bahadır Han-Hülük çıktığı yolculuk sırasında gücünü kaybeder. Say-Kuu'nun eşi onu görür ve Alday-Mergen'e onu yenmesi için beyaz bir boğa kesmesini, derisini çıkarıp Han-Hülük'ün kemiklerini derinin içine koyarak uçurumdan atmasını söyler. Alday-Mergen denileni yapar. Ancak bahadırın kemikleri, sihirli yardımcılar

²⁴ Keçe koyun yününden elde edilen beyaz ve beyaza yakın renkte doğal bir tekstil ürünüdür.

²⁵ İnan (1986: 196) Kırgız-Kazaklar hakkında yaptığı araştırmalarda matem için hem kara hem de beyaz bayrak asıldığını gördüğünü belirtir. Beyaz bayrak şehitler için kullanılır. Eskiden Altay Dağları'nda yaşayan Kazaklarda yas alameti başa bağlanan beyaz örtü olarak belirtilmektedir (İnan, 1986: 196, Rudenko, 1930: 48). Ölmez (2003: 51)'in Telesio (1482-1534)'dan aktardığı bilgiye göre Eski Roma'da boyanmamış koyun yünü rengindeki giysiler yas giysilerinde kullanılmakta ve ölen kadınlara da beyaz giydirilmektedir.

tarafından bulunarak otlarla tedavi edilir ve hayata döndürülür (Lvova vd., 2013/2: 69-70, Tuvinskiye Narodniye Skazki, 1971: 52-54'ten)²⁶. Tuvallara ait bir başka destan olan Boktu-Kiriş, Bora-Şeeley'de ağabeyi ölen Bora-Şeeley onu kaya içine defnetmeden önce altına *ak* pamuktan döşek yapar (Ergun ve Aça, 2004: 347). Destanın ilerleyen bölümlerinde ise ölen Boktu-Kiriş yaşama yeniden döner. Han Orba destanında da gücü tükenen Han Mirgen'in ağzına teyzesi tarafından *ak* kaz yumurtası yuvarlanır. Onun böylece "yeniden doğduğu" söylenmektedir (Aktaş, 2011: 195). Yaşam ve ölümün birbirini daima takip ettiğı düşüncesi, neofitin hayattaki diğer aşamaları da aynı anlayışa bağılı olarak geçmesini sağlar.

Ad Verme Ritüellerinde Ak/Beyaz Renk Simgeçiliğı

Eski Türklerden günümüze değin uygulanan âdetlere göre çocuğa ad vermek için bir tören düzenlenir. Törende çocuk *beyaz* bir keçeye sarılır ve kapı eşiğinden üç, yedi veya dokuz defa geçirilir. Böylece bebeğın ak (temiz) ve uzun ömürlü olması sağlanmaya çalışılmaktadır (Şenel, 2017: 73-74). Bu törende diğerlerinde olduğu gibi kutsal olanla bağlantıyı güçlendiren *ak/beyaz* bir nesne keçe olarak seçilmiştir. Yukarıda değinildiğı üzere keçe doğayı temsilen yalıtkan bir ortam sağlar ve yeni bir doğuşu anlatır.

Türklerde ad verme ve ad almanın önemi anlatılara da yansımıştır. Destanlarda da çocukların adlanması daima özel bir törenle gerçekleşir. Alday-Buuçu atıyla birlikte bir mücadeleden dönen oğluna sabah olunca ad verilmesi gerektiğini düşünür ve halkına şenlik düzenlemeleri için çağrı yapar. Ancak ad verecek kimse çıkmaz. Sonrasında 999 yaşında *ak* saçlı bir yaşlı kadın gelerek oğluna iyi bir ad verir (Ergun ve Aça, 2004: 222-223). Arzılan Kara Attıg Çeçen Kara Möge destanında Çeledey ata oğlu için ad verilmesini ister. Ad veren kişi verdiği ad beğenilmezse öleceğı için toplanan halktan kimse ad vermek istemez. Sonra sakalı beline inmiş, aksak asalı, *ak* başlı çökmüş yaşlı bir ata gelir ve oğlanı adlandırır (Ergun ve Aça, 2005: 283). Boktu-Kiriş Bora-Şeeley destanında Bora-Şeeley oğluna ad vermesi için ağabeyini önerir. Ad vermeden önce onu kırk kulaç *ak* keçe yorgana oturtup, dört köşesinden kaldırıp getirirler. Boktu-Kiriş adı verirken oğlanın "kendi neslini devam ettirmesini" diler (Ergun ve Aça, 2004: 452-453). *Ak* keçeye oturup ad vermek Altın Taycı destanında da görülür. Hala Altın Arığ, Ay Mirgen'e ve Han Tolay Arığ'a ad vermeden önce ağzını *ak* ineğın sütüyle ıslatır. İçkisini ateşe, kapıya, duman deliğine serptikten sonra *ak* keçe serip oturur ve adı öyle verir (Killi Yılmaz, 2013: 101, 179). Anlatılarda da gerçek yaşamdaki gibi yaşlı/ak saçlı nitelendirilen kişilerin ad verdiği görülmekte kutsal ve sonsuz döngüyle ilişkili *yeniden doğuş* anlayışı, ad verme törenlerinde de kullanılan *ak/beyaz* nesne ve eşyalar ile tekrarlanmaktadır.

²⁶ Salur Kazan'ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesinde de benzer bir ritüel vardır. Kazan, ejderhayı öldürdükten sonra derisini yüzdürüp ona bürünür (Ekici, 2019: 12). Rzasoy (2020: 390) bu durumu bir "inisiyasyon ritüeli" yani bir "yeniden doğuş" olarak değeriendirir. Burada da geçiş dönemi ritüeli, bir hayvan derisi ile gerçekleştirilmektedir.

Sünnet ve Ergenliğe Geçişte Ak/Beyaz Renk Simgeçiliği

Sünnetin eski çağlardan itibaren birçok toplumda uygulandığı bilinmektedir. Günümüzde Müslüman Türk topluluklarında erkek çocuklar için en önemli törenlerden biri kabul edilir. Tören için kurban kesilir, kutlamaya gelenlere yiyecekler pişirilir, mevlit okunur, dualar edilir. Sünnet olacak çocuğa ise *beyaz* bir elbise giydirilir (Yeşil, 2012: 135-137). Sünnet töreninde çocuğa beyaz bir elbise giydirmek bu geçiş aşamasının yeniden doğuş ile ilgisine işaret eder. Sünnet, çocuk için olduğu kadar toplum için de önemsenen bir geçiş dönemi kabul edilmektedir.

Türk anlatılarında ergenlik ile ilişkili bölümlere de rastlanır. Şorlara ait Ak Kağan destanında bu konu ile bağlantılı bir epizot vardır. Destanda düşmanlarla vuruşmak için yardıma gelen Aba Kulak'ın küçük oğlu bir süre vuruştuktan sonra, otağa girip üç *ak* kağan ile aşık oynar. Sonradan Çaş Pilek adını alacak olan oğlanın bu sırada henüz bir adı yoktur. Onun toy olduğu, “eyer başından azıcık yüksek” denmesi, aşık oynaması ve adının henüz verilmemiş olması ile bildirilir. Aşık oynadığı sırada hile ile zincirlendiğini anlar. Ardından üç *ak* kağanın oğlu Kırgan Kılış, bu oğlanı “*ak* denizin ortasına ağ direği” yapar. Sonrasında oğlan kurtulur (Ergun, 2006: 206-208). Süt Gölü'nü çağrıştıran *ak* denize zincirlenen oğlanın buradan kurtulması ve sonrasında adını alması, zorlu bir dönemden geçerek yeniden doğduğu şeklinde yorumlanabilir. Bu dönemi ergenlik ile ilişkilendirmek mümkündür. Destandaki *ak* deniz, bu geçiş döneminde yeniden doğuş ile ilgili bir sembol olarak anlaşılmaktadır (Özpınar, 2023: 162).

Eliade'nin aktardığı bir tören konu ile bağlantılıdır. Eliade (1991: 122) bazı topluluklarda erişkinler topluluğuna katılmak için, ayinsel bir ölümün gerçekleşmesi gerektiğini yazar. Bu ayin ile yeni yetme çocuk bir çukura konarak, üzeri yapraklarla örtülür ve simgesel olarak öldürülür. O, çukurdan kalktığında yeni bir insan olarak kabul edilir çünkü ikinci defa ve doğrudan kozmik ana tarafından doğurulmuş olmaktadır. Bazı kabilelerde sünnet gibi diğer ayinler de yeniden doğuşu simgeler. Ayin sonrası erişkinler topluluğuna katılan birey, eski yaşamına ilişkin her şeyi unutmuş sayılır ve ona her şey yeniden öğretilir. Benzer bir örneğe de bazı Bantu kabilelerinde rastlanır. Oğlan çocuğu sünnet edilmeden önce, “yeniden doğmak” denilen bir törenden geçer (Eliade, 1991: 167-168, Canney, 1939: 104-105'ten). Baba bir koç kurban eder. Çocuk üç gün sonra bu koçun bağırsak ve derisine sarılır. Ancak çocuk sarılmadan önce yatağa çıkmalı ve yeni doğmuş bebek gibi bağırmalıdır. Bu halk, ölümler için de benzer bir uygulama yapar; ölü, koç derisi içinde ve cenin pozisyonundadır. Bir hayvan derisine bürünme ile gösterilen efsanevi yeniden doğuş simgeçiliği Hint, Eski Mısır gibi kültürlerde de görülür (Eliade, 1991: 168). Anlatılanlardan erişkinler arasına katılmaya dair tören ve ritüellerin diğer geleneksel toplumlarda da doğal ve kutsal ile bağlantılı olduğu ve geçiş dönemlerinin özdeş görüldüğü, yapılan davranışlarla birlikte oluşturulan doğal ortam ve kullanılan nesnelerden anlaşılmaktadır.

Tahta Çıkma Ritüellerinde Ak/Beyaz Renk Simgeçiliği

Türklerde hakanların tahta çıkma törenlerinin yeniden doğuşla doğrudan ilişkilendirildiği yapılan uygulamalardan anlaşılmaktadır. Ögel (1993: 294 ve 1995: 163-164) Göktürkler ve Tobalarda hükümdarın tahta çıkış merasiminde bir halı veya keçe üzerine oturduğunu, bu âdetin belki de tarihten önceki çağlardan itibaren uygulanan bir gelenek olduğunu belirtir. Bu âdete göre hakan keçenin üzerine oturtulur ve doğudan batıya, dokuz defa döndürülür. Bu sırada hakan “göge çıkmaktadır”. Bu elbette kutsal bir yeniden doğuştur. Yeşil (2012: 8-9, Gömeç, 2003: 80-102’den) Kazakistan Cumhurbaşkanı Nursultan Nazarbayev’in seçildiğinde “beyaz keçe” üzerinden yürüyerek makamına oturmasını aynı anlayışa dayandırır. Bu durumun hem yönetici hem halk için yeni bir başlangıç olduğu açıktır ve *beyaz* keçe burada da kutsal katlarla bağlantılı yeni bir döneme geçiş yapıldığı işaret eder.

Türk destanlarında sıkça söz edilen yurtların yöneticilerine ait *ak* saray veya *ak* otağlar da kutsallıkla ilişkilidir. Han Orba destanında gebe olan Hara Tarğah, kocası Hara Han düşmanla savaşırken *ak* otağa girerek kızını orada doğum yapar ve onu *ak* ipek örtüye sarar. Düşmanın eline geçmesin diye çocuklarını dokuz defa öperek kızını altın *ak*, oğlunu gümüş yeşil çiçeğe çevirir (Aktaş, 2011: 31-32). Sonradan “Han Orba” adını alan kız, yurdun yöneticisi ve destanın baş kahramanıdır. Destanda verilen sembollerle bebeğin doğuşu kutsanmakta ve onun halkın gelecekteki yöneticisi olduğu vurgulanmaktadır. Tüm bunlardan Türklerin yeni bir başlangıç olan tahta çıkma veya yönetici olma durumunda da yine *ak/beyaz* rengin sembolizminden yararlandıkları anlaşılmaktadır.

Diğer Tören ve Ritüellerde Ak/Beyaz Renk Simgeçiliği

Söz edilenler dışında yaşamda diğer bazı aşamalar veya dönemler de yeni bir başlangıç olarak görülür ve bunlarda da *ak/beyaz* renkteki nesne ve eşyaların sembolizminden yararlanır. Adım atmaya başlama bunlardandır. İnsanın bebeklik çağı sonrasında yürümeye başlaması, kültür dünyasına uyumunu kolaylaştırır. Kırgızlar bunun için ipleri çözme/kesme anlamına gelen bir tören yapar. Yürüyemeyen çocukların ayakları iple bağlanır ve bu ipe yumurta sarılır. Sonrasında ip kesilerek yumurta atılır (Lvova vd., 2013/2: 175, Yudahin, 265’ten). Semantik yönü güçlü olan yumurtanın geçiş dönemlerinde yeni bir dönem başlangıcını temsil ettiği bu ritüelde kullanımı ile tekrarlanmaktadır.

Haccın da bir “yeniden doğuş” olduğunu bu noktada belirtmek gerekir. Bazı dinlerde insanlar kutsal sayılan mekânlara gider, ibadet yapar. İslâm dininde de hacı olmak isteyenler “ihram” denilen beyaz ve dikişsiz kumaşla örtünür. İhramın kefenle benzer nitelikler taşıdığı bilinir. Kişiler bu giysi içinde yaptıkları ibadetlerle hacı olduklarında günahlardan arınmakta âdeta yeniden doğmuş olmaktadır. İhramın böylece yeniden doğum ile birlikte ölümü de temsil ettiği anlaşılır. Bu, geçiş dönemlerinin özdeşliğini tekrarlar.

Beyaz renkli örtü/kumaşın ritüellerde kullanılmasına dair bir diğer dikkat çeken örneğe de Tekirdağ yöresinde her yıl bahara geçişten önce, kışın en soğuk gününde düzenlenen Bocuk Gecesi âdetinde rastlanır. Geçmişi çok eski dönemlere dayanan bu âdetde bir kadının karnı tencere karası ile boyanarak üzerine *beyaz* çarşaf sarılır ve kadın sokaklarda gezdirilir. Diğerleri de yüzlerini nişasta ile beyaza boyamakta ve ölü kılığına girmektedir (Artun, 1993: 4). Yeni bir yıla geçişte düzenlenen ritüelde doğayı temsil eden kadına *ak/beyaz* bir nesne olan çarşafın sarılması, yeniden doğuşun bir başka ifadesi olarak belirir. Yüzlerini beyaza boyayanlar ise sembolik olarak ölüp-dirilmeyi anlatmaktadır. Öyleyse bu gecede yapılan âdetler sonsuz döngünün bir ifadesi olmakta, geçiş dönemlerinin özdeşliğini *ak/beyaz* renk simgeçiliği ile yinelemektedir. Günümüzde yeni başlangıçla ilişkili olarak başka dönemler, aşamalar için de törenler, ritüeller, kutlamalar gerçekleştirilmektedir.

Sonuç

İnsan yaşamı doğum ile başlayıp ölümle sonlanır. Dünya ile özdeş görülen insan için yaşadığı sürede kendisi ve toplum için önemli sayılan, bir aşamanın bitip diğerinin başladığını gösteren zaman aralıklarına “geçiş dönemi” denir. Türk dünya görüşünde başta doğum, evlilik ve ölüm olmak üzere geçiş dönemlerinin her biri “yeniden doğuş” olarak düşünülür ve ilk yaratılış anıyla özdeşleştirilir. Dikkat çeken ana düşünce, eskinin sonlanıp yeni bir döneme geçiliyor olmasıdır. Türklerde geçiş dönemlerinin eski çağlardan günümüze önemsendiği, kökenleri arkaik düşüncelere dayanan ve farklı coğrafyalarda kesintisiz olarak sürdürülen tören, kutlama ve ritüellerden anlaşılır. Çalışmada farklı zaman ve mekânlardaki Türk geleneklerinden verilen örnekler bunu destekler niteliktedir.

Birey ve toplum açısından yeniden doğuş sayılan geçiş zamanlarında tanrısal kattan kut/onay almak, ilk yaratılıştaki gibi arı, saf olmak istenir ve üreme, verim, bolluk/bereket elde edilmeye çalışılır. Bu da ancak tören ve ritüellerde kutsal olanla bağlantının güçlü kurulmasından geçer. Bağ güçlü kılmak için ritüellere dahil edilen ve toplum tarafından yeniden doğuş ile ilişkilendirilen nesne ve eşyaların semantik yönden benzer niteliklere sahip oluşları, geçiş dönemlerinin birbiri ile özdeş tutulduğunu göstererek “yeniden doğuşu” kutsala yaklaştırır. Türklerde baş renk sayılan *ak/beyaz* da taşıdığı anlamlarla törenlerin en mühim bölümlerinde kullanılan nesne ve eşyaların rengidir. *Ak/beyaz* hayvan postu/derisi, keçe, beyaz renkli örtüler, yumurta, beyaz yuvarlak taşlar, beyaz kumaşlar, *ak otağ* (ev), halılar bu dönemlerde özellikle kullanılır. Bunlarla doğaya yakın, yalıtkan bir ortam oluşturulmakta ve kutsal ile bağ güçlendirilmektedir. Ayrıca *ak/beyaz* rengin bünyesinde zıtlıkları barındırdığı, birbirine zıt algılanan durumlarda kullanılmasından anlaşılır. Türk düşüncesinde yaşam sonsuz bir döngüdür ve doğum-ölüm gibi tüm döngüler kaos-kozmos biçiminde birbirini takip eder. Ayrıca Türklerde geçiş dönemlerinin özdeşliği düşüncesinin *ak/beyaz* renkteki nesne ve eşyalarla vurgulanması anlatılara da yansımıştır. Türk

mitolojisinde “yeniden doğuş” ile ilişkili geçiş dönemlerini anlatan bölümlerde ak/beyaz renk sembolizmi açıkça görülmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Aktaş, E. (2011). *Hakas destanları III- Han Orba*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- And, M. (2012). *16. yüzyılda İstanbul. kent- saray- günlük yaşam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Artun, E. (1993). Tekirdağ âdetlerinden “Bocuk Gecesi ve Sedenka”. *Türk Kültürü Araştırmaları*, Prof. Dr. Şükrü Elçin Armağanı. Ankara: 29/1-2, 34-51.
- Artun, E. (1994). “Ritüel kökenli Trakya ve Balkan köy seyirlik oyunlarında “ölme-dirilme, kız kaçırma” motifleri”. *Motif Dergisi*, 3 (22), 25-30. Ankara: Feryal Matbaacılık.
- Cumaniyazova, M. (1999). “Ensi, kapılık, germeç” Türkmen evinin bezeği”, (akt. Yusuf Akgül), *Erdem, Halı Özel Sayısı-1*, 10 (28), 79-85. Ankara: T.C. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi.
- Çay, A. M. (1990). *Hıdırellez “kültür-bahar bayramı”*. Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Yayınları.
- Galina, S. (2006). Geçiş ritüellerindeki benzerlikler. (akt.: Kalmamat Kulamsayev). <https://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/galina.pdf>, (Erişim: 07.06.2021).
- Gökyay, O. Ş. (2000). *Dedem Korkudun kitabı*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Dilek, İ. (2007). *Altay destanları-II*, Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Diyanet İşleri, N. (1972). *Hun sanatı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Ekici, M. (2019). “13. Dede Korkut Destanı: “Salur Kazan’ın yedi başlı ejderhayı öldürmesi” boyunu beyan eder hanım hey!” . *Milli Folklor*, 16 (122), 5-13.
- Eliade, M. (1991). *Kutsal ve dindışı*. (çev.: Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: Gece.
- Eliade, M. (1994). *Ebedi dönüş mitosu*. (çev.: Ümit Altuğ) . Ankara: İmge.
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin özellikleri*. (çev.: Sema Rifat). İstanbul: Om.
- Ergun, M. (2006). *Şor kahramanlık destanları*. Ankara: Akçağ.
- Ergun, M. ve Aça, M. (2004). *Tıva kahramanlık destanları-1*. Ankara: Akçağ.
- Ergun, M. ve Aça, M. (2005). *Tıva kahramanlık destanları-2*. Ankara: Akçağ.
- Esin, E. (2001). *Türk kozmolojisine giriş*. İstanbul: Kabaalçı.
- İnan, A. (1986). *Tarihte ve bugün Şamanizm- Materyaller ve araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Karaman, K. (2010). Ritüellerin toplumsal etkileri. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2010 (21), 227-236.
- Lvova, E. L. -vd. *Güney Sibirya Türklerinin geleneksel dünya görüşleri-1, Kâinat ve zaman. Nesneler dünyası*. (çev.: Metin Ergun). Konya: Kömen.
- Lvova, E. L. -vd. (2013). *Güney Sibirya Türklerinin geleneksel dünya görüşleri-2, İnsan ve toplum* (çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen.
- Lvova, E. L. -vd. (2013). *Güney Sibirya Türklerinin geleneksel dünya görüşleri-3, Simge ve ritüel* (çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen.

- Murat, S. (2008). 18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı-Türk kent düğünü. *Evet-Ja ich Will, 19. Yüzyıldan Bugüne Alman ve Türk Düğün Kültürü ve Düğün Kıyafetleri- İki Kültürün Buluşması Sergi Kataloğu*, 152-154.
- Killi Yılmaz, G. (2013). *Hakas destanları-4 Altın Taycı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Koçak, A. (2015). Doğum sonrası. *Aile Yazıları/7*. Ankara: T.C. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü.
- Koçak, A. (2016). *Mitlerle varoluş yolculuğu*. İstanbul: Alfa Basım.
- Ögel, B. (1993). *Türk mitolojisi- I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ögel, B. (1995). *Türk mitolojisi- II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ögel, B. (2000). *Türk kültür tarihine giriş-6, Türklerde tuğ ve bayrak (Hunlardan Osmanlılara)*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Ölmez, F. N. (2003). Doğal boyalardan ve pigmentlerden elde edilen renklere ilişkin Latince terimler. *Standart*, Kasım, 503, 46-51.
- Ölmez, F. N. (2010). Tekstillerde renkler üzerine alegorik bir değerlendirme. *Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), 17-24.
- Özdemir, T. (2005). "Tasarımda renk seçimini etkileyen kriterler". *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14 (2), 391-402.
- Özpınar, B. (2023). *Güney Sibiryâ Türk destanlarında mekân ve zaman sembolizmi*. İstanbul: T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora tezi.
- Rzasoy, S. (2020). *"Kitabi-Türkman Lisani" Oğuznamesinin transmediativ strukturu ve ritual-mifoloji semantikasi*. Bakı: Azerbaycan Milli Elmler Akademiyası Folklor İnstitutu.
- Şenel, M. (2017). "Gençliğin adıyla imtihanı", *Uluslararası Türk Lehçe Araştırmaları Dergisi (TÜRKİAD)*, 1 (1), 72-84.
- Ulusuşık, Y. P. (2021). Hakas Türklerine ait kahramanlık destanlarında renk sembolizmi 1: Ak/beyaz, *Turkish Studies- Language*, 16(1), 485-513.
- Van Gennep, A. (2022). *Geçiş ritleri. Tabular, batıl inançlar, büyüler, ayinler ve törenler*. (çev. Oylum Bülbül Beşler). İstanbul: Nora Kitap.
- Yeşil, Y. (2012). *Türk dünyasında geçiş dönemi ritüelleri ve bu ritüellerde icra edilen türler*. Ankara: T.C. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı, Doktora Tezi.
- Ziya Gökalp (1976). *Türk medeniyeti tarihi*. Kültür Bakanlığı.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: <https://sozluk.gov.tr/>, (Erişim: 08.03.2023).

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

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

Destek ve Teşekkür/Support and Acknowledgment: Makalenin yazımında yol gösteren Prof. Dr. Aynur Koçak'a teşekkürü bir borç bilirim./I would like to thank Prof. Dr. Aynur Koçak, who guided me in writing this article.

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

KIRGIZ AĞITLARINDA BİR MİTOLOJİK UNSUR “AT”



A MYTHOLOGICAL ELEMENT IN KYRGYZ LAMENTS “HORSE”

Rifat NERGİZ*

ÖZ: Mitsel öyküleme toplumlardaki bazı sosyal kurumların işleyişini kolaylaştırmaktadır. Bu bağlamda, her millete ait çeşitli mitler vardır ve bunlar ait oldukları toplumların insanî arzularını yansıtmakta olup mevcut oldukları kültürün yaşam tarzları ve inanışlarıyla bağlantılıdır. Buradan hareketle mitler, ilkel kültürleri açıklamakta olduğu kadar büyük medeniyetleri ve dinleri açıklamak için de önemlidir. Mitlerdeki bazı olaylar rastgele ve muğlak bir şekilde ortaya çıkmış olduğu söylenmekle birlikte bazı tarihî vakalar ve mitlerin birbiriyle benzerliği de söz konusudur. Mitlerde anlatılanlar tarihî olaylardan arta kalanlardan ve abartılardan ibaret olmakla birlikte bu tarihî olaylar birçok sanat dalının da ilham kaynağı durumundadırlar. Edebiyat da bu sanat dallarından biridir. Örnek verilecek olursa Kırgızlara ait Manas Destanı'nın bir ağıttan ortaya çıktığı görüşü yaygındır. Ağıt kökenli bu destan içerisinde birçok mitolojik unsuru bünyesinde barındırmaktadır. Kırgızlar en eski Türk etnonimlerden biridir ve zengin bir sözlü kültüre sahiptirler. Sözlü türler içerisinde de ağıtın en eski sözlü edebiyat ürünü olduğu düşünülmekte olduğundan Kırgız ağıtları içerisinde bazı unsurların açıklaması sadece mitoloji yoluyla olabilmektedir. Kırgız ağıtlarında geçen Allah ve sahip anlamına gelen "ege" kelimesi buna misal olarak verilebilir. Kırgız ağıtlarında bir diğer mitolojik unsur ise attır. Eski Türk inanışlarında at, Rabbine kurban edilen bir hayvan olarak tanımlanır. Bunun nedeni, at ile gökyüzü arasında bir bağlantı olduğu düşüncesinin yaygın olmasıdır. Ayrıca bu hayvanın gökten indiği ve cennetle etkileşime girdiği düşüncesi tarih öncesinde yaygın bir inanıştır. "At insanın kanadadır." atasözü bile Kırgızların ata yüklediği anlamı göstermeye yetecek niteliktedir. Kırgız tarihindeki ölü gömme ve yuğ törenleri göz önüne alındığında, atın bu atasözünde sadece bir binek hayvanı olarak değil, aynı zamanda "Pegasus" örneğinde olduğu gibi başka bir âleme geçişte önemli bir rol üstlenen olağanüstü bir canlı olarak tasavvur edildiğini söylemek mümkündür. Bu çalışmada Geçmişten Günümüze Ağıt ve Ağıtçılar (Batken, Toktogul ve Kara-Kulca bölgeleri ağıt örneklerinde) isimli doktora tezinde yer alan ağıt örneklerinde mitolojik unsur olarak "at" incelenecek olup öncelikle ağıt mitoloji ilişkisine değinilecek akabinde Türkler ve At, Dünya ve Kırgız Edebiyatında At ve son olarak bazı Kırgız ağıtlarında geçen at adlarını belirlenecek ve bu atların mitolojik kökenlerini hakkında bilgiler verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Mit, Türk, Kırgız, at, ağıt.

ABSTRACT: Mythical narration facilitates the functioning of some social institutions in societies. In this context, there are various myths belonging to each nation and these reflect the human desires of the societies they belong to and are linked to the lifestyles and beliefs of the culture they exist in. From this point of view, myths are important in explaining primitive cultures as

*Dr.-Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu/Bişkek-Kırgızistan-
rifat.nergiz@manas.edu.kg (Orcid: 0000-0001-7687-4343)

well as great civilizations and religions. Although some events in myths are said to have emerged randomly and ambiguously, there are also similarities between some historical events and myths. Although the stories told in the myths consist of the remnants of historical events and exaggerations, these historical events are also a source of inspiration for many branches of art. Literature is one of these branches of art. For example, it is widely believed that the Kyrgyz Manas Epic emerged from a lament. This epic with its origins in lament contains many mythological elements. The Kyrgyz are one of the oldest Turkish ethnonyms and have a rich oral culture. Since lament is thought to be the oldest oral literature product among oral genres, the explanation of some elements in Kyrgyz laments can only be through mythology. The word "ege" in Kyrgyz laments, meaning God and owner, can be given as an example. Another mythological element in Kyrgyz laments is the horse. In old Turkish beliefs, a horse is defined as an animal sacrificed to its Lord. This is because the idea that there is a connection between the horse and the sky is common. In addition, the idea that this animal descended from the sky and interacted with heaven is a common belief in prehistory. "The horse is the wing of man." even the proverb is enough to show the meaning that the Kyrgyz ascribe to the horse. Considering the burial and burial ceremonies in Kyrgyz history, it is possible to say that in this proverb, the horse is conceived not only as a mount, but also as an extraordinary creature that plays an important role in the transition to another realm, as in the example of "Pegasus". In this study, "horse" will be examined as a mythological element in the examples of laments included in the doctoral thesis named "Lament and Lamentation from Past to Present (Batken, Toktogul and Kara-Kulca regions lament samples)" and firstly, the relationship between lament and mythology will be mentioned, then Turks and Horse, Horse and Horse in World and Kyrgyz Literature. Finally, the names of horses in some Kyrgyz laments will be determined and information will be given about the mythological origins of these horses.

Keywords: Myth, Turkish, Kyrgyz, horse, lament.

Giriş

Tarih içerisinde uzunca bir yol kat eden edebiyat söz ile başlamıştır. Bir sanat dalı olarak edebiyatın mitoloji ve folklordan beslendiği de düşünülmektedir. Atalarımızdan kalan bir anlatı türü olan mitoloji şüphesiz birçok sanat türü için bitmez tükenmez bir kaynak haline gelmiştir. İşte bunun içindir ki farklı mitolojilerde, farklı karakterler aynı veya birbirine çok benzemektedirler (Titova, 2014: 15). Ayrıca mitler geçmişle ilgili bir hikâyeden çok, bugünün bir açıklaması niteliğindedirler. Günümüzde folklorun bir parçası olarak mit, farklı bir şekilde anlaşılmaya başlanmış olup bir hikâyeye bürünmüş herhangi bir kurgu olarak değil, ucu çok eskilere dayanan "efsanevi kahramanların ve tanrıların kökeni hakkında eski bir halk masalı" olarak nitelendirilmektedir (Stepanova ve Alenteva, 2005: 168).

Ağıt, insanlık tarihi ile iç içe geçmiş ve gelişmiş bir türdür. Bazı bilim adamlarına göre ağıt ile mitoloji arasındaki bağlantı gözlemlenmiş ve bazı ilginç sonuçlar çıkarılmıştır. Örneğin, Babil dinî metinlerinde ağıtın yeri şöyle tanımlanır: "Temmuz, İhtar'ın kocası ya da sevgilisiydi. Her yıl ölür ve onun için ağıtlar yakılırdı. Onun yokluğunda aşk duyguları sona erer, insanlar ve hayvanlar çoğalmayı unuttur ve tüm yaşam tehlikeye girer, o döndüğünde ise her şey yoluna girerdi." (And, 1962: 13). Kırgızistan'da da ağıt türü hâlihazırda eski nesiller tarafından icra edilmektedir. Bunun içindir

ki ağıt metinlerinde birçok mitolojik unsuru bünyesinde barındırmakta olup hepsini tek tek değerlendirmek oldukça uzun ve zor bir iş olduğundan bu çalışmada Kırgızistan'ın çeşitli bölgelerinde derlenmiş olan ağıtlardaki "at" figürü mitolojik bir unsur olarak incelenecektir. Araştırma metin analizi yöntemi kullanılacaktır.

1. Türklerde At ve Mitoloji

Hayvancılık, avcılıkla ve tarımla yaşamını idame ettiren topluluklar için at ve kuş, çetin çöl şartlarında ticaretle uğraşan topluluklar için deve, denizcilikler uğraşan topluluklar için gemi oldukça önemli bir yere sahiptir (Propp, 1985: 107). Zira hem Asya hem de Avrupa'da yıllık atların evcilleştirilmesi tarihi akışı değiştiren olaylardan biri olarak kabul edilmektedir. Ehlileştirilen ve otçul hayvanlar içerisinde en estetik hayvanlardan biri olarak kabul edilen *at* toplumsal hayata yön verdiği gibi sanat, edebiyat, din gibi sahalarda da büyük gelişmelerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Kafesoğlu, 1991: 26). At özellikle de beyaz at mitolojilerde prestijin bir göstergesi durumundadır. Bunun nedeni olarak beyaz renkli atların az bulunuyor olması gösterilebilir. Bunun dışında insanlığın en büyük hayâllerinden biri de uçma yetisine sahip olabilmektir. Uçan bir at olarak Yunan mitolojisinde Pegasus, Perslerde Valâhaka, Çinlilerde Qilin, Türklerde ise Tulpar karşımıza çıkmaktadır (Gürçay, 2019: 42-47). At, göçebe yaşam tarzında binek hayvan olmasının yanı sıra, savaşta belirleyici bir unsur ve gıda kaynağı idi (Çınar 1993: 1). Yerleşik hayata geçmiş toplumlarda at artık eskisi gibi birçok unsorda belirleyici rolünü yitirmiş ve mitolojik bir karaktere dönüşmüştü (Akmoldoyeva 1989: 10). Öyle ki atlı olmak hakimiyet sembolüdür. Bunların dışında Türklüğün başlangıcından beri at bir sunak ve hediyedir. Aynı zamanda at gücün dışında edebiyatın ve sanatın gelişmesinde ve şekillenmesinde oldukça önemlidir (Elçin, 1995: 160). Bununla birlikte 12 hayvanlı Türk takviminin yedinci ayı olan yıllık ayının başında doğanlar bilge, ortasında doğanlar adil, sonunda doğanlar ise fesat kişiler olarak tanımlanmaktadır (Turan, 2004: 104).

Havadan, sudan ve topraktan yaratıldığı düşünülen atın mitolojik özelliklerine göz atıldığında onları gök menşeli, yer menşeli ve su menşeli atlar olarak üç başlık altında toplanabilir. Gök kökenli atlar kanatlıdır; yer kökenli atlar ise ab-ı hayat içmişlerdir ve ebedidirler; su kökenli atlar ise boynuzlu mitolojik atlar olmakla birlikte Latince *unicornis* olan ve tek boynuz anlamına gelen atlardır (Çoruhlu, 1998: 157).

Türk toplulukları için de at bir binekten daha ötesi bir canlı olarak kabul edilir. Altaylarda at, kahramanların en yakın dostudur ve asla birbirlerinden ayrılmazlar. Bir bahadır doğduğunda aynı anda sanki onun alınyazısıymış gibi beraberinde bir de at doğar (Toziyakova vd., 2020: 372). Ayrıca Türklerde at tanrıya adanan bir adak konumundadır. Manas Destanı'nın dört varyantı incelenerek atların destan içindeki rolleri şu şekilde tasnif edilmiştir:

1. Ana kahramanların savaşta bindikleri atlar;
2. Yarış atları;
3. Destansı atlar;
4. Mitolojik atlar;
5. Değerine göre atlar;
6. Yaş özelliklerine göre atlar;
7. Dişi atlar (Belek, 2008: 40);

Doğa ile iç içe olan göçebe Kırgızlar sürekli yer değiştirirken atlardan faydalanmışlardır. Bunun içindir ki atlarına özel önem vermişler, onların ne yediklerine ne içtiklerine dikkat etmişlerdir. Kısacası atlarına çocuklarına bakar gibi bakmışlardır. Manas Destanı'nda kahramanların atlarına iyi bakılmadığında yahut biniciler kendi atlarının yerine başkalarının atlarına bindiklerinde başlarına mutlaka kötü bir olay gelmiştir (Omuralieva, 2019: 49). Bunların dışında “gök börü” ve “ulak tartış” oyunlarında at, merkezî konumdadır. Jean-Poul Roux'a göre at ile tanrı arasında bir bağlantı vardır ve bundan dolayıdır ki at gökyüzüne benzetilmektedir. Ayrıca on iki hayvanlı Türk takviminde at, haziran ayına denk gelmektedir. Bilindiği üzere 21 Haziran, kuzey yarımküredeki en uzun gündüzün yaşandığı gündür. Bu da onu uçan bir hayvan olarak nitelendirmemizi sağlamaktadır (Roux, 2011: 35).

2. Dünya ve Kırgız Edebiyatında At

Hz. Muhammet'in Döldül'üne, Büyük İskender'in Bukefal'ına, Köroğlu'nun Kırat'ına sadece birer binek hayvan olarak bakmak doğru bir yaklaşım olamayacaktır. Türklerde de at, bir binek hayvan olmaktan öte insanın yol arkadaşı hatta mezarındaki yoldaşısıdır. Araplarda deve, Çinlilerde ejderha mitolojik bir kahraman niteliğinde iken Türklerde at, bu kimliği üstlenmektedir. Günümüz Türk halklarına bakıldığında atın yerini alan arabanın bu denli önemseniyor oluşunun nedeni de bu olsa gerektir. At, kurgusal edebî eserlerde kendine önemli bir yer edinmiştir. Cervantes'in Rosinante'yi, Aytmatov'un Gülsarı'yı, Melih Cevdet Anday'ın Troya Önünde Atlar'ı, Nazım Hikmet'in Davet'i, Yahya Kemal Beyatlı'nın Akıncılar'ı gibi eserlerdeki at tasvirleri bu duruma örnek teşkil edebilir. Halk anlatılarında, destanlarda at önemli bir yere sahiptir. Hatta atasözlerinde de “at” önemli bir yere sahiptir. Örneğin: “At sıylagan azabınan kutulat, er sıylagan emgeginen kutulat.” “Atına iyi bakan azabından kurtulur, erine saygı duyan emeğinden kurtulur.”, “At adamdım kanatı.”, “At adamın kanatıdır.”, “At çabışta at ölot, er sayışta er ölot.”, “At yarışında at ölür, savaşta er ölür.” gibi atasözleri atın Kırgızların sosyal hayatındaki önemini göstermektedir. Türk halkları beşikten mezara at üstünde olmakla birlikte göçebe Türklerde atlar da tıpkı insanlar gibi bazı haklara sahiptirler. Bununla birlikte o, gerektiğinde konuşan, zekâsını yeri geldiğinde gösteren bir canlı konumundadır. (Kafesoğlu, 1989: 209). Er Töştük Destanı'nda Çalkuyruk,

Töştük'ün sadece atı olarak değil, aynı zamanda yakın bir dostu, danışmanı olarak da gösterilir. Her zaman sahibine döner, "Sen de benim gördüğümü gördün mü, benim hissettiklerimi sen de hissettin mi?" der.

Kırgız halk hikâyelerinde, masallarında, destanlarında kahramanların gerçek dostları ve yardımcıları olan atlar aynı zamanda kahramanların danışmanları konumundadırlar (Karadavut, 2010: 74). Er Töştük destanında da kahraman zor durumda kaldığında onu bu zorluklardan kurtaran bir atın adı da Çal Kuyruktur. Er Töştük ve Çal Kuyruk arasında geçen bazı diyaloglar şu şekildedir:

"Erdigîñ bar, esiñ cok, Töştük! («Erliğin var, aklın yok, Töştük!»)
Eçteme menen işiñ cok, Töştük! (Hiçbir şeyden haberin yok, Töştük!)
Aylañ caman, akıl cok, Töştük! (Çeviksin, aklın yok, Töştük!)
Adamda sendey baatır cok, Töştük! (İnsanlar arasında senin gibi yiğit yok, Töştük!)" (ET'den aktaran Yeşildal, 2015: 263).
"Sös ayssañ sös albas (Söz söylesen söz dinlemez,)
Añkauga başım ne koştum (Aptalla ne diye bir oldum?)
Süylöp ayssañ sös albas (Söz söylesem dinlemez)
Tüşmökkö başım ne koştum (Budalayla ne diye bir oldum?)" (İliç'ten aktaran Yeşildal, 2015: 263).
"Cılan Bapı yurduna,
Yer altının halkının yanına
Çıkıp geldiğimiz sırada
Dile gelmiştin Şalkuyruk,
Akıl verdin erine.
Yayalığımda kanat olan Şalkuyruk!
Şaştığımda aklım olan Şalkuyruk!" (Aça, 2002: 141).

Yine destan içinde Çalkuyruk tıpkı insan gibi konuşarak Er Töştük'e tavsiyeler vermekle birlikte onun yol arkadaşı konumundadır. Ayrıca şaman davulları üzerinde yer alan at davulunun kendisini temsil ettiği gibi şamanları gökyüzüne çıkarmada bir araç görevi görmektedir. "Kanatı bar Çalkuyruk" (Kanatlı Çalkuyruk) (Yeşildal, 2015: 127-128).



Kam/Şaman Davulu (Dağı, 2020:1044).

3. Kırgız Ağıtlarında At

Hayvanlar ve insanlar ayrılmaz bir bütünlük içinde yaşarlar. Doğa ile yakın ilişki içinde yaşadığına inanan insanoğlu, ruhların ağaçlarla, dağlarla ve sularla olduğu kadar hayvanlarla da bir bağlantısı olduğuna inanır ve onları "evcil hayvanlar" ve "yabanî hayvanlar" olmak üzere iki gruba ayırır. Bu hayvanlardan bazıları insanlar tarafından kutsal kabul edilmekle birlikte etleri yenmez ve beslenmezler. Sadece kutsal kabul edilen değil, inançları doğrultusunda da bazı hayvanlar yenmez ve beslenmezler. Bunun içindir ki Türkler domuz yetiştirmezler ve onun etini yemezler. Kurt, geyik, at onlar için kutsal kabul edilir ve en sevdikleri hayvanlar arasındadır (Aça, 2016: 521).

Çalışmada, Abdıldacan Akmataliyev'in redaktörlüğünde basılmış "Koşoktor" adlı kitaptaki ağıtlar ile tarafımızca derlenmiş olan ağıtlar karşılaştırılarak ağıtlardaki at türleri aşağıdaki gibi çıkarılmıştır.

Koşoktor El Adabiyatı Seriyasının 21. Cildi	Geçmişten günümüze ağıt ve ağıtçılar (Batken, Toktogul, Kara-Kulca bölgeleri ağıtları örneklerinde) Yayınlanmamış doktora tezi
1. Aşırdin Cunusova'nın 23 yaşında vefat eden oğluna yakmış olduğu bir ağıt 2. Annesi tarafından Kerimbay'a ithafen yakılan bir ağıt. 3. Anneye yakılmış bir ağıt. 4. Burulkan'ın kızının ağıdı. 5. Babaya yakılmış anonim bir ağıt. 6. Çocuğa annesi tarafından yakılmış anonim bir ağıt. 7. Ablasının kız kardeşi için yakmış olduğu bir ağıt.	1. Kursanay Şeraliyev'in hayatını kaybeden oğluna yakmış olduğu ağıt. (13 Ağustos 2017) 2. Darihan Marasulova'nın 50 yaşında ölen oğluna yakmış olduğu ağıt. 3. Şayloo Kaçkınovanın annesi için yakıymış olduğu ağıt 4. Ömür Taştankulova'nın annesine adanmış olduğu ağıt. 5. Yine Ömür Taştankulova'nın babasına ve ablasına yakmış olduğu ağıt. 6. Sono Nasiriddinova'nın ağıdı.
At, karager, argımak, toburçak, baytal bee, corgo, duldul, tulpar	Argımak, kulun, argımak, toburçak, Corgo, at

At Türleri

Yukarıdaki tabloda geçen bazı ağıt örnekleri şu şekildedir:

Энекеңди ыйлатып, (Anneni ağlatıp,)

Карылык жакка сен кеттиң. (Yaşlıların gitmesi gereken yere sen gittin.)

Безгенектей безилдетип, (Benim sözümü dinlemeyip: Mecazî kullanım)
Кашкалдактай какшаттың. (Beni dertli bülbül gibi şakıttın: Mecazî kullanım)
Кагылайын кулунум, (Kurban olayım yavrum,)
Энеңди неге ыйлаттың. (Annemi neden ağlattın.) (Nergiz: 2020:202).

Yine Abdildacan Akmataliyev'in redaktörlüğünde basılmış "Koşoktor" adlı kitaptaki bir ağıtta kulun yani yavru at şu şekilde kullanılmıştır:

Агарып аткан таңды айтам, (Ağaran tandan bahsediyor,)
Таштап бир кеткен сени айтам. (Yolcu ettiğim senden bahsediyorum.)
Бозоруп аткан таңды айтам, (Bozaran tandan bahsediyor,)
Боздотуп кеткен сени айтам. (Bozarıp giden senden bahsediyorum.)
Таң шамалы боз салкын, (Tan vakti rüzgârı, boz renkli gölge)
Түштү бир сенин бетиңе, (Düştü senin yüzüne,)
Түшө албадым арага, (İnemedim araya,)
Боло албадым садага. (Alamadım bir sadaka,)
Көк чыйырдын кара жер, (Gök rengi yol, kara yer,)
Өттү бир сенин этиңе. (İşledi senin tenine)
Айланайын кулунум. (Kurban olayım yavrum) (Akmataliev, 2002: 27).

Yine aynı kitapta argımak ve topurçak atları düldülle ilişkilendirilmiş ve ölen kişi bu atlara benzetilmiştir.

Тобурчак аттын дулдулу, (Topurçak atın düldülü,)
Топ жыйындын булбулу, (Topluluğun bülbülü,)
Аргымак аттын дулдулу, (Argımak atın düldülü)
Ак калпак элдин булбулу! (Ak kalpaklı elin bülbülü!) (Akmataliev, 2002: 281).

Kırgızlar tarafından at türleri ve atlara verilen bazı adlar ağıtlarda hayatını kaybeden kişilere ithafen kullanılmakta olduğu görülmektedir. Atlar mahiyetlerine göre şu şekilde sınıflandırılmıştır:

- *Kulun*, Kırgızlarda bir yaşına yakın yıllık atlarına verilen addır. Burada vefat eden kişinin kuluna benzetilmesindeki kasıt ölen kişinin genç yaşına vurgu yapmaktır (Nergiz, 2020: 165).
- *Argımak*, Yakın ve Orta Doğu'da safkan atlara verilen addır. Arap, Ahalteke ve İngiliz atlarına *Argımak* denmektedir. Kırgızlarda *Argımak* için "Satılırsa para eder, kamçılanırsa yürük." şeklinde bir halk sözü de mevcuttur ki bu da onun ne denli değerli bir at olduğunu göstermektedir. Ölen kişinin *Argımak* ata binmesi onun ne denli önemli bir kişi olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Aslında burada at cins olarak "argımak" at da olmayabilir ancak

ağıtlarda ölen kişinin özellikleri ve sosyal durumu abartılarak tasvir edilmektedir (Akmataliev, 2002: 281-285).

- *Cılkı*, yenmek, binilmek ve yük taşımak amaçlı yetiştirilen atların genel adına *Cılkı* denmektedir. Ayrıca yukarıda adı geçen tüm atlara *Cılkı* denmektedir.

- *Toburçak*, büyük savaş atlarına verilen addır. "Kara kuyruk toburçak / Kıylalarda körünöt." (Kara kuyruklu savaş atı / Çok uzaklarda görünüyor.) (KRTR-II, 2017: 2059) Ağıtlardaki kullanım şekli olarak vefat eden kişinin *toburçak* at beslediği ve zorlu yolları bu atlarla geçtiği, ayrıca böylesine görkemli ve güçlü hayvanları yük taşımada kullandığı şeklinde ifadeler vardır (Nergiz, 2020: 87).

- *Düldül*, vefat eden kişi Toburçak ve Argımak atların düldülü olarak nitelendirilmiştir. Düldül, Kırgızlarda yorulmak bilmeyen at olarak adlandırılmıştır. Düldül İslam Ansiklopedisinde "Hz. Muhamet'e, Mısır Hükümdarı tarafından hediye edilen katıra verilen addır. Anlamı *kirpi'dir*. Bu binek kaynaklarda sırasıyla Ukbe b. Âmir el-Cüheni'ye, Hz. Ali'ye, Hasan ve Hüseyine daha sonra da Muhammed b. Haneffiye'ye intikal etmiştir." şeklinde geçmektedir (Yardım, 1994: 20).

- *Karager*, Manas'ın Kanıkey ile evlenmeden önce düzenlenen at yarışında Tülöö'nün bindiği at. Bu yarışta Karager otuz beşinci gelmiş, Tülöö Kanıkey'in yardımcısıyla evlenmiştir (Orozbak Uulu, 2017: 1230-1231). Ayrıca mitolojik bir kahraman olan Kaman Alp'in da Karager'e bindiği kaynaklarda geçmektedir (Akmataliev vd., 2016: 409). Mitolojik bir figür olan bu atın adının ağıtlarda geçmesi kültürel aktarım açısından önem arz etmektedir.

- *Tulpar*, Göçebe Türk toplumunda doğa şartlarından dolayı atlar arasında güçlü bir bağ olduğu görülmektedir. Türklere Allah tarafından gönderildiğine inanılan at, dost ve kutsal olarak kabul edilmektedir (Çufadar, 2019: 216). Köroğlu Destanı'nda Kırat, Koca Yusuf tarafından eğitilirken belli aşamalardan geçmiş ve efsanevî bir ata dönüşmüştür. Tulpar'ında kanatlanıp uçabilmesi ve efsanevî bir ata dönüşebilmesi için sahipleri tarafından iyi bakılması ve yetiştirilmesi gerekmektedir (Gürçay, 2019: 49).

- *Baytal Bee*, iki yaşını aşmış kulun ata verilen ad.

Yukarıda da belirtildiği Kırgız göçebe hayatında at çok değerli bir binek olmasının dışında kahramanın "kardeşi" niteliğindedir. Kırgızistan'da kutsal bir yer olan Kambar Ata'nın bazı yerlerinde toynak izine rastlandığından buraya "Tulpar Taş" adı verilmiştir (İsayev ve Şerstyuk, 2005: 175). Yine Türk-Moğol efsanelerinde kahramanın atı büyümlü güçlere sahip olmakla birlikte dokunulmazlığın bir sembolü olarak da kabul görülmüştür (Bekmuhammedova, 1997: 118). Bakıldığında Kırgız mitolojisindeki at figürüyle Yunan mitolojisindeki Şiron birbirine oldukça benzemektedir. Mitolojik destanlardan olan "Coodarbeşim" deki

kahramanlardan biri olan Kılkar'ın atı, bilgelik ve danışmanlık gibi konularda ona yardım eder ve doğru zamanda, doğru yerde kahramanın karar almasında etkilidir (Urmambetov, 1997:288).

Sonuç

Kırgızlar edebiyatta, resimde heykelde ata çok önem vermişlerdir. At göçebe hayat içinde oldukça özel bir role sahiptir. O, göçebe kültür için birçok eylemin başlangıç noktasındadır. İlk olarak, hemen hemen tüm göçebe ekonomisi atla ilişkilendirilebilir. Örneğin bir sığırı otlatmada ya da avcılıkta at en az ona binen kadar öneme sahiptir. Dahası bu canlı binek olmanın dışında cenazelerde, bayramlarda etinden faydalanan çok özel bir hayvan durumundadır. Ayrıca sütünün yani kımızın tedavi edici özelliğinden de yararlanılmaktadır. Birçok edebî kaynağa ilham olan at eskiden birçok düşmanla savaşan Kırgızlar açısından da bir güç imajı niteliğinde olmuştur. Ağıt yakan kişilerce hayatını kaybeden kişi ya “kulun” yani altı aylık taylara benzetmiş ya da “argımak”, “toburçak”, “tulpar” gibi atların sahibi kişiler gibi gösterilmişlerdir. Bu abartılı tasvirler hemen hemen tüm ağıt metinlerinde farklı şekillerde işlenmiş olup merhum kişi atın dışında diğer görkemli hayvanlara da benzetilmiştir. Örneğin “tulpar”, “düldül”, “tobuçak” gibi at cinslerinin ağıtlarda kullanılıyor oluşu ve bu atların mitolojik hüviyetlerinin mahiyeti düşünüldüğünde kültürün insan evriminde hafife alınamayacak bir faktör olduğunu göstermesi açısından da önem arz etmektedir. Kültür de tıpkı genler gibi hayatta kalma ve çetin doğa şartlarıyla başa çıkmada insanlara yardımcı olmuştur. Üstelik bunu genlerden daha verimli bir şekilde icra etmiş ve etmektedir. Bakıldığında gen aktarımı iki kişi arasında ve bir defaya mahsus gerçekleşirken kültürel aktarım daha hızlı ve güncellenebilir bir şekilde gerçekleşmektedir. Netice olarak bakıldığında kültürel evrim, genetik evrimden daha güçlü olmakta nesilden nesle kesintisiz aktarılmaktadır. At da Kırgızların hayatında nesilden nesle aktarıla gelen en önemli öğelerden biri olarak kabul edilebilir. O, bir binek olmanın dışından ulak, yoldaş, danışmandır.

KAYNAKÇA

- Aça, M. (2002). *Kazak Türklerinin destanları ve destancılık geleneği*. Konya: Kömen Yayınları.
- Aça, M. (2016). *Halk bilimi el kitabı*. Konya: Kömen Yayınları.
- And, M. (1962). *Dionisos ve Anadolu köylüsü*. İstanbul: Elif Yayınları.
- Akmataliev, A. vd (2016). *Manas entsiklopediyası*, C. 1, Bişkek: “kut-Ber”.
- Akmataliev, A. vd (2002). *Koşoktor el adabiyatı seriyasının 21-tomu*. Bişkek.
- Akmoldoyeva, B. B. (1989), *Konevodstvo v sisteme traditsyonnoogo hozyaystva Kirgizov (Konets XIX-naçalo XX vv.)*. Frunze.
- Arıkoğlu, E. vd. (2017). *Kırgızca-Türkçe sözlük II. Cilt (K-Z)*. Bişkek.

- Belek, K. (2008). *Kırgızlarda at ve at kültürü*. Bişkek: Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Bekmuhamedova, N. H. (1997). *Evolutsiya censkih obrazov eposa "Manas"*. Gos. Dir. po Propagande eposa "Manas". Bişkek.
- Çınar, A. A. (1993). *Türklerde at ve atçılık*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çufadar, N. (2019). Köroğlu destanı'nda atın mitolojik göstergeleri. *Rumeli Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 5, 215-226.
- Çoruhlu, Y. (1998). *Türk mitolojisinin ABC'si*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Elçin, Ş. (1995). *Türklerde atın armağan olması. Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık*, (ed. E. Gürsoy-Naskali), 160-164, İstanbul: Türkiye Jokey Kulübü.
- Dağı, F. (2020). Türkistan kam/şamanlarından Anadolu halay başlarına. *Journal of Humanities and Tourism Research*, 10 (4), 1027-1045.
- Gürçay, S. (2019). Mitolojilerde uçan at motifi üzerine karşılaştırmalı bir çalışma. *Aydın Türklük Bilgisi*, 5(1), 37-54.
- İsayev K.- Şertsyu, İ. A. (2005) *Kırgızkie skazaniya*, Bişkek: Arhi.
- Kafesoğlu, İ. (1989). *Türk milli kültürü*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Kafesoğlu, İ. (1991). At'. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. IV, 26-28, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Karadavut, Z. (2010). Kırgız masallarında mitolojik unsurlar. *Millî Folklor*, 11(85), 71-80.
- Omuralieva, C. (2019). Classification of war horses in the epic "Manas" in accordance with their images and their artistic function (based on versions by S. Orozbekov, M. Musulmankulov, B. Sazanov and Sh. Rysmendeev). *Vestnik Bişkekskogo Gumanitarnogo Universiteta*, 1, 47-50.
- Orozbek Uulu, S. (2017). *Manas destanı*. İstanbul.
- Propp, V. (1985). *Masalın biçimbilimi*. (çev.: Mehmet Rifat-Sema Rifat), İstanbul: Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları.
- Nergiz, R. (2002). *Geçmişten günümüze ağıt ve ağıtçılar (Batken, Toktogul, Kara-Kulca bölgeleri ağıtları örneklerinde)*. Bişkek: Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Roux, J. P. (2011). *Eski Türk mitolojisi*. Ankara: Bilge Su.
- Stepanova, T. M.-Alenteva, M. A. (2005). O sootnoşenii kontseptov mifologiya i folklor. *Folklor v kontekste sovremennoy kulturi*. 168-171, Yudinskie çteniya.
- Titova, V. N. (2014). Literatura i mifologiya, folklor. *Literatura v menyayuşçemsya mire*, 15.
- Toziyakova, E. A. -vd. (2020). Kon batıra v strukture kontseptu "altay-kici"/altaets: Na materiale mifologii, folkloru, epoya i literaturı. *Mir nauki, kulturi, obrazovaniya*, 5 (84), 370-372.
- Turan, O. (2004). *Oniki hayvanlı Türk takvimi*, Ötüken Neşriyat.
- Urmambetov O. (1997). *Coodarbeşim: Epos. Skazitel*. Bişkek.
- Yeşildal, Ü. Y. (2015). *Er Töştük destanı (inceleme-metin)*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Yardımlı, A. (1994). "Düldül". *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 10, 20, İstanbul: Diyanet Vakfı 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)":*

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

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

Yazarın Notu/Author's Note: Makale, "Geçmişten Günümüze Ağaçlar (Batken, Toktogul, Kara-Kulca Örneğinde)" adlı doktora tezinden üretilmiştir. / *The article was produced from the doctoral thesis titled "Lamenters from Past to Present (Batken, Toktogul, Kara-Kulca Example)".*

TÜRK KÜLTÜRÜNDE AĞAÇ VE FATİH ALBÜMÜNDEKİ KÂĞIT OYMA AĞAÇLAR



TREE IN TURKISH CULTURE AND PAPER-CARGED TREES IN FATİH ALBUM

Burcu ERYILMAZ*

ÖZ: Kültür; toplumların yarattığı maddi ve manevi değerler bütünüdür. Yaşanılan iklim, coğrafya, sosyal çevre, inanç yapısı gibi değişkenlere göre biçim almış ve uluslara özgü geleneksel kültür değerlerini oluşturmuştur. Kültür içerisinde yoğrulan manevi kültür ürünleri semboller dünyasının alanı içindedir. Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan geniş bir coğrafyada kültür ürünlerinde bulunan semboller, toplumlar arasındaki kültürel etkileşimi, din ve görenek gibi toplumsal var oluşun sürecindeki dinamikleri etkilemiştir. Yüzyıllar boyunca birçok kültür, yaşam karşısında birçok duygu ve düşüncelerini çeşitli bitkilere anlamlar yükleyerek sembolleştirmişlerdir. Ağaç da Türkler için önemli bir semboldür. Orta Asya Türklerinde bitki ve ağaç sembolizmi ilk yaradılış efsaneleri ile başlar. Orta Asya Türk mitoloji ve inanışlarında kayın, çam, sedir, elma, ardıç vb. ağaçlar genel olarak kutsal sayılmış, hatta insanın ağaçtan türediğine dek uzanan bir ağaç kültürü gelişmiştir. Kültürümüzün önemli bir bölümünü oluşturan geleneksel Türk süsleme sanatları içinde yer alan bütün alanlarda çeşitli ağaç motiflerini görmek mümkündür. Günümüzde kaybolmaya yüz tutmuş geleneksel kitap sanatlarımızdan biri olan katı' sanatı; 15. yüzyılda Fatih Albümü ile Türk kültüründeki ağaç kültürünün önemini bizlere göstermektedir. Bu albümde, bu inanç doğrultusunda ince işçilikli ve detaylı bir uygulama ile üstün eserler ortaya konmuştur. Bu albümde bulunan oyma ağaç eserler incelenerek katı' sanatının önemi, ağaç kültürünün Türk kültürüne olan etkisini ve katı' sanatına yansımalarının ortaya konması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Kitap Sanatları, Katı' sanatı, Ağaç Kültü, Fatih Albümü

ABSTRACT: Culture is the whole of material and spiritual values created by societies. It has taken shape according to variables such as climate, geography, social environment, belief structure and formed traditional cultural values specific to nations. Symbols found in cultural products in a wide geography extending from Central Asia to Anatolia have affected the cultural interaction between societies and the dynamics in the process of social existence such as religion and customs. The products of spiritual culture kneaded in culture are in the domain of the world of symbols. The tree is also an important symbol for the Turks. The symbolism of plants and trees in Central Asian Turks begins with the first creation myths. Thus, beech, pine, cedar, apple, juniper etc. In Central Asian Turkish Mythology and beliefs. Trees were generally regarded as sacred, and a cult of trees developed, even extending to the descent of man from trees. It is possible to see various tree motifs in all areas within the traditional Turkish decorative arts, which constitute an important part of our culture. The art of "Kati", one of our traditional book arts, which is about to disappear today, shows us the importance of the tree cult in the 15th century with the Fatih album. In this album, superior Works were revealed with a fine

* Dr./Ankara-brcrylmz@hotmail.com (Orcid: 0000-0003-0028-7745)

workmanship and detailed application in line with the tree cult. By examining the carved wooden works in this album, it is aimed to reveal the importance of Turkish paper carving art, the effect of the tree cult on culture and its reflection on art.

Keywords: Traditional arts, Turkish paper carving art, tree cult, Fatih Album.

Giriş

Kültür, toplumların kendilerine özgü yarattıkları ve gelecek nesillere aktardıkları maddi ve manevi unsurlardır. Tarih boyunca güzeli aramış olan Türkler, doğadan ilham alarak her konuda büyük bir özveri ile çeşitli bezeme yolları ve yöntemleri geliştirmişlerdir. Ortaya koydukları sanat eserleri ile kültürel değerlerini oluşturmuşlardır. Geleneksel Türk sanatının kapsadığı dönem ve coğrafya parçası açısından çok geniş bir alana sahip olması, İslamiyet öncesi ve sonrası etkileşim kurdukları devletlerle ortak bir dilin kullanılmasını sağlamıştır. Türkler, tarih boyunca çeşitli inançlarla kendilerini göstermişlerdir. Türk sanatında kullanılan motiflerin kaynağı, Asya'da yaşayan Türk kavimlerine kadar uzanmaktadır. Zira İslamiyet'ten önce Türk kültürü varlığını hissettirirken, Türk süsleme sanatları, Türklerin Orta Asya'da varlık gösterdikleri dönemlerle birlikte gelişme göstermiştir (Alp, 2009:22). İslamiyet'in kabulünden sonra, Cahiliye Devrinde, Arap topluluklarında, putlar ile resim bir görülmüş ve birçok hadiste figüratif tasvirlerin günahlar arasında yer aldığı şeklinde yorumlanmıştır. Bu durumun sonucunda; tasvirsel çalışmalar yerine simgesel ve motif ağırlıklı çalışmalar yaygınlaşmıştır (Uygur vd., 2017:225). Türkler canlı figürlerini uygulamayı bıraktıktan sonra yaratıcı güçlerini özellikle bitkisel süsleme alanlarında ortaya koymuşlardır. İleri derecede soyut bitki motifleri kullanarak, modası geçmeyen sanat ürünleri üretmişlerdir (Arseven, 1984:39; Seçkinöz vd., 1986:216). Türk sanatında kültürel anlamda soyut ve somut tüm betimlemelerle kendilerine özgü semboller oluşturmuşlardır (Çelikbaş, 2018:56). Harf, renk, sayı, bitki ve hayvan gibi birçok mistik sembolü sanatlarında kullanmışlardır (Can ve Gün: 2015:14).

Semboller insanlığın ortak kültür mirasıdır ve manevi hayatın özünü oluşturur (Bilgili, 2018:72). İnsanlığın tek ortak dili olan imgeler aracılığıyla kültürler oluşturulur. Din ve sanat bu imgeler aracılığıyla varlığını korur (Bilgili, 2018: 200-201). Tarihsel süreç içerisinde sembolik anlatımlar; kültürel etkileşim, din, gelenek, görenek, inanış, töreler, doğa verileri, insan psikolojisi gibi birçok etken nedeni ile belirli dönem ve topluluklar içerisinde yaşayan insanlarda benzer nitelikler göstermiştir. Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan geniş coğrafyada kültür ürünlerinde bulunan semboller, yalnızca bir süsleme unsuru olmanın ötesinde, kökleri tarih öncesine giden kültürel, sosyal, dini, felsefi ve mitolojik boyutlarıyla bir toplumun yaşantısını belgeler niteliktedir. Sembollerin anlaşılabilmesi için kültürel sürecin çok iyi bilinmesi gerekmektedir. Sembol bir topluluğun,

toplumsal bir varoluşun ortak özlemi, beklenti ve inançlarının göstergesidir denilebilir (Alp, 2009:1-5).

Dünyadaki en yaygın kùltlerden biri olan ağaç kùltü de insanlık tarihinin en eski dönemlerinden beri kendini gösterir. Türk kùltüründe de önemli bir yere sahip olan, kökleriyle toprağın derinliklerine inen, dallarıyla gökyüzüne uzanan ağaç, dünyanın yaratılması ve insanoğlunun var olmasını içeren efsanelerde en çok kullanılan sembol motiflerdendir (Örnek, 1971:102). Hayat ağacı olarak kabul gören bu kùltürel motif, sürekli gelişen, cennete yükselen hayatın dikey sembolünü oluşturur. Sürekli değişim ve gelişim içinde yaşayan evreni sembolize eder. Tabiatıta var olan unsurların bir takım gizli güçleri olduğuna ve bunların birer ruh taşıdıklarına ilişkin inançlar, Türkler arasında yaygındır (Kafesoğlu, 2003:302). Ağaç kùltünün derinliklerinde bu husus aranabilir. Buna göre, tarih boyunca pek çok kùltürde kendine yer bulmuş olan ağaç sembolizminin, Türk kùltürü açısından çok önemli olduğu oldukça açıktır (Turancı ve Özgen, 2018:157).

Geleneksel sanatların içerisinde önemli bir yeri bulunan Türk süsleme sanatları, geniş bir yelpazede Türk kùltürünü yansıtmaktadır. Türk sanatları; mimari, yazma kitap sanatları, süsleme sanatları ile ön plana çıkarken, Türk sanatları içerisinde kitap sanatlarının vazgeçilmez bir yeri bulunmaktadır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007: 17).

Bu çalışma ile; unutulmaya yüz tutmuş geleneksel kitap sanatlarımızdan katı' sanatı hakkında bilgilerin toparlanıp, bu sanatın tanınmasına yardımcı olmak ve ağaç kùltü ile Fatih Albümü'nde bulunan katı' oyma ağaçlar arasındaki ilişkiyi bulmak bu araştırmanın temel amacını oluşturmaktadır. Katı' sanatında çeşitlilik gösteren ağaç betimlemelerinin çok sayıda oluşu bu konuyu irdelememizi gerektirir. Bu bağlamda çalışmanın Türk kùltürüne katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

Türk Kùltüründe Ağaç

İnsanoğlu var olduğu günden bu yana pek çok varlığı kutsal saymıştır. Bu kutsallardan biri de ağaçtır. Türk kùltüründe hayatın kaynağı olarak kabul edilen ve önemli bir yere sahip olan bu kùltürel motif; evrenin direği, barışın, bereketin, bilimin, hikmetin, kudretin ve sonsuzluğun sembolüdür. Kozmik ağaç, dünya ağacı, kutsal ağaç, altın ağaç, bilgi ağacı, cennet ağacı ve devletin koruyucu gücünü sembolize etmesi ile devlet ağacı olarak da nitelendirilmektedir (Örnek, 1973, 69). Ağaç aynı zamanda devletin kendisi ile olan mitolojik anlatılarda merkezi otoriteyi simgeleyen bir metafordur (Sayılır, 2021: 187).

İnsanoğlu yaşadığı süre boyunca kendisini, çevresini ve yakınlarını koruma içgüdüğü ile doğadan ve zor yaşam koşullarından korunma, aynı zamanda bu şartlardan yararlanma yollarını aramıştır. İlkel insanlarda korunma ve güçlü olma isteği kutsallık ve büyü denilebilecek kavramlar çerçevesinde oluşturulmuştur (Alp, 2009: 21). İslamiyet'i kabul eden Türkler, ağaçla ilgili inançlarını terk etmemişler ve İslami kurallarla bu

inançları kaynaştırıp yeni bir sentez oluşturmuşlardır (Elpe, 2003: 24). Müslüman Türklerin kültürü, göçebe kültürüyle İslam kültürünün ve çeşitli yerleşik kültürlerin bir sentezidir denilebilir (Ayvazoglu, 2004: 29).

Bütün kültürlerde görülen ve her zaman yeşil, çiçekli, meyve yüklü, meyvesini yiyeni ölümsüz kılan bütün ağaçları bünyesinde barındıran hayat ağacı, eski Türk kültüründe tanrının kutsallığını yani tanrının vahdaniyet sıfatını da sembolize eder (URL-1). Birlik ve teklik üzerine kurulu Türk inanç sisteminde kutsallık atfedilen ağaç yalnız ve tektir (Bilgili, 2018: 28). Tek başına duran ulu ağaç sahibine güç ve refah getiren kutsal bir varlık olarak görülür. Bunu Dede Korkut kitabının her bölümünün sonunda tekrarlanan hayır duasından anlayabiliriz. “Senin ulu ve gölgeli ağacın hiçbir zaman kesilmesin”! Birçok halk inancında da toprağa dikilen kurumuş bir dalın bir mucize sonucunda tekrar yeşermesi konusu ele alınır (Boratav, 2016:30).

Tek tanrılı dinlerin bütün kitaplarında aynı olan yaratılış öyküsünde Adem ile Havva cennette yaşamaktadırlar. Bu bağın merkezinde de bir ağaç bulunmaktadır. Bu ağacı bir yılan korumaktadır. Bağdan her istediğini yeme izni verilen bu çift, bir tek o ağaçtan meyve yememesi söylenmiştir (Oğuz, 1980:14-15). Bilindiği üzere elma ağaçları tüm dünya anlatılarında yeniden doğuşun da sembolüdür (Bilgili, 2018: 214). Türk kültüründe yaşam kaynağı olarak rol üstlenen ağaç, aynı zamanda merkez sembolizmi ile bağlantılı olarak; devlet, hakimiyet, sülale ve hükümlerlik sembolleridir. Gazne Sultanı Mahmut doğmak üzereyken babası Sebük Tegin, yeni doğan oğlunun büyük bir hükümdar olacağına işaret ederek, bulunduğu otağın ortasındaki ocaktan, çok büyük bir ağaç bittiğini görür (Roux, 2015:25; Bilgili,2018: 11). Ögel ‘e göre; Uygur efsanelerinde Uygur hakanlarının ağaçtan türedikleri söylenir (2010:558).

Boratav’ın dediği gibi ağaç yaygın halk inanışlarında canlı bir varlık olarak görülür (2016:32). Türk mitolojik kültüründe özel yer tutan bazı ağaçlar vardır (Kalafat ve Turan 2013:95). Özellikle Türk mitolojik anlatımlarında ve kam ritüellerinde akçam, karaçam, kayın, sedir, meşe, çınar, ıhlamur ve servi ağaçları en çok isimleri geçen ağaç türleridir. Hayat ağacı olarak kabul gören bu motifler Şamanizm kökenlidir. Türk kültür hayatında devletin devamı han ve beylerin soyları çınar ile sembolize edilmiştir (Pervin, 2012:292). Çınar ağacı, geniş yaprakları, heybetli dalları ve ulu görünüşüyle temsil ettiği sembolik anlamı karşılamaktadır. Çınar kadar servi ağacı da Türk kültüründe iz bırakmış kutsal ağaçlardandır. Dikey bir eksenle göğe yükselmesi, hep yeşil kalması ile tanrıyı ve ebedi hayatı sembolize eder. Ölümsüzlüğün, hayatın, güzelliğin ve sonsuzluğun sembolü olan ağaçlar farklı kültürlerde farklı türlerle karşımıza çıksa da, nar; cennet, bereket ve birliği temsil ederken, incir; ölümsüzlüğü, bereketi, doğurganlığı, yine Kur’an’da da bahsi geçen ve İslam kültüründe de cennete özgü ağaçlardan sayılan hurma ölümsüzlüğü temsil eder (Oğuz, 1980:31).

Katı' Sanatı

Katı', kâğıt ya da deri üzerine çizilen desenin, bir bıçak yardımı ile oyularak uygun bir zemin üzerine yapıştırılmasıyla meydana getirilen bir kitap süsleme sanatıdır. Bu sanatın oluşturulmasında çeşitli malzemelere ihtiyaç duyulmaktadır. Katı' sanatının en temel malzemesi bıçaktır. Oymacılıkta eskiden kullanıldığı bilinen "nevregen" mücellitlerin mukavva karton ve deri oymacılığında yararlandıkları aletin adıdır (Fotoğraf 1). Günümüzde ise ince uçlu kesim bıçakları kullanılmaktadır. İlk örneklerine 15. yüzyılın ikinci yarısında Timurlular ve Akkoyunlular döneminde rastlanılan kâğıt oymacılığı, Osmanlı döneminde 16. yüzyıl başlarından sonra gelişme göstermiştir (Ovalıoğlu, 2007:9).



Fotoğraf 1. Nevregen (Mesara, 1998: 51).

Katı' tekniği ile oyulacak kâğıtlar, bitkilerden ve minerallerden elde edilen doğal boyalarla, istenilen renklerde ve tonlarda ayrı ayrı boyanarak kurutulur. Kuruyan kâğıtlar mührü ile düzleştirilerek kesime hazır hale getirilir (Fotoğraf 2).



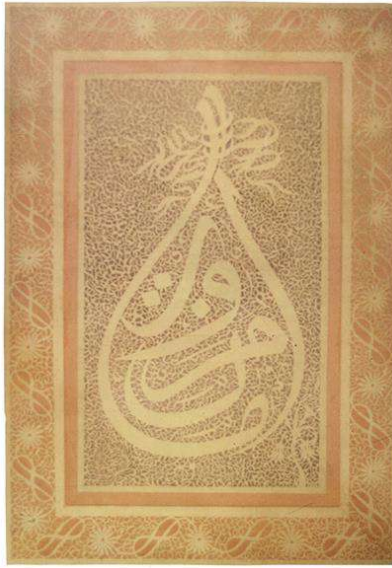
Fotoğraf 2. Kesim için kullanılan kâğıtlar (Eryılmaz, 2022).

Oyma yapılacak kâğıtların orta kalınlıkta olmasına dikkat edilir. Birden fazla deseni bir defada oyabilmek için, bir ahşap yüzey üzerine birkaç kat değişik renkteki kâğıt, hazırlanmış nişasta karışımı ile en alttaki kâğıdın ortası boş kalacak şekilde üst üste yapıştırılır.

Kitap sanatlarımızda yapıştırma beceri ve ustalık isteyen bir işlemdir. Katı' oymalar, buğday nişastasının pişirilmesi yolu ile elde edilen ahârın kullanıma hazır hale gelmesi ile uygulanır. Bu işlem 1 gün önceden yapılıp soğuk ortamda bekletilmelidir. Yapıştırma sırasında son derece titiz davranılmalıdır. Aralarına ahâr sürülerek kat kat yapıştırılan kâğıtlar kurumaya bırakılır. İyice kuruduktan sonra da bir keski ile kenarlarından kesilerek çıkartılır. Daha sonra keskin bir oyma aleti ile kesilebilecek kalınlıktaki bu hazırlanan ve ince karton üzerine çizilen oyma desen, dikkatli bir şekilde kesilir.

Kâğıt oyma sanatının eski örneklerinden de görülebileceği gibi, oymalarda beyaz kâğıtlardan çok renkli, ahârlanmış veya çok defa iyi mührelenmiş kâğıtlar tercih edilmiştir. Bazı eski oyma süslerde ebru kâğıdından dahi yararlanılmıştır (Ünver, 2010: 281).

Türk katı' sanatında her türlü süsleyici motiften geniş ölçüde yararlanılmıştır. Bunlar arasında; oyma hüsn-i hat eserler, insan ve hayvan figürleri, geometrik ve gerçeküstü figürler, çiçek, buket ve bahçe tasvirleri uygulanan motif türlerinden bazılarıdır (Fotoğraf 3-4).



Fotoğraf 3. Süleyman imzalı 1865-66 tarihli armut formunda oyulmuş murakka (Çağman, 2014: 275).



Fotoğraf 4. Cambazzâde Osman, kapaklı karton kutu içinde katı' orman manzarası, 12x17 cm, TSMK H. 1924, 1724 (Atasoy, 2002: 84).

Tarihçi Gelibolulu Mustafa Ali tarafından H.995/M.1586 tarihinde yazılan, kitap sanatları ve dönemin ustalarından bahseden Menakıb-ı Hünerveran adlı eserin oymacılar bölümünde bu dalın ilk ve en bilinen temsilcilerinden biri olan Abdullah Kaatı ve babasının izinden giden oğlu Muhammed Dost Kaatı'dan bahseder. Şeyh Muhammed Dost'un öğrencisi Seng-i Ali Bedahşi ve hattat Mir Ali'nin oğlu Mevlana Muhammed Bakır'ın da bu sanatın seçkin üstadlarından olduğunu ifade eder (Mesara, 1998, s. 156). Âşık Çelebi, Meşairü's-şuara'da da Fatih Sultan Mehmed devrinin sonlarında adı duyulmaya başlayan ve İbrahim Paşa'nın veziriazamlığında üne kavuşmuş olan oymacı Efşancı Mehmet'in, döneminin en büyük katı' ustası olduğunu kaydeder. Osmanlı sanatında kâğıt oymacılığı en parlak dönemini Kanuni Sultan Süleyman zamanında yaşamıştır ve katı' sanatı bu dönemde tam anlamıyla bir sanat dalı olarak ele alınmıştır. Bunu Âşık Çelebi'nin verdiği bilgilerden anlayabiliriz (Çağman, 2002:33). Eski devirlerde Osmanlı-Türk kitap sanatları arasında faliyet gösteren musavvir, müzehhip, mücellit ve hattatlar kadar kâğıt ve deri oymacılar da sanat erbabından sayılırlardı. Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde de oymacılardan bahsederek buna dair şu bilgileri vermiştir: "oymacı esnafı; 9 dükkân, 20 adamdır. Pirleri, şair Hasan oğlu Abdurrahman'dır. Peygamberin soyundan Kasım'ın sütkardeşidir. Mezarı Kudüs yakınlarında Taberistan şehrinde. Bunlar Hazerfan Çelebi'nin marifeti gibi marifetleri olan kimselerdir ki oydukları eserler sihir gibidir. Oymalar, kitapların içinde kutsal bir ruh gibi saklanır. Bu oymacılar, alaylarda tahtirevanlar üzerinde makas ile oyma yaparak ve kâğıt üzerine yapıştırarak geçerler" (Ünver, 2010:243). Evliya Çelebi'nin de bahsettiği gibi katı' sanatı, Osmanlı'nın sanat kültüründe gerek sarayda çalışan sanatkârlar kadar, çarşı ustaları ve dergâhlarda Mevlevi sanatkârlar ile de var olmuştur. 18. yüzyılın ilk yarısında yaşamış bir Mevlevi olan Derviş Hasan Eyyûbî, Batı etkisiyle gelişen yeni sanat döneminin zevkini eserlerinde tam anlamıyla yansıtmıştır. Bu sanatkârlardan başka pek çok

bilinmeyen Mevlevi ustalarının bulunduğu aşikârdır. Mevlevi oymacılardan en bilinenleri; Bursalı Mevlevi Fahri Dede, Nakşi, Halazade Mehmet, Mehmet Bin Gazanfer ve Derviş Hasan Eyyûbî'dir. 18. yüzyıla ait olduğu tahmin edilen, Mevlevi Derviş Hasan Eyyûbî imzalı, Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan kâğıt oymalı yazı çekmecesini bu sanatın çok çeşitli yerlerde kullanıldığını bizlere göstermektedir (Fotoğraf 5), (Ovalıoğlu, 2007:12; Altay, 2000: 10-12).



Fotoğraf 5. Derviş Hasan Eyyûbî, Katı' sanatı ile bezenmiş yazı çekmecesini, İç kapak ve ön yüzde katı' manzara, TSMK, 1720 (Çağman, 2014: 232).

Katı' sanatının 17. yüzyılın sonlarına doğru Batı sanatının etkisinde ortaya koyduğu eserlerde üçüncü boyut ile yapılan ve tercih edilen renk etkisi kolaylıkla görülür (Çağman, 2014: 205-206). Türk kitap sanatlarının ihtişamlı dönemleri 18. yüzyıl sonrasında gerileyerek, 19. yüzyılda bu alanda hiçbir ciddi eserin ortaya konulamaması bu sanat dalının da gerilemesine ve yok olmasına neden olmuştur (Mesara, 1998:17).

Fatih Albümü

İlk olarak "Mecma'u'l-Acâib" olarak isimlendirilen, daha sonra Süheyl Ünver tarafından Fatih Albümü olarak adlandırılan albümdür (Özçelik, 2020:46). Diğer bir adı Yakub Bey Albümü'dür. Türk katı' sanatının 15. yüzyıla ait önemli eserlerini barındırır. Akkoyunlu Türkmen sultanlarından Yakub Bey'in (1478-1490) sarayından toplanan eserlerin yer aldığı, Topkapı Sarayı Müzesi H2153 no'lu bölümde yer alan eser daha sonra İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Nadir Eserler Koleksiyonu, Farsça yazmalar kısmına nakledilmiştir. Albüm; 29,5 x39,5 cm boyutlarındadır. Toplamda sağda ve solda iki sayfa olmak üzere toplam 132 sayfadır (Özçelik, 2020:46-48). Genellikle Fatih Albümü olarak adlandırılan bu albümün baş kısmında kâğıt oyma ile yapılmış yazı örnekleri, çeşitli hat örnekleri, süslemeler, şemse formları, rumi kompozisyonlar, hayvanlar, doğa üstü yaratıklar ve son kısımlarında kâğıt oyma bezemelerle dolu katı' tekniğinde çalışılmış olan muhtemel kayın, meşe, ılgın ve nar ağaçlarının stilize edilerek oluşturulduğu ağaç tasvirleri bulunmaktadır (Morçay, 2014: 148). Albümde kâğıt oyma

eserler arasında çoğunlukta olanlar; ağaç veya ağaç gruplarıdır. Değişik biçim ve kompozisyonların denendiği bu eserler çeşitli büyüklüktedir. İncecik zarif dallar ve onları süsleyen yaprak, çiçek veya meyvelerden oluşan ağaçların tümü ileri bir form anlayışı ve üstün bir becerinin ürünleridir. Genellikle tüm albüm yaprağını değerlendirecek boyutlarda hazırlanmış olan bu eserlerin çoğunda ince gövdeli ağaçlar ve fidanların iç içe girerek oluşturduğu imgeler, ağaçların dibine yerleştirilen bitkiler, toprağın içine uzanan kökler ve dallara konmuş kuşlar vardır (Fotoğraf 6), (Çağman,2014:66).



Fotoğraf 6: Kâğıt oyma ağaçlar (Çağman, 2014: 66).

Bu çalışmalar; tek renk kâğıttan oluşan, sade fakat aynı zamanda detaylı ve ince işçilikli çalışmalardır. Oyma tasvirler; zeminde pembe, siyah, krem rengi kâğıt üzerine siyah, beyaz, kahverengi, yeşil vb. farklı renkte kâğıtlardan oluşmaktadır (Çağman, 1976:22). Karakoyunlu Türkmenlerinin ağaç kutsama inancı bu eserleri Karakoyunlu ya da Akkoyunlu Türkmenleri dönemine, yani 15. yüzyılın ortalarına ve kısmen ikinci yarısına tarihlendirmemize yardımcı olur. Bu eserler; kâğıt oyma sanatçıların becerilerinin yanı sıra, kompozisyon ve renk açısından da yaratıcı güce sahip olduklarını bizlere kanıtlar (Çağman,2014:76). 15. yüzyılın sonlarında Timurlular Döneminde sanatın merkezi olan Herat'ta hazırlandığı tahmin edilen divanın 16. yüzyılda Osmanlı nakışhanesinde yenilendiği ve tamir gördüğü tahmin edilmektedir. Katı' tekniğinde işlenen yazıların ve motiflerin ince ve kaliteli işçiliği ve başlı başına katı' bir eser olması, bu sanatın 15. yüzyılda ulaştığı noktayı göstermesi açısından önemlidir. Üzerinde Sultan 1. Mahmut ve müfettiş Derviş Mustafa'nın vakıf mühürleri bulunan albümün katı' örneklerinde imza ve tarih yoktur (Ölçer, 2002:218). Ancak sadece 143a sayfasında Herat'lı Abdullah Kâtî'nin "Şeyh Abdullah el-İmâmî" olarak imzasını attığı oyma bir şiir yer alır. Şiir; devrin ünlü şâiri

Abdurrahman Câmî (1414-1492) tarafından Akkoyunlu Sultânı Yakub Bey'e methiye olarak yazılmıştır (Fotoğraf 7), (Morçay, 2014: 148).



Fotoğraf 7. Abdullah-ı Kâtî (Şeyh Abdullah el-Îmâmî imzasıyla), Oyma ta'lik hat, 143a (Morçay, 2014:160).

Albümde ayrıca; oyma ağaçlar ile birlikte aynı sayfalarda üç oyma hayvan tasviri bulunmaktadır. Bunlardan ikisi efsânevi bir yaratığı temsil eden çok başlı ve çok kuyruklu ejderha tasviridir. Bu yaratık 7 başlı olarak tasvir edilmiştir. 7 rakamı Türk mitolojisinde önemli bir sayıdır. Göğün katları, yedi gezegen ve 7 hanlar ile bağlantılıdır (Fotoğraf 8), (Bilgili, 2018:108).



Fotoğraf 8: Kâğıt oyma efsanevi yaratık ve oyma ağaçlar (Morçay, 2014: 158).

Bir diğer oyma ise, göçebe olarak yaşayan Türklerde hayatlarının önemli bir parçasını temsil eden, insanların yardımcısı ve yoldaşı olarak bilinen at tasviridir (Fotoğraf 9-10). Türkler için kutsal kabul edilen at; hızın, gücün, kahramanlığın ve vefanın da simgesidir. Yakut Türklerinde atın güneş

âleminden geldiğine inanılırdı. Atın kuyruğunu kesmek ve bağlamak da Göktürk dönemlerinden beri süre gelen bir gelenektir (Kalafat, 2013: 27-30). Bahsi geçen oymaların tamamı aharlı ince kâğıt ile tek kat çalışılmış ve sade bir fon üzerine yapılmış detaylı çalışmalardır. Genellikle tüm albüm yaprağını değerlendirecek boyutlarda hazırlanmış, birden fazla motifin yer aldığı çeşitli büyüklükteki çalışmalar bu albümde yer alır.



Fotoğraf 9. Kâğıt oyma at tasviri (Çağman, 2014:63).



Fotoğraf 10. Oyma ağaçlar ve at tasviri (Morçay,2014:156).

Batı Asya'da bereket ve verimlilik sembolü olan ağaç, uzun hayatın da sembolüdür ve bu ağaçların yanında ya da altlarında tasvir edilmiş olan hayali hayvanların, yılan ya da ejderhaların koruyucu olarak bilhassa kötü ruhlara karşı koruyucu bekçi oldukları görüşü kabul görmektedir (Fotoğraf 11). Ağacı koruyan ögeler, farklı kültürlerde farklı sembollerle de ifade edilmiştir (Öney, 1978:47). Bu anlamda kullanılan bir diğer koruyucu sembol de aslan motifidir (Oğuz, 1980:61).



Fotoğraf 11. Oyma efsanevî yaratık ve ağaçlar 189a (Morçay, 2014: 159).

Öney'e göre; hayat ağacı ile ilgili hayvan tasvirlerinin şaman inançlarından alındığı görülmektedir (1978:47). Şamanlarda ağaç, dünyanın merkezidir (Sözen, Tanyeli,2001:102). Hayat ağaçları, ejderhalar ve yılanlar tarafından korunur. Türklere ait ikonografik sanat eserlerinde hayat ağacının köklerinde ejderha ve yılan, tepesinde ve dallarında ise güneş kuşu olarak isimlendirilen kartal vardır (Bilgili, 2018: 175).

Türklerin evren düşüncesinde rakamlar göğün katlarını sembolize eder. Yeryüzü merkezinden tanrı katına yükselen ağaç dokuz dallıdır ve göğün en üst katını sembolize eder. Bazı ağaçların dal sayıları, göğün katlarını sembolize etmek üzere yedi, sekiz ve dokuzdur (Fotoğraf 12). Bu nedenle ağaçların yedi, sekiz ve dokuz kollu olduğu varsayılır. Orta Asya ve Kuzey Asya'daki Türk topluluklarında bulunan şaman inancında Gök Tanrı'nın yedi ve dokuz oğlundan söz edilir (Öney, 1978:47; Çoruhlu, 2000, 196).



Fotoğraf 12. Oyma ağaçlar, 194b (Çağman, 2014: 74).

Eski Türk kültüründe ağaçlar, ruhların gelip gittiği kozmik bir yoldur (Bilgili, 2018:110). Fatih albümünde de stilize edilmiş ağaçların çoğunluğu Türk inancında ulu ağaç olarak değer gören muhtemel kayın, ılgın, nar ve meşe ağaçlarıdır. Albümdeki ağaçların dal ve yaprak biçimlerini çeşitli ağaçlara benzetmek mümkündür. Olağanüstü incelik ve dikkatle oyulmuş bu örnekler geniş kavisler çizerek çınar ve sarmaşık cinsi yapraklarla sık bir şekilde donatılmışlardır. Oymalar arasında kök ile birleştirilmiş çeşitli bitki ve fidanlar bulunmaktadır. Oldukça stilize edilmiş ayrıntılı ağaçlar arasında kökleri ince bir gövde üzerinde yükselen dallar dikkat çekicidir. Ağaçlar oldukça stilize edilmiş ve ayrıntılı verilmiştir. Ağaç, çoğu kez hayvanlarla ve doğaüstü güçlerle çevrelenmiştir (Black ve Green, 2017: 216). Ayrıca bu albümde her ağacın tepesine kuş ya da kuşlar kondurulmuştur. Orta Asya inancında ağaçların tepelerinde ve çevrelerinde yer alan bu kuşlar şaman ruhları temsil etmektedir. Şamanlar hayat ağacı sayesinde gökyüzüne ulaşırlar ve inanışa göre şamanlar doğmadan önce kuş şeklinde ağaçta bulunurlardı. Dallar içine gizlenmiş bu küçük kuşlar büyük ihtimalle doğmamış şaman ruhlardır (Öney,1978:46). Kuşlar aynı zamanda hayat suyunu sunan öğelerden biridir (Oğuz, 1980:65). Kuşun ruhun simgesi olduğu, Türk kültür ve sanatının günümüze kadar gelen en eski eseri olan Orhun yazıtlarındaki ölümle ilgili ifadelerde de yer almaktadır (Çoruhlu, 2000:151). Doğu mitolojileri ve efsanelerinde sirenk, simurg, zümrüd, zümrüdü anka, tugral, anka-i mağrip, huma kuşu ve devlet kuşu olarak adlandırılan Anka kuşu; ömrünün sonuna kadar bahar ağacı yapraklarından yaptığı yuvasını ateşe verip kendini yakarak yeniden dünyaya gelir. Bu anlatıların birçok versiyonu vardır. İran mitolojisinde; simurg kaf dağında ruhun ölmezliğini simgeler. Simurg uçuşa kalktığında bilgi ağacının yapraklarını titretir ve bitkinin tohumlarının dökülmesine neden olur. Doğu ülkelerinin masallarında sıkça rastlanan bir hikâye olarak anlatılan kuş, yeniden yapılanmanın da bir sembolüdür. Anka kuşu kendini bulabilene ölümsüzlüğü bulmasına yardım eder. Kassit döneminde de sık olarak rastlanan kafası ters dönmüş bir kuş, tanrısal bir simge ve sıfattır (Back ve Green, 2017: 186), (Fotoğraf 13). Ruhun “kuş şekline girmesi” ifadesi anlatım olarak 8. yüzyıldan itibaren Türkçe kitabelerde geçer. Yine ruhun uçuşması ifadesi, 2. yüzyılda Çin kaynaklarında ve 13. yüzyılda Türk kaynaklarında belgelenir (Esin, 2001:53).

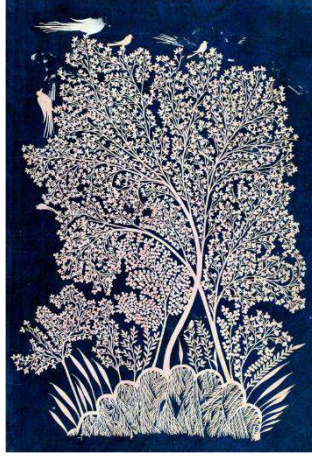


Fotoğraf 13. İbrelî ağaç grubundan bir örnek (Çağman,2014:76).

Fatih Albümünde bulunan bu ağaçlar; İslam mistisizminin ürünü olan soyutlaşmış doğa görüntülerindeki incelik, tüy gibi hafif görünümlü, bazen simetrik silüetlere sahip ağaçlardır. Mistik düşüncenin yarattığı ağaç, yalın soyutlamadan kaynaklanan kültürel bir yaklaşımın sonucu olmalıdır (Çağman, 2014:80), (Fotoğraf 14-15-16-17-18-19).



Fotoğraf 14. Dişi kâğıt oyma ağaç (Doğanay, 2012: 81).



Fotoğraf 15. Oyma ağaclar, 187b (Çağman, 2014: 67).



Fotoğraf 16. Oyma ağaclar (Çağman,2014:71).



Fotoğraf 17. Oyma ağaclar, 183b (Morçay, 2014: 154).



Fotoğraf 18. Oyma ağaç betimlemesi (Çağman,2014:70).



Fotoğraf 19. Stilize edilmiş kâğıt oyma ağaçlar, 192a (Çağman, 2014:77).

Sonuç

Türk süslemeciliğinin tarihsel gelişimi; kendi köken, gelenek, yorum ve aynı zamanda İslam düşüncesine sıkı sıkıya bağlı kalması ile gelişimini sürdürmüştür. İslamiyet'in Anadolu'da iyice yerleşmesi, İslam sanatında figürün giderek azalması sonucunda yerini stilize bitki motiflerinin kullanımına bırakmıştır.

Kültürler, üretmiş oldukları birçok yapıtta sembolik anlatımlara başvururlar. Kültürler zaman zaman değişime uğrasa da bitkilerle sunulan sembolizmin sanatta yer aldığı görülmektedir. İnsanlığın yaşamını devam ettirebilmesi için en değerli kaynak olan bitkiler ayrıca görsel birer hazinedir. İnsanoğlu doğadan esinlenerek, toplumsal önemdeki kültürel sembol ve simge motiflerini, yetiştirdikleri sanatçılar aracılığıyla belgelemişler ve gelecek kuşaklara aktarmışlardır. İslam dünyasında seçkin bir yer bulmuş olan Türk kitap sanatlarında kullanılan ağaç, çiçek, yaprak ve

benzeri formlar üstün bir stilize anlayıştan doğmuştur. Farklı kültürlerde de sembolik anlam taşıyan, yaşam ve ölüm döngülerini betimleyen ağaç; Türk inanç dünyasında tanrısal bir varlık olarak kabul edilmiştir.

Kitap sanatlarımız; Türk toplumunun ince zevk ve beğenisini yansıtan önemli bir göstergedir. Günümüzde kaybolmaya yüz tutmuş geleneksel kitap sanatlarından biri de katı' sanatıdır. Fatih Albümü'ndeki ağaç motifleri, Türk katı' sanatının en özel parçalarını oluşturur. İnsan ve bitki arasındaki bağın oldukça yaşamsal olduğu düşünüldüğünde, Türklerin inanç sisteminde önemli bir yere sahip olan ağaç kültünün kitap sanatlarına yansması bunun doğal bir sonucudur. Bütün bu bilgiler ışığında; ölümsüzlüğü temsil eden, dün ve bugün hala devam eden ağaç kültünün katı' sanatına yansıdığı en güzel örnekler Fatih Albümü aracılığıyla vurgulanmaktadır. Albümde büyük çoğunluğunu ağaç oyma örneklerinin oluşturduğu katı' eserler, Türk kültüründeki ağaç kültünün önemini gözler önüne serer.

Sonuç olarak; sembolik değeriyle kültürel hafızada oldukça yer tutan ağaç inancının bir yansıması olan ve kitap sanatlarımız içinde önemli bir yeri olan katı' sanatının özgün eserlerini barındıran Fatih Albümü, kâğıt oyma eserleri ile kitap sanatlarının kültürel mirasını gelecek kuşaklara aktarımda önemli bir paya sahip olacaktır.

KAYNAKÇA

- Alp, Ö.K. (2009). *Orta Asya'dan Anadolu'ya kültürel sembollere giriş*. Ankara: Eflatun Yayınları.
- Altay, M. (2000). *Geleneksel kaatı sanatı*. İstanbul: Ülker Yayınları.
- Arseven, C.E (1984). *Türk sanatı*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Ayvazoglu, B. (2004). *Güller kitabı "Türk çiçek kültürü üzerine bir deneme"*. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Bilgili, N. (2018). *Türk mitolojisi. Türklerde yaradılış ve evren tasarımı*. Ankara: Kripto Yayınları.
- Black, J.- Green, A. (2017). *Mezopotamya mitoloji sözlüğü, tanrılar ifritler semboller*. İstanbul: Köprü Yayınları.
- Boratav, N.P (2016). *Türk mitolojisi, Oğuzların Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin mitolojisi*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Can, Y.-Gün, R. (2015). *Ana hatlarıyla Türk İslam sanatları ve estetiği*. İstanbul: Kayıhan Yayınları.
- Çağman, F. (1976).15. Yüzyıl kâğıt oymacılık eserleri. *Sanat Dünyamız*, 3 (8), 22.
- Çağman, F. (2022). Kat'ı. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 25, 32-35, Ankara: TDV Yayınları.
- Çağman, F. (2014). *Katı'. Osmanlı dünyasında kâğıt oyma sanatı ve sanatçıları*. İstanbul: Aygaz Yayınları.
- Çelikbaş, Ö.E. (2018). Türk sanatında mistik bağlamda geometrik sembolizme genel bakış. *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 55-56.

- Çoruhlu, Y. (2000). *Türk mitolojisinin anahtarları*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Doğanay, A. (2012). Tezyinat. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 41, 79-83, İstanbul: TDV Yayınları.
- Elpe, E. (2003). *Türk mitoloji ve sanatında ağaç*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Ergun, P. (2012). *Türk kültüründe ağaç kültü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Esin, E. (2001). *Türk kozmolojisine giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınları
- Kafesoğlu, İ. (2003). *Türk milli kültürü*. Ankara: Ötüken Neşriyat.
- Kalafat, Y. (2013). *Türk halk inanmalarından hayvan üslubunda mitolojik devridaim-1*, Ankara: Berikan Yayınevi.
- Kalafat, Y. - Turan, A. (2013). *Anadolu kültür coğrafyasında manevi mimarlar ve halk inanmaları*. Ankara: Berikan Yayınevi
- Mesara, G. (1998). *Türk sanatında ince kâğıt oymacılığı (katı')*. Ankara: Minpa Basımevi.
- Morçay, S. (2014). *Türk sanatında katı'*. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Oğuz, B. (1980). *Mezar taşında simgeleşen inançlar*. İstanbul: Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları.
- Ovalıoğlu, İ. (2007). *Arşivin rengi, Osmanlı belgelerinde ebru ve etiket*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ögel, B. (2010). *Türk mitolojisi*, 1, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ölçer, N. (2002). *Türk ve İslam eserleri müzesi*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.
- Öney, G. (1978). *Anadolu Selçuklu mimarisinde süsleme ve el sanatları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Örnek, S. V. (1971). *100 soruda ilkelerde din, büyü, sanat, efsane*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Örnek, S. V. (1973). *Budunbilim terimleri sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özçelik, B. (2020). *Fatih albümünde kullanılan baba nakkaş üslubu motiflerin çini sanatına yansımaları*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Özkeçeci İ.-Özkeçeci, Ş. (2007). *Türk sanatında tezhip*. İstanbul: Seçil Ofset.
- Roux, J.P (2015). *Eski Türk mitolojisi*. (çev.: Musa Yaşar Sağlam), Ankara: Bilgesu Yayınları.
- Sayırlı, Ş. B. (2021). Türklerin ağaç ile mitolojik ve tarihi bağları üzerine bir değerlendirme. *Genel Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 3 (6), 187-198.
- Seçkinöz, M.-vd. (1986). *Süsleme resmi ve süsleme sanatları tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Sözen, M. -Tanyeli, U. (2001). *Sanat kavram ve terimler sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Turancı, E. - Özgen, Ö. (2018). Türk kültüründe ağaç sembolizmi ve filmlere yansımaları. *Üsküdar Üniversitesi İletişim Fakültesi Etkileşim Akademik Dergisi*, 1 (1), 154-171.
- Uygur, H. K.-vd. (2017). Bir kültürün son temsilcisi Mıksiye (Muqsiye) Nasra Şimmes Hindi ve ardında bıraktıkları. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi-Azerbaycan Özel Sayısı*, 5 (11), 221-241.
- Üçer, M. (2019). *A. Süheyl Ünver atölyesi yorumuyla Türk kültür ve sanatında hayat ağacı*. İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Ünver, S. (2010). *Türk süsleme sanatları 2*, (hızl.: Gülbün Mesara ve Aykut Kazancıgil), İstanbul: İşaret Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

URL-1:

https://www.academia.edu/36001040/T%C3%9CRK_MEZAR_TA%C5%9ELARIN_DA_BULUNAN_A%C4%9EA%C3%87_VE_%C3%87%C4%B0%C3%87EK_MOT%C4%B0FLER%C4%B0N%C4%B0N_SEMBOL%C4%B0K_K%C3%96KEN%C4%B0_HAYAT_A%C4%9EACI_VE_CENNETTE_DO%C4%9EU%C5%9E_%C4%B0NANCI_%C4%B0LE_SEK%C4%B0Z_K%C3%96%C5%9EEL%C4%B0_YILDIZ_MOT%C4%B0F%C4%B0_ (Erişim: 05.05.2023).

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

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

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

BEKTAŞİ DÜŞÜNCESİNDE SALAVAT-I ŞERİFLER VE BİR MUKAYESE ÖRNEĞİ



SALAWAT SHARIFS IN BEKTASHI THOUGHT AND A COMPARISON EXAMPLE

Muhyettin İĞDE*

ÖZ: Bektaşî geleneği ve bu geleneğe bağlı olarak gelişen sistematik kurumsal yapı İslâm düşünce ekollerinden biridir. Bektaşî öğretisi Mâveraünnehir merkezli olarak Hoca Ahmet Yesevî anlayışı ve ananesi çerçevesinde XIII. yüzyılda Hacı Bektâş-ı Velî ile birlikte Anadolu ve Balkan coğrafyasında etkili olmuş bir tarikat formudur. Tarikat, zamanımıza kadar dönem dönem Osmanlı Devlet idarecilerinden aldığı destek sayesinde yüksek seviyede bir ilgi görmüş, Sultan II. Mahmut döneminde de ilga edilmiştir. Her tarikat formunda olduğu gibi bu teşekkülde de belirli ritüeller, evrat ve rükünler, tarikat geleneğinin gelişmesinde ve müntesiplerinin itikadî, ictimâî ve ahlakî bütünlüğünü sağlayabilmek için önemli misyona sahip olmuştur. Bektaşîlik düşüncesinin işlendiği yazılı kaynaklarda yer alan bu ritüellerden birisi de Hz. Peygamber'e, Ehl-i Beytine ve Bektaşîlerce takdis edilen On Dört Mâsûmân-ı Pâk ile On Yedi Kemer-Best'e yapılan salatüselamlardır. Bu çalışmamızda Anadolu'da yaşayan Dedegân (Çelebi) koluna ve çoğunlukla da Balkanlarda yerleşik Bâbâgân Bektaşî topluluklarının yazılı literatüründe sıkça görülebilen salavatlar ve çağrıştırdığı dinî-sosyal işlevleri hakkında bilgi vereceğiz. Ayrıca konuyu doğrudan ifade eden Türkiye kütüphaneleri yazma koleksiyonlarının bir parçası Milli Kütüphane 461 Numarada kayıtlı yazma eserin 33a-34b varakları arasındaki salavat-ı şerifenin transkripsiyonunu ve orijinal metnini çalışmamızın sonuna ekleyeceğiz.

Anahtar Kelimeler: Bektaşîlik, Salavat, Ehl-i Beyt, Salatüselam, Tasavvuf.

ABSTRACT: The Bektashi tradition and the systematic institutional structure that developed depending on this tradition is one of the Islamic schools of thought. Bektashi teaching, centered in Mâveraünnehir, is a form of sufi order that was influential in Anatolia and the Balkans together with Haji Baktash Walî in the 13th century, within the framework of the understanding and tradition of Khoja Ahmad Yasawi. The sufi order has attracted a high level of attention thanks to the support it has received from the Ottoman State administrators from time to time, and it was abolished during the reign of Sultan Mahmut II. As in every form of sufi order, in this organization, certain rituals, prayers and rukns have had an important mission in the development of the sufi order tradition and to ensure the religious, social and moral integrity of its followers. One of these rituals included in the written sources in which the Bektashi thought is handled is the salutations made to the Prophet, Ahl al-Baytin and fourteen innocent pâk and seventeen belt-bests blessed by the Bektashis. In this study, we will provide information about the Dedegân branch living in Anatolia and the religious-social functions it evokes, which can be seen frequently in the written literature of the Babâgân Bektashi communities mostly settled in

* Dr. Öğr. Üyesi-Gaziantep Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Temel İslam Bilimleri Bölümü/Gaziantep- igdemuh13@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-0663-2047)

the Balkans. In addition, we will add the original text and the transcription of the salawat sharif between pages 33a-34b of the manuscript registered in the National Library No. 461, which is a part of the manuscript collections of Turkish libraries that directly expresses the subject.

Keywords: *Bektashism, Salawat, Ahl al-Bayt, Salatu Salam, Mysticism.*

Giriş

Müslümanlar tarih boyunca Hz. Peygambere olan sevgi ve bağlılıklarını çeşitli şekillerde dile getirmişlerdir. Hz. Peygamberi anmak isteyen Müslümanlar, salavatlara ayrı bir önem vermiş, çeşitli zaman, sayı ve şekillerde salavatları okumuşlardır. Nitekim ayet ve hadislerde de müminlerin salatüselam getirmeleri teşvik edilmiş, bunu yerine getirmeyenler yerilmiştir (Işık, 1989,: 263). Bütün mezhep ve tarikatlarda Hz. Peygamber’e karşı duyulan sevgiyi ifade etme biçiminin en sık başvurulan tarzı salatüselamlardır. Sayıları ve okunuş biçimleri farklılık arz etmekle birlikte bu salavatlar, İslam coğrafyasının neredeyse her yerine yayılmış ve adeta Müslümanların ortak bir dili haline gelmiştir Öyle ki Müslümanlar arasında sıklıkla okunan çeşitli salavat metinleri yaygınlaşmıştır. Bunun sonucunda İslam medeniyetinde çok zengin ve geniş bir salavat külliyyatı oluşmuştur (Mertoğlu, 2009: 23-24).

Tarihsel süreç içerisinde salatüselamların metinleri, okunma zamanları, şekilleri ve sayıları gibi hususlar belirli kalıplara dökülmüştür. Bu husus özellikle tasavvufi yapılanmalarda çok daha ön plana çıkarılmıştır. Tarikatlerdeki zikir meclisleri başta olmak üzere İslam geleneğinde salatüselamlar Allah’ın isimlerinden sonra en çok tekrar edilen zikirler olmuştur. Salatüselamlar tarikat şeyhleri tarafından dervişlere vird olarak verilmiştir. Ancak bu salatüselamlar tarikat müntesipleriyle sınırlı kalmamış, tüm Müslümanların en sık okuduğu zikir çeşidi olmuştur (Yücer, 2005: 254-256). Mesela Salat-ı Tefriciyye (Ferîd, 2021: 12-19), Salat-ı Münciyye, Salavat-ı Meşîşiyye/Şazeliyye, Salavat-ı Ticianiyye/Fethiyye, Salat-ı Kibrî-i Ahmer gibi birçok salavat metni sonradan oluşturulmuştur. İslami gelenekte burada isimleri zikredilenler başta olmak üzere salavatların her birine özel anlamlar yüklenmiş, okunmaları için de zaman ve sayı belirlenmiştir (Sülün, 2018: 10, 49-63; Yücer, 2005: 256-264).

Tarikatlar içinde oldukça yaygın hale gelen belli bir sayı ve formda salatüselam okuma geleneği kimi âlimleri bu salavat metinlerini bir araya getirme fikrine sevk etmiştir. Ehl-i Sünnet-Tasavvuf geleneğinde oldukça yaygın olan ve günlük vird haline getirilen *Delâilu’l-hayrât* (Cezûlî, t.y.) adlı eser bunun güzel örneklerinden biridir. Şâzeliyye tarikatının Cezûliyye kolunun kurucusu Muhammed b. Süleyman el-Cezûlî’ye (ö. 870/1465) ait olan bu eser tarikat mensuplarının yanı sıra herhangi bir tarikata mensup olmayan Müslümanlar tarafından da düzenli bir şekilde okunmuştur (“Delail-i Hayrat”, t.y.; Uludağ, 1994: 113-114).

Bektaşilikte Hz. Peygamber, Hz. Ali ve onun soyundan gelenlere salat ve selamda bulunma âdeti, çeşitli salavatların ve bu yönde zengin bir

edebiyatın oluşmasına imkân sağlamıştır. Alevi-Bektaşî gelenekte yaygın olarak kullanılan *Hak-Muhammed-Ali* söylemi Hz. Peygamber ile Ehlî Beyt sevgisinin birbirinden ayıramayacağını göstermiştir. Bu nedenle sözü edilen gelenekte imamet/hilafet, tevellâ-teberrâ, velâyet, mehdilik, şefaât gibi konular başta olmak üzere birçok inanç Ehl-i Beyt anlayışına göre şekillenmiştir (Üçer ve Sarı, 2020: 368). Alevi-Bektaşî grupların temel kaynakları olarak kabul edilen Menâkıbnâmeler, Velâyetnâmeler, Buyruklar, Erkân nâmeler ve benzeri eserlerde Alevi-Bektaşî dua ve niyazlarında Ehl-i Beyt vurgusunu görebilmek mümkündür (Teber, 2008: 142).

İslam Mezhepleri Tarihi geçmişte ve günümüzde ortaya çıkan dini-siyasi yapılanmaları ve düşünce ekollerini çalışma konusu edinen bir bilim dalıdır (Kutlu, 2008: 10-11). Temel ilgi alanı siyasi-itikadi yapılanmalar olmakla birlikte toplumsal birer yapılanma olmaları hasebiyle tasavvufî oluşumlar hatta fıkhi mezhepler de çeşitli yönleriyle İslam Mezhepleri Tarihi'nin çalışma konusu olabilir. İslam Düşüncesi'nin bütünsel bir şekilde anlaşılması açısından da bu tür çalışmalar önem arz etmektedir. Kaldı ki tarihsel süreçte sufilik ve itikadi yapılamalar iç içe geçmiş durumdadır. Bu yapılanmalara ait düşünceleri birbirinden tamamen bağımsız bir şekilde ele almak yanlış anlaşılmalara neden olabilir. Bu nedenle ilgili bilim dalları arasında keskin sınırlar çizmek yerine interdisipliner çalışmalar İslam düşüncesine katkı sağlayacaktır. Nitekim Fahreddîn er-Râzî *İ'tikâdâtü Firaki'l-Muslimîn ve'l-Muşrikîn* adlı eserinin sekizinci kısmı "fî Ahvâlî's-Sûfiyye" adını taşımaktadır (Râzî, 1356/1938: 72-75). Benzer bir tasnifi bazı çağdaş çalışmalarda da görmek mümkündür (Onat, 2007). Bu çalışmanın konusu daha çok Tasavvuf alanına girmekle birlikte gerek Bektaşîlik gerekse bu yapıda salavatların ele alınma biçiminin toplumsal tezahürleri olması nedeniyle çalışma konusu yapılmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı kütüphaneleri içerisinde Süleymaniye Kütüphanesi gibi bir kısım kütüphaneler ile özellikle Milli Kütüphane, Türk kültür tarihinin en nadide yazma koleksiyonlarına sahip kütüphanelerdir. Üzerinde çalışılan eserin ücretsiz bir şekilde kullanılması ve görüntülerin yayınlanması ile ilgili Türkiye Yazma Eserler Kurumu'ndan gerekli izinler alınmıştır. T.C. Milli Kütüphane Yazma Eserler Bölümü A461'de kayıtlı olan bu eser, yıpranmış pandizot siyah bir cild içerisinde yer almaktadır (URL-1). Eserde üzerinde çalıştığımız küçük boyutlu bu risale dışında içerisinde farklı varaklarda kayıtlı çeşitli risaleler de yer almaktadır. Risalelerin yekununu Bektâşî geleneğine ait Tercümanlar, Bektâşîliğin sembolleri arasında yer alan Hırka, Tâc ve Post metaforlarının işlendiği yazılar ile Hurûfluk ile ilgili çeşitli risâleler yer almaktadır (URL-2).

1. Salatüselam/Salavat Kavramı

Salatüselam ifadesi, sözlükte duâ, ta'zim ve rahmet gibi anlamlara gelen salat ile güven, esenlik anlamlarında kullanılan selam sözcüklerinden oluşmuştur (Mertoğlu, 2009: 23). "Sallâ" fiilinden mastar olan salat kelimesi sözlükte dua, tebrik, temcit ve ta'zîm gibi anlamlara gelmektedir. Sallâ

fiilinin mastarının “tasliye” olduğu ve salatın tasliyeden geldiği de belirtilmektedir. Istılahta ise Allah’a yaklaşmak gayesiyle yapılan belli fiillerden ve rükünlerden ibarettir ki, o da namazdır. Namaza salat denmesi, aslının dua olmasındandır. Ulemanın çoğunluğuna göre salat, dua için hakiki, namaz için mecazi anlamda kullanılmıştır.¹ Namaz ibadeti farz kılınmadan önce Arapların onu dua manasında kullanmaları “salat” kelimesinin gerçek ve yaygın olarak dua anlamında kullanıldığını göstermektedir (İbn Kayyim el- Cevziyye, 1407/1987: 155-156; Kefevî, 1419/1998: 553). “Selleme” fiilinden mastar olan selam kelimesi ise kusursuz olmak, kutulmak, rahatlamak gibi anlamlara gelmektedir. Kur’an ve hadislerde ise selam, eman, kurtuluş, barış gibi anlamlara gelmektedir. Bu anlamda birine selam vermek ona kendisinden gelebilecek bütün kötülüklerden emin olduğunu ifade etmek anlamındadır (Efendioğlu, 2009: 342-343; Işık, 1989: 265).

Salat ve selam dinî, edebî bir kavram meydana getirmesini *aleyhi’s-salâtu ve’s-selâm* veya *sallallâhu aleyhi ve sellem* şeklindeki dua cümlelerinin yerine dilimizde kullanılagelmıştır. Böyle dua etmeye “salavat getirme”, Arapça’da ise “tasliye” denir. Bu duadan söz edilirken “salvele” kısaltması kullanılmaktadır (Mertoğlu, 2009: 23).

Kur’an-ı Kerim’de ve bazı hadislerde salat ve selam kavramları kullanılmış, Hz. Peygamber’e salatüselam teşvik edilmiştir. Bu noktada en yaygın örneklerden biri Ahzâb 33/56 ayetidir.

إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا

“Allah ve melekler peygambere salât ediyorlar; ey iman edenler, siz de ona salât ve selâm okuyun.”(URL-3: el-Ahzâb 33/56). Müfessirler ayetten hareketle Allah’ın Hz. Peygamber’e rahmet etmesinin ona rahmet etmesi ve onu meleklerine övmesi anlamına geldiğini ifade etmişlerdir. Meleklerin salâtı Hz. Peygamber’e istiğfar; müminlerin salâtı ise dünyada Hz. Peygamber’in adının yüceltilmesi, dininin üstün kılınması, ahirette de Makam-ı Mahmûd’a ulaştırması hususunda Allah’a niyazda bulunmalarını ifade etmektedir (Başaran, 2019: 753-756; Serinsu, 2001: 121-135). Fakihler de buradaki ifadenin bağlayıcı olduğunu insanın ömründe en az bir defa Hz. Peygamber’e dua etmesinin farz olduğunu ifade etmişlerdir (Kurtubî, 1423/2003: 14/232-234).

Hadisi şeriflerde de salat ve selam ifadelerine rastlanmakta ve salavat getirilmesi teşvik edilmektedir. Nitekim yukarıda sözü edilen Ahzâb suresinin 56. ayetinin tefsiri bağlamında sahabe Hz. Peygamber’e nasıl salatüselam edeceklerini sormuştur. Hz. Peygamber de bu hususa onlara yol göstermiştir (İbn ‘Âşûr, 1984: 22/98; Kurtubî, 1423/2003: 14/233-234). Ebu Mes’ûd el-Ensârî’den gelen bir rivayette; “Biz Sa’d b. Ubâde’nin meclisinde otururken Rasulullah (SAV) yanımıza geldi. Beşir b. Sa’d kendisine; “Allah, sana salat okumamızı emretti. Sana nasıl salat okuyabiliriz?” diye sordu. Efendimiz şu cevabı verdi: “Şöyle söyleyin:

¹ Salat kavramı ile ilgili geniş bilgi için bkz.: (İbn Kayyim el- Cevziyye, 1407/1987: 155-156; Kefevî, 1419/1998: 552-553; Güllüce, 2005; Işık, 1989: 264-265).

"Allahumme salli 'alâ Muhammedin ve 'alâ âl-i Muhammed, kema salleyte 'alâ İbrahime ve barik 'alâ Muhammedin ve 'alâ âl-i Muhammedin kemâ bârekte 'alâ âl-i İbrahime fı'l-âlemîne inneke hamîdun mecîd. (Allah'ım! Muhammed'e ve Muhammed'in âline rahmet kıl, tıpkı İbrahim'e rahmet kıldığın gibi. Muhammed'i ve Muhammed'in âlini mübârek kıl. Tıpkı İbrahim'in âlini mübârek kıldığın gibi.)" Resulullah ilâveten şunu söyledi: "Selâm da bildiğiniz gibi olacak." (Müslim, 1374-75/1955-56: "Salât", 65; Tirmizî, 1975: "Tefsîr", 34 (No: 3220)).

Hız. Peygamber çeşitli hadislerde Müslümanları salavat okumaya teşvik etmiştir. Bir rivayette Hız. Peygamber; *Kıyâmet günü insanların bana en yakın olanı bana en çok salavat okuyandır* (Tirmizî, 1975: "Vitr", 352 (No: 484)) buyurmuştur. Başka bir rivayette *Yeryüzünde Allah'ın seyyâh melekleri vardır. Onlar ümmetimin selâmını (ânında) bana tebliğ ederler* (Nesâî, 140671986, "Sehv", 46 (No: 1282)) ifadeleriyle salavatın önemi belirtilmiştir. Bazı rivayetlerde Hız. Peygamber kendisine çokça salavat getirilmesini istemiş (Ebû Dâvûd, t.y.: "Cuma", 1; Tirmizî, 1975: "Sıfatu'l-kıyâme ve'r-rekâik ve'l-vera", 23 (No: 2457)) hatta *yanında anıldığım halde bana salavat getirmeyenin burnu sürtünsün* (Tirmizî, 1975: "De'âvât", 101 (No: 3454)) diyerek tehdit etmiştir.

Ayet ve hadislerin teşvikinin de etkisiyle müminler, Hız. Peygamber'e dua ve övgüde bulunmak ona karşı besledikleri sevgiyi ifade etmek amacıyla salatüselam getirmeyi bir görev olarak kabul etmişlerdir. İnanalar Hız. Peygamber'in sevgisinin aynı zamanda bir mükellefiyet olduğu bilinciyle hareket etmişlerdir. Bu anlamda bakıldığında salavat aslında Allah-Peygamber-müminler arasında bir bağ oluşturmakta, bir başka ifade ile müminlerin Hız. Peygamber ile ilişkilerinin güçlenmesini sağlamaktadır (Başaran, 2019: 769-775). Salavat metninin ilk örneği bizzat Hız. Peygamber tarafından öğretilmiş ve okunması teşvik edilmiştir. Tarihîsel süreç içerisinde salavat metinleri çoğalmış, çeşitlenmiş, hatta bunların bazılarını çeşitli zaman, mekan ve sayı gözetilerek okunması yönünde gelenekler oluşmuştur (Başaran, 2019: 764). Öyle ki gerek sayılarının çokluğu gerekse içerdikleri söz sanatları nedeniyle salavatlar dua olmanın ötesinde Edebiyat ve Sanat başta olmak üzere birçok bilim dalının konusu haline gelmişlerdir (Timurtaş, 2018: 756).

2. Bektaşilikte Ehl-i Beyt ve Salavat-ı Şerifeler

Hız. Peygamber'in vefatının ardından dinin esaslarını doğru şekilde anlama ve amel boyutuna taşıma noktasında Müslümanların fikri açıdan bölünmeler yaşadığı tarihi bir gerçektir. Bunun yanında fetihlerle genişleyen İslam coğrafyasında karşılaşılan farklı millet ve dinlerden İslâm'a giren kimseler de bu düşünce çeşitliliğinin artmasına sebep olmuştur. Bunun bir sonucu olarak İslam düşünce tarihinde amelî, itikadî ve ahlakî boyutlara da sahip çeşitli yapılanmalar ortaya çıkmıştır. İtikadî ve siyasî zümreleşmeler düşünce ekolleri dediğimiz fırkaları meydana getirirken; sistematik bir muamelatı düzenleyen pratik alanda fıkhi mezhepler ortaya çıkmıştır.

Bunun yanı sıra da ahlaki olgunluğa erişmeyi ve insanın davranışlarını Kur'ân ve Sünnet çerçevesinde kemale ermesi hedefiyle erdemli toplum kurmayı yegane gaye edinen zühd hareketi ve tassavvufî oluşumlar da İslam medeniyeti içerisinde yerini almıştır.

Tasavvuf ekollerinin olgun ve kurumsal yapısı dediğimiz tarikat formlarından birisi de Anadolu ve Balkanlarda geniş bir kitleye hitap eden Bektâşi-Yesevî geleneğidir. Bektâşilik, Türk örf-adet ve gelenekleriyle birlikte İslamî öğretinin özümsevenek yaşandığı Mâveraünnehir kaynaklı tasavvufî boyutları baskın bir düşünce geleneği olarak kabul edilmektedir. Dört Kapı Kırk Makam anlayışını müntesiplerine kazandırmayı amaçlayan bu öğreti, zamanla gelişip yaygınlaşarak kitlelere mal olmuş tasavvufî bir akım haline gelmiştir. Bu bakımdan Bektâşilik, Osmanlı İmparatorluğu döneminin en popüler tarikat yapılanmalarından biri haline gelmiştir (Bardakçı, 2005: 54-60; Ocak, 2009: 14-16; Özcan, 2001: 40-41).

Bütün Müslümanlarda olduğu gibi Bektâşilikte de Hz. Peygamber merkezi bir konuma sahiptir. Peygamberliğin sübutu, Peygamberin dindeki konumu, vahye muhataplığı, hüküm koyma yetkisi, ahlakını örnekliği gibi konularda Alevi-Bektâşi gelenek ile Ehl-i Sünnet'in ortak bir anlayışa sahip olduğu görülmektedir. Âlemin yaratılma sebebi, mucize ortaya koyan bir şahıs olma telakkisi gibi konularda da Tasavvuf ile Bektâşi düşüncenin paralellik arz ettiği görülmektedir (Yıldırım, 2005: 294). Tasavvufî gelenekte olduğu gibi Alevilik-Bektâşilikte de Hz. Peygamber için gül sembolü kullanılmakta, Gülbanklarda "Rasulullah'ın gül cemaline salavat" getirilmektedir (Kutlu, 2006: 165-166). Hz. Peygamber'in nuru her şeyden önce yaratılmış, onun dünyaya gelmesiyle bütün dünya nura boğulmuş, hak ile batıl birbirinden ayrılmıştır (Yeşilyurt, 2003: 22-23). Bektâşi gelenekte verilen din eğitiminde Hz. Muhammed "rol model" olarak sunulmaktadır. Alevi-Bektâşi geleneğinde *Hak-Muhammed-Ali* şeklinde formüle edilen söylem esasında bu üç unsurun birbirinden ayrılmaz bütün olduğunu göstermektedir. İbadetler bu isimlerle başlamakta, dua ve niyazlar hak-Muhammed-Ali ismi ile yapılmaktadır (Eğri, 2006: 213-215, 230-231). Hz. Muhammed Allah'a ait sırlar anlamına gelen "ilm-i ledün" başta olmak üzere bütün ilimlerin ve güzelliklerin kaynağı olarak kabul edilmektedir (Eğri, 2006: 231).

Bektâşi kaynaklarının neredeyse tamamı *besmele*, *hamdele*, *salvele* ile başlamaktadır. Nitekim Hacı Bektâş-ı Veli'nin *Makâlat*'ında besmele ve Allah'a hamd edildikten sonra şu ifadelerle yer verilmektedir: "*Salât ve selâm da önce Allah Teâlânın bütün âlemi onun sevgisi yüzünden yarattığı peygamberlerin ulusu ve rasullerin reisi Hz. Peygamber'in üzerine sonra da onun arı ve tertemiz Ehli Beyti'ne; en üstün kavim olan evlâdına ve ashâbına olsun. Çünkü bütün kâinâtın padişahı olan Tanrı, bu itibarlı Müslümanların ruhlarını ahirette rahmetine erdirmiş ve bağışlamıştır.*" (Hacı Bektâş-ı Veli, 2021: 42). Bektâşi geleneğinde yazılan eserlerin önemli bir kısmında bunun farklı örneklerini görebilmek mümkündür. Bu örneklerin önemli bir

kısımında Hz. Peygamber'in yanı sıra on iki imamın da isimleri zikredilmekte onlara da salatüselam getirilmektedir. Mesela *Bektaşî Tercemanları* adlı eserde de bunun bir örneğini görebilmek mümkündür. “*Allahümme Salli vesellim ve zid ve bârik ‘Ala nûri seyyidina (4) ve seyyidi’l-enbiyâ-i Muhammedinil- Mustafa Allahümme Salli vesellim (5)ve zid ve bârik ‘ala nûri seyyidina ve siyyidi’l-evliyâ-il-Îmâmi (6) ‘Aliyyi’l-murtaza Allahümme Salli vesellim ve zid ve bârik ‘ala (7) nûri seyyidina ve seyyidetin nisâ-il-‘alemîne Fâtımatî’z (8) zehra ve ‘ala ümmihâ ve ümmü’l-mu’minine Hadiceti’l-kübra (9) Allahümme Salli ve sellim ve zid ve bârik ‘ala nûri seyidinel Îmâmı (10) Hasani’l-mücteba Allahümme salli vesellim ve zid ve bârik ‘ala (11) nûri seyyidinel Îmâmi Hüseyini’ş-şehidi’l-mazlûmi bi-arzı (12) Kerbela.....*” (Taş ve Özdemir, 2021: 501-502).

3. Bektaşî Geleneğinde Ehl-i Beyt Vurgusu

Hız. Peygamber'in ev halkını ifade etmek için kullanılan Ehl-i Beyt kavramı tarih boyunca Sünni, Şii ve Alevi-Bektaşî geleneklerinde en fazla ihtilaf edilen, yer yer de siyasallaştırılmak suretiyle istismar edilen kavramlardan biridir. Ehl-i Beyt kavramının kimleri kapsadığı konusu sürekli tartışılmıştır. Genellikle Hız. Peygamber, Fatıma, Ali, Hasan ve Hüseyin Ehl-i Beyt olarak kabul edilse de bazen Hız. Peygamberin hanımlarının bazen da on iki imam ve hatta bütün Haşimileri Ehl-i Beyt olarak tasnif edenlerin olduğu görülmektedir (Kutlu, 2006: 169-170).

Alevi-Bektaşî kültüründe Hız. Muhammed, Hız. Ali, Fatıma, Hasan ve Hüseyin isimleri beş parmakdan oluşan el ile sembolleştirilmiş ve “Ali Pençesi” adıyla levhalaştırılmıştır. Bu beş isim için “Âl-i Âbâ”, “beş esma” gibi kavramlar da kullanılmıştır. Hız. Ali'nin de içerisinde bulunduğu Ehl-i Beyt'i sevmek tek başına yeterli değildir. Aynı zamanda onları sevenleri sevmek (*tevellâ*), onları sevmeyenleri sevmemek de (*teberrâ*) son derece önemlidir (Fığlalı, 1996: 234-235; Kaplan, 2010: 154; Teber, 2008: 142-150; Yıldırım, 2009: 110). Hız. Ali ve Ehl-i Beyt manevi rehber olarak kabul edilmektedir. Özellikle Hız. Ali tarihsel kişiliğinden çok menkıbevi bir şahsiyet olarak karşımıza çıkmaktadır (Teber, 2008, s. 146). Alevi-Bektaşîler'e göre Hız. Peygamber, Ehl-i Beyt arasında en çok Hız. Ali'yi sevmiş, bu nedenle kızı Fatıma'yı onunla evlendirmiş, ümmetini de ona emanet etmiştir (Kutlu, 2006: 169-170). Hız. Peygamber'in sevgisine ve övgüsüne mazhar olan Hız. Ali, Tasavvuf kültüründe “Şah-ı Velayet”, “Sultanu'l-Evliya”, “Şâh-ı Merdan”, “Haydar-ı Kerrâr” gibi lakaplarla anılmıştır (Eğri, 2006: 234-236).

Hız. Ali'nin cesareti ve yiğitliğı de özellikle Bektaşîler tarafından büyük bir övgü ile anlatılan konular arasında yer almıştır. Onun İslam'ın yayılmasında ve genişlemesinde gösterdiği kahramanlıklar sadece Bektaşîlikte değil pek çok tarikatta da coşkuyla anlatılan ve bunun üzerine oldukça geniş bir edebiyatın oluştuğu unsur haline gelmiştir. Hadis olduğu ifade edilen ve Hız. Ali'nin kahramanlığını anlatan *Lâ fetâ illâ Ali lâ seyfe illâ Zülfikâr* (Kârî, 1406/1986: 367-368) ifadesi Bektaşî geleneğinde yaygın bir şekilde kullanılmıştır. *Fetâ* kelimesinden türetilen *fütüvvet* Hız. Ali'nin ilim,

cesaret ve kahramanlığını ifade etmek üzere kullanılmış bir kavramdır (Sarikaya, 2010a: 114). Alevi-Bektaşî gelenekte fütüvvetin Hz. Peygamber'den Hz. Ali'ye geçtiği kabul edilmektedir (Sarikaya, 2010b: 372). Yemini *Faziletname*'de Hz. Ali'nin cesaret ve yiğitliğini dizelerinde şöyle ele almıştır:

“Salavat verdiler cümle yeksân
Getirdiler o saat hemen iman

...

Nice putperest ehl-i zünnâr
Din-i Ahmed'e eylediler ikrâr

...

Zülfikar korkusundan ehl-i zünnâr
Muhammed dînine etmiştir ikrâr” (Özmen, 1998: 2/74).

Bektaşîlik, Hz. Ali ve soyundan gelenlere büyük bir tazim ve hürmet göstererek tarikat adâp ve erkânı içerisinde önemli bir konum atfetmiştir. “Erenler meydanında Hakk Muhammed Ali divanında Oniki İmâm; On dört ma’sum-ı Pâkân efendilerimizin dostlarına dost; düşmanlarına düşman olmak kavliyle.... Allah Muhammed Ali, cümlemize mu’în ve nasır ola. Himmeti Aliyeleri zâhir, bâtın üzerimizde hâzır ve nâzır ola.” (Teber, 2008: 142). Benzeri ifadelerde de görülebildiği gibi Ehl-i Beyt’e özel bir önem verildiği görülebilmektedir. Bektaşî Bâbâgân kolu inanç ve düşüncesinde “Ehl-i Beyt”, aynı zamanda kurtuluşa ermiş olan topluluktur. 73 fırka hadisinde geçen *fırka-i nâciye*, Bektaşî kültüründe kendilerince temsil edilmektedir ve sadece Ehl-i Beyt’i sevenlerin topluluğudur. Allah’tan dertlerine derman ve manevî dereceler isterken, Hak-Muhammed-Ali hürmeti hakkı için istemişlerdir (Fırlalı, 1996: 234-235). Bektaşîliğin temel kaynakları sayılan âdâb ve erkâna dair dedebabaların yazmış olduğu eserler dikkate alınırsa Hz. Ali ve onun soyundan gelen imamlar manevî rehberler olarak yüceltilmekte ve onların tarihsel kişiliklerinden ziyade efsaneler şeklinde aktarılan menkıbevi kişilikleri öne çıkarılmaktadır (Teber, 2017: 78). Söz konusu eserlerde Hz. Peygamber’in yanı sıra Hz. Ali, on iki İmam, on dört Masûm-i Pâk için de salavat okunduğu görülebilmektedir (Bülbül ve Ördek, 2017: 7-10).

Sonuç

Alevi-Bektâşî öğretisinde itikadi ve ictimai hayatın içerisinde yer alan ayin ve cemlerde uygulanan âdâb ve erkânların tümünde salavat-ı şerifeler dua ve niyaz metinleridir. İnsan-ı kâmil olabilmenin yolu diğer seyr-i sülûk tarikatlarından farklı olarak aşk ve inâbe içerisinde dile getirilen Hz. Peygamber, onun Ehl-i Beyti ve ashabına gösterilen tazim ve ihtiramdır. Bu ihtiramın göstergesi de salavat-ı şerifelerdir. Sünnî literatürde sözü edilen *Delâlü’l-Hayrât* mecmû’alarının yerine Bektaşî anlayışında Salavat-ı şerife Mecmû’ları ve Tercümânlar yazılmış ve tescil edilmiştir. Alevi-Bektaşî öğretisinin temelinde ve bu öğretinin yaşandığı Bektaşî tekke ve dergâhlarında faziletli bir toplum oluşturma hedefi vardır. Bu amaca matuf

en temel unsuru da Hz. Peygamber ve onun Ehl-i Beyti'ne olan sevgi oluşturur. Bektaşî taliplerinden başlayarak en üstte bulunan dedebâba ve halifebabaya kadar her Bektaşî'nin günlük hayatını oluşturan davranışlar birer tercüman ve dua ile icra edilmiştir. Bu tercümân ve duâların hepsinde Hz. Peygamber'e ve onun Ehl-i Beyti'ne, On Dört Masûmân-ı Pâk ve On Yedi Kemer-Best'e salatüselam iletmek bir vecibe ve ulvî bir amel-i sâlih hükmündedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Bardakçı, M. N. (2005). Bir Tasavvuf mektebi olarak Bektaşîlik. *Uluslararası Bektaşîlik ve Alevilik Sempozyumu I*, 51-60, Isparta: Fakülte Kitabevi Baskı Merkezi.
- Başaran, S. (2019). Anlamı, keyfiyeti ve işlevi bakımından Hz. Peygamber'e salavat getirme hakkında bir değerlendirme. *Şırnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 10 (23), 747-778.
- Bülbül, T. - Ördek, Ş. (2017). Bektaşîliğe ait yeni bir mecmua: Mecmu'atü'r-Resâil. *Alevilik-Bektaşîlik Araştırmaları Dergisi*, 16, 3-44.
- Cezûlî, Ebû Abdillâh Muhammed b. Süleymân. (t.y.). *Delâilu'l-hayrât*.
- Delail-i hayrat. (t.y.). Geliş tarihi 19 Mart 2023, gönderen <https://www.dalailalkhayrat.com/tr/>
- Ebû Dâvûd, Süleymân b. Eş'as. (t.y.). *Sunenu Ebî Dâvûd*. C. 1-4, Beyrut: Dâru'l-Kitâbi'l-Arabî.
- Efendioğlu, M. (2009). Selâm. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 36, 342-343. İstanbul: TDV Yayınları.
- Eğri, O. (2006). Alevî-Bektâşî gelenekte Allah, Peygamber ve Ehl-i Beyt sevgisi. *İslami İlimler Dergisi*, 1(1), 213-239.
- Ferîd, O. (2021). *Salavât-ı şerîfe salavât-ı tefrîciyye=Peygamber efendimiz üzerine salavât-ı şerîfe getirmenin dünyevî ve uhrevî faziletleri ile salât-ı tefrîciyye'nin nitelikleri*. (hzl.: Muhammed Veysel Emen). Kahramanmaraş: SAMER Yayınları.
- Fığlalı, E. R. (1996). *Türkiye'de Alevilik-Bektâşîlik*, 4. b., Ankara: Selçuk Yayınları.
- Güllüce, H. (2005). Salât kavramı: Etimolojisi ve bazı mülâhazalar. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 23, 171-184.
- Hacı Bektâş-ı Veli. (2021). *Makâlât*. (ed.: A. Yılmaz vd.), Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları.
- Işık, H. (1989). Hz. Peygamber (S.A.S.)'e salât ve selâm getirme ile ilgili bir araştırma. *Diyanet İlmi Dergi*, 25(4), 264-286.
- İbn 'Âşûr, M. T. (1984). *Et-Tahrîr ve't-tenvîr*. C. 1-30, Tunus: ed-Dârü't-Tûnisîyye.
- İbn Kayyim el- Cevziyye (1407/1987). *Celâu'l-efhâm fî fadli's-salati alâ Muhammedin hayri'l-enâm*. Kuveyt: Dâru'l-'Urube.
- Kaplan, D. (2010). *Yazılı kaynaklarına göre Alevilik*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

- Kârî, N. A. (1406/1986). *El-Esrâru'l-merfû'a fi'l-ahbârî'l-mevdû'a = el-Mevdû'âtü'l-kubrâ*. Beyrut: el-Mektebu'l-İslâmî.
- Kefevî. (1419/1998). *el-Kulliyât: Mu'cem fi'l-mustalahât ve'l-furûki'l-luğaviyye*. Beyrut: Muessesetu'r-Risâle.
- Kurtubî, M. (1423/2003). *El-Câmi' li ahkâmi'l-Kur'ân*. Riyad: Dâru 'Âlemi'l-Kutub.
- Kutlu, S. (2006). *Alevîlik-Bektaşîlik yazıları: Alevîliğin yazılı kaynakları Buyruk, Tezkire-i Şeyh Safî*. Ankara: Ankara Okulu Yayınları.
- Kutlu, S. (2008). *Mezhepler tarihine giriş*. İstanbul: DEM Yayınları.
- Mertoğlu, M. S. (2009). Salâtüselâm. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 36, 23-24, İstanbul: TDV Yayınları.
- Müslim. (1374-75/1955-56). *El-Câmi'u's-şahîh*. C. 1-5, Beyrut: Dâru İhyâi't-Turâsi'l-Arabî.
- Nesâî. (1406/1986). *El-müctebâ mine's-Sunen-es-Sunenu's-suğrâ*. Halep: Mektebetu Matbû'âtî'l-İslâmiyye.
- Ocak, A. Y. (2009). Tarihsel terminoloji (Bektaşîlik, Kızılbaşlık, Alevîlik)ç Geçmişten Günümüze Alevî-Bektaşî Kültürü, (ed.: A. Y. Ocak), 14-24, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Onat, H. (Ed.). (2007). *İslam düşünce ekolleri tarihi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Özcan, H. (2001). Bektâşî âdâb ve erkânı. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 7(19), 39-44.
- Özmen, İ. (1998). *Alevî-Bektaşî şiirleri antolojisi*. C. 1-5, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Râzî, F. (1356/1938). *İ'tikâdâtü fırakî'l-muslimîn ve'l-muşrikîn*. Kahire: Mektebetu Nahdati'l-Misriyye.
- Sarıkaya, M. S. (2010a). Türkiye'de Alevîlik ve Bektaşîliğin oluşumu. *Anadoluda Alevîliğin Dünü ve Bugünü*, (ed.: H. İ. Bulut), 103-125, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları.
- Sarıkaya, M. S. (2010b). Bektaşî ve Alevî kültürünün yazılı kaynaklarından Fütüvvetnameler. *Anadoluda Alevîliğin Dünü ve Bugünü*, (ed.: H. İ. Bulut), 367-377, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yayınları.
- Serinsu, A. N. (2001). 33/Ahzâb sûresi 56. ayeti çerçevesinde Hz. Peygambere salât ve selâm getirmenin anlamı. *Dini Araştırmalar*, 4(10), 121-139.
- Sülün, M. (2018). Salâtüselâm âyetinde emredilen nedir? El-Ahzâb (33) suresinin 56. âyetinin tefsiri. *Yakın Doğu Üniversitesi İslam Tetkikleri Merkezi Dergisi*, 4(1), 7-63.
- Taş K. ve Özdemir Ö. (2021). Büyük Çamlıca Dergâhı tarafından hazırlanan Bektaşî tercemanları kitapçığı. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 21/2, s 483-512.
- Teber, Ö. F. (2008). *Bektâşî erkânnamelerinde mezhebî unsurlar*. Ankara: Aktif Yayınevi.
- Teber, Ö. F. (2017). Bektâşîlikte otorite. *Milel ve Nihal*, 14(1), 78-95.

- Timurtaş, A. (2018). İslamî edebiyatta salavat. 2. *Uluslararası Ahmed-i Hânî Sempozyumu: "İslam Düşüncesinde İnsan"*, 749-757, Ağrı: Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Yayınları.
- Tirmizî. (1975). *Sünenü't-Tirmizî*. C. 1-5, Mısır: Şirketu Mektebe-Matbaatu Mustafa el-Bâbî el-Halebî.
- Uludağ, S. (1994). Delâilü'l-hayrât. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 9/113-114). İstanbul: TDV Yayınları.
- Üçer, C. - Sarı, R. (2020). Dua, gülbank ve tercümanlar üzerinden Alevî nitelemeli gelenek hakkında bazı değerlendirmeler. *e-Makalat Mezhep Araştırmaları Dergisi*, 13(2), 357-398.
- Yeşilyurt, T. (2003). Alevi-Bektaşiliğin inanç boyutu. *İslâmiyât*, 6(3), 13-30.
- Yıldırım, A. (2005). Alevî-Bektaşîlerin dinin temel kaynaklarından Kur'ân ve Sünnete bakışı. *Uluslararası Bektaşilik ve Alevilik Sempozyumu I*, 287-296, Isparta: Fakülte Kitabevi Baskı Merkezi.
- Yıldırım, R. (2009). Tasavvufî bir yorum olarak Alevîlik ve Bektaşîlik. *Ekev Akademi Dergisi*, 41, 103-114.
- Yücer, H. M. (2005). Tarîkat geleneğinde salavât-ı şerîfe ve Müstakimzâde'nin Şerh-i Evrâd-ı Kâdirî adlı eseri. *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, 6(15), 253-288.

Elektronik Kaynaklar

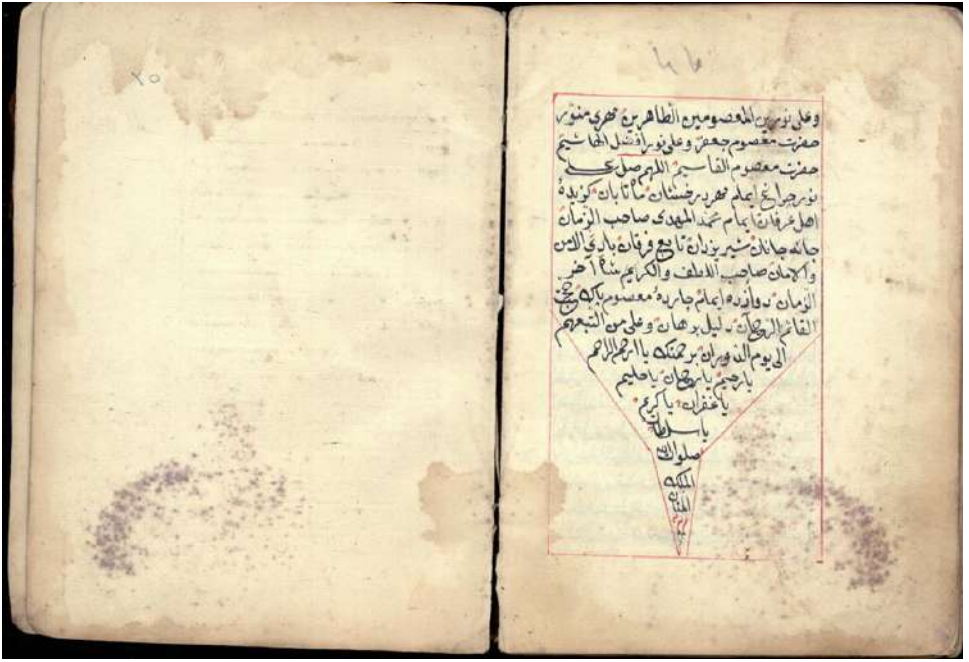
- URL-1: <https://dijital.kutuphane.mkutup.gov.tr/tr/manuscripts/catalog/details/336757?SearchType=1> (Erişim: 06.04.2023)
- URL-2: <https://dijital-kutuphane.mkutup.gov.tr/tr/manuscripts/catalog/list> (Erişim: 06.04.2023)
- URL-3: *Kur'ân Yolu*. (t.y.). <https://kuran.diyaret.gov.tr> (Erişim: 06.04.2023)

EK-1- Hâzâ Kebîru Salavat-ı Şerife

Bismillahirrahmanirrahîm. Allahumme sallî ve sellim 'alâ seyyidînâ nûr-i sūrûr-i Enbiyâ-i habîb-i Hudâ. Rasûl-i Kibriyâ Muhammed Mustafâ. Allahumme sallî ve sellim 'alâ seyyidînâ nûr-i şâh-ı evliyâ, netîce-i mâ yûhâ, veliyyü'l-müctebâ. Memdûh-i esrâr-i lâ fetâ İmâm Ali'yyi'l-Mürtezâ ve 'alâ nûr-i ma'sûme-i't-tâhiri's-şâhidi'l-eşhuri. Hazret-i masumi Muhammed'i'l-ekber. Allahumme sallî ve sellim 'alâ seyyidînâ nûr-i matla'i's-şemsi ve'd-duhâ, bedr-i ilâhî, menba'ı sırr-ı Mustafâ. Hazret-i Hatîceti'l-Kübrâ, Allahumme sallî ve sellim 'alâ seyyidina nûr-i gencîne-i arş-ı Hudâ. Hazîne-i dürr-i İlâhî, mesned-nişîn pîr-i Mürtezâ Hazret-i Fâtumatü'z-Zehrâ. Allahumme sallî ve sellim 'alâ seyyidînâ nûrî efdalü't-tükâ, ahsenu'l-verâ eşrafu's-şürefâ Hazret-i İmâm Hasan halku'r-rızâ ve 'alâ nûrî ma'sûm et-tâhiru's-şâhid-i mazhar sırrı fî'llâh. Hazret-i ma'sûm-ı Abdullah. Allahumme sallî ve sellim 'alâ seyyidînâ nûrî melcei'l-ğurebâ, hâdî'l-fukarâ, muhtâr-ı evliyâ Hazret-i İmâm Hüseyin veliyy-i şâh-ı şehidân, deşt-i Kerbelâ ve 'alâ nûrî'l-masumeyni't-tâhireyni's-şâhideyni'l-eşhuri. Fazlu Hakk Hazret-i ma'sûm-ı Abdullah ve 'alâ nûr-i zât-ı bahtî'l-kâsım Hazret-i ma'sûm el-Kâsım, Allahumme sallî ve sellim 'alâ seyyidînâ nûr-i seyyidi'l-muttakîn, fahru ehli'l-yakîn zübde-i evlâdî tayyibîn Hazret-i İmâm Zeynü'l-âbidîn. Ve 'alâ nûreyni'l-ma'sûmeyni't-tâhireyn, seyyidü'l-âlemîn Hazret-i ma'sûmi'l-

Hüseyin. Ve 'alâ nûr-i sâhibi't-tâci't-tecrîd Hazret-i ma'sûm Kâsım es-sa'îd. Allahumme sallî 'alâ seyyidinâ nûr-i't-tâhir, gevheru'l-bâhir, kudretu'l-kâdir Hazret-i İmâm Muhammed el-Bâkır ve 'alâ nûr-i ma'sûmi't-tâhir, gevheru'l-ebher Hazret-i ma'sûm 'alâ'l-efrar. Allahumme sallî ve sellim 'alâ seyyidinâ nûr-i meâl-i lutfi'l-fâ'ik. Mededî Kur'ân'u'n-nâtuk, bahru'l-hâyık Hazret-i İmâm Ca'fer es-Sâdık ve 'alâ nûreyni'l-ma'sûmeyni't-tâhireyn, nûr-i bahş-ı mihr-i mâh Hazret-i ma'sûm-ı Abdullah ve rahmeten li'l-âlemîn Yahyâ el-Hâdî. Allahumme sallî ve sellim 'alâ seyyidinâ nûr-i maksadi'l-'âzîm ve matlabi'l-câzîm, dürrütü'n-nâzîm, Hazret-i İmâm Mûsâ Kâzım ve 'alâ nûreyni'l-ma'sûmeyni't-tâhireyn Nâsıru'l-fâtih, Hazret-i ma'sûmi's-sâlih ve maksûdî't-tâlib, Hazret-i ma'sûmi't-tayyib. Allahumme sallî ve sellim 'alâ seyyidinâ nûr-i mazhar, sırr-ı hel etâ, kâşif-i remz-i mâ yûhâ, ma'deni'l-cûd ve's-sehâ, menba'-i'l-kerem ve'l-atâ Hazret-i İmâm Alî Mûsâ er-Rızâ. Allahumme sallî ve sellim 'alâ seyyidinâ nûr-i sâhibu'l-halki'l-'azîm, mâlik-i şerefi'l-kadîm a'lemu'l-âlimi'l-halîm İmâm Muhammed et-Takî el-Kerîm ve 'alâ nûr-i ma'sûmi't-tâhir, aslu'd-dekâ'ik Hazret-i ma'sûm Ca'fer es-Sâdık. Allahumme sallî ve sellim 'alâ seyyidinâ nûr-i merkezi'l-evtâd, zübdetü'l-icâd nushatu'l-âbâd sâhibu'r-rüşd-i lîmen lehû'r-revşed ve'r-reşâd Hazret-i İmâm Alî en-Nakî el-Cevvâd. Allahumme sallî ve sellim 'alâ seyyidinâ nûr-i nâ'il-i seyf-i haydarî, kâtil-i ceys-i saff-ı dûrî Hazret-i İmâm Hasan el-Askerî ve 'alâ nureyni'l-ma'sûmeyni't-tâhireyn Mehdiyy-i münevver Hazret-i ma'sûm-ı Ca'fer ve 'alâ nûr-i efdali'l-Hâşim Hazret-i ma'sûmi'l-Kâsım. Allahumme sallî 'alâ nûr-i cerâğ-ı İmâm mühr-i dürr-i hisân, mâh-ı tâbân, güzide-i ehl-i irfân İmâm Muhammed el-Mehdî sahibü'z-zamân, câna cânân, Şîr-i Yezdân, tâbi'-i Furkân, bâdiye'l-emn ve'l-emân, sâhibu'l-lutfi ve'l-kerem, şâh-ı âhiri'z-zamân Duvâzdeh-imâm, Çehârde-i ma'sûm-i pâk, hüccetü'l-kâ'imi'r-râh-ân, delil-i burhân. Ve 'alâ men ittebe'ahüm ilâ yevmi'd- deverân. bi-Rahmetike yâ erhamerrahim, yâ Rahîm yâ Rahmân ya Halîm yâ Ğufrân yâ Kerîm yâ Sultân salavatullahi'l-meliki'l-mennân. Temme.





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

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

Destek ve Teşekkür/Support and Acknowledgment: Çalışmaya konu olan yazma eserin ücretsiz kullanımı konusunda gerekli izin ve desteği veren Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı'na teşekkür ederim. / Thanks to Presidency of the Turkish Manuscripts Institution for giving the necessary permission and support for the free use of the manuscript which is the subject of the study.

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

BİR VİCDAN MUHASEBESİ: SODOM VE GOMORE



A CONSCIENCE SEARCHING: SODOM AND GOMORE

Müge GÖNCÜ*

ÖZ: Millî Mücadele dönemi romanları anlatılan olaylara farklı açılardan bakabilmek için okura fırsat verir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore* romanında işgal altındaki İstanbul'un ahvalini sapkın yaşam tarzları nedeniyle helak edildiklerine inanılan Sodom ve Gomore şehirleriyle bir tutar. Bir yandan Millî Mücadele cepheye verilirken İstanbul'da da ahlaki ve toplumsal değerleri ayakta tutmanın mücadelesi verilir. İşgalcilerin İstanbul'daki ahlak yoksunu yaşam tarzlarına kendi halkının da dâhil olduğunu gören vatanseverler için İstanbul'da yaşamak tam bir işkenceye döner. Romanın ana kahramanı Necdet yaşamak zorunda kaldığı hayat tarzıyla içindeki Millî Mücadele ruhu çarpışınca derin bir suçluluk duygusuna kapılır. Yakup Kadri özellikle vatansever bir genç olan Necdet'i nişanlısı Leyla ile sınır. Necdet'in suçluluk duygusunun altında harekete geçememekten kaynaklanan irade eksikliğinin ve seçimsizliğin yattığı görülür. Bu çalışmanın temel amacı suçluluk duygusu ve vicdan kavramı üzerinden Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Sodom ve Gomore* romanında suçluluk hissinin nedenlerini, görünme biçimlerini ve sonuçlarını ortaya koyarak anlam çözümlemesi yapmaktır. Suçluluğun iç içe olduğu vicdan kavramı doğrultusunda kahramanın suçlu psikolojisinin altında utanç duygusunun da varlığı görülür. Yakup Kadri'nin hem Millî Mücadele İstanbul'unun yozlaşmış yönünü ortaya koymak hem de aynı şehirde suçluluk duygusuyla kıvranan bireyleri göstermek adına "Sodom ve Gomore" benzetmesini kullandığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Roman, Millî Mücadele, İstanbul, suçluluk, vicdan

ABSTRACT: The novels covering the Turkish War of Independence era allow the readers to have different perspectives on the incidents told. In his novel *Sodom and Gomore* (*Sodom and Gomorrah*), Yakup Kadri Karaosmanoğlu likens the circumstances of the occupied İstanbul to the cities of Sodom and Gomorrah believed to be destroyed due to their deviant life styles. On the one hand, while the National Struggle is fought at the front, there is a struggle to keep moral and social values alive in İstanbul. For he patriots, who see that their own people are included in the immoral lifestyles of the invaders in İstanbul, living in İstanbul turns into complete torture. The protagonist of the novel, Necdet feels guilty due to the contradiction with his lifestyle and his heart's enthusiasm fort he national cause. Yakup Kadri tests the patriotic young Necdet with his financee Leyla. It is seen that the lack of will and lack of choice stemming from not being able to act underlie Necdet's sense of guilt. The main objective of this study is to perform a semantic analysis by showing the causes, form of display and consequences of the feeling of guilt told in Yakup Kadri Karaosmanoğlu's *Sodom and Gomore* based on the concepts of guilt and conscience. In line with the concept of conscience, in which guilt is intertwined, the presence of shame is also seen under the hero's criminal psychology. It is concluded that Yakup Kadri used the metaphor of Sodom and Gomorrah in order to display both corrupt aspects of İstanbul

* Dr./İstanbul-mge_pehlivan@hotmail.com (Orcid: 0000-0001-7575-5676)

during the Turkish War of Independence and the individuals writhing with the feeling of guilt in the same city.

Keywords: Novel, Turkish War of Independence, İstanbul, guilty, conscience

Giriş

Millî Mücadele, yakın dönem Türk tarihinin en önemli olaylarından. Savaş sırasında cephede olduğu kadar cephe gerisinde de olaylar yaşanmış, hatta romanlarda savaşın bu yönü daha ağır olarak işlenmiştir. Yakup Kadri de *Sodom ve Gomore* romanında cephede savaş devam ederken işgal altında olan İstanbul'daki yaşamı anlatarak cephe gerisinde verilen savaşı gözler önüne serer. Askerler cephede canları pahasına savaşı sürdürürken halk da yabancı egemenliğine ve işgalcilere karşı savaşını vermektedir. *Sodom ve Gomore* Tevrat'a göre Filistin yakınlarında iki şehirdir ve ahlak çöküntüsü nedeniyle gökyüzünden yağan ateşle yok edilerek Allah'ın gazabına uğramıştır. Yakup Kadri, işgal altındaki İstanbul'u ve içinde bulunduğu yozlaşmayı, çürümeyi bu iki şehre benzettiği için romanına bu adı vermiştir. Yazara göre ahlaki terk ederek modernleştiğini zanneden İstanbul halkının yaşam şekliyle *Sodom ve Gomore*'dan farkı kalmamıştır.

Romanın ana kahramanı Necdet çevresinde İngiliz düşmanlığıyla tanınan ve ülkenin kurtuluşunun Anadolu'daki direniş hareketiyle mümkün olacağına inanan vatansever bir gençtir. Onun ahlaken çökmüş İstanbul halkıyla arasındaki tek bağ nişanlısı Leyla'dır. Yazarın entelektüel bir genç olarak anlatmak istediği Necdet, işgal sonrasında vatansever gençlere uygulanan yok etme eğilimi altında ezilen biridir. Necdet için Millî Mücadele cephede geçmese de o, işgal altındaki İstanbul'da çetin bir savaşın içinde gibidir. Necdet bir yandan mücadele ederken diğer yandan ağır bir suçluluk duygusunun altında ezilmekte, sürekli vicdanını sorgulamaktadır. Roman kahramanının hissettiği suçluluk duygusunun kavramsal açıklamasını yapmak da uygun bir tercih olacaktır.

1. "Suçluluk" Kavramı

Sosyal duygulardan biri olan suçluluk, olumsuz bir duygu olarak belirtilse de aslında kişiler arası ilişkileri düzenlemesi, bireyin davranışlarını gözden geçirmesi bağlamında olumlu yönleri vardır. Bu duyguyla birlikte hissedilen vicdani rahatsızlık, huzursuzluk, acı çekme, pişmanlık, utanç gibi duygu durumları da ahlak/ahlaksızlık, benlik/davranış değerlendirmeleri kapsamında ele alınacaktır. "Utanma, suçluluk ve pişmanlıktan oluşan duygu grubu insanın olgunluğuna katkıda bulunan, yapıcı olumsuz duygulara dâhildir" (Tarhan, 2019: 168). Freud, *Uygurlik ve Hoşnutsuzlukları* adlı eserinde bireyin sadece kötü bir şey yapmasının sonucu olarak suçluluk hissetmeyeceğini, eyleme gerek kalmadan sadece kötü bir şey yapmayı aklından geçirmiş olması halinde bile suçluluk hissedeceğini belirtir (Freud, 2013: 81). Seligman ve Johnson'un suçluluk tanımı; "Küçük veya büyük bir sosyal grubun üyeleri tarafından iyi ve yararlı diye kabul edilmiş bulunan

inançların, geleneklerin, örf, âdet ve kurumların dayandıkları kurallara aykırı olarak işlenmiş bulunan antisosyal bir davranışa suçluluk adı verilir” (Kılınçer, 2019: 16) şeklindedir.

Tangney, suçluluk duygusuna eğilimli bireylerin davranışları üzerinde odaklandıklarını ve davranışlarının sonuçlarıyla ilgilendiklerini, hatalı davranışlarının sorumluluklarını üstlendikleri için de dışa dönük kınama, öfke, düşmanlık gibi tepkiler vermediklerini belirtir (Tangney, 1991: 600). Zahn-Waxler ve arkadaşları çalışmalarında suçluluk duygusunu yapıcı ve yıkıcı olmak üzere ikiye ayırırlar. Yapıcı suçluluk duygusu, kişiyi yapılan hatanın sorumluluğunu üstlenmeye, hatayı telafi etmeye yönelten bir duyguyken; yıkıcı suçluluk duygusu, kötü giden her şeyden kendini sorumlu tutma eğilimi ve kendini aşırı yargılama ile ortaya çıkan bir duygudur (Dost ve Yağmurlu, 2006: 44). Tangney, Wagner ve Gramzow yıkıcı suçluluk duygusunun utanç ile karışık bir duygu olduğunu, suçluluk duygusuna atfedilen yıkıcılığın utanç duygusundan kaynaklandığını belirtirler (Dost ve Yağmurlu, 2006: 45). Yıkıcı suçluluk duygusunda bulunan utanç kavramı çoğu kez suçluluk ile karıştırılmış, bu karmaşanın son bulması için birçok araştırmacı iki kavram arasındaki farkları ortaya koymaya çalışmıştır. Weiner’in öncülük ettiği suçluluk ve utancı ayıran düşünce, bu duyguları tetikleyen davranışların bireyin kontrolünde olup olmadığını merkeze almıştır. Herhangi bir olumsuz davranışın bireyin çaba göstermemesi sonucu oluştuğu düşünülüyorsa “suçluluk”, bireyin yetersizliğinden kaynaklandığı düşünülüyorsa “utanç” duygusu oluşur (Weiner, 1985: 565). Lewis, Lindsay Hartz, Tangney gibi araştırmacılar utanç ve suçluluk duygusunun ayırımında benlik ve davranış farkı üzerinde dururlar. Utanç duygusunda kişi benliği üzerinde yoğunlaşırken suçluluk duygusu daha çok davranış odaklıdır. Utanç hisseden kişi kendini kötü biri olarak algıladığından benliği zarar görürken, suçluluk hisseden kişinin benliği zarar görmez (Çırakoğlu ve Gevrekçi, 2017: 90).

Weiner, bir davranışın sonuçlarının birey tarafından kontrol edilip edilememesi yönünden utanç ile suçluluğu birbirinden ayırır. Bireyde rahatsızlık yaratan hata ya da başarısızlık çaba göstermemenin bir sonucuysa bu, suçluluk duygusunu yaratır. Başarısızlık bireyin yeteneksizlik gibi kendinde var olan ve çabayla değiştirilemeyecek sebeplerden kaynaklanıyorsa, hissedilen duygu utançtır. Çoğu zaman iç içe olan bu iki duyguyu sonuçları bakımından da ayırmak mümkündür. Hoffman ve Wicker, utanç duygusunun içe kapanmaya neden olduğunu ve davranışın telafisi konusunda güdülenme eksikliği yarattığını; suçluluk duygusunun ise hatalı davranışın telafisine ve olumlu sosyal davranışa yönlendirdiğini vurgularlar (Dost ve Yağmurlu, 2006: 39).

Suçluluk duygusu her zaman yapılan bir davranıştan dolayı hissedilmez. Yapılması gereken bir davranış zamanında yapılmadığında da bu duygu oluşur. Bu noktada bireyin eyleminin olduğu kadar eylemsizliğinin de önemi büyüktür. Aynı zamanda suçluluk duygusunun oluşması için

yapılan hatalı davranıştan başkalarının haberdar olması ille de gerekli bir durum değildir. Darwin'e göre suçluluk duygusunda kişi asıl yargıyı kendisi için verdiğinden ortaya çıkmamış suçlar da suçluluk duygusunu meydana getirir (Dinçer, 2019: 1223). Horney'e göre abartılı şekilde kişisel sorumluluk alınması bireylerin çevrelerinde gerçekleşen olumsuz olaylardan dolayı kendilerini suçlamasına sebebiyet vermektedir (Horney, 2011). Makul seviyedeki sorumluluk duygusu makul seviyede suçluluk duygusu yaratır ve bireyi toplumsal olarak kabul görmeyen davranışlardan alıkoyar. Bu anlamda suçluluk, sorumluluk duygusu ile birlikte ortaya çıkan bir duygudur denilebilir. Hata yapma, kuralların ihlali, çevre tarafından olumsuz değerlendirilme durumları suçluluk duygusunu yaratır ve bu duygunun yaşandığı süreçte kişi; davranış odaklı ve benlikle ilgili değerlendirmeler yapar. Pişmanlık, vicdan azabı, huzursuzluk ve zihin karmaşası yaşar ve bu duygudan kurtulma isteğini en üst seviyede duyar.

Karl Jaspers, kendi kendini analiz eden bireyin suçluluk sorununu, ahlaki suç olarak adlandırır. Ahlaki suç, vicdan ve pişmanlığa yer veren herkes için söz konusudur. "Ahlaken suçlu olanlar, bilmelerine veya bilebilecek durumda olmalarına rağmen, kendilerini öz-eleştirel bir gözle analiz ettiklerinde yanlış olduğunu gördükleri yollara sapmış olup, kefarete ödemeye hazır olanlardır" (Jaspers, 2015: 92).

Suçluluk psikolojisinde kişinin gerçekten bir hata yapıp yapmadığı önemli değildir. Çünkü kişi kendi hislerine göre uygun olmadığını düşündüğü bir davranışta bulunması veya söz söylemesi durumunda da kendini suçlu hisseder. Buradan anlaşıyor ki suçluluk duygusu kişinin içinde bulunduğu duygusal durumla da ilişkilidir.

2. Vicdan ve Suçluluk

Suçluluk hisseden insanlarda görülen vicdan azabı, ahlak kavramının en önemli içsel sebebi olan vicdan kavramını da ele almayı gerektirir. Ahlak felsefesinin temel kavramlarından olan vicdan; dini, felsefi, sosyolojik birçok tanımı yapılmış ve üzerine çok konuşulmuş bir kavramdır.

Vicdan; "Psikolojik içeriği ile iyi davranışlar sergilemek için insan fıtratında bulunan ve ondan meydana gelen bir istek olarak, epistemolojik yönüyle canlının kendisinde meydana gelen bütün psikolojik etkinlikleri algılamasını sağlayan şuurlu hali, ahlaki yönüyle insana mahsus olup onun niyet ve eylemlerini ahlaki ölçülere göre değerlendiren denetleme sistemi" olarak tanımlanmıştır (Cengiz ve Çınar, 2018). Bilgiz'den edindiğimiz bilgiye göre "İnsanın, davranışlarını ahlak niteliklerine göre ayırt edip güzel olanlarını takdir eden, kötü olanlarını da suçlayan psikolojik bir yetenektir. Diğer bir ifadeyle vicdan, insandaki ahlaki bilincin adıdır" (Bilgiz, 2007: 14-15). "İyiye kötünden ayırma yeteneğinin özel bir adı" (Bertrand, 2001: 21) gibi tanımlardan yola çıkarak vicdan bir nevi "ahlaki bilinç" olarak ele alınır.

Vicdan kavramı ahlaki işlevleri bakımından; "İnsanın eylemlerinin sağlam bir zemine dayanmasını imleyen hikmet, eylemlerde hakkaniyetin ve

dengenin ortaya çıkması bakımından adalet, insanın bilişsel farkındalığının aktif kılınmasını sağlayan basiret, ötekiyle ilişkide ihtiyacını gidermeyi, rahmet duygusuyla iyiliğin ortaya çıkmasını sağlaması açısından merhamet, eylemlerdeki hatanın bilincine varan bir yeti olması dolayısıyla nedamet ve tövbe, varlığın nimet olduğunun bilinciyle ilgisi olması bakımından da ‘şükür’ün ortaya çıkmasını sağlayan yetidir” (Koç, 2015, 4).

Vicdan ve suçluluk duygusu; kişinin kendinden çok ötekini de düşünerek empati duygusuyla hareket etmesini sağlar. Bu iki kavram için de kötü davranışlar hakkında pişmanlık, üzüntü vardır ve davranışın düşüncesi bile bireyde gerilimi artırır. Suçluluk duygusunda bulunan kötü bir şey yapmış olma fikri ileri boyutlara taşındığı zaman depresyon, anksiyete, obsesif kompulsif bozukluk gibi rahatsızlıklara sebebiyet olduğu görülür. Plutchik’e göre suçluluk duygusu farklı şekillerde ortaya çıkabilir. Kişi haz ve korkuyla karışık suçluluk duygusu yaşayabileceği gibi öfke, üzüntü, tiksinti duygularıyla karışık bir suçluluk duygusu da yaşayabilir (Plutchik, 2000). Suçluluk duygusunu çok yoğun yaşayan bireylerde “zihinsel kirlenme/bulaşma” adı verilen bir durum yaşanmaktadır. Rachman, zihinsel bulaşmayı; “Kirli bir nesneye herhangi bir temas olmadan birtakım düşüncelerle, imgelerle, anılarla veya bazı olumsuz yaşam olaylarıyla ortaya çıkabilen, içsel kirlilik hisleriyle ifade edilen ve ahlaki boyutu olan bir kavram” (Bilekli, 2016) şeklinde tanımlar. Başkalarına zarar vermeye dair tuhaf düşünceler, dürtüler, bireyin kabulü olmayan davranışları öz kirlenmeye neden olur ve kişideki suçluluk duygusunu en üst düzeye ulaştırır. Bu durumda vicdan azabını yoğun şekilde yaşayan birey bu olumsuz duygudan kurtulma çabasına girer. Vicdan azabı, kişinin yaptığı kötü bir iş sonrasında maneviyatında hissettiği huzursuzluktur. Dini yönden bakıldığında tövbe etme, günah çıkarma gibi dini bazı pratikler, kişinin suçluluğunu azaltmak, kendini affettirme düzeyini arttırmak amacıyla gösterilen çabalardır denilebilir (Bilekli, 2016: 28).

İnsanları diğer canlılardan ayıran en önemli özellik, iyiyi kötüden ayırabilmesi, tercihlerinde irade sahibi olması ve bundan dolayı da eylemlerinden sorumlu olmasıdır. Vicdanın telkinlerini dinlemeyen kişi olumsuz duyguların etkisindedir ve davranışlarında da bu olumsuz duyguların yansıması vardır. Fıtratında bozulma olan kişiler yaptıkları kötülüklerden pişman olmayacak ve herhangi bir vicdan azabı duymayacaktır. Ahlaki duyarlılığını kaybetmiş kişiler vicdani sorumluluk duyma konusunda eksiktirler. “İnsan ne kadar kuvvetli bir vicdan taşıyorsa, kötü bir davranış karşısında duyacağı suçluluk da o kadar büyüktür... Toplumun kısıtlamalarına ve yasaklarına en az uyan kişiler, vicdanları en zayıf kişilerdir. Bunlar hayvani tabiatlarından gelen enerjiyi istedikleri gibi harcadıkları için benlikleri huzur içindedir. Hiç veya pek az vicdan azabı duyarlar” (Bilgiz, 2007: 136).

3. Necdet'in Suçluluğunun Nedenleri

Sodom ve Gomore romanında İstanbul; İngilizler, Fransızlar ve Amerikalılar tarafından işgal edilmiştir. İşgalden sonra İstanbul'da iki ayrı yaşam göze çarpar. Bir tarafta vatanın Millî Mücadelesine destek veren ve millî benliğini unutmayan Anadolu halkı, diğer tarafta Türk olduğunu unutan hatta bundan utanan, Millî Mücadele'yi haksız bulup işgalcilerin safında yer tutan bazı zümreler. Bu durumda çıkarlarını düşünen bazı Türkler millî ve manevi değerlerinden koparak işgalcilerle aynı safta yer alırlar. Romanın ana kahramanı Necdet'in nişanlısı olan Leyla'nın da ailesi işgalcilerle içli dışlıdır.

Necdet romanda vatanına olan sevgisi ile Leyla'ya olan sevgisi arasında sıkışıp kalan bir gençtir. İngilizlerden nefret eder fakat Leyla'nın ve ailesinin İngilizlere duyduğu hayranlığın farkındadır. Leyla, Necdet'in kendisinden nefret ettiğini bile bile roman boyunca İngiliz zabiti Captain Read ile içli dışlı olur. Necdet Leyla'ya olan saplantılı aşkı yüzünden düşüncelerine ve bünyesine uymayan davetlere katılır, haz etmediği insanlarla bir araya gelir. Leyla'nın içinde bulunduğu İstanbul'un bu yüzü Necdet için karanlık ve kokuşmuştur. Çoğu zaman İstanbul'un bu yüzünden ve Leyla'dan kurtulmak ister fakat harekete geçecek iradeyi kendinde bulamaz. İşte bu iradesizlik Necdet'in suçluluk duygusunun temelidir. Necdet'in problemi sadece bir aşk çıkmazında olması değildir. Yazar Leyla'yı bilinçli bir şekilde yozlaşmışlar, benliğinden uzaklaşmışlar sınıfına dâhil eder. Necdet'in vicdan meselesi de bu noktada devreye girer.

Necdet'in suçluluk duygusunun nedenlerinden biri de Millî Mücadele'ye katılmak için Anadolu'ya gidecek olan arkadaşı Cemil Kani ile yaşadıklarıdır. Aynı locada oturdukları yabancı zabitlerden biri Necdet'e uzun süre hiddetle bakar ve bağırarak fesini çıkarmasını emreder. Necdet zabite "Hangi hakla?" diye sorduğunda da "galip hakkıyla" cevabını alır. Necdet arkadaşını böyle bir ortama soktuğundan utanarak; "Bütün bu hareketleri biz kanıksadık; fakat senin gibi cevheri bozulmamışları bu lağıma sokmak bir cinayetti; nasılsa oldu. Affet!" der. (Karaosmanoğlu, 2020: 77). Necdet'in bu sözlerinden hissettiği suçluluk anlaşılmaktadır. Utanç ile karışık hissettiği bu suçluluk hem arkadaşına hem de Anadolu halkına karşıdır. Arkadaşını bu lağıma sokmaktan utanan Necdet, Leyla yüzünden bu kokuşmuşluklara maruz kaldığı için kendini suçlar. Bu lağıma katlanmasının sebebi olan Leyla'ya öfkesi daha da artar. Hissettiği suçluluk artık öfke olarak dışa vurmaktadır. Utanç duygusunun etkisiyle Necdet benliğine zarar vermektedir. Yetersizlik duygusu ve bir şeyleri değiştirmek için kendinde güç bulamaması utanç duygusunu getirirken Necdet'in bir şeyleri değiştirmek için harekete geçmemesi suçluluğu getirmektedir.

Yabancı zabitle yaşanan bu gerginlikten sonra Necdet bir gece evinden alınır ve tevkif evine götürülür. Leyla'nın kendisini kurtarmak için gösterdiği çaba bir süreliğine Necdet'in gözünü boyar, nişanlısına minnet duymaya

başlar. Manevi olarak yıkıma uğrayan Necdet daha boş vermiş ve yumuşak bir karaktere bürünür. “Belirsiz bir tarzda beslediği millî emellerden soğuyup bir çeşit şüpheciliğe doğru kaymaya başlamıştı” (Karaosmanoğlu, 2020: 87). Yazar bu sözlerle Necdet’in iradesizliğinin karşısında olduğunu belli eder. Necdet’in içine düştüğü bu durumda kahramanını haklı çıkaracak bir sebep gösteremez. Bu nedenle de Necdet’e bu yolda Leyla’dan daha uygun bir yoldaş olmayacağını da altını çizer. Necdet’i millî değerlerinden uzaklaştıran, şüpheciliğe doğru yönelten bu İngiliz hayranlığı ile bezenmiş hayat kendisinde tiksinti, utanç uyandırır da Necdet düşüncelerini harekete dökmekle suçlu kalacaktır.

Romanda yazar Necdet’in suçluluğunu arttırmak adına onu, iki bacağı kesilmiş bir Türk askeriyle alay edildiği ana şahit eder. Askerle alay edenler bir Türk kızı ile İngiliz zabitidir. Necdet’in empati kurarak Türk askerine içinden söyledikleri manidardır: “Ben de senin gibiyim. Üzülme, ben de senin gibiyim. Hatta senden beter bir haldeyim. Zira ben bacaklarımdan değil ruhumdan kötürümüm ve benim sakatlığımın senin sakatlığın gibi bir hikâyesi yok ve bir kız benim üzerime, senelerce herkesin gözü önünde bir leşe tükürür gibi tükürdü!” (Karaosmanoğlu, 2020, 259). Necdet’in yaşadığı suçluluk hissini kaynağı, olmak istediği kişi ile olduğu kişi arasındaki çatışmadır. “Deneyimlerin ve isteklerin geriye itilmesi ile ‘ben’inden gittikçe uzaklaşan bireyin hissettiği varoluşsal suçluluk içimizde yaşanmadan kalmış hayatla ilgili olarak kendimizde hissettiğimiz duygudur” (Yalom, 2013: 430). Necdet benliğini sorgulama aşamasında olduğundan acı çekmektedir ve bu acının kaynağı da hissettiği suçluluktur. Kişinin kendini sorgulaması var olmanın temelidir. “Ben kimim?” sorusuyla birlikte bireyde kimlik krizi baş gösterir çünkü kişinin kendi beni üzerine düşünmesi alışılmış bir durum değildir. Necdet’in kimliğindeki parçalanma sahici olan ile sahte olan arasındaki seçimsizliğinden ileri gelir. Ayrıma uğrayan benliği birbiriyle karşılaştığında devreye izleyici olarak vicdan dediğimiz mekanizma girer. Sahte ile sahici olan arasındaki seçimi yaptıracak olan vicdandır. Necdet’in vicdanı ona sürekli Leyla’nın yanlış kişi olduğunu, ondan vazgeçmesini söylese de, Necdet tüm bunların doğruluğunu bilse de seçim konusunda kararlılık sergilemez. Seçimsizliği ondaki suçluluk duygusunu daha da artırır. İradesizliği yüzünden içinde yaşamak zorunda kaldığı hayat bir nevi suçlunun cezasını çektiği yerdir.

4. Suçluluğun Görünme Biçimleri

Romanda Leyla’nın varlığı önemlidir çünkü Necdet’in kendini var etme çabası onun sayesinde açıklığa kavuşur. Leyla’nın onun kimliğine ters olan varlığı Necdet’e kendini ispatlama imkânı sunmuştur. Leyla ile ve Leyla’nın ortamında hissettiği bunaltı onda hep bir kaçışı çağırılmış bu kaçış sonucunda da Necdet yalnızlığı tercih etmiştir. Necdet, Leyla ile yalnız kaldığında hiçbir suçluluk hissetmez, çünkü o ve Leyla toplum içindeki kimliklerinden sıyrılırlar. Necdet’in suçluluğu Leyla’yı dışarıdan bir göz olarak gördüğünde başlar.

Necdet, Leyla'nın İngiliz zabıt ile toplum içinde yakınlaşması, kendisinin gözü önünde o yokmuşçasına flörtleşmesi nedeniyle çoğu kez kendini yalnızlığa iter. Bu yalnızlık ister mecbur bırakılarak olsun ister kendini soyutlamak adına olsun Necdet'in kendi benlik değerini korumak adına geliştirdiği bir tercihtir. Necdet'in bu yalnızlığa kaçışları roman boyunca kendini kandırma adına yapılmış zorunlu yalnızlaşmalardır. Romanın sonunda ise Leyla'dan vazgeçmesiyle Millî Mücadele'ye bağlanması onu özelde yalnızlaştırır da genelde toplumsallaştırır. Artık yaşadığı zorunlu bir yalnızlaşma değildir.

Leyla'nın Necdet'i aynı ortamdayken yokmuş gibi sayması Necdet'te dışlanmışlık duygusunu arttırır. İçinde bulunduğu topluma zaten aykırı olduğunu düşünen Necdet bu dışlanmışlık hissi ile suçluluk ve hatta eksiklik bile duymaya başlar. Kendisindeki bu İngiliz düşmanlığını bile yumuşatacak bahaneler aramaya başlar. Bulunduğu çevrede herkes mutlu olmanın bir yolunu bulmuşken kendisi neden sürekli mutsuz ve endişelidir? Çünkü Necdet kişisel farklılıkları nedeniyle ötekilerle arasında bir kopuş yaşar. Bu kopuş dolayısıyla çoğu zaman sorunu görmezden gelerek kaçmayı seçer. Bu kaçışla benliğini suçluluktan koruyacağını düşünür. Bu nedenledir ki Necdet'in suçluluk duygusundan kaçışları onu harekete geçmekten alıkoyar. Necdet dönemin aydın- entelektüel gençlerini temsil eder ve Necdet'in aydın tavrı olan kalabalıklar içindeki yalnızlığı yozlaşmış toplumun yaptırımlarından korunmak adınadır. Necdet hem bu yalnızlığı yaşar hem de dışlanmanın getirdiği yalnızlığa itilir. Leyla'nın tercihleri, kabulleri doğrultusunda da yalnızlaşma/dışlanma yaşar. Leyla'nın kabulleri onun güçsüzlüğünü ortaya çıkardığından bu güçsüzlük duygusuyla suçluluk bilinci daha da baskın hâle gelir.

Sartre, bireyin seçimlerinde özgür olduğunu düşündüğü gibi insanın kendini kurtarma ya da mahvetme konusunda da özgür olduğuna inanır. Çünkü kişi kendi yapıp ettiklerinin toplamıdır (Sartre, 1961: 47). Necdet çoğu zaman Leyla'yı görebilmek ya da onunla birlikte olabilmek için bulunmak istemediği ortamlarda şartların gerektirdiği gibi olmak zorunda kalmış ve çevresince de kabul görmüştür. Fakat bu zoraki uyum sonuçta Necdet'in kendini kabullenememesine sebep olmuştur. İşte bu noktada Necdet'in kendi olamamaktan ileri gelen suçluluk hâli başlar. Necdet'in bir süreliğine seçtiği çevresindeki insanların istediği, şartların gerektirdiği gibi olma yolu içindeki suçluluk duygusundan kaçmanın kolay yoludur. Böylelikle hem toplumsal alandan kabul görececek hem de Leyla'nın sevgisinden mahrum kalmayacaktır. Sartre, varoluşçu bir korkağı anlatırken şunları ifade eder: "Bu adam korkaklığından sorumludur. Bilir ki ciğeri, yüreği, beyni korkak olduğu için korkak değildir o; beden yapısından gelmez onun korkaklığı. Kendini o duruma düşürmesinden gelir. Edimleriyle kendini bir korkak olarak kurmasından gelir" (Sartre, 1961: 49) Necdet de Leyla'nın kendisini düşürdüğü durumu bir daha yaşamaktan korktuğu için ötekiler diye düşündüğü zümreye dâhil olmaya çalışır, Leyla'nın yaptıklarını

görmezden gelmek onun için daha kolay olandır. Sorumluluklarından kaçma yolunu seçmesi Necdet'in hem korkularının hem de suçluluğunun sebebidir. Sorumluluktan kaçış kişi için korkunun ve suçluluk duygusunun başladığı andır. Necdet kendinden sorumludur fakat nişanlısı olarak Leyla'dan da sorumlu olduğundan omzundaki yük daha da ağırlaşır. Leyla'yı doğru yola çekmek için çaba sarf etse de çoğu zaman onu tamamen kaybetme korkusuyla Leyla'nın büyüüne kapılmayı tercih eder ve gerçekleri görmezden gelir. Yalom, "İnsan yalnızca bir başkasına ya da ahlaki ya da toplumsal yasaya karşı işlediği suç yüzünden değil, kendine karşı suç işlemekten de sorumlu olabilir" der (Yalom, 2013: 431-432). Necdet'in hissettiği suçluluk da toplumsal ve bireysel olmak üzere iki yönlüdür. İşgalcilerle ve onların yandaşlarıyla vakit geçirmek, onların tarafını tutar gibi görünmek toplumsal suçluluğunu oluştururken; istemediği hâlde bu ortamlarda varlık göstermek, kendi benini yok saymak ve Necdet olmaktan çıkmak bireysel suçluluğunu oluşturur. Çünkü Necdet hem Türk halkına hem de kendine karşı sorumluluğunu yerine getiremediğini düşünür ve bunun yükü altında ezilir.

Necdet, Leyla'nın kendi yanında İngiliz zabıt ile içli dışlı konuşmasının ardından yine sadece kaçmayı seçer. O anda Leyla'ya yapmak istediklerini yapamamanın verdiği suçluluk hissiyle intiharı bile aklından geçirir. İçindeki öfkeyi dindirecek tek şeyin ölüm olduğu fikri çare olarak aklına gelendir. Her defasında onu hayatından çıkarıp atacağını, onu bir daha görmeyeceğini söylese de iradesizlik Necdet'in en büyük problemidir. Romanda Necdet'in asıl dönüştüğü nokta Leyla'nın evlilik konusunu açmasıdır. Necdet'in duyduğu tiksinti, İngiliz hayranlığı ve İngiliz zabitle ilişkisi herkesçe konuşulan Leyla ile evlenip çocukları olduğunun düşüncesiyle doruğa ulaşır. Necdet'in evlilik ile ilgili suskunluğuna Leyla'nın tepkisi daha da düşkünleşmek olur. Necdet, Leyla'dan kaçmak için Sakarya Harbi'ne katılmayı düşünür fakat her zamanki iradesizliği yüzünden o kararını verene kadar savaş sona erer. Leyla, Necdet'in uzaklaşmasıyla asıl sevdiğinin o olduğunu anlar fakat Necdet artık kendi benliğine olan saygısını kazandığından geri dönülemez şekilde Leyla'dan kopmuştur. İçindeki suçluluk duygusundan vicdanının sesiyle millî benliğini seçerek kurtulur.

Kötü giden her şeyden kendini sorumlu tuttuğu ve sürekli kendini yargıladığı için Necdet'te görülen "yıkıcı suçluluk" duygusudur. Necdet içinde bulunduğu durumdan aynı zamanda utanç da duyduğu için hissettiği yıkıcı suçluluktur. Bu noktada Necdet'in yaşadıklarının onun kontrolünde olup olmaması da önemlidir. Leyla'nın olumsuz davranışlarına izin verdiği, kendisinin de çaba göstermediği göz önünde bulundurulursa suçluluk ağır basmaktadır. Leyla'nın davranışlarını düzeltme gücünü kendinde bulamadığında, yetersizlik hissi devreye girdiğinde suçluluğa utanç duygusu da eklenir. Bu nedenle iradesizliğinin sonucu olarak da yıkıcı suçluluk duygusunun altında kalır. Necdet hem kendi iradesizliğinden hem de Leyla'nın şuursuzluğundan utanç duydukça kapanma/yalnızlık yaşar. Utanç

duygusu ie kapanmayı beraberinde getirdiğinden durumu düzeltmek adına harekete geçmek daha da zorlaşır. Necdet sonunda problemin kendinden kaynaklandığını, tüm bunlara izin verdiği için bunları yaşadığını anladığında suçluluk duygusu baskınlaşır ve iradesizlik yerini iradeye bırakır. Çünkü suçluluk duygusu utanç duygusuna göre bireyi hatalı davranışı telafi etmeye daha çok yönlendirir. Necdet de kendini Leyla'nın köksüzlüğünden sıyrıp millî şuuruna tekrar ulaşır.

Sonuç ve Değerlendirme

Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomore* romanı çıkarları uğruna milliyetlerini, mensubiyet duygularını göz ardı eden, çıkarları uğruna her türlü manevi değeri ayaklar altına alan, kimlikleri maddi varlık edinmekten öteye geçemeyen insanları anlatmasıyla önemlidir. Millî Mücadele cephede sürerken, İstanbul'da bazı Türk zümrelerinin yaşayışı üzerinden ahlaki ve toplumsal değerleri sorgular. Romanın ana kahramanı Necdet, millî değerleri ile Leyla'ya olan sevgisi arasında sıkışıp kalan, olmak istediğı insan ile olduğı insan arasındaki çatışmadan suçluluk duygusuyla çıkabilen bir gençtir.

Necdet'in suçluluk hâlinin temelinde düşündükleriyle yaptıklarının uyumsuzluğu yatar. Millet olarak Anadolu'da düşman ile savaşılırken, çoğı arkadaşşı cepheye vatan savunmasına katkıda bulunmaya koşmuşken Necdet İstanbul'da işgalcilerle birlikte davetlere katılmaktadır. Düşünsel düzeyde Necdet'in aklı da gönlü de devam eden mücadelededir. İngilizlere olan düşmanlığı çevresi tarafından da bilinmektedir fakat Necdet'in düşünceleri ve söylemleri harekete dökülmez. Necdet romanda seyirci kahraman olarak görünür. Çevresinde olan bitenlere, Leyla'nın gözlerinin önünde adileşmesine seyirci kaldıkça suçluluk duygusu altında ezilir. Ne zaman ki irade gösterip etkin rol oynamaya başlar hem kendi benliğini hem de millî benliğini tekrar bulur. Eylemsizlik/iradesizlik bağlamında Necdet kendi vicdanında suçludur. Necdet'teki suçluluk hissi, vicdanının kendisine yaptığı doğru seçim yapma çağrısından kaynaklanır. Artık suçludur çünkü çağrının nedenini kavramıştır. Vicdanı, Necdet'in benlikleri arasındaki kararsızlığın ona yüklediğı suçı onaylamıştır.

Suçluluk kavramını açıklarken belirttiğimiz gibi suçluluk duygusu her zaman yapılan bir davranıştan dolayı hissedilmez. Yapılması gereken zamanında yapılmadığında da bu duygu oluşur. Roman boyunca Necdet'in hissettiğı suçluluğun nedeni de eylemlerinden ziyade eylemsizliğidir. Eylemsizliğinin sorumluluğı sonucunda hem kendine hem de Anadolu halkına karşı vicdan mekanizması devreye girer. Her şeyin bilincinde olduğı hâlde Leyla'dan ayrılacak iradeyi kendinde bulamaması utancının ve suçluluğunun temel nedenidir.

Necdet, içinde yaşadığı toplumda gördüklerinden, duyduklarından sonra hissettiğı suçlulukla zihinsel kirlenme yaşar. Çevresinde yabancı zabitlerle düşüp kalkan Türk kızlarının olması, kocası ölüm döşegindeyken

evinde parti veren kadınları görmesi, nişanlısının gözünün önünde sırf güçlü oldukları için İngiliz zabitle ilişki yaşaması, farklı cinsel eğilimlerin gözler önünde yaşanması gibi olaylar Necdet'te içsel bir kirlilik yaratır. Kendini, zihnini öylesine kirli hisseder ki çektiği vicdan azabı onu bitirir. Bu rezilliğin bir an önce bitmesi için Türk ordusunun İstanbul'a gelmesini ve bu köksüzleri ateşiyle yakmasını bekler.

Romanda Necdet'in mücadelesi Leyla ve yozlaşmış çevresiyle ilgiliymiş gibi görünse de asıl mücadeleyi kendisiyle vermektedir. Necdet'in yenmek istediği kendi benliğidir. Kendi üzerine düşünmeye başladığı noktada korku, suçluluk, kaygı vb. duygularla boğuşmak zorunda kalır. Necdet'in Leyla'dan vazgeçmesi onun için bir kaybediş değildir, aksine bu vazgeçiş Necdet için yeniden bir varoluşu beraberinde getirir. Necdet Leyla'nın sevgisinden vazgeçip vatan sevgisini seçtiğinde özgürleşir ve var olduğunu anlar. Varlığını anlamlandırması da onu acıdan kurtararak suçluluk duygusundan uzaklaştırır.

KAYNAKÇA

- Bertrand, A. (2011). *Ahlak felsefesi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Bilekli, İ. (2016). *Zihinsel bulaşma, dindarlık, kendini affetme, suçluluk ve düşünce eylem kaynaşmasının obsesif kompulsif bozukluk semptomlarıyla ilişkisinin incelenmesi: üniversite öğrencilerinde deneysel bir çalışma*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Bilgiz, M. (2007). *Kur'an açısından vicdan ve değeri*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Caspers, K. (2015). *Suçluluk sorunu*. (çev.: Emre Zeybekoğlu), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cengiz, Y.- Çınar, S. (2018). *İslam düşüncesinde vicdan kavramı*. İstanbul: Nobel Yayın.
- Cesur, S. (2018). *Ahlakın sosyal psikolojisi*. İstanbul: Pales Yayınları.
- Dinçer, D. (2019). Üniversite öğrencilerinde suçluluk kavramı üzerine metaforik bir inceleme. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 18 (71), 1222-1238.
- Dost A.-Yağmurlu, B. (2006). Suçluluk ile utanç duygularının kavramsallaştırılmasına ilişkin sorunlar. *Türk Psikoloji Yazıları*. 9 (17), 37-52.
- Freud, S. (2013). *Uygarlığın huzursuzluğu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gevrekçi A.-Çırakoğlu, O. (2017). Suçluluk ve utanç duyguları üzerine kavramsal, nöropsikolojik ve psikopatolojik bir derleme. *Türk Psikoloji Yazıları*. 20 (40), 89-105
- Horney, K. (2011). *Nevrozlar ve insan gelişimi: İnsanın kendini gerçekleştirme mücadelesi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2020). *Sodom ve gomora*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kılınçer, M. S. (2019). *Üniversite öğrencilerinin utanç ve suçluluk duygularına yatkınlıkları ile sosyal anksiyete arasındaki ilişkinin incelenmesi*. İstanbul: Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Koç, Z. H. (2015). *Vicdanın ahlaki ve teolojik temelleri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- Plutchik, R. (2000). *Emotions in the practice of psychotherapy : Clinical implications of affect theories*. Washington, DC: American Psychological Association.
- Sartre, J. P. (1961). *Varoluşçuluk*. (çev.: Asım Bezirci), İstanbul: Ataç Kitabevi.
- Tangney, J. P. (1991). Moral affect: The good, the bad, and the ugly. *Journal of Personality and Social Psychology*, 61 (4), 598-607.
- Tarhan, N. (2019). *Duyguların psikolojisi ve duygusal zekâ*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Weiner, B. (1985). An attributional theory of achievement motivation and emotion. *Psychological Review*, 92, 548-573.
- Yalom, I. (2013). *Varoluşçu psikoterapi*. (çev.: Zeliha İyidoğan Babayiğit), İstanbul: Kabalcı 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)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

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

**RUS KÜLTÜRÜNDEN RUS EDEBİYATINA “USADBA”NIN DEĞİŞEN
ÇEHRESİ****(ANTON ÇEHOV’UN “ASMA KATLI EV”İ ÖRNEĞİNDE)****THE CHANGING FEATURE OF “USADBA” FROM RUSSIAN CULTURE TO
RUSSIAN LITERATURE****(IN THE CASE OF ANTON CHEKHOV'S “THE HOUSE WITH THE
MEZZANINE”)****Eda H. TAN METREŞ***

ÖZ: Rus mimarisinde müstakil yerleşim alanı olarak tanımlanan *usadba* (усадыба), barınmanın ötesinde bir yaşam biçimi olarak kültürel bir olgu kabul edilir. Bünyesindeki park, bahçe, kilise, sarnıç vb. yapılarla soylu kesimin ideal özel yaşama dair görüşlerini biçimlendiren ve yansıtan bu yapılar gündelik yaşamın ve kültürel unsurlarla kuşatılmış manevi değerlerin bir temsilidir. XVIII. yüzyıldan XX. yüzyılın başlarına kadar varlığını sürdüren usadba yaşantısı yalnızca Rus kültürü ve Rusya tarihi özelinde değil, sakinlerinin yaşamlarını yansıtan *soylu yuvası miti*yle (миф дворянского гнезда) Rus edebiyatı için de önemli bir araştırma addedilir. Bu kapsamda 1990’lı yılların sonunda gerçekleştirilen kültür tarihi ve edebiyat odaklı bilimsel çalışmalar, usadba yaşantısını *usadba metni* (усадебный текст) çatısı altında bir araştırma konusu kabul eder. Yöntem bilimsel olarak edebiyat ve kültür tarihinin kesişme noktasına konumlandırılan usadba metni Vladimir Toporov ve Yuri Lotman’ın kültürel ve yerel (lokal) metin kavramı temelinde şekillenir. Rusya’yı anlatan kültürel tablonun önemli bir parçası olarak değerlendirilen usadba yaşantısı, araştırmacı Vasili Şçukin’in ortaya attığı usadba metni sınıflandırması ve XIX.-XX. yüzyıl sınırında usadbayı bir topos olarak değerlendiren Yelena Dmitriyeva, Olga Kuptsova, Tatyana Japlova gibi edebiyat bilimi araştırmacılarının monografi çalışmalarıyla derinlik kazanır. Bu çalışmada kültürel, tarihsel ve toplumsal gelişmelerin etkisiyle farklı dönemlerden geçen usadba yaşantısının Rus edebiyatı özelindeki evrilme süreci Anton Çehov’un *Asma Katlı Ev* (Дом с мезонином) eseri örneğinde disiplinlerarası bir yöntemle ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Usadba, kültür-edebiyat, usadba metni, Çehov, “Asma Katlı Ev”.

ABSTRACT: *Usadba* (усадыба) which is defined as a detached residential area in Russian architecture, is considered a cultural phenomenon as a way of life beyond housing. The park, garden, church, cistern etc. structures which shape and reflect the views of the nobility about the ideal private life, are a representation of daily life and spiritual values surrounded by cultural elements. The usadba life, which existed from the 18th century to the beginning of the 20th century, is considered as an important research area not only for Russian culture and Russian history, but also for Russian literature with its noble home myth reflecting the lives of its inhabitants. In this context, cultural history and literature-oriented scientific studies carried out

* Dr. Öğr. Üyesi-Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü/Antalya-edahtan@gmail.com (Orcid: 0000-0001-6350-7296)

at the end of the 1990s accept the *usadba* life as a research subject under the roof of the *usadba* text (усадебный текст). The *usadba* text, which is methodically positioned at the intersection of literary and cultural history, is shaped on the basis of the cultural and local text concept of Vladimir Toporov and Yury Lotman. The *usadba* life is accepted as an important part of the cultural sphere describing Russia. It gains depth with the classification of the *usadba* text put forward by the researcher Vasily Shchukin and the monographs of literary scholars such as Elena Dmitriyeva, Olga Kuptsova, and Tatyana Japlova who evaluate *usadba* as a topos at the turn of the 19th-20th centuries. In this study, the evolution process of *usadba* life in Russian literature, which has gone through different turns due to cultural, historical, and social developments, is handled with an interdisciplinary method in the case of Anton Chekhov's *The House with the Mezzanine* (Дом с мезонином).

Keywords: *Usadba*, culture-literature, *usadba* text, Chekhov, "The House with the Mezzanine".

Giriş

Bünyesindeki park, bahçe, sera, kilise, sarnıç vb. yapılarla soylu kesimin ideal özel yaşama dair görüşlerini biçimlendiren ve yansıtan *usadba*, hane halkına ait bir yaşam kompleksi olarak Rus mimarisinin özgün örnekleri arasında yer alır. *Köyden Kente Geleneksel Rus Evleri* başlıklı çalışmada "yalnızca barınmayı sağlayan bir konut değil, aynı zamanda bir yaşam biçimi" olarak nitelendirilen *usadba*, "soylu malikânesi" alt başlığıyla sunulur (Küçük, 2020: 317). Bu geniş yerleşke içinde ev sahibinin yaşadığı ana bina *konak* (особняк) olarak ifade edilir. Söz konusu mekânsal düzlemdeki her bir yapı kendisini ifade eden mitsel bir uzantıya sahiptir.

Usadba, tarihsel süreçle birlikte üzerine yeni anlamlar yüklenen, evrilen bir kavramdır. Araştırmacı Lyudmila İvanova'nın bu konuya dair incelemeleri *usadbanın* hiçbir dönemde tek bir anlama karşılık gelmediği saptamasını ortaya koyar (İvanova, 2001: 9). Bu kavramı etimolojik olarak ele alan kültür bilim uzmanı Lyubov Gorodnova ise *usadbanın* sembolik içeriğini dilbilgisel ve felsefi bağlamda ortaya koyan *bahçenin yazgısının oluşumu* (устройство сада судьбы)¹ nitelemesinin kilit bir anlam taşıdığına işaret eder (Gorodnova, 2016). Burada *bahçe* (сад) sözcüğü fiziksel ve manevi yönüyle *usadba* yaşamının üçlemesi olarak anılan *konut* (жилой сад), *kilise/şapel* (духовный сад) ve *park alanı* (природный сад)'nı ifade eder. Bu şekilde oluşan *usadba* sözcüğü aile klanının gelecekteki yaşamının şekillenişini ifade eden *yazgı* (судьба) ile ilişkilendirilir; bu yaklaşımın temelinde yatan *toprak* ise manevi anlamdaki kalıcılığın dayanağı bir simge kabul edilir (Gorodnova, 2016). Araştırmacı Olga Osadçaya ise *usadbanın* bu bağlamdaki iki önemli niteliğine dikkat çeker: Bunlardan ilki, kurucusunun ve gelecek nesillerden mülk sahiplerinin tahayyülüyle ortaya çıkan, sakinlerinin dünya görüşü ve yaşama dair tecrübeleriyle tamamlanan yaratıcılıktır. İkincisi ise somut toplumsal gerçekliklerde ve maddi nesnelerde varlık gösteren hakikat algısıyla bağdaştırılır. Bu iki özellik birlikte ele alındığında *bahçenin yazgısının*

¹ усад — усадить (oturtmak), устроить (kurmak, düzenlemek), садь — сад (bahçe), садьба — судьба (kader). (Gorodnova, 2016).

oluşumu olarak nitelendirilen kilit ifadenin kültürel odağı açığa çıkar (Osadçaya, 2012). Dolayısıyla *usadba* sözcüğünde öne çıkan bu anlamsal bütünlük *bahçe (cad)* sözcüğünün fonetik düzlemi üzerinden aktarılan simgesel anlamla ilişkilidir.

XVIII. yüzyıldan XX. yüzyılın başlarına kadar varlığını sürdüren *usadba* yaşantısı yalnızca Rus kültürü ve Rusya tarihi özelinde değil, sakinlerinin yaşamlarını yansıtan *soylu yuvası miti*yle Rus edebiyatı için de önemli bir araştırma sahası kabul edilir. Aynı anda hem Avrupa mimarisine ait yenilikleri yansıtır hem Rus toplumsal yaşamının özgünlüğünü vurgulayan *usadbalar*, gündelik yaşamın ve kültürel unsurlarla kuşatılmış manevi değerlerin önemli bir odağı olarak Dmitri Lihaçev, Yuri Lotman, Grigori Sternin, Vasli Şçukin gibi pek çok araştırmacının çalışmalarına konu olur. *Usadbanın* tarihsel süreçteki gelişimini sosyo-kültürel bağlamda ele alan söz konusu incelemeler ışığında oluşturulan bu çalışmada, *usadbanın* Rus kültüründen Rus edebiyatına uzanan seyri irdelenmiş, bu kapsamda öne çıkan Anton Çehov'un *Asma Katlı Ev (Дом с мезонином)* adlı eseri *usadba* yaşantısındaki dönüşümü ortaya koyan yönleriyle ele alınmıştır.

Rus Kültüründen Rus Edebiyatına “Usadba”

Usadba kültürünün ortaya çıkışı, Rus aristokratların devlet bünyesindeki zorunlu görevlerinin kaldırıldığı 1762 yılı kararnamesinin (О вольности дворянства) yürürlüğe konduğu döneme uzanır. Soylu kesimin kendi yurtluğunda aralıksız bir şekilde yaşama fırsatı bulduğu bu süreçte birlikte ülkenin hemen her yerinde bu yaşam kompleksleri oluşturulmaya başlar (Şçukin, 2007: 72). Soyluların zorunlu devlet görevi konusunda özgürlük elde etmeleri, sahip oldukları eğitim ve Batı modeli bir yaşam oluşturma hevesi *usadbaların* sanat ve kültür yuvası olmasına zemin hazırlar. Öte yandan toprak köleliği düzeni üzerinden elde edilen ücretsiz iş gücü bu yaşam komplekslerindeki işleyişe katkıda bulunur. Toprak kölelerinden oluşturulan tiyatro toplulukları vb. etkinlikler, *usadbalarda* öne çıkan resim sanatı, el sanatları, heykeltiricilik vb. Rus sanatının gelişimini sergileyen bir manzara sunar (Küçük, 2020: 317-318).

Usadbadaki gündelik yaşam ve mekânsal bağlamda öne çıkan kültürel oluşum bilhassa XVIII. yüzyılın 60'lı yıllarında derinden hissedilir. Bu dönemde *usadba* mimarisi altın çağını yaşar, *bey konağı* olarak adlandırılan stil bu dönemde ortaya çıkar. Bu yapıların kültürel bir alan olma yolunda sunduğu manzaraya, doğal yaşamla iç içe olma konusu da eklendiğinde içsel bir ikilikten söz edilebilir. Hem Batı hem Rusya odaklı bir yaklaşımın hissedildiği bu süreçte Batı'ya özgü modellere yönelim, beraberinde ideolojik bir programın da hissedildiği özümlemeyi getirir. Tarihsel süreç dikkate alındığında I. Petro döneminde muhafaza edilen *usadba*, daça vb. ikamet yerlerine Almanca isimler verilmesi geleneği² (Knyaz Pavel Petroviç

² I. Petro döneminde, Rusya'da başta askeri ve teknik olmak üzere birçok alanda Alman kültürü yoğun olarak hissedilir, hatta çar bu nedenle suçlanır ve eleştirilere maruz kalır

ve Knyaginya Mariya Fyodorovna'nın ilk ikamet yerleri "Paullust" olarak adlandırılır), XVIII. yüzyılın ikinci yarısında bu yerleşkelere verilen Fransızca isimlerle (Aleksey Kurakin'in Peterburg'daki daçası "Mes Délices" olarak anılır) sürdürülür. XVIII. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla öne çıkan Batı odaklı yaşam biçiminin dokunduğu bir diğer nokta ise usadba bünyesindeki bahçeler olur, zira sebze bahçelerinin yerini Fransız ve Hollanda park modelleri alır. Hemen hemen XIX. yüzyılın sonlarına kadar sürdürülen Fransız park stili, Rusya'ya özgü geleneksel bahçe düzeninin gülünç bulunduğu bir algı yanılsamasıyla kabul görür (Dmitriyeva, 2019: 145). Mihail Saltukov Şchedrin'in *Poşehonye'deki Eski Yıllar (Пошехонская старина)* adlı eseri bu dönemi yansıtmaları açısından önem taşır. 1812 Vatan Savaşı ile birlikte usadba yaşantısı büyük bir yara alır. Bu süreçte pek çok yurtluk zarar görür ve eski ihtişamlı görünümlerine kavuşmaları mümkün olmadığından mütevazı bir yaşam biçimi oluşmaya başlar. Bunun sonucunda XIX. yüzyılın ilk çeyreğinde, geçmiş dönemlere kıyasla, usadba yapımında azalma söz konusu olur (Butova vd., 2018: 16, 17).

Geleneksel Rus toplumunda, toprak sahibi aristokratlar ve onlara bağlı yaşayan serflerin oluşturduğu feodal bir düzen mevcuttur. Ancak endüstrileşme ve serfliğin kaldırılması gibi reformlar sonucunda Çarlık Rusyası'nın geleneksel yapısı değişmeye başlar. 1861 yılında gerçekleştirilen toprak reformu ile kaldırılan serflik düzeni usadba kültüründe yeni bir evrenin başlangıcı olur. Toprak beylerinin sınırsız hâkimiyetini ortadan kaldırarak köylü halkı serflikten azat eden bu reformla birlikte toprak tüm toplumsal sınıfların sahip olabileceği bir mala dönüşür. Usadbalar satılıp kiralanabilir hâle getirilir. Şair Konstantin Batyuşkov'un Hantonovo'daki usadbasında bulunan müstemilat binasının bir köylüye satılması bu durumun bir göstergesi kabul edilebilir. Toplumun alışık olduğu değerler sisteminin sarsıldığı bu süreçte ekonomik sermayenin aristokrat sınıftan burjuva sınıfa doğru el değiştirmesi sonucunda aristokrasinin toplumsal yaşamdaki konumu anlamını yitirmeye başlar. İvan Kramskoy'un *Eski Evin Teftişi (Осмотр старого дома)* ve Vasili Maksimov'un *Her Şey Geçmişte Kaldı (Все в прошлом)* adlı tabloları bu sürecin resim sanatındaki örnekleri arasında yer alır (Dmitriyeva, 2019: 148.). Toprak reformu, bu konu özelinde Rus toplumsal yaşamında taban tabana karşıt yeni bir sürece zemin hazırlar.

Usadba kültürünü bir fenomen addeden araştırmacı Olga Bogdanova, bu yaşam biçiminin XVIII. yüzyılın son çeyreğinden toprak reformunun gerçekleştirildiği 1861 yılına kadar varlık gösterdiğine işaret ederek yarım yüzyıllık bir geçmişten söz eder (Bogdanova, 2010: 14-26). Dolayısıyla

(Aydın, 2022: 132, 134, 143, 148, 152, 165, 166, 174). Şair Pyotr Vyazemski'nin "Kaderimiz ne tuhaftır. Rus (I. Petro) bizi Almanlaştırmaya, Alman (II. Yekaterina) ise bizi tekrar Ruslaştırmaya çalıştı" sözleri bu durumu özetler niteliktedir (Vyazemski'den akt.: Aydın, 2022: 202).

geçmiş yüzyılın izlerini muhafaza eden tiyatroyu, müziği, okumayı aşilayarak eskiden kurulmuş düzene kıymet vermeyi öğreten ve ata kültürünün anılarını duvarları ardında taşıyan usadbalar bu yönleriyle aidiyetin ve yuvanın kültürel yaratım rolünü üstlenir. İlerleyen süreçte sosyo-kültürel bağlamdaki yaklaşımlarla orantılı bir biçimde usadba kültürünü yansıtan yaşam biçimi bir taraftan düşüşe uğrarken diğer taraftan konu olduğu edebî eserlerde *usadba metni* (усаддебный текст) adı altında kültürel bir olguya dönüşür. Böylelikle usadbalar yalnızca Rus kültürünün ve Rusya tarihinin özgün bir temsili değil, aynı zamanda Rus edebiyatının çarpıcı bir imgesi hâline gelerek bu çerçevede oluşan *soylu yuvası miti*nin ortaya çıkış noktası kabul edilir. V. Şçukin bu mit ekseninde oluşturulan edebî mirası Aleksandr Puşkin'den Anton Çehov'a ve İvan Bunin'e uzanan üç ayrı biçimde değerlendirir: Şiirsellik ve unutulmaya yüz tutma gibi duyguları yansıtan Turgenyev'in kalemi; Gonçarov'un rüya-ataerkillik eksenli aktarımı; hem romantik hem satirik bir anlatım sunan Çehov'un usadba-daça türüne yakın kalemi bu sınıflandırmanın sacayağını oluşturur (Şçukin, 2007: 72).

Usadba metninin bir tarih-edebiyat fenomeni olarak araştırma konusu olması 1990'lı yılların sonuna denk gelir. V. Şçukin'in *Soylu Yuvası Miti. Klasik Rus Edebiyatı Üzerine Jeokültürel Bir İnceleme* (Миф дворянского гнезда. Геокультурологические исследования по русской классической литературе) adlı eseri usadba metninin türü, mitsel uzantısı vb. konularda kapsamlı bir çalışma ortaya koyar. Yöntem bilimsel olarak edebiyat ve kültür tarihinin kesişme noktasına konumlandırılan usadba özelindeki yazınbilim, Vladimir Toporov ve Yuri Lotman'ın kültürel ve yerel (lokal) metin kavramı temelinde şekillenir. Mihail Bahtin'e göre ise *ev* ve *bahçe* usadba kültürünün mitsel temelini oluşturur (Bahtin, 2007: 373). Usadba mitini ilham saan bir coşkunluk kaynağı kabul ederek nezaket, güzellik ve asillikle yan yana koyan V. Şçukin, *Soylu Yuvası Miti* adlı çalışmasında bu aktarımlarını bilhassa İ. Turgenyev'in sanatında öne çıkan soylu yuvası imgesiyle bütünleştirir. Şçukin'e göre usadba metninin ortaya çıkışı XVIII. yüzyıla işaret eden *atalardan kalma kadim kütüphane* nitelemesinin yanı sıra farklı dillerde kalın kitaplar, kahramanların sık sık başına geçtiği piyano, çiçekler, çiçek açan ağaçlar, kuşların cıvıltısı, bahçedeki تنها köşeler (bank ve kamariye), eski dönemleri yansıtan mobilyalar (Yekaterina Dönemi gibi), efendilerine sadık hizmetkârlar ve elbette beyaz elbiseler içindeki genç kızların romantik ruh hâlleriyle bütünleşerek bir dönemi simgeleştiren niteliklerden ayrı tutulamaz (Şçukin, 2007: 122). Şçukin bu düşüncesinden hareketle Rusya'ya ait benzersiz bir kültürel tablonun parçası olan usadba yaşantısının edebiyat sahasında yankı bulduğu biçimiyle bir üstmetin kabul edilmesi gerektiğini savunur (Şçukin, 2007: 400). Bir eserin usadba metni olarak sınıflandırılmasını ise şu özellikleri taşıyıp taşıyamamasıyla ilişkilendirir: "1. Eserin içeriğinin usadba miti olarak anılan 'yitirilmiş cennet' olgusuyla ilişkili olması, 2. Usadba kronotopu, insan eliyle hazırlanmış kapalı bir mekânda

huzur ve sükût hâli, 3. Doğa tasvirleri akabinde aktarılan kahramanların ruhsal deneyimleri, izlenimleri ki bunu algılamak kolay olmayacaktır. Üstelik kahramanların olumsuz ruh hâlleri gündelik yaşamın eksiksizliği ve doğanın benzersiz güzelliği ile bir tezat oluşturur, 4. Nostaljik, hüznü bir ruh hâlinin yaratılmasına zemin hazırlayacak melankolik-lirik alt metin, 5. Çoğu defa melodrama dönüşen idil-eleji türlerine yönelim, 6. Yazarın aktarılan dünya üzerindeki egemenliği, yazara ve kahramana ait sözlerin ideolojik ve üslup açısından tek boyutlu oluşu” (Şçukin, 2007: 320). Şçukin’in sınıflandırmasında ortaya konan usadba metninin özellikleri XIX.-XX yüzyıl sınırında genel itibarıyla usadbayı bir topos olarak değerlendiren Yelena Dmitriyeva, Olga Kuptsova, Tatyana Japlova gibi edebiyat bilimi araştırmacılarının monografi çalışmalarıyla derinlik kazanır.

Kahramanların yazgısı, konuşmaları ve karakterlerine dair incelemeler üzerinden aktarılan gündelik yaşam ve fikirlerin süzgecinden geçen *zaman ve uzam*, usadba metninin önemli bir unsurudur. M. Bahtin tarafından önerilen kronotop kavramına karşılık gelen söz konusu zaman-uzam ilişkisi Bahtin’in “Çocuklar ve torunlar dede ve babalarının yaşadığı yerde, aynı ortamda; aynı koruyu, aynı dereyi, aynı ıhlamur ağacını ve evi görerek yaşayacaklar” (Bahtin, 2007: 370) sözleriyle edebiyat sahasında sanatsal bir odakla benimsenir. Bu bağlamda insan yaşamını ait olduğu eve ve bu uzamla sınırlandırılan *sevgi, doğum, ölüm, yeme-içme, yaş alma ve doğayla kurulan kopmaz ritim* gibi birkaç gerçekliğe iliştiren idil kronotopu insan imgesinin ayırt edici özelliklerinin belirlenmesinde önemli bir rol üstlenir (Bahtin, 2007: 373). Ancak her usadba için hakikî bir aile yuvası nitelmesi yapmak doğru değildir, uzamsal olarak ahenk ve mutluluk kronotopu rolünü üstlenebilen yaşam alanları soylu yuvası mitiyle özdeşleştirilebilir (Şçukin, 2007: 173). Aileye ait kültürel belleğin, yaşanmışlığı duyumsatan eşyaların sığınağı timsalindeki ev ve cennetle özdeşleştirilen *bahçe* özelinde sunulan mekânsal düzlemin yanı sıra, burada geçirilen zamanın yönetimi konusu da usadba sınırlarına has bir çizgide ilerler. Her bir olayın belirgin bir zaman-uzam aralığında gerçekleştiği usadba yaşantısında *zaman*, insan yaşamının, hikâyesinin – birkaç kuşağın yaşamıyla – devamlılığını ifade eder. Usadba sahiplerinin değişmesi ise zamanın varlığını hissettirerek buradaki yaşantının ritmini ve sınırını belirler. Usadba yaşantısı özelinde, bilhassa doğanın uçsuz bucaksız kuşatıcılığı içinde hızla geçen insan yaşamının daha derinden hissedildiği ifade edilir (Dmitriyeva ve Kuptsov, 2003: 50-55). Bu yaşam biçiminde izlenilen takvim, Ortodoks inancı gereği aile bireylerinin özel günleri ve toprak/tarla işlerini ifade eden tarihler döngüsünde oluşturulur (Glazkova, 2008: 28).

Usadba metnini tanımlayan simgeler arasındaki en kapsamlı metaforik ifade (Yuri Lotman’ın deyimiyle “metin-kod”) *bahçe*dir. Bahçe, insanın doğayla etkileşim içinde bulunduğu ideal dünyayı yaratma deneyimidir, bu nedenle hem Hristiyan hem Müslüman inancında *Aden*

bahçesi (Эдем), yani dünyadaki cennet kabul edilir (Lihaçev, 1998: 11). Zira Hristiyan kültüründe cennet imgesiyle ilişkilendirilen bahçenin öne çıkışı bir rastlantı olarak değerlendirilmez (Şçukin, 2007: 157). Rus kültüründe *cennetten bir köşe* ifadesiyle anılan usadbalara *rayki* (райку, cennet), *bezzaboti* (беззаботы, tasadan uzak), *otradnoye* (отрадное, iç açıcı) gibi isimler verilmesi bu algının bir göstergesidir. Bunun yanı sıra insan eliyle yapılmış olması, yabancı doğayla karşıtlığı, içine kapanık görünümü, sınırlarının olması, korunaklı oluşu ve estetik yönüyle *bahçe* kutsal metinlerde ve yazın alanında sıkça tekrarlanan bir sözcük hâline gelir. Bilim insanı Michel de Certeau, “*Cenneti kâğıda dökülebilmek için, yitirmek gerekiyordu*” (De Certeau, 1992: 80) sözleriyle ağır ağır yitirilen cennet olgusuna, diğer bir ifadeyle âdeta Rus usadba kültürünün tarihine küçük bir dokunuşta bulunur. Nitekim kaybedilen duygunun yarattığı boşluk, hissedildiği ölçüde etkin bir metne dönüşür. Bu anlamda yitirilen cennetle özdeşleştirilen usadba konusu Rus edebiyatında XVIII. yüzyıldan başlayarak XX. yüzyıl ortalarına, bilhassa Rus göçmen edebiyatına sirayet eder. Usadba bünyesindeki bahçeyi cennet bahçesiyle karşılaştıran Mihail Lomonosov’un Tsarskoye Selo (Царское Село)’daki çarlık yerleşkesine dair eseri*; kendi yurtluğundaki yaşamından yola çıkarak Romalı şair Quintus Horatius’a öykünen Mihail Heraskov’un *Dostluğa Dair İçten Bir Arzu* (Искренние желания в дружбе) adlı eseri; Konstantin Batyuşkov’un Oleninlere ait usadbayı resmettiği *Benim Penatlarım*³ (Мои Пенаты) adlı eseri usadba metninin XVIII. yüzyıldaki seyrini ortaya koyan çalışmalar arasında yer alır.

XIX. yüzyıl Rus edebiyatını usadba kültürüyle ilişkilendiren araştırmacı Yelena Dmitriyeva, bu dönemde eserler kaleme alan yazarların (yalnızca yüzyılın erken dönemlerinde değil, demokratikleşme hareketlerinin başladığı geç dönemde de) çoğunun soylu sınıfa dâhil olduğuna dikkat çekerek aktarılan usadba yaşantısını deneyimlenmiş bir gündelik yaşam biçimi addeder. Zira bu dönem eserlerinin pek çoğu, kır yaşamının yoğun bir biçimde hissedildiği usadbalarda yazılmıştır (Dmitriyeva, 2019: 152). Bu kapsamda Aleksandr Puşkin’in *Yevgeni Onegin* (Евгений Онегин) ve Belkin Hikâyeleri (Повести Белкина) adlı eserlerini sıralayan Ye. Dmitriyeva’ya göre, A. Puşkin Moskova’da dünyaya gelmiş, Peterburg’da yaşamış olsa da şairin Rus toplumsal algısındaki yeri aile yurtluğunun bulunduğu *Mihaylovskoye* köyü (üç yıl sürgünde yaşadığı) ve *Boldino*⁴ (kolera salgını sırasında kaldığı)’dan ayrı tutulamaz. Benzer bir biçimde Rus kültüründe soylu yuvası mitinin ortaya çıkışına vesile olan İvan Turgenyev yaşamının büyük bir bölümünü yurt dışında geçirmiş olsa da yazarın usadba yaşantısına dair hatıraları sanatının temelini oluşturmuş,

* “*Kendisine Duyulan Derin Hürmetten Dolayı Yazarından Majestelerine İthaf Olunan Od*” (Ода, в которой Ее Величеству благодарение от сочинителя приносится за оказанную ему высочайшую милость).

³ Antik Roma mitolojisinde evi, yuvayı koruduğuna inanılan tanrı. Bk. Necatigil. 2017: 108.

⁴ Bk. Çelikeş Tepe ve İkisivri Akdemir, 2021.

annesine ait Spasskoye-Lutovinovo yurtluğu yazarın *Rudin* (Рудин), *Soylu Yuvası* (Дворянское гнездо), *Arefe* (Накануне) gibi eserlerinin imgesel *topos*unu belirlemiştir. Lutovinovo yurtluğu *İvan S. Turgenyev* adlı çalışmada şu sözlerle aktarılır: “Malikânenin kırka yakın ve birbirinden farklı odası vardı; mavi, sarı, bordo renklerinde konuk ve çalışma odalarıydı bunlar (...) Bir demirhane, kümesler, taş bodrum, hamam, at ahır, iki buzhane çevreliyordu (...)Yapının sağ bölümünde malikâne sahipleri, sol bölümünde de yardımcılar, bahçıvanlar, saraçlar, oda hizmetçileri...” (Olca, 2005: 17). Yaşamının büyük bir kısmını Yasnaya Polyana’daki yurtluğunda geçiren Lev Tolstoy da *Savaş ve Barış* (Война и мир), *Anna Karenina* (Анна Каренина) gibi eserlerini burada kaleme almış, anlatımında yer verdiği usadba yaşantısına dair aktarımlar, büyük ölçüde bu yurtluktan esintiler taşımıştır. “*Yasnaya Polyana’m olmadan Rusya’yı ve onunla olan bağımı dile getirmem çok güç olurdu*” (Akt.: Biryukova, 2005: 262) sözleri Tolstoy’un eviyle olan bağını ortaya koyar. Öte yandan hayat hikâyelerine bakıldığında usadba yaşantısından uzak olsalar da düşünsel bağlamda sürekli oraya dönüş yapan yazarlar da söz konusudur. Bu anlamda çocukluk yıllarını Ukrayna’da Vasilyevka yurtluğunda geçiren Nikolay Gogol, yaşamının sonraki yıllarını Moskova, Peterburg ve Avrupa üçgeninde sürdürmüş olsa da yazarın *Ölü Canlar* (Мертвые души) eserindeki mekânsal odak Çiçikov karakterinin ziyarette bulunduğu farklı usadbalar olmuştur. Usadba yaşantısından uzak bir yaşamöyküsü olan Anton Çehov ise *sağır kent* olarak anılan Taganrog’da kısıtlı imkânlarla başlayan yaşamını Moskova’ya taşımış, kaleme aldığı eserlerinin pek çoğunda, bilhassa dramaturji sanatında – *Martı* (Чайка), *Vişne Bahçesi* (Вишневый сад), *Vanya Dayı* (Дядя Ваня) – usadba yaşantısının içine sızmıştır (Troyat, 1987: 17). Dolayısıyla bir aidiyet simgesi olan ev nazarındaki usadba yaşantısı kimi yazarların geçmişiyile kurduğu bağın özü olarak nitelendirilebilecek derinlerde bir anlam taşıırken kimileri içinse defalarca ardına dönüp baktığı yarım kalmış bir hikâyeyi ya da cennetten bir köşe misali arzu edilen bir hayali, yaşanmamış olsa da seyredilmiş bir hikâyeyi temsil eder.

“Eski Ev” Konseptinde Bir Usadba Metni: “Asma Katlı Ev”

Anton Çehov’un edebiyat sahnesine çıkışı, Rus kültürü temelinde şekillenen usadba metninin sosyo-tarihsel eksenli değişimlere uğradığı döneme denk gelir. XIX. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleştirilen toprak reformunun bir sonucu olarak ortaya çıkan bu değişim sürecinde, içindeki sahipleriyle yaşlanmaya yüz tutan aile yurtluklarına, artık yaşanmaz hâle gelen odalarıyla *eski ev* olarak anılmaya başlanan pek çok usadbanın köhneleşmesine tanık olunur. Bu geçiş sürecinde usadba yaşantısının uğradığı dönüşüm, *eski ev* nitelemesini alan aile yurtluklarının yanı sıra bu kültürün bir parçası olan bahçe ve parkların da yabanıl doğayla bütünleşmeye başladığı bir dönemi ifade eder. Edebî eserlerde mekânsal düzlemde kendini gösteren bu dönüşümün bir diğer ucunda bulunan geçmiş yaşamın kıymetli mirası ve geleneksel yaşantının kadim birikimi, ayakta

kalmaya direnen konak duvarlarında âdeta bu ruhu yaşatmak için mücadele verir. XIX. yüzyıl ortalarında ve sonunda eserler kaleme alan yazarlar da soylu yuvası mitinin yaklaşmakta olan kaçınılmaz sonuna kayıtsız kalmaz. Bu durumun bir yansıması olarak dönem yazınında öne çıkan melankolik, lirik alıtmetin, nostalji odaklı bir yaklaşım ortaya koymasının yanı sıra klasik dönem usadba metni sınıflandırmasından da uzaklaşıldığını hissettirir. Tarihsel süreç dikkate alındığında XIX. yüzyılın ikinci yarısı ve XX. yüzyılın başlangıcından itibaren usadba kültüründe yeni bir dönemin söz konusu olduğu aşikârdır. Yeni sakinleriyle orta büyüklükte mülkler öne çıkmaya başlar, ilerleyen süreçte ise usadba kültürünü kısmen muhafaza eden yaşam biçimleriyle daçalar mekansal bir odak hâline gelir (Butova vd., 2018: 57). Bu durum, *Komedi Mi? Dram Mı? Vişne Bahçesi* başlıklı çalışmada “*Aristokrat yaşamın simgesi hâline gelen malikânelerin itibarlarını kaybetmeye başlayıp daha mütevazı ve ucuz maliyetli olan daçaların yaygınlaşması*” sözleriyle özetlenir (Günör, 2022: 503). Nitekim XIX. yüzyıl sonunda kuşakların ardıllığı, insanın tarihsel esaslara kök salması gibi usadba yaşantısının temelini oluşturan dünya görüşü tüketilir ve bilhassa Anton Çehov ve Maksim Gorki’nin sanatında hissedilen daça yaşantısına dair dünya görüşü ile yer değiştirmeye başlar (Dmitriyeva ve Kuptsova, 2003: 161). Bu bağlamda bir şeyi yıkarken tekrar inşa etmeyi ifade eden yapı söküm perspektifiyle kaleme alınmış metin türleri, öncelikli olarak mizah odaklı süreli yayınlar dönemin edebiyat kanadında öne çıkan değişimin uzantısı kabul edilebilir. A. Çehov’un mizah içerikli süreli yayınlara dâhil oluşuyla ilişkili olarak, bu kapsamda basılan eserlerini inceleyen V. Şçukin, Çehov’un erken dönem eserlerindeki (182 öyküden 15’inde) olay örgüsünün usadbanın varyantı kabul edilen daça odaklı şekillenişine işaret eder. Şçukin’e göre, usadba anlatısı A. Çehov’un sanatında daça anlatısına dönüşür (Şçukin, 2007: 385). Usadba, yazarın bilhassa 1880-1890 yıllarında kaleme aldığı eserlerinde aktardığı yaşam manzarasının önemli bir parçasını oluşturur. Öte yandan Çehov’un Melihovo’daki evinden esintiler taşıyan usadba anlatısı niteliğindeki kimi eserleri, belli zaman aralıklarında yaşanan daça konseptine dair özellikleriyle dikkat çeker. Böylelikle usadba metninin Çehov’un sanat anlayışında bir evrilme sürecine girdiğinden söz edilebilir. Ye. Tryuhova’ya göre, Çehov’un 1896 yılında kaleme aldığı *Asma Katlı Ev*, odak noktasını oluşturan ev (usadba) imgesiyle yazarın usadba metni türüne en yakın eseridir (Tyuhova, 2000: 5). Eserdeki olay örgüsü bir süredir Belokurov yurtluğunda kalmakta olan ressam karakteri ve onun sık sık ziyarette bulunduğu Volçaninov ailesi üzerinden kurgulanır. Anlatıcı rolünü üstlenen ressam, Belokurov ve Şolkovka yurtluklarına dair görüşlerini, tüm durağanlığıyla taşra yaşamını ve yurtluk sakinlerinin hayata bakışını dışarıdan bir gözle aktarır. Anlatımın temelini oluşturan taşra yaşamı, usadba kültürüne dair yaşam manzaraları ile dönemin melankolik ruhunu derinden hissettirir. Bu anlamda *Asma Katlı Ev*’de sözü edilen Belokurov yurtluğu hem eskimiş görüntüsü hem buraya yalnızca bir

süreliliğine kalmak için yerleşen ressam karakteriyle Çehov'un sanat anlayışında öne çıkan toplumsal dönüşüme bir örnek oluşturur. Belokurov'un yurtluğunda kalan ressam, anlatımdan anlaşıldığı kadarıyla yalnızca yaz mevsimini burada geçirmek için gelmiştir. Eserde iç monolog tekniğiyle aktarılan *“İlk kez tüm yaz boyunca çalışma arzusu hissettim”* (Çehov, 1980: 93) sözleri ve anlatımın sonuç kısmında *“Eve varınca bavullarımı hazırladım ve o akşam Peterburg'a gitmek için yola çıktım. (...) Artık asma katlı evi unutmaya başladım, fakat ara sıra çalışırken, okurken ansızın, hiç sebepsiz yere penceredeki yeşil ışığı... hatırlarım...”* (1980: 97) sözleri ressam karakterinin bu yurtluk ve kır yaşamıyla kısa süreli bir bağı olduğunu ortaya koyar. Usadba'nın toprak reformu sonrasında satılıp kiralanabilir hâle getirilmesi konusu ise Belokurov ile birlikte yaşayan Lyubov İvanovna karakteri üzerinden *“Yaklaşık üç yıl önce müşterimlattan bir kanadı kiralamış, böylelikle Belokurov'la yaşamaya başlamış, görünen o ki buraya temelli yerleşmişti”* (1980: 93) sözleriyle ifade edilir. Benzer bir biçimde eserin sonuç kısmında yer alan *“Volçaninovlar'ı bir daha görmedim. Kısa bir süre önce Kırım'a seyahat ederken vagonda Belokurov'a rastladım (...) Yurtluğunu satmış ve Lyubov İvanovna adına biraz daha küçüğünü almış”* (1980: 97) sözleri de dönemin toplumsal yaşamını ortaya koyan bir aktarım sunar.

Tiyatro, gar, kilise, doktor odası, bahçe, ev gibi hem taşraya hem kente dair pek çok mekân Çehov'un sanatında yer bulur. XIX. yüzyıl Rus edebiyatının ikinci yarısından itibaren usadba metniyle ilişkili olarak öne çıkan eski ev imgesi, o dönemde Rusya'da gerçekleşen toplumsal hareketliliğin bir göstergesidir. Eski ev imgesi *Asma Katlı Ev* adlı eserin giriş kısmında Belokurov yurtluğunun tasvir edildiği, *“O, bahçedeki müşterimlat binasında, bense içinde yatak olarak kullandığım genişçe bir divan, bir de üzerinde iskambil oynadığım masadan başka eşyanın bulunmadığı eski bey konağındaki büyük sütunlu salonda yaşıyordum. Burada sakin havalarda dahi eski konveksiyon bacası uğuldar, fırtına çıktığında ise ev sallanır, çatırdayıp parçalara ayrılacakmış gibi olurdu, bilhassa geceleyin on büyük pencerenin tümü ansızın şimşeklerle aydınlanınca dehşet verici olurdu”* (Çehov, 1980: 89) sözleriyle okuru bu atmosferin içine alarak anlatımın odak noktasını oluşturan ev konseptini gözler önüne serer. Eserin genel havasında hissedilen *eskimiş, yaşlanmış, mazide kalmış* gibi nitelemeler yalnızca ev üzerinden değil, *“Sağdaki eski meyve bahçesinde bir sarıasma, gönülsüzce, cılız bir sesle şarkı söylüyordu. O da yaşlı olmalıydı”* (1980: 89) sözleriyle bahçe ve kuşa atfedilen nitelemelerde ve *“Anneleri Yekaterina Pavlovna, bir zamanlar güzel olduğu kesin ama şimdilerde yaşına göre diri görünmüyor, nefes darlığı çekiyor, üzgün, dalgın görünüyordu...”* (1980: 90) sözleriyle Lida ve Jenya karakterlerinin annesini tanıtırken başvurulacak aktarımda derinden hissedilir.

Asma Katlı Ev'de usadba metni türüne yakın bir anlatımın olduğu görüşü, Çehov'un sanatında hissedilen İ. Turgenyev esintisinin kaynağı

kabul edilir. Söz konusu benzerlik araştırmacı Yelena Tyuhova'nın çalışmasında Turgenyev'in *Soylu Yuvası* adlı eseri ve Çehov'un *Asma Katlı Ev*'i örneğinde *aşk* ve *ideolojik çekişmeler* odağında iki tematik çizgide ele alınır (Tyuhova, 2000: 5.). Çehov'un *Alacakaranlıkta* (*В сумерках*) adlı öykü derlemesini okuyan şair Aleksey Pleşçeyev'e göre ise Çehov'un sanatında belli belirsiz hissedilen Turgenyev'in gölgesi, bilhassa *Asma Katlı Ev*'de öne çıkan doğa betimlemelerinde Turgenyev'e özgü lirizmi anımsatır (Akt.: Vinogradova, 1960: 294). Etrafını kuşatan doğanın bir parçası hâline gelen Şolkovka yurtluğu ve bahçesi *Asma Katlı Ev*'de şu sözlerle betimlenir: "*Hava durgun ve kapalıydı, ancak bazen ağaçların tepesinden parlak, altın rengi bir ışık huzmesi süzülerek bir örümcek ağını gökkuşağı renklerine boğuyordu. Çamların kokusu insana nefes aldırılmıyordu. Sonra bir ıhlamur ağacı yoluna girdim. Burası da bakımsız kalmıştı; sarı yapraklar ayağımın altında hüzünle hisirdiyor, ağaçlar arasında sinsi gölgeler dolanıyordu... ıhlamur ağaçları sona erdi karşıma asma katı ve terası olan beyaz bir ev, havuzu ve yıkanma kabiniyle bir avlu, bir dizi yeşil söğüt, arkasında bir köy...*" (Çehov, 1980: 89). Çehov'un Şolkovka yurtluğuna dair söz konusu aktarımı, doğa betimlemeleriyle Turgenyev'i anımsatsa da burada dikkat çekilmesi gereken asıl konu, hissedilen karamsar atmosferin içinde zamana yenik düşen Şolkovka yurtluğunun eskimiş görüntüsü ve köhneleşmiş hâlidir. Dolayısıyla, bu eser özelinde belli karakterlerde* öne çıkan düşünsel ve ideolojik yaklaşımlar ve peyzaj aktarımlarıyla Turgenyev'i duyumsatan Çehov'un sanatı, dönemin kurallarına uygun bir biçimde usadba metnine yakın bulunsu da tüm bu benzeşimleri silikleştirecek bir biçimde klasik aktarımdan, Turgenyev'in soylu yuvasından farklı bir çizgide ilerler. Zira Çehov yapısöküm perspektifli bir usadba metni oluşturur. Diğer bir ifadeyle, genel hatlarıyla Çehov'un sanatı** usadba metni sınıflandırmasında dile getirilen özellikleri (cennet bahçesi miti, aktarımda geçmişe dönük kompozisyon, içten seven kahramanlar vb.) taşımasının yanında, bu yaşam biçimine özgü, alışılacelmış aylaklık ve tasasızlığı bertaraf etmeye yönelik yeni, farklı bir zamanın varlığını da derinden hissettirir. Usadba metninde öne çıkan durağan ritim *Asma Katlı Ev*'in kahramanlarından Lida Volçaninova tarafından bozulur. Şolkovka köyündeki yurtluklarında

* Bu düşünceden hareketle doğal, içten hâlleri ve iyi niyetiyle Çehov'un Jenya karakterinin Turgenyev'in Liza Kalitina'sını anımsattığı söylenebilir. Her iki kahraman da temiz duyguları ve özverili yaklaşımlarıyla yüceltilir.

** Yazarın *Martı* (*Чайка*), *Vanya Dayı* (*Дядя Ваня*), *Vişne Bahçesi* (*Вишневый сад*) ve *Üç Kız Kardeş* (*Три сестры*) gibi eserlerinde soylu yuvası mitini çağrıştıran bir aktarım söz konusudur. Bu bağlamda silikleşmeye başlayan soylu yaşamını simgeleyen *Vişne Bahçesi* bilhassa bahçenin el değiştirmesi üzerinden yaşanan toplumsal değişimi ortaya koyması yönüyle öne çıkar. *Bahçe* bu eser özelinde yalnızca aktarılan olayların geçtiği bir mekân olarak değil, aynı zamanda eserin ontolojik süjesini, ana imgesini oluşturması anlamında da dikkat çeker.

yaşayan Lida, geniş imkânlarla sahip olmasına rağmen zemstvoya*** bağlı bir okulda öğretmenlik yapar, etrafındaki varlıklı kişileri de bu yöndeki çalışmalara destek olmaya davet eder. Eserde hem anlatıcı hem başkahraman rolünü üstlenen ressam ile Lida'nın bir tartışması sırasında Lida tarafından sarf edilen şu sözler, *"Size yalnızca şunu söyleyeceğim: hiçbir şey yapmadan oturmak olmaz. Doğru, insanlığı kurtarmıyoruz, evet pek çok konuda yanılıyor da olabiliriz, fakat elimizden gelen bu ve haklıyız"* (1980: 94), usadba metinlerinde rastlanmayan bir çıkış olarak dikkat çeker. Öte yandan usadba metninde öne çıkan durağan yaşam ritmi Lida'nın kız kardeşi, annesi ve ressam karakterleri üzerinden oluşturulan anlatımda açık bir biçimde Lida'nın yaşam anlayışına karşıtlık oluşturur. Anlatıcının olay örgüsü içinde farklı zamanlarda kullandığı *"Kız kardeşi Misyus'un ise böyle kaygıları yoktu, o da benim gibi tüm yaşamını aylaklık ederek geçiriyordu"* (1980: 91), *"Sürekli bir tembelliğe mahkûm yazgımla hiç ama hiçbir şey yapmadım"* (1980: 89) sözleri de bu durumu aylaklık ve tasasızlık bağlamında ortaya koyar. Anlatıcının *"Manzara ressamı olmam ve tablolarımda halkın gereksinimlerini resmetmemem nedeniyle benden hoşlanmıyordu, dahası onun yürekten inandığı şeylere kayıtsız olduğumu düşünüyordu"* (1980: 91) sözleri ise kahramanların hayata bakışı noktasında öne çıkan farklılığı gözler önüne serer.

Eski kitap ve dergilerin bulunduğu kütüphaneler, farklı ülkelerden getirilen eski silahlar, büstler, heykeller ve aile üyelerinin portreleriyle göz dolduran salon, aileye ait fotoğraf albümleri vb. bulunduğu çalışma odası usadba metinlerinde kültürel-tarihsel yönleriyle öne çıkarılan uzamı ifade eder. Bu noktada eski ev konsepti ile usadba metni sınıflandırmasının dışına çıkılan *Asma Katlı Ev*'de Çehov'un yine usadba kültürünün kaynağına dönüş yaptığından söz edilebilir. Nitekim eserde ressam karakterinin Volçaninovlar'ın yurtluğuna geldiği ilk gün aktarılırken *"Meraklı bakışlarla beni süzdü ve fotoğraf albümüne baktığımı görünce, 'Bu amcam... Bu vaftiz babam...' diyerek bana açıklama yaptı"* (1980: 91) sözleriyle aileye ait fotoğraf albümünün anlatımda yer alması bir rastlantı değildir. Benzer bir biçimde ressamın eve dönüş yolunda rastladığı eski usadbayı betimlerken söz ettiği heykeller de usadba kültürüne dair yaşam biçiminin bir uzantısı olarak anlatımın iki yerinde şu sözlerle yer bulur: *"İki yanında aslan heykellerinin bulunduğu eski ama sağlam avlu kapısının önünde iki kız duruyordu"* (1980: 90), *"Jenya, beni uğurlamak için beklerken kımıldamadan aslan heykelli avlu kapısının yanında duruyordu"* (1980: 95).

Usadba yaşantısındaki zaman algısı mitsel bir öykünmeyle özdeşleştirilir; geçmişten bir şeyler hissettiren yüzü geçmişe dönük bu duygu hâli lirik kahramanı gençliğine, çocukluğuna taşıırken çoğu zaman melankolik bir ruh hâli yaratır. Bu bağlamda üstte sözü edilen ressamın

*** Çarlık Rusya'sında mahalli idare organları bölge konseyi (1864-1918). Bk. Tihomirova, 2008.

hayranlıkla anlattığı usadbaya ait bahçe, içinde çam kokusunun insanı âdeta sarhoş ettiği doğanın bir parçası olarak sunulur. Bu manzara karşısında büyük bir şaşkınlık ve mutluluk duyan ressam, çocukluk yıllarındaki gibi hissettiğini şu sözlerle ifade eder: “*Bir anlığına bana ait, tanıdık bir şeyler büyüleyici bir güç hissettirdi, bu manzaranın aynını vaktiyle çocukluğumda görmüştüm sanki*” (1980: 89). Eserin genel havasında var olan melankolik bakış, yine ressam karakterinin “*Hüzünlü bir ağustos gecesi idi, hüzünlüydü çünkü daha şimdiden sonbahar kokuyordu*” (1980: 95) sözleriyle açığa vurulur. Michel de Certeau’nun *ağır ağır yitirilen cennet* ifadesine koşut bir biçimde sunulan usadbaya ait yaşam alanının yabancı doğayla bütünleşip köhneleştiği manzara, Çehov’un, ressam karakteri üzerinden aktardığı kendi gözlemi olarak düşünülebilir. Zira gördüğü manzarayı çocukluk zamanından bir anıyı aktarıyor muşçasına anlatan ressam, bir dönemi yansıtan usadba kültürünü deneyimlememiş ama gözlemlemiş bir yazar olarak Çehov’un prototipidir. Dolayısıyla *Asma Katlı Ev*, usadba kültürünün dönüşümünü temsil eden etkin bir metin kabul edilebilir.

Sonuç

Rus kültür tarihinin seyrinde önemli bir yeri olan usadba yaşantısı yüzyıllara uzanan yolculuğunda farklı dönemeçlerden geçmiş, her dönemin beraberinde getirdiği düzen sözü edilen yaşam biçimine yeni anlamlar yükleyerek bu kavramın evrilmesine zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda XVI.-XVII. yüzyıllarda toprak sahibine ait yurtluk olarak nitelendirilen usadba, XVIII. yüzyılda ve XIX. yüzyıl başlangıcında soylu yurtluğu/malikânesi olarak adlandırılmış, bilhassa 1861 yılında gerçekleştirilen toprak reformu ile kaldırılan serflik düzeni usadba kültüründe yeni bir evrenin başlangıcı olmuştur. Usadbanın toplumsal yaşamdaki yeri ve üstlendiği rolün sahibinin statüsü ve çalışma durumuyla ilişkilendirildiği bu süreçte usadba kültürünü yansıtan yaşam biçimi bir taraftan düşüşe uğrarken diğer taraftan konu olduğu edebî eserlerde *usadba metni* adı altında kültürel bir olguya dönüşmüştür.

XIX. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla Rus araştırmacıların konu edindiği usadba yaşantısı; ampirik yaklaşımlar, basit betimlemeler ve saptamalardan Rus kültür tarihinde öne çıkan dönemeçleri ve bir fenomen addedilen usadbanın çok katmanlılığını anlamlandırmaya uzanan bir dizi etapta ele alınır. Bu dönemde kaleme alınmış *Mir iskusstva* (*Мир искусства, 1899-1904*), *Starie godı* (*Старые годы, 1907-1916*), *Stolitisa i usadba* (*Столица и усадьба, 1913-1917*) gibi dergilerde geçmiş vurgusu yapılarak usadba yaşantısının Rus kültüründeki önemi dile getirilir. XIX. yüzyıl ortalarında ve sonunda edebiyat sahasında soylu yuvası mitiyle yer bulan bu yaşam biçiminin yaklaşımda olan kaçınılmaz sonu dönem yazarlarının da dikkatinden kaçmaz. Bu bağlamda öne çıkan melankolik, lirik altmetinle nostalji odaklı bir yaklaşım ortaya konmasının yanı sıra klasik dönem usadba metni sınıflandırmasından da uzaklaşılır. Usadba yaşantısının özünü ifade eden değerlerin tüketilmeye başlandığı bu süreçte, yıkarken tekrar

yapmaya çalışmayı ifade eden yapışöküm odaklı bir sanat anlayışı öne çıkar. Usadba yaşantısının temelini oluşturan değerlerin daça yaşantısına dair dünya görüşüyle yer değiştirmeye başladığı söz konusu dönüşüm Anton Çehov, Maksim Gorki gibi yazarların sanatında yer bulur. Bu anlamda silikleşmeye başlayan soylu yaşamı her ne kadar Çehov'un *Vişne Bahçesi* adlı eseriyle özdeşleştirilse de klasik aktarımdan, diğer bir ifadeyle Turgenyev'in soylu yuvasından farklı bir çizgide ilerler. Çehov'un sanat anlayışı, usadba metnine en yakın eseri kabul edilen *Asma Katlı Ev*'de bu farklılığı açık bir biçimde ortaya koyar. Yapışöküm perspektifiyle kaleme alınan bu eserde betimleyici unsurlarla sunulan Şolkovka ve Belokurov yurtlukları usadba yaşantısının geldiği noktayı gözler önüne serer. Yurtlukların eskimiş görüntüsü, yeterince özen gösterilmediği için yabancı doğanın bir parçası hâline gelmiş bahçesi usadba yaşantısının değişen çehresini temsil eder. Gerek kahramanların yaşama bakışı gerekse yüzyıllara uzanan geçmişiyle usadba yaşantısının renk değiştirmeye başlaması, usadba kültürünü deneyimlememiş ama gözlemlemiş bir yazar olarak Çehov'un kalemine yansır. *Asma Katlı Ev*'de "eski ev" örtüsü altında sunulan bu manzara yalnızca gündelik yaşamın değil, kültürel unsurlarla kuşatılmış manevi değerlerin de dönüşüme uğrayışını gözler önüne serer.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Aydın, O. (2022). *Lev Gumilyov'un passionarlık kuramı ve Rus edebiyatında bir uygulama örneği: I. Petro*. Ankara: İksad Yayınevi.
- Bahtin, M. M. (2007). *Voprosi literaturı i estetiki*. Moskva: Hudoj. lit.
- Biryukova, N. V. (2005). *İstoriya arhitekturi*. Moskva: İnfra-M.
- Bogdanova, O. A. (2010). "Usadebnaya kultura" v russkoy literature XIX- načala XX veka. *Sotsiokulturniy aspekt. Noviy filologičeskiy vestnik: filologičeskiy jurnal*. 2 (13), 14-26.
- Butova, İ. N. vd. (2018). *"Usadebnıy mir" russkoy kulturi: mif ili realnost?: kollektivnaya monografiya*. (Otv. Red.: O. V. Reş), Praga: Vědecko vydavatelské centrum "Sociosféra-CZ".
- Çehov, A. P. (1980). *Çelovek v futlyare. Povesti i rasskazi*. Moskva: Hud. Lit.
- Çelikateş Tepe H. H. – İkisivri Akdemir, D. (2021). 1830 kolera salgınında A. S. Puşkin: İlk Boldino güzü. *The Journal of Academic Social Science Studies*. Sayı: 86, 181-191.
- Dmitriyeva, Ye. Ye. - Kuptsova, O. N. (2003). *Jizn usadebnogo mifa: utraçenniy i obretenniy ray*. Moskva: O.G.İ.
- Dmitriyeva, Ye. Ye. (2019). Russkaya usadba: semantika, topos i hronos. *İmagologiya i komparativistika*, 11, 140-173.
- Glazkova, M. V. (2008). *Usadebnıy tekst" v russkoy literature vtoroy polovini XIX veka (İ. A. Gonçarov, İ. S. Turgenyev, A. A. Fet)*. avtoreferat diss. Na soisk. uçen. step. kand. filol. nauk. Moskva.

- Günör, T. (2022). Komedi mi? Dram mı? Vişne Bahçesi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 62 (1), 495-509.
- İvanova, L. V. (2001). *Dvoryanskaya i kupeçeskaya selskaya usadba v Rossii XVI-XX vv.: istoričeskiye oçerki*. Moskva: Editorial URSS.
- Küçük, K. S. (2020). Köyden kente geleneksel Rus evleri. *Gelenekler Bağlamında Rus Kültürü*, (ed.: R. Şakar), 309-321, Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Lihaçev, D. S. (1998). *Poeziya sadov: k semantike sadovo-parkovih stiley. Sad kak tekst*. Moskva: Soglasie, OAO Tipografiya "Novosti".
- Michel de Certeau. (1992). *The mystic fable, volume one: The sixteenth and seventeenth centuries*. (trans.: M. B. Smith), Chicago: University of Chicago Press.
- Necatigil, B. (2017). *Küçük mitologya sözlüğü*. İstanbul: YKY.
- Olçay, O. (2005). *İvan S. Turgenyev*. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Şçukin, V. G. (2007). Mif dvoryanskogo gnezda. Geokulturologičeskoe issledovanie po russkoy klassičeskoy literature. *Rossiyskiy geniy prosveščeniya*, 157-458, Moskva: ROSSPEN
- Troyat, H. (1987). *Çehov*. (çev.: V. Günyol), İstanbul: Ada Yayınları.
- Tyuhova, Ye. V. (2000). "Dvoryanskoye gnezdo" Turgenyeva i "Dom s mezoninom" Çehova. *Spasskiy vestnik*, 7, 5-13.
- Vinogradova, V. V. (Pod red.) (1960). *Literaturnoye nasledstvo. Tom 68. Çehov*. Moskva: İzd-vo. AN SSSR.
- Vyazemski, P. A. (1963). *Zapisniye knijki (1813-1848)*. Moskva: Nauka.

Elektronik Kaynaklar

- Gorodnova, L. E. (2010). Smislovoy kontinuum ponyatiya "usadba". *Analitika Kulturologii*. Вып. 2 (17),
http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/195-article_7.html (Erişim: 25.12.2022).
- Osadçaya, O. (2012). *Vajneyşkiye soderjatelniye komponentı kontsepta "Dvoryanskaya usadba" i sredstva ih reprezentatsii v russkom yazıke (na materiale proizvedeniy İ. A. Bunina)*, <https://cyberleninka.ru/article/n/vazhneyshie-soderzhatelnye-komponenty-kontsepta-dvoryanskaya-usadba-i-sredstva-ih-representatsi-i-v-russkom-yazyke-na-materiale/viewer> (Erişim: 18.12.2022).
- Tihomirova, G. V. (2008). *Zemskiye reformı 1864-1917 gg. v Rossii, opıt i uroki ih organizatsionno-pravogo provedeniya*, https://new-disser.ru/_avtoreferats/01004019628.pdf (Erişim: 25.04.2023).

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

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

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

MEREJKOVSKİY'İN 'YENİ HRİSTİYANLIK' ANLAYIŞI VE İLK DÖNEM ŞİİRLERİNDE TANRI ARAYIŞI



MEREZHKOVSKEY'S CONCEPTION OF 'NEW CHRISTIANITY' AND THE SEARCH FOR GOD IN HIS EARLY POEMS

Sevgi ILICA*

ÖZ: Rus şair, yazar, çevirmen ve edebiyat eleştirmeni Dmitriy Sergeyeviç Merejkovski (1865-1941) Rus sembolizminin en önemli isimlerinden biridir. XIX. yüzyılın sonu ile XX. yüzyılın başında süregelen dinî-felsefî çatışmaların buhranını bizzat deneyimler. Bu dönemde hızla gelişen bilim ve teknoloji dine yönelik tavrı olumsuz yönde etkiler. Şair bu durumun Rusya'yı ve tüm dünyayı felakete düşüreceğini düşünür. Merejkovski pozitivist görüşlü Rus aydınları ile ruhban sınıf arasında bir köprü rolü üstlenerek kapsamlı ve uzlaştırıcı yeni Hristiyanlık bilinci tasarısını öne çıkarır. Âdeta dinî bir reform öneren şair, Hristiyan öğretilerinin günlük hayata uyumlu hâle getirilmesini ve Rus Ortodoks kilisesinin devletten bağımsız olmasını salık verir. İlk dönem şiirlerinde bilhassa Tanrı arayışına yönelen Merejkovski, her insanın öznel deneyimleri vasıtasıyla Tanrı'ya inanmaya mecbur olduğunu ileri sürer. Şairin *ruh-beden, hayat-ölüm, pagan tanrılar-İsa, gökyüzü-yeryüzü, sabah-gece ve aydınlık-karanlık* gibi dikotomiler ekseninde kurguladığı şiirleri, evrende Tanrı'nın her yerde içkin olduğunu göstermeye çalışır. Çalışmada Merejkovski'nin dinî görüşleri ve yeni Hristiyanlık anlayışı tasarısı aktarılacaktır. Merejkovski'nin ilk dönem şiirlerindeki Tanrı arayışı şairin bahsi geçen dinî görüşleri çerçevesinde betimleyici metotla incelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Merejkovski, Rus sembolizmi, Yeni Hristiyanlık, Gümüş Çağ, Rus dinî-felsefî rönesansı.

ABSTRACT: Russian poet, writer, translator, and literary critic Dmitry Sergeyevich Merezhkovsky (1865-1941) is one of the most important figures of Russian symbolism. He personally experienced the turmoil of religious-philosophical conflicts that took place between the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. The rapidly developing science and technology of this period negatively affected the attitude towards religion. The poet believed that this situation would lead Russia and the whole world to disaster. Merezhkovsky acted as a bridge between the positivist-minded Russian intelligentsia and the clergy, and put forward a comprehensive and reconciliatory concept of a new Christian consciousness. The poet, who proposed a kind of religious reform, recommended that Christian teachings be made compatible with everyday life and that the Russian Orthodox Church be independent of the state. In his early poems, Merezhkovsky particularly focused on the search for God and argued that every person is obliged to believe in God through their subjective experiences. The poems that the poet

* Araş. Gör.-Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı/BURDUR-sevgiyavas@windowlive.com (Orcid: 0000-0002-5908-8487)

constructed around dichotomies such as body-soul, life-death, pagan gods-Jesus, sky-earth, morning-night, and light-darkness aimed to show that God is present everywhere in the universe. In this study, Merezhkovsky's religious views and his conception of a new Christianity will be conveyed. The search for God in Merezhkovsky's early poems will be examined through a descriptive method within the framework of the aforementioned religious views.

Keywords: Merezhkovsky, Russian Symbolism, New Christianity, Silver Age, Russian religious-philosophical renaissance.

Giriş

XIX. yüzyılın sonu ile XX. yüzyılın başı dünya tarihinde büyük mücadelelere tanıklık eden, bilimsel gelişmelerin hız kazandığı ve felsefi görüşlerin kökten ayrışmalara gittiği karmaşık ve özel bir dönemdir. Sanayi ve bilimin tarihte hiç olmadığı kadar gelişim göstermesiyle buhar yüzyılı, elektrik yüzyılına dönüşür. Radyoaktif alanındaki buluşlar, görelilik ve evrim teorileri gibi bilimsel gelişmeler devrim niteliğindedir. Tüm bu gelişmeler bilimin tek ve kesin gerçeklik olduğunu ileri süren pozitivistizmin ve materyalizmin süratle yaygınlaşmasına zemin hazırlar (Korovin, 2014: 14).

Pozitivistizmin salt bilimsel yasalara dayanan nesnel tavrı özellikle sanatçı, edebiyatçı ve düşünürlerin manevi arayışlarına cevap vermekte yeteriz kalır. Nitekim 1890'lı yıllarla birlikte fenomenoloji, nihilizm ve varoluşçuluk gibi öznellik ve bireyselliğe dayalı düşünce sistemleri ortaya konulur. Rus aydınları bu yıllarda ikiye bölünür. Bir tarafta pozitivist görüşü savunarak savlarını tümüyle somut bilimsel verilere dayandıranlar, diğer tarafta ise nesnelliğin karşısına öznelliği, soyut kavramları, metafiziksel kuramları ve inancı yerleştirenler ortaya çıkar. Söz gelimi Rus düşünür Nikolay Aleksandroviç Berdyayev içinde bulunduğu çağı, “Bu, Rusya’da bağımsız felsefi düşüncelerin doğuş, şiirin ve estetik duyguların gelişim, mistisizm ve okültizme ilginin yoğunlaştığı bir dönemdi” (1991a: 139) sözleriyle nitelendirir.

Rus dinî-felsefi rönesansı (русский религиозно-философский ренессанс) adıyla da bilinen ve felsefi öğretilere yönelimin doruğa ulaştığı bu dönemde (Dobşevski, 2018: 154, 156) Rus düşünce yapısındaki kökten değişiklikleri ünlü Rus yazar Lev Nikolayeviç Tolstoy, *Yüzyılın Sonu (Конец века)* adlı makalesinde şu ifadelerle açıklar: “Yüzyıl ve yüzyılın sonu İncil dilinde bir yüzyılın başı ve sonu anlamlarına gelmez. Bir dünya görüşünün, bir inancın, insanların iletişim araçlarından birinin sonu ve yeni bir dünya görüşünün, inancın ve iletişim aracının başı anlamına gelir” (Barkovskaya, 1999: 6).

Rus yazar Fyodor Mihayloviç Dostoyevski yüzyılın ortası itibarıyla etkili olan ruhani çatallaşma ve dinî buhranı Natalya Fonvizina’ya 1854 yılında gönderdiği mektubunda şu sözlerle açığa vurur: “Size kendimden

bahsedeceğim. Ben bu yüzyılın çocuğuyum. İnançsızlığın ve şüphenin çocuğuyum” (2015: 144)

Berdıyayev 1935 tarihli *XX. Yüzyılın Başında Rus Manevi Rönesansı ve Put Dergisi* (Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал Путь) adlı makalesinde Rusya’daki düşünsel değişimlere vurgu yapar ve dönemi genel hatlarıyla özetler: “Marksizmden idealizme, idealizmden Ortodoksluğa, estetizm ve dekadanlıktan mistisizm ve dine, materyalizm ve pozitivizmden metafizik ve mistik dünya algısına hızlı ve fırtınalı geçişler yaşandı. Bu geçiş XX. yüzyılın başında tüm dünya yaşadı. Bakış açıları değişti. İç dünyaya daha çok yönelen yeni bir insan tipi doğdu. Farklı bir bilinç ortaya çıktı” (1991b: 223).

Rus edebiyatında Gümüş Çağın en önemli temsilcilerinden ve Rus sembolizminin ilk kuramcılarında olan şair, yazar ve çevirmen Dmitriy Sergeyeviç Merejkovskiy (1865-1941) geliştirdiği dinî-felsefi görüşler çerçevesinde Hristiyanlığı yeniden yorumlamaya çalışır. 1890’lı yılların başından itibaren dinî meselelere ciddi bir şekilde yönelen ünlü şair hızla gelişen teknolojinin gelecek nesil için tehlikeli olduğunu ileri sürer. Zira ona göre teknoloji manevi ve dinî yönelimi azaltmakta ve bu durum dünyayı apokaliptik bir sürece götürmektedir. Merejkovskiy insanlığın inançtan ve Hristiyanlıktan uzaklaştıkça felakete sürükleneceğini düşünür. Bu hususta eserlerinde Rus tarihinden örnekler ortaya koyar. Şair gerçek Hristiyanlık öğretilerinin eyleme geçirilmesini ve günlük hayatta etkin bir şekilde uygulanması gerektiğini söyler (Zobnin, 2008: 123).

Çalışmada Merejkovskiy’in Ortodoksluk kilisesi ve Rus aydınlarını uzlaştırmayı hedefleyen yeni Hristiyanlık bilinci düşüncesi, din reformu tasarısı ve dinî görüşleri aktarılacaktır. Merejkovskiy’in manevi görüşlerindeki sentezleyici, uzlaştırmacı ve birleştirici tutum ortaya konulacaktır. Şairin ilk dönem şiirlerinde yer alan Tanrı arayışı ve diyalektik tavır şairin bahsi geçen dinî görüşleri ekseninde betimleyici metotla incelenmeye çalışılacaktır. Rus sembolizminin ve Rus dinî-felsefi rönesansının başat isimlerinden olan Merejkovskiy’in dinî-felsefi görüşlerinin açılınması, yorumlanması ve aktarılması Gümüş Çağ Rus edebiyatının eser tahlilinde önem arz etmektedir.

Merejkovskiy’in Yeni Hristiyanlık Anlayışı

Merejkovskiy çocukluğunda deneyimlediği ilk dinî ayinlere dair *Otobiyografik Not* (Автобиографическая заметка) adlı yazısında şöyle der: “Evde ikonaların durduğu ve mumun yandığı loş köşeyi anımsıyorum. Çocukken burada dua etmenin verdiği mutluluğun tekrarı olmayacak. Kiliseye gitmeyi sevmezdim. Çünkü şatafatlı kaftanlar giyen papazlar bana korkutucu görünürlerdi” (1914d: 109)

Merejkovskiy 1883 yılında Peterburg Üniversitesi Tarih-Filoloji Fakültesi’ne girer. Bu dönemde üniversitede materyalist ve pozitivist görüşler hâkimdir. Kimya, biyoloji ve fizik gibi objektif bilgiye dayalı doğa

bilimlerine rağbet edilirken tarih ve filoloji gibi sosyal bilimler itibar kaybeder. O dönemin ünlü doğa bilimci profesörlerinden Avgust Yulyeviç Davidov'un şu sözleri sarf ettiği konuşulur: "Herkesin kendi zevkleri var. Kimi kesin bilgiye yönelir, kimi ise bir yığın gübreyi eşelemeyi sever" (Zobnin, 2008: 43).

Merejkovskiy gençlik yıllarını şöyle hatırlar: "Öğrencilik yıllarımda Spencer, Comte, Mill ve Darwin'in pozitivist felsefelerine merak sardım. Ne var ki, çocukluğumdan beri dindar biriyim. Pozitivizmin eksikliklerini hissediyordum ve çaresizce acı çekiyordum" (Zobnin, 2008: 45).

Merejkovskiy, döneminde süregelen inançsızlığı, manevi yoksunluğu ve ateizmi *Ölüm. Bir Peterburg Poeması (Смерть. Петербургская поэма)* adlı eserinin II. bölümün V. kıtasında yer alan dizelerde eleştirir:

"Fakat biz insana inanmayan,
Tanrı'ya inanmayan ukalalar,
Tümüyle pratik olan bir dönemin
Sağduyulu iş adamlarıyız,
Hangi yüzle, hangi ruhla
Parayla satın alınamayan Hâkimin karşısında
Duracağız? Ya da, çiy gibi,
Yok olacak gelip geçici tüm soyumuz,
Sadece sen yükseleceksin göklere,
Ah hakikatin güneşi, evrenin Tanrısı..."
(Но мы – без веры в человека,
Без веры в Бога мудрецы,
Вполне практического века
Благоразумные дельцы, —
С каким лицом, с какой душою
Пред неподкупным Судиею
Предстанем мы? Иль, как роса,
Исчезнет весь наш род мгновенный, —
Лишь ты взойдешь на небеса,
О солнце правды, Бог вселенной...) (1914c: 29).

Ülkesinde aydınların ve öğrencilerin çoğunlukla pozitivizme yönelmesi Merejkovskiy'i manevi arayışından saptırmaz. Şair etrafındaki baskılara rağmen ruhani arayışlarını sürdürür. Dostoyevski, Tolstoy, Friedrich Wilhelm Nietzsche ve Arthur Schopenhauer'un etkisiyle dine yeniden yönelir (Maslin, 2001: 399)

Merejkovskiy metafiziksel ve transandantal boyutları deneyimlemeyi arzular. Daha net bir ifadeyle, sanrılar ya da rüyalar aracılığıyla Tanrı'nın ve ruhani dünyanın varlığını hissetmek ister. Etrafında işaret ya da sinyal arar. Nitekim Kafkasya seyahatinde deniz yolculuğu esnasında bireysel bir deneyim yaşar. 4 Mayıs 1888 tarihli mektubunda arkadaşı Nikolay Maksimoviç Minskiy'e şöyle yazar: "Gece yarısı. Güvertede tek başımayım.

Yaşadığımı kelimelerle ifade edemem. Sonu gelmeyen yıldızlar. Yıldızlar devasa gümüşü salkımlar, kalbim ise sonsuz derinliğe sahip kupa. Kupa kalbim yıldızların parıltısıyla ağzına kadar dolduğunda, kendimden geçtim, mest oldum. Sadece tanrıların ve şairlerin erişebileceği bir şekilde dünyevi hayatla vecde geldim” (Zobnin, 2008: 56).

Üniversiteyi bitirince tümüyle edebiyat çalışmalarına yönelen Merejkovskiy, bu yıllarda geliştirmekte oldukları Rus sembolizmini din ve inanç aracı olarak kullanmayı ön görür. Başka bir deyişle, şaire göre Rus sembolizmi ve şiiri dinin bir propaganda aracı olacaktır. Merejkovskiy’in de kuramcılarından biri olduğu Rus sembolizmi materyalist algının karşısında durur. Sembol gözle görülmeyen ve saklı düşünceleri ifade eder (Üçgül, 2002).

Merejkovskiy’e göre sanatın özünü oluşturan semboller gerçekliğin derinliğinden kendiliğinden çıkmalıdır. Eğer yazar sembolleri bir fikrini ifade etmek için yapay olarak uydurursa, bunlar ölü alegorilere dönüştürürler. Merejkovskiy’in sembolizminde din içkindir. Bu bakımdan şaire göre gerçekliğin Tanrı’yı ifade ettiği düşünülebilir. Rus şair Andrey Beliy bahsi geçen durumu şu sözlerle doğrular: “Merejkovskiy’in idealleri sadece inanç, sadece renkli imgelerin dikili olduğu yoldan oluşan sembollerdir” (Stoloviç, 2005: 343).

Merejkovskiy için sembolizm sanatçının evrenin dinî-mistik temeline sembol aracılığıyla yönelmesidir. Şair geliştirdiği sembollere dini anlamlar yükler. Şiirlerindeki mistik içerikli semboller dinî görüşleriyle doğrudan bağlantılıdır. Söz gelişi, 24 Kasım 1910 tarihinde Rus şair Aleksandr Aleksandroviç Blok’a gönderdiği mektupta şöyle yazar: “Bizim dinî açıdan anlaşmazlığımız şundan kaynaklanıyor: Sizin için sembol en üstün olan şeydir. Benim için ise timsal/gerçekleştirme sembolden çok daha üstündür ve onun için tüm sembolleri feda ederim.” Şair için sanatın en büyük emeli Tanrı/İsa’yı temsil etmek olmalıdır (Stoloviç, 2005: 344).

Zihnini sürekli dinî arayışlarla meşgul eden şair, katıldığı tüm toplantılarda ve arkadaşlarının evlerinde hiç durmadan ruhani konulardan bahseder. Rus şair Aleksey Nikolayeviç Pleşçeyev 16 Şubat 1897 tarihli mektubunda bu konudaki şikâyetini bir arkadaşına şu sözlerle dile getirir: “Merejkovskiy sıkıcı oldu. Ruhun ölümsüzlüğüne dair laf etmeden ne geziyor, ne yiyor ne de içiyor.” Kendisine yönelik bu olumsuz tavırdan haberdar olan Merejkovskiy gücenik bir şekilde açıklama yapar: “Tanrıdan bahsettiğim için beni suçluyorlar... Tanrıdan bahsediliyorsa ne yapalım yani? Tanrıdan bahsedecek zaman geliyorsa ve istemsizce bahsediliyorsa ne yapmalı? Nasıl susayım taşlar bile Tanrı adına feryat ederken? Hayır. Herkesin buna hakkı var ama bana bunu hak görmüyorlar” (Zobnin, 2008: 119).

Merejkovskiy Hristiyanlık öğretilerinin günlük yaşama adapte edilmesi gerektiğini savunur. Dinî öğretilerin anlaşılmayan ifadelerle sadece

kilise ortamında tekrar edilmesi topluma fayda sağlamamakta, aksine aydınlarla din arasındaki uçurumu daha da genişletmektedir. Şair, özellikle sanayi devrimi sonrası maddeciliğe yönelen Rus toplumunun kiliseye yönelik olumsuz tutumunun değiştirilmesinin oldukça zorlu bir görev olduğunun bilincindedir. Bu hususta Rus sanat ve edebiyatının sorumluluk bilinciyle vazifeyi üstlenmesi gerektiğini ileri sürer: “Avrupalıların dünyasının kaderi atomun hareketlerine bağımlı olabilir. Ruslar ise Petro’nun Puşkin’in, L. Tolstoy’un ve Dostoyevski’nin mirasını asla inkâr edemezler” (Zobnin, 2008: 122).

XX. yüzyılın başında dışardan bakıldığında Rus Ortodoks kilisesi oldukça güçlü bir görüntü sergiler. Nitekim 117 milyona yakın insan resmî kayıtlarda Ortodoks kilisesine bağlıdır. Ülkede 48 bine yakın tapınak ve 50 bine yakın din görevlisi yer alır. Rus tarihçi Anatoliy Nikolayevič Kaşevarov ise dış görüntünün gerçeği yansıtmadığını iddia eder. Kaşevarov kilisenin son yıllarda otoritesini ciddi bir şekilde kaybettiğini söyler. Nüfusun yoğun olduğu köylü ve işçiler arasında bile dine yönelik şüpheler artar (Kaşevarov, 1995: 5-7).

Şair sembolizmin manifestosu olarak kabul gören *Çağdaş Rus Edebiyatının Çöküş Nedenleri ve Yeni Akımlarına Dair* (*О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы*) adlı yazısında içinde bulunduğu çağın manevi açığını şu sözleriyle belirtir: “İnsanlar hiçbir zaman inanmaya bu denli yürekten ihtiyaç duymamışlardı. Bilim ve inanç arasında hiçbir zaman bu kadar keskin ve kapatılmaz bir boşluk olmamıştı. İnsanların gözleri gölge ve ışığın karşılığını hiç böyle deneyimlememişti” (1914a: 211-212).

Merejkovskiy bu konuda ivedi eyleme geçilmesi gerektiğini düşünerek adım atar. Şair ilkin kendi evinde toplantılar düzenlenmeye başlar. Bu toplantılarda toplumun din ile uzlaştırılması ve dinî öğretilerin günlük hayatın içine adapte edilmesi gibi meseleler konuşulur. İlk toplantılar belirli bir programa göre ilerlemez. Katılımcılar diledikleri konuda ve üslupta fikirlerini öne sürerler. Merejkovskiy kutsal kitaplardan belirli parçalar okur. Şairin eşi Zinaida Gippius ise misafirlere çay ikram eder. Yazık ki katılımcıların çoğu dinî meselelere çok fazla ilgili değildir. Dahası Merejkovskiy kadar dinî bilgisi olan kişi sayısı çok azdır. Bu sebeplerle toplantılar oldukça verimsiz geçer. Gippius ilk toplantılarda eşini şu sözlerle esefle anımsar: “Dmitriy Sergeyevič herkesin kendisini anladığını ve aynı düşüncede olduğunu sanıyordu” (Zobnin, 2008: 169).

Nitekim 8 Ekim 1901 tarihinde Merejkovskiy ve onu destekleyen bir grup ruhban sınıfı üyesi Sinod’dan dinî ve felsefi konuların gündeme geleceği toplantılar için resmî izin başvurusunda bulunur. İlk dinî-felsefi toplantı 29 Kasım 1901 günü gerçekleşir. Kilisenin aydın sınıfa ve topluma yönelik tutumu, Lev Tolstoy ve Rus kilisesi, vicdan özgürlüğü, ruh-beden düalizmi ve evlilik gibi konular üzerine tartışmalar yapılır (Holikov, 2010: 60, 69-70).

Merejkovski toplantılarda üç rapor sunar: *Lev Tolstoy ve Rus Kilisesi* (*Лев Толстой и Русская церковь*), *Gogol ve Matthias* (*Гоголь и Матвей*) ve *Lev Tolstoy ve Dostoyevski* (*Лев Толстой и Достоевский*). Merejkovski konuşmalarında kilisenin devletten yani bürokrasiden bağımsız olması gerekliliğinden söz eder. Şair bu hususta şöyle der: “Monarşide yer alan dinî tohum onun sadece potansiyeli, dinin gerçeğini yansıtmıyor” (Holikov, 2010: 70-71).

Toplantılar İmparatorluk Coğrafya Topluluğu Salonu’nda yapılır. İlk oturuma ruhban sınıfından metropolit, rahipler, profesörler ve doçentler olmak üzere başkentin en önemli isimleri katılır. Oturum herkese açık düzenlenir. Bu sebeple oturumda akademi öğrencileri bile yer alır. Oturumun özgürlük seviyesi o dönemki Rusya için muazzamdır. İlk oturuma Patrik İvan Nikolayeviç Stragorodskiy başkanlık eder. Konuşmasında “samimiyet ve iyi niyet” sözü verir. Neticede 1901-1903 yılları arasında toplam 22 oturum gerçekleştirilir. Devletteki, eğitim sitemindeki ve toplumdaki uzlaşmazlıklar oturumların temel konuları arasındadır. Ne var ki, konuşmalar esnasında Rus aydını ile ruhban sınıfının uzlaşması neredeyse imkânsız olan iki ayrı sınıf olduğu anlaşılır. Dahası Merejkovski’in üstün çaba ve girişimleriyle güçlükle gerçekleştirilen bu toplantılar beklenen uzlaşma ve birliği hiçbir şekilde sağlayamaz. Merejkovski evrensel din tasarısı görüşünü neredeyse hiç kimseye ulaştıramaz. Gippius durumu şu sözlerle özetler: “İnsanları tanıdıkça daha da şaşırıyorduk. Alışkanlıkları, adetleri ve hatta dilleri bile tümüyle farklıydı. Birbirine tamamen zıt kültürler...” (Zobnin, 2008: 171-172).

Tüm bunlara rağmen, Merejkovski kendisine iki sınıf arasında uzlaştırıcı bir rol belirler. Rus şair Valeriy Yakovleviç Bryusov’a şöyle der: “Ben aracı olarak seçilmiş olabilirim. Her şey benim aracılığımla söylenmeli. Belki de ben kurtulamayacağım ama diğerlerini kurtaracağım” (Zobnin, 2008: 173). Merejkovski’in uzlaşmaya dayalı yeni din arayışında yanında eşi Gippius, Berdyayev, Minskiy ve Vasiliy Vasilyeviç Rozanov yer alır (Maslin, 2001: 400).

Merejkovski dinî-felsefi görüşlerini derleyen ya da bir arada barındıran ayrı bir çalışma yayımlamaz. Şair düşüncelerini şiirleri, romanları ve yazıları aracılığıyla dolaylı yoldan aktarır. Toplantıların başarısızlığa uğraması Merejkovski’i inandığı görüşten döndürmez. Şair eser ve çalışmalarında fikirlerini okuyucuya aktarmaya devam eder.

Merejkovski *yeni dinî bilinç* (*новое религиозное сознание*) ifadesini kullanan ilk kişidir. Şair insanın kalbiyle evrenin ilahî başlangıcı arasında bağ kurmayı hedefler. Merejkovski için temel amaç kültür (beden) ve din (ruh) olgularının armonik bir sentezini oluşturmaktır (Sarıçev, 2017: 20, 21). Şaire göre din kültür demek değildir ama din olmadan kültür var olamaz (Merejkovski, 2001: 57).

Merejkovski 1903 yılına ait *Lev Tolstoy ve Kilise (Лев Толстой и церковь)* adlı yazısında paganlık ve Hristiyanlığın sentezlenmesi gerekliliğine vurgu yapar. Şair tufan öncesi paganları İsa öncesi Hristiyanlar olarak var sayar. Şimdiye dek olan Hristiyanlık ise tarihsel Hristiyanlıktır. Paganlar bedeni ruhtan üstün görmüş, tarihsel Hristiyanlar ise tam aksine ruhu bedenden üstün görmüşlerdir. Özellikle kilise bedeni aşağılamış ve günahkâr saymıştır. Merejkovski bedeni aşağıladığı için çileciliğe de karşıdır. Oysaki şairin savunduğu Üçüncü Ahit/Buyruk'a (Третий завет) göre ruh-beden eşittir. Ruh da beden de ilahi kaynağı olan kutsal olgulardır. Daha açık ifadeyle, şair *pagan-beden-tez* ve *tarihsel Hristiyanlık-ruh-antitezinden* yeni ve uzlaştırmacı bir *sentezi* amaçlar (1991: 135-144).

Merejkovski'in yeni Hristiyanlık bilinci tasarısı kapsayıcı ve evrensel. Ruh-beden birliğini İncil'deki ifadelerle dayandırır: "Söz beden olup aramızda yaşadı. Onun yüceliğini-Babadan gelen, lütuf ve gerçekle dolu biricik Oğulun yüceliğini-gördük" (Yuhanna 1: 14) (Kutsal Kitap: 1125).

Merejkovski'e göre evren İsa-Tanrı ekseninde başlar ve biter. İnsanlık paganlığı ve o dönemki Hristiyanlığı birleştirip yeniden birlikte ve bir bütün halinde eyleme geçtiğinde ölümü alt edecektir. Ölüm geldiğinde insan İsa-Tanrı ile bütünleşecek, özüne dönecek ve sentez oluşturacaktır. Şaire göre, Eski Ahit Baba-Tanrı, Yeni Ahit ise Oğul-Tanrı'ya aittir. Üçüncü Ahit/ Buyruk ise her iki Ahit'i de kapsayacak ve evrensel bir uzlaşa sağlayacaktır (Maslin, 2001: 401).

Şair dinî görüşlerini yansıttığı edebî eserlerini insanın dinî eylemlerinin sembolik ve ideal bir matrisi olarak tanımlar (Sarıçev, 2017: 86). Merejkovski şiirlerinde Tanrının gerçekliğini duyurmaya çalışır.

Merejkovski'in Şiirlerinde Tanrı Arayışı

Merejkovski'in evren algısı tezat kavramların birleşmesine ve uzlaşmasına dayanır. Volkogonava bahsi geçen durumu çalışmada şu sözlerle açıklar: "Merejkovski'de şematik diyalektik anlayışı var: O her yerde zıtlıklar, üçlükler görür. Şeması tez-antitez ve sentezden oluşur" (1995: 325).

Merejkovski'in 1888 yılında yayımlanan *Semboller (Символы)* adlı şiir kitabının ilk eseri *Tanrı (Бог)*'da anlatıcı yaratıcısına seslenir:

"Ah Tanrım, teşekkür ederim
Gözlerime
Dünyayı, Senin ebedi tapınağını,
Ve geceyi ve dalgaları ve şafağı gördürdüğün için...

...

Bırak ıstıraplar tehdit etsinler beni,
Bu an için,
Bana yıldızların söylediği,
Her şeyi kalbimle kavradığım için teşekkür ederim...

...

Her yerde ben hissediyorum, her yerde,
Seni Tanrı, gecenin sessizliğinde,
Ve en uzak yıldızda,
Ve canımın derinliğinde.

...

Ben Tanrıyı istiyordum ve bilmiyordum;
Henüz inanmıyordum, ama severek,
Aklımla reddettim,
Kalbimle istedim Seni.

...

Ve sen anlaşılır oldun bana: Sen dünyasın.
Sen her şeysin. Sen gökyüzü ve su,
Sen fırtınaların sesi, sen hava,
Sen şairin düşüncesi, sen yıldızsın.

...

Yaşadığım sürece Sana dua edeceğim,
Seni seveceğim, Seninle soluyacağım,
Öldüğümde seninle birleşirim,
Yıldızların sabahın şafağıyla birleştiği gibi.

...

Hayatımın hiç durmadan
Seni överek geçmesini istiyorum.
Sana gece yarısı ve şafak,
Hayat ve ölüm için teşekkür ederim!"
*(О Боже мой, благодарю
За то, что дал моим очам
Ты видеть мир, Твой вечный храм,
И ночь, и волны, и зарю...*

...

*Пускай мученья мне грозят, -
Благодарю за этот миг,
За все, что сердцем я постиг,
О чем мне звезды говорят...*

...

*Везде я чувствую, везде,
Тебя Господь, — в ночной тиши,
И в отдаленнейшей звезде,
И в глубине моей души.*

...

*Я Бога жаждал — и не знал;
Еще не верил, но любя,
Пока рассудком отрицал, —
Я сердцем чувствовал Тебя.*

...

*И Ты открылся мне: Ты — мир.
Ты — все. Ты — небо и вода,
Ты — голос бури, Ты — эфир,
Ты — мысль поэта, Ты — звезда...*

...
*Пока живу — Тебе молюсь,
Тебя люблю, дышу Тобой,
Когда умру — с Тобой сольюсь,
Как звезды с утренней зарей.*

...
*Хочу, чтоб жизнь моя была
Тебе немолчная хвала.
Тебя за полночь и зарю,
За жизнь и смерть — благодарю!) (1914с: 5-6).*

Eser İncil'den yapılan alıntıyla başlar: "Pavlus, Ares Tepesi Kurulu'nun önüne çıkıp şunları söyledi: "Ey Atinalılar, sizin her bakımdan çok dindar olduğunuzu görüyorum. Ben çevrede dolaşırken, tapındığınız yerleri incelerken üzerinde, BİLİNMEYEN TANRI'YA diye yazılmış bir sunağa bile rastladım. Sizin bilmeden tapındığınız bu Tanrı'yı ben size tanıtayım" (Elçilerin İşleri 17: 22-23) (Kutsal Kitap: 1183).

Şair bu alıntıyla Hristiyanlık öncesi pagan döneme işaret eder. Merejkovskiy pagan dönemde de Tanrı'ya ibadet edildiğini, bu sebeple yok sayılmaması gerektiğini vurgular. Pagan öğretilerini kendi dönemindeki inanç sistemiyle birleştirilerek çağa uygun yeni bir Hristiyanlık bilinci sentezi oluşturulmasını ister. Nitekim eserdeki anlatıcı *Tanrıyı sever ve inanmak ister ama onu bilmez*. Anlatıcı Tanrı ve inanç arayışı içinde yaratıcısına yönelir. Evren tümüyle tezatlıklardan oluşur: *gece-şafak, akıl-kalp, ses-sessizlik, hayat-ölüm*. Evrendeki bu dikotomiler esasen ebedi sentezin bileşenleridir. Anlatıcı her şeyi kapsayan içkin Tanrıyı, kalbiyle panteist bir tavırla algılar.

Merejkovskiy 1891 yılına ait *Panteon (Пантеон)* şiirinde pagan tanrılar ile İsa-Tanrıyı bir araya getirir. İnsanın özündeki yaradılıştan gelen inanma ihtiyacının altını çizer. Şair, insanları tüm bu tanrıları varsayarak yeni ve evrensel bir inanç oluşturmaya davet eder. Aksi takdirde insanlık şüpheler içinde boğulup ilahi ebediyete kavuşamayacaktır. Şiir *olimpik tanrılar-İsa, azap-mutluluk, kin-sevgi ve hayat-ölüm* gibi dikotomiler ekseninde ilerler:

*"Hüzünlü kuzeyden size gelen bir yolcuyum, Olimpik tanrılar,
Tatlı bir korkuyla sarılıyım, kadim Panteon'a giriyorum.
Ah insanlar, ruhunuz burada yücelikte tanrılarla tartışır
Ölümsüzler nerede, Roma'nın evrensel Olimposu nerede?*

...
*Şimdi ıssızlık çevrede, şimdi Panteon'da hüküm sürüyor
Tanrıların eski topluluğuna, farklı, bilinmeyen bir Tanrı!*

İşte O, çarmıha gerilmiş, çivilenmiş, dikenli taçlı.
Kansız yüzünde azap, küçük gözlerinde Onun ölüm var.

...

Bilirim, ah mutlu tanrılar, azap sizin için kindardır.
Siz döndünüz, elinizle endişeye gözlerinizi kapadınız.
Uçun buradan, Olimpos'un parlak gölgeleri!
Ah, bekleyin, yalvarırım! Görün: bu benim kardeşimdir,

...

Bu benim Tanrı'mdır! Önünde istemsizce dizlerimin üzerine eğilirim...
Mutlulukla kabul etti benim hayrım uğruna azabı ve ölümü...
Sana inanıyorum, ah Tanrı, hayatı inkâr edeyim,
Sevgi uğruna seninle birlikte öleyim!

...

Geriye baktım: güneş, açık gökyüzü...
Kubbeden kadim pagan tapınağa ışık vuruyor.
Gökyüzünün durgun maviliğinde ne acı ne ölüm var:
Güneş ışığı hoş gelir bize, yaşam kıymetli bir armağandır!

...

Hakikat nerede? Ölümde mi göksel sevgide mi acılarda mı
Ya da tanrıların gölgelerinde mi senin dünyevi güzelliğinde mi?
Tartışır insan ruhunda, bu ilahi tapınakta olduğu gibi
Ebedi mutluluk ve hayat, ebedi gizem ve ölüm."

*(Путник с печального Севера к вам, Олимпийские боги,
Сладостным страхом объят, в древний вхожу Пантеон.
Дух ваш, о, люди, лишь здесь спорит в величьи с богами
Где же бессмертные, где — Рима всемирный Олимп?)*

...

*Ныне кругом запустение, ныне царит в Пантеоне
Древнему сонму богов чуждый, неведомый Бог!
Вот Он, распятый, пронзенный гвоздями, в короне терновой.
Мука — в бескровном лице, в кротких очах Его — смерть.*

...

*Знаю, о, боги блаженные, мука для вас ненавистна.
Вы отвернулись, рукой очи в смятении закрыв.
Вы улетаете прочь, Олимпийские светлые тени!
О, подождите, молю! Видите: это — мой Брат,*

...

*Это — мой Бог! Перед Ним я невольно склоняю колени...
Радостно муку и смерть принял Благой за меня...
Верю в Тебя, о, Господь, дай мне отречься от жизни,
Дай мне во имя любви вместе с Тобой умереть!*

...

*Я оглянулся назад; солнце, открытое небо...
Льется из купола свет в древний языческий храм.*

*В тихой лазури небес — нет ни мученья, ни смерти:
Сладок нам солнечный свет, жизнь — драгоценнейший дар!*

...

*Где же ты, истина? В смерти, в небесной любви и страданиях,
Или, о, тени богов, в вашей земной красоте?*

Спорят в душе человека, как в этом божественном храме, -

Вечная радость и жизнь, вечная тайна и смерть.) (1914с: 159-160).

Merejkovskiy'in evren tasarısında zıt bileşenler armonik bir sentez oluşturur. İnsan tıpkı doğa gibi canlanır, ölür ve dirilir. Şair 1894 yılında kaleme aldığı *Mart (Март)* şiirinde insan-doğa analogisi aracılığıyla ölümün ebedi hayata geçiş olduğunu ve ruhun muhakkak ezeli Tanrı'ya kavuşacağını şu dizelerle aktarır:

*"Hasta, yorgun buz,
Hasta ve erimiş kar...
Ve her şey akıp geçiyor, akıp geçiyor...
Kudretli bulanık suların
İlkbaharda hızlıca akması neşelidir!
Ve ağlıyor köhne kar,
Ve ölüyor buz.
Hava ise refahla dolu,
Ve çan şakıyor.
İlkbaharın oklarından
Özgür nehirlerin cezaevi düşüyor,
Asık suratlı kışların kalesi,
Hasta ve karanlık buz,
Yorgun, erimiş kar...
Ve çan şakıyor,
Benim Tanrı'mın ebediyen canlı oluşunu,
Ölümün kendisinin öleceğini!"*
*(Больной, усталый лед,
Больной и талый снег...
И все течет, течет...
Как весел вешний бег
Могучих мутных вод!
И плачет дряхлый снег,
И умирает лед.
А воздух полон нег,
И колокол поет.
От стрел весны падёт
Тюрьма свободных рек,
Угрюмых зим оплот, —
Больной и темный лёд,
Усталый, талый снег...*

И колокол поёт,
Что жив мой Бог вовек,
Что Смерть сама умрёт!) (1914b: 183).

Merejkovskiy eser ve yazılarında insanın mutlaka Tanrı'ya inanması zarureti telkin eder. Şair *Çağdaş Rus Edebiyatının Çöküş Nedenleri ve Yeni Akımlarına Dair* adlı yazısında inancın önemini şu sözlerle vurgular: "Evrenin Tanrısal başlangıcına inanç duymazsanız, yeryüzünde ne güzellik, ne adalet, ne şiir, ne de özgürlük kalır" (1914a: 273).

Şair 1902 yılına ait *Kanatlara Dua (Молитва о крыльях)* şiirinde inanmayan insanların çaresiz haykırıışlarını betimler. Kazyukeviç'e göre *kanat* Merejkovskiy'in eserlerinde en sık kullandığı sembollerden biridir ve Tanrı'ya ulaşma arzusunu ve acıyı sembolize eder (2001). Tüm bu bilgiler ışığında *kanatın* inancı simgelediğini söyleyebiliriz. Anlatıcı *kanat/inanç* için haykıran aciz insanların Tanrı'ya yakarıışlarını şu dizelerde verir:

"Yerlere yatmış, hüznü,
Umutsuz, kanatsız,
Suçunu itiraf ederek, gözyaşları içinde,
Biz küllerin külleri içindeyiz,
Cesaret edemeyiz, dilemeyiz,
Ve inanmayız ve bilmeyiz,
Ve hiçbir şeyi sevmeyiz.
Tanrım, bizi kurtar,
Özgürlük ve emel ver,
Senin neşenden ver.
Ah, kurtar bizi acizlikten,
Bize kanat ver, bize kanat ver,
Senin ruhunun kanatlarını!
(Ниц простертые, унылые,
Безнадежные, бескрылые,
В покаянии, в слезах,-
Мы лежим во прахе прах,
Мы не смеем, не желаем,
И не верим, и не знаем,
И не любим ничего.
Боже, дай нам избавленья,
Дай свободы и стремленья,
Дай веселья Твоего.
О, спаси нас от бессилья,
Дай нам крылья, дай нам крылья,
Крылья духа Твоего!) (1914b: 193).

Merejkovskiy'in imgeleminde ölüm bir son değil ebediyete açılan bir geçiştir. Tüm insanların kutsal kitapta Tanrı'nın vadettiği öteki dünyaya inanmak zorunda olduğunu ileri sürer. Şair, 24 Nisan 1900 tarihinde arkadaşı Pyotr Petroviç Pertsov'a şöyle yazar: "Tanrı'nın bize vadettiği

mucizeye inanmamaya nasıl hakkımız olabilir ki? Özünde, esasen, dirilen ölülerin sadece çıplaklıktan kaynaklanan korku ve utancı var. Tabut karanlık ve sessizdir. Biz ise dirildik, uyandık ve bir daha uykuya dalmayacağız. Biz mezarlarımızda canlıyız” (Merejkovskiy, 2000: 928).

Merejkovskiy Tanrı’ya inanmanın insanı ölümden koruyacağına işaret eder. İnançlı insan ruhani ve bedeni ölümü hissetmez. Zira inançlı insan her zaman Tanrı’yladır. Şair 27 Mayıs 1901 tarihli *İsrafil’in Borusu* (*Трубный Глас*) adlı şiirinde insanın kaçınılmaz bir şekilde deneyimleyeceği dirilişi tasvir eder. Tanrı’nın buyruğuyla insan kendi iradesi dışında muhakkak ilahi yargıya çıkacaktır. İnsan ilahi hakikatten kaçamayacaktır. Diyalog şeklinde kurgulanan eserin tam metni aşağıdaki şekildedir:

“Yeryüzünün altında homurtu,
Alçak sesli hışırtı, fısıltı duyuluyor.
Gökyüzünde İsrafil’in Borusu iştiliyor:
-Kardeş, kalk, bizi uyandırıyorlar.
-Hayır, henüz her yer karanlık,
Uyumak istiyorum ve uyuyacağım,
Beni rahatsız etme, sus,
Tabutun duvarına vurma.
-Uykuya dalmayacaksın artık geç oldu.
Çağrı gereğinden fazla korkutucu biçimde yayıldı,
Yakındakiler, uzaktakiler kalkıyorlar,
Enginlerdeki topraktan
Ana rahminden kalkar gibi,
Ölüler, tabutlarını bırakıp.
-Yapamam ve istemiyorum,
Gözlerimi kapattım, susuyorum,
Ben aldanmaya güvenmiyorum,
Ben kalkmıyorum, kalkmıyorum.
Kardeş, utanıyorum, ben tümüyle tozum
Toz ve çürük ve pis koku ve küf.
-Kardeş, biz Tanrı’yı kandıramayız,
Hepimiz korkunç yargıya gideceğiz.
İşte tahtı getiriyorlar.
Keruvlar ve serafar.
İşte mızrak taşıyan Çarımız.
Ah, kalk işte, mutlu ol ya da olma,
Her şekilde sen kalkacaksın, kardeş.”
(Под землю слышен ропот,
Тихий шелест, шорох, шепот.
Слышен в небе трубный глас:
— Брат, вставай же, будят нас.
— Нет, темно еще повсюду,
Спать хочу и спать я буду,

*Не мешай же мне, молчи,
В стену гроба не стучи.
— Не заснешь теперь, уж поздно.
Зов раздался слишком грозно,
И встают вблизи, вдали,
Из разверзшейся земли,
Как из матерней утробы,
Мертвецы, покинув гробы.
— Не могу и не хочу,
Я закрыл глаза, молчу,
Не поверю я обману,
Я не встану, я не встану.
Брат, мне стыдно — весь я пыль,
Пыль и тлен, и смрад, и гниль.
— Брат, мы Бога не обманем,
Все проснемся, все мы встанем,
Все пойдем на Страшный суд.
Вот престол уже несут.
Херувимы, серафимы.
Вот наш царь доприносимый.
О, вставай же — рад не рад,
Всё равно ты встанешь, брат)* (1914b: 192-193).

Sonuç

Rus sembolizmin en önemli temsilcilerinden olan Merejkovskiy yaşadığı dönemin manevi buhranını bizzat deneyimleyen isimler arasında yer alır. İnançlı biri olan Merejkovskiy döneminde hüküm süren Ortodoks kilisesinin Hristiyan öğretileri gereğince topluma nakledemediğini düşünür. Şair dinî öğretilerin gündelik hayatın içine dâhil edilmesini telkin eder. Pozitivizm ve materyalizmden beslenen Rus aydını ile ruhban sınıf arasındaki çatışmalara son vermek üzere tasarladığı uzlaştırıcı nitelikli dinî-felsefi toplantılar beklenen olumlu neticeleri vermez.

Merejkovskiy insanları pagan inanç ile tarihsel Hristiyanlık olarak adlandırdığı dönemdeki mevcut Hristiyan öğretilerin sentezini oluşturarak evrensel yeni bir din sistemi tasarlar. Şairin evren imgelemi dikotomilerden oluşur: *ruh-beden, hayat-ölüm, pagan tanrılar-İsa, gökyüzü-yeryüzü, sabah-gece ve aydınlık-karanlık* gibi. Merejkovskiy'in şiirlerinde bu kavramlar çatışma değil uzlaşma halindedirler.

Merejkovskiy ilk dönem şiirlerinde Tanrı'ya yoğun biçimde yönelir. İnsanın ancak ve ancak evrendeki çatışkı ve karşıtlıkları kabul ederek Tanrı'ya kavuşabileceğini ileri sürer. Merejkovskiy, Tanrı'nın doğada, insanın ruhunda, bedeninde ve her yerde içkin olduğunu ileri sürer. Şair, her insanın öznel deneyimleri vasıtasıyla Tanrı'ya inanmaya mecbur olduğunu savunur. Şiirlerinde insanın Tanrı'ya olan sorumluluklarını dile getirir.

Merejkovskiy'e göre insanın başlıca görevi inanmaktır. İnanmayı bir zaruret olarak var sayan Merejkovskiy'in *ruhsal dirilişi* Tanrı'ya inanmayla özdeşleştirdiği söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Barkovskaya, N. V. (1999). *Poeziya serebryanogo veka*. Yekaterinburg: Uralskiy gosudarstvenniy pedagogičeskiy universitet.
- Berdyayev, N. A. (1991a). *Samopoznaniye (opit filosofskoy avtobiografii)*. Moskova: Kniga.
- Berdyayev, N. A. (1991b). *O russkoy filosofii. T 2*. Sverdlovsk: İzdatelstvo uralskogo universiteta.
- Dobeşevski, Y. (2018). Russkiy religiozno-filosofskoy renessans v istoričeskom i intellektualnom kontekse. *Forum noveyşey vostočnoyevropeyskoy istorii i kulturi*, № 1-2, 154-162.
- Dostoyevski, F. M. (2015). *Pisma. Kniga Pervaya*. Moskova: Direct-Media.
- Holikov, A. (2010). *Dmitriy Merejkovskiy: İz jizni do emigratsii: 1865-1919*. Peterburg: Aleteya.
- Kaşevarov, A. N. (1995). *Gosudarstvo i tserkov: iz istorii vzaimootnoşeniy sovetskoy vlasti i russkoy pravoslavnoy tserkvi 1917-1945 gg*. Peterburg: SPGTU.
- Kazyukevič, A. (2001). Prostranstvo v romane D. Merjkovskogo "Voskresşie bogi". *Studia Slavica: Sbornih naučnih trudov molodih filologov II*. 75-85.
- Korovin, V. İ. (2014). *İstoriya russkoy literaturı XX – načala XXI veka. Čast 1. 1890-1925 godı*. Moskova: Vlados.
- Kutsal kitap (Tevrat, Zebur, İncil)*. (2018). İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları.
- Maslin, M. A. (2001). *İstoriya russkoy filosofii*. Moskova: Respublika.
- Merejkovskiy, D. S. (1914a). *Polnoye sobraniye soçineniy Tom 18: Veçniye sputniki*. Moskova: Tipografiya t-va İ. D. Sitina.
- Merejkovskiy, D. S. (1914b). *Polnoye sobraniye soçineniy Tom 22: Stihotvoreniya 1883-1910*. Moskova: Tipografiya t-va İ. D. Sitina.
- Merejkovskiy, D. S. (1914c). *Polnoye sobraniye soçineniy Tom 23: Simvolı (pesni i poemı)*. Moskova: Tipografiya t-va İ. D. Sitina.
- Merejkovskiy, D. S. (1914d). *Polnoye sobraniye soçineniy Tom 24: Starinnıya oktavi*. Moskova: Tipografiya t-va İ. D. Sitina.
- Merejkovskiy, D. S. (1991). *V tihom omute. Stati i issledovaniya raznih let*. Moskova: Sovetskiy pisatel.
- Merejkovskiy, D. S. (2000). *Stihotvoreniya i poemı. Vstupitel'naya statya, sostavleniye, podgotovka teksta i primeçaniya K. A. Kumpan*. Peterburg: Akademičeskiy proyekt.
- Merejkovskiy, D. S. (2001). *Bilo i budet. Nevoyenniy dnevnik 1910-1914*. Moskova: Agraf.
- Sarıçev, Ya. V. (2017). *Religiya Dmitriya Merejkovskogo: "Neohristianskaya" doktrina i yiyo hudojestvennoye voploşçeniye*. Moskova: Flinta.
- Stoloviç, L. N. (2005). *İstoriya russkoy filosofii. Oçerki*. Moskova: Respublika.

- Üçgöl, S. (2002). Rusya’da ilk dekadadan görüşlü okul: Rus sembolizmi. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13, 239-255.
- Volkogonova, O. D. (1995). Religioznıy anarhizm D. Merejkovskogo. *Filosofi Rossii XIX-XX stoletiy: entsiklopediya*. Moskova: Kniga i Biznes.
- Zobnin, Yu. V. (2008). *Dmitriy Merejkovskiy: Jizn i deyaniya*. Moskova: Molodaya gvardiya.

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

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

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

KARAGÖZ METİNLERİNDE PAUL GRICE'IN İŞ BİRLİĞİ İLKESİNİN İHLALI



VIOLATION OF PAUL GRICE'S PRINCIPLE OF COOPERATION IN KARAGÖZ TEXTS

Galip ÇAĞLAYAN*

ÖZ: Türk tarihinin ve kültürünün önemli oyunlarından biri olan Karagöz, içinde güldürücü ve eğlendirici unsurlar başta olmak üzere birçok öğeyi barındırmaktadır. Toplumsal bellekte asırlarca yer edinmiş, eski dönemlerde özellikle düğün, sünnet gibi özel törenlerde halka karşı icra edilen bu oyunda, Karagöz ve Hacivat tipleri başta olmak üzere diğer tiplerle yaratılan gülmece dili, mizah sanatının her türlü inceliğinin ortaya koyulmasını sağlamıştır. Mizahın iletişimdeki rolü gereği farklı bir yapıyla ortaya koyulması, diyaloglarda bazı ihlallerin gerçekleşmesi, gölge oyununun temel özelliklerinden biri olmuştur. Paul Grice'in ortaya koyduğu iş birliği ilkesi de konuşma sürecindeki bu ihlaller üzerinedir. Bu ilkeye göre konuşmacının, iletişim sürecindeyken bağlı kalması gereken dört temel ilke vardır. Bunlar; nicelik, nitelik, bağintı ve tarz olarak sınıflandırılır. Nicelik ilkesine göre; konuşmacı, gereğinden çok bilgi vermek yerine konuşmaya yeterli düzeyde katkı sağlamalıdır. Nitelik ilkesine göre; konuşmacı, dürüstlük değerine uygun davranmalı, yanlış bilgi vermemeye önem göstermelidir. Bağintı ilkesine göre; konuşmacı, iletişim sürecinde bağlamdan kopmadan ele alınan konuyla ilgili düşüncelerini dile getirmelidir. Tarz ilkesine göre ise; konuşmacı, ifadelerini beyan ederken açık olmalı, karşı tarafın zihninde bir bilişsel dengesizlik yaratmamalıdır. Zaman zaman bu ilkelerin ihlali sonucunda ortaya çıkan aykırılık, mizah sanatını beslediği için bunun etkileri Karagöz oyununda görülmüştür. Bundan kaynaklı olarak da mizahın ortaya çıkış sürecinde Karagöz oyunundaki tiplerin iş birliği ilkesini nasıl ihlal ettiği örneklerle ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İletişim, kültür, Grice, iş birliği ilkesi, Karagöz.

ABSTRACT: Karagöz, which is one of the important plays of Turkish history and culture, contains many elements, especially laughing and entertaining elements. In this play, which has taken place in the social memory for centuries and was performed before the public especially in special ceremonies such as weddings and circumcisions in the old periods, the language of laughter created with Karagöz and Hacivat types and other types has enabled all kinds of subtleties of the art of humour to be revealed. Due to the role of humour in communication, it is one of the main features of the shadow play that humour is presented with a different structure and some violations occur in the dialogues. The principle of co-operation put forward by Paul Grice is also based on these violations in the speech process. According to this principle, there are four basic principles that the speaker should adhere to during the communication process. These are categorised as quantity, quality, relevance and style. According to the principle of quantity, the speaker should make a sufficient contribution to the conversation instead of giving too much information. According to the principle of quality, the speaker should act in accordance with the value of honesty and pay attention not to give false information. According to the principle of relevance, the speaker should express his/her thoughts on the topic without breaking away from the context in the communication process. According to the principle of style, the speaker should

* Yüksek Lisans Öğrencisi-Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı-Kırıkkale/galipcaglayan465@gmail.com (Orcid: 0000-0001-5791-2201)

be clear in his/her statements and should not create a cognitive imbalance in the minds of the other party. Since the contradiction that arises as a result of the violation of these principles from time to time feeds the art of humour, the effects of this have been seen in the Karagöz play. Therefore, in the process of the emergence of humour, it was tried to reveal with examples how the characters in Karagöz violated the principle of cooperation.

Key Words: Communication, culture, Grice, principle of cooperation, Karagöz.

Giriş

Dil, milletlerin karakteristik özelliklerini, yaşam tarzlarını etkileyen en temel olgudur. Birçok milletin kendinde olan özellikleri dışa yansıtması, kullandıkları dilin özellikleriyle mümkündür. Bu durum ise toplumdaki topluma farklılık arz ettiği için her millet bu vasıta ile kendine özgü kimliğini oluşturur. Chomsky (2009), dilin evrensel boyutuna değinerek her dilde belirli ilkelerin olduğunu, dilin bağlamla şekillendiğini ifade etmiştir. Onun bu yaklaşımıyla edimbilim daha da gelişmiştir. Edimbilim, bir iletişim sürecinde konuşurların, sarf ettiği tümcelerin bağlam değerine ve üretilme biçimlerine odaklanır (Richard, 1992). Dilbilimsel olarak sözceler üretilmesi ve anlamlandırılması konuşurun amacıyla doğru orantılıdır. Konuşurun, karşı tarafı harekete geçirmesi veya karşı tarafta tepki oluşturması sözceler ortaya koyulduğu bağlamla şekillenmektedir. Bu yüzden bağlamın göz ardı edildiği bir iletişim sürecinde kişilerin kurduğu tümcelerdeki niyet anlaşılabilir. Bu da iletişimde kopukluğa sebep olur.

Latince asıllı “communicare” eyleminden türeyen (Oskay, 1992: 15) ve “başkalarıyla aynı ortamda olma, herhangi bir bilgiyi veya olguyu paylaşma, haberleşmeyi sağlama” olarak tanımlanan iletişim, aynı zamanda kaynak kişi ile alıcı konumunda olan kişi arasındaki etkileşimi de ifade eden bir süreçtir (Zıllıoğlu, 1996: 3). İletişim sürecinde dil birimlerinin sadece dil içi göstergelerle ortaya koyulması iletişimin amacını karşılamayabilir. Bu yüzden dil, sadece sözlü iletişim aracı olarak düşünülmemelidir. Dilin paralinguistik (dil ötesi) yönü iletişimde kullanılmalıdır. Çünkü “hareket, sözden daha önemli olabilir. Monolog ve diyalog, hareketin arkasında, ikinci planda yer alabilir. Monolog ve diyalogun yeri kılık kıyafetle, jest ve mimiklerle, beden diliyle doldurulmaya çalışılabilir.” (Baydemir, 2011: 771). Bu yüzden kişiler, iletişim sürecinde duygu ve düşüncelerini aktarırken vücut dilinden de faydalanmalıdır (Banguoğlu, 1980: 9).

Sağlıklı bir iletişim sürecinin gerçekleşmesi iletişim öğelerinin (gönderici, alıcı, ileti, kanal, bağlam, kod) birbirleriyle olan uyumundan doğmaktadır (Jacobson, 1960). Bu uyum psikolojik ve sosyal engeller yüzünden bozulabilmektedir. Diğer bir ifadeyle iletişimi oluşturan bireylerin duygu durumları, düşünce yapıları, normları, önyargılarından davranış tutumlarına, karşı tarafa duyulan ilgiye ve bireylerin önceden sahip olduğu sosyo-kültürel durumlara kadar etkili olabilmektedir (Türkmen, 2000: 19). İletişimde sorunların çıkmaması için mesajın kim tarafından gönderildiği ve

muhababının kim olduğunun açıkça ortaya koyulması gerekmektedir. Yoksa her iki tarafın da karşılıklı olarak zarar görmesine neden olabilir. Bu zararı en aza indirecek ihtimal ise önceden tasarlanmış bir iletişim sürecidir. En basit bir oyun bile kurallara bağı olarak oynanırken böyle bir sürecin de her iki tarafı memnun edecek şekilde kurallarla sürdürölmesi iletişimde yaşanabilecek bütün kopuklukları giderebilir (Sillars, 1995: 19).

Bir iletişim sürecinde etkili olmak, amaç olmakla birlikte daima ulaşılabilir bir netice değildir. Çünkü mükemmel ve etkin bir iletişim süreci, ütöik bir senaryo sunabilir. Bireyler arasındaki iletişimler, bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde ortaya çıktığında birtakım eğilimlerle tahrif edilebilir, bozulabilir ya da yanlış yorumlanabilir. Bu yüzden de burada dikkat edilmesi gereken husus, iletişim sürecine etki eden faktörleri belirlemektir. Bu faktörler belirlendikten sonra kişiler için daha nitelikli, amaçtan sapmayacak bir süreç gerçekleştirilebilir. Grice de bir iletişim sürecinde olumsuzluğa veya iletişimin niteliğini düşürecek nedenlere bakarak bunun faktörlerini ortaya koymayı hedeflemiştir.

Grice'in İş Birliği Teorisi

Grice, bir iletişim sürecinde gerçekleştirilen bir konuşmanın amacına ve hedeflerine doğru bir şekilde ulaşabilmesi için iş birliği ilkesini önermiştir. Bunun için de hem konuşura hem de dinleyiciye iletişim sürecinde uymaları gereken bazı görevler yüklemiştir. Birbirinden kopuk, bağlantısız sözcelerle meydana gelen bir konuşma, kişilerin anlaşmasını sağlayamaz. Her iletişim, sözcelele oluşturan kişilerin ortak hedefi doğrultusunda gerçekleşir. Bu ortaklık bozulduğunda da anlaşmazlık kaçınılmaz olmaktadır (Grice, 1967). Grice, iletişim sürecinde doğrudan aktarılanla dolaylı aktarılan cümlelerin farkını ortaya koymak için konuşurların, sezdirmeye ihtiyaç duyduğunu ifade eder (1957, 1968, 1969, 1975). Bu farkla derin bir anlam sunmak istemektedir. Yani ele alınan konuşmanın mantık felsefesine inerek kişilerin birbirlerine ifade ettikleri sözcelelerden ziyade demek/sezdirmek istediğı anlama bakmaktadır. Bunun için de konuşur bir şeyler anlattığı zaman dinleyici bulunduğı bağlama göre konuşmacının sözcelelerinden varsayımlar oluşturmali ve konuşurun niyetini sezmeye çalışmalıdır. Dinleyici, konuşurun niyetini bağlama uygun, doğru sezdiğinde iletişim amacına ulaşmış demektir. Grice şöyle bir örnekle bağlam ve sezdirimin önemine değinir: "A ve B daha önce defalarca ayrı suçlardan hapse giren ve şu an bir markette çalışan ortak arkadaşı olan C hakkında konuşmaktadırlar. B kişisi A kişisine C'yi ima ederek böyle birinin işine hâlâ nasıl devam ettiğini sorar. Bu noktada A, B'nin neyi ima ettiğini bağlamdan hareketle kavrar." (1991: 24). Yerinde ve uygun konuşmaya odaklanan Grice, dili ilkeler çerçevesinde ele almış ve etkili, anlaşılır bir ifade hedeflemiştir (Turan, 2013).

İş Birliği İlkeleri

Nicelik İlkesi

Grice, nicelik ilkesini kendi içerisinde iki alt başlık hâlinde vererek bu ilkeyi konuşmacının dinleyiciye aktarmak istediği bilgiyi belli bir miktarda vermesi şeklinde açıklamıştır. Olduğundan fazla verilen bilgi, iletişim sürecinde kopukluk meydana getirebileceği gibi zaman kaybına da neden olacaktır. Bu yüzden Grice, *“konuşmaya katkının (konuşmanın amacı doğrultusunda) yeterince bilgilendirici olacak şekilde yapılmasını”* ve *“konuşma sürecinde gereğinden çok bilgi verilmemesini”* vurgulamıştır (1975: 45). Konuşmanın doğrultusunda verilmeyen bilgi, dinleyici için hem kafa karışıklığı hem de amaçtan sapma olarak görülebilir. O yüzden iletişim sürecinde mutlaka bir sınırlılık esas alınmalıdır. Örneğin; araba tamiri sırasında bir usta, yardımcısından gerekli olan dört vidayı istediğinde burada yardımcının gereğinden eksik (iki vida) ya da gereğinden fazla (altı vida) vida vermemesi gerekir (Grice, 1989: 309). Bu kural ihlal edilirse nicelik ilkesine aykırı davranılmış olunur.

Nitelik İlkesi

Bu ilkeyi de kendi içerisinde iki alt başlık hâlinde veren Grice, konuşurların, ifade ettiği her sözceyi dürüstlük değerine uygun olacak şekilde ifade etmesi gerektiğine vurgu yapmaktadır. Ayrıca verilen bilginin güvenilirliğinin tehlikeye girmemesi için bilginin sağlam bir temellendirmeden geçmesi şarttır. Bu yüzden Grice, konuşmacıların *“yanlış olduğuna inandıkları bir şeyi söylememeleri ve yeterince kanıtı sahip olmadan konuşmamaları gerektiğini”* vurgulamıştır (1975: 46). Hiçbir sözcede uyduruk/yalan bilgi bulunmamalıdır. Örneğin; mutfakta misafirlerine kurabiye yapan bir anne, kızından şeker istediğinde kızının ona tuz vermemesi gerekir (Grice, 1989: 309).

Bağıntı İlkesi

Bağıntı, bir iletişim sürecinde konuşmanın içeriğinden sapmamaktır. Bu yüzden Grice, kişilerden iletişim sürecinde *“konuşmalarında bağlantılı ve ilgili olmalarını”* istemiştir (1975: 46). Kişiler, konuşma sırasında daha önce ifade edilmiş olanlar ile bağlantılı bir şekilde başka şeyler söyleyerek katkı sunarlar. Böylelikle konu dışına çıkmayı engellerler. Örneğin; karşılıklı bir iletişim sürecinde A, dün oynanılan bir maçtan bahsettiğinde B kişisi de futbolla bağlantılı konuşmaya başlar.

Tarz İlkesi

Bu ilkeyi *“Açık olun”* başlığıyla ele alan Grice, *“ifadede belirsizlik ile bulanıklığı önlemeyi, düzenli olmayı, kısa ve öz konuşmayı”* ön planda tutmaktadır (1975: 46). Bu kuralda dikkat edilmesi gereken husus iletişim sürecinde kişilerin ne söylediğinden ziyade nasıl söylediğidir. Örneğin; herhangi bir yemek tarifinde veya bir hikâyenin anlatımında bir düzen

vardır. Hikâye yazarken önce giriş kısmında tanıtıcı bilgiler yer alır, sonra gelişme kısmında olay kurgusunun derinleşmesi beklenir. Bunun tam tersi söz konusu olduğunda düzen bozulur.

Bireyler iletişim sürecinde amaçtan sapmamak için nicelik, nitelik, bağıntı ve tarz ilkelerini bilinçli olarak kullanabilirler. Ama bu farkındalık olmadığında dahi kişiler amaçlarına uygun iletişimi sürdürmeye devam edebilirler. Çünkü Grice, bu ilkelerin zaten akılcılık düzleminde olduğunu, bireylerin bu farkındalığı yakalamasa bile karşılıklı konuşmanın ilkeleri vasıtasıyla uygun bir iletişim sürdürebileceğini dile getirmektedir.

Amaç

Bu çalışmanın amacı araştırmacı tarafından basit seçkisiz örneklem yöntemiyle Karagöz metinlerini inceleyip, edimbilimin kuramları arasında yer alan Grice'ın iş birliği ilkesinin Karagöz oyununda yapılan ihlallerini tespit edip örneklerle ortaya koymaktır.

Karagöz Oyununun İş Birliği İlkesi Teorisi Açısından İncelenmesi

Türk gölge tiyatrosu, halk arasında bilinen ismiyle Karagöz, Türk kültürünün yaklaşık beş asırlık bir mazisinde yerini bulmuş bir oyundur. İçinde bulunduğu toplumu bilgilendirmenin yanında bilginin kendisini de toplumsal bir duruma dönüştüren, farklı kişileri bir araya getiren, bunlar arasındaki ilişkileri, müşterek değerleri ele alan özelliklere sahiptir. (Anameriç, 2014: 360-361). Birçok teknolojik aletin olmadığı bir dönemde Karagöz, aile içindeki veya komşular arasındaki sohbetlerin önemli ögesi olmuş; düğün, sünnet, oyun gibi özel günlerde halkın vazgeçilmez oyunlarından biri hâline gelmiştir. Bu yüzden de Karagöz, özellikle 16 ve 19. yüzyıllar arasında Osmanlı döneminin eğlence günlerinde ön planda olmuştur. 17. yüzyılda Evliya Çelebi'nin *Seyahatname* adlı eserinde gölge oyunundan bahsetmesi, Naima ve onun gibi yerli sanatçıların da eserlerinde Karagöz'e yer vermesi, bundan sonraki sanatçıların da oyunla ilgili detaylı bilgi edinmelerini sağlamış ve 18 ile 19. yüzyıllarda Seyyid Vehbi, Haşmet gibi sanatçılar da eserlerinde bu oyunun özelliklerine değinmiş ve ülkenin pek çok yerinde Karagöz sanatının icra edildiğini ifade etmişlerdir (Çolakoğlu, 2006: 547).

Kendine özgü terminolojisi olan Karagöz, toplumun birçok kesimine seslenmeyi hedeflemiştir. Oyunda Karagöz ve Hacivat başkişiler olmakla beraber birçok farklı özelliği kendinde barındıran diğer kişiler de kullanılarak izleyicilere birtakım mesajlar verilmek istenmiştir. Bu oyunun iki önemli isminden biri olan Karagöz, ağzına gelen her şeyi söyleyen, tahsil görmeyen bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır. Hacivat'ın sarf ettiği her söze her an alaycı bir dille cevap vermektedir. Yanlış anlamalara müsait olan gülmece dili, Hacivat'ı yer yer sinirlendirmektedir. Buna karşılık olarak Hacivat, yarı bilgin, aydın nitelikleri kendinde barındıran bir şahsiyettir. Sarf ettiği dil yaşadığı zamanın münevver dilidir. Uyduruk bilgileriyle nabza göre şerbet vermesini bilmıştır (Gölpınarlı, 1959, 1924, 1925). Karagöz

oyununun belirli bölümlerinde olaylara dâhil olan tipler belli nitelikleri göz önüne alınarak çeşitli sınıflandırmalara tabi tutulmuştur. Zenne adının kadınlar için kullanılması; Çelebi, Beberuhi, Tiryaki'nin İstanbul ağzıyla konuşması; Laz, Kayserili'nin Anadolu sahasındaki tiplerden olması; Rum, Frenk, Ermeni, Yahudi'nin zımmi kategorisinde olması; Kambur, Kekeme'nin kusurlu grubunda yer alması; Köçek, Çengi'nin eğlence sınıfında olması ve son olarak Cinlerin, Büyücülerin olağanüstü grubunda yer alması bu sınıflandırmayı oluşturmuştur (And, 1969).

Karagöz'ün Türk sahasında uzun soluklu olması, mizah sanatını her türlü inceliğiyle ortaya koymasındaki başarısı ile yakından ilgilidir. Mizah sanatı; zıtlıklardan, aykırılıklardan ve var olan kuralları alt üst etmekten doğduğu için iş birliği ilkelerinin ihlalinin mizaha kaynaklık etmesi doğal bir durumdur. Mizahın doğasında olan bu durum Morreall'in "Nerede bozulmaya müsait bir ilke veya kuralları alt üst edilecek bir düzen varsa orada aykırılık, uyumsuzluk kendini gösterir ve bu da beraberinde mizahı getirir." (1997: 118). ifadeleriyle de ortaya koyulmuştur. Şu da çok açık bir şekilde görülüyor ki mizahın iş birliğine uyan konuşurlardan ziyade iş birliğini sağlamayan konuşurlar arasında olması gerekir. Böyle bir durum söz konusu olduğunda alışlagelmiş olan düzen yıkılıp ortaya yeni yaratmalar çıkmaktadır.

Sonuç olarak mizah sanatının kendini göstermesinin yollarından biri de Grice'ın iletişim sürecinde üzerinde durduğu ilkelerin ihlal edilmesi ya da mizahın kendi içinde barındırdığı yollardan birini ortaya koymasıdır (Coşar ve Usta, 2016). Özellikle bu durum daha çok kişiler arasındaki diyaloglarda kendini gösterdiği için Karagöz oyununda bunun örneklerine rastlamak mümkündür.

1. Nicelik Kuralının İhlali

Nicelik kuralına göre konuşma sürecinde bilgi ne eksik ne de fazla miktarda olmalıdır. Konuşmacı tarafından gereğinden fazla veya eksik verilen bilgi bu ilkenin çiğnenmesine sebebiyet verir. Bu yüzden de karşılıklı bir konuşmada bu kural çiğnendiğinde mizah etkisi ortaya çıkabilmektedir (Morreall, 1997: 115).

Karşılıklı konuşma sürecinde her iki tarafın da katkıda bulunması önemlidir. Aşağıda yer verilen birinci örnekte Karadenizli, Karagöz'ün yanına gittiğinde Karagöz selamlaşmayı başlatır. Sonrasında Karadenizli, konuşmayı âdeta tek taraflı bir duruma dönüştürür. Karagöz'e fırsat dahi vermeyerek konuşmasında gerekli gereksiz uzatmalara düşer ve nicelik kuralına aykırı davranır. Karagöz, "Tamam, yeter" tepkisi verse de Karadenizli, sözde az konuşmuşçasına "Laf dediğin karşılıklı olur..." ifadelerine yer vererek sözlerine devam eder.

İkinci örnekte ise Hacivat, Karagöz'e limonun öneminden bahsetmek ister. Ama öncesinde Karagöz'de merak uyandırmak ister. Bunun için de

limonu doğrudan söylemek yerine farklı bilgiler verir ve süreçte gereksiz ifadeler kullanıp diyalogun uzamasına sebep olur.

Birinci Örnek:

–Karagöz: *Bizim hamsi düşmanı değil mi bu gelen?. (Karadenizliye) Hamsi düşmanı hoşgeldin!..*

–Karadenizli: *(Çabuk çabuk söyler.) Merhaba kardeşum daa, nasılsın eyimisun, dolimusun, boşmisun? Yoksa neyise işta... Şimdi ben Tirabezun'dan kalkup geldum. Rize'ye, orada bindum bir panpura, panpur düüüt etti çıktuk yola... Gittuk gittuk denuzde... Orada bir kız varidi. Uy ona bi köz varidi. Uy ona bi köz varidi. Uyy ona bir köz varidi.. Uyyyyyy...*

–Karagöz: *Yâhu bir gözü mü var idi?*

–Karadenizli: *Her biri var biri yoğidi, nereden biliysun?.. Deriken yolda kopti bir firtuna, kaptan dedü al malini sirtuna... Benum mallar finduk ile pakır idi, pakırı attuk denize, gitti dibine, funduğu attuk kaldı üstüne.. Mal mal funduk idi ama denuz suyu yedu da para etmedü. Pakır desen indi denuzun dibine... Sonracuğuma gelduk Bursa'ya ettuk pakurculuk tutmadı. Girduk bir işe para etmedü.*

–Karagöz: *(Vurur.) Tamam sus yâhu! Vurmasam susmayacak.. Bak şimdi...*

–Karadenizli: *Lâf dedüğün karşılıkli olur. Dur iki lâf da ben edeyum da, şindiluk tutduk mütahitluk. Pına yaparuk, yazluk, kışluk... Eger ki ileri zamani soracak olursan, kelecakta, kurmayı tüşüniyrum püyük fabrika... Sonra dedüğüm kimi..... Ne demişidim o ara?*

–Karagöz: *Valla tepelerin ha!..*

–Karadenizli: *Sen ne iş yaparsun a buraya?*

–Karagöz: *Nihayet... (Oral, 2007: 29-30).*

İkinci Örnek:

–Karagöz: *Bildim!..*

–Hacivat: *Nedir?*

–Karagöz: *Aksaray hamamı!..*

–Hacivat: *Değil...*

–Karagöz: *İşte, dışı sarı, içi sulu...*

–Hacivat: *Bak Karagöz'üm, seninle bir yere misafirliğe gideriz.*

–Karagöz: *Gideriz! Ne zaman?..*

–Hacivat: *Orada bize yemek yedirmek için yemek odasına bir şey sererler. Ne sererler?*

–Karagöz: *Çamaşır sererler.*

–Hacivat: *Hayır efendim, sofrâ örtüsü sererler. Sofranın ortasına dört ayaklı bir şey koyarlar. Ne koyarlar?*

–Karagöz: *Sakanın eşeğini koyarlar.*

–Hacivat: *İskemle koyarlar.*

–Karagöz: *İşkembe koyarlar.*

–Hacivat: *İskemlenin üstüne yuvarlak bir şey koyarlar. Ne koyarlar?*

–Karagöz: *Araba tekerleği koyarlar.*

- Hacivat: Hayır efendim sini koyarlar.
-Karagöz: Beni koymazlar, seni koyarlar!
-Hacivat: Hayır efendim sini koyarlar.
-Karagöz: Beni koymazlar, seni koyarlar. Tepelerin ha!..
-Hacivat: Yani tepsi koyarlar.
-Karagöz: Evet, tepsi koyarlar.
-Hacivat: Tepsinin etrafına ne dizerler, bilir misin?
-Karagöz: Bilirim zâhir...
-Hacivat: Ne dizerler?
-Karagöz: Eli sopalı dizerler.
-Hacivat: Hayır canım ekmek dizerler, kaşık dizerler, havlu dizerler. Herkes sofranın tarafına oturur.
-Karagöz: Oturur...
-Hacivat: Önce sofranın ortasına sıcacık, suluca bir şey koyarlar, ne koyarlar?
-Karagöz: Aksaray hamamını koyarlar.
-Hacivat: Çorba koyarlar, çorba! Çorbanın içine önce bir şey sıkarlar. Ne sıkarlar?
-Karagöz: Kaşık sıkarlar!
-Hacivat: Kaşıkla yemek yenir.
-Karagöz: Ekmek sıkarlar.
-Hacivat: Ekmek doğranır.
-Karagöz: Tuz sıkarlar, biber sıkarlar!
-Hacivat: Onlar ekilir.
-Karagöz: Bildim, bildim...
-Hacivat: Ne sıkarlar?
-Karagöz: Tabancası sıkarlar!
-Hacivat: Çorbaya tabanca sıkılır mı?
-Karagöz: Şehriyeler kavga ediyorlarsa ayrılışınlar diye...
-Hacivat: Çorbanın içine önce limon sıkarlar. Limon!.. (Oral, 2019: 55-56).

2. Nitelik Kuralının İhlali

Nitelik kuralına göre konuşmacı, dürüstlük gereği yalanlardan uzak kalmalı, inanmadığı bir sözceyi üretmemelidir. İletişim sürecinde çeşitli abartıların da dile getirilmesi bu kurala aykırılık taşımaktadır (Morreall, 1997: 116).

Konuşur, yarım yamalak kulaktan duyduğu sözleri sarf etmemeli ve kendince tahminlerde bulunmamalıdır. Eğer ortaya iddia niteliğinde bir olgu sunuluyorsa mutlaka kanıtlarla beraber verilmelidir. Aşağıda yer alan birinci örnekte Karagöz, idrarını yapmak için başvurduğu her yolda oğlunun hiçbir argümana dayanmayan tepkisiyle karşılaşmıştır.

İkinci örnekte ise Karagöz'ün satıcının sesinin soğuktan dolayı ertesi gün çarşının kubbesinde donakaldığını Hacivat'ın da kedinin damdan dama atlarken donduğunu söylemeleri gerçeği yansıtmamaktadır. Bu yüzden Karagöz ve Hacivat diyaloglar esnasında doğru olmayan bilgiler aktararak nitelik ilkesini ihlal etmişlerdir.

Birinci Örnek:

Karagöz, yetişmiş oğlunu okusun diye Bursa'daki Süleymân Çelebi Medresesi'ne yollamış. Oğlan medresenin kara câhil hocalarından biraz mızraklı ilmihâl, biraz tecvîd okumuş. Mutaassıb bir çömez olup babasının yanına gelmiş. Günün birinde Karagöz, oğlunu yanına alıp uzakça bir köye doğru yola çıkmış. Yolda idrârî sıkıştıran Karagöz, bir çalılığı siper alıp işini göreceği sırada oğlu babasının maksadını anlayıp hemen haykırması:

–Aman baba ne yapıyorsun! Hiç şarka doğru âbdest bozulur mu?

Karagöz medrese görmüş oğlunun ihtârından utanmış, hemen cenûba dönmüş. Fakat oğlan bu sefer daha kuvvetli çağırması:

–Olmaz baba, olmaz. Hiç kibleye karşı âbdest edilir mi?

Karagöz lâ-havle çekip bu sefer garba dönmüş. Fakat oğlan yine haykırması:

–Güneşin batdığı tarafa âbdest edilmez baba, vallâhi günâhdır.

Karagöz'ün sabrı tükenmeye başlamış, şimâle dönmüş, babasının her hareketini kontrol eden medrese görmüş oğlan bu sefer üstüne yürümüş:

–Vallâhi çarpılacaksın baba, arkan kibleye gelir.

Karagöz artık dönecek yeri kalmadığı için derhâl yüzükoyun yere yatıp hâcetini yaparken kendi kendine söylenmiştir. (Atlı, 2020: 187-188).

İkinci Örnek:

–Karagöz: Ne ise bu bedestene girdim, tanıdığım bir tellâl var, selâm verdim. “Aleykümselam!” dedi. Dedim, para lâzım oldu şu saati satmaya geldim, dedim. Tellal, “Peki ama hava çok soğuk, kar yağıyor, esnafların çoğu gelmedi, ne yapalım bilmem.” dedi. Benim ısrarım üzerine aldı, mezat etmeye başladı. Haraç mezat Karagöz'ün antika saati haraç haraç on kuruş, yirmi kuruş haraç... Adam bana dedi ki, “Bu saat antika bir saate benziyor, çok para eder, sen bunu bana bırak, yarın esnaflar gelir, tekrar mezat ederiz. Al sana yirmi kuruş, gününü gün et!” dedi. Eyvallah dedim, gittim biraz kömür biraz da yiyecek aldım, günümüzü gün ettik.

–Hacivat: Allah kimseyi darda bırakmasın.

–Karagöz: Âmin!.. Ertesi günü kalktım, doğru bedestene. Ben erken gitmişim. Bedesten henüz açılmamış, esnaflar kapının önünde bekliyorlar. Tabii ben de bekledim, içeriden bir sesler geliyor. Karagöz'ün saati antikadır, bin beş yüz kuruşa haraç haraç...

–Hacivat: Bedesten kapalı dedin ya... Esnaflar kapının önünde bekliyorlar, dedin, içeride kimse yok. Saatini kim mezat ediyor?

–Karagöz: Dinle... Bir gün önce saatim mezat ediliydi ya!..

–Hacivat: Eeee!..

–Karagöz: O gün de hava çok soğuk idi ve her şey dondu. Tellâlin lâfları bedestenin kubbesine yapışmış, kubbede donakalmış

–Hacivat: (Hayretle) Eeee!. Sonra?

–Karagöz: Ertesi günü gittiğimde hava lodoslamıştı. Kubbede buzlar erimeye başlayınca tellâlin haraç mezat lâfları da buz damlalarıyla yere düşerek sesler çıkmaya başlamış. “Haraç-mezat Karagöz’ün antika saati...” diyerek...

–Hacivat: Bu hâl geçen de benim de başıma geldi.

–Karagöz: Hayrola!..

–Hacivat: Mâlum ya oruç hâli, canım pastırmayı istedi.

–Karagöz: Sen zaten pisboğazsın. Eeee!..

–Hacivat: Bakkala gittim, elli dirhem aldım eve geldim, mutfağa koydum. Komşunun hırsız bir kedisi var, pastırmayı kapınca merdivenlerden yukarı kaçmaya başladı, yakalayım diyerek, peşinden koştum.

–Karagöz: Aman tut!.. Pastırmalar gidiyor.

–Hacivat: Kedi ikinci kata kaçtı.

–Karagöz: Yakala Hacivat, kuyruğundan yakala.

–Hacivat: Tavan aralığından dama kaçtı.

–Karagöz: Yakala pastırmalar gidiyor.

–Hacivat: Bırakır mıyım, ben de peşinden dama. Tam yakalayacağım zaman karşığı dama atlarken kedi havada dondu kaldı.

–Karagöz: A uydurucu kerata, hiç havada kedi donar mı, bu düpedüz yalan.

–Hacivat: Ya senin söylediklerin yalan değil mi?

–Karagöz: Hiç olmazsa benim yalanın kubbesi var. (Tokat atar, Hacivat gider.)
(Oral, 2019: 263-264).

3. Bağıntı Kuralının İhlali

Bir iletişim sürecinde birbirinden kopuk cümleler sarf etmek, bağıntı ilkesinin temel ihlallerindendir. Bağıntı ilkesi, konudan sapmamaktır. Bu yüzden bir konuşma sürecinde her iki taraftan da konuşulan konuyla ilgili sözceler sarf etmesi beklenilir. Konuşur ile dinleyici konumundaki kişiler birbirlerinin cümlelerini takip etmeli ve ona göre birbirlerine cevap vermelidir. Aksi takdirde her ikisi arasında ortaya çıkabilecek yanlış anlaşılımlar konudan sapma olarak görülebilir. Aşağıda yer verilen birinci örnekte Hacivat, topladığı faturalarla vergi dairesine yol aldığı anda karşısına çıkan Karagöz’le girdiği iletişim sürecinde Karagöz’ün yer yer onun dediklerini yanlış anlamasıyla ortaya bir kopukluk çıkmaktadır.

İkinci örnekte ise Hacivat, Karagöz’e beyitler okumak ister. Bunun için de Karagöz’den beyitlerin anlamına dikkat ederek karşılık ister. Karagöz, karşılık verse de Hacivat’ın oluşturduğu beyitlerin bağlamına uygun karşılık vermez ve ortaya birbirinden bağlantısız beyitler çıkar.

Birinci Örnek:

–Karagöz: Hayır ola Hacivat Çelebi, elinde bir tomar kâğıtla nereye böyle?

–Hacivat: Karagöz’üm, bunlar vergi iadesi için gerekli faturalar! Sen faturalarını topladın mı?

–Karagöz: Evet, Hacivatçım, ben hatıralarımı topladım! Yakında kitap şeklinde çıkaracağım! Benim hayatım roman... Demek sen de topladın hatıralarını...

–Hacivat: Karagöz'üm, anlamadın! Hatıra demedim ben, fatura dedim!

–Karagöz: Ha, anladım! Matara diyorsun! Askerdeyken matara vardı hepimizde... Lâkin biz toplamadık, terhis olurken bütün mataraları bizden topladılar...

–Hacivat: Hoppala Karagözcüm, ne laf anlamaz adamsın! Matara demedim! Fatura diyorum, fa-tu-ra!

–Karagöz: Öyle desene Hacivat Çelebi! Orta direk olur da faturasız olur mu? (Oral, 2014: 343).

İkinci Örnek:

–Hacivat: Karagöz'üm, aklıma bir beyit geldi de ondan rahatsız ettim.

–Karagöz: Ben seni şimdi benzetmesem, sonra nasıl olsa benzetecektim! (Vurur.)

–Hacivat: Sana beyti söylesem, karşılığını verir misin?

–Karagöz: Söyle de gelsin! (Vurur.)

–Hacivat: Ciğerim yanmaktadır, dert ki dermanı olmaz,
Bir kere sevdin ise ah bunun fermanı olmaz!

–Karagöz: Arpa harmanı olur, buğday harmanı olur,
Senin gibi eşeğin yazık harmanı olmaz, (Vurur.)

–Hacivat: Oldu mu? Olmadı ki...

–Karagöz: Keyfine bak, ben oldurdum! (Vurur.)

–Hacivat: Bir tane daha ister misin?

–Karagöz: Söyle bakalım, söyle gelsin!

–Hacivat: Gönül düştü bu aşka, başka kimse istemez
O ateşten gömleği kim giyinse istemez!

–Karagöz: Âlâ dolma dururken bulguru kimseye yemez,
Yanılıp yese bile Yarabbi şükür demez!

–Hacivat: Oldu mu? Olmadı ki...

–Karagöz: Keyfine bak, ben oldururum! (Vurur.) (Oral, 2019: 267-268).

4. Tarz Kuralının İhlali

Bu kuralın üzerinde durduğu husus üsluptur. Kişinin konuşma sürecinde ne söylediğinden ziyade nasıl söylediği daha önemlidir. Karşı tarafın zihninde konuyla alakalı bir dengesizlik yaratılmadan cümlelerin sarf edilmesi gerekmektedir. Anlaşılmayı zorlaştıracak her sözcük iletişimde engel teşkil etmektedir. O yüzden bir konuşma sürecinde kişiler açık bir üsluptan taviz vermeden, anlam bulanıklığına yol açmadan konuşmasını sürdürmelidir. Aşağıda yer alan birinci örnekte Hacivat, Karagöz'ün zihninde bir karışıklığa yol açacak oyuna başvurmaktadır. Ona kendi kafasındakileri söyletmek için tarz ilkesine aykırı olarak zihninde anlam bulanıklığı yaratmıştır.

İkinci örnekte ise Hacivat, sarf ettiği cümlelerle Karagöz'ün konuşulan konuyu anlamamasına sebebiyet vermektedir. Hacivat, konuşmasının gerekçesini kibar dil olarak görse de Karagöz, Hacivat'ın kendince oluşturduğu anlam bulanıklığını eleştirmiştir.

Birinci Örnek:

–Hacivat: Mesela benim ismim Kınalı Kuzu olsun, senin ismin de Ölmüş Eşek olsun!..

–Karagöz: Hay hay, olsun bakalım! Neee, benim adım Ölmüş Eşek mi olsun! Patlarım ha!.. Ölmüş Eşek senin adın olsun, Kınalı Kuzu da benim adım olsun...

–Hacivat: Olur Karagöz'üm, senin istediğin gibi olsun! Senin hatırını mı kıracağım.

–Karagöz: Tamam Hacı Cav Cav, artık benim adım Kınalı Kuzu! Ama ya adımlı sorduklarında unutursam?

–Hacivat: Efendim çok haklısın, ben de untabilirim. O hâlde, yeni isimlerimizin aklımıza iyice yerleşmesi için beraberce meşk edelim.

–Karagöz: O da kim?..

–Hacivat: Canım kimse değil... Yani yeni isimlerimizi şöyle şarkı gibi söyleyerek tekrar edelim.

–Karagöz: Ha, o iyi... Edelim!.. Ben başlayayım. Benim adım Karagöz!

–Hacivat: Allah iyiliğini versin! Yeni ismini söyle!

–Karagöz: Tüh, doğru ya... Şimdiden unuttum, yeni ismim... Kınalı Kuzu!

–Hacivat: İyi amma karşılıklı söyleyeceğiz. Sen benim ismimi, ben senin ismini... Daha iyi aklımızda kalır.

–Karagöz: Hay hay... senin adın neydi?..

–Hacivat: Ölmüş Eşek!..

–Karagöz: Ölmüş Eşek mi?.. Şey, böyle isim olur mu?

–Hacivat: Karagöz'üm, olmaz ama olur. Demokrasi var, özgürlük var.

–Karagöz: İyi ya, sen kabul ettikten sonra kim karışır? Haklısın!.. Şimdi ne olacak?..

–Hacivat: Efendim, şarkı söyler gibi, sen bana “Ölmüş Eşek Hacivat!” diyeceksin, ben de sana “Kınalı Kuzu Karagöz” diye sesleneceğim. Haydi başlayalım! Önce, sen benim adımlı söyle bakalım!

–Karagöz: Başlayalım!..

–Hacivat: Aman şarkı gibi, nağmeli...

–Karagöz: Hay hay!.. (Şarkı gibi söyleyerek) Ölmüş Eşek Hacivat!..

–Hacivat: (Şarkı gibi) Kınalı Kuzu Karagöz!.. Bak ne güzel oldu!

–Karagöz: (Devamla) Ölmüş Eşek Hacivat!..

–Hacivat: (Devamla) Kınalı Kuzu Karagöz!.. Aferin, bak ne güzel öğreniyoruz! Haydi şimdi daha çabuk, hem de şöyle tatlı tatlı zıplayarak... Bak böyle!.. (Kafasını da eğip yerinde hoplayarak) Kınalı Kuzu Karagöz!..

–Karagöz: (Aynı şekilde) Ölmüş Eşek Hacivat!

–Hacivat: Kınalı Kuzu Karagöz!..

-Karagöz: Ölmüş Eşek Hacivat!.. (Böylece bir süre devam ederler.)
-Hacivat: (Daha çabuk) Adın nedir? Karagöz?..
-Karagöz: Ölmüş Eşek Hacivat!..
-Hacivat: Adın nedir Karagöz?
-Karagöz: Ölmüş Eşek Hacivat!
-Hacivat: Anan ne yer Karagöz?
-Karagöz: Ölmüş Eşek hacivat!
-Hacivat: Baban ne yer Karagöz?
-Karagöz: Ölmüş Eşek Hacivat!
-Hacivat: Sen ne yersin Karagöz?
-Karagöz: Ölmüş Eşek Hacivat!.. (Durur, doğrulur.) Neee, ne dedin Hacı Cavcav?
-Hacivat: Canım ne dedim, şey işte!.. Yeni adımızı karşılıklı tekrarlıyoruz, öyle değil mi? (Oral, 2019: 419-421).

İkinci Örnek:

-Hacivat: Karagöz'üm; tabiatın şu manzarai dilârasına bak hele
-Karagöz: Ey, ne oldu?
-Hacivat: Ne dedim ben bakayım?
-Karagöz: Tabiatsız mezarcının daleveresine bak dedin.
-Hacivat: Öyle demedim; tabiatın gönül açıcı, görünüşüne bak dedim.
-Karagöz: Peki, demin niçin öyle söylemedin sen, Hacivat?
-Hacivat: Demin, kibar lisan ile konuştum da ondan.
-Karagöz: Hacivat! Ben kibarlıktan filân anlamam. Türkçe söyle, açık söyle!
-Hacivat: Hakkım var, itiyat sâikası!
-Karagöz: İhtiyar sayıklaması mı?
-Hacivat: Yok canım; alışkanlıktan demek istedim.
-Karagöz: Dilini eşek arısı soksun emi, Hacivat!
-Hacivat: Neden Karagöz'üm!
-Karagöz: O senin konuştuğun kibar dili bizim ana dilimiz değil de ondan.
-Hacivat: Ya kimin dili öyleyse?
-Karagöz: Küflü kafahların dili.
-Hacivat: Neden, a canım efendim?
-Karagöz: Gözün kör mü Hacivat senin; baksana, Türk halkı öyle konuşmuyor ki...
-Hacivat: Ama halkın konuştuğu dili kabadır, Karagöz.
-Karagöz: Sensin kaba Hacivat. Sana bir dil dersı vereyim de gör. Dil milletin mayasıdır, unutma. (Tokatlar.) Tek milletin tek mayası olur, unutma! (Tokatlar.) Milletin dili ikiye ayrılırsa, özü de ikiye ayrılır, sonunda yok olur, unutma! (Tokatlar.) (Oral, 2014: 220-221).

Sonuç

Grice, konuşurların/dinleyicilerin iletişim sürecinde anlaşılabildiğini, “iş birliği” teorisiyle açıklamaktadır. Bu teoriyle nicelik, nitelik, bağıntı ve tarz ilkelerini ortaya koymuştur. Sağlıklı bir iletişim süreci bu ilkelerin kullanımıyla mümkün olabilmektedir. Çünkü bu teoriye göre birey; iletişim hâlinde olduğu diğer kişilerle bağlamı esas alarak yeterli miktarda sözce sarf ettiğinde, yanlış bilgiye mahal vermediğinde, birbiriyle ilişkili önermeler sunduğunda ve karşısındaki kişiyle açık ve net bir üslupla konuştuğunda iletişim hedefine ulaşır. Konuşmacı, niyetine bağlı olarak ürettiği her tümcede bir anlam sunarak dinleyicide tepki uyandırmaya çalışır. Ama bazen de bilinçli bir şekilde anlama çok takılmadan konuşmasında aykırılığa kaçabilmektedir. Buradaki aykırılık, zihinde olumsuz bir durum gibi görünse de kişinin bunu yapmasındaki niyet önemlidir. Çünkü kişi, niyetine bağlı olarak karşısındakine mizah yapmak istediğinde bu yolu tercih edebilir.

Konuşmacı ile dinleyicinin kullandıkları dilin işleyişini bilmesi, ortaya koyulan iletişimin hedefine ulaşması noktasında önemli bir etkidir. Çünkü kullanılan her sözcük düşüncenin kalıbıdır. Bu yüzden kişiler yaşadıkları dönemlerin birer düşünürü olarak dili yerli yerinde kullanmalıdır. Mizah kaynaklı oluşan diyaloglarda bu hususun da göz ardı edildiği görülmüştür. Mizah, doğası gereği birçok işlevle iletişim sürecine etki edebilmektedir. Özellikle güldürme işlevinin yanında düşündürücü, hicvedici, şaşırtıcı, hazırcı, farklı fikirleri kapsama, merak duygusunu kamçılama, abartma gibi işlevlere de sahiptir (Çetinkaya, 2006: 7).

Türk kültür hazinesinin önemli örneklerinden Karagöz oyunu da yaratılan tiplerle aykırılıktan beslenip oluşturduğu gülmece diliyle ortaya farklı niyetlerle mizahın çıkmasını sağlamıştır. Özellikle diyaloglarda gülmece dilinin etkisiyle oluşturulan mizah, Grice’ın ortaya koyduğu iş birliği ilkesi çerçevesinde ele alınmıştır. Bunun için de öncelikle çalışma kapsamında Karagöz’le ilgili metinler incelenmiş ve bu metinlerde ilkelere ihlal olabilecek en belirgin diyaloglar tespit edilmeye çalışılmıştır.

Nicelik ilkesinin ihlaline dair iki örnekte tiplerin diyalog sürecinde gereksiz sözler sarf ettiği görülmüştür. Nitelik ilkesinin ihlalinin ilk örneğinde Karagöz’ün oğlunun uyduruk bilgilerle babasının eylemlerine yön vermesi ve ikinci örnekte Karagöz ve Hacivat’ın hiçbir doğruluk payı içermeyen diyalogu bu ilkenin ihlaline sebep olmuştur. Bağıntı ilkesinin ihlalinde verilen iki örnekte de Karagöz, Hacivat’ın söylediği her söze bağlam dışı yanıt vererek bu ilkeyi ihlal etmiştir. Son olarak tarz başlığı altında verilen örnekler incelendiğinde ilk örnekte Hacivat, Karagöz’ün zihninde dengesizliğe sebep olacak bir duruma başvururken ikinci örnekte Karagöz’e karşı iletişim sürecinde anlamayı zorlaştıran kelimeler kullanmıştır. Bütün bunlarla beraber şu çok açık görülmüştür ki Grice’ın ortaya koyduğu iş birliği ilkelerinden olan nicelik, nitelik, bağıntı ve tarz Karagöz oyununda tiplerin farklı amaçlarına göre ihlale uğramıştır.

KAYNAKÇA

- Anameriç, H. (2014). Bilginin toplumsallaşmasında bir bilgi kaynağı olarak gölge tiyatrosu: Karagöz ve Hacivat. *Uluslararası Kültürel Mirasın ve Kültürel Bellek Kurumlarının Yönetimi Kongresi* (17-20 Eylül 2014), 360-375, Urla.
- And, M. (1960). *Geleneksel Türk tiyatrosu (kukla-tiyatro-ortaoyunu)*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Atlı, S. (2020). *Türk edebiyatında karagöz fıkraları*. İstanbul: DBD Yayıncılık.
- Banguoğlu, T. (1986). *Türkçenin grameri*. Ankara.
- Baydemir, H. (2011). Özbekistan'da geleneksel tiyatronun bir şubesi: Maskarabazlık ve kızıkcılık. *Turkish Studies – İnternational Periodikal For The Languages*, 6(1), 763-777.
- Chomsky, N. (2009). *Bilgi sorunları ve dil- dersleri*. (çev.: Veysi Kılıç), İstanbul: BGST Yayınları.
- Coşar, M.-Usta, Ç. (2016). Nasreddin Hoca fıkralarında Grice'in iş birliği ilkesinin ihlali. *Milli Folklor*, 109, 141-152.
- Çetinkaya, G. (2006). *Gırgır dergisinin Türk halkbilimi açısından incelenmesi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Çolakoğlu, G. (2006). Gelenekten beslenen Karagöz. *folklor/edebiyat*, 12 (46), 543-554.
- Gölpınarlı, A. (1959). Karagöze ait bir şaheser. *Türk Folklor Araştırmaları*, 5 (119), 1924-1925.
- Grice, H. P. (1991). *Studies in the way of words (SWW)*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Grice, H. P. (1967). *Logic and conversation*. William James lectures at Harvard University.
- Grice, H. P. (1957). Meaning. *The Philosophical Review*. 66 (3), 377-388.
- Grice, H.P. (1968). Utterer's meaning, sentence meaning and word meaning. *Foundations of Language*, 4 (3), 225-242.
- Grice, H. P. (1969). Utterer's meaning and intention. *The Philosophical Review*. 78 (2), 147-177.
- Grice, H. P. (1975). *Logic and conversation. Syntax and Semantics 3*. (eds.: P. Cole-J. Morgan), New York: Academic Press.
- Jakobson, R. (1960). *Linguistics and Poetics*. MA: M.I.T.
- Morreall, J. (1997). *Gülmeyi ciddîye almak*. (çev.: K. Aysevener ve Ş. Soyer), İstanbul: İris Mizah Kültürü Yayınları.
- Oral, Ü. (2007). *Karagöz oyunları -3- yeni*. İstanbul: Kitabevi Yayıncılık.
- Oral, Ü. (2014). *Karagözname*. İstanbul: Kitabevi Yayıncılık.
- Oral, Ü. (2019). *Karagöz-Hacivat muhâvereleri*. İstanbul: Kitabevi Yayıncılık.
- Oskay, Ü. (1992). *İletişimin abc'si*. İstanbul: Simavi Yayınları.
- Richard, J. C. (1992). *Longman dictionary of language teaching and applied linguistics*. Essex: Longman.

- Sillars, S. (1995). *İletişim*. (çev.: Nüzhet Akın), Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Turan, Ü. D. (2013). *Genel dilbilim II*. (ed.: A. S. Özsoy ve Z. E. Emeksiz), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Türkmen, İ. (2000). *Yöneticiler için etken iletişim modeli*. Ankara: MPM.
- Zıllıoğlu, M. (1996). *İletişim nedir?*. İstanbul: Cem Yayıncılık.

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

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

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

GIYİM SANATI AÇISINDAN KIRŞEHİR MÜZESİ İŞLİK VE CEPKENLERİNİN ARAŞTIRILMASI



INVESTIGATION OF ISLIKS AND CEPKENS IN TERMS OF CLOTHING ART FROM KIRŞEHİR MUSEUM

Nurhan ÖZKAN KUŞ*- Derya ÇELİK- Nurgül KILINÇ*****

ÖZ: Kültür; insanın içinde yaşadığı toplumdan elde ettiği ahlâk, örf ve âdetler, bilgi, beceri ve alışkanlıkları kapsayan, geçmişten gelen maddi-manevi değerler bütünü olarak açıklanabilir. Maddi kültür ürünü olan giyimin alt başlığında ele alınan, kültürünün önemli ögesi işlik ve cepken araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Kültürümüzün önemli göstergelerinden işlik ve cepkenlerin korunması, gelecek nesillere aktarılması, tanıtılması ve yaşatılması amaçlar arasındadır. Zaman içerisinde yıpranan, unutulmaya yüz tutmuş, yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalan işlik ve cepkenlerin dönem özelliklerini yansıtmaları açısından incelenerek belgelenmesi önem arz etmektedir. Çalışma kapsamına, Kırşehir Müzesi'nde bulunan geleneksel giysilerden bir işlik ve iki cepken olmak üzere üç örnek alınmıştır. Giysiler, oluşturulan gözlem fişleri doğrultusunda, kullanılan malzemeler, renkler, giysi model kalıp özellikleri, kesim, dikim, astar, süsleme ve boyut özellikleri açısından incelenmiştir. Giysilerin ayrıntılı fotoğrafları çekilmiştir. İncelenen cepkenlerden bir adedi model özelliğine sadık kalınarak, kumaş, süsleme tekniği ve dikiş teknikleri güncellenerek dikilmiştir. Bu çalışmanın Türk giyim kültürünün önemli bir parçası olan işlik ve cepkenlerin tanıtılmasına ve yaşatılmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Giyim Kültürü, Sanat, Cepken, İşlik, Kırşehir.

ABSTRACT: Culture; It can be defined as the whole of material and moral values that are inherited from their ancestors, covering knowledge, art, morals, customs and traditions, all abilities and habits acquired by people from the society in which they live. Islik and cepkens, which are important elements of the culture, which are considered under the sub-title of clothing, which is a product of material culture, are the subject of the research. One of the most important indicators of our culture, the protection of islik and cepkens, transferring them to future generations, promoting them and keeping them alive are among the objectives. It is important to examine and document the islik and cepkens, which are worn out over time and face the danger of extinction, in terms of reflecting the characteristics of the period. The content of the study was taken from the traditional clothes islik and cepken samples in the Kırşehir Museum. The clothes were examined in terms of the material used, color, model, cut, sewing,

* Doç. Dr.-Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Moda Tasarımı Bölümü/Antalya-nozkan@akdeniz.edu.tr (Orcid: 0000-0002-5119-3063)

** Öğr. Gör.-Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Moda Tasarımı Bölümü/Konya- dcelik@selcuk.edu.tr (Orcid: 0000-0002-3233-8976)

*** Prof. Dr.-Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Moda Tasarımı Bölümü/Konya-nkilinc@selcuk.edu.tr (Orcid: 0000-0003-0610-6730)

lining, ornamentation and size properties in accordance with the observation slips created. Detailed photos were taken. By combining the information obtained with today's trends, one 'cepken was sewn. It is thought that this study will contribute to the promotion and survival of traditional clothing, which is an important part of Turkish clothing culture.

Keywords: Turkish Clothing Culture, Art, Cepken, Islik, Kırsehir

Giriş

Kültür, insanların birikimi olarak düşünülebilir. Geçmiş olmayan toplumların birikimleri yani kültürleri de yoktur. Birikim kişilerin üretimlerini de kapsayan, belli başlı kazanımları, deneyimleri, tarihi süreç içerisinde geliştirdikleri sembolleri içeren ve kuşaktan kuşağa aktarılan davranış kalıplarını kapsar. Kültür içerisinde giyim; bulunduğu toplumun inancını, yaşam tarzını içinde barındırmaktadır. Her toplum kendi giyimi ile diğer toplumdan farklı özellik gösterir ve giyim görsel mesaj iletebilen bir araç olarak karşımıza çıkar. Böylece giyim ve giyim kültürü, kişinin içinde bulunduğu sosyal statü, estetik anlayışı işlevi gibi bilgileri ortaya koyar. Giysi tarihi ile ilgili bilgilerin elde edilmesinde, geçmişte kullanılan giysiler ve kültür mirasları, önemli bir faktör olarak görülmektedir (Koç vd, 2010: 481). İnsan bir kültür içinde o kültürün değerleri ile büyür; yaşam şartları, coğrafi koşullar gibi etkenlerle kültürde değişimler olabilir. Kişi kendi ortamından uzaklaşarak kendi kültürünü de değiştirebilir (Aktan ve Tutar, 2000: 2). Türkler yaşam alanları (coğrafya) ve yaşam şartları değişmedikçe giysilerinde ve kumaşlarında çok fazla değişim olmamıştır. Orta Asya'da gerek göçebe hayatın getirdikleri, gerekse hayvancılıkla uğraşmalarından dolayı genellikle deriden yapılmış rahat kıyafetler tercih edilmiştir. Bir iç don, üste giyilen kaftan, "çapan" denilen bir çeşit hırka, ceket ya da palto ve ayağa giyilen çizme ve çarık bozkır kültürün dış giysileri olarak bilinmektedir. Kadınlar ise giysilerinde üstte cepken, altlarına şalvar, ayaklarına pabuç, başlarına başlık kullanmışlardır. Şalvar veya pantolon Türk giyimlerinin vazgeçilmez giysi parçalarındandır. Ata binmedeki rahatlığı bakımından savaşçı kavimlere özgü bir giyimdir. Hunlardan itibaren atlı birlikler kurulmuş olması, pantolon (dar paçalı şalvar denilebilir) giyilmesini zorunlu kılmıştır. Üzerine de kaftan giyilmiştir. Giysiler savaşta deriden yapılırken, günlük yaşamda kumaştan yapılan örneklerde bulunmaktadır. Çizmeler için ise deri ve keçe kullanılmıştır. Çizmelerin yarım ve uzun örnekleri ile karşılaşmaktadır. Yerleşik hayata geçişle birlikte, kumaş dokuma yaygınlaşmış ve dokunarak üretilen kumaşlar ile yapılan giysilerin kullanımı artmıştır. Selçuklulardaki kadın, erkek giyim tarzının birbirine benzediği (Ögel, 1978: 101) fakat Selçuklu Dönemi giyimlerinde kadını erkekten ayıran en önemli unsurun baş kısmı yani başlıklarda olduğu görülmüştür (Ertürk, vd, 2013: 26). Kadınlar başörtüsü olarak bürümcük ve yaşmak (tülbent) kullanmışlardır (Arığ, 2006: 143).



Şekil 1. Selçuklu Dönemi Heykelciği
(Türkoğlu, 2002: 150)

Giyim kültüründe göçler, kültürler arası etkileşim, yaşam şartları gibi nedenlerle zaman içinde değişimler yaşanmıştır. Fakat Hun Döneminden bu yana hem erkekler hem de kadınlar tarafından kaftan ve cepkenin kullanıldığı görülmektedir. Uygur döneminde ceket ve hırkalara “cekrek” ya da “çekrek” denilirken, kısa hırkalara ise “cengşü” adı verilirdi. Türklerde kullanılan “cengşü” Moğolcaya “çapan” şeklinde geçmişti (Ögel, 1978: 8). Kazılarda ortaya çıkan Selçuklular dönemine ait, Anadolu’da yüzyıllarca giyilen cepkenlerin benzeri üst giyimler taşıyan heykelcikler (Şekil 1.) bulunmuştur (Türkoğlu, 2002: 151). Selçuklu döneminde astarlı kaftanlara “kapama”, yün kumaştan yapılan kaftanlara ise “çekrek kapa” denilmektedir (Süslü, 2007: 144). Cepken sözcüğü “çekrek” veya “çekmen” sözcüklerinden gelmektedir. Cepkenler genellikle çuha kumaştan

kesilip dikilmektedir. Yün kumaştan yapılan kaftan isminin çekrek kapa olması, çuha kumaşında yünden yapılması ve “cepken” adının “çekrek” sözcüğünden gelmesinin, kumaşı ile ilgili olduğu düşünülmektedir. Selçukname’de sıklıkla görülen kumaş isimlerinin; çuha, atlas, ipek, kadife, yünlü, kutnu, keten, pamuklu kumaş olduğu görülmektedir (Demir, 2012: 93).

Osmanlı dönemi geleneksel giyimlerinde erkekler içe gömlek, mintan ve zıbın, belden aşağısına don ve şalvar giymektedir. Halk kollu yakasız cepken ve yelek, belden aşağıya dar baldırlı potur kullanmaktadır (Gündüz ve Gülcü, 2003: 4).

Cepken için çuha kumaş alamayanlar, cepkenlerini kalınca bezden diktirmektedir. İşlikler ise genellikle kadife kumaştan kesilip dikilmektedir. İşlik kadın üst giyimi olarak kullanılmaktadır. İşlik ve cepken süslemelerinde sim ip ile kordon tutturma yapılmaktadır. İşliklerin altına şalvar giyilmektedir (Kılınç, 2008: 22).

Cepken kol kesimi iki şekilde yapılabilmektedir. Bedene kolun tamamen dikilmesi ile oluşan düz kol modeli ve omuz başından tutturulup koltuk altında kol parçası bulunmayan, kolun alt açıklığının dirsek içi hizasına kadar indikten sonra kol dikişinin bileğe kadar yapıldığı kanatlı

cepken modelidir. Kanatlı cepken modelinde, koltuk altı ile dirsek arasındaki açıklıktan gömlek kolunun kumaşı görülürdü. Ayrıca Türklerde kaftan ve cepken kollarının bazen giyilmeyip sarkıtıldığı, bunun bir gelenek halinde Osmanlı döneminde de sürdürüldüğü bilinmektedir (Koçu, 1969: 51; Türkoğlu, 2002: 150).

Yaşlıların cepkenleri siyah, kahverengi yapılırken gençlerin cepkenleri kırmızı mavi kumaşlardan yapılmaktadır. Giyen kişinin maddi imkânlarına göre yaka, ön, etek ucu, kol kenarları sim ile işlenir, cepkenin kısa olması içteki kuşağın görünmesini sağlar ve vücudu daha uzun gösterirdi (Koçu, 1969: 51). Cepkenler model özelliği çok fazla değişmeden yörelere göre farklı adlar altında farklı özelliklerle hazırlanmıştır. Salta ismi ile anılan cepken türü gemicilerin kullandığı cepken olarak bilinirken, Konya yöresinde kadın cepkenine verilen isimdir. Ayrıca silah kürkü, sarka, cıbba, lefkeyit, mintan ve frengi de cepken türleri arasında yer alır (Kılınç, 2008: 27; Kartal ve Ölmez, 2014: 184). Kışın kullanmak için içleri astarlı ve yün doldurmalı olarak yapılan cepken türüne de “delmeli” veya “delme” denilmektedir (Erden, 1999: 3).

Yüzyıllardır giyilen cepken yazılı ve sözlü edebiyat kültüründe de karşımıza çıkmaktadır. Divan edebiyatının mahallileşme akımının etkisi ile giyim gibi sosyal unsurlarda şairlerin gazellerini konu alarak giyim kültürüne de katkı sağladığı aşağıdaki örneklerde görülmektedir.

Eskizağralı Hoca Tahsin Efendi kırmızı cepken giymiş bir delikanlıyı şöyle tasvir etmektedir;

“Samur kaşlar olmuş alın yazısı
Güzellik beratının yalın yazısı
Şekerin pekmezin balın yazısı
Al çuha cepkenli yar fidan boylum”

dörtlüğü giyim kültürü açısından ele alındığında, cepkenin çuha kumaştan yapıldığı, delikanlının kırmızı giydiği ve Tahsin Efendi’nin cepkeni delikanlıya yakıştırdığı anlaşılmaktadır.

Enderunlu Vasıf’ın bir türküsünde ise;
“Eskirse bana haber yollama cepken kadifen,
Şimdengerû geçmez bana hiç nâzu lâtifen,
Zahir iderim gayr ile ülfet ne vazifen

Küstüm sana ben nafile yalvarma barışmam” (Koçu, 1969: 52)

dörtlüğüne giyim kültürü açısından bakıldığında, sevdiğine darılan kişinin, kadife kumaştan bir cepkeninin olduğu anlaşılmaktadır.

Geleneksel giysilerden cepken Orta Asya’dan miras kalmış, Türkler için tarihin her döneminde vazgeçilmeyen giysi türlerinden olmuştur (Tümer, 2011: 4). Türk giyim kültüründe cepkenin ve işliğin ergonomisi,

üzerine işlenen motiflerin sanatsallığı ve estetiği Orta Asya'da kullanılan giysi türünün geleneksel özelliklerini koruyarak günümüze kadar ulaşması ile açıklanabilir. Günümüzde bu giysilerin özel günlerde kullanımına devam edilmektedir, fakat çağın gereklerine ayak uyduramaması, kullanımının azalması ve elde az sayıda örneği kalması, elde kalan birkaç örneğin belgelenmesi gereksinimini doğurmuştur. Bu doğrultuda Kırşehir Müzesi'nde bulunan sanat eseri niteliğindeki bir adet işlik ve iki adet cepken ayrıntılı incelenmiştir.

1. Anadolu'da İşlik ve Cepkenler

İşlik dış giyim çeşitleri arasındadır. İşlikler genellikle şalvarlar üzerine giyilir, şalvar işlik takım yapılırdı. Kadife, renkli yollu basma, şetari, canfes, atlas, çizgili gezi meydanı gibi kumaşlardan günlük veya özel gün giysisi olarak dikilirdi. Özel günler için yapılan işliklerin kumaşı daha kıymetli olur, üzerine çeşitli süslemeler uygulanırdı.

Model olarak incelendiğinde, işlik dar, kısa bir gömlektir ve oyuntulu yakalıdır. İşlikler genellikle kruvaze kapanmalı yapılır ve kapanmaları öndedir. Yakadan etek ucuna kadar yapılan 3-4 birit ilikle kapanma sağlanır. Kolları uzun ve manşetlidir. Genellikle astarlı dikilir.

Cepkenler hem kadınlar hem de erkekler tarafından giyilmektedir. Cepkenlerde yünlü,  uha, kadife kumaşlar kullanılmıştır (Salman, 2011: 216). Cepken  st giyim  e itleri arasındadır.  şliklerin ve  cetek entarilerin üzerine giyilmektedir (Erden, 1999: 3). Takma yakalı, boyu belin hemen altında, uzun kollu, bedeni dar dikilmiş cepkenlerin  n bedenlerinin birbirine kavu madı ı görülmektedir. Genellikle astarlı dikilir (Cerano lu ve Güler, 2018: 882; Erden, vd, 2014: 473). Cepkenlerin göz kama tıran abartılı süslemeleri dikkat çeker. Bu süslemeler yapılırken, simli balıksırtı ve düz şeritler, ince kalın harçlar, kürkler, metal iplikli, kordonlar, pamuklu iplikler, ipek iplikler, pul ve t rt l gibi malzemelerin kullanıldığı görülmektedir. Cepken süslemelerinde elde zincir i i, kordon tutturma, dival i i teknikleri, çeşitli renklerde yapılan aplikeler, sarma pul boncuk tutturma teknikleri kullanılmıştır (Eron , 1984: 29; Kılınç, 2008: 29; Po ano lu, 2020: 1166).



Şekil 2. Kırşehir Geleneksel Kadın Giysisi (Halil  alı ır Kişisel Arşivi)

Cepkenlerde en çok kordon tutturma tekniğinin uygulandığı göze çarpmaktadır. Kordon, yan yana getirilmiş birkaç ipliği birlikte bükülmesi veya örülmesiyle oluşturulan bir cins yuvarlak kaytandır (Eronç, 1984: 180). 19. yüzyıla ait bazı cepken örneklerinde, giysinin kenar temizleme işlemi için giysi kenar formuna uygun olarak düz veya dilimli şekilde hazırlanan astar, giysi ile birleştirildikten sonra kenarlar kordondan hazırlanmış harçların dikilmesi ile hem temizlenmiş hem de süslenmiştir. Balıksırtı şeklinde örülmüş kaytanların birkaç sıra halinde yan yana getirilip, dikilmesiyle oluşturulan süsleme tarzı oldukça yaygındır (Can, 2018: 38).

2. Alandaki Benzer Çalışmalar

“Giyim Sanatı Açısından Kırşehir Müzesi İşlik ve Cepkenlerinin Araştırılması” isimli makalenin oluşma sürecinde, çalışmanın benzerlerinin farklı illerde yapıldığı tespit edilmiştir. Kırşehir yöresine ait cepken ve işlikle ilgili ayrıntılı bir çalışmanın olmaması çalışmanın bu yönde gelişmesine katkı sağlamıştır.

Mine Cerenoglu, Feride Güler, “Giresun Müzesinde Bulunan Geleneksel Kadın Cepken Özelliklerinin Kore Jeogori’sine Uyarlanması” isimli çalışmasında cepkenlerin Türk giyim kültüründeki öneminden bahsederek, Kore geleneksel giysilerinden Jeogori ile karşılaştırmıştır. Jeogori, model kesim tekniği açısından incelendiğinde Geleneksel Türk kadın cepkenleri ile benzerlik göstermektedir. Makalede, Giresun Müzesi’nde bulunan geleneksel kadın cepkenleri kumaş, renk, model, kesim tekniği ve süsleme tekniği açısından incelenmiş, Kore’de giyilen jeogori ile harmanlanmış ve iki farklı ülkenin giysi kültürünün birleştirilmesini amaçlamıştır. Giresun Müzesi’nde bulunan geleneksel kadın cepkenlerin fotoğrafları görsel olarak sunulmuştur. İki medeniyetin giysisi harmanlanarak giysi tasarımları yapılmış, renklendirilmiştir. Bir model örnek giysi olarak dikilmiştir.

Bir diğer örnek çalışma Filiz Erden, Melek Tufan ve Elhan Özus’un “Denizli Tavas İlçesi Geleneksel Kadın Kıyafetleri” adlı çalışmasıdır. Çalışmada Denizli ili, Tavas ilçesi giyim kültürünü ve bu kültür içinde şekillenen sanat anlayışını açığa çıkarmak amaçlanmıştır. Geleneksel Türk kadın kıyafetleri arasında yer alan, don (şalvar), göynek, üç etek ve cepken, malzeme, kesim, dikim ve süsleme özellikleri yönünden incelenmiştir.

Bir başka çalışma Ayşe Lutfiye Poçanoğlu tarafından, Konya Müzelerinde Bulunan Kadın Cepkenlerindeki Kordon Tutturma Örnekleri, isimli araştırmadır. Bu makalede, Konya müzelerinde bulunan cepkenler arasından, kordon tutturma tekniği ile süslenmiş olan cepkenler ele alınmıştır. Müzelerde korunan bu eserlerin envanter bilgileri incelenmiş, katalog oluşturulmuştur. Eserler fotoğraflanmış, süslemesi farklı olan giysilerin desen çizimleri yapılmıştır. Çizimi yapılan örneklerin, teknik, renk, motif ve kompozisyon özellikleri ortaya konulmuştur.

Zerrin Kartal ve Filiz Nurhan Ölmez, Isparta Yöresel Kadın Giysileri, isimli kitapta Isparta ve ilçelerindeki geleneksel özel gün giyimleri, günlük giyimleri, süslemeleri ve aksesuarları araştırılmıştır. Giysi türleri, giyim şekilleri ile fotoğraflanmıştır. Teknik çizimlerine ve desen çizimlerine de yer verilerek çalışma tamamlanmıştır.

3. Yöntem

Araştırmada saha çalışması yapılmıştır. Geleneksel Türk giysileriyle ilgili literatür taramasının ardından, cepken ve ışlık ile ilgili bilgi ve resimler toplanarak amaç doğrultusunda düzenlenmiştir.

Kırşehir İli Müzesi'nde bulunan bir adet ışlık ve iki adet cepken özelliklerine göre hazırlanmış gözlem formları aracılığıyla incelenmiştir. Giysilerin model, kesim ve süsleme özellikleri analiz edilerek ayrıntılı fotoğrafları çekilmiştir. Cepkenlerin ve ışlığın giysi üzerinden kalıp alma tekniği ile kalıpları çalışılmıştır. Kırşehir ili ışlık ve cepken örnekleri incelenirken envanter numaraları esas alınmış, küçükten büyüğe doğru sıralanmıştır. Cepkenlerin özellikleri, gözlem formları ve kalıplardan elde edilen bilgiler ışığında yazıya dökülmüştür. Günümüz trendlerine uygun olarak bir adet cepken dikilmiştir. Cepkenin kalıp özelliği aynen kullanılmış, kumaş türü ve işleme tekniği güncellenmiştir.

4. Kırşehir İli Işlık ve Cepken Örnekleri

Kırşehir'de Osmanlı Dönemi geleneksel kadın giysileri, üst beden; içlik, cepken, sırma kadife ceket (ışlık), elbise olarak üçetek, belde kuşak, alt bedende ise şalvar (geniş ve dökümlü don) olarak bilinmektedir. Kadınlar baş kısımlarına dizi dizi altın, boncuklu al fes, üstüne kenarları boncuk, tığ, mekik, iğne oyali olabilen kare şeklinde beyaz başörtü örtmektedir (Şekil 2.). İş yaparken kollara kolluk adı verilen, koyu renkli birer kolçak geçirmektedirler. Giysilerinin ön kısımlarına önlük bağlayarak giysi parçaları tamamlanmaktadır. Kırşehir ilinde kadınların kullandıkları takılar incelendiğinde muska, murtlak, nazarlık, gerdanlık ve kolyeyi boyunlarına taktıkları, bilezik, yüzük, küpelerde kullandıkları görülmektedir. Ayrıca durumu iyi olan ailelerin kızları ve hanımlarının alınlarına alınlık, boyunlarına gremse ve beşibiryerde taktıkları bilinmektedir. Aksesuarlarla süslenen kadınlar geleneksel giysileri de aksesuarları ile zenginleştirmektedirler. Fakat günümüzde Kırşehir'de geleneksellik ve kültür yönünden değer taşıyan geleneksel giyim kuşam kullanılmamakta, geleneksel giysiler sandıklarda veya müzelerde koruma altına alınmaktadır (Avşar, 1990: 61-62; Anonim, 1973: 133).

Az sayıdaki bu örnekleri ayrıntılı inceleyerek belgelemek amacıyla, Kırşehir Müzesi'nde yer alan 2012/5 envanter numaralı ışlık, 2012/3 numaralı cepken, 2012/16 envanter numaralı cepken incelenmiştir. Ele alınan örnekler Osmanlı Dönemi'nden kalmış olan eserlerdir. Örnekler incelenirken envanter numarası küçükten büyüğe doğru sıralanmıştır.

Cepkenlerden 2012/3 numaralı cepken günümüz trendlerine uygun olarak dikilmiştir. Cepkenin kalıp özelliği aynen kullanılmış, kumaş türü ve işleme tekniği güncellenmiştir.

4.1. Örnek No 1: 2012/3 Envanter Numaralı Cepken

Osmanlı Dönemi'ne tarihlendirilen cepken, 1997 tarihinde müzeye getirilmiştir. 2018 yılında incelenen cepkenin kumaşı siyah çuhadır. Model özelliği incelendiğinde; model boyunun bel hizasında kısa tasarlandığı, dik yakalı, ön ortasında bel hattında 2 cm üst üste kapandığı ve uzun kollu tasarlandığı görülmektedir. Ön ve arka bedende, omuzdan aşağı boyuna kesik uygulanmıştır. Bu kesige kol ve yan parça dikilmiştir. Yan kumaş katıdır. Düz takma kolludur. Kolda rahatlığı sağlamak ve giysi ergonomisi oluşturabilmek için kol altında kuş parçası yerleştirilmiştir. Astarda gri renkli pamuklu kumaş kullanılmıştır. Altın renkli sim ip kullanılarak bitkisel bezeme ile süsleme kompozisyonu oluşturulmuştur. Helezonik kıvrımlarla oluşturulan motifler kordon tutturma tekniği ile işlenmiştir. Cepken tamamen elde çırpma ve oyulgama dikişi ile dikilmiştir. Giysi sağlam durumdadır.



Şekil 3. 2012/3 Envanter Numaralı Cepken Ön Görünüm
(Özkan Kuş Fotoğraf Arşivi, 2018)



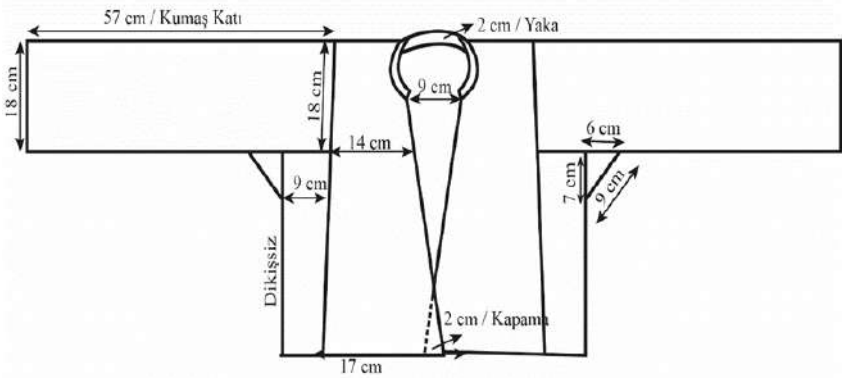
Şekil 4. 2012/3 Envanter Numaralı Cepken Arka Görünüm
(Özkan Kuş Fotoğraf Arşivi, 2018)



Şekil 5. 2012/3 Envanter Numaralı Cepken Ön Beden Detayı (Özkan Kuş Fotoğraf Arşivi, 2018)



Şekil 6. 2012/3 Envanter Numaralı Cepken Kol Detayı (Özkan Kuş Fotoğraf Arşivi, 2018)



Şekil 7. 2012/3 Envanter Numaralı Cepken Teknik Çizimi

4.2. Örnek No 2: 2012/5 Envanter Numaralı İşlik

Osmanlı Dönemi'ne tarihlendirilen işlik, 1997 tarihinde müzeye getirilmiştir. 2018 yılında incelen işliğin kumaşı siyah kadifedir. İşlik; model boyu kısa, kruvaze kapanmalı, uzun kollu, oyuntulu yakalı tasarlanmıştır.

Kapanma iki adet düğme ile sağlanmaktadır. Düğmenin bir adedi yakada, bir adedi belde bulunmaktadır. Düğme ve karşılarında birit ilik yer almaktadır. Omuzlar dikişlidir. Düz takma kollu giysinin kol uçları manşetlidir. Kol uçlarında yırtmaç çalışılmıştır. Kolda yapılan kuş parçası ile kolda rahatlık ve uzun süreli kullanım sağlanmıştır. Astar krem pamuklu kumaş kullanılmıştır. Altın renkli sim ip kullanılarak bitkisel bezemelerle süslenmiştir. Kıvrım dal ve çiçek motifleri kordon tutturma tekniği ile giysiyi süslemektedir. Süsleme ön ortasında yoğunlaşmaktadır. Manşetlerde de süsleme bulunmaktadır. Beden makinada düz dikiş ile dikilmiştir. Astar kaytan ve kumaş elde çırpma dikişi ile birlikte dikilmiş, hem giysi süslenmiş hem de kenar temizlemiştir. Giyside astarda lekelenmeler, süslemede sökûlmeler görülmektedir.



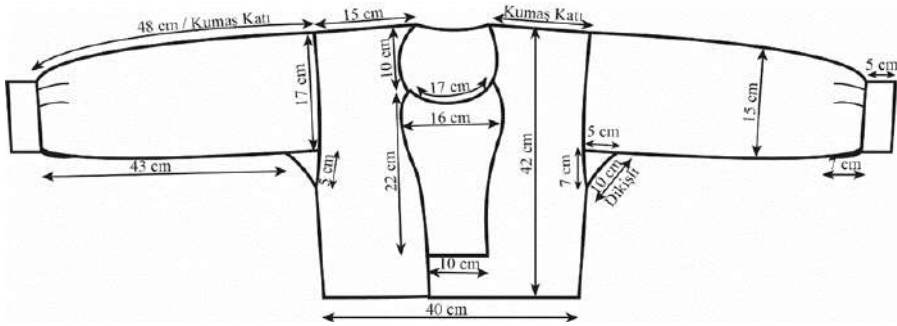
Şekil 8. 2012/5 Envanter Numaralı Işık Ön Görünüm
(Özkan Kuş Fotoğraf Arşivi, 2018)



Şekil 9. 2012/5 Envanter Numaralı Işık Ön Görünüm Arka Görünüm
(Özkan Kuş Fotoğraf Arşivi, 2018)



Şekil 10. 2012/5 Envanter Numaralı İşlik Ön Görünüm Kapanma Detayı
(Özkan Kuş Fotoğraf Arşivi, 2018)



Şekil 11. 2012/5 Envanter Numaralı İşlik Ön Görünüm İşlik Teknik Çizimi

4.3. Örnek No 3: 2012/16 Envanter Numaralı Cepken

Osmanlı Dönemi'ne tarihlendirilen cepken, 1997 tarihinde müzeye getirilmiştir. 2018 yılında incelenen cepkenin kumaşı siyah çuhadır. Cepken model olarak incelendiğinde; boyu kısa, dik yakalı, takma uzun kollu tasarlanmıştır. Ön ortasında yakada açıklık görülürken belde 4 cm üst üste kapanma görülmektedir. Böylelikle ön ortasında çapraz kesim uygulandığı anlaşılmaktadır. Kapanma gereci bulunmamaktadır. Kol altına kuş parçası geçirilerek kolda hareket kolaylığı sağlandığı düşünülmektedir. Astar da kırmızı renkli pamuklu kumaş kullanılmıştır. Gümüş renkli sim ip kullanılarak bitkisel bezemelerle süslenmiştir. Kıvrım dallar, çiçekler ve yapraklardan oluşan süsleme kompozisyonu, kordon tutturma tekniği ile işlenmiştir. Giysinin kenar temizlemesi kaytanlarla yapılmıştır. Yaka çevresi, ön ortası, kol ucu, etek ucu ve kol altını kaytanlar çevrelemiştir. Cepkenin beden dikişlerinin makinada düz dikiş yapıldığı görülmektedir. Kenarlarda yer alan kaytanlar astar ve kumaş ile birlikte elde çırpma dikişi ile dikilmiştir. Giysi yıpranmış durumdadır. Kumaşında, delikler, yırtılmalar,

astarda lekeler bulunmaktadır. Süslemenin ise yer yer söküldüğü tespit edilmiştir.



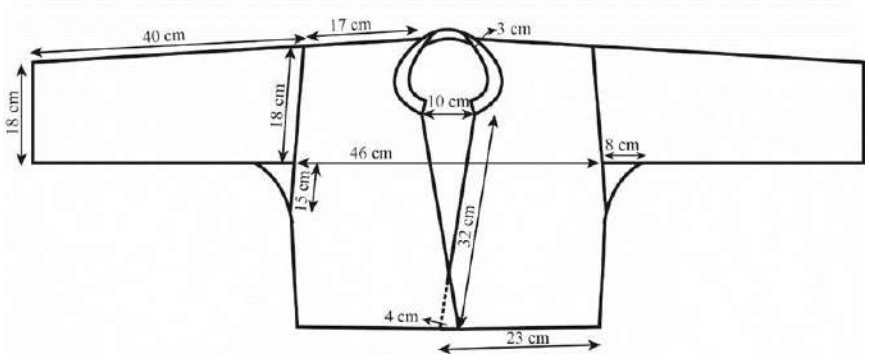
şekil 12. 2012/16 Envanter Numaralı Cepken n Görünüm
(zkan Kuş Fotoğraf Arşivi, 2018)



şekil 13. 2012/16 Envanter Numaralı Cepken Arka Görünüm
(zkan Kuş Fotoğraf Arşivi, 2018)



şekil 14. 2012/16 Envanter Numaralı Cepken Süsleme Detayı
(zkan Kuş Fotoğraf Arşivi, 2018)



Şekil 15. 2012/16 Envanter Numaralı Cepken Teknik Çizimi

4.3. Kırşehir Müzesinde Bulunan 2012/3 Envanter Numaralı Cepken Rekonstrüksiyonu



Şekil 16. 2012/3 Envanter Numaralı Cepken Ön Görünüm
(Özkan Kuş Fotoğraf Arşivi, 2020)



Şekil 17. 2012/3 Envanter Numaralı Cepken Arka Görünüm
(Özkan Kuş Fotoğraf Arşivi, 2020)



Şekil 18. 2012/3 Envanter Numaralı Cepken Kol Detayı
(Özkan Kuş Fotoğraf Arşivi, 2020)

Sonuç ve Öneriler

Giysiler dönemin, ülkenin veya topluluğun özelliklerini gösteren önemli belgelerdir. Çünkü her dönemin maddi yapısı, her milletin bakış açısı ve zevkleri, toplumsal, kültürel ve siyasal şartları giysilere yansımıştır. Tarihsel süreç içerisinde, uygarlıkların yaşam biçimi ve şartları giysilerinin birbirinden farklı özellikler göstermesine sebep olmuştur. Bunun sonucu olarak da giyim kültürü ortaya çıkmaktadır. Kültürel değerlerimiz arasında önemli bir yeri olan, kumaş ve süsleme değişse bile model olarak toplumun her kesimi tarafından kullanılan, estetik ve ergonomik geleneksel giysilerden Kırşehir İli Müzesi'nde bulunan bir adet işlik ve iki adet cepken kumaş, model, kalıp, dikiş, süsleme açısından ele alınmıştır.

Osmanlı son dönemine tarihlendirilen işlik ve cepkenlerde siyah renk kullanılmıştır. İşlik kumaşı kadife tercih edilirken, cepkenler çuha kumaştan yapılmıştır. Boyları bel hizasındadır. Cepkenler dik yakalı ve önde kapanma uygulanmazken, işlik oyuntulu yakalı ve kruvaze kapanmalıdır. İşlikte kol ucunda manşet ve yırtmaç bulunmaktadır. Bu farklar işliğin iç giyim üzerine, cepkenin ise ceket gibi üst giyim üzerine giyilmesi ile açıklanabilir.

Her iki giysi türü de takma kollu ve omuzları dikişlidir. Kol altlarına kuş parçası geçirilmiştir. Kol kesiminde ve dikiminde kavis olmaması, kolun rahatlığını ve ömrünü kısaltmaktadır. Bu sorunu çözmek için geleneksel giysilerde kol altına kuş parçası geçirildiği düşünülmektedir.

Giysilere sağlamlık kazandırmak ve nakış ipliklerinin görünmesini engellemek için astar yapıldığı görülmektedir. Her giysi farklı renk ve desende pamuklu kumaş ile astarlanmıştır.

Sim ip ile kordon tutturma tekniğinde, bitkisel süsleme kompozisyonları oluşturularak giysiler süslenmiştir. Ön ortası, etek ucu, kol ucu kaytanlarla çevrelenmiş astar, cepken ve kaytan birlikte elde çırpma dikişi yapılarak, hem giysi süslenmiş hem de giysi kenarı temizleme dikişi yapılmıştır.

Sağlam durumda olan örneklerin yanında zamanla yıpranmış, süslemeleri sökülmiş, kumaşları delinmiş örneklerde bulunmaktadır. Günümüzde kullanımı ve üretimi olmayan geleneksel giysiler zamanla malzemelerinin (kumaşlarının) yapısından dolayı yıpranmakta ve yok olmaya yüz tutmaktadır. Bu çalışmada geleneksel giysiler arasında yer alan cepkenler ve işlik bilimsel yaklaşımla incelenerek, belgelenmiş ve Türk kültürünün ince zevkini, sosyo kültürel yapısını temsil eden giysilerin gelecek nesillere aktarılması ve tanıtılması amaçlanmıştır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Aktan, C. C.- Tutar H. (2007). Bir sosyal sabit sermaye olarak kültür. *Pazarlama ve İletişim Kültürü Dergisi*, 20, 1-11.
- Anonim. (1973). Mahalli özellikler. *Kırşehir İl Yıllığı*, 132-135, Kırşehir.
- Arıç, A. S. (2006). Türklerdeki giysinin kısa tarihi. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, XXII (64-65-66), 141-159
- Avşar, C. (1990). *Kırşehir ve ilçeleri*. Ankara
- Can, M. (2018). Osmanlı imparatorluğu dönemi işlemlerinde kordonla yapılan kenar süslemelerinin incelenmesi. *International Journal of Eurasian Education and Culture*, 4, 33-43.
- Ceranoğlu, M.- Güler, F. (2018). Giresun müzesinde bulunan geleneksel kadın cepken özelliklerinin Kore jeogori'sine uyarlanması. *İdil*, 7, 881-889.
- Demir, H. (2012). Ortaçağ dönemine ait iki kaynaktan (İbn Bîbî-Selçuk Nâme ve İbn Batuta Seyahatnamesi) ismi geçen kumaş ve kıyafet tasvirleri. *I. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu*, 91-194, Antalya.
- Erden, A. (1999). *Anadolu giysileri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Erden, F.- vd. (2014). Denizli Tavas ilçesi geleneksel kadın kıyafetleri. *International Journal of Science Culture and Sport*, 1, 469-486.
- Eronç, P. (1984). *Giym süsleme teknikleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Ertürk, N.-vd. (2013). Moda tarihi. *Moda Tasarım*, 3-33, Eskişehir.
- Gündüz Onat, F.- Gülcü, Ş. (2003). *Osmanlı dönemi kaftanlarına yeni yorumlar*. Konya. Selçuk Üniversitesi Yayınları.
- Kartal, Z.- Ölmez, F. N. (2014). *Isparta yöresel kadın giysileri*. Isparta: İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları
- Kılınç, N. (2008). *Geleneksel Konya giysileri*. Konya: Kültür Yayınları.
- Koç, F., vd. (2010). 17-18. yüzyıl Türk minyatürlerindeki kadın giysilerinde yaka ve kol formu özellikleri. *Orhon Yazıtlarının Bulunuşundan 120 Yıl Sonra Türklük Bilimi ve 21. Yüzyıl Konulu 3. Uluslararası Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu* 26-29 Mayıs 2010 *Bildiriler Kitabı*, (ed.: Ü. Ç. Şavk), 479-495, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Koçu, R. E. (1967). *Türk giyim kuşam ve süsleme sözlüğü*. Ankara: Sümerbank Kültür Yayınları.

- Ögel, B. (1978). *Türk kültür tarihine giriş*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Poçanoğlu, L. A. (2020). Konya müzelerinde bulunan kadın cepkenlerindeki kordon tutturma örnekleri. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 13(31), 1156-1174.
- Salman, F. (2011). *Türk kumaş sanatı*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Süslü, Ö. (2007). *Tasvirilere göre Anadolu Selçuklu kıyafetleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Tümer, Ş. (2011). *Ege Üniversitesi Etnografya Müzesindeki geleneksel Balkan giysilerinin incelenmesi, gömlek yelek örneklerine alternatif tasarımlar*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Türkoğlu, S. (2002). *Tarih boyunca Anadolu'da giyim kuşam*. İstanbul.

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

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale, Selçuk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü tarafından desteklenen 17401108 numaralı "Orta Anadolu Geleneksel Giyim Kültürü Araştırması" başlıklı araştırma projesinden üretilmiştir. Etik Kurul Belgesi anılan kurumdaki alınmıştır. / The article was produced from the research project titled "Central Anatolian Traditional Clothing Culture Research" numbered 17401108 supported by the Scientific Research Projects Coordinatorship of Selçuk University. Ethics Committee Certificate was obtained from the aforementioned institution.

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.

Finansman/Funding: Makale, Selçuk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü tarafından desteklenen 17401108 numaralı "Orta Anadolu Geleneksel Giyim Kültürü Araştırması" başlıklı araştırma projesinden üretilmiştir. / The article was produced from the research project titled "Central Anatolian Traditional Clothing Culture Research" numbered 17401108 supported by the Scientific Research Projects Coordinatorship of Selçuk University.

Destek ve Teşekkür / Support and Acknowledgment: Makale, 17401108 numaralı "Orta Anadolu Geleneksel Giyim Kültürü Araştırması" başlıklı araştırma projesinden üretilmiştir. Yazarlar, Selçuk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğüne finansal desteği için teşekkür eder. / The article was produced from the research project titled "Central Anatolian Traditional Clothing Culture Research" numbered 17401108. The authors thank Selçuk University Scientific Research Projects Coordinatorship for their financial support.

Katkı Oranı Beyanı / Author Contributions: Nurhan Özkuş-Çok; Derya Çelik-Orta; Nugül Kılınç-Orta/ Nurhan Özkuş-A Lot; Derya Çelik-Middle; Nugül Kılınç-Middle.

İRRASYONELDEN RASYONELE: TARİHSEL PENCEREDEN KIRGIZ HALK TIBBI



FROM IRRATIONAL TO RATIONAL: KYRGYZ FOLK MEDICINE FROM A HISTORICAL PERSPECTIVE

Arzu KİYAT*

ÖZ: Halk hekimliği yaratılışın var olduğu zamanlardan itibaren insanların hayatta kalabilme yahut sağlıklı olma adına geliştirmiş oldukları geleneksel tedavi sistemidir. Modern tıbbın alternatifi/tamamlayıcısı olarak değerlendirilmesi ve doğal yollara dayalı bir sağaltım formülüne sahip olması söz konusu sağaltım sisteminin pek çok insan tarafından rağbet görmesini sağlamıştır. Benzer hususları Kırgız halk hekimliği geleneği üzerinde değerlendirmek önemli görülmüştür. Bu bakımdan çalışma, Kırgızların halk hekimliği geleneğine bütüncül bir perspektiften yaklaşmaktadır. Çalışmaya ilişkin veriler betimsel ve doküman analiz yöntemleri doğrultusunda irdelenip gerekli analizlerin neticesinde ortaya konmuştur. Makalede, Kırgız halk tıbbının kaynağı, gelişimi, değişim ve dönüşüm süreci değerlendirilmiştir. Bu minvalde, kökeni Kamlık geleneğe dayanan pratiklerin animistik düşünce yapısına bağlı olarak İslamiyet ile dinin tesirine girdiği ve bu temeller çerçevesinde günümüze kadar kullanılageldiği görülmüştür. Bunlara ek olarak gelenek; Budizm, Taoizm, Hinduizm, Zerdüştlük, Hristiyanlık gibi dinlerin ve inançların da etkisiyle zengin bir sağaltım içeriğine sahip olmuştur. Geleneğe ilişkin icracı profili ve tedavi pratiklerinde irrasyonelden rasyonele doğru bir ilerlemenin yaşanmış olması folklorik unsurun çağın gereksinimlerine ayak uydurarak varlığını değişim ve dönüşüm ekseninde aktarılageldiğini göstermiştir. **Anahtar sözcükler:** Kırgız halk tıbbı, Kırgız sağaltıcıları, tedavi yöntemleri, hastalıklar, irrasyonel ve rasyonel

ABSTRACT: Folk medicine, a traditional healing system that has been utilized by humans since ancient times for survival and maintaining good health, has gained popularity due to its natural and alternative/complementary approach to healing. This study adopts a holistic approach to evaluate the similar aspects of Kyrgyz folk medicine tradition. The research methodology employed descriptive and document analysis techniques to analyze the data and present the necessary analyses. The study examines the source, development, and transformation of Kyrgyz folk medicine, finding that the Shamanic tradition practices were influenced by Islamic religion and remain prevalent today. Additionally, the tradition's healing content is rich and influenced by various religions and beliefs such as Buddhism, Taoism, Hinduism, Zoroastrianism, and Christianity. The practitioner profile and treatment practices have evolved from irrational to rational, and the folkloric element has been adapted to contemporary needs through change and transformation.

* Dr.-Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu/Bişkek-Kırgızistan- arzu_kiyat.2009@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-8248-8817)

Giriş

Halk hekimliği uygulamaları binlerce yıl öncesine dayalı, hastalıklara karşı mücadele etme adına ortaya çıkmış, zamanla çeşitli hususların etkisiyle değişime ve dönüşüme uğrayarak günümüze değin kullanılagelmiş pratiklerden oluşmaktadır. İnsanların tabiat olayları, çevresinde olan biten hadiseleri algılama ve anlamlandırma adına başvurdukları söz konusu uygulamalar yoluyla pek çok hastalık sağaltılmıştır. Halk hekimliğinin kökeni hakkında değerlendirmelerde bulunan Yoder, geleneği “tabii halk tıbbı” ve “dinsel-büyüsel halk tıbbı” olmak üzere iki kola ayırmıştır (2009: 392). Bu doğrultuda tabii halk tıbbı bitkisel, hayvansal ve madensel gibi akılcı uygulamaları ve malzemeleri bünyesinde barındırırken dinsel-büyüsel halk tıbbı ise kutsal sözleri, muska gibi dinî-büyüsel malzemelerin yahut sözlerin kullanımını içeren tedavi pratiklerinden meydana gelmektedir. Din ve büyü farklı iki unsur olarak görünse de esasen ortak bir kökene dayalı, birbirine bağlı alanlardır ve bu yönüyle birbirinden ayrılmaz bir bütünün parçalarıdır (Kaplan, 2011: 155).

Türk kültürünün bir parçası olarak gelenek ve sağlık ilişkisinin somut bir örneğini veren Kırgız halk hekimliği, geçmişten günümüze Kırgız toplumunun gündelik yaşantısının bir parçası olmuştur. Zamanla, özellikle Sovyetler Birliği’ne bağımlı olunan dönemde Kırgızistan’ın yaşadığı sömürü ve Sovyet rejiminin sömürü dâhilindeki katı kuralları dolayısıyla halk hekimliği pratiklerinin zaman zaman sekteye uğradığı bilinmektedir. Fakat söz konusu kısıtlamaya rağmen bilhassa 1980’li yıllarda politikada yaşanan esneklik ve zikredilen katı kuralların gevşemesi, gizlice devam ettirilen geleneğin köy hayatının yanı sıra kent hayatında da yer edinmeye başlamasını sağlamıştır (Çeribaş, 2014: 81; İşçi Pembeci, 2018: 226).

Zikredilen özgürlük alanı bir bakıma geleneğin kendisiyle doğrudan ilintilidir. Nitekim halk tıbbı, toplumdaki bireylerin pek çoğunun sahip olduğu bilgi, birikim ve tecrübelerine dayanan ve nesilden nesile aktarılagelen toplumsal bir yapıdan ibarettir. Dolayısıyla kültürel ve toplumsal yapıyı sarsmaya yönelik bir kısıtlama teşebbüsünün başarılı olamayacağı açıktır. Folklorik değerler zamana ve birtakım olumsuz girişimlere rağmen ayakta kalarak günümüzde ritüelistik biçimde sürdürülmeye devam etmektedir. Bundan hareketle incelemede, Kırgız halk tıbbının süreç içerisinde yaşadığı değişim ve dönüşüm değerlendirilmiş; bu perspektif ekseninde geleneğe ilişkin icracı profili, hastalık ve yönleme ilişkin hususlar betimsel ve doküman analiz yöntemi ile irdelenmiştir.

1. İlkelden Modern Zamana: Kırgız Halk Hekimliğinin Ana Hatları

İlkel insanlar tabiatı gizemli ve sihirsel bir olgu olarak algılamış ve tabiatın gizli sırlarını anlamakta güçlük çekmiştir. Bu sebeple sihirli sözlerin

gücüne inanarak yaşamda beklenmedik olumsuz bir olaydan, kazadan kurtulmak ya da yaşamı kolaylaştırmak adına büyüsel sözlerden faydalanmıştır. Söz konusu büyüsel güce inanışın kökeni, animistik düşünceye dayanmaktadır. İlkel insanlar tabiatın bir ruhu olduğuna inanarak doğanın sevmediği insanlara bela, hastalık gönderdiğini düşünmüştür. Dolunayı gördüklerinde “Aydan aman kıl, cıldan esen kıl. /Ayımız da yılımız da sağlık, esenlik içinde geçsin” (Taştemiroy vd., 1973: 34) diye dua ederek kendilerini koruma eylemleri, bahsedilen hususa örnek olarak sunulabilir. Nitekim söz konusu inanışta gök görültüsü, dolunay gibi birtakım doğa olaylarının insanlara hastalık, bela gibi her türlü kötülük kökenli durumları getiren kötü ruhlarla ilintili olduğu düşüncesi hâkimdir. Bu sebeple Kırgızlar, hastalığı veya olumsuz durumları önlemek ya da onlardan korunmak adına büyüsel gücü kullanmıştır. Zamanla Fetişizm, Animizm, Totemizm gibi anlayışların etkisi ile tabiattaki canlı ve cansız tüm varlıkların büyüsel bir gücü olduğuna inanmıştır. Ayrıca sözcüklerde bulunan keramet yoluyla hastalıklardan korunma yolları aramıştır. Söz konusu dinî-büyüsel tutum Kamlık geleneğine dayanmaktadır. Bunun için bakışlar şiir okuyarak cinlerini ve destekçilerini çağırması ve yetenekleri ölçüsünde hastaları tedavi etmiştir. Bu tedavilerde kullanılan kerametli, büyüsel ve kafiyeli şiirsel sözler¹ dikkat çekicidir.

Kutsal olana yönelme ve ondan yardım isteme temelli olan söz konusu eylemler, Kırgız halk tıbbının süreç içerisinde Kamlık geleneğinin ve animistik düşüncenin bir tezahürü olarak doğduğuna işaret etmektedir. Ancak gelenek, zaman içerisinde toplumda mevcut olan başka kültürel etkileşimlerin de kısmen etkisi altına girmiştir. Bu kültürel etkilenmede Budizm, Hinduizm, Taoçuluk, Zerdüştlük gibi din ve dinî anlayışlar öne çıkmaktadır. Kuşkusuz söz konusu etki hususunda baskın bir rolü üstlenen inanç, İslamiyet’tir. Gelenek, İslamiyet’in tesiri ile ruhani ve sufıyane bir renk kazanmıştır (Bolot, 2003b: 12). Halk tıbbına ilişkin bilgiler toplumların dinî-büyüsel inanışlarına dayanan ortak bir köken dâhilinde geliştiğini vurguladığı gibi her toplumun aynı zamanda kendine özgü unsurları da yapısına dâhil ettiğini ortaya koymaktadır (Kaplan, 2011: 156). Kırgız halk tıbbı özelinde bahsedilen çeşitli faktörler, toplumların kendine özgü unsurlarının da geleneğin şekillenmesinde rol oynadığını göstermektedir.

¹ Kırgızlarda bu şiirsel sözler *darım ırları*/şiir olarak adlandırılmakta ve çok eski zamanlardan beri bu şiirler söylenegelmektedir. Darım ırları söyleyip hastalıkları tedavi eden icracılara ise *darımçı* adı verilmiştir. İnsanlar önceden kerametli ve büyüsel sözlerin tabiatıta mevcut olan varlıkların ve nesnelerin iyeleri tarafından duyulduğunu ve onlara etki ettiğini düşünmüştür. Bu minvalde iyelerin hasta olan insanın hastalığını alacağını inanmışlardır (Cusupov, 1995: 357). Darım ırlarının kullanımına ilişkin Kırgızlarda pek çok örnek mevcuttur. Söz gelimi insanı akrep ısırığında veya yılan zehirlediğinde ilgili yer şişer. O zaman *uuluu şişikter darım ırı/zehirli şişikler darım ırı* söylenir. Diş ağrısında veya diş çürük olduğunda çürüğü iyileştirmek için *mant bayloo ırı darım ırı* söylenir. Kuduz köpek ile ilgili ise *kuturgan itti darımdoo/kuduz köpek tedavi etme şiiri* söylenir. Bu şiir söylenirse kuduz köpeğin insana zarar vermeyeceği düşünülür (Cusupov, 1995: 358-361).

Kırgızlara ait bir diğer bahsedilmesi gereken husus toplumu hem politik hem de kültürel bakımdan bağımlı kılan Sovyetler Birliği dönemidir. Zira toplumların yaşadığı tarihî, ekonomik ve sosyal süreçler, bireylerin gündelik yaşantısından örf, âdet ve geleneklerine, kültürel faaliyetlerine kadar pek çok alanı doğrudan etkilemektedir. Tarihte Sovyet rejiminin tüm Türk halklarına uyguladığı sömürü siyaseti ve asimilasyon politikası zikredilen etkilenmenin belirgin olumsuz örneklerinden birini teşkil etmektedir. *Homo sovieticus* yaratma projesi ve halkların kardeşliği vurgusu adına Türk halklarının sanatına, folkloruna kadar müdahale edilmiştir. Kırgızların 1991 yılında bağımsız olana kadar Sovyet rejiminin güdümünde oldukları süreçte sanatsal ve folklorik uygulamalarının da bir baskıya maruz kaldığı bilinen bir gerçektir. Nitekim sanat, halka ulaşmanın ve onu dönüştürmenin en etkili yoludur ve dolayısıyla söz konusu alana bir müdahale rejimin ideallerine ulaşma noktasında gerekli görülmüştür.

Sovyetler Birliğine dâhil olunması ile Kırgızların halk hekimliği pratikleri de sekteye uğramış veya yer yer çözümler yaşamıştır. Hatta Sovyet tıbbı büyüsel uygulamaların kullanılmasını engellemek amacıyla çeşitli yasaklar öne sürmüştür. Bu yasakların sonucunda insanlar bu tür inanış ve uygulamalardan uzaklaşarak modern tıbbı yönelmeye başlamıştır. Bir bakıma Sovyetler Birliği'nin boyunduruğuna girilmesi ile bilimsel uygulamaların da öne çıkması çeşitli inanışların ve halk hekimliği geleneğinin uygulanmasının önünde bir engel oluşturmıştır. Ancak tüm engel ve kısıtlamalara rağmen pratikler geleneği gizlice sürdüren icracılar sayesinde mevcudiyetini günümüze değin sürdüregelmiştir (Taştemiroy vd., 1973: 35-42; Akun Kızı, 2010: 3-4; Çeribaş, 2014: 81; İşçi Pembeci, 2018: 226). Nitekim bahsedilen durumda insanlık tarihi kadar eski olan pratiklerin dayalı olduğu dinî-büyüsel kökenin gücü öne çıkmaktadır. Eski Türk inanış ve uygulamalarına bağlı bir toplum olan Kırgızlarda modernleşme ve bilim ile birlikte ortaya çıkan yeni kültürün varlığına rağmen eski zamanlardan getirilen inanış ve uygulamalar yaşamaya devam etmektedir. Halk hekimliği geleneği, bu savın en somut örneklerinden birini teşkil etmektedir.

Kırgız halk tıbbının ve tedavide kullanılan pratiklerin geçirdiği tarihsel sürece ilişkin birtakım bilimsel görüşler ileri sürülmüştür. Geleneğin seyrini daha detaylı anlamlandırmak adına söz konusu görüşlere yer vermek yerinde olacaktır. Kırgız araştırmacı Bolot'a göre, Kırgız halk hekimliğinin gelişimi iki faktörden etkilenmiştir. Birincisi İslamiyet, ikincisi ise Tanrı Dağları ve Pamir-Alay gibi bölgelere gelen yabancı icracıların etkisidir (2003b: 8). Aynı araştırmacı başka bir çalışmasında Kırgız halk hekimliği geleneğinin gelişimini daha derin bir perspektiften ele alır ve buna yönelik bir tasnif denemesi yapar. Buna göre (2003a: 6) ilk aşama olarak geleneğin devlere ve titanyuma bağlantılı olarak meydana geldiği süreci sınıflandırır. İkinci olarak geleneğin psiko-enerjetik ve farmosatik (ilaç) yönünün oluşum aşamasına dikkat çeker. Üçüncü aşama askerî göçmen halk hekimliğinden meydana gelir. Dördüncü aşama olarak ise Altay-Yenisey zamanına ait bir

aşamanın sınırlarını çizer ve bu noktada geleneğin mineral ve hayvanlardan elde edilen malzemeler ile gelişme kaydettiğini vurgular. Son aşamayı ise yaklaşık 1000 ile 1500'lü yılları arasını kapsayan “Tanrı dağları zamanı” olarak değerlendirmiştir. Zikredilen zamanda Kırgız halk hekimliği Orta Asya ve Müslüman tıbbi ile kaynaşmış olmakla beraber Tibet, Çin, Moğol, Kaşkar-Uygur ve Hindistan tıbbından da etkilenmiştir. Nerin Köse ise geleneğin uygulanmasında, Şamanizm’den kalma yöntemler, İslam dininin etkisiyle kalanlar ve Kırgızların çok eski hayat tarzlarından kalan izler olarak başlıca üç hususun etkisinin önemli olduğunu belirtmiştir (2004: 536-537). Her iki tasnifte de öne çıkan hususlar Kırgız halk tıbbının ana yapısını ortaya koymaktadır. Tarihsel döngü içerisinde değişen şartlar ve etkiler Kırgız halk tıbbında geleneksel ve modern yaşantının ekseninde bir ayrıma dikkat çekmektedir. Söz konusu ayırım temelinde Kırgız toplumuna ait sağlık-hastalık olgusunda ve teşhisten tedaviye halk tıbbının her alanında etkili olan dinî-büyüsel ve ampirik düşünce ve uygulamalar öne çıkmaktadır.

1.1. “Teşhis”ten “Tedavi”ye: Kırgız Halk Tıbbının İcracıları

Kırgız halk hekimliği geleneğini daha iyi kavramak ve temellendirmek için halkın “sağlık” ve “hastalık” kavramları ile ilgili düşüncelerini değerlendirmek gerekir. Nitekim her toplum kendine özgü hastalık işaretlerine, belirtilere ve hastalık tanımlamalarına sahiptir. Bu bilgiler, toplumun sosyal yapılanmasına dair veriler sunmaktadır (Kaplan, 2010: 227). Kırgız toplumunda sağlık, Tanrı’nın bir lütfu; hastalık ise Tanrının bir cezası olarak görülmektedir. Bunun yanı sıra animistik düşünce yapısına ve Kamlık geleneğe bağlı olarak hastalıkların kötü ruhlardan yahut atalar ruhunun küstürülmesinden dolayı meydana geldiğine de inanılmaktadır (Moldaliyeva, 2010: 9). Topluma hâkim olan bu zihniyet ve inanışlar doğrultusunda geçmişten günümüze hastalığın etkenine veya sebebine bakılmaksızın halk hekimlerinin tedavide başat rol oynadığı bir gerçektir. Bu sebeple Kırgız halk hekimliği icracılarının çeşitli meslekleşme ve uzmanlaşma alanına sahip olduğu görülür. Bu minvalde halk hekimlerini “darıgerler/tabıplar”² (doktor), “moldolar” (din temsilcisi) ve “bakşılar/tölgöçüler” (psikolog) olmak üzere üç genel başlıkta değerlendirmek mümkündür. Darıgerlik³ rasyonel; moldo ve bakşılar ise irrasyonel tedavi yöntemlerini kullanan hekimlerdir. Geleneğin devamlılığı olarak gösterilebilecek olan moldo ve bakşıların yanı sıra Kırgız halk tıbbında, modern tıbbın da etkisiyle tabıpcılığın ve dolayısıyla darıgerlerin dikkat çekici bir yere sahip olduğu görülmektedir. Kullandıkları ampirik

² Tabıp/Tabip, Manas destanında yaralanan kahramanları veya hastaları halk hekimliğinin yöntemleri doğrultusunda tedavi eden sağaltıcı olarak geçmektedir (*Manas eposu cana etnomeditinsina*, 2019: 6).

³ Darıger olarak nitelendirilen icracılar sınıkçı, tamırçı, dubacı, hirurg vb. halk hekimlerinden oluşur. Bazı halk hekimleri ise çıminduu veya közü açık olarak nitelendirilir. Belirtilen nitelendirmelere sahip icracılar keramet sahibidir ve onlara bahsedilen yeteneklerin Tanrı tarafından verildiğine inanılmaktadır (Sarmanbetov, 2009: 22-23).

öğretiler ve uyguladıkları pratiklerin belirtilen önemde mutlak surette etkisi bulunmaktadır. Dolayısıyla teşhisten tedaviye, Kırgız halk hekimliği geleneğinde irrasyonelden rasyonele doğru bir ilerleme söz konusudur.

Geleneksel halk tıbbının ampirik bölümü tabıp, tamırçı, kıl tamırçı vb. icracılardan oluşur. Mezkûr halk hekimleri hastalığın teşhisinde *tamır karmoo*/damara bakma (Çomo Uulu, 2008: 15; Bolot, 2003b: 8) yöntemini kullanmaktadır. Bu bakımdan Kırgız halk hekimliği geleneği içerisinde icracılık görevini en iyi şekilde yerine getiren halk hekimleri *kıl tabıp*, *kıl tamırçılar* olarak değerlendirilmektedir. Zira kıl tabıplar iç ve dış hastalıkların pek çoğunu tedavi edebilmektedir. Hastanın damarına dikkatle bakarak ve aynı zamanda hastanın iç ve dış belirtilerinden (ses, gözün nuru, kulak ve burnun şekli, ter, kan basıncı, balgam, vücudun sıcaklığı, derinin görünüşü, nefes alışverişi, tırnak vb.) yola çıkarak hastalıkları teşhis etmektedir.⁴ His ve gözlemler neticesinde insanın ne zaman ve hangi etkenden ötürü hasta olduğuna, hastalığın derecesine ve neticesine dair kesin yargılar bildirirler (Bolot, 2003b: 5). Onlara göre hastalık *ısık*⁵/sıcak veya *suuk*/soğuk olmak üzere iki türde sınıflandırılarak teşhis edilir. Hastada hızlı nabız, yüksek ateş ve iştahsızlık gibi belirtiler mevcut olması durumunda hastalığın ısık türe ait olduğu saptanır. Yavaş bir nabız, normal bir iştah ve normal bir ateş gibi bahsedilenin aksi bir durum olduğunda ise, suuk türde bir hastalık olduğuna dair teşhis konulur⁶ (*Manas eposu cana etnomeditsina*, 2019: 6).

Hastanın belli noktasından kan alarak hastalıkları sağaltan icracılar olan kançılar da en iyi tamırçılardan sayılmaktadır. Bunlara ek olarak bilhassa rasyonel bir kökene dayanan kırık-çıkığı tedavi eden sınıkçı-söökçüler de modern tıp doktorları kadar güçlü hekimlerdir (Bolot, 2003b: 9). Zira onların da ellerindeki bio-enerji yoluyla bir röntgen gibi hastanın kırık-çıkık bölgesini tespit ederek bazen masaj yöntemi bazen de farklı materyallerin kullanımı aracılığıyla tedavi uyguladıkları bilinmektedir (Rozbayeva, 2012: 120). Bu doğrultuda modern tıbbı, halk tıbbından ayıran en önemli husus modern tıbbın nedensellik bağı ve kesin-bilimsel bilgiyi içeren uygulamalarıdır (Kaplan, 2011: 151). Bu fark bilhassa deneyim ve

⁴ Bu bağlamda bahsedilen hususa örnek olarak *cuguştuu oorular* (geçici hastalıklar)dan olan “sifilis” (frengi), “kurgak uçuk” (tüberküloz), “kıl tamak” (iştahsızlık) gibi hastalıkları tedavi etmeleri verilebilir. Halk hekimleri mezkûr hastalıkları tetikleyen mikroorganizmaları su ile güçsüz hâle getirerek güçlü zehirleri ve hayvanların safralarını kullanmış böylelikle hastalığın kökünü yok ederek organizmanın dengesini korurlar (Bolot, 2003b: 5).

⁵ Kırgız halk hekimliğinde hastalığı “ısık”, “suuk” ve “çarbasın” olmak üzere üçe ayıran araştırmacılar da mevcuttur (Cusupov vd., 2011ç: 393).

⁶ İcracılar, ısık ve suuk hastalıkların tedavisini buna uygun beslenme ve ilaç tedavisi ile gerçekleştirir. Isık türde bir hastalığın tedavisinde soğuk su içirilip ek olarak yemekler verilir. Hastanın tedaviyi bu şekilde birkaç ay sürdürmesi beklenir. Suuk hastalık olması durumunda ise hastaya çok güçlü yemek (et, yağ, yumurta gibi)ler önerilmiştir. Pek çok tamırçı hastalarına bu şekilde tedavi uygulayarak onları sağaltmıştır (*Manas eposu cana etnomeditsina*, 2019: 6).

deney ikilemine dikkatleri çeker. Nitekim halk bilgisine dair unsurlar deneyimlerle çıktı bulurken bilimsel veriler deney yoluyla elde edilmektedir (Karataş, 2021: 85). Bu sebeple halk tıbbı deneysel uygulamalara zıt olarak halkın tecrübelerinden doğar ve gelişir. Fakat tam da bu yönüyle modern tıbbıya yakınlaşır. Zira nesilden nesile aktarıldıkça yeniden üretilmesi ile rasyonel bir görünüm de elde eder.

Geleneksel halk tıbbının diğer bir alanı dinî-büyüsel uygulamalardan meydana gelir. Bu uygulamalardan faydalanan pek çok halk hekimi vardır. Halk tıbbının kökenini dinî-büyüsel uygulamaların oluşturduğunu ifade etmek gerekir. Bu yönüyle geleneksel halk tıbbının kökeninde yer alan Kamlık geleneğe ilişkin uygulamalar, Kırgızlarda da hâlihazırda etkin olarak kullanılmaktadır. Bakşı, bübü, dubana, közü açık, moldo gibi halk hekimleri belirtilen sınıflandırmaya dâhildir. Bilhassa bakşılar yardımcı ruhlardan destek alarak teşhis koyarlar (Cusupov ve İmanaliyev, 2011a: 262-263). Sihirli, kerametli sözlerle ve çeşitli dinî-büyüsel pratiklerle hastalığın iyesini kovarak hastayı sağaltırlar (Cusupov vd., 2011ç: 115). Moldolar da benzer olarak Kur’andan surelerle şifa verirler (Cusupov ve İmanaliyev, 2011c: 151). Dua ile hastalıkları sağaltan bir diğer halk hekimi emçilerdir. Bedensel ve ruhsal hastalıkları tedavi edebilen emçiler ise halk hekimliğini ampirik ve dinî-büyüsel yönde icra eden hekimlerden olmaları ile dikkat çeker. Hatta bazı araştırmacılar Kırgız halk hekimliğini çok eski zamanlardan beri sürdürülügelen *emçilik* geleneği olarak değerlendirir (Borbugulov vd., 1991: 826).

Emçi-domçuların teşhis ve tedavi anlayışı irrasyonel yöntemden oluşurken aynı zamanda rasyonel bir yön de taşıması, günümüzde halk tıbbına gösterilen ilgi ile yakından ilişkili veriler sunar. Nitekim emçi-domçuların kullandığı bazı ilaçlar ve yöntemler, ampirik uygulamalardan olan bitkilerin, hayvanların, terapilerin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Ancak onların kullandığı esas yöntem hastanın zihnini etkilemeye yöneliktir. Psikolojik açıdan hastayı ve organizmayı etkilemek ve sağaltım gerçekleştirmek bir anlamda inancın sağaltıcı özelliği ile ilintilidir (Bolot, 2003b: 9).

Kırgız halk hekimliği geleneği içerisinde başka pek çok sağaltıcı adına rastlamak mümkündür. Mezkûr sağaltıcılar sağaltım öğretilerini ilmî ustalardan, ata-babalardan ve üstatlardan öğrenmiştir. Geleneğe dair pratik ve öğretiler günümüze ustalardan şakirtlerine usta-çırak yoluyla çoğunlukla sözlü ve çok azı yazılı türde aktarılarak ulaşmıştır (Coldoşbayev, 2011: 9). İcrayı öğrenmenin zor olması bir yana esasen herkesin söz konusu mesleği yapmasına da izin verilmemiştir. Her bir halk hekiminin kendine özgü tedavi yöntemi bulunmalıdır. Aksi taktirde uygulanacak tedavinin insanlara pek fazla yararı olmayacağından onlara güven de duyulması mümkün olmayacaktır. Ancak güven ve inanma olgusu halk tıbbının belirgin özelliğidir. Bundan hareketle günümüzde Kırgız toplumunda dikkat çeken falcı, kirineçi vb. adlarla adlandırılan bazı hekimlerin halka muska yazmak,

kapalı kısmetleri açmak, çocuk sahibi olamayan kadınları doğurtmak şeklinde verdikleri vaatler, toplum tarafından geleneğe dair olumsuz bir bakışı da ortaya çıkarmaktadır (Sarmanbetov, 2009: 21). Bu olumsuz bakış halk tıbbının merkezinde yer alan güven ve inanma meselesi ile doğrudan alakalıdır. Zira mezkûr vaatlerin yerine gelmemesi söz konusu icracıların eğitimsiz kişiler olarak değerlendirilmesine sebebiyet vermektedir. Bu tür tutumlar halk tıbbının modern tıbbın karşısında yer yer itibar kaybetmesine neden olmaktadır.

Çeşitli adlarla anılan icracıların sağalttıkları hastalıklar da çeşitlilik göstermektedir. Kırgızlarda hastalıklar “canduu” ve “ten” (psikolojik ve fiziksel) olmak üzere ikiye ayrılır. Canduu hastalıklar nesilden nesile geçebilen veya kaderden, kara cinlerden ve ruhlardan, kötü niyetli insanlardan kaynaklanan sinerji sonucu ortaya çıkmış hastalıklardır. İfade edilen biçimlerde hastalığa yakalanan kişilere *epkindeptir, ileşıptir/cinin* veya kötü ruhun girmesi, *cin tiyiptir/cin* girmiş gibi teşhisler konulmuştur. Canduu hastalıkları sağaltan icracılar *kirineçi-coymoçu, darımçı, baylagıçtar, badıkçiler, cölökçülör, bakşılar, бүбүлөр, palçılar, okumal moldolor, apsunçu-kasıdaçı, azaimhamdar, atınbülör, sopu* vb. kişilerdir. Fiziksel hastalıkları ise çoğunlukla tabıplar tedavi etmiştir. Tabıplar; *kıl tamırçılar, tamırçılar, emçiler, domçular, sınıkçılar, kançılar, sülükçüler, çaç-taraçlar* olarak çeşitli uzmanlaşma alanları ile halk hekimliği görevini icra etmektedir (Bolot, 2003a: 6).

Adı geçen icracılar, *töröt cana ayaldardın ooruları* (doğum ve kadın hastalıkları), *baldar ooruları* (çocuk hastalıkları), *sezgenüü ooruları* (iltihap hastalıkları), *caralardı darıloo* (yaraları tedavi etme), *muun cana kol-but ooruları* (eklem ve el-ayak hastalıkları), *iç-içegi ooruları* (bağırsak hastalıkları), *öpkö ooruları* (akciğer hastalıkları), *baş ooruları* (baş hastalıkları), *teri-şişik ooruları* (deri ve şişik hastalıkları), *kelte, kara tumoo* (tifüs, veba), *bezgek kaltıratma* (sıtma), *içki oorular* (iç hastalıkları), *köz ooruları* (göz hastalıkları), *tiş ooruları* (diş hastalıkları), *kara cama, tamak ooruları* (boğaz hastalıkları), *cılan cana kurt çaquu ooruları* (yılan ve kurt sokmasına bağlı hastalıklar), *suuk tiyüü* (soğuk değmesi), *sınuular, ordunan çıguular* (kırık ve çıkıklar), *şal ooruları* (felç), *cin ooruları* (cin girmesi), *cürök tüşüü* (korku), *kirine* (nazar), *talma* (sara), *temiretki* (egzama), *anemiya* (kansızlık) gibi pek çok hastalığı tedavi etmiştir (Sarmanbetov, 2009: 6; *Manas eposu cana etnomeditsina*, 2019: 6-7).

Hastalık adlarından hareketle icracıların gerek bedensel gerek ruhsal ve psikolojik hastalıkları sağaltması ampirik ve dinî-büyüsel tecrübe sonucu ortaya çıkan geleneğin modern tıpla olan farkını ortaya koymak ve modern tıbbı tamamlayıcı/alternatif olduğunu göstermek için önemli bir ayrıntıdır. Bu minvalde Kırgız halk hekimliğinin icracıları bir taraftan bakşı, бүбү, көзү açık, moldo gibi adlarla anılan eski Türk inanış ve uygulamaları temelinde dinî-büyüsel kökende tedaviler uygulayan icracılardan oluşurken diğer yandan zikredildiği gibi rasyonel çizgide gelişen ve modern tıbbı daha yakın

özelliklere sahip hekimlerden meydana gelmektedir. Dolayısıyla, bilhassa darıgerler/tabıptar günümüz yaşantısında daha çok güvenilen, daha çok tercih edilen halk hekimi olarak diğer icracılardan ayrılmaktadır.

1.2. “Eski” ve “Yeni”nin Sentezi: Geleneksel Tedavi Yöntemleri

Geleneksel halk tıbbı, ilkel insanların hastalıklara karşı geliştirdikleri bir tedavi sistemi olarak ortaya çıkmıştır. Bu tedavi sistemi uygarlıklarda ufak farklılıklarla ortak bir temel olan din ve büyü üzerine inşa edilmiştir. Söz konusu temel hâlihazırda korunmaya ve sürdürülmeye devam etmektedir. Nitekim söz konusu devamlılık, geleneği sürdüren toplumun kültürüne önemli katkılar sağlamaktadır. Zira uygarlıklarda ortak bir temelde şekillenen geleneksel tedavi sistemi ve sistemin icracıları aktarım dolayısıyla kültürel belleğin aktif koruyucusu niteliğini taşımaktadır (Kiyat, 2023: 9). Söz konusu kültürel süreklilik en eski Türk boyu olan Kırgızlar için de mühimdir. Kırgız toplumunda halk tıbbı kabul gören ve önemsenen bir alandır. Kullanılan halk hekimi adlarının fazlalığı ve spesifik alanlarda uzmanlaşma ve branşlaşmanın olması durumu göstermektedir. Halk hekimlerine erişebilmenin kolay olması, icracıların hastaları ile olan iletişimleri ve önceliklerinin hastayı iyileştirme olması vb. faktörler geleneğin binlerce yıllık geçmişinden günümüze dek sağlam bir zemin oluşturarak gelmesini sağlamıştır. Bu minvalde icracılar, hastaların tedavisinde veya insanı hastalıktan korumak adına çeşitli yöntem ve malzemeler kullanmıştır.

Halk hekimliğinde yöntem meselesi araştırmacıların üzerinde özenle durduğu bir meseledir. Türkiye’de halk tıbbının yöntemine yönelik çeşitli tasnifler yapılmıştır.⁷ Yapılan tasniflerde her ne kadar büyüsel ve dinsel uygulamalar yaygınlık göstermiş olsa da her toplumda öne çıkan veya daha sık kullanılan tedavi yöntemleri mevcuttur. Dolayısıyla Kırgızistan’da halk hekimliği üzerine yapılan çalışmalarda yönetime ilişkin farklı tasnifler öne çıkmaktadır. Mezkûr tasniflerin ortak noktaları bulunduğu gibi birbirinden ayrılan yöntem ve metotlar da bulunmaktadır. Aydarbek Sarmanbetov (2009: 26-27) tedavi yöntemlerini seans, bitkisel otlar, biyoelektrik, ukaloo (masaj), banyo (sıcak su ve buhar), ameliyat (bıçaksız), dua, kaside, köçürü/göçürme ve diyet yoluyla tedavi şeklinde sınıflandırmaktadır. Fakat söz konusu tasnifte eksiklikler dikkat çekmektedir. Bu çalışmaya yakın yıllarda veya daha önceki çalışmalarda ise deriye çekme, sıcak tutma, kan alma, sülük salarak tedavi etme (*Manas eposu cana etnomedicsina*, 2019: 7), damara bakarak tedavi etme (Çomo uulu, 2008: 17), kımız ile tedavi (Cumakunova, 1995: 135), hayvansal yöntem, madensel ve mineraller yoluyla tedavi (Borbugulov vd., 1991: 826), darım ırları yoluyla tedavi (Cusupov; İmanaliyev, 2011b: 336-337), kamçı, nazar boncuğu ve muska kullanarak büyüsel-dinî yollar ile tedavi etme (Akmataliyev, 2010: 26-27) terletme yolu ile tedavi (Kaydılbaeva, 2007: 11) gibi çeşitli sağaltım

⁷ Bu çalışmalardan bazıları için bk. (Acıpayamlı, 1982, 12-13; Şar, 1992: 241-248).

yöntemlerine dair bilgi verilmektedir. Genel olarak değerlendirildiğinde mezkûr tasnif ve adlandırmaların temelde, rasyonel ve irrasyonel olmak üzere iki ana eğilimde gelişmiş olması öne çıkmaktadır. Halk hekimleri hastalığın derecesine ve niteliğine göre gerekli tedavi yöntemini geliştirmiş ve kullanmıştır.

Halk tıbbı ve tedavi yöntemlerinin kökeninde vurgulandığı gibi büyüsel bir köken mevcuttur. Büyüsel pratiklerin tarihi çok eski zamanlara dayanmaktadır. Türk halklarının halk hekimliği geleneğinde söz konusu kökenin mevcudiyetini gözlemlemek mümkündür.⁸ Başlangıçta eski Türk inanışı temelinde gelişen büyüsel pratikler, İslamiyet'in kabulü ile zaman içinde farklı bir merhaleye evrilmiştir. Kuşkusuz bahsedilen hususlar, Kırgız halk hekimliği için de söz konusudur. İcracılar hastayı sağalttığı esnada münferit olarak dinî-büyüsel yöntemi kullandığı gibi kimi zaman da farklı yöntemleri tedaviye dâhil etmiştir. Dinî-büyüsel yöntemi sıklıkla uygulayan hekimlerden olan moldo ve bakşılar bu bakımdan önemli birer örnektir. Moldo ve bakşılar hastayı farklı biçimde tedavi etmektedir. Moldolar daha çok Kur'an sureleri okuyarak (*dem saluu*) yahut okunmuş suya dua yazılan kâğıdı ezip hastanın içmesini sağlayarak hastaya şifa verirken; bakşının söylediği sözler belirsiz olmakla beraber icracı çoğunlukla kutsal yer ve ruhların adlarını söyleyerek hastayı sağaltır. Bakşıların bununla sınırlı kalmayıp büyük ateşler yakıp evin içinden ve dışından dönerek ağzından köpükler çıkarıp inanılmaz şeyler yaparak kendinden geçtikleri de bilinmektedir (Cusupov ve İmanaliyev, 2011c: 151).

Bakşılar, bu şekilde sinirsel rahatsızlıkları sağaltmışlardır. Bunun dışında Kırgız halk hekimliği icracıları nazar değmemesi için veya cin ve şeytanı kovmak adına hastaların *tumar*/muska yahut nazar boncuğu takmasını istemiştir (Akmataliyev, 2010: 27). Söz konusu pratikte muskanın takılması⁹ ile temas büyüüne yer verilmesi ve muskaya yazılan duaların kullanımı ile dinî-büyüsel yöntemin birlikte kullanılması moldo ve bakşıların kombine yöntemle başvurduklarını gösterir. Dinî-büyüsel pratiklere başka bir örnek *ıçirtki* yöntemidir. Yönteme göre sağaltıcılar hastaya okunmuş su içirir. Mezkûr sağaltıcılar benzer şekilde Kur'an okuyarak veya muska yazarak da hastayı tedavi etmişlerdir. Bunlara ek olarak bakşı tedavi esnasında Tanrı'yı övücü sözlerle seansına başlar ve ardından animistik düşüncenin etkisiyle Kızır Ata, Umay Ene gibi ruhani güçler ve İslam'ın

⁸ Bir örnek olarak bk. (Ashirkhanova ve Aıtım, 2021: 162-175; Ashirkhanova, 2021: 101-118).

⁹ Bunlara ek olarak Kırgızlar nazardan korunmak amacıyla türlü muskalar kullanmıştır. Muskalar insanların bilhassa çocukların bileklerine, boyunlarına, giysilerine takılmıştır. Nazar boncukları da aynı işlev bakımından kullanılmış ve malzeme olarak halkın örf-âdetlerine, inanışlarına göre türlü kuşların tırnaklarını, safralarını takmışlardır (Coldoşbayev, 2011: 26). Bu muskalar üçgen şeklinde kâğıt olup muskanın dışı deri veya bezle kaplıdır. Nazar boncuğu kullanılmasının sebebi ise çocuğa nazar değdiği taktirde boncuktaki taşlardan birinin kırılmasının çocuğa gelecek zararı engelleyeceği düşüncesidir (Akmataliyev, 2001: 175).

etkisiyle ise Hz. Muhammet, Batma-Zuura, Süleyman peygamber vd. kutsal şahısları yardıma çağırır (Tentigül Kızı, 2018: 40-42).

Moldonun ise yardımcı ruhları yoktur. Hastalara dua okuyarak veya muska gibi çeşitli uygulamalarla sağaltımı gerçekleştirir.¹⁰ Dinî-büyüsel uygulamalardan bir başka dikkat çeken ise kutsal mekânlara ve atalara sığınmadır. Nitekim Kırgız toplumunda atalar kültü¹¹ önemli bir zihniyet yansımasıdır. Kutsal yerlere sığınma, onlardan medet umma eskiden beri toplumda görülen bir durumdur. Çocuğu olmayan kadınlar kutsal yerlere, mezarlara, türbelere, dağlara, ağaçlara sığınır ve ilgili yerlerde kurban keser, dualar edip çocuk sahibi olmak için dua ederler (Polat, 2005: 67; Soltonoyev, 2017: 13). Söz konusu pratiklerde hem dinî hem de büyüsel nitelikli içerikler yer almaktadır. Büyüsel temelde oluşmuş olan göçürme/*köçürüü* yöntemi de sıklıkla kullanılan bir yöntem olarak Kırgız toplumunda geleneğin tarihsel sürecinin önemli bir parçasıdır. Bu şekilde bilhassa vücuduna cin giren hastalar tedavi edilmiştir. Buna göre kötü ruh veya cin herhangi bir hayvana yahut eşyaya göçürülmüştür. Söz konusu tarzdaki yöntemi sadece Kırgız kamları değil, aynı zamanda itibarlı emçi-domçular, bübüler de kullanmıştır (Abramzom, 1999: 224). Örneklerde görüldüğü gibi dinî-büyüsel yöntem, irrasyonel bir tedavi yöntemidir ve büyük ölçüde eski Türk inanışları ile İslamiyet çerçevesinde ilerleme kaydetmiştir.

Halk hekimliğinin önemli bir alanı ise otacılık geleneğidir. Zira otacılık, halk tıbbının modern tıba alternatif veya tamamlayıcı olmasında önemli rol üstlenmiştir. Bazı kesimler tarafından kocakarı nitelemesi ile hakir görülen bitkisel emler günümüzde doğal oluşu ile daha tercih edilir bir konuma erişmiştir. Günümüz teknoloji ve sosyal medya araçlarının etkisi ile popülerliğini arttırmaya devam etmektedir. Aktarlar, mısır çarşıları gibi yerlerden halkın kolayca erişebileceği bitkiler yoluyla insanlar, kendi tedavisini kendine dahi uygulayabilecek konuma erişmiştir. Kırgız toplumunda ise bitkisel yöntem/*darı çöptör menen darıloo*, ülkenin iklim ve coğrafik özelliklerinin katkısıyla gelişmiş vaziyettedir. Kırgız halk hekimleri hastaları tedavi ederken içeriğinde pek çok bileşen bulunan bitkilerin yaprağından, damarından, kabuğundan, tomurcuğundan, kökünden vb. kısımlarından yararlanarak çeşitli emler hazırlamıştır (Çomo Uulu, 2008: 81; Egemberdi Uulu, 2015: 3; Kiyat, 2022: 53).

Hazırlanan bu emler hastalığın türüne göre çeşitli şekillerde tedavide kullanılır. Hastalıklı bölgeye sürülme, sıvı hâlde tüketilme, yenilme, dua okunabilme vb. şekillerde hastalar tarafından kullanılabilir. Bitkisel yolla

¹⁰ Söz gelimi doğuramayan kadınlar moldoya gelir ve dua okutarak muska yazdırırlar. Uygulamaya göre erkek ve kadın yazılan muskaları boyunlarına takarlar. Okunmuş su veya çay kadına içirilir. Bir elmaya dua okur ardından üfler ve okunmuş elmayı ikiye bölüp yarısını kadına yarısını ise kocasına verir (Polat, 2005: 66). Söz konusu pratikte temas büyüsü ve taklit büyüsü kullanılarak büyüsel bir uygulama; okunmuş su, elma ve dualı muska yoluyla dinî pratik uygulanmıştır.

¹¹ Kırgızlarda atalar kültü ile ilgili detaylı bilgi için bk. (Dıykanbayeva, 2016).

sağaltım bilhassa ampirik uygulamalar doğrultusunda kullanılır. Örneğin, tamır karmoo/damara bakma yöntemi ile bilhassa tamırçılar, kıl tabıplar, kıl tamırçılar tarafından hastanın kan basıncı hissedilerek hastalığın teşhisinde bulunurlar. Teşhisi belirledikten sonra çeşitli bitkisel emlerin kullanımı ile hasta sağaltılır (Çomo Uulu, 2008: 17).

Dolayısıyla dinî-büyüsel yöntemin aksine bitkisel yöntemlerde hastaları sağaltan halk hekimleri, toplumda daha saygın bir yere sahip olan ve günümüzde sosyal yaşantının içerisinde daha çok yer edinen icracılar olarak görülmektedir. Zira covid-19 salgınında, Kırgızistan Cumhurbaşkanı Sadır Caparov ve Sağlık Bakanı Alımkadır Beyşenaliyev'in covid-19 tedavisi için *uu korgoşun* diğer adıyla *Isık-Köl tamırı* bitkisini önermesi, bitkisel yöntemlerin kullanımının ciddiyyetini göstermektedir. Bu yönüyle halk ve modern tıbbın birlikteliğine işaret eden teklif ve uygulama, eski ile yeninin sentezini örneklendirmek adına dikkat çekicidir.¹² Hatta Sağlık Bakanı'nın televizyon programına çıkarak hazırlanan emi içmesi ve halkı bu em konusunda teşvik etmesi halk hekimliği geleneğinin toplum içerisindeki kabulü bakımından önemli bir detaydır. Bakan Beyşenaliyev, halkı *uu korgoşun* ile tedaviye teşvik etmiş olsa da bu tedavinin hastahanelerde tıp doktorlarının gözetiminde gerçekleştirilmesi konusunda halkı uyarmıştır. Bu uyarı geleneğin günümüzdeki rasyonel dönüşümüne iyi bir örnek teşkil etmektedir.¹³

Halk hekimliği geleneğinin ampirik yönüne vurgu yapan bir diğer tedavi yöntemi ise hayvansal yöntem/*canıbarlar menen darıloo*'dur. Hayvanlardan elde edilen emler vasıtasıyla hastaları tedavi eden halk hekimleri oldukça fazladır. Kırgız özelinde durum değerlendirildiğinde toplumun temel geçim kaynaklarından birini oluşturan hayvancılık dolayısıyla icracılarca kolay edinilmesi ve hayvanlarla iç içe yaşayan halkın emlerinin şifasını bilmesi pek muhtemeldir. Bu bakımdan halk hekimleri hayvanların etinden, kemiğinden, boynuzundan, kanından, safrasından, yağından, derisinden, tüyünden, organlarından, yumurtasından vb. faydalanmıştır (Kiyat, 2022: 61). Hayvansal yöntem daha çok ten oorulular/fiziksel hastalıklar için kullanılmıştır. Halk hekimleri kurt, at, yılan, köpek, kurbaga gibi hayvanlardan elde ettikleri emler veya doğrudan hayvanın kendisini kullanarak hastalıkları sağaltmıştır. Damara bakarak tedavi uygulayan sağaltıcılar, hastalıkları bitkisel yolla tedavi edemedikleri takdirde sağaltımda hayvanların çeşitli uzuvlarından yararlanmışır (Çomo Uulu, 2008: 17). Dolayısıyla bitkisel yöntem gibi hayvansal yöntemin de görünürde rasyonel bir yön taşıdığı söylenmelidir. Sülük ile tedavi de kan

¹² Ayrıntılı bilgi için bk. (URL-1; URL-2; URL-3; URL-4).

¹³ Sağlık Bakanı Alımkadır Beyşenaliyev'in *uu korgoşunu* denediği canlı yayın için bk. (URL-5).

alma/*kan aluu*¹⁴ yöntemlerinden biridir ve söz konusu yöntem ampirik bir uygulamadır.

Dikkat çekici başka bir ampirik yöntem ise *terige aluu*/deriye çekmedir. Bu yöntem yoluyla soğuktan kaynaklanan hastalıkların tedavisinde kesilen bir buzağı veya koyunun derisi hastanın vücuduna sarılarak hasta terletilir. Ayrıca hastaya koyun etiyle yapılan güçlü yemekler yemesi önerilerek sağaltım gerçekleştirilir (Cusupov ve İmanaliyev, 2011a: 261). Hayvansal emlerden biri olan ve Kırgız toplumunun temel öğelerinden sayılan kımızın sağaltım yönü de konu açısından önemli görülmektedir. Zira günümüz Kırgız halk tıbbının turistik yönünü üstlenen kımız ile tedavi, şifasıyla bilhassa iç hastalıkların sağaltımında faydalı olmaktadır. Bu yönüyle ülke ekonomisine katkısı bulunan kımızın tedavide kullanımı, kımız ile tedavi sanatoryumların açılmasına imkân sağlamıştır (Cumakunova, 1995: 135).

Hem irrasyonel hem de rasyonel pratiklerde öne çıkan su ile tedavi/*suu menen darloo* de Kırgız geleneksel tıbbında önemli yöntem ve emlerden biri olmuştur. Su ile anne karnında karşılaşan birey hayatın her alanında suyun temizleyici ve arındırıcı özelliğinden faydalanmıştır. Kırgız halk hekimliğinde su gerek dinî gerek büyüsel gerek müstakil olarak kullanılması ile tedavideki etkinliğini sürdürmüştür. Su ile tedavinin pek çok biçimi bulunmaktadır. İçme, buharlama, ıslak kumaşın basılması, suya yatma, yıkanma, sıcak su, çeşitli yerlerdeki suların kullanımı, tuzlu, tuzsuz ve mineralli sular bunlardan birkaçıdır (Tentigul Kızı, 2016: 269). Pek çok hastalığın şifasında etkili olan su, hastalığın iyesinin hastadan uzaklaşması için kullanılmıştır. Bunun için közü açık, bübü veya bakşıya giden hasta, hastalığın türüne göre tedavi edilir. Okunmuş suların etkisi ile insanın zorluklardan kurtulacağı, doğru bir yola gireceği ve uzun sağlıklı bir yaşam süreceği düşünülmektedir. Dolayısıyla okunan söz konusu ak duaların gizemli ve büyüsel bir yönü bulunur (Soltonoyev, 2017: 13). Bunun dışında su ile pek çok ampirik pratikler de uygulanmıştır. Nitekim su, hastanın vücudunu ve organizmasını temizleme (Como Uulu, 2008: 22) özelliğine sahiptir. Söz gelimi, hastaya su buharının kullanılarak suyun hastaya azar azar içirilmesi ve bu yolla iç organların temizlenmesinin hedeflendiği bilinmektedir. Bu tarz tedavi yöntemi eski Hint, Mısır ve Tibet halklarında da uygulanmıştır (Moldaliyeva, 2010: 14).

Kırgız halk tıbbında geçmişte ve günümüzde hastalıklara göre deneyimsel yollarla geliştirilen mezkûr tedavi yöntemleri hem teşhiste hem de tedavide kullanılmıştır. Sağlık kavramına bütüncül (holistik) bakışla

¹⁴ Kan alma yöntemi her halk hekiminin yapabileceği bir iş değildir. Bu pratiği sadece kıl tamırçılar uygulayabilir. Zira kıl tamırçılar hastalığın ılık/sıcak veya soğuk/suuk olma durumunu ayırt edebilmiştir. Teşhisi belirledikten sonra hastanın kanını sıvılaştırabilecek içecekler önermiştir. Kan alma yazın en sıcak havada veya kışın en soğuk olduğu zamanlarda alınmalıdır. Aksi durumda insan engelli olabilir. Daha da ötesi hastalık hiçbir zaman iyileşemez ve hastanın hayatı boyunca kalabilir (Como Uulu, 2008: 33).

yaklaşan halk tıbbının temel odak noktasını oluşturan psikolojik temelli rahatsızlıkların yanı sıra bedensel hastalıklara da bir çare olması ve bu minvalde ampirik uygulamalar esasında bir renge bürünmesi geleneğe ilişkin önemli bir detaydır. Günümüzde yaşanan bilimsel gelişmelerin ve modern tıbbın ilerlemesi ile Kırgız halk tıbbının ruhani boyutunun daha maddi bir çizgiye doğru yöneldiği açıktır. Teşhisten tedaviye öne çıkan ampirik uygulamalarda modern tıp hekimleri ile benzer yöntem, metot ve uygulamalar kullanan halk hekimleri, bilimsel ölçütleri deneyimsel pratiklerle sentezlemiştir. Bu minvalde varılması gereken çıkarım eskinin yitirilmediği aksine yeni ile bir arada korunmaya devam ettiğidir. Kuşkusuz bu güçlü varoluş halk tıbbının kutsala inanma ve kutsaldan faydalanma temelli magic kökenine ve dolayısıyla Kırgız halk tıbbı özelinde eski Türk inanış ve uygulamalarına dayanmaktadır.

Sonuç

Halk tıbbı, halk kültürünün bir parçası olarak doğrudan kültürel çalışmalarla bağlantılıdır. Dolayısıyla Kırgız halk tıbbının süreç içerisinde geçirdiği değişim ve dönüşüm toplumun kültürel değerlere yönelik algısını vermeyi sağlamıştır. Eski din adamları, hekimler, şairler olarak bilinen kamların bir devamı olarak hekimlik görevini devam ettiren Kırgız halk tıbbının icracıları söz konusu kökten günümüze getirdikleri öğretileri ve deneyimsel pratikleri uygulamış olmakla beraber çağın gerekliliklerine uyum sağlayarak pratiklerini sürdürmüştür. Dinî-büyüsel temelde inşa edilen ve uygulanan sağaltım metot ve pratiklerin başlangıçtaki irrasyonel görünümünün zamanla halkın beklenti ve ihtiyaçlarına da karşılık vermesi rasyonel bir yöne evrilmesine sebep olmuştur. Bu noktada modern tıbbın kendine özgü tedavi pratiklerinin cevap bulmakta zorlandığı covid-19 salgınında pnömoni gelişiminde önleyici ve yok edici bir ürün olarak uu korgoşunun önerilmesi ve hatta denenmesi, halk tıbbının Kırgızlarda da tamamlayıcı bir tedavi anlayışı olarak politik düzeyde dahi benimsendiğinin bir göstergesidir. Söz konusu teklif, halk tıbbının modern tıp ile yakınlığını öne çıkarmakla birlikte toplumda geleneğe ilişkin mevcut ön yargıların giderilmesine ve hasta-güven ilişkisine katkı sağlamıştır.

Halk hekimlerinin pek çoğu ellerinde var olduğuna inandıkları mucizevi güç veya bio-enerjiler yoluyla psiko-enerjetik bir şifa verici icracılar olarak mesleklerini icra etmiştir. Bununla birlikte modern tıbbın meslekleşme ve uzmanlaşmasına benzer biçimde rasyonel teşhis ve tedavi metotlarını benimsemiştir. Fakat söz konusu metot ve tedavilerde büyüsel gücün olmadığını söylemek doğru olmayacaktır. Halk tıbbının insanların dünyayı mistik, büyüsel ve fantastik bir gözle gördüğü zaman diliminden dünyaya rasyonel bir pencereden baktıkları günümüze kadar gerek inançların gerek deneyimsel pratiklerin hakimiyetinde olduğu açıktır. Değişim ve dönüşüm merhalalarından geçerek yaşamaya devam eden kültürel bir ögenin ait olduğu topluma katkısı oldukça fazladır. Kültür sürdürümcülüğü açısından halkın istek, arzu ve talepleri doğrultusunda yok

sayılmadan devam ettirilen her bir gelenek, sonraki nesillere de aktarılmaya devam edecektir. Bu şekilde gelenek, toplumun kültürel hafızasında yinelenmiş ve korunmuş olacaktır. Kırgız halk tıbbı da benzer gelişim sürecini yaşayarak varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Abramzom, S. M. (1999). *Kırgız cana Kırgızstan tarihi boyunca tandalma emgекter*. (çev.: S. Mambetaliyev, D. Sulaymakulov, S. Makenov) Bişkek: Soros Fondu.
- Acıpayamlı, O. (1989). Türkiye folklorunda halk hekimliğinin morfolojik ve fonksiyonel yönden incelenmesi. *Türk Halk Hekimliği Sempozyumu Bildirileri 23-25 Kasım 1988*, 1-8, Ankara: Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.
- Akmataliyev, A. (2001). *Kırgız folkloru ve tarihi kahramanlar*. (akt.: K. Kulamshayev). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Akmataliyev, A. (2010). *Kırgız adabiyatı: tarih cana mezigil*. Bişkek: Avrasya.
- Akmataliyev, A. vd., (2017). *Kırgız adabiyatının tarihi*. I. Tom. Bişkek: Kut-ber.
- Ashirkhanova, K.-Aıtım, A. (2021). Kazak halk hekimliğinde animistik inanca dayalı benzeri benzer ile sağaltma pratiği". *Millî Folklor*, 17 (129), 162-175.
- Ashirkhanova, K. (2021). Kazak halk hekimliğinin kaynağı, *Folklor/Edebiyat*, 27 (1). 101-118.
- Bolot, M. (2003a). Kırgız el meditsina tarihine sürtümdör, *Aalam Geziti*, (90). 6.
- Bolot, M. (2003b). *Şıpaager-1*. Bişkek: Biyiktik.
- Borbugulov, M.B. vd., (1991). *Den sooluk: meditsinalık entsiklopediya*.
- Coldoşbayev, K. (2011). *Eldik darıloonun ıkmaları-ekinçi kitap*. Bişkek: Biyiktik.
- Cumakunova, G. (1995). *Manas destanı Kırgız edebî dilinin tarihî kaynağı*. Ankara: Türk İşbirliği ve Kalkınma Ajansı.
- Cusupov, K. (1995). *Kırgızdar (sancıra, tarih, muras, önör)*. Bişkek: Soros Fondu.
- Cusupov, K. ve İmanaliyev, K. (2011a). *Kırgızdar* IV. Tom. Bişkek: Biyiktik.
- Cusupov, K. ve İmanaliyev, K. (2011b). *Kırgızdar* V. Tom. Bişkek: Biyiktik.
- Cusupov, K. ve K. İmanaliyev, K. (2011c). *Kırgızdar* VI. Tom. Bişkek: Biyiktik.
- Cusupov, K. vd., (2011ç). *Kırgızdar* XII. Tom. Bişkek: Biyiktik.
- Çeribaş, M. (2014). Şaman/bakşı tipolojisi bağlamında Kırgızlarda halk hekimliği geleneği ve halk hekimleri-I", *International Journal of Religious Sciences*, (2), 65-83.
- Çomo Uulu, D. (2008). *Tabıpcılık-uluu sır-kıl tamırçı keneş beret*. Bişkek: Biyiktik.
- Dıykanbayeva, M. (2016). *Kırgızlarda atalar kültü*. Konya: Kömen.
- Egemberdi Uulu, İ. (2015). *Oorulardı tabıgıy col menen darıloo cana aldın aluu*. Oş.
- İşçi Pembeci, B. (2018). Kırgızistan'da büyü ve şifacılığın sosyal antropoloji bağlamında değerlendirilmesi, *Millî Folklor*, (120), 225-236.

- Kaplan, M. (2010). Sağlık ve kültürün buluştuğu alan: tıbbi antropoloji, *Folklor/Edebiyat*, 16 (64), 225-235.
- Kaplan, M. (2011). Halk tıbbının kökenleri: Teşhisten tedaviye din ve büyü ilişkisi, *Millî Folklor*, 23 (91), 150-156.
- Karataş, H. (2021). Türkiye’de halk hekimliği uygulama alanında iki ekol: Şifacılar ve hekimler, *Folklor/Edebiyat*, 27 (1), 81-100.
- Kaybıdayeva, C. (2007). *Dartka dabaa cana tüş coruu*. Bişkek: Biyiktik.
- Kiyat, A. (2022). Kırgız Türklerinin halk hekimliğinde sağaltımda kullanılan malzemeler. *Türkoloji*. 2 (110), 49-83.
- Kiyat, A. (2023). *Kırgız halk hekimliği (Oş bölgesi)*, Çanakkale: Paradigma Akademi.
- Köse, N. (2004). Kırgızların halk hekimliğiyle ilgili bazı pratikleri hakkında. *Prof. Dr. Abdurrahman Güzel’e Armağan*, 535-542, Ankara: Gazi Eğitim ve Kültür Vakfı.
- Manas eposu cana etnomedsina*. (2019). K. İ. Skryabin Atındaki Kırgız Uluttuk Agrardık Unibersiteti. Bişkek: Biomadaniy ar türdüülük borboru.
- Moldaliyeva, N. (2010). Kırgız Türkçesinin sağlıkla ilgili söz varlığı, Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Polat, K. (2005). *Beşikten mezara Kırgız Türkleri’nde gelenek ve inanışlar*. Türkiye Diyanet Vakfı.
- Rozbayeva, G. (2012). Sınıkcılık-bul üyrötülböy turgan kasiet (red.: G. Aytpayeva), 120-123, *Aygine Madaniy İzildöo Borboru*.
- Şar, S. (1992). “Afyon yöresi halk hekimliğinde görülen uygulamalar”. *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri IV. Cilt Gelenek, Görenek ve İnançlar*, 241-248, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Sarmanbetov, A. (2009). *Taasiri küçtüü tabıp*. Bişkek.
- Soltonoyev, B. (2017). *Kızıl Kırgız tarihi*. Bişkek: Turar.
- Taştemirov, C. vd., (1973). *Kırgız elinin oozeki çıgarmaçılık tarihının öçerki*. Frunze: İlim.
- Tentigul Kızı, N. (2016). Kırgızdardın eldik salttuu darıgerçiligindegi suu menen darıloo ikmaları. (red.: A. İsakov), 268-272, *Oş*.
- Tentigul Kızı, N. (2018). *Kırgızdardın salttuu darıgerçiligi*. Bişkek.
- Yoder, D. (2009). *Halk tıbbı ve modern tıp*. Halk Biliminde Kurumlar ve Yaklaşımlar 3 (çev.: S. Yoğurtçuoğlu-A. Gülüm) Ankara: Geleneksel.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: *Beyşenaliyev: Sadır Caparov Putinge uu korgošun cönündö ayttı*. <https://www.azattyk.org/a/31274163.html> (Erişim: 31.03. 2023)
- URL-2: *Koronavirüska çaldıkkın beytaptardı uu korgošun menen darıloobu? Rasmii coop*. <http://kg.kabar.kg/news/koronavirüska-chaldykkın-beitaptardy-uu-korgoshun-menen-daryloodobu-rasmii-zhoop/> (Erişim: 31.03.2023)
- URL-3: *Isık-kulskiy koren. Prezident Kirgizstana Caparov posovetoval svoye lekarstvo ot kovida. Ekspertı govoryat, çto preparat smertelno opasen*. <https://www.bbc.com/russian/features-56784129> (Erişim: 29.03.2023)

URL-4: Uu korgoşun prezidenttin sunuşu: Kırgızstandın Covid-19 beytaptarına "darısı". <https://www.bbc.com/kyrgyz/kyrgyzstan-56755711>. (Erişim: 31.03.2023)

URL-5: Covid-19: Sadır Caparov uu korgoşun menen darıloonu sunuştağı. <https://nl-nl.facebook.com/archamedia/videos/covid-19-садыр-жапаров-уу-коргошун-менен-дарылоону-сунуштады/196202218978662/>. (Erişim: 29.03.2023)

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

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Bu çalışma Etik Kurul Belgesi gerektirecek nitel veya nicel bir yöntemle hazırlanmamıştır. / This study has not been prepared with a qualitative or quantitative method that would 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.

HUBÂNNÂME VE ZENANNÂME'DE YER ALAN BİR MİNYATÜRDE İSTANBUL LÂVTASININ İZİNİ SÜRMEK



TRACKING THE ISTANBUL LUTE IN A MINIATURE IN THE HUBÂNNÂME AND ZENANNÂME

Gökhan ÇAYLAK*-Nilgün SAZAK**

ÖZ: Dünya sanat tarihine bakıldığında kullanılmış ya da hâlâ kullanılan pek çok lâvta çeşidi bulunmaktadır. Çalışmaya konu olan lâvta, 18 ile 20. yüzyıllar arasında, İstanbul başta olmak üzere Batı Ege gibi bir bölgede daha çok halk şarkılarının/ezgilerinin icra edildiği bir çalgıdır. Osmanlı dönemi kültür ve sanat ortamı hakkında minyatürler ilk göze çarpan veri kaynakları olup araştırmacılara ve ilgililere pek çok konuda bilgi vermektedir. Bu çalışmada görsel materyal olarak, araştırmacı tarafından belirlenen Enderunlu Fâzıl'a ait 1793 yılına tarihlenen "Hubânnâme ve Zenannâme" isimli eserindeki bir minyatür ele alınacaktır. Araştırmada Ferdinand de Sussure (1857-1913)'un kuramsal çerçevesinden yola çıkılarak nitel araştırma yöntemlerinden semiyotik analiz yapılacaktır. Minyatür İstanbul lâvtası ve İstanbul kemençesinin birlikte resmedildiği bilinen ilk minyatür olma özelliğini taşımaktadır. Çalışmada, minyatürün içinde yer alan görsel öğelerin İstanbul lâvtası özelinde incelemesinin yapılması amaçlanmaktadır. Çalgı ile ilgili kaynakların azlığından dolayı geçmişe dönük çıkarımlar ve ihtimaller üzerinde durulmakta olduğu kabul edilirse, bu minyatür 18. Yüzyılda çalgının icra edildiği ortam/mekân ile ilgili bilgi veren önemli bir değer olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışmada, konuya disiplinlerarası bir bakış açısıyla yaklaşılması ile yapılacak olan diğer çalışmalara da katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Lâvta, İstanbul lâvtası, minyatür, Türk müziği, Türk müziği çalgıları, göstergebilim

ABSTRACT: There are several lute types used or are still in use in the global history of art. The lute under study is an instrument with which mostly folk songs/tunes were performed between the 18th and the 20th Centuries in a region such as the Western Aegean, especially in Istanbul. Miniatures are the first prominent data sources on the culture and art setting in the Ottoman period which provide information to authors and interested parties on many subjects. In this study, a miniature determined by the author, in the work titled "Hubânnâme ve Zenannâme" authored by Enderunlu Fâzıl, dated 1793, will be discussed as a visual material. In the study, semiotic analysis, a qualitative research method will be conducted based on the theoretical framework of Ferdinand de Sussure (1857-1913). This miniature is the first known miniature in which the Istanbul lute and the Istanbul kamancheh were depicted together. In the study, purpose is to examine the visual elements in the miniature in the context of the Istanbul lute. Considering retrospective inferences and possibilities are emphasized due to the scarcity of

* Doktora Öğrencisi-Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı /Sakarya-gokhancaylak91@gmail.com (Orcid: 0000-0002-5474-2080)

** Prof. Dr.-Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü/Sakarya-sazakn@sakarya.edu.tr (Orcid: 0000-0001-8068-6126)

resources on the instrument, this miniature appears as a significant value providing information on the setting/space where the instrument was played in the 18th century. It is considered that adopting an interdisciplinary perspective in this study would contribute to further studies.

Keywords: *Lute, Istanbul lute, liniature, Turkish music, Turkish musical instruments, semiotics*

Giriş

İstanbul lâvtası, bilinen en eski çalgılardan biri olan kopuzun aldığı ileri şekillerden biridir. Müzik ve müzik kültürü ile ilgili arkeolojik buluntularda karşılaşılan tekne ve bir sapa gerili tellerden oluşan ilkel çalgılara da “lâvta” dendiği görülmektedir. Çalgının organolojisi ile ilgili geçmişine bakıldığında ud (el-oud) ile lâvtanın (luth, lute) etimolojik kökeni aynı olmasından dolayı iki çalgının gelişim çizgisi silikleşmiştir. Ancak lâvtanın Mağribî’ler yoluyla İspanya’ya, oradan da Avrupa’ya geçtiği ve dönem koşullarına göre çeşitli formlara dönüştüğü bilinmektedir. Barok lâvta, Rönesans lâvtası, theorbo, Yunan adalarında kullanılan Girit ve Sakız lâvtaları buna örnek olarak verilebilir. İstanbul lâvtası ise daha çok 18-20. Yüzyıllar arasında, İstanbul başta olmak üzere batı egeyi de içine alan bir coğrafyada, daha çok halk müziği/ezgileri icra edilen bir çalgıdır. İstanbul kemençesi ile birlikte eğlence müziği ağırlıklı, “hafif” eserler olarak da nitelendirilebilen müzikler icra etmişlerdir. “Kabasaz takımı” olarak da isimlendirilen bu topluluk köçeklerin raks ettiği köçekçe, tavşanların raks ettiği tavşanca¹, oyun havaları, sirto ve longa gibi formlar icra etmiştir. 19. Yüzyılın sonlarına doğru İstanbul lâvtasının, günümüze ancak isimleri ve bazılarının eserleri ulaşan Yorgo ve Aleko Bacanos kardeşlerin babası Lâvtacı Lambo (Haralambos), Lâvtacı Andon, Lâvtacı Civan Ağa, Lâvtacı Hristo ve Lâvtacı Ovrik gibi Rum müzisyenlerin ellerinde doruk noktasına ulaştığı bilinmektedir (Aslan, 2020: 15-16). Kahvehane, meyhane vb. gibi eğlence mekânlarında hayat bulan çalgı, 20. yüzyılın başlarında Rumların İstanbul’dan göç etmeleri, icra edecek yeni müzisyenlerin yetişememesi, ud ile tanbur çalgılarının lâvtanın yerini doldurmaları gibi sebeplerle, kullanım sahalarını yitirmeye başlamıştır (Aydemir, 2018: 139).

İstanbul lâvtası ile ilgili alan-yazın taraması yapıldığında sayıca az materyale ulaşılmaktadır. Bu nedenle çalgı hakkında edinilen bilgiler kısıtlıdır. Konunun çerçevesini genişleterek ve konuyu farklı açılardan ele

¹ Raks edenler tavşanın hareketlerine benzer figürler sergilediklerinden dolayı “tavşan”, sergilenen oyun da “tavşanca” olarak isimlendirilmiştir. “Tavşanca”nın, tavşanın hareketlerine benzeyen hızlı ve tempolu bir dans olduğu bilinmektedir. Tavşanların giydiği giysilerin özellikleri kaynaklarda çeşitlilik göstermektedir. Kimi kaynaklarda tavşana benzemek adına ağır keçe ve yünlü kıyafetler giydikleri belirtilirken; kimisinde çuhadan şalvar, camadan, bellerinde renkli şallar sardıkları, başlarına ise köçeklerden farklı olarak süslü ve işlemeli külahlar taktıkları belirtilmektedir (Çolakoğlu, 2008: 108; Ersoy Çak, 2010: 84). Sergilenen oyunun zorluklarından dolayı yeni tavşanlar yetişmemiş, oyun ve müzikal tavşanca formu zamanla unutulmuştur.

olarak alana katkı sağlanabileceği düşünülmektedir. Tarihsele araştırmalarda görsel öğelerden sıklıkla yararlanılmaktadır. Bu araştırmalar yazılı olmayan pek çok bilgiye ulaşım imkânı sağlamaktadır. Görsel öğeler içerisinde resim, minyatür, nakış ve tezhip vb. sanatlar örnek olarak gösterilebilir.

Minyatür, önemli olay ve kişileri anlatan yazma eserlerde konunun betimlemesini ve anlaşılabilirliğini artırma ihtiyacını karşılamak için ele alınan bir sanattır. Bu niteliğinden dolayı geçmişten bugüne bilgi taşıyan önemli birer kaynak olarak nitelendirilebilir. “Türk minyatür sanatı tarihinin en erken örnekleri Uygur duvar resimleri olarak tanımlanmaktadır. Duvarlara çizilen tasvirlerle başlayan süreç, Türklerin Anadolu’da yaşamaya başladıkları dönemden itibaren, önce Anadolu Selçukluları, sonra Beylikler ve Osmanlı Devletindeki nakkaşların betimlemeleriyle devam eder” (Doğru, 2020: 727). Osmanlı dönemi minyatürlerinin başlıca ele aldığı konular askeri geçitler, törenler, düğün ve eğlencelerdir. Düğün, tören ve eğlence anlarını konu alan minyatürlerde Türk müziği çalgıları hakkında önemli bilgiler edinilebilir. Bu doğrultuda çalışmada disiplinlerarası bir yaklaşım uygulanarak, çalgı ile ilgili Enderunlu Fâzıl’a ait 1793 yılına tarihlenen “Hubânnâme ve Zenannâme” isimli eserinde yer alan bir minyatürün incelenmesi yoluna gidilmiştir.

Enderunlu Fâzıl kesin tarihi bilinmemekle birlikte Akkâ’da doğmuştur. Gerçek adı Hüseyin olup Fâzıl ismini mahlas olarak kullanmıştır. 1775 yılında Enderun’a alınmıştır. 18. Yüzyılda Nâbi, Nedîm gibi şairlerin elinde klasik şiir anlayışı daha çok toplum ve gündelik yaşama yönelmiş olup 19. Yüzyıl başlarında yönelişin etkileri artmıştır. Bu artışta Enderunlu Fâzıl’ın da etkilerinin olduğu bilinmektedir. Divan, Defter-i Aşk, Çenginâme, Hubânnâme ve Zenannâme isimli eserleri bulunmakla birlikte eserlerinde, içinde bulunduğu yaşamı ve çevreyi gerçekçi bir bakış açısıyla ifade eden bir dil kullanmıştır. Bu özelliğinden dolayı divan edebiyatındaki önemli isimler arasında yer almaktadır (URL-1).

Hubânnâme ve Zenannâme, 1933 yılındaki Les Manuscrits Illustre de la Biblioteque de L’Universite de Stanbul eseri ile ilk tanıtan F. Edhem ve I. Stchoukine olup eseri, sanat tarihçisi Prof. Dr. Günsel Renda detaylıca incelemiştir (Doğru, 2020: 728) “Dört kıtadan insanları betimlemesi ile kıyafet albümü olarak nitelenen eser birkaç yayına da konu olmuştur. Daha çok metin olarak çoğaltılan ve az sayıda minyatürlü nüshasının olduğu tahmin edilen eserin, British Library’de Or. 7094 numarayla kayıtlı bir minyatürlü nüshası daha bulunmaktadır” (Doğru, 2020: 728). Otuz dört ülkeden insanları konu edinen eser Hubânnâme ve Zenannâme olmak üzere iki ayrı bölümden oluşmaktadır. Hubânnâme bölümünde otuz yedi erkek, Zenannâme bölümünde de otuz dokuz kadının bazı kişisel özellikleri açıklanmıştır. Eser içindeki minyatürlerde figürlerin üzerinde durdukları zemin çizgisi ve geriye doğru uzanan manzara kullanımı ile üçüncü boyut verilerek perspektif oluşturulduğu görülmektedir. Bu açıdan minyatürlerin batı etkisini yansıttığı düşünülebilir (Doğru, 2020: 731). Osmanlı

minyatürlerinde perspektif kullanılmadığı, daha çok iki boyutlu bir anlatımın tercih edildiği düşünülürse; ilgili eserdeki minyatürlerin bu yönden dikkat çekici olduğu bir niteliğe sahip olduğu görülmektedir.

Çalışmada Ferdinand de Saussure (1857-1913)'ün kuramsal çerçevesinden yola çıkılarak ilgili minyatürün göstergebilimsel analizi yapılacaktır. Ayrıca, araştırmada şu sorulara cevap aranmıştır:

1. Çalgının geçmişteki görünümü nasıldır ve günümüzdeki görünümüyle arasında fark var mıdır?
2. Çalgının icra edildiği mekân neresidir?
3. İlgili minyatürde Saussure'ün göstergebilim kuramı çerçevesinde; (a) Mekân, (b) Canlı, (c) Renk, (d) Perspektif açısından görünümü/analizi nasıldır?

Konu ile İlgili Araştırmalar

Yılmaz vd. (2022)'nin "Minyatür Sanatında Müzik Unsurunun Kullanılışının Semiyotik Açidan İncelenmesi" çalışmasında minyatürlerde müzik öğelerinin kullanılış biçimleri Levnî'ye ait sekiz minyatür üzerinden ele alınmış ve minyatürler Saussure'ün göstergebilim kuramına göre renk, figür, cinsiyet, nesne, mekân ve olay-kurgu yönünden incelenmiştir. Genel olarak eğlence, tören ve savaş tasvirleri temalarından oluşan minyatürlerin içerisinde Türk müziği çalgılarının önemli bir yer tuttuğu görülmüştür.

Yakut (2015)'un ele aldığı "18. yy. Osmanlı Dönemini Konu Alan Epik Film Anlatısının Karakter ve Mekân Tasarımında Minyatür Sanatının İşlevi: Levnî'nin Kebir Musavver Silsilename İsimli Eserindeki Dört Padişah Portresinin Epik Tasarım Özellikleri" isimli çalışmasında Levnî'ye ait "Kebir Muavver Silsilname" isimli eserin içinden dört minyatür seçilmiş ve seçilen bu minyatürlerin göstergebilimsel analizi yapılmıştır. Epik film için senaryo yazımından önce yapılan araştırmalarda minyatürlerin kullanılabileceği belirtilen çalışmada ele alınan minyatürler mekân, dekor ve giysi gibi kriterler yönünden incelenmiştir.

Yakut (2015)'un başka bir çalışması olan "Osmanlı Dönemi'ni Konu Alan Dönem Filmleri Anlatısının Oluşturulması Sürecinde Minyatürlü El Yazmalarının Birincil Kaynak Olma Özellikleri: Elyazmalarındaki Minyatür ve Edebî Metin Anlatısından Yararlanma" başlıklı makalesinde Osmanlı Dönemi'ni işleyen dönem filmlerinin oluşturulmasında döneme özgü minyatür ve minyatürlü el yazmalarının birincil kaynak olarak kullanılabilirliği tartışılmıştır. Çalışmada 16. Yüzyıla ait "Kıyafetü-İnsaniyye fi Şema'ilü'l-Osmaniyye" isimli minyatürlü el yazması ele alınmış ve göstergebilimsel analizi yapılmıştır. Minyatürlü el yazmalarının, senaryo yazımı öncesi incelenmesi ve analiz edilmesi ile olay örgüsü, tema ve olay akışı için zengin bilgi sağlayacak birincil kaynak niteliği taşıyabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Bayrak Kaya (2021)'nin "İslam İnancında Melek Kavramı ve Minyatür Sanatındaki Yorumları" çalışmasında minyatür sanatındaki melek tasvirleri, araştırmacı tarafından seçilen on dört adet minyatür özelinden incelenmiştir. Minyatürlerde yer alan melekler, kaynak taraması yöntemi ile ulaşılan melek/melekler hakkında bilgiler ve toplumda yer alan melek algısı yardımı ile değerlendirilmiştir.

Azaklı (2022)'nin "16. Yüzyıl Osmanlı Minyatür Sanatında Ağaç" başlıklı doktora tezi çalışmasında 16. Yüzyıl Osmanlı minyatürlerinde ve el yazmalarında ağaç konusu incelenmiştir. İncelenen kaynaklarda ağaç, üslup farklılıkları, minyatür içindeki konum, renk, tür, sembolik dil ve ikonografileri gibi kriterlerden ele alınmış ve ağacın minyatür sanatındaki yeri ve önemi tartışılmıştır.

Akın ve Keş (2017)'in "Türk Kültüründeki Çadır Geleneğinin Osmanlı Minyatür Sanatına Yansımaları" çalışmasında çadır ve çadır geleneğinin minyatür sanatındaki izleri araştırılmış olup çadırların kullanılış amaçları, hangi estetik kaygılar ile üretildiği incelenmiş ve Osmanlı kültürüne yansımaları değerlendirilmiştir.

Mercan Kalaycı ve Çelikbağ (2018)'in "Osmanlı Minyatürlerinde Mutfak Kültürünün Yansıması" başlıklı, Osmanlı minyatürlerinde mutfak kültürüne dair çalışmasında minyatürlerde sofrada adabı ve kullanılan mutfak gereçleri incelenmiştir. Mutfak kültürünü oluşturan sahneleri, gündelik kullanılan kaplar ve sofrada düzeni gibi seçenekler değerlendirilmiştir. Çalışmanın neticesinde minyatürlerin tasvir edilen el sanatlarının rengi, şekli, görevi ve dönemin üretim tarzı hakkında bilgi verdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırmanın Yöntemi

Çalışmanın yöntemi minyatürdeki göstergelerin, Saussure'ün göstergebilim kuramı doğrultusunda incelenerek oluşturulmuştur. Bu araştırma nitel araştırma yöntemi çerçevesinde gerçekleştirilmiştir.

Göstergebilim

Göstergebilim, en basit ve temel hali ile gösterge ve bilim kelimelerinin birleşimi ile oluşmaktadır. Türkçe olan bu terim Fransızca "Sémiologie" ve "Sémiotique", İngilizce "Semiology" ve "Semiotics" yerine kullanılmaktadır. Göstergebilim genel olarak somut ve soyut tüm göstergelerin bilimini yapmayı amaçlayan bir bilim dalıdır. Göstergebilim ile ilgilenen araştırmacılar, göstergebilimi iki ana eksen üstünde incelemişlerdir: İletişimin ön plana alındığı ve iletişime geçilebilecek her tür olgu, anlamın önem kazandığı ve gösterge ile anlam arasındaki ilişkiye bakılarak anlamı analiz etmek. Göstergebilim olay ve olgulara farklı açılardan yaklaşılmasını sağlayarak anlamın inşa sürecini ve derin anlamı ortaya çıkarmayı amaçlar. Anamlı bir bütünü parçalara ayırmayı sağlayarak her bir parçanın çözümlemesini ve parçalar arasındaki ilişkinin görünmesini mümkün kılar (Aktaran: Civelek ve Türkay, 2020: 773).

Bir gösteren ve bir gösterilen birleşerek göstergeyi oluşturmaktadır. Göstergebilim bu iki bileşeni ayrı ayrı ele alarak tepede gösterenin anlaşılmasını ve incelenmesini sağlamaktadır. Göstergebilim göstergeler üzerinden çözümlemeler yapmayı mümkün kılmaktadır. Yapılan çözümlemeler öznel bir okuyuştan yola çıksa da kültürel kodların çözümüleniyor olması nedeniyle aynı zamanda objektiflik taşımaktadır (Civelek ve Türkay, 2020: 774).

Dilsel olduğu gibi görsel ve işitsel de olabilen gösterge, nesnenin veya olayın aslı değildir. Sadece nesne veya olay hakkında bilgi verir. Göstergeler birer “soyutlama aracı”dırlar. “Nesnelerin kendilerinin olmadıkları ortamlarda o nesneler ile ilgili akıl yürütmemizi, düşünmemizi ve bunu başkaları ile paylaşmamızı sağlarlar” (Çiçek, 2016: 138). Örneğin “kedi” kavramı söylemeden, yazmadan, çizmeden ifade edilmeye çalışılmak istense, karşı tarafa “kedi” ancak hayvanın nesnesel varlığı işaret ile gösterilebilirdi. Oysa “k”, “e”, “d” ve “i” harflerinden oluşan “kedi” kelimesi kâğıda yazıldığında, yazılan kelime kedi canlısına görsel olarak benzememesine rağmen, okunduğunda kedi canlısı zihinde canlanmaktadır.

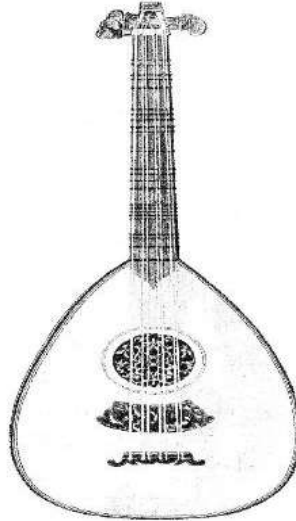
Göstergeler bu ve bunun gibi pek çok durumda soyutlama yoluyla iletişimi kolaylaştırmaktadır. Buradan yola çıkılarak gösterenin yapısında, görünen yazı, resim; işitilen sesin oluşturduğu “gösteren” ve gösterenin zihinde uyandırdığı veya canlandırdığı kavram ya da anlamı ifade eden “gösterilen” bulunmaktadır. Gösteren somut bir varlık iken gösterilen soyut nitelik taşımaktadır. Bu bağlamdan yola çıkılarak çalışmada, minyatürün analizi ve çözümlemesi göstergebilimin anlam teması etrafında yapılmıştır. Bu analiz yapılırken minyatür, kendi içinde anlamlı parçalara bölünerek parça parça ele alınmış ve parçalardaki tasvirler incelenmiştir. Parçalar ve parça içinde onları var eden nesneler ile gösteren ve gösterilen unsurları belirtilerek açıklanmıştır. Çalışmaya konu olan minyatürün İstanbul lâvtası ve icra edildiği mekânı/ortamı tasvir etmesi yönünden ön plana çıkan müzik ve çalgı öğeleri, gösteren ve gösterilen yönünden değerlendirilmiş ve bu öğelerin göstergebilimsel analizi yapılmıştır.

Bulgular ve Yorumlar



Görsel 1. “Hubânnâme ve Zenannâme” isimli eserde yer alan minyatür (Aktaran: Aksoy, 1994: 112).

Birinci alt problem olan “Çalgının geçmişteki görünümü nasıldır ve günümüzdeki görünümüyle arasında fark var mıdır?” sorusuna cevap aranmıştır. Minyatürün (Görsel 1) sol kenarında bulunan İstanbul lâvtasına bakıldığında tekne yapısının günümüz tanbur teknesine benzer, yuvarlağa yakın bir yapıda olduğu görülmektedir. Günümüz İstanbul lâvtasının tekne yapısı ise daha çok armudî bir şekle sahiptir (Görsel 2).



Görsel 2. İstanbul Lâvtası (Aslan, 2020: 8).

Minyatürdeki çalgının günümüzdeki gibi tek kafes deliği ve kafesinin desenli olduğu anlaşılmaktadır. İcracının kullandığı mızrap çeşidi ve şekli görselde net olarak seçilememektedir ancak günümüz icracıları ud ya da tanbur mızrabı kullanmaktadır. Günümüzde olduğu gibi çalgının 18. Yüzyıl sonlarına doğru da dört sıra tele sahip olduğu anlaşılmaktadır. Perde bağları belli belirsiz olduğundan perde sayısı ve konumları hakkında fikir yürütülememiştir ancak çalgının perdeli olduğu kesindir. Burgu ve burguluk bölümü dans eden köçeğin arkasında kaldığından görünmemektedir.

İkinci alt problem olan “Çalgının icra edildiği mekân neresidir?” sorusuna cevap aranmıştır. Minyatürde arkada musluklu büyük fiçilerin ve genişçe bir zeminde bulunan yer sofraları ile tasvir edilen mekânın, meyhane olduğu düşünülmektedir. Lâvtanın daha çok eğlenceye yönelik mekânlarda icra edildiğini belirten yazılı kaynaklar ile minyatürdeki tasvir birbirleri ile uyumaktadır. Bu bilgiden ve minyatürden yola çıkılarak icra alanının meyhane ile sınırlı kalmayıp eğlencenin olduğu sokaklar, parklar, kahvehaneler gibi mekânların olduğu düşünülmüştür. Minyatürdeki mekânın meyhane olduğu kabul edilirse icra edilen müziğin, günümüz tabiri ile “hafif” müzik olduğu tahmin edilmiştir. Ancak müziğin sözlü ya da sözsüz (enstrümantal) olup olmadığı anlaşılamamaktadır.

Üçüncü alt problem olan “İlgili minyatürde Saussure’ün göstergebilim kuramı çerçevesinde mekân, canlı, renk ve perspektif açısından görünümü/analizi nasıldır?” sorularına aşağıdaki tablo ile cevap aranmıştır. (Tablo 1)

Gösterge	Mekân	Canlı	Renk	Perspektif
Gösteren	-Fiçı, -Yer sofrası, tabure, tabaklar ve karaflar, -İbrik, -Şişeler, -Duvar desenleri	- Köçek ya da tavşan, - İstanbul lâvtası ve İstanbul kemençesi icracıları, - Sofrada oturan dinleyici	- Köçeğin/tavşanın giysileri (mavi gömlek, sarı işlemeli kırmızı önlük ve yelek, desenli bel kuşağı, pembe şalvar, beyaz çorap, siyah ayakkabı), - İcracıların giysileri (kırmızı şapka, beyaz ve kırmızı gömlekler, siyah ve lacivert ceketler, mavi ve kırmızı şalvarlar), - Dinleyenin giysileri (kırmızı şapka, kırmızı desenli entari, sarı kürklü kaftan), - Pencere camlarının rengi (mavi), - Köçeğin gölgesi (siyah)	-Yer karoları, -Yer sofraları, -Tabureler, -Köçek ve fiçilerin gölgeleri, -Tezgâh

Gösterilen	- Meyhane, - Eğlence yeri	- Dans, - Kabasaz takımı, - Eğlence	- Köçek ya da tavşanların dikkat çekici giysiler giymesi, - Kabasaz takımının uyumlu giyinmeleri, - Dinleyenin varlığı olması, - Gündüz vakti	- Merkezde köçek/tavşan, - Dans, - Köçek ya da tavşanın çevresinde kabasaz takımı ve dinleyici, - Derinlik algısı, - Gün ışığı, - Gözlemcinin açısı

Tablo 1. “Hubânnâme ve Zenannâme” isimli eserde yer alan ve çalışmaya konu olan minyatürün göstergebilimsel analizi.

İlgili minyatürde, minyatürün alt yarısında ve konusunu belli eder nitelikte bir köçek ya da tavşan, İstanbul lâvtası ve İstanbul kemençesi icracıları ile sofrada oturan bir dinleyici bulunmaktadır. Minyatürün üst kısmında yer alan penceredeki camların mavi olması ve dans eden kişi ile icracıların yere düşen gölgeleri, anın gündüz vakti gerçekleştiğini düşündürmektedir. Minyatürü ele alan çalışmalarda dans eden kişinin köçek, tavşan ya da bir hanende olabileceği belirtilmektedir. Tavşanların ağır yün kumaşlardan giysiler giydiği kabul edilirse minyatürdeki kişinin desenli mavi bir gömlek, sarı işlemeli kırmızı önlük ve yelek, belinde desenli karışık renkli bir kuşak ve pembe şalvar giydiği görüldüğünden kişinin köçek olma ihtimali güçlenmektedir. Dans eden kişinin giysilerinin, farklı kaynaklarda belirtilen tavşan tanımına da uyduğu görülmektedir. Dolayısıyla dans eden kişinin rolü tam olarak saptanamamıştır ancak giysilerinin göz alıcı ve dikkat çekici olduğu, dans esnasında izleyenlerin ilgisini çekebilecek türden olduğu söylenebilir. Köçeğin/tavşanın arkasında yer alan kabasaz takımı icracılarının aynı türden şapka taktıkları ve benzer kıyafetler giydiği göze çarpmaktadır. Dolayısıyla buradan icracıların aynı etnik kökenden olması, bir icra takımı olgusu ve icrada görsel uyum ihtiyacı hissetmeleri gibi çeşitli çıkarımlar yapılabilir.

Köçeğin/tavşanın karşısında yer sofrasında oturan kişinin giyimine bakıldığında desenli kırmızı entari ile kürklü sarı bir kaftan giydiği ve belinde işlemeli kuşağı ile hançerinin bulunduğu görülmektedir. Kişinin kıyafetleri dönemin erkek giyim tarzı ile örtüşmektedir (Koca, 2009: s.64). Kişinin sol alt yanında tabure üstünde kavuğu bulunmaktadır ve kavuğun şeklinden dolayı kişinin bir çalpara satıcısı olabileceği tahmin edilmektedir. (Koca ve Koç, 2014: 390). Mesleğinden dolayı kendisinin de müziğin içinde olduğu söylenebilir. Tasvirde, kişinin yüzünde memnuniyet ve hoşnutluk ifadeleri açık bir şekilde görülmektedir.

Minyatürün üst yarısının ortasında; arkada, üstü ve sağ yanı kapalı bir alanda fiçılar yer almaktadır. Fiçıların konumları, duruşları ve musluklu olmaları, içinde şarap olma ihtimalini artırmaktadır. Dinleyicinin önünde, içinde renginden dolayı şarap olduğu düşünülen iki adet karaf bulunmaktadır. Fiçıların önündeki, solda yer alan sofrada da aynı renkten bir adet karaf bulunduğu görülebilmektedir. Minyatürün sağ tarafında mavi

bir tezgâh yer almakta ve tezgâhta içinde ne olduğu görülmeyen/boş ya da dolu olduğu seçilemeyen bir ibrik ve tezgâhın üstündeki rafta çeşitli renklerde şişeler bulunmaktadır. Fıçıların önünde sıralı dizilmiş tabureler ve her an üstü doldurulmaya hazır görünen sofralar yer almaktadır. Pencereilerin etraflarında desenli duvar işlemleri ve sağ yanlarında sadece vücudunun alt yarısı seçilebilen insan figürleri görülmektedir. Mekâna dair bu izlenimler, mekânın eğlenceye yönelik bir yer olduğunu düşündürmekte ve bir meyhane olma ihtimalini artırmaktadır.

Tasvirde İstanbul lâvtasının tekne yapısının günümüz lâvtalarına göre daha dairesel bir formda olduğu görülmektedir. Tek kafes deliği ve desenli bir kafesi bulunan çalgının dört sıra telinin bulunması dikkat çekicidir. Burgu ve burguluk bölümü köçeğin arkasında kalmasından dolayı yorum yapılamamaktadır ancak burgu sayısının görünen tel sayısı ile bağlantılı olacağı aşikârdır. İncelenen minyatürde lâvta ve kemençenin birlikte resmedildiği görülmektedir. Bu iki çalgının oluşturduğu topluluk, tarihte kabasaz takımı olarak isimlendirilmiştir. Kabasaz takımında lâvta ve kemençenin dışında def, çalpara vb gibi ritim çalgıları ve zurna vb gibi üflemleri çalgılar da bulunduğu bilinmektedir (Aktaran Çolakoğlu, 1998 :97). Ancak minyatürde lâvta ve kemençe dışında bir çalgı görülmemektedir.

Sonuç

Enderunlu Fâzıl'a ait "Hubânnâme ve Zenannâme" isimli eserde yer alan İstanbul lâvtası ve İstanbul kemençesi icracıları, dans eden köçek/tavşan ve dinleyicinin tasvir edildiği bir minyatür üzerinden yapılan göstergebilimsel analiz ve çıkarımlar kaynaklardaki İstanbul lâvtası ile ilgili bilgilerle tutarlılık göstermektedir. Minyatürde dinleyicinin önündeki sofrada bulunanlar mekânın bir eğlence yeri olarak meyhane olabileceğini düşündürmektedir. Dolayısı ile icra edilen müziğin "hafif", eğlenceye yönelik olma ihtimali güçlenmektedir. Ancak dans eden kişinin köçek mi ya da tavşan mı olduğu bilgisi ile icra edilen müziğin niteliği (sözlü ya da sözsüz) belirsiz kalmıştır. Bu belirsizliklere rağmen çalgının eğlence müziğinin bir unsuru olarak kullanılması açık olarak görülmektedir. İstanbul lâvtasının 18. yüzyıldan beri yapısal olarak çok fazla bir değişikliğe uğramadığı söylenebilir. Dört sıra olarak görülen tel sayısının ise günümüz ile aynı olduğu dikkat çekmektedir.

Çalışmada ifade edilen kabasaz takımı, eski önemini kaybetmiş olup takımın çalgılarından olan İstanbul lâvtası ve İstanbul kemençesi ayrılıp günümüzde farklı topluluklarda icra edilmektedir. Kabasaz takımının, İstanbul lâvtası ve kemençesi başta olmak üzere çeşitli çalgılarla zenginleştirilerek ihya edilip geleneğin devamlılığının sağlanabileceği düşünülmektedir. Konu ile ilgili kültür, sanat ve akademik alanda daha fazla çalışmanın yapılması gerekmekte; bu çalışmanın da yapılacak olan başka çalışmalara katkı sunacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Akın, K., Keş, Y. (2017). Türk kültüründeki çadır geleneğinin Osmanlı minyatür sanatına yansımaları. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 2 (2), 113-128.
- Aksoy, B. (1994). *Avrupalı gezginlerin gözüyle Osmanlılarda musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık (Birinci Baskı).
- Aslan, E.M. (2020). *İstanbul lâvtası metodu*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Aydemir, M. (2018). *Tarihsel süreçte lavta sazı ve lavta öğrenim kılavuzu*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Azaklı, T. R. (2022). *16. Yüzyıl Osmanlı minyatür sanatında ağaç*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Bayrak Kaya, E. (2021). İslam inancında melek kavramı ve minyatür sanatındaki yorumları. *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 11, 168-191.
- Civelek, M. ve Türkay, O. (2020). Göstergebilimin kuramsal açıdan incelenmesine yönelik bir araştırma. *Alanya Akademik Bakış Dergisi*, 4 (3), 771-787.
- Çiçek, M. (2016). Semiyoloji ve semiyotik üzerine düşünceler. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC*, 6 (2), 137-147.
- Çolakoğlu, G. (2008). *Anadolu'dan Balkanlara armudî biçimindeki kemeçler: tarih, teknik ve geleneksel icrasına ilişkin karşılaştırmalı bir analiz*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Doğru, M.H. (2020). İ. Ü. Nadir eserler Kütüphanesi T5502 numaralı Hubanname ve Zenanname Minyatürlü Yazmasında Çiçek. *IV. Uluslararası Türklerin Dünyası Sosyal Bilimler Sempozyumu (17 Aralık 2020, Ankara-Türkiye) Bildiri Kitabı, (ed.: Osman Kubilay Gül vd.)*, 727-740, Ankara.
- Ersoy Çak, Ş. (2010). Osmanlı eğlence hayatında dans unsurları olarak köçekler, çengiler. *Motif Akademi Halkbilim Dergisi*, 3 (5), 82-95.
- Kalaycı Mercan, S. ve Çelikbağ, T. (2018). Osmanlı minyatür sanatında mutfak kültürünün yansımaları. 202-211, Roma: VI. International Multidisciplinary Congress of Eurasia.
- Koca, E. (2009). 18. ve 19. Yüzyıl Osmanlı erkek modası. *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 7, 63-81.
- Koca E. ve Koç, F. (2014). Kıyafetnameler ve Ralamb'ın kıyafet albümündeki 17.yüzyıl Osmanlı toplumu giysi özelliklerinin incelenmesi. *Journal of Turkish Studies*, 9 (11), 371-394.
- Yakut, İ. (2015). 18.YY. Osmanlı dönemini konu alan epik filmanlatısının karakter ve mekân tasarımı minyatür sanatının işlevi: Levni'nin kebir musavver silsilename isimli eserimdeki dört padişah portresinin epik tasarım özellikleri. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 5 (1), 67-75.
- Yakut, İ. (2015a). Osmanlı Dönemi'ni konu alan dönem filmleri anlatısının oluşturulması sürecinde minyatürlü el yazmalarının birincil kaynak olma özellikleri: elyazmalarındaki minyatür ve edebi metin anlatısından

yararlanma. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 5(2), 18-28.

Yılmaz, B., Vodinalı, S., Sazak, N. (2022). Minyatür sanatında müzik unsurlarının kullanılışının semiyotik açıdan incelenmesi. *Motif Akademi Halkbilim Dergisi*, 15 (37), 270-290.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: <https://islamansiklopedisi.org.tr/enderunlu-fazil> (Erişim: 29.05.2023)

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

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

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

Katkı Oranı Beyanı/Author Contributions: Araştırma yöntemi ikinci yazar tarafından belirlenmiş ve çalışmanın genel tasarımı birinci yazar tarafından oluşturulmuştur. Bulgular ve yorumlar bölümündeki tablo iki yazar ortak olarak ele alınmıştır. Çalışmanın metin kısmı birinci yazar tarafından çalışılmış; ikinci yazar, görüşleri ile katkıda bulunmuştur. / *The research method was determined by the second author and the general design of the study was created by the first author. The table in the findings and comments section has been handled jointly by the two authors. The text of the study was studied by the first author; The second author contributed with his comments.*

OSMANLI DEVRİ İSTANBUL TASVİRLERİNDE KIZ KULESİ BETİMLEMELERİ



MAIDEN'S TOWER DESCRIPTIONS IN OTTOMAN ISTANBUL DEPICTIONS

Aliye ÖTEN*

ÖZ: Restorasyon nedeniyle özlediğimiz şu günlerde Kız Kulesi'ni Osmanlı kitaplarında ve yapılarında aramak, her biri farklı ellerin ve bakışların izini taşıyan birbirinden oldukça farklı İstanbul tasvirlerini karşımıza çıkarmıştır. Osmanlı coğrafyasına yayılan geniş örneklem alanında yüzyıllar içinde yapılan bu nakışlardaki Kız Kulesi figürleri; tasarım, teknik ve gerçeklik açısından incelenmiştir. Özellikle sanatçıyı destekleyen ve siparişi verenlerin bilinip, eser sahiplerinin bilinmediği kalem işi örneklerde, halk sanatçılarının gözlem, bilgi ve tasarımlarının, teknik ve kabiliyetle buluştuğu görülmektedir. Kalem işi örneklerle zemin hazırlayan minyatürler ve duvar resimlerine dönüşen örneklerle birlikte genişleyen örneklem alanındaki figürler; topografik kent tasvirleri, kalem işi ve duvar resimlerinde İstanbul tasvirleri başlıkları altında ayrı ayrı incelenerek kronolojik çerçevede meydana gelen değişim ve gelişim özellikleri tespit edilmeye çalışılmıştır. İnsan elinin değdiği hayalle gerçeğin birbirine karıştığı her sanat eserinde olduğu gibi güzellik hissini oluşturan o karışımı anlatma gibi zorlama bir çabadan ziyade ilham kaynağı olan ve İstanbul gibi bir şehrin simge yapısı Kız Kulesi'ni sanat gerçekliği ve güzelliğiyle sunmak ana hedefi teşkil etmektedir. Böylece Kız Kulesi'nin İstanbul nezdindeki ve İstanbul tasvirlerini evlerine taşıyan Osmanlı nezdindeki önemi ve şehirle kurduğu bağı sanat çerçevesinde değerlendirme amacına ulaşmaya yönelik bir adım atılması hedeflenmektedir.

Anahtar kelimeler: Osmanlı, Kalem İş, İstanbul Tasvirleri, Kız Kulesi, Halk Sanatı.

ABSTRACT: A contemporary look at the Maiden's Tower in Ottoman books and buildings, which we miss due to the restoration, revealed quite different depictions of Istanbul, each of which bore traces of several hands and eyes. This study examined the Maiden's Tower depictions in those embroideries, which had a long history and spread over a broad region in the Ottoman Empire. It is seen that the observation, knowledge and designs of folk artists meet with technique and ability, especially in hand-drawn examples where those who support and order the artist are known but the owners of the works are not. Figures in the enlarged sample area together with miniatures that set the stage for hand-drawn examples and examples turned into wall paintings; Topographic urban depictions, hand-drawn illustrations and wall paintings were examined separately under the titles of Istanbul depictions, and the characteristics of change and development in the chronological framework were tried to be determined. The chronological changes in those figures were also described in this endeavor. Just like any attempt to describe an artwork's imaginary and realistic aspects, our primary intention was to depict the Maiden's Tower, a unique and inspirational symbol of Istanbul, with its artistic reality and beauty. Thus, it is aimed to take a step towards achieving the purpose of evaluating the importance of the

* Dr.-Diyanet İşleri Başkanlığı/İstanbul-aliyeakturk@gmail.com (Orcid: 0000-0003-1753-831X)

Maiden's Tower in Istanbul and the Ottomans who carried the depictions of Istanbul to their homes, and the bond it established with the city within the framework of art.

Keywords: Ottoman, hand-drawn artwork, Istanbul depictions, Maiden's Tower, Folk Art.

Giriş

Boğaziçi'ne nazır konumuyla her cepheden seyredilen anıt bir yapı olarak hayata kattığı anlam, Kız Kulesi'ni İstanbul silüetinin ayrılmaz bir parçası haline getirmiştir. Kale, fener, istasyon, depo ve hastane gibi değişen işlevleri ile birlikte İstanbul'un simge ve hafıza yapılarından biri olmasıyla Kız Kulesi, sanatın da konusunu oluşturmaktadır. "Osmanlı resim sanatı" olarak adlandırılan minyatür sanatında, topografik kent tasvirleri olarak nitelendirilen harita ve minyatür özellikleri gösteren eserlerde ve bunun bir devamı olarak Osmanlı coğrafyasında duvarları süsleyen kalem işi nakışlarda tasvir edilen Kız Kulesi, bu çalışmanın da odak noktasında yer almaktadır.

Tarihi ve yapısına değinmeden Kız Kulesi figürlerini doğru değerlendirmek mümkün değildir. Bizans İmparatoru I. Manuel Komnenos tarafından, doğal kayalık üzerine savunma kulesi olarak yaptırılan Kız Kulesi, uzun tarihi boyunca çeşitli işlevler üstlenmiş ve Osmanlı devrinde "Kule-i Duhter", "Kule-i Bahir" gibi adlarla anılmıştır (Mazlum, 2007: 36). Fetih'ten sonra Sultan II. Mehmed (1444-1446, 1451-1481) tarafından yenilenen kale yapısının Osmanlı devrinde onarılmak veya yeniden yapılmak suretiyle yaşatıldığı bilinmektedir (Mazlum, 2007: 36). Kız Kulesi, savunma yapısı olması dışında deniz feneri, radar istasyonu, veba ve kolera tecrit hastanesi, siyanür deposu olmak üzere çok çeşitli hizmetlerde kullanılmıştır (Mazlum, 2007: 36).

Topografik kent tasvirleri ve İstanbul imgesi teknik, perspektif, renk seçimi, ustalık, kompozisyon gibi alt başlıklarla "Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi" (Okcuoğlu, 2020), "Ege'nin İki Yakasından İstanbul Manzaralı Evler" (Uluengin, 2020), "Anadolu'da Son Dönem Osmanlı Duvar Resimlerinde Kent İmgeleri" (Uğurlu, 2020) gibi akademik çalışmaların konusunu oluşturmaktadır. Yer sınırlaması ile de pek çok makalede çalışılan Osmanlı nakışlarında İstanbul imgesi, kompozisyonu oluşturan ana dinamiklerinden biri olan Kız Kulesi figürleri ile bu çalışmada yer almaktadır. Topografik kent tasvirleri, kalem işi tasvirler ve duvar resimleri olmak üzere üç başlık altında yer verilen İstanbul tasvirlerindeki Kız kulesi betimlemeleri, kompozisyonadaki rolü, şekli, fiziki benzerliği veya farklılığı gibi konularda değerlendirilerek sanat, tasarım ve gerçek hayatla ilgili bazı sonuçlara ulaşmak mümkün olacaktır. Bu değerlendirme, tasvir ve genel özellikleri hakkında bilgi verildikten sonra karşılaştırmalı figürler üzerinden gerçekleştirilecektir.

18. yüzyıl onarım keşiflerine göre, örneklemde yer alan eserlerin büyük çoğunluğunun yapıldığı 19. yüzyılda da geçerli olmak üzere Kız

Kulesi'nin kargir rıhtım, kayık çekilen mahal, kule, hisar, top avlusu, fener kulesi ve bitişiğinde yağ odası, fenerci odası, dizdarın ve neferlerin odalarından oluştuğu bilinmektedir. Ayrıca Kız Kulesi içinde bir sarnıç olduğu ve kulenin külâhı çevresinde bir seğirdim mahalli bulunduğu da yine keşif defterlerinden anlaşılmaktadır. Kulenin kullanıcıları dizdar, fenerci ve neferlerdir. (Mazlum, 2007: 41).

Topografik Kent Tasvirinde Kız Kulesi

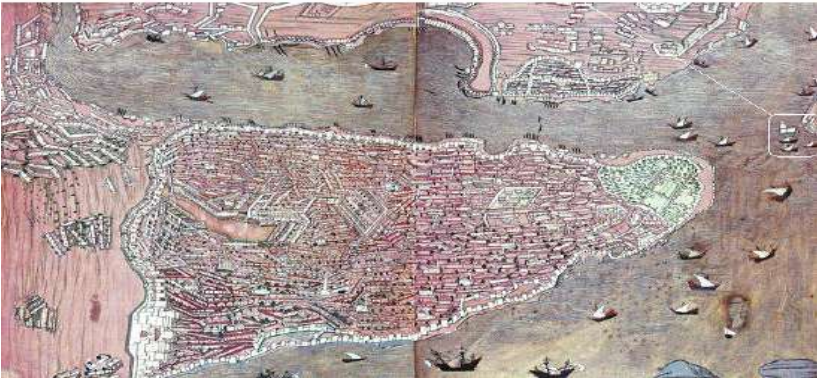
Topografik kent tasviri, belirli bir mesafe yükseklikten bakarak kentin tümünün resmedilmesi; bunu yaparken de natüralist üslup gereği topografik gerçeklikle şehrin simge yapılarının hiyerarşik yerleştirilmesine dayalı hayali dokunuşlar arasında salınan bir çerçevede adeta şehrin portresinin çıkarılması şeklinde tanımlanmaktadır (Okçuoğlu, 2020: 52-53). Okçuoğlu, aynı yerde Osmanlı Devleti'nde topografik kent tasvirini besleyen yerli ve yabancı unsurlar olduğunu ifade eder. Bunlardan ilki Osmanlı resim geleneğini ifade eden minyatür sanatı çerçevesinde yapılan harita resimlerdir. Nasuh Matrakî'nin Menazilname'sinde yer alan İstanbul tasviri ile Seyyid Lokman, Nakkaş Osman'ın hazırladığı Tarih-i Sultan Süleyman (1579-80), Şehinşehnâme (1581) ve Hünernâme (1584) adlı şehnamelere eklenen İstanbul harita-resimleri, bu yeni dilin en iyi bilinen örnekleridir (Artan, 2010: 74). Diğeri ise "portolan" olarak adlandırılan Avrupa kartografik tekniklerinin etkileri hissedilen Osmanlı tarzında ve İstanbul'da üretilen harita tekniğidir (Soucek, 1992: 277-279; Soucek, 1996: 47). Başkent oluşu nedeniyle özlenen ve özenilen bir kent olarak İstanbul, harita resimlerle minyatürün de konusu olmuştur.

Nasuh Matrakî, Menazilnamesi'nde pek çok şehirle birlikte öncelikle ve özellikle İstanbul'a yer vermiştir (Bknz. Renda, 1994: 19-26). Şehir Haliç'ten görüldüğü şekliyle bir tarafta Suriçi, bir tarafta da Galata ve çevresi olmak üzere iki sayfa üzerinde tasarlanmıştır. Tasvirde İstanbul, topografyasıyla uyumlu bir şekilde harita gibi görselleştirilmeye çalışılmıştır. Matrakî'nin hanedan ve ticaret yapıları gibi önemli yapıları minyatür sanatının "çoklu bakış açısı" ile cepheden resmederken; kalan yapıları da yer ve mekân kurgusunu coğrafi gerçeklikle bağdaştıracak bir düzenle adeta "boşluk doldurur" şekilde yerleştirdiği düşünülmektedir (Okçuoğlu, 2020: 80). Tasvirde Kız Kulesi Üsküdar açıklarında, deniz ortasında düz bir platform üzerinde biri yüksek, diğerleri yarısı uzunluğunda sivri külâhlı üç kule ile tasvir edilmiştir.



Resim 1. Nasuh Matrakî'nin İstanbul Tasviri, 1537. (Matrakî, İÜ NEK, TY05964, v.8b-9a.)

Matrakçı'dan bir yüzyıl sonra resimlenen Hünernâme'nin İstanbul tasviri de ayrıntı ve topografik doğruluk açısından atlaslardaki haritalarla aynı ayardadır. Farklı olarak kent dokusunun Fatih dönemine değil, resmin yapıldığı III. Murad (1574-1595) dönemine ait olduğu bu çift sayfa tasvirde, 16. yüzyılın ikinci yarısında Galata ve Eyüp çevresinde giderek artan yapılaşma ve kuzeye doğru uzanan sınırlar vurgulanmaktadır (Atbaş, 2013: 118; Okçuoğlu, 2020: 84-86). Kız Kulesi, Üsküdar açıklarında kayalık bir alanda ve büyük bir kaya parçası üzerinde gösterilmektedir. Kıyıya yakın tarafta sadece sivri külahı görülen küçük bir kule ile deniz tarafında yine sivri kemerli yüksek bir kule yapısından müteşekkildir. İki yapıyı kaya parçası boyunca kuşatan surları dikkat çekmektedir.



Resim 2. Hünernâme'de İstanbul ve Kız Kulesi detayı (TSM.H.1523:158b-159a).

Okçuoğlu, Menazılname ve Hünernâme'deki tasvirleri, İtalya'daki topografik kent manzaralarının bir Osmanlı yorumu olarak değerlendirmektedir (2020: 83-84). Kıyı şeridini profilden resimlemek deniz temelli kültürlerin bir gösterim aracı olarak 16. ve 17. yüzyılda Kuzey

Avrupa denizcilik kitaplarında ve öncesinde Akdeniz sahasında çok popüler olmuştur. Bu çizimler genel olarak gemiyle yaklaşıldığında sahilleri tanımlayabilmek amacıyla kullanıldığı için farklı bakış noktalarından, açı sapmaları gözardı edilerek, iki boyutlu geniş bir şerit halinde tasarlanmışlardır (Okçuoğlu, 2020: 81-84). Piri Reis haritasında bakış açısının yer seviyesinden olması panoramik görünüm açısından Avrupa gravürlerine benzemektedir. Ayrıca dönemin standardı olarak tıpkı Piri Reis'in İkinci Dünya Haritası olarak tanıtılan ancak tam bir dünya haritası olmayan çalışmasındaki ölçeğin haneden haneye 6 mil, noktadan noktaya 12 mil oranla 1/20 milyon olması gibi; haneden haneye, noktadan noktaya sistemi uygulanmıştır (Tanrıkulu, 2017: 33). Renda, Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi'nde belirtilen haritacılar esnafı ve Uzunçarşılı tarafından yayınlanan belgelerde yer alan "kalyonlar nakkaşbaşı" ifadelerinden hareketle bu tasvirleri yapanların haritacı mı yoksa ressam mı olduğunu sorgulamaktadır (Renda, 2013: 47; Uzunçarşılı, 1948: 431; Evliya Çelebi, 1996: 236-243). Bunu net biçimde ortaya koymak henüz mümkün görünmese de denizciler için hazırlanmış ve karalara nadiren yer verilen bu deniz haritaları yani portolanların Avrupa versiyonlarında İstanbul neredeyse hiç yer almazken; Kitab-ı Bahriye'nin bazı nüshalarında İstanbul tasvirine yer verilmesi açık bir gerçektir (Renda, 1994: 19). İstanbul'da hazırlanan ve özellikle padişaha sunulan örneklerinde daha renkli ve süslü anlatım tekniklerinin kullanıldığı Kitab-ı Bahriye'nin sadece bazı nüshalarında yer verilen İstanbul tasvirinin genel atmosferini Osmanlı minyatür sanatçısının çoklu bakış açısının belirlediği görülmektedir (Renda, 2013: 43-44). Buradaki Kız Kulesi; Kitab-ı Bahriye'nin dar sahil şeridiyle ifade edilen Üsküdar açıklarında, sivri külahlı iki küçük kuleyi birleştiren sur üzerinde sivri külahlı büyük bir kule olarak tasvir edilmiştir.



Resim 3. Kitab-ı Bahriye'den İstanbul ve Kız Kulesi detayı (Maritime atlas, 1952: 9a).

Bu üç Kız Kulesi figürünün birbirinden farklı olmasına rağmen hiç perspektif kullanılmadan profilden verilmesi ve coğrafi açıdan doğru olmakla birlikte planı hakkında tam bilgi vermeyen bir görünüm sergilemesi ortak özellikleridir.

Kalem İşi İstanbul Tasvirlerinde Kız Kulesi

Osmanlı mimarisinde özellikle iç mekânda duvar, kubbe ve tavan yüzeylerinde sıva, ahşap, bez, deri, taş gibi farklı malzemeler üzerine başta kök boyalar, bazen de çeşitli boyalar ve altın varak kullanılarak, çoğunluğu bakış mesafesi göz mesafesinden uzakta yapılan tezyinat, “kalem işi” olarak adlandırılmaktadır (İrteş, 1985: 427; Ödekan, 1997: 933; Demiriz, 1999: 297). Kalem işi, Türkler tarafından dini ve sivil mimaride İslam dininin kabulünden önce de kullanılmış, konu, malzeme ve teknik farklılıklarla günümüze ulaşmıştır. 19. yüzyılda Avrupa’da duvar resmi olarak adlandırılan freskler yaş sıva üzerine yapılırken Osmanlı’da kalem işi geleneğinin devamı olarak yapılan tasvirler ise kuru sıva veya ahşap üzerine yapılmıştır (Öndin, 2020: 4).

Genelde yörenin sanatçıları tarafından uygulanan kalem işi teknik ve uygulamaları yöreye göre değişmekle birlikte, özellikle başodada ve sedirin üst kısmından tavana kadar olan duvar yüzeyi, tavan veya kubbede yoğun olarak yapılmıştır. Sultan III. Selim (1761-1808) döneminde saray kültürünün sanat faaliyeti ve alışkanlıklarının Âyanlık Teşkilatı ile taşınması (Renda, 2002: 269-270; Yetiş-Bayraktar, 2020: 635) ve II. Mahmud’un (1808-1839) 1826’daki fermanıyla gayrimüslim ustaların nakkaşlık hakkı tanınmasıyla, Osmanlı mimarisinde “kalem işi” tezyinatı ortaya çıkan yenilikler Osmanlı coğrafyasına yayılmıştır. (Arlı, 2000: 90; Arı, 1976: 22; Renda, 1977: 77-78-193-194; Tekinalp Şahin, 2002: 441-442). Edirne ve İstanbul’daki Sultan Saraylarına bağlı Ehl-i Hiref teşkilatının varlığında başlayan (Başkan, 2014: 166, 170, 173), sonrasında Anadolu ve Rumeli’deki dini ve sivil yapıların mimari süsleme programlarında benzer biçimde yayılan kalem işi tezyinatı zamanla ahşap çıta ve geçme, alçı fresk teknikleri ile birlikte 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren duvar resmi tekniklerinin de uygulandığı ve İstanbul temasının yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir (Yetiş-Bayraktar, 2020: 635; Demirarslan, 2016: 109).

Osmanlılara özgü topografik bir tasvir biçimi oluşturan menzilnameler ve portolan haritaları, 18. yüzyılın son çeyreğinden itibaren kalem işinde (duvar resimlerinde) anıtsal boyutlarda görülecek kent temsilleri içinde özellikle İstanbul tasvirlerinin arketipleri sayılabilir (Okçuoğlu, 2020: 86). Klasik dönem minyatür sanatına has bu resimleme mantığının özellikleri 19. yüzyıl sonlarına kadar kalem işi tezyinat örneklerinde belirli dozda gözlenmektedir. Sayfa içinde kadraja alınmış kapalı kompozisyonun resmin bazı öğeleri tarafından delinmesi; bir kişi veya nesnenin ön plana çıkartılıp diğerlerine göre daha büyük gösterilmesine ilişkin hiyerarşik resim düzeni; kompozisyonda yer adlarını veren veya olayları tanımlayan yazılı açıklamalar; İstanbul’un Haliç ve Boğaziçi ile kara parçalarına bölünmüş coğrafi özellikleriyle gösterilmesi ve resimlerin nahif çizgileri minyatür sanatına has özelliklerdir (Okçuoğlu, 2020: 32-34). Kız Kulesi figürünü incelediğimiz İstanbul nakışlarına Osmanlı coğrafyasının her yerinde yapılan ahşap konutlarda rastlanılmaktadır. Metnin devamında verilecek topografik İstanbul tasvirlerinde bu

özelliklerin en az birini gözlemlemek ve minyatür bakış açısıyla yapıldıklarını tespit etmek mümkündür.

Datça'da bulunan Mehmet Ali Ağa Konağı'nda hemen hemen hiç değişikliğe uğramamış başodada dolap ile tavan silmesi arasında kalan bölüm beş pano halinde düzenlenmiştir. Uçlardaki panolar çiçekli şeritlerle süslenirken ortadaki üç panoya manzara tasvirleri nakşedilmiştir (Renda, 1974: 22-29; Uluengin, 2020: 38). Tam ortadaki Marmara'dan bakılan, üç kara parçası ve Kız Kulesi içeren kompozisyonu İstanbul tasviridir. Üç kara parçasını tam teşhis etmek mümkün görünmemekle birlikte Kız Kulesi taş döşeli kare planlı bir zemin üzerinde daralan iki kademeli kare planlı yapısı ve kırmızı çatısıyla tasvirin İstanbul olduğunu bizi ikna eder.

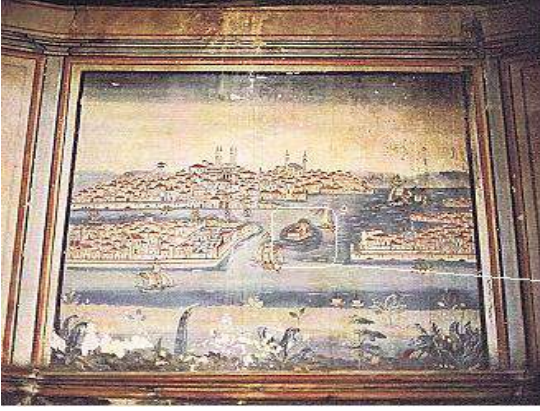


Resim 4. Datça Mehmet Ali Ağa Konağı, Muğla 1791-1801 (Uluengin, 2020: 39).



Resim 5. Adatepe Hacı Mehmet Ağa Konağı, Çanakkale, 1830 (Uluengin, 2020: 21).

Minyatür özelliklerinin hissedildiği Hacı Mehmet Ağa Konağı'ndaki tasvirde Kız Kulesi'nin ortasında bulunduğu denizin çevrelediği temel kompozisyon öğeleriyle İstanbul görülmektedir. Solda kıyı şeridinde saray olması muhtemel yapıların ayrı bir zeminde vurgulandığı ve sur-ı sultani ile çevrili Suriçi, karşısında Üsküdar ve üstte yine surlarıyla Galata bölgesinin yerleştirildiği görülmektedir. Marmara Denizi'nden bakılan kompozisyonda, iki kat dairesel planlı, çok katlı, üzerinde üst kısmı ikinci seviyede daralan kırmızı çatılı bir Kız Kulesi tasvir edilmiştir.



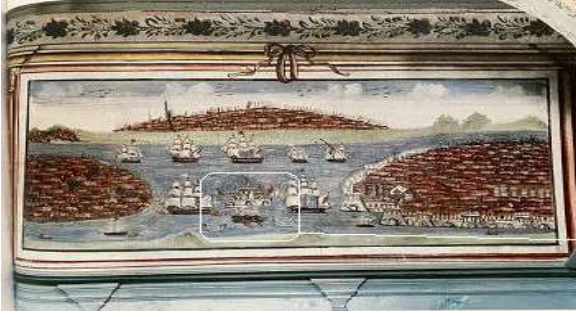
Resim 6. Sandıköğlu Konağı başoda İstanbul tasviri, Birgi, Ödemiş 19. yüzyıl başı (Uluengin, 2020: 35).

Sandıköğlu Konağı'nda başodada yüklüğün üstünde bulunan hayali İstanbul tasvirine Kız Kulesi'nin kompozisyonun ve üç kara parçasını çevreleyen denizin ortasında bulunduğu bir kompozisyon hâkimdir (Uluengin, 2020: 34-35). Bütün kara parçaları surla çevrilidir, sadece soldakinde merkezde Topkapı Sarayı olabilecek ayrı bir sur dizisiyle çevrelenmiş bir alan seçilmektedir. Tüm diğer hayali yapılar üst üste yerleştirilmiştir. Kız Kulesi ise dikdörtgen planlı iki kademeli bir zemin üzerinde önde kırmızı çatısıyla tek katlı geniş kare planlı bir yapı, arkada ise kırmızı çatısıyla kare planlı, iki katlı bir kule şeklinde tasvir edilmiştir.



Resim 7. Birgi Çakırağa Konağı, Ödemiş, İzmir 19. yüzyıl ilk yarısı (Okçuoğlu, 2020: 97).

Denizin üç kara parçasını çevrelediği ve ortada Kız Kulesi'nin yer aldığı temel kompozisyon öğeleri Çakırağa Konağı'ndaki tasvirde de kullanılmıştır. Haliç'ten bir İstanbul panoraması sunan bu tasvirde Ayasofya'nın Sultan Ahmed Camii ile birlikte kent kimliğini belirleyen yapılardan olduğu fark edilmektedir. Yoğun deniz trafiğinin bembeyaz yelkenli kadirgalarla anlatıldığı boğaz sularında Kız Kulesi, kare planlı bir zemin üzerinde kare planlı, tek katlı, düz çatılı kesme taş bir yapı olarak tasvir edilmiştir.



Resim 8. Petra Vareltsidania Konağı, başodada İstanbul, Midilli, Yunanistan 18. yüzyıl sonu 19. yy başı (Okçuoğlu, 2020: 120).

Petra Vareltsidania Konağı'nda yer alan hayali İstanbul tasviri, adeta duvara asılı bir yağlıboya tabloymuş izlenimi verilerek, üstten bir fiyonk kurdeleyle tutturulmuştur (Ersoy, 2019: 173). Haliç'ten kuzeye doğru bakan tasvirde denizin ayırdığı üç kara parçası solda Galata Kulesi ve kent surları, sağda adalet kulesi ve beyaz avlusuyla vurgulanan Topkapı Sarayı ve karşıda Üsküdar konumlandırılarak gösterilmiştir. Hiçbir dini yapıya yer verilmeyen tasvirde Kız Kulesi, denizin ortasında zemini görünmeyen, hilal alemlî, dairesel planlı, gri sivri külahlı üç kule yapısından müteşekkildir. Etrafını çevreleyen surların üç lombarından üç top başı çıkmıştır. Yandakilerden uzun orta kule; yüksekliği, kapı ve pencereleriyle diğerlerinden ayrılır. Kız Kulesi'nin bütünüyle taş bir yapı olduğu ve tüm topların ateşlendiği, hatta hemen önündeki bir geminin bu top atışıyla yandığı anlaşılmaktadır. Savunma özelliğine vurgu yapılan ve ebatıyla adeta kale hüviyetinde muhkem bir yapı olarak tasvir edilen Kız Kulesi, İstanbul tasvirinde simge yapı konumundadır.



Resim 9. Molivos Giannakos Evi, Midilli Yunanistan 1820-1830 (Okçuoğlu, 2020: 116).

Oldukça tahrif olduğu için yapıların zar zor fark edildiği bu tasvirin fotoğrafta yer almayan soldaki, muhkem surlarla çevrili, sağ ucunda saray açıklığı bulunan kara parçasının sırtındaki hat üzerinde; yan yana sıralanan cami yapıları bulunmaktadır. Üstte evlerin arasında surlarla çevrili toplarıyla birlikte muhtemelen II. Mahmud'un yaptırdığı Topçu ve Top Arabacıları Kışlası'nın bulunduğu Tophane civarı gösterilmiştir (Okçuoğlu, 2020: 117). Sağdaki üst üste evlerin kapladığı kara parçası ise bu durumda Üsküdar olmalıdır. Marmara Denizi'nden bir İstanbul panoraması sunan bu

tasvirde Kız Kulesi; surla çevrili, kare planlı, pencereleri ve kapısı görünen çok katlı taş bir yapı olarak seçilmektedir.



Resim 10. Evthymiadis Konağı üst kat başodada İstanbul tasviri, Ambelakia, Larisa, Yunanistan, 1787 (Uluengin, 2020: 69; Diamantopoulou, 1987).

Evthymiadis Konağı, üst kat başodadaki Kız Kulesi'nin iki kademeli düz bir zemin üzerinde ikiz kuleler şeklinde gösterildiği, Haliç ile Marmara'nın üç kara parçasına ayırdığı klasik şekliyle İstanbul tasvirinde kubbeli, iki ve dört minareli cami yapıları hemen seçilmektedir. Geniş kıyı şeridini surlar olarak kabul edersek, Haliç'ten bakılan tasvirde sağ tarafta yer alan Suriçi'nde özellikle vurgulanan bir saray yapısının olmadığı, camilerin gelişigüzel yerleştirildiği görülmektedir.



Resim 11. Molivos Krallis evi, Midilli, Yunanistan 1833 (Uluengin, 2020: 87).

Yine Haliç'ten bakılan ve sağda Suriçi'ni resmeden tasvirlerin yer aldığı Midilli'deki Molivos Krallis evi (1833) ve Kastoria, Natzis Konağı'nda (19. yüzyıl) da farklı Kız Kulesi tasvirleri vardır. Molivos Krallis evinde aynı ebatta Kız Kulesi'nin iki yanında üçgen uçlarda birleşen surla çevrili kara parçalarından sağdaki Suriçi'ni ve saray yapılarını gösterirken, kubbeli ve minareli dini yapıların yer almadığı görülür. Üstte Galata Kulesi ile vurgulanan Galata civarı, solda Üsküdar görülür. Kız Kulesi, denizin ortasında yüksekçe dikdörtgen bir zemin üzerinde birkaç katlı sivri külahlı kare planlı bir yapı şeklinde tasvir edilmiştir. Kulenin dibinde göndere çekilmiş kırmızı bayrak ve zeminde toplar bulunmaktadır. Önündeki kayıкта üç balıkçı kürek çekip balık tutmaktadır. Natzis Konağı'nda da Suriçi'ni gösteren surlardan ve Kız Kulesi'nden başka dini yapılar veya saray yapıları gibi İstanbul tasvirini belirleyici diğer unsurlara yer verilmediği görülür. Kız kulesi de üç basamaklı bir zeminde yükselen üç katlı, sivri külahlı, orta katta iki yandan çıkıntılı bir yapı olarak tasvir edilmiştir.



Resim 12. Kastoria, Natzis Konağı, Midilli, Yunanistan, 19. yüzyıl (Okçuoğlu, 2020: 123).



Resim 13. Yenişehir Şemaki Evi ikinci katta İstanbul tasvirleri, Bursa 19. yüzyılın ilk çeyreği (Okçuoğlu, 2020: 95).

Batı Türkistan Şemaki Kasabası'ndan göç eden Türkistanlı Şemakizade ailesinin Yenişehir'deki evinde bulunan tasvirlerde sadece saray ve yalı yapılarını tanımlayan Boğaziçi kıyılarının gösterilmesi söz konusudur. Kız Kulesiyle birlikte denizle kuşatılan üç kara parçası bu tasvirleri İstanbul olarak tanımlamamızı sağlamaktadır. İki tasvirde de solda çifte minareli cami ile surları temsil ettiği düşünülebilecek gri kıyı şeridiyle Suriçi, sağda Üsküdar ve karşıda yalılarla süslenmiş boğaz kıyıları görülmektedir. Tasvirde tek tanımlanabilen mimari öge Kız Kulesi'dir. Oldukça büyük ve basit tutulan figürlerden sağdaki dikdörtgen bir zemin üzerinde kare planlı sivri külahlı bir kule iken soldaki ise yine dikdörtgen zemin üzerinde altıgen planlı ve sivri külahlıdır.



Resim 14. Ürgüp Sucuoğlu Konağı, Nevşehir 1911 (Özbek, 2006: 220).

Ürgüp Sucuoğlu Konağı'ndaki Galata sırtlarından bakılan İstanbul tasvirinde Galata tarafı oldukça net ve canlı aksettirilirken; Anadolu sahilleri perspektif kurallarına bağlı olarak kısmen görülebilmektedir. Suriçi ise

Topkapı Sarayı, Ayasofya ve Sultan Ahmed Camii gibi simge yapılarla bezenmiştir. Haliç ve Boğaz'ın dalgalı sularında sadece direkleriyle vurgulanan irili ufaklı çok sayıda gemi ve kayıkların oluşturduğu deniz trafiği içinde Kız Kulesi oldukça net resimlenmiştir (Özbek, 2006: 220). Koyu bir gölge halinde görülen zemin üzerinde sivri külahlı kule yapısı yükselmekte ve dibinde yatay bir ek yapı dikkat çekmektedir.



Resim 15. Cabri el-Mücellit Evi kuzey kabul odası, Şam, Suriye 1836-45 (Okçuoğlu, 2020: 140).

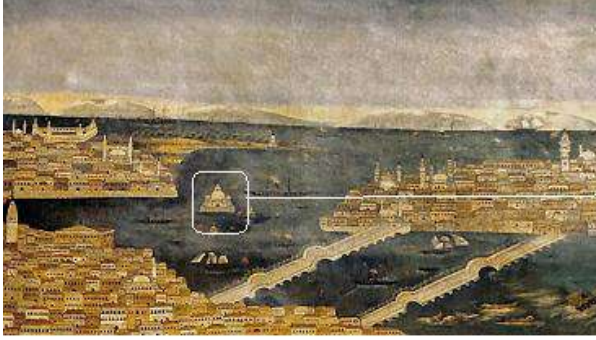
Şam'daki en erken tarihli İstanbul panoraması Beyt Cabri olarak bilinen evde, kuzey kabul salonundadır. Boğaz ve Haliç'e Üsküdar sırtlarından hayali yüksek bir noktadan bakan sanatçı, İstanbul'un o dönemki güncel halini sunar (Okçuoğlu, 2020: 138). Hasan el-Kuvvetli evindeki bu tasvirde tarihi yarımadada selatin camileri gibi simge yapılar minareleriyle tanınabilirken, hayali detaylar da dikkati çeker. Hassas gözlem ve ayırıcı tutumu fotografik gerçekliğe dayandığı izlenimi vermektedir (Okçuoğlu, 2020: 138). Kare planlı düz bir zemin üzerinde, iki katlı sivri külahlı kulelerden soldaki büyük, sağdaki ise küçüktür. Sivri külahı biraz daralarak yükselen küçük kule ve kırmızı bayraklı büyük kule, Kız Kulesi'ni temsil etmektedir. Kulelerin arasında ve boş kalan diğer köşelerde denize doğru yeni atış yapılmış hissi veren dumanı üstünde üç top arabası durmaktadır.



Resim 16. Şamiye Evi İstanbul tasviri, Şam, Suriye 19. yüzyıl (Okçuoğlu, 2020: 144).

Yaklaşık aynı bakış açısı fakat farklı kadrarla aynı kompozisyon Kanbazı ve Şamiye evlerinde de tekrarlanmıştır (Okçuoğlu, 2020: 143). Bu iki tasvirde de Galata ve Unkapanı köprülerinin birleştiği Galata ve Tarihi

Yarımada, kuleleri ve camileri ile dikkat çekmektedir. Hayali büyük dağlarla arka sınırı çizilen Marmara Denizi'nde kayık ve yelkenliler arasında dubalar, Üsküdar sahil şeridinde bitişik uzak bir uçta sivri külahlı fener kulesi ve boğazda piramide benzeyen yapısıyla Kız Kulesi figürleri bulunmaktadır.



Resim 17. Kanbazu Evi İstanbul Tasviri, Şam, Suriye 1870 (Okçuoğlu, 2020: 146).

Tavan ve Duvar Resimlerinde Kız Kulesi

Gaziantep'te 1909'da inşâ edilen Güllüoğullarının evinde, özellikle Başoda'da manzara, kent, bitkisel bezemelerden oluşan tavan resimleri bulunmaktadır (Uğurlu, 2020: 120). Çizgisel bir perspektifle oldukça gerçekçi bir şekilde çizilen İstanbul imgesinde önde tüm detaylarıyla Kız Kulesi, arkada ise fon olarak Tarihi Yarımada'nın silueti görülmektedir. Boyaların zarar gördüğü, yer yer döküldüğü fark edilmektedir.



Resim 18. Gaziantep Güllüoğulları'nın evi, 1909 (Uğurlu, 2020: 122).

Gaziantep'te 1856-59'da inşa edilen Abdülkadir Kimya evinin duvar resimlerinin tarihinin ise üzerinde yazdığı itibarıyla 1913 olduğu düşünülmektedir (Uğurlu, 2020: 117). Başoda duvarında on dördüncü panoda bulunan resim, tam anlamıyla perspektif kurallarına uygun olarak bir kartpostal gerçekçiliğinde ve titizliğinde çalışılmıştır. Feneri, çatılı yapıları ve kulesiyle bu çizim, tanıdığımız Kız Kulesi'ne benzer bir görünüm sunmaktadır. Önde tüm detaylarıyla Kız Kulesi, arka fonda ise yine simge yapılarıyla İstanbul, Tarihi Yarımada görülmektedir.



Resim 19. Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi Başodada Kız Kulesi tasviri, 1913 (Uğurlu, 2020: 118).

Bulgular ve Tartışma

Topografik kent tasviri başlığı altında gruplandırılan Nasuh Matrakî'nin Menazilnamesi, Hünername ve Pîrî Reis'in Kitab-ı Bahriyesi'ndeki Kız Kulesi figürleri ana hatlarıyla çizilmiş, konum açısından doğruluk payı yüksek ve birbirinden farklıdır. Perspektif kurallarından uzak ama minyatür kurallarına uygun olan bu figürler, profilden tek düzlemli bir ifade biçiminin ürünleridir.



Resim 20. Minyatürlerde Kız Kulesi figürleri

Okçuoğlu'nun "topografik kent tasviri" olarak adlandırdığı ve İstanbul imgelerinin etrafı Haliç, Marmara ve boğazın suları ile çevrili üç kara parçası şeklinde büyük çerçevede tekrar eden kalem işi örneklerde ise sanatçının daha özgür davrandığı ve detaylarda hayali unsurların ağır bastığı görülmektedir. Bu tasvirlerdeki Kız Kulesi figürlerinde değişik oranlarda perspektif kurallarının uygulandığı; Haliç, Marmara, Galata sırtları, Üsküdar kıyıları gibi yerlerden bakışa göre yerinin değiştiği ve Osmanlı coğrafyasının her yerinde farklı ebat ve görünümde betimlendiği görülmektedir.

Midilli, Ege Bölgesi, İzmir ve çevresindeki İstanbul tasvirlerinin bina formu ve bakılan nokta itibarıyla birbirine benzediği ve ortak bir sanatçı grubunun elinden çıktığına dair görüşler mevcuttur (Kuyulu Ersoy, 2019: 165, 184-185). Kız Kulesi figürlerine bakıldığında Petra Vareltzidania Konağı'ndaki (Midilli, Yunanistan 18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başı) tasvirde lomberleri ve toplarıyla ve Midilli'deki Molivos Krallis Evi'ndeki (Midilli, Yunanistan 1833) zemindeki toprakla ilk yapıldığı amacına uygun olarak kale

şeklinde betimlendiği görülmektedir. Cabri el-Mücellit Evi kuzey kabul odasındaki (Şam, Suriye 1836-45) tasvirde de top arabaları ile yansıtılmıştır. Cabri el-Mücellit Evi ve Petra Varelztidania Konağı'ndaki örnekler toplarla atışın yapıldığı bir savaş kompozisyonunu tamamlarken, Midilli'deki Molivos Krallis Evi'ndeki örnekte önünde kayıkta balık tutan figürlerle savunma yapısı olduğuna vurgu yapılıyor gibidir. Kule ve kale olarak hayali tasarlanan bu Anadolu, Midilli, Şam Cabri el-Mücellit Evi ve Çanakkale'deki örneklerinde en azından bir derece teşhis edilebilirken; Şamiye Evi (Şam, Suriye 19. Yüzyıl) ve Kanbazu Evi'ndeki (Şam, Suriye 1870) İstanbul tasvirlerinde neredeyse piramit gibi Kız Kulesi yapıları görülmektedir.

Tam perspektifin ve fotografik gerçekliğin hâkim olduğu Güllüoğulları'nın evi (Gaziantep, 1909) ve Abdülkadir Kimya Evi'ndeki (Gaziantep, 1913) Kız Kulesi tasvirlerinin artık duvar resmi tekniklerinde ve minyatürden uzak bir bakış açısıyla ele alındığı görülmektedir.

Topografik kent tasviri tanımı çerçevesinde kitaplardaki “perspektif plan görüntü”nün gelişmiş örneklerinde harita gerçekçiliğinde ve ana hatlarıyla çizilen Kız Kulesi figürlerinin kalem işi örneklerde fazlasıyla hayali tasarlanmasının sebebi ne olabilir? Yine kalem işi örneklerde üç örnek hariç pitoresk bir unsur olarak kullanılırken, Petra Varelztidania Konağı'ndaki (Midilli, Yunanistan 18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başı), Midilli'deki Molivos Krallis Evi'ndeki (Midilli, Yunanistan 1833) ve Cabri el-Mücellit Evi kuzey kabul odasındaki (Şam, Suriye 1836-45) örneklerde genel tasarımın bir parçası olarak savunma yapılan bir kale şeklinde betimlenmesi neden olabilir? Bu kadar farklı Kız Kulesi figürleri varken; Gaziantep'teki örneklerde son derece gerçekçi bir betimlemenin varlığı neyle açıklanabilir? İstanbul tasvirlerinde Topkapı Sarayı gibi yönetim yapısı yanında Unkapanı, Galata Köprüsü gibi köprüleri, Galata, Bayezit gibi kuleleri ve fenerleri ile bilinen sivil yapıların ve Ayasofya ile selatin camiler gibi bilinen dini yapıların ayırıcı, şehri tanımlayan unsurlar olarak ön plana çıktığı görülmektedir. Kız Kulesi figürünün ise Yenişehir Şemaki Evi (19. yüzyıl son çeyreği) gibi örneklerde üç kara parçasını çevreleyen deniz şeklindeki coğrafi özelliğin yanında tek ayırıcı özellik olarak kullanılması ilginçtir. Her kompozisyonda önem derecesi değişen ayırıcı bir figür olarak Kız Kulesi'nin farklı şekil ve ebatlarda yer almasının sanatçı-tasarım-eser ilişkisi çerçevesinde hayal gücü dışında başka nedenleri olabilir mi?

Sonuç

Osmanlı Devleti'nde sanatkârların kurumlaştığı ehl-i hıref teşkilatında nakkaşların mimar nakkaşları ve nakkaşlar olarak ayrıldıkları bilinmektedir. Zaman zaman kitap sanatlarında imzası görülen sanatçıların mimarî yapıların duvar ve tavanlarını süsleyen ekipte de yer aldığı görülmektedir. Haritacıların da esnaf olarak varlığı bilinse de atölyelerinin olup olmadığı bilinmemektedir. Minyatür özellikleri gösteren haritalar, kitapta olduğu gibi duvarları da süsleyen nakışlar Osmanlı Devleti'nin merkezî ve bütüncül bir sanat tasarımının yansımasıdır. Özellikle klasik motiflerin her zeminde kullanıldığı bir tasarım bütünlüğü düşünüldüğünde, harita resim

tanımlamasına uyan topografik kent tasvirlerinin tavan ve duvarlarda da yer alması bu tutumun bir uzantısı olarak düşünülebilir. Yine kâğıt üzerinde küçük bir alanda, göz hizasında yapılan İstanbul tasvirlerinde ana hatlarıyla işlenen Kız Kulesi figürlerinin konak duvarlarında çoğu zaman hayali öğelerle detaylandırılması göz hizasından uzakta olmasıyla açıklanabilir. Ayrıca Midilli'deki ve Şam'daki bazı örneklerde bir savunma fikriyle top ve top arabaları ile yapılan Kız Kulesi figürlerinin savaş sahnesi tasarımına eşlik ettiği görülmektedir.

Topografik kent tasvirinde belki de en önemli etki payı minyatür sanatına aittir. Kitap sanatlarının bir şubesi olarak nakkaşların, mimar nakkaşlarını da etkilemesi; nakışların da birbirini etkilemesi söz konusudur. Evthymiadis Konağı (Ambelakia, Larisa, Yunanistan, 1787), Datça Mehmet Ali Ağa Konağı (Muğla 1791-1801), Petra Vareltzidania Konağı (Midilli, Yunanistan 18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başı), Yenişehir Şemaki Evi (Bursa 19. yüzyılın ilk çeyreği), Molivos Giannakos Evi (Midilli Yunanistan 1820-1830), Adatepe Hacı Mehmet Ağa Konağı (Çanakkale, 1830), Molivos Krallis evi (Midilli, Yunanistan 1833), Sandıkoğlu Konağı (Birgi, Ödemiş 19. yüzyıl başı), Birgi Çakırağa Konağı (Ödemiş, İzmir 19. yüzyıl ilk yarısı), Cabri el-Mücellit Evi (Şam, Suriye 1836-45), Kanbazu Evi (Şam, Suriye 1870), Kastoria, Natzis Konağı (Midilli, Yunanistan, 19. yüzyıl), Şamiye Evi (Şam, Suriye 19. yüzyıl), Güllüoğulları'nın evi (Gaziantep, 1909), Ürgüp Sucuoğlu Konağı (Nevşehir, 1911) ve Abdülkadir Kimya Evi (Gaziantep, 1913) şeklinde incelediğimiz İstanbul tasvirlerinde kronolojik olarak minyatür etkilerinin azalırken, perspektif ve resim özelliklerinin arttığı gözlemlenmektedir. Minyatür sanatının kitap sanatlarındaki etki alanı daraldıkça 18. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar incelediğimiz İstanbul tasvirlerinde de minyatür etkilerinin azaldığı ve en son Gaziantep'teki örneklerde teknikle beraber, tezyinat unsurlarının da değiştiği ve ortaya çıkan örneklerin tam anlamıyla resim olduğu gözlemlenmektedir.

Minyatürün etkinliğini kaybetme sebeplerinden birinin belki 1826'lardan itibaren fotoğraf tekniklerinin gelişmesi ve fotoğrafın yaygınlaşması olduğu varsayılabilir. Bu durum özellikle 19. yüzyıl sonu Kız Kulesi örneklerinde kısmen, 20. yüzyıl örneklerinde tamamen fotografik gerçekliğin etkili olmasını da açıklar. Hayal ve gerçek sınırlarında zarifçe dolaşan Kız Kulesi figürlerinin, İstanbul tasvirlerinin hemen tamamında tanımlayıcı unsur olması İstanbul'la coğrafi, tarihî ve sanat bağı olmasıyla açıklanabilir. Mimaride kare veya dikdörtgen hacimleri Osmanlı camisi, sarayı, evi, şadırvanı gibi bilinir yapan tezyinat öğelerinden kalem işi ve duvar resmi örneklerinin dağıldığı coğrafya itibarıyla incelenmesinde izin, yolculuk vb. pek çok sebeple birçok zorluk bulunmaktadır. Elde edilecek kültür hazinesinin gelecek nesillere intikali için bu zorlukların aşılmasına değer olduğuna bu tür çalışmaların bir nebze fikir vermesi en önemli kazanım olacaktır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Arık, R. (1976). *Batılılaşma dönemi Anadolu tasvir sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası.
- Arık, R. (1999). Osmanlı sanatında duvar resimleri. *Osmanlı 11*, (ed.: C. Oğuz vd.), 423-436, Ankara: Yeni Türkiye.
- Arlı Demirsar, B. (2000). *Oryantalizmden çağdaş Türk resmine*. İstanbul: Creative.
- Artan T. (2010). Venedik'ten İstanbul'a şehir tasvirleri tasavvur ve tahayyüller. *Osmanlı döneminde Venedik ve İstanbul*. (kür.: Giampiero Bellingeri-Nazan Ölçer), İstanbul: Sabancı Üniversitesi.
- Başkan, S. (2014). *Başlangıcından Cumhuriyet dönemine kadar Türklerde resim* (2. baskı). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Demirarslan, D. (2016). 19. yüzyıl Türk sivil mimarisinde duvar resmi estetiği ve İstanbul teması, *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 1 (1), 105-125.
- Demiriz, Y. (1999). Osmanlı kalem işleri. *Osmanlı 11*. (ed.: C. Oğuz vd.), 297-304, Ankara: Yeni Türkiye.
- Diamantopoulou, A. (1987). *Ambelakia-Greek traditional architecture*. Melissa.
- Evliya Çelebi. (1996). *Evliya Çelebi seyahatnamesi II*. İstanbul: Yapı Kredi.
- İrteş, M. S. (1985). Kalem işlerimizin bugünü ve yarını. *Sanat Tarihinin Dünü Bugünü Sempozyumu*, 425-432, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Kuyulu Ersoy, İ. (2019). Batı Anadolu'dan Adalara duvar resmi bağlamında Midilli'de resimli iki konut. *Sanat Tarihi*, 28 (1), 165-191.
- Matrakî, N. *Beyan-ı menazil-i sefer-i Irakeyn*, İÜ NEK, TY05964, 8b-9a.
- Okçuoğlu, T. (2020). *Hayal ve gerçek arasında Osmanlı resminde İstanbul imgesi 18. ve 19. yüzyıllar*. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü.
- Ödekan, A. (1997). Kalemkâri. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2*. (ed.: A. Gevgilili vd.), 810, İstanbul: YEM.
- Öndin, N. (2000). Türk manzara resmi. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (2), 1-13.
- Özbek, Y. (2006). Duvar resimli bir Ürgüp evi: Sucuoğlu konağı. *Journal of Turkish Studies*, 30 (2), 329-336.
- Renda, G. (1974). Datça'da eski bir Türk evi. *Sanat Dünyamız*, 1 (2), 22-29.
- Renda, G. (1977). *Batılılaşma döneminde Türk resim sanatı 1700-1850*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Renda, G. (1994). Osmanlılar ve deniz haritacılığı. *XIV-XVIII. yüzyıl portolan ve deniz haritaları* (hızl.: Ahmet Menteş vd.), İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası.
- Renda, G. (2002). Yenileşme döneminde kültür ve sanat. *Türkler Ansiklopedisi 15*, (ed.: H. C. Güzel vd.), 265-283, Ankara: Yeni Türkiye.
- Renda, G. (2013). Resimli haritalar ve Topkapı Sarayı koleksiyonu. *Piri Reis'ten önce ve sonra Topkapı Sarayı'nda haritalar*, (hızl.: Alev Taşkın vd.), 40-48, İstanbul: Promat Basım.
- Soucek, S. (1992). Islamic charting in the Mediterranean. *The history of cartography (Cartography in the traditional Islamic and South Asian societies)*, (eds.: J.

- B. Harley- D. Woodward), Chicago-London: The University of Chicago Press.
- Soucek, S. (1996). Piri Reis and Turkish mapmaking after Columbus, *Studies in the Kahalili Collection*. II, London: Oxford University Press.
- Tanrıkulu, M. (2017). Portolan haritaların kaynağı, genel özellikleri ve etkileri. *Harita Dergisi*, 157, 29-38.
- Tekinalp, Ş.- A. P. (2002). Batılılaşma dönemi duvar resmi. *Türkler Ansiklopedisi* 15, (ed.: H. C. Güzel vd.), 440-447, Ankara: Yeni Türkiye.
- Uğurlu, B. P. (2020). *Anadolu'da son dönem Osmanlı duvar resimlerinde kent imgeleri*. Konya: Literatürk.
- Uluengin, N. (2020). *Ege'nin iki yakasından İstanbul manzaralı evler*. İstanbul: YEM.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1948). *Osmanlı Devleti'nin merkez ve bahriye teşkilatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Yetiş, E.-Bayraktar, K. (2020). Tokat ve Amasya'daki bazı geç dönem duvar resimlerinin biçim açısından değerlendirmesi. *ART-E*, 13 (26), 634-663.

Elektronik Kaynaklar

- Peabody, *An Exhibition of the History of Maps*. Baltimore Museum of Art October 7 to November 23, 1952.
- <https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W660/description.htm> (Erişim: 04.04.2023).

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

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Bu çalışma Etik Kurul Belgesi gerektirecek nitel veya nicel bir yöntemle hazırlanmamıştır. / This study has not been prepared with a qualitative or quantitative method that would 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.

THE INTERACTION OF JOY RITUALS AND BODY LANGUAGE IN SPORTS BRANCHES: A SEMIOTIC ANALYSIS ON FOOTBALL PLAYERS



SPOR DALLARINDA SEVİNÇ RİTÜELLERİ VE BEDEN DİLİNİN ETKİLEŞİMİ: FUTBOLCULAR ÜZERİNE GÖSTERGEBİLİMSEL BİR ANALİZ

Mustafa AYDEMİR*

ABSTRACT: Body language, which defines the communicative and behavioral sphere of action of individuals, is an important indicator of identity. Emotional reactions that make important body language tools such as gestures and facial expressions meaningful as a form of expression in social life also shape the subject of interaction. One of the important environments in which body language is used effectively is sports struggles. Among the sports branches, football has the highest level of participation and interaction in the world. In football, the elements Deciphering clubs include songs, choreographies, mascots and symbolized stadiums. In addition to their physical structures, football abilities and achievements, football players can increase their brand values through their body language. The highest emotional moments of football are shaped by goals. There is a meaningful interaction between the joy experienced by the fans at the time of the goal and the Decency of the players. The goal joys of football players can sometimes get in the way of goals. The fact that football players have different emotional and cultural structures can also reveal different joy rituals. Joy rituals that provide motivation and relaxation on the audience can make important contributions to the brand and patent values of football players, as well as other areas such as advertising and sponsorship. Rituals are turning from a micro sociological field into interactive narratives at the level of personal brand management and side meaning. In this study, iconic photographs reflecting the joy rituals of football players are examined through semiotic analysis.

Keywords: Joy Ritual, Body Language, Symbolic Interactionism Theory, C. Ronaldo, Semiotic Analysis.

Öz: Bireylerin iletişimsel ve davranışsal eylem alanını tanımlayan beden dili, kimliğin önemli bir göstergesidir. Toplumsal yaşamda bir ifade biçimi olarak jest ve mimikler gibi önemli beden dili araçlarını anlamlı hale getiren duygusal tepkimeler, etkileşim konusunu da şekillendirmektedir. Beden dilinin etkin bir biçimde kullanıldığı önemli ortamlardan birisi sportif mücadelelerdir. Sportif branşlar içerisinde futbol, dünyada en yüksek katılım ve etkileşim düzeyine sahiptir. Futbolda, kulüpleri tanımlayan öğeler arasında şarkılar, koreografiler, maskotlar ile simgeleşmiş statlar yer almaktadır. Futbolcular, fiziksel yapıları, futbol yetenekleri ve

* Dr.-Bağımsız Araştırmacı (Independent Researcher)/İzmir-aydemirmustafa4@gmail.com
(Orcid: 0000-0001-9414-4053)

başarılarının yanı sıra beden dilleri üzerinden marka değerlerini artırabilmektedir. Futbolun en yüksek duygusal anları ise gol ile biçimlenmektedir. Gol anında taraftarların yaşadığı sevinç ile futbolcuların sevinme biçimleri arasında anlamlı bir etkileşim bulunmaktadır. Futbolcuların gol sevinçleri, kimi zaman golün de önüne geçebilmektedir. Futbolcuların, farklı duygusal ve kültürel yapıda olmaları farklı sevinç ritüellerini de ortaya çıkarabilmektedir. Seyirci üzerinde motivasyon ve rahatlama sağlayan sevinç ritüelleri, futbolcuların marka ve patent değerlerinin yanı sıra reklam ve sponsorluk gibi diğer alanlar üzerinde de önemli katkılar sağlayabilmektedir. Ritüeller, mikro-sosyolojik bir alandan, kişisel marka yönetimi ve yan anlam düzeyinde etkileşimli anlatılara dönüşmektedir. Bu çalışmada, futbolcuların sevinç ritüellerini yansıtan ikonik fotoğraflar, göstergebilimsel çözümleme üzerinden incelenmektedir.

Anahtar kelimeler: Sevinç Ritüeli, Beden Dili, Sembolik Etkileşimcilik Kuramı, C. Ronaldo, Göstergebilimsel Analiz.

Introduction

“Ritual is a pure activity, without meaning or goal.”

F. STAAL

In sports branches is evaluated as a whole with how the players work individually or as a team, their skills and their private lives. Football is an activity focused on talent, intelligence and discipline. Players score points by ensuring that the ball enters the opposing team's goal. The “goal scoring skill” developed for this purpose creates a positive image through body language in course of time. This nonverbal form of communication, which the player exhibits to express himself and his joy as a result of scoring goal, constitutes the subject of the joy ritual with basic features such as “aesthetics, design and difference”. Players freely make their feelings and thoughts meaningful again through symbols that are unique to them. In the context of the Brazilian footballer Ronaldinho¹ the state of happiness integrated with body language is used as an effective image reflection in the media areas where digital technology is used. In new media environments, the symbolic narrative of the state of being happy emerges from its own unique personal boundary and turns into a universal means of expression. The repetitive discourse of the feeling of being cheerful or rejoicing through body language is retold with stereotyped behaviors. Therefore, rituals, which are a symbolic form of behavior, reveal common emotional shares in sports competitions.

In the early periods of football, the rules of the game between players were determined by four countries (England, Ireland, Scotland and Wales) within the framework of politeness rules. For this reason, the penalty rule is

¹ The Brazilian footballer is a FIFA Ballon d'Or (Best Footballer of the Year) award-winning football star who plays for many important teams, including national clubs such as Gremio, Paris Saint-Germain, Barcelona and Milan, as well as the Brazilian National Team.

not included in the first years of football. In the following periods, the penalty rule has started to gain validity among the players with evaluations in the form of yellow (warning) and red (Decoupling from the game). The nature of sport consists of achievement and winning actions. However, adopting human values and not offending the other side are also considered as sensitive principles in sports competitions. The sense of joy is the self-realization of the individual with feelings such as well-being and satisfaction. The high pleasure experienced in the stage of reaching the goal in the game is symbolically described in the sense of winning. Within the scope of the joy ritual, Roger Milla describes his enthusiasm with the movements he exhibited during the goal celebration. In one aspect, these ritualized reflections of the emotional state are also carried out in order to provide psychological superiority over the opponent. The word rit, which is the origin of the word ritual, is derived from the Latin words ritus and English-French rite.

The word ritual in the Encyclopaedia Britannica is "Traditional practices in which believers attach a reconciliatory symbolic meaning" (Cited by, Akyol, 2009:17), Cazeneuve defined it as the concept of ritual as "an act whose actual or design activity is not included in the correlation of causes and effects, in other words, repeated and whose effectiveness is at least partially non-experimental" (Cited by. Özbudun,1997:17). The phenomenon of ritual considered in social, cultural and theological contexts is "The belief system of divine or superhuman power and worship or other ritual practices aimed at such a power" (Argyle and Beit-Ballahmi, 1975:1), a model of effective communication about important social values and their relations with each other" (Shorter, 1973:124), "a broadly conceived, prescribed, stereotyped way for the realization of an action (Berberovic, 2015:31) is defined as. The theological context, which contains the symbolic narrative language, has a formative and guiding effect on people's thoughts and behaviors. It can also find its own defining place in psychological and sociological dynamics in the ritual belief sub-narrative.

The first basic studies on rituals in American sociology, within the framework of the symbolic interactive approach that emerged at the Chicago School as a micro-sociological orientation; It was created by academics such as George Mead, Herbert Blumer, Everett C. Hughes and Robert Park. It is also among the studies based on symbolic interaction (Scheff, 2005; Rossner, 2008; Wallace and Wolf, 2012; Morva, 2017; Yikebali, 2018; Gokulu, 2019). While interacting in the socialization processes of individuals, their meaning-making actions are shaped through their communication with the other person. Within the scope of the symbolic interactionist approach, which emphasizes that individual tendencies should not be ignored in explaining social phenomena, multi-dimensional analyzes were carried out

in terms of the importance of individual behaviors on the basis of social integration. In this context, “signification such as symbols, gestures and mimics” (Mead, 1934), “meanings attributed to objects” (Blumer, 1975), “Ethnographic analysis and individual perspective” (Hughes, 1957), “Social laboratory and social control” (Park, 1967), The construction of symbols and rituals over culture (Park and Burgess, 1921), the “Pragmatic perspective” (Peirce, 1873, 1903 and 1905 and Dewey, 2008, 2010) and the construction of the processes of using and understanding are discussed.

While symbolization reflects “interaction” and “communication through language” (Mead, 1934), the concept of “Mirror Self” (Cooley, 1992) provides explanations at the socio-psychological level in the emergence of rituals. Isaac Thomas analyzes the interactive narrative environments required by rituals with the themes of “Description of Situation” and Stryker (2011) “Social Structuralism, Role and Identity”. An individual communicates with his own subjectivity while describing the emotional state he is in. The fact that the subject is compatible with the social language based on internal communication also allows the ritualization of the narrative form of emotional states in one aspect.

The Relationship between Ritual and Sport

Rituals of joy, as a depiction of identity that lead us to think, to understand other people and cultural values, explain the connotations of football after goal. Scoring a goal is more than an action to achieve and celebrate something, it includes narrative patterns designed to send a message to another person or persons. Just as joy is not alone, meanings are not alone either. The joy ritual includes characters and forms defined categorically in this context.

The ritual may include “one or more different sub-actions” (Mugelli et al., 2017:5). Ritual terms are a closely related general idea (Grimes, 1990). Trice and Beyer (1984) defined twelve the frequently studied cultural forms: “ceremonial ritual, myth, epic, legend, story, folktale, symbol, language, gesture, physical environment, and artefact” (1984). Each of these forms offers useful information about culture. The Ancient Greeks became the representatives of social and religious rituals by creating stories and legends that they identified with text, music, dance, costume. “Theatrical” performances in the form of group activities presented to the audience at a place and an event contain information about the social structure of the period. The uncertainty of the boundary line between ritual and theater, ceremony and play (McDonald and Walton, 2007:13) mediates social actions that create a model of the human self and intellectual structure in society. Football, as in other sports branches, constructs the playing field through theatrical behavior models. The instantaneous reflection of an athlete's emotional state shows the narrative form of belonging and integration by

the masses, followed by all the indicators that his clothes, gestures, facial expressions and behavioral patterns. Goffman states that rituals are means of meaning that turn into theatrical qualities such as “performing” (2017), apart from “respect and attitude”, which expresses the sets of behaviors in the collective area (1967) in which people interact socially as well as their subjective thoughts.

Goffman's famous distinction between “front stage” and “back stage” is that the preparation of the athletes’ before the match, the ways of concentration during the match, their reactions during the position, the emotional changes related to the score (such as goal, injustice, victory or defeat), interaction with the audience at the end of the match and shows important codes in the expression of representations of a significant power of influence in interviews. In social sciences, codes are used in performance simulations to describe the structures and processes of human behavior, in the use of dramaturgical metaphors in the sense of “front stage”, “back stage” (Goffman, 1959, 1974) and “social dramas”. (Turner, 1974). According to Birrell and Donnelly, Goffman's “strategic interaction” model is used as the central metaphor for understanding the dynamics of interaction in games. This model is especially applied to sports studies in which competitors increase their competitive advantage through deception and misdirection (2004, p.51). Again, according to Birrell, the subject of ritual “The conceptual definition of ritual and the conceptual symbolic system on which sport is based are better known than Durkheim's *Basic Forms of Religious Life*” (1981:356). While Durkheim defines rituals as mediators between individuals and societies (Bell, 1987), Jonathan Z. Smith defines ritual as “the evocative way of ritualized perfection in the ordinary period of things” (1982:63). The ritual is not limited to only athletes, but also includes supporter groups and opinions that integrate with their attitudes.

Football is a complex system that includes people's different feelings about their own identity, embodying people's deepest feelings about the world. In the study of Bromberger; The celebration, which emerged with the enthusiastic marches sung by the supporters who call themselves “brigades”, “commandos”, and “legions”, deals with the transformation of a ritual into a sacred ceremony, which took the form of “war” with “attack troops” (1995:302). In Boxberger's study, the celebration that arises with enthusiastic anthems sung by supporters who called themselves “brigades”, “commandos”, “legions” takes the form of “battle” with “assault troops” (1995, p. 302) examines the transformation of a ritual into a sacred ceremony. Ritual exaggerates differentiations by activating conceptual orientations. In later processes, ritual is defined as habit or imitative actions, and as Bell states, it is the formal and physical expression of previous ideas (2009, p.19). Collins categorizes the results of a successful interaction ritual

as group solidarity, emotional energy, mobilization, tolerance, strength, enthusiasm and respect for group symbols, and the correctness of defense in any situation (2004, p. 49).

The influence of the ritual can extend to daily life. What the individual accepts and evaluates as rituals actually includes verbal or nonverbal forms in terms of narrative. From the appearance of the athletes to their general expressions, the body language of the rituals also reveals psychological effects. According to Erikson; "Psychiatrists provide adaptive interactions between people by influencing the pathological stereotypes of the neurotic" (Freud, 1907) (1966: 337). The fact that the rituals represent a psychological reflection gives some clues about how the background of all the behaviors of the athletes that are reflected or not reflected on the screen are built. It is known that the physical appearance of the athletes on the field has narrative forms that attract the audience. Rituals are classified in three directions according to the type of narrative activities;

a. Verbal – certain words and phrases (e.g. "Calm yourself!", "Concentrate!", "I'm ready!", "I can do it!" etc.) that athletes repeat to themselves, their own reflections in the mirror, their portraits, etc.

b. Non-verbal – gestures, mime, sounds, body movements (e.g. shrugging one's shoulders, rubbing one's palms, pinching, stroking, etc.)

c. Mixed – a ritual that includes both verbal and non-verbal activities (it is usually a swift command followed by a swift movement).

Ritual is an expression of the human body. Athletes reveal their cognitive and emotional changes during the match by using all communication codes. Personalities introduced to the masses through the media become a part of the culture of celebrity. Their active identity, known to the masses and has become a universal language, Boorstin says, "He is a famous person. He has created himself with his image and his existence has been protected by the media. The hero is a big person, while the celebrity is a big name" (1992: 57-61) has expressed the encodings of reality with his discourse. The definition of athletes as a sacred character, hero and role model by the masses also shapes the physical formation of the feeling of joy. In the first periods of football, it is seen that was presented with a calmer body language the way of expressing the feeling of enthusiasm or happiness. In the following periods, especially with the increase in the culture of celebrity, body language was placed in the memory of the masses with a permanent image under the appearance of entertainment. These representations, produced with the influence of the media, become an effective means of socialization and maintain their guiding power over the masses. Today, football is turning into an industrial structure. By spreading rapidly towards a sectoral structure of football, the sacred body language rituals created through the players continue to influence the masses.

In the early years of football, it was considered an important sign of gentlemanly behavior for the person who scored the goal to simply raise his hand in a calm manner and show his joy without ritual. For this reason, the acknowledgment of the goal instead of rituals of joy was an important cultural symbol for football, which was called "the gentleman's sport". The truly globalization of football after 1970 created an important revolution for football players to show their own culture and to be different from other football players. Football players transformed their joy rituals, which started with somersaults and dance moves, into crazy and extraordinary goal celebrations. These performances have increased the interest in football in order to gain psychological superiority over the opponent, to entertain their own fans and to send a message through the rituals of joy in football. Creating a ritual of joy after a goal is one of the most important cultural indicators and brand values of football today.

Celebration and Famous Person Interaction

It is possible to see the unique moments of happiness and sadness of each athlete in sports branches. The adoption of athletes by large communities with their effective imaginary characteristics has enabled the formation of conceptual descriptions. Linguistically, the word "famous" corresponds to the meaning of "common" or "crowd" (Garland, 2010:484). Generally, "Sports celebrities are individuals who are known in their field and are role models for most young people" (Bush, Martin, & Bush, 2004), "Today we live in a celebrity culture", "images of famous people for celebrities are circulated and consumed daily around the world" (Penfold, 2010:289-302), While McCracken (1989: 310) states that famous people are "anyone who enjoys public recognition and uses this recognition on behalf of consumer products through advertising", Stafford et al., defines celebrities as "a famous [athlete or coach] who uses them in an advertisement to recommend a product or for public recognition" (2003:13). The fact that football has industrialized dynamics from a sports field also changes the behavior sets of the audience.

In today's new media order, individuals create content and can turn into digital subjects. Parasocial relationship areas, which are an important indicator of the demonstration society (Debord, 1996) (Merton, 1943; Horton and Wohl, 1956), are turning into interactive structures. The interaction aspect of the parasocial relationship is associated with cultural fields such as showmanship and heroism within the scope of "public images" of famous people by Merton (Schramm, 2008; Klimmt et al., 2011; Schmid & Klimmt, 2011). At the same time, it is also seen that famous people have become a part of the industrial structure and individual and sectoral branding has been shaped through the media. In this context, Thomson (2006) defines celebrities as "human brands" because they "have

professionally manageable features” (2006:105). Celebrities, a kind of presentation of the self, are according to Jones and Schumann, “more than entertainment; they are expected to protect their cultural and moral values” (2000), the adoption of celebrity culture by the masses shows that it affects communities. Thus, in the image of society, a famous person is iconized by being brought to the center of an important productive force through the media, accessing the position of a fascinating object according to the characteristics of representation.

Ritual and Sponsorship Relationship

Sports branches have an economic cycle in the form of investment, cost, gain and loss. Sports branches require serious planning to be made in the process leading up to the presentation of individuals who have been raised with long efforts and costs to the audience with a visionary identity as successful and highly skilled individuals. Every year, hundreds of sports clubs make economic and infrastructural investments in order to train qualified and suitable athletes for the relevant sports branch among millions of athletes. Although aids and supports and competition revenues are considered an important element in meeting branch costs in this area, sponsor support is also important in addition to transfer earnings of athletes for the successful functioning of the system. Sport has long been a powerful component of collective identity and a source of national pride and activity. According to Hassan, sports; “As a central element in the construction of nations (and their dreams), it is appropriate for the redefinition of common identities in the world” (Hassan, 2013: 417). Global marketing activities, campaigns and tournaments are organized in order to protect these identities and create fans in the global arena. According to Bauer et al., the importance of the sports unit, the image of the team is important in the consumer attitude according to famous people (2008), there are studies showing how companies distinguish themselves from competitors by developing associations with sports heroes (Schlossberg, 1996). Here, there is the effect of strategies to provide more sponsor support for each of the sports branches and to meet the increasing costs and reach new solutions in determining the awareness goals. Football has a system in which these activities are experienced more than other sports branches. Ormezzano, on the issue of such acceptance and increasing demand of football, believes that football depends on the contribution of “Covering society with fantasy, thought adventure, words, gestures” (Ormezzano, 1999:9) he gives an opinion in the form of.

In this context, Meenaghan (1983: 9), defines sponsorship as “providing financial or non-cash assistance to an activity carried out by a commercial organization in order to achieve commercial goals”. Meenaghan in the same form (2001: 95), proposed that sponsorship should work on the

consumer differently from other forms of advertising and promotion in order to show interest to the consumer by benefiting an activity in which it has an intense emotional relationship with the consumer. In the study titled “Global sponsorship expenditures for the period 2007-2018” prepared by the Statista analysis company and shown as Graph-1, which examines the change of global sponsorship in the world; It states that the sponsorship Sunday, which was \$ 37.9 billion in 2007, increased to \$ 65.8 billion in 2018. The sponsorship file contains “sports competitions, publications, artistic festivals, meetings and membership organizations”. Nowadays, it is seen that athletes have established sponsorship relationships with various global companies. Athletes need a number of tools to be able to participate in high-budget organizations. Brands, on the other hand, make various agreements with athletes to reflect their own identities and grow their Sunday share, as well as to support social responsibility projects.

According to the rules of this agreement, athletes can shape their ritualization skills according to the wishes of the brands while fulfilling the requests of the sponsor. Brands, on the other hand, are able to shape the psycho-social art spaces of both athletes and consumers with high-budget contracts. The fact that football players promote brands during the joy of goals or make gestures and gestures that imply them shows that there is also an economic aspect of the rituals. Global companies can strategically use the joy rituals of athletes in order to shape the purchasing preferences of consumers at a subconscious level in the position of fans.

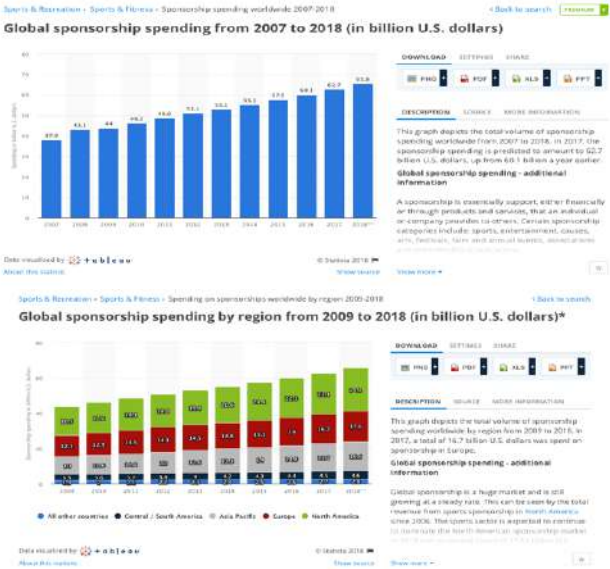


Figure 1. Global Sponsorship Expenditures for the Period 2007-2018 (URL-1)

Figure 2. Global Sponsorship Expenditures by Region for the Period 2009-2018 (URL-2)

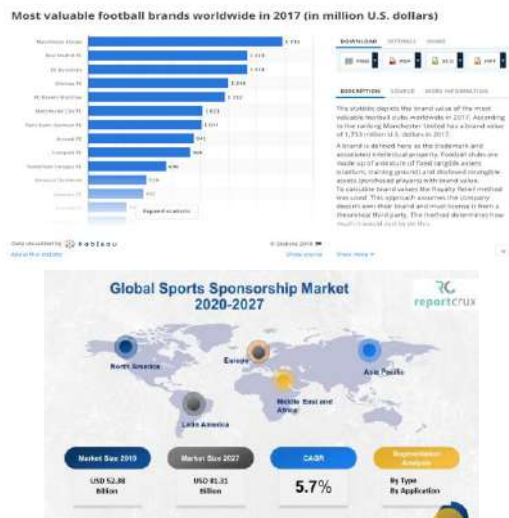


Figure 3. The Most Valuable Football Brands Worldwide in 2017 (URL-3)

Figure 4. Global Sponsorship Expenditures for the Period 2020-2027 (URL-4)

Considering the change in global sponsorship activities between 2009 and 2018 according to the regions listed in Graphic-2, North America (from 16.5 billion to 24.2 billion dollars), Europe (from 12.1 billion to 17.6 billion dollars), Asia Pacific (from 10 billion to 16.6 billion dollars), Central/South America (from 3.5 billion to 4.6 billion dollars) and all other countries (from 1.9 billion to 2.8 billion dollars) are increasing. The total change in related activities has increased from \$44 billion in 2009 to \$65.8 billion as of 2018. According to the information in Graphic-3, Manchester United took the first place in the ranking of the most valuable football clubs worldwide with 1.773 billion dollars as of 2017, followed by Real Madrid (1.419 B. D¹) Barcelona (1.418 B. D), Chelsea (1,248 B.D), Manchester City (1,222 B.D) It is coming.

In the image that examines a research conducted by the media analysis company ReportCrux Sunday Research in 2020 and the Graphic-4' is shown above; It is estimated that the Global Sponsorship Market will reach 81.31 Billion US Dollars in 2027 with an increase of 5.7% during the forecast period 2020-2027 from 52.38 Billion US Dollars in 2019. Despite the negative effects of the pandemic during this period, it is understood that the 2022 Qatar World Cup will have significant sponsorships and may show improvement with the impact of the 2024 Football Championship and the 2026 World Cup.

² B.D (Billion Dollars)

Transformation of Rituals and Branding

During the preparation match between Manchester United and Sporting Lisbon, Sir Alex Ferguson found the person he needed after David Beckham decamped from his team: “Cristiano Ronaldo”. Cristiano, unlike other players, was not just a figure trying to strut and trying to show himself. What was different about him was that they predicted that he would become one of the best leading actors in the theater of dreams as a new iconic figure that the club was looking for.

Ronaldo, who started with a preparatory match and turned into an iconic brand worldwide, has changed many things, including his jersey number (number 7), as well as his hair, teeth, appearance, car and lifestyle. There is another aspect that distinguishes Ronaldo from the other Ronaldo (Brazilian) and other famous names: the “Goal Joy Ritual”. Throughout his career, Ronaldo has also developed his brand value as a catchy name with different joy rituals such as “without a jersey, showing a point, open arms, double movement, this is me, squeezey, calma calma, thinking man, siuu”. The skillful performance of a single player for brand value without leaving out the theatrical aspect of different joys provides indirect contributions by affecting the level of fan appreciation and attention of sponsor companies. Cristiano Ronaldo has his own brand logo and number, shown as (Figure 5) below. In addition to comparing Cristiano Ronaldo with past players, his rivalry with Lionel Messi, his biggest rival in becoming the best player of his era, has also been moved to this area; the struggle for first place in “the joy of the most, the best and the most popular goals” has also been turned into an important marketing area. In the coming years, watching the joys of other players and continuing to do his own unique joys will continue to be the right action both for the value given to football spectators and for the value of his own brand.



Figure 5: Cristiano Ronaldo's Brand Logo and Number³ (URL-5)

Since the imitation of sports joy rituals on a global level can be done by both other athletes and spectators, it can also provide a justification for strategic actions in the name of visual branding. Because increasing the awareness of athletes with the contribution of social networks has also initiated their transformation into a different identity in the areas of

³ Cristiano Ronaldo's Brand Logo and Number EU006963292. (URL-5)

“sharing, authenticity, attracting attention and followers”. Such a love and application of rituals has also formed the basis for the birth of the idea of commercialization and brand protection. Gareth BALE, who played for Real Madrid in Spain for many years and recently transferred to MLS league side Los Angeles FC (USA), registered “Eleven of Heart” by associating the Heart Joy Ritual with eleven (11), the jersey number in his name, and took an action that will allow him to use all his commercial gains himself.

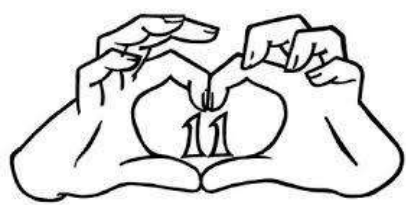
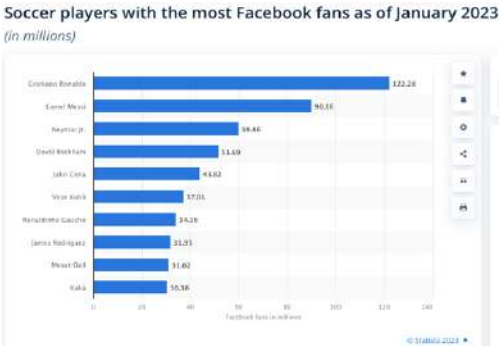


Figure 6. Gareth Bale Brand Logo (UK00002657917)⁴ (URL-6)

Facebook January 2023 Footballers with the Most Facebook Fans According to two studies conducted by Statista Company in 2018: When the study “Footballers with the Most Facebook Fans in February 2018” included in (Figure-5) is examined, it is seen that Cristiano Ronaldo, who has 122.28 million followers, ranks first, followed by Messi (90.16 Million), Neymar (59.86 Million), Beckham (51.69 million) and John Cena (43.82 Million) constitute the top five people. When the Leading 10 Celebrity Pages according to the Number of Fans in the (Figure-6) March 2018 in the UK are examined, David Beckham ranks seventh with the number of 53.99 million fans and Gareth Bale ranks ninth with the number of 28.83 million fans. David Beckham is an important name who has managed to market his successful career by protecting it in the field of brand management and legal protection.



⁴ Gareth Bale’s Brand Logo and Number UK00002657917. (URL-6)

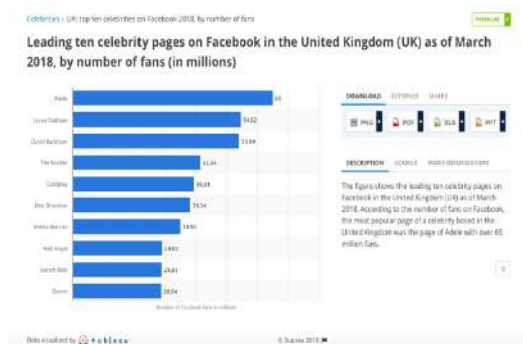


Figure 7. Soccer Players with the Most Facebook Fans in January 2023 (URL-7)
Figure 8. The Leading 10 Celebrity Pages by Number of Fans in the UK for March 2018 (in Millions) (URL-8)

In (Table 1) below, it is understood that Beckham, an iconic name of industrial football, has created 5 different brands and has guided himself to a new market area through these brands with his parties and followers.

Table 1. David Beckham Brand Table (Trademark)

Table 2: David Beckham Brand Table (Trademark)			
Brand Protection Mode	Name	Year	Status
UK00002195590	Smokey Beckham	1999	Available In
UK00002302590	DB07	2002	Unusable
UK00002335352	DB23	2003	Available In
UK00002372235		2004	Unusable
UK00002547507		Beckham	2010

Source: (URL-9)

Based on this point, since the demand and sales values determine the use value of marketable identities protected in the form of years and names according to the brand protection code, it is observed that Beckham constantly renews brand value and image rights with an effective marketing method.

Narrative Classification of Goal Action

There are three basic narrative classifications of the goal in an action context;

a. Mechanical Action of the Goal: It includes actions such as goal, score, score and advantage. The person who scores the goal creates a

quantitative change while bringing a point to his team. At this point, the goal creates almost a “calma”⁵ effect, as it includes psychological relief and an act of superiority.

b. Ideological Action of the Goal: The person who scored the goal contributes to the issue of brand management with an understanding of “glocalization”⁶ by advertising the country he represents and the team he wears the jersey of. The national and international recognition of the teams improves the marketing and promotional activities. In this regard, although the goal is the means that provides a win, the secondary benefit of the goal is also taken into account on all platforms⁷.

c. Technical Action of the Goal: The most important element that makes football meaningful is the goal. The way the goal is scored, the way it is scored from different angles, and its presentation to the masses in a flipbook⁸ pattern are becoming important. By examining the player who scored the goal through VAR and Piero⁹ the goal is sanctified and contributes to the economic value of the player. The player's ability to score goals with technical credibility can also contribute to the player's transfer.¹⁰

Rituals are gaining meaning in football today. Situations in which the player who scored the goal remained calm and did not react¹¹ (except for scoring a goal for his former team) usually contain encodings in the form of dissatisfaction, a desire to leave the team, and a possible referral to a conflict area. That's why even the most beautiful goal or a simple goal has the best ritual and theatrical features. It is the players who ritualize the act of jubilation of the goal. The joys of scoring goals are described by the player as

⁵ Cristiano Ronaldo's joy at a goal he made after the goal he scored in the match between Real Madrid and Barcelona. The body language that gives the message “calm down, I'm here” to the opposing team is an expression of an authoritarian identity with a “silence” attitude.

⁶ The leading teams of world football are implementing a two-way promotion strategy for both global and local recognition on grounds such as image, sponsorship and cultural imperialism.

⁷ In the promotional films of organizations such as UEFA, FIFA, CONCACAF, the world cup, the most memorable icons, the best players and the goals they scored are included. In addition to the advertising value, propaganda contributes to the reflection of the country's image and sports culture and cultural identity.

⁸ The best goal at the World Cup held in Brazil in 2014 was Robin Van Persie's goal called “The Flying Dutchman”. The technique of scoring the goal has been shared to the audience especially through social networks.

⁹ It is a system that contains technical information such as the running, shooting distance, scale of elevation to the ball, strike speed that the player travels on the field with the camera technique.

¹⁰ Cenk Tosun's goal in the UEFA Champions League match between Besiktas and Benfica in the 2016-2017 season was selected as the best goal of the month. It made a reference to the player's transfer to the Everton (England) team.

¹¹ The fact that players are not happy when they score goals for their former teams due to their emotional nature (such as Morata's goal for Real Madrid, Elvir Balic's goal for Fenerbahce, Karesma's goal for Besiktas) is understood from the point of view of their own fans, since it is considered as respect for their former club.

“honest play” (Eng.It is expected to be done within the framework of Fair Play). In this regard, TFF¹² introduced a yellow card application in the name of “Goal celebrations, safety /security issues” with the title “Rule 12 – Foul and Bad Actions” in the 2017-2018 periods. FIFA is addressing this issue within the framework of rule 12¹³.

Characteristic Analysis of Joy Rituals

The first classification of the subject of joy rituals at the academic level was carried out by Simon Hattenstone. The rituals of joy were discussed in his work “Bravo Bernardo, from Duffer to Buffer” in The Guardian newspaper in 2006 and were shaped into seven models: “Pole Dancer, The Acrobat, The lunatic, The Egoist, The thespian, The Ecstatic, The depraved” (URL-10). A reclassification was made within the scope of this study. According to this categorization, joy rituals are mainly divided into nine (9) categories:

1. Religious Rituals: Football players integrate their moral values along the axis of religion (for example, entering with the right foot, doing straight on the right foot three times, kissing the grass, rubbing hands to the face and cross/cross oneself) and turn their victory into ritual celebrations after the goal. In this direction, he can develop different behavioral models such as prostrating himself, making the sign of the cross, praying by extending his hands to heaven with his index fingers. In football, too, the element of “faith” is used as a driving force for success. Showing the joys of individuals in relation to their religious values creates an instructive, guiding communicative action environment in society.

2. Political Rituals: Football is a structure that is often influenced by everyday life and political events. All sports organizations in the world are recognized as areas where political institutions can make their own ideologies and propaganda. The Italian Mussolini and German Hitler Nazi conceptions, which are expressed as fascist rule periods, also influenced the World Cup events. With the special support of Jules Rimet as FIFA President, the first World Cup was organized in Uruguay with the participation of 13 teams¹⁴. While Italy used football as a stage to show its propaganda activities with the world cup in 1934, similar arrangements were not realized until 1950 due to the events and tensions that ensued. The 2026 world cup will be played with 48 teams. The FIFA has recently made a statement on this

¹² TFF, Game Rules Changes, (URL-11)

¹³ FIFA. Clarification of Law, (URL-12)

¹⁴ 13 teams took part in the cup, which was held in Uruguay for the first time in 1930. The number of teams set at 16 in Italy 1934 did not change until Spain 1982, with the exception of Brazil 1950, which was made with 13 teams. there is an increase from 24 teams in 1982 and 32 teams in France 1998 to 48 in the tournament 2026. the 1942 and 1946 world cups were not held due to the Second World War.

issue and confirmed this situation. It is also known that each participant will represent the current administration by joining the organization with their political identity. Among the main political rituals are the Peace Salute, the Nazi Salute, the Rabia Salute, the Chetnik Salute and the Nationalist Salute, which are also considered as nationalist symbols.

3. *Military Rituals:* Rituals related to a structure defined as a protective profession and representing power are presented here. In particular, memorial ceremonies are organized based on the events of martyrs and veterans experienced for war and operational reasons. In this context, giving a military salute can turn into an indirect narrative with effective and emotional references.

4. *Spiritual Rituals:* These are rituals that usually include references to the person or persons who have passed away, have not been forgotten and whose memory is kept alive. Taking the hand to the heart is one of the most well-known examples, examples such as clapping, showing a photo, making the symbol of the club (Eagle Claw/BJK) and kissing the jersey are also seen.

5. *Rituals of Cultural Representation:* Cultural indicators and rituals dedicated to popular qualified real or imaginary heroes accepted by wide segments of society, there are examples that also include common values (such as the heart sign¹⁵). There are also examples representing identity and family such as Lilian Thuram (Rodin Statue), Raul Gonzalez (Matador), Hulk (Hulk), Mususi (Crocodile Walk), Felipe Melo (Pitbull), Batefimbi Gomis (Lion / Salute to Salif Keita), Totti, Mesut, Tevez (Pacifier), De Nigris (Mask).

6. *Design Rituals:* These are new and different rituals that have not been seen before, that are not very common. It is carried out as brand positioning and personalized joy. Examples such as Klinsmann (Dive), Beбето (Baby Shaking), Cristiano Ronaldo (Si-Siuu/ Yes)¹⁶ show a feature of joy that affects the players on the field, as well as the spectators in the stands and on the screen.

7. *Dance & Acrobatics Rituals:* It is a ritual that is a mixture of high fun and adrenaline that will physically entertain people, starting with Roger Milla. Here, the acrobatics and dance skills of the athletes are physical skill demonstrations that are constantly remembered and provide high interest with the development of social media platforms.

¹⁵ This joy, considered the Eleven of Heart, is a ritual that has been patented by the Welsh National Team and Real Madrid player Gareth Bale, and has previously been performed by many names such as Alexandro Pato, Angel Di Maria, Eden Hazard and Nuri Sahin.

¹⁶ Carpet court is one of the joy rituals that are also imitated in neighborhood matches and amateur matches.

8. *Physical & Sexual Rituals:* These are rituals that usually show muscular bodies and physical strength that turns into a show of strength. Some of the athletes are built in the equation of body and mind in the form of mythological and wise characters, which are often used in art and other fields.

9. *Aggressive & Provocative Rituals:* Usually shows narratives that make ideological references and are intended to anger the opposing team and its fans and create psychological pressure. It is observed that athletes use such rituals in matches involving high competition (derby) with their former teams or with their own fans.

Rituals are celebratory behaviors that athletes have designed in advance or that occur with their momentary emotional state. Athletes internalize the problems they experience in their private lives (separation, illness, death and abduction) and the problems reflected from the outside world (martyr news, disaster, accident news, another person's problem). At the moment of the goal, this emotional state is reflected in the form of laughing, crying, anger, unhappiness and extreme calmness. Therefore, all positive and negative developments can reveal similar prone behaviors and rituals.

The emotional state that football players have with the advantage of spectators on their own field, defined as the home field, can have an impact depending on the team's scoring situation. In away matches, which are defined as outfield, the oppressive aspect of the fan as much as the scoring effect is to activate the feeling of relief and joy after the goal is scored. Usually, the result obtained in matches played once a week can have an impact on social roles and socio-psychological attitudes until the next match. It is a natural necessity of the game for football players to concentrate on the match without forgetting the fact that they have similar emotional states, and to stay disciplined and maintain their composure until the last moment. According to Fichter; "Individuals are connected to the cultural environment on the one hand and the social environment on the other within the socio-cultural structure, and therefore certain institutions are needed within the socio-cultural structure" (Fichter, 1994:119-120). In parallel, since the ritual issue provides interaction between athletes and fans, institutions and rules that will represent the principles of honest play and respect are needed to avoid behaviors that create Deciciencies such as overdoing and creating reactions.

The wide acceptance and appreciation of sports by the masses, the fact that they see their favorite players both on the training grounds and in the high-capacity stadiums where matches are played, where sports have

turned into a form of religion¹⁷, as in the football field, are indicators of increased adrenaline, high joy, increased commitment and dependence after goals and wins. The fact that people who spend large amounts of money, such as attending matches, buying team products, flock to temples (stadiums) that they see as a faith center and/or ritual area for the pursuit and participation of football, which they are passionate about in a sense, cannot be explained by the concepts of love or curiosity alone.

Method

The Research Model: The study focuses on the meaning relationship of players' cognitive behavior practices with rituals in the sports field. From sports branches to football, the ritualization of players' victory joys by turning into behavioral patterns and gaining popularity constitutes the justification of the research. The transmission of the act of rejoicing to the masses through famous actors is shaped by some principles and purposes. The behavior and attitudes of athletes cannot be evaluated independently of their emotions, values, belief systems and socio-psychological interactions. The identification of goal joy rituals with players during the process shows that identity is instrumentalized in the context of body language. In this direction, the reflection and ritualization of the emotional states of the players on the body language constitute the content of the research, so the typological and narrative examination of the joy actions of the players is carried out. Within the scope of the article, the concepts of ritual and interaction were determined as an area of sample study. Rejoicing behaviors in sports activities are an important part of football and are associated with the defining feature of football. The main purpose of the research is to contribute to the literature, especially on ritual categorization, by performing a semiotic analysis of body language as a visual narrative tool in the creation of sports joy rituals. The importance of the research is that it contributes to the issue of categorization at the academic level and the elimination of literature gaps in this field by presenting a wide range of typologies for Gol joy rituals. In this context, the interaction of sports, body language, media and branding elements with each other at the level is examined.

Universe-Sample (Working Group): The universe of the research consists of football players with national and international popularity on new media platforms. During the research process, the joy ritual photos of football players representing 9 ritual classifications based on typological structures are determined by a purposeful sample and a qualitative analysis

¹⁷ Although football fans do not see football as a religion, the fans' active structures, such as cheering rituals and prostration, are elements that support these views. It is observed that some fans of Argentina, who won the 1986 World Cup, sanctified Diego Armando Maradona with spiritual rites, bringing him from a hero to a god.

is revealed. The Decieny of this study is the relationship between the body language and joy structures of football players as visual narrative. From this point of view, the study of body language through photographs on the visual narrative axis constitutes the source of the research. The psychological behavior structures of the football players during the defeat and victory situations are analyzed within the scope of visual texts and joy rituals are evaluated by semiotic analysis through photos. Within the scope of the study, the joys of football players among sports branches were considered, and only a semiotic analysis was performed for the determined category. Within the scope of the study, only the goal scoring actions and post-goal behaviors of the football players during the match were visually included in the research area, and the post-match interview with the football players, fan reactions and comments were not included in the research content. Again, from a methodological point of view, the lack of using surveys, observations or other analyses constitutes other limitations of the research.

Data Collection Tools: Within the scope of this study, sample photos were selected by conducting a historical scan through academic databases. In the theoretical part of the subject, theoretically based studies were examined.

Data Collection: Within the scope of the research, a literature search was conducted and historical data indicating the subject in depth were obtained with sample studies that refer to the relevant rituals.

Analysis of the Data: After the theoretical classification of the data in the study, the semiotic evaluation of the photos representing each ritual is carried out.

Findings

The semiotic concepts developed by Barthes and Saussure are examined with a common narrative. In the research, evaluations were made through Barthes in the analysis of the side meanings of rituals. The examples of joy specific to the nine basic types classified in this context are considered within the scope of the purpose-oriented sample. Neymar Jr² for Religious Rituals in this context; Paolo Di Canio³ for Political Rituals, Cengiz Under⁴ for Military Rituals, Gokhan Tore⁵ for Spiritual Rituals, Gareth Bale⁶ for Cultural

² Neymar Jr's Photo, (URL-13)

³ Paolo Di Canio's Photo, (URL-14)

⁴ Cengiz Under's Photo, (URL-15)

⁵ Gokhan Tore's Photo, (URL-16)

⁶ Gareth Bale's Photo, (URL-17)

Rituals, Roger Milla⁷ for Dance & Acrobatics Rituals, Bebeto⁸ for Design Rituals, Cristiano Ronaldo⁹ for Physical & Sexual Rituals and Paul Gascoigne¹⁰ for Aggressive & Provocative Rituals are selected and examined.

Table 2. Neymar, Religious Rituals, Religious Ritual Joy of Goals

1 NEymar Neymar, Religious Rituals, Religious Ritual Joy of Goals.	Indicator: A photo of football player Neymar pointing to the sky with his fingers, Showing: Brazilian national team player Neymar, Shown: Brazilian national team player Neymar's form of goal joy, Plain Meaning: Between his fingers stretched to the sky, Neymar Decked out as a footballer celebrating a goal during a match for the Brazilian national team, Side Meaning: Looking at the sky, a football player is shown who attributes a high religious power of belief and a goal to the spiritual one (family/god). While expressing what is sacred with the index finger of both hands, he is referring to a Brazilian national football team consisting of athletes of faith. A successful football player with a concentrated body, a calm and peaceful facial expression is presented while the eyes are looking at the air.
	

Table 3. Paolo Di Canio, Political Rituals, Political Ritual the Joy of Goals.

2 PAOLO DI CANIO Political Rituals, Political Ritual The Joy of Goals.	Indicator: A photo of football player Paolo Di Canio, pointing his right hand across (towards the goal), Showing: Lazio football team player Paolo Di Canio, Shown: Lazio football team player Paolo Di Canio's form of goal joy, Plain Meaning: Paolo Di Canio as a football player, between his fingers stretched to the sky, celebrates the goal/win at the match of the Lazio football team, Side Meaning: The eyes indicate a piercing and determined stance to a specific goal, while the face looks

⁷ Roger Milla’s Photo, (URL-18)
⁸ Bebeto’s Photo, (URL-19)
⁹ Cristiano Ronaldo’s Photo, (URL-20)
¹⁰ Paul Gascoigne’s Photo, (URL-21)



tense and irritable. In the side meaning of the joy ritual, the “Hand” shows a racist attitude in the form of a Nazi salute and referring to Mussolini. The footballer has a T-shirt with a message written on it, which he sends in a similar way instead of a jersey.

Table 4. Cengiz Under Military Rituals, The Joy of Military Ritual Goals.

3 CENGIZ UNDER Military Rituals, The Joy of Military Ritual Goals.	Indicator: A photo of football player Cengiz Under giving a military salute, Showing: Roma football team player Cengiz Under, Shown: Roma football team player Cengiz Under's form of goal joy, Plain Meaning: Cengiz Under as a footballer celebrating a goal at a match of the Roma football team by putting his hand to his head like a soldier and saluting, Side Meaning: The footballer's eyes are innocent and loving, his face is positive and focused in one direction (camera), he is in the pose, and his hand is in the soldier salute position. Cengiz Under shows the state of standing in a state of respect for the martyrs with the goal he scored.

Table 5. Gokhan Tore Spiritual Rituals, The Joy of Spiritual Ritual Goals.

4 GOKHAN TORE Spiritual Rituals, The Joy of Spiritual Ritual Goals.	Indicator: A photo of football player Gokhan Tore covering his face with his right hand, Showing: Besiktas Football team player Gokhan Tore, Shown: Besiktas football team player Gokhan Tore's form of goal joy, Plain Meaning: Gokhan Tore as a football player celebrating a goal during a match of the

	Besiktas football team, who hid his hand in an embarrassed/sneaky way and ran covering his face with his right hand, Side Meaning: Gokhan Tore makes a reference to the way his paternal grandmother, who raised him, loved him.

Table 6. Gareth Bale Cultural Rituals, Cultural Ritual Joy of Goals.

5 GARETH BALE Cultural Rituals, Cultural Ritual Joy of Goals.	Indicator: A photo of football player Gareth Bale making the heart figure sign with both hands, Showing: Real Madrid Football team player Gareth Bale, Shown: Real Madrid football team player Gareth Bale's form of goal joy, Plain Meaning: Gareth Bale as a football player celebrating a goal during the match of the Real Madrid football team, who closed his hands in the shape of a heart figure and ran, Side Meaning: Gareth Bale, with a wicked smile on his face, a tongue out and eyes focused around, is physically sending himself to his loved ones and fans by creating a heart emoji with both hands.
	

Table 7. Roger Milla Dance & Acrobatics Rituals, The Joy of Goal Dance & Acrobatics Ritual.

6 ROGER MILLA Dance & Acrobatics Rituals, The Joy of Goal Dance & Acrobatics Ritual.	Indicator: A photo of football player Roger Milla performing a dance figure at the corner kick point, Showing: Cameroon National Football team player Roger Milla, Shown: Cameroon National Football team player Roger Milla's form of goal joy, Plain Meaning: Roger Milla as a footballer celebrating a goal during the match of the Cameroon national football team, who keeps his hands and feet in rhythm with the dancing figure, Side Meaning: While the footballer's face is invisible, there is a smile on the faces of the fans watching him. A peaceful and amused expression is seen in the body language.
	

	Physically, he forms the figure of a dancer who keeps rhythm with all three fingers moving the waist with his feet open.

Table 8. Bebeto Design Rituals, Design Ritual Joy of Goals.

7 BEBETO Design Rituals, Design Ritual Joy of Goals.	Indicator: A photo of three football players holding both hands in the swaddling position, Showing: Brazil National Football team player Bebeto, Shown: Brazilian National football team player Bebeto's teammate Mazinho and Romario with the form of goal joy, Plain Meaning: Bebeto as a football player celebrating a goal at the match of the Brazilian national football team, who shook a baby by swaddling his hands and accompanied him by imitating his movement, Side Meaning: Brazilian footballer Bebeto's joy after scoring a goal at the 1994 World Cup contains a reference to his newborn baby. The smile on the faces of Bebeto, Romario and Mazinho turns into a playful state of dance and the father(s) figure waving the baby in his hands.
	

Table 9. Cristiano Ronaldo Physical & Sexual Rituals, Physical & Sexual Ritual Joy of Goals.

8 CRISTIANO RONALDO Physical & Sexual Rituals, Physical & Sexual Ritual	Indicator: A photo of Cristiano Ronaldo, who took off his jersey and ran naked towards the fan, Showing: Real Madrid football team player Ronaldo, Shown: A Real Madrid football team player celebrates a goal with Ronaldo and his teammate, who ran after him, Plain Meaning: Ronaldo as a footballer celebrating a goal during the match of the

Joy of Goals.	Real Madrid football team, Side Meaning: The eyes are piercing and emphasize a determined stance to a specific goal. Ronaldo's face has a proud and defiant expression. Physically, it is understood that he is naked and strong November and a state of superiority that will define himself in the form of a mythological god.
	

Table 10. Paul Gascoigne Aggressive & Provocative Rituals, Aggressive & Provocative Ritual Joy of Goals.

9 PAUL GASCOIGNE Aggressive & Provocative Rituals, Aggressive & Provocative Ritual Joy of Goals.	Indicator: A photo of a football player holding both hands in the position of a man playing a flute, Showing: Glasgow Rangers football team player Paul Gascoigne, who has an expression close to a smile and laughter on his face, Shown: Glasgow Rangers football team player Paul Gascoigne's form of goal joy, Plain Meaning: Paul Gascoigne as a football player celebrates a goal during the match of arch-rival Celtic of the Glasgow Rangers football team, accompanied by a flutist imitating someone by making his hands in the form of a man playing a flute, Side Meaning: A man playing a flute (Glasgow Rangers) and Celtic are engaged in an act of humiliation in terms of beliefs and values towards the spiritual value of their fans (flute/catholic). Glasgow Rangers have sworn allegiance to the Queen of England, Celtic have sworn allegiance to the Pope, and Celtic use the image of a Flute when reflecting their own identity. This joy turns into a ritual of joy in the form of humiliation of their values and spiritual oppression.
	

Discussion and Conclusion

Culture, which has a formative role in the processes of building individuals' original identities, has a functional role in organizing and acting together in the communities in which individuals are located. It is observed that groups or communities with different life models in different geographies come together around art, knowledge, entertainment, moral values and many other needs with similar meanings Deciphered. Individuals are building a system in order to fulfill activities aimed at the same purpose and to benefit from the result provided by the same purpose. The need to come together is not only equivalent to being part of the social system. At the same time, it creates an observable effect on the behavior patterns, cognitive processes and mood formations of individuals. Individuals act in a unifying and integrative direction in the context of the relationship they establish both with themselves and with the environment they are in. Rituals, which constitute one of the most important elements of culture, have behavioral meanings at this point. Satisfying the deepest desires, honoring or blessing a person enough to make him stand out from others, the oral and nonverbal language used in different ceremonies and ceremonies contains rich side meanings beyond the visible.

Symbolic narrative forms are a form of communication and have their own unique values, beliefs, rules, habits. Rituals used in many areas of social life are also used in sports, which provide collectivization and solidarity of individuals. Football, which is accepted by a wide range of people in the national and international arena, continues to be in the focus of sociological, economic and political actors. In addition to ideological, racist and hate speech of football, it carries discourse structures containing thematic messages such as reward, punishment, victory, defeat and joy. Therefore, the English sports writer and Anthropologist Simon Kuper's discourse "football is not just football" refers to multifaceted meaning relationships. Rituals also retain their importance in football due to their behavioral and cognitive roles that include satisfaction, such as having fun, entertaining, gaining superiority.

Sports Joy rituals consist of indicators that reflect the emotional states that athletes experience during competitions. Roger Milla's goals scored on the opposing team's nets, the player's body language, which describes his enthusiasm after the goal as much as it contributes to character analysis, is thematic in terms of showing the unifying and managing power of the concept of ritual in society. Again, Peter Crouch, who recently participated in the robot dance screening after the goal, has settled in the memory of those who watched with his rhythmic bodily behavior. So much so that at sports competitions, people play betting and games of chance on behalf of Peter Crouch in the direction of the correct prediction about his showing the

same dance figures at the subsequent enthusiastic goal ceremonies. In this context, the view of football has started to transform in the dimension of commercialization and industrialization. Football, where there is national and international competition, has turned into a field of struggle of the global economy from sponsor companies to organized companies in this sense.

The study shapes the subject of ritual in the perspective of symbolic interactionism theory. Winning, becoming a hero, popularity and the connection of acts of joy and bodily relationship that make up the individual meaning making processes in team play are evaluated on the basis of football players and the goals they score. Since the goal is an action-oriented attack that attracts all the attention during the match period, it is a means of participating in the energy emitted by the high adrenaline that occurs on the field, entertaining and being there. It is a satisfaction that viewers get as a result of satisfying their expectations, wishes and needs. In sports matches, a goal or a targeted attack is evaluated psychologically on the basis of the benefits of relaxation while interacting socially. With the characteristics of emotional and mental ejaculation or purification (catharsis), the spectator performs purification and healing in football by establishing an emotional identity with the player. This positive approach strengthens the branding of the team in the symbolic narrative of the rituals, as well as the original identity of the player. Branding, which creates emotional and functional qualities in the viewers' images, turns into internalized action. It shows that the decadent behavior of the 2022 World Cup, which took place recently, has turned into an important interaction between the players and the spectators. When the relationship of the act of rejoicing considered within the scope of the study is evaluated with the ritual, it is seen that the spectators attach sacred meaning by integrating the goal scored into the opposing team's nets with victory during the match.

When looking at all the rituals and photo examples examined within the scope of this article, the intense effect of the player experiencing the feeling of joy on the fans can be seen. Among the photos considered, all the photos except Roger Milla's joy of scoring highlight the footballer as the main element with a long exposure and a hazy image behind. In Roger Milla's photo, there are representations of the face and body of both the actor and the delighted audience. Ritualized representations of the body, which make football more meaningful and profound, turn themselves into ideological devices that create a new identity space regarding football players' limbs and brand values. For this reason, building your body through joy, football players' struggle to determine a role for themselves, interaction space with the parties and imitation as a role model can also provide positive effects on maintaining brand values and memorable. As a result, it is understood that joy rituals contribute to the advertising and brand values of fan pages and

related athletes or players on social networks. With the parallel level of interest and demand for athletes with joy rituals, it is also expected that new examples will be experienced in the near future that increase the original and interest bond with the audience.

REFERENCES

Written References

- Akyol, Y. (2009). *Dinsel ritüeller ve modern milliyetçilikte ritüel inşası: şehit cenazeleri*, (Yayımlanmamış yüksek Lisans tezi), İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı.
- Argyle, M., & Beit-Hallahmi, B. (1975). *The social psychology of religion*. UK: Routledge & Kegan Paul.
- Bauer, HH., Stokburger-Sauer, N.E., & Exler, S. (2008), Brand Image and Fan Loyalty in Professional Team Sport: A Refined Model and Empirical Assessment, *Journal of Sport Management*, vol. 22, no. 2, 205-226.
- Bell, C. (2009). *Ritual Theory, Ritual Practice*. UK: Oxford University Press Inc.
- Bell, C. (1987). Discourse and dichotomies: The structure of ritual theory. *Religion*, vol.17, 95-118.
- Birrell, S., & Donnelly, P. (2004). Reclaiming Goffman: Erving Goffman's Influence on the Sociology of Sport, 49-64, (in) *Sport and Modern Social Theorists* (ed) Richard Giulianotti. US:Palgrave Macmillan.
- Birrell, S. (1981). Sport as Ritual: Interpretations from Durkheim to Goffman Author(s): Susan Birrell. *Social Forces*, Vol. 60, No. 2, Special Issue (Dec., 1981), 354-376, London: Oxford University Press.
- Boorstin, D. (1992). *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. 57-61, US: Random House.
- Bromberger, C. (1995). Football As World-View And As Ritual. *French Cultural Studies*, 1995 6: 293 DOI: 10.1177/095715589500601803
- Blumer, H. (1975). Comments on parsons as a symbolic interactionist. *Sociological Inquiry*, 45, 59-62.
- Bush, A.J., Martin, C.A., & Bush, V.D. (2004). Sports Celebrity Influence On the Behavioral Intentions of Generation Y, *Journal of Advertising Research*, 44, (1), 108-118.
- Cazeneuve, J. (1971). *Sociologie Du Rite*, France: PUF.
- Collins, R. (2004). *Interaction Ritual Chains*. US: Princeton University Press.
- Collins, R. (1990). Stratification, emotional energy, and the transient emotions, in T. Kemper, ed., *Research Agendas in the Sociology of Emotions*, US: State University of New York Press.
- Cooley, C. H. (1992). *Human nature and the social order*. US: Transaction Publishers.
- Debord, G. (1996). *Gösteri toplumu*. (Translated by Ayşen Emekçi and Okşan Taşkent), Ayrıntı Yayınları.
- Dewey, J. (2010). *John Dewey's philosophy of spirit, with 1897 lecture on Hegel*. (Ed.) Shook, John R., Good, James Allen. US: Fordham University Press.
- Dewey, J. (2008). *The Latter Works, 1925-1953*. Cilt 12, Logic, The Theory of Inquiry. Edt. Jo Ann Boydson. US: Southern Illinois University Press.

- Erikson, E. (1966). Ontogeny of ritualization in man, (in) J. Huxley (convenor), *A Discussion of the Ritualization of Behaviour in Animals and Man*. Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences 251, (772).
- Fichter, J. (1999). *Sosyoloji nedir?* (Translated by Nilgün Çelebi). İstanbul: Atilla Kitabevi
- Garland, R. (2010). Celebrity ancient and modern, *Soc* (2010) 47: 484-488. DOI 10.1007/s12115-010-9365-8
- Goffman, E. (2017). *Etkileşim ritüelleri: Yüz Yüze Davranış Üzerine Denemeler*. İstanbul: Heretik.
- Goffman, E. (2009). *Günlük yaşamda benliğin sunumu* (Translated by B. Cezar). İstanbul: Metis Yayınları.
- Goffman, E. (1986). *Frame analysis*. US: Northeastern University Press.
- Goffman, E. (1974). *Frame analysis*. US: Harper and Row.
- Goffman, E. (1967). On face-work: An analysis of ritual elements in social interaction. *Reflections*, 4(3), 7-13.
- Goffman, E. (1959). *The Presentation of self in everyday life*. US: Doubleday Anchor.
- Gokulu, G. (2019). Sembolik etkileşimci teörinin gündelik yaşam sosyolojisine katkıları, *Ekev Akademi Dergisi*, Yıl:23, Sayı: 80, Güz 2019, 173-190.
- Grimes, R.L. (1990). *Ritual criticism*. Columbia: University Of South Carolina Press.
- Hassan, D. (2013). Introduction: What makes a Sporting Icon, *Sport in History*, 33:4, 417-426, DOI: 10.1080/17460263.2013.850263
- Horton R. & Wohl, R. (1956). Mass communication and para-social interaction: observation on intimacy at a distance, *Psychiatry*, 19(3), 188-211.
- Hughes, Everett C. (1957). *The American journal of society*. US: The University of Chicago Press.
- Jones, M.J., & Schumann, D.W. (2000). The strategic use of celebrity athlete endorsers in Sports Illustrated: an historic perspective, *Sport Marketing Quarterly*, Vol. 9 No. 2, 65-76.
- Klimmt, C., Hartmann, T. & Schramm, H. (2011). Parasocial interactions and relationships. J. Bryant ve P. Vorderer (Der.). *Psychology of Entertainment*. Lawrence Erlbaum Associates, 291-314.
- McCracken, G. (1989). Who is the celebrity endorser? Cultural foundations of the endorsement process. *Journal of Consumer Research* 16 (3): 310-322.
- McDonald, M., & Walton, M. J. (2007). *Cambridge companion to greek and roman theatre*. London: Cambridge University Press.
- Mead, G. H. (1934). *Mind, self, and society: from the standpoint of a social behaviorist*. University of Chicago Press.
- Meenaghan, T. (2001). Understanding sponsorship effects. *Psychology & Marketing*, 18(2): 95-122.
- Merton, R. K. (1943). Running analyses of Kate Smith Bond material. Unpublished memorandum, Columbia University, Bureau for Applied Social Research.
- Morva, O. (2017). Chicago sosyoloji okulu'nun etnografik mirasını yeniden okumak: dijital etnografi çağında sembolik etkileşimcilik, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, (Moment Dergi) 2017, 4(1): 135-154, Doi: <https://doi.org/10.17572/mj2017.1.135154>

- Morva O. (2014). Goffman'ın dramaturjik yaklaşımı ve dijital ortamda kimlik tasarımı: Sosyal paylaşım ağı Facebook üzerine bir inceleme. Süreyya Çakır (Der.), içinde, *Medya ve Tasarım*, 231-255, Urzeni.
- Mugelli, G., & Bellandi, A., Boschetti, F. & K., & Anas, F. (2017, September 21). *Designing an ontology for the study of ritual in ancient greek tragedy*. <http://www.aclweb.org/anthology/W17-7011>
- Ormezzano, G.P. (1999). Introduction: Il Calcio in Italia: un modo di vivere, in M. Pennacchia, *Il Calcio in Italia*, Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese (UTET).
- Özbudun, S. (1997). *Ayinden törene-siyasal iktidarın kurulma ve kurumsallaşma sürecinde törenlerin işlevleri*. Anahtar Kitaplar.
- Park, Robert E. (1967). *Social control and collective behaviour-selected papers*, (Ed.) Ralph H. Turner, The University of Chicago Press.
- Park, Robert E. & Burgess, E. (1921). Introduction to the science of sociology, The University of Chicago Press.
- Peirce, C.S. (1878/1992). How to make our ideas clear. (In.) *The Essential Peirce*, Vol.1, (Eds.) N. Houser and C. Kloesel. 124-141, US: Indiana University Press.
- Peirce, C.S. (1903/1998). Harvard Lectures on Pragmatism. In *The Essential Peirce*, Vol.2., (ed.) The Peirce Edition Project. 10-16, Indiana University Press.
- Peirce, C.S. 1905/1998. What pragmatism is. (In.) *The Essential Peirce*, Vol.2., (ed.) *The Peirce Edition Project*. 331-345, Indiana University Press.
- Penfold, R. (2004). The star's image, victimization and celebrity culture. *Punishment & Society*, 6(3), 289-302.
- Rogers, E. (1973). Mass media and interpersonal communications. Ithiel De Sola Pool (Der.), (In.), *Handbook of communication*, 290-310, Rand McNally.
- Rossner, M. (2008). Restorative justice, interaction ritual and the micro potential for emotional transformation. University of Pennsylvania, Department of Criminology and Sociology.
- Scheff, T. J. (2005). Looking-glass self: Goffman as symbolic interactionist. *Symbolic Interaction*, 28(2), 147-166.
- Schlossberg, H. (1996). *Sports marketing (Global Marketing Perspectives)*. 1st Edition, Blackwell Publishers Inc.
- Schmid, H. & Klimmt, C. (2011). A Magically nice guy: parasocial relationships with harry potter across different cultures. *International Communication Gazette*, 73(3), 253-270.
- Schramm, H. (2008). Parasocial interactions and relationships. Wolfgang Donsbach (Der.), *The Blackwell International Encyclopedia of Communication*, 3501-3506, Oxford: Blackwell Publishing.
- Shorter, A. (1973). *African culture and the christian church*. US: Geoffrey Chapman.
- Smith, J.Z. (1982). The Bare facts of ritual, in imagining religion: from babylon to jonestown, *Chicago*, 53-65.
- Stafford, M., Spears, N. & Hsu, C. (2003). Celebrity images in magazine advertisements: an application of the visual rhetoric model, *Journal of Current Issues & Research in Advertising*, Vol. 25, 13-20.
- Stryker, S. (1980). *Symbolic interactionism: a social structural version*, US: Benjamin.
- Stryker, S. & Serpe, R. (2011). Commitment, identity salience, and role behavior: theory and research example, in: William Ickes & Eric Knowles (Eds),

Personality, roles, and social behavior, Springer, 199-218. doi: 10.1525/sop.2004.47.3.289

- Thomson, M. (2006). Human brands: investigating antecedents to consumers' strong attachment to celebrities. *J. Mark*, 70:104-119.
- Trice, H.M., & Beyer, J. (1984). Studying organizational cultures through rites and ceremonials. *Academy of Management Review*, 9, 4, 653-669.
- Turner, V. W. (1974). *Dramas, fields and metaphors: symbolic action in human society*, Cornell University Press.
- Wallace, R.A. & Wolf, A. (2012). *Çağdaş sosyoloji kuramları: klasik geleneğin geliştirilmesi*, (Translated by Mehmet Rami Ayas, Leyla Elburuz). Doğu Batı Yayınları.
- Yikebali, M. (2018). Sembolik etkileşimcilik ve çağdaş sosyal teori: toplum yeni bakışlar, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- Živanović, N., Randelović, N., & Savić, Z. (2012). Superstitions and rituals in modern sport, *Apes*, 2 (2012) 2:220-224.

Electronic References

- URL-1: Statista. (2023). Global sponsorship spending from 2007 to 2018 (in billion U.S. dollars). <https://www.statista.com/statistics/196864/global-sponsorship-spending-since-2007/> (Retrieved:06.01.2023)
- URL-2: Statista. (2022). Global sponsorship spending by region from 2009 to 2018 (in billion U.S. dollars). <https://www.statista.com/statistics/196898/global-sponsorship-spending-by-region-since-2009/> (Retrieved:15.09.2022)
- URL-3: Statista. (2022). Most valuable football brands worldwide In 2017 (In Million U.S. Dollars) <https://www.statista.com/statistics/234493/football-clubs-in-europe-by-brand-value/> (Retrieved:15.09.2022)
- URL-4: Open PR (2020). Report Crux Market Research Sports Sponsorship Market Set to Witness Huge Growth by 2026, Nike, Rolex, Pepsico, Adidas <https://www.openpr.com/news/2040123/sports-sponsorship-market-set-to-witness-huge-growth-by-2026> (Retrieved:18.09.2022)
- URL-5: Trademark. (2022). Cristiano Ronaldo's Trademark Number <https://trademarks.ipo.gov.uk/ipo-tmcase/page/Results/4/EU006963292TradeMarkNumberEU006963292> (Retrieved:19.09.2022)
- URL-6: Trademark. (2022). Gareth Bale's Trademark Number UK00002657917. <https://trademarks.ipo.gov.uk/ipo-tmcase/page/Results/1/UK00002657917> (Retrieved:19.09.2022)
- URL-7: Statista. (2023). Soccer players with the most Facebook fans as of January 2023 (in millions) <https://www.statista.com/statistics/275885/soccer-players-facebook-fans/> (Retrieved:05.02.2023)
- URL-8: Statista. (2022). Leading ten celebrity pages on Facebook in the United Kingdom (UK) as of March 2018, by number of fans (in millions) <https://www.statista.com/statistics/671856/top-celebrities-on-facebook-in-the-united-kingdom-uk/> (Retrieved:16.09.2022)
- URL_9: TradeMark. (2023). David Beckham's Trademark. <https://trademarks.ipo.gov.uk/ipotmowner/page/search?domain=1&id=284325&app=1&name=david+beckham&postcode> (Retrieved:16.01.2023)

- URL_10: Hattenstone, S. (2006). Bravo Bernardo, from duffer to dubber. <https://www.theguardian.com/sport/2006/nov/22/comment.gdn-sport3> (Retrieved:16.09.2022)
- URL_11: TFF (2022). IFAB Oyun Kuralları Değişiklikleri, <https://www.tff.org/Resources/TFF/Documents/MHK/2022-2023-Oyun-Kural-Kitabi.pdf> (Retrieved:05.09.2022)
- URL_12: FIFA. (2020). FIFA clarification of law. <https://digitalhub.fifa.com/m/1cf301829f1cf996/original/ifab-laws-of-the-game-2020-21.pdf> (Retrieved:05.09.2022)
- URL_13: Gulf Times. (2022). Neymar JR. <https://www.gulf-times.com/story/397676/Neymar-shines-as-Brazil-top-the-group> (Retrieved:04.09.2022)
- URL_14: The Guardian. (2022). Paolo Di Canio. <https://www.theguardian.com/football/2013/apr/01/paolo-di-canio-fascism-sunderland> (Retrieved:04.09.2022)
- URL_15: Chiesaditotti. (2022). Cengiz Under. <https://www.chiesaditotti.com/2018/8/18/17734774/rankingromas-youth-1-cengiz-under> (Retrieved:04.09.2022)
- URL_16: Haberler. (2022). Gökhan Töre. <https://www.haberler.com/gokhan-tore-galatasaray-a-attigim-gol-en-8041659-haberi/> (Retrieved:04.09.2022)
- URL_17: ABC (2022). Gareth Bale. <https://www.abc.net.au/news/2017-10-13/gareth-bales-heart-celebration/9047076> (Retrieved:04.09.2022)
- URL_18: Goal. (2022). Roger Milla. <https://www.goal.com/tr/slideshow/1770/2> (Retrieved:04.09.2022)
- URL_19: Balls (2022). Bebeto. <https://www.balls.ie/football/stop-everything-offaly-jersey-middle-bebeto-celebration-124448> (Retrieved:04.09.2022)
- URL_20: The Mirror. (2022). Cristiano Ronaldo. <https://www.mirror.co.uk/sport/football/news/cristiano-ronaldo-transfer-moment-first-12890290> (Retrieved:04.09.2022)
- URL_21: The Mirror. (2022) Paul Gascoigne. <https://www.mirror.co.uk/sport/football/news/paul-gascoigne-received-ira-death-5887663%20%20> (Retrieved:04.09.2022)

"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)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

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

Yazarın Notu/Author's Note: Bu makale, 2019 yılında Antalya'da düzenlenen Uluslararası Beden Eğitimi, Spor, Rekreasyon ve Dans Kongresi'nde (Ispes Congress) sözlü olarak sunulmuştur. / This asrticle was presented orally at the International Physical Education, Sports, Recreation and Dance Congress (Ispes Congress) in Antalya in 2019.

ÇORUM LEBLEBİSİ VE HEDİYELİK KUTUDAKİ GEZGİN KENT BELLEĞİ İMGESİ



ÇORUM ROASTED CHICKPEA AND TRAVELER CITY MEMORY IMAGE IN THE GIFT BOX

Ahmet Emin ŞAHİNER*

ÖZ: Bu çalışmada; bir kentin doğal, tarihi ve kültürel mirasında yer alan bir ögenin kültürel imgeye, bu imgenin de kültürel ekonomik alanda ve kültür turizminde kenti simgeleyen bir markaya dönüşmesi ele alınmıştır. Çalışmanın amacı, Çorum leblebisi örneklemini üzerinden kültürel küreselleşme karşısındaki yerelin öne çıkma süreçlerinde kent imgelerinin rolü ve önemini tartışmaktır. Konuyla ilgili yazılı ve elektronik kültür ortamından doküman analizi tekniğiyle veri toplanmış ve bu veriler incelenmiştir. Çorum leblebisinin yerel işletmeciler tarafından açılan sanal/dijital alandaki genel ağ sayfaları incelenmiş, e-ticarete dönüşen leblebicilik mesleğini üzerinde durulmuştur. 21.yüzyılda bir kent için bir ürünün “anavatanı” sayılmak yerine, o ürünü kültürel bir imge olarak kültürel ekonomik alanda kullanıp çok yönlü kazanç elde edebilmek ve kültür turizmi alanından pay alabilmek daha önemlidir. Çorum leblebisinin, kültürel imge olarak ekonomik alandaki varlığı ile kültür turizmüne katkıları değerlendirilmiş, Türk hediyeleşme geleneği bağlamında Çorum leblebisinin yerel işletmelerde ve genel ağ sayfalarındaki satışlarda kullanılan hediyelik leblebi kutularının yaratıcı tasarımlarına kentin belleğinin yansıtıldığı görülmüştür. Kentin doğal, tarihi ve kültürel mirasının hediyelik leblebi kutularına yansıtılması kültürün korunmasına, yaşatılmasına, sürdürülebilir olmasına, kültürel ekonomik alanda kente katkı sağlayarak kültür turizminin artmasına vesile olmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel imgeler ve kent belleği, Çorum leblebisi ve leblebicilik, kültür ekonomisi-turizmi, e-ticaret alanı, yaratıcı tasarımlar ve hediyelik kutu

ABSTRACT: In this study; the transformation of an element in the natural, historical and cultural heritage of a city into a cultural image and this image into a brand symbolizing the city in the cultural economic field and cultural tourism is discussed. The aim of the study is to discuss the role and importance of urban images in the processes of local prominence against cultural globalization through the sample of Çorum roasted chickpeas. Data were collected from the written and electronic cultural environment on the subject by document analysis technique and these data were examined. The general web pages of Çorum roasted chickpea in the virtual/digital area opened by local operators were examined, and the profession of roasted chickpeas, which turned into e-commerce, was emphasized. In the 21st century, it is more important for a city to be able to use that product as a cultural image in the cultural economic field, to gain a multi-faceted income and to get a share from the field of cultural tourism, rather than being considered the “homeland” of a product. The presence of Çorum chickpeas in the economic field as a cultural image and its contribution to cultural tourism were evaluated; in

* Öğr. Gör.-Yozgat Bozok Üniversitesi/Yozgat-a.eminsahiner@yobu.edu.tr (Orcid: 0000-0002-2651-4232)

the context of the Turkish gift-giving tradition, it has been observed that the memory of the city is reflected in the creative designs of the gift boxes of the Çorum roasted chickpeas used in local businesses and sales on the general web pages. reflecting the city's natural, historical and cultural heritage on gift chickpeas boxes; to preserve, sustain and sustain the culture; it contributes to the increase of cultural tourism by contributing to the city in the cultural and economic field.

Keywords: Cultural images and urban memory, Çorum chickpeas, cultural economy-tourism, e-commerce area, creative designs and gift box

Giriş

İnsanın kendisini ve doğayı tanıma ve anlamlandırma çabaları düşünsel-bilimsel çalışmaların çıkış noktası olmuştur. Bilimsel çalışmalar çağın imkân verdiği ölçüde ilerlemeye devam etmiştir. Bu bağlamda kavram ve terimlerin karşıladığı anlamlar; yöntem, teknik ve yeni bakış açılarının yansımalarının neticesi olarak değişikliğe uğramıştır. Bilim dünyasında kültür, insanoğlunun doğaya kattıklarının bütünü olarak değerlendirilmeye başlanmış ve bu doğrultuda “geleneksel ekolojik bilgi (GEB) insanların çevre ile ilişkisiyle bağlantılı, kuşaktan kuşağa aktarılan kümülatif bilgi, inanç ve uygulamalar olarak” tanımlanmıştır (Yolcu ve Aça, 2019: 863).

Kültürü bütünsel olarak inceleme çabaları disiplinlerarasılık kavramına sosyal bilimler bağlamında da kapı aralanmasına yol açmıştır. Bilimsel alanların birbiriyle yakınlaşması, disiplinlerarası çalışma prensibinin gelişmesiyle kültür ve ekonomi kavramları yan yana gelebilmiştir. Bununla birlikte kültür, yönetilebilecek bir alan sayılmıştır. Son yıllara kadar “kültür” ile ilgilenen bilim dallarının yanında, ekonomi bilimi de çeşitli yönlerden geliştirdiği yaklaşımlarla kültür yönetimi konusuna eğilmektedir.

Halkbilimi disiplini açısından bakıldığında bu alanın kültürü çok yönlü olarak ele alma amacı taşıdığı görülür. “Halkbilimi, özünde bir kültür iletişim incelemesi ve çözümlemesi bilimidir. Bu disiplinin merkezinde insan vardır ve asıl inceleme alanı insanın üretip tükettiği unsurların iletişimsel ve sanatsal özellikleri bulunmaktadır” (Keskin, 2019: 931). Türk halk bilimi alanında, “kültür yönetimi” ve “kültür ekonomisi” kavramlarıyla birlikte kullanılan kavramlardan birisi de “folklorizm”dir. Batı’da uygulamalı halkbilimi çalışmalarında önemli bir yer işgal eden folklorizm kavramını Özkul Çobanoğlu şu şekilde açıklar:

“Modernleşme ile başlayan ve folklor ürünlerini kendi doğal bağlamlarının dışında bir pazarlanabilirliğe iten turizm hareketine ‘folklorizm’ (folklorism) veya ‘folklorismus’ adı verilmektedir. İlk başlarda gelip geçici olarak düşünülen ve yeterince dikkate alınmayan bu hususun zaman içinde kendi ‘otantığı’ni ortaya çıkardığı ve tabii bağlamı içindeki bünyeye uyum sağladığı görülmektedir” (Çobanoğlu, 1999: 11).

Çobanoğlu’ndan hareketle folklorizmin kültürel unsurların çekiciliğinden ve ticarileşmesinden ötürü ortaya çıkmış turizm hareketi

olduğu söylenebilir. Dolayısıyla geleneksel kültür unsurlarının ekonomiyle birleşmesi, turizm üzerinden gerçekleşmektedir. Bu bağlamda kültürün ekonomik ve yönetilebilecek bir alan olarak düşünülmesi 20.yüzyılın sonuna rastlamıştır. Nebi Özdemir; kültür ekonomisi çalışmalarının dünyadaki gelişimi hakkında Adorno ve Hesmondhalgh'dan şu şekilde aktarmaktadır:

“Özellikle, 1960 ve 1970’li yıllarda kent ve sanayi folkloru araştırmalarının ortaya çıktığı Almanya’da, kentlerin kültür ekonomisi, ayrıntılı bir şekilde incelenmeye başlanmıştır. Bu çalışmalarda, Frankurt Okulu mensuplarının katkıları yadsınamaz. Nitekim Theodor Adorno ve Max Horkheimer’in Aydınlanmanın Diyalektiği adlı eserlerinde ilk kez kullandıkları, genelde karamsar ve olumsuz bir yaklaşımla ele aldıkları ‘kültür endüstrisi’ terimi, bunun kanıtıdır” (Özdemir, 2012: 9).

Özdemir’in (2012: 12) de ifadesiyle; onlara göre kültür ve sanat ürünleri özgünlüğünden uzaklaştırılıp metalaştırılmakta ve kültürü oluşturan insan nesneleştirilmektedir. Ancak bu görüşün olumsuzluğunu üzerinde taşıyan kültür endüstrisi/endüstrileri teknolojik gelişmelerle birlikte gelişimini hızlandırmış, ekonomik bir alana “kültür ekonomisi” veya “kültürel ekonomi” alanına dönüşmüştür. Kültür ortamlarının değişmesi ve dönüşmesi ile insanlığın kültürel hafızası yeni alanlar doğurmuştur. Böylece kültürün yaratıldığı, aktarıldığı ve tüketildiği bellek de elektronik, sanal ve dijital ortama geçmiştir.

UNESCO Kültürel Miras Sözleşmeleriyle, dünyadaki farklı kültürlerin “tektürleşmesi”nin önüne geçmek, farklılığı korumak, yaşatmak ve sürdürülebilir kılmak için kültürel bellek ve kültürel imge çalışmalarını önemsemektedir. Kültürel imge kavramı ile neyin kastedildiğine geçmeden önce imge kavramı üzerinde durmak gerekir.

“İmge” kavramı; resim, edebiyat, psikoloji, sosyoloji, mühendislik, mimari... gibi pek çok alanda kullanılmaktadır. Her alan için farklı ve özel anlamlar yüklenen sözcük; TDK Türkçe Sözlükte “zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya; genel görünüş, izlenim, imaj; duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri; duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar” şeklinde tanımlanmıştır (URL-1). Bu tanımlamayla imge kavramını kullanan bilimler, yukarıda verilen temel anlamların yanına yan anlamlar da dâhil ederek imgenin terimsel anlamlarının oluşmasını sağlamaktadır. İmge kavramından sonra kent imgesi kavramının ilk kez Kevin Lynch tarafından 1960 yılında yayımlanan “Kent İmgesi” adlı çalışmasında kullanıldığını belirten Akkaya şöyle devam etmektedir: “Kent imgesi dış çevrenin genelleştirilmiş bir zihinsel resmidir. Hem anlık duyuların hem de o çevre ile geçmiş deneyimlerin bir ürünü ve edinilen çevresel bilgileri yorumlama ve davranışları yönetmede dayanak olarak kullanılmaktadır” (Akkaya, 2016: 32).

TDK Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğünde kent imgesi; “tasarı, düzenlenişi, görünümü ve yapılarının yapıtasarıcılık özellikleriyle, bir kentin

insanda bıraktığı izlenim” şeklinde tanımlanmaktadır (URL-2). Bu tanımda kent imgelerinin fiziki özelliklerinden hareketle mimari yapılarının insanda bıraktığı izlerin kastedildiği söylenebilir. Kent imgeleri, kültür bilimi açısından kültürel imgeler olarak değerlendirilmektedir. M. Öcal Oğuz, “Küreselleşme ve Uygulamalı Halkbilimi” adlı çalışmasının “Halk Bilimi Çalışmalarında İmgeleri Öne Çıkarmak” başlığını taşıyan yazısında kültürel imgeyi “...seçilmiş, meşhurlaşmış, işlenmiş ve üzerinde uzlaşmış kültürel verimler” (2002: 59) olarak tanımlamakta ve kültürel imgelerin kültür turizmi açısından önemine vurgu yapmaktadır.

Kültürü durağan, sabit ve değişmez nitelikte varsayan anlayışın geliştirdiği “kültürel miras” kavramının yerine Özdemir (2012: 107) J. Asmann’a atıfla “kültürel bellek” kavramını benimsemektedir. Kültürel bellekten çıkan, yöreye bölgeye ait “meşhurlaşmış” kültürel imgeler de kültürü turizm ile buluşturmaktadır. Bugünkü turizm anlayışı bir deneyim alanı, turist de “deneyim avcısı” olarak ifade edilmektedir. Kültür turizminin bir içerik alanı olduğundan ve ekonomisinin varlığından bahsederken “ulusal/bölgesel ve küresel rekabet açısından temel belirleyicinin içerik” olduğuna dikkat çekilmektedir (Özdemir, 2012: 229-234).

Kültürel imgeler, yerelin ulusala, ulusalın uluslararası boyuta taşınmasıyla ait olduğu kültürü küreselleşmeye karşı koruyan ve Oğuz’un ifadesiyle “yangında ilk kurtarılacakların başında” yer alan kültürel değerlerdir (2002: 59). Her yörenin, kentin ve bölgenin kendine has, ortak kültürden ayrılmış farklı özellikleri, kültürel imgeleri bulunmaktadır. Yöreye/bölgeye ait “meşhur” kültürel değerlerin kültürel imgeye dönüşmesi için, o bölgenin adı geçtiğinde meşhurlaşmış olan şeyin insanların aklına gelmesi veya bir başka ifadeyle meşhur olan şeyin adı duyulduğunda ait olduğu yörenin/bölgenin akla gelmesi gerekmektedir.

Dünya’da en fazla turist çeken ülkelerin, kültürel imge çalışmalarına en fazla önem verenler olduğu da görülür. ABD, “Beyaz Saray”, “Pentagon”, “Las Vegas”, “Coca Cola”, “E. Tylor”... gibi pek çok imgeyle; Fransa, “kozmetik”, “otomotiv”, “festival”, “sinema” ... gibi pek çok alanda öne çıkan isim ve markalarıyla bilinmekte ve turist çekmektedir. Kültürel bellekten, kültürel imgelerin ve markaların oluşturulmasında “yaratıcılık” önemli bir alandır. “Meşhur şeyler”, yaratıcılıkla kültürel imgelere dönüşmekte ve bunlar da küresel ölçekte tanınırlıkla beraber markalar haline gelebilmektedir (Özdemir, 2012:108-111).

Kültür bilimi kapsamında imge araştırmaları için üç aşamalı bir çalışmanın yapılmasına işaret edilmektedir. Bunlardan ilki “kültürel belleğin oluşturulması”dır. Birinci aşamada yöreye/bölgeye ait “doğal, tarihi ve kültürel” unsurların içinden öne çıkan imgeler belirlenmektedir. Bir kentin doğal güzellikleri, kazılardan çıkan kalıntıları veya oraya ait bir uygulama (ritüel) imge seçiminde kullanılmaktadır. Bu sayede kültürel belleğe veriler ve bilgiler biriktirilmektedir. İkinci aşama “kültürel imgelerin yaratımı”dır.

İkinci aşamada kültürel bellekte öne çıkanlar amatör veya uzman kişiler tarafından kullanılarak kültürel imgeye dönüşmektedir. Türkiye’de genellikle yereldeki aktörler tarafından kullanılan bu imgelerin büyük çoğunluğu yaratıcılıktan uzaktır. Uzman kişiler veya yaratıcılık özelliği bulunanlar, kültürel imgeleri daha etkili tasarımlara dönüştürebilmektedir. Türkiye’de kentsel imgelerin büyük çoğunluğu doğal veya tarihi unsurlardan oluşmaktadır. Örneğin; Kayseri’nin Erciyes Dağı, Van’ın Van Gölü, Rize’nin çayı vb. Bunların yanında yöreye/kente ait yaşama şekillerinden, yemek, giyim-kuşam, el sanatları gibi kültürel unsurlar öne çıkmaktadır. Örneğin; Yozgat’ın Arabaşı yemeği, Kayseri’nin pastırması, Çorum’un leblebisi vb. İmge araştırmalarının üçüncü aşaması ise “kültürel imgelerin gösterilmesi”dir (Özdemir, 2012: 112-118). Bununla birlikte doğal, tarihi ve kültürel olarak öne çıkan imgelerin işlevsel yeni tasarımlarının yapılması; yörenin, kentin hatta ülkenin tanıtımına ve kültür turizmine yeni kapılar açmaktadır.

Çorum’un Kültürel İmgesi Leblebi

Karadeniz Bölgesi’nin Orta Karadeniz bölümünde yer alan Çorum ili 31.12.2022 tarihli TÜİK verilerine göre beş yüz yirmi dört bin (URL-3) nüfusa sahiptir. İlin tarihine bakıldığında pek çok medeniyete ev sahipliği yapan bir bölgenin içinde yer aldığı görülmektedir. Şehrin tarihi geçmişi “Kalkolitik dönem”den başlamaktadır. Çorum ve civarında yapılan kazılarda Boğazköy, Alacahöyük, Büyük Güllücek, Eskiypar gibi yerleşim yerlerinden çıkarılmış pek çok kap, kacak ve bakırdan malzemeler bulunmaktadır. Hitit Devleti’nin başkenti Hattuşaş (Boğazköy) da Çorum il sınırları içinde yer almaktadır. Anadolu’nun bilinen en eski kavmi Hattiler’in bu bölgede yaşadıkları bilinmektedir. Hititlerden sonra bu bölgede yerleşim kuranların Frigler olduğu tarihi kaynaklarda geçmekte ve yapılan kazılarda ortaya çıkan eserlerle de belgelenmektedir. Bölgenin yerleşim hayatının MÖ 8-6 yüzyıllarda başladığı kanıtlanmıştır. Ayrıca Alacahöyük ve Pazarlı’da bulunan yazıtlarla birlikte Kalehisar’da bir kayalığın üstünde çift başlı arkalıklı bir sunak bulunmaktadır. Bu sunak, Midas kentindeki Kybele-Attis sunaklarına benzemektedir (URL-4). Çorum ili birçok kalıntı, mimari yapı ve diğer tarihi belleği ile kültür turizmi destinasyonları içinde yer almaktadır.

İmgeler; kentlerin tanıtımına katkı sağlayarak ekonomik, kültürel ve turistik faaliyetlerini güçlendirmektedir. “Küreselleşme ve kapitalizm karşısında gelenek kökenli kent imgeleri, kültürel direnç noktalarından birisini teşkil etmektedir” (Avcı, 2021a: 272). Bu bölümde, Çorum ilinin “meşhur” sarı leblebisi kültürel imge ve kültür ekonomisi-yönetimi bağlamında ele alınacaktır. “Çorum” denildiğinde akla leblebi, leblebi denildiğinde ise akla Çorum gelmektedir. Çorum leblebisi, 2002 yılında alınan mahreç işaretiyle tescillenmiştir (URL-5).

Çorum leblebisinin geçmişiyle ilgili üç asırlık bir zaman diliminden bahsedilmektedir. Rivayete göre, Ahmedî Sever isminde bölgenin dinî-

tasavvufi ileri gelenlerinden sayılan bir kişi, Çorum'da yetişen nohut cinslerinden leblebiyi imal etmiştir. Çorum leblebisinin imalatında kullanılan "damla" cinsi nohut kalın kabuklu ve kabuğunu çabuk atma özelliğine sahip olduğundan, ilk başta tercih edilmektedir (URL-6). Çorum'daki leblebi işletmelerinin birinin genel ağ sayfasından alınan bir başka rivayete göre sarı leblebi ilk defa Şeyh Murat Gazi tarafından 1370-1390 yıllarında bulunmuştur (URL-7).

Leblebinin tarihi ile bilgilere bakıldığında farklı rivayetlerin olması ve leblebiyi bulan şahsın dinî-tasavvufi kimliği, leblebinin kültürel geçmişini temellendirme amacının göstergesi olarak değerlendirilmelidir. Tarihî kayıtlara göre; leblebicilik mesleğinin Çorum'da geleneksel mesleklerden biri olduğu bilinmektedir. Şer'iyye Sicilleri üzerine yapılan bir araştırmada; 24 Temmuz 1839 ile 10 Mart 1909 tarihlerini kapsayan on altı defterde meslek adı olarak "leblebici" yer almaktadır (Ortakçı, 2011:112).

Leblebinin birbiriyle benzer yapım şekilleri vardır. Bunlardan ilki özetle şu şekildedir: Leblebiyi yapmak için öncelikle ateş tuğlası, tava ve karıştırıcıdan oluşan bir kavurma ocağına ihtiyaç vardır. Nohutlar önce elenir ve bir tasnife tabi tutulur. İlk kavurma işleminden sonra sıcak olarak çuvallara doldurulup iki gün dinlenmeye bırakılır. İkinci kavurma işleminin ardından yine iki gün dinlendirme için bekletilir. Son olarak, kuru bir yere serilen nohutlar 15-20 gün burada bekletilir. Bu kavurma ve dinlendirme işlemleri leblebinin kalitesi için çok önemlidir. Son aşama olan üçüncü kavurma işlemiyle birlikte nohutların kabukları ayrılır. Leblebinin acılı, tuzlu ya da başka aromalı (meyveli, çikolatalı, kahveli... vb.) türlere dönüşmesi, son kavurmada gerçekleştirilir (URL-7).

Leblebinin ikinci yapımı şu şekilde tarif edilir: Nohut üç ayrı günde üç kez tavlama işlemine -yani ısıtılma işlemine- tabi tutulur. Üçüncü tavlamadan sonra bir alana serilerek dinlenmeye bırakılır. Bu yaklaşık on beş günlük bir süreyi kapsar. Leblebinin yapılacağı günün akşamı ısıtılarak kabarması sağlanır. Ertesi gün leblebi, yapılacağı tavada önce ısıtılır, sonra "mafrak" denilen aletle hafifçe bastırılarak kabuklarının çıkarılması sağlanır. Bu işlem sırasında nohutların bir kısmı ikiye bölünür. Bu ikiye ayrılanlar elek bütünlükten ayrılır. Bölünenlere "kırık leblebi" denir. Bunlardan daha çok leblebi unu yapmak için yararlanılır. Bütün olan leblebiler değişik şekillerde satışa sunulur. Bir kez daha kavrulma işlemine tabi tutulmaları sonrasında sarı üstüne siyah benekli görünüm kazanır. Buna "çifte kavrulmuş leblebi" denir (URL-8).

Yukarıda aktarılan veriler, leblebinin iki farklı yapım şeklinin olduğuna işaret etmektedir. Bunlardan birinde leblebi ısıtılırken (tavlama), diğerinde kavrulur. Birinde nohudun kabukları kendiliğinden soyulurken diğerinde elle müdahale sonucu kabuklar nohuttan ayrılmaktadır.

Çorum ilinin merkez ilçesinin yanında diğer ilçelerinde de leblebicilik mesleğiyle uğraşan pek çok işletmenin bulunması, bölgenin ve Türkiye'nin

leblebi ihtiyacını karşılamada önemli bir merkez olduğunu göstermektedir. “Türkiye’de Leblebi Üretimi ve Ticareti” başlıklı çalışmada “Türkiye’de leblebi üretiminin en köklü geçmişe sahip olduğu yerleşmelerin Kütahya-Tavşanlı ve Çorum olduğu” bilgisi mevcuttur. “Denizli-Serinhisar’ın ise yakın geçmişte leblebi üretimine başladığı” belirtilmektedir (Çalışkan ve Gemici, 2011: 237).

Kültür ekonomisinde leblebinin kültürel bir imge olarak küresel pazarda yer almasıyla birlikte “Çorum leblebisi” 2002, “Kütahya-Tavşanlı leblebisi” 2004 ve “Denizli leblebisi” de 2010 yılında mahreç işaretiyle tescillenmiştir (URL-9). Ancak ilk tescillenen leblebi kenti Çorum olmasına rağmen, söz konusu üç il arasında yaşanan rekabet her ortamda devam etmektedir (URL-10).

Çorum leblebisinin Denizli’de yetiştirilen nohuttan yapıldığını veya leblebinin Çorum’a Denizli’den gittiğini iddia eden kimseler, “Çorum leblebisi” tabirinden rahatsızlıklarını yerel ve ulusal gazetelerde veya elektronik/sanal platformlarda dile getirmektedir. Bunun yanında Kütahya’daki leblebiciler de leblebiyi sahiplenme yarışı içine girmektedir. Yereldeki dernek, kooperatif ve işletme sahibi gibi aktörlerin bu türden söylemlerinin yanında, devlet kurumlarına ait resmi bazı genel ağ sayfalarında da “anavatan” kavgası gözlemlenmektedir. Denizli İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü’nün resmi genel ağ sayfasında yer alan “Leblebinin Anavatanı” sloganıyla birlikte verilen aşağıdaki bilgiler dikkat çekicidir:

“Türkiye’deki leblebi üretiminin yüzde 70’ini, leblebinin anavatanı Denizli karşılamaktadır. Antalya ana tur güzergâhındaki Serinhisar ilçe merkezi nüfusunun %50’si leblebi üretimi ile uğraşmakta olup, leblebinin 22 çeşidi üretilmektedir. Çorum Leblebisi olarak bilinen leblebinin üretimi Denizli’de yapılmaktadır” (URL-11).

Bu türden ifadeler, kültür ekonomisinde daha fazla paya sahip Çorum ilindeki resmi genel ağ sayfalarında bulunmamaktadır. Kentler arası kültürel imge yarışının kızıştığı dönemde, devletin resmi sayfalarında bu tür bilgilerin olması kültür ekonomisinde rekabeti artırmak yerine, kentlerin kültürel imgelerinin, markalaşmalarının önünde engel teşkil etmektedir.

Hafstein’in “Bilinmeyen Eser Sahibinin Korunması Folklor ve Fikri Mülkiyet Üzerine Bir Araştırma Projesi” adlı çalışmasının “Halk Şarkıları Savaşları” başlıklı bölümünde Danimarka’da yaşanan halk şarkılarının kime ait olduğu tartışmalarından ve bu tartışmalara katılan entelektüellerden, bu tartışmaların bazı gazete, dergi ve aynı zamanda sadece bu konuya adanan kitapçıklara taşınmasından bahsedilmektedir. Ayrıca dijital ortamların; ürünün yayılmasını ve kopyalanmasını hızlandırdığı üzerinde durularak tasarım, fikri mülkiyet ve telif konularının önemi vurgulanmaktadır (Hafstein, 2010). Dünyada UNESCO ve WIPO’nun “yaratıcılık”, “tasarım”, “fikri mülkiyet” ve “telif” (URL-12) gibi konular üzerinde yoğunlaştığı düşünüldüğünde; bir kültürel ürünün nereye/kime ait olduğu sorusunun artık çok da önemli olmadığı, bunun yerine kültürel ürünlerin yeni işlevsel

tasarımlarla korunması ve sürdürülebilir kılınmasının daha öncelikli olması gerektiği kabul edilmektedir. Bu bağlamda Türk kültürünün ortak kültürel belleğindeki bir öge -kültürel imge olan leblebi- üzerinden, üretici kentler arasında yaşanan yok sayma ve sahiplenme yarışının yerine; o kente ait bir kültürel imge olarak farklı, yaratıcı tasarım, sunum ve pazarlama teknikleriyle kültür ekonomisine katkı sağlanmalıdır. Bir başka ifadeyle leblebinin yenilikçi, yaratıcı tasarım ve kültürel yönetim alanları oluşturulmalıdır.

Sanal/Dijital Ticaret Alanında Çorum Leblebisi

Elektronik kültür ortamında yaşanan / icra edilen kültürel, ekonomik ve turistik faaliyetlerin araştırılması, incelenmesi ve yorumlanması halk bilimi disiplininin çalışma alanındadır. Genel ağ odaklı halk bilimi çalışmalarıyla ilgili Çobanoğlu'nun aşağıdaki ifadelerini burada aktarmak yerinde olacaktır:

“Folklor araştırmalarının vitrinini oluşturan internet folkloru en eski zamanlardan günümüze pek çok tür, tip ve şeklini bulup göreceğimiz açık ve bedava bir bilgi kaynağı olmasının ötesinde, yeni ve dijital folklor tür ve şekillerinin oluşmasına da imkân sağlamaktadır. Bu tür yeni dijital folklor tür ve şekilleri Türk halkbilimi içinde ortaya çıkmıştır ve son yıllarda gittikçe hızlanan bir biçimde derlenip değerlendirilmektedir. Kısaca, metaforik olarak folklorun çok eski zamanlardan beri toplumsal ve kültürel değerlerin bir aynası olduğu kabul edilir. Bu nedenle de halkbilimci bu aynayı kullanarak toplumu ve kültürünü analiz etmelidir” (Çobanoğlu, 2018: 125).

Buna paralel olarak Cevdet Avcı; “Ulaşım ve iletişim sistemlerinin gelişmesi kent imgelerinin önemini arttırmış; elektronik/dijital ortam, kent imgelerinin yaratım ve dolaşımını şekillendirir” (2021b:99) tespitini yapar. Bu bağlamda, elektronik kültür ortamında, sanal/dijital kültürel-ekonomik alanda Çorum leblebisinin satışının yapıldığı görülmektedir. Genel ağ sayfaları üzerinden satış yapılan sayfaların uzman tasarımcılar tarafından yapıldığı, e-ticaret kurallarına uygunluğu, yurt içine kargo ile gönderim yapıldığı, hatta bazılarının yurt dışı satışlarında uçak kargoları kullandığına dair bilgiler bulunmaktadır. Ayrıca yerelde ticaret yapan bazı işletmelerin sadece kendi adlarıyla bazı işletmelerin ise yereldeki işletme adlarını kullanmayıp kenti ve kültürel imgeyi birlikte kullanarak tasarladıkları sayfalarda leblebi satışı yapması Çorum'un markalaşmasında leblebinin önemini göstermesi açısından dikkat çekicidir:

Genel ağ sayfalarındaki adı	Yerel işletme adı
https://corumleblebileri.com	Lütfi Karakuş Leblebicilik
https://www.corumleblebisi.com	Özgür Leblebicilik
https://www.leblebidiyari.com	Hüseyin Karakuş Leblebicilik
https://www.leblebikeyfi.com	Hasan Karakuş Kuruyemiş

Kültürün pazarlanmasında, yerelin önündeki engeller genel ağ sayesinde ortadan kalmaktadır. Ulusal ve uluslararası satışlarda kentin, kültürel imgeyle birlikte kullanıldığı site adları, arama motorlarında tüketiciyi daha çabuk etkilemektedir. Sadece kent adı “Çorum”un kullanıldığı veya sadece kültürel imge olan “leblebi”nin kullanıldığı aramalarda bile, aynı sayfalar görünür haldedir. Bu durum, satış-pazarlama rekabetinde, ilin ve ürünün birlikte adlandırıldığı genel ağ sayfalarına sahip işletmelere olumlu katkılar sağlamaktadır.

Çorum ilindeki yerel işletmeciler tarafından açılan genel ağ sayfalarındaki ürünler görselleriyle satışa sunulmakta ve ürünlerin uluslararası ticarete yönelik yabancı dillerdeki karşılıkları kullanılmaktadır.



Görsel 1: Yerel işletmelerin genel ağ sayfalarının ekran görüntüleri (URL-13).

Kentteki yerel işletmeler tarafından sarı (sade) leblebinin yanı sıra cikolatalı, kahveli, meyveli... vb. yaklaşık otuz beş çeşitte leblebi imal edilmektedir. Bu da geleneksel üretimin yanında yeni ve yaratıcı ürünlerin oluşmasıyla Çorum leblebisinin kültürel imgeye dönüşüp iç ve dış piyasaya açılmasına katkı sağlamıştır. Ayrıca diğer kuruyemiş çeşitleri ve lokum gibi şekerleme ürünleri de leblebiyle satışa sunulmaktadır. Çorum leblebisi; son yıllarda giderek artan çeşit zenginliği ile başta Almanya olmak üzere Avrupa’nın diğer ülkelerine, Avustralya, Amerika ve Kanada’nın içinde bulunduğu yaklaşık yirmi ülkeye ihraç edilmektedir.

Bazı genel ağ sayfalarında halk sağlığına ilişkin bilgiler yer almaktadır. Leblebinin insan vücuduna faydalarına dair ifadeler, ürün satışına yönelik bir tür pazarlama stratejisi olarak düşünülmüştür. Şöyle ki, “leblebinin kolesterolü düşürmeye, kilo vermeye, hastalıklardan korumaya, sindirim sistemi sorunlarına, cilt sağlığına, kan dolaşımına ve bağışıklık sistemindeki rahatsızlıklara” kadar pek çok hastalığa karşı faydaları e-ticaret alanında görünür haldedir (URL-7).



Görsel

2: Yerel işletmenin genel ağ sayfasından ekran görüntüsü (URL-7).

Türk Hediyeleşme Geleneği Bağlamında Hediyelik Çorum Leblebisi Kutuları ve Bu Tasarımların Kültür Ekonomisi ve Turizmine Etkileri

Türk kültüründe hediyeleşme önemli bir gelenektir. Aynı zamanda hediyeleşme, “halk hayatında ekonomik paylaşım ve yardımlaşma biçimlerinden birisi” (Avcı, 2021c:1494) olarak kabul edilmektedir. Özdemir, “Türk Hediyeleşme Geleneği ve Medya” (2012:325-339) adlı makalesinde; “Türk toplumunda ihsan, lütuf, inayet, hibe, bahş, bağış, bediyye, yadigar, hörmət, bahşış, eşantıyon, çorba parası, çay pulı ve benzeri sözcüklerle ifade edilen armağan ya da hediye”yi sosyal yaşamı oluşturan karmaşık bir sistem olarak değerlendirmektedir. Hediyeleşmede maddi boyut söz konusu değildir. Yani hediyein “ederi” devreye girdiğinde olay ticari bir boyut kazanmaktadır. Özdemir; “Medyanın Türk Hediyeleşme Geleneği Üzerindeki Etkileri”nden bahsederken “gazete ve dergiler”in, “radyo”nun, “televizyon”un ve “internet”in etkilerini ayrıntılı olarak ele almaktadır. “Kültür ekonomisi temel sektörlerinin başında hediye sektörünün geldiğini” belirtmektedir (Özdemir, 2012: 325-339).

Türk Halk Bilimi perspektifinden gelenek ve turizm ilişkisi üzerine yapılan bir çalışmada; Alman halkbilimci Hermann Bausinger’den (1961) mülhem “turizm hareketinin, sanayi toplumu öncesini yaşayan yörelerde aradığının orijinallik ve el değmemişlik” olduğu belirtilmektedir. Çobanoğlu konuyla ilgili şu tespitleri de yapar:

“Bu bağlamda turizmden etkilenen yörelerde folklor ürünlerinin kendi doğal bağlamlarında olduklarından daha da fazla hatta mümkün olduğunca pazarlanabilir olmasına çalışılmaktadır. Bunun için yörenin doğal bağlamından farklı olarak folklor ürünlerini turizme yönelik olarak üretendenin hedefi mahallîliği veya etnik yapıyı gösteren yahut turistlerce öyle kabul edilen imaj, figür veya stillerle donatma üzerine yoğunlaşmaktadır” (Çobanoğlu, 1999:9).

Bu makalede ele alınan Çorum leblebisi; hem yerel işletmelerde hem de genel ağ sayfaları üzerinden yapılan satışlarda kenti/yöreyi temsil eden hediyelik bir ürüne dönüşmüştür. Çorum leblebisi yerli ve yabancı

turistlerin Çorum'u ziyaretlerinden sonra, yanlarında götürmek istedikleri bir kültürel imge haline gelmiştir. Çorum leblebisinin farklı türlerinin yerleştirilebildiği hediyelik kutular, son yıllarda yereldeki işletmeciler tarafından kente/yöreye gelen yerli ve yabancı turistlere sunulmaktadır. Çeşitli ebatlarda, ahşap ve metal malzemeden yapılmış bu kutuların üzerinde Çorum'un kültürel imgesi leblebinin yanında, kentin/bölgenin doğal, tarihi ve kültürel mirasının görselleri de bulunmaktadır. Hediye kutuları, içi boş veya dolu şekilde hem yerel işletmelerde hem de genel ağ sayfalarında satışa sunulmaktadır.



Görsel 3: Hediyelik Çorum leblebisi kutusu (Fotoğraflar kişisel arşivimizdedir).

Görsellerdeki hediyelik kutu metal malzemeden yapılmış, üzerindeki leblebiler ise kabartma yöntemiyle kutuya işlenmiş haldedir. Kutu üzerindeki leblebilerin görüntü (çözünürlük) kalitesi yüksektir. Bu da ürüne karşı ilgiyi arttıracak bir unsurdur. Yine kutuya yerleştirilmiş leblebi tabağının arkasında ise, Çorum'un tarihi dönemlerinden Hitit ve Frigler'e ait kalıntıların görüntüsü bulunmaktadır. Kutunun kapağındaki "Meşhur Çorum Leblebisi" ifadesiyle kentin önemli kültürel imgesine dikkat çekilmiştir. "Çorum Leblebisi" yazısıyla bir amblem şeklinde, marka tasarımı yapılmıştır.



Görsel 4: Hediyelik Çorum leblebisi kutusu alt görünüm (Fotoğraflar kişisel arşivimizdedir).

Görsel 4'te hediyelik kutunun alt tarafında; yine bir marka tasarımı şeklinde “Çorum Leblebisi” yazısı bulunmaktadır. Burada, “Çorum’a Gidince Neler Yapılır? Yapmadan Dönmeyin” başlıklı bir metin bulunmaktadır. Metin şu şekildedir: *Alacahöyük, Boğazkale müze ve ören yerlerinin ziyaret etmeden, Kargı ve Abdullah Yaylasını, Osmancık Başpınar ve Karaca Yaylalarını, İskilip Elmabeli ve Bayat Kurtçimeni Yaylalarını gezmeden, Ortaköy İnce Su Kanyonu’na gitmeden, Bakır el sanatlarını görmeden, Çorum mantısı, keşkek, İskilip dolması, Gül burma ve Has baklavasını tatmadan, Çorum leblebisi almadan dönmeyin. Bizi hep hatırlamanız dileğiyle...*

Çorum leblebisinin hediyelik kutusu bir turizm rehberi, kentin turizm el kitapçığı formatında hazırlanmıştır. Burada kentin tarihî miras alanlarından Alacahöyük ve Boğazkale müze ve ören yerlerinin önemli olduğu vurgulanmış, Osmancık Başpınar, Karaca, İskilip Elmabeli, Bayat Kurtçimeni ve Ortaköy İnce Su kanyonu gibi doğal miras alanlarının görülmesi gerektiği belirtilmiştir. Ayrıca geleneksel el sanatlarından bakırcılık; kentin/yörenin yemek kültüründen Çorum mantısı, keşkek, İskilip dolması, Gül burma ve Has baklava gibi yaşayan kültürel değerlerin tadılması/deneyimlenmesi istenmiştir. Metnin sonundaki kentin önemli kültürel ekonomik ürünü olan leblebinin alınmasına yönelik tavsiyeden sonra, kenti hatırlatmak için “bizi hep hatırlamanız dileğiyle...” şeklinde bir son söz söylenmiştir. Bu son söz ile kentin deneyim alanlarının hatırlanması ve dolayısıyla kentin imgelerinin yeniden satışı, işletmecilerin kültürel ekonomik beklentisidir. Çorum leblebicilerinin satışlarında kullandığı bu türden kutuların leblebiyi, kuruyemiştten öte kültürel bir imge olarak düşünmenin, kültür turizmi ve kültür ekonomisi şeklinde planlamanın göstergesidir.

Genel ağ sayfalarından derlenen, diğer hediyelik kutulara ait görseller şu şekildedir:



Görsel 5: Hediyelik ahşap kutu (URL-13).



Görsel 6: Hediyelik ahşap kutu (URL-14).

Görsel 5'teki hediyelik leblebi kutusunda ahşap malzeme üzerine oyma tekniği kullanılmıştır. Bu tasarımda, kentin/yörenin tarihi mirasına yer verildiği görülmektedir. Kentin/yörenin tarihinde önemli bir medeniyet

olan Hititler'e ait "Hitit Güneş Kursu" (Hitit Güneşi) kutunun üzerinde kullanılarak tarihi kültürel turizmin bölgede önemli olduğu vurgulanmaktadır.

Görsel 6'daki hediyeleblebi kutusunda, oyma tekniği kullanılmadan düz ahşap parçalar kullanılmıştır. Yedi ayrı bölmeden oluşan kutunun en büyük bölümüne, geleneksel sarı (sade) leblebinin, sarı leblebilerin içine de Çorum Saat Kulesi'nin ahşap bir figürünün yerleştirildiği görülmektedir. Bu tasarımda kentin/yörenin kültürel imgesi leblebinin yanında birer yan imge olarak düşünülebilecek mahiyette tarihî sembollere yer verilmiştir.

Sonuç

Çorum'da geleneksel mesleklerden biri olan leblebicilik kentin leblebiyle anılmasını sağlamıştır. Hemen her sokakta bir leblebici/kuruyemişçi bulmak mümkündür. Bunlardan bir kısmı aynı zamanda imalatçıdır. Bu leblebi imalatçıları arasında bazıları eski usul toprak ocak kullanırken bazıları da bilgisayar altyapısıyla geliştirilmiş modern imalat gereçleri kullanmaktadır. Burada geleneksel leblebi yapım şekilleri teknolojiyle desteklenmiştir.

Leblebinin tescillenmesinin ardından üretici sayısında artış olduğu gözlenmiş ve daha önce üye sayısındaki azalmalardan kapanan "Çorum Leblebisi Üretim ve Pazarlama Kooperatifi" 2012 yılında tekrar kurulmuştur. Çorum ili leblebide ilk tescillenen kent olarak "Çorum leblebisi"ni üretmektedir. Mahreç işaretli Çorum leblebisinin, Denizli ve Kütahya illerinde aynı kalitede üretimleri yapılabilmektedir. Ancak Çorum leblebisi kültürel imgeye dönüşerek hem yurt içi hem de yurt dışı piyasada kente/yöreye bir katma değer sağlamaktadır.

Üretici kentler arasında yaşanan yok sayma ve sahiplenme yarışının yerine; kentlere ait ortak kültürel imgenin farklı, yaratıcı tasarım, sunum ve pazarlama teknikleriyle kültür ekonomisine katkısı kentlerin markalaşmasına yardım edecektir. 21. yüzyılda bir kent için bir ürünün "anavatanı" sayılmak yerine, o ürünü kültürel bir imge olarak kültürel ekonomik alanda kullanıp çok yönlü kazanç elde edebilmek ve kültür turizmi alanından pay alabilmek daha önemlidir. Sadece ürün satmak değil, ürünün yanında ait olduğu kültürü dünya piyasalarında sürdürülebilir kalkınma için kullanabilmek çağın gereklerindendir.

Bu çerçevede Çorum'da üretilen geleneksel sarı leblebinin yanına sayıları kırkı bulan yeni çeşitlerin eklenmesi ve yaklaşık yirmi ülkeye ihraç edilmesi kentin dışa açılan marka değerlerinden birisi olduğunu göstermektedir. Ayrıca Çorum leblebisinin yerli ve yabancı turistler açısından ilgi çekici olması, geleneksel yüz yüze ticarete katkı sağlamaktadır. Bununla birlikte kente vurgu yapan genel ağ sayfaları üzerinden satış yapılması ve her iki satış yönteminde kullanılan hediyeleblebi kutularının tasarımları Çorum leblebisinin kent imgesi imajını bütünlemektedir.

Kentin/yörenin doğal, tarihi ve kültürel mirasının hediyeelik leblebi kutularına yansıtılması; kültürün korunmasına, yaşatılmasına ve sürdürülebilir olmasına; kültürel ekonomik alanda kente katkı sağlayarak kültür turizminin artmasına vesile olmaktadır. Bu noktada Çorum leblebisi ve hediyeelik leblebi kutularını, kent imgeleri giydirilen gezgin kutular veya kutuya sığdırılan kentin kültürel imgeleri olarak düşünmek ve değerlendirmek mümkündür.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Adorno W. T. (2008). *Kültür endüstrisi, kültür yönetimi*. (çev.: N. Ünler, M. Tüzel, E. Gen). Ankara: İletişim Yayınları.
- Akkaya, N. (2016). *Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi'nde kent imgeleri ve günümüz kent markaları tasarımına etkisi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Avcı, C. (2021a). Kaşar: Ekolojik bir kent imgesi örneği. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 9, 259-276.
- Avcı, C. (2021b). Kent ve imge: Televizyon dizilerinde Gaziantep simülasyonu. *Milli Folklor*, 33 (130): 96-109.
- Avcı, C. (2021c). Öndüç hediye: Gaziantep'te yataküsti geleneği ve işlevleri. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10 (3), 1491-1505.
- Bausinger, H. (1990). *For culture in a world of technology*. (transl.: E. Dettmer). Bloomington: Indiana University Press.
- Çalışkan, V.-Gemici, Y. (2011). Türkiye'de leblebi üretimi ve ticareti. *Marmara Coğrafya Dergisi*, 23, 234-266.
- Çobanoğlu, Ö. (1999). Halkbilimi açısından gelenek, turizm ve icad edilmiş gelenek bağlamında Ayvalık Şeytan Sofrası örneği. *Millî Folklor*, 43, 7-12.
- Çobanoğlu, Ö. (2018). Halkbiliminde yeni paradigmalar bağlamında internet folkloru. 9. *Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri (Genel Konular)*, 121-126, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Hafstein, V. Tr. (2010.) Protecting the unknown author a research project on folklore and intellectual property. *Faculty of Social and Human Sciences Research in Social Sciences XI. Presentation At A Conference*, (eds.: Helga Ólafur and Hulda Proppé), 315-325. Reykjavik: Institute of Social Sciences, University of Iceland,
- Keskin, A. (2019). Halkbilimi çalışmalarında disiplinlerarasılık: "neden", "ne zaman", "nerede" ve "nasıl"? *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*. 12 (28), 925-944.
- Lynch, K. (2014). *Kent imgesi*. (çev.:İrem Başaran), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Oğuz, M. Ö. (2002). *Küreselleşme ve uygulamalı halk bilimi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ortakçı, A. (2011). Şer'iyye sicillerinden hareketle 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçerken Çorum'da meslekler. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4 (1), 105-116.

- Özdemir, N. (2011). Kentlerin gezgin imgeleri veya kent imgeleri giydirilen otobüsler. *Milli Folklor*, 23 (89), 41-53.
- Özdemir, N. (2012). *Kültür ekonomisi ve yönetimi*. Ankara: Hacettepe Yayıncılık.
- Yolcu, M. A.-Aça, M. (2019). Geleneksel ekolojik bilgi ve folklor. *Folklor/edebiyat*, 861-871.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: İmge. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 29.05.2021).
- URL-2: Kent imgesi. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim:29.05.2021).
- URL-3: <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Adrese-Dayali-Nufus-Kayit-Sistemi-Sonuclari-2022-49685> (Erişim:16.03.2023).
- URL-4: www.kulturportali.gov.tr (Erişim: 16.03.2023).
- URL-5: <https://ci.turkpatent.gov.tr/cografi-isaretler/detay/37906> (Erişim: 07.02.2019).
- URL-6: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/corum/nealinir/corum-leblebisi> (Erişim:16.03.2023).
- URL-7: <http://karakuskuruyemis.com/kurumsal.html> (Erişim: 07.02.2019).
- URL-8: <https://www.ozgurleblebi.com> (Erişim: 07.02.2019).
- URL-9: <https://ci.turkpatent.gov.tr/> (07.02.2019).
- URL-10: <https://www.aa.com.tr/tr/sehirlerin-lezzet-rekabeti/leblebide-corum-denizli-ve-kutahya-arasinda-geleneksel-rekabet-suruyor/2705941> (Erişim: 08.11.2022).
- URL-11: <http://www.pamukkale.gov.tr/tr/denizli-tanitim-brosur/Leblebinin-Anavatani> (Erişim: 07.02.2019).
- URL-12: <https://www.wipo.int> (Erişim: 07.02.2019).
- URL-13: <https://corumleblebileri.com> (Erişim: 07.02.2019).
- URL-14: <https://www.leblebidiyari.com> (Erişim: 07.02.2019).

"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)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Bu çalışma Etik Kurul Belgesi gerektirecek nitel veya nicel bir yöntemle hazırlanmamıştır./This study has not been prepared with a qualitative or quantitative method that would 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.

İLK TÜR NEOLİTİK ÇÖMLEKÇİLİKTEN GÜNÜMÜZE ÜÇ BOYUTLU YAZICILARLA SERAMİK ÜRETİMİ



CERAMIC PRODUCTION WITH THREE-D PRINTERS FROM THE FIRST TYPE OF NEOLITIC POTS TO THE PRESENT

Serap ÜNAL* -Uygar HASEKİOĞLU**

ÖZ: Birinci tür çömlekçilik olarak adlandırılan, elle şekillendirmede yaygın olarak kullanılan, formu fitil tekniği ile yükselterek oluşturma yöntemi, günümüzde de aynı zamanda önemli bir kültürel değer olarak sürdürülmektedir. Bu tarz üretimin ilk ustasının günümüzden 50-60 milyon yıl önce varlığı ön görülen çömlekçi yaban arısı olduğu da göz ardı edilmemelidir. Aynı zamanda bu yöntem çağdaş teknolojilere de esin vermiştir. Üç boyutlu yazıcılarda polimer ve toprak malzemelerle üretilen formların teknolojik temelde çıkış noktası birinci tür ilkel çömlekçiliktir. Çömlek üretiminin makine destekli gelişimi; çarklı çömlekçilikten itibaren, günümüzün inovatif üretim teknolojileri arasında önemli bir yer tutan 3B bilgisayar destekli yazıcılarla yapılan üretim tarzına ve daha da ileriye dönük bir gelişim içinde Delta Wasp sistemiyle mimaride konut yapımına kadar taşınmıştır. Çalışmada, yaklaşık 9000 yıllık pişmiş toprak üretimi ve kültürü olan çömlekçiliğin değerli bir maddi kültür unsuru olduğu vurgulanmış, çağdaş seramik endüstrisi ve sanatına ilham veren yansımaları incelenmiş, anılan biyomimetik ve tarihsel aktarımla birlikte, 3B yazıcılarla Göller Bölgesi killeri ile Tekstür profil analizi (TPA) yapılarak seramik üretimi ve uygulamaları hakkında bilgi üretilmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çömlekçilik, Kültürel Miras, 3B Seramik Üretimi, Tekstür profil analizi.

ABSTRACT: The method of creating the form by raising the form with the coiling technique, which is widely used in hand shaping in pottery, which is called the first type of pottery, is also maintained as an important cultural value today. This method has also inspired contemporary technologies. The technological basis of the forms produced with polymer and earth materials in three-dimensional printers is the first type of primitive pottery. Machine-assisted development of pottery production; From the wheel pottery to the production style made with 3D computer-aided printers, which has an important place among today's innovative production technologies, and in a further development, it has been carried to the construction of housing in architecture with the Delta Wasp system. In the study, it was emphasized that pottery, which is approximately 9000 years of terracotta production and culture, is a valuable material cultural element, its inspiring reflections on the contemporary ceramic industry and art were examined, together with the aforementioned biomimetic and historical transfer, Texture profile analysis (TPA) was made with the clays of the Lake District with 3D printers. It is aimed to produce information about ceramic production and applications.

Keywords: Pottery, Cultural Heritage, 3D Ceramic Production, Texture profile analysis.

*Doç. Dr. – Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü/
Isparta – serapunal@sdu.edu.tr (Orcid ID: 0000-0003-2407-1789)

**Yüksek Lisans Öğrencisi - Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü/Isparta-
hskgsuygar@hotmail.com (Orcid ID: 0000-0002-8964-6523)

Giriş

İnsanlık, varoluşundan günümüze kadar temel gereksinimlerini karşılamak için mutlaka alet kullanmıştır. İnsanın yaşam mücadelesinde ihtiyaçlar hiyerarşisinin ilk basamakları kapsamında gerekli olan yardımcı aletler, varoluşla birlikte onun zekâsıyla yaratıldı. İnsanlığın ilk devrimi Neolitik Dönemin en önemli buluşu olarak kabul gören pişmiş toprak üretimi, Tunç Çağına doğru evrilerek ilk endüstriyel üretim aracı olan çömlekçi çarkı ile daha pratik ve estetik olarak üretimini sürdürdü (Ünal ve Hasekioğlu, 2022: 225).

Birinci tür çömlekçilik olarak adlandırılan seramik üretimi, özellikle de kadının doğal yapısından kaynaklanan güdülerıyla ilk olarak kadın eliyle var olmuştur. Kültürel anlamda son derece değerli olan bu uğraş, günümüzde de kültür mirası olarak Anadolu'nun birçok bölgesinde yine kadınlar tarafından ilk tür özelliklerini hiç bozmadan kültürel bir yelpazede sürdürülmektedir. Aynı şekilde çömlekçi çarkı ile üretim de Tunç Çağı'ndan itibaren (MÖ yaklaşık 3500 Uruc) ilk tür çömlekçilikle birlikte günümüze kadar süregelmiştir. Anadolu'da kırsal çömlekçilik merkezlerinde hala kullanılan fitil/sucuk (coiling) tekniği, bu tarihsel ve kültürel akışa güzel bir örnektir.

Literatürde çanak çömlek üretimi diye adlandırılan üretim tarzına tarihsel boyutuyla bakarken, belki de çok daha geriye gitmemiz farklı bir bakış açısı ortaya çıkarabilir. Topraktan yuva yapan “Çömlekçi Yaban Arılarının” toprak yuvalarını yaparken, yuva toprağı seçiminden oluşturduğu formu biçimlendirmesine kadar kullandıkları yöntem, birçok araştırmacıya göre ilk çömlekçi insandan günümüzde inovatif kapsamda seramik üretimine değin esin kaynağıdır. Nitekim bu biyomimetik ilişki bağlamında çömlekçi arı; ilk çömlekçilerin yöntemlerinden olan fitil (sucuk) tekniği ile form oluşturulmasından, günümüz 3B teknolojisiyle seramik yapımına, hatta mimaride toprak ve beton yapıların inşasında kullanılan ve adını çömlekçi yaban arısından alan “Delta Wasp” sistemlerine kadar esin vermiştir.

Günümüzün yenilikçi teknolojileri arasında önemli bir yer tutan üç boyutlu yazıcıların kökeni, temelinden bakıldığında zengin bir kültürel zemine oturmaktadır. Buradan hareketle geliştiği öngörülen 3B yazıcılar ise günümüz inovasyon alanında en gözde ve gelişimi sürdürülen bir teknolojidir.

Bilgisayar aracılığı ile tasarım, yazılım destekli olarak herhangi bir şekil ya da çizimin dijital ortama aktarılıp geliştirilerek nihai olarak oluşturulduğu bir süreçtir. Bu süreci bilgisayar ortamına aktaran ilk başarılı uygulama, CAM/CAD (Computer Aided Design) programıdır. Bu sistemin adımları değişik adlar altındaki programlarla hızlandırılarak çağdaş

inovasyon kapsamında üç boyutlu yazılım programlarına ulaşmıştır (Ünal ve Hasekioğlu, 2022: 225).

Erimiş biriktirme modellemesi (FDM), termoplastik malzemelerin sıcakta eriyen ve yapışkan özelliklerini kullanan, en yaygın kullanılan düşük maliyetli 3D baskı teknolojilerinden biridir (Zhang, vd. 2020: 2). Katmanlı/Eklemeli Üretim, Harç Yığma vb. isimlerle de tanımlanan üç boyutlu yazıcı ile üretim teknolojisinde, erimiş biriktirme modellemesi (Fused deposition modeling-FDM-Delta) sistemi, alanyazında seramik şekillendirmesine en uygun modelleme sistemi olarak kabul görmektedir.

Yapılan 3B uygulamalarda yazıcının teknik yeteneklerinin yanı sıra, çıktı alınacak malzeme niteliği de önem arz etmektedir. Polimer malzemelerde olduğu gibi seramik modelleme için kullanılan kil yapısının da, yazıcının nozul ve ekstrüzyon özellikleriyle uyum sağlaması gerekmektedir. Bu nedenle geleneksel yöntemlerle hazırlanan çömlekçi kilinin, genellikle deneme yanılma yolu ile yazıcıya uyumu saptanırken, diğer yandan kolaylaştırıcılığı açısından bazı teknik testlere de gereksinim duyulabilmektedir. Proje kapsamında yapılan çalışmalarda, hammadde olarak kullanılan kilin cihaza uyumluluğunu belirlemek amacıyla, literatürde rastlanmayan ve ilk defa uygulandığı düşünülen, gıda teknolojisinde kullanılan Tekstür Profil Analizi (TPA) ile çalışmalar yapılmıştır.

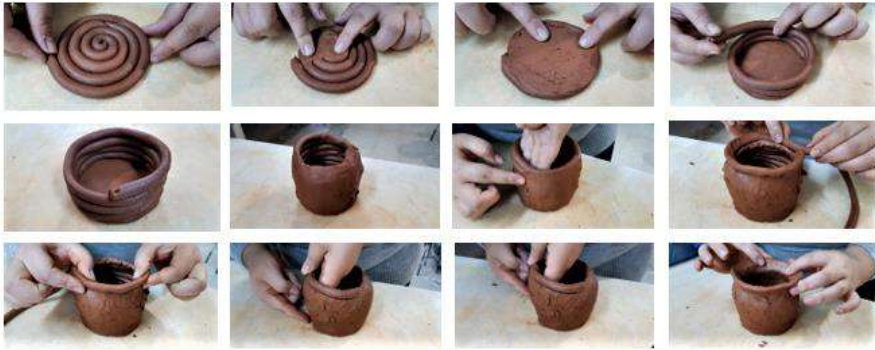
Çömlekçiliğin Başlangıcı ve İlk Endüstriyel Çabalar

Bölgesel ekseninden bakıldığında; Uzun bir sürece yayılan Neolitik Dönem, Anadolu ve Yakındoğu'da çanak çömlek teknolojisine bağlı olarak iki ana evrede incelenir. Anadolu'nun Akeramik Neolitik Dönemi (Pre-Pottery Neolithic-PPNA), MÖ 9600'den 7000'e kadar devam eder ve Çanak Çömleksiz Dönem'den sonra gelen Çanak Çömlekli Neolitik (Pottery Neolithic-PN) ise, "ilk" ve "son" olmak üzere iki alt evreye ayrılmıştır (Sagona ve Zimansky, 2009, s.34). Her ne kadar seramikli dönemler öncesinde de kilden nesneler yapılmış olsa da kilin ısıl yöntemle işlenmeye başlaması, Neolitik Çağ'ın iki ana döneme ayrılıp incelenebilmesi açısından önemli bir dönüm noktasıdır (Schmandt ve Bessear, 1977: 133-150).

Anadolu ve Yakındoğu için Neolitik Dönem'le özdeşleşen kil nesnelerin üretimi, diğer yandan şaşırtıcı şekilde farklı coğrafyalarda binlerce yıl daha geriye gitmektedir. Kil kullanımının, Üst Paleolitik Çağ'dan itibaren, yaklaşık 35 bin yıl öncesinde Avrupa, Afrika ve Avustralya'da yaşamış avcı-toplayıcılar tarafından kullanıldığına dair kayıtlar mevcuttur (Özdoğan, 2011: 88). Kuzey Mezopotamya ve Yakın Doğu'ya geldiğinde seramik üretimi ile ilgili olarak, pişmiş kil kapların M.Ö. 7000'lerde ortaya çıktığı ve hızlıca yayıldığı yaygın görüştür (Fletcher, vd., 2017: 352). Dolayısıyla kilin şekillendirildikten sonra ısıl yöntemle sertleştirilmesi suretiyle çanak çömlek üretiminin Seramikli Neolitik Dönem'de başladığı, genel kabul kapsamındadır. İnsanlık, Seramikli Neolitik Dönem öncesinden kili ateş olmaksızın gün ısısı ile sertleştirerek topraktan figürün, kap ve gereç

yapımını biliyordu. Bu dönemden itibaren toprak kap yapımı için kilin ateşle bütünleşmesiyle, işlevsel alanı genişleyen ve günümüze kadar devam edecek olan bir seramik süreci başlamıştır.

Çömlekçi çarkı öncesinde, “Birinci Tür Çömlekçilik” olarak adlandırılan (Güner, 1988: 33) elle şekillendirme yöntemlerinden biri olan ve Anadolu’da günümüz kırsal çömlekçiliğinde sürdürülen sucuk/fitol (coiling) tekniğinin (Şekil 1), ilk ustasının günümüzden 50-60 milyon yıl önce varlığı ön görülen çömlekçi yaban arısı olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır. Yapılan bazı jeolojik, biyolojik, antropolojik ve arkeolojik araştırmalar, insanın çömlekçiliğinden milyonlarca yıl önce var olan çömlekçi yaban arısının, yuva yapımında kullandığı toprağın seçiminden yapım tekniğine ve biçimlendirdiği forma kadar insana esin verdiğini öne sürer (Şekil 2). Bu bir postulat olsa bile doğayı gözlemleyerek, insanın günümüzde de devam eden ilk çömlekçilik türündeki yapım yöntemleri, bu biyomimetik yaklaşımı kuvvetlendirmektedir (von Frisch, 1974: 57). Nitekim üç boyutlu yazıcılarda özellikle plastisite özelliğine sahip hammaddelerin kullanımına uygun olarak tasarlanmış “Delta Wasp” yazıcılar, sistem özelliğini “Çömlekçi Yaban Arısı” yuva yapımı tekniğinden aldığı için adı da literatüre sistem olarak “yaban arısı” olarak geçmiştir.



Şekil 1. Fitol/Sucuk tekniği ile seramik formun şekillendirilmesi. (Fotoğraf: S.Ünal)



Şekil 2. Çömlekçi Yaban Arısının toprak yuva yapımı (URL 1)

Yuva yapan dişi yaban arısı gibi, insan çömlekçiliğini başlatan da kadındır. Hatta 'çömlekçiliğin binlerce yıldır kadınlar tarafından kontrol edilen birkaç teknolojiden biri olduğu' bile öne sürülmüştür (Longacre, 1995: 278). Kùltürler arası araştırmalar, dağınık ev endüstrisi bağlamında uzman olmayanlar veya yarı zamanlı uzmanlar tarafından el yapımı çömleklerin neredeyse her zaman kadınlar tarafından yapıldığını göstermektedir (Arnold, 1985: 12). Bu veriler, ilk çömleklerin kadınlar tarafından yapıldığı savını desteklemektedir (Öney, 2015: 2). Geçmişten günümüze farklı coğrafyalarda ve Anadolu'da yapılan kadın üretimi çömlekçilik ile ilgili araştırmalar değerlendirildiğinde; çömlekçiliğin, üretim zamanı ve biçimi, kullanılan araç, gereç ve donanımlar göz önünde bulundurularak, tarih öncesi çağlardan bu yana neredeyse hiç değişmeden geldiği gözlemlenmektedir. Neolitik Dönemde çömlekçiliğin başlangıcından çarklı çömlekçiliğe kadar genellikle kadın uğraşı olan seramik üretimi, ilginçtir ki Anadolu'da 1 ve 2. tür çömlekçiliğin yapıldığı bölgelerde (Uslu, Dölek, Sorkun, Gökeyüp vb.) çömlekçilik, kadınlar tarafından yapılmaktadır. Bu kırsal merkezlerde, çömlekçilik sanatı anadan kıza devam etmektedir (Şekil 3).



Şekil 3. Gökeyüp'te ilk tür çömlek yapımı (URL 2)

Tunç Çağı'na doğru alet ve araç yapımı ve kullanımının gelişimine koşut olarak, seramik üretiminde de form biçimselliğini çeşitlendiren ve daha seri üretime imkân veren çömlekçi çarkı keşfedilmiştir. Tunç Çağı'nda metal kullanımı da dâhil birçok teknolojik buluş arasında önemli bir yeri olan çömlekçi çarkı, bu çağın belki de en önemli keşfidir. Çömlekçi çarkı, sadece kilin şekillendirmesine yaptığı üretim hızı ve estetik katkı ile kalmayıp, endüstriyel anlamda da ilk araç olma özelliğine sahiptir. Basit olarak çömlekçi çarkını, tabanlı bir mil üzerindeki tablanın (ahşap, metal, taş, seramik vb.) döndürülerek aldığı devinim ve merkezkaç kuvveti yardımıyla üzerindeki kili şekillendirmeye yarayan bir alet olarak tanımlayabiliriz.

M.Ö. 3500'de ilk çömlekçi çarkı tablası, Uruk kazılarında (Wolley Kazısı, 1922-36), çanak çömlek fırının buluntuları arasında kendini göstermiştir. Bu tek renkli buluntu, kilden yapılmış, 75 santimetre çapında, 5,6 santimetre kalınlığında bir diskti (Rieth, 1960: 21) (Şekil 4).



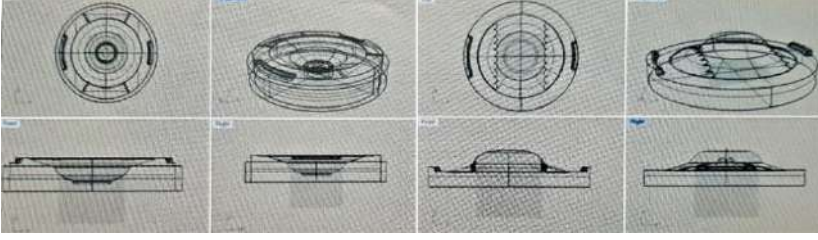
Şekil 4. İlk endüstriyel çömlekçi diski-Uruk(Rieth, 1960: 21)

Çarklı çömlekçiliğe geçişle, günümüze kadar uzanan etno-arkeolojik değerleri artıran ilk endüstriyel üretim örneği ve tarzı meydana gelmiştir. Çömlekçi çarkı öylesine değerli bir buluştur ki Childe, çömlekçi çarkının devinimli tüm araçların ilham kaynağı (Childe, 1971: 232) olduğunu öne sürer. Milsiz yivli, yivsiz disklerden, uzun milli hızlı çömlekçi çarkı ile çanak çömlek üretimine kadar arkeolojik dönemlerin en gelişmiş seramik üretim yöntemleri, günümüz Anadolu'sunda da varlığını sürdürebilen değerli bir maddi kültür unsurudur.

Çömlekçi Çarkından Günümüz Teknolojisine Doğru

Seramik üretiminde formu kusursuzlaştırma ve hızlandırma çabaları doğrultusunda gösterilen mekanik ve dijital çabalar, ilk olarak metalden polimer malzemelere kadar modelleme amaçlı NC (Numerical Control) ve CNC (Computer Numerical Control) tezgâhlarında vücut bulmuştur. Bu aynı zamanda “Üç Boyutlu Yazıcılarla” üretim teknolojisine doğru bir yol alıştı.

İkinci Dünya Savaşı süresinde mevcut takım tezgâhlarının gelişen savaş endüstrisinin gereksinimini karşılayabilmesinin imkânsız olduğunun anlaşılması üzerine Parson Corporations ve MIT (Massachusetts Institute of Technology)'in ortak çalışmaları sonucunda 1952 yılında ilk NC sistemli takım tezgâhları üreterek büyük bir başarıya imza attılar. Daha sonra gelişen bilgisayar teknolojisi de NC sistemine adapte edilerek CNC takım tezgâhları ortaya çıkmış oldu (Güner ve Ödekan, 2018: 86). CNC sisteminde seramik üretimi, seramiğin kalıp dökülerek tasarımının kompüterize edilmesi suretiyle bilgisayar desteği alınarak üretimine dayanmaktadır. (Şekil 5)



Şekil 5. Seramik tabağın alt ve üst kalıbının Rhinocorse Programında CNC'ye yüklenmek üzere çizilmiş teknik resmi (Güner ve Ödekan, 2018:88)



Şekil 6. İşlemler sonucunda CNC'de elde edilen alçı kalıplarla, çekirdek dökümden üretilmiş pişirim öncesi ürünler (solda), üretilen seramik tabakların sırlı pişirim sonrası görüntüsü (Güner ve Ödekan, 2018: 89)

Güner ve Ödekan'ın 2017 yılında yaptıkları çalışmada; Rhionoceros programında model ve kalıplar tasarlanmış, ardından SOLID programına aktarılıp CNC adaptasyonu sağlanmıştır. Bu işlemler sonunda, CNC tezgâhında oluşturulan alçı kalıplarda çekirdek döküm yoluyla seramik ürünler elde edilmiştir (Güner ve Ödekan, 2018: 89) (Şekil 6). Bilgisayar destekli üretimin (CAM) tarihsel gelişimine bakıldığında 1950'li yıllara dayanan bir geçmişi olduğu görülmektedir. Genellikle CAD (Computer Aided Design) ile birlikte kullanılan bir kavram olan Bilgisayar Destekli Üretim (CAM), bilgisayar destekli tasarımdan farklı olarak, mühendislik bilgisi gerektiren bir alandır. Bilgisayar ortamında çizilmiş bir tasarımın ürün olarak elde edilebilmesi için bazı ek yazılımların kullanılması gereklidir. Bir tasarımın CNC üretim tezgâhlarına veya hızlı prototipleme makinelerine aktarılması, bu ek yazılımlar sayesinde olmaktadır (Can, 2019:12). Diğer yandan teknolojik gelişim süreci içerisinde, üretimi hızlandıran bir yöntem olarak Hızlı Prototipleme, RP (Rapid Prototyping) sistemleri, anılan gelişmelerin devamında sınai üretimde geniş bir kullanım alanında yer bulup bu kapsamda inovatif gelişmelere de hız kazandırmıştır.

Bu teknoloji, tasarımcılar tarafından imalatı planlanan bir tasarımın üretime geçilmeden önce prototipini görebilmek için çeşitli RP makineleri

ile üretilmesine yönelik bir sistemdir. Bilgisayar destekli üretim kapsamında değerlendirildiğinde hızlı prototiplemenin, çoğunlukla eklemeli üretim yöntemlerine karşılık geldiği dikkat çeker. Hızlı prototipleme kavramının ortaya çıkışı, endüstride bilgisayar uygulamalarının gelişmesiyle paralellik gösterir. 1980'lerde kişisel bilgisayarların maliyetlerinin düşmesi ve buna paralel olarak bilgisayar kullanımının artması ile birlikte, bilgisayar destekli tasarım ve üretim süreçlerinde gelişmeler olmuştur (Can, 2019: 16).

CAD CAM, CNC, RP teknolojileri, bilgisayar destekli katı malzemelerle birlikte polimer malzemeler ve seramik hammaddelerini de içerecek şekilde Üç Boyutlu Yazıcıların önünü açıyordu. Nitekim 1970'li ve 80'li yıllarda araştırmaları başlanan günümüzün en gelişmiş olan 3D yazıcılarla (SLA) bilgisayar destekli eklemeli üretim teknolojisinin patenti 1986 yılında Charles Hull tarafından alınmıştır (Hulls, 2015: 25-27). Daha sonra 1988'de ise "3D Systems" firmasını kuran Hull, bu tür sistemlerin gelişmesinde önemli adımlar atmıştır (Özdoğan, 2020: 3). Günümüze kadar gelişerek gelmiş ve hala gelişmekte olan bu üretim yöntemi, karmaşık formların üretilmesine imkân sağlamakta, sanat, otomotiv, mimari, inşaat, tıp, biyoteknoloji, endüstriyel tasarım, seramik tasarımı, moda tasarımı ve gıda gibi üretim konularını içine alan oldukça geniş bir alanda kullanılmaktadır.



Şekil 7. 3B Potterbot Seramik Yazıcısı (Fotoğraf: S.Ünal)

Üç Boyutlu FDM (Fused Deposition Modelling) Delta Wasp Yazıcılar

İsmi topraktan çömlek biçimli yuva yapan çömlekçi yaban arısından alan "Üç Boyutlu Delta Wasp yazıcılar", günümüzde seramik üretimine en uygun 3B yazıcı tipidir. Bu tip yazıcının diğer yazıcılardan en önemli farkı; extrudere ve dışarıdan kil besleme ünitesidir. Kartezyen FDM yazıcı ile delta FDM yazıcı arasındaki temel teknik fark ise yazıcı kinematiğidir. Kartezyen FDM yazıcılarda her eksen hareketi bir adet step motor ile sağlanırken, delta yazıcılarda eksen hareketleri tüm motorların hareketlerinin kombinasyonu

ile verilmektedir. Başlık hareketini sağlamak için üç adet diyagonal kol ve mafsallar kullanılmaktadır.

Anılan özelliklere sahip bir 3B Delta Wasp yazıcı (Potterbot), (Şekil 7) çalışılan proje kapsamında yurtdışından tedarik edilerek, yöresel killer kullanılarak standart yazılımlar ile pişirim öncesi çıktılar alınmış, üretilen formlar için kullanılan hammadde üzerinden verimlilik denemeleri yapılmıştır. Aynı zamanda Harç Yığıma ya da Katmanlı Üretim olarak da adlandırılan, pişirim öncesi seramik formların oluşturulduğu bu tür üretimde uygun kıvamlı (sertlik-yumuşaklık) hammadde ölçümleri yapılmış, faydalı ve estetik tasarımlı sonuçlar alınmıştır.

Üç Boyutlu Yazıcıda Kullanılacak Kilin Tekstür Analizi

Üç Boyutlu yazıcıda seramik üretmek için, kil modelleme yeteneği en yüksek olan, 3D Delta Wasp-Potterbot yazıcıda kullanılacak en uygun kil kıvamının tespiti için, “Tümden Gelim” prensibi ile genellikle gıdalara uygulanan (Karahana, 2011: 2) Tekstür Profili Analizi (Texture Profile Analysis) TPA¹ uygulanmıştır.

Göller Bölgesi dâhilinde muhtelif alanlardan alınan altı farklı kil numunesi üzerinde yapılan değerlendirmelerde; daha çok fluvial kil yataklarına sahip, Yalvaç İlçe merkezi (K1), Sütçüler İlçe merkezi ve yakınından (K5 ve K9) alınan üç kil numunesinin, yapılan kimyasal ve mineralojik analizler sonucu seramik üretimine uygun killer olduğu tespit edilmiştir.

Üç Boyutlu yazıcıda beklenen sonucu vermesi için gerekli olan, kilin özlü olması da “yoğrulma suyu deneyi” ile ayrıca saptanmış, (Tablo 1) yine seçilen üç kil numunesinde elde edilen değerler olumlu sonuçlar ortaya çıkarmıştır. Yoğrulma suyu değerinin büyük olması kilin özlü olduğunu gösterir (Arcasoy ve Başkiran, 2021: 73).

Tablo 1. Kil Örneklerinin Yoğrulma Suyu Değerleri

Yoğrulma Suyu Değeri (%)	K 1	K 5	K 9
	31,04	34,81	34,44

¹ Tekstür profil analizi (TPA) ilk olarak Szczesniak tarafından kullanılmış daha sonra da Bourne tarafından geliştirilmiştir. Fiziksel olarak tekstür analiz cihazı kullanılarak ölçülen TPA sonuçları ile duyuşal olarak algılanan TPA sonuçları arasında bir bağıntı olduğu ancak fiziksel olarak ölçülen sonuçlar ile duyuşal algılayış arasındaki ilişkinin doğrusal olmadığı bildirilmiştir. Malzemenin tekstürel özelliği hakkında bilgi veren sertlik, kırılabilirlik, kohezyon, yapışkanlık ve esneklik gibi birincil parametreler elde edilmekte ve bu birincil parametreler kullanılarak da sakızimsılık ve çiğnenabilirlik gibi ikincil parametreler hesaplanmaktadır. İki baskı arasında bir bekleme süresi vardır. Bu süre boyunca ürünün kendini toparlama özelliği görülmüş olunur (<https://dpn.com.tr/tpa-tekstur-profil-analizi-hakkinda-bilgi/>).

Tablo 2. Kil Örneklerinin Kimyasal Analiz Sonuçları

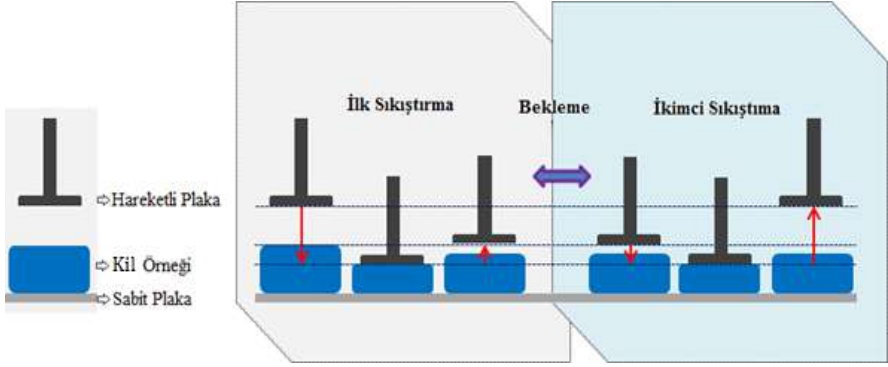
Oksit	Hammadde No		
	K1	K5	K9
SiO ₂	52,95	47,46	45,42
Al ₂ O ₃	18,93	13,19	22,36
Fe ₂ O ₃	7,70	6,56	9,18
CaO	3,39	11,64	5,98
MgO	1,83	3,74	1,09
Na ₂ O	0,15	0,42	0,34
K ₂ O	3,40	2,07	2,47

Kimyasal analizleri (Tablo 2) ve mineralojik analizleri önceden yapılarak seramik üretimine uygun olduğu tespit edilen yöre toprağı, geleneksel yöntemlerle çömlekçi kili olarak kullanıma hazır hale getirildikten sonra farklı kıvamlarda üç numune halinde ayrı ayrı 3B yazıcı ile denenerek modellemeye en yatkın numune olarak K9 kil örneğı seçilmiştir ve TPA cihazında analiz edilmiştir.

Akışkan çamurların hareketsiz durdukları zaman akışkanlıklarını kaybedip pıhtılaşmasına ve çamur karıştırıldığında tekrar eski akışkanlığına dönmesi olayına “tikсотropi” denir. Tikсотropinin sayısal olarak saptanması için (Arcasoy ve Başkiran, 2020: 111) uygulanan viskozite testi, akışkan olan döküm çamuru için yapılabilmesine karşın, plastik bir hammadde olan çömlekçi kilinde istenilen veriyi sağlamayacaktır. Bu nedenle yapılan çalışmada kullanılan çömlekçi kili plastik bir yapıda olduğundan sahip olduğu özelliklerin belirlenmesinde vizkozite tayininden yararlanılamamıştır. Bu nedenle 3B basıma uygun hale getirilen örneklerin özelliklerinin belirlenmesinde gıda örneklerinde kullanılan TPA’dan yararlanılmıştır. Yapılan kaynak taramasında seramik kilinin özelliklerinin belirlenmesinde TPA’nın kullanıldığı bir çalışmaya rastlanmamıştır. 3B basıma elverişli materyalin gücü ve kararlılığı materyalin karşı koyabildiğı mekanik gücün ölçülmesiyle belirlenmiştir (Şekil 8, 9, 10).



Şekil 8, 9. 3B basıma uygun kil kıvamının saptanması için TPA cihazında kilin test edilmesi. (Fotoğraf: S.Ünal)



Şekil 10. Tekstür profil analiz testi için gerekli iki sıkıştırmanın şematik diyagramı (Erdemir, Karaoğlu, 2021: 2838'den uyarılama)

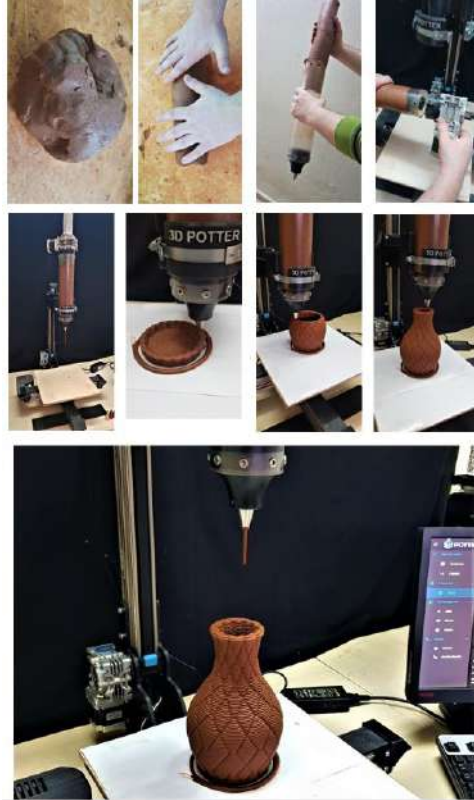
Tablo 3. Geleneksel yöntemle üretilen seramik kilinin TPA sonuçları

Sertlik (g)	Yapışkanlık (g.s)	Elastikiyet	İç yapışkanlık	Sakızımsılık	Esneklik
1 720,9±2 1.0	- 6707.7±338. 4	0, 876±0.1	0,60 3±0.1	11 46.8±9.2	0,026 ±0.001

Çizelgede görülen sertlik değeri (hardness) materyalin püskürtme memesinden dışarı atılması için gerekli olan ekstrüzyon gücünü temsil eder. Küçük parçacık boyutuna (28.3 μm) ve yapışkanlık özelliğine sahip hidrokolloid içermeyen malzemeler püskürtme memesinden akışı

zorlaştıran sertlikleri nedeniyle daha fazla güç gerektirmektedir. Bu çalışmada oluşturulan seramik kili de oldukça sert bir yapıdadır, ancak objelerin oluşturulması açısından bu değerler (Tablo 3) kullanılan 3B yazıcıya ve püskürtme memesine (nozül/nozzle) uygun bulunmuştur (Prof. Dr. A.G.K. Çakmakçı'dan aktarım, 2023). Kullanılan 3B yazıcının ekstrüzyon yeteneği bu sertliğe rahatça yanıt verebilmektedir.

Kimyasal, mineralojik analizleri ve yoğrulma suyu deneyleri yapılmış üç kil numunesinin yapılan TPA analizi sonrası ekstrüzyona en uygun olan ve değerleri standartlaştırılan K9 kil kütlesi, Potterbot yazıcıda yeniden farklı formlar üzerinden denenmiş ve olumlu sonuçlar alınmıştır (Şekil 11). Alınan sonuçlarla elde edilen pişirim öncesi kil formunun iç ve dış yüzeylerinde kusura rastlanmamış, yazılımla oluşturulan bezemelerin de son derece düzgün olduğu gözlemlenmiştir. Pişirim sonrasında da sırlı ve sırsız seramik vazo olarak başarılı bir örnek ortaya çıkmıştır.



Şekil 11. Geleneksel yöntemlerle hazırlanan ve ekstrüzyon uygunluğu tespit edilen kilin 3B yazıcıda çıkarılış aşamaları ve form görüntüsü. (Fotoğraf: S.Ünal)

Temel araştırma yöntemlerinden “Tümünden Gelim/Varım” prensibiyle hareket edilen analizde varılan sonuçlara göre saptanan değerler, uygulanacak kilin mineralojik ve kimyasal verileri de dâhil geleneksel

hazırlanış usullerine kadar standartlaştırılarak mevcut 3B Delta Potterbot yazıcı ile yapılacak diğer seramik çalışmalarına esas olarak alınmıştır. Bu çalışmada elde edilen bulguların seramik kili ve seramik üretimine özgü 3B yazıcılarla yapılacak çalışmalara yol gösterici olabileceği düşünülmektedir.

Sonuç ve Değerlendirme

İnsanlığın ilk devrim süreci olarak kabul edilen Neolitik Dönem’de, bitkilerin kültüre alınmasıyla tarımda çok önemli bir aşamaya geçilmiş, buna koşut olarak kullanım gereksinimi olan birçok aletin gelişimi de bu dönemde başlamıştır. Dönemin diğer önemli bir gelişimi de, Neolitik dönemi ikiye bölen, Seramikli Neolitik Dönemi başlatan çömlekçiliktir. Zeitgeist bir yaklaşımla ilk endüstriyel üretim sayılabilecek çömlekçilik, aynı zamanda günümüz seramik endüstrisinin ve modern seramik sanatının da ilk çıkış noktası olmuştur.

İnsanlık, gelişiminin her aşamasında bir önceki deneyimlerini kullanarak ilaveler yapmış, kimi zaman da doğayı taklit etmiş ve bu şekilde yaşadığı dönemin çağdaşları arasında gereksinimlerine karşılık verecek en iyi sonuca ulaşmaya çalışmıştır.

Günümüz inovasyon kapsamında en son çabalardan biri de üç boyutlu yazıcılardır. Küçük objelerden mimariye kadar geniş bir üretim yelpazesinde yer alan bu teknolojinin önemli çıktı hammaddelerinden biri de toprak kökenli malzemelerden olan kildir. Üç boyutlu yazıcılar marifetiyle seramik form tasarımı oluşturma gayesi, hem endüstriyel anlamda işlevsel seramik üretimine hem de estetik görsellikle tasarım üretilmesine yöneliktir. Halen geliştirilmekte olan bu teknolojinin çok daha farklı yeniliklere açık olduğunu söylemek kuşkusuz yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda yapılan alanyazın taramalarından da anlaşılabileceği gibi, gelişime yönelik çalışmalar ve deneyler devam etmektedir.

Tümden gelim yöntemiyle yapılan çalışmada, hammadde olarak ele alınan, kimyasal analizleri yapılmış üç kil numunesi, öncelikle geleneksel yöntemlerle hazırlanarak deneme yanılma yolu ile uygulamaya konulmuş, en iyi sonucu verdiği gözlemlenen örnek, TPA testine alınarak elde edilen sonuçlar değerlendirilmiştir. Yöre kilinin kimyasal analiz sonuçları ile birlikte, sertlik, yapışkanlık, elastikiyet, iç yapışkanlık, esneklik gibi ölçümleri saptanarak, uygulanan kil numunesinin değerleri, çömlekçi kilinin 3B yazıcıda kullanılmaya en uygun standart değerleri olarak kabul edilmiştir.

Esin kaynağını kökeninde, çömlekçi yaban arısından itibaren ilk tür çömlekçilikten alan bu teknolojinin temel malzemelerinden olan kilin hammadde özelliklerinin ve kıvamının, 3B yazıcının ekstrüzyon yeteneğine uyumu önem arz ettiğinden, bu çalışmada kıvam uyumunun saptanması amacıyla TPA testleri uygulanmıştır. Literatürde şimdiye kadar rastlanmayan, ilk kez kil üzerinde denendiği düşünülen, genellikle gıda ürünleri için yapılan “Tekstür Profili Analizi (TPA)” ile yapılan deneyler,

yazıcı ile kil arasında uyum bağlamında standart oluşturacak başarılı sonuçlar vermiştir. Üç boyutlu seramik yazıcılar için bu tür araştırmaların ve çalışmaların, gelişmekte olan 3B teknolojisine katkısı olacağı öngörülmektedir.

KAYNAKÇA

- Arcasoy, A. - Başkiran, H. (2020). *Seramik teknolojisi*, İstanbul: Literatür Yayıncılık
- Arnold D. E. (1985). *Ceramic theory and cultural process*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Can, E. (2019) *Seramik üretim sürecinde üç boyutlu yazıcıların kullanımı ve sanatsal öneriler*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Childe, G. (1971) *Doğunun prehistoryası*. (çev.: Ş. A. Kansu), Ankara: Türk Tarih Kurumu Matbaası.
- Erdemir E. – Karaoğlu, M. M. (2021). Et ve et ürünlerinin tekstürel özelliklerini enstrümantal olarak tespit etme yöntemleri ve tekstür profil analizi üzerine bir derleme. *Iğdır Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 11(4), 2836-2848.
- Fletcher, A. vd. (2017). *Early ceramics in Anatolia: Implications for the production and use of the earliest pottery. The evidence from Boncuklu Höyük*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Güner, G. - Ödekan, S. (2018). Çömlekçi tezgâhından CNC tezgâhına. *Seramik Türkiye Dergisi*, 52, 86-91.
- Hull, C.W. (2015). The birth of 3D printing, *Research Technology Management*, 58 (6), 25-30.
- Karahan, A. vd. (2011). Physicochemical properties of low-fat soft cheese Turkish Beyaz made with bacterial cellulose as fat mimetic. *Society of Dairy Technology*, 64 (4), 502-508.
- Longacre W. A. (1995). Why did they invent pottery anyway? *The Emergence of Pottery: Technology and Innovation in Ancient Societies*. (eds. W. K. Barnett- J. W. Hoopes), 277-280, Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Öney, D. (2015). *Günümüzde Anadolu'da kadınlar tarafından yapılan çömlekçilik*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Özdoğan, M. (2011) Çanak Çömlek Teknolojisi. *Tarih Öncesinden Demir Çağı'na Anadolu'nun Arkeoloji Atlası* (ed.: Necmi Karul), 80-92, İstanbul: Doğan Burda Rizzoli Dergi Yayıncılık.
- Özdoğan, S. (2020) *Eklemleri imalat yöntemleriyle üretilen parçaların baskı parametrelerinin üç-nokta-eğilme davranışlarına etkisinin incelenmesi*. Konya: Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Rieth, A. (1960). *5000 Jahre töpferscheibe*. Germany: K. G. Konstanz.
- Sagona, A. - Zimansky, P. (2009). *Arkeolojik veriler ışığında Türkiye'nin en eski kültürleri*. (çev.: Nezih Başgelen vd), İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

- Schmandt-Besserat, D. (1977) The beginnings of the use of clay in Turkey. *Anatolian Studies*, 27, 133-150.
- Ünal, S. ve Hasekioğlu, U. (2022). Üç boyutlu baskı teknolojisi ile Göller Bölgesi killlerinin seramik formlarda kullanımı. *7th International Zeugma Conference On Scientific Researches*, (ed.: M. Kotuk), 225-234, Gaziantep: Iksad.
- von Frisch, K. (1974). *Animal architecture*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Xu Zhang, Wei Fan – Tianxi, Liu (2020). Fused deposition modeling 3D printing of polyamide-based composites and its applications. *Composites Communications*, 21, 100413.

Elektronik Kaynaklar

URL-1:

https://www.brisbaneinsects.com/brisbane_vespoidwasps/MudDauber.htm (Erişim: 07.12.2020)

URL-2:

<https://kulasalihligeopark.com/gokeyup-comlekcgilgi/> (Erişim: 12.11.2021)

"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)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Bu çalışma Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir. / This study does not require an Ethics Committee Certificate.

Finansman/Funding: Bu çalışma, Süleyman Demirel Üniversitesi BAP Proje Komisyonu tarafından "SYL-2021-8441" numaralı proje kapsamında desteklenmiştir. / This work was supported by the Süleyman Demirel University BAP Project Commission within the scope of the project numbered "SYL-2021-8441".

Destek ve Teşekkür / Support and Acknowledgment: Bu çalışma, Süleyman Demirel Üniversitesi BAP Projeleri kapsamında; BAP Proje Komisyonu tarafından desteklenen, Doç. Dr. Serap Ünal yürütücülüğünde, "Proje No: SYL-2021-8441" proje numaralı "Seramikte 3D Modelleme Teknolojisinin Üretimi" başlıklı projeden elde edilen veriler doğrultusunda derlenmiştir. BAP birimine teşekkürlerimizle. /

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: Bu makale, proje yöneticisi Doç. Dr. Serap Ünal'ın koordinasyonu ile yazılmıştır. / The coordinator of this article, Assoc. Dr. Serap Unal.

HEREKE FABRİKASINDA ÜRETİLEN BAZI İPEK DOKUMALARDA RENK, DESEN, TEKNİK ÖZELLİKLER



COLOR, PATTERN, TECHNICAL PROPERTIES OF SOME SILK WEAVES MANUFACTURED AT THE HEREKE FACTORY

Ayşe Gamze ÖNGEN*-Şebnem GÖKÇELİ**

ÖZ: Osmanlı Dönemi saray halkı ve üst düzey kişilerin giyimlerinde, yaşadığı mekânlarda İpek ipliği ile dokunan kumaşlar kullanılmıştır. 19. Yüzyıl Osmanlı dokuma sanayinin ilk büyük fabrikalarından biri olan Hereke Fabrika-i Hümayunu Padişah Abdülmecit Döneminde kurulmuştur. Dadyan kardeşler tarafından Hereke beldesinde kurulan Hereke Fabrikasını 1843 yılında işletmeye açılmıştır. Hereke Fabrikası, 1845 yılında, padişaha Ferağ olunarak, saray adına çalışmaya başlamıştır. Osmanlı saray ve köşkerin döşemelik ve perdelik olarak üretilen ipek kumaşları Hereke Fabrika-i Hümayununda dokunmaktaydı. Hereke Fabrikasına 1850 yılında Fransa'dan jakar tezgâhlar getirilmiş ve Kemhahâne bölümü açılarak çalışmaya başlanmıştır. Hereke Fabrikası, Perakende satış yapan, ilk kuruluş olduğu kadar ürettikleri ile Uluslararası alanlarda büyük ödüller alan önemli bir işletmedir. 1902 yılında, çuha, şayak ve iplik bölümleri, 1905 yılında yünlü dokuma, 1908 yılında fes bölümü, fanila, yün ve ipek halı atölyeleri Hereke Fabrikasına eklenmiştir. 1933 yılında Hereke Fabrikası, Sümerbank yönetimine, 1995 yılında Milli Saraylara, günümüzde de Yıldız Sarayına devredilmiştir. Hereke Fabrikasında dokunan ipekli kumaşlar, Saray ve çevresine, ayrıca yabancı hanedan mensuplarına ve elçilere hediye edilerek, Avrupa saraylarına ulaştırılmıştır. Hereke ipekli dokumalarının kompozisyonunda Batı etkileri görülmekte olup oryantalizm ve çok rengin kullanıldığı görülen bu dokumalarda 143 farklı desen tespit edilmiştir. Kumaşlarda yer alan desenlerde bitkisel, hayvansal motifler, vazolar, müzik aletleri, geometrik düzenlemeler, Rumi, Çin bulutu gibi birçok motif görülmektedir. Hereke fabrikasında İpekli kumaş yanın da kadife kumaşa üretilmiştir. Son Dönem Osmanlı İpek kumaş koleksiyonu olan Hereke ipekli dokumaların da görülen, farklı örgü ve zengin renk çeşitliliği izleyicileri etkilemektedir. Ancak görselde kuvvetli etki yaratan bu dokumalarda kalite dışında, bir üsluptan söz edilememektedir. Bu bağlamda kültürel varlıklarımızdan olan Hereke ipek dokuma kumaş koleksiyonunun gelecek kuşaklara aktarımı adına bu ipek dokumaların desen, renk, üretim tekniği açısından araştırılarak incelenmesi önemlidir.

Anahtar kelime: Osmanlı Dokumaları, İpek kumaş, Hereke Fabrikası, Jakar, Çatma Kadife.

ABSTRACT: Fabrics woven with silk yarn were used in the clothing of the palace people and high-ranking people in the Ottoman Period, in the places where they lived. One of the first large factories of the 19th century Ottoman weaving industry, Hereke Fabrika-i Hümayunu was established during the reign of Sultan Abdülmecit. Hereke Factory, which was established by Dadyan brothers in Hereke town, was put into operation in 1843. Hereke Factory started to work on behalf of the palace in 1845, after being granted to the sultan. Silk fabrics produced for upholstery and drapery in Ottoman palaces and mansions were woven in Hereke Fabrika-i Hümayun. Jacquard looms were brought to Hereke Factory from France in 1850 and the

* Doç. Dr.-Doğuş Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü/İstanbul-gamzeongen@gmail.com (Orcid: 0000-0002-2639-7777)

** Prof. Dr.-Uşak Üniversitesi (E)/Uşak-stemiry@gmail.com (Orcid: 0000-0001-8573-2566)

Kemhahane department was opened and work began. Hereke Factory is an important business that makes retail sales, as well as the first establishment, that received great awards in the international arena with its products. In 1902, broadcloth, serge and yarn departments, woolen weaving in 1905, fez department in 1908, undershirt, wool and silk carpet workshops Hereke It has been added to the factory. Hereke Factory was transferred to Sümerbank management in 1933, to National Palaces in 1995, and to Yıldız Palace today. Silk fabrics woven in the Hereke Factory were presented to the Palace and its environs, as well as to foreign dynasty members and ambassadors, and reached the European palaces. Western influences are seen in the composition of Hereke silk weavings, and 143 different patterns have been identified in these weavings, where orientalism and multicolor are used. Many motifs such as plant and animal motifs, vases, musical instruments, geometric arrangements, Rumi, Chinese cloud can be seen in the patterns on the fabrics. It is produced in velvet fabric as well as silk fabric in Hereke factory. The variety of different weaves and rich colors, also seen in Hereke silk fabrics, the late Ottoman silk fabric collection, impresses the audience. However, in these weavings, which create a strong visual impact, there is no style other than quality. In this context, it is important to investigate and examine these silk weavings in terms of pattern, color and production technique in order to transfer the Hereke silk woven fabric collection, which is one of our cultural assets, to future generations.

Keyword: Ottoman Weavings, Silk Fabric, Hereke Factory, Jacquard, Çatma Velvet.

Giriş

Anadolu topraklarındaki ipekli dokumacılığın geçmişi Bizans Dönemine kadar uzanmaktadır. Selçuklu döneminde ise altın telli çok kaliteli ipekli kumaşların dokunduğu ve saltanat hediyesi olarak yabancı hükümdarlara gönderildiği bilinmektedir. Osmanlı Döneminde 15. yüzyıldan itibaren Bursa şehri, İran'dan ithal edilen ham ipeğin ticaret ve sanayi merkezi olmuştur. Lonca teşkilatları ile ham ipeğin bükümü, boyanması, kumaştaki altın gümüş miktarının, kalite kontrolünü ve fiyatların saptanması düzenlenmekteydi. 16. ve 17. yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nda ipekli dokuma sanatı, imparatorluğun siyasi ve ekonomik hayatına paralel olarak yükselme göstermiştir. 18. yüzyılda Avrupa dokuma sanayinde görülen teknik gelişmeler, tekstil üretimini arttırmıştır. Bu yüzyılda jakarlı kumaşların Osmanlı pazarına girmesiyle, elle çalışan Osmanlı tezgâhları talebi karşılamakta yetersiz kalmıştır. Bu durumda saray, Üsküdar Ayazma Camii civarı ve III. Selim Camii külliyesinde kurulan dokuma tezgâhlarıyla birtakım önlemler almaya çalışmıştır (Bilgili, 2007: 11).

19. yüzyıl Osmanlı Döneminde, sarayların iç mekân tekstillerinde ipek ipliği ile dokunmuş kumaşlar kullanılmıştır. Ayrıca sarayın önde gelenlerinin giysi ve aksesuarlarında da ipek tercih edilmiştir. Dolmabahçe Sarayı'nın 1856 yılında kullanıma açılmasıyla, burada ve diğer saray ve köşkların neredeyse tamamının iç mekânında (döşemelik ve perdelik olarak) ipek kumaşlar Hereke Fabrika-i Hümayunu'nda dokunmuştur (Temir-Ural, 1986: 12). Padişah Abdülmecit Dönemi'nde kurulan ve padişahın saltanatı boyunca sadece saray halkının gereksinimleri için Hereke Fabrikası faaliyet göstermiştir. Hereke Fabrikası Osmanlı Devleti'nin o tarihe kadar ipekli dokuma alanında kurduğu en kapsamlı fabrikadır. 1850

yılında Hereke fabrikasına Fransa'dan jakar tezgâhları ve tasarımcılar getirilerek üretime başlatılmıştır. Ayrıca Hereke Fabrikası'na halı dokuma birimleri de eklenmiş ve böylece dünyaca tanınan Hereke Halıcılığı'nın temelleri atılmıştır. Türk Tekstil Tarihi'nde önemli bir yeri olan Hereke Fabrika-i Hümayunu'nda dokunan ipekli kumaşların günümüzde de renk, desen, üretim ve kullanım şekilleri bakımında önemli bir yeri vardır. Bu bağlamda, Türk Dokuma Tarihi açısından önem teşkil eden kültürel varlıklarımızdan biri olan Hereke ipekli döşeme ve perdelik dokuma örnekleridir. Bu araştırmada örneklerin incelenerek gelecek kuşaklara aktarılması hedeflenmiştir.

Hereke Fabrikası

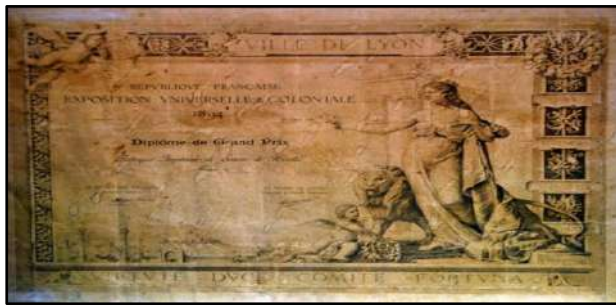
19. yüzyıl da Padişah Abdülmecit Dönemi'nde, mali, ekonomik ve mimari işlerin bir kısmını üstlenmiş olan Ohannes ve Boğos Dadyan kardeşler, İzmit'te yapılacak çuha fabrikasının sorumluluğunu da üstlenmişlerdir. Hereke, Dadyan kardeşler tarafından da bilinen bir belde olması nedeniyle 1843 yılında burada dönemin seraskeri Rıza Paşa'nın onayıyla 50 pamuklu, 25 ipekli canfes tezgâhından oluşan Hereke Fabrikası kurularak, işletmeye açılmıştır. Fabrikanın kuruluşundan iki yıl sonra Abdülmecit İzmit'e yapmış olduğu bir deniz gezisinde, Hereke'den geçerlerken fabrikayı görmüş ve padişahın sitemi üzerine, Rıza Paşa fabrikanın sultana hediye olarak kurulduğunu belirtmiştir. Böylece durumun hassasiyetini de ortadan kaldırmıştır. Hereke Fabrikası, 1845 yılında padişaha Ferağ olunarak saray adına çalışmaya başlamıştır (Küçükerman, 1987; Aslanapa ve Fazlıoğlu, 2007).

Hereke Fabrikası, fabrikanın yanından geçen Ulupınar dere suyu, enerji kaynağı olarak kullanılacak biçimde tasarlanmıştır (Bkz. Resim1.). Hereke fabrikası, daha sonra da adını koruyarak gelişim göstermiş ve yakın bir tarihe kadar da Hereke'de üretimine devam etmiştir. 1850 yılında Bakırköy'de kurulan yeni fabrikaya, Hereke Fabrikası'nda pamuklu dokumalar için kullanılan tezgâhlar taşınmıştır. Saray için dokunan ipekli canfes, kadife ve ipekli döşemelik kumaşlar içinde Hereke'de yer alan Kemhahâne binasına, Fransa'dan Jakarlı tezgâhlar getirilerek, kurulmuştur. 1871 yılında Haydarpaşa-İzmit arasına, yapılan demiryolunun açılmasıyla da Hereke Fabrikası çok daha büyük bir canlılık kazanmaya başlamıştır.



Resim.1: 19.yüzyıl sonu Hereke, Fotoğrafçı Berggren çektiği (IRCICA Fotoğraf Arşivi 90490-5), (Kaya vd., 1999: 10)

Hereke Fabrikası devlete ait perakende satış yapan ilk kuruluş olma özelliğine de sahiptir.1874 yılında fabrikanın müdürlüğünü yapan eski Piyade kaymakamı Hüsnü Bey, üretimde piyasaya yönelik ilk değişiklikleri yapan kişidir. İlk fabrika mağazası İstanbul, Kapalıçarşı'da açılmıştır. Ancak bürokratik satış sorunlarıyla karşılaşması nedeniyle,1875 yılında kapanmak zorunda kalmıştır. Satış mağazasının kapanmasının altında yatan bir başka etken ise, o dönemde Hereke Fabrikası'nda saray için üretilen döşemelik, perdelik ve özel ürünlerin, halkın kullanması saray tarafından hoş karşılanmamış olmasıdır. 1878 yılında büyük bir yangın geçiren fabrika, 1882 yılında onarılarak tekrar üretime başlamıştır. 1888 yılında randımanlı çalışan Hereke Fabrikası, sarayın ihtiyacından fazla dokuma üretmesi, fabrika müdürlüğüne yeni getirilen Hacı Akif Bey'in fabrikaya kar sağlaması amacıyla, İstanbul Zaptiye caddesinde ikinci bir satış mağazası açma girişiminde bulunmuştur. Mağazanın uzun yıllar satışlarına devam etmesinin en önemli nedenlerinden biri de satılan tekstillerin halk tarafından kullanılması, artık saray için sorun olmamasıdır. 1891 yılında Hereke Fabrikası'nda, halıcılık kısmı da üretime geçmiştir. Hereke Fabrikası, 1894 yılında Fransa'nın Lyon şehrinde açılan fuarda ürettikleriyle uluslararası alanda, büyük ödül kazanmıştır (Bkz. Resim 2.). 1894 yılında Alman İmparatoru II. Kaiser Wilhelm Türkiye ziyaretinde Uluslararası ün kazanan ipekli dokumaların üretildiği Hereke Fabrikası'nı görmek istemiştir. Bu ziyaret nedeni ile Hereke kıyısında çok kısa bir sürede bir köşk inşa edilmiştir. Bu köşkün, Yıldız Sarayı'nda parçalar halinde yapılıp yerine monte edildiği düşünülmektedir. Amerikalı sanayici Andrew Carnegie tarafından Hollanda La Hayes de yaptırılan Barış Sarayı'nın perde ve döşemelerinin bir kısmı da yine aynı sene Hereke Fabrikası'nda dokunmuştur (Kaya vd., 1999).



Resim.2: Hereke Fabrika-i Hümayunu, 1894 Yılında Fransa'nın Lyon Şehrinde Açılan Fuarda Aldığı Büyük Ödül. (Kaya vd., 1999: 19)

1902 yılında 20 tezgâhtan oluşmuş çuha, şayak, iplik bölümleriyle, 1905 yılında yünlü dokuma dairesi, Hereke Fabrikası'na eklenmiştir. Fes giymenin zorunlu olduğu bu dönemde ithal edilen Fesler yeterli olmayınca, 1908 yılında Fes bölümü üretime başlanmıştır. Hereke Fabrikası 1910 yılında Brüksel Fuarı'nda, 1911 yılında Torino Fuarı'nda ürettikleri tekstillerle ödüller almıştır. Hereke Fabrikası'nda yine o tarihlerde çorap,

fanila, yün, ipek halı, fes atölyelerinin çalıştığından söz edilmektedir (Temir-Ural, 1986: 14).

1917 yılında Hereke Fabrikası yünlü dokuma dairesini 50 tezgâhlı bir kapasiteye çıkarmıştır. Kapasitenin arttırılması ile üretimin içine kadınlarda dahil edilmiştir. Bu bağlamda fabrika kadınlara sanayi ortamında çalışma olanağı sağlayan ilk kurumlar arasında yer almaktadır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan sonra 1925 yılında Türkiye Sanayi ve Maadin Banka kuruluşu Hereke Fabrikası için çok önemlidir. Defterdarlık, Beykoz, Bakırköy fabrikalarının yanı sıra Hereke fabrikası da artık bu kurumun çatısı altında yer alacaktır. 1933 yılında önce sanayi ofisine hemen ardından Sümerbank yönetimine devredilen Hereke fabrikası 1995 yılından itibaren Milli Saraylara bağlanmıştır (Temir-Ural, 1986: 11).

Hereke'de üretilen ürünler içinde ipekli kumaşlar, diğer ürünlerin aksine sadece saray ve çevresi için üretilmiş ya da yabancı hanedan mensuplarına, elçilere hediye edilerek Avrupa saraylarına ulaşmıştır. Dış ve iç pazara satılmadıkları için bu kumaşlar, ticari bir nitelik taşımamıştır. Halka ulaşamadıkları için renk, tasarım ve kalite zenginliğine rağmen yeterince tanınmamıştır. İpekli dokuma dairesinde, Milli Saraylar'da ve Hereke'de dokunduğu saptanan 143 farklı desende dokumalar tespit edilmiştir. Bu kumaşlarda yapılmış örgü ve renk çeşitliliğini de düşündüğümüzde ortaya değerli bir koleksiyon çıkmaktadır (Kaya vd., 1999: 36). Bu bağlamda 19. Yüzyıl'da kurulan Hereke Fabrikası'nda çoğunlukla saray halkının kullanımı için üretilen ipekli dokuma, perde ve döşemelik örneklerinin ayrıntılı incelenmesi önem taşımaktadır.

Hereke İpekli Dokuma Kumaşları

Dokumacılık daha fazla teknoloji gerektiren bir üretim kolu olması nedeniyle, batıdan ithal edilen jakarlı dokuma makinaları fabrika dışına çıkabilen bir teknoloji olmadığı için bu nedenle döşemelik kumaşlar bölge halkı tarafından üretimi yapılmayarak ticari üne sahip olamamışlardır. Hereke kumaşları yalnızca Osmanlı Hanedanı'nın ve saray çevresinin kullanabildiği ürünler olması, sadece fabrikanın piyasaya açıldığı çok kısa dönemler dışında, halk tarafından alınabilen ürünler olamamıştır. Renk ve desen tasarımı açısından son derece zengin olan Hereke döşemelik ve perdelikleri hakkettikleri ünden yoksun kalmışlardır (Temir-Ural, 1991: 26).

Hereke'de üretilen ürünler içinde ipekli kumaşların büyük bir kısmında hem atkılar hem çözgüler ipektir. Dokunan saten kumaşların eni en çok 105 cm, desenli kumaşların eni en çok 70 cm kadardır. 1 cm² de yer alan atkı ve çözgü tel adetleri, kumaşların kalitesine, kullanılan örgülere göre değişiklik göstermektedir. Ancak aynı desendeki kumaşın eski ve yeni örnekleri karşılaştırıldığında 1 cm² de artan atkı sayısına karşılık, azalan çözgü sayısı saptanmıştır. Eski kumaş örneklerinin bazılarında, ipek iplik üstüne, altın veya gümüş telin sarılarak oluşturulduğu kılıptan ipliklerle dokunmuş kumaşlar görülmektedir. 400-600 kapasiteli Jakarlı tezgâhlarda

çalışmaya başlayan ilk ustaların batıdan getirildiği kaynaklarda görülmektedir. Kumaş desenlerinde ise farklı özelliklerin görülmesiyle, belirgin bir Hereke stilinden söz edilememektedir. Ancak batı etkisinde kalmış bir oryantalizmden, Türk Rokoko üslubundan söz edilebilir (Kaya vd., 1999).

Batılı unsurların yer aldığı Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan Hereke ipekli kumaş desenleri çoğunlukla, yapraklar, "C" ve "S" kıvrımları, sarmallar (Rokoko tarzı), vazo, drape, antrolaklı geometrik düzenlemeler (neo-klasik üslup) dikkati çekmektedir. Ayrıca geleneksel Osmanlı motiflerinden rumiler, palmetler ve geometrik geçmeler bir düzen içerisinde kullanılmıştır. Ayrıca stilize edilmiş çiçekler, yapraklar ve meyveler de desenlerde göze çarpmaktadır (Kavcı, 2001: 23).

Hereke İpekli Dokumalarında Renk Özelliği

Hereke kumaşlarında çok fazla renk kullanılmış ancak en çok kırmızı renk tonlarında kumaşlar görülmektedir. Kırmızı renk, krem, bej, sarı renklerle kombine edilerek kullanılmıştır. Hereke fabrika desen no'su 98 olan ipek kumaş örneğindeki desenler, kırmızı kumaş zemin yüzey üzerinde, oval madalyon formu yer almaktadır. Madalyon formunun altında defne dalları, üstü güllerle çevrili ve içinde ise bir gül buketi yer almaktadır. Madalyon desen tasarımının çevresinde neo-klasik kıvrımlar, köşelerine ise serbest gül buketleri yerleştirilmiştir (Temir-Ural, 1986: 22) (Bkz. Resim 3).

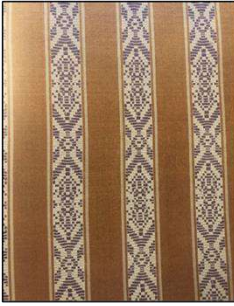


Resim.3: Fabrika Desen Numarası:98 olan İpek Dokuma Kumaşın Desen Detayı ve Dolmabahçe Sarayı Kırmızı Odadaki Döşemelik Kumaş (Kaya vd., 1999: 7).

Hereke fabrika no'su 98 olan desen Dolmabahçe Sarayı'nın 31 numaralı salonunda döşemelik ve perdelik olarak; 46 numaralı odada perdelik olarak; 163 numaralı ve 212 numaralı salonda döşemelik; Yıldız Sarayı Şale11 numaralı salonda ve 3 numaralı odada perdelik olarak kullanılmıştır. Fabrika no'su 98 olan desen ayrıca küf yeşili zemin üzerine bordo ve koyu somon renkte desenli ya da hardal renk zemin üzerine somon rengi ve açık mavi renkte desenli örnekleri vardır. Ayrıca bu desen eski

Hereke Kataloğu'nda bordo renkte kumaş zemin üzerine gri tonda desen kullanılmış ya da küf yeşili zemin üzerine turuncu renkte desen örnekleri mevcuttur (Kaya vd., 1999: 7).

Hereke kumaşlarında görülen açık ve koyu renk değerlerinde kullanılan dikey bantların iç süslemesinde, düz ya da desen kullanılmıştır. Bu desen genellikle perde ve döşemelerde karşımıza çıkmaktadır. Bazı kumaşlarda tek renk çözgü, az sayıda renkli bant yer almış, bazı örneklerde ise tayf renklerinde çözgü bantları, desenlere çeşitlilik kazandırmıştır. Örneğin fabrika desen no:1001 olan ipek kumaşın rengi sarı ve kremdir. Kumaş yüzey tasarımında eşit genişlikte çizgiler kullanılmıştır. Krem renkte olan çizgilerin iç kısmında geometrik formların oluşturduğu eflatun renkte desenler yer almaktadır. Bu desen örneği, Küçüksu Kasrı 2 ve 4 numaralı odalarda döşemelik olarak ve Yıldız Sarayı Şale 20 numaralı odada döşemelik olarak kullanılmıştır (Bkz. Fotoğraf 4.).



Resim 4: Fabrika desen numarası:1001 olan Desen Detayı ve Küçüksu Kasrı 5 numaralı Oda (Kaya vd., 1999: 130)

Hereke Dokuma Kumaşlarda Görülen Desen Özellikleri

Hereke kumaşlarda görülen Batı etkisi, bitkisel görünümlü kıvrımlar, dallar, örümcekler, çiçek buketleri, dilimli geniş yapraklar, vazolar, fiyonklu kurdeleler, drapeler, müzik aletleri, melek figürleri, tekrarlayan kartuş alanlar, rokoko tarzı çiçekli dallar, Ampir üslubun etkilediği uçları püsküllü iplerle bağlı çiçek buketleri ile geometrik düzenlemeler yer almaktadır. Hereke Dokuma kumaş örneklerinden fabrika desen numarası: 257 olan kumaşın deseni, Dolmabahçe Sarayı Camlı Köşk'te bir kanepede döşemelik kumaşı olarak kullanıldığı görülmektedir (Kaya vd, 1999: 96). Bu kumaşın renk ve desen özelliğine baktığımızda; bordo renk zemin üzerine mavi renkte desen uygulandığı görülür. Desen, drapeler oluşturacak biçimde düzenlenmiştir. İpekli dokuma kumaş tasarımında Ampir üslup görülmektedir. Desen, uçları püsküllü fiyonk yapılmış ipler, aralarında yer alan çiçekli dalları ve yapraklardan oluşmaktadır (Bkz. Resim 5.).



Resim 5: Fabrika desen numarası: 257 olan İpek Dokuma Kumaş Desen Detayı, Dolmabahçe Sarayı Camlı Köşk'ten Kanape Döşemelik Örneği (Kaya vd., 1999: 96)

Hereke ipekli dokuma kumaş örnekleri arasında 1900'lü yılların, Fransız modasına uygun, Lyon ipekli kumaşlarına benzer örnekler de tespit edilmiştir. 1898-1914 yılları arasında en parlak devrini yaşamış olan Art Nouveau akımının etkisinde bu desenler tasarlanmıştır. Bunların yanı sıra Rumi, Palmet, Şemse, Çin bulutu gibi geleneksel motiflerimizin de yer aldığı çok sayıda desen mevcuttur. Bu motiflerle üretilmiş ipek dokuma kumaş örneklerinden, fabrika desen numarası: 81 olan kumaş deseni, Beylerbeyi Sarayı Sarı Köşkündeki koltuk üzerinde döşemelik olarak kullanılmıştır. Kumaşın renk ve desen özelliğini incelediğimizde, kırmızı renk zemin üzeri, krem renk ve hardal renkte desenlerle süslenmiştir. Kumaşta kullanılan desenler, kırmızı renk zemin üzerinde, kenarları dilimli oval madalyonlar yer almaktadır. Bu madalyonların içinde merkezden kaymış bir Gülbezek ile Çin Bulutu motifi yer almıştır. Madalyonlar birbirlerine küçük stilize yapraklarla bağlanmış ve kaymış akslar üzerine yerleştirilmiştir (Bkz. Resim 6.).



Resim 6: Fabrika desen numarası 81 olan Kumaş Desen Detayı, Beylerbeyi Sarayı Sarı Köşk'te, Koltuk Üzerinde Döşemelik Olarak Kullanılmış Örneği (Kaya vd., 1996: 68)

Hereke Dokuma Kumaşlarda Görülen Teknik Özellikler

Hereke İpekli Dokumaları'nın doku analizleri yapıldığında klasik dokumalar ve çözgü ilmeli dokumalar olmak üzere iki ana grup altında toplandıkları görülmüştür. Bunlardan klasik dokumalar içinde; muareler, tek katlılar, damasko dokumalar, atkı (Bkz. Resim 7.) ve çözgü takviyeli dokumalar, kemhalar, çözgüden çift yüzölü dokumalar, goblenler, çift katlılar

ile bu dokumaların kendi içlerinde de çeşitlemeleri ile karşılaşmıştır. Hereke ipekli klasik dokuma kumaşlarından fabrika desen numarası 870 olan döşemelik kumaşı örnek olarak gösterebiliriz. Kumaş açık bej rengi zemin yüzeyi, yeşil, bordo ve krem renginde desenlerle süslenmiştir. Kaydırılmış akslar üzerine yerleştirilen bu desen, saplarından iri bir fiyonkla bağlı çiçek buketlerinden oluşmaktadır. Kumaşın teknik özelliği, atkı takviyelidir (Bkz. Resim 7).



Resim 7: Fabrika desen numarası 870 olan Kumaş Desen Detayı, Dolmabahçe Sarayı, 42 numaralı Somaki Oda'da Kanepe Üzerinde Döşemelik Olarak Kullanılmış Kumaş Örneği (Kaya vd., 1999: 116)

Hereke ipekli klasik dokuma kumaşlarına fabrika desen numarası 904 olan döşemelik kumaşı örnek olarak verebiliriz. Kumaşın yeşil, siyah, beyaz, kırmızı, sarı, pembe renkte desenlerle süslediği görülmektedir. Ayrıca kumaşta, dört farklı renkte ve ton değerinde olan enden genişli boyuna çizgiler kullanılmıştır. Bu çizgilerin iç yüzey süslemesinde ise farklı renkte şal desenleri yerleştirilmiştir. Kumaşın teknik özelliği ise, bağlantı çözgülü, tek katlı kumaştır (Bkz. Resim 8.).



Resim 8: Fabrika desen numarası 904 olan Kumaş Desen Detayı, Şal desenli bu kumaş Dolmabahçe sarayı 181 Numaralı Oda'da Sedir Üzerinde Döşemelik Olarak Kullanılmış Örneğini (Kaya vd., 1996: 118)

Hereke ipekli kumaşlar, içerisinde çözgü ilmeli dokumalarda, gergin çözgülerin zeminde değişik örgülerle doku oluşturulurken, üzerine ekstra çözgüler bulunduran çok sayıda makaranın oluşturduğu çağlık sistemiyle daha serbest olan ikinci çözgü gruplarıyla ilmeler oluşturulur. Kadife

dediğimiz bu kumaş grubu kendi içinde çeşitlenmektedir. Bu kadifeler, tüm yüzeyin kesik ilmelerle kaplı olduğu düz kadifeler, zemin örgü üzerinde desenin kabartma olarak tek ya da çok renkli havlardan oluştuğu çatma kadifeler (Bkz. Resim 9., 10.), zemin örgü üzerinde desenin kesik ve kesilmemiş havlardan oluştuğu rölyef etkili kadifelerden söz edebiliriz (Bkz. Resim 11.).



Resim 9: Fabrika desen numarası 629 olan Kumaş Desen Detayı ve Yıldız Sarayı Şale 17 Numaralı Oda'da Sandalye Döşemesi, Dolmabahçe sarayı 30 Numaralı Oda'da Döşemelik Olarak Kullanılmış Örneği (Kaya vd., 1999: 164)

Fabrika desen numarası: 629 olan kadife kumaş, perdelik ve döşemelik olarak kullanılmıştır. Kumaşta kullanılan renk özelliği, krem renk zemin üstüne kırmızı renkte desenli veya bordo renk zemin üzerine bordo renkte desenli ya da krem renk zemin üzerine koyu yeşil renkte desenlidir. Kumaşta kullanılan desen özelliği, Hereke çatma kumaşın deseni zeminden kabarık dokuda ağ şeklindeki motif yer almaktadır. Bu motifin içerisinde ise çiçek dalı yer almaktadır (Bkz. Resim 9.).



Resim 10: Fabrika desen numarası 7 olan Kumaş Desen Detayı, Dolmabahçe Sarayı, 14 Numaralı Oda'da yer alan sandalye üzerinde döşemelik olarak kullanılmış örneği (Kaya vd., 1999: 160)

Fabrika desen numarası:7 olan diğer bir kadife çatma dokuma kumaşı ise döşemelik olarak kullanılmıştır. Kumaş, açık sarı zemin üzerine kırmızı renkli desenlerle süslenmiştir. Kumaşta kullanılan desen, içlerinde birer çiçek, kenarlarında yaprak motifleri bulunan, ağ doku

oluşturacak şekilde kaydırılmış akslara üzerine yerleştirilmiş kartuşlardan oluşmaktadır. Zeminde değişik örgülerin kullanıldığı bu çatma kadife kumaş, Dolmabahçe Sarayı 14 Numaralı odada yer alan sandalye de döşemelik olarak kullanılmıştır (Bkz. Resim 10.)

Hereke çatmaları arasında en uzun raporlu olup fabrika desen numarası silinmiş olan döşemelik ve perdelik çatma kadife kumaşıdır. Kumaş krem renk zemin üzeri kırmızı veya koyu yeşil desenlerle süslenmiştir. Çatma kadife kumaş süslemesinde akantus yaprakları arasında bir vazö ve vazöde bulunan çiçekler ve kumaş drapeleri yer almaktadır (Bkz. Resim 11.).



Resim 11: Yıldız Sarayı Şale Köşkü'nde, 18 Numaralı Oda'da perdelik olarak kullanılmış Çatma Kadife Örneği (Kaya vd, 1999: 170).

Sonuç

Dünya da tekstil sektörü Sanayi devrimiyle birlikte, hızla gelişim göstermiştir. 18. ve 19. yüzyıllarda buharlı makinelerin dokuma sanayinde kullanımı ile seri üretime geçilmiş ve üretim önemli ölçüde artmıştır. Ayrıca makineleşmenin yanında bu yüzyılda el tezgâhlarında üretim devam ediyordu. 19. Yüzyıl Osmanlı Döneminde dokuma sanatı el emeğine dayalı atölyelerden birden fabrika sistemine geçişi dönemin kumaş üretiminde önemli değişimlere neden olmuştur. Bu yüz yılda dokuma sanayisi için önemli bir atılım olan Hereke İpekli Dokuma Fabrikası, Padişah Abdülmecit Dönemi'nde 1843 yılında "Hereke Fabrika-i Hümayunu" adıyla İzmit-Hereke'de kurulmuştur.

Saray ve çevresi için üretim yapan Hereke Fabrika-i Hümayunu, Osmanlı imparatorluğunun o tarihe kadar halı ve ipekli dokuma alanında kurduğu en kapsamlı fabrikadır. Osmanlı dokuma sanayinin ilk büyük fabrikalarından olan, jakar tekniğinde çalışan bu fabrikanın, ürettiği kumaşlardaki desenlerde daha çok batı etkileri görünmektedir. Ancak Selçuklu ve Osmanlı dönemine ait dokuma sanatına baktığımızda ise genellikle kendi üsluplarına ait desenlerle süslenmiş kumaşlar üretmişlerdir. Bu nedenle Türk dokuma sanatımızda önemli bir yeri olan Hereke ipekli dokumalarıyla, renk, desen, örgü çeşitliliğinin oluşturduğu

yüzey kompozisyonlarında değişimler görülmüştür. Hereke ipekli dokumaları sadece Osmanlı saray halkının giyimi ile saray ve köşkerin iç dekorasyonunda kullanılmak üzere üretim yaptığı bilinmektedir. Bu nedenle ipekli dokumalar, dış ve iç pazara satılmadıkları için ticari bir niteliği bulunmamaktadır. Ticari olarak bir karşılığı olmayan bu ipek kumaşlar, dönemin Osmanlı padişahı tarafından yabancı hanedan mensuplarına, elçilere hediye edilmesiyle Avrupa saraylarına ulaşarak bilinirliği artarken, Osmanlı halkı tarafından kullanılmaması nedeniyle halka ulaşmamış, renk, tasarım ve kalite zenginliğine rağmen halk tarafından yeterince tanınamamıştır.

Hereke fabrikasının üretimi halı, perdelik, döşemelik kumaşla sınırlı kalmamış, fabrikanın Osmanlı hanedanının her türlü tekstil ihtiyacını karşıladığı bilinmektedir. Bu tekstil ürünleri arasında havlu, bornoz, ipek çorap, mendil, masa örtüsü, çarşaflık gibi çeşitli ürünler yanında ayrıca çatma kadife, ipekli kadife, atlas, kadife canfes, çuha, brokatil (brokar), Amerikan bezi gibi kumaş türleri de üretilmiştir.

Dünya müzelerinde ve özel koleksiyonlarda yer alan Hereke dokuma kumaşlarının üretimi ve desen tasarımı için Batı ülkelerinden getirtilen ustalar, beraberinde kendi sanat anlayışlarını da getirmişlerdir. Osmanlı'da üretilen kumaşların desenlerinde daha önce pek bilinmeyen Avrupa sanat akımlarının görülmesi nedeniyle Hereke kumaş tasarımlarında bir üsluptan bahsedilememektedir. 19. yüzyıldaki Osmanlı saray kumaşları iki grupta ele alınmıştır. Bunlar klasik desen ve kompozisyon özellikleri ile üretilenler, diğer grup ise Avrupa etkisi ile değişime uğramış desen ve kompozisyon özelliklerinin kullanılan kumaşlardır. Klasik desen ve kompozisyon özellikleri ile üretilen dokumalarda gonca gül, karanfil, lale, sümbül, penç, hatayi, rumi, hayatağacı ve madalyon motiflerinin kullanıldığı görülmüştür. Kumaşlarda serbest yüzey düzenlemesine göre yerleştirilmiş desenler içinde kıvrımlı yaprak ve dallar, vazo içinde çiçekler, ince dal ve yapraklardan meydana gelen demet sapsarı sıkça kullanılmıştır. 19. yüzyılda, Avrupa etkisi ile değişime uğramış desen ve kompozisyon özelliklerine göre üretilmiş Osmanlı saray kumaşlarında ise bitkisel kaynaklı desenlerde tek dal üzerinde sarmalların, rokoko tarzda C ve S kıvrımlı yaprakların, neo-klasik üslubun izlerini taşıyan vazolar ve kumaşlar kullanıldığı görülmüştür.

Hereke ipekli dokuma kumaşlarının zengin desen örnekleriyle çok değerli bir koleksiyon olması nedeniyle, günümüzde de hayranlıkla izlenmeye devam edilmektedir. Kültürel varlığımız olan Hereke dokumalarının kompozisyon özelliklerinin korunması önem arz etmektedir. Kaybolmuş Hereke kumaş desenlerinin yeniden gün yüzüne çıkarılarak, üretiminin yapılması bu kumaşların gelecek kuşaklara aktarılmasını ve bilinirliğinin artmasını sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Aslanapa, O.-Fazlıoğlu, A. (2007). *Düğümün son halkası: Osmanlı sarayı halıları*. İstanbul: T.B.M.M Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını.
- Bilgili, H. (2007). *Osmanlı ipekli dokumaları çatma ve kemha, Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi*. İstanbul: MAS Matbacılık,
- Kaya, M. K., vd. (1999). *Milli Saraylar Koleksiyonu'ndan Hereke dokumaları ve halıları*. İstanbul: T.B.M.M Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını.
- Kavcı, E. (2001). *Dolmabahçe Sarayında (teşhirde) bulunan ipekli döşemelik kumaşların ve günümüzde Hereke'de üretilen örneklerin kataloglanması*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Küçükerman, Ö. (1987), *Anadolu'nun geleneksel halı ve dokuma sanatı içinde Hereke fabrikası*. İstanbul: Sümerbank Yayınları.
- Temir, Ş. R. (2001). Tekstilde art nouveau stili-tasarımlar ve tasarımcılar. *Antik Dekor*, 64, 90-94.
- Temir-Ural, Ş. R. (1991), Dolmabahçe Sarayı'nda yer alan bazı özgün örnekleriyle Hereke ipekli dokumaları, *Antik Dekor*, 12, 112-116.
- Temir-Ural, Ş. R. (1986). *Hereke ipekli dokuma kumaşları ve günümüzdeki durumu*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik 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)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

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

Katkı Oranı Beyanı/Author Contributions: Makalede birinci yazarın katkı oranı ikinci yazara göre daha fazladır. / The contribution rate of the first author in the article is higher than the second author.

UNUTULMAYA YÜZ TUTMUŞ ÇİNİ SOBALAR VE BİR ONARIM USTASI



FORGOTTEN TILE STOVE AND A REPAIR MASTER

Hatice ELVER*

ÖZ: Sobanın geçmişimizde çok önemli bir yeri vardır. Sıcaklığıyla bulunulan mekânı görünümüyle de içimizi ısıtır. Günümüzde nadir olarak bulunan çini sobalar Bursa'nın Yeşil semtinde antika onarımı yapan Sedat Bircan ile hayat bulmaktadır. Araştırma kapsamını Sedat Bircan'ın atölyesinde onarılan 15 adet çini soba oluşturmaktadır. Araştırmada tarama yöntemiyle tespit edilen sobalar ele alınarak betimleme yapılmaya çalışılmıştır. Çini sobalar ile ilgili çok fazla yayın olmaması bu çalışmanın özgün olmasını sağlamaktadır. Araştırmada çininin tanımı, çini soba hakkında genel bilgi, eski ve kırık çini soba onarım aşamaları ve 100-150 yıllık Fransız ve Alman çini soba örneklerine yer verilmiştir. Ayrıca fotoğrafları çekilen çini sobaların motif, renk ve kompozisyon özellikleri açıklanmıştır. Bu çalışma ile nostaljik maksatlı kullanılmaya devam edilen, önemli bir değere sahip olan, az sayıda örneği bulunan, kaybolmaya yüz tutmuş çini sobaları yaşatmak, korumak ve gelecek nesillere taşımak amaçlanmıştır. Araştırma ile zamanında zengin evlerini ısıtan çini sobaların, kalorifer ve doğalgaz sistemleri ile birlikte büyük oranda geçmişte yerini aldığı ve günümüzde artık çoğunlukla dekorasyon amaçlı kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Kültürel miraslarımız arasında bulunan çini sobalar, bu sanatın yaşatılmasında öncülük etmiş olan Sedat Bircan ve bu işe gönül veren diğer ustaların sayesinde varlığını devam ettirecektir.

Anahtar Kelimeler: El Sanatı, Bursa, Antika, Çini, Soba.

ABSTRACT: The stove has a very important place in our past. It warms us with its warmth and the appearance of the place we are in. Tile stoves, which are rare today, come to life with Sedat Bircan, who makes antique repairs in the Yeşil district of Bursa. The scope of the research consists of 15 tile stoves repaired in Sedat Bircan's workshop. In the study, the stoves determined by the scanning method were handled and a description was tried to be made. The fact that there are not many publications on tile stoves makes this study original. In the research, the definition of tile, general information about the tile stove, the repair stages of old and broken tile stoves and examples of 100-150 years old French and German tile stoves are included. In addition, the motif, color and composition features of the tile stoves photographed are explained. With this study, it is aimed to keep alive, protect and pass on to future generations the tile stoves, which are still used for nostalgic purposes, have an important value, have few examples and are about to disappear. With the research, it has been concluded that the tile stoves, which used to heat the rich houses in the past, have largely taken their place in the past together with the central heating and natural gas systems and are now mostly used for decoration purposes. Tile stoves, which are among our cultural heritage, will continue to exist thanks to Sedat Bircan, who pioneered the survival of this art, and other masters who set their hearts on this work.

Keywords: Handicraft, Bursa, Antique, Tile, Stove.

* Arş. Gör.-Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi-
Ankara/hatice.elver@hbv.edu.tr (Orcid: 0000-0001-5232-5788)



Giriş

İnsanın seramikle tanışması, toprak ve suyu karıştırarak çamur haline getirip elde biçimlendirdikten sonra ateşte pişirerek, suya ve ateşe karşı dayanıklı hale getirmesiyle başlamıştır. MÖ 8. binin sonlarına tarihlenmektedir (Okumuş, 2013: 2). İnsanoğlunun her zaman toprakla iç içe yaşamasından dolayı, ana malzemesi kil olan seramiğin bulunması ve kullanılması kaçınılmaz olmuştur. Killerin çevrede kolay bulunması ve kolay biçim verilmesi yaygın kullanımını arttırmıştır (Çetintaş, 2018: 94; Erman, 2012: 20). Tarihsel süreçte seramiklerin sadece günlük gereksinim kapları olarak kalmadığı; aydınlatmayı sağlayan kandiller, bina inşaatlarında kullanılan kiremit ve tuğlalar, takılar, süs eşyaları, ölü küllerinin saklandığı kaplar ve lahitlerin yanı sıra, çocuk oyuncaklarına kadar geniş bir ürün yelpazesine sahip olduğunu göstermektedir (Erman, 2012: 20).

Seramik teknolojisi geliştikçe seramiğin teknolojik anlamda kullanım alanı da genişlemiştir. Günümüzde gerek kullanılan hammaddelerin çeşitliliği ve teknik özellikleri, gerekse şekillendirme, dekorlama, sırlama ve pişirme aşamalarında gelişmiş teknolojilerle üretilen seramik ürünler, geçmişte olduğu gibi günümüzde önemini korumaktadır (Okumuş, 2013: 2-4).

Bu zenginlik içinde çini sanatı ayrı bir öneme sahiptir. Bireylerin bilgi ve becerisine dayalı, genellikle hammaddelerin kullanıldığı, toplumun gelenek ve göreneklerini yansıtan, elle ve basit aletlerle yapılan çiniler çeşitli uygarlıkların kültür mirasıyla, kendi öz değerlerini birleştirerek zengin bir mozaik oluşturmuştur. Hem günlük hayatta hem de mimarinin birçok alanında kullanılan çiniler Anadolu'da uzun yıllar boyunca sevilerek kullanılmıştır. Canlı ve parlak renkleriyle Osmanlı eserlerinin çoğunda görülen çiniler ait oldukları dönemler hakkında da bilgiler vermektedir.

1. Çininin Tanımı

Çininin (mimari açıdan) genel bir tanımı yapılacak olursa; yapıların iç ve dış cephelerinde kaplama malzemesi olarak kullanılan ve yıldız, çokgen veya kare şeklinde görülen, yüzeyi renkli, saydam, bazen sırlı, düzgün veya kabartmalı, bezemeli olabilen bir pişmiş toprak üründür (Bayazit ve Işık, 2012: 893; Dağlı, 1998: 93-102). Başka bir ifadeyle çini bir cins beyaz topraktan yapılan, üzeri sırlı, fırında pişirilen, boyalı seramik ürünlere verilen isimdir.

Çin kelimesini andıran bu terimin ortaya çıkmasına saraya gelen Çin porselenlerine karşı duyulan hayranlık ve bu bünyeyi anımsatan Osmanlı silisli hamurunun parlak beyazlığı neden olduğu düşünülmektedir (Avşar ve Avşar, 2014: 4).

Çininin asıl maddesi temiz ve iyi cins kildir. Kil temizlendikten sonra çamur haline getirilir. İkinci havuza aktarılarak birkaç gün bekletilir ve daha sonra süzülerek üçüncü havuza aktarılır. Çamur dibe çökünce üzerindeki sular alınır.

Çini hamuru kalıp atölyelerinde şekillendirilip kurutulur. Fırında Selçuklularda 700-800 °C, Osmanlılarda ise 900-1000 °C civarında pişirilir. Sertleşen seramik yavaş yavaş soğutulan fırından alınır ve boyama bölümüne götürülür. Biçimlenen çininin renklendirilmesi ve süslenmesi çeşitli tekniklerle yapılır. Boyanan çininin üzerine pişince şeffaflaşan renkli veya renksiz sır sürülür, sıvanır ya da daldırılır. Sır renkli ise desenin görülmesi için sıratlı genellikle siyahla desenlenir. Sırlamadan sonra çini yeniden fırınlanır. Sır, çamur alt yapı ile sır arasında kalan renkli desenlerin üzerini ince bir cam tabakası gibi korur. Kilin iyi cinsi açık renk, ikinci kalite olanı ise kırmızı renktedir. Kilin yıkanması, çökertilmesi, süzülmesi yağmur ve kar altında bırakılması, su ile teması plastik özelliğini artırır (Aker, 2010: 2-3).

2. Çini Soba

Isınma, insanlığın var oluşundan günümüze kadar yaşamın her bölümünde insanların en önemli ihtiyaçlarından birisi olmuştur. İnsanlar ısınmak için yaşadıkları zamana göre, değişik yöntem ve sistemler kullanmışlardır. İlk çağlarda herhangi bir ısıtıcı cihaz kullanmadan, doğrudan yanabilen maddeleri yakarak elde ettikleri ısıdan yararlanırken; medeniyetin gelişmesiyle zaman içerisinde ısıtıcılar kullanarak kapalı mekânları ısıtmışlardır (Menlik, 2006).

Dökme, çini saç, tuğla gibi farklı türleri bulunan ısıtıcı sobalar yerli zanaatkarlar tarafından üretilmeye başlanmıştır. Toprak ya da tuğlalarla örülmüş çini sobaların kullanılmaya başlanmasıyla soba yapımıcılığında ileri bir adım atılmıştır.

Çini sobalar ilk olarak 18. yüzyılın ortalarında Almanya'da Meissen porselen ve seramik fabrikasınca üretilmiştir. Osmanlı'da çini sobalar ilk olarak saraylarda yerini almış, konakların, yalıların, köşkların yıllar boyu içini süslemişlerdir. Bu mekânların büyüklüğünden dolayı antika çini sobalar 5 m.'ye varan uzunluktadır. Sobalar model ve çalışma teknikleri olarak rokoko, arnavo modeli, mineri işçiliği olarak farklılık göstermektedir.

Kısa sürede dünyaca tanınan çini sobalar, sağlamlığı ve estetiğinden dolayı günümüze kadar gelmişlerdir. Sobanın iç kısmında ateşe dayanıklı tuğlalar bulunmaktadır. Sobanın dış malzemesi ne olursa olsun, ateş ile temas eden iç kısmı hararete dayanıklı tuğla ile kaplı olmalıdır. Bunun iki faydası vardır.

1- Sobanın uzun müddet dayanmasını sağlar. İçi ateşe dayanıklı tuğla ile imal edilmeyen saç veya dökme sobalarda ateş ve alev doğrudan doğruya demir ile temas edeceğinden kısa zamanda demirin çürümesini ve erimesine sebep olur. Özellikle saç ile yapılmış sobalarda bu sonuç daha çabuk olur (Somer, 1940: 3).

2- İçi ateş tuğlalı sobalar sıcaklığı daha uzun süre koruduğundan ısıtılan yerde kısa zamanda hararet değişimine de engel olur.

Sobanın iyi yanması ve ateşin uzun müddet dayanması ve harareti aynı derecede koruması ve yayması için, ocak gövde içinin ateş tuğlası ve çamuru ile örülmüş ve sıvanmış olması gerekmektedir (Somer, 1940: 3). Böylece sürekli yakacak kullanmak zorunda kalınmaz ve israf önlenir. Soba belirli bir sıcaklığa gelinceye kadar odunu yakar ve ardından o sıcaklıkta uzun süre kalır. Bir çini sobanın tam olarak ısınması yaklaşık 5 saat sürer ve 24 saat boyunca aynı sıcaklıkta kalabilir. Dökümlü sobalar çini sobalardan daha çabuk ısınır fakat daha erken soğur. Bu yüzden çini sobalar dökümlü sobalara oranla daha çok tercih edilmektedir (Salkaya, 1948: 16).

2.1. Çini Soba Onarım Aşamaları

Bircan, çini sobalara yaptıkları restorasyon işlemini ise şöyle anlatıyor: Kırık ve hasar görmüş olarak getirilen sobaların parçalarını söküp temizliyorum. Eksik olan parça var ise alçı, mermer tozu ve çimento karışımı gibi malzemelerle formuna uygun olarak tamamliyorum. Parçaları birleştirmek için metal, bağlamak için ise tel parçalar kullanıyorum. İçinin sıvası için toprak veya ateş tuğla montajında kullanılan şamot tozunun içine bağlama kili ilavesi ile elde edilen ve ateş tuğla montajında kullanılan örgü harcı ekliyorum. Sobanın boyalarında herhangi bir aşınmada ise su bazlı yanmaz boyalar ile estetik boyama yapıyorum. Ortalama 100-150 sene önceki rengi tutturmak beni oldukça zorluyor. Bu yüzden sobanın orijinal renginin yakalamak için net bir ışık altında günlerce çalışıyorum. Antika görünümü bozmamak için sobalarda ufak tefek pürüzler bırakıyorum. Tamir edilen sobaları hafif nemli toz beziyle silerek onarımını tamamliyorum.

2.2. Avrupa’da Seramik Soba Yapımı

Osmanlı Devleti, tarihsel süreç içerisinde Avrupa devletleriyle yapmış olduğu ticari faaliyetler sonucunda birçok farklı ürünü ithal ve ihraç etmiştir (İnalçık, 2000: 228). Bu ürünler içerisinde seramik ve porselen hem günlük hayatta hem de lüks tüketim aracı olarak uluslararası ticarete önemli bir yere sahip olmuştur. Özellikle porselen ürünler Avrupa’nın çeşitli merkezlerinden Osmanlı Sarayı’na özel sipariş yoluyla veya diplomatik hediye olarak getirilmiştir (Meriç, 2022: 156; Yılmaz, 2004). Yine varlıklı ailelerin veya askeri komutanların da bu yollarla Avrupa seramiklerini elde ettiği bilinmektedir. Ancak gerek arkeolojik kazılarda bulunan, gerekse arşiv belgeleri Avrupa seramiklerinin çoğunluğunun lüks ürünler yerine günlük kullanıma yönelik mutfak malzemesi veya ev dekorasyonunda kullanılan çeşitli örneklerden oluştuğu göstermektedir. Osmanlı Devleti’nin 16. yüzyıldan itibaren özellikle Akdeniz ticaretinde etkin olmasıyla birlikte Avrupa’nın çeşitli merkezlerinde üretilen seramikler Osmanlı coğrafyasındaki birçok liman kentine ithal edilmiştir (Meriç, 2022: 156).

Orta Çağ’ın sonlarında 15’inci yüzyılda Avrupa’nın kuzey bölgesinde fabrikalarda üretilmeye başlanan çini (seramik) sobalar daha çok klasik değil de düz sıralamalarda üretilmiştir. 19’uncu yüzyıllarda art deco dönemleri yerini rokoko modellerine bırakmıştır. Bu dönemde de daha

klasik, daha motifli, daha estetik desenli çini sobalar rağbet görmüştür. Bunlar Alman, Fransız, İtalyan, İsveç, Avusturya sobalarıdır. Bu sobalar daha ihtişamlı, büyük ve geniştir. Almanların ürettiği çini sobalar; iyi seramik, parlaklığı, rengiyle ve motifiyle dikkat çekmektedir (URL-1).

3. Çini Soba Tamir Ustası Sedat Bircan

1962 doğumlu Sedat Bircan evli ve 1 çocuk babasıdır. Bursa'nın Yeşil semtinde, Selçuk Antik Mobilya dükkânında eski çini sobaları restore etmektedir. Asıl mesleği antika mobilya işi olan ustanın çini sobaya olan ilgisi 20 sene önce dükkânına getirilen eski ve kırık bir çini soba ile başlamıştır. Öncelikle küçüklü büyüklü birçok parçayı birleştirmenin, daha sonra sobayı kullanılabilir hale getirmenin verdiği heyecanla çalışmalarına yıllardır devam etmektedir.

Bircan'ın çini sobalar hakkındaki sözlü ifadesi olduğu gibi aktarılmıştır: "Osmanlı saraylarında metal, gaz ve seramik sobalar kullanılmıştır. Ancak çini sobalar farklı bir öneme sahiptir. Osmanlı Sarayı'nda çini soba kullanımı Sultan Abdülhamid döneminde başlamıştır. II. Abdülhamid çini sobalara oldukça meraklı bir padişah'tır. Bu yüzden kullandığı mekânlarda ve sarayları ısıtmada çini sobaları tercih etmiştir. Ancak saraylara kalorifer sisteminin döşenmeye başlamasıyla depolara kaldırılan birbirinden değerli sobalar, yıllar sonra parçalanmaya başlamıştır. Bu değerli çini sobaları orijinaline sadık kalacak şekilde restore ediyoruz. Atölyede bugüne kadar çoğunlukla Arnova modeli, Almanya, İsveç ve Fransa gibi ülkelerden getirilmiş 80-90 civarında çini soba tamirati yapılmıştır" (Sözlü Görüşme; Bircan. 2023).



Fotoğraf 1: Mobilya ustası Sedat Bircan ve atölyesi

4. Çini Soba Örnekleri



Fotoğraf 2: Çini soba (Bircan, 2008)

Çini soba, dört ayaklı kaide, gövde ve kapak olmak üzere üç parçadan oluşmaktadır. Kompozisyonu kare bölmeler içine yerleştirilen çiçek ve yapraklardan oluşan bitkisel motifler oluşturmaktadır. Kahve, beyaz, mor, eflatun ve yeşil renklerin kullanıldığı sobanın metalden yapılan ateşlik kapağı tek kulpludur. Yaklaşık yüz senelik olan çini sobanın kime ait olduğu ve ne amaçlı kullanıldığı bilinmemektedir. Soba herhangi bir onarım görmemiştir.



Fotoğraf 3: Çini soba (Bircan, 2013)

Çini soba, dört ayaklı kaide, gövde ve kapak olmak üzere üç parçadan oluşmaktadır. Kompozisyonu dikdörtgen bölmeler içine yerleştirilen geometrik motifler oluşturmaktadır. Yeşil rengin kullanıldığı sobanın metalden yapılan ateşlik kapağı tek kulpludur. Parçalar halinde atölyeye getirilen soba onarım sonrası kullanılabilir duruma getirilmiştir. Yaklaşık yüz yirmi senelik olan çini sobanın kime ait olduğu ve ne amaçlı kullanıldığı bilinmemektedir.



Fotoğraf 4: Çini soba (Bircan, 2008)

Çini soba, dört ayaklı kaide, gövde, taç ve kapak olmak üzere dört parçadan oluşmaktadır. Kompozisyonu çiçek ve yapraklardan oluşan bitkisel motifler oluşturmaktadır. Beyaz, yeşil, mor ve sarı renklerin kullanıldığı sobanın metalden yapılan ateşlik kapağı tek kulpludur. Yaklaşık yüz senelik olan çini sobanın kime ait olduğu ve ne amaçlı kullanıldığı bilinmemektedir. Soba herhangi bir onarım görmemiştir.



Fotoğraf 5: Çini soba (Bircan, 2008)

Çini soba, dört ayaklı kaide, gövde ve kapak olmak üzere üç parçadan oluşmaktadır. Kompozisyonu kare bölmeler içine yerleştirilen içleri bitkisel motiflerle bezenmiş daire motifleri oluşturmaktadır. Mavi ve kahve renklerin kullanıldığı sobanın metalden yapılan ateşlik kapağı tek kulpludur. Yaklaşık yüz senelik olan çini soba Bursa'da bir antikacıdan satın alınmıştır. Birkaç yerinden parçalanan soba onarım sonrası kullanılabilir duruma getirilerek Bursa'da Ahmet İnak isimli kişiye satılmıştır. Soba dekoratif amaçlı kullanılmaktadır.



Fotoğraf 6: Çini soba (Bircan, 2009)

Çini soba, dört ayaklı kaide, gövde ve kapak olmak üzere üç parçadan oluşmaktadır. Kompozisyonu dikdörtgen bölmeler içine yerleştirilen yaprak motifleri oluşturmaktadır. Yeşil rengin kullanıldığı sobanın metalden yapılan ateşlik kapağı tek kulpludur. Yaklaşık yüz yirmi senelik olan çini soba Bursa'da yaşayan Tankut Cebel isimli kişiye aittir. Parçalar halinde atölyeye getirilen soba onarım sonrası kullanılabilir duruma getirilmiştir. Meissen markalı soba dekoratif amaçlı kullanılmaktadır.



Fotoğraf 7: Çini soba (Bircan, 2009)

Çini soba, dört ayaklı kaide, gövde ve kapak olmak üzere üç parçadan oluşmaktadır. Kompozisyonu dikey yerleştirilen geometrik geçmeler ve bunların arasında yer alan bitkisel motifler oluşturmaktadır. Kahverenginin kullanıldığı sobanın metalden yapılan ateşlik kapağı tek kulpludur. Parçalar halinde atölyeye getirilen soba onarım sonrası kullanılabilir duruma getirilmiştir. Yaklaşık yüz senelik olan çini sobanın kime ait olduğu ve ne amaçlı kullanıldığı bilinmemektedir.



Fotoğraf 8: Çini soba (Bircan, 2009)

Çini soba, dört ayaklı kaide, gövde ve kapak olmak üzere üç parçadan oluşmaktadır. Kompozisyonu dikdörtgen bölmeler içine yerleştirilen baklava ve çiçek ve yapraklardan oluşan bitkisel motifler oluşturmaktadır. Kahve, mavi, pembe, sarı, beyaz ve yeşil renklerin kullanıldığı sobanın metalden yapılan ateşlik kapağı tek kulpludur. Yaklaşık yüz elli senelik olan çini soba Bursa'nın soylu ailelerinden Nihal ve Haluk Hüzmen isimli kişilere aittir. Parçalar halinde atölyeye getirilen soba onarım sonrası kullanılabilir duruma getirilmiştir. Meissen markalı soba dekoratif amaçlı kullanılmaktadır.



Fotoğraf 9: Çini soba (Bircan, 2013)

Çini soba, dört ayaklı kaide, gövde ve kapak olmak üzere üç parçadan oluşmaktadır. Kompozisyonu kare bölmeler içine yerleştirilen çiçek ve yapraklardan oluşan bitkisel motifler oluşturmaktadır. Kahverenginin kullanıldığı sobanın metalden yapılan ateşlik kapağı tek kulpludur. Parçalar halinde atölyeye getirilen soba onarım sonrası kullanılabilir duruma getirilmiştir. Yaklaşık yüz yirmi senelik olan çini sobanın kime ait olduğu ve ne amaçlı kullanıldığı bilinmemektedir.



Fotoğraf 10: Çini soba (Bircan, 2013)

Çini soba, dört ayaklı kaide, gövde, taç ve kapak olmak üzere dört parçadan oluşmaktadır. Kompozisyonu dikdörtgen bölmeler içine yerleştirilen dörtlü karanfil motifleri oluşturmaktadır. Kahve, yavruağzı, mavi ve beyaz renklerin kullanıldığı sobanın metalden yapılan ateşlik kapağı tek kulpludur. Parçalar halinde atölyeye getirilen soba onarım sonrası kullanılabilir duruma getirilmiştir. Yaklaşık yüz senelik olan çini sobanın kime ait olduğu ve ne amaçlı kullanıldığı bilinmemektedir.



Fotoğraf 11: Çini soba (Bircan, 2013)

Çini soba, dört ayaklı kaide, gövde, taç ve kapak olmak üzere dört parçadan oluşmaktadır. Kompozisyonu kare bölmeler içine yerleştirilen bitkisel motifler oluşturmaktadır. Kahverenginin kullanıldığı sobanın metalden yapılan ateşlik kapağı tek kulpludur. Parçalar halinde atölyeye getirilen soba onarım sonrası kullanılabilir duruma getirilmiştir. Yaklaşık yüz on senelik olan çini sobanın kime ait olduğu ve ne amaçlı kullanıldığı bilinmemektedir.



Fotoğraf 12: Çini soba (Bircan, 2013)

Çini soba, dört ayaklı kaide, gövde ve kapak olmak üzere üç parçadan oluşmaktadır. Kompozisyonu dikdörtgen bölmeler içine yerleştirilen stilize çiçek ve yapraklardan oluşan bitkisel motifler oluşturmaktadır. Yeşil rengin kullanıldığı sobanın metalden yapılan ateşlik kapağı tek kulpludur. Yaklaşık yüz otuz senelik olan çini sobanın kime ait olduğu ve ne amaçlı kullanıldığı bilinmemektedir. Soba herhangi bir onarım görmemiştir.



Fotoğraf 13: Çini soba (Bircan, 2012)

Çini soba, dört ayaklı kaide, gövde ve kapak olmak üzere üç parçadan oluşmaktadır. Kompozisyonu kare bölmeler içine yerleştirilen çiçek ve yapraklardan oluşan bitkisel motifler oluşturmaktadır. Altın sarısı rengin kullanıldığı sobanın metalden yapılan ateşlik kapağı tek kulpludur. Yaklaşık yüz otuz senelik olan çini sobanın kime ait olduğu ve ne amaçlı kullanıldığı bilinmemektedir. Soba herhangi bir onarım görmemiştir.



Fotoğraf 14: Çini soba (Bircan, 2013)

Çini soba, dört ayaklı kaide, gövde, taç ve kapak olmak üzere dört parçadan oluşmaktadır. Kompozisyonu kare bölmeler içine yerleştirilen bitkisel motifler oluşturmaktadır. Yeşil, pembe, beyaz ve sarı renklerin kullanıldığı sobanın metalden yapılan ateşlik kapağı tek kulpludur. Parçalar halinde atölyeye getirilen soba onarım sonrası kullanılabilir duruma getirilmiştir. Yaklaşık yüz elli senelik olan çini sobanın kime ait olduğu ve ne amaçlı kullanıldığı bilinmemektedir.



Fotoğraf 15: Çini soba (Bircan, 2008)

Çini soba, dört ayaklı kaide, gövde, taç ve kapak olmak üzere dört parçadan oluşmaktadır. Kompozisyonu kare bölmeler içine yerleştirilen bitkisel motifler oluşturmaktadır. Kahverenginin kullanıldığı sobanın metalden yapılan ateşlik kapağı tek kulpludur. Parçalar halinde atölyeye getirilen soba onarım sonrası kullanılabilir duruma getirilmiştir. Yaklaşık yüz senelik olan çini sobanın kime ait olduğu ve ne amaçlı kullanıldığı bilinmemektedir.



Fotoğraf 16: Çini soba (Bircan, 2008)

Çini soba, dört ayaklı kaide, gövde, taç ve kapak olmak üzere dört parçadan oluşmaktadır. Kompozisyonu kare bölmeler içine yerleştirilen bitkisel motifler oluşturmaktadır. Kahverenginin kullanıldığı sobanın metalden yapılan ateşlik kapağı tek kulpludur. Yaklaşık yüz yirmi senelik olan soba parçalar halinde İstanbul'dan atölyeye getirilmiştir. Onarım sonrası kullanılabilir duruma getirilen fakat sahibi tarafından tekrar alınmayan bu soba 8000 TL'ye satılmaktadır.

Sonuç ve Değerlendirme

Bursa'nın tarihi mahallelerinden biri olan Yeşil semtinde çini dükkânı işleten Sedat Bircan, Osmanlılar devrinde ithal edilmiş, yaşları 100 ile 150 arasında değişen Almanya, İsveç ve Fransa yapımı asırlık çini sobaları restore ederek yeniden kullanılabilir hale getirmektedir. Rokoko, arnavo modeli ve mineri işçiliği olarak sınıflandırılan çalışma tekniklerinde en çok arnavo modeli uygulandığı görülmektedir.

Soba süslemelerinde çoğunlukla bitkisel ve geometrik motifler kullanılmaktadır. Karanfil, lale, gül ve yaprak en çok kullanılan bitkisel motifler arasındadır. Renklendirmede; kahverengi, yeşil, beyaz, mavi, krem, mor, eflatun, pembe, sarı, yavruağzı ve altın sarısı renkler kullanıldığı belirlenmiştir.

Sobaların boyutları farklılık göstermektedir. En küçük soba; 35x45 cm. eninde, 75-80 cm. uzunluğunda, en büyük soba; 50x80 cm. eninde, 2.60 cm. uzunluğundadır. Sobalar oldukça ağırdır. Küçük boyutta bir sobanın ağırlığı yaklaşık 100 kg'dır. Büyük boy bir sobanın gövdesi 4 parçadan oluşmaktadır. Her bir parça yaklaşık 100 kg ağırlığındadır. Büyük boyutlu sobaları taşıma işlemi oldukça zordur. Bu yüzden bu tür sobaların kurulma işlemi yerinde yapılmaktadır. Orta boyutta bir sobanın tamiri 10-30 gün arasında değişiklik göstermektedir. Tamir ücreti sobanın hasar durumuna ve büyüklüğüne göre değişmektedir.

Onarım gören sobanın satış fiyatını ürünün orijinal olması, boyutu, renkli olması ve markası gibi faktörler belirlemektedir. Alman yapımı

“Meissen” marka sobalar sağlamlığından dolayı en çok tercih edilen sobalar arasındadır.

Sonuç olarak, zamanında zengin evlerini ısıtan çini sobalar, kalorifer ve doğalgaz sistemleri ile birlikte büyük oranda geçmişte yerini aldı ve günümüzde artık çoğunlukla dekorasyon amaçlı kullanılmaktadır. Kültürel miraslarımız arasında bulunan çini sobalar, bu sanatın yaşatılmasında öncülük etmiş olan Sedat Bircan ve bu işe gönül veren diğer ustaların sayesinde varlığını devam ettirecektir.

Araştırma sonucunda Bursa’da Aydın Türkdal isimli bir ustanın daha çini soba onarım işiyle uğraştığı tespit edilmiştir. Bursa’nın Hisar mahallesinde çini dükkânı işleten Aydın Türkdal, 100-120 yıllık Fransız, Alman ve Belçika yapımı çini sobaları restore etmektedir. 17 yaşında dedesinin yanında çalışarak işe başlayan ustanın 30 yıldır bu işi yapmakta olduğu belirlenmiştir. Az sayıda kalan ustalardan biri olan Aydın Türkdal’ın çalışmalarının başka bir makaleye konu edilmesi çini sobaların tanıtılmasında yeni bir basamak olacaktır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Aker, S. (2010). *Çini tasarımı*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Avşar, M.-Avşar, L. (2014). Çini sanatı ve terminolojisi üzerine. *Kalemişi*, 2 (4), 1-13.
- Bayazit, M., Işık, İ. (2012). Geçmişten günümüze çini sanatı ve Kütahya çiniciliği. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1 (1), 891-898.
- Çetintaş, E. (2018). Antik dönemde seramik üretim tekniklerine dair izler: Rhodiapolis örneği. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 93-105.
- Dağlı, Ş. Z. (1998). Geleneksel Türk çini sanatında yeni bir form: Ebrulu çiniler. *II. Uluslararası Kütahya Çini Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 14-16 Ekim 1998, Kütahya, s.93-102.
- Erman, D.O. (2012). Türk seramik sanatının gelişimi: Toprağın ateşle dansı. *ACTA TURCICA*, 4(1): 18-33.
- İnalçık, H. (2000). *Osmanlı İmparatorluğu’nun ekonomik ve sosyal tarihi, Cilt 1 (1300-1600)*. İstanbul: Eren Yayıncılık,
- Menlik, T. (2006). Isıtma sistemlerine Türk standartları açısından bakış. *Standart Ekonomik ve Teknik Dergi*, 2 (540), 22-25.
- Meriç, Z.A. (2022). Avrupa’dan Osmanlı topraklarına ithal edilen seramikler (16-19. Yüzyıl). *AKRA Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 10 (26), 155-182.
- Okumuş, H. (9 -22 Eylül 2013). Geçmişte ve günümüzde seramiğin kullanım alanları. *7. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu*, Eskişehir.
- Salkaya, M. (1948). Odun israfının önlenmesi ve iktisadi bir soba tipi. *T.C Tarım Bakanlığı Dergisi*, 13, 14-16.
- Somer, M. (1940). *Soba yakma ve kullanma bilgisi*. Ankara: Titaş Basımevi.

Yılmaz, G. (2004). *19. yüzyıl Osmanlı sosyal yaşamında sanat eseri olarak yeni objeler*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: [Avrupa'da üretilen ilk sobalar Osmanlı'daydı.](https://www.star.com.tr/cumartesi/avrupada-uretilen-ilk-sobalar-osmanlidaydi-haber-1299686/)
<https://www.star.com.tr/cumartesi/avrupada-uretilen-ilk-sobalar-osmanlidaydi-haber-1299686/> (Erişim: 01.11.2022)

"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)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.*

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

CLOTHING ACCORDING TO SOCIAL CLASSES IN THE MUGHAL EMPIRE: A STUDY BASED ON AKBARNAMA MINIATURES



BABÜRLÜLERDE SOSYAL SINIFLARA GÖRE GİYİM: EKBERNAME MİNYATÜRLERİNE DAYALI BİR İNCELEME

Ezza NASİR*-Nurgül KILINÇ**

Abstract: Clothing and accessories are important tools for understanding and expressing the social and cultural richness of civilization. The Mughals were a Turkic-Mongol dynasty that ruled over India and its surrounding regions from the 16th to the 19th century, playing a significant role in the development of culture and civilization in that area. The aim of this research is to examine the clothing characteristics of the Mughals as depicted in the miniatures from the Akbarnama. A biography of the Mughal emperor Akbar written between 1595 and 1605. Furthermore, the research aims to determine clothing characteristics based on the social classes of the era. The research follows a qualitative approach. A total of 98 miniatures from the Akbarnama were obtained from the catalogues of various museums. From these miniatures, 65 figures were selected for analysis through purposive sampling. The selection of figures was based on social class determinants. The clothing of the selected figures was analysed through observation forms, and their characteristics were described and illustrated. The obtained data were classified according to social class to reach research findings. Furthermore, the clothing was classified according to social classes, including the king, royals, governors, generals, army men, servers, and laborers, in order to determine the specific characteristics of their attire and dressing styles. This research contributes to the understanding of various social and cultural features of the Mughal era by revealing how clothing changed according to social classes during the reign of the Mughals.

Keywords: Mughal, Akbar Shah, Mughal clothing, clothing, Akbarnama,

Öz: Giysiler ve aksesuarlar, bir medeniyetin sosyal ve kültürel zenginliği anlamak ve ifade etmek için önemli araçlardır. Babürlüler 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Hindistan ve çevresinde hüküm sürmüş o bölgede kültür ve medeniyetin gelişmesinde büyük rol oynamış Türk-Moğol kökenli bir devlettir. Bu araştırmanın amacı, Babür imparatoru Ekber'in biyografisi olarak 1595-1605 tarihleri arasında yazılmış olan Ekbername'deki minyatürlere göre Babürlülerin giyim kuşam özelliklerini ortaya koymaktır. Ayrıca dönemin sosyal sınıflarına göre giyim özelliklerini belirlemek de amaçlanmıştır. Araştırma nitel bir araştırmadır. Araştırmada çeşitli müzelerin kataloglarında yer alan ekbernameye ait 98 minyatüre ulaşılmıştır. Bu minyatürlerde yer alan figürlerden 65 figür kasıtlı örnekleme yoluyla araştırmada incelenmek

* Doktora Öğrencisi/United Kingdom-ezzanasir123@gmail.com (Orcid: 0000-0001-7049-7532)

** Prof. Dr.-Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Moda Tasarımı Bölümü/Konya-nkilinc@selcuk.edu.tr (Orcid: 0000-0003-0610-6730)

üzere seçilmiştir. Figürlerin seçilmesinde sosyal sınıf belirleyici olmuştur. Araştırmanın örneklemi oluşturan figürlerin giysileri gözlem formları yoluyla analiz edilmiş ve özellikleri tanımlanarak ilüstrasyonları çizilmiştir. Ulaşılan veriler sosyal sınıfı göre sınıflanarak araştırma sonuçlarına ulaşılmıştır. Ayrıca, giysiler, padişah, soylular, valiler, generaller, askerler, hizmetkârlar ve işçiler gibi farklı gruplara göre sınıflandırılarak giysilerin özellikleri ve giyinme şekilleri belirlenmeye çalışılmıştır. Bu araştırma Babürler döneminde sosyal sınıflara göre giysilerin nasıl değiştiğini ortaya koyarak dönemin çeşitli toplumsal ve kültürel özelliklerin anlaşılmasına katkı sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Babürlüler, Ekber Şah, Babürlülerde giyim, Giyim, Ekbername.

Introduction

Social structure comes into being through the cultural values of a community or the population living in a region. Political and economic developments of a nation decide the social circumstances of the nation, and advancements in governmental systems, arts, literature, culture, and social corporation distinguish the society from human's physiological and behavioural nature (Khurshid, 1997). One of many forms to express our social body is the clothing practice it gives form and a silhouette to one social being in the culture (Hendrickson, 1996). The significance of dressing also set forth a new social identity and becomes the bases of social relationships.

Travelers to Mughal Empire like Francois Bernier, Thomas Roe, and Tavernier, over their era in India, have mentioned the prominence of dress as a status difference and accordingly creating a class. Sir Thomas Roe a British diplomat, in his book 'Journal of the Mission to the Mughal Empire' writes about the systems and classes in the society (Varma, 2010).

Akbar was an extraordinary ruler and was greatly interested in India's culture and arts. He not only expanded his empire but also submerged his political and personal life in Indian culture by showing tolerance for other religions and races and even marrying a Rajput princess (Dimand, 1953: 46).

As the Mughals were the invaders in the subcontinent it is important to mention the social structure of the subcontinent before the Mughals. The subcontinent originally had a faint character of unity and consisted of many small states, which were mostly ruled by the Hindu Rajas or Muslim invaders after the 7th century (Khurshid, 1997).

According to social life, a great contrast was visible between the ostensions upper class and the miserable lower class. There were three tiers in society, with the highest consisting of governors, landlords, clerics, aristocrats, and other noblemen. Common people were classed in the upper middle class i.e. professionals like doctors, bankers, goldsmiths, traders, merchants, etc, and peasants, artisans, and workers were in the lower middle class (Bernier, 1981).

The Book *Akbarnama* is taken into account to understand the social classes in Mughal Empire according to dressing as the book not only

comprises the text but also has illustrations ascribed to it. The biography consists of three volumes; the first two describe his life, journeys, and expeditions, while the third volume explains his established religion named Ain-e-Akbari, 'Ain-e-Akbari' was compiled in the book which is the third volume of Akbar's biography (Khurshid, 1997). *Akbarnama* was originally written in 'Persian' and now translated copies of English and Urdu are available. The book includes the text and illustrates miniature paintings depicting different events of his life. All the miniatures related to *Akbarnama* were painted between 1595-1605 during the reign of Akbar and are based on the original Persian text of the book (Randhawa, 1983). There are three manuscripts of the book found and these miniature paintings are displayed in National Museum (New Delhi), Albert and Victoria Museum (London), and Chester and Beatty Museum (Dublin). As a result, the miniature paintings not only exhibit the events of his life but also expose the culture of his kingdom, and clothing is one of the essences to depict a culture. The garments worn by the emperor Akbar and his subjects show the status, power, designs, and developments in the field of textiles in that era. As the miniatures were painted during the reign of Akbar and the painters were also the witness of the events, the veracity of the events, thus miniatures are supposed to be commensurate with the actual event.

The miniatures are painted from 1595 to 1605, and the commentary in *Akbarnama* mentions some of the names of garments from Mongol and Turkish cultures. The memoir mentions the fabric materials, colors worn on specific days, and the importance of some of the garments and accessories; such as 'Khilat', 'Firman', 'Chilta Hazar Mikhi', 'Daqu', 'Mi'jar', 'The-band' and many more. Different illustrations from 'Akbarnama' shows Akbar wearing gold embroidery on his garments such as long coat, long and short tunic, pelt coats, and long fabric girdle tied over the waist and hip (Goswamy, 1993).

Mongols from Central Asia, at the time of Akbar, used a variety of headgears which included different caps and turbans, varying from region to region, and was a distinction between the ranks and evocative of their belonging homelands. Different animal skins such as black sheep's skin and bark from trees were used by Mongols. Three folded turbans with a heron feather on them were more commonly used among Timur's descendants. The plume was used to dignify monarchs from others and was chosen according to the occasion. The uniform followed all over the country was similar to Mongol attire (Choudhary, 2015).

In the book, the writer Abu-ul- Fazal mentions the dresses of Royal Muslim women in the harem and Hindu women in India. Muslim ladies were fully covered, usually wearing full-length chemise as an undergarment, and another loose full-sleeve dress over it. Royal Muslim ladies sometimes wore up to four layers of dresses. Mostly all Muslim women wore long veils also known as burqas or as Gulbadan Begam mentions head-to-toe dresses in 'Hamza Nama' (Godden, 1980).

Akbar's clothing style was characterized by a blend of Persian, Indian, Central Asian, and European elements. He promoted a distinctive courtly attire known as the 'Mughal court dress' that combined luxurious fabrics, intricate embroideries, and rich colours. Akbar's personal wardrobe was known for its opulence, featuring fine silks, brocades, and embellishments. Akbar's fascination with the Timurid and Safavid cultures attributed to the adoption of Persian and Central Asian elements in Mughal clothing (Choudhary, 2015).

Akbar's sartorial choices extended beyond his own court and influenced the wider culture. The nobility and elites of the Mughal court, as well as regional rulers and aristocrats, sought to emulate his clothing style as a means of displaying status and prestige. This led to the widespread adoption of Mughal court dress among the ruling classes. Additionally, Akbar's encouragement of cultural exchange and his patronage of the arts further influenced clothing styles. The Mughal court became a centre for skilled artisans and craftsmen who created intricate textiles, embroideries, and embellishments. This flourishing textile industry not only catered to the demands of the elite but also influenced popular fashion trends among the general population (Parkash, 2012).

The influence of Mughal fashion extended beyond the court, shaping clothing trends among the ruling classes and the wider population, leaving a lasting impact on Indian fashion and textile traditions. However, despite the enduring inspiration taken from Mughal clothing, there is a noticeable lack of academic research on this topic, indicating a gap that necessitates further studies to preserve these clothing styles and traditions.

Two research studies focused on Mughal imperial costumes and designs during the 16th and 17th centuries. Chaudhary's study (2015) examined the nature of Babur's costumes, including their designs, fabrics, industry, and technical aspects. It highlighted the prevalence of geometric patterns during the early Mughal period, particularly under Emperor Akbar's reign until the rule of Jahangir. On the other hand, Prakash's study (2012) compared Mughal costumes from the 16th to 18th century with the royal costumes of Jodhpur, a former princely state in India. This research aimed to explore Mughal influences on the costumes of Jodhpur's rulers and investigate the clothing worn by individuals associated with the Mughal emperors and the Jodhpur palace. The analysis encompassed various aspects of costumes, including upper and lower garments, belts, headgear, draped clothing, footwear, jewellery, and accessories. Comparing the costumes of Jodhpur rulers and the Mughals revealed both similarities and differences in terms of upper garment length, collars, waistbands, and pants.

The existing literature review reveals a notable gap in academic studies pertaining to various dimensions of the topic. Despite the abundance of books featuring miniatures attributed to the Mughal era, individual

analysis of these artworks in relation to the clothing of that time remains largely unexplored. Furthermore, the impact of social status, cultural influences, fashion trends, lifestyle and occupation, personal preferences, gender, dynamics, and different occasions on clothing within this historical context has not been adequately examined. This lack of scholarly investigation warrants further attention and research.

Research Aims and Methodology

This study aims to analyse the variations in clothing styles based on changes in social status, as depicted in the miniatures attributed to 'Akbarname', a biography of Emperor Akbar written between 1556 and 1605. A qualitative research design was employed, utilizing the direct observation method to examine the differences in clothing according to the social status of the depicted figures. Data collection followed a nonprobability approach, specifically purposive sampling based on the correlation between the book's text and the figures portrayed in the miniatures.

The miniatures and accompanying text were analysed in parallel, with the selection of miniatures based on the social status and type of clothing depicted. Repetitive clothing styles were excluded to ensure a diverse sample. The study focused on three main categories: King (Akbar) and royals, Governors, generals and nobles, servers and laborers. A detailed comparison was conducted within each category, considering the clothing of various individuals. To aid in the analysis, flat drawings were created to visually depict the garments.

The literature review and references for this study were based on the book Akbarname, which provided insights into fabrics, materials, costumes, functionality, and aesthetics. The miniatures analysed in this research were sourced from The Museum of New Delhi, the Chester and Beatty Museum, and The Victoria and Albert Museum. A total of 98 virtual miniatures were collected, each containing multiple figures. From these miniatures, 65 figures were selected for analysis based on their different social statuses. The study comprises 18 depictions of Emperor Akbar, 8 of army men, 22 of servants, entertainers, workers, and transcribers, and 17 of noblemen, governors, and generals. The identification of important characters, such as king, princes, governors, and generals, was facilitated through the use of texts from the book and labelling found within the miniatures.

Based on the identified differences, a comprehensive conclusion was drawn, contributing to our understanding of the relationship between clothing and social status during the Mughal era. The findings shed light on the diverse attire worn by individuals belonging to different ranks within the social hierarchy, and the research methodology employed provides a valuable framework for future studies investigating the significance of clothing as an indicator of social status in historical contexts.

Results and discussions

Literature and illustrations from Akbarnama exhibit a vast variety of garments worn by Akbar and other men during different events, seasons, and places.

Akbar's and Royals Clothing

Emperor Akbar showed a great interest in clothing. According to Akbarnama, he had a wardrobe room with servants. The text states that: 'Akbar had 120 suits in his wardrobe that were made up of 12 bundles, intended as a supply for 12 months. Nasim-ud-din Hasan Kurktarak and Shida Beg were the keepers of the wardrobe' (Fazal, 1602/1927: 63, 1020). The words used by them are 'Tahwildar' and 'KurukTaraq.' 'Kuruk' means fur, and 'Taraq' is the keeper.

Akbar can be seen wearing a 'Jama,' a long outer garment that extends to the ankle, in (Figure 1). Jama was the outerwear used by men, with a tight cross-over bodice stitched to the skirt at the waistline, and the length varied accordingly from knee length to ankle length. The crossover bodice is tied with strings, sometimes decorated with beads on the right waist side. As it is a cross-over wrapped dress, the finished neckline is V-shaped. Another extensively worn dress seen in the miniatures related to the Akbarnama is an ankle-length or ankle-length long tunic opening in the front and fastened by strings or buttons, known as 'peshwaz'. Peshwaz is similar to 'Jama,' but its symmetrical silhouette and opening in the front differentiate it from 'Jama.' The neckline can be V-shaped or round. The front is fastened with gold buttons, silver strings, or strings with tassels at the end, made with expensive jewels, depending on the affordability of the garment owner. These buttons and strings are commonly used for embellishment purposes to enhance the aesthetics of the garment. Sleeve length can vary from full sleeve to half sleeves (Chaudhary, 2015).

Akbar is mostly illustrated wearing striped patterns or solid colours for his dresses. Thus, it can be seen that solid colours and streaks made with gold or silver thread were popular for the upper garments. Some of the jama worn by him are transparent, showing the fineness of the fabric (Mukherjee, 2001), as shown in (Figure 4). A vast variety of textiles mentioned by Abu ul Fazl in 'Ain-i-Akbari' refers to well-crafted silks, wool, and cotton brought from all around the world (Fazal, 1602/1927).

Akbar brought his rich Persian heritage with him, which can be seen in his headgear. A variety of headgear can be seen in the illustrations, mostly voluminous and outstanding. Some are wound around the cap or kulah, also known as the 'Kuladhar turban,' while some are stitched and embellished as one headgear. Fancy fabrics such as silk or fine cotton were used in plain, striped, or brocaded patterns. Akbar's turbans are decorated with strings of pearls, gold or silver threads, and brooches made of gold and jewels in the centre. Furthermore, plumes of heron, white egrets, and peacocks can be

seen on the emperor's turbans only (Untracht, 1997), as seen in (Figures 1 and 4).

The commonly used word for armour and arms was 'Silah.' One of Akbar's armors is saved by the 'CSMVS, The Museum Mumbai' in India, whereas Akbarnama does not illustrate Akbar wearing the armour himself. Akbar and wealthy individuals had their collections of weapons and armour (Irvine, 1903).

In the Persian language, 'qaba' is a type of kaftan or long coat, open in the middle, worn by men. In some narrations, it is ascribed as a priest's robe in Parisian. The book 'Ain-e-Akbari' by Emperor Akbar the Great refers to 'qaba' as 'jama-i-pumba-dar' and explains it as a wadded coat (Fazal, 1602/1927). Sleeves can be tight or have a slit in the front part, making the sleeve hang loosely under the forearm. According to Verma (1978), it is a loose fit over a garment with no fasteners but a binding on the edges. But some literature comments on the buttons and loops starting from under the neckline or collar on the placket of the coat. The fasteners provided functionality and aesthetics to the garment. The neckline and the plackets often have contrasting cotton, silk floss binding, or fur. As Akbar originally came from Central Asia, a land with mostly cold meteorological conditions, the outer garments like 'qaba' or 'jama' were made of heavy fabrics such as wool, felt, leather, animal skins, or fur. Some outer garments drape in the illustrations, showing the bulky character of the material.

Many miniatures do not show the lower garment in detail as it is usually covered by the upper garment, or the figure is sitting with his legs folded, or the long boots are covering the lower garment. In many illustrations, Emperor Akbar is sitting, and the upper garment is draped over the legs, or he is riding the horse wearing long knee-high boots, and most predictably, trousers are tucked into the boots or dressed in a long ankle-length tunic that covers the details of the lower garment. Ansari (1974) added names such as 'shalwar,' 'pyjama,' 'churi-pyjama,' or trousers in his study for the lower garment. The lower garment, which can be seen, is of solid color, as the upper garments were worn in two layers, upper and over garment, and had aesthetic details on them, usually varying from knee to ankle length. It is possible that the lower garment was given less importance (Chaudhary, 2015).

Regarding the miniatures of Akbar in Akbarnama, there are only a few pieces of outerwear worn by him painted in the miniatures, as shown in Figure 3. However, the text does mention his outer wears and robes made from expensive furs, different types of Khilats (robe of honor), and his raincoat (Fazal, 1602/1927). Outerwear consisted of farji, qaba, or fur coats. Farji is a quilted overcoat with no binding, often used as an overcoat. It is shown as a half-sleeve coat worn over a full-sleeve undergarment, but it can have full sleeves in its variation. According to the literature found, farji was

quilted with up to one kilogram of cotton, referred to as 'seer of cotton.' Farji is fitted to the body up to the waist, and the rest is a flowy loose knee-length or ankle-length skirt. The front of the garment is fastened with numerous fasteners or buttons from neck to waist. It has a revere collar with gold or silver lapels, and the collar can be made of the fur of any animal. Qaba is a front open, full-length, half-sleeved overcoat. It can be simple or embellished with embroidery, jewels, fur, or other ornaments, as seen in (Figure 7).

Prince Sultan Selim asked for a robe of a black fox, which was granted to him along with the robe of a white fox (Fazal, 1602/1907). One of the robes mentioned has sleeves with 7-color embroidery, and the details of the sleeves mention that the 7 embroidered ways of loyalty cover 18,000 species under his generosity (Fazal, 1602/1907: 28). Short sleeves were worn by religious figures and were a sign of asceticism (Fazal, 1602/1907: 89). Tumanba Khan, who was the ancestor of Akbar, while waiting for one of his sons' birth, ordered a generously embroidered robe to be made for the prince to be born (Fazal, 1602/1907: 187).

Mughal emperors had a rich taste for jewels and gems. Emperor Akbar is seen wearing a thumb ring on the right thumb and another ring on the little finger in (Figure 3). He appears to wear the thumb ring regularly. Furthermore, he is seen wearing jewelry like strings of pearls around his neck.

Other accessories include daggers such as 'khanjar,' jamdhar, a sword, archer's rings, 'zingir' or 'shast' hanging from the waistband, a glove, and a hawk.

A variety of shoes are illustrated and worn according to their function and weather conditions. They include knee-high boots, boots with small heels, as well as slip-ons. Felt, leather, animal skin, fur, or velvet appear to be used as materials for shoes.

A shawl, a draped garment, can be seen in a few of the miniatures known as a shawl. One shawl is two-sided with different colors, while the other is semi-transparent and spread across the shoulders. These long rectangular shawls were from the Subcontinent's culture, mostly worn in the winter to keep warm and famously made with Cashmere (pashmina). Shawls made with lighter material are also referred to as 'Dupatta,' which can be seen in (Figure 2), where Akbar is covering his upper body with this fine fabric.

The dressing was not complete without accessories. Some were worn, such as waistbelts, shawls, headgear, and jewelry, while others were carried, such as daggers or beads. Again, all the miniatures of Akbar show that these accessories were part of the dressing and were a way to show one's affordability. Waistbelts, also referred to as cummerbunds in the subcontinent region, are primarily long pieces of cloth folded into a narrow band and tied or wrapped around the waist. They are also known as 'patka'

and are fastened over the tunic. The edges can be left hanging to hip or knee length, or it can be tucked into itself. Akbar, in (Figure 1), can be seen wearing a gold belt on top of patka. The swords and daggers are seen inserted in the waistband, while the attendants and servers are only wearing a single patka on their waists, which are simple without embroidery or fewer embellishments.



Figure 1.



Figure 2.

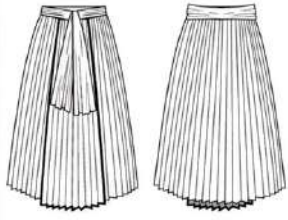


Figure 1. Original miniature and reproduced illustration of Emperor Akbar from accession no: IS.2:3-1896, Akbarnama, Victoria Albert Museum, London.

Figure 2. Akbar in his palace. Accession no: IS.2:29-1896, Akbarnama, Victoria Albert Museum, London.



Figure 3.



Figure 4.



Figure 5.

Figure 3. Emperor Akbar from the accession no: IS.2:53-1896, Akbarnama, Chester and Beatty Museum, Dublin.

Figure 4. Akbar. Accession no: 03.176, Akbarnama, Chester and Beatty Museum, Dublin.

Figure 5: Personal Armour Of Emperor Akbar. Accession no: 22.4028(Helmet), 22.4054(Breastplate), 22.4007(Arms guards). CSMVS, The Museum Mumbai, Mumbai.

Nobels, Governors, and Generals Clothing

Nobles, governors, and generals in the court of Akbar were depicted wearing distinctive clothing that showcased their status and rank. The outer garments of these individuals often featured enhanced floral and geometrical designs, particularly on the interlining or as patterns on overcoats as seen in (Figure 6). The main garments worn by noblemen were the 'jama,' 'peshwaz,' or 'chakdar jama,' which had slits on the sides. These dresses were tight on the chest and tied near the side seam, with a loose-fitting skirt. The positioning of the tie on the dress indicated the religious affiliation of the courtiers: Muslims tied their dresses on the right side, while Hindu courtiers tied them on the left (Fazal, 1602/1927).

In some miniatures from the Akbarnama, noblemen can be seen wearing outer garments. For example, in a miniature depicting Raja Surjan Hada submitting to Akbar, a courtier behind Raja is shown wearing a red 'Aqaba,' which is an overcoat with floral patterns (figure 8). Another notable garment is the fur-trimmed overcoat known as 'gadar,' worn by Ataga Khan, the prime minister of Akbar. This coat has short sleeves and a geometric pattern (Figure 9). Fabrics such as brocade with floral designs were commonly used among the aristocracy.

The term 'khilat' referred to the robe or outer garment gifted by the emperor. A khilat typically included a robe, a turban, and a girdle. It was presented by the king to generals, governors, noblemen, or other individuals of importance to honour them and demonstrate the emperor's appreciation. Some influential people who received khilats from Akbar mentioned in the Akbarnama were Rumi Khan, Adham Khan, Mirza Muhamad Hakim, Bairam Khan, Yadgar Nasir Mirza, Qatb-ud-din (Fazal, 1602/1927: 304-528), and a Khawaja who went for pilgrimage (Fazal, 1602/1927: 1247). Additionally, a 'firman' was a gracious present consisting of a khilat and a horse (Fazal, 1602/1907: 462). The 'Khilat-i-Fathahi' referred to the robe of victory given to generals or army men who achieved success in battle. The 'daqu' was an Arabic name for the pelisse coat or jacket worn by army men and was bestowed upon General Atka Khan (Fazal, 1602/1907: 174).

The inner garments worn by these individuals are rarely identified in the miniatures. Some figures show the inner garment visible under the shirt from the neckline and sleeves, indicating a tightly fitted bodice with full or half sleeves. The term 'nimcha' is mentioned in reference to the undergarment, but there is limited information available about the specific details and variations of inner garments worn by different classes (Babur, 1970).

Turbans were the predominant headgear worn by nobles, governors, and generals, similar in style to the emperor but simpler and without plumules. One mentioned headgear in the book is the 'Taj-i-izzat,' the cap of honour, which featured a broader cloth called 'furja' wrapped around to form the number '77' on the front of the cap, representing the numerical value of the word 'Izz' meaning honor (Fazal, 1602/1907: 648). In (figure 7), a nobleman on Akbar's coronation feast can be seen wearing this cap. The headgear colours commonly used by servants were white and red.

Regarding waistbands or cummerbunds, aristocrats were often seen wearing two 'patkas' of varying lengths. One patka, usually of a solid color, was shorter in length and often embroidered with gold and silver on its edges or featured patterns all over (Figure 6.)



Figure 6.

Figure 6. Akbar's general Syed Abdullah Khan informing Akbar about the conquest of Bengal. Accession no: 03.230, Akbarnama, Chester Beatty Museum, Dublin.



Figure 7.

Figure 7. A nobleman on Akbar's coronation feast Accession no: 03.6, Akbarnama, Chester and Beatty Museum, Dublin.



Figure 8.

Figure 8: A courtier in kings court, Accession no: IS.2:75-1896, Akbarnama, Victoria Albert Museum, London.



Figure 9.

Figure 9: Prime Minister Ataga Khan praying for Akbar's safety, Akbar was struggling riding a difficult elephant named 'Hawa'. Accession no: IS.2:21-1896, Akbarnama, Victoria Albert Museum, London.

Army Clothing

The miniatures from the Akbarnama that depict war scenes showcase the army, with eight selected figures of soldiers, each adorned in intricately crafted armour. These soldiers are illustrated wearing exquisitely designed armour, showcasing the meticulous craftsmanship of the era. These soldiers are depicted wearing exquisitely designed armour, highlighting the attention to detail and craftsmanship of the era. The armour worn by these soldiers is meticulously crafted from materials such as gold and silver, showcasing the opulence and attention to detail prevalent during that time. The armour exhibits exquisite craftsmanship, with steel plates embellished with intricate inlays of gold and silver, as well as small gems. Armour consisted of the helmet, a plated cuirass, a vambrace covering the hand and the forearm, a thigh plate and more often wearing long boots rather than slippers. Cartridge pouches can be seen tied on the waist and a musket is carried in arms (Chaudhary, 2015). All horsemen had to use the armour,

some army men could afford the armour themselves while others were granted by the government, and were subject to a fine in case not turning up with armour. Miniatures show two main categories of armours, first as a coat of mail the closely interlocked rings of metal coving the body and second separate helmet with plates around, the breastplate in the form of a shirt, legs, and arms covering (Irvine, 1903). Irvine (1903) while writing about the armour of points out the difference between the armour of noblemen of high rank and common soldiers. He writes as follows:

‘The armour was worn as follows: - Depending from the cuirass was generally a skirt, which was at times of velvet embroidered with gold. Underneath the body, armour was worn a ‘qabchah’, or jacket quilted and slightly ornamented. Silken trousers and a pair of Kashmir shawls around the waist completed the costume of a nobleman of high rank. As to these quilted coats, we are told elsewhere that ‘common soldiers wore an ample upper garment, quilted thick with cotton, coming down as far as the knee. These coats would deaden the stroke of a sabre (curved sword), stop the point of an arrow, and above all keep the body cool by intercepting the rays of the sun.’

Literature does not show many details about the clothing and armour used by soldiers, but the text uses the word ‘Chilta Hazar Mikhi’ to address a special armour made with thousand nails. ‘Cuirass’ is mentioned within the text a few times (Fazal, 1602/1927). Below figure 10 show the upper body armour, and thigh plate, and vambrace.

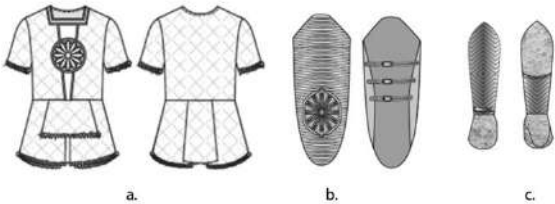


Figure 10. Flats produced from the armour of different soldiers are illustrated in Akbar Nama. **a.** Cuirass, **b.** Thigh plate, **c.** Vambrace (forearm and hand covers)



Figure 11. A soldier fighting in the war. Accession no: IS.2:106-1896, Akbarnama, Victoria Albert Museum, London.

Labourers and Servers Clothing

The workers and attendants in the court and palace of Akbar can be observed wearing simpler clothing compared to the king and nobles. They are commonly dressed in knee-length 'jama' (a long tunic), 'pyjama' (loose-fitting pants), and small turbans on their heads. These workers include individuals serving as fanbearers, food servers, gun holders, and helpers. Their clothing follows similar silhouettes as the king's attire, but the fabrics used are simpler, often dyed in a single color. Some variations in the 'jama' can be seen among the guards, such as the 'chakdar jama' with slits on the sides. In some illustrations, folded 'jama' can be seen tucked into their belts, with a bright-coloured lining visible from underneath, indicating the presence of a lining.

Laborers, such as builders or oarsmen, are frequently depicted without upper garments, with a shawl tied around their chests. They predominantly wear the 'dhoti,' an unstitched cloth wrapped around the waist. Their heads are covered with a simple plain turban.

Illustrations show variations in the leg openings of the lower garments. They can be either straight or tight with gathers on the leg, known as 'shalwar,' 'pyjama,' and 'churi pyjama,' respectively. The lower garments of Akbar, noblemen, and soldiers are mostly solid-coloured, and the leg openings are either tight with gathers or straight but not loose. However, there are a few exceptions, such as an attendant holding a musket who is seen wearing printed or woven designed 'pyjama' in one of the illustrations. Straight or wide lower garments can be seen worn by servants, such as a servant watering the courtyard who has his lower garment folded up to the knees for ergonomic purposes, or some servants involved in water catching or fishing.

Another significant garment of Indian origin is the 'dhoti' or 'langoti,' which was widely used throughout India. It is an unstitched cloth wrapped around the waist. A clear distinction can be observed between Akbar's 'dhoti' (Figure 2) and the oarsman's 'dhoti' (Figure 14). Akbar's 'dhoti' is made of fine fabric, allowing the legs to be visible from underneath, and the fabric has pleats that add elegance to the wearer's appearance according to his status. On the other hand, the oarsman is depicted roughly tying a coarse cloth around his waist.

Babur, the first emperor of the Mughal empire, mentioned in his biography about the difference in social classes, their clothing, and the lower garment. Peasants and lower-class individuals were described as going about naked and using a cloth called 'langoti' to cover their nakedness. This 'langoti' was a piece of cloth that hung down two spans from the navel, with another slip of cloth fastened to it, passing between the legs and tied to the string of the 'langoti' behind. The higher classes also had their own version

of the 'langoti,' which was tied around the waist and thrown over the head (Babur, 1970).

Lighter shawls are referred to as 'dupatta,' and these can be seen worn by the inscriber of Akbar's court, loosely spread over the shoulders, arms, and torso (Figure 13).

Some guards are depicted wearing high boots and holding rifles or sticks. The attendees often wear single-coloured simple leather slippers, with some having the back of the slipper covering the heels.



Figure 12.



Figure 13.



Figure 14.

Figure 12. An attendant of Akbar. Accession no: IS.2:22-1896, Akbarnama, Victoria Albert Museum, London.

Figure 13. An inscriber in Akbar's court. Accession no: IS.29-1896, Akbarnama, Victoria Albert Museum, London.

Figure 14. An Oarsman rowing the boat and reproduced illustration of an oarsman from the accession no: IS.2:3-1896, Akbarnama, Victoria Albert Museum, London.

Conclusion

In conclusion, the research paper delves into the profound influence of social status on clothing during the reign of Mughal Emperor Akbar, shedding light on the intricate relationship between attire and social standing. The study reveals a range of findings that underscore the significant role clothing played in signalling one's social status during that era.

Emperor Akbar's extensive and diverse wardrobe, consisting of garments like 'jama', 'peshwaz', and 'qaba' made from luxurious fabrics, showcased his elevated social position. His headgear, embellished with pearls, gold or silver threads, and plumes of prestigious birds, served as symbolic representations of his regal lineage and demonstrated his high rank.

Nobles and courtiers in Akbar's court utilized intricate designs, including floral and geometrical patterns, to adorn their outer garments. These embellishments, coupled with various patterns and slits, emphasized their privileged social status. Accessories such as waistbelts, jewellery,

daggers, and beads further accentuated their attire, serving as markers of wealth and prestige.

Depictions of war scenes in miniatures provided insights into the attire of army men, reflecting their important role as defenders of the empire. Their clothing, made from heavy fabrics like wool, felt, leather, animal skins, or fur, not only fulfilled practical purposes but also symbolized their military position and valour.

Cashmere shawls, crafted from luxurious materials, were utilized as winter garments, while additional accessories like shoes, thumb rings, necklaces, and archer's rings contributed to the social distinction of the wearers.

The research paper also emphasizes the significance of khilat, which exemplified honour and felicitation bestowed upon individuals by the emperor. The khilat, comprising a robe, turban, and girdle, served as a tangible representation of recognition from the highest authority, elevating the recipient's social status.

To gain a comprehensive understanding of Mughal clothing, it is important to consider additional dimensions such as the symbolic meanings conveyed through depictions, the influence of regional and ethnic traditions, the role of courtly fashion and royal identity, and the impact of Mughal attire on contemporary fashion. By exploring these dimensions, researchers can unravel the cultural, social, and historical significance of Mughal clothing as depicted in visual representations.

Furthermore, when studying the relationship between clothing and miniatures in the Akbarnama, it is important to explore various other dimensions. These include the symbolic meaning and iconography conveyed through the depiction of clothing, the influence of regional and ethnic traditions, the significance of courtly fashion and royal identity, and the impact of Mughal attire on contemporary fashion. By considering these dimensions, researchers can gain a comprehensive understanding of the cultural, social, and historical significance of Mughal clothing as depicted in visual representations.

REFERENCES

Writing Resources

- Ansari, M. A. (1974). *Social life of the Mughal Emperors*. Allahabad, and New Delhi: Shanti Prakashan.
- Chaudhary, P. (2015). *A study of Mughal imperial costumes and designs during 16th and 17th century*. Ph.D. diss., Aligarh Muslim University.
- Babur, E. O. H. (1970). *Baburnama or Tuzuk-i-Baburi*. (trans.: A.S. Beveridge), New Delhi.

- Dimand, M. S. (1953). Mughal painting under Akbar the Great. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 12(2), 46–51.
- Fazl, E., (1602). *Akbarnama*. (trans.: H. Beveridge), Vol. 1-2-3, 1907. New Dehli.
- Fazl, E., (1602). *Akbarnama*. (trans.: H. Blochmann), Vol. 1-2-3, 1927. New Delhi: Oriental Books Reprint Corporation.
- Godden, R. (1980). *Gulbadan: Portrait of a rose princes at the Mughal court*. London: The Felix Gluck Press.
- Goswamy, B.N. (1993). *Indian costumes in the collection of the Calico Museum of Textiles*, Vol. 2, Gujrat: Museum Sarabhai Foundation.
- Hendrickson, H (1996), *Clothing and difference: Embodied identities in colonial and post-colonial Africa*. United Kingdom: Duke University Press.
- Irvine, W. (1903). *The army of the Indian Moghuls: its organization and administration*. United Kingdom: Luzac.
- Khurshid, M. (1997). A critical study of the social structure under the Mughal regime. *Ancient Pakistan*, 12, 147-168.
- Mukherjee, S. (2001). *Royal Mughal ladies and their contributions*. (P 81). New Delhi.
- Prakash, S. (2012). *Mughal costumes (16th-18th century) and royal costumes of Jodhpur – a comparative study*. Delhi: PhD diss. University of Delhi.
- Randhawa, M.S. (1983). *Paintings of the Baburnama*. New Delhi: National Museum.
- Untracht, O. (1997). The Mughal jewellery tradition. *Jewellery of India*, 344-345, 381. London: Thames and Hudson.
- Varma, P. K. (2010). *Becoming Indian: The unfinished revolution of culture and identity*. New Delhi: Penguin Books.
- Verma, S.P. (1978). *Art and material culture in the paintings of Akbar's Court*. New Delhi: Vikas Publishing House.

Electronic Resources

An emerald, ruby, and diamond set gold state pen case and inkwell (Dawat-i dawlat). <https://www.christies.com/en/lot/lot-6211944>. (Accessed date: 03-12-2022)

Visual Resources

Figure 1. <http://collections.vam.ac.uk/item/O9282/akbar-painting-tulsi/> (Accessed date: 20.09.2022)

Figure 2. https://viewer.cbl.ie/viewer/image/ln_03_230/2/LOG_0000/ (Accessed date: 23.05.2020)

Figure 3. <http://collections.vam.ac.uk/item/O9403/akbar-painting-basawan/> (Accessed date: 20.09.2022)

Figure 4. <http://collections.vam.ac.uk/item/O9740/adham-khan-painting-miskin/> (Accessed date: 20.09.2022)

Figure 5. <http://collections.vam.ac.uk/item/O9283/akbar-painting-tulsi/> (Accessed date: 20.09.2022)

Figure 6. https://viewer.cbl.ie/viewer/image/ln_03_6/2/LOG_0000/ (Accessed date: 20.09.2022)

- Figure 7. https://cbl01.intranda.com/viewer/image/In_03_53/1/ (Accessed date: 20.09.2022)
- Figure 8. <http://collections.vam.ac.uk/item/O9289/akbar-and-abdur-rahim-painting-anant/> (Accessed date: 20.09.2022)
- Figure 9. <http://collections.vam.ac.uk/item/O9403/akbar-painting-basawan/> (Accessed date: 20.09.2022)
- Figure 10. <https://csmvs.in/collections/personal-armour-of-emperor-akbar/> (Accessed date: 20.09.2022)
- Figure 11. Drawn by Author
- Figure 12. https://cbl01.intranda.com/viewer/image/In_03_176/2/LOG_0000/ (Accessed date: 20.09.2022)
- Figure 13. <http://collections.vam.ac.uk/item/O9292/baqi-muhammed-khan-painting-lal/> (Accessed date: 20.09.2022)
- Figure 14. <http://collections.vam.ac.uk/item/O9302/akbar-painting-kesav-kalan/> (Accessed date: 20.09.2022)
- Figure 15. Museum, London. <http://collections.vam.ac.uk/item/O9283/akbar-painting-tulsi/> (Accessed date: 20.09.2022)
- Figure 16. <http://collections.vam.ac.uk/item/O9296/baz-bahadur-painting-jagan/> (Accessed date: 20.09.2022)
- Figure 17. <http://collections.vam.ac.uk/item/O9302/akbar-painting-kesav-kalan/> (Accessed date: 20.11.2022)

"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)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

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

Katkı Oranı Beyanı/Author Contributions: Her iki yazar da çalışmanın hazırlanmasına eşit derecede katkıda bulunmuştur. / Both authors contributed equally to the preparation of the study.

GELENEĞİ AÇIKLAMAK*

Elliott ORING**

Çeviren: Beyza ATAN ***

ÖZ: *Gelenek*in folklor sözlüğünde anahtar bir kelime olduğu iddia edilmiştir. Ancak bu sözcük, çoğu halk bilimci tarafından esas olarak tartışılmaya açılmamıştır. Çoğunlukla, bu terim basitçe yöreyi belirtmek için kullanılmıştır. Belirli şarkıların, öykülerin, dansların ya da göreneklerin gelenek olarak nitelendirilmesiyle bu tür ifade ve davranışların disiplinin asıl konusu olduğu ifade edilmiştir. Ama bu terimin altı çoğunlukla teorik olarak doldurulamamıştır. Bu terim, nadiren açıklanmış ve terim için kritik sorular öne sürülmemiştir. Bu makalede *gelenek* tanımlanmıştır, bu tanımın belirtilmesiyle kritik sorular akla getirilmiş ve halk bilimcilerin bu soruları yanıtlarken ele alabilecekleri bazı yöntemler ifade edilmiştir. Halk bilimciler değişime ilgi göstermiş ve değişimi birkaç yolla kavramsallaştırmışlardır: bozulma, uyum, evrim, yenilik. Farklı kavramlar, halk bilimi araştırmasının tarihsel döngüsünde farklı zamanlarda vurgulanma eğiliminde olmuştur. Geleneklerin nasıl ve neden devam ettiği ya da yok olduğu sorusu, Latin kökenli ve “elden ele geçmek” ya da “kuşaktan kuşağa aktarmak” anlamına gelen gelenek kelimesi içinde saklıdır. Bir uygulamanın neden kuşaktan kuşağa aktarıldığı ya da aktarılmadığı, halk bilimcilerin gelenek kelimesini kullanmaya devam edeceklerse ele almaları gereken bir sorudur.

Anahtar Kelimeler: Gelenek, değişim, uyum, evrim, yenilik

ABSTRACT: *Tradition has been claimed to be a keyword in the folklore lexicon. Yet the word has not proved central to the thinking of many folklorists. More often, the term is simply used to mark territory. By characterizing certain songs, tales, dances, or customs as traditions, such expressions and behaviors are declared to be part of the discipline's proper subject. But the term is usually theoretically empty. It is rarely defined, and it raises no critical questions. In this essay, tradition is defined, the critical questions evoked by this definition are specified, and some of the ways that folklorists might go about answering these questions are delineated.*

Keywords: *Tradition, change, adaptation, evolution, innovation*

* Makalenin orijinal künyesi: Oring, Elliot (2021). To explain tradition. *Journal of Ethnology and Folkloristics* 15 (2), 1-18.

** Fahri Profesör, Kaliforniya Eyalet Üniversitesi, Los Angeles. e-mail: eoring@calstatela.edu

*** Yüksek Lisans Öğrencisi-Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı/İstanbul- beyza.atan@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-4970-5269)

Giriş

Çalışmanın ilerleyen kısımlarında, tamamen eski moda terimlerdeki gelenek ve değişim tartışması yer almaktadır.¹ Yeni kavramlar ya da teoriler geliştirmeyeceğim ve yeni ya da gizli felsefi gerçekleri tanıtmayacağım. Başka bir ifadeyle, benim konum gelenektir ve sonunda gündeme getirmek istediğim soru, geleneksel olandır. Şimdiye kadar tatmin edici bir şekilde cevaplanamamasına rağmen bu soru daha önce de sorulmuştur.

Daha önce gelenekle ilgili bir dizi fikir öne sürmüştüm, bunları savunmaya ya da daha fazla incelemeye zaman ayırmadan burada basit bir şekilde öne süreceğim. (1) Gelenek bir süreçtir ve bu süreç, bir kültürel yeniden üretim sürecidir. (2) Halk bilimciler bu sürece, bu sürecin ürünlerinden, yani öyküler, baladlar, tılsımlar, atasözleri, fıkralar, ev tipleri ve belirli sosyal grupların göreneklerinden daha az odaklanmaktadırlar. (3) Her şey, bir nebze de olsa geleneğin bir ürünüdür. Hiçbir şey tamamıyla yeni değildir. Halk bilimciler, geleneksel ürünlerin yalnızca belli bir alanıyla ilgilenmişlerdir. Sonuç olarak bu gelenek çalışması, halk biliminden ziyade farklı birçok alanın bir sorunsalıdır, ama halk bilimi bu araştırmaya daha kapsamlı bir şekilde yaklaşılarak önemli ölçüde katkı sağlayabilir. (Oring 2012: 220-224, 231-235).

Halk bilimi çalışmalarının var oluş sebeplerinden biri, Sanayi Devriminden sonra çoğu geleneğin yok olması ve onların tamamıyla ortadan kaybolmadan önce belgelenmek zorunda kalınmasıdır. Sonuç olarak, halk bilimciler yok olmakta ve ortadan kaybolmakta olan konulara odaklandıkları için eleştirilmektedirler. İddiaya göre bu saplantı, konuları gibi disiplinin kendisini de yok olmaya ya da ölmeye mahkûm etmektedir. Halk bilimciler, gündemde kalmak için tamamen çağdaş bir konu bulmaya ihtiyaç duymuşlardır (Ben-Amos, 1971: 14; Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 300-302; Bauman ve Briggs, 2003: 306). Bu, kesinlikle katılmadığım bir görüştür. Gelenek çalışmasının gerçekten çağdaş bir konu olduğunu savunmuşumdur. Çağdaşlık, ancak geçmişten kalan, marjinalleştirilen ve yok edilen açıdan tanımlanabilir. Eski ve yeni, karşılıklı olarak yapıcıdır. İddia ediyorum ki halk bilimciler, kültürel inanç ve pratiklerin kalıcılığını, marjinalleşmesini, yok olmasını ve yeniden canlanmasını açıklayabilselerdi toplumun anlaşılmasına büyük bir katkı sağlayabilirlerdi.

Gelenek Sorunu

İngiltere Kraliçesi Viktorya/Kral Edward dönemindeki halk bilimciler, 20. yüzyılın ilk on yılında entelektüel ortamdan kendileri yitmeden önce, çok temel bazı soruları ele almada başarısız olduklarını fark etmişlerdir: “Gelenegin izlenen yöntemi” (Jacobs 1893: 293) nedir; “Hayatta kalanlar, nasıl ve niçin hayatta kalır” (Marret 1920: 3); ve niçin bir gelenek “bir yerde

¹ Bu makale, 20 Mayıs 2021 tarihinde Estonya’da Tartu Üniversitesi tarafından çevrimiçi olarak düzenlenen “10th International Conference of Young Folklorists”te sunulmuş bir açılış konuşmasına dayanmaktadır.

gelişmiş ve başka bir yerde gelişmemiş” (Burne 1910: 32)’tir? Belirtilen ilk halk bilimciler bu soruları ele almış olsalardı, bizi çok rahat bir şekilde vaat ettikleri “Gelenek Bilimi” ile baş başa bırakabilirlerdi (Edwin Sidney Hartland, Dorson’dan alıntı 1968: 243). Şu anki durumuyla bu sorular hâlâ bizim için çok fazladır (Nicolaisen 1990: 42; uí Ógáin 2000: 539).

Gelenek; nesiller içinde ve arasında inançların ve pratiklerin nasıl tekrar üretildiği ile ilgili bir “sürekliliktir (Final Discussion 1983: 234; Georges ve Jones 1995: 1)”. Ancak halk bilimciler, süreklilikten daha çok değişiklik tartışmasına yatırım yapmıştır. Aslında değişim, evrenimizin dokusunun bir parçasıdır. Her şey, her yerde, her zaman bir düzeyde değişmektedir. Önümüzdeki masa paslanmaktadır. Duvarlardaki boya paslanmaktadır ve hayretler içinde kalarak ben paslanmaktayım. Hiçbir şey tam anlamıyla daha önceki bir an gibi değildir. Ama gelenek ve değişimi kaçınılmaz olarak birbiriyle ilişkili kabul etmekten ziyade gelenek, değişim terimiyle tanımlanmaya başlanacaktır. “Gelenek değişimdir” sözü, bazı halk bilimciler tarafından övülen meşhur bir sözdür (Final Discussion 1983: 236; Klein ve Widbom 1994). Alan Dundes, folkloru sözlülük ya da süreklilik terimleriyle değil ama değişim ve çeşitlenme terimleriyle tanımlamıştır (1975: xvii) ve onu takip edenler olmuştur. Folklor [balad] “değişim yoluyla var olur ve çeşitlenebilmesiyle tanımlanır [...] Sabit kalan tek unsur değişikliklidir” (Catarella 1994: 472, 474). Barre Toelken, şöyle yazmıştır: “Sürekli değişim [...] burada folklor için varlığın esas durumu olarak görülür ve [...] bunu bağlama, performans, tavra, kültürel beğenilere dayanan tanımlayıcı özellikler olarak kabul ediyorum” (1996: 7). Toelken’in ifade ettiği gibi bu değişim folklor için bir varlık olgusudur, bunu seve seve kabul edebilirdim. Ancak bunun “tanımlayıcı bir özellik” olup olmadığını sorgularım, çünkü her şey daima değişime maruz kalıyorsa, herhangi bir şeyin tanımlayıcı bir özelliğinin nasıl değişebileceğini görmek zordur.

Kuşkusuz, halk bilimcilerin alaka gösterdiği belli gelenekler sürekli büyük ve küçük şekillerde değişime uğrar. Değişimden kaçmak mümkün değildir. Ancak sanıyorum ki halk bilimcilerin geleneği değişim olarak ifade etmesinde başarmaya çalıştıkları şey, çalışma konularının durağan, eski moda, pasif bir şekilde kazanılmış, naif, geliştirilemez, özgün olmayan, bozulan ve -dolayısıyla- önemsiz olduğu izlenimini alt üst etmektir (Upton 1993: 11-12). Bu girişimin merkezine *değişim* kelimesini koyarak halk bilimi ürünlerinin canlı, dinamik ve çağdaş görünmeleri sağlanabilir (Örneğin, Ortutay 1959: 191). Tanımlaması bir yana, kendine özgü olanı değiştirmeksizin de halk bilimi ürünlerinin canlı, dinamik ve çağdaş olduğuna inanıyorum. Ancak, bir süreklilik kavramına bağlı olmadan biçimlerin, davranışların, inançların ve nesnelerin yeniden üretimlerine rağmen biçimlerin, davranışların, inançların ve nesnelerin açıkça tanınmadan hiçbir şeyi geleneksel olarak tanımlamanın bir yolu yoktur. Değişim, yeniden üretilmiş ve aktarılmış belirli uygulamaların olduğu şeydir.

Yeniden üretim, bir inancı veya davranışı geleneksel olarak *tanımlayan* şeydir.

Halk bilimciler değişime biraz ilgi göstermiş olsalar da değişime bakış açıları tamamen aynı değildir. Değişimi birkaç yolla kavramsallaştırmışlardır: *bozulma*, *uyum*, *evrim* ve *yenilik*. İçerik, yapı, stil veya anlamdan herhangi birinde kayıp algısı olduğunda bozulma meydana gelir, bir ifade ya da uygulama olarak zaman içinde iletilir. Uyum; içerik, yapı, stil ve bir fikir ya da uygulamanın yeni fiziksel, kültürel ya da sosyal çevreye cevap veren algıdaki değişiklikleri ifade eder. Evrim, daha önceki şekil ve geçmişte tamamlanmış anlamları dışında bir şeylerin gelişimine işaret eder. Yenilik, bireysel performansların yeniden üretim sürecinde yaptığı yaratıcı değişiklikleri ifade eder. Bu ayrımlarla ilgili üç uyarıyı akılda tutmak gerekir. Başta gelen değişim, değişimdir. Değişim, bir şekil ve diğeri arasında, bir zamanla diğeri arasında algılanan farklılıkları ifade eder. Bozulma, uyum, evrim ve yenilik değişimin türleri değildir. Değişim gibi farklı kavramları yansıtır. İkincisi, bu farklı kavramlar tümüyle aynı değişiklikler için kullanılabilir. Örneğin, yenilik olarak algılanabilecek bir değişim, bir uyum ya da bozulma olarak da algılanabilir. Üçüncüsü, bu kavramlar farklı tarihsel dönemlerde tam olarak ilişkili olmasalar da birbiriyle ilişkilidir. Farklı kavramlar, halk bilimi araştırmasının tarihsel döngüsünde farklı zamanlarda vurgulanma eğiliminde olmuştur.

Bozulma

Bozulma geçmişin bir kalıntısı, hatırası olarak folklorla çok ilişkilidir. Bu, bir zamanların var olan ama artık olmayan canlı ve bütün bir şeyin bir parçasıdır. Bu bakış açısı, iki farklı halk bilimi yaklaşımında esas alınmıştır. İlk yaklaşım, zaman içinde tutarlılığını ve sonuç olarak önemini kaybettiği uygarlaşmamış bir felsefe bekası olarak folklorla odaklanmıştır. Zaman buna kötü bir şekilde hizmet etmiştir, ama küçük parçalar arkeolojik bir eserden yeniden inşa edilebilir bir yaşam tarzı olarak göze çarpabilmiş ve yeniden inşa edilebilmiş bu felsefenin unsurlarından ötürü devam etmiştir. Böylece, eğer Avrupa halk hikâyesinde bir hayvan, bir bey ya da bir hanım olarak alınırsa (örneğin ATU 425B), bu özellik, insanların hayvanlarla akraba olduklarına ve onların soyundan geldiklerine inandıkları bir zamandan bir yaşam olarak görülebilir (Lang 1884: liv-lvii).

Diğer yaklaşım, Johann Gottfried von Herder'in romantik milliyetçi felsefesine dayanmaktadır. Ulusun eski kurucularıyla yaratılmış şiir, köylülerin ağızlarında korunmuştur (Wilson 1973: 825-828). Zaman içinde, aktarılmaları sürecinde şiir değiştiği için zorunlu olarak bozulmuştur. Otantik, tutarlı ve bütünsel bir şeyin geçmişte olduğuna inanıldığında ve bir aktarım silsilesi sayesinde -özellikle, ancak bununla sınırlı olmamak üzere sözlü aktarım yoluyla- aktarıldığı kabul edildiğinde, bu otantikliğin,

tutarlılığın ve bütünlüğün sürdürülmesinin hiçbir yolu yoktur.² Değişim, ya da herhangi bir değişiklik, bir tür bozulmaya neden olmakta ve bilgi kaybolmaktadır. Bir yeniden üretim, bir yeniden üretimin yeniden üretimi ve bir yeniden üretimin yeniden üretiminin yeniden üretimi orijinalinden daha büyük bir bozulmaya sebebiyet verir. Geçmişte mükemmel olduğu düşünülen şey, zaman içinde kaçınılmaz bir şekilde bozulur.

Sözlü aktarımın doğruluğuna dair oluşan erken güven -kanıt olarak örneğin, Frau Viehmann'ın masal söylemedeki titizliği, Jacob ve Wilhelm Grimm'lerin övgüsü (Hunt 1884 1: iii-iv)- bir masalın, şarkının ya da geleneklerin sayısız versiyonları/varyantları neticesinde, bilim insanlarını tekrar düşünmeye zorlamıştır. Eğer bir geleneğin orijinal biçimi zaman içinde değişmişse -bozulmuşsa- bu geleneğin orijinalini yeniden inşa etmek gerekecektir. Versiyonlar ve varyantlar, sadece bu versiyon ve varyantları oluşturabilecek bir orijinalin çıkarımına izin verdiklerinden dolayı, bu tür yeniden yapılandırma için ipuçları sağlayacaktır. Halk bilimciler, sonuç olarak, zaman içinde dağılmış metinlerin titiz bir karşılaştırmasıyla bozulmaların ve bir arketipin peşinde bir şarkının ya da masalın en eksiksiz, en mantıklı, en iyi biçimini boşluktan dolayı araştırılması görevini kendi kendilerine üstlenmişlerdir (von Sydow 1948: 207; Krohn 1971 [1926]: 59; Thompson 1977: 433-436). Finli bilim insanlarının da *Kalevala* şiirinin orijinal unsurlarını tespit etmek ve ayırmak için ilk girişimlerdeki amaçları bu olmuştur. Keşfedilen şey ise, eski bir Finli halkın İskandinav ve diğer geleneklerdeki geniş bir motif deposundan ödünç alınmış bir miras olduğu varsayılan mitolojik unsurlardır. Yerli bir Fin halkının saf bir adetten yararlanması mümkün değildir; motif ve hikâyeler genellikle ödünç alınmış ve yeniden üretimleri sırasında dönüştürülmüştür, fakat orijinallerine çoğu zaman geri döndürülemezlerdir (Krohn 1971 [1926]: 14).

Bozulmanın can sıkıcı gerçeği reddedilemezse değişimin kendisi yeniden tasavvur edilebilir. Bu sebeple Julius Krohn (1971 [1926]: 15), bu durumdan şöyle bahsetmiştir:

Sonuçta en değerli olan malzemenin kendisi değil, onun sanatsal dönüşümüdür [...]. [*Kalevala* şiirinin] özü büyük ölçüde komşulardan ödünç alınmış olsa bile, yine de bağımsız bir şekilde yeniden biçimlendirilmiş, Fin halkının gururla bu destanı kendilerine ait sayabileceği, böylesine şahsi bir Fin karakteri kazanmıştır [...]

Başka bir deyişle, eski bir şiirin bütünlüğünü bozmak yerine sözlü aktarım sürecinde meydana gelen değişiklikler, şiire bir milletin karakterini ve ruhunu fiilen aşılayan şey olarak tasavvur edilebilir.

Folklor, artık yüzyıllarca bir aktarımın bağlı zincirinde korunmuş yerli bir halkın ruhunu içermemektedir. Folklor özünde değişkendir ve bir

² Thomas Percy'in (1886 [1765] 3: 13) balad şiirinin el yazması kopyaları hakkındaki yorumlarına bakınız.

şarkıyı, türküyü ya da masalı halk masalı yapan onun değişebilirliğidir. Bir şarkı ya da masal daima yeni koşullara uyum sağlamıştır. Cecil Sharp (1907: 13), bir türkü aktarımını bozucu bir süreç olarak görenlerin, Beethoven'ın bir senfonisinin son versiyonunu da onun ilk taslağının bozulmuş hâli olarak görmeleri gerektiğini savunmuştur. Bununla birlikte, Beethoven'ın elinden gelenin en iyisi olarak düşündüğü son taslaktır ve yayınladığı da budur. Bence Sharp için türkü, “*ortak yazarlık ve toplumun ortak zihniyetini yansıtması bakımından*” ortak bir üründür (1907: 15). Benzer şekilde, balad bilgini Phillips Barry (1909: 76) için bir türküyü yapan şey, “*toplumsal yeniden yaratma*” ya, sonsuz bir dizi bireysel yeniden yaratıcı eyleme tabi olmasıdır (Barry 1933: 5). Şarkıyı kimin yarattığı önemli değildir. Bir şarkı, sözlü aktarımda sürekli olarak yeniden işlendiği için bir türkü hâline gelmektedir. Değişim, artık kendi geleneğinde korunmuş, insanların orijinal ruhunun yok edicisi değildir. İnsanların geleneği ruhuyla aşılamlarının bir yolu olmuştur. Eski şarkılar, masallar ve motifler yeni topluluklara, koşullara ve zevklere uyarlanmıştır. Böylece, folklor alanında ilk eski hâline döndürülen değişimdir. Değişimin kendisi bir endişeden düstura dönüşmüştür.

Adaptasyon/Uyum

Geleneklerin sosyal yaşamın şartlarına uyarlandıkları için var oldukları ve bu koşullar değiştiğinde ortadan kayboldukları iddia edilmiştir (Newell, 1963 [1883]: 12). Carl Wilhelm von Sydow'un *oikotip* kavramı - botanik biliminden ödünç alınmıştır- bu uyarlanabilir ilkeye dayanmaktadır. Büyük ölçüde yayılmış bir gelenek, “özünden ayırma ve belirli kültür bölgelerine uygunluk yoluyla özel tipler oluşturmaktadır” (von Sydow 1948: 243). Gelenekler belirli yerlerde uyarlanabilirken başka yerlerde uyarlanamayabilir. Masalların ve şarkıların kıtalar arasında eşit olmayan dağılımı bundandır (von Sydow 1948: 53). Lauri Honko (1981), belirli herhangi bir fiziksel ve kültürel çevrede meydana gelebilecek değişim türlerini sınıflandırmıştır. Gelenek unsurlarındaki değişiklik, onların yeni bir yerel kültüre girdiklerinde tanıdık görünmelerini sağlamaktadır. Örneğin, yerel bitki örtüsü ve belirli bir bölgede yaşayan hayvanların tümü, yabancı ya da tuhaf olan hayvanların ve bitkilerin yerini alabilir veya alınan gelenekler yerel manzaradaki önemli alanlara bağlanabilir (1981: 19-22). Ayrıca, yeni bir geleneğin hâlihazırda var olan bir gelenek ortamına uyum sağladığı uyarlama da vardır. Örneğin, yabancı doğaüstü figürler yerel ruhlarla değiştirilir ya da şeytan gibi daha kapsamlı bir kategoriye çekilir. Bir geleneğin diğer bilinmeyen yönleri, bölgesel standartlara uygun olacak şekilde değiştirilebilir. Böylece, hikâye aktörlerinin ahlâksız davranışları olarak algılanan şeyler ortadan kaldırılabilir, azaltılabilir veya başka bir şekilde normalleştirilebilir (1981: 23-26). Ayrıca bir geleneğin içerisinde sosyal faktörlerden etkilenen ve yavaşça devam eden unsurlar da vardır. Bunlar önceki türlere kıyasla daha az dramatikler ve belirli bağlamlarda karşımıza çıkarlar. Örneğin anlatıcı kişiliği, izleyici kompozisyonu, son

olaylar ile topluluk içindeki güncel ilgi çekici konular, belli bir gelenek içinde yavaşça değişen ama uyum sağlayan unsurlardır (1981: 27). Son olarak, hem folklorun uyum sağladığı çevre kavramında hem de uyum sağlayan özellikler yelpazesinde daha kapsamlı uyarlamalar vardır. Farklı ekolojik bölgeler ve farklı meslekî arayışlar, halk fikir ve uygulamalarını yeniden şekillendirebilir. Yeniden şekillendirilen şey ise, içerik ve türün ötesinde yapıya, bağlamlara ve performans tarzına kadar genişletilebilir (1981: 28–33).

Pek çok halk bilimci, uyarlamanın sadece bir değişim türünü tarif etmekle kalmayıp aynı zamanda değişim için bir açıklama oluşturduğuna inanır. “Yeni versiyonlar her öne sürüldüğünde değişiklik meydana gelir [...]. Bu süreç devam ettikçe, her yeni yaratım yavaş yavaş toplumun ihtiyaçlarına göre uyarlanır” (Bascom 1953: 286). “Gelenek, günlük yaşamın uyum sürecinin bir parçası olarak yalnızca bireysel zihinlerde yaşar, bu nedenle devamlı bir değişiklik durumunda var olur” (Glassie, 1994: 252). “Yaratıcı hikâye anlatıcıları, halk hikâyesi geleneğini günümüz tüketimi için çekici hâle getirmek amacıyla modernleştiren ve yenileyen kişilerdir” (Dégh, 1995: 44). “Yaratıcı dürtü, geleneğin durağan bir şey olmadığı ve hiçbir zaman olmadığı gerçeğinden bahseder; herhangi bir geleneğin en istikrarlı yönü, değişen ihtiyaçlara yanıt olarak değişebilme yeteneğidir” (Neulander, 1998: 226). “Folklor, genel anlamda sağlama alınmış seçici bir süreç geçirmiştir [...] gelenekler canlılıklarını değiştirebilecekleri ya da yok edebilecekleri şekilde devam edecektir” (Toelken, 1996: 43). “Geleneğin belirli bir sosyal çevrede uyarlanması doğal olarak kendi içinde bir son değildir. Gelenek sadece var olmaya devam edebilmesi için uyarlanır” (Honko, 1981: 32). Kuttıyattam [Sanskritçe halk tiyatrosu] “değişen zamana uyum sağladığı için hâlâ varlığını sürdürmektedir [...]. Yaratıcı bir çaba ve dinamik olarak sanat, *değişmek için yaratılmıştır*” (Lowthorp, 2020: 32). “Atasözleri kendi kendilerine yayılamazlar, çünkü kullanımları ve gelişimleri uyum sağladıkları çevreye bağlıdır [...] eğer uyum sağlamazlarsa ölürler” (Szpila 2017: 314).³

Bu önermelerle ilgili ilk dikkat çeken şey, değişim ve adaptasyonun folklorun *olmazsa olmazı* hâline geldiğidir. Folklor, sürekli uyum sağlar ve sürekli değişen koşullarda hayatta kalabilmek için bunu yapmalıdır. Halk bilimi malzemelerinin ilk olarak uyum sağlamadaki başarısızlıklarıyla tanımlandığını hatırlatmakta fayda vardır. *Hayatta kalma* olarak adlandırılan unsurlar bunlardır (Lang, 1879: vii): “Orijinal yuvalarının bulunduğu yerden yeni bir toplum aşamasında alışkanlık gereği taşınmış süreçler, gelenekler, fikirler ve benzerleri” (Tylor, 1871: 15). Hayatta kalanlar, pek mantıklı olmadıkları için tanınabilmiştir. Uyum sağlamak yerine zamanlarla uyuşamadıkları için göze çarpmışlardır. Aslında,

³ Aslında, Szpila’nın incelediği Polonya kültürel mirasında kullanılan atasözleri, parodilerinin başarılı olabilmesi için çok canlı kalmalıdır.

anlamları ancak tarihsel bir yeniden yapılanma süreciyle kavranabilmektedir. Peki nasıl oldu da halk bilimi, uyumsuz bir halk bilimi anlayışından her zaman uyarlanabilir bir halk bilimi kavramına kimsenin dikkatini çekmeksizin geçmişir?

Eğer halk bilimciler düzenli olarak şarkı, masal ve geleneklerdeki uyarlama örneklerine işaret ediyor fakat uyarlamaların gerçekleşmemiş gibi görüldüğü örneklerle daha az eğiliyorlarsa bu dikkat edilmesi gereken ikinci durumdur. Örneğin, Kuzey Karolina'nın Appalaş Dağları'nda derlenen Jack hikâyesinde, krallığını tek boynuzlu at, yaban domuzu ve aslandan kurtarmak için uğraşan Jack'in nasıl bir kral olduğu tartışmalıdır. Kral hiç zengin bir toprak sahibi gibi davranmaz, ancak yine de o bir kraldır ve bir mahkemesi vardır (mahkeme yalnızca "adliye sarayı" çevresinde toplansa bile; Hicks, 1963). Hikâyenin hiçbir unsuru, bir Amerikan taşra ortamını akla getirmez. Nasıl olur da hikâyedeki bu unsur, Appalaş ortamına uyarlanamaz. Hindistan'da bir asırdan fazla bir süredir hâkimler olmamasına rağmen, nasıl olur da Hindistan'daki avukat fıkralarında jüriler önünde tartışan avukatlar bulunmaktadır? (Galanter, 2005: 254) Batı Virginia'dan Wyoming'e toplanan bir balad niçin "Boston Burglar" hakkında söylenmeye devam ediyor ya da niçin Avustralya'ya taşınması 1868'de resmen sona eren hükümlüler ile oraya hiç taşınmayan Amerikalılar "Botany Bay"a (Laws, 1957: 174-175) sürgün hakkında şarkı söylüyor?⁴ "The Lake of Ponchartrain" - Louisiana'da bulunan bir göl- baladı, bilinmedik "the lake of the Ponchartrain" ile "the lake of the Poncho Plains"i değiştirerek, -bu ifade çok mantıklı olmasa bile- Amerikan batı kültürüne uyum sağlar. Ancak bu göl, Michigan versiyonunda "the lake of the Ponchartrain" olmaya devam etmektedir. Aslında, Amerikan baladları genellikle yerel kültür ve uygulamalara uyum sağlamak yerine saçma sapan ifadeleri tercih ediyor gibi görünmektedir (Laws, 1964: 74-75). Michigan'da Dee Nehri yok gibi görünmesine rağmen, neden Güney Michigan'daki Dee Nehri hakkında "The Banks of the Ohio" olarak da bilinen bir şarkı söylenmektedir? (Gardner ve Chickering, 1939: 80)⁵ Kabul etmek gerekir ki bunlar küçük örneklerdir (daha birçokları olmasına rağmen) ve belki bazıları duruma göre açıklanabilmiştir, ancak asıl nokta, halk bilimcilerin folklorun her zaman fiziksel ve kültürel çevresine uyum sağladığına dair sık sık atıfta bulunulan ilkenin istisnalarını yakından incelememiş olmalarıdır. Halk bilimciler, bir uyarlamanın gerçekleştiği örnekleri fark etmiş olmalarına rağmen uyarlamanın olmadığı birçok örneği gözden kaçırmaktadırlar.

Üçüncü nokta, fark edilenden daha fazlası olmalıdır. Uyarlamalı değişimin folklorun hayatta kalmasını sağlayan şey olduğunun sık sık

⁴ Aslında, "The Boston Burglar", "Botany Bay"ın Amerikanlaştırılmış hâlidir, ancak her iki şarkı da Güney Michigan'da aşağı yukarı aynı zamanlarda toplanmıştır (Gardner ve Chickering, 1939: 323, 335).

⁵ Michigan'da bir Dee Lundeen Şelalesi vardır, ama görünüşe göre Nehir Dee veya Dee Nehri yoktur.

tekrarlandığı ilkeyi sorgulamak için güçlü sebepler vardır. Hangi değişikliklerin hayatta kalmayı desteklediği ve hangilerinin destekleyemediği nasıl saptanır? Bir folklor biçiminin çeşitli varyantları - daha eski ve değiştirilmiş, daha yeni bir biçim- uygun bir şekilde bir arada var oluyor ve eşit derecede gelişiyor gibi görünüyorsa, sonuç ne olmalıdır? Yeni değiştirilmiş bir şarkı ya da hikâye sonraki performanslarda eski biçimine döndüğünde sonuç ne olmalıdır?

Görünüşte, folklor biçimlerinin değişen koşullara uyum sağlayarak hayatta kalması tamamen makul görünse de bu önerme yalnızca bir gereksiz tekrarı gizlediği için mantıklıdır: Hayatta kalan biçimler, kuşkusuz uyarlanmış; uyarlanmış biçimler ise hayatta kalanlardır. Bu önermelerin gereksiz tekrarı doğası belki de en açık biçimde şu formülasyonda görülür: “[Bir şarkının] bu çeşitleri, yalnızca kendilerini diğer şarkıcılara ve anlatıcılara emanet eden ve onlar tarafından taklit edilenler olarak hayatta kalacaktır” (Sharp, 1907: 11). Ancak bir şarkı, hikâye veya başka bir şey için hayatta kalma, diğer şarkıcıların, anlatıcıların veya uygulayıcıların onları yeniden üretmeyi seçmesi dışında ne anlama gelmektedir? Hayatta kalma, *tanım* gereği yeniden üretilme anlamına gelir. Uyum, değiştirilmiş bir biçimde hayatta kalma anlamına gelir. Bu iki terim -uyum ve hayatta kalma- bağımsız olarak tanımlanmamıştır. Her biri diğerinin açısından tanımlanır. Değişimin hayatta kalmayı sağladığını iddia etmek, bekârların evli olmadıklarını kanıtlamaları gerektiğini varsaymak ve sonra bu hipotezin tekrar tekrar ve her yerde doğrulandığını keşfetmek gibidir.

Meşru olacak geleneklerin hayatta kalması hakkında bir iddiada bulunmak için birkaç şeyin gerçekleşmesi gerekir. (1) Hayatta kalmış ve yok olmuş gelenekleri incelemek ve bunların devam etmesinden ya da yok olmasından sorumlu olan bu değişimleri nasıl ve neden geçirdiklerini göstermek gerekir. (2) Hayatta kalan ya da yok edilmiş şeyin tam olarak ne olduğu belirtilmelidir. Nihayetinde, bir baladın belirli açılış cümlesinin “Londra kasabasında büyüdüm” veya “Bostan’da doğdum ve büyüdüm çocuklar” mı olduğu, değiştiği ya da devam ettiği meselesi değildir. Bu, ilk satırı takip eden şarkının hayatta kalıp kalmayacağıdır. Hayatta kalma veya yok olma, bir bütün olarak bir şarkı, hikâye veya uygulama ile ilgili olmalıdır.⁶ Değişim hayatta kalmanın bir belirleyicisiyse, hayatta kalanın ne olduğu ve bu hayatta kalmayı olası veya mümkün olmayan değişikliklerin

⁶ Bu, başlı başına sorunlu bir kavramdır. Elbette, belirli bir performansın veya hatta bir metnin hayatta kalmasından söz edemeyiz, çünkü bunlar büyük olmasa da bazı küçük şekillerde değişmeye mahkûmdur. Bir baloda ayakkabısını kaybeden Kulkedisi adlı bir karakter hakkındaki masalların ya da ATÜ 510A veya 510B tiplerine genel olarak uyan masalların ya da daha genel olarak zulme uğrayan kadın kahramanın masallarının hayatta kalmasından mı, sihirli masallardan mı yoksa bütün olarak masalların yok olmasından mı bahsetmeliyiz? Başka bir ifadeyle bir dizi değişikliğin sonucunda artık orijinaline benzemeyen bir şarkı ya da masalın, bu kadar dönüştürülmesine rağmen hayatta kalmadığı mı kabul edilmelidir?

doğası hakkında net olunmalıdır. (3) Hayatta kalma ya da yok olma sorunu, yalnızca hayatta kalan ve yok olan versiyonları ve varyantları gözlemlemenin mümkün olduğu bir zaman dilimi içinde incelenebilir. Kısa vadede salt rastlantı, bir varyantın yok olmasını açıklayabilir ve bu problemde söz konusu geleneğin doğasıyla hiçbir ilişkisi olmayabilir. Nihayetinde, bir halk geleneğinin hayatta kalmasının uyum sağlayan değişikliklere atfedebileceği ve uyumun hayatta kalmanın anahtarı olduğu yönündeki sık iddialar, bırakın problemlerin çözülmesini tam olarak tanımlanamayan problemleri de beraberinde getirmektedir.

Evrım

Geleneklerin değişip yeni koşullara uyum sağlayarak hayatta kalmalarını sağladığı fikri, bu adla anılsın ya da anılmasın evrimsel bir bakış açısına eşdeğerdir. Birkaç halk bilimci, kendi bakış açılarını açıkça evrimsel olarak tanımlamışlardır. Örneğin Axel Olrik, halk anlatısının evrimini savunmuştur. O, halk anlatıları arasında bir “var olma mücadelesi” olduğunu iddia etmiştir. Anlatı aktarımı sürecinde değişimi teşvik eden çok sayıda - psikolojik, ekolojik ve edebî- güç vardır. (Olrik, 1992 [1921]: 65-89) Seçim yapılacaktır ve en yaratıcı, net ve kesin olay örgüleri olan anlatılar tercih edilecektir. Net olmayan olay örgüleri veya çelişkili fikirler içerenler, sonuç olarak yok olacaktır. Sonuç, daha zengin ve daha sanatsal bir anlatı ve “anlatı dünyasının manevî düzeyinin” yükseltilmesidir (1992: 63).

Sharp’ın türkü değişimi modeli de benzer şekilde evrimseldir. Sharp’a göre evrim, üç ilkeye dayanmaktadır: süreklilik, çeşitlilik ve seçim. Bir şarkı, farklı şarkıcıların repertuarına girer ve çeşitliliğe uğrar. Çoğu değişiklik bilinçsizdir, ancak kasıtlı bir yaratımın sonucu da olabilir (Sharp, 1907: 23). Ezgi çeşitliliği (Sharp, kelimelerden çok ezgilere odaklanmıştır) daha sonra topluluğun zevklerine göre seçilir. Sadece bireylere hitap eden çeşitler ortadan kalkacak, topluma hitap edenler varlığını sürdürecektir (1907: 29).

Kültürün açıklanmasındaki evrimsel paradigmlar sorunludur. Burada yalnızca, genellikle evrimsel paradigmların altında yatan gereksiz tekrara işaret edebildim (ayrıca bk. Oring, 2014a; 2014b). Sharp’ın ve Olrik’in evrimsel belli bir bakış açısına bağlılık ilanlarına rağmen, bundan başka halk bilimi araştırmaları yolunda pek bir şey çıkmamıştır. Evrim, halk bilimi araştırmalarında önemli bir yere sahip olsa da saha üzerinde henüz önemli bir etkisi yoktur.⁷

⁷ Aslında, başlıklarında evrim terimini kullanan İngilizce halk bilimi dergilerindeki toplam makale sayısı sadece 18’dir ve bunların hepsi aslında folklor değişimi ile ilgili değildir. Örneğin, biri folklor kavramındaki ve folkloristik alanındaki değişim hakkındadır. Bir diğeri, Herbert George Wells’in bir çalışmasındaki evrim fikriyle ilgilidir. Çoğu, evrim terimini tarihle eş anlamlı olarak kullanır ve belirli bir ezgi, dans, efsane veya dinî figürün gelişimi ile ilgilidir. Başka bir deyişle, evrim teorik bir terim değildir.

Yenilik

Halk bilimcilerin akıllarında beliren bir başka değişim kavramsallaştırması, tamamen farklı bir problemin -Homeros destanlarının yazarlığı- çalışmasıyla netleşmiştir: Bu şiirler sözlü ürün müdür yoksa yazılı mıdır? Tek bir yazar tarafından mı yaratılmıştır yoksa birkaç yazarın çalışmalarından mı derlenip düzenlenmiştir? Sözlü olsalardı, destanların korunması ve ozanların olağanüstü hafızaları nasıl açıklanabilirdi (Lord, 1965 [1960]: 7-12)? Milman Parry ve Albert Lord, hâlâ işleyen bir sözlü destan geleneğini kaydetmek ve analiz etmek için Yugoslavya'ya gitmiştir. Bu tür destanların söylerken üretilen, ancak geleneksel şiirsel ölçüler, formüller, temalar (yani bölümler) ve olay örgülerinden üretilen *sözlü kalıplaşmış kompozisyonlar* olduğunu keşfetmişlerdir. Destan anlatıcıları hem yaratıcı hem de icracı olmuştur. Onlar sadece bir geleneğin taşıyıcıları değildir -öyle olsalar da- şüphesiz geleneği icra ettikleri gibi üreten ve yeniden üreten sanatçılardır (1965: 13). Ozanlar genellikle yalnızca bir kez duyulan bir şarkıyı yeniden üretebildiklerini veya daha önce kelime kelime ve satır satır söyledikleri bir şarkıyı tekrar edebileceklerini iddia ederken mekanik kayıtlar, aynı hikâyenin tanınabilir versiyonlarına rağmen ürettikleri şeylerde önemli değişiklikler olduğunu göstermiştir (1965: 26-29, 69-70, 72-77, 236-241).

Parry ve Lord'un çalışması, çağdaş sanatsal yaratıcılığın kaynağı olarak bireysel bir icracı algısını derinleştirmiştir. Burada saf, yaratıcı, eski bir orijinalden bozulma yoktur. Parry ve Lord'un görüşü, bazı destanların sanat olduğu ya da bazı destanların diğerlerinden daha sanatsal olduğu gerçeğinden daha fazlası olmuştur. Sözlü destan, performans anındaki bir kompozisyonudur. Her bir destan performansı, tek bir ozan tarafından oluşturulan yaratıcı bir marifettir. Doğrusu, ozan geleneksel olan -yani önceki ozanlardan öğrenilen- ölçü birimleri, formüller, temalar ve olay örgüleriyle çalışmıştır; ancak bireysel performans, kendi estetik tercihlerinin süzgecinde anın ihtiyaçlarına yanıt olarak bir şarkı bestelemenin sonucu olmuştur.

Kuşkusuz, halk bilimi biçimlerinin sanatsal olduğu fikri eskidir. Von Herder, canlı bir ulusal sanata ilham verme yeteneği nedeniyle halk şiiri koleksiyonunu tavsiye etmiştir (Clark, 1955: 253). Grimm'ler, *Märchen*'lerini aynı halk şiiri belleğinin bir parçası olarak görmüşlerdir. 19. ve 20. yüzyılın başlarında, balad bilginleri eski ve yeni olarak bilinen baladların estetik değerleri ve bu değer eksikliğinin sözlü kanallar aracılığıyla aktarımlarının sonucu olup olmadığı üzerine tartışmıştır. Bununla birlikte, sanatı ve performansı halk bilimi girişiminin merkezine yerleştirme dürtüsü ancak 20. yüzyılın ortalarında ortaya çıkmıştır. Ancak o zaman, folklor sanatsal bir ürün olarak *tanımlanmaya* başlamıştır. William Bascom (1949; 1955: 248-250) folklorun "sözlü sanat" olduğunu öne sürmüştür; bir icracı ve izleyici arasındaki etkileşimde yer alan yaratıcı bir eylem olduğunu söylemiştir. 1960'lar ve 1970'lerde Roger Abrahams (1968: 143-145; 1977: 83), Dell

Hymes (1971: 45; 1981 [1975]: 81), Dan Ben-Amos (1971) ve Richard Bauman (1975; 1977) folklorun bu yeniden kavramsallaştırılmasının öncüleriydiler; (bkz. Jansen, 1957; Ortutay, 1959: 181, 190) Ortak varsayımları şöyledir: (1) folklor performansı, iletişimin gerçekleştiği bağlamın kapsamlı bir şekilde kavranmasını talep eden toplum dilbilimsel bir sorundur; (2) folklor sadece bir iletişim olarak değil, şüphesiz “küçük gruplar hâlinde sanatsal bir iletişim” olarak görülmüştür (Ben-Amos, 1971: 13). Folklor aktarımı sırasında meydana gelen değişim, “yaratıcı dehası salt taklitçi tekrarlarla yetinmeyen bireysel sanatçı tarafından sunulan bile bile yapılan, kasıtlı [...] tercihlerin sonucu olarak” (Nicolaisen, 1990: 45) algılanmıştır. Folklor projesinin bu yeniden düzenlenişi, halk bilimi alanı içinde ve dışında önemli bir etkiye sahiptir (Rudy, 2002). Bauman, performans kavramını “iletişimsel yetkinliğin bir gösterimi için izleyiciye karşı sorumluluk üstlenmesi” (1975: 293; 1977: 11) olarak tanımlamıştır. Başka bir deyişle sanat, diğer yollar yerine performansla oluşturulmuştur.

Performans anında (hatta öncesinde) ortaya çıkmış “yaratıcı” veya “yenilikçi” sayılabilecek değişikliklerin olduğundan şüphem yoktur. Ancak, yaratıcılık ve yenilik kavramı hakkında hoş olmayacak şeyler vardır. Yaratıcılığa işaret etmek, Tanrı’ya atıfta bulunmak gibidir; tüm diğer sorgulamalara bir son verir. Yaratıcılık, tek bir yaratıcı hâline gelir. Buna itiraz edecek bir şey bulamıyorum. Yaratıcılığın kendisi analiz edilip, ortaya konulan mekanizmalarla psikolojik ve sosyal parçalara ve süreçlere bölünebilseydi artık yaratıcılık değil; belirlenebilir, belirleyici güçlerin bir sonucu; aydınlatılabilecek bir şey olurdu. Yaratıcılığa başvurmak, romantiklerin “dâhi” ye başvurmalarına çok benzer; basitçe var olan ve rasyonel veya maddi açıklamanın ötesinde olan bir şeydir.⁸ Kültürel yeniden üretimin bazen beklenmedik, ilginç ve belki de çekici şekillerde gerçekleştiğini söylemekten başka, bir süreç olarak gelenek hakkında hiçbir şey öğrenmeden yaratıcılığı bugünden kıyamete kadar tartışabiliriz. Ancak, “yaşanabilir ve hayatî bir halk geleneğinin yüzyıllar boyunca azalmadan devam etmesi nasıl mümkün olabilir” (Nicolaisen, 1990: 42) sorusuna cevap vermek istersek, yenilik ve yaratıcılık kavramının ne yazık ki yetersiz olduğu ortaya çıkacaktır.⁹

Bu nedenle “performans teorisyenleri” gelenek probleminden tamamen kaçınırlar. Onlar için gelenek, bir mecazdır; bir performans sırasında geçmişi çağrıştıran bir referanstır (Bauman, 2004: 25–28, 147). Bauman, buna *gelenek* değil, *gelenekselleşme* der, Dell Hymes (1975: 354)

⁸ Leslie White, bir dâhiyi önemli bir keşif veya icat yapmasıyla tanınan biri olarak görür. Ancak bu keşif veya icat, önceden var olan kültürel unsurların sentezi açısından açıkladığı kültürel bir eylemdir. Unsurlar oradaysa, eninde sonunda birinin beyninde sentezlenecektir (White 1949: 203–205). Bu dâhi, onu ilk önce sentezleyen ya da sentezlediğine inanılan kişidir.

⁹ William Nicolaisen’in niyetinin aksine o, icracı yaratıcılığının geleneklerin sürdürülmesinin merkezinde yer almasını ummuştur. Bu bakımdan uyumu, bir geleneğin sürdürülmesinin anahtarı olarak gören yukarıda anılan halk bilimciler gibidir.

tarafından türetilen “insanların gelenekselleştirilmiş bir kimlik duygusunu canlı tutmak için yaptıkları”¹⁰ ile ilgili olan bir terim ortaya atar. Geleneksel, ancak biri ona başvurduğunda, bir “gelenekselleştirme çabası onu hayata geçirdiğinde” var olur (1975: 354). Başka bir deyişle, gelenekselleştirme, gerçek dünya referanslarına sahip olabilen ya da olmayabilen bir eylemdir.¹¹ Eylemlere, güçlere veya nedenlere itiraz yoktur. Bu bir konuşmadır ve konuşmanın kendisi bir neden olabilirken (her ne kadar konuşmanın ne zaman ve ne tür konuşmaların sonuçları olacağını henüz kimse belirtmemiş olsa da) sorduğum sorulara yanıt vermem pek olası değildir.

Performansların birbirine yakın incelenmesine karşı hiçbir şeyim yoktur. Ne de olsa etnografya, halk bilimcilerin yaptığı her şeyin temelidir. Şarkı söylemekle, hikâye anlatmakla, bilmeceler kurmakla veya tılsımlar söylemekle uğraşan insanların eylemleri, folklorik projenin başladığı yerdir. Sanatsal yaratıcılığa odaklanmak, halk bilimciye bireysel icracıların ürünlerine karşı bir merak ve hayranlık duygusu ile onların yeteneklerine ve bu yeteneklerin beslendiği çeşitli topluluklara saygı duymasını sağlar. Bu, bir bireyin veya grubun estetik ifadesinin altında yatan ilkelerin tarif edilmesine izin verir (örneğin, Hymes, 1981). Ancak performans çalışmalarının bize bugüne kadar kazandırdığı şey, gelenek incelemesindeki bazı büyük sorunlarla ilgili görünmeyen belirli olayların mikroskobik analizleridir; yani, belirli biçimlerin ve uygulamaların neden yeniden üretildiği ve bazılarının neden yeniden üretilmediği ve belirli uygulamaların neden bir yerde sürdürülürken başka bir yerde sürdürülmediğidir.

Sorunun Ele Alınması

Sonuç olarak, halk bilimciler tarafından benimsenen değişim kavramları, geleneklerin değişimini veya sürekliliğini açıklamada yetersiz kalmıştır. Kavramsallaştırılan değişiklikler -bozulma, uyum, evrim, yenilik-geleneklerin nasıl veya neden değiştiğini sıklıkla tanımlar, ancak nadiren açıklar ve öncelikle bir geleneği gelenek yapan şeyi; geleneğin sürekliliğini ele almaz. Honko (2013: 325) süreklilik sorununu folklor araştırmaları için en az sorunlu ya da verimli olarak öne sürdüğünde, onun yanıltığına inanıyorum. Çünkü geleneğin sürekliliği sorunu, geleneğin değişimi sorunuyla birdir. İstikrarlı olan bu gelenekler, değişimi teşvik eden aynı

¹⁰ Kendini tanımlamak için bir terim kullanıldığında bunu kullanışlı bulmuyorum.

¹¹ Gelenekselleştirmeyi, mevcut uygulamayla ilişkili olarak geçmişin zikrini etiketlemek için bir terim olarak kullanmakta hiçbir sorunum olmasa da onu gelecekteki yeniden üretim için bir model belirleme eylemi için de kullanmak isterim. Bazı aktivitelerdeki bir grup insanın bir faaliyete katılmasının ardından “Hadi bunu gelenek yapalım” önerisi de bir gelenekselleştirme gibi görünebilir. Hymes ayrıca, evrensel bir eğilim ve ihtiyaç olarak etiketlediği için gelenekselleştirme teriminin folklor söylem alanını evrenselleştirmeye hizmet edeceğini öne sürer (1975: 354), ancak bu aynı zamanda gelenek kelimesi için de geçerli olmalıdır. Gelenekler de evrenselidir. Gelenek -kültürel yeniden üretim- bir yeniden üreten bunu kabul etmese veya böyle bir yeniden üretimin gerçekleştiğinden habersiz olsa bile var olur.

güçler dizisine tabidir. O hâlde, neden bazı gelenekler, diğerlerine bir şey olmazken koşullar değiştiğinde ortadan kaldırılır ya da dönüştürülür? Devam eden geleneklerin direnişlerinin kaynağı nedir?

Geleneklerin bir tür durağanlık yoluyla devam ettiğine inanırsak aldanırız. Bir geleneğin hem bir nesil içinde hem de nesiller arasında yeniden üretilmesi gerekir. Gelenek bir eylem meselesidir. Bir gelenek devam ediyorsa, bunun nedeni, insanları eskisi gibi aynı şekilde davranmaya ya da hareket etmeye devam ettiren güçlerin olmasıdır. Bunlar daha önce işleyen güçlerle aynı olabilir. Yine de geleneğin önceki yörüngesine benzer bir şekilde sürdürülmesine hizmet eden yeni bir güçler dizisinin ortaya çıkmış olması da mümkündür. İster geleneklerin sürdürülmesinde ister dönüştürülmesinde ve ortadan kaldırılmasında olsun, bu güçler her zaman faaliyettedir. Güçlerin faaliyet göstermediği hiçbir durum yoktur. Geleneklerin nasıl ve neden geliştiklerini ya da yok olduklarını anlamak için halk bilimcilerin bu güçleri tanımlaması ve bunların özel etkilerini kavraması gerekir.

Halk bilimcilerin bu görev ile ilgili belirleyebilecekleri birkaç yol vardır. Bunları burada ayrıntılı olarak belirtemem, yapabileceğim en iyi şey onları listelemektir. Birincisi, etnografilerin üretimidir ama özellikle hedeflenmiş ve karşılaştırmalı etnografiler. Bunlar, belirli bir sosyal grup veya halk bilimi türüne ilgi ile başlamayan ancak belirli bir soruna odaklanan etnografilerdir. Hedeflenen bir etnografi belirli sosyal, ekonomik, teknolojik ve politik değişikliklerden geçen gruplara odaklanacaktır. Etnografi, bu tür değişikliklerin geleneksel uygulamalar üzerindeki belirli etkilerini inceleyecektir; yani, bir değişikliğin geleneksel pratiği zayıflatığı, güçlendirdiği ya da geliştirdiği asıl süreçleri.

Karşılaştırmalı etnografiler, bir geleneğin neden bir yerde varlığını sürdürürken başka bir yerde kayboluyor gibi görüldüğü sorusuna odaklanacaktır. Benzer türde sosyal değişimlerden geçen grupları inceleyecek ve bu değişikliklerin geleneklerin sürdürülmesi ve yok olması üzerindeki etkilerinde benzerlikler ve farklılıklar arayacaktır. Bu tür etnografiler, belirli geleneklerin nasıl ve neden devam ettiğini ya da ortadan kalktığını anlamada kritik görünen bu güçlerin işleyişini ortaya çıkarmaya çalışacaktır. Tabii ki bu tür araştırmalar hiçbir şekilde yeni değildir. Yıllar önce antropologların kurtarma antropolojisi uygulamasından sosyal değişim çalışmasına geçtiği antropolojik araştırmalarda öne çıkmıştır. Elbette, folklor literatüründe de örnekleri vardır.¹²

¹² Carla Bianco (1974), Roseto, Valfortore'den Amerika Birleşik Devletleri'ne köylülerin göçünü incelemiştir. Onlar şehirlere yerleşmemiş, fakat Pensilvanya'da Roseto adında yeni bir topluluk kurmuştur. Bianco, İtalyan ve Amerikan toplulukları arasındaki farklılıklara dikkat çekmiştir, ancak yeni topluluktaki değişikliklerin nasıl meydana geldiğini tam olarak açıklamamıştır. Örneğin, göçmenler artık tarımsal işlerle uğraşmadıkları için Pensilvanya'da hasat şarkıları ortadan kalkmıştır. Köylülerin kayıplarına üzülmesine rağmen -ağrıların- neden başka bir müzik formatında yeniden canlandırılmadığı merak

Gelenek sorununa bir başka yaklaşım da epidemiyolojiktir (Sperber, 1996: 25–27). Epidemiyolojik bir yaklaşımın ortaya koyduğu temel sorudur: “Belirli bir insan popülasyonunda neden bazı temsiller diğerlerinden daha başarılıdır?” Böyle bir soruyu cevaplamak için çeşitli kültürel pratiklerin dağılımı araştırılmak zorundadır (1996: 49). Böyle bir dağılımda hangi mekanizmalar sorumludur? Hangi koşullar belirli temsillerin yayılmasını destekler ve hangi koşullar onları sınırlandırır? Başka bir deyişle, belirli kültürel inançları ve uygulamaları “bulaşıcı” yapan ve belirli sosyal grupların yayılmalarını açık ya da dirençli kılan nedir? Bu sorulardan bazılarını yanıtlamada önemli bir faktör olarak *cezbedicileri* belirlemek gerekir. Bunlar; belirli durumlarda belirli inançları ve belirli uygulamaları gruplar için cezbedici kılan psikolojik ve çevresel özelliklerdir.

Deney de geleneklerin niçin korunduğu ya da ortadan kalktığı sorusuna bir başka yaklaşımdır. Halk bilimciler genellikle deneylerin laboratuvarlarda beyaz önlüklü insanlar tarafından bir dizi istatistiksel yöntem kullanan hassas aletlerle gerçekleştirilen prosedürler olduğunu düşünürler (Noyes, 2019: 181). Çok sayıda deneyci büyük bir olasılıkla bu imaja uysa da bu kavram çok dardır. Bir deney basitçe *kontrollü bir gözlemdir*. Bu kasıtlı, amaca yönelik ve isteklere ya da beklentilere aykırı sonuçlar üretebilen bir gözlemdir. Bir gözlem -en azından kavramsal olarak- tekrarlanabilmelidir ve gözlemin sonuçları özneler arası olmalıdır; yani, neyin gözlemlendiği konusunda farklı gözlemciler tarafından anlaşma sağlanmalıdır (Kaplan, 1964: 126–128). Gözlemin sonuçları, dünya hakkında hipotezleri test etmenin yanı sıra üretme yeteneğine sahip olmalıdır.

Çeşitli deney türleri vardır: buluşsal deneyler, keşif deneyleri, sınır deneyleri, simülasyon deneyleri, nomolojik deneyler, kritik deneyler ve pilot çalışmalar (1964: 148–152). Deneyler birinci elden etnografik gözlemler, yayınlanmış etnografik açıklamalar, arşiv kayıtları, haritalar, araştırmalar,

edilmektedir ve -bu kasaba güçlü bir enstrümantal grup geleneğini sürdürmüştür- bu ürünler neden bireysel hafızada gitgide azalmaktadır (1974.: 31, 129). Amerika Birleşik Devletleri’nde hikâye geleneklerinin bozulması, televizyonun etkisine bağlanmıştır (1974: 78). Rosetoların hikâye geleneklerini ikinci kuşağa kadar sürdürdükleri, ancak şehirlere taşınan İtalyan göçmen gruplarında hızla kaybolduklarını kaydedilmiştir (1974: 79). Bu değişiklikler açıklanmıştır, ancak tam olarak açıklanamamıştır ve sunulan açıklamalar çok geneldir.

Aili Nenola-Kallio (1981), Karelya ve Ingria’da ağıt geleneğinin çöküşünü incelemiştir. Ingria ağıtları yok olmanın eşiğinde olmuştur. 19. yüzyıl Lutheran bakanları, Ingria’da düğün ve cenaze geleneklerinin yanı sıra ağıt geleneğinin azalmasının önemli bir nedeni olmuştur. Bazı durumlarda, ritüellerinde reform yapmak için toplulukları sözleşme imzalamaya zorlamışlardır. Karelya’daki Rus Ortodoks kilisesi yetkilileri, yasaların yasakladığı ağıtları azaltmaya çalışmıştır. Bununla birlikte kilise, şehirlerde ve yüksek sosyal sınıflar arasında ağıt geleneğini sona erdirmeyi başarmıştır. Kırsal bölgelerdeki Ortodoks rahipler onlarla ilgilenmemiştir. Ortodoks değilken Lutheranların neden başarılı olduğu tam olarak açıklanamamıştır. Ingarian geleneklerinin, ancak Lutheran topluluklarının 1920’lerde ve 1930’larda Sovyetler Birliği’nin farklı bölgelerine dağılmasıyla kesin düşüşe geçtiği belirtilmektedir.

testler, kesişen kültürel istatistiksel veriler ve laboratuvar koşulları altında üretilen veriler kullanılarak gerçekleştirilebilir. Bir deneyin can alıcı unsuru, belirli ve önceden bilinmeyen bir gözleme yol açan bir *tasarım* oluşudur.

Sonuç

Sonuçta verdiğim soyut noktaların daha somut bir örneğini sağlayacağını umduğum bir problem ortaya koymak istiyorum. Bu problem, çocukların bir oyun için bir bilişim teknolojisi seçerken ya da takımlar için taraf seçerken kullandıkları bazı sayma tekerlemeleriyle ilgilidir. Bilişsel psikolog David C. Rubin, *Memory in Oral Tradition* (1995) adlı kitabında bu tür tekerlemelerin birçok çocuk neslinde nasıl istikrarlı bir şekilde kalabileceğini göstermiştir. Bir gurup çocuğa insanları saymaları için bir sayma tekerlemesi söylenilir ve bu tekerleme, ürettikleri tekerlemelerin geçerli sayılması için tekrarlanabilir olmalıdır. Sonuç olarak, sayma tekerlemesi yineleme, aliterasyon ve asonans, ayrıca tekerleme için düzenli ve belirgin bir vezin içerir; çünkü şiirsellikleri onları unutulmaz kılar ve varyasyonlarını dar bir sınır içinde tutar. Böylece, “Eenie meenie miney mo / catch a tiger by the toe [bir kaplanı ayak parmağından yakala] / if he hollers let him go [bağırırsa gitmesine izin ver] / eenie meenie miney mo,” gibi bir tekerlemede yakalanan şey -bu durumda bir kaplan- sadece ikinci satırda iki heceli bir kelimeyle ve ayak parmakları olan ya da en azından ayak olarak tanımlanabilecek bir şeyle yer değiştirebilir; aslında tekerlemenin ikinci satırının neredeyse tüm varyantları bu ilkeye bağlı kalır, bu nedenle kaplanın yerinde bazen maymun, tavşan, domuzcuk, kurbağacık bulunmuştur (1995: 240–241).¹³ Dizenin poetikası Rubin’in bu tür tekerlemelerin istikrarını açıklamasını sağlarken, “Eenie meenie miney mo” çocuğun sayışmacı repertuarında nasıl farklı bir tekerlemenin yerini aldığını açıklamakta güçlük çekmektedir. “Eenie meenie miney mo” baskın hâle gelmeden önce, İngilizce konuşan çocuklar arasında başka bir tekerleme göz önünde tutuluyor gibi görünmektedir: “Onery, twoery,

¹³ *Zenci* kelimesi bir zamanlar tekerlemedeki baskın bir terimdi, ancak sosyal değerler değiştiği için sansürlenmiştir (Rubin 1995: 238). (İlginç bir şekilde, Finlandiyalı İsveçlilerin tekerlemelerinde bile zenciye göndermeler görülmektedir; bkz. Ekrem 2000: 293.) Kendi çocukluk deneyimim, Rubin’in, ayak parmakları ya da en azından ayakları olan bir şey olarak tekerlemenin ikinci satırındaki yerine geçen ismin doğası üzerinde anlamsal bir kısıtlama olduğu iddiasına karşı bir örnek teşkil edebilir. Hatırladığım tekerlemede ikinci dize “catch a nickel by the toe [bir nikeli ayak parmağından yakala].” dir. Beş sentik bir Amerikan madeni parası olan bir nikelin parmakları ya da ayakları yoktur. Kelime, tekerlemenin tarihinde bir yerinde “nigger [zenci]” in yerini almış gibi görünse de bu benim oyun grubumda yapılan bir şey değildir. Ne ben ne de grubumdaki diğer çocuklar “nigger [zenci]” kelimesini ne duyabilir ne de bilebilirdik. Ancak, “nikel” kelimesi çok tanıdık ve yakalanacak ayak parmakları olmadığı için hiçbir anlam ifade etmese de tekerlemeye yardımcı olmuştur. Bu anlam eksiklikleri bizi rahatsız etmemiştir. Bu nedenle “nigger [zenci]” den “nikel”e geçiş, kolayca yanlış anlamının ya da rasyonalizasyonun bir sonucu olabilir. Nikel teriminin tekerlemede kullanımı Yeni Zelenda’da da kaydedilmiştir (Bauer ve Bauer 2007: 198).

tickery, teven / alabone, crackabone, ten and eleven [*alabone, crackabone, on ve on bir*] / tweedleum, twadleum, twenty-one [*tweedleum, twadleum, yirmi bir*].” Rubin, “Eenie meenie miney mo” daki “Onery twoery tickery teven,” üzerindeki anlamlı sözcük ve ifadelerin artışına dikkat çekmiştir, ancak bu yalnızca bir farkı açıklamakta ve bir tekerlemenin neden diğerinin yerini alması gerektiğini açıklamamaktadır (1995: 247–250). Aslında, yaygın olan İngilizce tekerlemeler ile yaygın olmayan sayma tekerlemelerinin karşılaştırılması, anlamlı ve anlamsız kelimelerin oranlarında önemli bir fark olmadığını göstermiştir (1995: 231–232). Bu durum düşünüldüğünde, bir sayma tekerlemesindeki anlamsız terimler daha büyüğü ve dolayısıyla esasen bir kehanet prosedürü olarak kabul edilebilir.

Carola Ekrem (2000), Finlandiya İsveçlilerinin çocuk tekerlemelerinde benzer bir şey fark etmiştir. Şu tekerleme *Äppel päppel pirum parum puff / kråkan satt på tallekvist / hon sat ett hon sa tu / ut skall du vara nu* (“Äppel päppel pirum parum puff / the crow sat on a pine branch [*karga çam dalına tünedi*] / she said one she said two [bir dedi iki dedi] / and out you go now [*ve şimdi sen meydana çık*]”), Finlandiya’da hem İsveççe hem Fince konuşan çocuklar arasında yüz yılı aşkın bir süredir gelişmiştir. Yine de şu tekerleme *Kalle Lång fick en gång / hōra på en vacker sång / ding dång ding dång / ut med dig för denna gång* (“Kalle Lång did one time [Kalle Lång bir kez yaptı] / listen to a beautiful song [*dinle güzel bir şarkı*] / Ding dong, ding dong / and out you go this time [*ve bu süre zarfında ortaya çık*]”) popüleritesinin çoğunu kaybetmiştir. Ekrem, en popüler tekerlemelerin giderek artan bir şekilde “eylem tekerlemeleri” olduğunu ve bunun da muhtemelen anlamsız ifadelerin yerini eylemleri anlatan anlamlı ifadelerin alması anlamına geldiğini belirtmiştir; Rubin’in “Eenie meenie miney mo” hakkındaki yorumuna uymayan bir gözlemdir (Ekrem, 2000: 293– 295; Rubin, 1995: 249). Ama yine de Ekrem’in gözlemi, basit ama iyi bir gözlemdir. Tanımlayıcı ama açıklayıcı değildir. Neden daha mantıklı ve eyleme dayalı tekerlemelerin anlamsız olanların yerini alması gerektiğine dair hiçbir sebep gösterilmemiştir ve bu gözlemler *Äppel päppel*’in devam eden popüleritesinin ya da *Kalle Lång*’ın zayıflamasını tam olarak açıklayamaz.

Demek ki mevcut durum, ödevdir. Bazı uzun ömürlü çocuk tekerlemelerinin neden yenileriyle değiştirildiğini açıklamak gerekmektedir. Anlamsız tekerlemeleri daha anlamlı olanlarla değiştirmek için genel bir eğilim olup olmadığını belirlemek ve eğer varsa bu gidişatı açıklamak gerekmektedir. Çocukların tekerleme örneğinin bir şekilde önemsiz olduğu düşünülebilir. Fakat böyle değildir. Aslında, halk bilimciler eğer çocuk tekerlemelerindeki istikrarı ve değişimi açıklayamıyorlarsa, başka herhangi bir şeydeki istikrarı ya da değişimi açıklamalarının pek mümkün olmadığı iddia edilebilir. Ayrıca, geleneklerin nasıl ve neden sürdürüldüğü sorusu önemli bir soru olmasına rağmen başlangıçta büyük

bir cevap gerektirmez. Başlangıç için cevaplar küçük, yerel, kısmi ve belirsiz olabilir. Ancak cevaplar ne olursa olsun, bir şekilde test edilebilir de olmalıdır. Yorumdan kanıta dayalı açıklamaya geçmelidir (Oring, 2019: 144–147). Ancak o zaman folklorla özgü olanlar gelenekleri doğuran, onlara biçim veren ve onların kaderini belirleyen güçleri anlamaya büyük bir katkı sağlamaya başlayacaktır. Ancak o zaman araştırmalarımız, tarihimizin en erken döneminde hayal edilen “Folklor Bilimi”ne benzemeye başlayacaktır.

Elbette gelenekler hakkında sorulabilecek tek soru geleneklerin neden hayatta kaldığı ya da belirli zamanlarda ve yerlerde yok olduğu değildir. Halk bilimciler, geleneklerdeki süreklilik ve değişime ilişkin emik kavramlara da dikkat ederler. Bilgi verenler kendi değişim tanımlarını sunabilir, değişimin nedenlerini açıklayabilir ve değişimin gerçekleştiğine inandıkları araçları tanımlayabilirler. Bireylerin geçmişe nasıl ve ne zaman başvurdıkları - gelenekselleşme- bir halk bilimcinin gelenek araştırmasının ya da şöyle söylemeliyim, geleneğin retoriğinin ayrılmaz bir parçası ve bölümüdür. Aynı şekilde, geleneklerin anlamları da hem etik hem de emik analize açıktır. Geleneğin birey ve grup kimliğini ve bağlılığı (ve bölücülüğü) korumadaki rolü, halk bilimcilerin ilgilendiği bir başka konudur. Ancak, geleneklerin nasıl ve neden devam ettiği ya da yok olduğu sorusunun, gelenek kelimesinin tam anlamıyla bütünleşik olduğunu iddia ediyorum, Latin köklerinden oluşan ve “elden ele geçmek” ya da “kuşaktan kuşağa aktarmak” anlamına gelen bir kelimedir. Bir uygulamanın neden kuşaktan kuşağa aktarıldığı ya da aktarılmadığı, halk bilimcilerin gelenek kelimesini kullanmaya devam edeceklerse ele almaları gereken bir sorudur.

KAYNAKÇA

- Abrahams, R. D. (1968). Introductory remarks to a rhetorical theory of folklore. *Journal of American Folklore*, 81 (320), 143–158.
- Abrahams, R. D. (1977). An enactment-centered theory of folklore. –*Frontiers of Folklore*. AAAS Selected Symposium 5, edited by William R. Bascom. Boulder, CO: Westview, 79–120.
- ATU = Uther, H.-J. (2011). *The types of international folktales: A classification and bibliography 1–3*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- Barry, P. (1909). Folk music in America. *Journal of American Folklore* 22 (83), 72–81.
- Barry, P. (1933). Communal re-creation. *Bulletin of the Folksong Society of the Northeast*, 5, 4–6.
- Bascom, W. R. (1949). Folklore. – *Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend* 1–2, (ed.: Maria Leach), 398, New York, NY: Funk and Wagnalls.
- Bascom, W. R. (1953). Folklore and anthropology. –*Journal of American Folklore*, 66 (262), 283–290. DOI: <https://doi.org/10.2307/536722>.
- Bascom, W. R. (1955). Verbal art. *Journal of American Folklore*, 68 (269), 245–252. DOI: <https://doi.org/10.2307/536902>.

- Bauer, L. - Winifred B. (2007). Playing with tradition. *Journal of Folklore Research* 44 (2/3), 185–225. DOI:<https://doi.org/10.2979/JFR.2007.44.2-3.185>.
- Bauman, R. (1975). Verbal art as performance. *American Anthropologist*, 77(2), 290–311. DOI:<https://doi.org/10.1525/aa.1975.77.2.02a00030>.
- Bauman, R. (1977). *Verbal art as performance*. IL: Waveland Press, Inc.
- Bauman, R. (2004). *A world of other's words: cross-cultural perspectives on intertextuality*. MA: Blackwell.
- Bauman, R. - Charles L. B. (2003). *Voices of modernity: Language ideologies and the politics of inequality*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511486647>.
- Ben-Amos, D. (1971). Toward a definition of folklore in context. *Journal of American Folklore*, 84 (331), 3–15. DOI: <https://doi.org/10.2307/539729>.
- Bianco, C. (1974). *The two rosetos*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Burne, C. S. (1910). Presidential address: The value of European folklore in the history of culture. *Folk-Lore* 21(1), 14–41. DOI: <https://doi.org/10.1080/0015587X.1910.9719913>.
- Catarella, T. (1994). The study of the orally transmitted ballad: Past paradigms and a new poetics. *Oral Tradition*, 9 (2), 468–478.
- Clark, R. T. Jr. (1955). *Herder: His life and thought*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Dégh, L. (1995). *Narratives in society: A performer-centered study of narration. Folklore Fellows' Communications* 255. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- Dorson, R. M. (1968). *The British folklorists*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Dundes, A. (1975). *Work hard and you will be rewarded: Urban folklore from the paperwork empire*. Detroit, MI: Wayne State University Press.
- Ekrem, C. (2000). Variation and continuity in children's counting-out rhymes. *Thick Corpus, Organic Variation, and Textuality in Oral Tradition. Studia Fennica Folkloristica* 7, (ed.: Lauri Honko), 287–298, Helsinki: Finnish Literature Society.
- Final Discussion: On the Analytic Value of the Concept of Tradition. 1983. – *Trends in Nordic Tradition Research. Studia Fennica* 27, (ed.: Lauri Honko - Pekka Laaksonen), 233–249, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Galanter, M. (2005). *Lowering the bar: Lawyer jokes and legal culture*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Gardner, E. E. - Geraldine J. C. (1939). *Ballads and songs of southern Michigan*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press. DOI: <https://doi.org/10.3998/mpub.9690760>.
- Georges, R. A. – Jones, M. O. (1995). *Folkloristics: An introduction*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Glassie, H. (1994). Epilogue. *The Spirit of Swedish Folk Art*, (ed.: Barbro Klein - Mats Widbom), 247–255, New York, NY: Harry N. Abrams,
- Hicks, R. (1963). Big man Jack killed seven at a whack. *Ray Hicks of Beech Mountain, North Carolina Telling Four Traditional Jack Tales*, recorded by Sandy Paton

and transcribed by Lee B.Haggerty. Side 1, track 2. Huntington, VT: Folk Legacy Records FTA-14.

- Honko, L. (1981). Four forms of adaptation. *Adaptation, Change, and Decline in Oral Literature*, (ed.: Lauri Honko-Vilmos Voigt), 19–33, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura,
- Honko, L. (2013). Traditions in the construction of cultural identity. *Theoretical Milestones: Selected Writings of Lauri Honko*, (ed.: Pekka Hakamies - Anneli Honko), 323–338, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia,
- Hunt, M. (ed.) 1884. *Grimm's household tales* 1–2, (transl.: Margaret Hunt). London: George Bell.
- Hymes, De. (1971). The contribution of folklore to sociolinguistic research. *Journal of American Folklore*, 84 (331), 42–50. DOI: <https://doi.org/10.2307/539732>.
- Hymes, D. (1975). Folklore's nature and the sun's myth. *Journal of American Folklore* 88 (350), 345–369. DOI: <https://doi.org/10.2307/538651>.
- Hymes, D. (1981). *In vain i tried to tell you: Essays in native American ethnopoetics*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press. DOI: <https://doi.org/10.9783/9781512802917>.
- Jacobs, J. (1893). The folk. *Folk-Lore*, 4(2), 233–238. DOI: <https://doi.org/10.1080/0015587X.1893.9720155>.
- Jansen, W. H. (1957). Classifying performance in the study of verbal folklore. *Studies in Folklore. Indiana University Publications Folklore Series* 9, (ed.: W. Edson Richmond), 110–118, Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Kaplan, A. (1964). *The conduct of inquiry*. San Francisco, CA: Chandler.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1998). Topic drift. *Journal of American Folklore*, 111 (441), 281–327. DOI: <https://doi.org/10.2307/541312>.
- Klein, B. – Mats, W. (ed.) (1994). *Swedish folk art: All tradition is change*. New York, NY: Harry N. Abrams.
- Krohn, K. (1971) [1926]. *Folklore methodology formulated by Julius Krohn and expanded by Nordic researchers*. (transl.: Roger L. Welsch), Austin, TX: University of Texas Press.
- Lang, A. (1879). Preface. *The Folk-Lore Record* 2, i–viii. DOI: <https://doi.org/10.1080/17441994.1879.10602560>.
- Lang, A. (1884). Introduction. *Grimm's Household Tales*, xi–lxxv, (ed.: Margaret Hunt), London: George Bell.
- Laws, G. M. (1957). *American ballads from British broadsides*. Philadelphia, PA: AmericanFolklore Society.
- Laws, G. M. (1964). *Native American balladry*. Philadelphia, PA: American Folklore Society.
- Lord, A. B. (1965) [1960]. *The singer of tales*. New York, NY: Athenaeum.
- Lowthorp, L. (2020). Kutiyattam, heritage, and the dynamics of culture. *Asian Ethnology*, 79 (1): 21–44.S
- Marret, R. R. (1920). *Psychology and folklore*. London: Methuen.

- Nenola-Kallio, A. (1981). Death of a tradition. *Adaptation, Change, and Decline in Oral Literature*, (ed.: Lauri Honko-Vilmos Voigt), 135–146, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Neulander, J. S. (1998). Jewish oral traditions. *Teaching Oral Traditions*, (ed.: John Miles Foley), 225–238, New York, NY: Modern Language Association.
- Newell, W. W. (1963) [1883]. *The games and songs of American children*. New York, NY: Dover.
- Nicolaisen, W. F. H. (1990). *Variation and creativity in folk-narrative. D'un Conte ... à l'autre: La variabilité dans la Littérature orale*, (ed.: Veronika Görög-Karady), 39–45, Paris: Centre Nationale de la Recherche Scientifique.
- Noyes, D. (2019). Incalculably diffusive: Revisiting the disciplinary deficit (a response to Elliott Oring). *Journal of American Folklore*, 132 (524), 175–184. DOI: <https://doi.org/10.5406/jamerfolk.132.524.0175>.
- Olrik, A. (1992) [1921]. *Principles for oral narrative research*. (transl.: Kirsten Wolf - Jody Jensen), Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Oring, E. (2012). *Just folklore: Analysis, interpretation, critique*. Los Angeles, CA: Cantilever.
- Oring, E. (2014a). Memetics and folkloristics: The theory. *Western Folklore*, 73 (4), 432–454.
- Oring, E. (2014b). Memetics and folkloristics: The applications. *Western Folklore*, 73 (4), 455–492.
- Oring, E. (2019). Back to the future: Questions for theory in the twenty-first century. *Journal of American Folklore*, 132 (524), 137–156. DOI: <https://doi.org/10.5406/jamerfolk.132.524.0137>.
- Ortutay, G. (1959). Principles of oral transmission in folk culture. *Acta Ethnographica*, 8, 175–221.
- Percy, T. (1886) [1775]. *Reliques of ancient English poetry* 1–3. London: Swan, Sonnenschein, Lebas, and Lowry.
- Rubin, D. C. (1995). *Memory in oral tradition: A cognitive psychology of epic, ballads, and counting-out rhymes*. New York, NY: Oxford University Press.
- Rudy, J. T. (2002). Toward an assessment of verbal art as performance: A cross-disciplinary citation study with rhetorical analysis. *Journal of American Folklore* 115 (455), 5–27. DOI: <https://doi.org/10.1353/jaf.2002.0011>.
- Sharp, C. (1907). *English folksong: Some conclusions*. London: Simpkin.
- Sperber, D. (1996). *Explaining culture: A naturalistic approach*. Oxford: Blackwell.
- von Sydow, C. W. (1948). *Selected papers on folklore*. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger.
- Szpila, G. (2017). Polish paremic demotivators: Tradition in an internet genre. *Journal of American Folklore* 130 (517), 305–334. DOI: <https://doi.org/10.5406/jamerfolk.130.517.0305>.
- Thompson, S. (1977). *The folktale*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Toelken, B. (1996). *The dynamic of folklore*. Revised edn. Logan, UT: Utah State University. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctt46nrng>.

- Tylor, E. B. (1871). *Primitive culture 1-2*. London: John Murray.
- uí Ógáin, R. (2000). Aspects of change in the Irish-language singing tradition. *Thick Corpus, Organic Variation, and Textuality in Oral Tradition. Studia Fennica Folkloristica* 7, (ed.: Lauri Honko), 537-555, Helsinki: Finnish Literature Society,
- Upton, D. (1993). The tradition of change. *Traditional Dwellings and Settlements Review*, 5 (1), 9-15.
- White, L. (1949). *The science of culture*. New York, NY: Grove.
- Wilson, W. A. (1973). Herder, folklore, and romantic nationalism. *Journal of Popular Culture*, 6 (4), 818-835.

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

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

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

Yazarın Notu/Aauthor's Note: Makalesini çevirip yayınlamama izin verdiği için sayın Elliott Oring'e teşekkür ederim. /Thank you to Mr. Elliott Oring for allowing me to translate and publish her article.

**BİR MASAL METNİNİN SONSUZ SERÜVENİ: ALİ CENGİZ OYUNU
ÇÖZÜLDÜ MÜ?****Cansu DAŞDEMİR***

MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI



ÖNAL, M. N. ve Dursun, A. (ed.).
Ali Cengiz Oyunu Çözüldü mü? (e-
Kitap), Muğla: Muğla Sıtkı
Koçman Üniversitesi Yayınları,
2022.

(ISBN 978-605-4397-88-4, 150
Sayfa)

Toplumsal ve kültürel kalıpların aktarıcısı olan masallar, sözlü kültürün önemli saç ayaklarından biridir. Masallar, muhtevasında barındırdığı semboller aracılığıyla

bireysel yahut toplumsal arzuları ifade ederek bireylerin hayal dünyasının kapılarını aralar. Kolektif belleğin bir ürünü olan masallar, 1812 yılında Grimm Kardeşlerin derleyerek yayımladığı "Çocuklara ve Ev Halkına Masallar" adlı külliyattan itibaren çeşitli çalışmalara konu olmuştur. Söz konusu olan bu çalışmalara 2022 yılında Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesinin katkılarıyla bir yenisi daha eklenmiştir.

Mehmet Naci Önal ve Aysun Dursun'un editörlüğünde e-kitap olarak hazırlanan "Ali Cengiz Oyunu Çözüldü mü?" adlı çalışma, tek bir masalın kültür bilimi, sosyoloji, felsefe, psikoloji ve eğitim gibi disiplinlerin yaklaşımlarından hareketle yazılan beş makaleden oluşmaktadır. Halk bilimi merkeze alınarak disiplinler arası bir metotla hazırlanan eserde; önsöz ve giriş dışında Mustafa Sargın, Mehmet Naci Önal, Sibel Turhan Tuna ve Aysun Dursun'un kaleme aldığı makaleler yer alır. Çeşitli disiplinlerin yöntem ve teorileri ışığında okunan "Ali Cengiz Oyunu" adlı masal, farklı çözümlemeleri ve birbirinden ayrı sonuçları ortaya çıkarmıştır. Bu hususta her bir yazar,

* Doktora Öğrencisi-Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Muğla- cansu.dasdemir76@gmail.com (Orcid: 0000-0002-4212-3602)

masalların muhtevasında barındırdığı derinliklere işaret ederek bir metnin sonsuza doğru giden yolculuğunu okuyucular ile buluşturmuştur.

Kitabın “Giriş” bölümünde “Bir varmış bir yokmuş...” masal tekerlemesinden hareketle varoluşun temelinde yer alan zaman kavramının felsefesi izah edilmiştir. Bu izahlar neticesinde ise varoluşçu düşünce yapısı ile masalın örtüştüğü hususlar açıklanmıştır. Nitekim yazarların dediği gibi “İnsan dünyada çoktur ama dünyasal zamanın içinde masal bir vardır bir yoktur” (Önal ve Dursun, 2022: 9). Ayrıca yazarlar, Ali Cengiz Oyunu’nun barındırdığı sembolik ifadelerle masalın gizemli ve görkemli dünyasına okuyucuyu davet eder. Burada diğer araştırmacı ve okuyucuların farklı metotlar ile söz konusu olan masalın yeniden okunması gerektiğine dikkat çekilmiştir. Çünkü farklı metotlarla yapılan her okuma, yeni bir gizemi de beraberinde getirecektir.

Mustafa Sargın tarafından yazılan birinci makale “Ali Cengiz Oyunu (Allem Gallem) Adlı Masalın Kökleri ve Kültürel Kodlarının Çözümlemesi” başlığını taşımaktadır. Sargın, çalışmasında Ali Cengiz Oyunu oynamak deyiminin çıkış kaynağı olan aynı adlı masalın Keloğlan ve Köse’nin metamorfozlarla yaptıkları mücadelelerin mitik ve kültürel kökenlerinin tespit edilmesini amaçlar. Bu minvalde yazar, öncelikle Ali Cengiz Oyunu oynamak deyiminin kökenine dair malumatlar vererek Keloğlan ve Köse tipinin Türk kültür tarihindeki arketipleriyle olan ilişkilerini tespit eder. Keloğlan ile Köse’nin karakteristik özelliklerinden hareketle bu iki tipin Şamanik uygulamalarla olan benzerliklerini ortaya koyar.

Kitabın ikinci makalesini oluşturan “Masal Evreninden Gerçek Dünyaya Toplumsal Sınıfların Aşılması: Ali Cengiz Oyunu Örneği” adlı çalışma Mehmet Naci Önal tarafından kaleme alınmıştır. Diyalektik yöntemin uygulandığı makalede sınıf ve statü gibi toplumsal tabakalaşmayı oluşturan hususlar dikkate alınarak Ali Cengiz Oyunu tahlil edilmiştir. Ayrıca çalışmada tarihî ve edebi kayıtlardan hareketle Türklerde kast sistemi gibi hiyerarşik bir yapının bulunmadığı ortaya konulmuştur. Önal, öncelikle Türklerde sınıf sistemini açıklayarak toplumsal hayatın değişimlerine değinir. Akabinde Keloğlan ve Köse’nin karakter yapıları hakkında aydınlatıcı bilgiler ileten yazar, bir yandan Türklerde sınıf farklarını ortaya koyarken öte yandan bir kişi isterse aklını kullanarak gerçek hayatta karşılaştığı engellerin üstesinden gelir ve statü atlayabilir mesajını verir.

“Ali Cengiz Oyunu Masalını Varoluşçuluk Açısından Yeniden Okumak” başlığını taşıyan üçüncü makale, Sibel Turhan Tuna tarafından yazılmıştır. Yazar, çalışmasında disiplinler arası bir yaklaşım ile felsefe ve Türk halk edebiyatını ortak paydada birleştirerek masalın verdiği mesajları okuyucu ile buluşturmuştur. Eylemlerin niyetleri varoluş adına ortaya konmuş, bir masal kahramanının kendini nasıl var edebildiği varoluşçuluk felsefesi açıdan ele alınmıştır. Turhan Tuna, bunların yanı sıra incelemeye konu olan

masalın motifleri ve varoluşçu temaları tespit ederek içerik analizi de yapmıştır. Keloğlan'ın aklını kullanarak "ben"ini keşfeden varoluş mücadelesi, masal metninin sembolik gönderileri neticesinde ortaya konulmuştur.

Aysun Dursun tarafından yazılan ve "Ali Cengiz Oyunu Adlı Masalın Psikososyal Gelişim Kuramı Bağlamında İncelenmesi" başlığını taşıyan dördüncü makale, Erik H. Erikson'un "Psikososyal Gelişim Kuramı"na göre incelenmiştir. Dursun, çalışmasında benliğin oluşmasında rol oynayan gelişim evreleri hakkında bilgiler verdikten sonra Keloğlan tipinde bu evrelerin nasıl karşımıza çıktığını ve Keloğlan'ı diğer masal tiplerinden ayıran, onu önemli konuma getiren hususları açıklamıştır. Söz konusu olan masal, bu çerçevede değerlendirildiğinde Keloğlan'ın sosyal çevresini göz ardı etmeden başarılı bir şekilde erginlenerek varlığını gerçekleştirdiği görülür.

Kitabın son makalesi olan "Ali Cengiz Oyunu'nda Öğrenme Öğretme Tekniği: Bilmezden Gelmek" adlı çalışma, Mustafa Sargın tarafından kaleme alınmıştır. "Sosyal Bilişsel Öğrenme Kuramı"nın esas alındığı bu makalede, Ali Cengiz Oyunu masalının eş metinleri referans alınarak masal dünyasındaki kahramanların eğitim-öğretim süreci ve "bilmezden gelme" taktığının uygulanabilirliği üzerinde durulmuştur. Ayrıca Keloğlan'ın statü değişiminde rol oynayan öğrenme teknikleri ve Köse'nin Ali Cengiz Oyunu'nun hünerlerini anlatırken uyguladığı öğretim stratejisi ile ilgili açıklayıcı bilgiler de verilmiştir.

"Ali Cengiz Oyunu Çözöldü mü?" adını taşıyan bu kitap, masallarla ilgili yapılan çalışmalar arasında önemli bir yere sahiptir. Yazarların beş farklı disipline ait kuram ve yöntemi bir masala uygulamaları okuyuculara hem yöntem bilgisi kazandırmış hem de bir metnin sonsuz okuma serüvenini göstermiştir.

KAYNAKÇA

Önal, M. N.-Dursun, A. (ed.) (2022). *Ali Cengiz Oyunu Çözöldü mü?* (e-kitap), Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi 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)":

İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate: Makale konusu ve kapsamı etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / The subject and scope of the article do not require an ethics committee approval.

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

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 ulaşılabilecek 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)