ISSN: 1308-4445
e-ISSN: 2822 5538 Yıl 2024: Cilt: 17: Sayı 45

MAD MOTİF AKADEMİ

HALKBİLİMİ DERGİSİ

MOTİF ACADEMY JOURNAL OF FOLKLORE

MOTİF AKADEMİ

45

Halkbilimi
Antropoloji
Etnoloji
Sosyoloji
Müzikoloji
Kültür İnceleme
Edebiyat
Dil Bilimi

Bu Sayıda:

Zehra Bayır
Mariia Eren
Nejla Orta
Ayşe Şener
Doğan Çolak
Aslı Bali
Türkan Alpay
Melek Elmas
Gülperi Mezgit Saban
Mahmut Delen
Halil Bolat
Sedat Bahadır
Selda Gürel
Şakire Balıkçı
Arda Karadavut
Ayşe Uğureli
Buse Turan Kaymak
Hamza Koç
Emre Şengül
Ferit Bülbül
Vedi Aşkaroğlu
Mihrinaz Söyük Güven
Çiğdem Karaçay
R. Görkem Aytimur
Seyhan Mercan Kalaycı
Ayşe Gamze Öngen
Nursen Geyik Değerli
Vildan Bağcı
Aziz Bahar Örken
Kaan Durukan
Yasemin Yurduşen Çakancı
Sertan Demir
Atalay Durmaz
Ümit Akça
Metehan Şentürk

MOTİF AKADEMİ HALKBİLİMİ DERGİSİ
Motif Academy Journal of Folklore

ISSN: 1308–4445
e-ISSN: 2822-5538

2024, Yıl/Year: 17, Cilt/Volume: 17, Sayı/Issue: 45

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. Galina MİŞKİNİENE *(Vilnius University-Lithuania)*
Doç. Dr. Abonoz KÜÇÜK (*Giresun Üniversitesi-Türkiye)* (Halkbilimi)
Doç. Dr. Ahmet KESKİN *(Samsun Üniversitesi-Türkiye)* (Halkbilimi/Antroploloji)
Alan Editörleri / Field Editors
Prof. Dr. F. Nalan TÜRKMEN (*Marmara Üniversitesi-Türkiye* (Sanat Tarihi/El Sanatları)
Doç. Dr. Özkan ÖZTEKTEN *(Ege Üniversitesi-Türkiye)* (Türk Dili)
Doç. Dr. Koray ÜSTÜN *(Hacettepe Üniversitesi-Türkiye)* (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-Azerbaijan)*
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. Mehmet ÇERİBAŞ *(Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Türkiye)*
Prof. Dr. Nuran MALTA MUHAXHERİ *(University of Prishtina-Kosova)*
Prof. Dr. Vedi AŞKAROĞLU *(Giresun Üniversitesi-Türkiye)*
Doç. Dr. Galina MİŞKİNİENE *(Vilnius University-Lithuania)*

Yabancı Dil Danışmanı/Foreign Language Advisor
Dr. Seniha KRASNİQİ *(University of Prishtina -Kosova)*
Redaksiyon & Dizgi
Araş. Gör. İlkyaz YILDIZ – Ayşe SEZER

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 indekslere tanıtılması ve sekretarya 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 MİŞKİNİENE
Ukrayna: Doç. Dr. Tudora ARNAUT
Polonya: Dr. Kamila STANEK
Rusya Federasyonu: Prof. Dr. Elfine SIBGATULLİNA

♦♦♦

İletişim / Address:
http://dergipark.org.tr/mahder & motifakademidergisi@gmail.com
Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı
Derviş Ali Mah. Kariye Yağhanesi Sokak No: 5 Fatih-İstanbul
0538-2157845 / 0507-2618446 / 0533 4329815
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)*

İdealonline

ACAR Index

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

İÇİNDEKİLER – CONTENTS

♦

Araştırma ve İnceleme Makaleleri/Research and Review Articles:

ZEHRA BAYIR……..1

Âşık Mahzunî Şerif ve Geçiş Dönemleri

Âşık Mahzunî Şerif and Transition Periods

MARİİA EREN…….....15

Çiftçilerin Atası Bobo Dehkon'dan Türk Halk Masallarının Kahramanı Bostancı Dede'ye Dönüşüm

Transformation from The Ancestor of Farmers Bobo Dehkon into The Hero of Turkish Folk Tales Bostanci Dede

NEJLA ORTA…….....30

Sinemada Ekoeleştiri: Ekolojik Bağlamda Halk Bilimsel Unsurların *Buğday* Filmi Üzerinden İncelenmesi

Ecocriticism in The Cinema: Analysis of Folklore Elements in The Ecological Context of The Film Grain

AYŞE ŞENER…….....47

Kırgız Edebiyatında Bellek Ögesi Olarak Komuz (Kopuz)

The Komuz (Kopuz) as a Memory Element in Kyrgyz Literature

DOĞAN ÇOLAK.....……70

Saha (Yakut) Bilmecelerinde Geleneksel İnanç Unsurları

Traditional Belief Elements in Sakha (Yakut) Riddles

ASLI BALİ –TÜRKAN ALPAY……82

Gaziantep Çeyiz Törenlerindeki Ritüellerin Kültürel Temelleri ve İşlevleri

Cultural Foundations and Functions of Rituals in Gaziantep Dowry Ceremonies

MELEK ELMAS…….....98

Islık Dili Kültürünü Aktarmada Sinemanın Rolü: Toplumsal Kimlik Arayışı ve *Sibel* Filmi

The Role of Cinema in Transmitting Whistl Language Culture: The Search for Social Identity and The Sibel Movie

GÜLPERİ MEZKİT SABAN ……..... ……..113

Kültürel Kimliğin Oluşturulması Bağlamında 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı

23 April National Sovereignty and Children's Day in The Context of Building Cultural Identity

MAHMUT DELEN. ……..……..130

Çerkes Toplumunda "Haynape" Kavramı: Tokat/ Batmantaş Köyü Örneği

The Concept of "Haynape" in The Circassian Society: Tokat/ Batmantash Village Example

HALİL BOLAT……..143

Bilim ve Sanat Merkezi Öğrencilerinde Somut Olmayan Kültürel Miras Farkındalığı: Bir Çocuk Kongresi Üzerine İnceleme

Intangible Cultural Heritage Awereness Among Science and Art Center Students: An Analysis on Children's Congress

SEDAT BAHADIR …….....…….....160

Sami, Grek ve Türk Toplumlarının İnanış ve Mitlerinde Kadın Algısı

The Perception of Women in The Beliefs and Myths of Sami, Greek And Turkish Societies

SELDA GÜREL.....174

Yenikapı Mevlevihanesi'nde Yetişen Bir Mevlevi Dedesi Tâhirü'l-Mevlevî ve *Edebiyat Lügatı*'nda Mevleviliğe Dair Ögeler

Tahiru'l-Mevlevi, A Mevlevi Dede Trained in Yenikapı Mevlevi Lodge and Elements Related to Mevlevi Order in "Edebiyat Lugati"

ŞAKİRE BALIKÇI …….....186

Uygulamalı Halk Biliminin Kent Turizmine Katkısı: Mardin Örneği

The Contribution of Applied Folklore to Urban Tourism: The Case of Mardin

ARDA KARADAVUT …… …..202

Eski Türkler Yemek Çubukları Kullanıyor Muydu?

Did The Old Turks Use Chopsticks?

AYŞE UĞURELİ.....211

Polis Mecmuası'nın Görsel Kültürel Belleği

The Visual Cultural Memory of Police Journal

BUSE TURAN KAYMAK - DİDEM ARDALI BÜYÜKARMAN.....232

Yazıdaki Yas: *Bir Ölünün Defteri*

The Mourning in Writing: Bir Ölünün Defteri

HAMZA KOÇ- EMRE ŞENGÜL- FERİT BÜLBÜL.....243

Bir Şiir Mecmuasından Hareketle Derzi-Zâde Ulvî'nin Yayımlanmamış Bir Gazeli

An Unpublished Poem Belonging Derzi-Zâde Ulvî, Found in a Poetry Magazine

VEDİ AŞKAROĞLU 254

Stamps of Gender Oppression: Symbols and Motifs in *The Scarlet Letter*

Cinsiyet Baskısının Mühürleri: *Kızıl Leke* Romanında Sembol ve Motifler

MİHRİNAZ SÖYÜK GÜVEN 264

Türk El Sanatlarında Artistik El Sanatları ve Geleneksel El Sanatları Arasındaki Bağlam

The Context Between Artistic Crafts and Traditional Crafts in Turkish Handicrafts

ÇİĞDEM KARAÇAY 275

Bir Devir Üslubunun Bir Bölge Karakterine Dönüşü: Çıkrık Camii Kalem İşi Süslemeleri

From The Style of an Era to The Character of a Region: Çıkrık Mosque Hand-Drawn Decorations

R. GÖRKEM AYTİMUR 291

Michel Foucault'da Sanat ve İktidar İlişkisi Üzerine Bir İnceleme

A Study on The Relationship Between Art and Power in Michel Foucault

SEYHAN MERCAN KALAYCI 307

The Role of Spiritual and Formal Effects in the Perception of Emotional States Constituting a Work of Art

Sanat Eserini Oluşturan Duygu Durumları ile Algılanmasındaki Tinsel ve Biçimsel Etkilerin Rolü

AYŞE GAMZE ÖNGEN 317

20. Yüzyıl Özelinde Bazı Geleneksel Kadın Giysilerinin Korunarak Saklanması

Preservation and Storage of Some Traditional Women's Clothes, Specially Durıng The 20th Century

NURSEN GEYİK DEĞERLİ 338

II. Dünya Savaşı Dönemi Jacqmar Propaganda Desenlerinin Günümüz Modasına Uyarlanması

Adaption Of Second World War Jacqmar Propaganda Patterns To Today's Fashion

VİLDAN BAĞCI 358

Geyik Figürlü Kaya Resimlerinden Esinlenilen Örme Tekstil Tasarımları ve Örnek Uygulama

Knitted Textile Designs Inspired by Rock Paintings with Deer and Parallel Application

AZİZ BAHA ÖRKEN - KAAN CANDURAN 375

Ev Tipi Mikrodalga Fırınlarda Seramik Pişirim Araştırmaları ve Mikrodalga Pişirim Haznesi Yapım Önerileri

Ceramic Firing Research in Home Type Microwave Ovens and Suggestions on Microwave Firing Chamber Construction

YASEMİN YURDUŞEN ÇANAKÇI- SERTAN DEMİR.....388

Arguvan Yöresindeki Kadın Ağzı Dört Türkünün Müzikal Açıdan İncelenmesi

Musical Analysis of Four Folk Songs in Women's Dialect in Arguvan Region

ATALAY DURMAZ 412

Baki Kemancı Yorumuyla Türk Müziği Keman İcrasında Duate

Duate in Turkish Music Violin Performance with The Comment of Baki Violinci

ÜMİT AKCA - SERTAN DEMİR.....431

Prosesör/Efekt Cihazı Kullanımının Bağlamanın Geleneksel İcrasına Etkisi

The Effect of Using a Processor/Effect Device on The Traditional Performance of The Baglama

METEHAN ŞENTÜRK 453

Karagöz, Erkan. (2023). Türk Mitolojik Destanlarında Sualtı Dünyası. Ankara: Bengü Yayınları, 188 Sayfa.

Yayın ve Etik İlkeleri.....460

EDİTÖRDEN

Değerli Okurlarımız,

Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nin 45. sayısıyla bir kez daha karşınızdayız. Bu sayıda halkbilimi, edebiyat, dil, halk müziği, el sanatları, güzel sanatlar, sanat felsefesi, sanat tarihi ve moda tasarımı alanlarında kaleme alınan 29 araştırma/inceleme makalesiyle 1 kitap incelemesi yer almaktadır. İçeriği oldukça zengin olan bu sayımızı da beğeniyle okuyacağınızı umut ediyoruz.

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

Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi'nin 45. 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. Haziran 2024'te yayımlanacak olan 46. sayımızda buluşmak dileğiyle…

Not: Sayın Öğr. Gör. Dr. Nuray DÖNMEZ'in, dergimizin Mart 2019 tarihli 25. sayısında yayımlanan "Rus Göçmen Edebiyatının Ortaya Çıkışı ve Bunu Hazırlayan Tarihsel Süreç" başlıklı makalesine düşülmesi gereken "Makale, yazarın *Rus Göçmen Edebiyatında Nesir (1920-1990)* adlı doktora tezinden üretilmiştir" notu, editörlüğümüzce atlanmıştır. Düzeltir, kendisinden özür dileriz.

Mehmet AÇA
Editör

Geliş Tarihi/Submission Date: 03.01.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 29.02. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1414069
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 1-14.

Araştırma Makalesi
Research Article

ÂŞIK MAHZUNÎ ŞERİF VE GEÇİŞ DÖNEMLERİ

♦

ÂŞIK MAHZUNÎ ŞERİF AND TRANSITION PERIODS

Zehra BAYIR*

ÖZ: Kültür; toplumların dünyaya, eşyaya, varlığa bakışını belirler. İnsan hayatının, toplumların, kültürlerin önemli bir tarafını oluşturan, tarih boyunca bütün toplumlarda, inanışlarda ve insan hayatında üç önemli dönüm noktası bulunmaktadır: Doğum, evlilik, ölüm. Doğum, bu dünyaya gelinmesiyle başlayan yaşam aşamasını; evlilik, nesillerin ve toplumların devamını sağlayan zamanı ve ölüm, bu dünyadan göçüşü anlatan süreci oluşturmaktadır. Bütün inanışlarda ve kültürlerde de geçiş dönemleri etrafında birtakım uygulamalar, ritüeller meydana getirilmiştir. Türk kültüründe de yer alan geçiş dönemi etrafındaki törenler; geçmişten gelen bir birikimin, değişimin, dönüşümün eseridir. Şairler, kültür taşıyıcılığında önemli bir görevi üstlenmektedirler. 20. yüzyılda yaşamış olan Âşık Mahzunî Şerif, şiirlerini Türk halk kültürü, tasavvuf ve Alevi-Bektaşi geleneğinden ilham alarak oluşturmuştur. Âşık Mahzunî Şerif, duygu ve düşüncelerini topluma anlatmak için insan hayatının önemli dönemlerine şiirlerinde yer vermiştir. Bu çalışmada doğum, evlilik ve ölümle sınırlandırılmış olmak üzere Âşık Mahzunî Şerif'in şiirlerinde yer alan geçiş dönemleri tasnif edilerek geçiş dönemine ait kavramlar yorumlanmıştır. Âşık Mahzunî Şerif, kendi yaşadığı günlük hayattan yola çıkarak şiirlerindeki geçiş dönemlerine ait kültürel unsurları sembolik olarak kullandığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Âşık Mahzunî Şerif, şiir, Türk kültürü, geçiş dönemleri, kültürel unsurlar.

ABSTRACT: *Culture determines the way societies view the world, things and existence. There are three important turning points in all societies, beliefs and human life throughout history, which constitute an important aspect of human life, societies and cultures: Birth, marriage, death. Birth is the stage of life that begins with coming into this world; marriage is the time that ensures the continuation of generations and societies; and death is the process of passing away from this world. In all beliefs and cultures, a number of practices and rituals have been created around transition periods. The ceremonies around the transition period, which also take place in Turkish culture, are the work of accumulation, change and transformation from the past. Poets play an important role in the transmission of culture. Âşık Mahzunî Şerif, who lived in the 20th century, created his poems inspired by Turkish folk culture, Sufism and Alevi-Bektashi tradition. Âşık Mahzunî Şerif included important periods of human life in his poems in order to express his feelings and thoughts to the society. In this study, the transitional periods in the poems of Âşık Mahzunî Şerif, which are limited to birth, marriage and death, are classified and the concepts belonging to the transition period are interpreted. It is concluded that Âşık Mahzunî Şerif uses the cultural elements of the transition periods symbolically in his poems based on his daily life.*

Keywords: *Âşık Mahzunî Şerif, poetry, Turkish culture, transition periods, cultural elements.*

* Öğr. Gör. Dr.- Aksaray Üniversitesi TÖMER/Aksaray-zehrabayir@aksaray.edu.tr (Orcid: 0000-0002-6350-3575)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

Âşık şiiri belli bir gelenekten beslenmekle beraber âşığın içinde bulunduğu ortam, bağlı olduğu milletin tarihi, kültürü ve inançları âşık şiirinde etkili olmuştur. Bu yüzden âşık şiiri; halk içinden yetişmiş âşıklar tarafından icra edilen, toplum ile ilgili unsurları fazlaca barındıran, kaynağını toplumdan alan bir şiir geleneğidir. Âşıklık geleneğinin aktarılmasında etkisi olan 20. yüzyıl âşıklarından birisi de Âşık Mahzunî Şerif'tir. Asıl adı Şerif Cırık olan Âşık Mahzunî Şerif, 17 Kasım 1939 yılında Kahramanmaraş'ın Afşin ilçesine bağlı Berçenek köyünde doğar. Ancak resmi kayıtlara göre doğum tarihi 1943'tür. Babasının adı Zeynel, annesinin adı Döndü'dür Köyde okul olmadığı için Alembey Köyü'nde Lütfi Efendi Medresesi'nde Kur'an eğitimi alır. Daha sonra köylerine okul açılır ve medreseden ayrılarak eğitimine köyünde devam eder. Mahzunî, köyünde ilkokulunu bitirdikten sonra askerliğe gönül vererek 1956 yılında Mersin astsubay okuluna gider. Okulunu bitirdikten sonra 1960 yılında Ankara ordu donatım teknik okuluna gider. Bu okuldayken hocaları tarafından yapılan aramalarda Alevi ve Bektaşi ozanlarının şiirleri ve Marksizm ile ilgili notlar bulunmasından dolayı kızılbaş ve komünist olarak adlandırılır. Bunun üzerine Mahzunî, okuldan kaçar ve bir daha okuluna dönmez. Mahzunî iki defa evlenir ve bu iki evlilikten sekiz çocuğu olur. 2002 yılında vefat eder (Zaman, 1997: 11-12).

İnsan hayatının, toplumların ve kültürlerin çok önemli bir parçasını oluşturan, bütün toplumlarda, inanışlarda ve tarih boyunca üç kritik dönüm noktası vardır. Bunlar; doğum, evlilik ve ölüm. Bu dönemlerin amacı, bireyi belirli bir konumdan yine belirli başka konuma geçirmektir (Gennep, 2022: 11). Bu geçiş, bedenen, mekân değiştirerek olduğu gibi aynı zamanda bir statü, rol ve durum geçişidir. Bütün inanışlarda ve kültürde toplum; geçiş dönemleri etrafında birtakım uygulamalar, ritüeller, törenler ve inanışlar meydana getirmiştir. Bireyin bu geçiş aşamalarında, zararlı etkilere açık ve güçsüz olduğuna inanıldığından onu korumak ve kutsamak ihtiyacı ortaya çıkmaktadır (Örnek, 1995: 105). Geçiş dönemlerinin etrafında oluşan törenlerin, inanışların, uygulamaların; kutsamak, onaylamak, kutlamak (ölüm hariç), duyurmak gibi pek çok sebebi vardır. Bu çalışmada Âşık Mahzunî Şerif'in şiirlerindeki geçiş dönemleri ile ilgili unsurlar üzerine yapılan araştırmada "doküman analizi" yöntemi kullanılmıştır. Doküman analizi, yazılı belgelerin incelenerek içeriklerin analiz edilmesini sağlayan nitel araştırma yöntemidir. Konu ile ilgili tüm belgeleri incelemek, değerlendirmek ve anlam çıkarmak için kullanılır (Kıral, 2020: 173). Doğum, evlilik ve ölümle ilgili unsurlarla sınırlandırılmış olmak üzere Âşık Mahzunî Şerif'in şiirlerinde geçiş dönemleri ile ilgili unsurların kullanılışı ve Türk kültüründeki anlamları üzerinde durulacaktır. Türklerin İslamiyet'ten önceki kültürel hayatı, inanışları, çevreyi algılama biçimi de değişip dönüşüp

yeni dinin içinde devam etmiştir. Türkler İslamiyet'i 10. yüzyılda kabul etmekle beraber Türklerin büyük çoğunluğu, İslamiyet'i kabul ettikten sonra da eski devirlerdeki inanç ve göreneklerini büsbütün bırakamamışlardır (İnan, 1976: 204-205). Bu sebeple günlük hayatta İslamiyet öncesi inanışların izlerini bugün de takip edebilmek mümkündür.

1. Doğum

Doğum, insan hayatının bu dünyaya adımını attığı, vücut olarak bu dünyaya geldiği en önemli geçiş dönemlerinden birisidir. Doğum, bir insan neslinin varlığını sağladığı için de kutsal bir hadisedir. Âşık Mahzunî Şerif'in şiirlerinde insanların dünyaya geliş amacı, dünyayı ziyaret etmektir. Bu durum hayatın bir geçiş evresi olduğunu vurgulamaktadır:

Ferhat Şirin için delmiş kayayı

Deldiren mi dertli, delen mi dertli

Ziyaret etmeye yalan dünyayı

Gönderen mi dertli, gelen mi dertli (Zaman, 1997: 260).

Âşık Mahzunî Şerif'in şiirlerinde doğumun somut, kültürel yanıyla ilgili unsurlar bulunmaktadır. Âşık Mahzunî Şerif "höllük" ve "beşik"ten bahseder. Beşik; hafif, pratik ve basit araçlar olarak geleneksel ve modern biçimleriyle günümüzde de varlığını devam ettirmektedir (Başaran ve Yarmacı, 2012: 99). Ceviz, pelesenk, demirhindi, abanoz, servi gibi değerli sert ağaçlardan yapılır, oymalar ve nakışlarla süslenir. Ağaç üzerine kadife kaplanmış, gümüş bezemelerle süslenmiş olanları ve som gümüşten yapılanları da vardır. Ağaç üzerine sedef, fildişi ve arusek kakmalı beşikler de yapılmıştır (Türk Ansiklopedisi, 1974: 244). Çocuğun yatırıldığı beşikle ilgili ritüel ve inanışlar bulunmaktadır. Anadolu'da çocuk doğduktan bir hafta sonra ya da kırk gün sonra bebeği beşiğine yatırma töreni yapılmaktadır. Buna "beşik beleme" ya da "beşik düğünü (toyu)" adı verilmektedir. Bu tören günümüzde "bebek mevlidi" ile yer değiştirmiş gibidir. Ayrıca Elazığ'ın Harput ilçesinde yer alan Beşikli Baba Türbesi de mitolojideki koruyucu iyelere örnek teşkil eder. Bu türbenin içinde bulunan beşiğin, kabirdeki kişinin çocuğuna ait olduğuna inanıldığından türbeye bu isim verilmiş ve çocuğu olmayanların ya da çocuğu yaşamayanların ziyaret ettiği bir mekân olmuştur. Türbeye gelenler, türbeye beşik ya da bebek bırakarak çocuklarının ölmeyeceğine ya da olacağına inanır. Çocuk ağlarsa yaşayacağına ağlamazsa öleceğine inanılır (Yıldız, 2013: 885-886). Adana'da yeni doğan bebeklerin beşiklerine kırmızı yazma takılır, beşiği boşken sallamaktan kaçınılır (Şenesen, 2022: 1257). Höllük ise "çocuğun altına konan toprak" (Caferoğlu, 1995: 258) şeklinde tanımlanmıştır. *Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü* (1991: 358-359)'nde Özbek Türkçesindeki karşılığı olarak "höl, nem", Uygur Türkçesinde "höl, nem(lik)" kelimeleriyle karşılanmış olması bu coğrafyalarda "höllük" kelimesinin korunmuş olduğunu göstermektedir. Höllük, doğumun yaklaşmasıyla birlikte ihtiyaçlar listesinde yer alır. Tecrübeli kişilerden de yardım alınarak

höllük toprağı belirlenen bir yerden çıkarılır, çuvallarla evlere konulur. Toprak, elenerek ince bir kum haline getirilir. Doğum gerçekleştikten sonra çocuk, kundaklanır. Kundaklamada höllük kullanılır. Önceden hazırlanan höllük metal ya da kilden bir kap içerisinde tandır külünde ya da ocakta çocuğun tenini yakmayacak şekilde ısıtılır ve kundak bezin üzerine konulan ikinci bezin üzerine hazırlanan höllükten konulur. Höllük, el ile bezin üzerine tamamen yayıldıktan sonra çocuğun bel kısmından aşağısı temas edecek şekilde sarılır. Kundaklanan çocuk, hem höllüğün verdiği ısı ile üşümez hem de höllüğün emici özelliğinden dolayı çocuk sık sık uyanmaz ve ağlamaz. Höllüğün içeriğindeki kil sebebiyle yüksek oranda emicilik özelliği taşıdığından çocuklarda pişiği engelleyici özelliği ile pudra görevi de görmektedir. Ayrıca küçük ve köy gibi yerleşim yerlerinde doğumu takip eden 9 aylık süreçte çocuk bezi olarak kullanılmıştır (Sünbüllü, 1802-1803). Adana'da da kırmızı toprak elenip ısıtılır ve beze konularak bebeğin altı bağlanır. Bu toprağa "köstü toprağı" adı verilmektedir (Şenesen 2022: 1258). Höllük, lohusa kadın için de kullanılmaktadır. Orhan Acıpayamlı (1974, s. 66), lohusalık süresiyle ilgili lohusanın doğum yaptıktan sonra üç gün ter döşeğinde altına höllük konularak yattığını, üçüncü günün sonunda lohusa döşeğine nakledildiğini ve lohusanın bu döşekte dört gün yattığını, lohusanın kırk günün sadece yedi gününü yatakta geçirdiğini ifade eder. Kundaklama sırasında da bebeğin höllüğe yatırıldığı gibi lohusa kadını da eskiden sıcak olsun ya da kan toprağa aksın diye höllüğe yatırıldığı söylenmektedir. Günümüzde bu geleneğe rastlamak mümkün değildir. Anadolu'da doğum zamanı yaklaşınca çocuğu yatırmak, korumak ve uykusunu kolaylaştırmak için bebek beşiği alınır ve bebek beşiğe yatırılır. Lohusa da rahat bir döşeğe yatırılır. "Beşik" ve "höllük" Âşık Mahzunî'nin şiirinde şu şekilde yer almaktadır:

Höllükte büyüdüm, beşikte yattım
Emeksiz şerefi sevene sattım
Zehiri zıkkımı memede tattım
Dostlarımdan düşmanlarım çok benim (Zaman, 1997: 100).
…
Cafer'in beşiği tahta
Anası babası sahta
Bize yapıyor hep şaka
Tuh Allah belanı versin
Cafer Cafer Cafer Cafer (Zaman, 1997: 103).
…
Söndü gözlerimden eski ışıklar
Sırtımda bebeğim yedi beşikler
Birbirne düşer oldu âşıklar
Sazlar teller bölük bölük bölündü (Zaman, 1997: 210).
…
Beşikteyken uyutmuşlar dedemi
Uyandığı zaman gün akşam olmuş?

Arpa unu harap etti midemi
Hele sorun başka miras ne kalmış? (Zaman, 1997: 285).
…
Berçenek'ten yay geldim
Amman doktor bak bebeğe
Beşiğini elden aldım
Yandım doktor bebeğe bak (Zaman, 1997: 294).

Âşık Mahzunî'nin "Yatar Ağlarım" adlı şiirinde "kundak" geçmektedir. Kundaklamanın amacı hem bebeğin sıcak tutulmasını sağlamak hem de bebeklerin iskelet yapısının sağlıklı bir şekilde gelişmesini sağlamaktır. İki bez arasına kavrulmuş toprak (höllük) konulur ve toprağın üzerine bebek yatırılarak elleri ve kolları sarılarak kundaklanır (Sökmen, 2009: 369). Âşık Mahzunî Şerif'in "Kucağı Kundaklı" adlı şiirde de "Kundağı kucakta ağlar bir gelin" (Zaman, 1997: 288) dizeleri tekrar edilerek yine kundaktaki bir bebekten bahsedilmiştir. Âşık Mahzunî'nin şiirinde "kundak" şu şekilde bulunmaktadır:

Çırpına çırpına bir yuva kurdum
Bebeği görmedim kundağı gördüm
Deryada boğumdum karaya vurdum
Çileden çileye bakar ağlarım (Zaman, 1997: 138).

Âşık Mahzunî Şerif, "Tatlı Yalanlar" adlı şiirinde seksen yaşında bir kadının çocuk doğurduğunu anlatarak olağandışı bir durumu dile getirmiştir. Seksen yaşında bir kadının çocuk doğurması, biyolojik olarak mümkün olmayan bir durumdur. Bu olağandışı durumu sembolik olarak ifade eden Âşık Mahzunî Şerif, annelik duygularının zamanla yok olmadığını, yaşlılık döneminde olan bir kadının annelik rolünün devam ettiğini vurgular. Aynı zamanda yeni doğan çocuğun beslenmeye ihtiyacı olduğunu belirtirken bir annenin çocuğuna bakım hizmetini nasıl yerine getirdiği de yer alır:

Senem kadın sekseninde doğurdu
Doğan çocuk mama diye bağırdı
Bitirdi de altı kova yoğurdu
Bir dakika uykuya daldı duydun mu? (Zaman, 1997: 169).

"Bebek" adlı şiirde annenin hamilelik dönemi olan dokuz aylık süreç ve bu dönemden sonra çocuğunu dünyaya getirdiği ve çocuğun kundakta olduğu anlatılır:

Duydum dokuz aylık yoldan
Gelen yavrum, nenni nenni
Ben hapiste sen kundakta
Kalan yavrum neni nenni" (Zaman, 1997: 285).

"Ninni" kelimesinin Türk lehçelerindeki karşılığı *Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü* (1991: 650-651)'nde şu şekilde verilmiştir: Türkiye Türkçesinde "ninni", Azerbaycan Türkçesinde "layla", Başkurt Türkçesinde "sängildäk yırı", Kazak Türkçesinde "besik yırı", Kırgız Türkçesinde "aldey-

aldey", Özbek Türkçesinde "ällä", Tatar Türkçesinde "bişik (bällü) cırı", Türkmen Türkçesinde "hüvdi", Uygur Türkçesinde "ällay" olarak ifade edilmektedir. Ağızlarda ninni; nenni, nen ve nennen şeklinde de kullanılmaktadır. Ninniler, uyutulmaya çalışılan çocuğa ya da çocuğu hoplatıp severken bir ezgi ile söylenen manzum sözlerdir (Kaya 1999: 340-341). Ayrıca Âşık Mahzunî Şerif'in "Asıp Ağlama" adlı şiirinde de "Ninni çalar yavru düşmüş koluna" (Zaman, 1997: 312) dizesinde bir annenin çocuğuna ninni söylemesi yer alır.

2. Evlenme

Kız ve erkek belli bir yaşa gelince, sosyalleşme ve aile kurma sürecinin başlangıcını oluşturan geçiş dönemlerinden evlenme törenlerinde pek çok uygulama bulunur. Uygurlar, evlenmeyi "kavuşmak", Anadolu'da yaşayan insanlar "duman kurma" ya da "ocak tüttürme", Sahalar "sönmez bir ateş yakma" şeklinde adlandırılır. Çünkü ocak kutsal olduğundan eve gelen gelin de ocağın bir parçasıdır (Eröz ve Güler, 1998: 65). Türklerde düğün, bir toydur. Harzemşahlar "gelin toyu", Dede Korkut'ta nişan toyuna "küçük düğün", evlenme toyuna "ulu düğün" denilir. Düğünde dikilen bayrağa toy veya düğün bayrağı denilir. Türklerde düğün bayrağı yaygın bir gelenektir. Toy ve düğün ateşi de Türklerde görülür. Yarışlar, güreşler gibi tören şenlikleri bütün Türk boylarında görülen eğlencelerdendir (Tezcan, 2000: 17). Evlenme aşamalarında pek çok pratik uygulanır.

Âşık Mahzunî Şerif'in şiirlerinde evliliğe dair bazı tespitler yapmak mümkündür. Gelin denilince akla gelen unsurlardan biri kınadır. Kına; düğün öncesi kutlama, süsleme ve aynı zamanda gelini kötü ruhlara karşı koruma ritüelidir. Kına, bir güzellik unsuru olduğundan hem cilt hem saç boyamada kullanılır. Kına, saça ve tene kırmızı renk verir. Kırmızı renk, gelini koruyan bir renk olarak düşünülür. Nitekim gelinlikte, duvak ve kuşakta, lohusada ve kınada kırmızı renk karşımıza çıkar. Günümüzde kınada gelinler bindallı giyer ve bu bindallıların rengi de genellikle kırmızı olur. Kına, gelinin evlenmek üzere olduğu ve evliliğin başlangıcının işaretidir. Gelinin el ve ayaklarına sürülür. Türk kültüründe üç durumda kına yakılır. Gelin olacak kızın eline kına yakılması, evine ve eşine; askere gidecek gence kına yakılması, vatanına; kurbanlıklara kına yakılması, Tanrı'ya adanmışlığı simgeler (Tanrıbuyurdu, 2016: 103). Çünkü kına, kendini feda etmenin bir alameti olarak görülür. Kınanın kutsallık ve ayırt edici bir rolü bulunmasının yanı sıra kına, adanmışlığın da göstergesidir. Dolayısıyla kınanın işlevlerinden biri düğün gibi bir mutlu olma hadisesinde işaret, iz rolü taşımasıdır. Düğünden önceki kına gecesinde gelinden arta kalan kınadan genç kızlar kınalanır. Takılan yüzüğün bir işaret, iz rolü bulunmaktadır. Âşık Mahzunî Şerif, kınayı şiirinde şu şekilde ifade eder:

Hocam gelmiş bana sualler sorar
Bu kürre'yi arz'ın binası nedir?
Bir gelin oturur güneş yüzünden
Elinde yüzüğü kınası nedir? (Zaman, 1997: 159).

…
Bu kavgadan kim yürüdü kim döndü
Esamemiz okunmaya az kaldı
Bu düğünün sonu mutlak gelindir
Al kınalar yakılmaya az kaldı (Zaman, 1997: 490).

Anadolu'da bayramlarda, özellikle arife gecesinde kına yakarlar. Kına yakmak, sevincin ve coşkuyu ifade etmenin bir yoludur. Bayramın kutlu ve özel bir zaman dilimi olduğunun da göstergesidir. Âşık Mahzunî Şerif, bayram gecesi kına yakmayı şu şekilde söyler:

Ala kardır Akçadağ'ın yücesi
Kürecik'te erenlerin nicesi
Bir bahar ayında bayram gecesi
Ellerine kına yakıp ağlama (Zaman, 1997: 312).

Âşık Mahzunî Şerif'in "Ne Zaman Bahar Gelecek" adlı şiirinde "kına yakmak" bir deyim olarak da kullanılmıştır. Gerçekleşmesi için çok uğraşılan ancak kötü bir eylemin sonucunu ifade etmek için "Sen de k… kına yak!" deyimi kullanılır:

Der Mahzuni bizim köyler
Dertli çalar dertli söyler
Yiğit yiğidi vururken
Kına yaksın bizim beyler (Zaman, 1997: 454).

Duvak; düğünlerde gelinin başına örttükleri, ince tülden kırmızı renkte olan bir örtüdür. Geleneksel ve ritüel bir öge olan duvak, birçok kültürde evlenme ritüelinin de bir parçasıdır. Duvak; kınada, gelin baba evinden ayrılırken ve nikâhta örtülür. Duvağın kırmızı olması, kutsallığı ve kötü ruhlara karşı koruyuculuğunu simgeler. Âşık Mahzunî Şerif, duvağı şiirinde şöyle belirtmiştir:

Mahzuni Şerif'im yollar göründü
Garip başım dertten derde büründü
Fadime'm duvağın yerde süründü
Gidiyorum kara gözlüm ağlama (Zaman, 1997: 184).
…
Baş verir bir yiğit ben varım dese
Adam olmak nasip değil herkese
Bir yosmayı gelin verdik meclise
Duvağı kan çıktı, teli tutmuyor (Zaman, 1997: 267).

Türk düğünleri ve diğer özel kutlamalarda davul, coşku ve neşenin birleştiği yerdedir. Ritmik vuruşuyla davetlilerin enerjisini yükseltir. Davul; kutlamayı haber verme, eğlenceyi artırma gibi işlevlerinin yanı sıra davul ve zurna sesinin nazar değmesini engelleyici bir rolü de bulunmaktadır. Türk düğünlerinde oynanan oyunların belli bir konu ve harekete dayanması, davulun yaygın bir şekilde düğündeki oyunlarda kullanılması şamanı ve şamanın hareketlerini anımsatır. Şamana, Türklerde kam, gam, ham denilmektedir. Altay, Tuva, Teleüt, Telengit, Lebed, Şor, Sagay, Koybol, Kaçin,

Küerik, Beltir, Soyon, Kumadin Türkleri şamana; kam, ham; Sahalar oyun, Çuvaşlar yum, Kırgız-Kazaklar bakşı/baksı veya bahşı; Buryatlar bö, Tunguzlar saman, Nanaylar ve Ulçiler sama, Oroçiler ve Mancular sam, Uygurlar samatı, Nivkalar çam, Ketler eenin; Samoyedler, tarıp; Ostyaklar, tadıp; Nenler, tadebya; Yukagirler, alma; Samlar, noyda; Türkmenler, Perihan, falbin; Hantlar yaltaku demektedir (Bayat, 2006: 131-132). Metin And (2003: 37)'a göre oyun kelimesi, sadece şaman için kullanılmamış, Türkistan'da şamanın gerçekleştirdiği törenin tamamına da oyun adı verilmiştir. Türk düğünlerinde davulun yer alması Âşık Mahzunî Şerif'in şiirinde şu şekilde yer almaktadır:

Bir gerçek yalanım vardır erenler
Anam yeni gelin oldu duydun mu?
Bir gasavet aldı garip babamı
Düğününde davul çaldı duydun mu? (Zaman, 1997: 169).

Türkler, eski zamanlardan beri toylarda eğlence ve sınama amaçlı oyunlar oynamış ve çeşitli yarışlar düzenler. Halk oyunları içinde de yer alan halay oyun türü, yöreden yöreye farklılık göstermekle beraber birçok özelliği de bulunur. Geniş bir alanda oynanır. Cemil Demirsipahi (1975: 238-239)'ye göre halay, "üç ya da daha çok oyuncu ile ağırdan başlayarak gittikçe hızlanan, yönetici komutu ile oynanan, bağımlı oyunların genel adıdır. Askeri bir düzeninin oyun haline dönüştürülmesinden oluşmuştur" şeklinde tanımlanır. Halay, günümüzde daha çok Doğu Anadolu, Güneydoğu Anadolu ve İç Anadolu bölgelerinde yapılan düğünlerde sıkça görülmektedir. Erkekler ve kadınların ayrı ayrı çektiği halayların yanı sıra erkek ve kadınların birlikte halay çektikleri düğünler de olmaktadır. Düğünlerde pehlivanlar arasında yapılan güreşler de önemli bir oyun türüdür. "Güreş tutmak"; askerlik, evlilik, Hıdırellez ve Nevruz gibi törenler ve şenliklerin ayrılmaz bir parçasıdır. Güreş; güreş tutanların güçlerini, zekâsını, dayanıklılığını test etmesidir (Çevik, 2011: 26). Güreşin başka bir versiyonu da kaynana ve kaynata güreşidir. Oyunun kazananı kaynana olmakla beraber kadının evinin hâkimi olduğunun da göstergesidir. Bu güreş; eğlenceyi artıran, gelini rahatlatan, kaynana ve gelin dayanışmasını güçlendiren işlevlere sahiptir (Koç, 2016: 271). Âşık Mahzunî'nin "Kurban Olduğum" adlı şiirinde düğünün önemli bir parçası olan oyun ve eğlencelerden söz edilir:

Düğün olur pehlivanlar derilir
Elele güzellerle halay kurulur
Yeşil düzlüğünde çapa vurulur
Bostanı, bağına kurban olduğum (Zaman, 1997: 154).

Balayı, yeni evli bir çiftin, evliliklerini kutlamak ve tatil yapmak amacıyla gittikleri özel bir tatil dönemidir. Bu tatil, çiftin düğününden hemen sonra başlar ve birkaç gün ile birkaç hafta arasında değişebilir. Balayı, günümüzde popüler kültürün etkisiyle ortaya çıkmıştır. Popüler kültürün etkisiyle çok farklı balayı paketleri sunan oteller, kültür endüstrisinin de

önemli bir parçası hâline gelmiştir. Evlenme sürecinin son aşaması olarak değerlendirilen balayı, paketlenmiş bir fırsat olarak sunulmaktadır. Balayı tatili, çeşitli kampanyalarla pazarlanmakta ve çiftlerin bütçelerine göre farklı seçeneklerle hazırlanmaktadır (Derdiçok, 2023: 75). Balayı tatili genellikle çiftin tercihlerine ve bütçesine göre dağ tatili, şehir tatili, kültürel tatil gibi farklı seçeneklerde gerçekleşebilmektedir. "Dostum Dostum" adlı şiirinde "Ben düğün görmedim bilmem balayı" (Zaman, 1997: 98) dizesinde Âşık Mahzunî Şerif'in hayatında kutlanmış bir düğününün ve balayının olmadığından söz etmektedir:

İşten güçten dertten gamdan dolayı
Allah bir deyişim yıl'da bir defa
Ben düğün görmedim bilmem balayı
Yırtık çul giyişim yılda bir defa
Dostum dostum gel benim canım (Zaman, 1997: 98).

3. Ölüm

Âşık Mahzunî Şerif'in şiirlerinde ölümle ilgili unsurların daha çok olduğu görülmektedir. Âşık Mahzunî Şerif; ölümle ilgili kültürel hayata, inanışlara ve geleneklere şiirlerinde yer vermiştir. Ölüm etrafında yapılan uygulamaların üç sebebi vardır. Birincisi ölünün geçişini kolaylaştırmak için yapılan uygulamalar, ikincisi korkudan kaynaklı uygulamalar ve üçüncüsü geride kalanları teselli edici uygulamalar. Eski Türkler "yuğ/yoğ" adı verilen cenaze töreninde cenaze sahipleri birer at, koyun veya sığır gibi hayvanları kurban ederler. Çadırın içine konan cesedin etrafında atlarına binip yedi defa döner ve kapıya gelince yüzlerini bıçakla yaralayarak kanlı gözyaşları dökerler (Köprülü, 1980: 15-16). Yuğ kelimesi, ölünün gömüldükten sonra üçüncü ya da yedinci günde yenilen yemeğin adıdır (Roux, 1999: 262). Bu, ölü aşı olarak da bilinen cenaze yemeğidir.

İnsanlar ölümün de hayat kadar gerçek olduğunu idrak etmeye çalışmak, anlamak için pek çok uygulama gerçekleştirir. Türbelerin önünden geçerken dua okumak, bayramlarda arife gününde öğle ya da ikindi vakti mezarlıkları ziyaret etmek, düğünlerde gelini eve götürmeden önce mezarlığa gidip dua etmek gibi çeşitli uygulamalarla insanlar, ölülerle bağ kurmaktadır.

Âşık Mahzunî Şerif'e göre bu dünya, birçok ölümün yaşandığı ve mezarların çok olduğu bir dünyadır:

Yürü bre bol mezarlık
Her gün de varan varana
Kahrolası koca dünya
Birbirini kıran kırana (Zaman, 1997: 110).
…
Dünya dedikleri mezarlık imiş
Bilmemki ne zaman güldürür beni
Bir çiçeğin verdim dostun bağına

Eser cahilin rüzgârı soldurur beni (Zaman, 1997: 110).

Âşık Mahzunî Şerif, öteki dünyanın, başka bir deyişle gerçek yurdunun farkındadır ve öldükten sonra da somut olarak bir yurttan söz eder. Doğum gibi ölüm de bir mekân değişikliğidir. Yaşanılan dünya, o yurttan ayrı kalınan başka bir mekândır. İnsanoğlu, bir süreliğine dünya denilen mekândadır ve gerçek yurduna gidecektir. Âşık Mahzunî Şerif, öte dünya için öldükten sonra bir yurdumuzun olduğunu soru sorarak teyit etmektedir:

Gel bana küfretme bak beni dinle
Senin yüreğinde dert var değil mi?
Dinledikten sonra vur hançerinle
Ölülere bile yurt var değil mi? (Zaman, 1997: 81).

Cenaze namazı, İslamiyet'in kabulüyle beraber uygulanan bir gelenek olup cenaze töreni sırasında kılınan bir namazdır. Cenaze yıkanır, kefenlenir ve tabutun içine yerleştirilir. Tabutun üzerine konduğu musalla taşı camide ya da mezarlıklardadır. Cenaze namazı; camilerde, cenazenin bulunduğu evde ya da mezarlıklarda kılınabilmektedir. Cenazenin önünde insanlar saf durarak namaz kılınır. Namaz kılındıktan sonra cenaze mezarlığa götürülerek defnedilir. Âşık Mahzunî Şerif, kendisinin cenaze namazını onu sevenler ve Allah'a inananların kılmasını ifade ederken şunları söyler:

Cenazemi kıldırsınlar
Beni bana bildirsinler
Mahzunî'yi öldürsünler
Yüzbin defa güle güle
İnsan ölür bile bile (Zaman, 1997: 149).
…
Sevmeyenler cenazemi kılmasın
Yarım yanlış abdestini almasın
Yeter ki Hak benden ayrı kalmasın
Beni yaratana kavuşacağım (Zaman, 1997: 317).

Âşık Mahzunî Şerif, bu dünyada bir yolcudur. Çünkü Âşık Mahzunî Şerif, doğumla birlikte asli yurdundan başka bir deyişle öteki dünyadan ayrılarak bu dünyaya geldiği için kendini yolcu gibi hisseder. Bu duygu, ölümün bir geçiş evresi olduğunu vurgulamanın yanı sıra insanların aslında ölümle birlikte gerçek yurtları olan ahirete dönecek bir yolcu olduklarını da ifade eder. İnsanlar, ölümle birlikte bu geçiş evresine hazırlık olarak kefenleme işlemini gerçekleştirirler. Kefen, ölüyü defnetmek amacıyla kullanılan beyaz kumaş veya bez örtüdür. Ölü yıkama ve kefenleme için günümüzde belediyelerin ve hastanelerin hizmetleri bulunur. Ölü, yıkandıktan sonra kefene sarılır. Türklerin eski tarihlerden beri kefen kullandıklarına kanıt olarak Kaşgarlı Mahmud'un beylerin ve hanların üzerine örtülen kumaş olarak "esük" kelimesinden bahseder. Bu kelime Minusink Yazıtı'nda da görülür ve yazıtta "Arkadaşlarım, beni kefen içinde gömdünüz." biçiminde bir ifade de geçer. L. Bazin, Orhun Abideleri'nde ilk okuyan kişidir. Yazıtta "Cenaze kefenini getirdi ve onu dikti." (Roux, 1999:

241) ifadesinden anlaşılacağı üzere Türklerde ölülerin kefenlendiği görülmektedir. Âşık Mahzunî Şerif'in şiirlerinde "kefen" şu şekilde geçer:

Mahzuni Şerif kör idi
Adı yolcuydu yürüdü
Zaten kefenim çürüdü
Yüzülecek derim yoktur (Zaman, 1997: 119).
…
Bir kuruşum yoktur kefen alayım
Emmime dayıma haber salayım
Bir toprağım yoktur mezar bulayım
Ahrette mi bize mezar var nenni nenni (Zaman, 1997: 143).
…
Dinlemem bin söz etsende
Anlamam kaş göz etsende
Kılıç vurup düz etsende
Bir kefene sarma beni (Zaman, 1997: 234).
…
Köprüler yaptırdık yarısı delik
Elimizde yoktur iki metelik
Kefen olsun diye birkaç metrelik
Bez verdide keyfo Ağam gelmedi (Zaman, 1997: 300).

Âşık Mahzunî Şerif, kefeni kundağa benzeterek dünyada yaşayan her insanın ölümle karşılaşacağını, ölümün sonsuzluğa uzanan tatlı bir yolculuk olduğunu şu şekilde ifade eder:

Bugün dünya ile konar göçer Mahzuni
Hem eceli hem şarabı içer Mahzuni
Tatlı bir yolculuk imiş göçer Mahzuni
Sarılıp yatar bir sonsuz kundağa doğru (Zaman, 1997: 391).

Kefen, Âşık Mahzunî'nin şiirinde "düğmesiz gömlek" olarak da geçmektedir. Günümüzde kefen için "yakasız gömlek" tabiri de kullanılmaktadır:

Mahzunî dünyaya geldiğim zaman
Serimi dünyaya verdiğim zaman
Düğmesiz gömleğe girdiğim zaman
Başına çalınsın malı dünyanın (Zaman, 1997: 351).

Tabut, kefenlemeden sonra ölünün cenazesini taşıma ve gömme yerine nakletmek amacıyla kullanılan, sandık şeklinde bir cenaze malzemesidir. Tabutlar ahşaptan yapılır ve ölünün bedenini korumak ve taşımak için kullanılır. Belli ölçüleri de vardır. Uzunluk 2- 2,5, en 50-75 cm, derinlik 40-50 cm'dir. Genellikle ağacın kendi rengi kullanılırsa da yeşile boyandığı, ağaç yerine maden kullanıldığı veya tenekeyle kaplandığı da olur. Tabutun üzerine örtülen örtüye tabut, Kâbe, cenaze ya da sal örtüsü

denilmektedir (Örnek, 1971: 55-56). Âşık Mahzunî Şerif'te tabut, tahta döşeğe benzetilmiştir ve şu şekilde yer almaktadır:

Tabuttaki (insan) ölü gibi ölemem
Derdim vardır onun için gülemem
Ben insanlar değerini bölemem
Doğu-batı-gâvur-müslüman bir bana bana (Zaman, 1997: 79).
…
Akar yaşın şakır şakır
Tahta döşek takır takır
Ölüler senden rahattır
Mamudo kurban niye doğdun? (Zaman, 1997: 252).

Mezar taşı, ölen kişinin mezarının üzerine konulan, kişinin adı, doğum ve ölüm tarihi, bazen şiir ya da farklı yazılar içeren dayanıklı, mermer bir taştır. Mezar taşı, bir kişinin ölümünün kaydedilmesi ve anılmasının yanı sıra mezarının nerede bulunduğunu belirlemek, belgelemek amacıyla da yapılır. Âşık Mahzunî Şerif, kendini bu dünyada bir garip yolcu olarak hisseder. Bu yüzden mezarda da bir garip yatar. Mezar taşından Âşık Mahzunî Şerif şu şekilde bahseder:

Kara zülüflerin dökmüş kaşına
Ben seni severim boşu boşuna
Gücenme günahtır mezar taşına
Farzetki Mahzunî öldü barışak (Zaman, 1997: 123).
…
Yalandır cahiller ona uymayın
Cahil olsa bile sakın kıymayın
Mezarıma işaretler koymayın
Ben toprak olunca dua dinlemem (Zaman, 1997: 275).
…
Hızlı hızlı giden yolcu
Bu mezarda bir garip var
Bak taşına acı acı
Bu mezarda bir garip var (Zaman, 1997: 300).
…
Etrafı ağaç dizili
Vücudu toprak sızılı
Taşı Mahzunî yazılı
Bu mezarda bir garip var
Şimdi yok yarın var… garip, garip (Zaman, 1997: 301).
…
Güller ekmiş göz yaşına
Dikenler dolmuş başına
Bir kuru mezar taşına
İki satır sıralanmış (Zaman, 1997: 322).
…

Seyrettim mezar taşını
İncitmem konan kuşumu
Gece bürünmüş başımı
Gecem gündüzüm derin (Zaman, 1997: 494).

Sonuç

Bütün edebi metinlerde yazarlar veya şairler, kendi dönemlerinin kültürlerini gelecek kuşaklara dil aracılığıyla tanıtır ve aktarır. Anlatılmak istenenler somutlaştırılarak bu dünyada kendi yaşam tecrübelerinden, çevresinden ve eşyalardan örnekler vererek, metaforlar kurarak anlatılmaya çalışılır. Âşık Mahzunî Şerif de kendi yaşadığı günlük hayattan yola çıkarak geçiş dönemi unsurlarını sembolik olarak şiirlerinde kullanır. Âşık Mahzunî Şerif'in 1939'dan itibaren doğumuyla birlikte başlayan hayatı ve 1959'dan itibaren başlayan ozanlık yaşamı içinde Âşık Mahzunî Şerif, şiirlerinde yaşadığı dönemin duygu, düşünce, inanış gibi pek çok unsuru dile getirir. Şiirlerinde en fazla evlenme ve ölüm ile ilgili unsurlar yer alır. Geçiş dönemi unsurlarından doğum ile ilgili (10 şiir); höllük, beşik, ninni ve kundaklama, evlenme ile ilgili (9 şiir); davul, pehlivan, halay, kına, duvak ve balayı, ölümle ilgili (19 şiir); öte dünya (yurt), mezar, tabut, cenaze namazı, kefen, mezar taşı kavramlarını şiirlerinde kullanır. Böylece yaşadığı dönemin kültürünü de şiirlerine taşır. Âşık Mahzunî Şerif; hayatını sanatına yansıtmış, yaşadığı dönemin zihniyetini farklı anlatım olanakları kullanarak anlatır. Bütün edebi metinlerde kültür aktarımı ve bunun gelecek kuşaklara tanıtılması amacıyla üzerinde durulmalıdır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Acıpayamlı, O. (1974). *Türkiye'de doğumla ilgili adet ve inanmaların etnolojik etüdü.* Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

And, M. (2003). *Oyun ve bügü Türk kültüründe oyun kavramı.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Başaran, F. N. - Yarmacı, H. (2012). Ağrı-Doğubayazıt yöresi dokuma beşik örnekleri. *Art-e Sanat Dergisi*, 9, 97-108.

Bayat, F. (2006). *Ana hatlarıyla Türk şamanlığı.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Caferoğlu, A. (1995). *Doğu illerimiz ağızlarından toplamalar.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Çevik, D. (2011). *Pehlivan.* Ankara: Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Demirsipahi, C. (1975). *Türk halk oyunları*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.

Derdiçok, N. S. (2023). Paketleşen bir gelenek: Kent ortamında evlenme ile ilgili uygulamalar. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi,* 3 (1), 57-81.

Eröz, M. - Güler, A. (1998). *Türk ailesi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Gennep, A. (2022). *Geçiş ritleri.* (çev.: Oylum Bülbül), İstanbul: Nora.

İnan, A. (1976). *Eski Türk dini tarihi*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Karşılaştırmalı Türk lehçeleri sözlüğü I (1991). (ed.: Ahmet Bican Ercilasun). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kaya, D. (1999). *Anonim halk şiiri*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 15, 170-189.

Koç, A. (2016). Eşikteki mücadele: Anadolu düğünlerinde kaynana-kaynata güreşi. *Journal Of International Social Research,* 9(42), 252-274.

Köprülü. M. F. (1980). *Türk edebiyatı tarihi.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Örnek, S. V. (1971). *Anadolu folklorunda ölüm*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları.

Örnek, S. V. (1995). *İlkellerde din, büyü, sanat, efsane*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Roux, J. P. (1999). *Altay Türklerinde ölüm.* (Çev.: Aykut Kazancıgil), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Sökmen, S. (2015). Mutki (Bitlis) yöresinde doğum, evlenme ve ölüme ilişkin gelenek, görenek ve inançlar. *III. Uluslararası Halk Kültürü Sempozyumu Kazan Bildiriler.* C. 1, Ankara: Ankara Üniversitesi Kazan Belediyesi.

Sünbüllü, Y. Z. (2011). Höllük kavramı ve uygulaması üzerine bazı tespit ve değerlendirmeler. *Turkish Studies*, 6, 1801- 1806.

Şenesen, İ. (2022). Adana'da çocukluk çağı uygulamaları üzerine bir inceleme. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 15 (40), 1254-1274.

Tanrıbuyurdu, G. (2016). Klasik Türk şiirinde bir sembol dili olarak "kına". *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi*, 5 (1), 102-115.

Tezcan, M. (2000). *Türk ailesi antropolojisi.* Ankara: İmge Yayınları.

Türk Ansiklopedisi (1974). C. 21, Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

Yıldız, M. C. (2013). Harput'taki ziyaret yerleri etrafında oluşan ritüellere din sosyolojisi açısından bakış. *Fırat Üniversitesi Harput Uygulama ve Araştırma Merkezi Geçmişten Geleceğe Harput Sempozyumu*, 879-892, Elazığ.

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

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

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

Yazarın Notu/*Author's Note:* Bu makale, Uluslararası Türk Aşıklık Geleneği ve Aşık Veysel Semozyumu'nda sunulan ancak tam metni yayımlanmayan bildirinin içeriği geliştirilerek üretilmiş halidir./ *This article is an improved version of the paper presented at the International Turkish Minstrelsy Tradition and Aşık Veysel Symposium, but the full text was not published.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 31.01.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 06.03. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1429540
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 15-29.

Araştırma Makalesi
Research Article

ÇİFTÇİLERİN ATASI BOBO DEHKON'DAN TÜRK HALK MASALLARININ KAHRAMANI BOSTANCI DEDE'YE DÖNÜŞÜM

♦

TRANSFORMATION FROM THE ANCESTOR OF FARMERS BOBO DEHKON INTO THE HERO OF TURKISH FOLK TALES BOSTANCI DEDE

Mariia EREN*

ÖZ: Türk folklor araştırmacısı P.N. Boratav pek çok halk masalı derleyip yayımlamıştır. Söz konusu masallar yapısı ve işlevleri açısından olduğu kadar içindeki mitolojik ve arkaik unsurlar açısından da değerlidir. "Zaman Zaman İçinde" kitabında Boratav'ın topladığı masallar arasında "Bostancı Dede" adlı bir halk masalı yer almaktadır. Bostancı Dede halk edebiyatında hiç değinilmemiş ve araştırılmamış bir karakterdir. Konuya ilişkin az bilgi olmasına rağmen çalışmamızda yabancı kaynaklar kullanılarak kısmen de karşılaştırmalı yönteme başvurularak Bostancı Dede figürü ele alınıp yorumlanmaktadır. Köken bakımından söz konusu karakterin Orta Asya'da bilinen İslâm öncesi tarımcılık kültüne bağlı olan, zamanla ise veli statüsünü kazanan Bobo-Dehkon ile bağlantılı olduğu tespit edilmiştir. Monoteist İslâm dinini kabul eden Türkler Anadolu'ya geldiklerinde ise oralarda önceden yaşanan çeşitli karmaşık mitolojik anlayışlara rastlanmışlardı. Akdeniz ve Ege Denizi bölgelerine doğa güçlerini sembolize eden farklı tanrıları veren Batı Asya, Türklerin İslamlaşmış anlayışlarına da katkı sağlamış olabilir. Böylece diğer varlıklara karışıp güçlü İslâm dini tarafından daha düşük yere indirilen Bostancı Dede demonik ve olumsuz nitelikleri kazanmıştır. Çalışmamızda Bostancı Dede'nin oluşumunu etkileyen imajlar, adı geçen karakterin özellikleri incelenmektedir. Bunun yanı sıra Rus halk edebiyatında tamamen aynı epizotları içeren masallar da değerlendirilip mukayese yapılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bostancı Dede, halk masalı, Bobo-Dehkon, tarımcılık kültü, P.N. Boratav.

ABSTRACT: *Turkish folklore researcher P.N. Boratav has compiled and published many folk tales. The tales in question are valuable not only in terms of their structure and functions, but also in terms of their mythological and archaic elements. Among the tales collected by Boratav in his book "Zaman Zaman İçinde", there is a folk tale called "Bostancı Dede". Bostancı Dede is a character that has never been mentioned or researched in folk literature. Although there is little information on the subject, in our study, the figure of Bostancı Dede is discussed and interpreted by using foreign sources and partly by applying the comparative method. In terms of origin, it has been determined that the character in question is related to Bobo-Dehkon, who was affiliated with the pre-Islamic agricultural cult known in Central Asia and gained the status of saint over time. When the Turks who accepted the monotheistic religion of Islam came to Anatolia, they encountered various complex mythological understandings that existed there before. Western Asia, which gave different gods symbolizing the forces of nature to the Mediterranean and Aegean Sea regions, may have also contributed to the Islamized*

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

This article was checked by Turnitin.

understanding of the Turks. Thus, Bostancı Dede, who was mixed with other beings and was demoted by the powerful Islamic religion, acquired demonic and negative qualities. In our study, the images that influenced the formation of Bostancı Dede and the characteristics of the said character are discussed and interpreted. In addition, fairy tales with exactly the same episodes in Russian folk literature are also evaluated and compared.

***Keywords**: Bostancı Dede, folk tale, Bobo-Dehkon, agricultural cult, P.N. Boratav.*

Giriş

1928 yılından itibaren Türk halk masallarının örneklerini derlemeye başlayan Pertev Naili Boratav'ın kalemine ait *Zaman Zaman İçinde* (2009) adlı kitap ilk defa 1953'te basılmıştır. 22 masal ile 21 tekerleme içeren bu kitapta "Bostancı Dede" (2009: 223-234) isimli masal yer almaktadır. Türkiye'de Türk halk edebiyatı ve mitoloji çalışmalarında Umay Günay, Bostancı Dede figüründen ve Fuzuli Bayat, masal karakteri Bostancı Dede'nin menşeiyle bağlantılı olan Bobo-Dehkon'dan kısmen bahsetmişlerdir. *Türk Mitolojik Sistemi 2* (2012) adlı kitabında Fuzuli Bayat Bobo-Dehkon'u Çiftçi Atası olarak değerlendirmektedir. Umay Günay (1983: 38) ise *Türk Masallarında Geleneksel ve Efsanevî Yaratıklar* adlı makalesinde Türk halk masallarında rastlanılan karakterler arasında yer alan Bostancı Dede'den de söz etmekte ve Ateşkâroğlan, İğci Baba ile birlikte "masal kahramanına daima kötülük eden yaratıklar arasında özel isimlerle anılan, ancak aynı fonksiyonları gören olağanüstü güçlere sahip insanlar" olarak açıkladığı 'özel kategori'ye dâhil etmektedir. Çalışma tespit niteliğindedir. Bostancı Dede ile ilgili kısımda daha çok kahramana ait özellikler açısından değil, aynı adı taşıyan masaldaki karakterin yaptıklarının üzerinde durulmuştur. Bununla birlikte 2003 yılında Magdalena Sodzawiczny tarafından hazırlanan *Türkiye Masallarında Şamanizm Öğeleri* adlı yüksek lisan tezinde Bostancı Dede masalı üzerine bazı hususlar açısından tahlil yapılmıştır. Adı geçen araştırmacıların yaptığı çalışmalar dışında konuya ilişkin başka araştırmalar bulunamamıştır. Rusça yazılmış kaynaklar arasında Rus Doğu bilimci, Türkolog ve çevirmen İ.V. Stebleva'nın *Ob odnom mifologiçeskom personaje turetskoy volşebnoy skazki* (Türk Peri Masallarının Bir Mitolojik Karakteri Üzerine) (1986) makalesi ve benzer içerikli *Oçerki turetskoy mifologii. Po materiyalam turetskoy volşebnoy skazki* (Türk Peri Masalları Materyallerine Göre Türk Mitolojisi Denemeleri) (2002) adlı kitabında Bostancı Dede figürüne değinilmektedir.

Çalışmanın konusu olan Bostancı Dede karakteri yeterli derecede araştırılmadığı nedeniyle inceleme konusu olarak seçilmiştir. Yukarıda söz edilmiş kaynaklara dayanarak Bostancı Dede karakteri ve imajını oluşturan Bobo-Dehkon adlı pir (evliya) ele alınıp değerlendirilecektir. Bostancı Dede'ye has on tane ana özellik tespit edildikten sonra her özellik ayrı bir şekilde yorumlanmaktadır. Bunun dışında "Bostancı Dede" masalının içerik analizi de yapılmaktadır. Bahsi geçen masalda Şehzade, kaçırılmış kız,

kulübeye sarılmış yılan gibi diğer karakterler ve A. Aarne'nin masal kataloğuna göre ayrı tipe ait olan Gül-Sinan hikâyesi yer almasına rağmen masal "Bostancı Dede" adını almıştır. Buradan hareketle söz konusu karakterin masalın olay örgüsünü oluşturduğu ve diğer kahramanlardan daha önem taşıdığı anlaşılmaktadır.

"Bostancı Dede" Masalı Üzerine Tahlil

Bostancı Dede kahramanın tarihî oluşumu, kökeni ile değişim süreçlerine bakılmadan önce aynı adı taşıyan masalı yapısı ve özellikleri açısından ele almakta fayda vardır. Geleneksel "bir varmış, bir yokmuş"… Bir padişahın üç oğlu varmış" başlangıç formeliyle açılan masalda padişah ölürken oğullarını yanına çağırır ve kırk gün mezarını sıra ile beklemelerini ister. Memlekette ise kırk tane dev varmış, her yeni ölünün ciğerini mezardan çıkarıp yerlermiş. Halk masalına has üçlü bakışım kuralına göre üç oğul üç gece mezar başında kalır. İlk ikisi başarısızken üçüncü küçük şehzade kırk tane devle karşılaşıp onlardan ateş alır. Mezarın etrafına bismillah der bir halka çizer (Boratav, 2009: 223).

Şehzadenin babasının mezarında beklemesi, atalar kültü izlerini taşımakta ve anma merasimini hatırlatmaktadır. V. Y. Propp'a (2020: 351) göre "tarımcılığın gelmesiyle, soyun başında erkeğin durmasıyla ve mülkiyet ile verasetin ortaya çıkmasıyla birlikte ata erkek meydana gelmektedir. Bu şekilde kökenleri daha erken devirlerde de görülebilen ata/bağışçı ata figürü oluşmuştur". Halk masallarında üçüncü oğlun korkmaması ve babasının isteğini yerine getirmesi ise en küçük çocuğun miras alması geleneğine bağlıdır (İng. Ultimogeniture) (Meletinskiy, 2005: 140)

Söz konusu masaldaki üç oğlun mezarda beklemeleri epizodu, A. Aarne'nin "Masal Tipleri Kataloğu"na göre (1961: 188) ATU530 numaralı "Cam dağın üstünde bulunan prenses. Nöbet için Ödül" (The Princess on the Glass Mountain. Reward for the Vigil) ve H1416 numaralı "Korku imtihanı: bir gece mezar başında geçirmek" (Fear test: spending night by grave) tipleri olarak değerlendirilebileceği kanaatindeyiz. Türk masalında tam cam dağ olmasa da Şehzade devlerin üstüne çıkıp kale içinde bulunan sarayın üst katlarına çıktığından yüksek bir yapı olarak düşünülebilir. Bazı dünya masallarında bunun yerine kule görülmektedir[1]. Diğer dünya halk masallarında "Bostancı Dede" masalında da mevcut olan "ölmüş babanın mezarı beklenmesi isteği" ardından ödül olarak verilen atlar da genelde yaygın bir motiftir (Rus. "Sivko-Burko", Özbek. "Babanın İradesi" masalları gibidir). Türk masalında bahsi geçen motif görülmez, ama en cesur oğlunun babasının sözünü dinlemesi ve devleri yenmesi sonucunda istediğine ulaşması da bir ödül olarak kabul edilmesi mümkündür. Diğer iki oğul

[1] Giambattista Basile'nin kitabında yer alan (1634) İtalyan "Petrosinella", Charlotte-Rose de Caumont de La Force tarafından yazılmış Fransız "Persinetta" (1698), Grimm Kardeşleri'nin kalemine ait Alman "Rapunzel" (1812) masalı, "Sivka-Burka" (1872) adlı Rus halk masalında bahsi geçen motif bulunmaktadır.

herhangi bir maceraya atılmadığı halde en küçük Şehzadenin onlar için de sultanları kazandığı görülmektedir.

Eberhard-Boratav'ın *Türk Masallarının Tipleri* kataloğuna göre ise "Bostancı Dede" masalının devamında Şehzade ile sultanın bulunduğu kulübeye sarılan yılanın Şehzadenin Gül-Sinan hikâyesini öğrenmesini istemesi (1953: 238-239) ise Typ204 "Sinan Paşa'nın Hikâyesi" (Die Geschichte des Sinan Paşa) tipiyle uyum göstermektedir.

Yukarıda bahsedilmiş hususların dışında "kırk dev, kırk gün, kırk gece" gibi ritüelistik sayılar kullanılmaktadır. Şehzadenin kendini devlerden korumak amacıyla bismillah demesi ve halka çizmesi gibi unsurların halk büyüsünden kalan ritüelin İslâm diniyle yan yana bulunmasını göstermektedir.

Masalın ortasında Şehzade, kaçırdığı kızı geri getirmek için Bostancı Dede'de olduğu gibi sihirli bir ata biner. Bostancı Dede'nin atının annesi olan bu at: "Eğer o Bostancı Dedeyi yedi kat gökten aşağı atmazsan sana analık hakkımı helal etmem" (Boratav, 2009: 228) der. Türk kültüründe gerek İslâm öncesi gerek sonrasında yedi sayısı da kutsal sayılarak önemli bir yere sahiptir. Eski Türk inanışlarına göre da gökyüzünün 3, 7 ya da 9 kat olduğuna inanılmaktaydı.

Bostancı Dede ile Bobo-Dehkon Arasındaki Bağlantı

Bostancı Dede'nin sadece olumlu ya da nötr vasıfları üzerinde durulursa söz konusu karakterin diğer Türk halkları arasındaki en yakın akrabasının Özbek **Bobo-Dehkon** olduğunu söylemek mümkündür. Özbek Türklerinde Bobo-i Dehkon biçimde de bilinen bu isim, Orta Asya'da yaşayan yerleşik İran halklarından ödünç alındığına işaret etmektedir. Bu figür İslâm pir panteonuna girmesi sebebiyle göçebe Kırgız, Kazak, yarım göçebe Türkmen ve Karakalpaklarda yaygınlık kazanmıştır[2] (Stebleva, 1986: 247).

İslâm öncesi döneme ait bu şahsiyet ilk olarak tarım koruyucusu nitelikleri taşımaktaydı, tarımla ilgili bazı merasimler de kendisine bağlıydı. Türklerin avcılık-toplayıcılık, hayvancılık ve tarım gibi üç ekonomik sistemin üç coğrafî şart (bozkırlar, dağlık-ormanlık bölge, iki nehir arası veya bol sulu düzenlik arazi) dâhilinde yapılanması kültürel bağlamda da bazı özelliklerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. O bakımdan kült karakterli uygulamalarda hayvancılıkla, avcılıkla bağlantılı öğeler bulunduğu gibi tarımla ilgili ritüeller de yer almış ve bu ekonomik yapıyla ilgili koruyucu ata/ atalar kültü şekillenmiştir (Bayat, 2012: 95).

---

[2] İ. Stebleva "pir kültü" ifadesini kullanmıştır. Sözlükte "ihtiyar, ak saçlı, tecrübeli kimse" anlamındaki Farsça pîr kelimesi tasavvufta mürşid, velî ve şeyh ile eş anlamlı olarak kullanılmıştır (Arpaguş, 2007: 272). Bu bağlamda "evliya kültü" de aynı anlama gelmektedir. Yeni bir dini kabul eden topluluklar, kabul etmiş olduğu bu dinsel olguları daha önceden sahip olduğu kültürel ve dinsel motifleri ekleyerek yeniden şekillendirmektedir. İşte bu oluşum "halk dindarlığı/popüler dindarlık/volk İslam" olarak ifade edilmektedir (Mardin, 1997: 151). Müslümanların dinî hayatında önemli rol üstlenen evliya kültü eski politeist geleneklerin etkisi altında gelişmiştir.

Orta Asya'da her zanaatın ve mesleğin kendi koruyucu piri vardı. Bobo-Dehkon da pir sayılmakla birlikte biraz farklı bir konuma sahiptir. Adı geçen pirin menkıbesi olmadığı, herhangi bir karakteristik özeliklerden yoksun olduğu, anlatılarda öbür karakterlerle muhatap olmadığı ve sonunda keramet göstermediği görülmektedir. Bobo-Dehkon diğer köylülerden farklı olmayan çalışkan biridir. Onu diğerlerden ayıran husus ise insanlara toprağı ekmeyi ve sürmeyi öğretmesidir (Snesarev, 1969: 220). Halk anlayışında genelde basit giysili dinç bir ihtiyar olarak tasavvur edilir, kimi zaman ise kuş şeklinde de düşünülür. Özbek ve Tacik köylüleri arasında tarlayı ilk süren ve ekim yapan kişi Bobo-Dehkon'un canlı temsili olarak algılanırdı. Karpuz, kavun ekildiği, ağaçtan meyve toplandığı zaman, toprak sürülürken, hasat alınırken, ilk ekmek yendiğinde vs. Bobo-Dehkon'un adının anılması gerekirdi. Güney-Batı Türkmenlerinin adı geçen şahsiyete toprağın belli bir bölgesini de adadıkları bilinmektedir (Tokarev, 2008b: 146).

Özbeklerde, Türkmenlerde **"Baba-Dayhan"**, Kırgızlarda **"Baba-Dıykan"**, Kazaklarda **"Dikan-baba, Dikan-ata",** Karakalpak Türklerinde **"Diyhan Baba"** ve Taciklerde **"Bobo-i-Dehkon"** gibi adlar kullanılmaktadır[3]. Tacikçe-Rusça Sözlüğü'ne göre (2008: 106) köy anlamına gelen "deha"dan türemiş "dehkon" kelimesi, köylü / tarımcı biri manasına sahiptir. "Dehkan" kelimesi ancak Arap fethinden sonra söz edilmiş anlamlarına gelmeye başlamıştır. Bundan önce bu sözcük, feodalleşmekte olan aristokrasi temsilcileri için kullanılmaktaydı (Basilov, 1991: 13).

Bilim insanı V.N. Basilov, *Kult svyatıh v islame* (İslâm'da Veliler Kültü) (1970: 13-14, 16) kitabında Bobo-Dehkon için tarım *patronu* kavramını kullanmış ve bu figürün erken tarımcılık kültünden geldiğini ispatlarken mezarı Köhne Ürgenç (Türkmenistan) şehrinde bulunan **Divana-ı Burh** adlı başka bir veli hakkındaki efsanelere de başvurmuştur. Divana-Burh kırk gün, kırk gece boyunca tek ayak ya da bazı efsanelere göre ayaktaki büyük parmağının üzerinde durduktan sonra Allah'tan cehennemi yok etmesini istemiş. Allah ise kâfirler için ve Müslümanların din buyruklarını daha iyi bir şekilde yerine getirmeleri için cehennemin kalması gerektiğini dile getirmiş. Efsanenin çeşitli versiyonlarına bakılmaksızın ortak motif tek ayak üzerinde durulmasıdır. Böyle dururken insanın bitkiye benzediği ve sihirli bir şekilde hasat üzerine etki sağlayabileceği düşünülürdü. Yukarıda örnek olarak verilmiş efsane ve mit metinlerinde söz konusu tarımcılıkla ilgili arkaik merasim yankısını bulmuştur.

---

[3] Doğu Türkistan Uygur Türkleri ile Orta Asya'daki İran grubuna giren nüfus arasında sıkı kültür ilişkisi bulunmaktaydı. Etno-kültürel yakınlık, ekonomik bağlantılar ve ortak iklim şartlarından Uygur Türkleri ile Orta Asya bölgesi halkları arasında takvim merasimleri açısından benzerlik mevcuttur. Fakat takvim merasimlerine has bazı özellikler Doğu ve Batı Türkistanlılarda farklı olarak tespit edilmiştir. Söz gelimi, Uygurlarda Orta Asya tarım koruyucusu Bobo-Dehkon'un izleri korunmamıştır. Yağmur, bulut, fırtına vs. gibi tabiat olaylarına bağlı olağanüstü herhangi bir şahsiyet de kaydedilmemiştir. Uygurlar gerekli olduğu anda sadece Allah'a ve ölmüş ataların ruhlarına danışırlardı (Dorjiyeva, 2013: 14).

Velilerin adında kullanılan ve dede anlamına gelen "*bobo*" unsuru bahsi geçen figürün atalar kültüne bağlı olduğuna işaret etmektedir. Orta Asya'nın her bölgesinde veliler için *ata* ve *bobo* terimleri kullanılmaktadır. Genelde velinin adına eklenmektedir. Örneğin Pavlan-ata, İsmamut-ata, Sultan-bobo, Ukaşa-ata vs. gibi isimler mevcuttur. Yaş olarak daha büyük olan insanlara yönelik ata ve bobo kelimelerinin yaygın bir şekilde kullanılması, kadim zamanlarda insanları birleştirmeyi sağlayan akrabalık terimleri sisteminin izleridir. Bu tür topluluklarda babanın bütün akrabaları "benim babalarım/atalarım", dedenin bütün akrabaları "benim dedelerim/bobolarım" şeklinde algılanırdı. Atalar kültü sayesinde akrabalık terimleri Müslüman velileri kültüne geçip sağlam bir yer edinmiştir (Pankov, 2018: 57).

Mitlerde Bobo-Dehkon ilk saban icat etmekte, kazdığı su yoluna su gelmediği için ilk suvarma kanalını çekmektedir. Her iki durumda şeytanın yardımına başvurmaktadır. Bobo-Dehkon'un suvarma kanalını çekmesi şöyle anlatılmaktadır: "Bayram kıyafetini giyip eline pide alınca mutlu bir şekilde şeytanın yanından geçmiş. Herhangi bir şüphe duymayan şeytan "Bobo-Dehkon büyük ihtimal su yolunun dümdüz değil, ırmak gibi dolambaçlı olması gerektiğini anlamıştır" diye düşünmüş" (Basilov, 1991: 176). Bunun yanı sıra, ateş bulmayı ve metal aletleri yapmayı ilk öğrenen olması Bobo-Dehkon'un kültürel kahraman niteliklerine işaret etmektedir. Mitik metinlerde ve destanlarda tanrısal ya da yarı tanrısal menşeli kültürel kahramanın (İng. culture hero) görevi dünyayı değiştirmek, kaosu düzenlemek, insanlara farklı becerileri öğretip kazandırmaktır. Genelde dünya mitlerinde kültürel kahramanın ateş elde etmesi, ilk köprü inşa etmesi, av için gereken aletleri bulması ya da icat etmesi, sosyal düzen kurması gibi sıradan insanların hayatlarını etkileyen çeşitli eylemler yer almaktadır. İşlevleri bakımından ise demiurg'a yakındır (Kulturnıy geroy, 2016: 321).

Özbek kültürü uzmanı, etnolog ve antropolog A. Aşirov (2011: 468), tarımcılığa ilişkin olan Bobo-Dehkon kültü ile **Mitra** adlı Zerdüştlük Güneş Tanrısı arasında da bağlantı kurmaktadır. Bobo-Dehkon da Mitra gibi insanlara refah, bolluk vererek güneş batmadan önce ortaya çıkar ve tarımcılara yardım eder. İki şahsiyet beyaz giysili edepli bir ihtiyar olarak düşünülmüştür. Zerdüştlük mitolojisine göre Tanrı Mitra ellerinde altın değnek tutarken Bobo-Dehkon'un elinde ise asa vardır.

XIX. yüzyılda Bobo-Dehkon'un **Âdem (Âdem-ata)** ile özdeşleştirilmeye başlaması İslâm dininin oldukça geç etkisinin sonucundan meydana gelmiştir. Hazreti Âdem, ilk insan olması hasebiyle ziraatla uğraşırdı (Abdülkadiroğlu, 1992: 4). Kimi zaman ise **Hızır**'la özdeşleşmesi de söz konusudur, çünkü Hızır'ın bitki (bazen su) âlemine ait varlıkların bazı özelliklerini ödünç alması şüphesizdir (Snesarev, 1969: 219).

Bobo-Dehkon'a ilişkin anlayış ve merasimlerin İslâm'da korunan arkaik bir kült olmadığını, eski zamanlarda güçlü olan tarım ilahının kalıntısı olduğunu tahmin etmek mümkündür (Basilov, 1970: 13).

Bostancı Dede Karakteri

Bostancı Dede figürü olumsuz ve zarar verici hususları açısından ele alındığında 'alt mitoloji'ye ait bir karakter olduğu görülmektedir. Masalda Bostancı Dede kızı kaçırır, "Şehzadenin terkisinden kızı kaptığı gibi atıyla birlikte havalanıp uçar" (Boratav, 2009: 226), aynı zamanda Şehzadeyi de uğraştırıp zarar vermeye çalışır, hatta "Şehzadeye temiz bir dayak atar". V.Y. Propp (2020: 152) "herhangi bir nesnenin ya da insanın kaçırılması"nı "kötülük/zarar verme" kategorisi altında değerlendirmektedir. Alt mitoloji grubuna tanrısal statü olmayan, çeşitli ruhlar ve demonik varlıklar girmektedir. Adı geçen kavram XIX. yüzyılda Alman etnograf W. Mannhardt tarafından geliştirilmiştir. W.Wundt ise 'bitki âlemi demonik varlıkları'nı tarımcılık kültü ile gelişmiş tanrılar kültü arasında yer alan geçici bir aşama olarak değerlendirmiştir. Demonik varlıkların insan hayatına karıştığı, onlarla karşılaştığı, insanlara dönüştüğünden vs. dünya yaratılışı zamanına ait mitolojik zamanlarda kendilerini gösteren karakterlerden daha çok önem taşıdığını söylemek mümkündür (Tokarev, 2008a: 724).

Kötü veya kara iyeler kategorisine giren demonolojik varlıklar Türk mitolojisinde yaygın bir özellik kazanmıştır. İlkel mitolojik varlıklar tanrısallık özelliği veya ilah statüsü olmayan mitolojik varlıklar olup iyilik kavramının aksi kutbunda yer almaktadır. Doğa güçleriyle bağlantılı olan demonik varlık ve karakterler zamanla antropomorflaştırılır ve hatta sağlığında kötülük yapan insanların üzerine geçirilir. Ananevi olarak bu tür karakterler, kabul edilmiş dinlerin ve dinî sistemlerin etkisiyle yeni şekil almıştır (Bayat, 2012: 277). Alt mitoloji kahramanları genelde masal, memorat gibi folklor ürünlerinde görülmektedir.

Masala dayanarak Bostancı-Dede'ye ilişkin özellikler şu şekilde sıralanabilir (Stebleva, 1986: 246-247):

1. Bostancı dede, yüzü tüyle kaplı bir ihtiyardır.

2. Masal kahramanlarının önüne uyuz atla çıkmaktadır, yani acınası bir dış görünüşe sahiptir.

3. Güzel kızlara karşı ilgisi vardır.

4. İnsan sesiyle konuşan mucizevi kanatlı atı mevcuttur.

5. Havada, gök üzerinde hareket edebilir.

6. Kuşlarla bağlantısı vardır, bulunduğu yerle ilgili kartalın haberi vardır.

7. Sürekli bostanında / bahçesinde çalışmaktadır.

8. Kaçırdığı kızın etrafını mücevherler değil, çeşitli meyveler dolu tepsilerle sarmaktadır.

9. Bostancı-Dede'nin ölümünün sebebi kendi mucizevi atıdır.

10. Bostancı-Dede'nin sihirli güçlerinin sınırlı olduğu ve kendi atı üzerinde tamamen hâkimiyetinin olmadığı anlaşılmaktadır.

Görüldüğü gibi Bostancı Dede "uyuz bir ata binmiş, sakalı bıyığına karışmış" (özellik 1) bir adamdır. Bu niteliğin bir yandan Hızır'ın dış görünüşüyle ilişkili, diğer yandan ise bereket sembolü olabildiği tahmin edilmektedir. Yukarıda tespit edildiğine göre Orta Asya anlayışlarında Bobo-Dehkon kimi zaman Hızır ya da Âdem'le bile özdeşleştirilmiştir. Çelebi'nin (1998: 406) "bazı şarkiyatçılar tarafından Hızır kültünün arkasında bir takım ilkel dinlerde rastlanan bitki tanrısının bulunduğu iddia edilmişse de aslında İslâm'daki Hızır telakkisinin bu inançla hiçbir ilgisi yoktur" diye bilgi vermesine rağmen "Türk halk edebiyatında ve tasavvuf muhitinde ölümsüzlük şerbeti (ab-ı hayat) içerek ölümsüzlüğe kavuşmuş olduğu düşünülen, her zaman ve mekânda, umulmadık anlarda, farklı kişiliklerde ortaya çıkarak insanlara yardım eden, bolluk ve bereket getirdiğine inanılan mitolojik şahsiyet" olarak karşımıza çıkmaktadır (Döğüş, 2015: 78). Hızır / Hıdır kelimesi ise etimolojik olarak "yeşil, yeşilliği çok olan yer" anlamını taşımaktadır. Zamanla oluşan Hıdrellez geleneği doğayla barışık olma ve onlardan yararlanma dileğine dayanmaktadır. Bolluk-bereket, doğanın yeniden doğması ve canlanması, bitkilerin yeşermesini, hayvanların üremesini, insanların kuvvetlenmesinin sağlaması gibi Hızır'a yüklenen özellikler arasındadır (URL-1). Bunun yanı sıra, İ.V. Stebleva (1986: 251) ilgili konu hakkında şunu dile getirmektedir:

> "Müslüman olmuş Selçuklu Türkleri XI. yüzyılda Anadolu'ya geldiklerinde oralarda Hint-Avrupa olan ve olmayan halkların karmaşık mitolojik anlayışlarına rastlamışlardı. İran etkisi altında kalan Türk masal karakteri Bostancı Dede'de, Anadolu menşeli[4] ve bolluk düşüncesine ilişkin bir ya da birkaç ilahî varlıkla ilgili anlayışların değişikliklere uğradığı ve vücut bulduğu görülmektedir".

Monoteist İslâm dini bu topraklarda mevcut olan mitolojik varlıklara ve tarımcılık, bitki ile bolluk tanrılarına güçlü bir etki sağlamıştır. Türk kültürü gelince söz konusu varlık(lar) daha düşük seviyeye indirilip, Bobo-Dehkon gibi veli olarak değil, daha çok demonik (şeytanî) biri olarak algılanmaya başlanmıştır (Stebleva, 1986: 251-252). Bu bağlamda Bostancı-Dede'nin yüzünün tüylü olması, alt mitoloji kategorisine ait çoğu varlığa has bir nitelik olduğu söylenebilir. Türk mitolojik anlayışında ev iyesi, orman iyesi (Ağaç kişi) ya da Erlik, Albastı gibi kötü ruhların saçlarının var olması ve dağınık olması gibi özellikler vurgulanmaktadır.

Bostancı Dede bir gariban kıllığına girip ilk olarak masalın ana karakterini maceraya sürüklemek için uyuz atın üzerine çıkmaktadır (özellik 2). İkincisi Yunan mitolojisi başta olmak üzere bazı dünya mitolojilerinde ve halk masallarında bolluk, bitki âlemi tanrıları keçiye biner ya da keçi ile özdeşleştirilir. Bostancı Dede kanaatimizce senkretik bir karakter olduğu

[4] Burada yazar, "Anadolu menşeli" kavramı altında Anadolu uygarlıklarını kastetmektedir.

için Küçük Asya'dan kalan bu izin yerine zamanla atın üzerine binmesi özelliği ödünç alabildiği düşünülmektedir.

"Bostancı Dede" masalında üç atın rengi açık bir şekilde belirtilmektedir. Büyük Şehzadenin *al* bir ata, ortanca Şehzadenin *kır* bir ata, küçük Şehzadenin ise *ak* bir ata bindiği anlatılmaktadır. Masalda üç rengin mevcut olması ve ana karakter olan Şehzadenin tam ak ata binmesi tesadüf değildir. Söz gelimi, Buryatlarda Ule diyarının hükümdarı Nagad-Sagan-Zorin beyaz toynaklı beyaz atın sahibi olarak betimlenir. Yakut mitlerinden birinde Ejder, kahramanın 'kuş gibi gümüş kanatlı bembeyaz at'ın üzerine binmesini ister. Yunanlıların da sadece ak atları kurban olarak sundukları bilinmektedir (Propp, 2020: 381). Atın ak olması hayvanın öbür dünya ile bağlantılı olduğunu göstermektedir. M. Sodzawiczny (2003: 31) "şehzade dünyalar arasında yolculuğa çıkmakla, beyaz bir ata binmekle, yolculuğu sırasında birçok yardımcı ruhlara, karakterlere rastlamakla şamanı hatırlatmaktadır. Bu bağlamda "Bostancı Dede" masalı, şaman nitelikli iki kahraman arasındaki bir savaş olarak da düşünülebilir" diye dile getirmektedir. Fakat Türk dünyasına ait olmayan halk masallarında da kanatlı atla ilgili tamamen aynı epizotlar bulunmuştur ("İvan Çaroğlu ile Marya Morevna", "İvan Çaroğlu ile Güzel Yelena Hakkında"). Bu doğrultuda Rus masalındaki İvan'ın kanatlı ata binmesini ve Bostancı Dede gibi zarar vermeye çalışan karakterle mücadele etmesini Şamanizm'den gelen motifler olarak değerlendirmek yanlış olur. Dolayısıyla "Bostancı Dede" masalındaki de söz konusu epizot Şamanizm inançlarına bağlı değildir.

Bu bilgiler ışığında Bostancı Dede'nin "insan sesiyle konuşan mucizevi kanatlı atın sahibi olması, havada ve gök üzerinde hareket edebilmesi" (özellik 4, 5) gibi maddelere bakmakta fayda vardır. Orman hayvanlarına kıyasla at insanların hayatına daha geç bir dönemde girmiştir. İnsanların ekonomik hayat biçimi değiştikçe folklor ürünlerinde de önceden daha ağır basan kuş ile yeni gelen at imajlarında net bir sınır hemen kurulamamıştır. Atın kuş olarak adlandırılmasıyla eski kelimenin yeni imaj üzerine aktarılması gerçekleşmektedir (Propp, 2020: 373). Dolayısıyla kanaatimizce Türk halk masalındaki olumsuz bir karakterin kanatlı ata binmesi, Şamanizm etkisiyle gelişen bir motif olarak değerlendirmemek gerekir.

Bostancı Dede'nin güzel kızlara karşı ilgisi olması (özellik 3) ise çoğu halk masalında olumsuz karakterlerde görülen bir özelliktir. Genç kızları götüren, evlenmek isteyenler arasında Derviş, İğci gibi karakterler yer alabilir. Söz gelimi "Papağan" adlı masalda (Boratav, 2014) Derviş "benim dünya, ahiret evladım olur musun?" diye sorarak tıpkı Bostancı Dede gibi kızı atının terkisine bindirir. İğci Baba ise kızları kandırarak dağ başındaki evine götürüp "sen artık benim kızımsın" der (Alangu, 2010). Masal geleneğinde kız/kadın kaçırma motifi yaygınlardan biridir. Kaçırma olayını masalın gelişmesini sağlayan ana eksiklik olarak değerlendirmek mümkündür. "Bostancı Dede" masalının devamında da Şehzade kızı geri getirmek için çeşitli zorluklarla ve görevlerle karşılaşmak zorunda

kalmaktadır. İşlev açısından değil, motif olarak bakılacak olursa dünya mitlerinde yer alan en arkaik motiflerden biri karşımıza çıktığı görülecektir. Yunan mitolojisinde bilinen Persephone'nin (Kora) kaçırılması üzerine çalışan L. Malten (1909) adı geçen motifin insanları ölüm tarafından kaçırılması anlayışından ortaya çıktığını dile getirmektedir. Bu bağlamda V. Propp da "Masalın Biçimbilimi" adlı kitabında (2020: 622) "kızların ejderha tarafından kaçırılması, kartal üzerinde uzun yolculuk yapması, başka dünyada/diyarda bulunması" gibi motifler halk masalında ölümle ilgili anlayışların yankısı olarak görmektedir. "Bostancı Dede" masalında ise bu üç motif yer almaktadır. Dolayısıyla "kaçırma" olayı; mitolojik unsurlar açısından arkaik anlayışın bakiyesi olarak, ana karakteri kız olan masallar için kızın erginlenmesi sürecinin bir parçası olarak, işlevsellik açısından ise kahramanın tamamlaması gereken bir eksiklik olarak değerlendirilebilir.

Bostancı Dede'ye ait başka özelliklerden biri karakterin kuşlarla bağlantısı olması ve bulunduğu yerle ilgili sadece kartalın haberi olmasıdır (özellik 6, 9). İ. Stebleva (1986: 251), şarapçılık ve bolluk tanrısı Dionysos'un sembolü kartal olduğunu dile getirerek söz konusu özelliğin Bostancı Dede figüründe yankısını bulduğunu ileri sürmektedir. İlgi çekicidir ki L.Y. Schtenberg de (1925: 720) *Sibirya Halklarında Kartal Kültü* adlı monografisinde Yakut Türkleri arasında tespit edilen kartalın özelliklerinden biri için 'doğa dirilticisi, Yakut *Dionysos'*u diye ifade kullanmaktadır. 1894-1896 yılları arasında Saha Cumhuriyeti'nde V.M. İonova tarafından (1913: 1) *Pesn' o nastuplenii goda* (Yılın Gelmesi Hakkında Bir Şarkı) olarak adlandırılan materyal toplanmıştır. Bu şarkıya göre "kartalın gelmesiyle eski yıl biter ve yeni yıl başlar. Kartal üç defa taş kadar sert, sivri gagasının bacağına sürtünmesinden dolayı acımasız ayazlar bozulup geri çekilmiş; o, üç defa ötünce ormanın yüksek ağaçlarının kırağı dökülmüş; altı defa ses çıkarınca güneş yükselmiş ve güney rüzgârı ortaya çıkmış; donmuş olan her şey erimiş olup dereler akmaya başlamış". Yer alan ifadelerden kartalın kendi güçleriyle tabiatı tekrar canlandırabildiği anlaşılmaktadır. Çocuk sahibi olamayan kadınların da dua ederek kartala isteklerini gönderdikleri bilinmektedir. Bu şekilde istenen ve doğan çocuklar "kartaldan doğmuş olanlar" sayılmıştır. Bahsi geçen bilgiler ışığında Bostancı Dede masalında kartalın işlevinin de bolluk, verimlilik gibi kavramlarla ilişkili olduğu sonucuna varılabilir. Şamanizm etkisi açısından da bakılacak olursa kartalın en mühim kuşlardan biri olduğu görülecektir. Orta Asya ve Sibirya Şamanizm'indeki kartal, en yüksek ruhları taşıyan hayvan ve Tanrının bir elçisi gibi sayılırdı (Ögel, 2010: 47, 86). Kartalın kutsiyeti onun Tanrı'ya en fazla yaklaşan kuş olması ve hatta Tanrı'nın elçisi veya sembolü olarak telakki edilmesi yanında, kartalın bazı boyların ve Şamanların atası olduğu düşüncesinden de kaynaklanmaktadır (Güven, 2014: 299).

Bostancı Dede'nin sürekli bostanında/bahçesinde çalışması ve kaçırdığı kızın etrafını mücevherler değil, çeşitli meyveler dolu tepsilerle

sarması (özellik 7, 8) gibi hususlar bize tekrar tarımcılıkla/ verimlilikle bağlantısına işaret etmektedir.

"Bostancı Dede" Masalıyla Benzerlikleri Taşıyan Masallar

1860 yılında İ.A. Hudyakov tarafından hazırlanan *Velikorusskiye skazki* adlı masal kitabında "İvan Çaroğlu ile Marya Morevna" (İvan Tsareviç i Marya Morevna, №20) masalı "Bostancı Dede" masalıyla benzer epizotları içermektedir. Kısaca masalın özeti şöyledir: Evvel zaman içinde çar ile çariçe varmış, onların üç kızı ve bir oğlu varmış. Bir gün çocuklar bahçeye çıktıklarında fırtına kızları teker teker alıp götürür. Üç yıl sonra kalan erkek kardeş dünyayı gezmek ve Marya Morevna adlı güzel bir kızı istemek için yola koyulur. Sonra dikkatimizi çeken bir epizot karşımıza çıkmaktadır: İvan yolda gariban bir ihtiyara rastlanır, ihtiyar ise "Affet beni İvan, küçük (ardında ortanca ve büyük) kız kardeşini ben kaçırdım" diye itiraf eder. İvan kız kardeşini görmek isteyince ihtiyar kara bir kuzguna dönüşüp sırtına delikanlıyı bindirip götürür. Kaçırılan büyük, ortanca ve küçük kız kardeşini sırasıyla ziyaret ettikten sonra Marya Morevna'ya doğru gider. Kızla mutlu bir şekilde beraber yaşamaya başladıktan kısa bir müddet sonra İvan girmemesi gereken odayı açtığı için oradaki Ejder'i serbest bırakır. Ejder (Zmey) kızı kaçırır. Devamında, Bostancı Dede masalındaki Şehzade gibi İvan da kaçırılmış kızı geri alır, Ejder ise bunu öğrenince dönüp, gençlere yetişir ve kızı tekrar kaçırır. Bu eylem iki defa gerçekleşir. Bostancı Dede'de de aynısı görülmektedir. Üçüncü defa İvan kraldan yaşlı, dikkat çekmeyen bir kısrak ister. Boratav'ın derlediği masalda (2007: 228) da "Şehzade bu atla uğraşırken öteki seyisler onunla alay ederek: Bundan başka bakacak at bulamadın mı" ifadelerinden ilk başta atın çok güçlü ya da görkemli olmadığı anlaşılmaktadır. Rus masalında İvan atı üç gün besledikten sonra atın kanatları çıkar, sevgilisini üçüncü defa elde etmek için ona biner. Sevgilileri yakalamak için Ejder'in tekrar bindiği kanatlı at İvan'ın bindiği ata seslenir: "Bekle anam, bekle kısrak anam!". Anne at ise buna "oğlum benden daha gençsin, daha yavaş ve yere yakın uçmalısın" dediğinde Ejder'in bindiği at onu üstünden fırlatıp attığında Ejder yere düşüp yüzlerce parçaya ayrılır. Türk masalında da Şehzade Bostancı Dede'nin atının annesi olan bir ata biner, "bunun üzerine at yükselir de silkiniverir, Bostancı Dede üstünden atar. Adamcağız yere düşünce bin parça olur" diye yazmaktadır.

Bununla birlikte yukarıda söz edilmiş Rus masalında ve benzer epizotları içeren "Pro İvana Tsareviça i Yelenu Prekrasnuyu" (İvan Çaroğlu ile Güzel Yelena Hakkında) adlı başka bir masalda kız kaçırıldıktan sonra zaman dilimiyle ilgili bilgi verildiği görülmektedir. Örneğin, Ejder kızın olmadığını fark edince atına nereye gittiğini sorar. At ise İvan Çaroğlu ile beraber gittiğini cevap verir. Ejder onları bulmak için ne yapılması gerektiğini sorduğunda at "Çavdar ek, büyünce onu biç, öğüt; bundan malt hazırla. Biz bira bol bol içtikten sonra onları yakalarız» diye cevap verir. Bazı varyanlarda «bu zamanda arpa ekilir, yetişmesi beklenir, biçilir, ondan un yapılır, ondan sonra beş fırın ekmek pişirilir, bolca da yenilir. Ancak bundan

sonra peşlerine düşelim» diye ifadeler geçmektedir (Afanasyev, 1984). Türk masalında da kızın kaçırılmasıyla ilgili haberi at verir.

Bilim insanı B.A. Rıbakov (1987: 323) esir kızın dışarıda, yani onu kaçıranın yanında olamadığı zaman diliminin tarım çalışmalarının süresine göre belirlendiğinden bahsetmektedir. Örnek olarak verilmiş masallarda detaylı bir şekilde eski tarımcı insanların bahardan güze kadar yıllık döngüsü gösterilmiş; hatta arpa, buğday gibi ilk tarımcıların en eski tahıllarından söz edilmiştir. "Bostancı Dede" masalında zaman/dönemle ilgili o kadar ayrıntılı bilgi bulunmamakta, sadece Bostancı Dede'nin dediği "gidedursunlar" ve "bir zaman sonra ata biner" diye ifadeler geçmektedir. Ama karşılaştırılmalı yöntem vasıtasıyla tamamen aynı epizotları ve motifi içeren Rus masallarındaki tarımcılıkla ilgili bilgilerin mevcut olması "Bostancı Dede" masalında da bunların zamanla yok olmadığını ya da eklenmediğini düşündürmektedir. Bu açıdan da Bostancı Dede figürünün ve masalda yaptıkları tekrar tarımcılıkla ilişkili olduğu vurgulanmaktadır.

Sonuç

Pertev Naili Boratav'ın *Zaman Zaman İçinde* kitabında yer alan "Bostancı Dede" adlı Türk halk masalı aynı ismi taşıyan masal karakteri yer almaktadır. Yapılmış araştırmaya dayanarak Bostancı Dede'nin senkretik, karmaşık ve uzun zamandır oluşan bir karakter olduğunu söylemek mümkündür. Söz konusu karakterin masalda vermeye çalıştığı zarar ve olumsuz özelliklerine bakılmaksız menşei ve oluşum açısından Orta Asya'da bilinen Bobo-Dehkon adlı veliyle ilişkili olduğu tespit edilmiştir. Türk ve Tacik halkları arasında Baba-dayhan, Baba-dıykan, Dikan-baba, Dikan-ata, Diyhan Baba, Bobo-i-Dehkon gibi çeşitli isimler altında bilinen bu İslâm öncesi şahıs tarımcılık koruyucusu olarak kabul edilmiştir. Adında yer alan "bobo" kelimesinden de atalar kültüne bağlı olduğu anlaşılmaktadır. Bobo-Dehkon'nun veli olarak kabul edilmesi Arapların Orta Asya'yı fethetmesinden sonra İslâm'a geçen ve veli kültü içinde kalan arkaik zamanlarda tarımla ilgili güçlü bir varlığın kültünün bakiyesi olarak değerlendirilmektedir. Bobo-Dehkon'un ilk saban yaptığı ve kanal kazıdığı için kültürel kahraman niteliklerini de taşımaktadır. XIX. yüzyılda Bobo-Dehkon, Âdem ve Hızır ile özdeşleştirilmeye başlamıştır.

Selçuklu Türkleri Anadolu'ya geldiklerinde karmaşık imajlarla karşılaşmışlardır. Monoteist İslâm dininin bu topraklarda mevcut olan tabiat güçleri tanrılarına ilişkin anlayışları etkilediği gerekçesiyle bitkiler âlemi, bolluk ve verimlilik tanrıları unutulmuş Bostancı Dede imajında vücut bulmuşlardı. Güçlü İslâm dini ona demonik vasıfları kazandırıp daha düşük bir seviyeye indirmiştir. Bostancı Dede, kitonik[5] özellikleri olan olumsuz antropomorfik bir varlık olmuştur. Negatif nitelikler bakımından Bostancı-Dede alt mitoloji kategorisine ait bir karakterdir. "Yüzü tüyle kaplı bir

[5] Kitonik, Yunanca χθών "toprak, yer" kelimesinden türemiş "yer altına ait, yer altındaki dünyaya ilişkin" anlamına gelen bir sıfattır.

ihtiyar" betimlenmesi söz konusu karakterin bir yandan demonik varlıklar ve iyelerle benzerliğine, diğer yandan ise berekete işaret etmektedir. "Sürekli bostanda çalışması, kaçırdığı kızın etrafına mücevherler yerine farklı meyveleri vermesi" gibi özellikler de bolluk ve tarımcılıkla bağlantısını vurgulayanlardandır.

Birkaç Rus halk masalında "Bostancı Dede" masalıyla paralellik gösteren tamamen aynı epizotlar tespit edilmiştir. Rus masallarında Bostancı Dede yerinde Ejder (Zmey) veya Koşey gibi diğer olumsuz karakterler tarafından kız kaçırılır. Türk masalında Şehzadenin yaptığı gibi iki defa İvan-Çaroğlu sevgilisini geri getirir. Üçüncü defa ancak ilk bakışta zayıf bir kısrağa binince rakibini yere düşürmeyi başarır. Bostancı Dede / Ejder /Koşey yere düştüğünde bin parça olur. Bu bağlamda buradaki kanatlı atı Şamanizm'den kalan bir motif olarak değerlendirmeyi doğru bulmamaktayız. İnsanların ekonomik hayatlarının değişmesi sonucunda ortaya çıkan kanatlı at figürü farklı kültür ve mitolojilerde yer almıştır.

Tıpkı "Bostancı Dede" masalındaki gibi Rus halk masallarında yer alan "kızın kaçırılması ve geri elde edilmesi" epizotlarında kızın ne kadar süre esaret dışında kalabildiğine ilişkin bilgi detaylı bir şekilde verilmektedir. Söz konusu tariflere göre tarımcılıkla ilgili çalışmaların yapıldığı sürece kız İvan'ın yanında kalabilir. Bundan hareketle masalın bu kısmının tarımcılığa ve Yunan "Persephone'nin kaçırılması" mitine bağlı olduğu anlaşılmaktadır. Türk masalında zamanla ilgili bilgi verilmemektedir. Ama bu epizotlar bakımından masallar arasında o kadar benzerlik mevcut olduğuna göre "Bostancı Dede" masalında da söz konusu betimlemelerin zamanla unutulduğu ya da eklenmediği tahmin edilebilmektedir. Söz konusu betimlemeler kullanılmamış olsa da bu açıdan da tekrar tarım, verimlilik gibi kavramlarla bağlantı görülmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Abdülkadiroğlu, A. (1992). Meslek pîrleri ve testerecilerin pîri. *Milli Folklor*, Bahar 13. 4-6.

Afanasyev, A.N. (1984). *Narodnıye russkiye skazki*. T. I, №154. Moskova.

Alangu, T. (2010). *Billur köşk masalları.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Arpaguş, S. (2007). Pîr. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 34, 272-273, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Aşirov, A.A. (2011). *Uzbeki*. Moskova: Nauka.

Basilov, V.N. (1970). *Kult svyatıh v islame*. Moskova: Mısl.

Basilov, V.N. (1991). *Mıfı narodov mira.* T. I, Moskova: Sovetskaya entsiklopediya.

Bayat, F. (2012). *Türk mitolojik sistemi 2*. 2. Baskı, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Boratav, P.N. (2009). *Zaman zaman içinde*. 2. Baskı, Ankara: İmge Kitabevi.

Boratav, P.N. (2014). *Az gittik uz gittik*. 12. Baskı, Ankara: İmge Kitabevi.

Çelebi, İ. (1998). Hızır. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 17, 406-409, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Dorjiyeva, D. (2013). Kalendarnıye prazdniki i obıçayi uygurov v kontekste obryadovoy kulturı narodov Tsentralnoy Azii. *Avtoreferat dissertatsii na soiskaniye uçyonoy stepeni kandidata istoriçeskih nauk*. İnstitut etnologii i antropologii im. N.N.Mikluho-Maklaya RAN.

Döğüş, S. (2015). Anadolu'da Hızır-İlyas kültü ve Hıdrellez geleneği. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi,* 74, 77-100.

Eberhard, W. - Boratav, P.N. (1953). *Typen Türkische volkmärchen*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH.

Günay, U. (1983). Türk masallarında geleneksel ve efsanevî yaratıklar. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi,* 1(1), 21-46.

Güven, M. (2014). Türk halk oyunlarında kartal figürü. *Ankara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 51(1), 285-302.

İonova, V.M. (1913). Orel po vozzreniyam yakutov. *Sbornik müzeye antropologii i etnografii*. Sankt-Petersburg: Tipografiya İmpretorskoy Akademii Nauk.

Kulturnıy geroy (2010). *Bol'şaya Rossiyskaya Entsiklopediya*, T. 16, 321, Moskova.

Malten L.(1909). Der Raub der Kore. *Archiv für Religionswissenschaft*, 285–312, Leipzig: Druck und Verlag von B. G. Teubne.

Mardin, Ş. (1997). *Din ve İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Meletinskiy, Ye. M. (2005). *Geroy volşebnoy skazki*. Moskova-Sankt-Petersburg: Akademiya İssledovaniy Kulturı.

Novıy Taciksko-russkiy slovar. (2008). Sostavitel Y. Kalontarov. Duşanbe.

Ögel, B. (2010). *Türk mitolojisi I*. 5. Baskı, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Pankov, İ.A. (2018). *Kult Yusufa Hamadani v Tsentralnoaziatskim islame kak sotsiokulturnıy fenomen.* Dissertatsiya na soiskaniye uçyonoy stepeni kandidata istoriçeskih nauk. Sankt-Petersburg.

Propp, V.Y. (2020). *Morfologiya volşebnoy skazki. İstoriçeskiye korni volşebnoy skazki*. Moskova: Kolibri.

Rıbakov, B. A. (1987). *Yazıçestvo drevney Rusi.* Moskova: Nauka.

Schternberg, L.Y. (1925). Kult orla u sibirskih narodov. Etüd po sravnitelnomu folkloru. *Sbornik Müzeye Antropologii i Etnografii,* 717-740, Leningrad.

Snesarev, G.P. (1969). *Reliktı domusulmanskih verovaniy i obryadov u uzbekov Horezma*. Moskova: Nauka.

Sodzawiczny, M. (2003). *Türkiye masallarında şamanizm öğeleri.* Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisan Tezi.

Stebleva, İ.V. (1986). Ob odnom mifologiçeskom personaje turetskoy volşebnoy skazki. *Turcologica.* 244-252, Leningrad: Nauka.

Stebleva, İ.V. (2002). *Oçerki turetskoy mifologii. Po materiyalam turetskoy volşebnoy skazki*. Moskova: Vostoçnaya literatura RAN.

Tokarev, S. A. (2008a). Nizşaya mifologiya. *Mıfı Narodov Mira. Entsiklopediya*, 724-725, Moskova: Elektronnoye İzdaniye.

Tokarev, S. A. (2008b). Bobo-Dehkon, *Mıfı Narodov Mira. Entsiklopediya*, 146, Moskova: Elektronnoye İzdaniye.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Artun, E. Türk halk kültüründe Hıdrellez. https://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/erman_artun_turk_halk_kulturunde_hidrellez.pdf (Erişim: 19.01.2024).

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

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

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

Geliş Tarihi/Submission Date: 29.12.2023
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 24.02. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1411760
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 30-46.

Araştırma Makalesi
Research Article

SİNEMADA EKOELEŞTİRİ: EKOLOJİK BAĞLAMDA HALK BİLİMSEL UNSURLARIN *BUĞDAY* FİLMİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

♦

ECOCRITICISM IN THE CINEMA: ANALYSIS OF FOLKLORE ELEMENTS IN THE ECOLOGICAL CONTEXT OF THE FILM *GRAIN*

Nejla ORTA*

ÖZ: Günümüzde ekolojiyle beraber ekolojiye yönelik bilinç de giderek önem kazanmaktadır. Doğa ve insanla kültür arasındaki ilişkiye dikkat çeken araştırmalarla akademik ve sanatsal eserler konunun daha iyi anlaşılmasını sağlayarak bu konudaki bilincin gelişmesine katkı sunmaktadır. Sinema ekolojik sorunlar karşısında ekosinema kavramını türetmiş ve ekoeleştiri perspektifinden bu konudaki tartışmaları ekrana taşımaktadır. Bu çalışma, Semih Kaplanoğlu'nun 2017 yapımı distopik *Buğday* filminde Türk halk kültürünün ekolojik açıdan halk bilimsel unsurlarını, doğa ile kurulan bağlantıyı, tarımsal uygulamaları ve sürdürülebilir bir yaşam tarzını ele almaktadır. Filmde kültürel uygulamalar açısından doğa ile insan ilişkisi ve toplumsal dinamikler ekoeleştiri kuramı üzerinden disiplinlerarası bakış açısıyla incelenmekte ve içerik çözümlemesi yapılmaktadır. Halk bilgisi bağlamında ekoeleştirel açıdan film, içerik analiz yöntemiyle hikâye yapısı, görsel metaforlar, müzik, renk paleti gibi içerikler Türk kültüründeki ağaç, su, ateş gibi unsurlar üzerinden değerlendirilmektedir. Tarım, filmde ekosistemin bir parçası olarak işlenir ve doğayla uyum içinde geçen bir yaşamı temsil eder. Buna karşılık modern endüstriyel tarımın getirdiği çevresel sorunlara karşı geleneksel yöntemlerin sürdürülebilirliğini vurgular. Filmde toprağın, ağacın, suyun, tohumun önemi ve ekosistemdeki dengeleri görsel olarak da işlenmektedir. Toprakla kurulan bağ, ekolojik denge ve sürdürülebilirlik üzerinden anlatılır. Ana karakterin buğday tarlasında çalışması, doğanın bir parçası olarak tarımın filmin ana temalarından biri olması, geleneksel tohum kullanımı ve ekolojik duyarlılığın geleneksel yöntem üzerinden aktarılması dikkat çekicidir. Ekolojik sorunların eleştirisi yapılırken kimyasal gübre kullanımı ve genetik olarak değiştirilmiş tohumların yaygınlaşmasının çevresel etkilerine vurgu yapar. Film, ekolojik ve kültürel unsurları birleştirerek toplumsal hayatın sadece ekolojik değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel bir dokuya da sahip olduğunu göstererek insan ve doğa ilişkisini bir denge içerisinde vermeye çalışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Halk bilimi, ekoloji, ekoeleştiri, ekosinema, Semih Kaplanoğlu sineması

ABSRTACT: *Recently, along with ecology, awareness of ecology has become increasingly important. Research and scientific and artistic works that focus on the relationship between nature, human and culture contribute to the development of awareness by providing a better understanding of the subject. In the face of ecological problems, cinema has coined the concept of ecocinema, bringing discussions on the subject to the screen from the perspective of ecocriticism. This study deals with the ecological folkloric elements of Turkish folk culture, the connection with nature, agricultural practices, and a sustainable lifestyle in Semih Kaplanoğlu's 2017 dystopian film "Grain". In the film, the relationship between nature and humans and the*

* Dr.-Lecturer-Uppsala University Department of Linguistics and Philology; Mersin Üniversitesi Türk Dili Bölümü/Mersin-nejla.orta@lingfil.uu.se / nejlakayali@gmail.com (Orcid: 0000-0002-5183-5994)

This article was checked by Turnitin.

social dynamics in terms of cultural practices are examined from an interdisciplinary perspective through ecocritical theory and content analysis. In the context of folklore, from an ecocritical perspective, the film is evaluated through content analysis method, content such as story structure, visual metaphors, music, color palette, through elements such as trees, water and fire in Turkish culture. Agriculture is treated as part of the ecosystem in the film and represents a life in harmony with nature. On the other hand, it emphasizes the sustainability of traditional methods against the environmental problems caused by modern industrial agriculture. The importance of soil, trees, water and seeds and their balance in the ecosystem are also visually depicted in the film. The connection with the soil is explained in terms of ecological balance and sustainability. The film highlights the main character's work in a wheat field and explores the theme of agriculture as a part of nature. It conveys the importance of using traditional seeds and ecological sensitivity through traditional methods. The film also criticizes ecological problems, emphasizing the environmental effects of chemical fertilizers and the spread of genetically modified seeds. The film attempts to balance the relationship between humans and nature by combining ecological and cultural elements. It demonstrates that social life has not only an ecological texture but also a social and cultural one.

Keywords: *Folklore, ecology, ecocriticism, ecocinema, Semih Kaplanoğlu cinema*

Giriş

Doğa ve insanla kültür arasındaki ilişkiyi ekolojiyle beraber disiplinlerarası bakış açısıyla inceleyen ekoeleştiri günümüzün doğayla ilgili sorunlarına ışık tutması açısından oldukça önemlidir. Doğa ve insanla kültür arasındaki ilişkiye dikkat çeken araştırmalarla akademik ve sanatsal eserler de konunun daha iyi anlaşılmasını sağlayarak bu konudaki bilincin gelişmesine katkı sunmaktadır.

Bu çalışma, Semih Kaplanoğlu'nun 2017 yapımı *Buğday* filminde Türk halk kültürünün ekolojik açıdan geleneksel halk bilgisi unsurlarını, doğa ile kurulan bağlantıyı, tarımsal uygulamaları ve sürdürülebilir bir yaşam tarzını ele almaktadır. Filmde kültürel uygulamalar açısından doğa ile insan ilişkisi ve toplumsal dinamikler ekoeleştiri kuramı üzerinden disiplinlerarası bakış açısıyla incelenmekte ve içerik çözümlemesi yapılmaktadır. Tarım, filmde ekosistemin bir parçası olarak işlenir ve doğayla uyum içinde geçen bir yaşamı temsil eder. Buna karşılık modern endüstriyel tarımın getirdiği çevresel sorunlara karşı geleneksel yöntemlerin sürdürülebilirliğini vurgular. Filmin bu bağlamlarda analiz edilmesine geçmeden önce kısaca ekoloji ve ekoeleştiri kavramlarına ve neleri içerdiğine değinilmektedir.

I. Dünya Savaşı'ndan önce insan gücüne dayanan üretimden ve tarımdan makineleşmeye geçilmiştir. Kısa zamanda tüm dünyada önce buharlı enerjiye daha sonra da elektrik enerjisine dayanan makineleşme yaygınlaşarak toplumsal, kültürel ve daha birçok alanda etkisini artırmıştır. Tarım öncelikli olmak üzere toplum yaşamında geleneksel halk bilgisi yerini giderek endüstrileşmeye bırakmıştır. Bu değişimler ve çıktıları insanla doğa arasındaki ilişkinin tekrar tekrar sorgulanmasına neden olmuştur ve nasıl olması gerektiğiyle ilgili tartışmaları beraberinde getirmiştir.

H. Wein'e göre, insanın toplumdan öğrendiklerinin en büyük ve en önemli aracı kültürdür. İnsanın kozmostaki yerine ilişkin sorunları, fiziksel

yeterliliklerinden de öte olan sorunları, yalnızca kültür bağlamında çözülebilir (Avcı, 2014: 488). Dünya kültürlerinin her zaman doğayla çok sıkı bir ilişkisi olmuştur. Doğaya dayalı bilgiler nesiller boyunca kültürle aktarılmıştır. Modernizm ve daha sonrasında postmodernizmle beraber doğaya bakış ve ona ait bilgilerin aktarım biçiminde değişiklikler olmuştur. Bu durum "ekoloji" ve "ekoeleştiri" kavramlarını ortaya çıkarmıştır.

Canlıları ve onların yaşadığı çevreyle beraber ilişkilerini inceleyen ekoloji bilimiyle benzer şekilde "ekoeleştiri" (ecocriticism) şeyler (things) arasındaki ilişkiyi inceler. Yan anlam çağrışımlarıyla ekoeleştiri "çevre" (enviro) içerisinde insanların merkezde olduğunu ve insan olmayan diğer bütün şeyler tarafından, çevre tarafından, insanın kuşatıldığını ima eder ve iki anlamlı (dualistic) bir ilişki ortaya koyar. Yan anlam çağrışımlarıyla "eco" (eko) ise birbirine bağlı toplulukları, iç içe geçmiş sistemleri ve bu birimlerin unsurları arasındaki güçlü bağları ima eder (Glotfelty, 1996: xx). İnsanın merkezde olduğu insan çevre ilişkisi görüşü yakın zamana kadar etkisini korumuştur.

Kapitalizm ve insan merkezli görüşün ağır bastığı görüşlerin çıktısı olarak edebiyatta ve sinemada insan ile doğa birbirinin düşmanı gibi gösterilebilmektedir. Örneğin sinema açısından bakılırsa Roland Emmerich'in *Yarından Sonra* ve *2012* filmlerinde doğal felaketlerle karşı karşıya kalan insanlık için doğa bir tehdit olarak gösterilebilmektedir. Özellikle dünyanın kullanım tarihi dolduğunda insanlığın, bilimin, teknolojinin ve kapitalizmin görevi insan türünün devamlılığını sağlamak olarak anlatılmaktadır (Toska, 2013: 228).

Modernizm ve postmodernizmle beraber insanla doğa arasındaki ilişkiye bakış açısı değişmiştir. Ekolojist anlayış, postmodern döneme has olarak insanı doğayla karşılıklı bağımlılık ilişkisi içinde sıradan bir varlık olarak tanımlamaktadır. Ekolojist harekete göre insanı diğer canlılardan ayıran özellikler ussallık, gelişmiş bir dil ve alet yapabilme yeteneği, onu diğer doğa varlıklarından daha değerli kılmaz, diğer bir deyişle insan doğanın içerisinde var olan türlerden başka bir şey değildir. Bu "derin ekoloji" anlayışı olarak da bilinen anlayış, insan dışı doğayı korumak için insanı değersizleştirmektedir. Ancak indirgemeci bir tavırla insan ne modernlikteki tanrı öznesi ne de postmodern anlayıştaki bir böcek gibi sadece başka bir tür değildir. İnsan hem doğanın parçası olarak hem de ruhsal olarak iki boyutlu bir varlıktır (Altıntaş ve Şatır, 2014: 685). Bu açıdan farklı bakış açıları hâlen mevcudiyetini korumaktadır.

Son zamanlarda yaygın görüş olarak ekolojik bağlamda doğa, insan türünün varlığını sürdürmesi için değil, insanın doğanın bir parçası olarak canlı türler arasında bir tür olduğu gerçeğinden hareket eder. Bu yüzden doğayı bozma hakkı yoktur, aksine onu korumalıdır (Çoban, 2012: 80-81). Bu durumu edebiyat ve kültür açısından inceleyen alan ekoeleştiridir. Edebiyat eleştirisi ve kuramları içinde edebiyat ve kültür metinlerini çevreci bir bakış açısıyla yorumlayan, edebiyat ile çevre, ekoloji ile kültür arasındaki

ilişkileri inceleyen neredeyse tek akım ekoeleştiridir ki bozulan ekolojik dengelerin sosyal ve kültürel etkilerini sosyo-kültürel bağlamlarda değerlendirmelerini ortaya koymaya çalışır (Oppermann, 2012: 9). Ekolojinin pek çok disiplinle ilişkisi olduğu için yeni kavramlar da ortaya çıkarmıştır.

Ekosinema, sinema eserlerinin ekolojik temalarını, evrensel etkilerini, doğal kaynak kullanımını ve sürdürülebilirlik konularını ele alan bir tür film eleştirisidir. Sinema ekolojik krizler karşısında ekosinema kavramını türetmiş ve ekoeleştiri perspektifinden bu konudaki tartışmaları ekrana taşımaktadır. İnsan-toplum-medya çemberinin alternatif bakış açılarıyla, siyasallaştırılması sürecinde görmezden gelinen doğa ve çevre mefhumları, ekoeleştirel sinemanın düşünsel iklimine farklı pencerelerden bakmayı sağlamıştır. Ekosinema, 1950'ler sonrası film kuram ve uygulamaları için kritik bir yüzleşme çağrısı olmuştur. Jhan Hochman'ın *Green Cultural Studies* (1998) kitabında ifade ettiği ekosinema kavramı ve kuramının sunduğu çerçeve henüz sağlam temellere oturmamıştır. Görsel-işitsel medyanın doğayı hangi yönlerden nasıl temsil ettiği ve nasıl bir ilişkilerinin olduğu ya da olması gerektiği tartışma konuları içerisindedir (Bülbül, 2015: 10). Bu tartışmalar bazen gerçekten çok önemli bir noktaya parmak basarken bazen abartılı/aşırı bazen de yersiz olabilmektedir.

Sinemada son yıllarda ekoeleştirel filmler farklı bakış açılarıyla ekranlarda sıkça yer almaya başladı. Örneğin bilimkurgu sinemasında son dönem kıyamet ve kıtlık senaryoları benzer şekilde insan türünün felaket karşısında ya da kaynakların sadece bir grup insana yeteceğine inandıkları filmler çekilmiştir. Halkın belli bir kısmını "insan olmayan öteki" olarak görme eğilimini ele alan *Avatar* (James Cameron, 2009), *Snowpiercer* (*Kar Küreyici*, Joon-ho Bong, 2013), *Elysium* (*Yeni Cennet*, Neill Bloomkamp, 2013), *Hunger Games* (*Açlık Oyunları*, Gary Ross,2012/Francis Lawrence, 2013, 2014, 2015) gibi distopyan bilimkurgu filmleri, ekolojik bir tür kıyamet sonrası dünyada kıt kaynakların sosyal ve çevresel adalet ekseninde nasıl bir baskı ve denetim mekanizması hâline geleceğine dair olasılıkların ya da kaygıların dile getirildiği popüler anlatılardır (Şen, 2018: 38).

İnternette çeşitli film sitelerinde ve sinema sayfalarında ekolojik temalı film önerileri de yer almaktadır. Örneğin Semih Kaplanoğlu'nun da filmlerinin olduğu "Ekolojik yaşam için ilham veren 15 film" listesi gibi. Bu filmler arasında *Prenses Mononoke / Mononoke-hime* (1997), *Toprağın Tuzu / The Salt Of The Earth* (2014), *Baraka* (1992), *Qatsi Üçlemesi: Koyaanisqatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1988), *Naqoyqatsi* (2002), *Bal* (2010), *A Quest For Meaning / En Quête De Sens* (2015), *Samsara* (2011), *Avatar* (2009), *Rüzgârlı Vadi / Kaze no tani no Naushika* (1984), *Dersu Uzala* (1975), *Mutluluğun Ekonomisi / The Economics Of Happiness* (2011), *Castaway On The Moon / Kimssi Pyoryugi* (2009), *Garbage Warrior* (2007), *Into The Wild* (2007), *Tatlı Bela / Erin Brockovich* (2000), ek olarak da *Yüzüklerin Efendisi Üçlemesi: Yüzük Kardeşliği* (2001), *İki Kule* (2002), *Kralın Dönüşü* (2003) filmleri yer

almaktadır (URL-2). Çoğu geleceğe yönelik filmler olsa da ekosinemanın da örnekleri olan bu filmlerden bazılarının özellikle halk bilgisiyle, diğer bir deyişle geleneksel bilgiyle, ekolojik bilgiyi ve fütüristik yaklaşımları birleştirdiği görülür. Kültürel ve antropolojik açıdan ekolojiyi ele alarak konuya yaklaşırlar.

"Kültürel ekoloji ile ekolojik antropoloji, antropolojinin alt dalları olarak görülmekte ve bunlar iklim değişikliğinden, insan çalışmalarına; biyolojiden, çevresel kirliliğe kadar birçok konuyu kapsamına almaktadır. Ekolojik antropoloji, kültürün insan grupları ile ekosistemler arasındaki dinamik etkileşimlerine nasıl aracılık ettiğine odaklanır." (Yolcu, 2022: 3).

Ekoturizm, ekofeminizm, ekososyoloji, ekopsikoloji vb. disiplinlerarası yaklaşımlarla ifade edilen ilişkilere ek olarak ekoloji ve halk bilimi (folklor) disiplinlerinin birleşimi sonucu "ekofolklor" (çevre halk bilimi) kavramıyla ifade edilebilir. Folklor-ekoloji ilişkisi son zamanlarda yaşanan göç, iklim, doğal afetler, enerji, teknoloji gibi alanlardaki sorunlara çevre koruma bilincinin yer aldığı anlatılarla nesillerin belleğinde neleri şekillendirdiği ve kuşaklar arası aktarımın nasıl gerçekleştiğini, koruma refleksinin neler olabileceğini ortaya koyması açısından incelenmesi gereken alanlardır (Çakır, 2019: 107-109). Ekofolklor ilişkisini gösteren türlerden biri de sinema anlatılarıdır. Son yıllarda bu konu içerikleri film konu ve temalarını da şekillendirmektedir. Bu ilişkinin yer aldığı filmlerden biri de Semih Kaplanoğlu'nun 2017 yapımı *Buğday* filmidir. Halk kültürü ve ekolojik unsurları bir araya getirerek güçlü bir çevresel ve kültürel anlam taşır. Kültürel olarak ekolojik zenginlikler ile sosyal dinamikleri bir araya getirerek, toplumun doğa ile uyum içinde sürdürülebilir bir yaşam sürebilme potansiyelini sunar.

Buğday Filminin Halk Kültürü Açısından Ekolojik Unsurları ve Çözümlemeleri

Sinemadaki yeni teknolojiler heyecanlandırıcı ve ümit verici olduğu hâlde, hizmet ettiği sanat henüz bu devrin ruhunu paylaşmıyor. Bu şaşırtıcı değildir çünkü sanat, hayatı taklit eder, teknolojiyi değil ve hayata dair kaygılarımız yirmi yıl öncesiyle neredeyse aynıdır (Monaco, 2002: 18). Bir sinema filmi ekolojiyle ilgili de örneğin *Buğday* filminde olduğu gibi sürdürülebilirliğe dair geleceğin potansiyellerinden, teknolojilerinden, imkânlarından bahsetse de izleyicinin bu konudaki bilgisi, bilinci ve filmin bunu ne ölçüde anlatabildiği önemlidir. Bu bağlamda *Buğday* filminin nasıl anlatıldığı, içeriğin neler olduğu ve halk bilimsel unsurlarla ekoeleştirinin nasıl yapıldığı aşağıda ayrıntılarıyla ele alınmaya çalışılmıştır. Ekoeleştirel açıdan *Buğday* filmini içerik analiziyle incelerken filme işlenen doğa ve çevresel temaların analizi, karakterler ve çevre ilişkileri diğer bir deyişle karakter gelişimi ve çevresel farkındalık, sürdürülebilirlik mesajları, teknolojik göndermeler, görsel ve işitsel unsurlar, filmin toplumsal yansımaları, ekolojik sorunların vurgulanması açısından bakılabilir.

İçerik analizi yöntemiyle filmleri incelerken bazı ön koşullar gerekmektedir. Bir kişinin bir metinle ya da içerikle ilgili fikir yürütebilmesi için ön koşul olarak göstergeyi okuyabilmeye ihtiyacı vardır. Gösterge üzerinde yer alan çizgilerin ne işe yaradığına dair ön bilgisi olmayan biri için bu gösterge bir anlam taşımayacaktır (Akerson, 2005: 21). Bu açıdan göstergebilim hem göstergenin kendisine hem de göstergelerin içeriğinde bulunan kodlara dolayısıyla kod içindeki içeriksel olarak kültüre odaklanır (Yengin, 2017: 83). Kültürel kod içeren her türlü gösterge alt metni bilinmediği sürece anlamlandırılamaz ve anlaşılamaz (Aydıngüler, 2023: 16). Bu bağlamda sinema filmlerinin, yönetmenlerinin, senaristlerinin ve izleyicilerinin içinde bulunduğu kültür ortamı da oldukça önemlidir. Kültür ortamını oluşturan arkaik bilgiler, felsefe, toplumsal yaklaşım gibi konular filmin içeriğini de şekillendirmektedir.

Sinema, felsefi anlamda gerçekliğin bilgisine ulaşma yolunda hakikatin/gerçekliğin zihnimizdeki yansıması olarak tarif edilebilecek olan gerçeğe/hakikate dair önemli bir tartışma alanı açar. Gerçeklik nasıl anlatılabilir sorusu, felsefeden hareketle sinemada da üretken bir çalışma alanı yaratmıştır. Tarkovski'nin insanı ve varoluşu merkeze alan derin sorgulamalara dayanan sineması ve Tarkovski'den etkilenen sinema, Türk Sineması açısından da Semih Kaplanoğlu sineması hakikat tartışmalarına özgün katkı sunar. Tarkovski'nin açtığı felsefi sorgulama izleğinden hareketle Kaplanoğlu sineması, *Buğday* filminde, hakikate İslami bir perspektiften yaklaşarak inancı da merkeze alarak farklı sorular eklemektedir (Özçınar, 2019: 38). Nitekim Kaplanoğlu'nun önceki filmlerinde de aynı arayışları görürüz. Yusuf Üçlemesi olarak bilinen filmlerin ilki *Yumurta* (2007), ikincisi *Süt* (2008), üçüncüsü *Bal* (2010) filmleri de halk bilimsel ve tasavvufi unsurların sıklıkla kullanıldığı filmlerdir.

Semih Kaplanoğlu'nun filmleri genellikle doğa, kültür ve insan ilişkileri üzerine derinlemesine düşündürücü temalar içerir. Kaplanoğlu'nun halk bilimsel unsurları kullanım biçimi genellikle film atmosferini zenginleştirmek ve izleyiciye derin düşünce ortamı sağlamak amacı taşır. Örneğin, *Bal* adlı filmi, arıcılık geleneği üzerine odaklanarak doğanın insan yaşamıyla etkileşimini anlatır. Filmdeki detaylar, halk bilimini kullanarak doğayla iç içe yaşamanın önemini vurgular.

Bal filmine gönderme yaparcasına *Buğday* filminde de arılara, çeşitlerine gönderme vardır. Filmin ana karakterlerinden Erol Erin çok zor bir isteğini gerçekleştirmek için bir tanıdığı olan Leon'un yanına gider. Filmin metaforlarından olan duvarı geçmek istemektedir. "Duvar" metaforu aslında modernizmin sonucu olan "yeni yaşam teknolojileri"nin olduğu yerle geleneksel yaşamın olduğu yeri temsil ettiğini söyleyebileceğimiz "ölü topraklar"ı ve "terkedilmiş bölge"yi birbirinden ayırmaktadır. Duvarı aşmak aşırı derecede riskli ve maliyetlidir. Nitekim geçmek isteyenleri öldüren teknolojiler vardır. Bu yüzden Erol bu zorlu görevin bedeli olarak kontrol

dışı türlerden biri olan ve nesli tükenen bir arı getirmiştir. Leon onu alıp koleksiyonuna katarken nerden bulduğunu sorduğunda Erol "Ben onu bulmadım, o beni buldu." (Kaplanoğlu, 2017) şeklinde yanıtlar. Film boyunca devam eden tasavvufi göndermeler burada da vardır. Tasavvufla ilgili halk anlatılarının yansımaları Kaplanoğlu'nun sinemasında görülür. Nitekim "arı, tasavvufta, özellikle de Bektaşilikte, dervişlik makamına ve ilahî gerçekliğe ulaşmaya işaret eden bir canlı olarak kabul edilmektedir. Bu doğrultuda özü bozulmuş, mutasyona uğramış olan bu arı artık dünyada saf olan hiçbir inancın kalmadığı" (URL-4: 3) şeklinde yorumlanabilir.

Aynı zamanda Kaplanoğlu'nun filmlerinde genellikle modern yaşamla birlikte geleneksel yaşam da ön plana çıkar, halk bilimsel uygulamaların tasvir edildiği sahneler bulunur. Bu unsurlar, toplumsal ve kültürel dokunun derinliklerine inmeyi amaçlar niteliktedir. *Yumurta* ve *Süt* gibi filmlerinde de köy yaşamının detaylı bir şekilde işlenmesi, halk bilimsel unsurların güçlü bir şekilde hissedilmesine neden olur. Ancak, bu değerlendirmeler kişisel olarak da yorumlanabilir ve Kaplanoğlu'nun filmlerini inceleyen eleştirmenler farklı perspektifler de sunmaktadır.

"Birçok sembol ve metaforla zenginleşen, Jean-Marc Barr ve Ermin Bravo'nun başrolünü paylaştığı film, mültecilik, kıtlık, kuraklık, salgın hastalıklar, genetik çalışmalar gibi pek çok konuyu içeriyor." (URL-1). Yönetmenin *Buğday* filminde işlediği temalar, semboller ve metaforlar bilinçli bir şekilde kullanılmıştır. Nitekim filmin senaryosunu 2011-12 yıllarında düşünmeye başlayan Kaplanoğlu da "*Tarihe baktığınız zaman dünyanın bugün yaşadığı bu mülteci sorunu, açlık ve onun ötesinde meydana gelen iklim felaketleri ve bugün yaşadığımız şu anda kapımızı çalan bu virüs ve salgın hastalıklar aslında insanların çeşitli dönemlerde hep yaşadığı, üstünde belli medeniyetlerin belki de ortadan kalkmasına sebep olan durumlardır. Ben hikâyeyi yazarken bütün bu durumun bilincinde ve farkındaydım. Bunun yakın bir gelecekte aslında çok uzak bir gelecek değil şimdiki zaman içerisinde meydana geleceğini açıkçası düşünmeye başlamıştım. Çünkü dünyada olup biteni BM raporları, çevre örgütlerinin raporları gibi bir sürü şeyi okuduğunuz zaman bu görülebilir bir şeydi."* (URL-1).

Ekonomik, çevresel, iklimsel, göç gibi sorunları ele almak ve ekosistemin korunması gibi alanlarda çözümler üretmeye çalışmak için Eylül 2015 tarihinde gerçekleşen Birleşmiş Milletler Genel Kurulunun 70. Oturumunda Devlet Başkanları, Dünya Liderleri, Üst düzey BM temsilcileri ve sivil toplum bir araya gelmiş ve Sürdürülebilir Kalkınma Hedeflerini kabul etmişlerdir. UNESCO'nun aktif katılımıyla söz konusu hedeflerin amacı evrensel, iddialı, sürdürülebilir kalkınma gündemini inşa ederek "İnsanlar tarafından insanlar için" bir gündem oluşturulması hedeflenmiştir. Önümüzdeki yıllarda üç önemli işi başarmak için 17 Küresel Hedef üzerinde uzlaşılmıştır. Aşırı yoksulluğu sona erdirmek, eşitsizlik ve adaletsizlik ile

mücadele, iklim değişikliğini düzeltme gibi ana hedefler belirlenmiştir (URL-3). Filmde BM'nin ele aldığı bu sorunlara özellikle dikkat çekilmektedir.

Buğday filminde ekolojik açıdan sinematik ögeler sıklıkla yer alır. Doğal çekimler ve geniş açılı manzaralar, özellikle buğday tarlaları, doğanın güzelliklerini ve önemini vurgular. Film, tarım sahneleriyle çevre ve ekosistem ile ilişkiyi gösterir. Tarımsal faaliyetlerin ve doğal döngülerin sinematik bir şekilde işlenmesi, ekolojik temaları güçlendirmektedir. Yönetmen, daha önceki filmlerinde doğal tonları içeren renkler kullanılırken bu filmde çevresel sorunları yansıtmak adına, dramatik etki ve distopik atmosferi oluşturmak için siyah-beyaz renk stili (monochrome) kullanmıştır. Renk seçimleri, ekolojik duyarlılığı vurgulamaktadır. Filmdeki ses efektleri, doğanın seslerini ve çevresel atmosferi yansıtarak izleyiciyi doğal ortama taşır. Rüzgâr ve su gibi sesler ekoeleştirel bağlamı güçlendirmek ve ekolojik temalara duyarlı hâle getirmek için verilmiştir. Zaten filmde hiç müzik kullanılmamıştır. Dramatik etkiyi desteklemek için rüzgâr sesi özellikle tercih edilmiştir. Örneğin buğday tarlasında olduğu sahnelerde ya da daha sakin ve huzurlu ortamlarda doğanın kendi sesinden faydalanmıştır. Sinematik ögeler aracılığıyla, filmde kullanılan görsel metaforlar doğanın hassasiyetini ve insanın doğa ile etkileşimini anlatarak ekolojik bir mesaj da iletmektedir. Filmdeki karakterlerin doğayla etkileşimi, onların çevre bilinci, farkındalığı ve doğa sevgisi gibi özellikler de ekolojik bir perspektif sunmaktadır. Örneğin Erol'un buğday tarlasındayken elini yaşamı özümsemek istercesine buğday başaklarında gezdirmesi birkaç kez uzun uzun vurgulanır. Bu unsurlar göç, doğal kaynak kullanımı, çevre kirliliği, iklim değişikliği gibi temaları anlamaya çalışmak adına filmin izleyiciye ekolojik bir mesaj iletmek için kullandığı sinematik araçlardır.

Sinema ekoeleştiri, sinema eserlerinin ekolojik temalarını, evrensel etkilerini, doğal kaynak kullanımını ve sürdürülebilirlik konularını ele alan bir tür film eleştirisidir ki genellikle filmlerin doğaya olan etkilerini, çevresel duyarlılığı ve sürdürülebilirlik konularını değerlendirmektedir. Ekoeleştiri, filmdeki doğal yaşamın nasıl temsil edildiğine, insanların çevreye etkileri ve yaşadıkları çevre hakkındaki görsel ve sözel temaları nasıl analiz ettiklerine bakmaktadır. Filmdeki karakterlerin ve olayların çevreye, doğaya karşı duyarlılığı ve davranışlarının eleştirisini yapar. Filmde yer alan doğal kaynakların kullanımı, israfı, sürdürülebilir kullanımı, yenilenebilir enerji gibi konuları ele alır. Çevresel konularla ilgili toplumsal ve politik mesajları değerlendirir. Ekoeleştiri yaparken filmin görsel anlatısal ve sembolik unsurlarını, yapımcıların ve karakterlerin çevresel etkilerini, filmde kullanılan malzemelerin geri dönüşümü gibi pratik uygulamaları ve filmin genel çevresel mesajını değerlendirmek gerekmektedir. Bu tür eleştiri izleyicilere çevre konularda farkındalık kazandırırken film yapımcısına da sürdürülebilir ve çevreci yapımların önemini vurgulayabilir.

Buğday filminde Anadolu'nun geleneksel tarım yöntemleri ekoeleştirel bir yaklaşımla dengeli bir şekilde insanın doğayla uyum içinde

yaşama arzusunu temsil etmektedir. Modernleşmenin, teknolojikleşmenin ve endüstrileşmenin doğaya olan etkilerini sorgulamaktadır. Bu bağlamda, filmde doğanın bozulması ve ekolojik dengenin zedelenmesine dair eleştiriler de bulunmaktadır.

Film belirsiz bir gelecekte modern toplumun yapısallığı içinde başlamaktadır. Seçilmiş insanların sınırlı kaynaklara erişimi söz konusudur. Sıkı bir şekilde silahlarla korunan kaynakların olduğu "Yeni Yaşam Teknolojileri"nin dışına sürülen insanların arasından bir çocuğun tekrar o tarafa geçmeye çalışması sırasında duvardaki teknolojiyle yandığı bir dramatik sahne filmin başında modernleşme, sanayileşme ve teknolojikleşmeyle çatışmayı göstermektedir. Onların karşıtı olarak doğal ortamlar verilir. Görsel olarak da işlenen kaotik, dijital, büyük ve kalabalık yapılardan doğanın sessizliği ya da sadece rüzgârın sesinin olduğu huzurlu, daha az sayıda insanın yer aldığı ve çalıştığı, buğday başaklarının ufuk çizgisiyle birleştiği tarlalara geçiş vardır. Hatta buğday tarlasında çalışan insanların sessizliğini o yanan kızın sahneleri bozar, dolayısıyla huzur da bozulmuş olur. Nitekim sahne geçişlerinde tarlanın huzurundan şehrin karmaşık, kirli, çatışma ve eylem ortamına geçilir.

Ana karakterin doğayla olan derin bağlantısı ve bu bağlantının onun yaşam tarzını nasıl etkilediği filmde önemli bir tema olarak işlenir. Karakterin çevresel farkındalığı, izleyicide sürdürülebilirlik konusuna dair bir düşünce oluşturmaya yöneliktir. Filmin adından başlayarak odak noktası olan tohum ve onun yetiştiği ortam olan tarlalar çok yönlü olarak görsel açıdan filmde kullanılmaktadır. Örneğin ana karakterlerden biri olan tohum uzmanı Erol Erin buğday tarlalarında inceleme yaparken uzun uzun etrafına bakar, rüzgârı dinler, elini başakların arasında gezdirir.

Türk kültüründe de çok önemli bir yere sahip olan ve kökeni, insanlık tarihi kadar kadim devirlere dayanan buğday, birçok toplum ve medeniyet için daima temel besin kaynağı olmuştur. Tarım, toprak ve tabiatla uyum içerisinde hayatını idame ettiren milletler, buğdaya ve tohuma kutsiyet atfederek buğday ve tohumun yaşayan birer organizma olduklarına, teknolojik verilere dayanmadan kanaat getirmişlerdir. Nitekim pek çok kültürde buğdaya ve ekine gösterilen özenle alınacak hasat arasında oldukça dinamik ve döngüsel bir etkileşim söz konusudur. Konuya ilişkin benzer hassasiyet, Kaplanoğlu'nun *Buğday* filminde de görülmektedir. Senariste göre yeryüzünde tüm kaynaklar yok olsa da insan hayatını idame ettirecek ürünün buğday olduğu düşünülmektedir (Balta, 2020: 57).

Geleneksel bilgi yılların süzgecinden geçerek konsantre bir hâl almıştır. "Geleneksel bilginin üretimi ve öğrenimindeki temel amaç kaynak yönetimi ve yaşamı sürdürmedir." (Yolcu, 2022: 9). Filmdeki sürdürülebilirlikle ilgili mesajları ve önerileri belirlemek de bu açıdan oldukça önemlidir. Doğanın korunması ve sürdürülebilir tarım gibi mesajlar filmde öne çıkan temalardandır. Film, teknolojik unsurları ve bunların çevresel etkilerini göz önünde bulundurarak teknolojinin doğaya olan

etkilerini eleştirel bir perspektifle değerlendirmektedir. Tarımsal uygulamaların çevresel etkileri, gıda endüstrisinin doğa üzerindeki izleri ve doğal dengenin bozulmasına alternatif olarak geleneksel yöntemler daha önce o şirkette çalışmış Cemil Akman'ın *m maddeciği* dediği konuya dayanan "genetik kaos tezi" gösterilir. Şirket genetiğiyle oynanmış kusursuz bir tohum yetiştirmeye çalışmaktadır. Ancak tohumlar birkaç denemden sonra hep dezenformasyona uğramaktadır. Gözden kaçırdıkları şeyi bulmaya çalışırlarken önceden bu durumu öngören eski şirket çalışanlarından Cemil Akman'ın bu konu üzerine çalışmaları gündeme gelir. Şirketin yönetim kurulundaki bazı kişiler tarafından onun çalışmalarının bilimsel temellere dayanmadığı konusunda eleştiriler getirilir. Burada da gelenek ile modernitenin, sözlü kültürdeki geleneksel bilgilerle bilimin, çatışması verilmektedir. Bu bağlamda yukarıda değinilen müzik ve renk seçimlerinden anlaşılacağı üzere filmde kullanılan görsel ve işitsel unsurların çevresel temalarla ilişkilendiği görülür.

Filminin ekoeleştiri açısından hikâye yapısının çevresel temaları güçlü bir şekilde işlediğini görülür. Ancak bu konuda tam da postmodern dönemden beklendiği gibi izleyiciye de bazı görevler düşmektedir. Filmde geçen arkaik, geleneksel bilgiye, metaforlara sahip olması gerekmektedir. Aksi takdirde verilmek istenen mesajlar anlaşılamayacak hatta izleyici tarafından ilgi görmeyecektir.

Mitik düşüncede kozmos ve insanın durmaksızın ve her türlü araçla kendini yenilediği kabul edilir (Eliade, 1994: 85). Ekoloji, ekoeleştiri ve sinema da bunun bir uzantısıdır. *Buğday* filminde doğanın, çevrenin, toplumun yenilenme çalışmaları ayrıca ana karakterin bunların üzerinden kendini yenilemesiyle söz konusudur.

Schurtz'a (1902) göre erginleme (inisiyasyon) kuralları bir süreklilikle gerçekleşir. Önce çocukluktan yetişkinliğe geçiş, sonra topluluk yeterince çeşitlenip karmaşık bir yapı kazandığında ve daha sonra bir toplumsal katmandan diğerine geçişle oluşur (Tecimer, 2005: 62). İncelen filmde de ana karakterin hem bu aşamalardan geçtiği hem de bunlara ek olarak içsel bir erginlemesinin olduğu görülür. Erol Erin'in Cemil Akman'ı arayışı ve onunla geçen yolculuğu bu duruma yönelik bir inisiyasyon örneğidir. Burada tasavvufi göndermeler de vardır. Kur'an da geçen ve halk anlatılarından bahsedilen bazı durumların filme ve karakterlerine uyarlandığı görülür. Hz. Musa ile Hz. Hızır'ın kıssasına gönderme yapılır. Erol'un ve Cemil'in başından benzer hikâyeler geçer.

Birçok kültürde olduğu gibi Türk kültüründe de ateş önemlidir ve ona dair pek çok inanış, ritüel, anlatı ve uygulama vardır. "Ateşin temizleyici, kötü ruhlardan ve hastalıklardan koruyucu bir unsur olduğu" (Çoruhlu, 2002: 49) kabul edilir. *Buğday* filminde de ateşten önceki ve sonraki sahneler ve anlatılar esas alındığında ve Erol'un ateşle ilgili gördüğü rüyayı Cemil Akman'a anlatışında ruhunun temizlenmesine gönderme yapıldığı anlaşılır.

"Neml (Karınca) suresinde, Hz. Musa'nın Allah ile ilk karşılaştığı, konuştuğu an anlatılır. Orada asa mucizesinin önemli bir yeri vardır. Hz. Musa ailesine bir ateş gördüğünü ve ateşe gideceğini söyler. Ateşe gittiğinde kendisine şöyle seslenilir: ...*Ateşin bulunduğu yerdeki ve çevresindekiler mübarek kılınmıştır! Âlemlerin Rabbi olan Allah, eksikliklerden münezzehtir!*" (Ergun, 2004: 97). Filmde de ateş kültü rüya ile gerçek arasında "terkedilmiş topraklar"dayken Erol'un boş arazideki yarı kuru bir ağacın yanması olayını görmesinde karşımıza çıkar. Bu sahne, doğanın tahribatını, çevresel sorunları veya insanın doğa ile uyumsuzluğunu da simgeler niteliktedir.

Tanrı kutu taşıyan ağaçların kurumuş bile olsa vasıflarını devam ettirmesi motifi Türk kültürünün olduğu coğrafyalarda pek çok bölgede kuru ağaçlarla da sembolize edilmektedir. (Ergun, 2004: 330). "Allah'ın nuru, hayat ağacı üzerine iner. Kutlu doğumlar bu şekilde gerçekleşir. Kutsal dinlerde vahiyler ışık-ateş-nur şeklinde kutsal ağaç üzerine iner." (Ergun, 2004: 146). Ateş ve ağaç motifinin birlikte kullanıldığı bahsedilen sahnede kahramanın kendi arayışında bir eşik atladığını göstermektedir. Ondan sonraki yolculuğu farklı bir boyut kazanmaktadır. Sorgulamalarla geçen yolculuğunda yola çıkarken istediği şeylerle yolun sonuna doğru istediği şeyler, düşünceleri, beklentileri değişmiştir. Erol manevi olarak bir arınma yaşamış, geleneksel yöntemleri öğrenmiş, vücudundaki yarası iyileşmiş, temiz toprak ve tohum bulmuştur, ama en önemlisi kendini bulmuştur. Şöyle de denilebilir kendini bulduğu için doğanın bu olanaklarına tekrar kavuştuğu da ima edilmektedir.

"Kutsal ağaç motifi; hayat ağacı, kozmik ağaç vs. adları altında bütün dünya milletlerinin kültürlerinde ve hemen hemen bütün dinlerde görülür. Yani insanlığın ortak kültürel unsurlarından biridir. İnsanlığın ortak değeri olmasına rağmen her kültür dairesi ve her millet tarafından farklı olarak algılanır." (Ergun, 2004: 5). Dünyanın merkezi olmasının yanında varlığın başlangıcı ve devamında hava, su ve toprak kadar önemli bir yere sahip olan ağaç, kişi oğlunun inanış ve düşünüş dünyasında "türeyiş", "beslenme", "Tanrı ile irtibat kurma", "cennete ulaşma", "şifa", "dilek" vs. aracı rolünü üstlenmiş ve ağacı "tanrısal" bir varlık olarak kabul eden insanlık, onu, neredeyse bütün inanma ve pratiklerinde ana eksene oturtmuştur (Ergun, 2004: 17). Filmde de ağaç, tohum, toprak, temiz su gibi unsurlar beraber ana eksenleri oluşturmaktadır.

Ağaçla birlikte merkez kavramı filmde aslında birçok sembol ve metaforla gösterilmektedir. Ağaç yanında filmde Erol ile Cemil'in yolculuğunda "daire"nin arkaik ve kültürel olarak temsilleri vardır. Jung (2015), merkeze "kendilik" der, ayrıca "kendilik" denilen kavramın hem ruh hem de vücudu harekete geçiren yaratıcı noktada zaman ve mekâna zorla giren "ruh" olarak ifade edilebileceğini kendi deneyimlerinden yola çıkarak, daire imgesini, benliğin ne durumda olduğunu gösteren bir şifre olarak tanımlar. Çizilen bir dairesel şeklin ruh hâlinin bir yansıması olabileceğini ve bu dairesel form simetrisini kaybetmiş olarak çizilmişse içte süre gelen

gergin ve dengesiz ruh hâlinden kaynaklanabileceğini ifade etmektedir. Ek olarak Jung (2016), ruhsal gelişimin amacının benlik olduğunu, çizgisel bir evrimin olmadığını, merkezin çevresinde dönüp dolaşıldığını ve dairenin (mandala) benliğin ifadesi olduğunu diğer bir deyişle bu durumun mutlağı yakalamak anlamına geldiğini dile getirir. Erol Erin, filmin sonunda çizdiği dairenin içine girerken bir eve ya da kutsal bir mabede girer gibi ayakkabılarını çıkararak girer ve ayakkabıları çizginin dışında kalır. Böylece dairenin içi temiz, güvenli sayılır ve kutsallık kazanır. Jung'a (2015) göre, daire(mandala) bir savunma anlayışını dile getirir. Erol Erin dairenin içinde geceyi geçirirken bir ara çizginin dışında saldırgan bir kurt belirir. Her ne kadar kurt, Erol Erin'i tehdit etse de çemberin çizgilerinden içeri giremediği için zarar veremez, böylece Erol dairede güven içindedir (Küçükhemek, 2018, s. 105).

Jung'a (2015) göre vahşi hayvanlar gizli duyguları ifade ederler. Kurt aslında Türk kültüründe kutsal bir hayvandır, ancak bazen kötücül olarak da karşımıza çıkmaktadır. Kurt, mitolojik ve edebî bağlamlarda bir tehlike simgesi olarak da kullanılmıştır. Özellikle genelde gece gelen kurt karanlık, tehlike veya bilinmeyenle ilişkilendirilebilir. Bu nedenle *Buğday* filminde gece gelen kurt, karakterlerin ya da hikâyenin karşılaştığı zorlukları veya beklenmedik tehlikeleri de temsil etmektedir. Çünkü ana karakterler şehirden, güvenli alandan uzakta doğadadırlar. Doğanın olanakları ve güzellikleri yanında tehlikeleri de filmde vurgulanmaya çalışılmıştır.

Filmde şehirden kırsala bir geçiş vardır. Filmin büyük bir bölümü de doğada ve kırsal yaşamda geçmektedir. Oraya göç etmek zorunda olan insanların zorlu hatta ölümcül hayatları da filmde gösterilmektedir. Bu zorunlu göçte gittikleri yer doğadır. Ölümcül ya da terk edilmiş topraklar olarak geçse de eğer Cemil Akman gibi bir bilgi birikimi ve bilinç olursa hayatın yeniden yeşertilebileceğinin imkânları da filmde anlatılmaktadır. Cemil Akman'ın toprak ve tohumla ilgili geleneksel bilgileri hayat kurtarıcı niteliktedir.

Kültürün doğaya, çevreye uyarlama biçimi ya da stratejisi olduğu düşünüldüğünde Yörükler gibi göçebe topluluklar örneğinden konuya bakıldığında görülecektir ki kırsal yaşama uyum sağlarken yerleşiklerden çok daha fazla doğadan yararlanmışlardır (Büyükşahin, 2017: 390). Bu durumu filmde göç edenlerde ve ana karakterlerin yolculuğunda da görmekteyiz.

Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra Batı'ya doğru göç ettiklerinde su ile irtibatlarını arttırmışlardır. Türkler Anadolu'yu yurt edindikten sonra en uç kıyı kesimlerine kadar siyasi hakimiyetten sonra kültürü inşa ederken de suyu esas alarak yerleşimlerini buna göre oluşturmuşlardır (Avcı, 2014: 495). Filmde de yerel halkların suya yakın yerlerde hayatta kalmaya çalışmaktadır. Ancak oradaki en büyük tehdit "Yeni Yaşam Teknolojileri"nin insanları insansız hava araçlarıyla vurmalarıdır. Buna rağmen halk ve ana karakterlerden sudan kopamamaktadır.

Türk kültüründe ve inançlarında kutsal olan su kavramı içine bütün sular, ırmaklar, dereler ve pınarlar girmektedir (Kalafat, 1996: 50; Ögel, 1998: 189). Su saflaştırıcı etkisiyle, yeniden hayat verici olması ve günahları yıkaması işlevleriyle varoluş öncesinin farklılaşmamış dünyasıyla yeniden bütünleşmeyi ve yeniden doğumu simgelemektedir (Eliade, 1992: 182-183). Bu yüzden su genellikle temizlik, arınma, yeniden doğuş veya hayatın kaynağı olarak kullanılan yaygın bir metafordur. *Buğday* filminde su metaforu yeniden doğuş, temizlik veya umut gibi kavramları temsil etse de temiz suyun önemine dikkat çekilerek asit yağmurları gibi tehditlerden de bahsedilmektedir. Filmin bağlamına bağlı olarak, su metaforu karakterlerin kişisel gelişimi, toplumsal değişim veya doğanın dengesi gibi farklı anlamlar taşıyabilir. Filmde suyun kullanıldığı ve temsil ettiği kavramlar, ana tema ve hikâyenin derinliğini artırarak izleyiciye çeşitli duygusal ve düşünsel katmanlar sunmaktadır.

Filmde temiz suyla birlikte temiz toprağın da önemine dikkat çekilir. Cemil ve Erol temiz toprak bulmak için harabe bir camiye gidip onun zemininden temiz toprak çıkartıp taşırlar. "Yaratma mitlerinde görüldüğü gibi insanın topraktan yahut ağaçtan vb. unsurlardan yaratılmasına olan inanç aynı zamanda yaratılmışların ve özellikle de insanların geldikleri yere tekrar geri dönmeleri gerektiği inancını da beraberinde getirmiştir." (Enveri, 2018: 98).

Buğday filminde caminin zeminini kazıp temiz toprağı almadan önce Cemil daha sonra da ona bakarak Erol teyemmüm ederler. Toprakla abdest almak ibadet olmasının yanında genellikle arınma, yeniden doğuş veya spiritüel bir dönüşümü de simgelemektedir. Toprak, doğaya, hayata ve ölümsüzlüğe olan bağlantıyı temsil eder. Abdest almak temizlenme, günahlardan arınma ve içsel bir yeniden doğuşu ifade edebilir. Bu sahne, karakterin manevi bir yolculukta olduklarını, geçmişteki hatalardan arınmaya çalıştıklarını veya yeni bir başlangıca adım atmak istediklerini sembolize eder niteliktedir. Filmin sonunda Cemil'in Hz. Hızır gibi ortadan kaybolduğu görülür. Erol öğrendikleriyle içsel ve düşünsel olarak edindikleriyle tek başına kalmıştır. Bıraktıkları tohumu kontrol ederken sonunda bir karıncayı takip ederek yuvasına kadar gider. Yuvaya varıp yukarıda bahsedilen "merkez" ve "benlik" kavramlarıyla birlikte dairesini çizer, toprakla ilişkisini tekrar kurar ve karınca yuvasının altını dikkatlice kazdığında aradığı temiz tohumları bulur. Filmin başından beri kendisine Cemil ve kızı tarafından sorulan "Buğday mı, nefes mi?" sorusu da karşılığını bulmuş olur.

Film izleyicilere halk bilimsel açıdan geniş bir sembolizm yelpazesi sunar ve karınca da bu sembollerden biridir. Karıncalar genellikle çalışkanlık, düzen ve dayanıklılıkla ilişkilendirilir. Bu nedenle, *Buğday* filminde karınca, karakterlerin kendi yolculuklarında olduğu gibi mücadelelerle dolu bir dünyada dayanıklılık göstermelerini veya küçük adımlarla büyük değişikliklere ulaşmalarını temsil eder gibi görünmektedir.

Aynı zamanda, karıncalar toplu çalışma ve iş birliğiyle bilinir, bu durum da filmin temasıyla örtüşebilir ki bireylerin bir araya gelerek güçlerini birleştirmesi istenilen amaca ulaşmayı kolaylaştırmaktadır. Ancak bu tür sembollerin bazıları yorumlamaya açık olduğu için izleyicinin kendi perspektifine ve kullanılan kültürel ögeler ile sembollerle ilgili bilgisine ve algısına bağlı olarak değişebilmektedir.

Doğa, tabiat arasındaki ilişkilerin ele alındığı çalışmaların doğa-insan bütünlüğünün nasıl yansıtıldığı ya da halk anlatılarının türlerinde bozulan, değişen ekolojik dengeyi gözeten, doğa merkezli bir yaklaşımının olduğunu söylemek güçtür. Bu çalışmaların genelinde izlenen durum, doğanın halk anlatılarında nasıl temsil edildiğine yöneliktir (Ortakcı, 2019: 72). Filmde halk anlatılarına yapılan göndermelerde ve metaforlarda da bu durumu görmekteyiz. Buna yönelik daha farkındalıklı bir bilincin son yıllarda geliştiğini kabul etmek gerekmektedir. Bu durumun anlatılması için bu tür eserler daha da önem kazanmaktadır.

Buğday filmindeki ekolojik unsurlar ve çözümlemeler toprak ve doğa bağlantısı, tarımsal faaliyetler, doğal döngüler ve ekosistem, geleneksel tohum ve ekolojik duyarlılık, sosyal ve kültürel doku, endüstriyel tarımın eleştirisi üzerinden yapılmaktadır, bu faaliyetlerin ekosistemi nasıl etkilediği önemli bir yer tutmaktadır. Film, ana karakterin toprakla olan organik bağlantısı üzerinden doğayla ve toprakla iç içe geçen bir yaşam tarzını yansıtan ekolojik bir temaya sahiptir. Ana karakterin buğday tarlasında çalışması, kültürel ve geleneksel olarak yaşamın bir parçası olarak tarımın nasıl sürdürüldüğünü gösterir. Filmin içinde geleneksel tohum kullanımı ve ekolojik duyarlılık vurgulanır. *Buğday*, endüstriyel tarımın getirdiği ekolojik sorunları eleştirir. Kimyasal gübre kullanımı ve genetik olarak değiştirilmiş tohumların yaygınlaşmasının çevresel etkilerine dikkat çeker. Film, geleneksel hayatın sadece ekolojik değil aynı zamanda sosyal bir dokuya da sahip olduğunu gösterir ve ekolojik sürdürülebilirlik üzerindeki etkilerini ele alır. Nitekim Cemil Akman filmde ekolojik ve toplumsal bozulmanın sebebi olarak "Doğaya ne zaman müdahale etsek bir şeyleri değiştirip bozsak aslında kendimizde(özümüzde) olan bir şeyi de bozduk." (Kaplanoğlu, 2017) der. Dolayısıyla "doğanın dengesinin sağlanmasının ve çevresel krizlerden arındırılmasının insanın daha kaliteli bir yaşam sürmesine olanak sağlamak olduğunu, doğadan meydana gelen bozulmaların insan yaşamını olumsuz etkilediğini dolayısıyla ekoeleştirinin de temelinde yine insanın ve onun çıkarlarının var olduğu" (Ayaz, 2014: 286) göz önünde bulundurarak çeşitli araçlarla bir doğa ve sürdürülebilirlik bilincinin oluşturulması ve bu konuda devamlılık gerekmektedir.

Sonuç

Ekolojinin pek çok disiplinle olduğu gibi sinema ve halk bilimiyle de ilişkisi vardır. Bu nedenle "ekosinema" ve "ekofolklor" gibi alt disiplinleri de ortaya çıkarmıştır. Ortak sorunları ele almasıyla kültürel ve halk bilimsel başlıkları da içermektedir. Ekoeleştiri yapılırken bu unsurları da bilmek

çözüm üretme aşamasında fayda sağlayacaktır. Kaplanoğlu sinemasında bu disiplinler arasındaki ortaklığın bilinci görülmektedir.

Buğday filminde ekolojik açıdan sinematik ögeler sıklıkla yer alır. Doğal çekimler ve geniş açılı manzaralar, özellikle buğday tarlaları, doğanın güzelliklerini ve önemini vurgular. Tarımsal faaliyetlerin ve doğal döngülerin sinematik bir şekilde işlenmesi, ekolojik temaları güçlendirmektedir. Yönetmen daha önceki filmlerinde doğal tonları içeren renkler kullanılırken bu filmde çevresel sorunları yansıtmak adına, dramatik etki ve distopik atmosferi oluşturmak için siyah-beyaz renk stili (monochrome) kullanılmıştır. Müzik kullanılmayıp doğal hayatın sesleri rüzgâr ve su gibi sesler ekoeleştirel bağlamı güçlendirmek, dramatik etkiyi desteklemek ve ekolojik temalara duyarlı hâle getirmek için verilmiştir. Sinematik ögeler aracılığıyla, filmde kullanılan görsel metaforlar doğanın hassasiyetini ve insanın doğa ile etkileşimini anlatarak ekolojik bir mesaj da iletmektedir. Filmdeki karakterlerin doğayla etkileşimi, onların çevre bilinci, farkındalığı ve doğa sevgisi gibi özellikler de ekolojik bir perspektif sunmaktadır. Bu unsurlar göç, doğal kaynak kullanımı, çevre kirliliği, iklim değişikliği gibi temaları anlamaya çalışmak adına filmin izleyiciye ekolojik bir mesaj iletmek için kullandığı sinematik araçlardır.

Kaplanoğlu'nun filmlerinde genellikle modern yaşamla birlikte geleneksel yaşam da ön plana çıkar, halk bilimsel uygulamaların tasvir edildiği sahneler bulunur. Bu unsurlar, toplumsal ve kültürel dokunun derinliklerine inmeyi amaçlar niteliktedir. *Buğday* filmi, halk kültürü ve ekolojik unsurları bir araya getirerek güçlü bir çevresel ve kültürel anlam taşır. Film, ana karakterin doğayla ve toprakla iç içe geçen bir yaşam tarzını yansıtarak ekolojik bir temaya sahiptir. Tarım faaliyetleri, toprakla olan organik bağlantı, doğal döngüler ve ekosistem, filmde göze çarpan unsurlardır. Filmin merkezinde tarımsal faaliyetler ve bu faaliyetlerin ekosistemi nasıl etkilediği önemli bir yer tutar. Ana karakterin buğday tarlasında çalışması, doğanın bir parçası olarak tarımın nasıl sürdürüldüğünü gösterir. Filmin içinde geleneksel tohum kullanımı ve ekolojik duyarlılık vurgulanır. *Buğday*, endüstriyel tarımın getirdiği ekolojik sorunları eleştirir. Kimyasal gübre kullanımı ve genetik olarak değiştirilmiş tohumların yaygınlaşmasının çevresel etkilerine dikkat çeker.

Filmde halk bilimsel olarak toprak, tohum, su, ateş, ağaç, arı, rüzgâr, daire gibi unsurlar sadece ekolojik açıdan değil kültürel bir bilinç ve farkındalıkla tercih edilmiş ve kullanılmıştır. *Buğday*, ekolojik ve kültürel unsurları birleştirerek, toplumun doğa ile uyum içinde yaşamasının ve geleneksel tarım yöntemlerinin önemini vurgular. Film, doğayla barışık bir yaşam tarzının ekolojik ve kültürel zenginliğe nasıl katkıda bulunduğunu anlatan güçlü bir anlatı sunar.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Akerson, F. E. (2005). *Göstergebilime giriş*. İstanbul: Multilingual.

Altıntaş, H. - Şatır, A. İ. (2014). Modern ve postmodern dünyada çevre bilincinin dünü, bugünü ve yarını. *Çevre ve Ahlak Sempozyum Bildiri Metinleri*, 677-688, Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi.

Avcı, M. (2014). Çevre, İnsan ve kültürü birbirine bağlayan etmen: Su. *Çevre ve Ahlak Sempozyum Bildiri* Metinleri, 485-497, Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi.

Ayaz, H. (2014). Çevreci eleştiri üzerine genel bir değerlendirme. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 3 (1), 278-292.

Aydıngüler, M. H. (2023). Göstergebilimsel açıdan film çözümlemesi: Eşkıya filmi örneği. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 8 (16), 13-24.

Balta, Ş. C. (2020). Ekoeleştiriyi tasavvufi yorum üzerinden okuma denemesi: Semih Kaplanoğlu'nun Buğday filmi örneği". *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 3 (1), 55-62.

Bülbül, A. E. (2015). Bak yeşil yeşil: Ekosinema kuramı üzerine. *sinecine*, 6 (2), 7-25.

Büyükşahin, F. (2017). *Kültür-çevre bağlamında geleneksel ekolojik bilginin korunmasının önemi: Sarıkeçili Yörükler örneği*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Çakır, E. (2019). Halk biliminde çevre korumacı bir yaklaşım önerisi "Ekofolklor". *Ekoeleştiri Folklor ve Edebiyat İncelemeleri*, (ed.: A. Çelik ve A. Ortakcı), 107-152, Konya: Kömen.

Çoban, A. (2012). Çevreciliğin ideolojik unsurlarının erklemlenmesi. *Yeşil ve Siyaset*, (ed.: O. İmga ve H. Altun), Ankara: Lotus.

Çoruhlu, Y. (2002). *Türk mitolojisinin ana hatları*. İstanbul: Kabalcı.

Eliade, M. (1992). *İmgeler ve simgeler*. (çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: Gece.

Eliade, M. (1994). *Ebedi dönüş mitosu*. (çev.: Ü. Altuğ), Ankara: İmge.

Ergun, P. (2004). *Türk kültüründe ağaç kültü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Enveri, E. (2018). Türk yaratılış mitlerinde toprak. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 11 (24), 91-99.

Glotfelty, C. (1996). Introduction: Literary studies in an age of environmental crisis. *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology*, (ed.: C. Glotfelty & H. Fromm), xv-xxxvii, Athens, Georgia: University of Georgia Press.

Hochman, J. (1998). *Green cultural studies: Nature in film, novel and theory*. Moscow: University of Idaho Press.

Jung, C. G. (2015). *Rüyalar*. (çev.: A. Kayapalı), İstanbul: Pinhan.

Jung, C. G. (2016). *Anılar, düşler, düşünceler*. (çev.: İ. Kantemir), İstanbul: Can Sanat.

Kalafat, Y. (1996). *Doğu Anadolu'da eski Türk inançlarının izleri*, Ankara: AKM Başkanlığı.

Kaplanoğlu, S. (Yönetmen). (2017). *Buğday* [Film]. Kaplan Film.

Kurt, Ş. (2018). Sinema izleme kültürü ve toplumsal gelişimi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4 (4), 23-38.

Küçükhemek, M. (2018). Buğday filminde ruhsal gelişim sembolü olarak daire (Mandala). *Mahalle Mektebi Dergisi*, 7 (40), 100-106.

Monaco, J. (2002). *Bir film nasıl okunur*. (çev. E. Yılmaz), İstanbul: Oğlak.

Oppermann, S. (2012). Ekoeleştiri: Çevre ve edebiyat çalışmalarının dünü ve bugünü geleceği: Türkiye deneyimi. *Ekoeleştiri çevre ve edebiyat*, (ed.: S. Oppermann), Ankara: Phoenix.

Ortakcı, A. (2019). Halk türkülerinde ekolojik kaygı. *Ekoeleştiri Folklor ve Edebiyat İncelemeleri*, (ed.: A. Çelik ve A. Ortakcı), 65-80, Konya: Kömen.

Ögel, B. (1998). *Türk mitolojisi I*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Özçınar, M. (2019). Semih Kaplanoğlu sinemasında hakikat arayışının Buğday filmi üzerinden okunması. *Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*, 3, 37-49.

Şen, A. (2018). Bilimkurgu sinemasında ekolojik adalet ve ekoeleştiri. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, 5 (1), 31-60.

Tecimer, Ö. (2005). *Sinema modern mitoloji*. İstanbul: Plan B.

Toska, S. (2013). Çevre ve ekoloji kavramlarının ekoeleştirel ve kapitalist söylem bağlamında incelenmesi. *Humanitas: International Journal of Social Sciences*, 2 (3), 219-233.

Yengin, D. (2017). *İletişim çalışmalarında araştırma yöntemleri ve uygulamaları*. İstanbul: Der.

Yolcu, M. A. (2022). Geleneksel ekolojik bilgi (GEB) kavramıyla ilişkili bilimsel terminoloji üzerine değerlendirmeler. *Çağdaş Yaklaşımlar Odağında Toplum ve Kültür Araştırmaları III*, (ed.: M. Dinç ve A. T. Türk), 1-11, Çanakkale: Paradigma Akademi.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/yonetmen-semih-kaplanoglu-bizim-simdi-utopyalar-uretmemiz-lazim/1799731 (Erişim: 22.05.2023).

URL-2: https://www.bugday.org/blog/ekolojik-yasam-icin-ilham-veren-15-film/ (Erişim: 03.06.2022).

URL3:https://www.unesco.org.tr/Pages/108/219/S%C3%BCrd%C3%BCr%C3%BClebilir-Kalk%C4%B1nma-2030-Hedefleri-%C4%B0htisas-Komitesi (Erişim: 17.05.2022)

URL-4: Balcı, A. (2017). Buğday mı sinema mı? Buğday filmi hakkında bir değerlendirme. https://www.academia.edu/35371055/Bu%C4%9Fday_m%C4%B1_Sinema_m%C4%B1_Bu%C4%9Fday_Filmi_Hakk%C4%B1nda_Bir_De%C4%9Ferlendirme (17.05.2022)

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

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

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

Geliş Tarihi/Submission Date: 15.10.2023
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 11.02. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1376322
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 47-69.

Araştırma Makalesi
Research Article

KIRGIZ EDEBİYATINDA BELLEK ÖGESİ OLARAK KOMUZ (KOPUZ)

♦

THE KOMUZ (KOPUZ) AS A MEMORY ELEMENT IN KYRGYZ LITERATURE

Ayşe ŞENER*

ÖZ: Geçmişi zihinde saklama ve yeniden canlandırma yetisi olan bellek, bireysel bir hatırlama olmakla birlikte kolektif bir işleve de sahiptir. Geçmişe ait imgelerin ve deneyimlerin uygulayımlarla devam etmesi kültürel sürekliliği ve buna bağlı olarak toplumsal bilinci aktive eden bir yapıyı ortaya çıkarır. Grup kimliğini ve aidiyetini güçlendiren bu yapı, özünde bellek ve yazılı kayıt arasındaki ilişkiyi görünür kılmaktadır. Geçmişi kurgulayan ve geleceği inşa eden bellek unsurları, edebî eserler aracılığıyla muhafaza edilmektedir. Bu bağlamda Türk kültürünün ve kimliğinin temel tanımlayıcılarından ve Türk dünyasının ortak değerlerinden biri olan kopuz, birey ve toplumun zamansal devamlılığını kuran ve koruyan bir bellek ögesi olarak Kırgız edebiyatında şiir, roman, hikâye ve tiyatro olmak üzere pek çok türde yazılmış eserlerde yazarların söyleminin bir parçası olmuştur. Sovyetler döneminde sosyalist rejimin güdümünde kalan Kırgız edebiyatında kültürel unsurların işlenmesi bir bakıma toplumsal hatırlamayı sağlayan ve "Biz" kimliğini kuran bir işlev taşımaktadır. Bahsedilen durumun bağımsızlık sonrası Kırgız edebiyatında devam ettiği görülmektedir. Bu makale, Kırgız edebiyatında şiir, roman, hikâye ve tiyatro eserlerinden temsili bir örneklem ekseninde kopuzun bellek ögesi olarak kullanımını ele almaktadır. Buna göre kopuzun ele alındığı ve vurgulandığı edebî eserlerin koruma ve saklama ortamı olduğu ve bünyesinde barındırdığı kültürel kodların ve bellek ögelerinin, toplumun geçmiş ile bağlantı kurmasını sağladığı görülmüştür. Ayrıca bireyin anı ve geleceği anlamlandırmasına katkı sağladığı ve kodlama, depolama, çağırma işlevleri ile unutmayı engelleyen bir işleve sahip olduğu belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kırgız edebiyatı, bellek, unutma, hatırlama, komuz (kopuz).

ABSTRACT: Memory, the capacity to retain and recall past events in an individual's mind, operates on both an individual and collective level. The perpetuation of images and experiences from the past through various practices unveils a structure that activates cultural continuity, subsequently influencing societal awareness. This structure, which enhances group identity, essentially brings to light the interplay between memory and written records. Memory elements that shape the past and construct the future are preserved through literary works. In this context, the kopuz, a foundational descriptor of Turkish culture and identity, and a shared value in the Turkic world, integrates seamlessly into the national discourse of Kyrgyz writers across diverse genres such as poetry, novels, stories, and theater. It serves as a memory element that establishes and maintains both individual and societal temporal continuity. During Kyrgyzstan's Soviet era, the incorporation of cultural elements in Kyrgyz literature played a role in societal remembrance, forming a function that established a collective "We" identity under the guidance of the socialist regime. Post-independence Kyrgyz literature continues this trend. This article investigates the utilization of the kopuz as a

* Dr. Öğr. Üyesi-Kırklareli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü/senerayse13@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-1157-4187)

This article was checked by Turnitin.

memory element in Kyrgyz literature through a representative sampling of poetry, novels, stories, and theatrical works. The literary works addressing and highlighting the kopuz are observed to function as environments for preservation and storage, facilitating the connection of society with the past through the cultural codes and memory elements they contain. Furthermore, these works contribute to an individual's interpretation of memories and the future, encompassing functions of encoding, storing, recalling, and preventing forgetting.

Keywords: *Kyrgyz literature, memory, forgetfulness, remembrance, komuz (kopuz).*

Giriş

Bireyin geçmişi hatırlamasını sağlayan bir alan olan bellek, *Güncel Türkçe Sözlük*'te temel anlam olarak "Yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü; an, dağar, dağarcık, akıl, hafıza, yâd, zihin" (URL-3) şeklinde tanımlanmaktadır. Platon'un anımsama üzerine kurduğu *Menon* diyaloğundan itibaren bellek, hatırlama ile ilişkili bir kavram olarak kullanılagelmiş (Tunç, 2020: 38), Latincede "hatırlama ve farkındalık" anlamındaki *memoria,* eski Fransızcada "zihin, hatırlama, anıt, kayıt" anlamındaki *memorie*, İngilizcede ise "hatırlama ve yazılı kayıt" anlamındaki *memorial* kelimesi ile karşılanmıştır. Kavram, yüzyıllar içerisinde anlam alanını genişleterek 19. yüzyıl ile birlikte "bilgiyi saklayan aygıt" manasında da kullanılmıştır (URL-1). Böylelikle bellek, felsefe, psikoloji, sosyoloji ve nöroloji olmak üzere pek çok alanı ilgilendiren bir konu olmuştur. Geçmişin muhafaza edilmesini, anıların, hatıraların korunmasını sağlayan bellek bu yönüyle aidiyet ve kimlik ile de yakından ilintilidir. A. Whitehead'ın da belirttiği gibi kişinin geçmişi bilinç düzeyinde canlandırılabilir veya yeniden gerçekleştirilebilir (2008: 7). Bu canlandırma bellek alanında gerçekleşmektedir. Zihinde sakladıklarımız ve hatırlandıklarımız ile anlam kazanan birey kimliği, öte yandan paylaştıkları ile grup kimliğini etkilemektedir. Dolayısıyla bireysel bir hafıza alanı toplumsal etkilere sahip olduğu için kolektif hafıza da ayrıca önem taşımaktadır (Avcu, 2019: 638).

İnsanın hatıraları ve bu hatıraların kayıtları arasında bir bağlantı vardır ve bu bağlantıdan ötürü hafızanın bireysel bir hatırlama alanı olması dışında kolektif bir yönü de bulunmaktadır. Nitekim Paul Ricoeur'un da belirttiği gibi başlangıçta her ne kadar bireysel bir unsur olarak alımlansa da bilincin geçmişle olan kökensel bağını temsil eden kolektif bir yöne de sahip olduğu görülmüştür (2020: 113). Özellikle Maurice Halbwachs ile açımlanan kolektif bellek kavramı, 20. yüzyılla birlikte üzerine düşünülen bir konu hâline gelmiştir. Anıların kolektifliğine odaklanan Halbwachs, en kolay hatırlanabilir hatıraların ortak bir belleğe dayalı olanlar olduğunu vurgular. Hatırlaması güç olan hatıralar ise bireysel bellekte saklı olanlardır. Elbette burada öne çıkan grup belleği olsa da hatırlama gücü bireydedir (2023: 58). Hatırlama, geçmişin yeniden yaratılmasının ön koşulu olarak önem arz etmektedir. Nitekim Jan Assmann'a göre de bellek, yeniden kurma işlemine dayanır. Bellek, geçmişi kurgulayan ve şimdi ile geleceği de organize eden

bir yapıdır (2015: 50). Geçmişin imgeleri ve geçmişin anımsanan bilgileri uygulayımlarla sürdürülür (Connerton, 2014: 12). Yazılı kayıtlar da geleneğin sürdürüldüğü, korunduğu ortamlardır. Platon'un balmumu metaforu başta olmak üzere ilerleyen dönemlerde kitapların yayılmasıyla birlikte kalıcı bir yazılı bellek algısı ortaya çıkmıştır. Nitekim eskiden bir parşömen kağıdı üzerinde yazılan bir yazının silik de olsa görülebileceği düşünülmektedir. Oradaki yazı tamamen kazınmış durumda değildir. Dolayısıyla burada hafıza ve kayıt dikkat çeker. Bu anlamda kitapların hafızanın yardımcısı olarak algılandığı görülmektedir (Draaisma, 2014: 59-76). Bundan hareketle özellikle edebî ürünleri, toplumsal hafızanın koruma alanı olarak değerlendirmek gerekir. Hem bireysel hem de toplumsal hafızanın saklı kaldığı edebî ürünlerde kodlama, depolama ve çağırma aşamaları ile bu bellek alanının aktive edildiği söylenebilir.

Edebî eserler, kültürel hafızanın muhafaza alanı olarak unutmayı engelleyen hatırlatıcı bir nitelik taşımaktadır. Bu bağlamda modern Kırgız edebiyatında edebî ürünlerin geçmişi hatırlatan, kolektif deneyimleri ve anıları saklı tutan bir hafıza alanı olduğu görülmektedir. Bundan hareketle edebî metinlerde kopuza yapılan göndermeleri bu minvalde değerlendirmek mümkündür. Kopuz, Kırgızların kimliğini, yaşadığı toplumsal dönüşümleri, hatıralarını, deneyimlerini konu edinen edebî eserlerde bir bellek ögesi olarak ele alınmıştır. Nitekim Kırgız edebiyatının başlangıç ve gelişim evresinde mevcut sosyalist rejimin güdümünün dışında bu tür millî bir söylemin var olması toplumsal açıdan önem taşımaktadır. Kopuz, Türk dünyasının ortak mirasıdır. Türk'ü tanıtan temel tanımlayıcılardan biridir. A. P. Minavarkızı ve F. A. Turan'ın verdiği bilgilere göre (2016: 310-321), Türklerin en eski telli çalgısı olan kopuz hakkında ilk bilgiye Uygur metinlerinde rastlanır. Ancak müzik aletlerinin kökenini izah eden en önemli malzemeler kuşkusuz mitik anlatılardır. Her milletin ilk ezgilerini çaldığı millî sazı efsanelerde veya mitlerde yer alır. Buna göre Kırgız efsane ve mitlerinde kopuz ile ilgili olarak kopuzun mucidi Kambar Ata'dan bahsedilmektedir. Kambar Ata, at ve at sürüsünün koruyucusudur. Bu konuda farklı efsaneler olmakla birlikte (Dıykanbayeva, 2004; Küçükebe, 2016; Minavarkızı ve Turan, 2016) bir inanışa göre Kambar Ata'nın bir eşek bağırsağını gerip bir mızrakla çalıyormuş gibi yapması sonucu kopuzun icat edildiği düşünülmektedir (Ögel, 1991: 26). Benzer anlatılar Kazaklarda, Türkmenlerde de mevcuttur. Kambar ata kopuzu çalışı ile tüm canlıları etkilemiş, çaldığı ezgilerle kültürel ve toplumsal birlikteliği güçlendirmiştir. Fakat Sovyet döneminde kopuz başta olmak üzere toplumsal hafızayı koruyan ritüellerin yasaklanması söz konusu olmuştur. Kambar Ata türküsü bu tahakkümün belirgin örneklerindendir (Minavarkızı ve Turan, 2016: 321). Sovyetlerin bu yasağı temelde, toplumsal şuuru zayıflatmak, millî hafızaya zarar vermek amacını taşır ve kuşkusuz söz konusu husus Sovyet kimliği inşasının bir parçasıdır. Bunun aksine edebî eserlerde kültürel kodların ve kimlik ögelerinin saklı kalışı bu tahakküme karşı koruma biçimidir. Dolayısıyla Kambar Ata ve kopuz, Kırgızların kimlik tanımlayıcı

ögelerinden olup edebî eserlerde işlenerek gelecek kuşaklara aktarılmıştır. Bu çalışma, edebî eserlerin kültürel kodları ve geleneği saklı tutan bir depolama alanı olması fikrinden hareketle ortaya çıkmış olup Kırgız edebiyatı ve öge olarak bellek örneği temelinde edebiyat ve bellek ilişkisine odaklanmaktadır. Çalışmanın örneklemi; kopuzun bellek ögesi olarak kullanıldığı tespit edilen temsili şiir, hikâye, roman ve tiyatro eserlerinden oluşmaktadır. Çalışmada içerik analizi yöntemi kullanılmıştır.

1. Edebî Eserlerde Kopuz

Sovyetler Birliğinin Türk dünyasına yönelik böl-parçala-yönet politikasına maruz kalmış Türk halklarından biri de Kırgızlardır. Bu baskı ekonomik, siyasi ve toplumsal hayatın her alanına tezahür ettiği gibi folklor ve edebiyata da tesir etmiştir. Buna göre yazarlar, sosyalizmin propagandasını yapmak ve edebî eserlerde yeni Sovyet insanını yaratmakla görevlendirilmiştir.[1] Bazı halk şairleri rejim karşıtı olmakla suçlanmış, sürgün edilmiş veya öldürülmüştür. Aynı zamanda bu dönemde Kırgızların en önemli kimlik ögesi olan Manas destanına yönelik olumsuz yaklaşımlar da söz konusu olmuştur. Destan, "Kırgız asilzade sınıfının ideolojisi", "öldürücü İslamiyet'in tehdidi" gibi ithamlara maruz kalmış, üzerinde rejime uygun değişiklikler yapılmıştır.[2] Kırgızın dili, ruhu, tarihi ve mevcudiyeti olarak nitelendirilebilecek Manas'a ve bu tür işleve sahip diğer kimlik ve bellek ögelerine müdahale, toplumsal aidiyete zarar verme amaçlı eylemlerdir. Bu sebeple bir taraftan sosyalist rejimin sesi diğer taraftan Türk boylarının kendiliğini var etme ve koruma alanı olan edebiyatta millî bellek ögelerinin işlenmesi grup kimliğine ve aidiyetine olumlu tesir etmiştir. Kırgız edebiyatında bağımsızlık öncesi ve sonrası eserlerde öne çıkan millî söylemin örneğini veren isimlerin başında Cengiz Aytmatov gelmektedir. Aytmatov'un eserlerindeki Kırgız toplumsal zihniyetini, yaşayışını, ruhunu sembolize eden değerler, ortak kültürel mirası ve Kırgız toplumsal zihniyetini saklı tutmaktadır. Bu çalışmanın konusu olan edebî eserlerde kopuz da benzer bir amaç ile ele alınmıştır.

Kopuz, Türk kültürünün başat ögelerinden birisi ve Türk dünyasının ortak kültürel mirasıdır. Musiki tarihinin başlangıcının kopuzun icadına kadar götürüldüğü düşünüldüğünde, özellikle Türk kültür tarihinde ve edebiyatında kopuzun mahiyeti daha iyi anlaşılmaktadır.[3] Türk kültür tarihinde ve sosyal yaşantısında mühim yere sahip olan kopuz; Dede Korkut Kitabı'nda da anlatıldığı gibi kutsal ve saygı duyulan bir musiki aleti olarak

---

[1] Sovyet dönemi Kırgız romanında merkezî otoritenin etkisi ve bu bağlamda yaratılan tipler için bk. (Şener, 2022).

[2] Sosyalist rejim, folkloru ideolojik amaçlar doğrultusunda kullanmış; Dede Korkut, Alpamış, Alıp Manaş, Köroğlu gibi epope niteliğindeki kahramanlık destanları, Türk boyları arasında "millî şuuru" uyandırdığı gerekçesiyle rejimin müdahalesine uğramıştır. Manas destanı ile ilgilenen pek çok aydın *repressiya*da öldürülmüştür. Bk. (Çeribaş: 2012, 756-757; Beşirli, 2015: 31-33).

[3] Fuad Köprülü, Türk şiirinin kaynağını ele aldığı *Türk Edebiyatının Menşei* (1966) adlı çalışmasında kopuzun önemini vurgulamıştır. Bk. (Köprülü, 1966).

görülmüş ve yere konması dahi günah sayılmıştır (Feyzioğlu, 2006: 244). Kırgızlarda ise komuz (kopuz), özellikle akınların kullandığı bir müzik aleti olarak dikkat çeker. K. Reichl'ın verdiği bilgiye göre (2002, 107-109) Kırgız kahramanlık destanî şiir anlatımı herhangi bir müzik aletinin eşlik etmediği monodik (tek sesli) bir özellik göstermektedir. Ancak akınlar solo icralarda ud şeklinde, üç telli perdesiz bir musiki aleti olan Kırgız komuzunu kullanırlar. Kırgızlarda kopuz, güçlü akınlık geleneğinin bir parçasıdır. Ayrıca şamanlar tarafından kullanılan bir esreme ve sağaltım aracıdır (Bayat, 2006: 173).

Toktogul Satılganov başta olmak üzere pek çok akının toplumca bilinen ezgileri günümüze kadar çalınagelmiştir. Dolayısıyla kopuzun modern eserlere konu edilmesi veya millî bir sembol olarak kullanılması bellek ve edebiyat ilişkisini öne çıkarmaktadır. Bu yönüyle edebiyat toplumun geçmişi ile geleceği arasındaki bir köprü mahiyetindedir. Nitekim bu noktada Edelman'ın bellek tanımlaması anlamlı gözükmektedir. Ona göre bellek zihnin içerisinde geriye bakma, bağlamlandırma faaliyetidir. Yaşanmış bir durumun değişen bağlamlarda tekrarlanması anlamına gelmektedir (Edelman'dan aktaran Cebeci, 2013: 321-322). Kısaca bellek; geçmişteki bilgi, tecrübe ve yaşanmışlıkları koruyan, saklayan, muhafaza eden bir yapıdır (Tunç, 2020: 37). Bu yapının korunması ve tekrarlama eylemi aynı zamanda kimliğin/kendiliğin de korunması anlamına gelmektedir. Bu yönüyle kopuz ve kopuzdan çıkan ezgiler, Kırgız kimliğini sembolize etmektedir. Edebî eserlerde bu tür ögelerin mevcut olması kültürel ve toplumsal bellek alanlarının sürdürülebilirliğine katkı sağlamaktadır.

1.1. Roman ve Hikâyelerde Kopuz

Kırgız edebiyatında hikâye ve roman örnekleri 20. yüzyılın ilk çeyreğinde görülmeye başlamış ve günümüze kadar pek çok eser kaleme alınmıştır. Bu eserlerin ele aldığı konulara ve ele alınma amaçlarına bakıldığında Sovyet dönemi, bağımsızlık ve sonrası dönem Kırgız edebiyatında farklılıklar göze çarpmaktadır. Bu farklılık büyük ölçüde politik güdüm ile ilintilidir. Sovyet döneminde edebiyatın yalnızca rejime hizmet etmediği, özellikle 20. yüzyılın yarısından sonra millî söylemin de öne çıkarıldığı eserlerin verilmeye başlandığı bilinmektedir (Şener, 2022). Bu süreçte bağımsızlık ve öncesi dönem edebiyatında sosyal ve politik yaşantıya paralel olarak edebiyatta da toplumsal aidiyet ve kimlik meselesi dikkate alınan sorunsallardan olmuştur. Bu amaç örtük veya açık bir şekilde eserlerin konusu hâline gelmiş veya eserler bu konuya hizmet eden ögelerle kurulmuştur. Belleğin koruma altına alınması ve kültürel sürekliliğin sağlanması bu meselelerin başında gelmektedir. Bu bakımdan Türk dünyasının ortak mirası ve musiki folklorunun başat ögesi kopuzun bahsedilen amaçlarla Kırgız roman ve hikâyelerinde ana konu veya öge olarak işlendiği belirlenmiştir.

Aalı Tokombayev'in *Küünün Sırrı* (Ezginin Sırrı) hikâyesi, 1934'teki Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nin ardından yazılan hikâyelerden biridir. Artıkbayev, Tokombayev'in bu eserinin sözlü gelenekten doğru şekilde ve doğru yerde faydalanma adına iyi bir örnek teşkil ettiğini belirtmektedir (2013: 380). Hikâyede kopuz çalan bir aksakal dikkat çeker. Hikâye aksakalın kopuzuyla çaldığı bir ezginin sırrı üzerine kuruludur. Aksakal bir konuğun talebi üzerine yetmiş yedi yıldır çaldığı ezginin sırrını anlatır. Hikâyede kopuzdan çıkan ezgilerin çalan veya dinleyen kişilerle olan ilişkisi ve anlamı öne çıkar. Nitekim ezginin bu özelliği dikkat çekicidir. Kopuzdan çıkan ezgiler, insan ruhunu iyileştirir, insan ve yaşadığı toplum ile de bağlantılıdır (Bököşov, 2022: 50). Hikâyede yazar Tokombayev bu fikri vurgulamakla birlikte kopuz çalmanın özel bir yetenek olduğunu da dikkatlere sunar. Yetmiş yılı aşkın bir zamandır kopuz çalan aksakalın tanıştığı yolcuya kopuz çalıp çalamadığını sorması üzerine yolcunun "Çalmayı bana kısmet etmemiş, aksakal. Buna çok üzülüyorum. Sadece dinlemek için yaratılmış gibiyim" (Söylemez ve Aşlar, 2009: 42) demesi kopuzun herkes tarafından çalınan bir musiki aleti olmadığını, kutsallığını ve ayrıcalığını öne çıkarır. Ayrıca eserde kopuz, aksakal ve kımız gibi Kırgız toplumuna has kavramlarla birlikte anılmaktadır: "Kımız getirin! Diyerek komuzunu düzeltti ve önceki kederli ezgiyi çalmaya devam etti" (Söylemez ve Aşlar, 2009: 41). Bu tür değerlerin halka ait olduğuna dikkat çeken anlatıcı esasen bu yolla belleği koruma altına almaktadır. Kültürel belleğin unsurları olan aksakallık müessesi[4], kımız ve kopuz, ezginin sırrının açımlandığı hikâyede geri çağırmayı sağlayan bellek ögeleridir.

Coomart Bökönbayev'in *Komuz Küüsü* (Kopuz Ezgisi) adlı eseri Toktogul'un hayatına odaklanır. Eserde, Toktogul'un yeteneğine vurgu yapılır. Toktogul'un çaldığı ezgiler, Niyazalı ve Aydaralı gibi akınlarla tanışma serüveni ele alınır. Yazar, eserin başından sonuna "kopuz" ve "kopuz çalma" geleneğinin önemini okura sunar. "Komuz Kırgız halkının eğlencesi. Yetenekli Kırgız halkının hislerinin sembolü. Bu kopuzun ezgisi ile güzel şarkılar söylendi. Bu kopuz ile Kırgız halkının ömür boyu unutulmayacak ezgileri çalındı" (Bökönbayev, 2015: 395) şeklinde biten eserin sonundaki bu kısım, yazarın eseri yazma amacını doğrudan okura iletmektedir. Alıntılanan cümleler kopuzun kültürel belleği besleyen bir öge olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Tarihi süreçte kopuzla çalınan ezgiler, söylenen şarkılar ve halkın o günkü sosyo-kültürel durumu, hikâyede yer verilen bu detaylar ile kültürel belleğin "kaydetme, çağırma ve iletme" (Assmann, 2015: 65) koşullarını yerine getirmektedir. Bökönbayev'in Toktogul'un hayatını daha detaylı ele aldığı *Toktoguldun Ömürü* (Toktogul'un Hayatı) ise akının doğumu, yaşamı, aşk hayatı, kopuz icrası, sürgün süreci, hapishane hayatı, Lenin'e ve devrime ilişkin fikirleri olmak üzere çeşitli alanlara ışık tutmaktadır. Eserde Toktogul'un akınlık yeteneği öne çıkarılmaktadır

[4] Kırgızlarda aksakallık müessesi hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Kiyat, 2023; Özensel, 2024).

(Artıkbayev, 2013: 112). Bahsedilen metinlerde kopuz, nesneler belleğinin ve kültürel belleğin bir ögesi olarak işlenmiştir.

Kasım Kaimov'un *Atay* adlı romanı ise ünlü kopuzcu Atay Ogonbayev'in hayatını esas almaktadır. Atay'ın nasıl kopuzcu olduğu, Kırgız müziğine nasıl katkıda bulunduğu gibi konulara odaklanan eserde kopuz, bellek ögesi olarak işlenmiştir. Eserde kopuz ve kopuzdan çıkan ezgiler insanı hayal alemine bir yolculuğa çıkarır. Eliade'ye göre kopuz hem kam/bakşı hem de ozan için benzer bir yolculuk eylemini sağlamaktadır (1999: 206). Bu eserde de kopuzdan çıkan ezgiler ve hayal kurma arasında metaforik bir bağ kurulmuştur. Bunun yanı sıra romanda Kırgız toplumunun geleneksel yapısının, örf ve âdetlerinin de ele alındığı detaylar bulunmaktadır. Daha henüz 10'lu yaşlarda kopuz ile tanışan Atay, dedesi ile birlikte kopuz çalar. Romanda kopuz üzerinden usta ve çırak geleneği Atay ve dedesi ile kurgulanır. Ayrıca Kırgız toplumunun önemli akınları Toktogul, Niyazalı, Aydıralı'nın "Kambarkan, Şıñgıraman, Köyrön Küüsü, Çoñ Kerbez, Mırza Kerbez, Arsar Küüsü" gibi ezgilerinin romanda çalındığı detaylara yer verildiği de görülür. Bu detaylar bellek ve kopuz ilişkisi bakımdan dikkate değerdir. Örneğin *Arsar Küü*sünün çalındığında anlatıcının kopuz ve toplum ilişkisini özetlediği ifadeleri önem arz etmektedir: "Ezgi, halka geleneğin de ötesinde bir tesir bıraktı. İyi niyetli, güçlü adamın geleceğinden şüphe duyduğundaki homurdanışı gibi orada oturanların içinde saklı sırları da açığa çıkıyordu. (...) Aslında hayat onlar için Arsar Küü'nün ezgisi gibi dertliydi. Belki de büyük kopuzcu devrinin sıkıntısını, derdini kopuzun diliyle anlatmıştı" (Kaimov, 1961: 77).

Bir toplumun ifade alanı olan kopuz ve ezgiler bu yönüyle bir muhafaza alanıdır. Toplumun sıkıntısı, derdi, tasası, mutluluğu bu bellek alanı içerisinde korunmaktadır. Assmann'a göre insan yaşamı kültürel bellek sayesinde kültürel evrimin her aşamasında korunan bir iki zamanlılık elde eder (2015: 66). Alıntınan cümlelerde devrin sorunlarının kopuzla ezgiye dökülmesi ve aradan geçen uzun zamanın ardından ana taşınması Assmann'ın bahsettiği iki zamanlılık meselesine bir örnektir. Dolayısıyla kopuzun bu amaçla işlenmesi toplumsal varoluşa ve devamlılığa katkı sağlayan bir nesne olduğunu göstermektedir. Nesilden nesile aktarılan kültürel bellek ögeleri, bir hatırlama organı olan edebî eserlerde yeniden hayat bulur:

> Kököy Kesti ile Sıngan Bugu kaç devri aşıp bugüne geldi. Bu iki ezgiyi bulan kopuzcuları sıkıntıya sokan manapların kemikleri çürüse de ulu kopuzcuların arzusu o dönemin trajedisine benzer olarak sonsuza kadar yaşamaya devam ediyor. Yüzyıllar boyu kaygılansa da özgürlük, refah yaşam için mücadeleden çekinmeyen, bunalmayan Kırgız halkının kahramanlık ruhunu ortaya koyan Kayra Kaçpa, Arsar Küü, Çoñ Kerbez, Saadak Kaktı, oldukça güçlü bir gayretle; yürekte ateş gibi alevlenen Toguz Kayrık, tarihin zor sınavlarından geçerek Kırgızların medenî zenginliğini paha biçilemez bir seviyeye taşıdı (Kaimov, 1961: 260).

Alıntıda özellikle manaplara yapılan vurgu ile siyasî bir güdüm öne çıksa da merkezde kopuz ve bellek ilişkisi söz konusudur. Nitekim yazar Kaimov, 1961'de yayımladığı eseri yazdığında sosyalist realizm edebî akımının etkisi altındadır. Metindeki manaplara dair eleştirinin sebebi de bu güdümdür. Ancak diğer yandan halk kültürünü ve müziğini öne çıkaran cümleler ile Kaimov, yüzyılları aşıp günümüze değişmeden/bozulmadan ulaşan geleneksel ezgilerin toplumun bir aynası olduğu fikrini dile getirmektedir. Kırgız ruhu, zihniyeti, kahramanlığı bahsedilen geleneğin içerisinde ana taşınır ve aktarılır. Dolayısıyla bu kültürel aktarım aidiyet ve kimliğe hizmet etmektedir. Beynin içerisinde unutmayı engelleyen ve hatırlamayı sağlayan lobların işlevselliği anlamına gelen bellek (Köse, 2021: 59) bu tür bellek ögeleriyle aktive edilir. Bunun yanı sıra romanda kopuz, Atay'ın en yakın sığınağı, dostu olarak da ele alınır. Ayağı kırılan Atay'ın bir yıl boyunca bir tabibin yanında tedavi gördüğü dönemde kopuz ile olan dostluğu öne çıkarılır: "Atay tabibin evinde bir yıl yaşadı. Onun ağrısını dindiren Bozurman, yalnızlığını gideren ise kopuzuydu. Kopuz onun için sadece neşe kaynağı değildi, zor günlerinde ona destek çıkan bir dosta dönüşmüştü" (Kaimov, 1961: 105). Bu dostluk vurgusu kopuzun tarihî geçmişini hatırlatır. Bir kam/bakşının, destan anlatıcısının, ozanın en yakının kopuz olması gibi burada da Atay'ın yakın dostu olarak kopuz dikkatlere sunulur. Kopuzun bireyin sıkıntılarını, dertlerini gideren ve onu rahatlatan yönüyle işlenmesi kopuzun geçmişte sağaltım aracı olarak kullanılmasının kurgudaki iz düşümüdür. Bir bakıma kopuz anlatıda okuru kötü duygulardan uzaklaştıran ve onu karanlık alemden alıkoyan bir unsur hüviyetindedir: "Güzel bir ezgiyi duyduğumda dinleniyorum! Kocam evdeyken bazen gelip çalabilir misin?" (Kaimov, 1961: 281) cümlesi bu ruhsal sağaltımın bir örneğidir. Bu manevi arınma ve rahatlama eski Türk inanışının kurguya yansıması olarak yorumlanabilir. Türk kültürüne ait geçmiş deneyimlerin bir çağrışımı olarak eserde kopuz icrası ile şaman-kopuz ve hasta ilişkisi verilmiştir. Geleneksel tecrübelerin bir yansıması olarak müziğin/kopuz ezgilerinin iyileştirici gücüne dikkat çekilmiştir.

Eserde; "Halk arasında can insana müzik ile girermiş" diye bir söz var. Müzik olmasaydı insan yaratılmayacakmış" (Kaimov, 1961: 555) sözleri ile kopuz ve insan arasındaki güçlü bağa vurgu yapılır. Toplumun yitip giden değerlerini "Ahir zaman dedikleri bu olsa gerek. Halk atalar ruhunu, Tanrı'yı, duayı unutmuşa benziyor" (Kaimov, 1961: 281) şeklinde eleştirel bir yaklaşımla dile getiren yazar, kopuzu bu şekilde öne çıkarması ile kültürel belleği koruma amacı güttüğünü açıkça ortaya koymaktadır. Nitekim ezgiler, romanda farklı etnik kimliklere sahip kişilerin Kırgızlar hakkında daha önce kitaplardan edindikleri bilgileri olumlu yöne çeviren bir unsur olarak da yer alır. Romandaki Rus kişiler Kırgızlarla bir arada yaşayınca kitaplarda Kırgızların ilkel bir toplum olduğuna dair fikirlerinin yanlış olduğunu algılarlar. Kırgız toplumu kendine has bir kültüre, medeniyete sahip bir halktır. Onlar için buna önemli bir delil kopuz ve kopuzla çalınan ezgiler olmuştur. "Bu ne kadar da etkili bir melodi" (Kaimov, 1961: 135) ifadesinde

görüldüğü gibi dinledikleri her ezginin onların da yüreklerine dokunduğu dikkat çeker. Bu yönüyle eserde akın, kopuz ve kopuzdan çıkan ezgiler geçmişle anı ve geleceği buluşturan, geleneği aktaran ve koruyan bir mahiyete sahip ögeler olarak ele alınmıştır. Dolayısıyla bu örnekler, romanda kopuzun Kırgız kimliğini sembolize ettiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Kırgız edebiyatında tarihi roman türünün ilk örneği olarak kabul edilen *Sıngan Kılıç'*ta (Kırılan Kılıç) kopuz, romandaki bazı kişilerin millî değerlerin taşıyıcısı olduğuna dair bir göstergedir (Şener, 2022: 108-112). Eserde kopuz, *Dede Korkut Kitabı*'ndaki işlevine benzer olarak duyguları ifade etme ve bir güç kaynağı olma özelliği ile öne çıkmaktadır. Bununla birlikte olumsuz durumlardan kaçış, hastalıkları tedavi etmede bir sağaltım aracı olması ile görünürlük kazanır. Nitekim bu unsurlar millî kimlik inşasında kopuzun sembolik bir değeri olduğunu ortaya koymaktadır (Kiyat ve Şener, 2021: 39). Kopuz bu yönüyle aynı zamanda yönünü kaybeden, kendini arayan bireye yol gösteren bir rehberdir. Romanda kişilerin çaresiz anlarında kopuza sığınması, kendiliğini hatırlatan bir detay olarak değerlendirilmelidir (Şener, 2022: 112). Aynı detayı Kasım Kaimov'un *Atay* romanında da görmek mümkündür. Kaimov da eserinde kopuzu toplumun sığınma mekânı olarak işlemiştir. Kasımbekov'un *Sıngan Kılıç*'ında ise romanın millî bilinci yüksek kişilerinden olan Sarıbay ve Beknazar'ın kopuz çalması ve mutlu veya en mutsuz anlarında kopuza sığınmaları bahsedilenleri somutlayan örneklerdir. Beknazar'ın kopuz ile olan ilişkisini anlatıcı: "Çocukluğunda sürükleyip kucaklamaya çalışarak alıştığı kopuzu çalmayı öğrenmişti. Fakat, küü çalmaya o kadar da büyük ilgi göstermezdi. Bunu özel bir hüner olarak görmezdi. Sadece keyifli ve keyifsiz olduğunda kopuzu eline alır, hanımına açmadığı, en yakın arkadaşına söylemediği, yalnız Allah'ın bildiği sırrı kopuzuyla paylaşırdı. Kopuz çalarken sevinir, kederlenir, güç toplar, şükrederdi" (Kasımbekov, 2003: 225) şeklinde tasvir ederken Sarıbay'ı "...baba hüneri olduğu için çocukluğunda kopuza ilgi göstermişti. Fakat, kopuzla geçimini sağlayamadığı için kopuza o kadar da büyük önem vermedi. Bazen de neşesi yerinde veya morali bozuk olduğu zaman eline alır, bir iki küü çalar ve tekrar yerine asardı" (Kasımbekov, 2003: 232) sözleriyle betimler. Alıntılarda Beknazar ve Sarıbay için kopuz çalmak başlangıçta sadece atalardan öğrenilen bir gelenek iken sonrasında başa çıkamadıkları sorunlar karşısında sığındıkları kültürel mekân olması detayı ile öne çıkar. Assmann'ın belirttiği gibi (2015: 27); "İnsanı çevreleyen eşyalar bir anlamda kendinin yansımasıdır, geçmişini, atalarını hatırlatır": "...sonraki küü ile dümdüz tarlalara, doruklarını alacakaranlık kaplayan yüce dağlara, deniz suyu gibi taşan kalabalık halkı gözler önüne serdi" (Kasımbekov, 2003, 232) ifadesinde de görüleceği üzere Kırgız toplumunu ve kutsal gördüğü dağları kopuzla anlatan Sarıbay'ın bu yolla tarihine, aidiyetine sahip çıktığı görülür. Bu örnekleri belleğin hatırlama işlevi ile aktif hâle getirilmesi olarak değerlendirmek mümkündür. Nitekim atalardan kalma bir gelenek olan kopuz çalma, Sarıbay ve Beknazar'da bir ayna görevi

görmektedir. Dolayısıyla kopuz burada nesneler belleğinin bir ögesi olarak kurgulanmıştır. Diğer yandan kopuzla halka ait *küü*lerin çalınması ile atalardan kalan geleneğin sürdürüldüğü görülür. Bu geleneğin devamlılığı ise kültürel bellek ile ilişkilidir.

Tölögön Kasımbekov bir başka romanı *Kelkel'*in (Diriliş) birinci cildinde Kırgızların ünlü akını Toktogul'un hayatını ele alır. Eserde kopuza ilişkin pek çok detay yer almaktadır. Kopuzla Toktogul, Niyazalı, Cenicok gibi akınlar tarafından söylenen türküler, kültürel belleğin kurguda canlı tutulduğunu kanıtlar: "...komuzunu alıp, eski ağıtlardan birini çalmaya başladı..." (Kasımbekov, 1990: 173) ifadesinde görüleceği üzere romanda kopuzla çalınan ağıtlar, türküler, Kırgız toplumunun hatırlama unsurlarıdır. Hapishanede kopuzuna kavuşan Toktogul'un "ee, değerini, dilini bilen insanı bekleyen bir eşya imiş" (Kasımbekov, 1990: 125) sözleri bu nesnenin toplum içindeki yerini ortaya koyar. Kuşkusuz kopuz Kırgız toplumu için bir musiki aleti değil, kendiliğinin ifade alanıdır. Kopuz çalan kişinin özelliklerinin tasvir edildiği "Komuzcu komuzuyla bir olup, tüm bedeniyle ezginin anlamına odaklanır..." (Kasımbekov, 1990: 126) ifadesinde toplum içerisinde kopuza bu atfedilen bu ayrıcalık ve değeri görmek mümkündür. Roman boyu kopuz ve ezgiler üzerinden oluşturulan kurguda, kültürel belleğin canlı tutulduğu görülür. Bu yolla bellek aktive edilir. Romanın bir bölümünde kopuzunu unutan kopuzcunun telaşı ve kaygısı bu devamlılığı özetlemektedir. Kopuzu unutmak demek, kendiliğini unutmak, kimliğini kaybetmek demektir. Nitekim "Kopuz, Kırgızlar için tarih boyu var olmaya devam eden millî kimlik ögesidir" (Kiyat ve Şener, 2021: 40).

Cengiz Aytmatov'un *Gülsarat* (Elveda Gülsarı)'ında Âşık Mırzakul adlı bir kişi ve onun çaldığı türkülere yer verilir. Savaşa katılan ve savaşta kolunu kaybeden Mırzakul'un aynı zamanda kopuz çalma yetisini de yitirmesi arasında ironik bir bağ bulunur. Nitekim kimlik ve bellek ögesi olan kopuz ve kopuzla çalınan ezgiler/türküler, toplumsal belleğin sürdürümcülüğünde ve kimliğin korunmasında önemli detaylardır. Aytmatov'un Mırzakul için yarattığı bu yitik duygu, bir anlamda hem savaşın insan hayatı üzerinde yarattığı ontolojik kaybı ortaya koyduğu gibi hem de dönemin politikası için eleştirel bir bakış içermektedir:

> Askere gitmeden önce aslan gibi, karayağız bir delikanlıydı. Kuzu derisinden takkesini kaşının üstüne öyle bir yıkışı vardı ki, öf! At koşularını sever, kopuzundan hiç ayrılmazdı. Köyün en iyi türkü söyleyeniydi, sonra kendisi de türkü düzerdi. Tek kolunu savaşta bırakarak döndü. Mırzakul eski Mırzakul değildi artık. Huyu suyu bile değişmiş; sinirli, ters bir adam olmuştu. Aşağıya sarkmış hir omuzu, yara izleriyle dolu uzun boynu, derin kırışıkların kapladığı yüzü, asık, dik bakışlarıyla tıpkı fırtınaların çarpıttığı bir ağaca benziyordu. Daha çok savaşı anlatıyordu şimdi türkülerinde. Savaş türkülerini söylerken sesi bazen boğuk boğuk çıkıyor, bazen de öfkeyle çınlıyordu. İyice daldığında gözleri parlamaya başlıyor, sanki kopuzun mızrabını vuruyormuş gibi sağlam kolu inip inip

kalkıyordu. Ama artık kopuz çalamazdı Mırzakul... (Aytmatov, 1993: 191).

Mırzakul'un savaşa katılmadan önceki durumunun betimlendiği ilk cümlelerde "at, kopuz ve türkü" kavramlarının bellek alanı ile ilişkili olduğu görülmektedir. Savaş sonrasında bu değerlerin yerini "aşağıya sarkmış bir omuz, yara izleri ile dolu bir boyun, kırışık bir yüz" almıştır. Ayrıca kolunu kaybettiği için kimliğinin sesi olan kopuzu da savaşla birlikte yok olur. Dolayısıyla askere gitmeden önce karayağız delikanlı iken savaş sonrası aksi bir adama dönüşür. Kopuzun yitimi bireyin kendiliğinin de kaybı anlamına gelir.

Eserde kopuza ilişkin detaylar bununla sınırlı değildir. Kopuz trende Seyde'nin gözünde canlanan hatıralarda kendini yalnız hissettiği bir an kulağına "Anaç devenin ağıtı" (Aytmatov, 1993: 185) türküsünün gelmesi, eserde grup kimliğini güçlü tutan ve kültürel belleği aktive eden bir işleve sahiptir. *Gülsarat*'ta kopuza ilişkin diğer bir detay ise Tanabay'ın eşi Caydar ile ilişkilidir. Caydar küçük yaşlardan itibaren iyi derecede kopuz çalar. Hatta anlatıcının da ifadesiyle "Tanabay kopuz çalışını dinlemiş, gönülvermiştir" (Aytmatov, 1993: 68). Tanabay'ı etkileyen Caydar'ın çaldığı türküler, okuru da geleneksel Kırgız yaşantısına dair bir yolculuğa çıkarır: "Caydar kopuzu aldı, öptü, ince çelik tellerden birine parmağıyla dokundu, tellere hohladı, derin bir soluk aldıktan sonra çalmaya başladı. Göçebelik döneminden kalan yanık bir hava çadırın içinde yankılandı. Ak tüylü yavrusunu yitiren bir devenin türküsüydü bu" (Aytmatov, 1993: 68) ifadesinde anlatıcının belirttiği yolculuk kültürel bellekle ilişkilidir. Burada boz üy/yurtta kopuz çalınması Wulf'un belirttiği gibi (2009: 245) ritüel ve mekân bağlamı ile açıklanmalıdır. Wulf'a göre ritüel katılımcıları çevrelerindeki mekânın koşullarını taklitsel olarak yeniden yaratırlar. Eylemler, bu mekânda daha önce meydana gelmiştir ve mekân onların edimine uydurulmuştur. Dolayısıyla bu bilgilerden hareketle Caydar'ın kopuzun tellerine dokunması ile Kırgız toplumunun konargöçer yaşantısı, türkülerin ruhunda yeniden hayat bulur. Bu kültürel süreklilik, belleğin korunmasını sağlamaktadır. Anlatıcının; "Sanki ıssız tarlalarda koşan bu dertli insan kederini nasıl unutacağını, neyle avunacağını, sesini kime duyuracağını bilmiyor; kendi sesini yalnız kendisi dinleyerek ağlıyor, sızlıyordu..." (Aytmatov, 1993: 159) ifadesi kopuzun bireyi kendine döndüren bir etkiye sahip olduğunu somutlamaktadır. Birey kimliğini sahiplenmekte, grup kimliğini de kontrol altına almaktadır.

Öskön Danikeyev (Küçük Komuzcu) hikâyesi ile Kumar adlı küçük bir çocuğun hayatından kısa bir kesit sunmaktadır. Hikâyenin baş kişisi Kumar, küçük yaşlardan itibaren kopuz çalar. Bu konuda aynı zamanda bir kopuzcu olan dedesi Akı, en büyük destekçisidir. Akı dede, ünlü kopuzcu Niyazalı'yı gören kişilerdendir. Kumar da bu neslin genç temsilcisidir. Kumar'ın kopuzundan çıkan ezgiler hüznü kovar veya insanı kendi içinde bir yolculuğa çıkarır. Anlatıcı bu yolculuk hâlini şu şekilde dile getirir:

> Bazen kopuzun kapağına vurarak insanı sızlatan bir melodi çalıyordu. Düşünceli ve gözleri dertliydi. Ben hiçbir şey demeden oturuyordum. Kalbimin sesi kendime duyuluyordu. Munar bile bu melodinin manasını anlamış gibi dertliydi. Pencerenin kırık yerinden bulutsuz gökyüzüne bakıyordu. Belki annesini, babasını düşünmeye başlamıştı. Belki onların hayalleri gözünün önüne, şefkatli sözleri melodiyle karışarak kulağına geliyordu. Boğazım düğümlendi kendimi değişik hissediyordum (Danikeyev, 2021: 290-291).

Alıntıda insanı içerisinde gizli kalan anılarına, yarım kalmış duygulara ve hatıralara götüren bir ses olarak ele alınan kopuz ezgisi bellekte geri çağırmayı aktif kılar. Bu vesile ile küçük çocuk Munar'ın dahi annesine, babasına dair anıları yeniden canlanır. Kumar'ın çaldığı ezgiler Kırgız toplumunun aşina olduğu ezgilerdir. Kumar ise başında ak kalpağı, elinde kopuzu ile Kırgız kimliğini sembolize etmektedir. Anlatıcı bu temsili şu şekilde dikkatlere sunar: "...Kumar'ın kopuzu eline alıp geldiğini görenler, hareketlenmeye başladı. Başında önceki beyaz kalpağı, elde dikilmiş pantolonu, beyaz elbisesi ve belinde ince kemeri vardı. Boyu sandalyenin boyundan biraz uzundu" (Danikeyev, 2021: 292). Bu küçük çocuğun perfomansı o günün önemli gazetesi *Kızıl Kırgızstan*'a dahi konu edilmiştir. Dolayısıyla hikâyede bu tür özelliklerle öne çıkarılan ve genç kuşağın içerisinde toplumsal değerleri üstlenmiş, benimsemiş bir tipin yaratılmış olması dikkat çekicidir. Bireyin bireysel kimliğini sahiplenmesi aynı zamanda grup kimliğini de olumlu yönde etkilemektedir. Kumar'ın küçük yaşlardan itibaren kopuza olan merakı ve atalarından kalan bu geleneği ana taşıması toplumsal belleğe hizmet eder ve kültürün aktarımına bir örnek teşkil etmektedir.

1.2. Şiirde Kopuz

Kırgız şiirinde kopuzun bir bellek ögesi ve metaforu olarak kullanıldığı görülür. Bir unsuru başka bir unsur ile anlamlandırmak olarak tanımlanabilecek metafor (Tunç, 2020: 24), bellek kavramı ile de yakından ilişkilidir. Kırgız şairlerinin belleğe ilişkin tasavvurları dönem, şair ve toplum ilişkisini göstermesiyle önemlidir. Diğer türlere kıyasla şiirde kopuza dair örneklere daha daha yoğun olarak rastlanmıştır.

Men kırgızdın akını "Ben Şairi Kırgızın" diyerek halkına seslenen Alıkul Osmonov'un *Komuz* (Kopuz) adlı şiiri kopuzun geçmişten günümüze önemini koruyarak var olduğunu dikkatlere sunmaktadır:

Üç buroo, calgız teek, üç kıl komuz,	Üç burgu, tek eşik, üç kıl kopuz,
Çertilbeyt, küügö kelbeyt, çeber kolsuz.	Çalınamaz, ses veremez usta elsiz,
Op-oñoy, körgön közgö cöp-cönköy,	Kolay gelir, basit gibi görünür,
Birok da önörü bar aytıp bolgus.	Fakat kelimelerle anlatılamayacak yeteneği var.
Kılımdan kılım sanap köksöy-köksöy,	Devirleri hasret sayıp biz,

Cırgalduu bizdin uşul kündü közdöy Bizim rahat günümüze doğru.
Bul komuz, köp suulardı keçip kelgen, Çok sulardan geçip geldi bu kopuz,
Eli da komuzunday cöpcönököy. Halk da kopuz gibi mütevazi, alçakgönüllü!
(Osmonov, 2015: 70).

Şair, *Bul komuz, köp sulardı keçip kelgen* "Çok sulardan geçip geldi bu kopuz" diyerek kopuzun ilk ortaya çıkışından o güne kadarki süreçte tarihini, kimliğini, halkını sembolize eden bir müzik aleti olduğunu ifade eder. Alıntılanan ifade, Assmann'ın vurguladığı gibi (2015: 93) bellek olarak kültürün evrensel işlevlerinden biri olan geçmişin yaratılması hususunu öne çıkarmaktadır. Diğer yandan son mısrada "Eli da komuzunday cöpcönököy" ifadesi ile kopuz ve millet benzerliğinin verilmesi tarih ve millet bilincini imlemektedir. Kopuz, "Millet olma hâlinin ve millî benliğin bir sembolüdür" (Efe, 2019: 59). Osmonov'un bir başka şiiri *Osuyat* (Vasiyet)'ta:

Kıyalı komuz miñ kılduu, Hayalî kopuz bin telli,
Çertilse küüsü köp sırluu Çalınsa ezgisi pek sırlı.
Ömürdün özü sıyaktuu, Ömrün kendisi gibi
Cumşak, tattuu cıpcıluu. Yumuşak, tatlı, ıp-ılık.
(Osmonov, 2016: 85-86).

mısralarında da görüleceği üzere ezgi ve ezginin önemi vurgulanmıştır. Kopuz, çalınması zor fakat güçlü bir tarihe sahip nesne olarak betimlenmiş; ondan çıkan ezgilerin de kendi içinde saklı sırlarının olduğu belirtilmiştir. Bu yönüyle kopuz, şiirde "bellek kopuzdur" metaforunu öne çıkarmaktadır. Şaire göre kopuz, bir tarihtir ve gizemlidir. Bu gizem şiir aracılığıyla saklı tutulmaktadır. Bu noktada geçmişin anda buluşması şiir düzleminde kopuzun ele alınması ile gerçekleşmektedir.

Temirkul Ümötaliyev'in *Komuzçu* (Kopuzcu) adlı şiirini de ele almak gerekir. Ümötaliyev bu şiirle Kırgızların yaşantısında kopuzun önemini ele almaktadır. Şiire:

O, komuzçu, komuzçu Ey, kopuzcu, kopuzcu
Çertsen çertçi komuzdu, Çal artık kopuzu,
Elciresin et cürök, Erisin yürek,
Biyik çıgar dobuştu. Yüksek çıkar sesini.
(Ümötaliyev, 1971: 139).

mısraları ile başlayan şair, "Botoyun, Sıngan Bugu, Kambarkan" gibi Kırgız toplumundaki önemli ezgileri zikreder. Kopuzdan çıkan ezgiler, insanların üzerinde olumlu etkiye sahiptir. Bu ezgilerin yanı sıra Atay, Barpı, Muratalı, Niyazalı, Toktogul gibi Kırgızların önemli akınlarından bahseder. Bu akınlar, Manas destanında Manas'ın da takdir ettiği Irçı Oğul'u akla getirmektedir. Müziğin toplumsal bir işlevi olduğunu vurgulayan Göher, Irçı Oğul'u Dede Korkutla tam benzetmemekle beraber mutlu anlarında halkı kopuzu ile eğlendirme, ölüm acısını dile getirme, devlet görüşmelerinde görev alma, toplum için önemli haberleri duyurma işini kopuzu ile gerçekleştiren Irçı

Oğul'un, toplumda kopuzu ile söz sahibi olmuş birisi olduğunu belirtir (Göher: 2022: 130). Dolayısıyla adı geçen akınlar ve Dede Korkut başta olmak üzere kopuz icracıları şiir yoluyla günümüzün belleğine aktarılır. Şairin de dediği gibi bu ezgiler, dinleyen herkesi etkisi altına almakta ve hayran bırakmaktadır. Şair şiirde bu hayranlığı "Muhteşem ezgiler ya, duyan herkesi hayran bırakan..." (Ümötaliyev, 1971: 139) mısraları ile ifade eder. Dolayısıyla Kırgız kimliğinin, kültür ve geleneğinin saklı kaldığı bir alan olarak şiirde kopuz bir bellek ögesidir. Örneğin Kambarkan Kırgızların en eski ezgisi olarak bilinir. Bu ezginin ortaya çıkışına ilişkin pek çok efsane anlatılmaktadır.[5] Bu efsanelerden birine göre Kırgızlarda ilk müzik aletini icat eden ve çalan kişi Kambar'dır. Kırgız toplumunun gelişmesiyle birlikte ilk çalınan ezgi nesilden nesile aktarılarak bugüne kadar gelmiş ve daha sonraki zamanlarda günümüzdeki kopuz ortaya çıkmıştır. Buna dayananarak halk arasında hâlâ "küünün başı Kambarkan" (ezginin başı Kambarkan) sözü yaşamaktadır (URL-2). Bu sebeple şairin şiirde ilk ezginin atası Kambarkan'ı anması ve nesilden nesile diğer kopuzculardan bahsetmesi Kırgız halkının tarihi mirasından biri olan halk çalgısı kopuzun şiirde belleğe ilişkin bir metafor olarak işlendiğini ortaya koymaktadır. Aynı zamanda bu hatırlama kopuz icracısının ustasına olan vefasını da göstermektedir.

Cusup Turusbekov'un *Komuz* (Kopuz) şiirinde kopuz, ruhun sığınağı olarak ele alınmıştır. Şair üzüldüğünde, heyecanlandığında, yorulduğunda nasıl kopuzuna sığındığını şöyle ifade etmektedir:

Köñülüm sen celdedin,	Gönlüm sen rahatladın,
Celdegende ermegim,	Rahatladıkça neşelendim,
Ünü açık kıl komuzdu,	Sesi açık kıl kopuzu,
Alıp bergin, çertemin!	Ver ki çalayım!
...	...
Tolgop, tolgop küü çalam,	Çevirip çevirip ezgi çalıyorum,
Tolkundantıp ün salam.	Heyecanlandıran ses çıkarıyorum,
Ün salam!-	Ses çıkarıyorum!
Kir ketirip çer cazam.	Kötülüğü giderip gönül açıyorum.

(Turusbekov, 2015: 38).

Turusbekov, bu şiirinde kopuzu kötülüğe ve sıkıntıya karşı bir değer olarak işlemiştir. Kopuzun varlığı, kopuzdan duyulan her bir ezgi bireyi ruhsal olarak rahatlatmaktadır. Bu rahatlama bireysel olduğu kadar toplumsaldır. Şairin bu mısralarla geçmişe gönderme yaptığı ve zamanla değişen/gelişen belleğe kopuz aracılığıyla bir katkı sağladığı görülür. Bergson'un ifade ettiği gibi (2007: 58) beden, geçmişin eylemini devindirici düzenekler biçiminde biriktirebilir. Kopuzun ilk günden itibaren çalınmaya devam ettirilmesi eylemsel düzeyde geçmişi ana taşımakta ve tanıma

[5] Bu efsaneler için bk. (Dıykanbayeva, 2004: 384-385).

duygusunu açığa çıkarmaktadır. Şiirde bu eylemin yer alışı ise Sarlo'nun da ifadesiyle (2012: 12) geçmişin şimdiki zamana yaptığı bir akındır. Geçmiş, anlatılar yoluyla bilinçli veya bilinçsizce hatırlanır, anlatılır. Burada şair bilinçli bir eylem gerçekleştirir.

Mendi Mamazairova'nın *Tayenenin Irı* (Anneannenin Şiiri) adlı şiirinde ise "komuzun üç kılınday caraşıgı/ kopuzun üç teli gibi yaraşan" (Mamazairova, 2010: 185) örneğinde görüleceği üzere kopuz bir benzetme ögesi olarak kullanılmıştır. Şair, *Tur, Uluu Curt* (Ayağa Kalk Vatan) poemasında ise Manas ata başta olmak üzere, Isık Köl, Ala-Too gibi Kırgız kimliğini imleyen imgeleri işlemiştir. Şiirde kopuz bu millî unsurlardan biri olarak dikkat çeker:

...

Kırgız koomun kim kurat?	Kırgız toplumunu kim kuracak?
Kim tikeleyt,	Kim ayakta tutacak,
"Kambar-Ata", "Toktogul" kaskaddarın?	"Kambar-Ata", "Toktogul" çağlayanların mı?

(Mamazairova, 2010: 15).

Yukarıda alıntılanan mısralarda kopuzun mucidi olarak bilinen Kambar Ata ve en önemli akınlardan biri olan Toktogul'dan Kırgız toplumunu ayağa kaldıracak, güçlendirecek kişiler olarak bahsedilmesi şiir ve bellek ilişkisinin iyi bir örneğidir. Mamazairova, şiirde kullandığı bu imgeler ile belleği aktive eder. Sovyet döneminde Kambar türküsü başta olmak üzere pek çok önemli kültürel unsurların yasaklandığı düşünüldüğünde (Minavarkızı ve Turan, 2016: 317) şiirde bu tür bellek unsurlarının işlenmesi anlamlıdır. Nitekim bu yasaklama eylemi unutma biçimlerinden engelleyici unutmaya iyi bir örnektir. Aleida Assmann'a göre (Assmann'dan naklen Yaman 2021: 619) engelleyici unutmalar politik arşivlerin kontrol altına alınarak gücün ele geçirilmesine ve sürdürülmesine dayanan bir unutma biçimidir. Dolayısıyla bu tür politik bir unutma eyleminde hatırlamanın varlığı daha anlamlı gözükmektedir. Bu sebeple edebî eserlerde kopuz bu hatırlamayı sağlamak adına ele alınmış gözükmektedir.

Asan Cakşılıkov'un *Komuz Küüsü* (Kopuz Ezgisi) şiiri de geleneğin korunması ve hatırlamanın aktive edilmesi bakımından mühimdir. Şair şiirde kopuzu nesilden nesile aktarılan bir kültür unsuru olarak ele almış ve konargöçer Kırgız toplumunun yaşantısını betimlemiştir:

Boz üygö kirgen can cok, çıkkan can cok	Boz üye giren de çıkan da biri yok.
Ubakıt, kıymıl, agım, şamal toktop.	Zaman, hareket, ilerleme, rüzgar durup
Bir gana komuz küüsü şabırlanat	Sadece komuzun ezgisi şakırdıyor
Şaa cetkis kuduretke cetken okşop	Paha biçilemez kudrete ulaşmış gibi.
...	...

(Musayeva ve Asanakunov, 2012: 213).

Cakşılıkov şiirin başlangıcında her şeyin durduğu fakat kopuzun ezgisinin duyulduğunu ifade ettiği satırlarda esasen kopuz ve kültürel süreklilik vurgusu yapmaktadır. Yaşamın içerisinde devamlılığını sürdüren bir gelenek olarak kopuzun mevcudiyeti Kırgız toplumunun da varlık göstergesi olarak işlenmiştir. Kopuzcu bu varlığın içerisinde yaşamı kopuz aracılığıyla sorgular ve anlamdırır. Hüznünü kopuz ile dindirir:

Komuzçu moyun berbeyt kaygı-muñga	Komuzçu üzüntüyü kabul etmez
Komuzçu siñip ketip san kılımga	Komuzçu yüzyıllardır özümsenmiş
Turmuştun tübölüktüü cagın izdeyt	Yaşamın sonsuz yönünü arar
Ömürdü özgörtköndöy küügö, ırga.	Hayatı ezgiye, şarkıya değiştirmiş gibi.
	(Musayeva ve Asanakunov, 2012: 213).

Alıntılanan şiirde kopuzun bu yönüyle çalışmada irdelenen roman ve hikâyelerde olduğu gibi bir sığınma mekânı olarak ele alınması önemli görülmektedir. Zira kopuza yüklenen bu açıklayıcı ve anlamlandırıcı yön, esasen ontolojik bir mahiyet taşımaktadır. Kopuz, topluma birey bilincini aşılayan bir nesne olarak ele alınmış ve bu yönüyle kültürel belleğin bir parçası olarak işlenmiştir. Kopuzcunun üzüntüyü reddedip mutluluğu ezgide araması ve bulması geçmiş, an ve gelecek üçgenini tamamlar niteliktedir. Şairin mutluluğu bulduğu bu ses, tarihinin, geçmişinin, bugünün ve geleceğinin sesidir ve bu bağ toplumsal aidiyeti bütünselleştirir:

Tak süylöp tagdır cayın bolboyt coruş,	Mümkün değil kaderi tam tahmin etmek,
Talanttı elge oynotup üç kıl komuz,	Yeteneği halka veren üç kıl kopuz,
Ukumdan tukumuna muras aytıp,	Nesilden nesile mirası aktarıp,
Bekitet muuñubuzdu mukam dobuş.	Muhafaza eder neslimizi hoş ses.
	(Musayeva ve Asanakunov, 2012: 213).

Cakşılıkov'un kopuz çalma geleneğinin nesiller arası aktarımla bugüne taşındığını ifade etmesi ve ezginin bu mirası muhafaza etme özelliğini vurgulaması kopuzun bellek ögesi olduğunu somutlar niteliktedir. Kırgızların üç kıl kopuzu, halka bütünleşmiş bir kültürel mirastır ve bu kopuzla çalınagelen her bir ezgi, kültürel sürekliliği sağlamakta ve toplumsal belleğe katkı sağlamaktadır. Şiirde bu ögenin ele alınması ile yazarın edebî metni bir depolama alanı olarak gördüğünü imlemektedir. Paul Connerton'un da ifadesiyle günümüzle ilgili deneyimlerimizin çoğunluğu geçmiş hakkında bildiklerimiz üzerine kuruludur (2014: 12). Bu bakımdan geçmişe dair imgeler, bilgi ve birikimler birtakım eylem veya unsurlarla bu ana taşınırlar. Kopuzdan çıkan ezgilere yüklenen depolama misyonu sembolik olarak bu eylem ve deneyimlerin korunması anlamına gelmektedir. Nitekim Bergson'un da belirttiği gibi bellek, geçmiş kişisel deneyimler aracılığıyla ortaya çıkar (2007: 62).

Baydılda Sarnogoyev'in *Komuzum* şiirinde ise kopuz insanın sıkıntılarının dert ortağı olduğu gibi *Komuuz Küüsü* şiirindeki anlamına benzer olarak geçmişi bugüne taşıyan bir aktarıcı konumundadır. Eski zamanların ruhunu ana taşır:

Çeberdin tiyse kol uçu,	Ustanın değse elinin ucu,
Çer cazgan mukam dobuşu.	Rahatlatan hoş sesi,
Çertilip keldiñ bayırtan,	Çalına geldin eski zamanlardan,
Çeçen til kırgız komuzu.	Söz ustası Kırgız kopuzu.
	(Musayeva ve Asanakunov, 2012: 430).

Bu anlamda kopuzun burada anımsama ögesi olarak ele alındığı söylenebilir. Sarnogoyev, kopuzu insana eski zamana dair her şeyi anımsatan geçmişten haberler taşıyan bir iletişim aracı olarak betimler:

Ünündö ır da, ıy da bar.	Sesinde şarkı da var ağıt da var.
Üşkürük, arman, muñ da bar.	Sıkıntı, dert, kaygı da var.
Özöktü öyüp ırgagın	İçimi dağlayıp tınıların,
Ötköndön beret miñ kabar...	Geçmişten veriyor bin haber...
(...)	(...)
	(Musayeva ve Asanakunov, 2012: 430).

Ezgilerdeki hüzün ve mutluluk, dert ve kaygı Kırgız toplumunun yaşanmışlığının şahidi olarak tasvir edilmektedir. Bütünüyle toplumsal bellek ile ilintili olan hadisede, Connerton'un da belirttiği gibi (2014: 27) tarihin yeniden kurulması söz konusudur. Eski zamanlara dair acılar, yaşantılara dair ifadelerin varlığı aslında geçmişi bugüne taşıma amacı taşıyan anımsama ve canlandırma yöntemleri ile ilişkilidir.

İlgerki keziñ comoktop,	Eski zamanları anlatıp,
Iylasañ keede şoloktop.	Ağlasan bazen hüngür hüngür,
Iylagım kelip menin da	Ben de ağlamak isterim,
İçim iç emes, bolot çok...	İçim döner kora...
(...)	(...)
	(Musayeva ve Asanakunov, 2012: 431).

Geçmişin deneyimlerinin ritüellerle veya birtakım törenlerle tekrarlanması, sürdürülmesi edebî metinlerde bellek ögelerinin kullanılması ile gerçekleştirilir. Bir bakıma tekrar edilen ve müzik ile icra edilen davranışların uzun süre bellekte kalacağı fikri (Köse, 2021), metin içerisinde anılan "ses" ile bağdaştırılabilir. Kopuzun ezgileri geçmiş zamana dair hikâyeler anlatır, acıları veya duyguları aktarır. Kuşaklararası kültürel ve deneyimsel aktarımların edebî izdüşümü olarak alımlanabilecek hususun bireyin toplumsallaşmasında etkili olduğu anlaşılmaktadır. Bu yönüyle kopuz, bireye geçmişini hatırlatan ve böylelikle birey kimliğinden toplumsal kimliğe geçişi sağlayan bir mahiyete sahiptir:

Başka cer, başka ayılda,	Başka yer, başka köyde,
Seni estep kalgan çagımda,	Seni andığım zamanda,
Tüptügöl boydon tuugan el,	Tüm yakınlarım,
Turgansıyt kelip canımda.	Duruyor gibi sanki yanı başımda.
	(Musayeva ve Asanakunov, 2012: 431).

Okur şiirdeki anımsama ve geri çağırmayı aktive edecek bu mısralarla "Biz" olma bilincini edinir. Dolayısıyla unutma engellenir. Şair mekân ve zamandan bağımsız olarak kopuzu var kılmaktadır. Kopuzun anılması, hatırlanması kişinin aşina olduğu her şeyi ve herkesi de görünür kılar. Bu nokta mühimdir. Çünkü unutmanın karşıtı olarak hatırlamanın belleğe olan katkısını göstermektedir. Nitekim bu amaçla şairin şiirde kopuz dışında Kırgız kimliğini sembolize eden başka değerleri de vurgulaması bahsedilen savı destekler niteliktedir:

Ala-Too kaysı, el kaysı...	Ala-Too nerede, halkım nerede...
Ak kalpak kaysı, sen kaysı...	Ak kalpak nerede, sen neredesin...
Siler bar cerde men erke,	Sizin olduğunuz yerde ben özgür,
Siler cok kezde men cartı.	Sizin olmadığınızda ben yarım.
	(Musayeva ve Asanakunov, 2012: 431).

Sarnogoyev'in şiirde vurguladığı Ala Too ve Ak kalpak gibi kimlik ögeleri kopuzun tamamlayıcı değerleri olarak değerlendirilmelidir. Nitekim "sizin olduğuz yerde ben özgürüm" diye seslenen yazarın bu değerler bütünü ile bir bellek alanı yarattığı görülür. Özgürlük vurgusu oldukça anlamlıdır. Bir bakıma Kırgızların tarihi geçmişi düşünüldüğünde bağımsızlık mücadelesini, isyan ve başkaldırıları akla getirmektedir. Hatta ilk çıkan millî gazetenin adında bile "erkin" (özgür) ifadesi yer almaktadır. Bu bakımdan Ala Too, Ak kalpak ve diğer yandan erkin kavramları bir bütünün parçalarıdır. Bu dörtlükte yazarın unutmaya dair endişesi öne çıkmaktadır. Bu endişe geçmişte yaşanan toplumsal travmaların bir tezahürüdür. Kırgızların kimliğine, bağımsızlığına yapılan müdahale şahit olan neslin yeni kuşağa aktardığı tarihi bir gerçeklik olarak tüm halkın anılarında yer almaktadır. Dolayısıyla şiirde ele alınan kimlik ögelerinin yitiminin aynı zamanda belleğin de yitimi anlamına geldiği okura aktarılmak istenir. Bu kaybı engelleyecek ise kuşkusuz kopuz ve kopuzdan çıkan ezgilerdir:

Kosmosko cakın konuşuñ,	Uzaya yakın yurdun,
Köp elge cetti dobuşuñ.	Çok insana ulaştı sesin.
Toktoboy dayım tañşıy ber,	Durma daima çalınagel,
Torgoy til tooluk komuzum!	Toygar dilli dağlı kopuzum!
	(Musayeva ve Asanakunov, 2012: 432).

Kopuz, toygara benzer sesiyle, anlattığı geleneksel hikâyelerle, çalındığı veya dinlendiği tüm zamanlarda Kırgız toplumunun kültürel unsurudur. Müziğin kültürel belleğin inşası ve korunmasında en az ritüeller kadar etkili olduğu düşünülmektedir. Sıkça vurgulanan "kaydetme, iletme ve çağırma" koşullarını kolaylıkla yerine getirmede müzik birincil rolde yer alır (Akın, 2018: 104). Bu anlamda kopuzun hatırlama aracı olarak şiirde kullanılan bir metafor olduğu görülür. Halk, kopuzun ezgileri ile tarihine, köküne döner. Hatırlanan bu değerler anda yeniden canlanır. Riceour'a göre hafıza bireyin zamansal devamlılığını ve bu yolla kimlik özdeşliğini sağlar (2020, 115). Bu sebeple hatırlama edimi sonrasında toplumsal bütünsellik

sağlanmak amaçlanır ve bu bakımdan edebiyat belleğe katkı sağlar. Böylelikle şiirde kopuz hususunda Bergson'un belirttiği gibi (2007: 62) geçmişe ait imgelerin yararlı etkilerine odaklanmış ve bu etkileri günümüze taşımış eyleme dayalı bir bellek anlayışı görülmektedir. Geçmişin bilincinde tahayyül edilebilen bu imgeler, toplumu koruma ve yeniden inşa etme odağında ileriye dönük bir amaçla ele alınmıştır.

1.3. Tiyatroda Kopuz

1920'lerden itibaren gelişmeye başlayan Kırgız tiyatrosu, geleneksel tiyatrodan ve sözlü kültürden faydalanmış, folklorik ögeler tiyatro metinlerinde işlenmiştir. Bu sebeple musiki folkloru ile de tiyatronun bir bağı bulunmaktadır. İlk millî tiyatronun kurulmasında ve geleneksel oyunlarda önemli bir nesne olarak kopuzun yer alması dikkat çekmektedir. Meddah Şarşen'in elinde kopuzuyla şarkı söyleyip nükteler yaptığı bilinmektedir.[6] Bu anlamda geleneksel öğretilerin, geleneksel tiyatro birikimlerinin çağdaş tiyatroyu etkilediği görülür. Bu etki tiyatro metinlerinde de açıkça görülür. Bu yönüyle kopuz tiyatro metinlerinde bellek unsuru olarak kullanılmıştır.

Cusup Turusbekov'un Manas Destanı'nın Semetey varyantından esinlenerek oluşturduğu *Ayçürök* adlı librettosunda:

Saymaday caynap açılgan	Nakış gibi yayılıp açan,
Güldörü sonun kırgızdın.	Gülleri güzel Kırgızın.
Komuzga koşup sayragan	Komuzla birlikte şakıyan,
Ündörü sonun kırgızdın.	Sesi güzel Kırgızın.

(Turusbekov, 2015: 170).

ifadeleri Kırgız-kopuz birlikteliğini öne çıkarır ve Kırgız toplumunun var oluşu ile kopuzun çalışması arasında bir bağ kurar. Nitekim burada "bellek kopuzdur" metaforu açıkça görülmektedir. Kopuz, Kırgız toplumun kimliği ve iletişim aracıdır. Müziğin toplumda kültürel ögeler ile birbirini tamamlayarak anlamlı olduğu düşünüldüğünde toplumun tarihî ve kültürel geçmişine dair birikimlerini referans alarak kültürel belleğin aktarımına ve kimlik inşası sürecine yardımcı olması bu görüşü somutlaştırmaktadır (Akın, 2018: 107).

Beksultan Cakiyev'in tiyatro eseri *Yaydan Çıkan Nağmeler* de bellek ve edebiyat ilişkisinin iyi bir örneğini teşkil eder. Piyes, ölmek üzere olan ihtiyar adamın mirasını üç çocuğu arasındaki paylaşımını konu edinir. Piyeste babalarının ölümü sonrası kardeşler arasında yaşanan miras kavgası dikkat çeker. Bu paylaşım sonucu evin en küçük çocuğu olan Kambarkan'ın payına yay düşer. Bu şekilde avcılık yapan Kambarkan, kardeşler arasında bir denge unsurudur. Onlara özlerini hatırlatan, onları birlik beraberliğe sevk eden Kambarkan'dır. Kambarkan annelerinin onlara söylediği türküleri

[6] Modern Kırgız tiyatrosu ve sözlü gelenek ile ilişkisi hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Duman, 2019).

neyde üfleyerek kardeşlerine "biz" olduklarını hatırlatır. Eserde çatışma unsurunu sağlayan bir kişi olan Canalkıç'ın "Bakın! İşte o ses kardeşlerin kaygılarını silip barıştırdı. Bunları biz, barışsın diye mi kavga ettirmiştik sanki! Şu kavalın nağmesini yok etmeden bunların birliğini bozamayız!" (Cakiyev, 2016: 53) demesi kimlik tahribatını ortaya koyar. Nitekim Kambarkan ve ailesi içindeki parçalanmayı körükleyen Canalkıç ve şeytanlardır. Bu anlamda yazarın bu iki karşıt değeri temsil eden kişiler ile eleştirel bir söylem benimsediği görülür. Kambarkan'ın kopuzun ilk atası ve ilk ezginin bestecisi olduğu düşünüldüğünde Kırgız toplumsal belleğinin bir unsuru olan kopuzun Cakiyev'in bu eserinde Kambarkan kişisi ile sembolize edildiği söylenebilir. Eserde bireye kendiliğini hatırlatan "ninniler, türküler" kültürel belleğin korunduğunu göstermektedir. Her ne kadar piyeste kopuz bir nesne olarak doğrudan yer almasa da yazar, anlatı figürü aracılığıyla kopuzu işaret eder. Piyesin sonlarına doğru Kambarkan'ın ok çıkan yayından artık ezgi duyulmaktadır. Çünkü Kambarkan, yayın tellerinden kopuza benzer bir müzik aleti yapmıştır. Piyesin sonunda Kambarkan öldürülür ve her iki kardeşi yazarın da ifadesiyle "...hayatları boyunca farkına varamadıkları ahmaklıklarını şimdi hissetmiş, anlamış gibidirler" (Cakiyev, 2016: 77). O an Kambarkan'dan geriye yalnızca bir kopuz ezgisi kalır. Bu ezgi ve Kambarkan'ın hazin sonu, okura bireyin kimliğini benliğini ve tarihini sahiplenmesi gerektiğinin mesajını iletmektedir. Dolayısıyla kopuzun eserdeki mahiyeti bireye kendiliğini hatırlatmakla ilişkilidir.

Sonuç

Toplumsal varoluş mücadelesi veren ve kimliksizleştirme politikasına maruz kalan Türk halklarının kimliği koruma yöntemlerinden biri olarak bellek unsurlarını sahiplenmek birincil sırada gelmektedir. Günümüzde kültürel belleğin koruma altına alınmasında yazılı kayıtların rolü dikkat çekicidir. Bu yönüyle edebî metinlerin saklama ve koruma mekânı olarak bellek ile doğrudan ilişkili olduğu görülmektedir. Kırgız edebiyatında bu muhafazanın şiir, hikâye, roman, tiyatro olmak üzere çeşitli metinler aracılığıyla gerçekleştirildiği görülmüştür. Kırgız törenlerinde, pratiklerinde gelenek, kültürel öge ve kodlar yeniden üretilerek aktarılmaktadır. Bu kodlar, aktarım esnasında değişim ve dönüşüm yaşayarak insanların belleklerinde kalıcı olarak yer edinir. Bireysel bellekteki bu hatıraların kültürel belleğe aktarılmasında en önemli rolü edebî metinler üstlenmektedir. Edebî metinlere aktarılan geçmişin deneyimleri, ritüelistik eylemler, gelenek ve zihniyet, yazılı bellek yoluyla kayıt altına alınmaktadır. Türk kültür tarihinde toplumsal bir değer, geçmişten günümüze taşınan kültürel bir miras ve ifade nesnesi olarak önemini koruyan kopuzun edebî metinlerde ele alınışı, doğrudan bahsedilen toplumsal bellek kurgusu ile ilintilidir. Kültürün bağlayıcı unsurlarından özellikle tekrarlama edimini gerçekleştirmesi ile müziğin kültürel bellek ile olan bağı, kopuzun mahiyetini daha anlaşılır kılmaktadır. Kopuzun içinde depoladığı geleneksel ezgiler, bu ezgilerin ortaya çıkışındaki hikâyeler, yaşanmışlıklar edebî

metinlerde yeniden hayat bulmaktadır. Bundan da önemlisi kopuz, Türk kimliğinin, Türk dünyası mefhumunun sembolü, kolektif bellekten silinmesi engellenmek istenen, geçmişten günümüze aktarılagelen, bellekte izi kaybolmayan ve kaybolmayacak bir değerdir. Bu kalıcılık, kopuz icrasının ve kopuzun mahiyetinin, hatırlama ve anımsama, hatırlatma, geri çağırma işlevleri aracılığıyla ritüele dönüşmesi ve kopuzdan çıkan her bir ezginin Kırgız toplumuna öz benliğini hatırlatan ve geçmişi günümüze taşıyan bir anlam üstlenmesi ile açıkça görülmektedir. Bu bakımdan ele alınan örneklemde kopuzun millî kimlik bilincini, aidiyeti, toplumsal iletişimi, ruhsal sağaltımı temsil eden bir bellek ögesi olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Kopuz bu yönüyle nesneler belleği, mekân belleği ve daha ziyade kültürel ve toplumsal bellek ile ilişkilidir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Akın, B. (2018). Kültürel bellek ve müzik. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 13, 101-117.

Artıkbayev, K. (2013). *XX. yüzyıl Kırgız edebiyatı tarihi*. (akt.: Mayramgül Dıykanbay), Ankara: Bengü.

Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik.* (çev.: Ayşe Tekin), İstanbul: Ayrıntı.

Avcu, İ. (2019). Bellek, travma ve edebiyat. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 63, 627-646.

Aytmatov, C. (1993). *Elveda Gülsarı*. (çev.: Mehmet Özgük), İstanbul: Cem.

Bayat, F. (2006). *Ana hatlarıyla Türk şamanlığı*. İstanbul: Ötüken.

Bergson, H. (2007). *Madde ve bellek*. (çev.: Işık Ergüden), Ankara: Dost.

Beşirli, H. (2015). Bağımsızlık sonrası Kırgız kimliğinin inşasında Manas ve Manas Destanı'nın simgeselliği. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 22, 29-46.

Bökönbayev, C. (2015). *Okurmandın kitep tekçesi seriyası*. V. Tom, (hzl.: A. Akmataliyev - E. Sardarbekova), Bişkek: İmak-Ofset.

Bököşov, C. (2022). Komuz küüsün filosofiyalık taldoonun ayrım maseleleri. *Vestnik Kırgızskogo Gosudarstvennogo Universiteta İmeni İ. Arabayeva*, 3, 48-52.

Cakiyev, B. (2016). *Yaydan çıkan nağmeler*. Ankara: Türksoy.

Cebeci, O. (2013). *Metafor ve şiir dilinin yapısal özellikleri*. İstanbul: İthaki.

Connerton, P. (2014). *Toplumlar nasıl anımsar?*. (çev.: Alâaddin Şenel), İstanbul: Ayrıntı.

Çeribaş, M. (2012). Sovyetler Birliği döneminde Kırgızistan'da folklor çalışmalarında ideolojik yaklaşımlar: Er Soltonoy Destanı örneği. *Turkish Studies*, 7(1), 753-780.

Danikeyev, Ö. (2021). *Kızın sırrı*. (akt.: Emrah Altıok), Ankara: Bengü.

Dıykanbayeva, A. (2004). *Kırgız efsaneleri üzerine bir araştırma*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Draaisma, D. (2014). *Bellek metaforları*. İstanbul: Metis.

Duman, B. G. (2019). Geleneksel tiyatrodan çağdaş tiyatroya Kırgız tiyatrosu. *International Journal of Language Academy*, 7(4), 1-8.

Efe, A. (2019). *Modern Kırgız şiirinde kopuz.* Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Eliade, M. (1999). *Şamanizm*. (çev.: İsmet Birkan), Ankara: İmge.

Feyzioğlu, N. (2006). Türk dünyasında ve Anadolu'da kopuz. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 31, 233-245.

Göher, F. (2022). Manas Destanı'nda Irçı Oğul ve görevleri. *Bilig,* 101, 115-134.

Halbwachs, M. (2023). *Kolektif bellek*. (çev.: Zuhal Karagöz), İstanbul: Pinhan.

Kaimov, K. (1961). *Atay*. Frunze: Kırgız Mamlekettik.

Kasımbekov, T. (1990). *Kelkel*. Frunze: Mektep.

Kasımbekov, T. (2003). *Kırılan kılıç (Han Sarayı)*. (akt.: İbrahim Atabey - Saadettin Koç), Ankara: Yargı.

Kiyat, A. (2023). Kırgız toplumunda aksakal. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 12(3). 957-967.

Kiyat, A. - Şener, A. (2021). Kırgızistan'da toplumsal belleğin inşasında geleneğin kurgulanması: Sıngan Kılıç örneği. *Kırgızistan Araştırmaları 2020*, (ed.: Cengiz Buyar), 11-48, Bişkek: BYR.

Köprülü, F. (1966). Türk edebiyatının menşei. *Edebiyat Araştırmaları I,* 49-130, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Köse, S. (2021). Ritüel bellek. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14 (33), 57-70.

Küçükebe, D. H. (2016). Türk kültüründe çalgıların ortaya çıkışı ile ilgili efsaneler. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi,* 9, 51-62.

Mamazirova, M. (2010). *Tur, uluu curt*. Bişkek: Turar.

Minavarkızı, A. P. -Turan, F. A. (2016). Türk halklarının holklorunda müzik aletleri ve onlarla ilgili mitik anlatılar. *Bilig*, 78, 309-326.

Musayeva, V. - Asanakunov, T. (2012). *Kırgız adabiyatının antologiyası, poemalar ırlar*. 8. Tom, Bişkek: Kırgız Entsiklopediyası Başkı Redaktsiyası.

Osmonov, A. (2015). *Ben, şairi Kırgızın*. Ankara: Türksoy.

Özensel, E. (2024). Kırgız toplumunda bir kurum olarak aksakallar. *İnsan ve Toplum*, *14*(1), 24-45.

Reichl, K. (2002). *Türk boylarının destanları*. (çev.: Metin Ekici), Ankara: TDK.

Ricoeur, P. (2020). *Hafıza, tarih, unutuş*. (çev.: Mehmet Emin Özcan), İstanbul: Metis.

Sarlo, B. (2012). *Geçmiş zaman*. (çev.: Peral Bayaz Charum, Deniz Ekinci), İstanbul: Metis.

Söylemez, O. - Aşlar, H. (2009). *Çağdaş Kırgız hikâyeleri antolojisi*. Erzurum: Salkımsöğüt.

Şener, A. (2022). *Sovyet dönemi Kırgız romanında ideolojik tipler.* Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Ensitütüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Tunç, G. (2020). *Şiir ve bellek*. İstanbul: Ötüken.

Turusbekov, C. (2015). *Okurmandın kitep tekçesi seriyası.* X. Tom, (hzl.: Aida Cakıpbekova), Bişkek: İmak-Ofset.

Ümötaliyev, T. (1971). *Çıgarmalarının eki tomduk cıynagı.* 10. Tom, Frunze: Kırgızstan Basması.

Whitehead, A. (2008). *Memory*. London: Routledge.

Wulf, C. (2009). *Tarihsel kültürel antropoloji*, (çev.: Özgür Dünya Sarısoy), Ankara: Dipnot Yayınları.

Yaman, H. (2021). İnsan neden unutur? Düşünsel bir figür olarak unutma sorunsalı. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 31, 613-630.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Memory. https://www.etymonline.com/search?q=memort (Erişim: 05.10.2023).

URL-2: Küü tegi: Küünün başı Kambarkan.

https://www.youtube.com/watch?app=desktop&si=Pd4gFD98atnhFky8&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fwww.google.com.tr%2F&source_ve_path=MTY0OTksMjg2NjQsMTY0NTA2&feature=emb_share&v=LseWDMJMZ5A. (Erişim: 17.09.2023).

URL-3: Güncel Türkçe sözlük. https://sozluk.gov.tr (Erişim: 10. 09.2023).

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

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

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

Geliş Tarihi/Submission Date: 01.02.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 07.03. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1430205
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 70-81.

İnceleme Makalesi
Review Article

SAHA (YAKUT) BİLMECELERİNDE GELENEKSEL İNANÇ UNSURLARI

♦

TRADITIONAL BELIEF ELEMENTS IN SAKHA (YAKUT) RIDDLES

Doğan ÇOLAK*

ÖZ: Geçmişten günümüze toplumlar kültürlerini birçok şekilde aktarma yolunu tercih etmişlerdir. Başlangıçta sözlü kültür ortamında olmak üzere, sonraki dönemde sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamında çoğunlukla halk edebiyatı ürünleri vasıtasıyla kültür aktarımı gerçekleştirmiştir. Halk edebiyatı ürünlerinin bütünü bu aktarıma yardımcı olması bakımından önem arz etmekle birlikte bunların içerisinde özellikle bilmecelerin ayrı bir değerinin olduğu dikkat çekmektedir. Bilmeceler, mecaz gibi temel özelliğe sahip olması, belli kalıplara bağlı olarak sorulması ve tabu sözleri barındırması bakımlarından diğer halk edebiyatı türlerinden ayrılmaktadır. Bilmecelerin bu özelliklerinin ortaya çıkışında özellikle mitik dönemden kalmaları, bünyesinde inanç ve dinî öğeler taşımaları önemli bir yer işgal etmektedir. Bu bakımlardan bilmeceler soru-cevap tekniğine dayalı bir tür gibi görünse de iç bünyesinde derin mitik-dinî katmanlar taşımaktadır. Zengin bir sözlü geleneğe sahip olan Saha Türklerinin bilmeceleri de içerisinde taşıdığı bol miktarda malzemeyle inanç sistemine dair önemli bir tür olarak görülmektedir. Bu çalışmada bilmece türü üzerine çeşitli araştırmacıların görüş ve tanımlarına yer verildikten sonra bilmecenin mitoloji ile ilişkisine yönelik genel bir değerlendirme yapılmıştır. Geleneksel Saha inanç sistemi hakkında da bilgilendirmenin yapıldığı çalışmanın inceleme bölümünde Saha Türklerinin geleneksel inancının bilmecelere yansımaları ele alınmıştır. Malzemenin tespiti için Sardana Platonovna Oyunskaya tarafından 1975 yılında hazırlanan *Saxa Taabırınnara* (Saha Bilmeceleri) isimli eser taranmıştır. Konumuzla ilgili tespit edilen bilmeceler tarafımızdan Latin harflerine transkribe edilip Türkiye Türkçesine aktarılmıştır. Cevaplarına göre konu tasnifine tabi tutulan örnekler, ifade ettikleri anlam özelliklerine göre incelenmiştir. Bilmecelere dair bulgular sonuç bölümünde değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Saha, Yakut, bilmece, mitoloji, inanç.

ABRACTS: *From past to present, societies have preferred various ways to transmit their cultures. Initially, primarily through oral culture, and later through oral, written, and electronic culture, cultural transmission has mostly been achieved via folk literature products. While the entirety of folk literature products is important in facilitating this transmission, it is noteworthy that riddles hold a separate value within them. Riddles stand out from other forms of folk literature in terms of having fundamental characteristics like metaphorical language, being asked in certain patterns, and containing taboo words. The emergence of these characteristics of riddles, especially their survival from the mythical period and carrying beliefs and religious elements within them, occupies a significant place. Despite appearing to be a type based on a question-answer technique, riddles carry deep mythological-religious layers within them. The riddles of*

* Dr. Öğr. Üyesi-Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü/Nevşehir-dogan_colak@hotmail.com (Orcid: 0000-0003-3331-7496)

turnitin *This article was checked by Turnitin.*

the Sakhas, who have a rich oral tradition, are seen as an important type related to belief systems due to the abundant material they contain. After presenting various researchers' views and definitions on the genre of riddles in this study, a general evaluation regarding the relationship between riddles and mythology was made. In the examination section of the study, which also informs about the traditional Sakha belief system, the reflections of the traditional beliefs of the Sakhas on riddles are discussed. The work includes a scan of the work named "Sakha Riddles" prepared by Sardana Platonovna Oyunskaya in 1975 for the detection of materials. The riddles identified related to our topic were transcribed into Latin letters and translated into Turkish. Examples subjected to classification according to their answers were examined based on their expressive meaning characteristics. Findings regarding the riddles were evaluated in the conclusion section.

Keywords: *Sakha, Yakut, riddle, mythology, belief.*

Giriş

Halk edebiyatı ürünleri, toplumların kültürlerini ve tarihî zenginliklerini nesilden nesile aktaran önemli dil vasıtalarıdır. Sözlü kültür ürünleri üzerinde yapılan çalışmalarla ele alınan türün ait olduğu topluma dair zengin veriler elde edilebilmektedir. Dolayısıyla bu unsurlar önemli bir hazine olarak toplumların belleklerinde yer etmiş ve günümüze kadar muhafaza edilmiştir. Korunup asırlardır kuşaklar arasında aktarılan ve toplumların kültürel kodlarını içinde barındıran halk edebiyatı türlerinden biri de bilmecelerdir.

Araştırmacılar tarafından bilmece türü ve özelliklerini ortaya koyan çok sayıda tanım yapılmıştır. Bunlar arasında yaygın olanı Şükrü Elçin'e aittir. Elçin bilmeceyi şu şekilde tanımlamıştır:

> Bilmeceler tabiat unsurlarıyla bu unsurlara bağlı hadiseleri, insan, hayvan ve bitki gibi canlıları, eşyayı, akıl, zekâ veya güzellik nevinden mücerret dinî konu ve motifleri vb. kapalı bir şekilde, yakın-uzak münasebetler ve çağrışımlarla düşünce, muhakeme ve dikkatimize aksettirerek bulmayı hedef tutan kalıplaşmış sözlerdir (1989: 1).

Elçin'in genel kabul gören bu tanımında dikkat çektiği "dinî konu ve motifler" ifadeleriyle bilmecelerin inançla ilgili kültürel unsurları da üzerinde taşıyan bir tür olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Çelebioğlu ve Öksüz, Elçin'in yukarıdaki tanımını uygun bulmakla birlikte kendisi de şöyle bir tanım yapmıştır: "Bunlar, mücerret, müşahhas hemen her mevzuyu, karakteristik bir veya birkaç yönüyle içine alan daha çok manzum ve sual mahiyetinde, söyleyeni meçhul, tarihimizin karanlık devirlerinden günümüze kadar süregelen halk mahsulleridir" (1995: 7). Boratav ve Başgöz'ün bilmece tanımında ise şekil unsurunun ön plana çıktığı görülmektedir: "Bilmece çözüm bekleyen küçük bir sorunun, kalıplaşmış şiirsel bir şekilde ifadesinden meydana gelen bir sözlü edebiyat türüdür" (1974: 2). Bilmecelerle ilgili olarak *Türk Dünyasında Bilmece* adlı doktora tezini hazırlayan Türkyılmaz ise bilmeceyi şu şekilde açıklamıştır:

> Bilmece, her tür nesne, kavram ve konu ile ilgili bir soruyu, geleneğin gereği olan zaman ve mekânlarda, çeşitli fonksiyonlar

> üstlenerek; sorulan nesne, kavram ve konuya ilişkin özellikleri az çok bünyesinde barındırıp, manzum veya mensur bir yapı içerisine yerleşerek; muhatabın muhakeme ve dikkatini harekete geçirmek suretiyle karşılığını buldurmayı hedefleyerek soran; cevabı ise "çoğu kez" tek kelime ve ait olduğu toplumun beklentilerine uygun, o toplumda önceden tartışılmadan kabul edilmiş; "pek çoğu" şiirsel bir ifadeye sahip ve "çoğu" kalıplaşmış ifadelerden oluşan, soru cümlesi olmadığı hâlde, geleneği bilenler tarafından öyle olduğu anlaşılan geleneksel sorulardır (2007: 22).

Çalışmasında çok sayıda tanımı ele aldıktan sonra kendi tanımına yer veren Türkyılmaz'ın bilmece ile ilgili bu ifadeleri, türü tüm yönleriyle niteleyen bir açıklama özelliği taşımaktadır.

Bilmecelerin ortaya çıkmasında mitolojinin oynadığı rol, birçok araştırmacı tarafından tespit edilmiştir. Mitolojiye göre çoğu cismin ruhu vardır ve canlı olduğu düşünülmektedir. Bu bakımdan cisimlere kutsallık atfedilmiş ve ortaya kültler çıkmıştır. Bu kültlerin her birinin ruhları ve koruyucuları olduğu inancı bulunmaktadır. Kutsal kabul edilen bu varlıklara hakaret edilir veya kötü davranışlarda bulunulursa koruyucu ruhların kişiyi veya onun ait olduğu toplumu cezalandıracağı düşüncesine inanılmıştır (İçel, 2004:192). Şimşek, eski dönemlerde doğayla ilgili olayların olağanüstü olarak değerlendirilmesi nedeniyle bazı inanışlar türediğini ve bununla ilgili olarak insanların bazı varlıkların adlarını söylemekten çekindiklerini, bu çekincenin gizli söylemler doğurduğunu, sembolik ifadelerin ve benzetmelerin ortaya çıkarak bilmecelerin meydana geldiğini belirtmiştir (2003: 224-225). İçel, mitolojinin bilmece ve diğer halk edebiyatı ürünleriyle olan ilişkisini şu şekilde açıklamıştır:

> Mitoloji, ilkel insanın dolayısıyla halk muhayyilesinin bir yaratması olarak kabul edilebilir. Halk edebiyatının hiçbir türü ve ürünü günlük hayattan ve inanışlardan bağımsız değildir. Esasen halkın ürünü olan bu edebiyatın ondan birtakım inanışlar ve görüşler alması kadar da tabiî bir durum olamaz. İşte bu aşamada mitoloji de işin içerisine girer ve halk edebiyatı türleri içerisinde ya derinlemesine ya da yüzeysel olarak işlenir. Bu mitolojik görüşlere destanlar, masallar, tekerlemeler, bilmeceler, vb. gibi halk edebiyatı ürünlerinde rastlamak mümkündür. Nitekim bilmecelerin kökeni de mitolojiye bağlanmakta ve birçok araştırıcı da bu görüşü kabul etmektedir (2004: 192-193).

Türkyılmaz da mitoloji okulunun birçok üyesinin bilmecelerin mitlerle ilgili olduğu görüşünü taşıdığını kaydederek A. N. Afanasyev, O. F. Miller ve M. A. Rıbnikova'nın bu fikri desteklediklerini belirtmiştir (2009: 42). Yine konuyla ilgili olarak Türkyılmaz, Tietze'nin şu görüşlerini paylaşmıştır:

> Bilmecelerin mitolojiyle alakasını kurmaya çalışan araştırmacılardan biri de Tietze'dir. Tietze, Dağda deliman / Suda Süleyman ilk iki mısrasıyla başlayan ve genellikle dört mısralı olan bilmecenin İslami döneme ait olduğu tespitini yapar. Daha sonra

> aynı bilmecenin Müslüman olmayan Hakas, Yakut, Tuva, Altay boyları arasındaki varyantlarını gören Tietze, bilmecenin mitolojiyle alakasını kurar. Ona göre Müslüman Türkler arasında ilk mitolojik manasını kaybeden bu bilmecenin ilk iki mısrasında ifade edilenin, eski Türk inanç sisteminde kutsal sayılan dağın ve suyun efendisi anlamına gelmektedir (2009: 43).

Diğer halk edebiyatı ürünleri gibi bilmecelerin de ait olduğu toplumların kültürel kodlarını barındırması, onlardan izler taşıması gayet tabiidir. Bilmecelerin çok eski dönemlerde oluşmuş olmaları onları mitolojiye bağlayan/yaklaştıran önemli bir özelliktir. Mitolojinin geleneksel inançla ilişkisi de bilmecelerle inanç ve din ilişkisini meydana getirmektedir. Sokolov; "Bilmeceler, eski dönemlerde belli bir inanç ve itikatları taşıma görevini yapmış olup bilmece söylemek dinî tasavvurların gizemini açıklama ya da mitolojik tasavvurları betimleme vasıtası olmuştur" diyerek bilmecelerin inanç ve din ile ilişkisinin varlığına vurgu yapmıştır (1938: 217'den aktaran Jureyeva 2014: 87). Ancak bütün bilmeceler için bunu söylemek doğru olmayabilir. Örneğin Saha Türklerinde din konulu bilmecelerin başka kültürlerden etkilenme, onlardan ödünçlemeyle ortaya çıkması veya bilmecelerin sosyal hayat ile olan ilişkisi dolayısıyla geç dönemlerde meydana gelmiş olması muhtemeldir. Sahalarda din konulu bilmecelerin daha çok Hristiyanlık ile ilgili olduğu görülmektedir. Bu Türk boyunun Hristiyanlaştırılma tarihi 17. yüzyıldan sonrasına tekabül etmektedir. Sahalar Hristiyanlığı, 17. yüzyılın ortalarına doğru bölgeye gelen Ruslar ile tanımışlardır. Bu döneme kadar geleneksel Türk inancına mensup olan Sahalar, birden Hristiyanlık dinini kabul etmemiştir, bu etkileşim belirli bir zaman dilimi içerisinde gerçekleşmiştir. Öyle ki günümüzde dahi Sahalar resmiyette Hristiyan olarak görünseler de birçoğu geleneksel inancını sürdürmeye devam etmektedir. Eski ve yeni inanç sistemi harmanlanarak halk hafızasında ve ürünlerinde varlık göstermektedir.

Geleneksel Saha inancı, eski Türk inancının devamı niteliğindedir. Sahaların erken dönemlerde ana kitleden kopmuş olmaları ve uzun süredir farklı toplumlarla da etkileşim içerisinde olmalarının neticesinde günümüzde müstakil olarak nitelendirilebilecek bir Saha inanç sistemi ortaya çıkmıştır. Ancak Abdülkadir İnan, Şamanizm olarak nitelendirdiği Altay ve Saha geleneksel inancını eski Türk geleneksel inancına kıyasla daha iptidai bulmaktadır. Bunun temel nedeni olarak ana kitleye mensup Türk topluluklarının tarihte kültürel olarak daha üst seviyeye ulaşmış olmalarını gösterir:

> Milattan önceki II. yüzyıllarda Çin vakanüvisleri tarafından Hunlarda tespit edilen Gök-Tanrı, güneş, ay, yer-su atalar ve ölüler kültü Türk kavimlerinde, muhtelif kültürlerin tesirleri altında kalmalarına rağmen, son devirlere kadar devam ettirilen kültlerdir. Bu kültler çağdaş Altaylarda ve Yakutlarda müşahede edilmiştir. Bununla beraber Altay ve Yakut Şamanlığı bütün hâlinde eski Türk dini olarak kabul edilemez. Çok eski devirlerde büyük hakanlıklar ve devletler kuran Türklerin dünya görüşleri ve dinî telakkileri

> Altay ve Yakut Şamanizmine nazaran çok gelişmiş ve olgunlaşmış olduğu anlaşılmaktadır.
>
> …Eski Türkler, şüphesizdir ki, Şamanist idiler. Fakat bu Şamanizm Altay ve Yakut Şamanlığının bulunduğu safhayı çok arkasında bırakmış, gelişmiş bir durumdaydı. Avcılık ve iptidai ziraatla dar bir sahada yaşayan küçük boyların dünya görüşleri ve dinî telakkileriyle büyük göçebe hakanlıklar kuran, Çin'den Bizans'a ve İran'a kadar uzanan ulusun dünya görüşü ile dinî telakkilerinin aynı seviyede olmasına imkân yoktur (1986: 1-2).

Geleneksel Saha inancı, günümüzde daha sistemli bir yapı içerisindedir. Bu inanç sistemi ile ilgili bazı çalışmalar yapılmıştır. Bunlardan biri Lazar Anreyeviç Afanasyev-Teris'in *Ayıı Üöreğe* "Tanrı Öğretisi" (1993) adlı eseridir. Bu eserde geleneksel Saha inancının esasları ve niteliklerinin ortaya konması hedeflenmiş ve Tanrılardan, göğün bölümlerinden, ruhlardan, insana dair hususlardan, gelenek ve göreneklerden bahsedilmiştir (1993). Teris'in bu eseri 2018 yılında Yıldırım ve Kalkan tarafından Türkiye Türkçesine aktarılarak yayınlanmıştır. Eserin girişinde Yıldırım ve Kalkan "Tanrı Öğretisi" ile ilgili olarak şu bilgilere yer vermiştir:

> Tanrı Öğretisi, dünya yaratıldığından beri mevcut olan ve insanı yöneten, yetiştiren, geliştiren bir öğretidir. Bu öğreti, kişinin kendisini tam olarak bilmesini, var oluş gerçeğini kavraması, tabiatın uçsuz bucaksız hakikatlerinden yaratılarak ortaya çıkmış olduğunu anlamasını hedefler. Tanrı öğretisi, edep ve erdemin yüceltilmesinin öğretisi, insan olmanın bilgisidir. Bu öğretiyi Saha (Yakut) Türklerinin ataları binlerce yıl boyunca titizlikle tecrübe ederek ortaya koymuşlardır. Tanrı Öğretisi genel itibariyle tabiatı esas alır (2018: 1).

Bu açıklamalardan Tanrı Öğretisi ile ortaya konan düşüncenin geleneksel Türk inanç istemi ile bağdaştığı görülmektedir.[1]

Günümüzde eski Türk inancı veya Şamanizm olarak ifade edilen inancı sürdüren Türk topluluklarını Sibirya Türkleriyle sınırlamak yanlış olmayacaktır. Sibirya Türklerinin nüfusu göz önünde bulundurulduğunda yaklaşık 300 milyonluk nüfusa sahip Türk Dünyasının yüzde biri dahi bu inancı sürdürmemektedir. Sibirya Türklerinden Sahalar ise resmiyette Hristiyan görünse de geleneksel inançlarını devam ettirmekte, şamanlık inancını yaşatmaktadır. Söz konusu durumun en önemli nedeni Sahaların kültürlerine ve köklerine olan bağlılıklarıyla açıklanabilir. Toplum içerisinde kültürün bir parçası olan inanç unsurları bu sayede günümüze dek korunmuş ve işlenilegelmiştir. Modern yaşamın her alanında bu durumun izlerine rastlanmakla birlikte sözlü kültür içerisinde gözlemlemek daha mümkün olabilmektedir.

---

[1] Geleneksel Saha inancıyla ilgili bir başka çalışma ise Gavriil Vasilyeviç Ksenofontov'a aittir. Ksenofontov'un uzun süre şaman ayinlerine katılarak yaptığı alan araştırmalarına dayanan çok değerli çalışmaları bulunmaktadır. Onun bu çalışmaları Türkiye'de *Yakut Şamanlığı* adıyla Atilla Bağcı tarafından Türkçeye çevrilerek yayınlanmıştır: Ksenofontov, G.V. (2011). *Yakut Şamanlığı*. (Çev. Atilla Bağcı). Konya: Kömen Yayınları.

İnceleme

Türkiye Türkolojisinde Saha (Yakut) bilmeceleri üzerine müstakil bir çalışma henüz olmamasına karşın Saha bilmecelerini içeren veya konu alan bazı yayınlar bulunmaktadır. Yuriy Vasilyev, M. Fatih Kirişçioğlu ve Gülsüm Killi'nin *Saha (Yakut) Halk Edebiyatı Örnekleri* (1996) isimli eserinde 109 Saha bilmecesinin Latin harfli transkiripsiyonu ile anlam aktarmalarına yer verilmiştir. Doğan Çolak'ın kaleme aldığı "Saha Türklerinin Bilmeceleri" isimli bildiride ise ele alınan yaklaşık 200 bilmece şekil yönünden incelenmiş ve konuları bakımından tasnif edilmiştir. *Sibirya Çalışmaları-I* isimli eserde Gülsüm Killi Yılmaz tarafından kaleme alınan "Saha (Yakut) Bilmecelerinde "Ayı": Kültürdilbilimsel Bir İnceleme" isimli bölümü yer almaktadır. Killi Yılmaz bu çalışmasında bilmeceler üzerinden Saha kültüründeki ayı imgesini ele almıştır.

Bu çalışmada sözlü kültür ürünlerinden bilmecelerde Saha Türklerinin geleneksel inancının yansımaları incelenmiştir. Ele alınan bilmeceler Sardana Platonovna Oyunskaya tarafından hazırlanan *Saxa Taabırınnara* "Saha Bilmeceleri" (1975) isimli eserden tespit edilmiştir ve bu örnekler, tarafımızdan Latin harflerine transkribe edilip Türkiye Türkçesine aktarılmıştır. Cevaplarına göre konu tasnifine tabi tutulan bilmeceler ifade ettikleri anlam özelliklerine göre incelenmiştir.

1. Şaman

Geleneksel Türk inancında olduğu gibi geleneksel Saha inancında da şamanlar önemli bir rol üstlenirler ve bu durum Saha bilmecelerine de yansımıştır. Saha bilmecelerinde doğrudan şamanın (*oyuun*) sorulduğu, diğer bir ifadeyle cevabının şaman olduğu örnekler yer almaktadır. Bu bilmecelerde şamanın kıyafetindeki materyallerine, dansına, ayin esnasında söylediği sözlere gönderme yapılarak bilmecelerin kurulduğu görülmektedir. İncelenen eserde cevabı "şaman" olan bilmeceler şunlardır:

- *Toyuktaax çuoraan baar ühü* "Diyorlar ki doğaçlama şarkı söyleyen çan varmış". Bu örnekte şamana ait özelliklerden ikisi benzetme yoluyla verilerek cevabının bulunması istenmiştir. Benzetmelerden ilkinde şamanın ayin sırasındaki terennümüne gönderme yapılarak "şarkı söylemesi" durumuna değinilmiştir. İkinci benzetmede ise şaman kıyafetlerindeki metal materyallerin çan sesine benzer bir ses çıkarması durumuna atıf yapılmıştır.

- *Uot inniger börö laxaaxay baar ühü "*Diyorlar ki ateşin önünde seken kurt varmış". Şamanlar ayin esnasında çeşitli hareketlerle âdeta teatral bir gösteri sergilerler. İlgili bilmecede de şamanın ayin esnasında zıplayarak hareket etmesi seken bir kurda benzetilerek tarif edilmiştir.

- *Bitii bitiydeğine, namıı namıñnıır ühü "*Diyorlar ki dansçı dans ettiğinde uğultu azalırmış". Burada dansçı olarak nitelendirilen şamanın ayin esnasında icra ettiği hareketleri dans ile ilişkilendirilmiş ve şaman bu performansını sergilerken etrafında oluşturulan sessiz ortama dikkat çekilmiştir.

• *Toyon kihi toğus kınattaax turağas sonoğohun miinner ere toğus xallaanı tobulu kuugunaan taxsar ühü "*Diyorlar ki bey kişi dokuz kanatlı doru atına binip dokuz göğü bir yandan bir yana gürültüyle uçarmış". Diğerlerine göre derin bir yapısı olan bu bilmecede geleneksel inanç ve mitolojik unsurlarla ilgili olan dokuz sayısı, kanatlı at ve yine dokuz sayısının da kullanıldığı dokuz katlı gök ipucu olarak verilerek "şaman" cevabının bulunması istenmiştir. Ayrıca burada cevabı bulabilmek için şamanın yer altı (Aşağı Dünya) ve göğün (Yukarı Dünya) ruhları ile temasa geçebildiği bilgisine de vakıf olmak gerekmektedir. Çünkü "dokuz kanatlı ata binen bey kişinin dokuz katlı gökte uçması" bilgisi, şamanın göğün (Yukarı Dünya) ruhları ile temasına gönderme yapılmaktadır.

Şamanın ayin ritüelini icrası (*oyuun kıırara*) da bu inanışın önemli bir parçasıdır ve şamanın sergilediği bu ritüel de Saha bilmecelerine yansımıştır:

• *Ağata ardırgıır, oğoto oonńoxoluur iyete iñersiyer ühü "*Diyorlar ki babası hırlıyor, çocuğu oynuyor, annesi inliyormuş" bilmecesinde şamanın ritüelini icra ederken terennüm etmesi "babanın hırlamasına", dans etmesi "çocuğun oynamasına", davulunun sesi ise "annenin inlemesine" benzetilmiştir.

• *Baha suox mağırıır, bastaax xahıtıır ühü "*Diyorlar ki başı yok böğürüyor, başı olan feryat ediyormuş" bilmecesinde şamanın çıkardığı sesler "feryat etmeyle", başsız bir şekilde tasvir edilen davulunun çıkardığı ses ise "böğürmeyle" ilişkilendirilmiştir.

2. Şaman Davulu

Bilmecelerde şamana ait unsurlar da konu edilmektedir. Bunlardan şaman davulu (*düñür*) birçok bilmece içerisinde görülmektedir. Cevabı şaman davulu olan bilmeceler şunlardır.

• *Baha suox bark kııl baar ühü* "Diyorlar ki kafası olmayan vahşi hayvan varmış". Geleneksel Türk inancında davul sesinin ürkütücülüğü ile kötü ruhlar kovulmaktadır. Davul sesi ile vahşi hayvan sesinin ürkütücülüğü birbirine benzetilebilir. Bu bilmecede de davul sesi ile vahşi hayvan sesi arasında böyle bir ilgi kurulmuştur. Ayrıca davulun, sesi çıkarabileceği ağzının bulunması gereken bir başının olmaması nedeniyle söz konusu vahşi hayvan "başsız" olarak nitelendirilmiştir.

• *Itıır-ıtıır ayara suox* "Ağlar ağlar ağzı yok". Bu bilmecede davulun çıkardığı ses "ağlamaya" benzetilmiş ve sesin çıktığı organın da olmaması ayrı bir ipucu olarak verilmiştir.

• *Baha suox ınax mañırıır ühü* "Diyorlar ki başsız inek böğürüyormuş" bilmecesinde yine davulun sesi üzerinden cevaba yönlendirme yapılmış ve ses "ineğin böğürmesine" benzetilmiştir.

• *Oyuun uola kuturan ordootuur ühü* "Diyorlar ki şamanın oğlu deliler gibi bağırırmış" bilmecesinde davul, şamanın oğlu olarak nitelendirilmiş ve çıkardığı sesin şiddetine gönderme yapılmıştır.

• *Oyuur ihiger oyuulaax son turar ühü* "Diyorlar ki ormanın içinde süslü kürk duruyormuş" bilmecesinde diğerlerinden farklı olarak davulun görünüşü üzerinden ilgi kurulmaya çalışılmış ve davul süslü bir kürke benzetilmiştir.

• *Baha suox baağınıır, köxsö suox kööğünüür baar ühü* "Diyorlar ki başsız mırıldayan, sırtsız hırıldayan varmış" bilmecesinde ise davulun başı ile sırtının olmaması ve bu şekilde ses çıkarabilmesi durumu ipucu olarak verilmiştir.

Davulun kullanılmaya başlamadan önce deri kısmının şaman tarafından ısıtılması da bilmecelere konu edilmiştir. Cevabı "davulun ateşte ısıtılırken çıkardığı ses" olan bu bilmeceler şu şekildedir:

• *Iahaxtaax atıır meyiite ıççakalı-ıççakalı uot dieki kiiren barar ühü* "Diyorlar ki tütsülenmiş aygır beyni soğukta ses çıkara çıkara ateşe giriyormuş". Bu bilmecede "aygır beyni"ne benzetilen davula ve aynı zamanda ateşin etkisiyle derisinin çıkardığı sese de gönderme yapılmıştır.

• *Kıtıılıır sılgı kırılı-kırılı uokka kıyaxalanar baar ühü "*Diyorlar ki yaklaşık iki yaşındaki bir at ses çıkara çıkara ateşte yanıyormuş" bilmecesinde davul "iki yaşındaki bir at"a benzetilmiş ve yine ateşin etkisiyle çıkardığı sese vurgu yapılarak dikkat çekilmiştir.

• *Uluu doydu oğuha möñürüü-möñürüü uokka kiirbit ühü "*Diyorlar ki büyük ülkenin öküzü böğüre böğüre ateşe giriyormuş" bilmecesinde Saha mitolojinde yeri bulunan "öküz" ile davul arasında benzerlik ilişkisi kurulmuş ve yukarıdaki diğer bilmecelerde olduğu gibi ateşin etkisiyle ses çıkarması ipucu olarak verilmiştir.

Şaman davulunun tokmağı (*bılaayax*) da bilmecelere konu olmuştur. Bazı bilmecelerde tokmak tek cevap olarak sorulurken bazı bilmecelerde ise davul ve tokmak cevabı birlikte istenmiştir. Aşağıdaki bilmecelerin cevabı davul ve tokmaktır:

• *Baytahın sılgı oyoğohugar bıırañ oğo bııralaan erer ühü "*Diyorlar ki göğsünden şişmanlamış bir atın böğrüne bir çocuk ok gibi çarpıyormuş" bilmecesinde davul "göğsü şişmiş bir atın böğrüne", tokmak ise "bir çocuğa" benzetilmiş ve tokmağın hareketi "çocuğun ok gibi çarpmasıyla" ilişkilendirilmiştir.

• *Oğoto teppit, iyete iñiersibit ühü "*Diyorlar ki çocuğu vuruyor, annesi inliyormuş" bilmecesinde davul ile tokmak arasında anne ve çocuğu ilgisi kurulmuştur. Burada davul anne, tokmak çocuk olarak nitelendirilmiştir.

• *Kuluna teber da teber, iyete kistiir da kistiir* "Tay tepiyor da tepiyor, kısrak kişniyor da kişniyor" bilmecesinde de yukarıdaki bilmeceye benzer bir anne-çocuk ilgisi kurulmuştur. Bu bilmecede davul kısrağa; tokmak ise taya benzetilmiştir.

Aşağıdaki bilmecelerin cevabı ise davul ve tokmak şeklindedir:

• *Abaahı kııhın añaar kulgaağa çoroyo xatan. xaalbıt ühü* "Diyorlar ki şeytanın kızının bir kulağı dışarı fırlayıp kuruyup kalmış imiş" bilmecesinde davulun tokmağı, şeytanın kızının kurumuş kulağına benzetilmiştir.

3. Kurban Edilen Hayvanın (Davar/At) Derisi ve Tahta Sırık/Çubuk

Geleneksel Saha inancında kurban edilen hayvanın (davar/at) derisi anlamına gelen *kerex* ve onun derisinin asıldığı tahta sırık/çubuk olan *kuoçay* da bilmecelere konu edilmiştir[2]:

• *Abaahı uola üñüütün tuora tutan turar ühü* "Diyorlar ki şeytanın oğlu mızrağını enine tutmuş duruyormuş" bilmecesinde sırığa asılmış davar derisi "elinde mızrak olan şeytanın oğluna" benzetilmiştir.

4. Tanrı

Saha bilmeleri arasında Tanrı'nın (*Tañara*) müstakil olarak veya başka unsurlarla bir arada sorulduğu bilmeceler de yer almaktadır. Aşağıdaki bilmecenin tek cevabı bulunmaktadır:

• *Kim beyetin kurdugu körsübetiy? "*Kim kendisi gibisini görmemiştir?" bilmecesinin cevabı Tanrı'dır. Burada Tanrı'nın kendisinden başka hiçbir şeye benzememesi doğrudan soru olarak yöneltilmiştir.

Bir diğer bilmecede Tanrı, *serge*[3] ile birlikte konu edilmiştir:

• *Cieğe kuluba, tahırca kinees baar ühü "*Diyorlar ki evde şef, dışarıda prens varmış" bilmecesinde Tanrı "evdeki şefe"; *serge* "ise dışarıdaki prense" benzetilmiştir. *Serge*lerin evin önünde bulunması da bu bilmece de ayrıca bilinmesi gereken bir husustur.

Aşağıdaki bilmecede Tanrı, Rus Çar'ı (Iraaxtaağı) ve şeytan (satana) aynı bilmeceye konu olmuştur:

• *Üöhe doydu öhüöte, allaraa doydu sındıha, orto doydu tulaahına "*Yukarı Dünya'nın kirişi, Aşağı Dünya'nın direği, Orta Dünya'nın desteği". Yukarı Dünya, geleneksel Saha inancında iyi ruhların ve Tanrıların yer aldığı mitolojik yerdir ve buranın mihengi olan Tanrı "Yukarı Dünya'nın kirişine"

---

[2] Pekarskiy, *kerex*'i açıklarken ilk maddede "gerekli, lazım olan, lüzumlu" anlamlarını vermiş; ikinci maddede onun kurbanla olan ilgisini açıklamıştır: "Şamanın iştirakiyle kurban sunma, kötü ilahların hiddetini teskin etmek için şaman tarafından kanlı, davarla sunulan putperest kurbanı; ilahın nevine göre başka başka renkten davar kurban getirilir. Etin bir kısmı pişirilir; bu etin en iyi parçaları sofraya kendisi için kesilenlere konulur, kalanı ise hazirunla şaman yer; ziyaretin sonuna doğru ne kalırsa yakılır; davarın derisi, baş, yele, kuyruk ve tırnaklarıyla beraber ormanın tenha bir yerinde bir dala asılır." Üçüncü maddede ise "kurban olarak sunulan at derisi" bilgisini vermiştir. Pekarskiy, kurbanın derisinin dala/ağaca asıldığı bu merasime *kuoçay kerex* dendiğini belirtmiştir (1945: 479). *Kuoçay* ile ilgili ise şu bilgilere yer vermiştir: "1. Adak edilen davar derilerinin şamanlar tarafından asıldığı herhangi bir dallı budaklı koca karaçam ağacının yerden yüksek olan dalları arasına takılan ve ok biçiminde yontulan bir kulaç uzunluğundaki sırık. Sırığın ortasında açılmış delik bulunur ve sivri ucu biraz yukarıya kaldırılmış olarak daima cenuba mütecevvihtir; bu sırık şamanın ve adak edilen davarın göğe gittikleri yolu tasvir etmektedir. 2. Şaman elbisesindeki ay tasvirin üzerine asılan ok tasviri." (1945: 559).

[3] *Serge*, esasında at bağlamaya mahsus bir direktir ancak Sahalar için kutsal bir önemi vardır.

benzetilmiştir. Aşağı Dünya, kötü ruh ve ilahların yaşadığı yerdir. Buranın vazgeçilmez unsuru olan şeytan ise "Aşağı Dünya'nın direği/desteği" olarak tasvir edilmiştir. İnsanlar ise Orta Dünya'da yaşamaktadır. Ruslara bağlı yaşayan Sahalar için bir dönemin "en kudretli kişisi" olma özelliğine sahip Çar ise "Orta Dünya'nın direği/desteği" olarak nitelendirilmiştir.

Tanrı'nın insan (*kihi*) ve Çar ile birlikte konu edildiği bir bilmece de bulunmaktadır:

• *Kihi suptu körörö, ıraaxtaağı - sorox erdine, tañara bukatın körbötö baar ühü "*Diyorlar ki insanın her zaman, çarın nadiren, Tanrı'nın hiç görmediği varmış" bilmecesinde her unsur kendisiyle kıyaslanarak sorulmuştur.

5. Ruh

Bir inanç unsuru olan ruh (*duuha*) da bilmecelerin konuları arasında yer almaktadır:

• *Iraaxtaağı ürdünen, tañaranı anńınan baar ühü "*Diyorlar ki çarın üzerinde, Tanrı'nın altında (bir şey) varmış" bilmecesinde ruh Çar'ın üzerinde, diğer bir ifadeyle insanoğlundan üstün, Tanrı'nın ise altında bir konumda olarak tarif edilmiştir.

6. Günah

Her toplumda insanların uyum içerisinde yaşayabilmesi için uyması ve sakınması gereken bazı temel kurallar bulunmaktadır. Bunlar yasak, tabu, günah gibi çeşitli adlandırmalarla ifade edilmektedir ve toplumsal normları düzenlemede önemli kavramlar olarak kabul görmektedir. Saha bilmeceleri içerisinde günah (*kihi ayıta*) ile ilgili örneklere de rastlanılmıştır:

• *Köstübekke sılcan ebiller baar ühü* "Diyorlar ki görünmeden giden lekeler varmış" bilmecesinde günah görünmez lekelere benzetilmiştir ve bu ifadeyle, insanların belirlenen kurallardan uzaklaşması hâlinde içerisine düştükleri durumun onları sürekli takip edeceği inancı yansıtılmaktadır.

• *Muñura billibet buolunay sügeher baar ühü* "Diyorlar ki sayısı bilinmeyen çok yük varmış" bilmecesinde ise günahın çokluğuna vurgu yapılmış ve ağır bir yük olarak nitelendirilmiştir.

Sonuç

Bilmeceler oldukça eski dönemlerden günümüze ulaşmış dil yadigârlarıdır. Onların ortaya çıktığı geçmiş dönemlerde başlayan mitoloji ile olan ilgileri, bilmecelerdeki inanç unsurları vasıtası ile tespit edilebilmektedir. Bilmecelerde yer alan inanç unsurlarının değerlendirildiği bu çalışmada elde edilen bulgular şu şekildedir:

Çalışmada 27 bilmece ele alınmış ve incelenen örneklerde ana ve yardımcı unsurlarla oluşturulan bilmeceler şaman, şaman davulu ve tokmağı, kurban hayvanının derisi ile onun asıldığı çubuk, Tanrı, ruh ve günah konularından oluşmaktadır.

Şamanın doğrudan bilmecelere konu olmasının yanı sıra onun gerçekleştirdiği ayinin cevap olarak sorulduğu bilmeceler de vardır. Şaman davulu doğrudan cevap olarak sorulurken tokmağının da tek cevap olarak istendiği bir bilmece bulunmaktadır. Her iki nesnenin de cevap olarak istendiği bilmeceler yer almaktadır. Davulun çalınmaya hazırlanırken ısıtılma işleminde çıkardığı ses de bilmecelere konu olmuştur. Tanrı müstakil bir şekilde bilmecede yer alırken insan, şeytan ve Rus Çar'ı ile birlikte de bilmecelerin konusunu oluşturmuştur.

Ele alınan bilmecelerde tespit edilen bulgulardan hareketle şamanın yanı sıra şaman ayininin, ayinde kullanılan temel eşyaların her detayının bilmecelere yansıtılması Sahalar arasında bu inancın geniş yer kapladığını açıkça göstermektedir.

Ele alınan bu bilmecelerin cevaplarına göre konu dağılımları şu şekildedir:

Bilmecenin konusu	**Tespit edilen bilmece sayısı**
Şaman	4
Şaman davulu	15
Kurban hayvanının derisi ve onun asıldığı çubuk	1
Tanrı	4
Ruh	1
Günah	2
Toplam	27

Saha bilmecelerinde yer alan inanç unsurları burada tespit edilen örneklerle sınırlı değildir. Çalışmanın kapsam ve sınırlılıkları dolayısıyla buraya bir bölümü alınan inanç unsurları ile ilgili yapılacak daha geniş çalışmalarda konuyla ilgili farklı ve detaylı bilgiler ortaya çıkabilecektir.

KAYNAKÇA

Boratav, P. N. - Başgöz, İ. (1974). Türk halk bilmeceleri. (çev.: Vedat Aydınoğlu), *Folklora Doğru*, 37, 2-13.

Çelebioğlu, A. - Öksüz, Y. Z. (1979). *Türk bilmeceler hazinesi (TBH)*. İstanbul: Ülker Yayınevi.

Çolak, D. (2014). Saha Türklerinin bilmeceleri. *VI. Dünya Dili Türkçe Sempozyumu*, 4-7 Aralık 2013, (hzl. Hatice Şahin ve İbrahim Karahancı), 445-460, Bursa: Star Ajans.

Elçin, Ş. (1989). *Türk bilmeceleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

İçel, H. (2005). *Batı Türklerinin dörtlüklerden kurulu bilmeceleri üzerinde bir araştırma.* Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

İnan, A. (1986). *Tarihte ve bugün Şamanizm materyaller ve araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Jurayeva, M. (2014). Mit ve bilmece. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 9, 97-99.

Killi Yılmaz, G. (2023). Saha (Yakut) bilmecelerinde "ayı": Kültürdilbilimsel bir inceleme. *Sibirya Çalışmaları-I,* (ed.: Vildan Koçoğlu Gündoğdu vd.), 181-200, Ankara: Nobel Yayınları.

Ksenofontov, G.V. (2011). *Yakut şamanlığı*. (çev.: Atilla Bağcı), Konya: Kömen Yayınları.

Oyunskaya, S.P. (1975). *Saxa taabırınnara*. Yakutskay: Saxa Sirineeği Kiniğe İzdatel'stvota.

Pekarskiy, E. K. (1945). *Yakut dili sözlüğü*. İstanbul: Ebüzziya Matbaası.

Şimşek, E. (2003). Bilmeceler. *Türk dünyası orta edebiyatı Türk dünyası edebiyatı tarihi*, C. 3, 224-250, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Teris-Afanasyev, L.A. (1993). *Ayıı üöreğe*. Yakustk: Ministerstvo Kulturı Respubliki Saxa (Yakutiya).

Türkyılmaz, D. (2007). *Türk dünyasında bilmece.* Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Türkyılmaz, D. (2009). Ortak sır kalıplarımız: Türk dünyası bilmeceleri üzerine. *Millî Folklor*, 81, 40-53.

Vasilyev, Y. vd. (1996). *Saha (Yakut) halk edebiyatı örnekleri.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Yıldırım, H. - Kalkan, N. (2018). *Saha Türklerinde Tanrı öğretisi-Şamanizm*. Ankara: Gazi Kitabevi.

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

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

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

Geliş Tarihi/Submission Date: 18.01.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 06.03. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1422168
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 82-97.

Araştırma Makalesi
Research Article

GAZİANTEP ÇEYİZ TÖRENLERİNDEKİ RİTÜELLERİN KÜLTÜREL TEMELLERİ VE İŞLEVLERİ

♦

CULTURAL FOUNDATIONS AND FUNCTIONS OF RITUALS IN GAZIANTEP DOWRY CEREMONIES

Aslı BALİ*-Türkan ALPAY**

ÖZ: Halk bilimi içerisinde değerlendirilen geçiş dönemleri ve bu dönemlerde gerçekleştirilen ritüeller bir toplumun kültürel değerleri, yaşayışı, inanışları, duygu ve düşünceleri hakkında fikir vericidir. Söz konusu toplumun kültürünün karakteristik özelliklerini anlamaya da yardımcı olur. Köklü bir tarihe ve zengin bir kültüre sahip olan Gaziantep'te pek çok kültürel miras yaşamakta ve geleneksel yapısını büyük oranda korumaya devam etmektedir. Bu unsurlardan biri olan çeyiz geleneği, Türk tarihinin köklerinden itibaren evlilik geçiş dönemi içerisinde yer alan önemli bir konudur. Bu bağlamda Gaziantep çeyiz geleneği, geçmişi geleceğe taşıyan ve canlı olarak yaşatılan bir kültürel değerdir. Bu çalışmada yazılı kaynak taramasının yanı sıra görüşme ve katılımcı gözlem tekniklerinden yararlanılarak derleme çalışması yapılmıştır. Yapılan alan araştırması sonucunda Gaziantep çeyiz törenlerinde gerçekleştirilen ritüeller tespit edilmiş ve bunların kültürel temelleri incelenmiştir. Elde edilen veriler bağlam merkezli halk bilim kuramlarından işlevsel kuram çerçevesinde ele alınarak söz konusu ritüellerin işlevleri de ortaya konmaya çalışılmıştır. Çalışmanın sonunda Gaziantep'teki çeyiz törenlerindeki ritüellerin Türklük coğrafyası ve Anadolu'daki uygulamalarla birtakım benzerlikler gösterdiği anlaşılmıştır. Aynı zamanda günümüzde kuşaktan kuşağa aktarılarak yaşatılan bu ritüeller köken itibarıyla eski inanç sistemlerinin izlerini taşımaktadır. Çalışma sonucunda ilgili ritüellerin eğlenme, eğlendirme, eğitim, kültür aktarımı, toplumsal kurumlara ve törelere destek verme gibi işlevleri halen yerine getirdiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Gaziantep, geçiş dönemleri, evlilik, çeyiz töreni, ritüel.*

ABSTRACT: *Transition periods evaluated within folklore and the rituals performed during these periods give a idea about the cultural values, life, beliefs, feelings and thoughts of a society. It also helps to understand the characteristic features of the culture of the society in question. Gaziantep, which has a deep-rooted history and a rich culture, has many cultural heritage and continues to preserve its traditional structure to a great extent. The dowry tradition, which is one of these elements, is an important issue in the marriage transition period from the roots of Turkish history. In this context, Gaziantep dowry tradition is a cultural value that carries the past to the future and is kept alive. In this study, a compilation study was carried out by using interview and participant observation techniques as well as written source scanning. As a result of the field research, the rituals performed in Gaziantep dowry ceremonies were identified and*

* Dr. Öğr. Üyesi-Mersin Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü-Mersin/asliagcalar@hotmail.com (0000-0002-7677-2563)
** Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı Öğrencisi-Mersin/turkanalpayy@gmail.com (0000-0003-1413-0984)

This article was checked by Turnitin.

their cultural foundations were examined. The data obtained were handled within the framework of functional theory, one of the context-centred folklore theories, and the functions of these rituals were also tried to be revealed. As a result of the study, it was understood that the rituals in dowry ceremonies in Gaziantep show some similarities with the practices in the Turkish geography and Anatolia. At the same time, it is seen that these rituals, which are passed down from generation to generation today, carry the traces of ancient belief systems in their origins. As a result of the study, it was determined that the related rituals still fulfill functions such as entertainment, entertainment, education, culture transfer, support for social institutions and ceremonies.

Keywords: *Gaziantep, transition periods, marriage, dowry ceremony, ritual.*

Giriş

Her toplumun kendine özgü davranış kalıpları vardır. Bu davranış kalıpları toplumun kültürel değerlerini oluşturur. Ulusların varlığını devam ettirebilmesi için mevcut kültürel değerlerinin korunması, canlı tutulması ve gelecek kuşaklara doğru bir biçimde aktarılması gerekir. Geçiş dönemleri kültürel değerlerin yaşatılması ve aktarılması noktasında işlevselliğini koruyan, zengin bir gelenek, töre, tören ve inanış zinciri oluşturan alanlardır. Temel olarak doğum, evlilik ve ölüm olarak sınıflandırmak mümkünse de bu dönemlere sünnet, askerlik, hac da insan hayatının diğer geçiş dönemleri olarak eklenebilir. Örnek'e göre yaşamın önemli bir geçiş dönemi olan evlilik, kızın ve erkeğin sosyalleşme sürecinin önemli bir aşamasını oluşturması, aileler arasında kurulan dayanışmayı, toplumsal ve ekonomik ilişkiyi belirlemesi ve düzenlenmesi bakımından her zaman ve her yerde önemli bir olay olarak kabul görür. Ailenin, toplumsal yapının temelini oluşturması, bu birliği sağlayan evlenme olayına evrensel bir karakter kazandırır. Dünyanın her yerinde her aşaması, bağlı bulunduğu kültürün öngördüğü belirli kurallara ve kalıplara uydurularak gerçekleştirilen evlenme olayı, özellikle tören, töre, adet, gelenek ve görenek bakımından zengin bir görünüm arz eder (1995: 185). Evlilik, geçiş dönemi içerisinde yer alan törenler sırasında gerçekleştirilen ritüellerin ise çok sayıda işlevi yerine getirdiği görülür. Bu nedenle bu çalışmada Gaziantep evlilik törenlerindeki ritüeller, bağlam merkezli halk bilimi kuramlarından işlevsel halk bilim kuramı doğrultusunda incelenmiştir.

İşlevsel kuram, halk bilimi çalışmalarında yaygın olarak kullanılan bir teoridir (Çobanoğlu, 1999: 213). Bu halk bilimi kuramı, halk yaratmalarının nerede, nasıl ve neden yaratılıp nakledildiklerinin incelenmesi ve açıklanması bakımından oldukça önemlidir. İşlevselci diğer bir deyişle işlevsel kuram, halk edebiyatı ve halk bilimi yaratmalarını inceleyen antropologlar tarafından geliştirilmesi sebebiyle "Antropolojik Yöntem" olarak da bilinmektedir (Oğuz vd., 2016: 87). Temsilcileri arasında Bronislaw K. Malinowski, Franz Boas, Melville Herskovits, Ruth Benedict, Margaret Mead, William Bascom gibi ünlü antropologlar vardır (Artun, 2019: 86). Bağlam merkezli kuramlardan biri olarak kabul edilen işlevsel kuram; metinlerdeki değişkenlik, hacim ve içerik farklılaşması gibi sorunların çözümünde de etkilidir (Artun, 2019: 86). Bunun yanı sıra işlevsel kuramın

üzerine eğildiği noktalar; bir yaratmanın meydana getirilmesinin ve anlatılmasının temel nedeni, anlatıcı ya da icracının yaratma, kullanma ve aktarma nedenleri, dinleyicilerin o yaratmayı dinleme, anlama ve kullanma nedenleri (Ekici, 2007: 124) şeklinde açıklanabilir.

Halk bilgisi yaratmalarının işlevleri konusundaki araştırmalarından yararlanarak bu konuda bir model oluşturan kişi esasen bir antropolog olan William R. Bascom'dur. Bascom, halk bilgisi ürünlerinin işlevlerini, hoşça vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme, değerlere, toplumsal kurumlara ve törenlere destek verme, eğitim ve kültürün genç kuşaklara aktarılması, toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma vb. olarak sıralamıştır (Çobanoğlu, 2019: 226). Çalışma konusu olan ritüeller de bu çerçevede değerlendirilmeye uygundur. Bununla birlikte söz konusu ritüellerin şekillenmesinde ilgili toplumun yaşadığı coğrafyanın özellikleri ve tarihinin etkili olduğu görülür. Bu bağlamda çalışma sahası Gaziantep, Güneydoğu Anadolu Bölgesi sınırları içerisinde yer alan ayrıca tarihin eski ve büyük ticaret yollarından İpek Yolu üzerinde bulunan bir kenttir. Bu konumu dolayısıyla milyonlarca insana, birçok medeniyete ve milliyete ev sahipliği yapmıştır. Gaziantep'te farklı mezheplerin, farklı medeniyetlerin bir arada yaşamış olması gelenekler açısından çeşitliliğe sahip olmasını sağlamıştır. Ayrıca sahip olduğu geleneklerin pek çoğunu günümüzde canlılıkla yaşatmaya devam eden kentler arasındadır. Söz konusu geleneklerden doğum, evlenme, ölüm olarak adlandırılan ve yaşamın yeni bir aşamasına geçişin sembolü olarak düşünülen geçiş dönemleri kendi içerisinde bazı alt başlıklar, ritüeller, gelenekler ve törenler barındırmaktadır (Bali, 2019: 117). Çalışma bu dönemlerden evlilik aşamasında yer alan çeyiz töreni ritüelleri ile sınırlandırılmıştır.

Gerek uygulama gerek inanış gerek tören açısından oldukça zengin geleneklerle sürdürülen çeyiz törenleri ve uygulamaları araştırma alanı olan Gaziantep'te varlığını canlı bir biçimde devam ettirmektedir. İlgili geleneğe geçmeden önce çeyiz kavramını incelemek uygun olur. Çeyiz, Meydan Larousse Ansiklopedisi'nde, Araz ve Devrim (2003), "çeyiz ve cehiz" sözcükleriyle karşılanmaktadır. Çeyiz maddesinde yer alan bilgiye göre Arapça cihâz yani eşya kelimesinden gelir ve "gelin için hazırlanan her türlü şahsi eşya ve ev eşyası" anlamına ek olarak hukuk açısından "baba veya ana tarafından, örf ve âdete göre, evlenen kız çocuklara, evin döşenmesi için verilen menkul eşya" olarak tanımlanır. Ayrıca bahsi geçen ansiklopedide çeyizden türeyen çeyizlemek sözcüğü "evlenecek çağa gelmiş kızın çeyizini düzmek ve vermek", çeyizli sözcüğü ise "çeyizi olan" anlamlarına gelmektedir. Ahmet Vefik Paşa'nın Lehce-i Osmânî adlı eserinde çeyiz kavramı "gelinin alayla getirilen eşyası" çeyiz alayı ise "çeyiz halayığı, çeyizci" şeklinde açıklanmıştır (2000: 95).

Türklük coğrafyasına bakıldığında çeyizin, bazı toplumlarda farklı biçimlerde adlandırıldığı görülür. Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü'nde Türkiye Türkçesi'nde "çeyiz" olarak geçen sözcük, Azerbaycan Türkçesi'nde "cehiz", Başkurt Türkçesi'nde "igat, birna", Kazak Türkçesi'nde "sep, kız enşi,

jasav", Kırgız Türkçesi'nde "sep", Özbek Türkçesi'nde "kalın", Tatar Türkçesi'nde "birna", Türkmen Türkçesi'nde "bukca, sep", Uygur Türkçesi'nde "sap, kız meli", Rusça'da ise "pridanoye" (Ercilasun, 1991: 126-127) olarak ifade edilmektedir. Türklük coğrafyasında çeyiz törenlerinin icra ortamında da bazı farklılıklar vardır. Örneğin Morad'ın Özbeklerle yapmış olduğu çalışmasında çeyiz eşyalarının gelin alma töreni sırasında alındığı ve gelinle birlikte oğlan evine getirildiği (2021: 95) anlatılır. Karaaslan'ın Kaşkay Türkleri arasında yapmış olduğu derlemede ise çeyizin, eskiden düğün alayının birkaç yüz metre önünden develerle getirildiği (2010: 224) bilgisi yer alır. Bahşişoğlu, çeyiz alma törenine neredeyse tüm toplumlar tarafından değer verildiğini ayrıca tören ve içerisinde barındırdığı gelenekler açısından oldukça dikkat çekici bir konu olduğunu belirtir. Ayrıca Anadolu sahasında söz konusu törenlerin adlandırılışında bölgeden bölgeye birtakım farklılıklar olduğunun altını çizer. Örneğin, Kütahya'da çeyiz alma-"yük götürme", Elâzığ ve Malatya'da "kalın götürme", Kastamonu'da "algı", Diyarbakır'da "veç götürme" adlarıyla anılır. Çeyizin kız evinden alınıp yaşayacakları yeni eve götürülmesinin kızın yeni bir geçiş dönemine geçtiğinin işareti (1998: 36) olduğunu ifade eder.

Gaziantep'te çeyiz törenleri çoğunlukla düğünden birkaç hafta önce gerçekleştirilir. Damadın akrabaları ilk olarak damadın evinde toplanır. Bu icra ortamında davul zurna eşliğinde çeyiz törenine katılacak olan misafirler karşılanır. Damat tarafı toplandıktan sonra çeyiz kamyonu ile beraber gelinin babasının evine yine davul zurna eşliğinde gidilir ve gelinin çeyizi kamyona taşınır. Bir yandan yöresel danslar eşliğinde eğlence devam ederken bir yandan çeyiz eşyaları kamyona taşınır. Bu sırada ara ara erkekler "yaah" ve "maşallah" sesleri ile bağırır ve hemen ardından kadınlar mâniler söyler. Bu mânilerin ardından zılgıt sesleri törene eşlik eder. Çeyiz taşıma işi bitene kadar davul zurna çalınmaya devam eder (KK-1, KK-2, KK-3, KK-5, KK-6, KK-8, KK-10, KK-12, KK-13, KK-16, KK-17, KK-19, KK-20, KK-26, KK-31, KK-34, KK-36).

Çalışma kapsamında incelenen gelenekler; çeyiz töreni öncesi, sırası ve sonrasında uygulanan gelenekler olmak üzere üç bölümde sıralanmıştır. Çalışma boyunca bahsi geçen tören ve ritüellerin daha kolay ve doğru anlaşılmasını sağlamak üzere saha çalışması sırasında tamamı tarafımızca kaydedilen ve gönüllü olur formu onaylatılarak izni alınan fotoğraf ve videolar bir karekod[1] aracılığıyla çalışmaya eklenmiştir. İlgili karekod tarandığında gelenekle ilgili daha fazla fotoğraf ve videoya ulaşmak mümkündür. Böylelikle çalışmanın alana daha fazla katkı sağlaması amaçlanmıştır. Ayrıca törenler sırasında icra edilen mânilerden seçilen örnekler ilgili geleneğin bulunduğu bölümlere yerleştirilmiştir. Bu mânilerin

[1] Fotoğraf ve videolara ulaşmak için karekodu okutunuz.

bazıları geçişken özelliğe sahiptir. Yani yalnızca bahsi geçen törende değil pek çok tören ve ritüel sırasında icra edilmektedir. Sahadan derlenen bu mânilerde geçen bazı yerel sözcüklerin anlamları da okuyucuya kolaylık sağlamak amacıyla sözcüğün hemen yanında ayraç içinde verilmiştir.

1. Çeyiz Alma Töreni Öncesinde Uygulanan Gelenekler

Çalışma sahası olan Gaziantep'te çeyiz alma töreni öncesinde, yün yıkama ve yatak biçme gelenekleri yaşatılmaktadır. Döşek, yorgan ve yastık gibi eşyalar çeyiz alma töreni öncesinde hazırlanır ve kırmızı kurdeleler ile süslenir. Burada kullanılan kurdelenin kırmızı olması, Türkler için bu rengin ateşi, kanı, gücü temsil ediyor olmasından kaynaklanmaktadır. Çeyizi çevreleyen bu kırmızı kurdelelerle nazardan, uğursuzluktan, kötü ruhların zararlarından korunulacak aynı zamanda bolluk, bereket temin edilecektir. Gelin ve damadın yeni evinde kullanılmak üzere hazırlanan bu yatakların tamamı gelinin ailesi tarafından yapılmaktadır.

1.1. Yün Yıkama Geleneği

Çeyiz töreni öncesi yün yıkama geleneği Gaziantep'te genellikle yaz ayında akrabalar, dostlar ve komşular ile imece usulü yapılmakta olup aynı zamanda bir tören havasında gerçekleştirilir. Yün yıkamaya çağrılan kişiler ile birlikte bir pınara veya dere kenarına gidilir. İlk olarak gelinin çeyizinde kullanılacak olan yorgan, döşek ve yastıkların yünleri yıkanır ve bir ipe serilerek kurumaya bırakılır. Yünler yıkanırken kadınlar kendi aralarında mâniler söyleyip zılgıt çeker ve dans ederek eğlenirler. Ardından yünler kururken damat ve gelinin aileleri tarafından hazırlanmış olan ikramlıklar piknik havası içerisinde yenilir. Bu yeme içme sırasında yünler kurur. Daha sonra temizlenen yünler yatağın hazırlanacağı eve götürülür ve başka bir gün yastık, yorgan, döşeklere doldurulmak üzere orada bırakılır (KK-1, KK-2, KK-3, KK-4, KK-5, KK-6, KK-8, KK-11, KK-14, KK-19, KK-20, KK-22, KK-23, KK-25, KK-28, KK-30, KK-32, KK-33). Yün yıkama töreni sırasında söylenen zılgıtlı mânilere aşağıdaki birkaç örnek verilebilir:

M1

Bağlardan üzüm aldık

Bekçiden izin aldık

Düşmanlarım çatlasın

Gelini de biz aldık (KK-1, KK-3, KK-4, KK-8, KK-11, KK-14, KK-19, KK-20, KK-22, KK-23, KK-25, KK-28, KK-32, KK-33).

M2

Masa üstünde bardak

Yuvarlak mı yuvarlak

Antep'ten bir kız aldık

Hem dondurma hem kaymak (KK-1, KK-3, KK-4, KK-8, KK-11, KK-14, KK-19, KK-20, KK-22, KK-23, KK-25, KK-28, KK-32, KK-33).

M3

Arasa'dan geçtik

Gala (kale) altından su içtik,

Mahallenin içinde

En güzel kızı biz seçtik (KK-1, KK-8, KK-11, KK-14, KK-19, KK-20, KK-22, KK-23, KK-25, KK-28, KK-32, KK-33).

Bu ve benzer mâniler, yün yıkandığı esnada gelinin güzelliğini anlatmak için kaynana veya orada bulunan damadın akrabalarından orta yaş ve üzeri bir icracı tarafından söylenir. Arkasından diğer kadınların da katılımıyla zılgıt çekilir.

1.2. Yatak Biçme Geleneği

Yün biçme töreninin ardından belirlenen başka bir günde imece usulü ile bu yünler gelinin annesinin evinde yataklara doldurulur. Gaziantep'te bu iş, kız tarafınca yapılan bir gelenek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tören sırasında erkek tarafından kimse yer almaz (KK-1, KK-2, KK-3, KK-4, KK-5, KK-6, KK-8, KK-11, KK-14, KK-19, KK-20, KK-22, KK-23, KK-25, KK-28, KK-30, KK-32, KK-33). Ayrıca günümüzde bu geleneğin değişen ihtiyaçlar doğrultusunda giderek daha az uygulandığı tespit edilmiştir. Yatak biçme töreninde bir araya gelen kızın komşu ve akrabaları da işi kolay kılmak ve eğlenmek adına mâniler söyleyip zılgıt çekerler. Bunlardan bazıları şöyledir:

M4

Kız kızımız

Oğlan da kârımız (KK-1, KK-2, KK-3, KK-6, KK-8, KK-14, KK-19, KK-20, KK-22, KK-23, KK-25, KK-28, KK-30, KK-32, KK-33).

M5

Duvarda elek

Gelinimiz de bir melek (KK-1, KK-2, KK-3, KK-6, KK-8, KK-14, KK-19, KK-20, KK-22, KK-23, KK-25, KK-28, KK-32, KK-35, KK-36). Gelinin güzelliğine vurgu yapmak amacıyla icracı tarafından söylenir.

M6

Antep'in içinde kala

Böyle kaynanayı Allah ala (KK-1, KK-2, KK-3, KK-6, KK-8, KK-14, KK-19, KK-20, KK-22, KK-23, KK-25, KK-28, KK-30)

M7

Ekinlikte çiçekler

Yük yerinde döşekler

Kaynanadan kıymetli

Ahırdaki eşekler (KK-1, KK-2, KK-6, KK-8, KK-14, KK-19, KK-20, KK-22, KK-23, KK-25, KK-28, KK-30, KK-34, KK-36) Yatak biçme töreni sırasında

damadın akrabalarından kimse yer almadığı için mizah amaçlı bu gibi mânilerin kaynanaya atfen söylendiği görülür.

2. Çeyiz Alma Töreni Sırasında Uygulanan Gelenekler

Çeyiz alma töreni sırasında uygulanan gelenekler arasında kapı açmama, sandığa oturma, gelinin baba evinden eşya çalma, davetlilere ikram ve hediye verilmesi ve gelin evinde çeyiz serme törenleri tespit edilmiştir. Ayrıca bu bölümde törenin önemli bir ayağını oluşturan eğlence unsurundan bahsedilmiştir.

2.1. Kapı Açmama Geleneği

Erkek tarafı çeyiz almaya geldiği zaman çeyiz eşyasının bulunduğu odanın kapısı kız evinden birisi tarafından tutulur. Bu kişi genellikle kızın yakın arkadaşları veya kardeşleri arasından seçilir. Kapıyı açtırmak için damadın babası veya ailenin bir büyüğü gelir. Kapı para karşılığında açılır. Kapıyı tutan kişi parayı beğenirse açar yoksa verilen paranın artırılmasını ister. İstenilen para verilene kadar kapı tutulmaya devam edilir. Kapı açmama geleneği azalarak da olsa araştırma alanımızda yaşatılmaya devam etmektedir (KK-1, KK-2, KK-5, KK-7, KK-9, KK-2, KK-15, KK-19, KK-21, KK-26, KK-27, KK-31, KK-33, KK-34). Kapı kilitli olduğu sırada icracı tarafından geline aşağıdaki mâni söylenir.

M8

Başımın üstünde yerin

Sıcaktan soğuğa girmez elin

Çeyizimizi kabul et

Alalım seni gelin (KK-1, KK-2, KK-5, KK-7, KK-9, KK-12, KK-15, KK-19, KK-21, KK-26, KK-27, KK-31, KK-33, KK-34, KK-35).

2.2. Sandığa Oturma Geleneği

Türklük coğrafyası ve Anadolu'da olduğu gibi Gaziantep'te de sandık çeyizin en değerli parçasıdır. İçerisinde gelinin yeni evinde örteceği Antep işi nakışları, kanaviçeler, misafirlerine hediye edeceği mendiller, patikler, oyalı yazmalar, lifler vs. gibi gelinin önemli çeyiz eşyaları bulunur. El emeği göz nuru olan değerli el işleri ve nakışları sandık içerisinde yer alır. Bu önemli eşyaların bulunduğu sandık üzerine oturmak, bir gelenek haline gelmiştir. Öncelikle çeyiz sandığı özenli bir şekilde kırmızı kurdeleler ile süslenir ve gelenek gereği en son taşınır. Çeyiz sandığı ceviz ağacından yapılır ve ağacın doğal rengi kahverengi olur. Üzerinde ahşap ustaları tarafından yapılan tamamı el işçiliği olan motifler yer alır. Çeyiz sandığı malzemesinden işçiliğine, üzerindeki süslemelerinden motiflerine, içerisinde muhafaza edilen çeyiz eşyalarına kadar pek çok unsuruyla çeyize verilen değerin bir simgesi olarak karşımıza çıkar. Sandık üzerine işlenen daha çok bitki ve çiçek motifleri ise bir çeşit dua niteliği taşımaktadır. Çünkü bu motifler kurulacak olan aile için şans, bereket ve çoğalmayı simgeler. Sandığın hammaddesinin ağaç olması da ona verilen değerin ağaç kültüne bağlı inanışlarla ilgili olduğunu düşündürür.

Alan araştırması sırasındaki gözlemlerimiz doğrultusunda sandık üzerine çoğu zaman gelinin kız kardeşlerinden bazen ise yakın akrabalarından birinin oturduğunu söyleyebiliriz. Sandığa oturan kişi çeyiz sandığını erkek tarafına vermek istemez. Damadın babası veya erkek tarafından bir aile büyüğü sandık üzerine oturan kişiye para verir eğer kişi bu parayı beğenmezse sandık üzerinden kalkmaz ve kalkması için sandık pazarlığına başlanır. Sandık pazarlığında anlaştıkları zaman sandığa oturan kişi kalkar ve erkek tarafı sandığı kamyona taşımak üzere alır. Bu sırada aşağıdaki mâniler bu ritüele eşlik eder.

M9

Çayırlardan geçtik

Sütlü gahveler içtik

Bir Antep'in içinde

Gelinimiz Ayşe'yi seçtik (KK-1, KK-2, KK-9, KK-12, KK-15, KK-19, KK-26, KK-27, KK-31, KK-33, KK-34, KK-35).

M10

Sandık üstünde sandık

Şerefli yerden kız aldık (KK-1, KK-2, KK-6, KK-11, KK-14, KK-18, KK-19, KK-20, KK-23, KK-24, KK-26, KK-28, KK-29, KK-31, KK-36).

M11

Yere serdim kilimi

Gelinimizde şu Antep'in gülü (KK-4, KK-6, KK-7, KK-14, KK-18, KK-20, KK-23, KK-24, KK-26, KK-28, KK-29, KK-31, KK-34, KK-36).

2.3. Gelinin Baba Evinden Eşya Çalma Geleneği

Gaziantep'te çeyiz töreninde gelinin baba evinden sembolik olarak bazı eşyalar çalınır. Bu eşya genellikle çiçek olmakla beraber tabak, kaşık, çatal, terlik, ayakkabı veya varsa gelinin babasının bir hayvanı olabilmektedir. Bunlardan birini çalan kişi damadın babasının yanına gider ve harçlık ister. Çiçek haricinde diğer nesneler kız evine iade edilir. Çiçek ise çalan kişide kalır. Çiçeğin geri verilmemesinin sebebi ise o çiçeğin tutacağı ve hiçbir zaman solmayacağına dair bir inanışın yaşatılmasıdır. Ayrıca çiçeği çalan kişi bekârsa onun kısmetinin açılacağına ve ona bu çiçeğin uğur getireceğine inanılır (KK-1, KK-2, KK-4, KK-6, KK-7, KK-11, KK-14, KK-18, KK-19, KK-20, KK-23, KK-24, KK-26, KK-28, KK-29, KK-31, KK-34, KK-36). Aynı zamanda bu eşya çalma geleneği törene eğlence de katar.

2.4. Çeyiz Töreninde İkram Geleneği

Gaziantep'te misafirperverlik önemli bir özelliktir. Bu sebeple çeyiz törenine katılacak misafirlere ikram edilecek yiyecekler veya yemekler bir geleneğe bağlı olarak hazırlanır. İkram edilecek yemekler Gaziantep yöresine aittir. Yemekler hazırlanırken sulu yemekler büyük kazanlarda yapılır, lahmacun, patlıcan kebabı vs. gibi yemekler ise fırında pişirtilir. Günümüzde şehirleşmenin etkisiyle kazan kurulup imece usulü yemek yapma geleneği

kaybolmaya yüz tutmuş olsa da bu ikramlıkların hazırlanması sırasında komşu ve akrabalar yardım amacıyla erken saatlerde gelirler. Çeyiz töreninden önce erkek tarafı kendi akrabalarına kız tarafı ise kendi akrabalarına çeyiz yemeği hazırlar. Ardından erkek tarafı kız evine çeyiz almaya gittiği zaman kız tarafı onlara çay, meşrubat, baklava veya pasta gibi yiyecekler de ikram eder (KK-2, KK-4, KK-6, KK-7, KK-9, KK-10, KK-13, KK-14, KK-17, KK-18, KK-21, KK-24, KK-28, KK-29, KK-31, KK-33, KK-34, KK-35).

2.5. Çeyizde Gelen Davetlilere Hediye Verilmesi

Çeyiz töreninde kız tarafı gelen davetliler için hediye hazırlar. Bu hediyeler bir çift çorap, mendil, havlu vb. eşyalardan oluşur. Hazırlanan hediyeler, çeyiz törenine katılan erkek tarafının akrabalarına verilir. Genellikle arabalarının aynasına birer tane mendil bağlanır veya paketlenmiş mendil, çorap, havlu vs. her arabaya birer tane olacak şekilde dağıtılır. Erkek tarafının getirmiş olduğu kamyonun şoförü için hediye olarak gömleklik kumaş hazırlanır ve kamyonun iki aynasından tutturularak kamyonun önüne gelecek şekilde bu kumaş yan aynalara bağlanır. Çeyiz töreni bittiği zaman bu kumaşı şoför alır (KK-1, KK-2, KK-4, KK-6, KK-8, KK-9, KK-11, KK-14, KK-17, KK-22, KK-25, KK-27, KK-29, KK-31, KK-34, KK-35, KK-36). Bu gelenek, hediyeleşmeyle birlikte iki tarafın akrabalığının perçinlenmesini ve aralarında sıcak ilişkiler oluşturulmasını sağlar. Gelin de yeni katıldığı bu ailenin akrabalarıyla daha kolay kaynaşmış olur. Hediyeleşme kadim geleneklerimiz arasında yer alan bir davranış kalıbıdır.

2.6. Gelin Evinde Çeyiz Serme Töreni

Gaziantep'te çeyiz eşyaları gelin ve damadın yeni evine taşındıktan bir ya da birkaç gün sonra hazırlanmaya başlanır. Kız tarafından kızın annesi, halası, teyzesi, yengesi, arkadaşları, kardeşleri ve komşuları çeyiz eşyalarını yerleştirmek üzere yeni kurulan eve gelir. Kurdeleli yataklar dolap içerisine açılmadan yerleştirilir. Uygun bir oda çeyiz odası olarak hazırlanır. Burada nakışlar, iğne oyaları, lifler, patikler daha sonra gelecek olan misafirlerin görmesi için sergilenir. Antep işinin yer aldığı salon takımı ayrı bir bohça içerisindedir. Bu bohçayı açmak için damadın annesi çağrılır. Damadın annesinin bunun üzerine bir altın atması istenir. Gazianteplilerin Antep işine çok önem verdiği için onun bohçadan çıkarılması evdekiler ile beraber tören havasında yapılır. Çeyiz serme sırasında ikram edilecek yemekler erkek tarafınca hazırlanarak getirilir. Yemek olarak yine Gaziantep'in yöresel yemekleri tercih edilir. Ardından da tatlı yenilir (KK-1, KK-2, KK-3, KK-5, KK-6, KK-9, KK-12, KK-16, KK-18, KK-21, KK-23, KK-26, KK-28, KK-29, KK-31, KK-33, KK-34, KK-35, KK-36). Çeyiz serme törenine katılan kadınlar da mâniler söyleyip zılgıtlar eşliğinde eğlenerek eşyaları yerlerine yerleştirirler. Bu mâniler özellikle işi kolay kılma açısından oldukça işlevseldir. Söylenen mânilere şu örnekler verilebilir:

M12

Bakın komşular bakın

Bundan bir örnek alın

Gelin damat çok güzel

Bir pençe üzerlik atın (KK-2, KK-3, KK-5, KK-6, KK-9, KK-12, KK-16, KK-18, KK-21, KK-23, KK-26, KK-28, KK-29, KK-31, KK-33, KK-34, KK-35, KK-36). Çeyiz serildiği sırada gelin ve damada nazar değmemesi için icracı tarafından bu manzume söylenir ve hemen ardından "maşallah" denilerek zılgıt çalınır. Bu mânide adı geçen "üzerlik" ateşte yakılıp dumanı tüttürülmek suretiyle nazardan koruyacağına inanılan bir çeşit ottur.

M13

Tabakhanede kala (kale)

Böyle görümü Allah ala (KK-1, KK-5, KK-6, KK-9, KK-12, KK-16, KK-18, KK-21, KK-23, KK-27, KK-30).

M14

Çarşıya biber geldi

İçinde haber geldi

Bu işi yapana kadar

Başımıza neler geldi (KK-3, KK-5, KK-6, KK-8, KK-9, KK-12, KK-16, KK-18, KK-21, KK-23, KK-24, KK-27, KK-32, KK-34). Çeyiz serme törenine kadar geçen zamanda yaşanan zorlukları dile getirmek için icracı tarafından söylenen bir manzumedir.

M15

Hayata (bahçeye) koydum teşti (büyükçe bir leğeni)

Bulutlar geldi geçti

Kör olasın kaynana saat ikiyi geçti (KK-2, KK-3, KK-5, KK-6, KK-8, KK-9, KK-12, KK-16, KK-18, KK-21, KK-23, KK-27, KK-32, KK-33). Kaynana çeyiz serme törenine geç kaldığı zaman gelinin akrabalarından bir icracı tarafından söylenir.

2.7. Çeyiz Töreninde Eğlence Unsurları

Gaziantep yöresinde davul, zurna, zılgıt ve mâniler çeyiz töreninde yer alan başlıca eğlence unsurları olarak karşımıza çıkar. Bu tören sırasında erkekler "yaah" ve "maşallah" sesleri çıkarmakta olup hemen ardından kadınlar zılgıt çalarlar. Aynı zamanda her iki taraftan da karşılıklı mâniler söylenir yine her mâninin ardından kadınlar tarafından zılgıt çalınır. Bu mâniler ve zılgıt törende hem eğlenme eğlendirme işlevi görür hem herkes tarafından hoşça vakit geçirmeyi sağlar. Bununla beraber çıkarılan bu seslerle kötü ruhları uzaklaştırmak amaçlanır. Çeyiz alma töreninin olmazsa olmaz eğlence unsuru ise davul–zurnadır. Tören boyunca çalan davul zurna eşliğinde halaylar çekilir, oyunlar oynanır (KK-1, KK-2, KK-3, KK-4, KK-5, KK-7, KK-9, KK-11, KK-12, KK-15, KK-17, KK-19, KK-20, KK-22, KK-23, KK-26, KK-27, KK-30, KK-31, KK-32, KK-34, KK-36). Enstrüman olarak davulun tercih edilmesi de tesadüfi olmamalıdır. Tören sırasında davulcu, davulu çalma biçimi ve hareketleriyle ayin sırasındaki bir şamanı hatırlatmaktadır.

Gaziantep'te çeyiz töreni sırasında derlenen manzumeler şu şekildedir:

M16

Ayran mıydı?

Su muydu?

Kız evi de bu muydu? (KK-2, KK-3, KK-4, KK-5, KK-7, KK-9, KK-11, KK-12, KK-15, KK-17, KK-19, KK-20, KK-22, KK-23, KK-26, KK-27, KK-30, KK-31). Kız evinin çeyizi az görüldüğü zaman damat tarafından bir icracı bu manzumeyi söyler.

M17

Al yağlık (yazma, başörtüsü)

Yeşil yağlık

Oynayanın eline sağlık (KK-3, KK-4, KK-5, KK-7, KK-9, KK-11, KK-12, KK-15, KK-22, KK-27, KK-28).

M18

Tabakhanede kala

Çibik (alkış) çalmayanı Allah ala (KK-1, KK-3, KK-4, KK-5, KK-7, KK-9, KK-11, KK-12, KK-15, KK-22, KK-27, KK-30).

M19

İki sigara bir paket

Kayınbabanın kesesine bereket (KK-1, KK-3, KK-4, KK-5, KK-7, KK-9, KK-11, KK-12, KK-15, KK-22, KK-27, KK-31, KK-33, KK-34).

M20

Kapları kalayladık

İşleri kolayladık (KK-1, KK-3, KK-4, KK-5, KK-7, KK-9, KK-11, KK-12, KK-13, KK-15, KK-19, KK-22, KK-27, KK-31, KK-33, KK-34).

M21

Mâniye moroz derler

Güzele beyaz derler

Mâniyi bilmeyene

Çöplükte horoz derler (KK-3, KK-4, KK-6, KK-8, KK-10, KK-12, KK-13, KK-16, KK-21).

3. Çeyiz Alma Töreni Sonrasında Uygulanan Gelenekler

Çeyiz sonrası uygulanan gelenekler içerisinde çeyiz görme töreni ve çeyizin toplanıp dağıtılması geleneği karşımıza çıkmaktadır. Çeyiz görme töreni misafirler için yapılmış olup çeyizin dağıtılması ise yakın akrabalara hediye verilmesi şeklinde gerçekleştirilir.

3.1. Çeyiz Görme Töreni

Gaziantep yöresinde düğünden sonra gelin, evinde misafirlerini ağırlamaya başlar. Gaziantep'te buna "gelin görme" adı verilir. Hazırlanan çeyiz odası ve tüm odalar gelen misafirlere gezdirilir. Alınan mobilyalar ve yapılan çeyizlere büyük bir ilgi gösterilir. Çünkü bu çeyiz eşyalarından geline verilen değerin ortaya çıktığı düşünülür. Gelin görme ya da yörede bilinen diğer adıyla geline bakma ziyaretleri ortalama bir ay sürer. Daha eski zamanlarda gelin görmede gelinin gelinliği ile misafirleri karşılaması beklenirmiş. Günümüzde bu gelenek sürdürülse de gelinin gelinlik yerine daha çok rahat edeceği bir kıyafet giymeyi tercih ettiği gözlemlenmiştir (KK-1, KK-2, KK-4, KK-8, KK-11, KK-12, KK-14, KK-18, KK-19, KK-21, KK-25, KK-27, KK-29, KK-31, KK-33, KK-35). Gelin görme sırasında da misafirlerin mâniler söyleyip zılgıt çaldıkları görülmüştür. Bu zılgıtlar da gelini, yeni evini ve çeyiz eşyalarını nazardan korumaya yöneliktir. Aynı zamanda söylenen mâniler gelinin güzelliğini öven, yeni ailesinde mutlu olması gibi dilekleri içeren manzumelerdir. Bunlara şu örnekler verilebilir:

M22

Oy çinçini çinçini

Öpem elin içini

Hoş geldin sefa geldin

Cengiz'in güvercini (KK-2, KK-4, KK-8, KK-11, KK-14, KK-18, KK-19, KK-21, KK-25, KK-27, KK-29, KK-31, KK-35).

M23

Bahçede et satılı

Gelin gelir atılı atılı

Gelinimiz de bu evin hatunu (KK-1, KK-2, KK-4, KK-7, KK-9, KK-10, KK-13, KK-21, KK-22, KK-24, KK-28, KK-31). Kaynana gelini için misafirlerin yanında bu manzumeyi söyler.

3.2. Çeyizin Toplanması-Çeyiz Dağıtma Geleneği

Düğünden sonra gelin evine gelecek misafir bittikten sonra çeyiz eşyaları toplanır. Değerli olan nakışlar sandıkta muhafaza edilmek üzere bir bohça içerisine yerleştirilir. Misafirlerden sonra gelin ve damat yakın akrabalara belirli günlerde yemeğe davet edilir. Bu davete giden gelin kendi çeyizinden misafirliğe gittiği ev halkı için bazı hediyeler götürür. Daha eski zamanlarda evdeki tüm bireyler için hediye götürülürken günümüzde çeyizinden iğne oyası yazma, lif, patik, havlu, mendil gibi eşyalar arasından seçilen sembolik hediyeler hatıra olması için götürülmektedir (KK-1, KK-4, KK-7, KK-9, KK-10, KK-12, KK-16, KK-17, KK-21, KK-23, KK-25, KK-26, KK-29, KK-33, KK-35).

Çeyizin toplanması sırasında derlenen ve işi kolay kılmaya ve eğlenmeye yönelik manzume örnekleri şu şekildedir:

M24

Paşa mangalının külü

Gelinimiz Antep'in gülü (KK-4, KK-7, KK-9, KK-10, KK-12, KK-16, KK-23, KK-26, KK-29, KK-33, KK-35).

M25

Söğütte serçeler bakışır

Gelin de güveyiye yakışır (KK-1, KK-2, KK-4, KK-10, KK-14, KK-17, KK-21, KK-22).

M26

Mendilin ucu oyalı

Gelinin yüzü haktan boyalı (KK-2, KK-4, KK-5, KK-8, KK-11, KK-12, KK-14, KK-17, KK-19, KK-20, KK-24).

4. Gaziantep Çeyiz Törenlerinde Gerçekleştirilen Ritüellerin İşlevsel Halkbilim Kuramı Açısından Değerlendirilmesi

Gaziantep çeyiz geleneği incelendiğinde geçmişten günümüze sürdürülen uygulamalardaki devamlılığın nedenini bu ritüellerin işlevsel açıdan zengin olmasıyla açıklamak mümkündür. Bir ritüel ne kadar işlevsel ise yaşatılması ve gelecek nesillere aktarılması da o kadar kolay olmaktadır.

Çalışmanın giriş bölümünde de ifade edildiği gibi Halk bilgisi yaratmalarının işlevleri konusundaki araştırmalarından yararlanarak bu konuda bir model oluşturan kişi William R. Bascom'dur. Bascom, halk bilgisi ürünlerinin işlevlerini, hoşça vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme, değerlere, toplumsal kurumlara ve törenlere destek verme, eğitim ve kültürün genç kuşaklara aktarılması, toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulma vb. olarak sıralamıştır (Çobanoğlu, 2019: 226). Çalışmaya konu olan ritüellerin bu işlevlerin tamamını yerine getirdiği gözlemlenmiştir.

Çeyiz törenlerindeki uygulamaların ve değerlerin korunması bağlamında yaşatılan ritüller, işlevsel açıdan değerlendirildiğinde hoş vakit geçirme, toplumsal kurumlara ve törelere destek verme, eğitim veya kültürün gelecek kuşaklara aktarılması gibi oldukça önemli bir işlevlere sahip oldukları açıkça görülmektedir. Ayrıca çeyiz törenlerinin icrası sırasında söylenen mâniler, çalınan zılgıtlar hem işi kolay kılma hem hoş vakit geçirme, eğlenme eğlendirme işlevini yerine getirirken aynı zamanda kişisel ve toplumsal baskılardan kurtulma noktasında da işlevseldir. Söz konusu mânilerden özellikle mizah amaçlı söylenen (M4, M6, M7, M8, M13, M15, M18) örnekler töreni daha da eğlenceli hale getirmektedir. Törenler sırasında imece usulü ile yapılan yemekler ve çeyiz hazırlıkları, kültürün gelecek kuşaklara aktarılması, genç kuşağın eğitilmesi, töre ve kurumlara destek verme işlevlerini yerine getirmektedir. Ayrıca bu tören sırasında ikram ve hediyelerin bulunması sosyal ilişkileri güçlendirerek yine kurum ve törelerin yaşatılması noktasında destekleyici, teşvik edici olmaktadır.

Sonuç

Gaziantep, kültürel anlamda oldukça zengin ve geleneklerine bağlı bir kenttir. Bu kent, geleneksel anlamda daha çok yerleşik yaşam kültürünün öğelerini yansıtmaktadır. Bu yerleşik yaşam biçimi geçiş dönemlerine de belirgin olarak yansımıştır. Bu bağlamda yerleşik yaşam biçiminin kültürel değerlerin yaşatılması ve aktarılmasında olumlu bir etki yarattığını görülmektedir.

Çalışmada incelenen Gaziantep çeyiz töreni ritüellerinin ilçelere ve köylere nazaran kent merkezinde daha çabuk unutulduğunu ve bazı geleneklerin değişim ve dönüşümünün daha hızlı gerçekleştiğini küreselleşmenin etkilerinin daha belirgin bir biçimde hissedildiğini söylemek mümkündür. İlçelerde ve köylerde ise söz konusu geleneklerin Gaziantep kent merkezine göre daha canlı yaşatıldığı görülmektedir. Bunun sebepleri üzerine düşünüldüğünde elbette kent merkezinde yaşayan kadınların çalışma hayatı içerisinde daha aktif bir şekilde yer alması, gelişen teknoloji ve sosyal medya etkisiyle hızlı ve kontrolsüz yaşanan küreselleşme, değişen ihtiyaçlar ve zevklerin geleneğe yansımaları, ekonomik ve sosyo-kültürel bağlamda meydana gelen birtakım değişiklikler akla gelmektedir. Bu değişiklikler günümüzde çeyiz ürünlerinin farklılaşmasına törenlerdeki uygulamaların bazılarına yeni uygulamalar eklenmesine sebep olmuştur.

Yapılan alan araştırması sonucunda Gaziantep evlilik dönemi içerinde yer alan çeyiz törenleri ve ritüellerinin büyük oranda yaşatıldığı tespit edilmiştir. Bu devamlılıkta söz konusu törenlerin işlevlerinin büyük bir katkısı olduğu görülmektedir. Elbette bu kadim gelenekler eski Türk inanışlarının İslamiyet'le harmanlanarak da olsa varlığını sürdürdüğünü de göstermektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Ahmet Vefik (2000). *Lehce-i Osmani.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Araz, N. - Devrim, H. (1960). Çeyiz. *Meydan Larousse,* C. 6, 209-210, İstanbul: Meydan Yayınevi.

Artun, E. (2019). *Türk halkbilimi.* Ankara: Karahan Kitabevi.

Bahşişoğlu, A. (1998). *Türk kültüründe çeyiz geleneği ve Kastamonu örneği.* Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Bali, A. (2019). Gaziantep geçiş törenlerinde zılgıt eşliğinde söylenen manzum ürünler. *Halk Kültüründe Oyun Müzik Dans Sempozyumu,* Gaziantep. [Sözlü sunum]

Çobanoğlu, Ö. (2019). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Ekici, M. (2007). *Halk bilgisi (folklor) derleme ve inceleme yöntemleri*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Ercilasun, A. B. (1991). *Karşılaştırmalı Türk lehçeleri sözlüğü.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Karaaslan, M. (2010). *Kaşkay Türklerinde geçiş dönemleri doğum-evlenme-ölüm.* Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Morad, N. (2021). *Afganistan'daki Tahar ili Hocağar ilçesinde yaşayan Özbek Türklerinin geçiş dönemleri.* Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Oğuz, M.Ö. vd. (2016). *Türk halk edebiyatı el kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Örnek, S. V. (1995). *Türk halk bilimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Güley Aslan, Gaziantep 1943, okuma yazma yok, ev hanımı. (Görüşme: 02.01.2024).

KK-2: Leyla Şahin, Gaziantep 1958, ilkokul mezunu, ev hanımı. (Görüşme: 02.01.2024).

KK-3: Gülden Uygur, Gaziantep 1944, ilkokul mezunu, ev hanımı. (Görüşme: 02.01.2024).

KK-4: Perihan Yıldıran, Gaziantep 1955, okuma yazma var, ev hanımı. (Görüşme: 03.01.2024).

KK-5: Emine Şahin, Gaziantep 1956, okuma yazma yok, ev hanımı. (Görüşme: 03.01.2024).

KK-6: Hatice Toprak, Gaziantep 1972, ilkokul mezunu, ev hanımı. (Görüşme: 03.01.2024).

KK-7: Sitti Zeynep Akdoğan, Gaziantep 1973, ilkokul mezunu, ev hanımı. (Görüşme: 04.01.2024).

KK-8: Fatma Atalay, Gaziantep 1956, ilkokul mezunu, ev hanımı. (Görüşme: 04.01.2024).

KK-9: Zeliha Erçalağan, Gaziantep 1955, ilkokul mezunu, ev hanımı. (Görüşme: 05.01.2024).

KK-10: Ayfer Bulut, Gaziantep 1965, ilkokul mezunu, ev hanımı. (Görüşme: 05.01.2024).

KK-11: Ayşegül Kürşat, Gaziantep 1969, ilkokul mezunu, ev hanımı. (Görüşme: 05.01.2024).

KK-12: Emine Örs, 1970, okuma yazma yok, ev hanımı. (Görüşme: 06.01.2024).

KK-13: Hatice Pamuk, Gaziantep 1947, okuma yazma yok, ev hanımı. (Görüşme: 07.01.2024).

KK-14: Fatma Taşkesen, Gaziantep 1971, ilkokul mezunu, ev hanımı. (Görüşme: 07.01.2024).

KK-15: Gülhan Hartavi, Gaziantep 1965, lise mezunu, ev hanımı. (Görüşme: 07.01.2024).

KK-16: Aynur Alpay, Gaziantep 1956, ilkokul mezunu, ev hanımı. (Görüşme: 08.01.2024).

KK-17: Emine Çapan, Gaziantep 1977, okuma yazma yok, ev hanımı. (Görüşme: 08.01.2024).

KK-18: Ayfer Sevdiger, Gaziantep 1966, ilkokul mezunu, esnaf. (Görüşme: 08.01.2024).

KK-19: Fatma Şahin, Gaziantep 1964, ortaokul mezunu, ev hanımı. (Görüşme: 09.01.2024).

KK-20: Şükran Şahin, Gaziantep 1954, ortaokul mezunu, ev hanımı. (Görüşme: 09.01.2024).

KK-21: Gülşen Kılınç, Gaziantep 1972, ilkokul mezunu, ev hanımı. (Görüşme: 10.01.2024).

KK-22: Fatma Karakaya, Gaziantep 1975, lise mezunu, ev hanımı. (Görüşme: 10.01.2024).

KK-23: Yurdagül Serçe, Gaziantep 1974, lise mezunu, esnaf. (Görüşme: 11.01.2024).

KK-24: Özlem Şenyurt, Gaziantep 1977, lise mezunu, işçi. (Görüşme: 11.01.2024).

KK-25: Yeşim Ustasaraç, Gaziantep 1975, lise mezunu, işçi. (Görüşme: 12.01.2024).

KK-26: Zuhal Başaran, Gaziantep 1970, lise mezunu, esnaf. (Görüşme: 12.01.2024).

KK-27: Zeynep Hür, Gaziantep 1961, ilkokul mezunu, çeyizci. (Görüşme: 13.01.2024).

KK-28: Ayşe Aydoğan, Gaziantep 1958, lise mezunu, çeyizci. (Görüşme: 14.01.2024).

KK-29: Vahide Kel, Gaziantep 1966, okuma yazma yok, ev hanımı. (Görüşme: 15.01.2024).

KK-30: Hatice Yaşar, Gaziantep 1960, okuma yazma yok, ev hanımı. (Görüşme: 16.01.2024).

KK-31: Sevil Ayata, Gaziantep 1970, ilkokul mezunu, ev hanımı. (Görüşme: 16.01.2024).

KK-32: Yıldız Aslan, Gaziantep 1970, ortaokul mezunu, ev hanımı, (Görüşme: 06.01.2024).

KK-33: Zahide Aslan, Gaziantep 1968, lise mezunu, ev hanımı, (Görüşme: 16.01.2024).

KK-34: Cemile Güneş, Gaziantep 1949, okuma yazma yok, ev hanımı, (Görüşme: 16.01.2024).

KK-35: Özgül Tanrıöver, Gaziantep 1973, ilkokul mezunu, ev hanımı, (Görüşme: 17.01.2024).

KK-36: Nazife Aydın, Gaziantep 1957, ilkokul mezunu, ev hanımı. (Görüşme: 06.01.2024).

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

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Etik Kurul Belgesi, Mersin Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu'ndan alınmıştır./ *Ethics Committee Certificate was obtained from Mersin University Social and Human Sciences Ethics Committee.*

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

Katkı Oranı Beyanı / *Author Contributions:* Çalışmada, her iki yazarın da katkı oranı eşittir./*Both authors contributed equally to the study.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 23.12.2023
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 24.02. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1409065
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 98-112.

İnceleme Makalesi
Review Article

ISLIK DİLİ KÜLTÜRÜNÜ AKTARMADA SİNEMANIN ROLÜ: TOPLUMSAL KİMLİK ARAYIŞI VE *SİBEL* FİLMİ

♦

THE ROLE OF CINEMA IN TRANSMITTING WHISTL LANGUAGE CULTURE: THE SEARCH FOR SOCIAL IDENTITY AND THE *SIBEL* MOVIE

Melek ELMAS*

ÖZ: Herhangi bir sanat dalı, sadece kendi içinde bulunduğu bağlamın değil komşu disiplinlerin ve farklı kültür ortamlarının da etki alanına girer. Bir disiplinin ortaya çıkmasında kendi sistemindeki ilintili parçaların haricinde diğer sanat dallarıyla kuracağı bütünleşme ve uyumun da etkin olması gerekir. Bu bağlamda birçok disiplinle çalışan sinema, kültür ve edebiyat ürünlerinin malzemelerini devralmış, görsel ve işitsel olarak sunma görevini üstlenmiştir. Hızlı yaşam şartlarına bağlı olarak gelişim gösteren sosyal ve kültürel alandaki değişmeler, birçok sanat disiplinine yansıdığı gibi sinemayı da etkisi altına almıştır. Bu hızlı yaşam bağlarının zincirlerinden, sanatın kendisini uzak tutması çoğu zaman mümkün olmamıştır. Medya araçlarının sinema dâhil olmak üzere reklamcılık ve pop kültür üzerine yoğunlaştığı; modelleme üzerine devam ettiği günümüzde geleneksel veya evrensel kültür ürünlerinin sinemada gösterilmesi disiplinin bu çalışmalarını daha özgün kılmıştır. ''*Sibel*'' filmi geleneksel ve modern düşünce etrafında meydana çıkmış bir yapıttır. Çalışmada, Çağla Zencirci ve Guillaume Giovanetti ortak yapımı olan ''*Sibel*'' filminden yola çıkılarak sinemada genç bir kızın kimlik arayışının, bir kültür ürünü olan ıslık dilinin ele alınış biçimi ve toplumsal bir yapının işleniş şekli incelenmiştir. Aynı zamanda çalışmada, filmin değerler dizgesine yansımış olan bölge coğrafyası, insanları ve yaşam tarzları ele alınmıştır. Filmde Sibel'in doğayla kurduğu ilişki ve erginleşme metaforu için kullanılan ''*Kırmızı Başlıklı Kız*'' masalı incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Sibel* filmi, ıslık dili, sinema, toplumsal kimlik arayışı, kültür.

ABSTRACT: *Any art discipline is influenced not only by its own context, but also by neighboring disciplines and different cultural environments. In the process of development of a discipline, in addition to the related ruptures in its own system, the integration and harmony with other branches of art must be effective. In this context, cinema, which works with many disciplines, has taken over the materials of cultural and literary products and undertaken the task of presenting them visually and audibly. Changes in the social and cultural sphere, which develop depending on the rapid living conditions, have influenced cinema as it is reflected in many art disciplines. It has often not been possible for art to keep itself away from the chains of this fast-paced life. In today's world, where media tools, including cinema, focus on advertising and pop culture, and continue to model, the display of traditional or universal cultural products in cinema has made these studies of the discipline more original. The movie ''Sibel'' is a work created around traditional and modern thought. In this study, based on the film ''Sibel'', a co-production of Çağla Zencirci and Guillaume Giovanetti, the way in which a young girl's search for identity is handled*

* Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi/Giresun-melekelmas2801@gmail.com (Orcid: 0000-0002-1519-6726)

This article was checked by Turnitin.

in cinema through the language of whistling, a cultural product, and the way in which a social structure is processed are examined. At the same time, the geography, people and lifestyles of the region, which are reflected in the values of the movie, are discussed in the study. Sibel's relationship with nature and the fairy tale of "Little Red Riding Hood" used for the metaphor of coming of age are analyzed.

Keywords: *The Sibel movie, whistling language, cinema, the search for social identity, culture.*

Giriş

Dilin gelişimi, insanlık tarihinin dönüm noktalarından biridir. Bu gelişim karmaşık ve çok yönlü olduğu için bugün hâlen bilim insanları tarafından incelenmektedir. Dilin karmaşıklığı, geçmişten günümüze kadar dilin gelişimiyle ilgili farklı teorilerin ortaya atılmasına da neden olmuştur. Bu teorilerin çıkış noktasında çoğu zaman evrim, tanrısal köken, içsel yansıma, toplumsal veya kültürel düşünceler yatmıştır. Dilin tanrısal kökeni teorisi, dil olgusunun tanrılar tarafından insana bahşedilmiş bir hediye olduğu düşüncesi etrafında gelişmiştir. Evrimsel teori, dili iletişimin doğal bir sonucu olarak görür ve bu teoriye göre dil toplumsal ihtiyaçlara karşılık vermelidir. Başka bir ifadeyle dil sadece biyolojik veya duyuşsal değildir. Sosyal düşünceye sahip teoriye göre bir sesi oluşturduğunuzda alıcının sizinle ilişki içine girdiğini bilmeniz gerekir. Konuşmada, içinde bulunduğunuz çevre veya sosyal ortam, çıkartılan sese ait unsurlar kadar gereklidir. Dilin insan ruhunun yansıması olduğu fikri ise Platon gibi düşünürlere ait bir teoridir. Onlara göre dil insanın iç dünyasını ifade etmesinin bir yansımasıdır. Toplumsal kaynaklı görüşe göre ise dilin gelişiminin altında toplumsal iş birliği yatmaktadır.

"Kültürün gerçekten kendisi olabilmesi ve bir şey üretmesi için, söz konusu kültür ve mensupları, özgünlüklerinden ve hatta bir ölçüde başkaları üzerindeki üstünlüklerinden emin olmalıdır; kültür sadece eksik iletişim koşullarında bir şeyler üretebilir." (Strauss, 2022: 40). "Sosyal/kültürel sistemin gerçekten var olması için iki önemli değişkenin bulunması gerekir. Bunlar, biyo-kültürel birer ürün olan kişilik ve kişilerin birbiriyle anlaşmak için kullandığı sembolik birer sistem olan dildir." (Güven, 1979: 112). "Hayvanların ve çevredeki diğer varlıkların seslerini doğrudan taklit yoluyla çıkarılan bilgilendirici ve uyarıcı sesler, içinde bulunulan zaman ve mekânla sınırlıydı. İnsansıların ilk taklit sesleri, farklı mekân ve zamana göndermede bulunmuyordu. Zaman ve mekân engelinin aşılması, insan dilinin doğuşundaki ilk basamaktı." (Ercilasun, 2021: 3). Yansıma sesler, kesin bir teori çerçevesinde kanıtlanmış olmamasına karşın, dillerin doğuşuyla ilgili temel bir dinamik olarak kabul edilmektedir. Doğadaki kuş seslerinden esinlenilerek sistemli hâle getirildiği düşünülen ıslık dili de bu noktada ilgili göstergelerin ilk sistemli yapısını yansıtması açısından önemlidir.

"Dil, kavramları belirten bir göstergeler dizgesidir. Onun için de yazıyla, sağır-dilsiz abecesiyle, simgesel nitelikli kutsal törenlerle, incelik belirtisi sayılan davranış biçimleriyle, törenlerle, incelik davranış

biçimleriyle, askerlerin belirtkeleriyle, vb. karşılaştırılabilir. Yalnız, dil bu dizgelerin en önemlisidir.'' (Saussure, 2001: 45-46). Islık dili işitsel olarak kodlanır. Dünya üzerindeki tüm dillerin belirli sembolleri kullandığı gibi bu dil de ıslık sesinin fonetik yapısını kodlayarak bu sesi belirli anlamlarla ilişkilendirir. Bu dili iletişim aracı olarak kullanabilmek algısal bir yeteneği de gerektirir. Islık sesi ve ıslık dili Saussure'un (2001: 179), dizimsel ve çağrışımsal bağlantıları ile de incelenebilir. Tek boyutlu kullanılan, kullanıldığı yere göre çoğu zaman anlam kazanan ıslık sesi, ıslık diliyle söylemsel bir ifadeye dönüşür. Islıklarla kurulan sözcükler, zincirleme bir bağlam oluşturarak dizimsel bir özellik kazanır.

İletişim sözden daha fazlasını içermekte, semboller ve sinyaller dilin anlamını belirleyen diğer bileşenler olarak bilinmektedir. Ayrıca İnsanlar arasında iletişimin iki önemli bileşeni bulunmaktadır. Konuşmanın sözlü olmayan yönleri paralinguistik; sözlü yönleri ise linguistik dil olarak adlandırılır. Linguistik dil, anlam, duygu ve içeriği iletmede, dilin semiyotik işlevini kullanır. Dilsel bir göstergenin anlamı, işaret ettiği nesne ya da duruma yaptığı göndermedir (Moris, 1938: 13-14).

Paralinguistik, konuşmanın sözlü olmayan yönleridir. Bu dil, ses tonunu, konuşma hızını, konuşma ritmini, konuşma süresini ve konuşmacının vücut dilini içerir. Paralinguistik, iletişimde önemli bir rol oynar ve konuşmacının anlamını ve duygularını iletmesine yardımcı olur (Mehrabin, 1968: 53-55). ''Bu dil, iletişim sürecinde, sözlü dili konuşmanın zor olduğu durumlarda ulusal karakterleri temsil ederek sözün yerini alır.'' (Abduazizova, 2022: 289-292). Paralinguistik dil, bölgesel ve etnik ses nitelikleriyle fiziksel mekâna adaptasyonu sağlarken, dil ile iletişim arasında kurulan doğal bir düzlemi ifade etmekte linguistik dil ile paralel bir şekilde kullanılmaktadır. Islık dili de paralinguistik dil çerçevesinde sözsüz sinyallerle kullanılan bir dil olarak karşımıza çıkar. Bu dil, sözcüklerin ve dil bilimin ötesindedir. Hem beden dilini hem de sesin tonunu, yüksekliğini ve ritmini kullanması ıslık dilini paralinguistik dilin kapsamına çeker.

Jakobson, iletişimin altı temel bileşenini şu şekilde tanımlar: *Gönderici alıcı*ya adresi belirleyici bir *mesaj* gönderir. Mesajın işlevsel olabilmesi için bir *bağlam* gereklidir. Gönderici tarafından iletilen, alıcı tarafından kavranabilir ve tamamen sözlü ya da en azından kısmen ortak olan bir *kod* bulunmalıdır. Son olarak gönderici ve alıcı arasında psikolojik ve fiziksel bağlantı kurularak iletişime geçilebilmesi için *kanal* gereklidir (1987: 66). Jakobson'un belirttiği bu altı işlev, sözsel iletişim eyleminin gerçekleşmesi için gereklidir. Fakat yukarıda da belirttiği gibi kısmen ortak kodlarla bu durumun dışına çıkılabilir. Bu sebeple, bu şema, gönderici, alıcı, kanal, bağlam ve kod bileşenlerinin bulunmasından kaynaklı ıslık diline de uygulanabilir.

Bağlam: engebeli arazi koşullarına sahip doğal ortam

Gönderici: Islık dilini kullanan kişi

Mesaj: iletilmek istenilen

Alıcı: Islık diliyle anlatılmak isteneni anlayan kişi

Kanal: Hava

Kod: slk (ses tonu, hız ve ritim)

''Islık dili, kelimelerin çeşitli şekillerde ses veya hece ekleme, ters çevirme vb. değiştirilmesiyle oluşturulan konuşma için yaygın olarak kullanılırken, ayrıca kelimelere yeni anlamlar yükleyerek (argo) veya dilin yapısı korunarak yepyeni kelimelerle konuşarak (jargon) anlaşmadır.'' (Şahin, 2008: 7). Bu dil, ''Geçmiş dönemdeki inançlarımızla ve bu inançlar dairesinde gelişen kültürümüzle ilgilidir. Şamanlık inancı dairesinde ve sonrasında gelişen sözlü kültürde kuşlarla onların diliyle anlaşmayı; Müslümanlık inancıyla gelişen yazılı kültürümüzde öncekine ek olarak derin içerikli ve gizemli fikirler söylemeyi ifade eden ıslık dili, daha sonra özellikle yaygın dil temelinde kuşların seslerine benzetilerek ya da diğer şekillerdeki konuşma biçimleriyle sadece bunları bilenlerce anlaşılan şeyleri söylemedir.'' (Şahin, 2008: 17-18).

Yeryüzünde birbirinden farklı birçok kültür varlığı bulunmaktadır. Dil de bu varlıklardan biridir ve kültürleri birbirinden ayrı kılar. Dil konuşma yeteneğini de beraberinde getirir. Toplum bireyleri, ortak dil ve dil yeteneği sayesinde kolay iletişim içine girebilir. Konuşma yeteneği sayesinde insan, algıladığı dünyayı düşünceleriyle iletişime geçirerek nesneleri ifadeleştirir ve iletişim kurma yeteneği sayesinde kendisini diğer canlılardan farklı bir konuma yerleştirir.

Kültür, bir topluluğun birleştirici parçaları olmasının yanı sıra birlik içinde çeşitliliğe de sahiptir. Bu sebeple coğrafi ve sosyal faktörlere bağlı olarak kültür içinde farklı grup dilleri meydana gelebilir. Dünya üzerinde kullanılan diller ve iletişim şekli her zaman bir söze de tabi kalmamıştır. Bunun örneklerinden biri de ıslık dilidir. Bu dil dünyada yaşam koşullarının zor olduğu engebeli ve dağlık alanlarda ıslık çalma sistemine dayalı olarak kullanılmaktadır.

Dünya genelinde ıslık dili, İspanya (La Gomera), Fransa (Pyrénées\Aas), Türkiye (Kuşköy), Yunanistan (Ewia), Papua Yeni Gine (Abu'-Wam), Meksika (Tepehua- Mazateco), Vietnam ve Guyana'da (H'mongs halkı) Çin (Bai\Yunnan), Nepal (Chepang halkı), Sénégal gibi çeşitli yerlerde kullanılmaktadır (Meyer, 2004: 407). Çalışmaya konu olan Türkiye, Çanakçı\Kuşköy'de yöre halkının konuştuğu ıslık dilinin başlangıç tarihi bilinmemekle birlikte, Kuşköy halkı yüzyıllardır bu dili kullanmaktadır. ''Özellikle çobanlık faaliyetlerinin günümüze göre daha yaygın olduğu dönemlerde ıslık dili iletişim aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu kapsamda yöre halkının hayvanlarla ıslık dili ile haberleştiği bilinmektedir. Bu dil sayesinde hayvanlara yön ve hareket verilmektedir. Bundan dolayı, ıslık dilinin (kuşdilinin) çobanlık dönemleri kültürünün bir ürünü olduğu sanılmaktadır. Ayrıca, yöre arazisinin dağınık ve engebeli oluşu, evlerin birbirlerine uzakta olması, insanların birbirleriyle iletişim kurmasında ıslık dilinin kullanılmasına zemin hazırlamıştır. Kuşköy

engebeli ve dağlık bir alanda olduğu için bu durum ortaya çıkmıştır. Vadinin iki yakasını teşkil eden yamaçlarda bulunan insanlar ellerinin yardımıyla ağızlarından çıkardıkları ıslık sesi ile karşıdan karşıya anlaşabilmektedirler. Aynı zamanda yamacın yukarısında bulunan aşağıdakine, aşağıda bulunun kişinin yukarıdakine veya yürümesi güç olan yerler arasında birbirinden uzak iki kişi birbirine ıslık yoluyla hitap etmektedir.'' (Uzun vd., 2021: 109). Yeni neslin ıslıklı diline olan ilgisinin önemli ölçüde azalması ve unsurun yavaş yavaş doğal ortamından koparılarak yapay bir uygulama haline gelmesi riskinden dolayı bu dil, 2017 yılında UNESCO Acil Korunması Gereken Somut Olmayan Miras Listesine alınmıştır (URL-1).

Islık, sözlü bir iletişim türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü ıslık çeşitli kelimelerin kodlanmasıyla oluşan bir iletişim dilidir. Sözlü iletişimde ıslık yerel topluluğun kullandığı dilin temel bölümlerini kodlayarak iletişim dili oluşturur. Bu dildeki sözcükler yerel topluluğun kullandığı dilden farklı düşünülemez. Çünkü bu kelimeler yerel dilin sesle kodlanmış hâlidir. Bu nedenle her bölgede icra edilen ıslık dili birbirinden farklı anlamlar ve yapılar arz etmektedir. Söz konusu anlam ve yapılar yerelde konuşan insanların kültürel aktarımıyla ilişkili bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Islıklı konuşma, dünyanın otuzdan fazla dilinde bulunan tamamlayıcı bir doğal konuşma tarzıdır. Islık dili olarak da adlandırılan bu fenomen, kırsal ortamların arka plan gürültüsü arasında uzaktan iletişim sağlar. Islık sesi, ses teli titreşimi yerine ses kaynağı olarak kullanılır. Ortaya çıkan akustik sinyal, kelimeleri kodlayan dar bir frekans bandı ile karakterize edilir. Sesin frekans spektrumunun bu kadar güçlü bir şekilde azaltılması, ıslıklı konuşmanın neden dile özgü olduğunu ve belirli bir dilin seçilmiş göze çarpan temel özelliklerine dayandığını açıklar. Bununla birlikte, akıcı bir ıslık çalan için, ıslık çalmaya dönüştürülen sözlü bir cümle birçok dilde oldukça anlaşılır kalır. Düdük, zaman, frekans ve genlik olarak modüle edilmiş basit, dar bantlı bir salınımdır. Kelimelerin ıslıklı dönüşümünün en çarpıcı yönlerinden biri, ıslık çalan cümlelerin, anlamı iletmek için mevcut olan azaltılmış akustik kanala rağmen, çok çeşitli dillerde eğitimli ıslıkçılar için oldukça anlaşılır kalmasıdır (Meyer, 2008: 69-94). Islık dili insanların doğal olarak oluşturdukları, ıslıkla kelimelerin ifade edildiği, hecelerin ıslıkla müzikal düzene dönüştürüldüğü iletişim şeklidir. Dünyanın farklı kültürlerinde uzun mesafe sözlü iletişim aracı olarak kullanılmaya devam eden bu dil, kuş cıvıltılarının ses yeteneklerini model alarak kullanılan geleneksel bir iletişim aracıdır.

''Islık sözcüğünün adlandırma farklılığı olduğu gibi işlev açısından da çeşitli kullanımının olduğu söylenebilir. Bu bakımdan ıslık değerlendirildiğinde ıslık, sözlü iletişim aracı, enstrümantal bir müzik aleti, canlı varlıkları uyarmak için bir ses, belirli ortamlarda kişileri protesto etmek için bir uğultu, hayvanlar üzerinde hem rahatlatma hem de çağırma, kişilere destek olmak ve onaylamak için bir hareket ve tahrik edici bir unsur gibi çeşitli işlevlerinin varlığından söz edilebilir.'' (Korkmaz, 2023: 2096).

Dil kelimelerin belirli işaretlere karşılık geldiği, sembollerle dolu bir sistemdir. Sınırsız sayıda imge, kavram ve işaretleri içeren dil üretken bir ifade oluşturma yeteneğine de sahiptir. Bu sembollerle, her türlü duygu ve fikir ifadeye dönüşebilir.

Sibel filmi, küçük gruplar arasında dünyanın çeşitli bölgelerinde kullanılan ıslık dilini ele alması bakımından önemli bir örnektir. Film, ıslık dilinin hem fonetik hem müzikal özelliklerini ele almasının yanı sıra bu dilin kullanıldığı coğrafyayı da sergiler. Filmde ıslık diline yer verilmesi geleneksel bir toplumun kimliğini yansıtırken, bu dilin kullanılması filmi sembolik olarak zenginleştirir. Sibel'in ıslık dilini kullanabilmesi çevresindeki kişilerle iletişimini kolaylaştırıyor gibi görünse de engeli bu topluluğa uyumunu zorlaştırmıştır. Bu durum diğer yandan geleneksel bir mirasın, bireyin topluma dâhil edilmesindeki önemini de fark ettirir. Diğer yandan günümüzde yok olmakla yüz yüze kalmış bir kültürün kimliği ve geçmişi ile bağlantılı ıslık dili gibi nadir kullanıma sahip bir dilin bu filmde iletişim kanalı olarak seçilmesi, ıslık dilinin unutulmaması ve gelecek nesillere aktarılması için önemli bir örnek de oluşturur. Ayrıca, *Sibel* filmi bu geleneğin korunması konusunda farkındalık ortaya koyarken, kültürel mirasın korunması ve devam ettirilmesi için bilinç oluşturmuştur.

Sibel'in Portresi, Sessizliğin İçinden Yükselen Bir Hikâye

Sibel filmi, 2018 Toronto Uluslararası Film Festivali'nde dünya prömiyerini yapmış, çeşitli festivallerde ödüller kazanmıştır. Bu film, Giresun'un Çanakçı ilçesinde Kuşköy'de yaşamaya devam eden ıslık dili (kuş dili) geleneğinin özelliklerini yansıtırken cinsiyet eşitsizliğini ve kadın mücadelesini masallar ve mitik anlatılarla işler. Çağla Zencirci ve Guillaume Giovanetti'nin yönetmenliğini yaptığı filmde köylüler tarafından dışlanmış dilsiz genç bir kızın hikâyesi anlatılmaktadır. Filmin ana karakteri Sibel, yaşadığı köyde geleneksel ıslık dili kullanılmaya devam ettiği için onlarla bu dil sayesinde iletişime geçmektedir.

''Hayat etrafa hikâyeler saçarken, hikâyeler yeni hayatları yaratır.'' (Fulford, 2019: 28). Medeniyet tarihi, insanların gözlemleriyle ulaştığı bilgilerini hikâye yoluyla aktarmaya başladığı zamana kadar gider. Hikâyeler, kısmen bildiklerimizi bize hatırlattıkları, kısmen de önemli bulduğumuz şeyleri yeniden düşünmemizi sağladıkları için varlıklarını sürdürür (Fulford, 2019: 65). ''Sinema ve onun hareketli resimler alanındaki kuzeni, televizyon hayatımıza hükmeder. Kendimiz hakkındaki düşüncelerimizi, gerçekliği nasıl süzgeçten geçirdiğimizi ve nasıl hayal kuracağımızı etkiler. Kitle kültürünün anlatılarından hoşlanan milyarlarca insan, çözülmemiş çelişkiler barındıran standartlar aracılığıyla neler okuyup neler izleyeceğimize karar vermiş oluyor. İzleyici kitlesi olarak bizi şaşırtacak karakterlerden hoşlansak da onların duygularının da bizimkilere benzemelerini isteriz, çünkü nihayetinde bir karakterin insan olduğunu anlayabilmenin koşuludur bu.'' (Fulford, 2019: 120-121).

Sibel, Çanakçı Kuşköy'de babası ve kız kardeşi ile yaşamaktadır. Çocukken geçirdiği bir hastalık dolayısıyla konuşma yetisini kaybetmiş, çevresindeki insanlarla ıslık dili aracılığı ile iletişim kurabilmektedir. O, konuşma yeteneğini kaybetmiş sessizliği nedeniyle köy halkı tarafından dışlanmış genç bir kadındır. Sibel'in sessizliği, onu içinde bulunduğu toplumdan soyutlarken, doğayla güçlü bir bağ kurmasını da sağlamıştır. Film, insanın doğayla kurmuş olduğu ilişki ve iletişimin yanı sıra toplumsal baskıya karşı bireyin özgürlük arayışını işlemektedir. Ayrıca filmde sessizlik ve doğanın kudreti özgün bir anlatım diliyle kullanılmakta, doğa ve insan arasında bağın gücüne dikkat çekilmektedir. Bunun yanı sıra *Sibel* filmi, ıslık dili konuşan bir kadının hikâyesini anlatırken aynı zamanda geleneksel bir toplumun kültürünün aktarımını da yapar. "Kahramanın estetik, ideolojik, psikolojik, sosyolojik gibi görünümlerinin toplamı aslında onun folklorik görünümüdür. Kahramanlar, var oldukları kültür ortamlarında bahsedilen görünümlerle geleneksel bir yapı oluşturur ve bu dönüşümlerle varlıklarını devam ettirirler. Folklorik olarak toplumun örf, âdet, teamül, gelenek, görenek, töre ve moda gibi normları kahramanı şekillendirir." (Kayalı Orta, 2019: 136).

Sibel, filmin başlangıcında çay topladığı sahnede bile diğer kadınlardan ayrı bir köşededir, köylü kadınlar Sibel'in verdiği bir bardak suyu dahi içmezler. Kına eğlencesinde dalga konusu olur. Babası tarafından çok sevilen ve güven duyulan Sibel köyün diğer kadınları ve kız kardeşinden farklıdır. Güçlü ve sert duruşu, tüfeği, tek başına kurdu yenme mücadelesi ve tehlikeli görülen ormana girmesi onu diğer kadınlardan ayırır.

''Sinema, sosyal bir temsildir ve topluma sosyal açıdan pek çok etkisi vardır. Toplumlar sıkıntılı dönemlerde bazen bir kahraman arar ve onun peşinden gitmek ister. Bu istek günümüzde daha çok sanal bir yansıma olarak karşımıza çıkıyor ve dolaylı olarak sinema da bu isteğe karşılık veriyor.'' (Kayalı Orta, 2019: 135). Sibel de kendini keşfetme yolculuğunda ilerleyen güçlü bir karakterdir. Sibel'in iletişim kurmak için kullandığı ıslık dili ise onun doğa ile olan bağını ve içsel gücünü gösteren sembolik bir ögedir. Filmin ana temasında ise Sibel'in, doğayla olan ilişkisinin ve sessizliğinin gücü bulunmaktadır. Film, İnsan doğasının derinliklerine inen bir yolculuğu konu alırken bu tema bize insanın doğayla uyumlu yaşamını da yansıtır. Aynı zamanda, kahramanın doğayla olan güçlü ilişkisi ve vahşi doğa ile olan mücadelesi, kendi iç dünyasıyla olan hesaplaşmasıdır.

Joseph Campbell, kahramanın yolculuğunu üç ana bölüme ayırır; yola çıkış, erginlenme ve dönüş (2022: 5). Yolculuğun başladığı maceraya çağrı olarak belirlenen ilk aşama, kahramanı çağıran ve onun ruhsal ağırlık merkezini toplumun sınırlarından bilinmeyen bir bölgeye doğru çekmiş olan kaderi belirtir. Bu önemli bir hazine ve tehlike bölgesi çeşitli biçimlerde sunulabilir: uzak bir ülke, bir orman, yeraltı… olabilir (Campbell, 2022:60). "Kahramana bir sorun veya meydan okumaya kalkışacağı bir macera sunulur. Kahraman, bir kere maceraya çağrı ile karşılaştığında artık sıradan dünyanın huzurlu ortamında kalamaz. Maceraya Çağrı genellikle her şeyin

doğal gidişine karşı yapılan bir saldırı, düzeltilmesi gereken bir yanlıştır.'' (Vogler, 2009: 51). Sibel karakterinin yola çıkışı, toplumdan dışlanmasıyla başlar. Yola çıkış amacı ise ormanda bulunan ve tüm köylünün korktuğu kurdu yakalayıp, kendini içinde bulunduğu topluma görünür kılmaktır.

''Kahraman, ilk eşiği geçiş ile maceraya ilk adımını atarak, öykünün özel dünyasına tamamen girer. Maceraya çağrının sebep olduğu sorun ya da mücadelelerle uğraşmanın sonuçlarıyla yüzleşmeyi kabullenir. Öykünün şahlandığı, maceranın gerçekten başladığı an, işte bu andır. Balon havalanır, gemi yelken açar, aşk başlar, uçak ya da uzay gemisi motorları çalıştırır, tren hareket eder.'' (Vogler, 2009: 53). Filmde geçen köyde de gelin olacaklar gelin kayasının olduğu yerde ateş yakarlar. Ancak ormanda kurt olduğu rivayet edildiği için kimse ormana girmeye cesaret edemez. Sibel ise köydeki insanların aksine, kendini keşfetme arayışı içindedir. Köylülere kendini kanıtlamak için onlar tarafından efsaneleştirilmiş kurdu aramaya her gün ormana çıkar. Avlanmaya çıkarak köyde efsaneleşmiş olan kurdu bulmak için tuzaklar kurar. Sonrasında tuzağa yakalanan ve çukura düşen kurt adam asker kaçağı Ali ile yolları kesişir.

''Kurt yol gösterici bir unsur olarak karşımıza çıkar. Kurdun Türk kozmolojisinde gök unsuruna bağlı olarak aydınlığın ve buna bağlı unsurların simgesi olduğu anlaşılmaktadır. Kurt ögesinin biçim değiştirme temasıyla da ilgisi vardır. Kurtlar İslamiyet'ten sonra, eski ilahi anlamlarını büyük ölçüde kaybetmiştir. Kurdun bazı olumsuz anlamlar kazanmasının dışında, özellikle yiğitlik ya da güç simgesi olması, nazardan koruyucu sayılması gibi bazı anlamları devam ettirilmiştir.'' (Çoruhlu, 2017: 268-169). Dolunayda kurda dönüşen kişilerin olduğu inancı bazı Türk kültürlerinde yer almaktadır. ''İskitler, bazı olağan üstü büyücülerin her yıl birkaç gün için kurda dönüştüklerine inanıyorlardı. Dişi olanları için "Eşbörü" kullanılabilir. Kurt adam kavramına yeryüzünde değişik kültürlerde rastlanır, ancak özellikle Avrupa toplumlarında en çok ilgi duyulan mitolojik figürlerden birisidir.'' (URL-2: 83).

''Eşiği aşan kahraman, erginlenme yolunda bir dizi sınavdan geçer.'' (Campbell, 2022: 93). ''Geleneksel erginlenme fikri, adayın tekniklere, görevlere ve seçiminin getirdiği ayrıcalıklara katılımıyla, ebeveyn imgeleriyle olan duygusal ilişkisinin radikal bir yeniden düzenlenişini bir araya getirir'' (Campbell, 2022: 129). ''Büyüyen bireyin ebeveynlerin otoritesinden çıkması evrimin en gerekli ama aynı zamanda en sancılı başarılarındandır. Bu otoriteden çıkmanın gerçekleşmesi kesinlikle gereklidir.'' (Rank, 2021: 77). Sibel'in kardeşi Fatma, ablasından farklı olarak lisede evlenme hayallerine girmiş ve giyim kuşamı seven genç bir kızdır. Sibel'i ormanda terörist olarak aranan Ali ile gören Fatma, bu söylentiyi köye yayar. Babası bu duruma başlangıçta inanmaz. Fakat zaman geçtikçe Sibel'in ormana gitmesini yasaklar. Babasıyla olan güçlü bağı bu söylentiden sonra zayıflar. Sonrasında babası onu affedecektir. Fatma da bu söylentiler çıktığı için evlenemez, toplumdan dışlanan artık sadece Sibel değildir.

‘‘İnsan, meramını yalın manada ifade edemez. İnsan acılarını, heveslerini, isteklerini, arzularını ifade etmede kurguya muhtaçtır. Bu durum anlaşılamamanın kaygısından çok yanlış anlamları önlemek için kurguya başvurmaktır. İnsan, çocukluk döneminde her şeyi kurguyla kendi oyununa dahil ederken yaşın ilerlemesiyle dili estetize ederek kurguya ayrı biçem kazandırır. Bunlardan biri de hikâyelemdir.’’ (Irmacık, 2021: 59). *Sibel* filmi de toplumsal bir gerçeğin sinemaya yansıyan hikâyesidir. Filmde, geleneğin içinden gelen *Kırmızı Başlıklı Kız* masalıyla da karşılaşırız. Sibel’in kurt adamla karşılaşması onunla yakınlaşmayı da beraberinde getirir. Böylece Sibel’in kendini ifade etme ve toplumda kabul görme mücadelesi ortaya çıkamaya başlar. Fakat o küçük ve yüksek bir alanda köy geleneklerinin ve kalıplarının içinde yaşamaktadır. Bu durum Sibel’in özgürleşme arzusuna engel olmaktadır. Köyün geleneklerinin ve kalıplarının Sibel’in özgürlük arayışını kısıtlaması, filmin toplumsal baskılara yönelik bir eleştirisi olarak görülebilir.

‘‘Dönüş, Kahramanın macerasının yaşam değiştiren ödülüyle birlikte dönmesidir.’’ (Campbell, 2022: 179). ‘‘Katı bir toplumun içinde doğan vahşi bir çocuğu bekleyen akıbet, utanç verici bir şekilde herkesin ondan uzak durmasıdır.’’ (Estes, 2021: 268). Sibel de doğasının vahşiliği ile toplumda kabul görmesi çok zor olan davranış kalıplarına sahip bir karakterdir. Bulunduğu köyde yıllarca görmezden gelinmiştir. Fakat o kendisine yapıştırılmak istenilen etiketleri kabul etmemiş, içinde bulunduğu toplumun kendisini saygısızca aşağılamasına izin vermemiştir. Girdiği mücadele onu geri döndüğünde meydana çıkacak kadar güçlendirmiştir. Bunun sonucunda Sibel, erginlemesini tamamlamıştır.

Kırmızı Başlıklı Kız ve Sibel’in Bağlantısı: Masumiyet ve Tehlike İkilemi

Masallar sürekliliklerini sağlayabilmedeki gücünü ritüellerle ve arketiplerle etkileşim içine girmekten alırken, zaman içinde bunlar birtakım değişimlere uğrayabilir. Masalların ilk örneklerinden başlayarak günümüze kadar gelen varyantları anlatıdaki evrilmeyi gözler önüne serer. Bu anlatılar birçok bağlamda yeniden yorumlanır, sinema filmleri de bu bağlamlardan biridir.

‘‘Metinlerarası, iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılır.’’ (Aktulum, 1999: 17). ‘‘Bütüncül bir yapıya kavuşturulması amacıyla bir edebî metnin dokusuna hem edebiyat alanından hem de başka alanlardan metin parçalarının katılmasıdır.’’ (Akalın, 2011: 1667). Genellikle çoğulcu bir anlatım yapmak isteyen sanatçıların kullandığı metinlerarasılık yöntemi, bir metni üslup ve konu bakımından, başka bir eserin içine dâhil etmektir. Bu anlayışa göre her metin çoğulcu bir yapıya sahiptir ve metinler birbiriyle etkileşime geçerek birbirinden izler taşırlar. Bu sebeple bir metnin okuması tek başına yapılamaz. *Kırmızı Başlıklı Kız* masalı da birçok sanat dalında farklı anlatı türlerinin içine dâhil olmuştur. Masal, birçok farklı bağlamın içerisinde

bulunmuş, yeni uyarlamalarla yeni gönümler kazanmıştır. Bu bağlamlardan biri de sinemadır. *Sibel* filmi de *Kırmızı Başlıklı Kız* masalını modern zamana uydurarak aktarma işlevini kullanmıştır.

‘‘Charles Perrault’nun (1628-1703) masalı olan *Kırmızı Başlıklı Kız*, daha sonra Grimm kardeşlerden Jacob (1785-1863) ve Wilhelm (1786-1859) tarafından yeniden ele alınır. İlk kez Fransa’da 1698 yılında yayımlanmış olan *Kırmızı Başlıklı Kız* masalı, Avrupa’da tanınmasını, Fransa’da XIV. Lui döneminde çocuk kitaplarının babası olarak nitelenen Charles Perrault’ya, Almanya’da ise Grimm Kardeşlerin derleyip çoğalttığı çevirilere borçludur. Masalın ilk kez Perrault tarafından yazılı hale getirildiği bilinmektedir.’’ (Genç, 2016: 165). Aktulum, bu tür anlatıları veya kitapları, baştan sona sinemaya uyarlanan bir alıntı olarak görmez. Onun için, bu tür eserler, sinemada metinlerarasılığı kuramsal tanımlamaların bir parçası durumuna getirmeleri bakımından önemlidir (2018a: 11). Bu araştırmalar Söylemlerarasılık ve metinlerarasılık etkileşiminden meydana gelmektedir. ‘‘Söylemlerarasılık bir söylemin üretilme aşamasına gönderen bir sözceleme ve söylem sürecine; metinlerarasılık ise bu sürecin sonunda elde edilen, somut bir kategori olan yazılı bir sözceye ilişkindir.’’ (Aktulum, 2018b: 23). ‘‘söylemlerarasılık her metnin yapıcı bir iyesidir.’’ (Aktulum, 2018b: 27). Diğer bir deyişle bu tür metinlerarası etkileşimlerin temelinde söylem bulunmaktadır.

Sibel, kırmızı başörtüsüyle, köyün uzağında yaşayan, Narin adlı ninesi ve kurtla olan ilişkisinden dolayı Kırmızı Başlıklı Kız’ı bizlere hatırlatır. Bu anlamda film yerel kültür ürünlerini barındırmasının yanı sıra evrensel bir anlatıya da değinmektedir. Yaşadığı köyde, ormanda saklandığı düşünülen bir kurt yüzünden köylü bu ormana giremez. Sibel köylüler gibi değildir. Kurdu aramak için her gün ormana gider ve ona tuzaklar hazırlar. Sibel’in kurdu tuzağa düşürmek istemesindeki asıl sebep ise köylülere kendini göstermek ve ötekileştirilmişliğini yıkmaktır. Diğer yandan orman onun için bir sınav yeri, yetişkinliğe adım atması için gitmesi gereken yoldur. Çoğu zaman orman karakterlerin kendi doğasıyla temasa girdiği vahşi bir ortamdır.

‘‘Tarih boyunca ve tarih öncesinde sığınma ve gizlenme imkânı sağlayan orman, aynı zamanda içinde gezen birinin, tamamen kaybolabileceği bir yerdir. Adeta derinliklerinde ne kadar çok şeyin gizlendiğinin mecburen farkına varılmasına yol açar. Ormanda kesişen enerjilerin karmaşıklığı emsalsizdir. İnsanın tüm sezgisel yetileri ormandan gelmektedir. İnsan, en az iki zaman ölçeğinde yaşayan yegâne canlıdır: bedenin biyolojik zaman ölçeği ve bilincinin zaman ölçeğinde.’’ (Berger, 2022: 217-219). Sibel, bir gün ormanda aradığı kurdun yerine gelen bir yabancıyla karşılaşır. Yabancı asker kaçağı olarak aranan Ali’dir. Sibel’in tuzağına düşen Ali yaralanır. Başlangıçta Sibel, Ali’yle bir kurtla mücadele eder gibi kavga eder. Kavga esnasında Ali ellerinin üzerinde, salyaları akarak bir kurt gibi sesler çıkarır. Ali, Sibel’e karşı yenilir. Sibel daha sonra onu iyileştirmek için çaba gösterir. Bu vahşi buluşma, Sibel’in dişiliğini

keşfedeceği bir sürece doğru ilerler. Ali ile Sibel'in aralarında gelişen iletişim zamanla birbirlerini anlamalarını da sağlar. Dışlanmış olması sebebiyle Sibel'e benzeyen Ali bir gün ortadan kaybolur.

''Filmlerdeki kahramanların senaryoda yola çıkış, erginleme, dönüş ekseninde dairesel bir çizgide gelişmesi, evrendeki dönme hareketinin bir yansımasıdır. Tıpkı dünyanın erginlenmesinde olduğu gibi kahraman da bulunduğu yerden ayrılıp erginlenerek tekrar aynı yere gelir.'' (Kayalı Orta, 2019: 83). Hem filmin hem de masalın ana karakteri, doğanın içerisinde yaşar ve doğayla bütündürler. Aynı zamanda her iki anlatıda kadın karakterlerin yolculuğu, özgürlük arayışı ve erginleşmesi verilirken güçlü kadın varlığı da hissettirilir. Anlatılarda, kültürün gelenekleri, halk inançları ve gündelik yaşamı, mitolojisi ve ritüelleri ele alınarak, kültüre ait yaşam biçimleri sunulur. *Sibel* filmi ve *Kırmızı Başlıklı Kız* masalının ortak yönleri, yerel kültüre odaklanan, ana karakterlerin özgürlük arayışlarının verildiği ve toplumsal cinsiyet rolleriyle bağlantılı anlatılar olmalarıdır.

Bachelard, *Mekânın Poetikası* eserinde, iç mekânın içsel değerleri üstüne yapılan fenomenolojik bir çalışma için evi ayrıcalıklı bir mekân olarak görür. Ev hem birliği hem de karmaşıklığı içine alan, sahip olduğu tikel değerlerin tümünü temel değerde bütünleştirir. Geçirilen günler sonunda süre fosillerini mekân sayesinde, mekân içinde buluruz. Anılar hareketsizdir; mekânlaştırıldıkları ölçüde sağlamlaşır. Mekân, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Kulübeler ise kaygılardan kaçıp gitmek için uzakta yaşamanın sığınağıdır. Kulübe, ''bu dünyaya ait'' hiçbir zenginliği kabul etmez. Yoğun ve mutlu bir yoksulluğa sahiptir (2017: 59). ''Kulübe, uzakta, ufukta sığınağın yoğunlaşmış içselliğin en basit biçimidir.'' (Bachelard, 2017: 68). Masallarda ve halk anlatılarında, genellikle güvensiz ve tehlikeli bir yer olarak görülen ormanda bulunan kulübe metaforu sıklıkla kullanılmaktadır. *Kırmızı Başlıklı Kız* masalında kulübe büyük annenin kandırıldığı evken, aynı şekilde *Hansel ve Gretel* masalında da kulübe çocukların kaçırıldığı yer olarak görülür. *Sibel* filminde ise bu durumun aksi vardır. Ali yaralandığı zaman Sibel onu ormanda bulunan terk edilmiş bir kulübeye götürür. Sibel, burada Ali'nin yaralarını sararak onu iyileştirir. Kulübe onların iletişimlerini güçlendirir, burada cinsel bir birliktelik yaşarlar. Sonrasında Ali ortadan kaybolur, Sibel ise bambaşka biri olarak kulübeden çıkar. Bu durum, Campbell'in (2017) *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* eserinde balinanın karnı metaforu ile özdeşleştirilebilir. Mekân olarak balinanın karnı metaforunda kişini kendi ruhsal farkındalığının farkına varması durumu, Sibel karakteri için kulübe metaforu ile verilmiştir.

Filmde Sibel'i, *Kırmızı Başlıklı Kız* masalı ile özdeştirdiğimiz diğer bir husus da Sibel'in kırmızı çemberidir. Filmde bu rengin aksesuar olarak kullanılması, *Kırmızı Başlıklı Kız* masalına bir göndermedir. Her iki anlatıda da kırmızı aksesuarlar, masumiyet ve saflığı, doğurganlığı, tehlikeyi, isyanı, cinselliği ve erginliği temsil etmektedir. Her ikisinde de karakterlerin normlardan saparak kendi kararlarını verdikleri ve kendi yollarını seçtikleri görülür ve bu arayış sapmaya sebep olarak topluma göre olumsuz sonuçlar

meydana getirir. Her iki anlatının sonucunda da bir cezalandırma sistemi görülmektedir. Kırmızı Başlıklı Kız kurt tarafından yenilirken, Sibel kurt adamla girdiği ilişki sebebiyle toplum tarafından daha fazla dışlanır. Fakat o bu durumu kabullenmek yerine karşısındaki insanlara direnmeyi tercih eder.

Ayrıca filmde *Kırmızı Başlıklı Kız* masalından farklı olarak anne değil baba figürü görülmektedir. Sibel'in annesinin varlığından haberdar olmasak da filmin Anadolu mitolojisinde yer alan anne-kız tanrıça figürleri olan bereket ve doğurganlığın temsilcisi Cybele (anne); doğanın koruyucu, ormanın bekçisi ve avcısı olarak simgelenen Artemis'e (Sibel) de gönderme yapmaktadır. Sibel'in ormanda rahatça gezinmesi ve doğa ile olan ilişkisi, insanın doğayla olan uyumunu göstermektedir.

***Sibel* Filminin Kültürel Mirasa Özgün Yaklaşımı**

Islık dili, dünyanın birçok ülkesinde geleneksel iletişim dili olarak kullanılmaktadır. Giresun'un Çanakçı ilçesine bağlı Kuşköy de bu dilin konuşulduğu yerler arasındadır. Bu dil, zorlu koşullarda, ulaşımın kolay olmadığı sarp kayalıklarda bir dağdan bir dağa ıslıklı melodi ile iletişim için kullanılmasının yanı sıra köylüler arasında gizli bir iletişim aracı olarak da kullanılır. Islık dilinde kelimeler, hecelerin değiştirilerek söylenmesi ve bu hecelerin farklı bir anlam kazanmasından meydana gelmekte, konuşma sadece Islık dili bilenler tarafından anlaşılmaktadır. Bölgede düğün, bayram gibi özel günlerde, ıslık dilinde türküler söylenmekte, halk oyunları oynanmaktadır. Bu şekilde, ıslık dili geleneği kuşaktan kuşağa aktarılmaya ve köy kültürü yaşatılmaya çalışılmaktadır.

Sibel filmi, folklorun eğitici işlevine de katkıda bulunmaktadır (Bascom, 2010: 71). Film, izleyicilere farklı bir kültürün geleneğini ve yaşam tarzını anlatırken, işitme engelli bir insanın yaşam mücadelesini de verir. Bu sayede, izleyicilerin farklılıklara saygı duyması ve toplumsal farkındalık geliştirmesi konusunda eğitici bir işlevi yerine getirir.

Film, Türk folklorunun estetik değer ve atmosferini taşıması bakımından önemlidir. Filmde gelin kayası efsanesinden bahsedilmektedir. Bu efsaneler, Türk kültüründe geniş bir alana sahiptir ve bunların birçok bölgede farklı anlatım biçimleri bunmaktadır. Bu anlatıların ortak özellikleri genç, evli ya da evlenmek üzere olan bir kadın ve onun doğayla kurduğu bağdır. Aynı sahnede geleneksel kıyafetlerin de kullanıldığı görülmektedir. Bu kullanım o bölgenin giyim tarzını ve kültürünü öğrenmemiz açısından oldukça değerlidir. Bölgeye ait giyim-kuşam gibi kültür ögelerinin filmde kullanılması izleyiciye o kültüre karşı bir aidiyet hissettirirken filme estetik bir değer de katmaktadır. Filmde, doğal ve yerel ögeler sıkça kullanılmaktadır. Köydeki kadınlar arasında yapılan düğün hazırlıkları ve geleneksel faaliyetler karakterin içinde bulunduğu grubun ortak değerlerini yansıtır. Giyim-kuşamın yanı sıra bölgeye ait geleneksel Karadeniz müzikleri de filmde kullanılmaktadır. Geleneksel müzikler bölgeye özgü olması sebebiyle kültürün de temsilcisidir.

Gelin kayası efsanesinden esinlenen filmin sonunda Sibel, ormanın ruhundan ateşi alarak, bütün kadınların yolunu aydınlatan özgür, cesur ve güçlü bir kadın olarak ortaya çıkar. Ayrıca filmin sonunda Sibel, ormanın ruhundan ateşi çalarak ataerkil düzene, normlara, kendine benzemeyene karşı duyulan öfkeye, içinde bulunduğu toplumun bütün kaygı, zıtlık ve isteklerine karşı çıkar.

Filmde geleneksel unsurların kullanılması izleyicilerin yerel bir kültürü tanımasına yardımcı olmaktadır. Bu unsurlar filmi bağlamsal hale de getirmektedir. Örneğin, filmde geleneksel kıyafetlerin giyilmesi, yerel yemeklerin hazırlanması veya yerel müziklerin çalınması, izleyicinin o bölgenin kültürünü daha iyi tanımasına yardımcı olmakta, geleneğin hissedilmesine katkıda bulunmaktadır. Ayrıca, filmde kullanılan geleneksel ögeler, kültürün değerlerini ve kimliğini öne çıkartmakta, özgünlüğünü korumasına da katkı sağlamaktadır.

Sonuç

Sibel, Türk mitolojisi ve efsaneleriyle dolu bir film değildir, ancak kültür ögelerine atıf yapar ve onları sembolik bir değer olarak kullanır. Film, Türkiye'nin kırsalında yaşayan kadınların toplumdaki yerine, engelli insanların hayatına ve doğayla olan ilişkilerine odaklanır. Bununla birlikte, filmin bazı sahnelerinde mitolojik ve sembolik başvurular bulunmaktadır.

Sibel filminde, ıslık dili genç bir kızın toplumla iletişim kurma biçimi olarak karşımıza çıkar. Ayrıca film, geleneksel bir dil ile genç kızı topluma dâhil ederken, bu dilin varlığını sürdürdüğü toplumun değerlerini ve yaşam biçimini de bizlere yansıtarak bu kültür ürününe karşı farkındalık oluşturur. Islık dilinin, sinemaya aktarılması bir kültürün kimliğini tanıtırken, bu dilin korunmasına da katkıda bulunur.

Sinema geçmişe veya geleceğe giden büyülü bir yolculuktur. Bir film ister kültürel ister politik ister ekonomik olsun ait olduğu toplumun doğum izlerini taşır, o kültürün hayal gücünü gözler önüne serer. Folklorun parçalarını ele alan bu gibi filmler bir ideolojiyi güçlendirirken, tüketilmiş olanı yeniden tanımlama imkânına sahiptir. Bir eylem veya olay örgüsü şeklinde ele alınan folklor yaşamda da olduğu gibi sözlü veya sözsüz biçimiyle sinema aracılığıyla verilir. Ritüeller, törenler, şarkılar ve oyunlara yer veren filmler, kültür ürünlerini, geleneksel davranış kalıplarıyla, etnobelgesel bir biçimde vererek bunların kayıt altına alınmasını sağlar.

Sinema, hikâye anlatma gücüyle bir toplumun kültürel özelliklerini yansıtmakta bunu yaparken de toplumu şekillendirici ve etkileyici bir hâle büründürmekte, gelecek nesillere esin kaynağı olarak dinamik varlığını sürdürmektedir. Kültürel açıdan zengin filmler, kurgu ile gerçeklik arasındaki çizgiyi belirsizleştirse de geleneğin korunmasına ve fark edilmesine katkıda bulunmaktadır.

Sinema, bireyin veya toplumun hüzünlerini, sevinçlerini, mücadelelerini, kayıplarını ve kazanımlarını yansıtmada bir ayna görevi üstlenir, ayrıca bireyin ve toplumun deneyimlerini empati kurulabilecek

düzeyde tasvir eder. Her toplum kendi değerlerini üst düzeyde görür, bu değerler sembolü, inanç ve gelenekleri meydana getirir. Kültürün bu değerleri toplumun gerçek fotoğrafını bize gösterir. İnsan sinema aracılığıyla bu değerler hakkında hızlı çözümlere ulaşır. Bu gibi filmler gerçekliği simgelerle yaratıcı bir şekilde somutlaştırırken geçmişle iletişim kurmamızı sağlar.

Kazanılmış ve unutulmuş kimlik mirasları, sanat eserleri vasıtasıyla tekrar gün yüzüne çıkar. Kültür ürünlerinin sanata yansıması onların bedenselleştirilmesidir. Bu ürünler, kazanımları korunarak sanatçının düşüncesinde bazı evrilmelere uğrar ve süzgeçten geçirilir. Bu şekilde anlatı yeni bağlamlarda yeni özellikler kazanır. Sanat ve kültürün birleşiminin meydana getirdiği bu dünya, değerler anlatısının yeniden değerlendirilmesi olarak düşünülebilir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar:

Abduazizova, D. A. (2022). Paralinguıstıc means in intercultural communıcatıon. *European International Journal of Multidisciplinary Research and Management Studies*, 2(10), 289–92.

Akalın Ş. H. (2011). *Türkçe sözlük*. Ankara: TDK.

Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası ilişkiler*. İstanbul: Öteki.

Aktulum, K. (2018a). *Sinema ve metinlerarasılık*. Ankara: Çizgi.

Aktulum, K. (2018b). *Folklor e metinlerarasılık*. Ankara: Çizgi.

Bachelard, G. (2017). *Mekânın poetikası*. (çev.: Alp Tümertekin), İstanbul: İthaki.

Bascom, W. R. (2010). Folklorun dört işlevi. (çev.: Ferya Çalış). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2*, (ed.: M. Öcal Oğuz - Selcan Gürçayır), 71-86, Ankara: Geleneksel.

Berger, J. (2022). *Bir fotoğrafı anlamak*. (çev.: Beril Eyüboğlu, vd.), İstanbul: Metis.

Campbell, J. (2022). *Kahramanın sonsuz yolculuğu*. (çev.: Sabri Gürses), İstanbul: İthaki.

Çoruhlu, Y. (2017). *Türk mitolojisinin ana hatları*. İstanbul: Ötüken.

Ercilasun, A. B. (2021). Dilin doğuşu ve evrimi: Basamak teorisi. *Dil Araştırmaları*, 15(29), 1-17.

Estes, C. P. (2021). *Kurtlarla koşan kadınlar*. (çev.: Hakan Atalay), İstanbul: Ayrıntı.

Fulford, R. (2019). *Anlatının gücü-kitle kültür çağında hikâye anlatıcılığı*. (çev.: Ezgi kardelen), İstanbul: Kolektif.

Genç, N. H. (2016). Kırmızı Başlıklı Kız masalının Fransızca ve Türkçe baskıları üzerine bir inceleme. *DTCF Dergisi*, 56, (1), 163-176.

Güvenç, B. (1979). *İnsan ve kültür*. Ankara: Remzi.

Irmacık, İ. (2021). *Perdenin dili*. Ankara: Hece.

Jakobson, R. (1987). *Linguistics and poetics*. Cambridge-London: Belknap Press of Harvard University Press.

Kayalı Orta, N. (2019). *Kahramanın sinemadaki yolculuğu*. Ankara: Karakum.

Korkmaz, İ. (2023). Türk kültüründe ıslık ve ıslığın işlevleri. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 16(44), 2094-2106.

Mehrabian, A. (1968). Communication without word. *Psychology Today*, 2(4), 53–56.

Meyer, J. (2004). Bioacoustics of human whistled languages: An alternative approach to the cognitive processes of language. *Annals of the Brazilian Academy of Science*, 76(2), 405-412.

Meyer, J. (2008). Acoustic strategy and typology of whistled languages; phonetic comparison and perceptual cues of whistled vowels. *Journal of the International Phonetic Association*, 38(1), 69 – 94.

Morris, C. W. (1938). Foundations of the theory of signs. *International Encyclopedia of Unified Science*, 1(2), 1-59, Chicago, IL: University of Chicago Press.

Rank, O. (2021). *Kahramanın doğuşu miti-mitolojinin psikolojik yorumu*. (çev.: Gökçe Yavaş), İstanbul: Pinhan.

Saussure, F. (2001). *Genel dilbilime giriş*. (çev.: Berke Vardar), İstanbul: Multılıngual.

Strauss, C. L. (2022). *Mit ve anlam*. (çev.: Gökhan Yavuz Demir), İstanbul: İthaki.

Şahin, E. (2008). Kuş dili. *Kültür Tarihimizde Gizli Diller ve Şifreler*, (ed.: Emine Gürsoy Naskali - Erdal Şahin), 11-34, İstanbul: Picus.

Uzun, B. vd. (2021). Doğu Karadeniz'de somut olmayan kültürel mirasa bir örnek: ıslık dili (Kuşköy\Çanakçı\Giresun). *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25(Özel sayı), 106-127.

Vogler, C. (2009). *Yazarın yolculuğu*. (çev.: Kenan Şahin), İstanbul: Okuyan Us.

Zencirci, Ç. - Giovanetti, G. (2019). *Sibel*. Almanya: Riva Filmproduktion.

Elektronik Kaynaklar:

URL-1: https://ich.unesco.org/en/USL/whistled-language-00658 (Erişim: 04.01.2024).

URL-2: Karakurt, D. (2011). *Türk söylence sözlüğü*. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/TurkSoylenceSozlugu.pdf (Erişim: 05.01.2024)

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

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

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

Geliş Tarihi/Submission Date: 10.01.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 02.03. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1417585
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 113-129.

İnceleme Makalesi
Review Article

KÜLTÜREL KİMLİĞİN OLUŞTURULMASI BAĞLAMINDA 23 NİSAN ULUSAL EGEMENLİK VE ÇOCUK BAYRAMI

♦

23 APRIL NATIONAL SOVEREIGNTY AND CHILDREN'S DAY IN THE CONTEXT OF BUILDING CULTURAL IDENTITY

Gülperi MEZKİT SABAN*

ÖZ: Çocuk ve çocuk folkloru üzerine yapılan araştırmalar, batıda on sekizinci yüzyılda başlamış; Osmanlı toplumunda da on dokuzuncu yüzyılda ele alınabilmiştir. Bu dönemden önce çocuk, ayrı bir birey olarak değerlendirilmediği için üzerine yapılmış kapsamlı çalışmalar da mevcut değildir. Bu sebeple çocuk kavramı, "modern dönemin icadı" olarak adlandırılmıştır. Osmanlı Devleti'nin son yüzyılında yaşanan modernleşme ile birlikte çocuğun "farkına varılması" ve eğitim yolu ile kitleleştirileceğinin anlaşılmasına binaen "geleceğin yöneticileri olan" çocuklar, dönemin hâkim düsturu olan "milliyetçi" değerler ile yetiştirilmek istenmiştir. Bu çerçevede, meclisin açılış tarihi olan 23 Nisan 1920 ve aynı zamanda Milli Hâkimiyet Bayramı'nın yıl dönümü; 1925 yılında ilk olarak "Çocuk Haftası" adı ile Himaye-i Etfâl Cemiyeti tarafından ilan edilmiştir. Art arda gelen I. Cihan Harbi ve Kurtuluş Savaşı neticesinde, ülkenin erkek nüfusunun büyük bir kısmının yok olmuş; bu sebeple birçok ailenin dağılmıştır. Babasız kalan çocukların açlık ve sefalet ile yüzleştiği esnada, Himaye- i Etfâl Cemiyeti tarafından "fayda esaslı" oluşturulan ve bu amaçla "rozet ve pulların" satıldığı gün olan 23 Nisan, 1926 tarihinde de "Çocuk Bayramı" olarak ilan edilmiştir. Cumhuriyet yöneticileri, törenlerin halkı bir araya getirme, yeni kurulan devletin sistemleştirdiği düşünceler üzerine ikna etme, bu düşünceleri benimsetme ve ritüel halinde sürdürmesini sağlamak üzere dönüştürücü gücünden de faydalanmıştır. Bu çerçevede milliyetçi düşüncelerin "en yoğun" yaşandığı alanlar olarak da bilinen milli bayram törenleri, çocukların "millî" kimliğini oluşturan ve dönüştüren bir parametre olarak değerlendirilmiştir. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin simge ve sembollerinin, düşünce ve değerlerinin aktarım mekânı olarak görülen 23 Nisan Çocuk Bayramı, "dünyaya yeni gelen bir bebeğin" doğuşu ile eş olarak görülmüştür. Bu metafor, yeni doğan bebeklerin, 23 Nisan'ın Çocuk Bayramı olarak ilan edildiği tarihte henüz altı-yedi yaşlarında oldukları ve yeni kurulan devletle yaşıt olarak görüldüklerinden hem çocukların hem de Türkiye Cumhuriyeti'nin "hayata doğuş bayramı" olarak da adlandırılmıştır. Çocuk bayramı kapsamında ritüel haline gelen bir dizi modern öğreti, modern çocuk oluşturma ve geleceğin "modern Türkiye'sini" yaratmak için de esas amaç olarak görülmüştür. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde ulus-devlet projesi kapsamında "milliyetçi çocuk" yetiştirmek, Cumhuriyet yöneticilerince "millî/vatani görev" olarak sunulmuş; kamu kurumlarından sivil toplum örgütlerine ve toplumun en küçük birimi olan aileye kadar toplumun her kesiminden bu göreve katılmaları beklenmiş; çocukların da kendilerine "ideal" olarak sunulan "Türk'e yakışan üstün vasıfları" edinmeleri beklenmiştir. Ele alınan makalede, çocuğun birey olarak kabul edilmesinden sonra, üzerine inşa edilmek istenen değerlerin, Cumhuriyet aydınları tarafından nasıl işlendiği ve törenlerin bu

* Doç. Dr.-Aksaray Üniversitesi Sabire Yazıcı Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü-Aksaray/ gulperi2417@gmail.com (Orcid: 0000-0001-9704-2490)

This article was checked by Turnitin.

kültürlenme sürecindeki etkisi anlatılacak ve Çocuk Bayramı'nın da katkısıyla oluşturulan Cumhuriyet çocuğunun profili ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Atatürk, Çocuk Bayramı, 23 Nisan, tören, kimlik.

ABSTRACT: *Research on child and child folklore began in the eighteenth century in the west; It could also be handled in the nineteenth century in the Ottoman society. Before this period, since the child was not considered as a "separate individual", there are no comprehensive studies on it. For this reason, the concept of child has been named as "the invention of the modern era". Socio-political changes that developed with modernization in the last century of the Ottoman Empire, II. With the Constitutional Monarchy, it was aimed to raise children, who are the "rulers of the future", with "nationalist" values, which were the dominant motto of the period, based on the "realization" of the child and understanding that it would be massacred through education. In this context, the opening day of the parliament, 23 April 1920, as well as the anniversary of the National Sovereignty Day, were first announced by the Himaye-i Etfâl Society in 1925 under the name of "children's week". As a result of the World War I and the War of Independence that followed one after another, a large part of the male population of the country was destroyed; For this reason, April 23, 1926, which was the day on which "badges and stamps" were sold, was declared as "Children's Day", which was created by the Himaye- i Etfâl Society on a "benefit basis", during the disintegration of many families and the children faced with hunger and misery. The administrators of the republic also benefited from the transformative power of the ceremonies to bring the people together, to convince them of the ideas systematized by the newly established state, to adopt these thoughts and to continue them in ritual. In this context, national holidays, which are also known as the areas where nationalist ideas are experienced "the most intense", and thus ceremonies have been evaluated as a parameter that creates and transforms the "national" identity of children. New icons and symbols of the Republic of Turkey was founded, thoughts and values of transmission space as seen April 23 Children's Day, "the arrival of a new baby into the world" was seen as synonymous with the birth. This metaphor, newborn babies, April 23 Children's Day as the date they are announced yet they are seen as peers with the state and they are newly established six-in-seven years old and children as well as the Republic of Turkey 'life nativity feast' as named. A series of teachings which became the modern ritual of the scope of children's holiday, and create a modern children's future "of modern Turkey, it was seen as" the main objective to create. In the Early Republican Period, raising "nationalist children" within the scope of the nation-state project was presented as a "national / national duty" by the Republic administrators; All segments of society, from public institutions to non-governmental organizations and the smallest unit of society, the family, were expected to participate in this task; children are also expected to acquire "superior qualities that suit a Turk", presented to them as "ideal". In the article discussed, after the child is accepted as an individual, it will be explained how the values desired to be built upon by the Republican intellectuals and how effective the ceremonies have been in this acculturation process, and the profile of the Republic child raised with many nationalist elements, especially ceremonies, will be revealed.*

Keywords: *Atatürk, Children's Day, April 23, ceremony, identity.*

Giriş

Batı'da çocuk, aydınlanma döneminin ardından okullaşmanın artması ve eğitimin kilisenin denetiminden çıkarılması ile eş zamanlı olarak değer kazanmış; endüstri devrimi ile de folkloru hakkında araştırma yapılmış, modern çağın paradigmasıdır. Çocukların, ulus-devlet yönetiminde "geleceğin yönetici bireyleri" olarak görülmesinden mütevellit, "işlenmesi gereken cevher" olarak değerlendirilmesi ve bu minvalde ortaya konan çabalar, yeni çocukluk anlayışını doğurmuş; "küçük yetişkinlerin" yerini "saf,

işlenmeye değer çocuklar" almıştır. Osmanlı Devleti'nin son yüzyılında farkına varılan ve değer verilen çocuk, pek çok modern öğretide olduğu gibi yüzeysel olarak ele alınmış; ancak yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti ile birlikte işlenmeye değer bir birey olarak değerlendirilmiştir.

Yeni kurulan ulus-devlette, kültürel ve milli kimliğinin oluşturulması istenen çocuğun diğer pek çok milliyetçi öğelerle olduğu gibi törenler vasıtasıyla da donatılması ve kimliklendirilmesi amaçlanmıştır. Bilindiği üzere, yeni toplumsal düzenin amaçlarını halka anlatmak, benimsetmek ve bu düşünce ile "gurur duymasını" sağlamak amacıyla devlet eliyle oluşturulan törenler, şenlikler ve eğlenceler; halkı bir araya getirme, ortaya konan düşünceler üzerine ikna etme, topluca benimseme ve bir ritüel/alışkanlık hâlinde sürdürmesini sağlar. Metin And' a (1982: 8) göre de birey, şenlik sayesinde içinde yaşadığı toplumun kurumlarım, yöneticilerini, yapısını tanır ve ona uyum sağlar. Aynı şekilde, birey şenliklerin kalabalık ve çok türlü ortamında millet olmanın bilincine varır ve bu bireyde güven duygusunun oluşmasına/pekişmesine/yenilenmesine neden olur. "Halk eğlenceleri, çeşitli bağlamlarda kültürel kimliğin oluşturulması, benimsenmesi, geliştirilmesi, aktarılması-korunması ve bilhassa da yabancılara gösterilmesi işlevlerine sahiptir. Gerek geçmişte gerekse bugün farklı kültür daireleri içinde bulunan çeşitli gruplar, kendi kimliklerini özellikle toplu eğlenceler aracılığıyla muhafaza etmeye çalışırlar" (Özdemir, 2005: 340). Devletler de meşruluklarını millî semboller yoluyla takviye ederler. "Bayrak, tarihî abideler, milliyetçi törenler ve tekrarlanan nutuklar halkı devletlerinin meşru olduğuna ve ona itaat edilmesi gerektiğine ikna etmeyi hedefler" (Roskin vd., 2012: 24).

1. Millî Kimliğin İnşası Bağlamında "Millî Bayram – Millî Çocuk"

Dundes (2006: 41), çeşitli halk bilgisi formlarını tarif etmek için üç öğenin göz önünde bulundurulmasını teklif eder: Herhangi bir halk bilgisi unsurunu, bir kişi; dokusu (texture), metni (text) ve onun çevre şartları (context) itibarıyla tahlil edebilir. Bir halk bilgisi türünün sadece bunlardan birinin temel alınarak tarif edilmesinin mümkün olmadığını belirtir. Bu bağlamda Cumhuriyet Dönemi ile sınırlandırılan araştırmanın metin incelemeleri yapılırken dönemin şartları ve dokusu da mümkün olduğunca verilmeye çalışılacaktır. 1926 yılı itibariyle ilan edilen Çocuk Bayramı, millî bayram olarak değerlendirilmektedir (*Hâkimiyet-i Millîye*, 23 Nisan 1926, 3). Bilindiği üzere millî bayram ve törenler, milliyetçi öğretilerin 'en yoğun' yaşandığı ve aktarıldığı millî kimlik oluşturmada başat rol üstlenen şölenlerdir. Bu bakımdan okula yeni başlayan ve henüz kurulmuş devletin yetiştireceği nesil olan Cumhuriyet nesli çocuklarının milliyetçi ideoloji ile yetişmesini sağlamak, bayramın temel işlevlerinden kabul edilmelidir.

23 Nisan 1933 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nin ilk sayfasındaki "Çocuk Bayramı" başlıklı makalede "Kanında imparatorluk aşısı bulunmayan, öz Türk olanlar için 23 Nisan büyük ve hakiki başlangıcıdır. Yeni bir millet o gün

doğmuştur ve iradesini Osmanlı sarayının pençesinden kurtararak ana yurdun göbeğine, Ankara'ya taşımıştır" paragrafı yer alır.

23 Nisan'a, Çocuk Bayramı'nın eklemlenmesi bu itibarla tesadüfi değildir. Makalenin sonunda "Yarının büyük Türkiye'sinin tohumlarını taşıyan bugünün çocuklarına verilen ehemmiyeti göstermek için bugün, 23 Nisan, Çocuk Haftasıdır" denmektedir (*Cumhuriyet Gazetesi*, 23 Nisan 1933, 6). Yine 23 Nisan 1937 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nin ilk sayfasında, "23 Nisan'ın Manası" adlı makalede 23 Nisan'ın uzunca bir tarihi anlatımının ardından, Çocuk Bayramı'nın 23 Nisan'a tesadüf ettirilmesinde bir mana aranmaktadır: "Bugünkü yavrular geleceğin büyük adamları demek olduklarına göre istiklalimizi kutlularken istikbalimizi de hazırlıyoruz demektir" denmektedir. Türklüğün ve Türkiye'nin geleceği olarak görülen çocuklar, 23 Nisan 1936 tarihli Son Posta Gazetesi'nin üçüncü sayfasındaki makalede, aynı zamanda Millî Hâkimiyetin de istikbali olarak görülür.

"Millî kimliğin" ve "vatanın" istikbali olan çocuklar aynı zamanda rejimin de istikbali olarak görülmektedir: "Millî Hâkimiyet, Türk yurdunun temeli, Türk çocuğu da onun istikbalidir." İsmet İnönü'nün 1940 tarihinde Ulus Gazetesi'nin ilk sayfasında yer alan röportajında 23 Nisan'ın ehemmiyetinden bahsettikten sonra şu cümleler yer alır: "Çocuk sadece çocuk olduğu için, masum olduğu için değil, millî bir eser, millî bir varlık olduğu için sevilir" (*Ulus*, 23 Nisan 1940, 1).

Lipiansky'e (1992: 33) göre özdeşleşme mekanizmaları, sadece çocuğun etrafındaki birtakım modelleri pasifçe alması şeklinde ve tek yönlü olarak işlemez. Çocuğun çevresi de onu kendi değer sistemlerine ve kültürel konumlarına göre belirli bir modelle özdeşleştirmeye çalışır; ona bir "isim" verilir, belirli imgeler ve sembollerle özdeşleştirilir, sosyal olarak bir "yer"e konumlanır, bazı hallerde birtakım "lakaplar" verilir; kişisel yetenekleri, erdemleri, becerileri, zevkleri konusunda değerlendirilir. Yeni kurulan Cumhuriyetin ilk nesli olan çocuğun adı "Türk Çocuğu"dur. Türk çocuğu, devletin istikbaldeki yöneticisi ve millî hâkimiyetin temsilcisi olarak konumlandırılmıştır ve her biri kendi yetenekleri çerçevesinde ülke geleceğinde yönetimde olacaktır. Nitekim dönemin Cumhurbaşkanı olan İsmet İnönü 25 Nisan 1940 tarihli Ulus Gazetesi'ne verdiği röportajda Çocuk Bayramı ile Millî Hâkimiyet Bayramı'nın aynı günde kutlanmasını manalı bularak bu tesadüf şunu söylüyor der: "Millet hâkimiyeti üzerine kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti'ni yarın siz devir alacaksınız. O, sizden evvelkilerin eseridir. Fakat O'nun itilası, gençliğe hazırlık demek olan sizin çağınızdakilerin yarınına yani gençliğinize mevdudur. Ona göre hazırlanınız.

Millî hâkimiyet ve dolayısıyla Türkiye Büyük Millet Meclisi, uğrunda, Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı verilmiş maddi ve manevi anlamda ülke genelinde mücadele sonucu bir topyekûn kazanımdır. Adeta "dul ve yetimler ülkesi" hâline dönmüş mevcudiyetin elde ettiği bu "hazine" ancak 'hazine kadar değerli' bir nesle emanet edilmelidir. 23 Nisan 1932 tarihli Son Posta Gazetesi'nin üçüncü sayfasında verilen bir haber metninde "Biz

sonradan bu kutlu tarihi Çocuk Bayramı'na "gün" yaparak şuurun gençliğindeki ışığı gençliğin şuuruna kattık denmektedir:

Assmann'ın (2015: 112) da belirttiği üzere, insan, ritüelin temelindeki katı tekrarlama ilkesi sayesinde, doğal yenilenme sürecinin döngüsel yapısına uyum sağlar ve böylece tanrısal ve sonsuza uzanan kozmik yaşamdan pay alır. İktidar sahipleri, ideolojik tutumlarını kutlama döngüsüne dâhil ederek ezeli hâkimiyeti ele geçirme hedeflerini gerçekleştirmek için çocukları bir araç dâhilinde değerlendirmişlerdir. Sembol ve seremoniler daima Durkheim'ın (2014: 89) tarif ettiği kolektif duygusal niteliklere sahip olmuşlardır ve bu durum hiçbir yerde milliyetçi sembol ve seremonilerde olduğundan daha gözle görülür değildir. Millî Bayram eşliğinde oluşturulmak istenen "millî çocuk", seremonik kutlamalar sayesinde Türk geleneklerini, Türk duygu ve düşüncelerini topluca öğrenir ve kendini Türk toplumunun üyesi sayar.

Henüz kurulan devletin yeni oluşturulan simge ve sembollerinin gelenekselleştirilmesine aracı olan Millî Hâkimiyet ve Çocuk Bayramı, dünyaya yeni gelen bir bebeğin doğuşu ile eş tutulduğu görülmektedir. 23 Nisan 1938 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'ndeki kutlama makalelerinden "Bugün Çocuk Bayramı" adlı makalede 23 Nisan gününün "hayata doğuş bayramı" olarak adlandırılması, öne sürülen tezi doğrular niteliktedir:

> "Yeni Türkiye'nin hayata doğuş bayramının çocuk bayramı olması da ayrı bir mana ifade eder. Ümit ve İstikbalin daima yeni doğan nesillerde olduğunu söyleyen sembolik bir mana. 23 Nisan, Türkün hayatında ebedi bir baharın ebedi bayramıdır."

23 Nisan 1929 yılında yayımlanan Cumhuriyet Gazetesi'nin ilk sayfasında yer alan "Çocuk Bayramı" başlıklı makalede, "Bir memleketin dününü tespit etme ve bugününü idare etmek zor işlerdir; fakat yarınını temin etmek hiç şüphesiz ki meselelerin en zoru ve en büyüğüdür. 23 Nisan'ı takip eden haftayı Çocuk Haftası olarak kabul ilan ve tatbik eyleyen Türk milleti işte bugün bu en büyük meseleyi göz önüne almış bulunuyor" sözleri yer alır.

"Her şeyden önce isim, insana isimlendirdiği nesne üzerinde bir sahiplik duygusunu verir" (Ong, 2012: 48). Bayramın adının önüne 'Çocuk' kelimesinin konulması ülke politikası açısında çocuk meselesinin sahiplenildiğini gösteren bir işaret olduğu belirtilmelidir.

2. Ankara ve İstanbul'da Çocuk Bayramı Kutlamaları

Soyut ideolojilerin somutlaştırmasına araç olan seremoniler, yeryüzünde bulunan hemen her topluluğun Smith'in deyimiyle değerli anlarıdır. Bu anlar, yaşayan bir kişiyi ya da grubu ya da toplumsal bir olayı şölen ve eğlence katarak kutlamak da olabilir (Smith, 2009: 341). Ancak ifade edilmelidir ki "eğlence ortamları, Türk kimliğinin değişik cephelerinin gösterildiği icra ortamlarıdır. Bu ortamlar, katılımcının kültürel kimliğinin bilincine eriştiği ve bireysel kişiliğini geliştirme fırsatı

bulduğu, diğer kültür ortamlarına (dinî, törensel ortamlar) göre, daha esnek yapılı "oluşum ve gösterim ortamları"dır.

Geniş anlamda halkbiliminin /folkloristiğin temel amacının, "insan davranışlarını ve geleneklerini çalışarak, objesi olan insanı daha iyi anlamaya ve onun hakkında daha derin bir bilgiye kavuşmak" olduğu hatırlandığında, eğlence araştırmalarının gerekliliği daha iyi anlaşılmaktadır" (Özdemir, 2005: 17). Çocuk Bayramı hem törensel hem de eğlence ortamının ele alınması ve incelenmesi bağlamında değerlendirilmesi gereken bir zaman ve mekânı kapsar. Nitekim Bayram ritüellerinin "oluşum" ve "gösteriminin", çocuğun millî kimliğinin oluşumundaki işlevselliğini araştırmak için bayram törenlerinin programlarına ve bu programlarda icra edilen ritüel hâline gelmiş nutukların değerlendirilmesine ihtiyaç duyulmaktadır.

Millî Hâkimiyet Bayramı'nın "Çocuk Bayramı" olarak da ilan edildiği ilk tarih olan 1926 yılının ardından belirtildiği üzere ilk kutlama 1927 yılında yapılmıştır. Milliyet Gazetesi, 23 Nisan 1927 yılında ilk sayfasından verdiği haberde "23 Nisan Çocukların Günüdür" başlığını kullanmış ve Ankara'daki ilk bayram kutlama programını sunmuştur.

İlk program, Ankara'ya aittir. Bizzat Reis-i Cumhur'un himayesinde gerçekleşecek olan bu bayram için tüm halk seferber edilmiştir. Mustafa Kemal de aynı özveriyi göstererek hem kendi otomobilini hem de emrindeki bando takımını Çocuk Sarayı'na göndermiştir. Şehirdeki tüm ulaşım araçları çocuklar için süslenmiş, onların dikkatini çekmek ve programlara dâhil olmalarını sağlamak için "çocuk alayı" oluşturulmuş; Çankaya'ya bu alayın nidaları ile gidilmesi sağlanmıştır. Program kısa süreli ve protokollerle yoğunlaştırılmış bir program değildir, sabah saat dokuzda başlayan program gece yarısına kadar sürmüş; çocuklar bizzat Çankaya Köşkü'nde pasta ve oyuncaklarla ağırlanmış ardından ancak "çocukların hükmünü sürebilecekleri sarayları"na gitmişlerdir (*Milliyet*, 23 Nisan 1927, 1). Belirtilmelidir ki "saray" mefhumu Cumhuriyet'ten sonra sadece çocukların ev sahibi olduğu makama ad olmuştur. "Saray"ın, iktidarın tek ve tartışılmaz sahibinin oturduğu yer olarak düşünülürse bugünün Çocuk Bayramı olarak ilan edilmesinde önde gelen amaçlardan biri olarak ülkenin ve yönetimin geleceği ve tek sahibi olarak çocuklar görüldüğünden metaforik bir anlam çıkarmak çok da yanlış olmayacaktır.

Yine Özdemir'in (2007: 12) belirttiği gibi "Karmaşık bir sistem olan eğlence, kültürün birçok kültürel geleneğin yaratılma, aktarılma, değiştirilme, özetle yaşatılma ortamıdır." Bu sebeple açıkça belirtilmelidir ki dönemin şartları gereği "pasta" ve "oyuncak", ancak hatırı sayılır varlıklı ailelerin çocuklarının sahip olabileceği lükslerdir. Sarayda ise tüm çocukların "eşit" ve Cumhuriyet'in kazanımlarına "ortak" olduklarını göstermek adına bu lüks ürünlerin sınırsızca dağıtılması ve ardından ancak modern ülke çocuklarının katıldıkları "balo"ların düzenlenmesi, yeni kurulan devletin "millî çocuk" yetiştirme gayesinin yanı sıra "modern çocuk"

yaratma amacını da ortaya koyar.

Şekil1: Çocuk Sarayı (Ankara-Ulus-1929)

1928 yılında, Ankara'da Çocuk Bayramı programının, 1927 yılındaki ilk deneyimin ardından Himaye-i Etfâl Cemiyeti tarafından daha teferruatlı bir şekilde yapılacağı açıklanmıştır. 23 Nisan 1928 tarihli Milliyet Gazetesi'nin üçüncü sayfasındaki, "Çocuk Bayramı" başlığıyla verilen haberde, "Ankara, hakiki bir Çocuk Bayramı yaşayacaktır" denilmektedir. Çocuk Bayramı'nda, çocukları hem eğlendirmek hem de millî nasihatlerle bilgilendirmek üzere birçok şehirde uçaklar vasıtasıyla hem şehirler konfetilerle renklendirilmiş hem de çocukların bu atılanları toplarken okuyacakları küçük kâğıt parçalarına yazılan "millî özdeyişlerle" bayramın mahiyetini anlamaları sağlanmıştır. Siyasi düşünürlerin, eğlencenin kapalı işlevlerine dâhil edilebilecek olan "yönlendirilmiş kültür ile kültürlenme"lerini, çocuklara konfeti yağmuru esnasında sunmaları, eğlencenin araçsallığına örnek olarak sunulabilir. Yine bu yılda çocuk konferansı, radyodan ilk defa Çocuk Bayramı'nda sunulmuş, tüm dinleyenlere çocuk hakkında farkındalık uyandırılmak istenmiştir (*Milliyet*, 23 Nisan 1928, 3).

1927 yılında Himaye-i Etfâl Cemiyeti'nce düzenlenmiş olan çocuk balosu bu yıldan itibaren münhasıran yardım cemiyetleri ve varlıklı aileler tarafından düzenlenmiştir. Esasen Çocuk Bayramı kutlamalarını yapıldığı ilk yıldan itibaren "Çocuk Balosu" seremonisi, üzerinde önemle durulan bir tören niteliği kazanmıştır. Bu balolara aileleri ile birlikte çocukların iştirak etmeleri, hem ailelerin batı toplumlara özgü bu tür faaliyetlere katılmaları sağlanıp "modern görgü"ye sahip olmaları beklenmiş; hem de bu öğretiler çok küçük yaşta çocuklara verilmek istenmiştir. 1929 yılında Ankara Türk Ocağı'nda düzenlenen yaklaşık dört yüz kadar çocuğun ve ailesinin katılımıyla gerçekleştirilen törende özellikle kız çocuklarının giydiği kıyafetlerin "takdire şayan" sunumu, "olması ve özenilmesi gereken" niteliğinde sunulmuştur:

> Saat 16-17 'de, balo, baş döndüren bir hal almıştır. Dekolte tuvaletleri ile baloda hazır bulunan küçük kızlar, kendi yaşlarındaki erkek çocukları ile mütemadiyen dans etmişlerdir. Çocuk balosu birçok hanım kızların şık tuvaletlerini teşhire de vesile olmuştur.

> Filhakika dünkü baloda gayet şık ve zarif giyinmiş kızlar, nazar-ı dikkati celp etmişlerdir (*Vakit*, 27 Nisan 1929, 1).

1929 yılında hazırlanan Çocuk Bayramı kutlama programları, geçmiş iki yıla göre daha tafsilatlı ve millî kimliğin inşası bağlamında, çocukların, Cumhuriyet kurumlarına ziyareti ile hâkim ideolojik öğretilerle tanışma fırsatı bulduğu bir program hâline gelmiştir.

> … C. H. Fırkası önünden geçilirken Hakkı Rinası Paşa çocukları selamlayacaktır. Vesaiti nakliye şirketleri de çocukları bedava taşıyacaklarını bildirmişlerdir. Bayram günü cemiyet rozetleri mektepliler tarafından tevzi edilecektir. Gülhane Parkı'nda da fırka bandosu çalacaktır. Parkta çocuksuz ailelerden para alınacak fakat çocuklulardan duhuliye alınmayacaktır. Diğer taraftan Türk Ocağı da hazırlanmaktadır. Dün çocuk müsameresinin verileceği Tepebaşı kışlık tiyatrosunda çocuklar müsamere provalarını yapmıştır (*Akşam*, 23 Nisan 1929, 3).

Radyo yayınları ile Çocuk Bayramı kutlamaları 1929 yılında başlamıştır ve o zamandan itibaren çocukların sağlığı, ahlakı ve yetiştirilmesine dair muhtelif yayınlar yapılmıştır; ancak 1933 yılından itibaren Mustafa Kemal Atatürk'ün "Nutuk" adlı eserinin okunması da radyo programlarına dâhil edilmiştir. Bizzat Cumhurbaşkanı'nın yazdığı bu eserin belli kısımları seçilerek çocuklara sunulması, hâkim ideoloji olan "milliyetçiliğin" çocuklara "aşılanması" dâhilinde değerlendirilmelidir; çünkü gençliğe ithaf olunan bu eser, tüm gençlere ve gençlik yolundaki çocuklara, "çalışmanın ve vatanı yüceltmenin" asıl görev olduğunu, eğer bir kuvvet arama gereksinimi duyulursa da bu gücü "damarlardaki asil kanda" aranması gerektiğini belirtir. Millî bayramların asıl işlevlerinden olan "hâkim ideolojinin sürekliliğini sağlama", bu noktada görevini yerine getirmektedir. Ayrıca "Kolordu", "Fırka" ve "Halkevi" ziyaretleri de hâkim ideolojinin kurumlarını tanıma ve onaylama işlevine sahiptir.

1934 yılında, bu programlara ek olarak Himaye-i Etfâl tarafından, "çocukların şehit babaları için mevlit okutma" geleneği başlamıştır.[1] Himaye-i Etfâl Cemiyeti'nde fakir, öksüz ve yetim çocuklar da bulunmaktadır. Şehit çocuklarının babaları için özelleştirilen bu mevlit okuma geleneği, millî hassasiyeti vurgulaması bakımından manidardır; binaenaleyh "bayram günü" bu gibi hassas bir konunun gündeme getirilip, "vatan uğrunda ölenlerin" diğer kayıplardan ayrıştırılması çocukları hem minnet duygusu hissetmeye hem de asker olmayı isteme noktasında teşvik edici konumdadır. Nitekim çocuklar, dönemin "Cumhuriyet erleri"dir. Her fırsatta asker olmaya teşvik edici konuşmaların yapılması, yeni kurulan devletin maddi koruyucularını yetiştirme noktasında yönlendirici pozisyondadır. Çocukların törenlere asker kıyafeti giyerek katılmaları da bu

[1] 24.4.1934 Salı günü kimsesiz yavruların şehit babalan ruhuna ithaf edilmek üzere Beyazıt Camisi'nde Hafız Kemal, Sadettin, Zeki ve Rıza Efendiler tarafından mevlit okunacaktır" (*Cumhuriyet*, 23 Nisan 1934, 6).

yönlendirmenin bir sonucudur. 1937 yılında merasime subay kıyafeti ile katılan çocuklar İstanbul Kolordu Binası'na gittiğinde şöyle karşılanmışlardır:

Kafile Fındıklı caddesini takip ederek İstanbul Komutanlığı binasına gitti. Burada nöbetçi subay küçükleri karşıladı. İstanbul Komutanı General Hâlis namına tebriki kabul eden nöbetçi subay küçüklere "Selâm Cumhuriyet erleri!" mukabelesinde bulundu.

Yeni Türkiye ideolojisinin öğretim ve edinim alanlarından birisi de bayram mekânlarındaki hitabet kürsüsüdür, dolayısıyla söylevlerdir. Dijk (2015: 19), söylevlerin ideolojik temelli görüşlerin ifadesi olduğunu söylerken; ideolojik fikirlerin çoğunu ebeveynlerden ve akranlardan başlayarak diğer grup üyelerini dinleyerek ve okuyarak öğrenildiği vurgular. Çocukların kamusal alanı olan bayram yerleri, ulus-devlet inşası fikriyatının da anlatıldığı ve bu çerçevede ideolojik zeminin oluşturulduğu mekânlardır. Bu minvalde değerlendirilen 23 Nisan söylevlerinin ana eksenini öncelikle "Neden Çocuk Bayramı?" sorusu şekillendirir. "Neden Çocuk Bayramı?" sorusuna ilk cevap 1927 yılında verilmiştir. Gürbüz Türk Çocuğu Dergisi'nde "hakiki bir vakıa" olarak verilen diyalogdan yola çıkan yazar çocuk dergisi çıkarmanın, çocukları ve dolayısıyla istikbali düşünen bir millet olunduğu ifade ederken; bugünün 'İstiklal Bayramı' olmasını teklif eder; çünkü çocuk, istiklaldir:

> Ankara'da bazı işleri takip için gelen Fransız mühendislerinden Mösyö Paul Dölon ile otururken elimde Gürbüz Türk Çocuğu Mecmuası bulunuyordu. Fransız mühendis bunu tetkik ettik ettikten sonra, "Bu ne mecmuası?" diye sordu. Anlattım. Beyaz sakalını eliyle bir iki defa okşayarak sonra şu cevabı verdi: "Çocuk mecmuası… Demek Türkler, bu istiklallerini muhafazaya katiyen azmetmişler..." Çocuğu düşünmek memleketi endişesiz pervasız bir istikbale kavuşturmak demektir. Dün yaptığımız inkılabı kazandığınız büyük muvaffakiyeti düşündüğünüz çocuklar devam ettirecekler. 23 Nisan Günü çocukların bayramına iştirak edenler memleketin istikbalini taşıyacak olan gelecek nesli, gürbüz ve neşeli görürken; kalplerinden bu memleketin istiklali hakkında tam bir iman taşıyorlar (*GTÇ*, 9, 226).

"Memleketin istikbali" ve "milletin hakimiyeti", kurucu ideoloji için iki önemli vizyon meselesidir. Yapılan inkılaplar ve uygulanan politikalar bu iki temel üzerine yerleşmiştir. Devlet, bu minvalde kendi sürekliliğini oluşturmak ve sürdürmek istemektedir. Bilgin'e (2013: 33) göre, 19. yüzyıldan itibaren "ulus"lar, kurucu ve resmî tarihin üretimiyle birlikte hayat bulmuştur. Bu üretim bir takım iradi unutma ve gizlemeler üstünde ilerlemiştir. Bu, birlikte yaşama amacına yönelik bir ulusal bellek inşasıdır. Bayram söylevlerinde de öne çıkan husus, ulusal bellek inşası oluşturma noktasında, yeni dönem kurucu tarihinin, çocukların anlayacağı dilden söylevlere dâhil edilmesidir. Dönemin gazetecilerinden Nurettin Artam, çocuklara hitaben yaptığı konuşmada on yedi sene önceki devrin tasvirini

yaparken; çocukların zihninde dönemi şöyle betimler:

> Mini mini gözlerinizi, düşmanları sürülmüş, yangınları söndürülmüş, zelzeleleri durdurulmuş bir vatanın ufuklarına doğru açtınız. On yedi sene evvel bugün bizim nesillerimizin kara bahtı İstanbul Mebusan Meclisi'nin kapıları gibi kapanmış, sizin nesillerinizin daima şen ve daima bahtiyar talihi bir çiçek gibi açılmıştı. Çocuklar, yaver talihimizin bir çiçek gibi açtığı o bahar gününden mayısın başına kadar geçecek haftayı, onun için size veriyoruz; bu hafta onun için çocuk haftasıdır diyoruz. 23 Nisan, bu ulusun benliğini bir kez daha yeryüzüne tanıttığı gündür. Bunun içindir ki çocuklar, bugün size çocuk bayramı olarak bırakılmıştır (*Cumhuriyet*, 24 Nisan 1937, 9).

Artam'ın ifadesiyle "ulusun benliğini dünyaya tanıttığı gün", Çocuk Bayramı'dır. "Ulusal benlik" kavramı, bu anlatımda Türk kimliğine açıkça vurgu yapmaktadır. Nitekim 24 Nisan 1933 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde yer alan bir söylevde de bu noktanın üzerinde özellikle durulmuştur: "23 Nisan'da Türk toprağında Türk milletinin efendiliği konuşuldu. Bugün 23 Nisan'da vatanın geleceğini, siz konuşuyorsunuz, sizin sesinizi, sizin heyecanınızı dinliyoruz. Sesiniz bizimkinden daha az, heyecanınız bizimkinden daha küçük olmayacak. Türk vatanında geleceğin bir tek günü geçmişin bütün günlerinden daha az şerefli, daha az kudretli olmayacaktır" (*Cumhuriyet*, 24 Nisan 1933, 6).

"Türk vatanı", "Türk milleti", "Türk toprağı", "Türk'ün efendiliği" tarzında millî retorik dâhilinde ifade edilen kavramlar, yaşanılan beşerî ve fiziki coğrafyanın "Türk" kimliğine bilinçli ve açıktan yapılan göndermelerdir. Yeni Türk Devleti'nde inşa edilen çocuk, "Türk Milletinindir", "vatanı Türk vatanıdır"; "toprağı Türk toprağıdır". Kendisine efendi seçebileceği yegâne unsur da bu dolayımla Türk'tür. Sosyo-politik alanda Türk kimliğiyle donanan çocuk, "vatan ağacı – körpe fidan" metaforunda "yetişen vatan ağacının" tek mirasçısı olarak görülmektedir:

> Bugün Çocuk Bayramı... Ağaç Bayramı bile yaptığımız zamanda bu fidanlar için bayram yapmamak haksızlık olurdu. Onlar hepimizden çok bayram etmeye layıktırlar. 19 Mayıs 1335'ten beri ne yapıldı ki onlar için olmasın? Bir harpten çıkarken bir harbe girdik. Onlar hür yaşasın diye! Genç dağlarına genç şehitler gömdük. Onlar rahat nefes alsın diye! Okumamızı yazmamızı değiştirdik; onlar kolay okusun kolay yazsın diye. Fakir bir hayata katlandık; onlar zengin hayat sürsün diye! Hâsılı şehitlerin kanıyla, dulların gözyaşıyla ve bütün gazi neslinin alın teriyle sulayarak yeni bir vatan ağacı yetiştiriyoruz ki, sayesinde onlar dinlenecek, meyvelerini onlar toplayacak (*Vakit*, 23 Nisan 1932, 1).

Genel bir değerlendirme yapıldığında "Neden Çocuk Bayramı?" sorusuna aranılan cevaplar, çocuğun bir istikbal olduğu ve milletin istiklale olan inancını ve imanını tazelemek; istiklali muhafazaya azmetmek; 'milletin hâkimiyeti' öğretisini, hâkim ideoloji kılmak; Türkün benliğini dünyaya

tanıttığı gün olarak yinelenmesini sağlamak; millî ruh olarak daha heyecanlı ve millî duruş bakımından daha gür sesli çocuklar yetiştirmek ve bu sayede vatanın geleceğini daha "şerefli ve daha kudretli" kılmak; gürbüz ve neşeli çocuklar yetiştirmek dâhilinde verilmektedir. Bu cevaplar, ilkokul çağındaki bir çocuğun "millî hassasiyetlerini ve kimlik bilgilerini" edinmeleri işlevlerine sahiptir. Sosyo-politik çevrenin söylevleri ekseninde arzu edilen çocuk, bu bağlamda, vatan ve millet sevgisi ile donanmış, şehitlerine vefa duygusu ile borçlanmış, Türk vatanında doğmuş ve Türk milleti hâkimiyetinde idare olunmuş bir kimlik nazariyesine sahiptir.

"Devletin ve milletin istikbalini" çocukta gören resmî ideoloji, bu minvalde çocuğa özen göstermenin ve onu müstakil bir birey olarak görüp sevgi göstermenin lüzumu üzerine de söylevler geliştirmiştir. Dönemin Başbakanı İsmet İnönü'nün 1929 yılında, Çocuk Bayramı'ndaki söylevleri, hâkim ideolojinin çocuk üzerine düşüncesini anlatması bakımından dikkate değerdir:

> Bir içtimai heyette herhangi bir çocuk hemşirelerden sevgi, bakım, koruma ve neşesine yardım görürse o, heyette hayatın tadı, o heyette emniyet, birbirine dayanma duygusu o kadar köklenir. Vatan yurdunda çocuklar alâkasının derecesini çocuklar neşeleri, şen olmaları ile kendileri gösterirler. Yaşlının olduğundan başka türlü görünme marifetine insan çiçeği kendini asla düşürmemiştir. Onun için çocukları gürbüz ve pervasız olan yerlerde cemiyetin onlarla temelli alâkası şüphe götürmez bir gerçektir. Ne mutlu anlayışı ve duygusu böyle olan cemiyetlere. Sanıyorum ki, çocuk haftasının hepimiz için ne kadar değerli bayram olduğunu söylemiş oluyorum. Bu haftada en zevkli işimiz çocuklarımızın hoşuna gitmek için elimizden geleni yapmaktır. Çocuk haftasında vatanın havası çocuğun kuş sesiyle çınlamalı! (*Milliyet*, 24 Nisan 1929, 2).

Dönemin Millî Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel de bu meseleyi "millî dava" olarak ele almış; Türk çocuğunu büyük Türk milleti ağacının gövdesi olarak görmüştür:

> Türk milletinin kendi toprağında mutlak hâkimiyetini tesis ettiği mutlu bir günü, Türk çocuğuna bayram olarak seçen Cumhuriyet hükûmeti, çocuğa karşı yalnız ana ve babasından değil; bütün memleket halkından aynı sıcak alâkayı bekliyor. Çocuğu, mademki bir millî dava hâlinde elimize aldık; fertler de -evli veya bekâr- bu millî davaya, candan bağlılık göstermelidirler. Fertlerin muzahereti olmadıkça, devlet tek başına bu ağır yükün altından kalkamaz. Her şeyden evvel, memlekette çocuk sevgisini kökleştirmek zaruretindeyiz. Türk anası, babası, her Türk çocuğu, büyük Türk milletinin gövdesini teşkil eden parçalardan biridir. Bir nefer, bir ordunun hulâsası olduğu gibi! (*Cumhuriyet*, 23 Nisan 1940, 3).

Connerton'ın (2012: 38), da belirttiği gibi yaşam öykümüz, kimliğimizi edindiğimiz grupların öyküsü içinde gömülüdür. Cumhuriyet Dönemi çocukları, Osmanlı Devleti yönetimi devrini görmemiş; yaşam öykülerini Cumhuriyet öğretileri ile kurulan yeni düzende edinmişlerdir. Bu yüzden

“bahtiyar”lardır:

> Ne bahtiyarsın sen çocuğum! Vatanın korkunç ıstırap devirlerine yetişmedin, harbin ve sefaletin her gün, güz yaprakları gibi, birkaç bin millettaşını yere serdiği yılların yürek parçalayıcı havasım teneffüs etmedin. Memleketin başına belâ kesilen hükümdarların, vatanı yabancılara sattığı kara günlerin acısını duymadın. Vatanının belki büsbütün haritadan silinmesi ihtimaliyle içine bir ölüm ağırlığının çöktüğünü hissetmedin. Asil ve büyük milletinin en ağır ve şeniğ hakaretlere uğradığı Türk adının bir ayıp gibi korka korka söylendiği zamanlara yetişmedin. Sen ne bahtiyarsın çocuğum! (*Ulus*, 23 Nisan 1938, 2).

Geçmişin “ıstırap, sefalet, yürek parçalayıcı ve ölüm ağırlığıyla” betimlenen tasviri esasen dönemin bir mukayesesidir. Cumhuriyet Dönemi ile birlikte “vatan selamete kavuşmuş”, “asil ve büyük Türk Milleti kurtulmuş” ve ‘Türklük, gurur ile söylenen bir zamana erişmiştir”. Kolektif belleğin oluşumuna bu neviden “sert” ve “vurucu” anlatım yolu ile seslenmek, çocukların zihninde oluşacak “geçmişin karanlık tablosu”nu çizmek için kaçınılmaz ve gerekli görülen bir üsluptur. Osmanlı yönetiminde bu yaşananlara dâhil olanlar, -söylevlerden anlaşılacağı üzere- kolektif belleğinden o devrin “unutulmaz acılarını” silememişler ve bu acıların, çocukların hafızasında da yer etmesini istemişlerdir.

Cumhuriyet yöneticilerinin, çocukların omuzlarına yüklediği Cumhuriyeti koruma misyonu, 23 Nisan’da çocukların söylevlerinde karşılık bulmuştur. Millî kimlik öğretisinin referans alındığı çocuk söylevlerinde öncelik, ‘kendi kimlikleri ile duydukları gurur’ ve ‘bu kimliğin gücü ile aldıkları emaneti taşımanın erdemi’ üzerinedir. Bu neviden birçok söylev vardır. 1934 yılı Çocuk Bayramı’nda konuşan Millî Talebe Birliği üyelerinden ‘Sungur’ isimli öğrenci, uzunca bir anlatımın ardından sözlerini ‘Türk Birliği’ne vurgu yaparak noktalar:

> Türk koca bir tarih, biz bir istikbaliz! Kökümüz engin bir mazi... Nurlu mazi oldukça sana istikbalin geniş ufuklarında hayat kapıları daima açık bulunacaktır. Senin yüksek ve gür sesinin dalgaları en ücra köşelere kadar ulaşacak. Aslan yürekli koca Türk:
>
> Adın gelir turandan;
>
> Işıklısın her yandan! (*Tanin*, 24 Nisan 1935, 6).

Çocuk Bayramı söylevlerinde, çocukların, Türk’ün mazisini yüceltmesi ve Türk Birliği fikrini dillendirmesi, rejimin sevdirmek ve özendirmek istediği kimlik bilgisi bilgilerindendir. Bu çerçevede hitabet kürsülerine çıkan öğrencilerin, “Sevgili arkadaşlarım, biz bütün dünyadaki gençlerden daha bahtiyarız; çünkü Türk yaratıldık!” (*Cumhuriyet*, 24 Nisan 1934, 5) demesi, Türk kimliğini içselleştirdiğini ve kamusal belleğine aidiyet duygusunu yerleştirdiğinin kanıtı olarak görülmelidir. Bahsedilen amaç doğrultusunda mitolojik bilgilere başvurulması ve 23 Nisan’ın, “Türk’ün ikinci Ergenekon’u” olarak adlandırılması, kurtuluş mücadelesinin anlamını

kuvvetlendirmesi bakımından kayda değer bir pekiştireç olarak kullanılmıştır:

> Türk tarihine biraz göz gezdirin. Nerede dünyanın şaştığı büyük bir hadise varsa, bir başarmak ve bir yaratıcılık varsa orada ulus hâkimiyetinin: varlığını bulacaksınız. Biz 23 Nisan'a onun için tapıyoruz. Onun için ona, "ikinci Ergenekon" diyoruz, Ne mutlu bugünleri görenlere (*Kurun*, 24 Nisan 1936, 6).

"Turan", "Ergenekon", "Türk Birliği" gibi resmî ideolojinin terminolojisine dâhil edilebilecek Türklük kaygısı taşıyan söylevler, Türk kimliğinin sınırlarının ortaya konması bakımından da manidardır. Cumhuriyet yönetiminin "ideal çocuğu" sadece Anadolu coğrafyasında yaşayan Türkleri kendilerine mesele olarak edinmemiş; Turan coğrafyası ile de yetinmemiş, dünyanın neresinde bir Türk var ise onun sevinci ile sevinmek; onun üzüntüsü ile kederlenmek kaygısını da taşımıştır:

> Sınır dışında da olsa öbür dünyada da olsa Türk gönülleri fethedeceğiz, beraber olacağız. En eski günler gibi uzak diyarlarda da olsa bir Türkün eline diken batsa hep birlikte üzüleceğiz (*Kurun*, 24 Nisan 1935, 8).

Türk kimliğinin içselleştirilmesinde, Cumhuriyet yöneticilerinin "ideal çocuk" yaratma noktasında çocuklara sesleniş sözcükleri, ayrıca incelenmesi gereken bir husustur. Himaye i Etfâl Reisi ve aynı zamanda Kırklareli Mebusu olan Doktor Fuat Bey, 23 Nisan Çocuk Bayramı'nın açılış konuşması yaparken, "Çocuklar, Gazi'nin çocukları... Hür, müstakil, asil Türk Milleti'nin çocukları…" diyerek söze başlamıştır. (24 Nisan 1933, Cumhuriyet, s.6) Yine dönemin Millî Eğitim Bakanı Reşit Galip, 23 Nisan konuşmasına başlarken, "Çocuklar! Güzel yüzlü, güzel özlü Türk yavruları" (*Hâkimiyet-i Millîye*, 24 Nisan 1934, 1) ifadelerini kullanmıştır. Bir başka 23 Nisan söylevinde, "Mukaddes Türk yurdunun mesut Türk çocukları" (*Akşam*, 23 Nisan 1939, 7) sözcükleri kullanılırken; 23 Nisan 1937 yılındaki bayram konuşmasında "Yarının yapıcısı, yaratıcısı, ümidi, emeli ve her şeyi olan Türk çocukları!" (*Son Posta*, 23 Nisan 1937, 16) ifadeleri yer almıştır. Bu neviden ifadelerin örneklerini çoğaltmak mümkündür; lakin verilmek istenen açık mesaj söylevlerin genelinde aynıdır.

Türk Milleti'nin hür ve müstakil; Türk vatanının "kutsal bir mekân" olarak kalabilmesi için, Cumhuriyet aydınlarının, çocuklardan beklediği birtakım "gayret ve ihtimamlar" vardır. Öncelikle kendilerini tarihe ve cihana karşı ispatlamalıdırlar. Vatan sevgisini, her türlü sevgiden mukaddes bilip; "ülküsü, gururu ve şerefi" bildikleri vatanlarını "millî dava" olarak görüp sahip çıkmaları beklenmektedir. "Kolektivist kültürel unsurların kalıpları içinde anne-baba, kardeşleri ve yakın çevreyi sevmek, ekseriyetle topluma ve siyasal otoriteye sadakat ile bağlılığın ilk adımı olarak tahayyül edilmiştir. Çocuğun aile üzerinden topluma karşı sevgi beslemesi ise, "vatan aşkına giden manevi yol"dur. Vatan, anne, baba ve gibi içtenlikle ve hatta ölesiye sevilmelidir" (Öztan, 2013: 78). Bahsedilen sevginin her sabah çocuk

zihinlerine işlenmesini sağlayacak olan andı da dönemin Milli Eğitim Bakanı olan Reşit Galip tarafından kaleme alınır. 1933 yılında bayram kutlamalarına katılan Galip, öğrencilerle hasbihalden sonra onlara bir görev verir. Bayram töreninin bitmesine müteakip mekteplere dönüldüğünde, ilk günden başlayarak derse girildiğinde hep birden ve her gün şu sözleri[2] tekrarlamalarını ister:

Türk'üm, doğruyum, çalışkanım.

Yasam küçüklerimi korumak,

Büyüklerimi saymak,

Yurdumu, budunumu özümden çok sevmektir.

Ülküm; yükselmek, ileri gitmektir.

Varlığım Türk varlığına armağan olsun (*Cumhuriyet*, 24 Nisan 1933, 6).

Sonuç

Devleti yöneten kadronun, kendilerinin ve ideolojilerinin sürekliliklerini sağlamak üzere ortaya koyduğu millî bayram projesinde, kamusal bir varlık hâline gelmiş çocuğun kimliğini şekillendirmek üzere çocuklara yönelik hitaplarında yukarıda verilen örneklerden görüleceği üzere birtakım değerler üzerinde özellikle durmuşlardır.

Kurtarılan vatanın emanet edilecek "güçlü omuzları" olarak görülen Cumhuriyet çocukları, her şeyden evvel 'Türk olduğunu bilmeli", milletin istikbalini ve hâkimiyetini vefa duygusuyla korumalı; vatan sevgisini tüm değerlerin üzerinde tutmalıdır. Hasan Ali Yücel'in 'millî dava' olarak gördüğü bu proje içerisinde çocuklar, çalışkan ve güzel ahlaklı yetişmelidir. Milliyetçi ideoloji dâhilinde şekillenen "vatan-millet-çocuk" üçlüsü, milletin ve devletin sigortası olarak görülmüş ve çocuklardan "vatansız bir millet"; "milletsiz bir çocuk"; "çocuksuz bir vatan" kavramını tahayyül etmemeleri istenmiştir. Bu kapsamda Çocuk Bayramı'nın çocuklar için inşa edilen "Saray"da kutlanması, geçmişin söz sahibi olan hükümdarın "Saray"da oturmasına atıf yaparak; geleceğin yöneticilerini oluşturacak ve her seviye ve zümreden ailelerin çocuklarının "eşit" olarak ve ayrım yapılmaksızın bu mekâna davet edilmesi; dönemin hâkim görüşü olan halkçı ve "demokrat" yönetim anlayışını da ortaya koyması bakımından dikkate değer bir husustur.

Çocuk Saraylarında ve diğer kutlama mekanlarında ritüel haline gelen "Çocuk Balo"su, çocukların giyim kuşamından yeme içmesine, dans etmesine kadar sosyal hayatlarına, modern öğretileri dahil etmiştir. Zeybek oyununun

---

[2] "1933 yılı itibariyle tüm okullarda okunan 'öğrenci andı', Afet İnan'ın 1984 yılında yayımladığı 'Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler' adlı eserinde, andın ilk oluşumunu şöyle anlatılır: "1933 yılının 23 Nisan Çocuk Bayramı'nda, Reşit Galip, o heyecanla Çankaya Köşkü'ne geldiği vakit, Atatürk'ün yanında bana (Afet İnan'a) bir kâğıt uzatır. Ve şunları söyler: "Sabahleyin, ilk bayramlaşmayı kızlarımla yaptım. Onlara bir şey söylemek istediğim vakit bir ant meydana çıktı. İşte Cumhuriyetimizin çocuklara armağanı." demiştir" (İnan, 1984: 208).

yanında çocuklar valsi de öğrenmiş; kız çocukları tuvalet, erkek çocukları takım elbise giymiş; aileleri olmadan münferiden kendileri için özel olarak düzenlenen kutlamalara katılmışlardır. 1929 yılında başlayan radyo yayınlarında Mustafa Kemal Atatürk'ün savaş günlüğü olarak nitelendirilebilecek ve bu çerçevede Türk milletinin "Kurtuluş mücadelesini" anlattığı "Nutuk" adlı eserinin okutulması da modern dönemin icadı olan radyo yolu ile çocukların "millî" kimliğine katkı sunacak bir araç olarak görülmüştür.

Nitekim 25 Nisan 1936 senesinde Kurun Gazetesi'nde yayımlanan "Yüksek düşünceli Bir Türk Yavrusu" adlı röportajda "23 Nisan nedir?" sorusunun karşısında Türk çocuğunun verdiği "Benim, Ben Türk milletiyim. Bugün küçüğüm, o milletin yavrusuyum; ama yarın ne olacağım? Büyük, zengin, kuvvetli bir millet! Dünyanın en yüksek Cumhuriyeti ben olacağım. Yurdumu her yurttan üstün tutacağım. Tarlalarım yemyeşil olacak, her yerde buğday satacağım. Fabrikalarımın bacalarından pofur pofur dumanlar çıkacak, makine gürültüsü her sesi boğacak. Ya tayyarelerime ne dersiniz? Hepsi birden uçtu mu, gökyüzünü göremezsiniz. Dünyanın en zengin, en kuvvetli milleti olacağım demedim mi? Artık hepsi içinde" cevabını vermesi üzerine, sana bunları kim öğretti diye sorulduğunda Mustafa Kemal Atatürk cevabı, 23 Nisan Çocuk Bayramı'nın, hedeflenen "milli ve modern" çocuk idealine ulaşmada nispeten başarıldığını göstermesi bakımından ifade edilmesi gereken bir husustur.

Çocuğun Türk milletinin geleceği olduğu inancından yola çıkarak; milletin istiklale olan inancını ve imanını tazelemek; istiklali muhafazaya azmetmek; milletin hâkimiyeti öğretisini, hâkim ideoloji kılmak; Türkün benliğini dünyaya tanıttığı gün olarak yinelenmesini sağlamak; milli ruh olarak daha heyecanlı ve milli duruş bakımından daha gür sesli çocuklar yetiştirmek ve bu sayede vatanın geleceğini daha "şerefli ve daha kudretli" kılmak; gürbüz ve neşeli çocuklar yetiştirmek amacıyla ilan edilen Çocuk Bayramı sayesinde Cumhuriyet'in "ideal çocuk projesi" kamusal anlamda meşrulaştırılmıştır. Törenlerin kitleleri harekete geçirme ve yönlendirme gücünden faydalanan Cumhuriyet yöneticileri ilk etapta yardım amacıyla 1925 yılında ortaya çıkan "Çocuk Haftası" fikrini 1926 yılında Çocuk Bayramı'na çevirerek 1927 yılından itibaren resmî kurumlarca kutlanmasını sağlamış; çocukların kolektif hafızasında "millî kimlik" bilgilerini edinmelerini ve kodlamalarını kolaylaştırmıştır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

And, M. (1082). *Osmanlı şenliklerinde Türk sanatları.* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik.* (çev.: Ayşe Tekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bilgin, N. (2013). *Tarih ve kolektif bellek*. Ankara: Bağlam Yayıncılık.

Connerton, P. (2012). *Toplumlar nasıl anımsar.* (çev.: A. Şenel), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dijk, T., vd. (2015). *Söylem ve ideoloji.* (hlz. Barış Çoban-Zeynep Özarslan), İstanbul: Su Yayınevi.

Durkheim E. (2014). *Toplumsal iş bölümü*. (çev.: Özer Ozankaya), İstanbul: Cem Yayınevi.

İnan, A. (1984). *Atatürk hakkında belgeler ve hatıralar*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Lipiansky, E. M. (1992). *Identité et communication*. Paris: Presses Universitaries de France.

Ong, W. J. (2012). *Sözlü ve yazılı kültür sözün teknolojileşmesi.* (çev.: Sema Postacıoğlu Benan), İstanbul: Metis Yayınları.

Özdemir, N. (2005). *Türk eğlence kültürü*. Ankara: Akçağ Yayınevi.

Özdemir, N. (2007). Osmanlı tüketim kültürü, eğlence ve yazılı medya ilişkisi. *Milli Folklor*, 73, 12-23.

Öztan, G. G. (2013). *Türkiye'de çocukluğun politik inşası*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Roskin, M. G., vd. (2012). *Siyaset bilimi: Bir giriş*. (çev.: Atilla Yayla), Ankara: Adres Yayınları.

Gazeteler

Hâkimiyet-i Millîye, 3, 23 Nisan 1926.

Çocuk Sesi, 17, 1929.

Vakit, 23 Nisan 1928.

Vakit, 24 Nisan 1928.

Cumhuriyet, 23 Nisan 1929.

Milliyet, 24 Nisan 1929.

Son Posta, 23 Nisan 1932.

Cumhuriyet, 24 Nisan 1933.

Hâkimiyet-i Millîye, 24 Nisan 1934.

Cumhuriyet, 24 Nisan 1934.

Son Posta, 23 Nisan 1935.

Kurun, 24 Nisan 1935.

Son Posta, 23 Nisan 1937.

Cumhuriyet, 23 Nisan 1938.

Ulus, 23 Nisan 1938.

Akşam, 23 Nisan 1939.

Ulus, 25 Nisan 1940.

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

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

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

Geliş Tarihi/Submission Date: 15.12.2023
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 16.02. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1405156
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 130-142.

Derleme Makale
Compilation Article

ÇERKES TOPLUMUNDA "HAYNAPE" KAVRAMI: TOKAT/ BATMANTAŞ KÖYÜ ÖRNEĞİ

♦

THE CONCEPT OF "HAYNAPE" IN THE CIRCASSIAN SOCIETY: TOKAT/ BATMANTASH VILLAGE EXAMPLE

Mahmut DELEN*

ÖZ: Çerkesler, geleneklerine bağlı bir toplum olarak tanınmaktadır. Yaşadıkları coğrafyalardaki çeşitli zorluklara karşı kültürlerini bir sığınak olarak gören Çerkesler, kültürel verimleri ile insanlığın mirasına önemli katkılarda bulunan bir halk olarak varlıklarını sürdürmektedirler. Varlıklarını sürdürürken hem birlikteliğin telkini hem de ayrışmanın engellenmesi için çeşitli kaidelere sıkı sıkıya bağlanan Çerkesler, haynape denilen kavrama özel bir önem atfetmişlerdir. Araştırma kapsamında söz konusu kavrama yüklenen anlamlar incelenmiştir. Kültürel Coğrafya ve halkbilimi alanlarının analiz desenlerinden faydalanılan çalışma kapsamında Tokat ilinin merkez ilçesine bağlı olan Batmantaş Köyü'nde 20 kişi ile rastgele örneklem belirlenerek görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmelerde yapılandırılmış görüşme formu aracılığı ile gönüllü katılımcılara sorulan dört soru vasıtasıyla haynape kavramına atfedilen anlamlar ortaya konulmaya çalışılmıştır. Buna göre haynape kavramının Çerkes toplumunda Adige xabze denilen örf bütününün yasaklarını teşkil ettiği tespit edilmiştir. Katılımcıların haynapeyi Türkçe ayıp, saygı, gelenek, yasak; Çerkesçe xabze, yemug, thamade kelimeleri ile andığı görülmüştür. Bu kelimeler ile birlikte anılması, haynapenin Çerkes kültürünü ayakta tutan önemli bir eğitim aracı olarak anlamlandırıldığını da düşündürmüştür. Bu bağlamda haynapenin toplumu bir arada tutan işlevsel yönü kadar söz konusu öğretici tarafı ile önemsendiği de tespit edilmiştir. Yasak ve kınamaların; çocukların yetiştirilmesi, gençlerin aile kurumunu ayakta tutması, ihtiyarların ise sıhhatle yaşlılığını geçirerek saygı görmesi için bir araç sayıldığı görülmüştür. Bundan hareketle haynapenin yalnızca yasaklama ve kurallar koyma aracı olmadığı; bu yönü ile tabu sayılamayacağı, toplumun birlikteliği için çok önemli bir gereç sayıldığı değerlendirilmiştir. Ayrıca ekseriyetle uyarı, men ve yasakları içeren bir kavram olarak algılanmasına karşın haynapenin tüm kaynak kişilerce övülerek anlamlandırılması, Çerkeslerin kültürel varlıklarının anlamı ve işlevselliği bakımından ittifak ettiği şeklinde değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çerkes, Adige, Halkbilimi, Halk Kültürü, Haynape.

ABSTRACT: *Circassians are recognised as a society committed to their traditions. Circassians, who see their culture as a refuge against various difficulties in the geographies where they live, continue their existence as a people who make important contributions to the heritage of humanity with their cultural products. Circassians, who strictly adhere to various rules both for the inculcation of unity and the prevention of segregation while maintaining their existence, have attributed a special importance to the concept called haynape. Within the scope of the research, the meanings attributed to the concept in question were analysed. Within the scope of the study in which the analysis patterns of cultural geography and folklore fields were used,*

* Dr.- Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Tokat-mahmuddelen@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-7332-6971)

turnitin *This article was checked by Turnitin.*

interviews were conducted with 20 people in Batmantaş Village, which is connected to the central district of Tokat province, by determining a random sample. In these interviews, it was tried to reveal the meanings attributed to the concept of haynape through four questions asked to the volunteer participants through a structured interview form. Accordingly, it was determined that the concept of haynape constitutes the prohibitions of the whole of the custom called Adige xabze in the Circassian society. It was observed that the participants referred to haynape with the words shame, respect, tradition, prohibition in Turkish and xabze, yemug, thamade in Circassian. The fact that haynapa is mentioned together with these words suggests that haynapa is understood as an important educational tool that keeps Circassian culture alive. In this context, it has been determined that haynapen is valued with its educational aspect as well as its functional aspect that keeps the society together. It has been observed that prohibitions and condemnations are considered as a tool for raising children, for young people to keep the family institution alive, and for old people to be respected by spending their old age in good health. From this point of view, it has been evaluated that haynapa is not only a means of prohibition and setting rules; in this respect, it cannot be considered taboo and is considered a very important tool for the unity of the society. In addition, although it is perceived as a concept that includes warnings, prohibitions and prohibitions, the fact that haynapen is praised and interpreted by all the informants is evaluated as the Circassians are united in terms of the meaning and functionality of their cultural assets.

Keywords: *Circassian, Adyghe, Folklore, Folk Culture, Haynape.*

Giriş

Kültürel Coğrafya, insan üretimi olan tüm unsurları, coğrafya biliminin prensipleri kapsamında incelemeye çalışmaktadır. Geçmişi, henüz 100 yıla dayanan genç bir disiplin olduğu bilinen Kültürel Coğrafya, fizikî mekânın etkisinin her şeyden fazla olduğunu iddia eden deterministlere karşı ortaya çıkmış ve bu fikre dayanak olarak gelişimini kültür olgusu üzerine yoğunlaştırmıştır. Dolayısıyla insanoğlunun üretimlerinden oluşan kültür olgusu ve bu olgunun içinde yer alan her şey, Kültürel Coğrafyanın inceleme konuları arasındadır (Kayserili, 2011: 1). Beşerî coğrafyanın alt dallarından biri sayılan kültür coğrafyası, kendine has metotları ile kültür analizi için farklı bakış açıları kazandırır (Şahin, 2010). Çeşitli coğrafyalarda yaşayarak köklü kültürlerle etkileşim içerisine giren Çerkeslerin kültürel zenginliğini tespit ve tahlil etmek için de Kültürel Coğrafya biliminin metot ve yöntemlerinin kullanılması gereklidir. Bu çalışmada da halkbiliminin yöntem ve tekniklerinin yanı sıra Kültürel Coğrafyanın ortaya koyduğu bilimsel çözümleme teknikleri kullanılmıştır.

Halkbilimi, bilimsel kümelenmeler içerisinde bulunan antropoloji ve etnoloji bilimleri arasında yer alır (Boratav, 2019: 8). Bu bilimsel kümenin arasında bulunmanın ötesinde neredeyse hiçbir toplumsal bilimin folklor olmadan yapılamayacağı söylenebilir. Zira yavaş yavaş spiritüel kültürün çeşitli fenomenlerine ilişkin çözümün folklor ve ona bağlı çeşitli verilerde olduğu konusunda kanaat oluşmaya başlamıştır (Propp, 1998: 9). Halkbilimi içerisinde gerçekleştirilen bu araştırmada da gizil olan kültürel içeriği gün yüzüne çıkarmak amacıyla etnometodolojik analiz kullanılmıştır.

Nitel araştırma, bir olgunun anlamına ve kökenine yönelirken, nicel araştırma, ne derece var olduğunu belirlemeye çalışmaktadır. Dolayısıyla nitel araştırma, araştırılan olgu ve olayların niteliğini ön plana çıkarırken

nicel araştırma, sayısal değişimini öne çıkarmaktadır. Nitel araştırma yöntemlerinde genellikle görüşme, gözlem ve doküman inceleme şeklinde sınıflandırılan üç veri toplama tekniği kullanılır. (Baltacı, 2019: 374-380). Bu araştırmada da bunlardan görüşme yöntemi tercih edilmiştir. Görüşme soruları, yapılandırılmış görüşme formu aracılığı ile yüz yüze olarak kişilerle tek tek görüşülmesi sonrasında kayıt altına alınmıştır.

Nitel araştırmalarda örneklemi doğru şekilde belirlemek, çalışmanın güvenilirliği açısından en önemli konulardan biridir. Nitel araştırmalarda en sık kullanılan birkaç örneklem seçim yönteminden bahsedilir. Bunlar, amaçlı, rastgele, gönüllü ve evren örneklemleri şeklinde sınıflandırılır. Amaçlı örneklem yönteminde, araştırmacı en uygun olan örneklemi, kendi belirlediği özelliklere göre seçer. Rastgele ya da kartopu örneklem yönteminde araştırmacı, araştırmaya dâhil olan bir kişiden, diğer katılımcıları örnekleme katma konusunda yardım alır. Gönüllü örneklem yönteminde katılımcıların kendilerinin çalışmaya talip olması beklenir. Rastgele ve gönüllü örneklem teknikleri, insanların fiili olarak katılımının sağlandığı çalışmalarda kullanılır. Evren örneklemi ise, araştırmaya konu edilen problemin her fert ya da materyaline ulaşılabilecek ve bu ulaşılan kaynakların tamamını çalışmaya koyabilecek çapta küçük gruplar için tercih edilir (Başkale, 2016: 26). Bu araştırmada da rastgele örneklem belirlenerek haynape kavramının Çerkes toplumundaki karşılığı analiz edilmeye çalışılmıştır.

Çerkesler ve Çerkeslik

Çerkesler, uzun dönemler boyunca özgür bir halk olarak Kafkaslarda varlıklarını sürdürmüştür. Ancak Kafkas-Rus Savaşları sürecinde Rusların yayılmacı politikaları sonucunda verdikleri uzun ve zorlu mücadeleyi kaybederek büyük kitlelerin vatanlarından kopmak zorunda kalması ile yurtlarından olmuşlardır (Aslan, 2006: 28).

Rusların yayılmacı politikalarından farklı olarak Çerkeslere yönelik sert müdahalelerinin uzun süre devam etmesi, Çerkes ulusunun imhası için özel bir politika geliştirdiği şeklinde yorumlanabilir. Tarihî kökenine bakıldığında Büyük Katerina, 1760'larda Karadeniz'in kuzeydoğu kıyılarının Rusya'ya ait olması gerektiğine karar verdikten sonra Çerkeslerle ilgili süreç başlamıştır. Bu dönemde Rus askerî kuvvetleri, Çerkesleri yüksek dağlara sıkıştırıncaya kadar parça parça kuşatmaya çalışmıştır. 1820'lere gelindiğinde ise Çerkes halklarının büyük kısmı ya öldürülmüş ya da 1864'e kadar savaşmaya devam ettikleri Batı Çerkesya'ya sürülmüşlerdir. Çerkeslerin sürülmesinden sonra, hayatta kalabilenlerin neredeyse yarısı geldikleri yeni yurtlarından da kovularak ikinci bir etnik temizliğe maruz bırakılmışlardır. Hem Rusya'da kalanlar hem de farklı coğrafyalara dağılanlar, bundan sonraki beş nesil boyunca kültürlerini koruma mücadelesi vermişlerdir (Richmond, 2018: 10-11). Çerkeslerin zaman zaman tüm yoksunluklara rağmen zafer kazanmaya defalarca yaklaşmasının ardından beklenmedik şekilde mücadelelerini kaybetmesindeki en önemli

dönüm noktalarından birinin meşhur lider ve komutan Şeyh Şamil'in Ruslar tarafından ele geçirilmesi olduğu söylenebilir. 1853-1856 Kırım Savaşı'nın ardından Kafkas halklarını yok etmek niyetiyle harekete geçen Rusya, 1857'de Şeyh Şamil ve çevresinin üzerine yoğun saldırılar başlatmıştır. 1859'da Şeyh Şamil'in esir edilmesinden sonra Rus birlikleri, o döneme kadar Ruslara karşı tüm gücüyle direnen Çerkesler üzerine yönelmiş ve bundan sonra Çerkeslerin direnişi büyük oranda kırılmıştır (Şahin, 2016: 2787).

Ekseriyeti Türkiye olmak üzere dünyanın birçok ülkesine göçen Çerkeslerin yeni vatanlarında kültürel olarak ayakta kalma çabasında çeşitli ideolojik ve kültürel zorluklar yaşanmıştır. Aksoy (2018: 63)'un ifade ettiği gibi Çerkeslerin etnik ve sosyokültürel olarak oldukça karmaşık bir yapıya sahip olması ve çok sayıda boy ve gruptan oluşması, bu zorluklardan yalnızca biridir. Buna karşın Çerkes toplumu Türkiye'de kültürel benliklerini korumak için pek çok müşterek etrafında ittifak etmişlerdir. Bu bağlamda Çerkeslerin geldikleri coğrafyadan getirdikleri kültürlerinin Anadolu topraklarında tutunabilmeleri için bir sığınak olduğu ifade edilebilir. Anadolu'da tanıştıkları diğer topluluklarla birlikte daha zenginleşen kültürleri ile Türk üst kimliğine önemli katkılarda bulunan Çerkesler, Anadolu'nun kültürünü kendi birikimleri ile sentezleyerek yerli bir kimlik inşa etmeyi başarmışlardır. Bu kimlik, özellikle geleneksel kaidelere sıkı sıkıya bağlı olmayı ihtiva etmektedir. Zira yeni vatanlarına kök salmak için dinî kimliğin yanı sıra etnik bir birlikteliğe ihtiyaç duyan Çerkesler, hem dışa doğru iletişimlerini kuvvetlendirmiş hem de özlerini kaybetmemek için kültürlerinin iç dinamiklerine en yüksek seviyede sahip çıkma iradesini göstermişlerdir. Bu kültürel uyumun tarihsel süreçte Türkler ile Çerkesler arasındaki ilişkinin köklü olması ile ilişkilendirilmesi de mümkündür. Bolat (2013: 123)'ın aktardığına göre 1060'lı yıllarda Melikşah döneminde Selçukluların Dağıstan'a yerleşmesi ile söz konusu ilişkiler başlamıştır. Türkler ile Çerkeslerin ilişkilerinin sağlamlaşarak yakınlık kurulmasındaki bir başka faktörün de Çerkeslerin misafirperver oluşu gösterilebilir. Acar ve Karaosmanoğlu (2019: 192)'na göre tarihleri boyunca hem Xabze denen örfî kuralları hem de savaş ortamından kaynaklanan sıkıntılar, Çerkeslerin ev sahipliğine ve misafirperverliğe kutsiyet yüklemelerine ortam hazırlamıştır. Yaşadıkları coğrafya neresi olursa olsun Çerkesler, misafirperverliğe yükledikleri bu manayı halen sürdürmektedir.

Türkiye'ye entegre olarak benliklerini kaybetmeden önemli bir etnik grup olarak varlıklarını sürdüren Çerkes toplumunu bir arada kalmaya motive eden en önemli unsurlardan birisinin de zorunlu olarak göç etmek zorunda kalmanın bıraktığı travma olduğu söylenebilir. Çerkeslerin maruz kaldığı sürgünler ve bu çevrede anlatılagelen bireysel hikâyeler, Çerkeslerin tüm anlatılarında nesilden nesle aktarılmış ve kültürün canlı tutulmasında aracı olarak kullanılmıştır (Aksoy, 2018: 64). XIX. yüzyılın ikinci yarısında yaşanan zorunlu göç ile Kafkaslardan Karadeniz'i aşarak çeşitli yerlere varan Çerkesler, İstanbul, Trabzon, Samsun, Sinop, Batum, Rize, Köstence ve Varna

limanlarından karaya çıkarak, liman şehirlerindeki kamplarda uzun bir süre yaşamış, buralardan da Osmanlı'nın muhtelif yerlerine sevk edilmişlerdir. Ayrıca Kars veya Batum sınırından, kara yoluyla da gelenlerin olması, söz konusu göçün düzensizliğinden hareketle nasıl zorbaca gerçekleştirildiğini de göstermiştir (Şahin, 2016: 2791). Bu süreçlerin dışında kendilerini Adige olarak isimlendiren Çerkeslerin Anadolu topraklarına yabancı olmadığı ve kültürel olarak söz konusu coğrafyadan etkilendiği de ifade edilmektedir. Richmond (2018)'a göre Çerkesler, Orta Anadolu'da ileri bir medeniyet geliştiren Hattilerin devamıdırlar ve muhtemelen M.Ö. III binli yıllarda Anadolu'da yaşamışlardır. Buna karşın Bolat (2013: 123) ise Çerkeslerin Kafkasya Bölgesi'nin yerli halklarında biri olduğuna dair tezlerin ağırlıkta olduğunu ifade etmiştir.

Haynape ve Kaynak Kişilerin Haynape ile İlgili İfade Ettiği Çeşitli Kavramlar

Araştırma kapsamında görüşlerine başvurulan kaynak kişilerin ifade ettiği sözler, Çerkeslerin hayatında örflerin önemini ortaya koymuştur. İfadelere göre Çerkeslerin katı olduğu tek şey budur: "Çerkeslerde şöyle bir söz de vardır: Oturmak ayıp, kalkmak ayıp, konuşmak ayıp, susmak ayıp. Gerçekten de bu kültürle büyüyen insanlar bunu çok iyi anlarlar. Katı olduğumuz tek şey belki de budur" (KK-11).

Kaynak kişilerin ifadelerine göre (KK- 1, KK-5, KK-7, KK-8, KK-11, KK-15) Kabardeycede "yemug" olarak geçen ifade, Çerkesler arasında genelde "haynape" olarak bilinir. Her ikisi de aynı anlamda kullanılan bu kavramın tam bir karşılığı olmasa da "ayıp" kelimesine yakın bir manada kullanıldığı görülür. Çerkesler için çok önemli olan bu kavram, yalnızca ayıp anlamına gelmemekte ayrıca geleneğin ifade ettiği her türden yasak ve tavsiyeleri de gizil biçimde içermektedir. Bu önemi anlamak için Çerkesler arasında kullanılan ve Türkçe çevirisi "Günahtan önce ayıp gelir." (KK-1) sözünü göz önünde tutmak yeterlidir. Haynape denildiği zaman kendi ifadelerine göre "Bütün akan sular durur" (KK-1).

Araştırmada görüşlerine yer verilen kişilerin adlarını andığı (KK-1, KK-13, KK-14, KK-17) thamadeler de son derece önemli kültürel karakterlerdir. Thamadeler, gündemde olan bir iş hakkında "haynape" dediği an, o sırada herhangi bir anlaşmazlık varsa örfe duyulan saygıdan dolayı o çekişme anında sonlanır. Orada bulunan topluluğun en muteber kişisi sayılan thamedeler, geleneklerin yürütülmesinden ve birlikteliğin devamından sorumlu kişilerdir.

Çerkeslerde her sosyal ortamın bir sistematiği vardır. Kızların ya da erkeklerin herhangi bir ortama girdiğinde nerede oturacakları, nasıl konuşacakları, nerede susacakları bile bellidir (KK-1, KK-4, KK-6, KK-17). Oturma, kalkma, konuşma gibi kuralları kapsayan xabze denilen kaideler bütünü ise Çerkeslerin yazılı olmayan kurallarıdır. İşte bu kurallara uymamanın tamamı, haynape olarak nitelendirilir. Bu kurallar, toplumun ekseriyetinin ittifakı ile oluşsa da zaman zaman sert yaptırımları gerektirir.

Ricmond (2018: 8)'e göre ise Adige xabze kimi zaman zalim ve acımasız kaideler oluşturur gibi görünse de kendi içinde adil bir mantığa sahiptir.

Kaynak Kişilerin Haynape Tanımlamaları

Kaynak kişilere araştırma kapsamında Haynape kavramının anlamı sorulmuş ve tanımlama yapmaları istenmiştir. "Tam Türkçe karşılığı ayıp demektir." (KK-1) şeklinde yapılan tanımın haynape ile ilgili olarak ekseriyetle ittifak edilen bir tarif olduğu söylenebilir. KK-3'e göre ise haynape, toplumun günahtan öte saydığı bir kavramdır. Sonrasında "Çerkes toplum içinde saygıyı geliştiren ve birbirimize karşı olan saygımızı belirten kavramdır." denilerek haynapenin içe dair olan tarafı da ortaya konmuştur.

KK-4'ün ifadelerinde de saygı kavramı öne çıkarılmıştır: "Çerkes deyince herkes ilk önce saygıdan bahseder. Bu saygının temeli de haynapeye dayanır. Haynape Çerkesçede ayıp demektir". Yine aynı kaynak kişinin ifadelerine göre "Çocuklara verilen ilk öğretilerde genellikle her Çerkes gencinin bildiği *Ayıp günahtan önce gelir* sözü akıllara gelir. Çerkesler için saygı kavramı, her şeyden öncelikli bir kavramdır. Çerkes danslarında bile bu saygıyı görmek mümkündür. Haynapeyi yüzeysel anlatmak mümkün değildir ancak kültürümüze ait her konu başlığının altında haynape yatmaktadır". Haynape, ayrıca büyüklere saygı, yemeğe saygı, kadınlara saygı olarak da tarif edilmiştir (KK-14).

Başka bir kaynak kişi ise haynape kavramını yemug kavramı ile doğrudan ilişkilendirmiş ve şöyle demiştir: "Haynape ya da yemug, ayıp kelimesinin Çerkesçe karşılığıdır" (KK-5). Aynı kaynak kişi, farklı kaynak kişiler tarafından da ifade edilen saygılı olmanın Çerkes kültüründeki önemine değinerek "Saygılı olmaları ile anılan Çerkes toplumunda bu kavram ilk çocukluktan itibaren aktarılır. Büyüklere karşı saygılı olması gerektiği, verilen ilk öğretidir" demiştir. Bir kaynak kişi de bire bir olarak haynapeyi ayıp şeklinde çevirerek ayıp kavramının önemine dikkat çekmiştir: "Haynape, ayıp demektir. Çerkeslerde ayıp kavramı çok önemli bir kavramdır" (KK-6). KK-7 de haynapeyi hem yemug hem de ayıp ile bir arada anarak tanımlamıştır: "Yemug, ayıp demektir". Yemug kavramı ile haynape kavramının birbirinden ayrıldığı noktaların olduğunu savunanlar da olmuştur. Buna göre: "Haynape olarak kullandığımız kelimenin aslında Türkçe olarak tam bir karşılığı yok. Türkçeye çevirince ayıp diyoruz ancak biz bunu genelde yemug olarak kullanıyoruz. Yemug biraz daha ufak ayıpları kapsar. Haynape, daha ağır ayıplar için kullanılıyor" (KK-8). KK-10 ise "Haynape ayıp demektir. Yapılmaması gereken temel kurallardır." diyerek haynapeyi örfî yasaklarla ilişkilendirmiştir. KK-14 de zikrettiği "Haynape, yazılı olmayan kurallar dediğimiz xabze içerisinde yapılmayan davranışlara verilen isimdir." İfadelerinde, kavramı xabze ile birlikte anarak aynı minvalde değerlendirmede bulunmuştur. KK-3'e göre de xabzenin kökeni ve beslendiği kaynak haynapedir. KK-19'un "Çerkes toplumunda çok duyduğumuz bir kelimedir; xabzeye uymamak diyebiliriz" ifadesi ile de

benzer bir tahlil yapıldığı söylenebilir. Xabze içerisinde yer alan her şey haynapeden ilhamle oluşturulmuştur (KK-8).

"Haynape bizim kültürümüz için oldukça önemlidir. Aslında biz haynape değil de yemug olarak kullanırız. İkisi de ayıp yerine kullanılan kelimelerdir." (KK-11) ve "Haynape ya da yemug Çerkesçe ayıp demektir." (KK-15) diyen kişiler tarafından da haynape, hem yemug hem de ayıp kelimeleri ile eş biçimde anlamlandırılmıştır. KK-18 ise "Çerkesler için ayıp ve saygı birbirinden ayrılamaz iki temel kavramdır. Çerkeslerde çoğu şey ayıp kabul edilir. Oturmak, kalkmak, misafire davranışlar gibi hususlara çok dikkat edilir" diyerek kavramın dışa dönük yönlerine işaret etmiştir.

"Haynape ayıp demektir. Bizim hayatımızda en çok kullandığımız kelimedir belki de" (KK-20) diyen kaynak kişi de haynape kavramının kullanımına dikkat çekmiştir.

Özetle haynape kavramının tanımlanmasının istendiği soruya KK-1, KK-4, KK-6, KK-9, KK-10, KK-13, KK-16, KK-20, doğrudan doğruya ayıp kelimesinin kendi dillerindeki tercümesi olduğu doğrultusunda cevaplar vermiştir. Bunun dışındaki diğer kaynak kişiler ise tanımlamalarında haynapeyi, saygı, yemug ve xabze ile ilişkilendirmiştir. Bunların dışında KK-1, yemug kavramını haynapenin Kabardeycedeki tercümesi olarak zikretmiştir.

Kaynak Kişilerin İfade Ettiği Haynape Örnekleri

Araştırma kapsamında kaynak kişilerden haynape olarak algıladıkları davranışları örneklendirmesi istenmiştir. Zikredilen haynape örneklerine bakıldığında örfî yasakların ağırlık kazandığı görülmüştür. Büyüklere saygı, Haynape içinde en başta gelir (KK-16). KK-2'nin ifadelerinden hareketle de haynape, yaşı büyük olanlara saygıyı önkoşul olarak ortaya koymaktadır. Bu ifadeler şu şekildedir: "Haynape, Çerkes toplumu için çok önemli bir kavramdır. Büyüklere saygısızlık etmek, hareketlere dikkat etmemek, büyüğe saygı, yemeğe saygı gibi durumları haynape olarak görüyoruz. Geçmişten günümüze gelen haynapelere şu örneği verebiliriz: Küçük çocuklar babalarının yanında sevilmezdi hatta dokunulmazdı. Bunun doğruluğu tartışılır ancak çocuğun gelişimi açısından olumlu yönleri vardır". Çerkeslerde çocuğun başkalarının yanında sevilmesinin, anne ve babanın çocuğunu başkalarının yanında kucağına dahi almamasının KK-20 tarafından dile getirildiği de görülmüştür.

KK-9 da "Bir büyük sana doğru gelirken yol vermek zorundasındır. Ayrıca büyüklerin yanında bacak bacak üstüne atmak çok ayıptır" diyerek yine büyüğe saygıyı vurgulamıştır. Benzer ifadeler KK-13'ün cevaplarında da şu şekilde öne çıkmıştır: "Yolda yürümenin bile ayıbı vardır. Öncelikle büyük yoldan geçer daha sonra geçilir ya da bir büyük ne kadar uzakta olursa olsun gördüğümüz an ayağa kalkmamız gerekir". KK-10'un zikrettiği "Bir büyük geldiğinde ayağa kalkmamak" ve "Bir büyük geldiğinde ayağa kalkmamak, büyüğün yanında yüksek sesle konuşmak haynapeye verilebilecek örneklerdir" ifadeleri de bu doğrultudadır. KK-17 ise "Haynape dediğimiz bu

ayıp kavramında büyüklere saygıya ek olarak büyüklerin oturacağı yerin konumuna göre hizalanmak dahi vardır." diyerek saygının maddi yansımalarının da olduğunu söylemiştir. Yine büyüklerin yanında karı kocanın birbirlerine isimleri ile hitap etmeleri de haynapenin görünen emsallerinden biridir (KK-20).

Büyüklere saygının vurgulandığı örneklerin devamı niteliğindeki "Örnek verecek olursak büyükler yanında iken ebeveynler çocuklarını kucağına dahi almazlar. Biz buna yemug deriz." cümlelerini zikreden KK-8'in ifadelerini destekler mahiyetteki örnekleri KK-4 ise haynapeyi xabze üzerinden örneklendirmek gerektiğini dile getirerek ifade etmiştir. Bu minvalde büyüklerin yanında oturmak, çocuğunu sevmek, kız istemede gelin ve damadın bir arada bulunması, misafire karşı sergilenen davranışlar gibi birçok davranışı haynape olarak sıralamıştır. Bu örneklemelere mukabil KK-12 ise haynapenin büyüklere ihtiramı içerdiği kadar esasında küçükler için bir öğreti olduğunu farklı bir yönden bakarak dile getirmiş ve şöyle demiştir: "Çerkes toplumunda Haynape çocuğa verilen temel öğretileri de içine alan yazılı olmayan kurallardır. Bizim için bu adetler olmazsa olmazdır. Bir büyüğe davranış kadar bir küçüğe davranış aynı derecede önemlidir. Küçüklükten öğretilmeye başlanan bu adetleri çocukların daha iyi kavraması adına önemlidir". Bu sözlere dayanarak haynapelerin büyüklerin faydasına kurgulanması kadar küçüklerin eğitimi için de kurgulandığı ifade edilebilir. KK-16 da bu öğretilerin çocuklara erken yaşlarda genellikle anneler tarafından verildiğini belirtmiştir. "Çerkes toplumunda saygı, her şeyden önce gelir. Bir toplulukta nasıl davranılması gerektiği çocuk yaşta öğretilir." diyen KK-17 ise saygı kavramı ile çocuk yetiştirmeyi doğrudan ilişkilendirmiştir. Saygı ile çocuğun birlikte anılması, bir diğer kaynak kişide yine şöyle yer bulmuştur: "Çerkesler saygı konusunda çok hassaslardır. Bu yüzden çocukluktan itibaren bireylere *ayıp* diyerek birçok şey öğretilir. İnsanlara saygıda kusur etmemek gerekir" (KK-20).

KK-5 de toplum içinde nasıl davranacağını bilmenin haynapenin özünü oluşturduğunu söylerken Çerkeslerin geçmiş yıllardaki Haynape anlayışının biraz daha farklı olduğunun altını çizmiş; "Atın sağından ya da solundan inmek bile kimi durumlarda ayıp olarak karşılanır." diyerek de kavramın ne denli teferruatlı olabildiğine dikkat çekmiştir.

KK-6 da haynape örneklerini iki ana temada toplamayı tercih etmiştir. Bu örneklerden biri olan misafir adabından "Misafir varken başköşeye oturulmaz çünkü ayıptır. Misafirden önce yemek bitirilmez çünkü bu da ayıptır." diyerek bahsetmiştir. Misafirin baş köşeye oturtulması, Çerkes kültüründe misafirin ev sahibinden daha imtiyazlı sayıldığı ve buna göre ağırlandığı şeklinde değerlendirilebilir.

Misafirden önce yemeği bitirmemenin ise gelen misafirin doymadığı durumlara utanarak yemeği erkenden bitirmek zorunda kalmaması düşüncesinden ileri geldiği söylenebilir. Ayrıca bu noktada Hazreti Muhammed'in uygulamaları arasında olduğu bilinen ev sahibinin aç olmasa

da misafirle birlikte sofraya oturma konusundaki sünnetinden ilham alındığı da öne sürülebilir. KK-18'in "Bir misafir sofrada yemeğe başlamadan ev sahibi ve diğerleri başlamazlar." demesi de bu bağlamda dile getirilen başka bir emsaldir.

Misafire olan hürmetin örneklendirilmesinde KK-10'un "Bir misafiri gönderirken kapıya kadar yolcu etmemek haynapedir." sözü ile de bu değeri anlatan bir başka bulgu olarak karşılaşılmıştır.

KK-6'nın haynape sıralamasında ikinci grup olarak sayılabilecek kısım ise yeni gelinler ile ilgili haynapeleri zikrettiği kısımdır. Burada yeni evlenen gelinler için bu ayıpların daha detaylı olabildiği belirtilmiş ve şöyle denilmiştir: "Çerkes bir çiftin kız isteme merasiminde gelin ve damat olmaz; çünkü ayıptır. Gelin kızımız *gelinlik yapma* olarak nitelendirilen konuşmama âdetini gerçekleştirir; çünkü gelinin belirli kesimle konuşması ayıptır". Buna göre Çerkeslerde yaygın biçimde görülen büyüğe saygı geleneğinin eve yeni gelin olarak gelen kişiye karşı tavsiye ve yaptırımları vardır. KK-17 de "Çerkes geleneğinde yeni evlenmiş bir gelin kızın eşinin ailesindeki birçok erkeğe karşı gelinlik denilen âdeti yapmaması haynapedir." diyerek söz konusu örfün uygulandığı çerçeveyi çizmiştir. Bu çerçeve, KK-19 tarafından "Gelinler eşlerinin ailesindeki erkeklerle sesli olarak konuşmazlar. Erkekler gelinin sesini dahi duymazlar. Oldukça kısık bir ses tonu ile konuşan gelin, eğer karşı taraftan istenilen bir hediye gelirse konuşmaya başlar." denilerek genişletilmiştir. Ayrıca "Çerkeslerin katı kuralları vardır ve bu kurallar çerçevesinde hayatlarını sürerler. Eğer bu kurallara aykırı bir şey yapılırsa bunu *haynape* diyerek uyarırlar. Tabii bunlar, kültürümüzün önemli parçalarıdır. Çerkeslerin bu kuralları aslında bir yaşam şeklidir." ifadesi ile de haynapenin bir ünlem şeklinde kullanılması da yer almıştır.

Haynapenin Günümüzdeki Geçerliliği

Araştırma kapsamında katılımcılara haynape kavramının günümüzdeki geçerliliği ve başka toplumlar ile temaslarda haynape kavramının uygulanmasının değişip değişmediği sorulmuştur. Bu iki soru ayrı ayrı yöneltilmiş olduğu halde katılımcıların bu soruları genellikle birleştirerek cevapladığı görülmüştür.

"Günümüz dâhil olmak üzere Çerkeslerin haynape algısı aynı sayılabilir. Bir Çerkes genci yolda yürüdüğünde dahi bu sorumlulukta ve bilinçte yaşar." diyen KK-1'in ifadesinden hareketle Çerkes kültürünün gençlerin yaşatması üzerinden algılandığı yorumu yapılabilir. Bu düşünceyi destekler nitelikteki ifadenin KK-9 tarafından da zikredildiği görülmüştür. İfadelerde haynapeyi önemseyen bir Çerkes kişisi örneklenirken "genç" ifadesi kullanılmıştır. "Ayıp, her Çerkes gencinin çok önemsediği bir konudur. Buna bağlı olarak yaşamak tüm Çerkeslerin borcudur." cümlesi, Çerkes gençlerinden yola çıkıldıktan sonra Çerkeslerin tamamına teşmil edilen bir yorumlama şeklinde ortaya konulmuştur.

Haynapenin günümüzde geçerliliği hakkında sorulan soruya verilen cevaplardan hareketle haynapenin halen geçerliliğini koruduğuna

inananların çoğunlukta olduğu tespit edilmiştir (KK-1, KK-3, KK-6, KK-7, KK-8, KK-10, KK-11, KK-13, KK-14, KK-15, KK-16, KK-17, KK-18, KK-19, KK-20). Bu düşüncenin yanı sıra haynapenin eskisi gibi önemsenmediğini ya da uygulanamadığını düşünenler de vardır (KK-2, KK-4, KK-9). Olumsuz kanaat bildiren kişilerin bu fikrinin oluşmasında çıkış noktalarında bir müşterek olmadığı ifade edilebilir. KK-2'nin "Haynape kavramı bizi şekillendiren bir özelliktir. Günümüzde çocuklarımız köyde büyümedikleri için maalesef bu kapital sistemin elemanı yolunda gitmeye başladıkları için eskisi gibi ayıplar günümüzde kalmadı." ifadelerinden hareketle çağın koşulları, tarım toplumundan plansız şekilde şehirleşmeye geçişin kültürel deformasyonu hızlandırdığı düşüncesinin öne sürülmeye çalışıldığı söylenebilir. KK-4 de günümüzde haynape kaidelerinin tamamına uyulamadığını esefle ifade ederken buna sebep olarak değişen toplum yapısının kültürü etkilediğini dile getirmiştir. Buna karşın kuralların birçoğunun yine de devam ettiğini söylemiştir. KK-9 da günümüzde devam ettiğine dair tespite katılmakla beraber aşınmaya uğradığını da kaydetmiştir.

Haynapenin toplumlar arası uygulanma genişliği ile alakalı sorulan soruya ise birbirinden farklı cevaplar gelmiştir. Sorunun muhtevasının haynape sayılan tavır ve davranışların yalnızca Çerkesler için uygulanıp uygulanmadığı üzerine kurgulanmasına karşın cevaplar genişçe verilmiştir.

Katılımcıların %40'ı (KK-3, KK-6, KK-8, KK-9, KK-15, KK-16, KK-18, KK-19) kesin bir dille haynape ve haynapeye bağlı uygulamaların yalnızca Çerkeslerin kendi aralarında değil başka kavmiyetlere karşı da uyguladığı bir kaideler bütünü olduğunu savunmuştur. Katılımcıların %20'si ise (KK-11, KK-13, KK-14, KK-17) haynapenin kendilerine özgü bir örf olduğundan hareketle diğer toplumlara karşı uygulanmadığını ifade etmişlerdir. Diğer katılımcılar ise bu hususta net bir açıklamada bulunmamıştır. Görüşmede yer alan ifadelerde bu soru ile ilgili tutumun kavrama verilen anlamın çeşitliliği dolayısıyla net olmadığı söylenebilir. Zira KK-3'ün ifade ettiği "Ayıp bizi biz yapan ayırt edici bir özellik olması sebebiyle geçmişten günümüze kadar gelmiştir. Çerkesler çok ince düşünen bir millet olması sebebiyle her zaman karşındaki insana değer vermiştir. Haynape de bu yüzden Çerkesler için vazgeçilmez bir olgudur." sözü ile haynapenin tüm toplumlara uygulandığını söylemesinden hareketle bu çıkarım yapılabilir.

Haynapenin diğer toplumlara karşı uygulandığını savunan KK-17 ve KK-8'in ifadelerine göre de tüm topluklarda çeşitli ayıplar vardır. Çerkeslerin diğer topluluklardan farkı ise bu durumlara karşı takınılan tavırdır. Çerkesler, bu durumlara karşı diğerlerine nazaran net ve katıdırlar.

Sonuç

Çerkes toplumu, kendine has pek çok farklı kültürel ögeyi günümüzde halen yaşatmaya gayret göstermektedir. Bu kültürel ögelerin Anadolu'daki kültürle farklılıklar içermesi, ilk bakışta entegrasyon için bir handikap olarak düşünülse de kültürlerin buluşarak kaynaşması ile son derece işlevsel olmuştur. Gerek Osmanlı Devleti gerek Türkiye Cumhuriyeti dönemlerinde

kültürel varlıklarını devam ettirerek ülkelerine muhtelif yararlıklarda bulunan Çerkesler için halk kültür ve gelenekleri son derece önemlidir. Bu gelenekler içinde haynape olarak ifade edilen kavrama ise ayrı bir önem atfedilmiştir. Bir Çerkes köyünde (Tokat Merkez/ Batmantaş) yaşayan ya da çeşitli dönemlerde köyde yaşamış olan toplam 20 kişiye araştırma kapsamında yöneltilen sorularla kavramın çerçevesi anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Söz konusu görüşmelerde haynape kavramının çeşitli kelimelerle birlikte anıldığı görülmüştür. Bu kelimeler: Ayıp, saygı, gelenek, yasak gibi kelimelerdir. Bunun yanı sıra xabze, yemug, thamade gibi Çerkesçe kelimeler de sıklıkla dile getirilmiştir. Bu kelime ve kavramlardan hareketle haynapenin örf ve geleneğin yasak kısmını oluşturduğu değerlendirilmiştir. Bunun yanı sıra herhangi bir olumsuz durumda, uyarı ünlemi olarak *haynape* denildiği de kaydedilmiştir.

Haynapenin geleneği inşa eden tarafı kadar öğretici tarafı da önemli görülmektedir. Yasak ve kınamaların; çocukların yetiştirilmesi, gençlerin aile kurumunu ayakta tutması, ihtiyarların ise sıhhatle yaşlılığını geçirerek saygı görmesi için bir araç kılındığı ileri sürülebilir. Bundan hareketle haynapenin kuru bir men etme aracı olmadığı, tabu sayılamayacağı, toplumun birlikteliği için çok önemli bir gereç olduğu söylenebilir.

Haynapenin gelenek ve kuralların bütünü sayılabilecek xabzenin önemli bir ögesini oluşturması da sonuç olarak ortaya çıkmıştır. Xabze ya da Adige Xabze denilen kavramın Çerkes kültürünü ayakta tutan en önemli kültürel yapılardan biri olması, haynapenin ehemmiyetini yansıtmaktadır.

Haynapenin katılımcıların tamamı tarafından olumlu nitelemeler ile birlikte anılması da ayrıca ortaya konmalıdır. Buna göre ekseriyetle men ve yasakları içeren bir kavram olmasına rağmen haynapenin ve ona bağlı olarak dile getirilen kuralların övülerek zikredilmesi, Çerkeslerin kültürel varlıklarının dayanakları bakımından ittifak ettiğini düşündürmüştür. Haynapenin kültürel deformasyon ve şehirleşmenin etkisi ile çeşitli açılardan işlerliğini azalttığına dair ifadelerin esefle anılması da bunun yansıması olarak anlamlandırılmıştır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Acar, V. - Karaosmanoğlu, K. (2019). Çerkes mutfak kültürünü deneyimlemeye yönelik bir tur önerisi: düzce ili örneği. *International Journal of Contemporary Tourism Research*, 3(2), 177-197.

Aksoy, Z. (2018). Çerkes sürgünü hikâyelerinde kimliğin inşası. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, 31, 62-76.

Aslan, C. (2006). Bir soykırımın adı: 1864 büyük Çerkes sürgünü. *Uluslararası Suçlar ve Tarih*, 1, 1-33.

Baltacı, A. (2019). Nitel araştırma süreci: Nitel bir araştırma nasıl yapılır?. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 368-388.

Başkale, H. (2016). Nitel araştırmalarda geçerlik, güvenirlik ve örneklem büyüklüğünün belirlenmesi. *DEUHFED 2016*, 9(1), 23-28.

Bolat, G. (2013). Kavram tartışmaları etrafında 21 mayıs 1864 Çerkes sürgünü kavram tartışmaları etrafında 21 Mayıs 1864 Çerkes sürgünü. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(6), 121-143.

Boratav, P. N. (2019). *100 soruda Türk halk edebiyatı*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

Kayserili, A. (2011). *Erzurum şehrinin kültürel Coğrafyası (maddi kültür öğelerine göre)*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Propp, V. (1998). *Folklor teori ve tarih*. (çev.: Necdet Hasgül), İstanbul: Avesta Yayıncılık.

Richmond, W. (2018). *Çerkes soykırımı*. (çev.: Erdoğan Boz), Ankara: Koyu Siyah Kitap.

Şahin, M. (2010). *Türk halk müziğinde coğrafî motifler ve türküler atlası*. Kahramanmaraş: Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Şahin, C. (2016). Çerkes göçleri ve Çerkeslerin Anadolu'da yurt edinme arayışları: Sakarya-Maksudiye Köyü örneği. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 5(8), 2782-2816.

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Mesut Güneş, Libya 1987, Lisans Mezunu, Serbest Meslek. (Görüşme: 30.06.2023)

KK-2 Şule Uçak, Tokat 1971, Lisans Mezunu, Emekli. (Görüşme: 30.06.2023)

KK-3 Oğuzhan Uçak, Tokat 1987, Lisans Mezunu, Mimar. (Görüşme: 30.06.2023)

KK-4 Seyfettin Uçak, Tokat 1957, Lisans Mezunu, Emekli. (Görüşme: 30.06.2023)

KK-5 Nurettin Uçak, Tokat 1947, Lise Mezunu, Emekli. (Görüşme: 30.06.2023)

KK-6 Deniz Uçak, Tokat 1993, Lisans Mezunu, Mühendis. (Görüşme: 30.06.2023)

KK-7 Zennure Aktaş, Tokat 1956, Lise Mezunu, Emekli. (Görüşme: 30.06.2023)

KK-8 Serhat Çağatay Öz, Tokat 1995, Lisans Mezunu, Mühendis. (Görüşme: 30.06.2023)

KK-9 Hüseyin Öz, Tokat 1995, Lisans Mezunu, Mühendis. (Görüşme: 30.06.2023)

KK-10 Semih Uçak, Tokat 1993, Lisans Mezunu, Mühendis. (Görüşme: 30.06.2023)

KK-11 Züleyha Uçak, Tokat 1964, İlkokul Mezunu, Terzi. (Görüşme: 30.06.2023)

KK-12 Selda Aydoğan, Tokat 1983, Lisans Mezunu, Ev Hanımı. (Görüşme: 30.06.2023)

KK-13 Rumeysa Basar, Tokat 1999, Lise Mezunu, Öğrenci. (Görüşme: 30.06.2023)

KK-14 Ruşendil Haşhaş, Tokat 1998, Lise Mezunu, Öğrenci. (Görüşme: 30.06.2023)

KK-15 Yusuf Südüpak, Tokat 1959, Ortaokul Mezunu, Emekli. (Görüşme: 30.06.2023)

KK-16 Zeynep Şahin, Tokat 1999, Lise Mezunu, Öğrenci. (Görüşme: 30.06.2023)

KK-17 Bahattin Öztaş, Tokat 1958, Lisans Mezunu, Emekli. (Görüşme: 30.06.2023)

KK-18 Zeki Südüpak, Tokat 1966, Ortaokul Mezunu, Emekli. (Görüşme: 30.06.2023)

KK-19 Emre Erken, Tokat 1995, Lisans Mezunu, Memur. (Görüşme: 30.06.2023)

KK-20 Kubilay Basar, Tokat 1998, Lise Mezunu, Öğrenci. (Görüşme: 30.06.2023)

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

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Etik Kurulu'nun 14.11.2023 18 No.lu oturumunda 01-30 sayılı kararı./ *Tokat Gaziosmanpaşa University Social and Human Sciences Research Ethics Committee's decision numbered 01-30 at its session dated 14.11.2023 and numbered 18.*

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

Geliş Tarihi/Submission Date: 20.12.2023
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 18. 02. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1407638
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 143-159.

Araştırma Makalesi
Research Article

BİLİM VE SANAT MERKEZİ ÖĞRENCİLERİNDE SOMUT OLMAYAN KÜLTÜREL MİRAS FARKINDALIĞI: BİR ÇOCUK KONGRESİ ÜZERİNE İNCELEME

♦

INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE AWERENESS AMONG SCIENCE AND ART CENTER STUDENTS: AN ANALYSIS ON CHILDREN'S CONGRESS

Halil BOLAT*

ÖZ: Somut olmayan kültürel miras (SOKÜM), toplulukların, grupların ve kimi durumlarda bireylerin, kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamalar, temsiller, anlatımlar, bilgiler, beceriler ve bunlara ilişkin araçlar, gereçler ve kültürel mekânlar biçiminde tanımlanmaktadır. Somut olmayan kültürel mirasın korunması amacıyla UNESCO tarafından Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi imzalanmıştır. Sözleşmede SOKÜM öğelerinin özellikle okul içi ya da okul dışı eğitim aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılmasına vurgu yapılmaktadır. Bu araştırmanın amacı SOKÜM ve medya temalı çocuk kongresinin, kongreye katılan üstün zekalı ve yetenekli öğrenciler üzerindeki etkilerinin araştırılmasıdır. Araştırma, nitel araştırma desenlerinden olgubilim deseni olarak tasarlanmıştır. Çalışma grubunun belirlenmesinde amaçlı örnekleme yöntemleri arasında yer alan ölçüt örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Bilim ve sanat merkezlerine devam eden on ortaokul öğrencisi araştırmanın çalışma grubunu oluşturmuştur. Araştırma verileri araştırmacı tarafından hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formu aracılığıyla elde edilmiştir. Yarı yapılandırılmış görüşme yoluyla toplanan veriler, içerik analizi yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Araştırma sonucunda, öğrencilerin kongreden önce sözlü gelenek ve anlatımlar, el sanatları geleneği, toplumsal uygulamalar, ritüeller ve şölenler, gösteri sanatları, doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalardan bazılarına yönelik bilgiye sahip oldukları, bazılarını ise kongre süreci ile elde ettikleri sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca kongrenin öğrencilerin SOKÜM ögelerine yönelik farkındalıklarını ve ilgilerini arttırdığı, öğrencilerin ilk defa bilimsel bir kongreye katılarak sunum yapma deneyimi yaşamış oldukları ve kongrenin öğrencilerin sosyalleşmesine katkı sağladığı da ulaşılan diğer sonuçlar arasındadır. Araştırma sonuçları doğrultusunda somut olmayan kültürel miras temalı kongrelerin düzenlenmesine yönelik önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Üstün zekâlı ve yetenekli öğrenci, BİLSEM, SOKÜM, UNESCO, öğrenci görüşleri.

ABSTRACT: *Intangible cultural heritage is defined as the, practices, representations, expressions, knowledge, skills as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage. The Convention on the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage was signed by UNESCO for the protection of intangible cultural heritage. The Convention emphasizes the transmission of SOKÜM elements from generation to generation, especially through in-school or out-of-school education. The aim of this study is to investigate the effects*

* Dr.-Ölçme Değerlendirme Merkezi/Çorum-halil.bolat@gmail.com (Orcid: 0000-0002-4726-5351)

This article was checked by Turnitin.

of the ICH and media themed children's congress on the gifted and talented students who attended the congress. Having a qualitative research method, the study employed the phenomenological design. The criterion sampling method, which is among the purposive sampling methods, was used to determine the working group. This study was conducted with ten secondary school students learning at science and art centers. The research data were obtained through a semi-structured interview form developed by the researcher. Content analysis was used during data analysis. The inter-coder reliability of the study was found to be .87. According to the research results, it is conclude that the students had the knowledge of oral traditions and narratives, handicraft traditions, societal practices, rituals and festivities, performing arts, and information related to nature and the universe before the congress and some of the students acquired the knowledge on some of these topics through the congress process. Additionally, the study reveals that the congress enhances students' awareness and interest in elements of Intangible Cultural Heritage (ICH), and it contributes to their socialization as they experience presenting at a scientific congress for the first time. Recommendations have been proposed based on the research results for organizing congresses with themes related to intangible cultural heritage.

Keywords: *Gifted and talented student, SAC, ICH, UNESCO, student views.*

Giriş

Son dönemlerde adını sıkça duyduğumuz somut olmayan kültürel miras (SOKÜM) kavramı eğitim öğretim faaliyetlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Eğitim öğretim faaliyetleri kültürün devamında doğal bir öneme sahipken, kültüründe eğitimde oldukça belirleyici olduğu düşünülmektedir (Aral, 2020: 11-12). Bu nedenle eğitim öğretim faaliyetlerinin kültürden ayrı tutulması düşünülemez. Çünkü eğitim öğretim faaliyetleri bir taraftan kültürden etkilenirken diğer taraftan kültürü etkilemektedir. Toplumların binlerce yıllık deneyimleri sonucunda ortaya çıkan ve toplumların devamlılığının sağlanmasında önemli etkisi olan SOKÜM'de bu etkileşimin içerisinde yer almaktadır. UNESCO bu etkileşimden hareketle eğitim ve kültür ilişkisinden hareketle eğitimin önemini vurgulamış ve bu doğrultuda çalışmalar gerçekleştirmiştir (Kasapoğlu Akyol, 2016: 151). Bu çalışmalardan bir tanesi de Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesidir. Oğuz'a (2021: 11) göre SOKÜM kavramı UNESCO tarafından somut kültürel mirasa yönelik gerçekleştirilen çalışmaların sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu kavram SOKÜM sözleşmesinde "Toplulukların, grupların ve kimi durumlarda bireylerin, kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamalar, temsiller, anlatımlar, bilgiler, beceriler ve bunlara ilişkin araçlar, gereçler ve kültürel mekânlar" olarak tanımlanmaktadır (UNESCO, 2003: 2). Somut olmayan kültürel miras, bir toplumun tarihini, değerlerini ve inançlarını yani toplumun kültürel ve sosyal kimliğini yansıtarak bir araya getirir (Wendland, 2004: 99). SOKÜM'ün kuşaktan kuşağa aktarılması, kültürel çeşitliliğe ve yaratıcılığa duyulan saygıyı arttırır (UNESCO, 2003: 1).

SOKÜM'e yönelik duyarlılık giderek azalmaktadır. Ayrıca kültürel mirasın korunması ve gelecek nesillere aktarılmasında kentleşme, sanayileşme ve küreselleşme gibi önemli engeller bulunmakta, ülkemizde, somut olmayan kültürel mirasını ve kültürel çeşitliliğini kaybetme ile yüz

yüze kalmıştır (Oğuz, 2009: 8-9). Bu durum kültürel kökenlerin korumasını gerektirmektedir (Arizpe, 2004: 133). Kültürel kökenlerin korunmasında SOKÜM bilincinin yaygın toplumsal duyarlılığa dönüşmesi gerekmektedir. Bu duyarlılığın oluşmasında ise bilimsel ve eğitsel desteğe ihtiyaç duyulmaktadır (Kutlu, 2013: 50). SOKÜM Sözleşmesi'nde SOKÜM ögelerine yönelik duyarlılığın arttırılmasına vurgu yapılmaktadır. Sözleşmenin 2. maddesinde SOKÜM ögelerini koruma teriminde özellikle okul içi ve okul dışı eğitim yoluyla ögelerin kuşaktan kuşağa aktarılmasına yer verilmektedir. Sözleşmenin 14. maddesinde ise "Eğitim, duyarlılığın ve kapasitenin güçlendirilmesi" başlığı altında taraf devletlerin SOKÜM'e yönelik bilgileri okul dışı olanaklarla kuşaktan kuşağa aktarmakla yükümlü olduklarına yer verilmektedir. Sözleşmenin 2. maddesinde SOKÜM ögelerinin korunması, 14. maddesinde ise ögelerin tanınması, saygı duyulması ve geliştirilmesi amacıyla toplumun genelini ve özellikle gençleri hedef alan duyarlılığı arttırıcı ve bilgilendirici programlar düzenlenmesi gerektiği belirtilmektedir (URL-3: 2-6). Sözleşmede genç nesillere ve eğitim konusuna dikkat çekilmekte, somut olmayan kültürel miras ile ilgili farkındalık yaratma ve özellikle genç nesillerin eğitiminde somut olmayan kültürel mirasın korunması ve gelecek nesillere aktarılmasının önemine vurgu yapılmaktadır. Bu amaçla okul içi ya da okul dışı eğitim aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarma kavramı daha derinlemesine dile getirilmektedir (Kasapoğlu Akyol, 2015: 16-17). Bu nedenle SOKÜM ögelerine yönelik toplumsal duyarlılığı artırmak amacıyla özellikle çocuk ve gençlere yönelik kongre, seminer, konferans, çalıştay gibi etkinliklerin gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu gereklilik sözleşmenin yukarıda belirtilen maddelerinde de yer almaktadır.

SOKÜM, kültürel mirasın bir parçası olarak farklılıkları ortaya koymaktadır. Bu yönüyle barışa yönelik politikalar geliştirilmesinin ve ekonomik kalkınmanın kaynağıdır (Günden, 2021: 35). SOKÜM, içerdiği ögeler açısından toplumların bir arada yaşama, hoşgörü, sevgi, saygı gibi değerlerinin gelişimine katkı sağlar. Böylece SOKÜM ögeleri bir harç görevi görerek ulusal ve uluslararası barışın sağlanmasında etkili olabilir. Ayrıca sürdürülebilir kalkınma hedefleri arasında kültürel miras yer almamasına rağmen, her hedef kültürden bağımsız düşünülemez. SOKÜM Sözleşmesi'nde yer alan kültürel mirasın gelecek kuşaklara aktarılması ve sürdürülebilir kalkınma hedefleri için de vazgeçilmezdir (Ölçer Özünel, 2017: 25). Kültürel uygulamalar, kültürel bilgiler ve bunların saklanma biçimleri sürdürülebilir kalkınmada önemli bir yere sahiptir (Ölçer Özünel, 2023: 20). Bu yönüyle SOKÜM, BM sürdürülebilir kalkınma hedeflerinin ve kültür turizminin de önemli bir ögesi olarak görülebilir. Bu durum, sürdürülebilir kalkınma anlayışı açısından ülkemizin sosyal ve ekonomik

hedeflerine ulaşmasına katkı sağlayacaktır. Richard (2011: 4) kültür turizminin motivasyon araçlarını belirtirken SOKÜM ögelerine vurgu yapmaktadır. Bu nedenle ülkemizin geleceği olarak görülen üstün zekâlı ve yetenekli öğrencilerin hem ulusal ve uluslararası barışa katkı sağlaması hem de kültür turizmine yönelik birer elçi olabilecekleri düşüncesi ile SOKÜM ögelerine yönelik farkındalıklarının ve duyarlılıklarının sağlanması önemli görülmektedir.

Bütün kültürel ögeler insanlığın ortak malı olmakla birlikte yeni nesillerin ülkemize ait SOKÜM ögelerinden uzaklaştığı, tek tip bir kültürün oluştuğu görülmektedir (Oğuz, 2009: 8-9). Bu durum yeni nesillerin bir tehdit ile karşı karşıya oldukları şeklinde değerlendirilebilir. Yeni nesiller arasında önemli bir yere sahip olan üstün zekâlı ve yetenekli öğrenciler de bu tehditle karşı karşıyadırlar. Üstün zekâlı ve yetenekli öğrenciler geleceğin şekillenmesinde önemli roller üstlenmektedir. Bu nedenle üstün zekâlı ve yetenekli öğrencilere verilecek eğitim, önemli bir konu olarak görülmektedir. Bazı ülkeler bu öğrencilerin eğitimini ulusal öncelik haline getirmişlerdir (Genç, 2016: 50-51). Ülkemizde de bu öğrencilerin eğitiminde Bilim ve sanat merkezleri (BİLSEM) önemli bir işlev görmektedir. BİLSEM'lerde, bu öğrencilerin; kültürel değerlerini benimseyen, koruyan ve geliştiren bireyler olarak yetiştirilmesi amaçlanmaktadır (URL-1: 11). Bu amaç doğrultusunda öğrencilerin SOKÜM ögeleri hakkında bilinçlendirilmesi ve farkındalıklarının artırılması gerekmektedir.

Ülkemizin vasıflı ve iyi eğitim almış yetişkin adayları olan üstün zekâlı ve yetenekli öğrenciler, birer potansiyel beyin göçü adayıdırlar. Beyin göçü özellikle yüksek eğitime sahip bireylerde yaşanmaktadır. Özellikle çocukluk döneminde yabancı kültürlerin etkisi ile sunulan nesneler yerel kültürlerin önüne geçmekte, çocukların potansiyel beyin göçü adayı olmalarına neden olmaktadır (Gürsoy Ulusoy, 2020: 112). Küreselleşmenin hız kazanması sonucu yüksek hayat standardına sahip ve gelişime olanak sunan ülkelere beyin göçleri yaşanmaktadır (Yılmaz, 2019: 226). Güneş ve Çetin (2020: 928) tarafından ortaokul öğrencileri ile yapılan araştırmada katılımcıların çoğunluğunun beyin göçünü iyi bir yaşam kurmak ve kendini geliştirmek olarak algıladıkları sonucuna ulaşılmıştır. SOKÜM ögelerinin birleştirici gücü, potansiyel beyin göçü adayı olan bu öğrencilerin olası beyin göçlerinin önlenmesinde etkili olabilir.

Öğrencilerin SOKÜM ögelerine yönelik farkındalıklarının yeterli olmadığı söylenebilir. Sağ ve Ünal'ın (2019: 1555) araştırmasında ilkokul öğrencilerinin SOKÜM farkındalıklarının yeterli olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Farklı araştırmalarda yükseköğretim öğrencilerinin ve yirmi yaş üzeri vatandaşların SOKÜM farkındalık düzeylerinin yeterli olmadığı sonucuna ulaşılmıştır (Dinç vd., 2011: 16; Gündüz Alptürker vd., 2021: 29;

Yılmaz vd., 2017: 86). Bu araştırma sonuçları SOKÜM'e yönelik farkındalığın arttırılması gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu nedenle 19-21 Ekim 2021 tarihleri arasında üstün zekâlı ve yetenekli öğrencilere yönelik BİLSEM Öğrencileri Sosyal Bilimler Ulusal Çocuk Kongresi düzenlenmiş, kongrenin teması SOKÜM ve Medya olarak belirlenmiştir. Kongrede farklı illerden, yirmi beş BİLSEM öğrencisi sunum yapmıştır (URL-2). SOKÜM sözleşmesinin 14. maddesinde SOKÜM ögelerinin eğitim, duyarlılık ve kapasitesinin geliştirilmesi için taraf devletlerin bazı hususları gerçekleştirmeleri gerektiği belirtilmektedir. Bu hususlardan biri de bilginin kuşaktan kuşağa geçişini okul dışı olanaklarla sağlamaktır (URL-3: 3). Bu yönüyle yapılan kongre okul dışı olanaklarla gerçekleştirilen bir etkinlik olup, SOKÜM ögelerinin ilkokul ve ortaokul öğrencilerinde bir farkındalık ve duyarlılık yaratması, SOKÜM ögelerine yönelik bilginin yeni kuşaklara aktarılması ve taraf devlet olarak SOKÜM sözleşmesinin 14. maddesi doğrultusunda yapılan bir faaliyet olması açısından önem taşımaktadır.

Kongreler, bilimsel iletişim için temel oluşturmaktadır (Gökçe Kutsal, 2019: 235). Aynı zamanda birer okul dışı öğrenme alanı olan kongreler sayesinde katılımcılar, araştırmalarını sunma, yeni araştırmaları dinleme ve tartışma olanağı bulmaktadır. SOKÜM ve medya teması ile düzenlenen çocuk kongresi, bir taraftan sözleşmenin 2. ve 14. maddesi doğrultusunda okul dışı olanaklarla SOKÜM ögelerinin yeni kuşaklara aktarılmasını sağlarken bir taraftan da 14. maddede yer alan bilimsel araştırma alanında kapasitenin güçlendirilmesine de hizmet etmektedir. Öğrenciler, sözleşmenin belirtilen maddesi doğrultusunda SOKÜM ögelerine yönelik bilimsel çalışmalar hazırlamış ve okul dışı bir etkinlik olarak kongrede sunma imkânı bulmuşlardır. Bu nedenlerle SOKÜM ve medya temalı araştırmaların sunulduğu çocuk kongresine katılan üstün zekâlı ve yetenekli öğrencilerin görüşleri araştırmaya değer bulunmuştur.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı SOKÜM ve medya temalı çocuk kongresinin, kongreye katılan üstün zekâlı ve yetenekli öğrenciler üzerindeki etkilerinin araştırılmasıdır. Bu amaç doğrultusunda yanıt aranan sorular şunlardır;

1. Üstün zekâlı ve yetenekli öğrencilerin SOKÜM ve medya temalı kongreye katılmadan önce SOKÜM kavramına yönelik mevcut durumları nelerdir?

2. SOKÜM ve medya temalı kongre, üstün zekâlı ve yetenekli öğrencilere neler kazandırmıştır?

3. Üstün zekâlı ve yetenekli öğrencilerin SOKÜM ve medya temalı çocuk kongrelerinin düzenlenmesine yönelik görüşleri nelerdir?

4. SOKÜM ve medya temalı kongrenin üstün zekâlı ve yetenekli öğrencilerin SOKÜM'e yönelik ilgilerine etkisi nasıldır?

5. SOKÜM'ün üstün zekâlı ve yetenekli öğrencilerin geleceklerine etkisi nedir?

Yöntem

Bu araştırma üstün zekâlı ve yetenekli öğrencilerin SOKÜM ve medya temalı çocuk kongresine yönelik görüşlerinin incelenmesi amacıyla gerçekleştirilmiştir. Bu amaç doğrultusunda nitel araştırma desenlerinden olgubilim deseni olarak tasarlanmıştır. Olgular günlük yaşantımızda farklı biçimlerde karşımıza çıkmasına rağmen olguları tam olarak anlamlandıramayız. Bu nedenle bize yabancı olmayan ve anlamını kavrayamadığımız olguları araştırmak amacıyla olgubilim deseni kullanılır (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 69). Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden yarı yapılandırılmış görüşme yöntemi kullanılmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşmeler katılımcı cevaplarını takip sorularıyla derinleştirme ve katılımcılara kendilerini ifade etme özgürlüğü sunar (Silverman, 2018: 232). Görüşmeler için öncelikle kongreye katılan öğrencilerin danışman öğretmenleri ile görüşülmüş, ardından veli ve öğrencilerle görüşülerek bilgilendirme yapılmıştır. Çocuklarının araştırmaya katılmasını kabul eden velilere ve araştırmaya katılmayı kabul eden öğrencilere gerekli açıklamalar yapılmıştır. Gönüllü katılımcı onam formu gönderen velilerin öğrencileri ile yapılan görüşmeler Zoom programı aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Görüşmelerin ortalama süresi 8 dakika 27 saniye olarak hesaplanmıştır.

Çalışma Grubu

Çalışma grubunun belirlenmesinde amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Ölçüt örnekleme yöntemi, araştırılacak olguya yönelik bilgi ve deneyime sahip küçük örneklemlerin derinlemesine incelenmesine olanak sunar (Patton, 2014: 238). Çalışma grubunun belirlenmesinde dikkate alınan ölçüt, SOKÜM ve medya temalı çocuk kongresine katılarak bildiri sunmuş olmaktır. Bu ölçüte sahip 25 öğrenci arasından tesadüfi olarak belirlenen ve BİLSEM'e devam eden 10 ortaokul öğrencisi araştırmanın çalışma grubunu oluşturmuştur. Çalışma grubunda yer alan öğrenciler, belirlendikten sonra danışman öğretmenleri ile iletişime geçilmiş ve araştırma hakkında bilgi verilmiştir. Öğretmenlerden öğrencilere ve ebeveynlerine araştırma hakkında bilgi vermeleri istenmiş, araştırmada yer alması için gönüllü olan veliler ve öğrenciler telefonla aranarak araştırmacı tarafından tekrar bilgilendirme yapılmıştır. Gönüllü katılımcı onam formu gönderen velilerin öğrencileri ile görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Öğrenciler on farklı bilim sanat merkezinde eğitim gören üstün zekâlı ve yetenekli öğrencilerdir. Öğrencilerin dördü

erkek, altısı kızdır. Altı öğrenci on, üç öğrenci on bir ve bir öğrenci on iki yaşındadır. Öğrencilerden dokuzu BİLSEM'de bireysel yetenekleri farkettirme programına (BYFP) devam ederken bir öğrenci özel yetenekleri geliştirme programına devam etmektedir.

Veri Toplama Aracı

Araştırma verileri araştırmacı tarafından hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formu aracılığıyla elde edilmiştir. Görüşme formu için araştırmacı tarafından yedi soru hazırlanmıştır. Hazırlanan form, nitel araştırma yöntemlerinden görüşme yöntemini kullanmış ve SOKÜM temalı araştırmalar yapmış iki uzmana gönderilmiştir. Uzman incelemesi sonucunda iki sorunun çıkartılmasına karar verilmiş ve formda beş soruya yer verilmiştir. Araştırma verileri 2022 yılının Haziran ayında elde edilmiştir.

Verilerin Analizi

Yarı yapılandırılmış görüşme yoluyla toplanan verilerin analizinde içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Bu doğrultuda öğrenci görüşleri yazılı metinlere aktarılmış, metinler kelime kelime okunarak kodlar oluşturulmuştur. Daha sonra tekrar okuma ve alan yazına dönme işlemleri yapılarak kodlar arasındaki benzerlik ve farklılıklar belirlenmiş ve temalar oluşturulmuştur. Verilerin analizi sürecinde, analizlerin güvenirliğini sağlamak amacıyla ikinci kodlayıcıdan yararlanılmıştır. İki kodlayıcı arasındaki güvenirlik, Miles ve Huberman güvenirlik formülü ile hesaplanmış, kodlayıcılar arası güvenirlik .87 olarak belirlenmiştir.

Bulgular

Öğrencilere sorulan ilk soru "SOKÜM ve medya temalı kongreye katılmadan önce SOKÜM kavramını duymuş muydunuz?" sorusudur. Soruya öğrencilerin üçü (Ö1, Ö2, Ö5) evet, yedisi (Ö3, Ö4, Ö6, Ö7, Ö8, Ö9, Ö10) hayır cevabını vermiştir. Birinci soruda alt soru olarak sorulan sorulardan biri "Kongre öncesinde SOKÜM ögelerinden hangilerini biliyordunuz?" şeklindedir. Öğrencilerin kongreden önce sözlü geleneklerden ve anlatımlardan fıkralar, bilmeceler ve destanları, el sanatları geleneğinden dokuma ve ebru sanatını, toplumsal uygulamalar, ritüeller ve şölenlerden mesir macunu festivali ile ahilik geleneği ve esnaf duasını, gösteri sanatlarından Karagöz, meddahlık ve halk oyunlarını, doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalardan Mevlevi Sema törenini bildikleri belirlenmiştir. Öğrencilerden Ö3 görüşlerini "Kongreden önce Nasrettin Hoca fıkralarını biliyordum, Karagöz ile Hacivat'ı biliyordum. Bir de Dede Korkut hikâyelerini biliyordum" şeklinde, Ö8 "Mevlevi sema törenini, Karagöz ve Hacivat'ı, Ebruyu biliyordum" şeklinde ifade etmiştir. Birinci sorunun diğer alt sorusu "Kongre ile hangi SOKÜM ögelerini öğrendiniz?'' şeklindedir.

Öğrencilerin kongre ile sözlü gelenekler ve anlatımlardan fıkraları, âşıklık geleneğini, türküleri, destanları, efsaneleri, halk hikâyelerini, atasözlerini, masalları ve fıkraları, el sanatları geleneğinden dokumaları, ebru sanatını, keçeciliği, minyatür sanatını ve geleneksel oyuncakları, toplumsal uygulamalar, ritüeller ve şölenlerden ahilik geleneğini, Giresun tuz ekme festivalini, şivlilik geleneğini, çetnevir ve Nevruz'u, gösteri sanatlarından Karagöz ve geleneksel oyunları, doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalardan halk mutfağı ile Türk kahvesi ve geleneğini öğrendikleri belirlenmiştir. Öğrencilerden Ö5 görüşlerini "Benim hatırladıklarım Hacivat ve Karagöz oyunu ve Türk Kahvesi." şeklinde ifade ederken Ö10 "Kongre ile çok şey öğrendim. Mesela Karagöz, destanlar, efsaneler, halk hikâyeleri, atasözleri, masallar, fıkralar öğrendiklerimdi" şeklinde ifade etmiştir. Soruya verilen yanıtlarda, Ö3'ün kongre öncesinde bildiği SOKÜM ögeleri arasında arıcılık ve hayvancılığı sayması, öğrencinin kongreye rağmen yanlış bir öğrenmeye sahip olduğunu göstermektedir. Ö6, kongre ile öğrendiği SOKÜM ögeleri arasında tarihi eserleri, Ö7 animasyonlar ve Yaşar Kemal'i, Ö9 ise filmleri belirtmiştir. Bu yanıtlar ile öğrencilerin SOKÜM'e yönelik yanlış öğrenmeler edindikleri belirlenmiştir.

Öğrencilere sorulan ikinci soru "SOKÜM ve medya temalı çocuk kongresine katılman sana neler kazandırdı?" şeklindedir. Öğrencilerden yedisi (Ö1, Ö2, Ö3, Ö4, Ö7, Ö9, Ö10) ilk defa kongre deneyimi yaşadığını belirtmiştir. Ö2 görüşlerini "Bana birincisi bilimsel açıdan yani hayatımdaki ilk bildirimi yapmış oldum. Ve bu benim bilimsel çalışmalarımın da önünü açtı." şeklinde, Ö10 "Ben ilk defa böyle bir kongreye katıldım. Bu imkâna benim yaşlarımdaki çoğu çocuk sahip olmamıştır. Kongrede ilk defa sunum yaptım" cümleleri ile ifade etmiştir. Dokuz öğrenci (Ö1, Ö3, Ö4, Ö5, Ö6, Ö7, Ö8, Ö9, Ö10) kongrenin sosyalleşme temasında katkı sağladığını belirtmiştir. Öğrenciler bu gelişimin arkadaş edinme, yeni öğretmenler tanıma ve iletişim becerilerinde yaşandığını ifade etmişlerdir. Ö3 bu görüşlerini "Aynı zamanda kongrede başka arkadaşlarda görüp konuştuğum için yeni arkadaşlar edinmemi sağladı." şeklinde, Ö7 "Arkadaşlarımla sohbetler ederek, iletişim kurmada geliştim. Çünkü daha yeni arkadaşlarım oldu, onlarla zaman geçirdik, konuştuk. Yeni öğretmenlerle de tanıştık, onları tanıdık" şeklinde ifade etmiştir. Öğrencilerin tamamı kongrenin bilişsel gelişimlerine katkı sağladığını, bu katkının SOKÜM, tarih, UNESCO, yeni bir şehir tanıma ve genel kültür alanında olduğunu belirtmişlerdir. Ö6 "Kongreye gidince gezi yapılmıştı. Orada Hattuşaş'ı tanıdık, kral kapısı ve aslanlı kapıyı gördük. Yazılıkaya ile ilgili bilgiler edindik. Boğazköy Müzesi'nde buradaki bilgilerimizi arttırdık." cümleleriyle Ö9 "Bilmediğim SOKÜM ögelerini öğrendim. Mesela yeni çocuk oyunlarını, bebek yapımını. Mesela Nasreddin Hoca ve Hacivat Karagöz'de SOKÜM'müş. Bilmeceler,

fıkralar da öyleymiş. Ahilik teşkilatı SOKÜM'e katkı sağlamış. Bana çok katkısı oldu. Yeni bir şehir tanıdım. Çorum güzel bir şehirmiş, gezip gördüm" cümleleriyle dile getirmişlerdir. Öğrencilerden altısı (Ö2, Ö3, Ö5, Ö7, Ö9, Ö10) kongrenin duyuşsal özellikler temasında katkı sağladığını belirtmiştir. Öğrenciler bu gelişimin mutlu olma ve özgüven sağlama boyutlarında yaşandığını belirtmişlerdir. Ö2 görüşlerini "Mesela gidip orada çıkıp kendi projemi sunduğum zaman bu ayrıca insanlarında beni dinlediğini ve benim ne yaptığımı öğrendiklerini hatırlattı bana. Buda güzel bir duygu oluşturdu bende. Orada insanlara bunu anlatınca onlarında bu bilgiyi öğrenmeleri zaten bir şey öğretince gelen mutluluk gibi bir şey" cümleleriyle, Ö7 "Sahne korkumu yendim. Önceden olsa nasıl sunum yapacağım diye korkardım. Artık o korkum yok" cümleleri ile dile getirmiştir.

Görüşmedeki üçüncü soru "Sizce bundan sonra SOKÜM temalı çocuk kongreleri düzenlenmeli midir? Düzenlenirse katılmak ister misiniz?" şeklindedir. Öğrencilerin tamamı SOKÜM temalı çocuk kongrelerinin düzenlenmesi gerektiğini ve düzenlenmesi durumunda katılmak istediklerini belirtmişlerdir. Ö1 görüşlerini "Evet düzenlenmeli, çünkü gelecek nesillerdeki çocukların tarihimizi ve kültürümüzü öğrenmelerini isterim. Yapılırsa ben de katılmak isterim. Çünkü bu sefer daha farklı gelenek ve görenekleri öğrenmek isterim." cümleleriyle Ö4 "Kültür bir milletin mirasıdır. Milletin bireyleri kültürlerine sahip çıkmalıdır. Bu temadaki kongreler bilinçlenme açısından oldukça değerlidir. Bizim gibi çocuklara temelden kültür bilgisini aşılamak gelecek nesillere kültürün aktarılması için oldukça önemlidir. Bu nedenle bir daha olursa katılmak isterim" cümleleriyle dile getirmişlerdir.

Öğrencilere sorulan diğer soru "Kongre SOKÜM'e yönelik ilgini arttırdı mı, azalttı mı? Neden?" sorusudur. Öğrencilerin tamamı, kongrenin SOKÜM'e yönelik ilgilerini arttırdığını belirtmektedir. İki öğrenci (Ö1, Ö7) gelenek görenekleri öğrenmiş olması, altı öğrenci (Ö2, Ö3, Ö4, Ö6, Ö9, Ö10) SOKÜM'ün kapsamının geniş olması, iki öğrenci (Ö4, Ö7) merakının artması, iki öğrenci (Ö5, Ö8) kültürel bilgi birikimi sağlaması, bir öğrenci de (Ö2) önceden var olan ilgisi ve SOKÜM ögelerinin korunma gerekliliği nedeniyle ilgilerinin arttığını belirtmiştir. Ö2 bu görüşlerini "Şimdi ben SOKÜM'ü biliyordum ama dediğim gibi bu kadar korunması gereken şeyler olduğunu bilmiyordum. Ve bunları öğrenince, kültürle alakalı şeyleri severim ve bunların genelini daha fazla öğrenince ve yine de bunların korunması gerektiğini anlayınca bunlara karşı ilgim arttı" şeklinde, Ö4 ise "Kongrede SOKÜM hakkında bilgi sahibi olmam merak duygumu arttırdı ve bilmediğim kültürel mirasları öğrenme isteğim beni araştırmaya sevk etti" şeklinde ifade etmiştir. Ö9 ise "Kesinlikle arttı, çünkü ben öğrenince daha da çok

öğrenmeyi seviyorum. Örneğin tuz ekim festivali olmuştu sahnede çok ilgimi çekmişti" şeklinde ifade etmiştir.

Öğrencilere sorulan son soru "Sizce SOKÜM ögeleri sizin geleceğinizi etkiler mi? Etkilerse nasıl etkileyeceğini düşünüyorsunuz?" şeklindedir. Öğrencilerin tamamı SOKÜM ögelerinin yaşamlarını etkileyeceğini belirtmektedir. Öğrencilerden üçü (Ö2, Ö3, Ö5) SOKÜM ögelerini koruma ve yaşatma duyarlıkları bağlamında yaşamlarını etkileyeceğini farklı üç öğrenci (Ö4, Ö9, Ö10) ise SOKÜM ögelerinin kendilerinde araştırma ve proje yapma isteği oluşturduğunu dile getirmiştir. Yine öğrencilerden üçü (Ö3, Ö6, Ö10) SOKÜM ögelerinin sosyalleşme boyutunda katkılarını göreceklerini düşünmektedir. İki öğrenci (Ö4, Ö10) SOKÜM ögelerinin mesleki tercih ve mesleki yaşamını etkileyeceğini belirtirken farklı iki öğrenci (Ö1, Ö8) SOKÜM'ün hayatın içinden konular olması nedeniyle yaşamlarını etkileyeceğini belirtmiştir. İki öğrenci de (Ö6, Ö7) SOKÜM ögelerinin tanıtımına yönelik etkinlikler yapacaklarını ifade etmiştir. Ö10 görüşlerini "Evet çünkü mesleki ortamda bana büyük bir artı olacağını ve çalışmalarımda bana yardımı dokunacağı hakkında görüşlerim var. Düşünsenize daha oradan ayrılmadan birçok proje fikri geldi aklıma. Akademisyenlerimizin ilgisi kendimizi çok özel hissettirdi" şeklinde, Ö6 ise "Arkadaşlarıma, yurttaşlarıma ve yurtdışında dostlarıma tarihimizi, geleneklerimizi, yemeklerimizi kültürlerimizi ve sanatımızı daha akıcı ve etkili bir şekilde anlatırım." şeklinde ifade etmiştir. Ö3 ise görüşlerini "Gerçekten aralarında çok güzel ögeler var ve bunların yaşatılması gerekiyor. O yüzden bence etkiler. Mesela meslek olarak ele alırsak şu an çok kişinin yapmadığı mesleklerde var aralarında. Ya da çoğu mesela o saz sanatları Dede Korkut Hikâyeleri ile insanlar birbirlerine anlattığı zaman birbirlerini daha iyi tanımalarını sağlıyor" cümleleri ile dile getirmiştir.

Tartışma, Sonuç ve Öneriler

Üstün zekâlı ve yetenekli öğrencilerin SOKÜM ve medya temalı çocuk kongresine yönelik görüşlerinin incelendiği araştırmanın bulguları incelendiğinde öğrencilerin SOKÜM ögelerinden bir kısmını kongreden önce bildikleri bir kısmını da kongre sürecinde öğrendikleri sonucuna ulaşılmıştır. Öğrencilerin fıkralar, bilmeceler, destanlar, ebru sanatı, mesir macunu festivali, ahilik geleneği ve esnaf duası, Karagöz, meddahlık ve halk oyunları, Mevlevi sema töreni hakkında farkındalığa sahip oldukları görülmektedir. Bu sonuç kongrenin öğrencilere kültürel miras duyarlılığı ve farkındalığı kazandırmada etkili olduğu şeklinde değerlendirilebilir.

Gündüz Alptürker, Gök ve Alptürker (2021: 16) tarafından yapılan araştırmada Türk Kahvesi, Karagöz, Nevruz, ince ekmek yapımı ve paylaşımı geleneği, bahar bayramı ve Hıdırellez farkındalığı yüksek SOKÜM ögeleri

olarak belirlenmiştir. Araştırmada ebru sanatı ve Mevlevi sema törenleri, kısmi farkındalığa sahip ögelerken, Mesir Macunu Festivali ve Meddahlık geleneği düşük farkındalığa sahip ögelerdir. Bu sonuçlar, üstün zekâlı ve yetenekli öğrencilerin Karagöz hakkında yüksek farkındalığa sahip olduklarını ortaya koyarken kısmi farkındalığa sahip ebru sanatı ve Mevlevi sema törenleri ile düşük farkındalığa sahip Mesir Macunu Festivali ve Meddahlık geleneği ögelerinin üstün zekâlı ve yetenekli öğrenciler tarafından SOKÜM ögesi olarak biliniyor olması dikkat çekicidir.

Ünal (2013: 611) tarafından Sosyal Bilgiler kitaplarında yer alan halk kültürü ögelerine yer verilme düzeyinin belirlenmesi amacıyla yapılan araştırmada; Karagöz, Türk halk oyunları, halk müziği ve çalgıları, bayramlar, evlenme, giyim-kuşam ve süslenme, çocuk oyunları, yiyecek-içecekler ve atasözü ögelerine yer verildiği sonuçlarına ulaşılmıştır. Yıldırım (2021: 239-243) tarafından Hayat Bilgisi kitaplarında yer alan SOKÜM ögelerinin belirlenmesi amacıyla yapılan araştırmada Mevlevi Semahı, düğün, yufka ekmek yapımı, yöresel yemekler, atasözleri, çocuk oyunları, giyim-kuşam, geleneksel çocuk oyunları, bayram kutlamaları, Karagöz ve Hacivat, kandiller gibi ögelere yer verildiği sonuçlarına ulaşılmıştır. Öğrencilerin kongreden önce SOKÜM ögeleri hakkında bilgi sahibi olmalarında öğretim programlarında ve ders kitaplarında SOKÜM ögelerine yer verilmiş olması etkili olabilir.

Araştırma sonuçlarından hareketle öğrencilerin kongreden sonra öğrendikleri SOKÜM ögelerinde artış yaşandığı görülmektedir. Bu durum SOKÜM ögelerinin sürdürülebilirliği amacıyla UNESCO (URL-3: 6) tarafından yapılması önerilen kongrelerin, üstün zekâlı ve yetenekli öğrenciler üzerinde olumlu sonuçları olduğunu göstermektedir. SOKÜM bilincinin yaygın toplumsal duyarlılığa dönüşmesinde bilimsel ve eğitsel desteğe ihtiyaç duyulmaktadır. Bu sonuçlardan hareketle kongrenin, bilimsel ve eğitsel desteğe örnek teşkil ettiği söylenebilir. Araştırma sonuçları, öğrencilerde SOKÜM ögelerine yönelik farkındalık sağlandığını göstermektedir. Öğrenciler, bu farkındalıklarının SOKÜM ögelerini koruma ve yaşatma sürecinde etkili olacağını belirtmektedirler. Bu sonuçlar doğrultusunda kongrenin ülkemizin taraf olduğu SOKÜM sözleşmesinin 14. maddesine hizmet ettiği, maddede yer alan özellikle gençleri hedefleyen eğitici, duyarlılığı arttırıcı ve bilgilendirici programlar arasında yer aldığı, SOKÜM'e yönelik bilginin yeni kuşaklara geçişinde önemli bir okul dışı etkinlik olduğu söylenebilir.

Öğrencilerin süreçte yanlış öğrenmeler gerçekleştirdiği de araştırma sonuçlarındandır. Kongrede SOKÜM ögelerine dayanak oluşturan tarihi eserler, animasyonlar ve Yaşar Kemal, bazı öğrencilerde SOKÜM ögelerinin önüne geçmiştir. Bu sonuç gerçekleştirilen her sunumdan sonra SOKÜM

ögelerinin belirlenmesi ve tartışılmasına yönelik bir sürece ihtiyaç duyulduğunu ortaya koymaktadır. Diğer taraftan yanlış öğrenme sağlayan öğrenci sayısının düşük olması ve yanlış öğrenme sağlayan öğrencilerin diğer SOKÜM ögelerine yönelik doğru bilgilere sahip olması dikkat çekicidir.

Araştırma bulgularından elde edilen diğer bir sonuç ise öğrencilerin ilk defa bilimsel bir kongreye katılarak sunum yapma deneyimi yaşamış olmalarıdır. Çalışma grubu öğrencilerinin tamamına yakınının BİLSEM'lerde Bireysel Yetenekleri Fark ettirme programında yer aldığı görülmektedir. Bireysel Yetenekleri Fark ettirme programı BİLSEM'lerde öğrencilerin kapsamlı proje çalışmalarına başladığı önemli bir programdır (URL-1: 1). Bilimsel tutumları yüksek olan üstün zekâlı ve yetenekli öğrencilerin, yaptıkları proje ve araştırmaları sunma imkânı bulması önemlidir (Özarslan, 2018: 6; Şan ve Boran, 2013: 451). Öğrencilerin ilk defa bilimsel bir kongreye katılmış olmaları ve sunum yapma deneyimi yaşamış olmaları kongrenin aynı zamanda BİLSEM'lerin amacına hizmet ettiği şeklinde yorumlanabilir. Ayrıca öğrencilerin ilk bilimsel kongre deneyimini SOKÜM ögelerine yönelik yapmış olmaları, öğrencilerin bu ögelere yönelik duyarlılığının artmasını sağlamış ve öğrencilere SOKÜM ögelerine yönelik bilimsel araştırma yapma fırsatı sunmuştur. Bu bağlamda kongrenin SOKÜM sözleşmesinde yer alan duyarlılığı arttırma ve bilimsel araştırma alanında kapasiteyi güçlendirmeye yönelik etkinliklere hizmet ettiği söylenebilir.

Araştırmadan elde edilen sonuçlar arasında öğrencilerin SOKÜM'e yönelik ilgilerinin artması yer almaktadır. Öğrencilerin SOKÜM'e yönelik ilgilerinin artması SOKÜM ögelerinin korunması ve gelecek nesillere aktarılmasında önemli bir gelişme olarak değerlendirilebilir. SOKÜM sözleşmesinin 2. maddesinde SOKÜM ögelerini koruma teriminde özellikle okul içi ve okul dışı eğitim yoluyla ögelerin kuşaktan kuşağa aktarılmasına yer verilmektedir. Benzer şekilde sözleşmenin 14. maddesi olan "Eğitim, duyarlılığın ve kapasitenin güçlendirilmesi" başlığı altında SOKÜM'e yönelik bilgilerin okul dışı olanaklarla kuşaktan kuşağa aktarımının sağlanması taraf devletlerin yükümlülükleri arasında yer almaktadır (URL-3: 3). Araştırmanın bu sonucunun SOKÜM sözleşmesinin 2. maddesinde yer alan SOKÜM ögelerinin okul içi ve okul dışı eğitim faaliyetleri aracılığıyla korunmasına ve 14. maddesinde belirtilen okul dışı olanaklarla gelecek kuşaklara aktarılmasına ve ülkemizin üzerine düşen bu yükümlülükleri yerine getirme adına katkı sağladığı söylenebilir.

Kongrede farklı illerden, yirmi beş üstün zekâlı ve yetenekli öğrenci sunum yapmıştır. Bu yönüyle kongre ulusal bir nitelik taşımaktadır. Düzenlenen kongre ile, yukarıda da belirtildiği gibi, üstün zekalı ve yetenekli öğrencilerin SOKÜM ögeleri hakkında daha fazla bilgiye, farkındalığa ve ilgiye sahip oldukları sonuçlarına ulaşılmıştır. Böylece düzenlenen kongre

ile SOKÜM sözleşmesinin amaçları arasında yer alan, ulusal düzeyde duyarlılığı arttırmak amacına hizmet ettiği de söylenebilir.

Kongrenin öğrencilerin sosyalleşmesine katkı sağlaması ulaşılan sonuçlar arasındadır. Kongreye davet edilen öğrenciler üstün zekâlı ve yetenekli yani benzer özelliklere sahip öğrencilerdir. Üstün zekâlı ve yetenekli öğrenciler kendileri ile benzer özelliklere sahip bireylerin yer aldığı ve kabul gördükleri ortamlarda kendilerini güven içerisinde hissederler (Siaud-Facchin, 2019: 113-115). Öğrencilerin benzer özelliklere sahip yeni arkadaşlar edinmeleri kendilerini güven içerisinde hissetmelerine katkı sağlamış olabilir. Aynı zamanda normal gelişim sergileyen çocuklar ile üstün zekâlı ve yetenekli çocukların arkadaşlık beklentileri farklılıklar göstermektedir (Gross-Miraca, 2002: 28). Normal gelişim gösteren çocuklar için arkadaş, kendileriyle en çok oynayan kişilerdir. Oysa üstün zekâlı ve yetenekli çocukların arkadaşlık tercihleri, doğru akranları bulduklarında gerçekleşebilir. Bu nedenle birçok üstün zekâlı ve yetenekli çocuk, ya yalnız kalmayı tercih etmekte ya da kendilerinden yaşça büyük çocukları veya yetişkinleri arkadaş olarak tercih etmektedirler (Clark, 2015: 47). Benzer özellikteki yeni arkadaşlar edinmeleri üstün zekâlı ve yetenekli öğrencilerin yalnız kalma tercihlerinin önüne geçerek daha sosyal bireyler olarak yetişmelerine katkı sunabilir.

Araştırma bulgularına göre ulaşılan sonuçlardan biri de öğrencilerin kongre süreci ile bilişsel ve duyuşsal gelişim alanlarında öğrenmeler yaşamış olmalarıdır. Kongreler okul dışı öğrenme ortamları arasında yer almaktadır (Saraç, 2017: 61). Bir okul dışı öğrenme ortamı olan kongrelerde katılımcılar hazırladıkları bilimsel çalışmaları sunma imkânı bulmaktadırlar. Alanyazında öğrencilerin bilimsel çalışmalarını sunma imkânı bulduğu etkinliklerle ilgili yapılan araştırmalar yer almaktadır. Araştırma sonuçlarına benzer olarak Yavuz, Büyükekşi ve Işık-Büyükekşi (2014: 169) tarafından yapılan araştırmada bu tür etkinliklerin öğrencilerin akademik başarılarını ve bilimsel inanışlarını olumlu etkilediği sonuçlarına ulaşılmıştır. Karadeniz ve Ata (2013: 401-404) tarafından yapılan araştırmada ise bilimsel çalışmalarını sunma imkânı bulan öğrencilerin bilişsel yönden gelişim gösterdikleri, özgüven, tutum, iletişim ve ifade becerilerinde de gelişim yaşadıkları sonucuna ulaşılmıştır. Şahin ve Önder-Çelikkanlı (2014: 85-86) tarafından yapılan araştırmada da bilimsel çalışmalarını sunma imkânı bulan öğrencilerin bilişsel gelişim gösterdikleri sonuçlarına ulaşılmıştır. Benzer şekilde yapılan araştırmalarda (Avcı ve Su-Özenir, 2018: 1686-1688; Avcı vd. 2016: 18-19; Benzer ve Evrensel, 2019: 28; Kural ve Nakiboğlu, 2020: 75; Soyuçok, 2018: 76-79; Sülün vd. 2009: 75) bilim fuarı, proje yarışması ve kongre gibi öğrencilerin bilimsel çalışmalarını sunma imkânı bulduğu okul dışı öğrenme etkinliklerinin öğrencilerin bilişsel

gelişimlerini, özgüven, sosyalleşme, iş birliği yapma, ilgiyi arttırma gibi özelliklerine olumlu katkı sağladığı sonuçlarına ulaşılmıştır. Öğrencilerin bu katkıların farkında olmaları yapılacak yeni etkinliklere katılım isteklerini de arttıracaktır. Bu nedenle öğrencilerin elde ettikleri kazanımların farkında olmaları, öğrencilerin yapılacak yeni kongrelere katılmak istemeleri bulgusunun ortaya çıkmasında etkili olduğu söylenebilir. Ayrıca sosyalleşme ve bilimsel inanışlarına olan etki, öğrencilerin SOKÜM ögelerinin yaşamlarına etki edeceği sonucuna ulaşılmasına da katkı sağlamış olabilir.

Araştırma sonuçları doğrultusunda aşağıdaki önerilerde bulunulabilir:

1. Araştırma sonuçlarına göre öğrenciler, kongre ile SOKÜM ögeleri hakkında daha fazla bilgiye ve farkındalığa sahip olmuşlardır. Bu sonuçtan hareketle tüm öğrencilere yönelik SOKÜM temalı okul dışı etkinlikler düzenlenmelidir.

2. Kongreler katılımcıların sosyalleşmesine, yeni arkadaşlar, yeni öğretmenler ve yeni yerler tanımalarını sağladığından yapılacak kongrelerde katılımcı sayısı arttırılmalıdır.

3. Araştırma sonuçlarından biri de kongre süreci ile birlikte yanlış öğrenmelerin de gerçekleştiğidir. Öğrencilerin SOKÜM ile ilgili yanlış öğrenmelerini önlemek amacıyla her oturumdan sonra sunumlardaki SOKÜM ögelerinin neler olduğu tartışılmalıdır.

4. Öğrencilerin yanlış öğrenmelerinin önüne geçebilmek amacıyla kongrelerde atölye ve konferanslara yer verilerek öğrencilerin öğrenmelerine katkı sağlanmalıdır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Aral, A. E. (2020). *Somut olmayan kültürel mirasın eğitimi ve kültürün aktarımı: Türkiye örneği*. Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Arizpe, L. (2004). Intangible cultural heritage diversity and coherence. *Museum International*, 56 (1-2), 130-135.

Avcı, E. - Su-Özenir, Ö. (2018). Bilim fuarları sürecinin yürütücü öğretmenler gözünden değerlendirilmesi. *İlköğretim Online*, 17(3), 1672-1690.

Avcı, E. vd. (2016). TÜBİTAK ortaöğretim öğrencileri araştırma projeleri yarışmasına katılan öğrencilerin yarışma sürecindeki deneyimlerinin üniversite yaşamlarına yansıması. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(3), 1-21.

Benzer, S. - Evrensel, E. (2019). TÜBİTAK 4006 bilim fuarı hakkında öğrenci görüşleri. *Journal of STEAM Education*, 2(2), 28-38.

Clark, B. (2015). *Üstün zekâlı olarak büyümek.* (çev.: Fatih Kaya-Hüseyin Oğurlu), Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Dinç, E. vd. (2018). Uşak Üniversitesi öğrencilerinin tarihi ve kültürel eserler hakkındaki ilgi ve farkındalıklarının incelenmesi. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(2), 267-285.

Genç, M. A. (2016). Üstün yetenekli bireylere yönelik eğitim uygulamaları. *Üstün Zekâlılar Eğitimi ve Yaratıcılık Dergisi*, 3(3), 49-66.

Kutsal, F. Y. G. (2019). Evrensel bilimin paylaşımında dergiler ve kongreler. *JARSS Anestezi Dergisi*, 27(4), 235-244.

Gross-Miraca, U. M. (2002). Musings: gifted children and the gift of friendship. *Understanding Our Gifted,* 14(3), 27-29.

Günden, B. (2021). *Yükseköğrenim gören bireylerin somut kültürel mirasa yönelik tutumları ile kültürel miras kavramına ilişkin metaforik algıları üzerine bir çalışma*. Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Güneş, C. - Çetin, T. (2020). Ortaokul 8. sınıf öğrencilerinin beyin göçü kavramına ilişkin algılarının incelenmesi. *3. Sektör Sosyal Ekonomi Dergisi,* 55(2), 928-955.

Gündüz Alptürker, İ. vd. (2021). Somut olmayan kültürel miras farkındalığının bilinirlik ve deneyimleme açısından değerlendirilmesi. *Millî Folklor*, 17(132), 16-31.

Gürsoy Ulusoy, Ş. (2020). Türkiye'den yurtdışına beyin göçü: Örneklerle yaşanılan iletişim sorunları. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 8(10), 110-121.

Karaca Yılmaz Ş. vd. (2017). Kültürel miras farkındalığı: Cumhuriyet Üniversitesi öğrencilerine yönelik bir uygulama çalışması. *Akademik Araştırmalar ve Çalışmalar Dergisi*, 9(6), 86-100.

Karadeniz, O. - Ata, B. (2013). Sosyal bilgiler dersinde proje fuarının kullanılmasına ilişkin öğrenci görüşleri. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(14), 375-410.

Kasapoğlu Akyol, P. (2015). *Somut olmayan kültürel miras (SOKÜM) ve eğitim: Halk kültürü dersi örneği*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Kasapoğlu Akyol, P. (2016). Somut olmayan kültürel mirasın örgün eğitime uygulanması: Ağaraştırması (webquest) örneği. *Milli Folklor, 14*(111), 149-170.

Kural, N. - Nakiboğlu, C. (2020). Deneyimli kimya öğretmenlerinin TÜBİTAK 4006 bilim fuarları destekleme programlarına yönelik düşüncelerinin incelenmesi. *Türkiye Kimya Derneği Dergisi*, 5(1), 71-94.

Kutlu, M. (2013). SOKÜM ve örgün eğitim: halk kültürü dersi deneyimi. *Somut Olmayan Kültürel Mirasın Geleceği Türkiye Deneyimi*, (ed. M. Öcal Oğuz, Evrim Ölçer Özünel ve Selcan Gürçayır Teke), 47-50, Ankara: Grafiker Yayınları.

Miles, M. B. - Huberman, A. M. (2015). *Nitel veri analizi: Genişletilmiş bir kaynak kitap*. (çev. ed.: Sadegül Akbaba Altun - Ali Ersoy), Ankara: Pegem Akademi.

Oğuz, Ö. (2009). Somut olmayan kültürel miras ve ifade çeşitliliği. *Millî Folklor,* 82, 6-12.

Oğuz, Ö. (2021). Halk biliminde koruma yaklaşımları ve SOKÜM Sözleşmesi'nde kuşaktan kuşağa aktarım. *Millî Folklor,* 132, 5-15.

Ölçer Özünel, E. (2013). "Yeni miras"lar ve uluslararası sözleşmelerde sürdürülebilir kalkınma stratejileri. *Millî Folklor,* 25(100), 14-30.

Ölçer Özünel, E. (2017). İnsanlar, gezegen ve refah için bir eylem planı'': somut olmayan kültürel miras ve 2030 sürdürülebilir kalkınma hedeflerine eleştirel yaklaşım. *Millî Folklor*, 29 (116), 18-32.

Özarslan, M. (2018). Biyoloji proje çalışmalarının üstün zekâlı ve yetenekli öğrencilerin bilimsel tutumlarına etkisi. *Erciyes Journal of Education,* 2(2), 75-93.

Patton, M. Q. (2014). *Nitel araştırma ve değerlendirme yöntemleri.* (çev.: Selçuk Beşir Demir-Mesut Bütün), Ankara: Pegem Akademi.

Richards, G. (2001). *Cultural attractions and european tourism.* New York: CABI Publishing.

Sağ, Ç. - Ünal, F. (2019). Öğrencilerin somut olmayan kültürel mirasa ilişkin farkındalıklarının belirlenmesi. *Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 19(4), 1550-1560.

Saraç, H. (2017). Türkiye'de okul dışı öğrenme ortamlarına ilişkin yapılan araştırmalar: İçerik analizi çalışması. *Eğitim Kuram ve Uygulama Araştırmaları Dergisi,* 3(2), 60-81.

Siaud-Facchin, J. (2019). *Üstün zekâlı çocuğa yardım*. (çev.: Z. Canan Özatalay), İstanbul: İletişim Yayınları.

Silverman, D. (2018). *Nitel verileri yorumlama.* (çev.: Erkan Dinç), Ankara: Pegem Akademi.

Soyuçok, H. (2018). *TÜBİTAK 4006 Bilim fuarları kapsamında hazırlanan fen projeleri hakkında çalışmalara katılan farklı kesimlerin görüşleri: Ağrı ili örneği*. Ağrı: Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Sülün, Y. vd. (2009). Proje yarışmasının öğrencilerin fen ve teknoloji dersine olan tutumlarına etkisi ve öğretmen görüşleri. *Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11(1), 75-94.

Şahin, E. – Önder-Çelikkanlı, N. (2014). Bir ortaöğretim kurumunda gerçekleştirilen bilim sergisinin sergide görev alan öğrenciler üzerindeki etkileri. *Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi*, 8(2), 71-97.

Şan, İ. - Boran, A. İ. (2013). Scientific attitude levels of gifted students (A case from Malatya). *Journal of Theoretical Educational Science,* 6(3), 434–454.

Ünal, F. (2013). İlköğretim sosyal bilgiler ders kitaplarında yer alan halk kültürü ögelerinin değerlendirilmesi. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 14, 611-644.

Wendland, W. (2004). Intangible heritage and intellectual property: challenges and future prospects. *Museum International,* 56(1-2), 97-106.

Yavuz, S. vd. (2014). Bilim şenliğinin bilimsel inanışlar üzerine etkisi. *Karaelmas Journal of Educational Sciences*, 2, 168-174.

Yıldırım, A. - Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri.* Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yıldırım, G. (2021). Somut olmayan kültürel mirasın eğitim programlarına yansıması: hayat bilgisi öğretimi*. Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi,* 16, 231-247.

Yılmaz, A. E. (2019). Uluslararası beyin göçü hareketleri bağlamında Türkiye'deki beyin göçünün durumu. *Lefke Avrupa Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* X(II), 220-232.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: MEB. (2022). Bilim ve sanat merkezleri yönergesi. http://mevzuat.meb.gov.tr/dosyalar/2076.pdf (Erişim: 06 Eylül 2022).

URL-2: MEB. (2021). Sosyal bilimler ulusal çocuk kongresi'nin açılışı Çorum'da gerçekleştirildi. https://orgm.meb.gov.tr/www/sosyal-bilimler-ulusal-cocuk-kongresinin-acilisi-corumda-gerceklestirildi/icerik/1823 (Erişim: 11 Eylül 2022).

URL-3. UNESCO. (2003). Somut olmayan kültürel mirasın korunması sözleşmesi. https://ich.unesco.org/doc/src/00009-TR-PDF.pdf (Erişim: 18 Temmuz 2022.

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

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Hitit Üniversitesi Girişimsel Olmayan Araştırmalar Etik Kurulunun 31.05.2022 tarih ve 2022-13 karar numarası ile etik kurul izni alınmıştır. / *Ethics committee permission was obtained from Hitit University Non-Interventional Research Ethics Committee with the decision number 2022-13 dated 31.05.2022.*

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

Geliş Tarihi/Submission Date: 15.01.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 05 03. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1420113
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 160-173.

Araştırma Makalesi
Research Article

SAMİ, GREK VE TÜRK TOPLUMLARININ İNANIŞ VE MİTLERİNDE KADIN ALGISI

♦

THE PERCEPTION OF WOMEN IN THE BELIEFS AND MYTHS OF SAMI, GREEK AND TURKISH SOCIETIES

Sedat BAHADIR*

ÖZ: Serbest çağrışım yöntemiyle hareket eden mitler, doğa güçleri ve doğaüstü varlıklarla ilgili yaşanıldığına inanılan olayları anlattığından toplumların dünya görüşü, kültür politikaları ve milli şuurlarını oluşturmada ehemmiyet taşırlar. Dünyanın oluşumunu sürekli tekrarlanan bir başlangıç olarak gören Grek toplumunda ilk kadın, Toprak ana Gaia'dır. Bir kadının doğum yapması ile topraktan çıkan bitkilerin sürekliliği dikkatlerini çekmiş ve ikisi arasında bir bağ kurarak Gaia'yı tanrısallaştırmışlardır. Grekler, Bronz çağı kabileleri tarafından işgal edildiğinde Gaia'ya dua ederek kurtulacaklarını düşünmüşlerdir. Yunan inanışında Zeus'un emriyle elinde kötülük saçan bir kâseyle yeryüzüne gönderilen ilk ölümlü kadın, Pandora'dır. Bu nedenle Grek inanışında kötülük ve Pandora beraber anılmaktadır. Semitik toplumlar içerisinde varlığını devam ettiren Arap ve İbranilerin kutsal kitaplarında yaratılışla ilgili olarak birçok ortak mekanizmaların olduğunu görmekteyiz. Âdem ile Havva'nın yaratılışı hikâyesinde önce Âdem'in çamurdan yaratılması, kaburga kemiğinden de Havva'nın yaratılması motifi, yasak meyve, şeytanın kandırması sonucu cennetten kovuluşu ve dünyanın altı günde yaratılması hikâyesi ortaktır. Bu ortak motifler içerisinde Kur'an, Tevrat, Zebur ve İncil arasında farklılıkların olduğunu söyleyebiliriz. Bu farklılıklardan biri, Kur'an'da geçmeyen, diğer üç kitapta geçen Havva ismidir. İkincisi, Kur'an'da bahsi geçen yasak meyvenin yaratılan ölümlüler arasında önce kimin yediği hakkında bilgiye rastlanılmamasıdır. Diğer üç kutsal kitapta ise önce Havva'nın yediği, sonrasında Âdem'e yedirdiği ve bu nedenle de cennetten kovuldukları anlatılmaktadır. Türk mitolojisinde kadın algısı, Arap, İbrani ve Yunan anlatımlarının aksine dünyanın yaratılışına ilham veren Ak Ene ve yaratıldıktan sonra koruyucu iye olarak önemli rol üstlenen Umay Ana, olumlu özellikleriyle ön plana çıkmıştır. Çalışmamızda en eski toplumlardan olan Arap, İbrani ve Yunanlıların evren ve insanın yaratılış mitlerinden günümüze kadar gelen kadın algısı incelenmiş, Türk mitolojisi ve kültürüyle karşılaştırılarak aralarındaki farklılıklar, örneklerle ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Yaratılış mitolojisi, Arap, İbrani, Yunan, Türk, Kadın algısı.

ABSTRACT: *Myths, which operate with the method of free association, are important in creating the worldview, cultural policies and national consciousness of societies, as they describe events believed to have occurred regarding natural forces and supernatural beings. In the Greek society, which saw the formation of the world as a constantly recurring beginning, the first woman was Gaia, the mother Earth. The continuity of plants emerging from the soil after a woman gave birth attracted their attention and they deified Gaia by establishing a bond*

* Doç. Dr.-Artvin Çoruh Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Artvin-dr.sedatbahadir@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-1018-016X)

turnitin *This article was checked by Turnitin.*

between the two. When the Greeks were invaded by Bronze Age tribes, they thought they would be saved by praying to Gaia. In Greek belief, Pandora is the first mortal woman sent to earth by the order of Zeus with a bowl of evil in her hand. For this reason, evil and Pandora are mentioned together in Greek belief. We see that there are many common mechanisms regarding creation in the holy books of the Arabs and Hebrews, who continue their existence within the Semitic societies. In the story of the creation of Adam and Eve, the motif of first creating Adam from clay, creating Eve from his rib, the forbidden fruit, being expelled from heaven as a result of the deception of the devil, and the story of the creation of the world in six days are common. We can say that there are differences between the Quran, Torah, Psalms and Bible among these common motifs. One of these differences is that in the Qur'an, Eve, who was created after Adam, is called "Adam's wife, created from his ribs." In the other three books, the name Eve is mentioned frequently. Secondly, there is no information about who among the mortal creatures ate the forbidden fruit mentioned in the Quran first. In the other three holy books, it is stated that Eve first ate it, then fed it to Adam, and for this reason they were expelled from heaven. In Turkish mythology, the perception of women, unlike the Arab, Hebrew and Greek narratives, Ak Ene, who inspired the creation of the world, and Umay Ana, who played an important role as a protective owner after her creation, came to the fore with her positive characteristics. In our study, the perception of women from the universe and human creation myths of the oldest societies, the Arabs, Hebrews and Greeks, to the present day, was examined, and the differences between them were revealed with examples by comparing them with Turkish mythology and culture.

Keywords: *Creation mythology, Arap, Hebrew, Greek, Turkish, Perception of women.*

Giriş

İlk çağlarda doğadaki olayların bilimsel açıklamaları yapılamadığından, içinde yaşadığı evreni anlamlandırıp çözüm bulmaya çalışan insanoğlu, öncelikle imgelere anlam yükleme arayışı içine girmiştir. Bir şeyin anlamını arayıp bulduğunu zannettiğinde de oradan elde ettiğini, hayal gücünü de ekleyerek, yaşam kaynağı olan önemli bir enerji gibi kullanmıştır. İmgelerden oluşan hayal gücü, zamanla amaçları meydana getirir. Bu amaçlar da doğanın zorluğu ile ortak mücadele etme düşüncesini ortaya çıkarır. Bireylerin ortak yaşantısı sonucu oluşan bu düşünceler; tanrıların varlığı, evrenin meydana gelişi, insanların oluşumu gibi izah edilemeyen algılar, mitleri meydana getirerek insanlığın gelişmesini sağlar. Bu nedenle mitosun bir imge, *"başlangıç, bir düşü yorumlamak anlamlandırmak"*; logosun ise kavram, *"dünyayı anlamak, farkında olmak, çözüm bulmaya çalışmak, düşünebilmek, kısaca akıl yürütmek"* anlamında değerlendirilmesi gerekir. Logostan sonra insanoğlunun akla ulaşması, bütün yaratılış anlatıların aksine, çok uzun bir zaman almıştır. Akla ulaşmadaki kastımız, sadece insanların birbiriyle konuşması, anlaşması ve birlikte yaşaması anlamında değil, doğadaki varlıklarla yaşadığı zorlukları akıl yoluyla çözme ve sonunda düalizm çelişkisinin farkındalığıyla felsefenin ortaya çıkmasını sağlamadır (Çiçekdağı, 2010: 36-47). Felsefenin oluşması da farklı kültürlere sahip olan insanların bilgi, anlayış ve değerlendirmelerini, daha insancıl bakış açısıyla anlamamıza olanak sağlar. Böylece yaratıcı ve entelektüel bir hava içerisinde edebiyat, müzik ve sanatın tat alma duygusunu geliştirdikleri gibi tarih, psikoloji, arkeoloji, din ve

antropoloji gibi alanlara da ilgi duyulmasını teşvik eder (Rosenberg, 2003: 16).

İnsanın yaratılışıyla ilgili olarak en eski görüşleri İbrani ve Babil toplumlarında görmekteyiz. Bunlardan ilki, yoktan var etmek, yaratmak, anlamındaki Tevrat'ın ilk kitabı, *"Tekvin"*; ikincisi ise Babil toplumunun *"Yaratılış Destanı"*dır. Birçok mitolojide olduğu gibi bu önemli iki eserde de *"kaosu düzene sokma ve insanın yaratılışı"* anlatılır (O'Flaherty, 1996: 12). Kitab-ı Mukaddes'teki anlatılışta insan, bütün hayvanları yönetmesi ve hükmetmesi amacıyla kilden biçimlenmiştir. Babil mitolojisinde ise insan, en kötü tanrılardan birinin öldürülmesi sonucu, onun kanından yaratılmıştır (Kramer, 1999: 131-132).

Günümüz Yunan toplumunun temelini oluşturan Greklerin mitolojisinde yaratılış ile ilgili temel olarak ele alabileceğimiz iki eser vardır. Bunlardan biri Homeros'un *İlyada*; diğeri ise Homeros'tan sonra Yunan İlkçağının önemli ozanlarından Hesiodos'un *Theogonia* adlı eseridir. *İlyada* adlı eserde evrenin yaratılışı, sürekli tekrarlanan bir başlangıç olarak görülür (Estin ve Laporte, 2002: 93). İlk kadın Gaia (evrenin yaratıcısı) adı verilen ve koruyucu bir ruha sahip olan, *"Toprak ana"*dır. Yunanistan'da yaşayanlar, Bronz çağı kabileleri tarafından işgal edildiğinde Toprak ana Gaia'ya dua ederek kurtulacaklarını düşünmüşlerdir (Rosenberg, 2003: 31). Bir kadının doğum yapması ve topraktan çıkan bitkilerin sürekliliği, Greklerin dikkatini çekmiş ve ikisi arasında bir bağ kurarak Gaia'yı tanrıçalaştırmışlardır. Dolayısıyla Toprak anadan kastedilen, tabiattır. Adı geçen eserde evrenin yaratılışı ile ilgili olarak şu bilgiler verilmektedir (Estin ve Laporte, 2002: 94):

> *"…evren, iki denizsel güçten oluşan Okeanos'la Thetis'ten doğmuştur. Okeanos, gürültülü akan kudretli bir nehirdir. Daha gök ve yer yokken kendisini henüz hiçbir şey sınırlamamaktadır. erkek varlık olan Thetis, Okeanos'un kendi akışından ayrı olmayan bir su kitlesidir; fakat aynı şekilde kendi canı ve kişiliği olan kadın cinsi özelliği taşımaktadır. Bunlar birbiri ile birleşince gök, yer ve sayısız ölçüde ürün meydana getiriler. Sonunda Okeanos bütün evreni kuşatan bir nehir olur ve Thetis'le birlikte dünyanın sonlarında uzak bir sarayda oturur. Yaratılış bittiğinden dolayı da onların aşkı sonlanmıştır."*

Yukarıda anlatılan ve çok kabul görmeyen (Veyne, 2003:159) rivayetin yanında Hesiodos'un *Theogonia* adlı eserindeki evrenin yaradılışı ile ilgili anlatılan rivayet, daha fazla rağbet görmektedir. Hesiodos'un anlatımı özetle şöyledir (Hesiedos, 1977: 108-112):

> *"… Her şeyden önce Khanos (Kaos) vardı. Kaos'tan geniş göğüslü, sürekli ve sağlam tabanı olan Gaia yaratıldı. Sonra ölümsüz tanrıların en güzeli olan ve canlılara yardım eden Eros yaratıldı. Kaos'tan Erebos ve Kara gece doğdu. Kaos ile Erebos'la birleşerek yıldızlı gök olan Uranos'u yarattı. Sonra deniz ve dağları yarattı. Kaos ile Uranos'un birleşmesinden Okeanos, Koios, Hyperion, İapetos… yaratıldı. Bunlardan sonra da toprak*

oğullarının en belalısı Kronos geldi dünyaya. Gaia ve Uranos'un başka çocukları da dünyaya geldi. Toprak (Gaia) ve Gök (Urtanos) birçok çocuk dünyaya getirdi. Sonra da Toprak ve Göklerde yaşayan çocukların kavgaları, öç almalalar ve yasak ilişkiler devam etti ..."

Yukarıda verilen örnekten anlaşıldığı gibi Yunan toplumunun temelini oluşturan Grek yaratılış mitinden anlaşıldığı gibi yeryüzünde erkeklerin hâkimiyeti söz konusudur. Bunlar arasına, Tanrı Zeus tarafından, kötülük saçan ilk ölümlü kadın, Pandora gönderilmiştir. Pandora'nın yaratılış sebebi, Titanlar tarafından yaratılan ve ateşi gökyüzünden çalıp yeryüzüne getiren erkekten öç alma düşüncesidir (Hançerlioğlu, 2007: 55). Bu anlatımda ateş, ölümsüzlerden ölümlülere verildiği için savaşın başlamasında çok önemli bir unsur olarak ön plana çıkmaktadır. Uygarlığın ortaya çıkması için gerekli olan ateş; bilgi, akıl, aydınlık ve deneyimi temsil eder. Ateş, yeryüzünde yaşayanları gökyüzünde yaşayanlar gibi bilgi sahibi yapacağı için Zeus, bu ışımayı istememekle birlikte insanların, Platon'un algoritmasının aksine hep mağarada yaşamasını istemektedir. Zeus, gökyüzünden başlayıp çekirdek aileye, tarıma, hayvancılığa, ahlaka ve devlete varıncaya kadar bütün görevleri yüklenmiş olarak görünmektedir. Bu kadar görevi üstlenen Zeus, günümüz evrensel ahlak ilkelerine uygun hareket etmemektedir. Bu konu ile ilgili olarak Hançerlioğlu (2007: 49), *"Zeus'un kadınların peşinde koşan, kız kaçıran, yalan söyleyen, çeşitli düzenler kuran, öç alan biri olup, sekizi ölümsüz tanrıça ve on beşi de ölümlü olmak üzere yirmi üç kadınla evlenip, sayısız çocuk ve torun sahibi olduğu"*nu anlatmaktadır.

Semitik toplumların dinlerinden biri olan İslamiyet'in temel kitabı Kur'an'daki *Fussilet* suresinin 9-12. ayetlerinde Dünya'nın yaratılış öyküsü, net olarak anlatılmaktadır. Bu öyküyü şöyle özetleyebiliriz (Kur'an, 41/9-12):

"De ki: Siz mi yeri iki günde (iki evrede) yaratanı inkâr ediyor ve O'na ortaklar koşuyorsunuz? O, âlemlerin Rabbidir. O, dört gün içinde (dört evrede), yeryüzünde yükselen sabit dağlar yarattı, orada bolluk ve bereket meydana getirdi ve orada rızık arayanların ihtiyaçlarına uygun olarak rızıklar takdir etti. Sonra duman hâlinde bulunan göğe yöneldi; ona ve yeryüzüne, isteyerek veya istemeyerek gelin, dedi. İkisi de, "İsteyerek geldik", dediler. Böylece onları, iki günde (iki evrede) yedi gök olarak yarattı ve her göğe kendi işini bildirdi. En yakın göğü kandillerle süsledik ve onu koruduk. İşte bu, mutlak güç sahibi ve hakkıyla bilen Allah'ın takdiridir"

Kur'an'da on iki surenin yirmi bir ayetinde Âdem'in topraktan yaratılan ilk insan olduğu ve sonrasında da Havva'nın yaratıldığı anlaşılmaktadır. *Hicr* suresinde *"Andolsun, biz insanı kuru bir çamurdan, şekillendirilmiş bir balçıktan yarattık"* (Kur'an-ı Kerim, 15/26). *Bakara* suresinde geçen *"Hani, Rabb'in meleklere, 'Ben yeryüzünde bir halife yaratacağım' demişti. Onlar, 'Orada bozgunculuk yapacak, kan dökecek birini mi yaratacaksın? Oysa biz sana hamd ederek daima seni tespih ve takdis*

ediyoruz' demişler. Allah da 'Ben sizin bilmediğinizi bilirim' dedi" (Kur'an-ı Kerim, 2/30) ayeti geçmektedir. Bu ayette orada bulunan meleklerin ilk insan olarak yaratılacak Âdem'e olumlu bakmadıkları anlaşılmakla birlikte, kendilerinin yeterli olduğu, imasında bulunmuşlardır. Fakat Âdem çamurdan yaratıldıktan daha sonra da ateşten yaratılan şeytanın dışında (Kur'an, 7/12), hepsi saygı ile eğilmiştir. *Âl-i İmrân* suresinde *"Âdem'i, Nûh ve İbrahim ailesi ile birlikte birer nesil olarak seçip âlemlere üstün kıldı* (Kur'an-ı Kerim, 3/33-34) denilmiştir. *Nisa* suresinin birinci ayetinde geçen *"Ey insanlar! Sizi bir tek nefisten yaratan ve ondan da eşini yaratan; ikisinden birçok erkek ve kadın (meydana getirip kabileler ve boylar halinde) yapan Rabbinize karşı gelmekten sakının* (Kur'an-ı Kerim, 4/1) denilmektedir. Buradan da Havva'nın Âdem'den yaratıldığı ve insan neslinin ikisinden meydana geldiği anlatılmaktadır. Kur'an'ın mealinde geçen bu ayet açıklanırken parantez içinde verilen *"meydana getirip kabileler ve boylar halinde"* sözlerini bir açıklama olarak kabul edersek, bu konu ile ilgili evrensel değerleri yakalamış İslam âlimlerinden İbn Arabî'nin *Fütuhat-ı Mekkiyye* adlı eserinde geçen insanların kavim kavim yaratıldığı düşüncesini de kabul etmemiz gerekir. Her varlığın bir ilk aslı olduğunu ve her canlı türünün, ilk ataları anlamında, bir Âdem'i olduğuna değinen İbn Arabî, Peygamber'in *"Allah yüz bin Âdem yaratmıştır"* (aktaran Yiğit, 2016:229) hadisini delil olarak göstermiştir.

İslam anlayışında ismi geçmeyen ve sadece *"Âdem'in kaburga kemiğinden yaratılmış eşi"* olarak geçen ve adı Kur'an'da hiç geçmeyen Havva'ya bakış açısı, şeytan ve yasak meyve ile ilintilidir. Cennetten kovuluş, *A'râf ve Bakara* suresinde geçen ayetlerde özetle şöyle geçmektedir:

> Allah, *"Ey Âdem! Sen ve eşin cennette kalın. Dilediğiniz yerden yiyin. Fakat şu ağaca yaklaşmayın. Yoksa zalimlerden olursunuz."* (Kur'an-ı Kerim, 2/35) dedikten sonra şeytan, 'kendilerinden gizlenmiş olan avret yerlerini onlara açmak için kendilerine vesvese verir ve "*Rabbiniz size bu ağacı ancak, melek olmayasınız, ya da (cennette) ebedî kalacaklardan olmayasınız diye yasakladı. (Öyle ise, yasak ağacın meyvesinden yiyin ki melek olasınız yahut cennette ebediyen kalasınız) Şüphesiz ben size öğüt verenlerdenim."* diyerek onlara yemin eder (Kur'an-Kerim, 7/21). Âdem ile eşi, ağaçtan tattıklarında kendilerine avret yerleri göründüğünden derhal üzerlerini cennet yapraklarıyla örtmeye başlarlar. Rab'leri onlara, *"Ben size bu ağacı yasaklamadım mı? Şeytan size apaçık bir düşmandır, demedim mi?"* diye seslenir (Kur'an-Kerim, 7/22). Âdem ile eşi, *"Rabbimiz! Biz kendimize zulüm ettik. Eğer bizi bağışlamaz ve bize acımazsanız mutlaka ziyan edenlerden oluruz."* (Kur'an-Kerim, 7/23) deseler de Allah, onları mahşere kadar yeryüzüne gönderir.

Ku'an'dan ayrı olarak Semitik toplumların Tevrat, Zebur ve İncil'i, *"Kutsal Kitap"* adı altında toplanmıştır. Kutsal Kitap da *"Eski ve Yeni Antlaşma"* (AHİT) olarak iki ayrı bölümden oluşmaktadır. Eski Antlaşma adı

verilen kısım, İbranice ve Aramice dillerinde yazılan Tevrat ve Zebur'la ilgilidir. Kutsal Kitap'ın Eski ve Yeni Antlaşma bölümleri, Hıristiyanlar tarafından kabul görmektedir. Yirmi yedi kitaptan oluşan Yeni Antlaşma (İncil), İsa'nın yaşamını, ölüm ve dirilişiyle ilgili bilgileri ve öğretilerini kapsamaktadır (Kutsal Kitap, 2001, 1). Eski Antlaşmayı kapsayan Tevrat ve Zebur adlı eserde dünyanın altı günde yaratılışıyla ilgili olarak anlatılan hikâye, şöyle geçmektedir (Kutsal Kitap, 2008:2):

> *"Başlangıçta Tanrı göğü ve yeri yarattı. Yer boştu; yeryüzü şekilleri yoktu; engin karanlıklarla kaplıydı. Tanrı'nın ruhu, suların üzerinde hareket ediyordu. Tanrı, 'ışık olsun' diye buyurdu ve ışık oldu. Tanrı ışığın iyi olduğunu gördü ve onu karanlıktan ayırdı. Işığa, 'Gündüz'; karanlığa da, 'Gece' adını verdi. Akşam oldu; sabah oldu ve ilk gün oluştu. Tanrı, 'Suların ortasında bir kubbe olsun; suları birbirinden ayırsın' diye buyurdu. Öyle oldu. Tanrı gök kubbeyi yarattı. Kubbenin altındaki suları üstündeki sulardan ayırdı. Kubbeye 'Gök' adını verdi. Akşam oldu, sabah oldu ve ikinci gün oluştu. Tanrı, 'Göğün altındaki sular bir yere toplansın, kuru toprak görünsün' diye buyurdu ve öyle oldu. Kuru alana 'Kara'; toplanan sulara da 'Deniz' adını verdi. Tanrı bunun iyi olduğunu gördü. Tanrı, 'Yeryüzü bitkiler, tohum veren otlar, türüne göre tohumu meyvesinde bulunan meyve ağaçları üretsin' diye buyurdu ve öyle oldu. Yeryüzü bitkiler, türüne göre tohum veren otlar, tohumu meyvesinde bulunan meyve ağaçları yetiştirdi. Arkasından da hayvanları yarattı. Tanrı yarattıklarına baktı ve her şeyin çok iyi olduğunu gördü. Akşam oldu, sabah oldu ve altıncı gün oluştu".*

Tevrat'taki Âdem ve Havva'nın yaratılış olgusu, Kur'an'da geçen yaratılışa çok benzemektedir. Âdem'in topraktan yaratılması ve kaburga kemiğinden de Havva'nın meydana getirilmesi, yılan (Kur'an'da şeytan olarak geçer) tarafından kandırılması, ceza motifi ve şeytanda olduğu gibi yılanın lanetlenmesi birbiriyle örtüşmektedir. Yalnızca Kur'an'da yasak meyvenin önce kimin yediğine dair net bilgiler bulunmamaktadır. *Bakara* suresinin 35. ve 36. ayetinde bu konuda *"Ey Âdem! Sen ve eşin cennete yerleşin. Orada dilediğiniz gibi bol bol yiyin, ama şu ağaca yaklaşmayın, yoksa zalimlerden olursunuz"* dedikten sonra, şeytan ayaklarını oradan kaydırdı. Onları içinde bulundukları konumdan çıkardı. Bunun üzerine biz de, *"Buradan çıkıp gidin, bundan sonra birbirinize düşman olarak yaşayın sizin için yeryüzünde bir müddet barınacak ve geçinecek bir yer vardır." (*Kur'an, 2/36) demektedir. Aynı konu *Araf* suresinin 22 ve 23. ayetinde de geçmektedir. Hangisi tarafından yenildiği belli olmayan yasak meyve, Tevrat'ta önce Havva'nın yediği anlatılmaktadır. Tevrat'ta geçen insanın yaratılış hikâyesini ise şöyle özetleyebiliriz (Kutsal Kitap, 2008: 3-5):

> *"Tanrı yeri ve göğü yarattıktan sonra, yeryüzüne egemen olsun diye, topraktan kendi suretinde bir varlık olan Âdem'in burnuna yaşam soluğunu üfledi. Âdem'den sonra bir bahçe oluşturdu ve sorumluluğunu ona verdi. Bahçenin tam ortasında iyiyle kötüyü bilme ağacı vardı ve Tanrı ona 'Bu ağacın*

meyvesinden yeme.' diye emir verdi. Sonra Tanrı, Âdem'e derin bir uyku verdi. Âdem uyurken, Tanrı onun kaburga kemiklerinden birini alıp yerini etle kapadı. Bu kaburga kemiğinden bir kadın yaratıp ona 'kadın' diyerek Âdem'e getirdi. Âdem de ona Havva adını verdi. Tanrı'nın yarattığı en kurnaz hayvan olan yılan, kadına, 'Tanrı gerçekten, bahçedeki ağaçların hiçbirinin meyvesini yemeyin, dedi mi?' diye sordu. Kadın, 'Bahçedeki ağaçların meyvelerinden yiyebiliriz ama bahçenin ortasındaki ağacın meyvesini yemeyin, ona dokunmayın; yoksa ölürsünüz.' dedi. Yılan, 'Kesinlikle ölmezsiniz.' dedi. Çünkü Tanrı biliyor ki, o ağacın meyvesini yediğinizde gözleriniz açılacak, iyiyle kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız. Kadın, ağacın meyvesini yeme ve bilgelik kazanmanın çekici olduğunu düşündü ve meyveyi koparıp yedi. Yanındaki kocasına verdi. O da yedi. İkisinin de gözleri açıldı. Çıplak olduklarını anladılar. Bu yüzden incir yaprakları dikip kendilerine önlük yaptılar. Tanrı Âdem'e, 'Karının sözünü dinlediğin ve meyvesini yeme dediğim ağaçtan yediğin için toprak senin yüzünden lanetlendi. Yılanın soyu ile insanoğlunu düşman edeceğim.' dedi. Tanrı Havva'yla Âdem'i cezalandırmadan önce yılanı lanetledi ve 'Seninle kadını, onun soyuyla senin soyunu düşman edeceğim. Onun soyu senin başını ezecek, sen onun topuğuna saldıracaksın.' dedi. Tanrı, hem Havva'ya hem de Âdem'e kişisel cezalar verdi. Âdem'in çalışmasını ve yemek bulmasını zorlaştırdı. Ayrıca Tanrı, Havva'ya 'Çocuk doğururken sana çok acı çektireceğim. Ağrı çekerek doğum yapacaksın.' dedi. Bütün doğum sancısı, adet, hamilelik mide bulantısı gibi etkiler bu cezadan kaynaklanır."

Yeni Antlaşma içinde yer alan Vahiy 12. bölümde ise diğer Tevrat ve Zebur'da geçen yılanın aslında büyük bir ejderha olduğu ve bütün dünyayı yanlış yola sürükleyen şeytanı temsil ettiği anlatılmaktadır. Bu şeytanın melekleriyle birlikte yeryüzüne atıldığı da söylenmektedir (Kutsal Kitap, 2008: 1594).

Yahudi literatüründe geçen ve adı Ben Sira Alfabesi adıyla bilinen çok muteber görülmeyen Lilit öyküsünden de bahsedilmektedir. Bu öyküde Âdem'in ilk eşi olan Lilit, Âdem'le aynı şekilde yaratıldığı için eşit olduğunu ileri sürerek onunla anlaşamadığından Âdem'i ve cenneti terk etmiştir. Gerçeğe bakılırsa Lilit'e dair yapılmış ilk atıf Gılgamış Destanında şöyle geçer: *"Ağacın köküne ejder gibi koca bir yılan girip yerleşmiş, gövdesine Lilit adlı cin kurulmuş, en tepesine de Anzu kuşu, yuvasını yapmış"* (Çığ, 2015: 7). Bu durumda Lilit kelimesinin kökeni Sümerce olduğuna göre öyküsü de daha sonraları Semitik dillerde yaşamış olabileceği ihtimal dâhilindedir.

Eski Türk halklarının mitolojilerini, ana hatlarıyla, kesin ve güvenilir kaynaklardan betimlemek oldukça zordur. Asya'da yaşayan Türk topluluklarının yaratılış mitolojileriyle ilgili olarak yapılan derlemeler, umumiyetle misyonerlik faaliyetinde bulunanlar tarafından yapılmıştır. Bu derleme çalışmaları, mitoloji açısından geç dönem olarak adlandırabileceğimiz XIX. yüzyılda Güney ve Kuzey Sibirya'da yaşayan Türk

kavimleri arasında yapılmıştır. Derlemelerin geç dönemde yapılmasının en önemli sebebi, 1568-1570 yılındaki Astrahan Seferi ile başlayan Osmanlı-Rus ilişkilerinde yaşanan olumsuzluklardır. Bu olumsuzluklar 26 Aralık 1991 yılında Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin dağılmasına kadar devam ederek Rusya sınırları dâhilindeki Türk boylarıyla ilişkilerimiz mümkün olmamıştır.

Türklerin köken mitlerine baktığımızda kendi dilleriyle yazılmış olan Orhun Abidelerindeki Kül Tigin anıtının doğu yüzündeki ilk cümle olarak *"Üstte mavi gök, altta yağız yer kılındıkta, ikisi arasında insanoğlu kılınmış"* (Ergin, 2011: 9) cümlesi geçmektedir. Bunun dışında geçen yaratılış öyküleri, oryantalistler vasıtasıyla derlendiğinden dolayı Türk topluluklarının dünya ve âlemin yaratılışını anlatan kozmogonilerinde Maniheizm, Budizm, Lamaizm ve Hıristiyanlık gibi türlü dinlerin tesirleri, az da olsa, görülmektedir (Ögel, 2010: 432). Farklı yerlerde ve boylarda derlenen bu mitlerin dış tesirleri, esas anlatılmak istenen konuyu değiştirmemiştir. Bunlar içerisinde Türk yaratılış mili ile ilgili olarak Altay misyoneri Vasili İvanoviç Verbitski ve Alman asıllı Rus Doğubilimcisi Wilhelm Radloff'un Altay-Yakut Türklerinden yapmış oldukları derlemeler, ehemmiyet taşımaktadır. Radloff'un yapmış olduğu derleme, hacim ve konu yönünden daha zengin (Kaya, 2017: 207). Olmakla birlikte teolog, etnograf ve misyoner olan Verbitskiy'in derlemiş olduğu yaratılış miti, diğerlerine göre hurafelerden daha fazla arındırılmış olup Türk kültürünü daha fazla yansıtmaktadır. Bu derleme özetle şöyledir (Ögel, 2010: 432-436):

> *"Başlangıçta ne yer ne de gök vardı. Her taraf uçsuz bucaksız sular içerisindeydi. Tanrı Ülgen, bu suların üzerinde uçuyordu.[1] Göklerden gelen bir ses, Ülgen'e 'Tut önündeki şeyi, hemen yakala!' diyerek emir verdi. Ülgen bu emre uyup ve semanın sözlerini tekrarladı. O anda denizden yüze çıkan taşı tutup üzerine bindi. Ülgen için artık gökleri yaratacak vakit gelmişti! Ülgen, 'Bir dünya istiyorum, bir soyla yaratayım! Bu dünya nasıl olsun, ne boyla yaratayım! Bunun çaresi nedir, ne yolla yaratayım?' diye hep düşünmüştü. Su içinde yaşayan Ak-Ana/Ak-Ene, su yüzüne çıkarak Ülgen'e, sen de bir şeyler yaratmak istiyorsan, yaratıcı olarak, 'Yaptım oldu!' de. Başka bir şey söyleme! Hele yaratır iken, 'Yaptım olmadı!' deme." Ak-Ana, denize dalıp kayboldu. Ülgen yere bakarak, 'Yaratılsın yer!' dedi. Bu istek üzerine, denizden yer türemiş. Sonra Ülgen, göğe bakarak 'Yaratılsın Gök!' buyruğu üstüne gök bezemiş.[2] Dünyanın*

---

[1] Dinlerinin tek tanrı anlayışına dayanan bir yapı içerisinde şekillendiğini, insanüstü güçlere ve hayvanlara önem verdiği arkeolojik ve dilbilimi alanlarında yapılan çalışmalardan kısmen de olsa anlamaktayız. Türk topluluklarının mitlerinde kurucu ataların normal ilişki ile doğmadığı, bir hiyerofani sonucu doğduğuna inanılmaktadır (Roux, 2011: 52). Bu doğum olayına gökyüzü ve yeryüzünde kutsal olarak görülen ışık (nur), su, ağaç, bozkurt… gibi varlıklar da dahil olabilmektedir.

[2] Dünya'nın yaratılışıyla ilgili olarak Erdoğan Altınkaynak ve Aygül Bolotova Altınkaynak'ın Saha Türklerinden yapmış olduğu derlemede şöyle anlatılmaktadır: "Çok eski zamanda, Ayı

yaratılışı, altı günde olmuştu. Yedinci günde ise, Bay-Ülgen uyumuştu. Tanrı Ülgen, denize bakarak duruyordu. Üzerinde, kil olan bir toprak parçacığının sularda yüzdüğünü görünce şaşırdı ve 'İnsanoğlu bu olsun, insana olsun baba,' dedikten sonra, toprak üstündeki kil, insan olmuştu. Bu ilk insana, Erlik adı verildi. Erlik'i kendine küçük kardeş yaptı. Erlik'in kalbi nedense hırs ile dolduğundan 'Ben niçin Tanrı'dan daha yüksek olmayayım? Tanrı neden dolayı, göklerde olsun bir tek? Ben niçin, hem kuvvetli, hem yüce olmayayım. Benim yeni doğmuş olmam kabahat mıdır?' diyerek söylendi. Tanrı'nın kutsal gücünü kıskanıp ezelî düşman oldu. 'Keşke ben de böyle, insan yaratabilsem; dünya sahibi olsam, dünya yaratabilsem' diyerek söylenmeye başladı. Tanrı, Erlik'in varlığıyla bu dünyanın yaşamayacağını anlayınca, yerine Mandı-Şire'yi yarattı. Mandı-Şire'den başka yedi kişi yarattı. Nefesiyle de kulaklarına üfleyince yedi insanın ruhuna hemen can geldi. Burunlarına, bir daha üfleyerek insanların ruhuna akıl ekledi. Kutsal er Mandı-Şire, düşmanları kovarak insanı koruyacak ve yaşatacaktı. İnsanoğlunun idaresini, bir düzene koyacak ve başına Han olacak May-Tere'yi görevlendirdi."

Ögel (2010: 458), Verbitskiy'in Altay anlatımından hareketle Altay Türklerinin Yaratıcı Tanrı'sı Ülgen'in diğer Türk lehçelerinde adının görülmemesine rağmen müşterek Tanrı tipini temsil ettiğini söylese de Eliade (1999: 231), Altaylıların asıl yüce gök tanrısının evrenin yaratılışı ve dünyanın sonu gibi mitlerde başrolde olan ve göğün on yedinci katında oturan Tengere Kayra Han'ın olduğunu izah eder. Kayra Han, bütün tanrıların babasıdır ve oturduğu yerden evrenin kaderini tayin eder. Buradan anlaşıldığı gibi Türkler, kendi dinlerine kalıcı olarak bir isim vermemekte olup Tanrı, Kayra ve Ülgen adlandırmaları ünvan niteliğini taşımaktadır. İncelediğimiz mitolojik metinlerde Türklerin yaratıcı rolündeki Tanrı'ya her yönüyle bağlı olduğu net olarak belli olmamakla birlikte Tanrı tarafından gönderildiğine inanılan her şeye de saygı duyulmaktadır.

Verbitskiy'in anlatımında suyun içinden çıkarak Ülgen'e yeri ve göğü yaratmasını ilham eden mitik kutsal kadın Ak Ene/Ene Çayaçı ve gökten yeryüzüne inen Umay-Ana'nın Türk mitolojisinde önemi büyüktür. Yeryüzündeki ana tanrıça rolündeki kadın ve çocukların koruyucusu olan, yaşam ağacının sembolü olarak dünyaya bereket getiren Umay Ana (Dilek, 2014:190), ak-sarı saçlı, ak-sarı simalı ve ak giyimli olarak tasvir edilir. Bir çocuk doğacağı zaman, gök diyarından bir damla sütü çocuğun dudaklarına sürüp ona ruh vererek devamlı onların yanında olan koruyucu bir iyedir. Bu durumda Türk mitolojisinde kadın; Ak Ene gibi yaratılışa olumlu katkıda bulunan; Umay gibi de çocukları koruyan, yardımcı ve örnek olan olumlu bir

---

Tanrısının akrabası olarak doğan Sahaların atalarının ülkesi, orta dünya kuruldu. Ezelden beri, toprak ana, doğup-batan güneşle yaprak döken ve can verirken eğilen, eksilen, kuruyan ve suyun bolluğunda yeniden dirilen ağaçlarla kurulmuştu. Bu dünya, Taş dağlarla çevrili büyük denizde sakinleşiyordu." (2015:1139).

iye olarak karşımıza çıkmaktadır. Orhun Abidelerinde iki defa geçen Umay ile ilgili olarak *"Umay gibi annem hatunun devletine…"* (Ergin, 2011: 18) sözünde Umay'ın örnek alınacak bir iye olduğu*; "Tanrı, Umay ilâhe, mukaddes yer, su, üzerine çöküverdi her halde"* (Ergin, 2011: 41) cümlesiyle de Umay'ın Tanrı tarafından yeryüzüne koruyucu olarak görevlendirdiği ve devletin bekâsında da önemli rolü olduğu anlatılmaktadır.[3] Yine abidelerde *"Türk milleti yok olmasın diye, millet olsun diye babam İlteriş Kağan'ı, annem İlbilge Hatun'u göğün tepesinden tutup yukarı kaldırmış olacak"* (Ergin, 2011: 15) cümlesinde kadın, kağanla birlikte milletin devamlılığı için Tanrı tarafından görevlendirildiği düşüncesi ön plana çıkmıştır. Gök Tanrı anlayışında saçılganın dışında (İnan, 1986: 100, hayvanların kurban edilmesi merasimine kadınların katılmaları yasaklanmış (Bayat, 2006:273) olsa da bu hiyerarşik anlayış, kadının toplumsal değerini geri plana düşürmemektedir. Dünyanın yaratılışında Ülgen'e ilham veren Ak Ene, Orhun Bengütaşlarında da geçen doğum ve bereketin sembolü olan Umay Ana, Oğuz Kağan destanında iyelerin de gökten inip inasanların arasına katılabileceğine inandığımız kadın, Türklerin türemesinde önemli bir rol üstlenen mitolojik dişi kurt Asena, Manas'ın esir düştüğünde kılıç kuşanıp kırk kadınla birlikte düşmanla savaşan eşi Kanıkey, din adamının tahrikiyle kardeşini öldürmek isteyen Cengiz Han'ı uyaran en yetkili eşi, Börte ve Dede Korkut hikâyelerinde önceleri kılıç kuşanan ok atan ve güreşen Banu Çiçek gibi kadın kahramanlar, Türk toplumuna her zaman rol model olmuşlardır. Rubruck'un ve Plan Carpin (aktaran Roux, 1994:185), *"Bir kadının onuru ile oynayan bir Tu-kiu, önce hadımlaştırılır sonra da ikiye parçalanırdı"* cümlesiyle kadının toplum içindeki değerini anlatmışlardır. Türklerde kadınların erkeklerden fazla itibar gördüğünü söyleyen İbn Batûta Tancî, 1304-1368 yılları arasında yapmış olduğu seyahatte Türk topluluklarını ziyaret ederek gözlemlerini şöyle anlatmıştır (2004, C.1:325):

> *"Şu kesin bir gerçek ki, Türk ve Tatar ulusları nezdinde kadınlar, çok itibar görüyor. Onlar bir buyrultu yazdıklarında, 'Sultanın ve hatunlarının emriyle!' ifadesini mutlaka koyarlar. Kadınların her biri bazı eyaletlerin idaresine ortaktır; büyük gelirlerin sahibidir. Onlar hükümdarla beraber sefere çıkarlar, lakin kendi başlarına ayrı bir karargâhta beklerler. Türklerle ilgili olarak gördüğüm en ilginçliklerden biri, erkeklerin kadınlara gösterdikleri aşırı saygıdır."*

Yaratılıştan sonra Türklerin *"Ana erkil"* bir dönem yaşadığına dair birçok yorum yapılmıştır. Türklerin yaşadıkları dönemleri incelediğimizde bu görüşe katılmak mümkün görünmemektedir. Ögel, *İslâmiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi* (1984) adlı eserinde Türklerin bulunduğu bozkırlarda sırasıyla, Anav (M.Ö. 4000-1000), Kelteminar (M.Ö. 3000), Afenesyovo

[3] Abidelerin Güney yüzüyle ilgili olarak Caner Çiçekdağı'nın "Kül Tigin Yazıtının Güney Yüzüne Felsefi Bir Bakış" (2017: 182-195) başlıklı makalesinden yararlanılabilir.

(3000-1700), Andronovo (M.Ö. 1700-1200), Karasuk (M.Ö. 1200-700), Tagar ve Taştık (M.Ö. 700-100) kültürlerinin yaşadığını ifade etmektedir. Bu kültürlerin yaşamış olduğu bölgelerde arkeolojik kazıların büyük çoğunluğu Rus arkeologlar tarafından yapılmış (Koca, 2017:8) ve yayınlanmış olmakla birlikte antropologlara göre bu dönemlerde kadının egemen olduğuna dair güvenilir bulguya rastlanılmamıştır. Kadının eşit ve güçlü olduğu Amazonlarla ilgili anlatılanlar da mitolojik olmaktan öteye gitmemiştir. Paleolitik Çağ'da kadının doğurganlık özelliğinden dolayı itibar görmesi ve doğurduğu çocuğun tek sahibi olarak düşünülmesi muhtemeldir. Neolitik Çağ (M.Ö. 10.000-6.000) boyunca tarım aletlerinin kullanılıp geliştirilmesi sonucu erkek gücüne ihtiyaç duyulmuş ve toplum üzerinde belirleyici olma özelliği erkeğe geçmiştir (Etgü, 2022; 27). Yaşanan bu çağlarda, sadece Türk toplumunda değil, bütün dünya milletlerinde kadının değeri hiç azalmamıştır.

Sonuç

İlk çağlardan günümüze kadar, halkların aydınlanması çok yavaş olmuştur. Aydınlanmadan kastımız; kişinin haysiyetini kazanması, dinin egemenliğinden kurtulması, rahatlıkla konuşabilmesi, istediğini eleştirebilmesi, kendi yaşamını tercih etmesi, eşit ve özgür olmasıdır. Bu da insanlık tarihi sürecinde çok uzun bir zaman almıştır.

Mitler, toplumların dünya görüşü, kültür politikaları ve milli şuurlarını oluşturmada önemli role sahipse, bunun günümüze de yansımalarını anlayabilmek için öncelikle mitlerin ana kaynaklarına inmek gerekir. Bu nedenle Yunan, Arap, İbrani ve Türk mitlerinin ana kaynaklarına inilmiş günümüzdeki kültür politikaları ve içinde bulunduğu roller, mukayese edilmiştir.

Grek mitolojisinde ölümlü olan kadının yaratılış öyküsü, evrenin paylaşımından sonra bütün tanrıların ve insanların atası, Zeus'un, ortaya çıkan anlaşmazlıkla birlikte Prometheus'a olan öfkesiyle başlar. Bu öfke, Prometheus'un yüksek bir yerde bağlanıp karaciğerini kartallara yedirek devam eder. Daha sonra da Pandora'yı yaratan Zeus, yarattığı bu kadının eline kilden yapılmış bir küp vererek Prometeus'un evine gönderir. Prometeus, Zeus'un kendisine olan kininin devam edeceğini tahmin ettiği için kardeşi Epimetheus'a *"Ben evde olmadığım zaman kapı çalınırsa sakın açma ve bir şey verilirse de alma,"* der. Epimetheus kapıyı açar ve Pandora'yı görünce âşık olup onunla evlenir. Daha sonra da Pandora, Zeus'un emriyle kutuyu açar ve içindeki bütün kötülükler evrene yayılır. Bu anlarımda dünyadaki kötülükleri yayan, Zeus'un emriyle yeryüzüne gönderilen kadın, Pandora'dır.

Semitik toplumların yaratılış mitlerine baktığımızda ölümlü olarak yaratılan birincil kişi, Tanrı'nın esas muhatabı olan Âdem'dir. Havva, ona partner olarak yaratılmıştır. Dolayısıyla esas mesele, yasak meyvenin Âdem tarafından yenilmesinden sonra başlamaktadır. Bunu Batı'daki klasik ve barok tablolarına baktığımızda daha rahat anlayabiliriz. *"XV. yüzyıldan*

başlayan klasik İlk Çağ kültür ve sanatı akımıyla başlayan" Rönesans dönemi klasik ve barok tablolarına baktığımızda geçmişte Âdem ile Havva'ya bakış açısı hakkında bilgi sahibi olabiliriz. Klasik olarak Michelangelo'nun XVI. yüzyılın başlarında Vatikan'da, Papa'nın resmi ikametgâhı olan Apostol Sarayı'ndaki Sistina Şapel'de bulunan fresklerde *"İlk Günah ve Cennetten Kovuluş"* figürlerine baktığımızda meyveyi alan ölümlünün Havva olduğunu ve bu nedenle cennetten kovulduklarını anlayabiliriz. Klasiklerden sonra gelen Barok sanatının önemli ressamlarından Peter Paul Rubens ve Jan Brueghel'in "*The Garden of Eden with The fall of Man"* adlı saraya hitap eden tablosunda birçok sembol ve metaforları da kullanarak Âdem ile Havva'yı anlatmıştır. Bu resme dikkat ettiğimizde ağaca sarılmış şeytanı temsil eden yılanın kandırmasıyla ağaçtan yasak meyveyi koparan ve Âdem'e ikram eden Havva'dır. Burada etkin olup erkeğini baştan çıkaran Havva; edilgin olan ise Cranash'ın tablosunda beden dilinden anlaşıldığı üzere isteksiz ve masum görünen Âdem'dir. Havva da Âdem'in isteksizliğini gidermeye çalışır. İlk günahın suçlusu Havva olarak gösterilmektedir.

Türk kültüründe kadın, her yönden eşittir. Eş kavramı, erkeğin dört adım gerisinde değil, eşitliğin simgesi olup, yanında olmayı gururla taşımak demektir. Bozkır toplumlarının yaşadığı Neolotik çağdan Andronovo çağına kadarki dönemlerde, çocuğun soyunun babasından değil de annesinden geldiğine inandıkları için, anaerkil dönem yaşanıldığına inanılmaktadır. Oysaki yapılan kazılarda ortaya çıkan eserler, konuyla ilgili olarak anaerkil bir toplum anlayışına sahip olduğunu net olarak göstermemektedir. Daha sonraki dönemlere ait olarak bulunan zirai aletlerden anlaşıldığı kadarıyla erkeğe daha fazla görev düştüğü tahmin edilebilir.

Türk kültüründe kadınla erkeğin statüsüyle ilgili olarak, Orhun Abidelerinde geçen *"Hakan ve hatunun buyruğu*" sözü yer almaktadır. Altıncı yüzyılda bulunan madeni paralarda *"Kağan ve hatun"* portresi yan yana yer almaktadır. *"Kağan'ın eşi, hatun"* kelimesi, sonradan ses değişimine uğrayarak *"kadın"* olarak kullanılmıştır. Kazak Türkleri, *"Birinci zenginlik sağlık; ikinci zenginlik ise kadındır"* demektedir. Türklerin bereket kaynağı olarak gördüğü kadınla ilgili olarak Cengiz Han, herkesi meydana toplayıp, *"Ben sizin hanınızım Börte Hatun ise benim hanımdır"* demiştir.

Türklerin geçmişte kurmuş olduğu devletler içerisinde *"Katun"*, Kağan kadar söz sahibi olmuşken Osmanlı İmparatorluğunun Kanuni döneminden itibaren, Ebussuûtçu anlayışla beşeri ilimlere önem verip nazari ilimlerden de geri kalınca kadın da, 5 Aralık 1934 yılına kadar, hem "eğitim"den hem de *"seçme ve seçilme hakkı"*ndan geri kalarak ikinci plana itilmiştir. Dünyamızın içinde bulunduğu son yüzyıla baktığımızda kadının hakları konusunda, diğer Semitik ve Grek toplumlarından farklı olduğummuz olduğumuz rahatlıkla anlaşılabilir. Demokrasi kavramının beşiği olarak bilinen Grek toplumunda 1952 yılına kadar kadın, çocuk ve köleler *"oy"* kullanamazlardı. Semitik toplumlardan İsrail, 14 Mayıs 1948'de devlet olduğu yıl; Katar ve Kuveyt, 1999; Umman 2003; Birleşik Arap Emirlikleri 2006; Suudi Arabistan 2015 yılından sonra kadınlar oy kullanmaya başlamıştır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Altınkaynak, E. - Bolotova Altınkaynak, A. (2015). Nurgun Batır destanı (Saha Türklerinin destanı). *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 1(25), 103-113.

Bayat, F. (2006). *Ana hatlarıyla Türk şamanlığı.* İstanbul: Ötüken.

Çığ, M. H. (2015). *Gılgameş: Tarihte ilk kral kahraman.* 5. Baskı, İstanbul: Kaynak.

Çiçekdağı, C. (2010). Orta Çağ'da bir felsefe var mı? *Orta Çağ ve Rönesans'ta Felsefe* (ed.: A. Kadir Çüçen), Bursa: Ezgi.

Çiçekdağı, C. (2017). Kül Tigin yazıtının güney yüzüne felsefi bir bakış. *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 5(11), 182-195.

Dilek, İ. (2014). *Türk mitoloji sözlüğü (Altay/Yakut)*. Ankara: Grafik-Ofset Matbaacılık ve Reklamcılık.

Ebû Abdullah Muhammed İbn Batûta Tancî (2004). *İbn Batûta seyahatnâmesi.* C. 1, (çev.: A. Sait Aykut), İstanbul: Yapı Kredi.

Eliade, M. (1999). *Şamanizm.* (çev.: İsmet Birkan), Ankara: İmge.

Ergin, M. (2011). *Orhun abideleri*. 45. Baskı, İstanbul: Boğaziçi.

Estin, C. - Laporte, H. (2002). *Yunan ve Roma mitolojisi.* (çev.: M. Eran,), TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları.

Etgü, Y. T. (2022). Tarihöncesi çağlardan demir çağına Eski Mezopotomya'da kadının üretimindeki rolünün sosyal yaşama etkisi. *Uluslararası Eskiçağ Araştırmaları Dergisi,* (4)1, 21-47.

Hançerlioğlu, O. (2007). *Düşünce tarihi.* İstanbul: Eriş.

Hesiodos (1977). *Hesiodos eseri ve kaynakları*. (çev.: S. Eyüboğlu ve A. Erhat), Ankara; Türk Tarih Kurumu.

İnan, A. (1986). *Tarihte ve bugün Şamanizm.* 3. Baskı, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Kaya, D. (2017). Türklerin yaratılış destanı ile İslamî kaynaklardaki müştereklikler sentezi bir yaklaşım. *9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri,* 207-214, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Koca, S. (2017). Eski Orta Asya'da tabiat, iklim ve insan unsuru. *Asya Araştırmaları Dergisi,* 1(1), 1-18.

Kramer, S. N. (1999). *Sümer mitolojisi*. (çev.: Hamide Koyukan), İstanbul: Kabalcı.

Kur'an-ı Kerim (2011). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.

Kutsal Kitap (2008). *Eski ve yeni antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil)*. İstanbul: Yeni Yaşam.

O'Flaherty, V. D. (1996). *Hindu mitolojisi.* (çev.: Kudret Emiroğlu), Ankara: İmge.

Ögel, B. (1984). *İslâmiyet'ten önce Türk kültür tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Ögel, B. (2010). *Türk mitolojisi.* C. 1, 5. Baskı, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Rosenberg, D. (2003). *Dünya mitolojisi*. (çev.: Atıl Ulaş Cüce vd.), 3. Baskı, Ankara: İmge.

Roux, J. P. (1994). *Türklerin ve Moğolların eski dini*. (çev.: Aykut Kazancıgil), İstanbul: İşret.

Roux, J. P. (2011). *Eski Türk mitolojisi*. (çev.: Musa Yaşar Sağlam), Ankara: Bilge Su.

Veyne, P. (2003). *Yunanlılar mitlerine inanmışlar mıydı?* (çev.: Mehmet Alkan), Ankara: Dost.

Yiğit, F. (2016). İbn Arabî'de ontolojik açıdan insan. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 11(1), 207-234.

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

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

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

Geliş Tarihi/Submission Date: 25.01.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 06 03. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1425414
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 174-185.

Araştırma Makalesi
Research Article

YENİKAPI MEVLEVİHANESİ'NDE YETİŞEN BİR MEVLEVİ DEDESİ TÂHİRÜ'L-MEVLEVÎ VE *EDEBİYAT LÜGATI*'NDA MEVLEVİLİĞE DAİR ÖGELER

♦

TAHIRU'L-MEVLEVI, A MEVLEVI DEDE TRAINED IN YENIKAPI MEVLEVI LODGE AND ELEMENTS RELATED TO MEVLEVI ORDER IN "EDEBIYAT LUGATI"

Selda GÜREL*

ÖZ: Mevlevilik tarihinin önemli ismi, bir Mevlevi dedesi, Mesnevihan, mütefekkir, muharrir ve şair olan Tâhirü'l-Mevlevî; Mehmed Celâleddin Dede'nin rahle-i tedrisinde Yenikapı Mevlevihanesi'nde yetişmiştir. Basılmış ve basılmamış çok sayıda esere sahip olmakla birlikte, *Edebiyat Lügatı* ilim dünyasına kazandırdığı en önemli eserlerinden biridir. Eser, bir lügat çalışması olmasının yanı sıra, eserin içerisindeki birçok maddenin Mevleviliğe dair ögelerle izah edildiği görülür. Bu çalışmada, Mevleviliğin bizzat içerisinden gelen bu çok yönlü ilim insanının *Edebiyat Lügatı*'ndaki söz konusu ögeler üzerinde durulmuş; böylelikle eserin sadece bir sözlük çalışması değil, aynı zamanda Mevleviliğe dair önemli ögeleri içeren bir eser olduğu hususuna dikkat çekilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, eserdeki maddeler, Mevlevilikle ilgili ögeler bakımından incelenmiş; eserde Mevleviliğe dair; musiki ile ilgili ögelere, Mevlevilikle ilgili kavram ve terimlere, kâinattaki her şeyin canlı olarak değerlendirilmesi anlayışına ve Mevlevi/Mevlevi muhibbi şairlerin şiirlerine yer verildiği görülmüştür. Buradan hareketle; *Edebiyat Lügatı*, sadece edebî ıstılahları içeren bir lügat olarak değil, aynı zamanda Mevleviliğe dair önemli ögelere yer veren ve bu yönüyle kültürün aktarımına da katkı sağlayan bir eser olarak da değerlendirilmelidir.

Anahtar Sözcükler: Mevlevilik, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, Tâhirü'l-Mevlevî, Yenikapı Mevlevihanesi, Edebiyat Lügatı.

ABSTRACT: *Tahirü'l-Mevlevi who is an important name in the history of the Mevlevi order, a Mevlevi dede, a Mesnevihan, thinker, writer, and poet was educated at Yenikapi Mevlevi Lodge under the spiritual guidance of Mehmed Celaleddin Dede. Although he authored many published and unpublished works, his "Edebiyat Lügatı" (The Literary Dictionary) is one of his most important contributions. In addition to being a dictionary work, it is seen that many entries in the work are explained with elements related to the Mevlevism. In this study, the mentioned elements in "Edebiyat Lügatı" of this versatile scholar who came from the Mevlevi order himself are emphasized; thus, it is aimed to draw attention to the fact that the work is not only a dictionary work, but also a work containing important elements about Mevlevism. For this purpose, the work was examined in terms of elements related to Mevlevism. It has been seen that the work includes elements related to Mevlevi music, concepts and terms related to Mevlevism, the understanding of evaluating everything in the universe as living, and the poems of*

* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi/İstanbul-selda.gurel@ogr.iu.edu.tr (Orcid: 0009-0006-6316-9614)

This article was checked by Turnitin.

Mevlevi/Mevlevi muhibbi poets. Based on this; "Edebiyat Lügatı" should be considered not only as a dictionary containing literary terms, but also as a work that includes important elements of Mevlevism and, in this respect, contributes to the transfer of culture.

Keywords: *Mevlevi Order, Mevlana Celaleddin-i Rumi, Tahirü'l-Mevlevi, Yenikapi Mevlevi Lodge, Edebiyat Lügatı.*

Giriş

Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, sadece Türk-İslâm coğrafyasını değil; hemen tüm dünyayı derinden etkilemiştir (Can, 2009: 202). Hz. Mevlânâ'nın vuslatından sonra, yerine vasiyeti gereği Çelebi Hüsameddin gelmiş, onu sevenleri ve bağlılarını bir arada tutmuştur. Onun zamanında, Hz. Mevlânâ'ya bir türbe inşa ettirilmiş; burası Hz. Mevlânâ'nın etrafında toplananlar arasında bir merkez konumuna gelmiştir. Çelebi Hüsameddin, türbede her cuma günü cuma namazından sonra *Kur'ân* ve *Mesnevi* okutmuş; semâ meclisleri tertiplemiştir. Sultan Veled, Çelebi Hüsameddin'in 1284 yılındaki vefatından sonra, onun bağlılarından Bektemüroğlu Şeyh Kerîmeddin'in manevi terbiyesi altına girmiş, Şeyh Kerîmeddin'in 1292 yılındaki vefatıyla da manevi yetki doğrudan Sultan Veled'e geçmiştir (Gölpınarlı, 2018: 35-38, 40, 44-46; Işın, 2003a: 97-98).

Manevi yetkinin Sultan Veled'e geçmesiyle, Mevleviliğin teşkilatlanma süreci de başlamıştır. Sultan Veled, idarecilerle yakın ilişkiler kurmuş; Amasya, Erzincan, Kırşehir'e halifeler gönderip Mevlevi dergâhları açtırmış; Mevleviliğin usûl ve erkânını tespit edip kurallarını sabit bir hâle getirmeye çalışmıştır (Küçük, 2003: 29; Önder, 1981: 81). Yine onun döneminde, Çelebilik makamı kurulmuş ve bu dönemden itibaren Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin soyundan gelen Çelebiler, Mevlevilik yolunun başına geçmeye başlamışlardır (Gölpınarlı, 2018: 148; Küçük, 2018: 30). Veled Çelebi'den sonra yerine geçen oğlu Ulu Ârif Çelebi, Mevleviliğin usûl ve erkânının yerleşmesini sağlamış, Mevleviliği yaymak maksadıyla seyahatler gerçekleştirmiş, gittiği bazı yerlerde Mevlevihaneler açmış; böylelikle onunla birlikte Mevlevilik teşkilatlanmasını tamamlamış, sonraki dönemlerde bu makama gelen Pîr Âdil Çelebi tarafından da Mevleviliğin usûl ve erkânı değişmemek üzere yerleştirilmiştir (Gölpınarlı, 2018: 96-98, 104; Küçük, 2003: 30).

Sonraki yüzyıllarda da birçok Mevlevi dergâhı ve zâviyesi açılmıştır (Küçük, 2003: 30-36). Mevleviliğin İstanbul'daki ilk dergâhı ise, Fatih Sultan Mehmed tarafından Mevlevilere tahsis edilen Kalenderhane zâviyesidir (Gölpınarlı, 2018: 308- 309; Küçük, 2003: 34; Tanman, 1994: 178). Daha sonra, Galata Mevlevihanesi 1491-1492'de, Yenikapı Mevlevihanesi 1598'de, Beşiktaş Mevlevihanesi 1622'de, Kasımpaşa Mevlevihanesi 1623-1631'de, Üsküdar Mevlevihanesi 1792-1793'te kurulmuştur (Tanman, 1994: 178).

Yeniçeri Kâtibi Malkoç Mehmed Efendi tarafından inşa ettirilen Yenikapı Mevlevihanesi'nin ilk hâli mescit, semâhane, meydan-ı şerif, matbah ile on sekiz derviş hücresinden meydana gelirken; bir süre sonra

yapıya köşk ve hücreler eklenmiştir (Erdoğan, 1976: 30-31; Özönder, 1997: 146). Zaman içerisinde gelişip büyümüş, Mevleviliğin İstanbul'daki en büyük merkezi hâline gelmiş, Mevlevilerce âsitâne olarak kabul edilmiştir (Işın, 2003b: 272-273; Küçük, 2002: 164; Özönder, 1998: 145).

Yenikapı Mevlevihanesi'nin ilk postnişini, Mevlevi şeyhi Akşehirli İzzeddin Dede'nin oğlu Kemal Ahmed Dede'dir. Postnişin Hüsrev Çelebi'nin de halifelerindendir. Dergâhın kurucusu Malkoç Mehmed Efendi tarafından bu göreve getirilmiştir. Postnişinliği dört yıl sürmüş, yerine Doğânî Ahmed Dede görevlendirilmiştir. Doğânî Ahmed Dede'den sonra görevi, Sabûhî Ahmed Dede almıştır. Sabûhî Ahmed Dede'den sonra ise yerine kendi yetiştirdiği Câmî Ahmed Dede geçmiş; Câmî Ahmed Dede'den sonra yerine Kaarî Ahmed Dede tayin edilmiştir. Yenikapı Mevlevihanesi'nin altıncı postnişini Pendarî Ahmed Dede; yedinci postnişini, Yusuf Nesîb Dede'dir. Kendisinden sonra yerine Kerestecizâde Mehmed Dede, daha sonra ise, Musa Sâfi Dede gelmiştir. 1746'dan 1925'e kadar Yenikapı Mevlevihanesi'ne, Ebû Bekir Dede ailesine mensup isimler atanmıştır. Ebû Bekir Dede'den sonra yerine oğlu Ali Nutkî Dede, 1804'te vefat eden Ali Nutkî Dede'nin yerine kardeşi neyzenbaşı Abdulbâki Nâsır Dede gelmiştir. Kendisinden sonra ise, oğlu Mehmed Hüsnî Dede postnişin olmuştur. Sekiz yıl bu görevde bulunduktan sonra yerine 1831'de Abdurrahim Kûnhî Dede ve onun vefatı üzerine 1831 yılında yeğeni Osman Salâhaddin Dede gelmiştir.[1]

Mehmed Celâleddin Dede, Yenikapı Mevlevihanesi meşihatına önce babası Osman Salâhaddin Dede'nin yerine vekâleten, onun vefatından sonra da 1887 yılında asaleten atanmıştır. Selanikli Mehmed Efendi'den *Mesnevi* okumuş, Eskişehir Mevlevihanesi postnişini Hasan Hüsnî Dede'den Mesnevihanlık icazeti almıştır. Devrin musikişinaslarından olan Mehmed Celâleddin Dede, Nâyî Osman Dede'ye ait *Hicaz Âyin-i Şerîf*'ini dügâh makamında yeniden bestelemiş; aralarında Rauf Yekta, Suphi Ezgi gibi son dönem musikişinaslarının bulunduğu kültürlü bir çevrenin yetişmesini sağlamıştır. Aynı zamanda tambur çalmakta da mahirdir. Ârifane ve âşıkane şiirleri bulunan Mehmed Celâleddin Dede, şiirlerinde Şeyhî mahlasını kullanmıştır. Yüksek ahlâkî karakteri ve ilmî kariyeri ile hem tasavvuf ehli hem ilmiye sınıfı arasında hürmet ve saygı görmüştür. Döneminde, Mevlevihane'de çıkan talihsiz bir yangın neticesinde kıymetli eserler yanmış, dergâh büyük bir hasar görmüştür. Kendisi de bir Mevlevi olan Sultan Reşad tahta çıkınca, dergâhın esaslı şekilde onarımına başlanmıştır. Mehmed Celâleddin Dede, 17 Mayıs 1908 tarihinde vefat etmiş ve Yenikapı Mevlevihanesi'ne defnedilmiştir (Işın, 2003b: 292-293; Küçük, 2002: 190-196; Özönder, 1998: 165-166).

Mehmed Celâleddin Dede'nin oğlu Abdülbâkî Dede, dergâh postnişinliğinin yanısıra Meclis-i Meşâyih üyeliği görevini de yürütmüştür.

---

[1] Yenikapı Mevlevihanesi meşihatına dair bilgiler için bk. (Işın, 2003b: 278-293; Özönder, 1998: 157-170).

Döneminde, dergâh müntesiplerinden oluşturulan bir birlik, Mücahidin-i Mevleviyye alayına katılarak 1915'teki kanal seferine iştirak etmiş; ayrıca yine onun döneminde Mevlevihane, Balkan ve Çanakkale Savaşlarında hastane olarak kullanılmak üzere iki defa Harbiyye Nezareti'nin emrine verilmiştir (Işın, 2003b: 293; Özönder, 1998: 166).

Mehmed Celâleddin Dede'nin Yenikapı Mevlevihanesi'nde yetiştirdiği bir isim daha vardır ki; o da Mevlevilik tarihinin önemli isimlerinden, bir Mevlevi dedesi, Mesnevihan, mütefekkir, muharrir ve şair olan Tâhirü'l-Mevlevî'dir.

1. Tâhirü'l-Mevlevî

Tâhirü'l-Mevlevî, 13 Eylül 1877'de İstanbul'un Taşkasap semtinde doğar. Babası saray başçavuşlarından Hacı Mustafa Safvet Efendi, annesi Nâzime Sultan'a dadılık yapan Emine Emsal Hanım'dır. Dedesi ise, devrinin meşhur hattatlarından ve aynı zamanda Sultan Abdülmecit'in hat hocalarından Mevlevi Hacı Tâhir Efendi'dir. İlk tahsiline Taşkasap'taki Hekimbaşı Ömer Efendi Mekteb-i İbtidâîsi'nde başlayan Tâhirü'l-Mevlevî, ardından Gülhane Askerî Rüşdiyesi'ne ve Askerî Kâtipler Mektebi'ne girer. Buradaki iki yıllık tahsilinin ardından Bâb-ı Seraskerî'de ilk memuriyetine başlar. Bu sırada Fatih Camii Başimamı Müderris Filibeli Mehmed Efendi'nin ve Mesnevihan Selanikli Mehmed Esad Dede'nin de derslerine devam etmektedir. Kısa zamanda Mehmed Esad Dede'den Mesnevihanlık icazeti alır. Henüz on yedi yaşındayken, Yenikapı Mevlevihanesi postnişinlerinden Mehmed Celâleddin Dede'ye intisabı gerçekleşir. İntisabının ardından, Mehmed Esad Dede ile birlikte, on sekiz yaşında Hacc yolculuğuna çıkan Tâhirü'l-Mevlevî, Hacc dönüşü Yenikapı Mevlevihanesi semâzenbaşısı Karamanlı Hâlid Dede'den semâ çıkardıktan yaklaşık bir yıl sonra, memuriyetten istifa ederek Yenikapı Mevlevihanesi'nde çileye girer. Bu esnada dergâhtaki hizmetinin yanı sıra, ilmî ve edebî faaliyetlerde de bulunur. Yirmi iki yaşında çilesini tamamladıktan sonra, Konya'ya, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'yi ziyarete gider. Bir müddet Konya'da kaldıktan sonra, yeniden İstanbul'a döner ve beş altı ay sonra Bayezid'de Tâhir Dede Kütüphanesi'ni açar. İlk olarak *Hilye-i Hz. Mevlânâ* ile bazı tasavvufî manzumelerinden oluşan *Mir'ât-ı Hazret-i Mevlânâ*'yı çıkarır. Nayi Osman Dedezâde Sırrî Abdülbâki Dede'nin *Mi'râciye*'sini *Manzûme-i Mi'râc* adıyla neşreder. Bu arada Bâbıâli Caddesi'ne taşınır. Daha sonra, neşriyatının yanı sıra haftalık bir gazete de çıkarmak arzusuyla, o günlerde neşriyatına ara veren *Resimli Gazete*'yi, kendisi çıkarmak üzere, sahibi Karabet ile anlaşır. İlk nüshanın kapağında Mevlevi sikkesi resmi olması ve Mehmed Reşad'ın da Mevlevi muhibbi olması dolayısıyla, onun lehine propaganda yapmakla itham edilir ve gazete kapatılır. Bu durumdan sonra, maruz kaldığı tavır ve baskılar karşısında, kitapçı dükkanını da kapatmaya karar verir. Bir müddet sarayda vekilharçlık vazifesi yürüttükten sonra, Orman ve Ziraat Bakanlığı'nın açtığı imtihanı kazanarak, defter-i kebir kaleminde kâtip olur ve daha sonra başkâtipliğe getirilir. İlerleyen yıllarda birçok edebî faaliyetlerde de bulunur. 1901 yılından itibaren çeşitli okullarda Farsça ve

İslâm Tarihi dersleri veren Tâhirü'l-Mevlevî, ardından Darüşşafaka'da Türkçe ve Kuleli Askerî Lisesi'nde edebiyat öğretmenliği vazifelerini yürütür. 1944 yılında yaş haddinden emekli oluncaya kadar öğretmenlik vazifesine devam eder. Milli Eğitim Bakanlığı Kütüphaneler Müdürlüğü tasnif komisyonu azasıyken, 1951 yılında vefat eder. 1923'ten 1925'e kadar Süleymaniye Camii'nde Mesnevihanlık yapan Tâhirü'l-Mevlevî, 1948 yılında tekrar Mesnevihanlık vazifesine başlar ve seçkin bir cemaat tarafından büyük bir dikkatle takip edilir. Kışın Laleli Camii'ne taşınan dersler, yazın yine Süleymaniye Camii'nde yapılır. Tâhirü'l-Mevlevî, 1951 yılındaki vefatına kadar, Mesnevi derslerini devam ettirir (Can, 1996: 97-98; Öz, 2010: 207-210, 216; Şentürk, 1991: 1-60).

"Tâhirü'l-Mevlevî, hayatını bedenen ve fikren, madden ve manen iki aslî vazifeye adamıştır. Birincisi Mevlâna ve Mevlevîliğe hizmet etmek, diğeri de makaleleriyle, eserleriyle bilgilerini, birikimini ve eski kültürü, eski edebî zevki kendi ifadesiyle 'zamanımız gençlerine anlatmak'tır." (Öz, 2010: 212). Bu bağlamda, basılmış ve basılmamış çok sayıda eseri olan (Şentürk, 1991: 61-115) Tâhirü'l-Mevlevî'nin, ilim dünyasına kazandırdığı önemli eserlerinden biri de *Edebiyat Lügatı*'dır.

Eserin özünü, Tâhirü'l-Mevlevî'nin Edebiyat Lügatı Komisyonu'ndaki çalışmaları oluşturmaktadır. Araştırmalarda takip edilecek usûl konusunda Ali Ekrem (Bolayır) ile anlaşmazlığa düşen Tâhirü'l-Mevlevî, komisyondaki vazifesinden ayrılmış (1973: 12-15; Şentürk, 1991: 73) ve bir buçuk yıl sonra tespit edebildiği edebî ıstılahları alfabetik sıra ile düzenleyerek hepsini bir ciltte toplamış; bundan bir yıl sonra da buradan seçtiği tanınmış ıstılahları kısaltarak *Edebiyat Lügatı* adıyla neşretmiştir (Şentürk, 1991: 73).

Eser, edebî ıstılahlara dair bir lügat çalışması olmakla birlikte, eserin içerisindeki birçok maddenin Mevleviliğe dair ögelerle izah edildiği görülmektedir.

2. *Edebiyat Lügatı*'nda Mevleviliğe Dair Ögeler

2.1. Musiki ile İlgili Ögeler

Mevlevilikte musiki, semânın ayrılmaz bir parçası olup Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî zamanından beri Mevleviliğin esas unsurlarından biri olagelmiştir (Gölpınarlı, 2018: 418). Musikinin, Mevlevilikteki bu önemli yerine binaen, bilhassa İstanbul Mevlevihanelerinde yüzyıllar boyunca çok değerli musikişinaslar yetişmiştir (Özcan, 2010: 36-49).

Yenikapı Mevlevihanesi'nde yetişen Tâhirü'l-Mevlevî'nin, *Edebiyat Lügatı*'ndaki örneklerde, Mevlevi musikisinin önemli enstrümanlarından ney ve rebaba yer verdiği görülür. Mevlevilikte "ney, nefsânî arzularından kurtulmuş, nefsini yok etmiş, ilâhî sevgi ile dolmuş kâmil insanın sembolüdür" (Can, 2006a: 13). Bununla birlikte, "Mevlânâ zamanında semâ esnasında bilhassa rebâb çalınmadadır ve rebâb, Mevlevîlerin âdeta mukaddes bir müzik âletidir." (Gölpınarlı, 2018: 418).

Tâhirü'l-Mevlevî, *Edebiyat Lügatı*'ndaki "âzâde" maddesinde, "Birbirine böyle neyzen bakışlı duran mısraların 'bigânelikle' tavsifi daha münasip düşer sanırız." (1973: 18) diyerek, aynı şiir içerisinde bulunan; fakat birbiriyle ilgisi olmayan mısraları 'neyzen bakışlı' olarak nitelendirir ve bu hususla ilgili Eşref'in bir beytini örnek olarak verir: "Âsafâ, nerden geldi aklına Sivrihisâr/ Lâ-fetâ illâ Ali, lâ- seyfe illâ Zülfekar" (1973: 18). Bu tabirin eserdeki bir diğer kullanımı, Tâhirü'l-Mevlevî'nin "Bir gazelin her beytine üçer mısra ilave ederek onu muhammes (beşleme) haline getirmektir." (1973: 141) olarak ifade ettiği "tahmis" maddesindedir. Açıklamanın devamında "hangi şekliyle olursa olsun tahmiste başlıca şartın ilave edilen mısralarla esas şiirin bir mana bütünlüğü göstermesi" (1973: 142) olduğunu ve "üstadane olmayan tahmislerde esas ve ilave mısraların birbirlerine 'neyzen bakışı' ile baktıklarını" (1973: 142) belirtir.

"Neyzen bakışı" tabiri, klasik şiirde de yer almakla birlikte (Tanyıldız, 2018: 31-42), Tâhirü'l-Mevlevî'nin, Mevleviliğin içerisinden gelen bir isim olarak konuya yaklaşımı, bu kültüre hâkimiyeti açısından da değerlendirilebilir. Mevlevi musikisinde ney, başlıca enstrümanlardan biridir ve neyzenler icralarını gerçekleştirirken boyunları yana çevrili, bakışları aşağı eğilmiş bir hâldedir. Bu hâliyle, aynı mutribanın içerisinde yer almakla birlikte, adeta mutribana bigâne, ondan azade gibidir.

Lügatta "ney" in geçtiği bir diğer yer, "cem" maddesidir. Tâhirü'l-Mevlevî "birkaç şeyi bir hüküm altına toplamak san'atı" (1973: 29) olarak açıkladığı cem'e; aşağıdaki beyti örnek olarak verir:

Aşka düşmüş ıbtidâ bir nay, bir ben, bir gönül

Dâg-dâr-ı ibtilâ bir nây, bir ben, bir gönül (1973: 29).

Ve ney ile, şair ve gönlünün aşka düşmekle, "dâg-dâr-ı ibtilâ" -aşk derdiyle yaralı- olmalarındaki birleşmenin de böyle olduğunu belirtir. Ney'in aşk derdi ile yaralı ve bu dert ile yaralı olanlara dost olması, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin *Mesnevi*'sinin ilk on sekiz beyti içerisinde yer alır:

Ney'in şu sesi, gönlü yakan bir ayrılık, bir aşk ateşidir. Kimde bu ateş yoksa, o maddi varlığından kurtulsun, yok olsun.

Ney'in sesindeki tesir, yakıcılık, onun içine düşen aşk ateşindendir. Hakikat şarabında bulunan, insanı mest eden hal de, aşk coşkunluğundandır.

Ney, sevgilisinden ayrılmış olanın arkadaşıdır, dostudur. Onun yakıcı sesi, bizim Hakk'a kavuşmamıza engel olan perdelerimizi yırtmıştır.

Ney gibi bir zehri, ney gibi bir panzehri, ney gibi bir dostu, ney gibi bir âşıkı kim görmüştür?

Ney, kanlarla dolu bir yoldan, aşk yolundan bahsetmektedir. O, sevgi yüzünden çöllere düşen Mecnun'un aşk hikâyelerini anlatmaktadır.

Bize, hak yolunu gösteren gerçek aşkın mahremi, dostu, aklını yitirmiş âşıklardan başkası değildir. Konuşan dile, kulaktan gayri müşteri, tâlib yoktur. (Can, 2006a: 14).

Eserde, bu minvalde, "ney" in geçtiği bir diğer yer, "söylemeye kabiliyeti olmayan şeyleri söyletmek" (1973: 67) olarak izah edilen "intâk" maddesinde örnek olarak verilen Nahîfi'nin *Mesnevi-i Şerif*'ten tercüme ettiği beyitlerdir:

Der kopardılar kamışlıktan beni
Nâlişim zâr eyledi merd ü zeni

Şerha şerha eylesin bağrım firâk

Eyleyim tâ şerh-i derd-i iştiyâk (1973: 67).

Tâhirü'l-Mevlevî, "intâk" maddesinde ayrıca, Mevlevi musikisi açısından önemini daha evvel ifade ettiğimiz "rebâb" ın geçtiği mısralara yer verir. Bu mısralarda rebabın yine bir Mevlevi tabiri olan "hâmûş olmak" ile birlikte yer alması, dikkate değerdir. Hâmûşân, "susanlar demektir. Ölmüş olanlar, vefat etmiş olanlar anlamına kullanıldığı gibi mezarlık anlamına da gelir" (Gölpınarlı, 2017: 30). Mısralarda "*Hâmûş olamaz rebâbı aşkın*" (1973: 67) denilerek; aşkın rebabının asla susmayacağı, asla ölmeyeceği ifade edilir.

Eserde "ney" in geçtiği bir diğer yer olan "kafiye- mecrâ" bahsinde, "Hazret-i Mevlânâ vasfında" (1973: 80) olarak nitelendirilen beyitlere yer verilmesi konumuz açısından dikkate değerdir.

Arz edib de sadr-i pür-sûzunda dâğ-ı lâle ney

Bulmak ister nefha-i ney-zende feyz-i jâle ney (1973:80).

Sen o Rûh-ullâh-i mânâsın ki vermişsin hayât

Benzemişken huşk ü pejmürde kalan dâle ney (1973: 80).

Ayrıca, "Manzum, mensur bir sözün kulağa güzel ve pürüzsüz gelmesi, âdeta hafif tertip bir musikî te'siri yapmasıdır." (1973: 17) olarak açıklanan "âheng" maddesinin; eserde, musikinin çok ciddi bir önem arz ettiği Mevleviliğin etkisinin hissedildiği bir diğer yer olduğu söylenebilir.

2.2. Mevlevilikle İlgili Kavram ve Terimler

2.2.1. Aşk

Mevlevilikte "aşk" önemli bir yer teşkil etmektedir ve "her şeye cezbe ve aşkla ulaşıldığı kanaati" (Gölpınarlı, 2017: 16) hâkimdir. Mevleviliğin içerisinden gelen bir isim olarak, Tâhirü'l-Mevlevî'nin bu aşk inancının güçlü tesiri altında olması pek tabiidir. Nitekim *Edebiyat Lügatı*'nda kendisine ait şiirlerden ya da nazirelerden, aşkın yer aldığı örneklere yer verdiği görülür.

Bu doğrultuda, eserde "aşk" bahsinin geçtiği ilk dizeler "dahil" maddesindeki;

Ettikçe figânı kalb-i nâir
Her nâlesi oldu aşka dâir (1973: 33).

mısralarıdır ve bu mısralar, *Mesnevi-i Şerif*'te yer alan şu beyitleri hatırlatmaktadır:

Ney'in şu sesi, gönlü yakan bir ayrılık, bir aşk ateşidir. Kimde bu ateş yoksa, o, maddi varlığından kurtulsun, yok olsun.

Ney'in sesindeki tesir, yakıcılık, onun içine düşen aşk ateşindendir.
(Can, 2006a: 14).

Edebiyat Lügatı'nda "aşk" ın yer aldığı beyitlerin örnek olarak verildiği bir diğer madde, "müreddef" maddesidir. Burada seçilen beyitler, "tasavvufa ait terminolojisini Mevlevîlik üzerine oluşturan" (Pala, 1999: 140-141) Leskofçalı Galib'e ait bir şiire nazire olduğunu düşündüren beyitlerdir:

Mekal-i aşkı kim anlar kiminle söyleşelim
Meâl-i aşkı kim anlar kiminle söyleşelim (1973: 108).

Eserde "aşk" ın yer aldığı diğer bir yer, "tahmis" maddesinde, Tâhirü'l-Mevlevî'nin Hacı Hüseyin Vassâf Bey'in bir gazeliyle yaptığı tahmiste karşımıza çıkmaktadır:

Aşk, ey Arş'in de Ferş'in de medâr-i hilkati
Sende fâni olmadır ömrün yegâne lezzeti
Kalb-i Tâhir zevk edinmiştir o mes'ûdiyyeti (1973: 141).

Edebiyat Lügatı'nda "aşk" ın geçtiği diğer önemli mısralar "eşyaya şahsiyet vermek" (1973: 171) anlamındaki "teşhis" bahsindedir ve Tâhirü'l-Mevlevî'nin kendi ifadesiyle, gazelinin her beytinde aşka hitap edilmek suretiyle teşhis yapılmıştır:

Ey subh-ı ezel meşrikı üstünde çakan aşk
Ekvâna ebed-nâire meş'al bırakan aşk
...
Bak yandı gönül, gel de onun hâkini parlat
Ey subh-ı ezel meşrikı üstünde çakan aşk (1973: 171).

2.2.2. Dervişlerin Semâ'ı

Mevleviliğin en önemli esaslarından kabul edilen semâ, lügatta "dinlemek, işitmek" manalarına gelir ve "Musîkiyye uyup sağdan sola, hırkalıysa, sağ eliyle hırkasının yakasını tutup göğsünü biraz açarak, sol eliyle, bel hizasında, hırkanın sağ yanını, açılmaması için tutarak; tennûreliyse kollarını açarak dönmek"tir (Gölpınarlı, 2017: 50).

Tâhirü'l-Mevlevî, eserindeki "tevhid" maddesinde, Ziya Paşâ'nın dervişlerin semâ'ına da yer verdiği bir "tevhid" ini "hem ârifâne, hem şâirâne bir eser" (1973: 173) diyerek örnek göstermektedir.

Ey varlığı, vârı, vâr eden vâr
Yok yok, sana yok demek ne düşvâr
...
Nûrun ile iltimâ' ederler
Dervişlerin semâ' ederler (1973: 173).

2.2.3. Destur Almak

"Destur, izin anlamına kullanılır. (...) Aynı zamanda, bir Mevlevi hücresine varıldı mı, kapıda, son hece çekilerek, ahenkli ve mülayim bir sesle "destur" denir. İçeriden "Hû" sesi gelince kapı açılıp girilir. Cevap verilmezse iki kere daha "destur" denir. Gene cevap alınamazsa dönülüp gidilir." (Gölpınarlı, 2017: 26). Bu doğrultuda, Mevlevilikte, 'destur almak' önemlidir.

Mevleviliğin içerisinden gelen bir isim olarak, Tâhirü'l-Mevlevî'nin *Edebiyat Lügatı*'ndaki "türkü" maddesinde, bu ifadenin yer aldığı bir türküyü örnek olarak vermesi, anlamlı ve dikkate değerdir:

Sabah oldu tan yerleri atıyor
Cümle kuşlar destur almış ötüyor (1973: 176).

2.3. Kâinattaki Her Şeyin "Canlı" Olarak Değerlendirilmesi

Mevlevilikte, kâinattaki her şey canlı kabul edilir. Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, *Mesnevi*'sinde bu hususu şöyle ifade etmektedir:

Dağların taşların bile görür gözleri, işitir kulakları vardır.

...

Eğer Allah rüzgâra gözsüz bir görüş vermeseydi, Ad kavminin inananları ile inanmayanlarını rüzgâr nasıl ayırt edebilirdi?

Nemrud'un yaktığı ateşin kendisine göre gözü olmasaydı, İbrahim'i (as) hoş geldin diyerek ağırlayabilir miydi? Onu yakmamak için teklifte bulunur muydu?

Nil nehri, kendisinde o ilâhî nur, o göz olmasaydı, o görüş bulunmasaydı, Kıpti ile Sıpti'yi hiç seçebilir miydi?

Dağların, taşların görür gözü, işitir kulakları olmasaydı, Dâvud (as), Zebûr okurken onun sesine ses verirler miydi? Onunla dost olurlar mıydı?

Eğer şu yeryüzünün can gözü olmasaydı, Karun'u nasıl semirip yutardı?

Eğer Hannâne direğinin gönül gözü olmasaydı, o eşsiz Peygamberin (sav) ayrılığını nasıl görür, inlerdi; nasıl ağlardı?

Kırık taşların, çakılların gözleri olmasaydı, avuç içinde dile gelip Efendimiz'in (sav) peygamberliğine nasıl tanıklık ederlerdi? (Can, 2006b: 368).

Tâhirü'l-Mevlevî'nin, bu doğrultuda, eserinin "intâk" maddesinde, Nahîfî'nin *Mesnevî-i Şerif*'ten tercüme ettiği ve ney dilinden olan şu beyitlere yer verdiği görülür:

Der kopardılar kamışlıktan beni
Nâlişim zâr eyledi merd ü zeni
Şerha şerha eylesin bağrım firâk
Eyleyim tâ şerh-i derd-i iştiyâk (1973: 67).

Yine, eserin "teşhis" maddesinde de Mevlevilikteki önemini daha evvel ifade ettiğimiz aşk, canlı kabul edilerek ona hitap edilen bir gazele yer verilmektedir. "Aşk" bahsinde de ele alınan bu beyitler, konumuza örnek teşkil etmesi bakımından önemlidir:

Ey subh-ı ezel meşrikı üstünde çakan aşk
Ekvâna ebed-nâire meş'al bırakan aşk
...
Bak yandı gönül, gel de onun hâkini parlat
Ey subh-ı ezel meşrikı üstünde çakan aşk (1973: 171).

2.4. Mevlevi/Mevlevi Muhibbi Şairlerin Şiirleri

Tâhirü'l-Mevlevî'nin *Edebiyat Lügatı*'nda örnek olarak yer verdiği beyitlerin birçoğunun, Mevlevi ya da Mevlevi muhibbi olan şairlere ait olduğu görülür. Bu bağlamda eserde beyitlerine en fazla yer verilen şair, aynı zamanda bir Mevlevi şeyhi olan Şeyh Gâlib'tir. Genç yaşında kaleme aldığı *Hüsn ü Aşk* adlı eseri, "divan edebiyatının son büyük tasavvufî mesnevisi" (Okçu, 1999: 29) kabul edilir. *Edebiyat Lügatı*'nda "bahr" maddesinde (s. 23), "haşv" maddesinde (s. 50), "inşâd" maddesinde (s. 66), "i'tilâf, muvâfekat" maddesinde (s. 75), "itnâb" maddesinde (s. 76), "sekt-i melîh" maddesinde (s. 134), "tecâhül-i ârif" maddesinde (s. 151) ve "vasf-i tahsînî" maddesinde (s. 178) şiirlerinden örneklere yer verilmiştir.

Eserde, şiirlerinden örneklerin yer aldığı, Mevleviliğin içerisinden gelen diğer şairler ise şöyledir:

Mevlevi Şair İzzet Mollâ (bk. cinâs maddesi s. 31, inşâ-yi talebî maddesi s. 65, leff ü neşr maddesi s. 92), Mevlevi Şair ve Hattat Suûdü'l-Mevlevî (bk. murabba' maddesi s. 103, müseddes maddesi s. 108), Mevlevi Şair Yenişehirli Avni (bk. sâzec maddesi s. 131, tecâhül-i ârif maddesi s. 152), Mevlevi muhibbi kabul edilen Şair Nef'i (bk. iltifat maddesi s. 63, intihâl maddesi s. 68), Mevlevi şeyhi ve şairi Ahmed Remzi Dede (bk. leb değmez maddesi, s. 90).

Tâhirü'l-Mevlevî, aynı zamanda, eserinde hem kendi şiirlerinden örneklere hem de -pek tabii olarak- mensubu olduğu yolun pîri Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin şiirlerinden örneklere yer vermiştir.

Sonuç

Yenikapı Mevlevihanesi'nde yetişen bir Mevlevi dedesi, Mesnevihan, mütefekkir, muharrir ve şair olan Tâhirü'l-Mevlevî'nin *Edebiyat Lügatı*'nda, edebî ıstılahların izahında, Mevleviliğe dair; musiki ile ilgili ögelere, Mevlevilikle ilgili kavram ve terimlere, kâinattaki her şeyin canlı olarak değerlendirilmesi anlayışına ve Mevlevi/Mevlevi muhibbi şairlerin şiirlerine yer verildiği görülmektedir. Gerek Mevlevi musikisine dair ögeler, gerek aşk, dervişlerin semâ'ı, destur almak gibi kavram ve terimler, gerekse Mevlevilikte kâinattaki her şeyin canlı olarak değerlendirilmesi anlayışı ve eserde dikkat çekici ölçüde yer alan Mevlevi ve Mevlevi muhibbi şairlerin şiirleri Mevleviliğe dair önemli ögelerdir. Buradan hareketle denilebilir ki; *Edebiyat Lügatı*, sadece edebî ıstılahlara yer veren bir lügat değil, aynı zamanda Mevleviliğe dair önemli ögeleri içeren ve bu yönüyle kültürün aktarımına da katkı sağlayan bir eserdir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Can, Ş. (1996). Yenikapı Mevlevîhanesinin en son Mesnevîhanı Tahirü'l-Mevlevî. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 2, 97-101.

Can, Ş. (2006a). *Konularına göre açıklamalı Mesnevî tercümesi*. C. 1-2, 9. Baskı, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Can, Ş. (2006b). *Konularına göre açıklamalı Mesnevî tercümesi*. C. 3-4, 9. Baskı, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Can, Ş. (2009). *Mevlânâ- hayatı, şahsiyeti ve fikirleri*, 7. Baskı, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Erdoğan, M. (1976). Mevlevi kuruluşları arasında İstanbul Mevlevîhâneleri. *İ.Ü.E.F. Güneydoğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, 4-5, 15-46.

Gölpınarlı, A. (2017). *Mevlevî âdâb ve erkânı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Gölpınarlı, A. (2018). *Mevlânâ'dan sonra Mevlevilik.* İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Işın, E. (2003a). Mevleviliğin tarihsel temelleri: Sultan Veled ve Çelebilik makamının kuruluşu. *Selçuk Üniversitesi III. Uluslararası Mevlânâ Kongresi Bildiriler,* 95-98, Konya.

Işın, E. (2003b). Yenikapı Mevlevîhânesi. *Surların Öte Yanı Zeytinburnu,* (hzl.: Burçak Evren), 4. Baskı, 266-293, İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.

Küçük, S. (2003). *Mevlevîliğin son yüzyılı*. İstanbul: Simurg Yayınları.

Küçük, S. (2002). Bütün yönleriyle XIX. yüzyılda Yenikapı Mevlevihanesi. *Selçuk Üniversitesi X. Milli Mevlânâ Kongresi- Tebliğler,* C. I, 163-196, Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi.

Okçu, N. (1999). Hüsn ü Aşk. *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 19, 29-31, İstanbul: Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları.

Önder, M. (1981). *Mevlânâ şehri Konya*. Ankara.

Öz, Y. (2010). Eserleri ve hizmetleriyle Tâhirü'l-Mevlevî. *Aşkın Sultanları Son Dönem İstanbul Mevlevîleri Sempozyum Kitabı*, 207-228, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü.

Özcan, N. (2010). İstanbul Mevlevihanelerinde yetişen musikişinaslar. *Aşkın Sultanları Son Dönem İstanbul Mevlevîleri Sempozyum Kitabı*, 36-49. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü.

Özönder, H. (1998). Yangınlarla kaybettiğimiz Yenikapı Mevlevihanesi. *Selçuk Üniversitesi IX. Milli Mevlânâ Kongresi- Tebliğler,* 143-189, Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi.

Pala, İ. (1999). Leskofçalı Galib. *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C.27, 140-141, İstanbul: Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları.

Şentürk, A. (1991). *Tahir'ül Mevlevi, hayatı ve eserleri*. İstanbul: Nehir Yayınları.

Tâhirü'l-Mevlevî (1973). *Edebiyat Lügatı*. (Nşr. hzl.: Kemâl Edib Kürkçüoğlu), İstanbul: Enderun Kitabevi.

Tanman, B. (1994). İstanbul Mevlevîhâneleri. *Osmanlı Araştırmaları XIV*. İstanbul: 177-183.

Tanyıldız, A. (2018). Neyzen bakışı tabirinin şiirdeki anlam çerçevesi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi.* 2(4), 31-42.

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

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

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

Geliş Tarihi/Submission Date: 08.02.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 10. 03. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1433918
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 186-201.

Araştırma Makalesi
Research Article

UYGULAMALI HALK BİLİMİNİN KENT TURİZMİNE KATKISI: MARDİN ÖRNEĞİ

♦

THE CONTRIBUTION OF APPLIED FOLKLORE TO URBAN TOURISM: THE CASE OF MARDIN

Şakire BALIKÇI*

ÖZ: Kültür turizmi; Türkiye ve dünyada yaz turizmi, deniz turizmi ve kış turizmi ile birlikte en çok tercih edilen turizm türlerinden biri hâline gelmiştir. Kültür turizminde öne çıkan unsurlar, kültürel miras konumundaki mekânlar, müzeler, şehrin ruhunu yansıtan çarşılar, restoranlar, hamamlar, çeşmeler, doğal oluşumlar, tarımsal faaliyet alanları gibi mekânlardır. Kültürel mekânların yanında inançlara bağlı ritüeller, danslar, eğlenceler ve mutfak kültürü gibi folklor malzemeleri de son yılların dikkat çeken kültür turizmi mekân ve etkinlikleri arasında yer almaktadır. Kent folklorunun yozlaşmadan güncel koşullara ayak uydurarak kimi zaman bu koşullardan istifade ederek kendini gerçekleştirmesi önemlidir. Gelenek, ancak bu sayede bugüne ve yarınlara taşınabilir. Türkiye'de "İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasının Korunması Sözleşmesi"nin kabulünden bugüne ülke çapında atalar mirası olan gelenek-görenek, mekân ve uygulamaların korunmasında ciddi adımlar atılmıştır. Mardin özelinde de 2003 yılından bu yana devam eden süreçte son yıllardaki olumlu gelişmeler kentin tarihî ve kültürel dokusunun öncelikle korunması ve daha sonrasında tanıtılması adına önemlidir. Konuyla ilgili kamu kurumlarının mevcut çalışmaları devam etmektedir. Bu çalışmada Mardin'deki uygulamalı halk bilimi örneklerinin tanıtılması, gelenekte mevcut olup uygulama alanı olmayan örneklerin değerlendirilerek geleneğin güncellenmesi daha sonra ise kent turizminin gümüş, bakır alışverişi ve sınırlı tarihî mekân gezilerinden farklı bir noktaya taşınabilmesi hedeflenmiştir. Kentte birçok uygulamanın bir merkezde gerçekleştirilebildiği "Yaşayan Müze"ye ek olarak açık hava faaliyetlerine uygun kültürel mekânların tanzimi de öneriler arasında yer almaktadır. Çalışma, uygulamalı halkbilimi literatürünün taranması, Mardin sahasındaki örneklerinin analizi ve değerlendirilmesine dayanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mardin, uygulamalı halk bilimi, kültür turizmi, yaşayan müze, açık hava müzesi.

ABSTRACT:

Cultural tourism has become one of the most preferred forms of tourism globally, alongside summer, sea, and winter tourism. Key elements in cultural tourism include places of cultural heritage, museums, markets reflecting the city's spirit, restaurants, baths, fountains, natural formations, and agricultural areas. In addition to cultural spaces, folklore materials such as rituals based on beliefs, dances, festivities, and culinary culture have gained prominence in recent years among cultural tourism venues and activities. It is crucial for urban folklore to maintain its connection with the past while adapting to contemporary conditions and

* Dr. Öğr. Üyesi-Mardin Artuklu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Mardin-sakire_86@hotmail.com (Orcid: 0000-0002-2007-2437)

This article was checked by Turnitin.

sometimes leveraging them for self-realisation. Only through this process can tradition be carried forward to the present and future. Since the acceptance of the "Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage of Humanity" in Turkey, significant steps have been taken nationwide to preserve ancestral traditions, customs, places, and practices. The positive developments experienced in recent years in this process, which has been continuing since 2003 in Mardin, are important in terms of first preserving and then promoting the historical and cultural fabric of the city. Public institutions continue their ongoing efforts on the subject. In this study aims to introduce examples applied folklore in Mardin, update the tradition by evaluating existing examples that do not have an application area and then to move urban tourism to a different point from silver and copper shopping and limited historical site visits. The arrangement of cultural spaces suitable for outdoor activities is also proposed among their commendations, in conjunction with the existing "Living Museum" where numerous activities are centralized in a single centre within the city. The study is based on the examine the applied folklore literature and analysis and evaluation of examples in the Mardin Field.

Keywords: *Mardin, applied folklore, cultural tourism, living museum, open-air museum.*

Giriş

Mardin kültürel ve tarihî bağlamda zengin gelenek, ritüel ve mekânlara sahip kültür turizmine uygun kadim bir kenttir. Mevcut kültür turizminde son birkaç yılda uygulamalı halk bilimi örneklerinin hayata geçirildiği görülmekte ise de bu konuda bazı eksikliklerin mevcudiyeti dikkati çekmektedir. Bu çalışma ile söz konusu eksikliklerin belirlenmesi ve uygulamalı halk bilimi örneklerinin çoğaltılmasına yönelik yeni fikirlerin ilgililerin dikkatine sunulması hedeflenmektedir. Araştırma, yazarın uygulamalı halk bilimi çalışmaları konusundaki gelişmeleri takip etmesine ve literatür taramasına dayanmaktadır. Çalışmada internet kaynaklarına sıkça başvurulmasının nedeni aktüel uygulamaların kamu kurumlarının internet sitelerinde ve haber sitelerinde mevcut olması ve bu içeriklere ulaşılmasının gerekliliğidir. Çalışma, Mardin'e ait uygulamalı halk bilimi örneklerinin tanıtılmasına ve kültür turizmi potansiyeline katkı sağlayacak yeni uygulamalı halk bilimi etkinliklerinin önerisini kapsamaktadır.

İlk defa 1950 yılında Ralph Beals, tarafından zikredilen "uygulamalı halk bilimi" teriminin öncelikli işlevi halk bilgisini tanıtmak ve yaymak olarak belirlenmiştir (Baron, 2014:181). Böylelikle halk bilgisi ve edebiyatının tarihî ve kültürel değerinin yerelden-ulusala, ulusaldan-evrensele taşınması hedeflenmiştir. Folklorun öncelikle metin merkezli daha sonra ise bağlam merkezli ele alınmasının ardından farklı sebeplerle uygulama alanına çekilmesinin tarihi hakkında Nihangül Daştan, ilk olarak Avrupa'da başlayan milliyetçilik akımlarının folklor çalışmalarını hızlandırdığını akabinde metin ve bağlam merkezli halk bilimi kuramlarının ortaya çıktığını nakletmiştir. Daştan, uygulamalı halk bilimi çalışmalarının asıl başladığı tarih olarak ise Amerikan Etnoloji Dairesi(AED)'nin kuruluşunu gösterir. Daştan'ın Robert Baron'dan aktardığı bilgilere göre bu kurumun amacı Amerikan yerlilerinin folklorunu araştırarak söz konusu grupların yönetilebilirliğini kolaylaştırmaktır (2022: 347-349). Amerika'daki uygulamalı halk bilimi çalışmaları elbette yalnızca asimilasyon

çalışmalarına hizmet etmek için kullanılmamıştır. Daştan'ın çalışmasının devamında aktardığı bilgilere göre kültürel çeşitliliği arttırmak ve arşivlemek maksadıyla da uygulamalı halk bilimi çalışmalarına resmî kurum ve kuruluşlar tarafından destek verildiği bilgisine ulaşılmaktadır (2022: 350). Uygulamalı halk bilimi teriminin ilk ortaya çıktığı günden bugüne terimin dünyanın birçok noktasında medya, müzecilik ve turizm sektörleri (Ölçer Özünel, 2011: 98-99) gibi birbirini destekleyen ve geliştiren unsurlarla iç içe olduğu görülmektedir.

Uygulamalı halk biliminde geleneğin güncellenmesi, genç kuşaklara aktarılması ve yayılması öncelikli hedef olsa da söz konusu uygulamalar sağlıklı bir şekilde ele alındığında ve tanıtıldığında kültür turizmine de doğrudan katkı sunması kaçınılmazdır. Bu bağlamda turizme bakış açısı önemlidir. Turizme, geleneksel değerleri ve doğal yapıyı korumayı hedeflemeden yalnızca "gelir" odaklı yaklaşmak doğru değildir. Kültür turizmi planlanırken "etkinliğin yaz mevsimine sıkıştırılmaması, kısa sürede çok gelir elde etmeye değil uzun vadeli çıkarlara hizmet etmesi" (Emekli, 2006: 58) gibi hususlara dikkat edilmesi gerekirken doğal oluşumların ve kültürel değerlerin korunmasına da özen gösterilmelidir. Kültür turizmini, folklor bağlamından koparmak etkinliğin uzun vadeli pozitif etkiden uzaklaşmasına, yapay ve tüketim temelli bir yapıya dönüşmesine neden olur. Erol Gülüm'ün: "temelde kültürün maddi ve manevi dışavurumlarını göstermekten ziyade deneyimletmeyi, yaşatmayı ve öğretmeyi amaçlayan eğlence ve seyahati bir arada sunan yeni nesil turizm çeşidi" (2015: 88) olarak tanımladığı "yaratıcı turizm" uygulamalı halk bilimi ilkeleriyle örtüşmektedir. Gülüm'ün altını çizdiği üzere "yaratıcı turizm", uygulamalı halk biliminde olduğu gibi seyahat, deneyim ve bölge halkıyla bağ ve duygudaşlık kurma temeline dayanmaktadır. "Uygulamalı halk bilimi" ve "yaratıcı turizm"de benzer çıktılar elde edilse de uygulamalı halk biliminde ticarî kaygıların ikinci planda olması, folklorun muhafazası ve gelecek nesillere aktarılması daha önceliklidir.

Geleneği koruma ve gelecek nesillere aktarma konusunda Öcal Oğuz, küreselleşme ve uygulamalı halkbilimi konularını ele aldığı kitabında, küreselleşme kavramının işteşlik eki olan "-ş" ile kullanılmasının bir anlamı olduğunu vurgular. "Alma-verme" dengesi üzerine kurulu olan küreselleşmenin dinamiklerinde az veren veya veremeyip hep alan taraf olan kültürlerin "iyimser ifadeyle değişeceği", "kötümser ifadeyle ise yok olacağını" öngörür. Oğuz, kültürün gelecek nesillere aktarılabilmesinin ise "korunarak değil yayılarak sağlanabileceği" (2019: 14; 24) iddiasındadır.

Geleneğin popülerleştirilmesi ve güncellenmesi gibi hedefler doğrultusunda uygulamalı halk bilimine başvururken kimi zaman iyi niyetli kimi zaman ise kültürel sömürü ve manipülasyon gayesi güden çalışmaların mevcudiyeti "fakelore" tehlikesini de beraberinde getirmektedir. Dorson, 1950 yılında *American Mercury* dergisinde sahadan derlenmeyen ve masa başında üretilen folklor malzemelerini "fakelore" olarak nitelendirir ve bu durumun ciddi bir kültürel tehdit olduğunu vurgular (2007: 11-22). Erkan

Aslan'a göre "gelenek temelli çağdaş uygulamaları sahte folklor (fakelore)dan ziyade dönüşmüş bir folklor örneği" (2022: 3) olarak değerlendirmek daha doğrudur. Bu doğrultuda Metin Ekici, kültür kavramının içinde aslında var olan değişim konusuna iki eksenden bakmaktadır. Bunlardan olumlu değişimleri "gelişme", toplumun değerleriyle çatışan değişimleri ise "bozulma" olarak nitelendirir (Ekici, 2008: 34). Söz konusu dönüşüm gelenek ile bağlarını tamamen kopardığında kültürel yozlaşmayla sonuçlanabilecek "fakelore" üretimi tehlikesi söz konusudur.

Ülke çapında uygulanan halk bilim örneklerinin de "fakelore" olup olmadığı konusunda çeşitli araştırmalar yapılmış, gelenek temelli olanla yapay olanı birbirinden ayırmak isteği hâsıl olmuştur. Konuyla ilgili Erkan Aslan'ın "Hamamönü Hıdırellez Şenlikleri"nin "fakelore", "geleneğin icadı" ve "uygulamalı halk bilimi" örneklerinden biri olup olmadığı ele alınmıştır. Aslan'ın aktardığı şenlik programı incelendiğinde: "gül ağacına dilek bezi bağlama", "kır pikniği" "nisan tası" "hedik ve şerbet ikramı" (Gürçayır Teke, 2016: 95; Aslan 2020: 77) gibi etkinliklerin mevcut olduğu görülmektedir. Örneklerin Türk kültür tarihinde yer etmiş ritüeller olduğu ve yurdun farklı kesimlerin de "Hıdırellez Şenlikleri" kapsamında uygulandıkları bilindiğinden bu şenliğin bir "fakelore" örneği olmadığı anlaşılmaktadır. Anadolu'nun çeşitli noktalarında yukarıdaki örnekte görüldüğü üzere etkinliğin odağında farklı bir bağlama taşınmış uygulamalı halk biliminin yer alması Türkiye'nin kendi kültürüne sahip çıkan, yaşatan, uygulayan ve tanıtan konumda olduğunu göstermektedir.

Şenlikler ve festivallerin yanında uygulamalı halk bilimi ve dolayısıyla kültür turizminin önemli adımlarından biri de "açık hava müzeciliği"dir. "Açık hava müzesi" terimi "ilk olarak 1892 yılında Arthur Hazelius'un kurduğu halk müzesi Skansen'den söz edilirken kullanılmıştır." (Demir, 2013a:1113). Zehra Sema Demir, açık hava müzelerini:

> "Çoğunlukla kırsal alanlarda, doğal parkların yakınında, bir manzara tarafından kuşatılmış alanlarda kurulan müze yerleşkelerinde sergilenmek amacıyla taşınıp onarılan veya yeniden inşa edilen yapılar ile müzeye destek hizmetler için inşa edilmiş ek birimler bulunan, ait oldukları döneme uygun malzeme ve teknikle inşa edilerek dönemsel mimarî özellikleri yansıtan yapılar" (Demir, 2013a:1113) olarak tanımlamaktadır.

Açık hava müzelerinin altı aşamalı bir gelişim süreci olduğunu belirten Alparslan Santur, ilk aşamayı "halkın kendi imkânları ile ortaya çıkardığı ve kullandığı malzemelerin toplanması" olarak belirlemiş sonraki aşamalarda ise bu malzemelerin ilgili mekânlarda sergilenme sürecine değinmiştir (Santur, 2003: 15-16).

Nülgün Çıblak Coşkun, uygulamalı halk bilimi için açık hava müzelerinin önemine, Erdemli'de açık hava müzesi kurulmasının gerekliliği ile ilgili görüşlerini ortaya koyduğu çalışmasında değinmiştir. Çıblak Coşkun, Avrupa'daki açık hava müze örneklerini ve bu müzelerin ülke ekonomisine ve prestijine katkısını aktarmış; Türkiye'de genelde kültür turizmi, özelde

ise açık hava müzeciliğine yeterli ilginin gösterilmediğini belirtmiştir. Avrupa'da I. Dünya Savaşı öncesi hızlanan milliyetçilik akımı her bir milletin kendi kültürel varlıklarına bakışını değiştirmiş ve kültürü muhafaza edici adımlar atılmıştır (Çıblak Coşkun, 2018: 1-6). Türkiye'de ise Tanzimat'ın İlanı (1839)'ndan Cumhuriyet (1923)'e kadarki süreçte koruma faaliyetleri gerçekleştirilmişse de bunların Avrupa'daki örnekleri gibi verimli ve kapsayıcı olmadıkları bilinmektedir. Fakat son yıllarda UNESCO, Kültür ve Turizm Bakanlığı ve yerel yönetimlerin gayretiyle konuyla ilgili olumlu gelişmeler yaşanmıştır. Türkiye'deki açık hava müzesi faaliyetlerini ele aldığı çalışmasında Zehra Sena Demir, Beypazarı Macun Köy Anadolu Açık Hava Müzesi'nin 2015 yılında tamamlanacağını bildirmiştir (2013: 146). Yine Demir'in bir demecinin yer aldığı "Türkiye Kültür Portalı Sitesi"nde projenin "Beypazarı Anadolu Açık Hava Müzesi Yaşayan Köy" (URL-1) adıyla 2016 yılında hayata geçirildiği görülmektedir. Demir, tarihsel süreçte Kayseri'nin Müslüman ve Gayrimüslim halkının birlikte yaşadığı Tavukçu Mahallesi'nin "Kayseri Mahallesi Projesi" kapsamında 2014 yılında hizmete açılacağını duyurmuştur (2013: 146). Yapılan araştırmada Tavukçu Mahallesi'ndeki restorasyon çalışmalarının bugün itibariyle devam etmekte olduğu sonucuna ulaşılmıştır (URL-2). Altındağ Belediyesinin "Köy Park Açık Hava Müzesi" (Demir, 2013:146) açma programı 2015 yılı itibariyle "Altınköy Açık Hava Müzesi" adıyla faaliyete geçmiştir (URL-3). Demir'in çalışmasının yayımlandığı tarih olan 2013 yılında "Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi", Nilüfer Belediyesi tarafından hizmete açılan "Yaşayan Müze" gibi örnekler ülke çapında ses getirir niteliktedir (2013:146). Mardin özelinde açık hava müzeciliğine bakıldığında birçok mahfilde kentin açık hava müzesi niteliğinde bir merkez olduğunun altı çizilmesine rağmen şehir açık hava müzesine sahip değildir. Bu eksikliğe rağmen UNESCO'nun Somut Olmayan Kültürel Miras Geçici Listesi'ne alınan kültürel mekânların varlığı ve uygulamalı halk bilimi konusunda atılan adımlar şehrin geleceği adına umut vadetmektedir.

Türkiye'de açık hava müzeleri, yaşayan müzeler geleneksel kutlamalar ve şenliklerdeki uygulamaların dışında gerçekleştirilen uygulamalı halk bilimi örnekleri de genç kuşakların geleneksel unsurlarla bağ kurmalarını sağlar niteliktedir. Bu konuda *Dede Korkut Hikâyeleri*nin TRT Çocuk tarafından çizgi film olarak sunulmasının Dede Korkut ve başlıca kahramanların bilinirlik düzeyini anlamlı oranda arttırdığı görülmüştür (Aral, 2015). Dede Korkut'ta olduğu gibi âşıklık geleneği de icra ortamlarının çeşitlendirilmesiyle uygulamalı halk biliminin önemli örnekleri arasında yerini almıştır. Âşıkların, Ankara Somut Olmayan Kültürel Miras Müzesi ve Hamamönü Hıdırellez Şenlikleri gibi mekânlardaki icraları ve âşık atışmalarının bazı reklam filmlerinde kullanılması âşıklık geleneğinin yeni icra ortamlarına taşındığını göstermektedir (Gürçayır, Teke, 2016: 94-97). Benzer şekilde halk şiiri ve müziğinin yeni bağlam ve icracılar vasıtasıyla gençlerin ilgisine sunulduğu görülmektedir. Ayna Grubu'na ait *Kiziroğlu Mustafa*, *Ceylan* ve *Ölünce Sevemezsem Seni* (Aslan, 2022) bunlardan

bazılarıdır. Halk müziğinin yanı sıra "masal", "efsane" ve "halk hikâyeleri"nin farklı platformlarda güncellenerek izleyici/dinleyiciye sunulması genç nesillerin ve yenilik arayan yetişkinlerin bu anlatıları benimsemeleri açısından önemlidir.

1. Mardin ve UNESCO, Somut Olmayan Kültürel Miras Sözleşmesi

Konu hakkında Nazlı Ece Geyik'in Mardin'in UNESCO "İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi"ne başvurusunun ilk dönemlerinden günümüze kadarki sürecini özetlediği ve görüşlerini belirttiği yazısında Mardin'in 2003 yılında UNESCO "Dünya Kültüre Miras Listesi"ne tam üyelik başvurusunu gerçekleştirdiğini fakat bu sürecin yazının yayımlandığı tarih olan 2020 yılı itibarıyla olumlu sonuçlanmadığını bildirir. Bundaki temel sebebin ise "kentteki yapı, restorasyon denetim mekanizmalarının sağlıklı işlememesi ve kent yöneticilerinin sürece öncelikli ve ağırlıklı olarak 'turizm' odaklı yaklaşmaları" olduğunu aktarır. Geyik'e göre atılan ve atılacak olan adımlarda en temel hedef kültürel mirasın korunmasına yönelik olmalıdır, turizm atılan olumlu adımların ardından artı bir değer olarak sürece doğal olarak eklemlenecektir (2020: 34-35).

2003 yılında verilen 1098 numaralı ret cevabının gerekçeleri detaylandırıldığında: "Tarihi binaların işgal edilmesi", "yoksulluk", "göç", "şehir mimarisinin kültürel dokuya uyumsuzluğu", "yetersiz koruma ve imar planına uyulmaması", "onarıma ihtiyaç duyan tarihi yapıların varlığı", "hızlı bir şekilde turizme adaptasyonun gerçekleştirilmeye çalışılması" (UNESCO, 2003-URL-15; Çağlayan, 2021: 10-11) gibi gerekçeler öne çıkmaktadır. Bu olumsuzlukların zaman içerisinde bir kısmının giderilmesinin ardından 15. 04. 2021 tarihinde "Dünya Miras Geçici Listesi"ne Mardin'den dokuz adet kilise ve manastırın dâhil edilmesi kent adına olumludur. Listede yer alan yapılar: "Mor Sobo Kilisesi", "Yoldath Aloho (Meryem Ana)", "Deyrul Zafaran Manastırı", "Mor Gabriel Manastırı", "Mor Abai Manastırı", "Mor Loozor Manastırı", "Ṣālaḥ (Barıştepe) Mor Yakup Manastırı", "Urdnus'taki (Bağlarbaşı) Mor Kuryaqos Kilisesi", "Kfarze'deki (Altıntaş) Mor ʿAzozoʾel Kilisesi"dir (UNESCO: 2021; URL-4). Midyat'a bağlı Anıtlı köyü ise hem UNESCO Dünya Kültürel Miras Listesine girmeyi başarmış hem de Türkiye'nin ilk Süryani kütüphanesine sahip (URL-13) önemli kültürel mekânlardan biridir. Yukarıdaki bilgilere ek olarak semerci Mesut İLDOĞAN yaşayan insan hazinesi olarak "leyli gecesi" ve "buka barana"[1] da "İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi"ne eklenmesi için teklif edilmiştir.

[1] Buka Barana'nın tam kelime anlamı, "yağmurun gelini"dir. Çocukların gökkuşağının peşinden koşarak oynadıkları bir oyundur. Sahada "arus- ul matar" adıyla da bilinen bir çeşit yağmur duası ritüeli olan ve "yöre halkının mahallerde de oynadığı, kuraklık olduğu zaman bezlerden bebekler yapılarak ve kapı kapı dolaşılıp bebeğin üzerine bir tas su dökülerek uygulanan bu oyundan sonra yağmurun yağacağına inanılır." (Uygur, 2008: 141-142). Benzer şekilde "hat matar" adlı oyunun/dansın da yağmurun şehre kattığı ambiyansı temsil ettiği ifade edilir (Dirier, 454-URL-8).

2. Mardin ve Uygulamalı Halk Bilimi

URL-5 adresinde "Mardin'de Yapılacak Şeyler/Birbirinden İyi 30 Aktivite" başlığının yer aldığı blog sayfasında önerilen aktivitelerin biri dışında hepsi yeme-içme, tarihî ve kültürel mekânları gezme ve alışveriş temalarını içermektedir. Yalnızca bir başlıkta "Emir Hamamında Ferahlayın" tavsiyesine yer verilmiştir. Yalnızca alışveriş, yeme-içme ve gezi içeriklerini ihtiva eden etkinlikler, kent halkı ve ruhuyla bağ kurma olasılığını tehlikeye atmaktadır. Ayrıca listelenen çoğu aktivite farklı turistik lokasyonlarda da gerçekleştirilebilecek sıradanlıktadır.

Daha önce de ifade edildiği üzere kültür turizmi, birçok açıdan kentin kalkınması, prestiji, tanınırlığı ve dünyaya açılabilmesi için olmazsa olmazlar arasındadır. Fakat kültür turizmine; kentin folklorundan, kültürel dokusundan, geleneklerinden bağımsız yaklaşıldığı zaman turizmin potansiyelinin tam anlamıyla ortaya çıkabilmesi mümkün değildir. Gelenekleri uygulama ve gözlemleme fırsatı sunan mekânların varlığı bu açıdan önemlidir.

Şehir kültürünü deneyimleme fırsatı sunan "Yaşayan Müze" 2021 yılının eylül ayından beri Mardin'de kültür turizmine katkı sunan önemli kültürel mekânlardan biridir. Müzede mırra ikramı, bakır atölyesinde eski bir ev eşyası olan "kildan", "kildanlık" yapımı; telkâri yapımı, coğrafi işaret tescil belgesi alan Mardin şekeri, diğer adıyla "ımlebbes", "reyhani dansı"[2], "dengbej performansı", "gastronomi atölyesinde yöresel yemek yapımı", her cuma "üzerlik otu (harmel) yakma", "kurşun dökme" gelenekleri canlı performans olarak icra edilmektedir.

[2] Reyhani dansı adını "reyhan" bitkisinden alır. Dansın figürleri reyhan/fesleğen bitkisinin yaydığı kokudan ilhamını alarak dans esnasında vücudun aldığı estetik figürlerin bu rayihadan beslenmesine bağlanır. Aynı zamanda reyhani dansı Tanrı'ya yakarışın ritüelistik ve sanatsal bir formu olarak düşünülmektedir (Uygur, 2013: 489; 493; Altun ve Akyüz, 2019).

(Fotoğraf-1 Yaşayan Müze Kurşun Dökme İşlemi Öncesi)[3]

(Fotoğraf-2 Kurşun Dökme İşlemi)

[3] Fotoğraflar yazarın arşivine aittir.

(Fotoğraf-3 Yaşayan Müze Gümüş Atölyesi)

(Fotoğraf-4 Yaşayan Müze Bakır Atölyesi)

Yaşayan Müze'de gerçekleştirilen uygulamalı halk bilimi örneklerinden biri olan reyhanî dansının asıl bağlamı leyli geceleridir. Hatice Kübra Uygur, leyli gecelerini yalnızca bir eğlence türü değil, türküleriyle ve danslarıyla kültür aktarıcısı ve insanların sosyalleşmesine katkıda bulunan kültürel aktivite (2014: 88) şeklinde tanımlar. Uygur'un aktardığı bilgilere göre leyli geceleri, eğlenmek isteyen katılımcıların "haydi bu gece bir leyli yapalım" teklifiyle zaman sınırlaması olmadan başlayabileceği gibi "düğün, sünnet, askere uğurlama gibi geçiş törenlerinde de bir eğlence öğesi" olarak sınırlandırılabilmektedir (2014: 87-88). Günümüzde düzenlenen "sıra geceleri" yakın çevrede birer kültür taşıyıcısı konumundayken Mardin'de bu eğlence kültürünün yerini geleneksel

bağlamda "leyli geceleri" ve "dengbej performansları" almaktadır. Son yıllarda kent kültüründe yer almamasına rağmen kültür turizmi kapsamında "sıra gecesi" etkinlikleri de görülmektedir (URL-14).

Uygulamalı halk bilimi örneklerine devam edildiğinde "Mardin Müzesi Masalcılar Buluşması" etkinliği oldukça başarılı bir deneyim olarak tarihe not düşmüştür. 2018 yılında 49 masalcının 5 gün boyunca kentin farklı mekânlarında halkla buluşarak masal anlatmaları büyük ilgiyle karşılanmıştır (URL- 7). Kentte, 2017 yılından itibaren düzenlenen "Uluslararası Mardin Uçurtma Festivali" farklı ülkelerden profesyonel katılımcıların da aralarında bulunduğu (URL-9) farklı figürlü uçurtmaların uçurulduğu renkli bir festivaldir. On altıncısı 11-12 Haziran 2022 tarihinde düzenlenen kiraz festivaliyle ilgili Mardin Valiliğinin internet sitesinde yer alan bilgilendirme metni aşağıdaki gibidir:

> "Festivalde Kur'an Kerim tilaveti, ünlü sanatçı Berdan Mardin'i, yerel sanatçılar Nil Çaçan, Şehmus Esenkuş, Yusuf Karaboğa, Diyanet İşleri Başkanlığı Korosu, Dr. Ali Osman Alaca, Mardin Dinler Korosu konserleriyle ve Beyazsu Kemençe ekibi Urfa Eyvan grubu sıra gecesi etkinlilikleri ile festivale katılım sağlamışlar. Festival boyunca sünnet şöleni, en güzel kiraz, en güzel bahçe, bilgi yarışması birincilerine ve ses yarışmasında dereceye giren sanatçılara çeşitli ödüller verilmek suretiyle festival son bulmuştur." (URL-10).

Etkinlikte en güzel kirazın seçilerek Mardin'in kiraz üretimiyle meşhur ilçesi Yeşilli'nin ön plana çıkarılması hedeflenmekle birlikte sünnet töreninden, konserlere ve farklı konseptlerde yarışmalara kadar uzanan faaliyetlerin folklorun "hoşça vakit geçirme, eğlenme, eğlendirme" (Bascom, 2010: 78) işlevine uygun olarak geleneksel eğlence kültürünün güncellenmesi şeklinde tezahür ettiği görülmektedir.

2012 yılında ilk defa yerel bir şenlik olarak düzenlenen (URL- 12) ve Kasım 2022 yılında festivale evrilen "I. Uluslararası Mardin Bulgur Festivali" (URL-11) uygulamalı halk biliminin geniş kapsamlı örneklerindendir. Festival kapsamında "yemek yarışmaları", "söyleşiler", "müzik dinletisi", "workshoplar" (URL-11) ve "mehir yapımı"[4] gerçekleştirilmiştir. Mardin'e has bir yapıya sahip olan ve coğrafi işaretle tescillenen buğday, malumdur ki en temel besin kaynağıdır. Bolluk, bereket ve refahı sembolize eden "buğday" (Doğan, 2023: 35-36) kentin de önemli simgelerindendir.

Simge ve imajlar, kentin markalaşması açısından önemlidir. Uygulamalı halk bilimi örneklerini "kaliteli imaj" çerçevesinde ele alan Çiğdem Akyüz, Mardin'in markalaşma sürecinde yapılması gerekenler konusuna değinmiş, 2018 yılına değin sahada bu çerçevede atılmış adımlar arasında "Bilali (Alımlı) köyü festivali ve bienal" (Akyüz, 2018: 271-272) gibi örnekleri tanıtmıştır. Kamu kurum ve kuruluşları, sivil toplum örgütlerinin önderliğinde uygulamalı halk bilimi bağlamında önemli adımların atıldığı görülmektedir. Bunun yanında özel turizm firmalarının da uygulamalı halk

[4] Bulgur ve ayranı bir araya getirerek yapılan bir çeşit yemek.

bilimine turizm odaklı katkı sunmaları söz konusudur. Firmalar yerli ve yabancı turistlerin, hasat zamanlarında üzüm bağlarına giderek üzüm hasadı, pelul/hariri/bulamaç yapımına aktif olarak katılmalarını organize etmektedirler.

Henüz uygulamaya dönüşmemiş geleneksel unsurların uygulamalı hale getirilmesi Mardin'in "Somut Olmayan Kültürel Mirası"nı görünür, tanınır ve bilinir kılmak için gereklidir. Tanınırlığı arttırmak ve öne çıkarmak için eskiyi veya popüler/geçici olanı tekrarlamak yerine geleneğin güncellenmesi tercih edilmelidir; çünkü hızla değişen dünyada insanların hayattan beklentileri, zevkleri, yaşam tarzları aynı hızla çeşitlenmekte ve değişmektedir. Yerli ve yabancı turistin de farklı zevk ve beklentilere sahip olduğu ön bilgisini kabullenmek gerekmektedir. Bu bağlamda standart bir gezi paketi ile tatmin olmayan gezginlere de hitap edilmesi günümüzün rekabetçi koşullarında zorunlu bir hâl almıştır. "Savaş turizmi"ne[5] (URL-6) dahi ilgi duyulabilen bir coğrafyada sözlü kültürde nüveleri mevcut olan "korku turizminin" karşılık bulması mümkündür.

Söz konusu turizm şeklinin sahadaki karşılığı Nusaybin'e bağlı Veysike köyü Gırnavas Tepesi'nin hikâyesinin sunulması ve mekâna bağlı efsane ve memoratların ilgili kişilere aktarılmasıdır. Aynı şekilde kent merkezinde ve çevresinde bir memorata veya inanışa bağlı mekânlar gündelik hayatta korku ve infiale neden olmayacak şekilde kare kod uygulaması ile bilgilendirici metinler veya icralarla tanıtılabilir. Aynı zamanda turistler yöre halkının Mir Osman[6] ziyaretinde gerçekleştirdikleri ritüellere (Balıkçı, 2023: 787) de uygulamalı olarak katılabilirler. Bu uygulamaların yalnızca ilgilisine sunulması gerektiğinin altını çizmekte fayda vardır. Kent, tarımsal faaliyetler konusunda da yeni uygulamalar ile dikkati çekmektedir. Ceviz, badem, bıttım hasadı ve cevizli sucuk, badem şekeri, bıttım sabunu yapımına aktif katılım sağlanabilir. Yine Mardin'e özgü taş ustalığı da uygulamalı programlara dâhil edilebilir.

Hıdırellez Şenlikleri kökenleri çok eskilere uzanan kadim bir geleneği barındırır (Ocak, 2012). Hızır kültü Mardin'de oldukça önemli olmasına rağmen Hıdırellez şenlikleri, bir bahar bayramı olarak hak ettiği ilgiyi görememektedir. Bölgede Hızır'ın makamı olarak bilinen Mardin Kalesi (Balıkçı ve Şimdi, 2021:1407)'nin turizm potansiyeli de göz önüne alındığında Mardin'in ulusal kutlamalarının önemli bir ayağı haline getirilmesi mümkündür. Son olarak Rahvan at biniciliği ve yarışları kent kültürü açısından önemli bir kültürel etkinliktir fakat yarışların gerçekleştirildiği platformlar sağlıklı koşullara sahip olmamakla birlikte kadın ve çocukların aktif katılımlarına uygun değildir. Bu anlamda rahvan at

[5] 2015 yılında Suriye'deki iç savaşı yakından görebilmek için Suriye'nin çatışma yaşanan bölgelerine belli ücretler ödeyerek can güvenliğinin sağlanması sonucu gerçekleştirilen gezileri ihtiva eden bir haberdir. Haberde, 3 günlük standart gezinin bedelinin 5000 dolar olduğu ifade edilmektedir. Detaylı bilgi için URL-6'ya bakınız.

[6] İlk Müslüman cin ve cinlerin miri olarak bilinmektedir.

yetiştiriciliği, biniciliği ve yarışları modern açık hava tesislerinde gerçekleştirilmelidir. Geleneksel bağlamdaki binicilik ve yarışlar kente gelen ziyaretçi, kadın ve çocukların ulaşabilecekleri mecralara çekilerek güncellenmeli ve uygulama alanı genişletilmelidir.

3. Mardin Açık Hava Müzesi Önerisi

"Mardin Müzesi", "Sakıp Sabancı Müzesi", "Mardin Yaşayan Müze" kent kültürüne ve turizmine oldukça önemli katkılar sunmaktadır. Fakat günümüzde tarihî ve kültürel ögelerin sergilenmelerinin yanında bu ögelerin gündelik hayatın akışında yer alacak şekilde kurgulanmasına önem verilmektedir. Bu bağlamda hem somut hem de somut olmayan kültürel miras, yaşamın doğal akışı içerisinde ele alınmalıdır. Bu noktada açık hava müzelerinin önemi artmaktadır. Tarihî ve kültürel dokusunu korumuş, çevresine göre özel bir konum ve öneme sahip mekânlar bu bağlamda değerlendirilmelidir. Çalışmanın giriş bölümünde "Altınköy Açık Hava Müzesi" örneğine benzer şekilde, İdil'e bağlı Mağaraköy (Kiwex) köyü (gezi programına eklenebilir), Ezidi kültürünün yaşayan bir mekânı olması, nekropol olması ve doğal yapısının bozulmamış olması dolayısıyla açık hava müzeciliği için uygundur.

(Fotoğraf 5: Mağaraköy (Kiwex) Köyü 1)

(Fotoğraf 6: Mağaraköy (Kiwex) Köyü 2)

Sonuç

Mardin hem somut hem de somut olmayan kültürel mirası ile meşhur tarihî bir kenttir. Son yirmi yıldır kültürel ve tarihî dokusunu korumak için adımlar atmış uygulamalı halk bilimine uygun zemine sahip sayılı kentlerdendir. Kente duyulan ilginin odağını tüketimden deneyime kaydırmak geleneğin güncellenmesi, yayılması ve korunmasına yardımcı olmakla birlikte kenti kültür turizmi noktasında ileriye taşıyacaktır.

Kültür turizminde deneyim odaklı uygulamalı halk bilimi çalışmaları gerçekleştirilirken "fakelore" üretimine de mahal vermemek, iki kavram arasındaki ince çizgiye dikkat etmek gerekir. Özellikle masal ve efsane aktarımında gerçekleşebilecek fakelore üretiminin önüne geçmek adına icracılar, metni güncellemek istediklerinde bu metnin hangi otantik metinden esinlenilerek ortaya çıktığını dinleyici ve okuyuculara mutlaka bildirmelilerdir. Masalcıların kentlilerle buluşma etkinliklerinde buna özellikle dikkat edilmelidir. Aksi hâlde bu bir kültürel gelişmeye değil kültürel erozyona sebep olarak asıl metinle güncel metin arasındaki bağı koparacaktır.

Kentin son beş yılda uygulamalı halk bilimi ve kültür turizmi alanlarında hızlı bir gelişme kat ettiği görülmektedir. Bu olumlu gelişmelerin yanında hâlihazırda kimi eksiklikler söz konusudur. Bunlardan bazıları kentte bir açık hava müzesinin olmayışı, geleneksel ürünlerin ve geleneklerin tamamının uygulamalı halk bilimine dâhil edilmeyişi, gastronomi turizminin henüz istenen seviyede olmayışı, kentin tarihî kültürel mekânlarının yanında efsane ve memoratlara sahip kültürel

mekânların tanıtımının eksikliğidir. Bu eksiklikler zaman içerisinde giderilebilecek mahiyettedir.

Mezkûr eksikliği büyük oranda giderebilecek adımlardan biri resmî devlet kurumlarının üstleneceği, geleneksel yemek kültürünü besleyen; üzüm bağı, badem ve ceviz ağaçlarını ihtiva eden millî park statüsünde bir alanın kurulmasıdır. Bu alan içerisinde rahvan at yetiştiriciliği, biniciliği ve yarışlarının organize edilebilmesi mümkün olmalıdır. Bu özelliğinin yanı sıra bu alanda üzüm bağı, ceviz, badem, lavanta ve gül gibi ürünlerin yetiştirilip alanda hasat şenlikleri ve yöresel ürünlerin hazırlanmasına uygun platformların mevcut olması gerekmektedir. Böyle bir alanın kurulması öncelikle kent kültürünün korunması sonrasında ise kültür turizminin gelişmesi adına atılabilecek önemli adımlardandır. Bunun dışında ilgilisinin dikkatini çekebilecek gündelik hayatın içinde yer alan efsane ve memoratlara bağlı hamam, tepe, mağara, yatır, türbe, ev gibi mekânların hikâyelerinin kare kod ile işaretlendirilmesi ve kare kod vasıtasıyla ulaşılan linkte bir icracı tarafından canlı performansla anlatılması mümkündür.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Akyüz, Ç. (2018). Markalaşma süreci ve kültüre evrilen turizm: Mardin. *İlk Çağlardan Modern Döneme Tarihten İzler-II*, (hzl.: D. Karacoşkun – O. Köse), 267-280, Ankara: Berikan Yayınevi.

Altun, I. -Akyüz Öztokmak, Ç. (2019). Reyhanî: An authentic combination of music and dance in Mardin. *Folklor/Edebiyat*, 25(100), 839-848.

Aral, A. E. (2015). Uygulamalı halk bilimi açısından eğitim sürecinde Dede Korkut. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 15 (2), 123-138.

Aslan, E. (2020). Fakelore mu, geleneğin icadı mı, uygulamalı halk bilimi mi? Hamamönü Hıdırellez şenlikleri üzerine bir inceleme. *Milli Folklor*, 16 (126), 75-85.

Aslan, E. (2022). Uygulamalı halk bilimi veya geleneğin popülerleştirilmesi: Ayna grubu örneği. *Folklor Akademi Dergisi.* 6 (1),1-11.

Balıkçı, Ş.-Şimdi, B. (2021). Mardin'de Umay kültü. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 10 (4), 1393-1411.

Balıkçı, Ş. (2023). Mardin sahası demonik varlık anlatıları. *Folklor Akademi Dergisi*, 6 (2), 778-792).

Baron, R. (2014). Amerikan kamusal halk bilimi-tarihi, sorunları ve zorlukları. (çev.: İmran Gündüz), *Uygulamalı Halk Bilimi,* (hzl. Ö. Oğuz vd.), 176-199, Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Bascom, W.R. (2010). Folklorun dört işlevi. (çev.: Ferya Çalış-Selcan Gürçayır). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*-2, (hzl.: M. Öcal Oğuz - Selcan Gürçayır), 71-86, Ankara: Geleneksel Yayıncılık

Çağlayan, M. (2021). Mardin'in UNESCO dünya mirası listesine alınma süreci. *International Journal of Mardin Studies*, 2(2), 7-16.

Çıblak Coşkun, N. (2018). Kültür ve turizmde uygulamalı halkbilim müzeciliğinin rolü ve Erdemli'de açık hava müzesinin kurulmasıyla ilgili öneriler. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 11 (24), 1-12.

Daştan, N. (2022). Uygulamalı halk bilimi-tarihsel süreç. *Mavi Atlas*, 10(2), 346-355.

Demir, Z. S. (2013). Türkiye'de açık hava müzeleri "açıldı" açılıyor açık hava müzelerine yeni bir bakış. *Milli Folklor*, 25 (99), 145-158.

Demir, Z. S. (2013a). Halk bilimi müzeciliğinde deneysel yaklaşımlar: yaşayan müze. *Turkish Studies*, 8 (9), 1111-1125.

Doğan, O. (2023). *Türk halk kültüründe buğday*. Erzurum: Fenomen Yayıncılık.

Dorson, M. R. (2007). Folklor ve fake lore. (çev.: Selcan Gürçayır), *Folklorun Sahtesi Fakelore*, (hzl.: Selcan Gürçayır), 11-22, Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Ekici, M. (2008). Geleneksel kültürü güncellemek üzerine bir değerlendirme. *Milli Folklor,* 10 (80), 33-38.

Emekli, G. (2006). Coğrafya, kültür ve turizm: kültürel turizm. *Ege Coğrafya Dergisi*, 15(1-2), 51-59.

Geyik, N. E. (2020). Mardin'in Unesco dünya mirası listesi adaylık süreci. *Yerel Kimlik Geçmişten Geleceğe,* 30-35, İstanbul: Tarihi Kentler Birliği.

Gülüm, E. (2015). Yaratıcı turizm halk kültürü ilişkisi ve yerelin popülerleşmesi. *Milli Folklor*, 27 (105), 87-98.

Gürçayır Teke, S. (2016). Uygulamalı halk bilimi ve âşıklık geleneğinin geleceği. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergisi*, 31 (31), 91-100.

Ocak, A. Y. (2012). *İslam- Türk inançlarında Hızır yahut Hızır-İlyas kültü*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Oğuz, Ö. (2019). *Küreselleşme ve uygulamalı halk bilimi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Ölçer Özünel, E. (2011). Peri bacalarına sihirli değnek: Nevşehir turizminin kültürel animasyon ve uygulamalı halk bilimi bağlamında değerlendirilmesi. *I. Uluslararası Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildiri Kitabı*, C. 3, 93-103, Nevşehir: Nevşehir Üniversitesi Yayınları.

Santur, A. (2003). Açık hava müzeleri. (Tanımı, Türkiye'deki durumu, yurtdışından bir örnek). *Türkiye'de Halkbilimi Müzeciliği ve Sorunları Sempozyum Bildirileri.* (hzl.: M. Öcal Oğuz - Tuba Saltık Özkan), 15-21, Ankara: Gazi Üniversitesi THBMER Yayını.

Uygur, H. K. (2008). *Midyat halk kültürü monografisi*. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Uygur, H.K. (2013). Geleneksel Mardin leyli gecelerinin dans icrası: Reyhanî. *8. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildiriler-1*, (Hzl.: Murat Altan Erik), 479-501, Eskişehir: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Uygur, H. K. (2014). Mardin'in geleneksel eğlencesi: Leyli gecesi. *Milli Folklor*, 26(102), 86-98.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Ankara gezilecek yerler Beypazarı, Anadolu açık hava müzesi. https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/ankara/gezilecekyer/beypazari-anadolu-acik-hava-muzesi-%E2%80%93-yasayan-koy (Erişim:04.01.2024)

URL-2: Tavukçu mahallesi. https://www.kayseri.bel.tr/projelerimiz/tavukcu-mahallesi-restorasyonlar (Erişim: 04.01.2024)

URL-3: Ankara'nın kalbi Altındağ'da atıyor. . https://www.milliyet.com.tr/gundem/ankaranin-kalbi-altindagda-atiyor-100-yil-oncesinin-koy-hayati-canlaniyor-2643777 (Erişim: 04.01.2024)

URL-4: https://whc.unesco.org/en/tentativelists/6534/ (Erişim: 09.01.2024)

URL-5: Mardin'de yapılacak şeyler. https://blog.biletbayi.com/mardinde-yapilacak-seyler.html/ (Erişim:09.01.2024)

URL-6: Suriye'de savaş turu 5 bin dolar. https://www.turkiyeturizm.com/suriyede-savas-turu-5-bin-dolar-48271h.htm (Erişim: 09.01.2024)

URL-7: Mardin müzesi masalcılar buluşması. https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-216592/mardin-muzesi-masalcilar-bulusmasi.html (Erişim:09.01.2024)

URL-8: Dirier, İnan (Ty) Reyhani oryantelleşmiş bir zeybektir. https: //www.researchgate.net/profile/Cemil_Inan2/publication/377224636_Reyhani_Oryantallesmis_Bir_Zeybektir/links/659bd9256f6e450f19d5ecc1/Reyhani-Oryantallesmis-Bir-Zeybektir.pdf. (Erişim: 05.02.2024)

URL-9: Uluslar arası Mardin uçurtma festivali. https://www.aa.com.tr/tr/pg/foto-galeri/uluslararasi-mardin-ucurtma-festivali-ilk-kez-duzenlendi (Erişim: 22.01.2024)

URL- 10: Yeşilli uluslar arası kültür sanat ve kiraz festivali. http://www.yesilli.gov.tr/16-yesilli-uluslararasi-kultur-sanat-ve-kiraz-festivali-duzenlendi (Erişim:22.01.2024)

URL-11: Mardin bulguru festivali. https://www.mardintso.org.tr/haber/mardin-bulguru-festivali-basladi (Erişim: 22.01.2024)

URL-12: Mardin'de bulgur şenliği. https://www.nusaybinim.com/mardin-de-bulgur-senligi_2545.html#google_vignette (Erişim: 22.01.2024)

URL-13: Türkiye'nin ilk Süryani kütüphanesi. https://www.sivasmemleket.com.tr/turkiyenin-ilk-suryani-kutuphanesi-mardinde-acildi (Erişim: 29.01.2024)

URL-14 Mardin sıra geceleri. https://www.hepsiburadaseyahat.com/blog/mardin-gecelerinin-cazibesi-sira-gecesi-deneyimi/ (Erişim: 31.01.2024)

URL-15: (UNESCO, 2003). https://whc.unesco.org/archive/2003/whc03-27com-inf08ae.pdf (Erişim:07.02.2024)

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

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

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

Geliş Tarihi/Submission Date: 27.01.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 10. 03. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1426671
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 202-210.

Araştırma Makalesi
Research Article

ESKİ TÜRKLER YEMEK ÇUBUKLARI KULLANIYOR MUYDU?

♦

DID THE OLD TURKS USE CHOPSTICKS?

Arda KARADAVUT*

ÖZ: *MS I. yüzyıldan itibaren Çin'de buğdayın daha çok tüketilmesi, buğdaydan elde edilen erişte, makarna, mantı gibi yiyeceklerin çeşitlenmesi ve bunları kaşıkla yemenin zor olması yemek çubuklarının kullanım alanlarını genişletmiştir. III. yüzyılda değirmen taşının sadece buğday öğütmede kullanılan bir alet olmadığını fark eden Çinliler kanolayı da öğütüp yağını elde etmişlerdir. Kanola yağının elde edilmesiyle yeni bir pişirme yöntemi ortaya çıkmıştır: Kızartma. Yağda kızartılan yiyecekler lokma büyüklüğünde kesildiğinden bunların yemek çubuklarıyla yenmesi daha da kolaylaşmış ve çubuk kullanımı zaman içerisinde gittikçe artış göstermiştir. Bugün Asya'nın her yerinde bulunan yemek çubukları özellikle Uzak Doğu'da önemli kültürel değere sahiptir. Günümüzde Çin'e yakın coğrafyalarda ve Çin sınırları içerisinde yer alan Uygurlar ve Salarlar gibi Türk boylarının da yemek çubukları kullandıkları bilinmektedir. Bu durum, beraberinde "eski Türkler yemek çubukları kullanıyor muydu?" sorusunu sordurmaktadır. Kullanmışlarsa yemek çubuklarını hangi sözcükle ifade etmişlerdir? Bu sözcük Türkçe kökenli midir yoksa alıntı bir sözcük müdür? Yemek çubuklarının herhangi bir kültürel değeri var mıdır? Çalışma sonunda eski Uygur metinlerinden hareketle eski Türklerin yemek çubuklarını kullandıkları ve bu yemek yeme aracını çöki sözcüğüyle ifade ettikleri tespit edilmiştir. Köken bilgisi tartışmalı olan çöki sözcüğünün Çince chu-qì sözcüğünden geldiği ortaya koyulmuştur.*

Anahtar Kelimeler: Asya, Çin, Eski Uygurca, Uygurlar, Uzak Doğu, yemek çubukları.

ABSTRACT: *Since the 1st century AD, the increased consumption of wheat in China, the diversification of foods such as noodles, pasta and dumplings made from wheat, and the difficulty of eating them with a spoon, have expanded the usage areas of chopsticks. III. In the 19th century, the Chinese realized that the millstone was not just a tool used to grind wheat, and they also ground canola to obtain its oil. With the extraction of canola oil, a new cooking method has emerged: frying. Since fried foods are cut into bite-sized pieces, it has become easier to eat them with chopsticks, and the use of chopsticks has increased over time. Chopsticks, which are found all over Asia today, have important cultural value, especially in the Far East. It is known that Turkish tribes such as Uyghurs and Salars, located in geographies close to China and within the borders of China, also use chopsticks. This situation brings with it the question "Did the Old Turks use chopsticks?" It makes you ask the question. If so, what word did they use to describe chopsticks? Is this word of Turkish origin or is it a loanword? Do chopsticks have any cultural value? At the end of the study, based on the old Uyghur texts, it was determined that the old Turks used chopsticks and expressed this eating tool with the çöki. It has been revealed that the çöki, whose origin is controversial, comes from the Chinese word chu-qì.*

Keywords*: Asia, China, Old Uyghur, Uyghurs, Far East, chopsticks.*

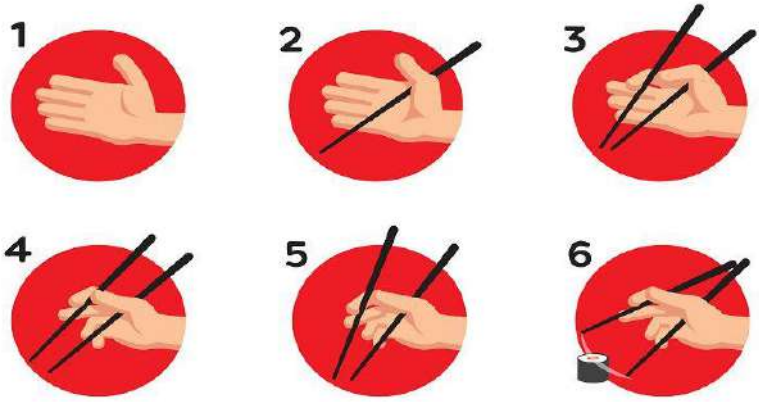
* Dr. Öğr. Üyesi-Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Zonguldak-ardakaradavutt@gmail.com (Orcid: 0000-0001-9059-0873)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

Yemek çubukları, Asya kökenli bir mutfak aracı olmasının yanında 20. yüzyıldan itibaren Uzak Doğu mutfağının başta ABD ve Avrupa'ya açılmasıyla bu kıtalarda da kullanılmaya başlanan bir yemek yeme aracı olarak öne çıkmaktadır. Tabaktan ya da kâseden yemekleri almak için çatal ve kaşık yerine kullanılan yemek çubukları ağaçtan yapılabildiği gibi plastikten, metalden veya altın, gümüş gibi değerli madenlerden de yapılmaktadır.

Pek çok insanın Uzak Doğuluları görüp "bunlarla nasıl yemek yiyebiliyorlar?" sorusunu sordukları da bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Yemek çubuklarıyla yemek yeme eğitimi Uzak Doğu'daki birçok ülkede erken yaşta verilmektedir. Örneğin Çin'de üç yaşından itibaren bu çubukların nasıl tutulacağı öğretilmektedir (Desheng ve Zheng, 2013: 1). Popüler kültürün etkisiyle kullanım sıklığı oldukça artan yemek çubuklarının nasıl tutulacağıyla ilgili aşağıdaki görsel ipucu verecektir:



(URL-1)

Görselden görüldüğü üzere yemek yerken üst çubuk işaret parmağı ile alt çubuğa doğru itilmeli ve alt çubuk daima sabit durmalıdır. Yemek çubukları mümkün olduğu kadar eşit seviyede tutulmalıdır. Kısa tutulduğu zaman yemek yiyen kişinin yediği kaptaki hareket alanı daralır. Yemek çubuklarıyla ilgili en önemli araştırmalardan biri Edward Wang'a (2015) aittir. O, çalışmasında yemek çubuklarının tarihini ve kültürel kodlarını ayrıntılı bir şekilde ortaya koyar. Wang'ın çalışmasından hareketle bu çubukların tarihi geçmişi kısaca şöyle özetlenebilir:

Yemek çubuklarının tarihi Çin'de yürütülen arkeolojik kazılardan elde edilen buluntularla birlikte MÖ 7. yüzyıla kadar gider. Neden yemek çubuklarının bir yemek yeme aracı olarak kullanıldığı ise Han Hanedanlığı (MÖ 206 - MS 220) döneminden kalan bir metinden tanıklanır. Bu metinde haşlanmış tahılın ve sebzenin statüsü ne olursa olsun prenslerden sıradan insanlara kadar herkes tarafından yendiği kayıtlıdır. Aynı metin, haşlama yöntemiyle güveçte pişen yiyecekleri yerken kişinin yemek çubukları kullanması gerektiğini de emreder. Çünkü yemek çubukları, yiyecek

maddelerini örneğin sebzeleri bir güveçten veya herhangi bir sulu yemekten almak için daha etkilidir (Wang, 2015: 16-41).

III. yüzyıldan itibaren değirmen taşının buğdayı öğütmesinin yanı sıra yağ üretiminde kullanılan kanola tohumunu da öğütmesi, yemeklerin pişirilmesinde yağda kızartmanın önünü açar. Yağda kızartılacak yiyecekler lokma büyüklüğünde kesildiğinden bunların yemek çubuklarıyla yenilmesini daha uygun hâle getirir. Hem buğdaya dayalı yemeklerin çeşitlenmesiyle hem de haşlama yöntemi dışında kızartma yönteminin de yemek pişiriminde kullanılmaya başlanmasıyla 10. yüzyıla doğru yemek çubukları başta Çin olmak üzere Uzak Doğu ülkelerinin çoğunda kaşığın yerini almaya başlar. Çünkü kaşık buğdaydan yapılan hamur işi yiyecekleri taşıyamaz (Wang, 2015: 60).

Tarihte yemek çubuklarının yükselişine yönelik ikinci önemli etken XI. yüzyıldan itibaren Vietnam ve Güney Çin'den Kuzey Çin'e, ardından Kore ve Japonya'ya kadar Asya genelinde pirinç tüketiminin artmasıdır. Darıya göre daha kıvamlı olan pişmiş pirinç yemek çubuklarıyla kolaylıkla yenilebilir. Bir süre sonra yemek çubukları Japonya, Çin ve Vietnam'da "özel" bir yemek yeme aracı haline gelmiştir. Kore bir istisnadır çünkü bugüne kadar Koreliler tarafından yemek zamanlarında kaşık ve yemek çubukları genellikle bir set olarak birlikte kullanılmıştır (Wang, 2015: 8-10).

Zaman içerisinde yemek çubukları sadece yemek yenen araçlar olmaktan çıkmış Uzak Doğu kültürünün vazgeçilmez bir taşıyıcı unsuru olmuştur. 7. yüzyıldan itibaren Tang kültürünün Asya'daki yaygın etkisi sayesinde, yemek çubuklarının artan popülaritesi Tang toprak sınırlarının ötesine, kuzeyde Türk-Moğol meraları, Kore Yarımadası ve kuzeydoğu ve doğuda Japon adaları gibi bölgelere de yayılmıştır.

Eski Türklerde Yemek Çubukları

I. ve II. Türk Kağanlığı'nın Tang hanedanlığıyla aynı dönemlerde tarih sahnesinde olduğu, 50 yıl Çin'in esareti altında yaşadığı ve bağımsızlıklarını kazandıktan sonra da sosyo-ekonomik ilişkilerin devam ettiği düşünüldüğünde Köktürklerin yemek çubuklarını görmüş ve kullanmış olması kuvvetle muhtemeldir. Ancak yazıtlar dönemi Türkçesinde yemek çubukları anlamına gelen bir sözcüğe rastlanmamıştır. Bunun nedeni yazıtlar dönemi Türkçesinden elde edilen dil malzemelerinin daha çok politik ve askerî metinlerden oluşmasıdır.

Türklerin kesin olarak yemek çubuklarını kullandıklarının bilindiği dönem Eski Uygurlar dönemidir. Bu konuyla ilgili Bahaeddin Ögel şunları kaydetmektedir:

"Eski Türklerin pilavı ne ile yediklerini gösteren çok eski ve açık bir bilgimiz yoktur. Uygur soyluları ile okumuşları herhalde pilavı Çinliler gibi 'Çin çubukları' ile yiyorlardır. Çünkü Uygurların eski boyalı duvar resimlerinde Uygur büyüklerinin kemerlerinde, kılıflarından asılı olarak duran Çin çubuklarını görüyoruz. Halkın ise nasıl yediğini kesin olarak bilmiyoruz" (1985: 213).

Ögel'in belirttiği gibi Uygurlara ait IX. yüzyıldan kalma aşağıdaki duvar resminde Uygur soylularının bellerindeki kuşaktan sarkan yemek çubuklarının varlığı açık bir şekilde görülmektedir.

Ancak sadece soyluların değil halkın da yemek çubuklarını kullandıklarını düşündüren çeşitli dillik veriler mevcuttur. Bunlardan ilki Çin'de Ming Hanedanlığı döneminde 1382 yılında yazılmaya başlanan *Kao-ch'ang-kuan-tza-tzu* "İdikut Kurulu Sözlüğü veya İdikut Sözlüğü" anlamına gelen Eski Uygurca Çince sözlükte yemek çubukları için kullanılan sözcük *çöki* sözcüğüdür. Sözlükte *çöki*nin Çince karşılığı olarak *chu* sözcüğü verilmiştir (Yunusoğlu, 2012: 87).

Yine Eski Uygur Türkçesiyle yazılıp 13-14. yüzyıllar arasına tarihlendirilen ve literatürde *Eski Uygur Hukuk Belgeleri* veya *Eski Uygur Sivil Dokümanları* adıyla yer alan belgelerde "yemek çubukları" anlamında kullanılan *çöki* sözcüğü tanıklanır. *Çöki* vasiyetname belgelerinin birinde geçer:

1. *[t]oŋuz yıl törtünç ay män karaçuk agır iglämiş-tä oglum-*
2. *[-k]a kalmış tavar-ıg öḍigläp koḍdum. on {tokuz} ulug hu-a-çan töşäk*
3. *üç törtkil töşäk. yeti yürüŋ tarda (?) töşäk. beş boz-ak*
4. *[ta]rda töşäk. bir tükçük (?) töşäki. bir marmur (?).bir siliŋ*
5. *///i (?) kıdıg käviz. altı y(e)g(i)rmi yagak ayak. beş yagak täpsi.*
6. *[t]ört ıgaç täpsi. iki yagak könäk. bir bädiz-lig sır /*
7. *[k]önäk. bir yagak kapan. bir ıgaç kapan. bir yagak*
8. *irkün(?). iki sögüt erkün (?). bir sır ayak. üç yagak mün*
9. *uz-luk.iki yagak kadıŋ. yeti teräk kaḍıŋ. bir kurug sin (?)*
10. *//K. bir ça-çan. iki sır kaşuk. altı kiş<i>lik sır* ***çöki****. säkiz*
11. *on kiş<i>lik kız-ıl* ***çöki****. bir bädiz-lig sutku. üç üçä kaplık*
12. *küp. üç birär kaplık idiş.* (Yamada, 1993: 137)

(1-2) "Domuz yılının dördüncü ayında ben Karaçuk, ağır hastalığa tutulduğumdan oğluma kalan malı mülkü miras düzenleyip bıraktım."

(2-12) "On (dokuz) tane büyük desenli keçe döşek, üç tane dört köşeli döşek, yedi beyaz tarda (?) döşek, beş boz tarda (?) döşek, bir tane tükçük (?) döşek, bir tane marmur (?), bir tane ipekli kumaş, iki tane sınır halısı, on altı tane ceviz kâse, beş tane ceviz tabak, dört tane ağaç tabak, iki tane ceviz kova, bir tane boyalı, cilalı kova, bir tane ceviz büyük kâse, bir tane ağaç büyük kâse, bir tane ceviz erkün (?), iki tane söğüt erkün (?), bir tane cilalı kâse, üç tane ceviz çorba kâsesi (?), iki tane ceviz kap, yedi tane kavak kap, bir tane kuru sin (?) […] bir tane çay fincanı, iki tane cilalı kaşık, altı kişilik cilalı **yemek çubukları**, seksen kişilik kırmızı **yemek çubukları**, bir tane resimli kutu, üç tane üçer kaplık sürahi, üç tane birer kaplık kap…"

Yukarıdaki metinde görüldüğü üzere ağır hastalığa yakalanan bir Uygur'un kalan malının çetelesini yazarak oğluna miras bıraktığı, bu mallar arasında altı kişilik cilalı ve seksen kişilik kırmızı renkte yemek çubukları da bulunmaktadır. Yemek çubuklarını ifade etmek için yine *çöki* sözcüğü kullanılmıştır.

Eski Uygurlarla aynı dönemde tarih sahnesinde bulunan ve onlara komşu olan bir diğer Türk devleti Karahanlılarda ise yemek çubuklarının kullanıldığına dair herhangi bir dillik veri bulunamamıştır. Döneminin mutfak ve yemek kültürüyle ilgili ayrıntılı bilgiler içeren *Dîvânü Lügâti't Türk*'te bile yemek çubuklarıyla ilgili hiçbir bilgi tespit edilememiştir. Bunun nedeni İslamiyet'in etkisiyle Çin kültüründen uzaklaşılıp Arap ve Fars kültürüyle daha yakın ilişkiler kurulması ve sonucunda yemek çubuklarının kullanımlarının bırakılması olarak düşünülebilir.

***Çöki* Sözcüğünün Kökeni**

Sözcüğün kökeniyle ilgili tarihi dönem etimolojik sözlüklerinde ve müstakil araştırmalarda çeşitli açıklamalar yapılmıştır. Clauson, *çöke* maddesinde ele aldığı sözcük için iki farklı anlam verir. Bunlardan biri "terazinin kirişi", diğeri ise "yemek çubukları" şeklindedir. "Terazinin kirişi" anlamı için sözcüğü *çök-* eylemine dayandıran Clauson "yemek çubukları" anlamı içinse sözcüğün "muhtemelen Çince bir sözcükten bozulma" olduğunu kaydeder (1972: 414). *Drevnetyurkskiy Slovar*'da sözcüğün "yemek çubukları" anlamı tanıklanmaz (1969: 154-155). Räsänen, *çoka* şeklinde madde başı aldığı sözcük için "Çin yemek çubukları" ve "Hâkimin önünde bir bardağa yerleştirilen çubuklar" anlamını verir. Räsänen de sözcüğün muhtemelen Çince bir kökene dayandığını belirtir (1969: 114). Ligeti, sözcüğü *čöki* şeklinde okur ve Pinyin biçimini (cho ki) şeklinde gösterir. Sözcüğün çeşitli dillerdeki fonetik biçimini veren Ligeti, *çöki* için bir köken bilgisi belirtmez (1966: 154). Marcel Erdal, *Old Turkic Word Formation*'da Eski Türkçede *–I* ve *–şI* fiilden isim yapma ekiyle türeyen sözcüklerde *çöki* sözcüğüne yer vermez (1991: 340). Peter B. Golden, *Chopsticks and pasta in medieval Turkic cuisine* adlı makalesinde sözcüğün muhtemelen Çince bir ödünçleme olduğunu düşünür. Golden'a göre tahıl bazlı gıdalar ve bunların hazırlanması için gerekli olan mutfak eşyalarıyla ilgili terimler için en olası kaynak Çince gibi görünmektedir (1994: 74).

Ayazlı, *Eski Uygurca Din Dışı Metinlerin Karşılaştırmalı Söz Varlığı* adlı eserinde sözcüğün kökeni için Clauson'a atıf yapar ve *çök-* eylemine dayandırır. Ayrıca sözcüğün *çoka* ve *çuka* varyantıyla Yeni Uygurcada yaşadığını belirtir (2016: 101). *Uygurca Çince İdikut Sözlüğü*'nü yayımlayan Yunusoğlu, *çöki*yi Eski Uygurcadaki alıntı sözcükler arasında değerlendirmez ve Türkçe kabul eder (2012: 56-58). Eski Uygurcanın söz varlığıyla Yeni Uygurcanın söz varlığını isimler özelinde karşılaştıran Aizizi, Yeni Uygurcadaki *çoka* sözcüğünün Eski Uygurca *çöki* sözcüğünden geldiğini belirtir ve sözcüğün tarihi gelişimini *çöki > çökı > çokı > çoka* şeklinde gösterir. (2022: 436).

Görüldüğü üzere etimolojik sözlüklerde ve müstakil çalışmalarda sözcüğün kökeninin Çince veya Türkçe olduğu düşünülmektedir. Bununla birlikte hiçbir araştırmacı kesin bir kanıt sunmamıştır. Bugünkü Çinceye bakıldığında yemek çubukları için kullanılan sözcük *kuaizi* (筷子) sözcüğüdür. Bu sözcüğün ilk iminin yazımında "bambu" anlamına gelen ve Eski Çincede yemek çubukları için kullanılan *zhu/chu* (竹) imi yer almaktadır (Ceylan, 2023, s. 99). Zira *Uygurca Çince İdikut Sözlüğü*'nde *çöki* sözcüğünün Çince karşılığı olarak *chu* (竹)'nun verilmesi bu durumu doğrulamaktadır (bk. Yunusoğlu, 2012: 87). Yine aynı sözlüğün bitkiler bölümünde Eski Türkçe *kamış* sözcüğünün Çince karşılığı olarak *chu* (竹) verilmiştir (Yunusoğlu, 2012: 69).

Bu örnekler dışında Eski Uygurca *çı* "bambu flüt" sözcüğüyle *çuen* "bambu kabı" sözcüğünün yine Çince *chu* iminden gelmesi (Wilkens, 2021: 227) semantik açıdan Eski Uygurca *çöki* sözcüğünün bambu anlamına gelen Çince *zhu/chu* imiyle ilişkili olduğunu düşündürmektedir. Çünkü bambu tarih boyunca hem çok sık yetişmesi hem de çabuk büyümesi nedeniyle Uzak Doğu'da en çok işlenen bitkilerden biri olmuştur. Eski Çin'de de bambunun çok olması insanların günlük hayatın pek çok alanında bambuyu kullanmasını sağlamıştır. İnşaattan ulaşıma, müzik aletinden, ev eşyalarına kadar pek çok araç gerek bambudan yapılmıştır (Ceylan, 2023: 99-100). Bambunun eski Çin'de sosyal hayatın pek çok alanında kullanılan işlevli bir bitki olma durumu aynı coğrafyada yaşayan Uygurlar için de geçerli olabilir. Tıpkı Çinliler gibi eski Uygurlar da yemek çubukları dâhil birçok araç gerecini, örneğin *kamış idiş* "kamış sepeti" *kamış alaçuk* "kamış kulübesi" (Wilkens, 2021: 327) vb. kamıştan yani bambudan üretmiştir.

Çöki, Türkçe açısından ele alındığında Eski Türkçe *çök-* "çökmek, batmak, umutsuzluğa düşmek (mec)" fiiline *–I* fiilden isim yapma ekinin getirilmesiyle oluşan bir sözcük olarak değerlendirilmiştir. Ancak *–I* ekinin Eski Türkçede alet adı türetmede hemen hemen hiç kullanılmaması ve semantik açıdan fiilinin *çök-* eylemine dayandırılması biraz zoraki görünmektedir.

Sözcüğün ilk hecesi hem anlam hem de biçim bakımından Çinceye daha yakın durmaktadır. Yukarıda bahsedildiği gibi *çöki*nin Çince karşılığı olarak *chu* verilmiştir. *Chu* Çincede bambuyu temsil eden bir imdir.

Bambunun Orta Asya'da sık yetişen bir bitki olması ve o dönemde pek çok eşyanın ham maddesi olması anlamsal açıdan daha uygun görünmektedir. İkinci hecesi için de düşüncemiz Çincede alet türetiminde kullanılan bir son ek olan –*qì*'nin bu sözcükteki varlığıdır. Örneğin Çin. *tiě + qì* < *tiě* "demir" + *qì* "demir eşya", Çin. *jì suàn + qì* < *jì suàn* "hesap" + *qì* "hesap makinesi" vb. (Ma, 2016: 48).

Buradan hareketle kanaatimiz *çöki* sözcüğünün Çince *chu-qì* "bambudan yapılan alet, yemek çubukları" sözcüğünden geldiğidir. Zira bu etimoloji yapısal ve anlamsal açıdan bir sorun teşkil etmemektedir.

Türk Kültüründe Yemek Çubukları

Özellikle Budist eski Uygurlarda yukarıdaki vasiyetnamede de görüldüğü gibi yemek çubukları değerli bir eşyadır ve babadan oğula bırakılan bir mirastır. Yine vasiyetnameden anlaşılmaktadır ki eski Uygurların farklı renklerde ve farklı türlerde yemek çubukları bulunmaktadır. Ayrıca yemek çubuklarının sayısında da değişiklik görünmektedir. Bir evdeki yemek çubuklarının sayısı eski Uygurlar arasında kişinin toplumdaki statüsünü göstermesi bakımından önemli bir gösterge olabilir. Günümüzde eski Uygurların devamı olan Müslüman Uygur Türklerinde yemek çubuklarının kullanımında aile yapılarına göre farklılıklar görülmektedir. Muhafazakâr Uygurlar arasında yemeği çubuklarla kıstırarak yemenin yemeğe karşı yapılan bir saygısızlık olduğu düşüncesi vardır (Veli, 2022: 92). Bunun dışında Urumçi başta olmak üzere Doğu Türkistan'ın büyük şehirlerinde yemek çubukları hâlen yaygın olarak kullanılmaktadır.

Uygurlar dışında Çin'de yaşayan Salar Türkleri de yemek çubuklarını kullanan Türk boylarındandır. Yemek çubukları, Salarların gelenek göreneklerinde önemli yer tutmaktadır. Bu konuyla ilgili Nezir Temur'un Salarların evlilik adetlerini incelediği çalışması dikkate değerdir. Mesela Salarların evlilik adetlerinden olan duvak açmada gelinin dayısı duvağı yemek çubuklarıyla kaldırır. Ayrıca duvağı kaldırırken para ister. Eğer damat tarafı para vermeye gönüllü olmazsa yemek çubuklarını kırmakla tehdit eder. Çünkü yemek çubuklarının kırılması uğursuzluktur (Temur, 2009: 496).

Uygurlar ve Salarlar tarafından uzun yıllardır yemek yeme aracı olarak kullanılan ve zamanla diğer Uzak Doğu halkları gibi onların kültüründe önemli yer edinen yemek çubuklarının kullanımı son yıllarda Türkiye'de artış göstermiştir. Özellikle İstanbul, Ankara gibi metropollerde ve Antalya, Muğla gibi turizm şehirlerinde açılan Çin, Japon ve Uygur restoranlarında yemekler bu çubuklarla yenmektedir.

Sonuç

Araştırmanın sonuçları şu şekildedir:

1. Köktürkler döneminden herhangi bir dillik veri bulunmasa da eski Uygur metinlerinden hareketle kesin olarak söylenebilir ki eski Türkler yemek çubuklarını kullanmışlardır.

2. Eski Türklerin yemek çubukları için kullandıkları sözcük eski Uygur hukuk belgelerinden ve *Uygurca Çince İdikut Sözlüğü*'nde tanıklanan *çöki* sözcüğüdür.

3. *Çöki* hakkında yapılan köken bilgisel açıklamalarda sözcüğün Türkçe olduğu görüşü morfolojik ve semantik açıdan mümkün görünmemektedir.

4. *Çöki,* Çinceden Eski Uygurcaya geçen bir sözcüktür ve Çince aslı *chu-qì* "bambudan yapılan alet, yemek çubukları" sözcüğü olmalıdır.

5. *Chu* imi Çincede bambuyu temsil eden bir imdir ve hem Klasik Çincede chu (竹) hem de Modern Çincede *kuaizi* (筷子) yemek çubukları sözcüğünün Çincesinde bu im vardır.

6. Yeni Uygurcada yemek çubukları için günümüzde *çöki* yerine *çoka/ çuka* sözcüğü kullanılmaktadır.

7. Bugün hâlen yemek çubukları Uygurlar ve Salarlar tarafından yaygın olarak kullanılmakta ve onların gelenek göreneklerinde, yemek yeme kültürlerinde duruma göre olumlu ya da olumsuz bir sembol olarak görülmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Aizizi, M. (2022). *Eski Uygurca ve Yeni Uygurcanın söz varlığının isimler açısından karşılaştırılması.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Ayazlı, Ö. (2016). *Eski Uygurca din dışı metinlerin karşılaştırmalı söz varlığı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ceylan, Ertugrul (2023). Çin kültüründe bambu. *Şarkiyat Mecmuası - Journal of Oriental Studies,* 42, 95-107.

Clauson, G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth-century Turkish*. Oxford: Oxford University Press.

Desheng C. & Zheng T. (2013). "Chopsticks as a cultural symbol in China" *IOSR Journal of Research & Method in Education (IOSR-JRME) Volume 1, Issue 4 PP 01-02.*

Doerfer, G. (1963-75). *Türkische und mongolische elemente im neupersischen, I-IV.* Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.

Erdal, M. (1991). *Old Turkic word formation I-II.* Wiesbaden: Harassowitz.

Golden, B. P. (1994). Chopsticks and pasta in medieval Turkic cuisine. *Rocznik orientalisticzny,* 49, 71–80.

Ligeti, L. (1966). Un vocabulaire Sino-Ouıgour des Ming: Le Kao-Tch'ang-Kouan Yı-Chou du Bureau des Traducteurs. *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae* , 19(2), 117-199.

Ma, L. (2016). *Çince ve Türkçede isimlerin biçimbilimsel karşılaştırılması*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Nadelyaev, V. M. vd. (1969). *Drevnetyurskiy slovar,* Leningrad: İzdatelctvo Nauka.

Ögel, B. (1985). *Türk kültür tarihine giriş (I-IX).* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Räsänen, M. (1969). *Versuch eines etymologischen wörterbuchs der Türksprachen*. Helsinki: Suomalais Ugrilainen Seura.

Temur, N. (2009). Salar Türklerinde evlilikle ilgili adetler. *Gazi Türkiyat,* 1(5), 483-501.

Veli, H. (2022). *Eski Uygurlarda yerleşik yaşam kültürü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Wang, E. (2015). *Chopsticks: A cultural and culinary history*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wilkens, J. (2021). *Handwörterbuch des Altuigurischen Altuigurisch-Deutsch-Türkisch.* Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.

Yamada, N. (1993), *Sammlung Uigurischer kontrakte*. Osaka: Osaka University Press.

Yunusoğlu, M. K. (2012). *Uygurca Çince idikut sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: https://www.hisglobal.com.tr/blog/chopstick-kullanma-rehberi (Erişim: 20.12.2023)

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

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

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

Geliş Tarihi/Submission Date: 28.01.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 11. 03. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1427224
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 211-231.

Araştırma Makalesi
Research Article

POLİS MECMUASI'NIN GÖRSEL KÜLTÜREL BELLEĞİ

♦

THE VISUAL CULTURAL MEMORY OF POLICE JOURNAL

Ayşe UĞURELİ*

ÖZ: Kültürel bellek hafızanın duygu, düşünce ve yaratımlarını bünyesinde barındırarak kültürel çalışmalarda önemli bir taşıyıcı konumundadır. İşlevsel olarak hatırlatma, yeniden yaratma ve aktarma işlevlerine sahiptir. Görsel kültürel bellek ise kültürel bellekteki tüm görsel ifade formlarını içeren bir yapıdır. Görsel kültürel bellekte muhafaza edilen kültür unsurları, yazı ve söz ile ifade edilen unsurlar kadar güçlüdür. En genel ifadeyle, bir topluluğun ya da grubun görsel kültürel belleğinde var olan imgeler, o topluluğun kültür taşıyıcısı ve aktarıcısıdır. Bu bağlamda görsel bellek unsurları çözümlenirken her zaman önce işlevine ardından, ait olduğu kültürel kalıplarla bağına odaklanmak gerekmektedir. Öte yandan görsel bellek unsurları, yaratıldığı dönemin sosyal, siyasi ve ekonomik şartlarından bağımsız değildir. Tıpkı kültürel yaratımların tüm formlarında olduğu gibi görsel bellek unsurlarında da dönemin ideolojisinden sosyal yaşam koşullarına kadar kültürel bağlam ve dokunun tüm ayrıntılarını izlemek mümkündür. Bu bakımdan görsel bellek, görselleştirilen tüm ifade formlarını içerebilir. Herhangi bir etnografik envanterin üzerindeki desen çalışması ne kadar görsel kültürel belleğin ürünü ise tarihî bir fotoğraf da o kadar görsel kültürel belleğin ürünüdür. Bu bilgilere binaen bu çalışmada, Polis Mecmuası'nın görsel kültürel belleği incelenmiştir. 1913 yılında yayın hayatına başlayan ve halen "Polis Dergisi" ismiyle yayınlanmaya devam eden dergi, Türkiye'de yayıncılık faaliyetlerinin türlü zorluklarla karşılaştığı dönemlerde dahi, istikrarlı bir şekilde Polis Teşkilatı'nın temel ilke ve değerlerini temsil ederek yayın politikalarını başarılı bir şekilde yürütmüş köklü bir dergidir. Dergide yazılara ek olarak fotoğraflardan da istifade edilmiştir. Zengin bir görsel içeriğe sahip dergide kullanılan fotoğraflar, Polis Teşkilatı'nın ilk ve tarihî imgelerini göstermesi bakımından önemlidir ve yaşayan Türk polisi imgesinin de köklerini oluşturmaktadır. Bu çalışmanın amacı görsel kültürel bellek unsurları olan fotoğraflar üzerinden, bu imgeleri çözümleyerek Türk Emniyet Teşkilatı'nın ve polisliğin kültürel mirasına katkı sunmaktır. Bu bağlamda, Polis Mecmuası'nın 1913-1928 yılları arasında çıkan 266 sayılık Osmanlıca nüshalarının görselleri örneklem olarak seçilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kültürel bellek, görsel bellek, görsel folklor, polis mecmuası, polis fotoğrafları.

ABSTRACT: *Cultural memory holds the emotions, thoughts, and creations within it, serving as a significant carrier in cultural studies. Functionally, it possesses the functions of reminding, recreating, and transferring. Visual cultural memory, on the other hand, is a structure that encompasses all visual expression forms in cultural memory. The cultural elements preserved in visual cultural memory are as powerful as elements expressed through writing and speech. In the broadest sense, the images present in the visual cultural memory of a community or group*

* Öğr. Gör. Dr.-Polis Akademisi/Ankara- ayseugureli@gmail.com (Orcid: 0000-0003-2249-0007)

This article was checked by Turnitin.

serve as carriers and conveyors of their culture. Therefore, when analyzing visual memory elements, it is essential to focus on their function first and then on their connection to the cultural patterns to which they belong. Furthermore, visual memory elements are not independent of the social, political, and economic conditions of the period in which they were created. Similar to all forms of cultural creations, it is possible to trace all the details of cultural context and texture in visual memory elements, from the ideology of the period to the social living conditions. In this regard, visual memory can encompass all forms of visual expression. Just as a pattern study on an ethnographic inventory is a product of visual cultural memory, a historical photograph is also a product of visual cultural memory. Based on this information, this study examines the visual cultural memory of the "Police Journal". The magazine, which started its publication in 1913 and continues to be published under the name "Police Magazine" is a longstanding publication that successfully represented the fundamental principles and values of the Police Organization even during periods when publishing activities in Turkey faced various challenges. In addition to articles, photographs have also been used in the magazine. The photos used in the magazine, which has a rich visual content, are important in showing the first and historical images of the Police Organization and also contribute to the formation of the image of the living Turkish police. The purpose of this study is to contribute to the cultural heritage of the Turkish National Police and policing by analyzing images that represent elements of visual cultural memory. In this context, visuals from the 266 issues of the Police Journal published between 1913 and 1928 in Ottoman Turkish have been selected as examples for analysis.

Keywords: *Cultural memory, visual memory, visual folklore, police journal, police photographs.*

Giriş

Kültürel bellek, bir toplumun, belirli bir grup insanın veya bir topluluğun zaman içinde biriktirdiği, paylaştığı ve kuşaktan kuşağa aktardığı bilgi, deneyim ve değerler bütünüdür. Kültürel bellek, tarihî olayların, halk kültürünün somut ve somut olmayan tüm unsurlarının bir araya gelerek oluşturduğu kolektif yapıyı ifade eder. Kültür, bellekler aracılığı ile nesilden nesile aktarılır. Bireylerin ve toplumların yaşam tarzlarından, dünya görüşlerine dek tüm kültürel kalıp ve normlar kültürel belleğin sınırlarına dahildir ve kültürel bellek; sözlü, yazılı ve görsel ifade formlarıyla yaşar. Kültürel belleğin yazılı ve sözlü formları kadar görsel formu da önemlidir. Zira görseller, bireylerin ve toplumların zihninde yazı ve söz ile ifade edilenden daha güçlü şekilde tutunur.

Kültürel belleğin görsel ifade formları, görselleştirilen tüm somut kültür verimlerinde kendisini göstermektedir. Resim, heykel, sinema filmi, sanatsal görsel yaratımlar ve fotoğraflar gibi imgeleştirilerek ifade olanağı bulan tüm verimler, kültürün görsel belleğini oluşturmaktadır. Bu noktadan hareketle, görsel belleği çözümlemek kültürel ifadenin yazılı ve sözlü formlarını çözümlemekle aynı derecede önemli ve değerlidir.

Görsel kültürel bellek, kültürel belleğin görsel ifade formlarıyla aktarılmasını içerir. Görsel kültürel bellek, bir topluluğun veya kültürün geçmişini, değerlerini ve kimliğini anlamak için görsel materyallerin nasıl kullanıldığına dair bir bağlamı ifade eder. Görsel bellek verimleri çözümlendiğinde bir topluluğun kolektif hafızası bağlamında; tarihi, kültürü, anıları, toplumsal değer ve normları, geçmişi ile ilgili kültürel kodları ve zamanla geçirdiği değişim dönüşümler ortaya çıkmış olur. Maddi miras verimleri başta olmak üzere kolektif yapının görsel belleğinde tuttuğu tüm

kültürel miras örüntüleri, yaşayan kültürün önemli bir kaynağı olma özelliği göstermektedir.

Geleceğe somut bir miras olarak aktarılan her görsel, tarihî bir görgü tanığı olarak işlev görür ve temsil ettiği kültürel gerçekliği çok boyutlu olarak taşır. Temsil gücü açısından değerlendirildiğinde, dergi ve gazeteler, toplumun ortak değerlerini taşıma ve aktarma işlevi nedeniyle bireysel arşivlere kıyasla daha güçlü temsilcilerdir. Bu çalışmada ele alınan Polis Mecmuası da çağının diğer yayınlarına nazaran güçlü bir temsil gücüne sahiptir.

Polis Mecmuası, Emniyet Teşkilatı'nın resmî yayın organı olarak, 1913 yılında yayın hayatına başlamıştır ve halen "Polis Dergisi" ismiyle yayın hayatını devam ettirmektedir. Polis Mecmuası, 1913-1928 yılları arasında Arap harfli olarak yayınlanmıştır. Özellikle derginin bu yıllar arasında yayınlanan nüshaları, Türkiye Cumhuriyeti'nin de kuruluşuna tanıklık etmesi bakımından yalnızca Emniyet Teşkilatı için değil aynı zamanda dönemin siyasi ve sosyal değişim dönüşümünü göstermesi bakımından da önemlidir. Derginin fotoğraf kullanım deneyimlerine bakıldığında, polislik eğitimlerinden siyasi konjonktüre kadar geniş bir yelpaze görülmektedir. Bu nedenle, Polis Mecmuası'nın görsellerini sadece Emniyet Teşkilatı'nın görselleri olarak değerlendirmek yetersiz kalacaktır. En doğru yaklaşım, bu görselleri teorik bir çözümleme sürecinde, önce Emniyet Teşkilatı'nın kültürel belleği içerisinde ardından da dönemin kolektif belleği içerisinde konumlandırmaktır. Bu çalışmada, 1913-1928 yılları arasında Polis Mecmuası'nın fotoğrafları, görsel kültürel bellek ve fotoğraf ilişkisi zemininde çözümlenmiştir. Mevcut veriler, kolluk kuvvetleri ve kolektif bellek arasındaki ilişkiyi anlamak adına literatürde farklı bir perspektif sunma ihtiyacını doğurduğundan, ilgili bölümde ele alınacağı üzere sarmal bir okuma denemesi yapılmıştır.

Konunun daha iyi anlaşılması adına, öncelikle kısaca fotoğraf ve kültür ilişkisi ele alınmış, ardından kültürel bellek ve fotoğraf ilişkisi bağlamında görsel kültürel bellek irdelenmiştir.

1. Fotoğraf ve Kültür

Fotoğraf, 1839 yılında icat edildiği ilk günlerden itibaren kültürle sıkı bir bağ kurmuştur. Bir nevi, insan tarafından kaydedilen her fotoğraf, insana ait veya onun anlam yüklediği sembollerin bir yansımasıdır. Diğer taraftan, fotoğraf makinesi aracılığıyla kaydedilen her şey, fotoğrafı çeken kişinin kültürel dünyasında öne çıkan veya anlam yüklediği kodlarla çevrilidir. Kısacası, bir fotoğraf, çeken kişinin kültüründe anlam taşıyan ve onun için önemli olanı ifade eder. Bu açıdan bakıldığında fotoğraf, kültürün hem aktarıcısı hem taşıyıcısıdır. Kültür ise fotoğraf çekme dinamiklerinden en önemlisidir. Kültür, fotoğrafa konu olan nesnenin ve objenin şekillenmesinde ana etkendir. Bu nedenle kültür ve fotoğraf arasında karşılıklı bir etkileşim söz konusudur (Uğureli, 2023: 67). Fotoğrafın neden ve nasıl çekileceği, çekildikten sonra nasıl işlenip sunulacağı, egemen

kültürel kodlar tarafından belirlenir. Fotoğraf, dolaşıma girdiği an itibarıyla kültürün taşıyıcısı ve aktarıcısı konumuna geçer. Kültür ve fotoğraf, birbirinden beslenen ve birbirini besleyen unsurlardır. Fotoğraf makinesinin kaydettiği tüm görüntüler, mevcut kültürel belleğin bir yansımasıdır. Bu bağlamda, fotoğrafın analizinde mevcut sosyal ilişkiler, siyasi ve sosyal hayatın her türlü ifadesi, kültürel dokular ve kültürel bellek okunabilir. Kutlu'nun da belirttiği üzere, "Fotoğrafik görüntünün üretildiği bağlamların önemi, fotoğrafın 'gerçekliğine' verilen önemden çok daha fazladır" (2018: 256). Bu bağlamda, fotoğrafın ortaya koyduğu tüm göstergeler, doğrudan kültürel bellekle ilişkilidir. Bu, zaman zaman kültürel belleğin kolektif yönlerini içerebildiği gibi bazen de belirli bir grubun ya da topluluğun kültürel ifadelerini yansıtan sınırlı göstergeler de olabilir. Bu iki ihtimale ek olarak, bazı durumlarda ise bu çalışmaya konu olduğu şekliyle, her ikisini bir arada görmek de mümkündür. Bu noktada fotoğrafın, gerçeğin aktarıcısı olduğu kadar imge ve imaj yaratıcısı ve bunun aktarıcısı olduğunu göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

Toplumsal bağlamda, fotoğraf makinesinin en belirgin özelliği, toplumsal değerleri imge oluşturma marifetiyle taşıma ve temsil etme konusundaki katkılarıdır. Fotoğraf, her zaman gerçekliği yansıtır; gerçeklik, fotoğrafçının bakış açısıyla fotoğraf makinesi aracılığıyla imgeleşme sürecine dahil olur. Bu bağlamda, görme, görüntü ve imge kavramlarını değerlendirmek önemlidir. Fotoğraf çekmek, temelde bir bakma eylemidir. Beyin gördüklerini işler, duygular en etkili görüntülerle canlanır ve hatta dil bile en çok gördüklerini ifade eder. Kısacası, görmek, insan zihnine en fazla veriyi sağlayan duyudur. Basit bir ifadeyle, bakmak ve görmek aynı şey değildir. İnsan, gözleriyle algılayabileceği her şeye bakabilir, ancak yalnızca ilgilendiği görüntüleri kaydeder. Bu nedenle, bir fotoğrafçının kadrajındaki sistem, görme ve görüleni kaydetme sürecini en basit haliyle yönlendirir.

John Berger'e göre, görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir. Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler (1986: 7-8). Bir fotoğrafçı objektifiyle görebileceği sınırsız görüntü dünyasından kendisine göre dondurulmayı hak eden ânı bulup dondurur. Bu da görüntünün oluşma sistemidir. İmge ise görüntünün tasarlanarak sunulması sırasında ortaya çıkar. En nihayetinde, her görüntü bir görme edimi sonucunda meydana gelen bir imgeyi temsil eder. Tüm imgeler insan üretimidir. İmgeler, doğrudan ya da dolaylı olarak gerçeği aktarırlar. Peter Burke'a göre, imgeler geçmişi daha canlı bir şekilde hayalimizde canlandırmamızı sağlar ve geçmişe tanıklık ederler (2009: 13). Hatta imgeler, sözcüklere dökülmemiş şeylere bile tanıklık edebilirler (Burke, 2009: 33). Çünkü görüntüler her zaman konuşma ve yazmadan daha kapsamlı ve etkileyici olmuşlardır.

Fotoğraf, icat edildiği tarihten itibaren hem imge oluşturma hem de bu imgeleri çoğaltma işlevini üstlenmektedir. Aynı zamanda kendisinden önce yaratılmış imgeleri de reprodüksiyon ile yeniden üretir. Fotoğrafın bu çoğulluğu, imgelerin sürekli olarak yeniden üretilme sürecini tetiklemiştir.

Bu durum, kültürel anlamda hem doyurucu hem de karmaşık sonuçlara yol açmıştır. En önemlisi, fotoğrafın getirdiği bu değişiklikler, bireylerin ve toplumların kültür, sanat, imge üretimi ve tüketimi konusundaki perspektifini değiştirmiştir.

Görüntülerin kayıt altına alınmasıyla belleğin zayıfladığı, üretim-tüketim kültürünün güçlendiği, güzel sanatlar ve dinin ilahi sınırlarının esnediği dönemi, fotoğrafın yükselişinin Tanrı'nın çöküşüne tekabül ettiği çağ olarak değerlendiren John Berger, "Fotoğraf makinası Tanrı'nın gözünün yerini mi almıştır?" diyerek sorgular. Berger'e göre, Tanrı gibi gözleyen, bizim adımıza gözlemlerde bulunan fotoğraf makineleri, gerçekliği sanayi toplumunun işleyişi açısından iki temel yolla tanımlar: Kitleler için bir gösteri ve yöneticiler için bir gözetim nesnesi. Dolaylı olarak, imgelerin üretilmesi, aynı zamanda bir yönetim ideolojisi de sağlar (2015: 73-75).

Fotoğraf makinesinin Tanrısallığı, aynı zamanda fotoğrafın bir bakımdan özne nesne ilişkisi ile ortaya çıkmasından kaynaklanır. Fotoğraf, vizörden bakan göz ile nesne arasında bir anlaşmadır. Vizör, fotoğrafçının kendisiyle baş başa kaldığı tek andır. Dolayısıyla, fotoğrafçı yalnızca vizörden bakarken düşündüklerinde özgürdür. Bunun dışında, fotoğraf daima nesnesiyle ilişkilendirilmelidir. Sontag, bu durumu şu şekilde yorumlar: "İnsanların fotoğraflarını çekmek aslında, onlara kendilerinin kendilerine asla bakmadıkları şekilde bakarak, onlar hakkında kendilerinin asla sahip olamayacakları bir bilgi edinmiş olarak hürmetsizlik etmek anlamına gelir; yani, insanların fotoğraflarını çekmek, onları, sembolik yolla sahip olunabilecek nesnelere dönüştürür" (2008: 17).

Kültür ve fotoğraf ilişkisinin bir diğer tarafı ise fotoğrafın tasarım yönünü irdelemeyi gerektirir. Fotoğraf ister bireysel ister toplumsal imgeler üretsin her zaman bir tasarımdır. Fotoğrafın ürettiği tüm imgeler bir tasarım süreci neticesinde ortaya çıkar. Genel görüş, kısaca "fotoğraf gerçekliğin temsilidir" şeklindedir. Ancak, bizim görüşümüze göre, temsilden önce tasarım gelir. Özne, nesne ve Tanrısal bakışın birleşimiyle tasarlanan imgeler, bağlam içinde ya da bağlamdan bağımsız bir şekilde sunulduktan sonra temsil sürecine girerler. Fotoğrafın sunum aşaması ile üretim aşaması birbirinden ayrılır çünkü fotoğraf sunulduktan sonra artık ne öznenin ne de nesnenindir. O, artık izleyicinin onu gördüğü ve anladığı şeydir. Öznenin hangi kaygılarla deklanşöre bastığı, nesnenin hangi kaygılarla vizöre baktığı ve tasarlanan karede dış etmenlerin müdahalesi artık basit birer ayrıntıdır. Bu durumda, sunum aşamasında fotoğrafın anlamının doğru okunabilmesi için tasarım ve temsilin örtüşmesi ihtiyacını da beraberinde getirir. İmgelerin doğru anlamlandırılması fotoğrafların doğru okunmasına bağlıdır. Bu da ancak özne, nesne ve izleyicinin gözünün aynı düzlemde buluşmasıyla mümkün olur. Dolayısıyla fotoğraf okumalarında özne, nesne ve izleyicinin bakışını aynı düzlemde buluşturarak okumalar yapmak, tüm bu bakışları irdeleyerek çözümleme sürecini yürütmek önem arz etmektedir.

1.1. Kültürel Belleğin Taşıyıcısı ve Aktarıcısı Olarak Fotoğraf

Bellek genellikle bireysel, yani, yalnızca kendi kaynaklarına indirgenen, diğerlerinden uzak ve daha önce içinden geçtiği durumları ya isteyerek ya da şans eseri hatırlayan bir bilinç içinde ortaya çıkan bir meleke olarak kabul edilir (Halbwachs,2023: 68). Kültürel bellek ise John Assman'a göre; kuşaklar ve yüzyıllar boyunca tekrarlanarak içinde yaşanılan kültüre yerleşen, kültürü ve içinde bulunulan çağı anlama ve yorumlama konusunda insana yön veren, metinler ve resimlerin oluşturduğu bir gelenek olarak tanımlanabilir (Assmann, 2001; Uhri, 2020: 71).

Kültürel bellek, bir topluluğun veya toplumun geçmiş deneyimleri, değerleri, gelenekleri, normları, inançları ve diğer kültürel unsurları içeren bilişsel bir yapıdır. Bu bellek, toplumun ortak geçmişi ve kültürel kimliği ile ilgili bilgileri kapsar. Kültürel bellek, bireyler arasında paylaşılan ve nesilden nesile aktarılan kültürel içeriği temsil eder. Kültürel bellek, sanat, edebiyat, müzik, ritüeller, gelenekler, anıtlar, dil gibi çeşitli kültürel ifadeler aracılığıyla oluşturulan semboller ve anlamlarla şekillenir. Bu anlamda, kültürel bellek, toplumun ortak hafızasını oluşturan ve kültürel kimliğin bir parçasını meydana getiren önemli bir unsurdur. Toplumun tarihî olaylara, kurucu figürlere, önemli anılara ve kültürel mirasa dair sahip olduğu bilgiler, kültürel belleği oluşturan temel unsurlardır. Kültürel bellek, bireylerin ve toplulukların geçmişlerini anlamalarına, kimliklerini şekillendirmelerine ve kültürel bağlarını sürdürmelerine yardımcı olan önemli bir faktördür.

Jann Assmann, belleği "kişisel bellek" ve "kültürel bellek" olmak üzere iki ana kategoriye ayırmaktadır. Bu iki tür bellek, farklı düzeylerde işleyişe sahiptir ve farklı işlevlere hizmet eder. Kişisel bellek, bireyin kendi kişisel deneyimlerini, hatıralarını ve öğrenmelerini içerir. Kişisel bellek, bireyin benlik tanımını ve geçmişiyle ilgili kişisel bağlamını şekillendirir. Kültürel Bellek ise Assmann'a göre, bir topluluğun ortak hafızasını ifade eder. Toplumun paylaşılan mitleri, tarihî olayları, sembolleri ve değerlerini içerir. Bu tür bellek, toplumun kimliğini oluşturan ve kuşaklar arasında aktarılan paylaşılan bir hafıza türüdür (2001: 28-33). Assmann'ın bu iki bellek kategorisini ayırması, bireylerin kişisel anılarıyla toplumun kolektif hafızası arasındaki ilişkiyi anlamak ve incelemek için bir çerçeve sağlar. Bu ayrım, belleğin farklı düzeylerde nasıl işlediğini ve kültürel belleğin toplumun genel kimliği üzerindeki etkisini anlamak için önemlidir.

Paul Connerton kültürel belleği, toplumsal hafızanın bir alt kategorisi olarak ele alır ve kültürel belleği belirli ritüeller, semboller, mekânlar ve diğer kültürel pratikler aracılığıyla oluşan bir süreç olarak tanımlar. Connerton'a göre, kültürel bellek, bireyler arasında paylaşılan anlam ve anıların kolektif olarak nasıl korunduğu ve iletim gördüğünü gösteren bir alandır (2014).

Kültürel belleğin hem bireysel tarafı hem de toplumsal yani kolektif tarafı olduğunu söylemek mümkündür. Kültürel bellek, kuşaklararası aktarımla varlığını sürdürür ve tarihsel dönem ve süreçlerin ürünü olması dolayısıyla çok katmanlıdır. Semboller, imgeler, imajlar kısaca kültürel

belleğin tüm unsurları onun aktarımında aktif bir rol oynar ve tüm bu fenomenler bireylerin ve toplumların kimlik ve aidiyet duygularını geliştirerek yaşadıkları toplum ve kültür ile bağ kurmalarına yardımcı olur.

Uhri'ye (2020: 80) göre; bellek şimdiki zamanın gereksinimleriyle sürekli olarak yeniden şekillenir ve içeriği zaman içinde değişerek yeniden örgütlenir. Yenilenen bellek, sadece yeniden kurulan/kurgulanan geçmiş şeklinde bir oluşum sergiler. Fotoğrafların kültürel bellek üzerindeki işlevleri tam olarak bu yeniden örgütlenme sürecinde ortaya çıkar.

Kültürel bellek ve fotoğraf arasındaki ilişki oldukça derindir. Kültürel bellek, bir topluluğun kimliğini ve kültürünü şekillendiren unsurları içerir. Fotoğraf ise görsel bir medya olarak, anıların kaydedilmesi ve iletilmesi konusunda önemli bir rol oynar. Ayrıca fotoğraflar, belirli bir zamanda ve yerde gerçekleşen olayları veya durumları dondurarak tarihsel belgeler olarak kullanılabilir hale getirir. Bu bağlamda, fotoğraflar kültürel belleğin bir parçasıdır.

Kültürel bellek daima unutma ve hatırlama ile süreklilik kazanır ve anlam bulur. Bu da fotoğrafların işlevini kat be kat artırır. Kültürel bellek her ne kadar geçmiş ile bağlantılı düşünülse de kendini sadece ve hep 'şimdi'nin içinde günceller; hatırlayış ve unutuşlarla kurar. Kişisel olan (biyografik olan) ile kolektif olanın (toplumsal olanın) birbirine göre ve sürekli, yeniden düzenlenedurması ile şekillenir (Jedlowski, 2001: 30, Depeli, 2010: 19). Aynı zamanda fotoğraflar, diğer tüm görüntüler gibi kültürel belleğin taşıyıcısı, aktarıcısı olduğu kadar yaratıcı işleviyle de yaşamaktadır. Bir fotoğrafın oluşum sürecine etki eden; bireyin ve kültürün belleği iken, yaratılmış bir fotoğrafın kültürel belleğe çok yönlü hizmeti düşünüldüğünde bu aslında karşılıklı bir etkileşim sürecine dönmektedir. Depeli'nin de dediği gibi, "Nitekim yaşamımızın ayrılmaz parçası olan görsel nesneler ve içerikler, zamana ve mekâna demirleyen kültürel belleği görünür kılmada duygu yapısına temas eden nitelikleriyle açıkça aktördürler" (2010: 5).

Kolektif ve kültürel belleğe ek olarak bir de resmî bellekten söz etmek gerekmektedir. Resmî bellek; kolektif belleğin bir biçimidir. Diğer biçimi ise canlı bellektir. Bu iki bellek türü birbirini tamamlar. Van Ypersele'den Nuri Bilgin'in aktarımıyla;

> "Bu bellek, olayları yaşayanların oluşturduğu ve daha ziyade maruz kalınan bellektir; olayların kurban veya faili olarak yükünü çeken, ağırlığını taşıyan, acı ve ıstırabını hissetmiş, tehdit ve korkusunu duymuş, şerefini veya utancını paylaşan insanların inşa ettiği bellektir. Bu bellek, zaman içinde sürekli evrilmesi, değişim dönüşümler geçirmesi nedeniyle "canlı bellek"tir. Kolektif belleğin bu iki biçiminden birinde geçmişin seçilmesi, ikincisinde ise geçmişe maruz kalınması söz konusudur (Van Ypersele, 2006, Bilgin, 2013: 15).

Verilen bilgiler ışığında Polis Teşkilatı'nın belleği, resmî bellektir. Resmî bellek olarak tarihî gerçekleri yansıtır ve tarihten beslenir ama tarihin kendisi değildir. Kolektif bellek ile bağlantısı vardır fakat kolektif belleği

büsbütün tüm kodlarıyla taşımaz. Bilgin'in ifadeleriyle; özel durumların dışında, grubun öz-saygısının restorasyonu veya yükseltilmesi yönünde çalışarak kolektif kimliğe malzeme sağlar (2013: 19).

2. Polis Mecmuası

Türk Polis Teşkilatı'nın resmî yayın organı olan Polis Mecmuası, 1913 yılında yayın hayatına başlamıştır. Osmanlıca olarak yayımlanan dergi, daha sonra 1928 yılında Türk harf devrimiyle birlikte Latin alfabesine geçmiş ve "Polis Dergisi" adını almıştır. İçerik olarak, Polis Teşkilatı'nın faaliyetleri, güvenlik konuları, suçla mücadele stratejileri, hukuki gelişmeler, polis eğitimi gibi konularda makaleler ve görseller içermektedir. Ayrıca, dönemin Polis Teşkilatı'nın yapılanması, çalışma prensipleri ve değerlerini yansıtan zengin ve köklü bir anlayışın ürünüdür.

Polis Mecmuası, Osmanlı Devleti'nin son döneminde, iç ve dış güvenliği sağlama konusunda önemli roller üstlenmiş olan Polis Teşkilatı'nın faaliyetlerini, güncel olayları ve hukukî konuları ele alarak kamuoyunu bilgilendirmiştir. Bu dönemdeki sayılar hem Osmanlı Polis Teşkilatı'nı hem de toplumsal ve siyasal değişim dönüşümü anlamak açısından önem taşır. Bu dönem sayılarının içeriğine bakıldığında; Türk ve yabancı polislik eğitimleri, güvenlik stratejileri, siyasi olaylar ve toplum düzeniyle ilgili görseller ve yazılar bulmak mümkündür. Mecmua, Osmanlı Polis Teşkilatı'nın günlük çalışmalarını aktararak güvenlikle ilgili sorunlara çözüm üretmeye ek olarak, dönemin siyasi konjonktürüne odaklanarak iç ve dış güvenliğin nasıl sağlandığına dair önemli bilgiler de verir. Bu çalışmaya konu olduğu şekliyle Mecmua, görsel unsurlar bakımından da zengin bir içeriğe sahiptir. Polis Mecmuası'nda kullanılan fotoğraflar, çizimler ve diğer görsel unsurlar, dönemin polislik faaliyetlerini ve genel olarak toplum güvenliği ile ilgili konuları görsel olarak belgelemiştir. Polis Mecmuası, Türk Polis Teşkilatı'nın tarihine ve evrimine dair önemli bir kaynaktır. Aynı zamanda, Polis Teşkilatı'nın toplumdaki rolünü ve işleyişini anlamak adına da önemli bir arşiv niteliğindedir.

2.1. Polis Mecmuası'nın Görsel Kültürel Belleği

Polis Mecmuası'nın görsel kültürel belleği, derginin yayımlandığı döneme ait fotoğraflar, çizimler, haritalar, reklamlar ve benzeri görsel materyalleri içerir. Bu görsel unsurlar, o döneme ait toplumsal, kültürel ve siyasi atmosferi yansıtır. Ayrıca, dergideki yazılar ve makaleler, o dönemdeki Polis Teşkilatı'nın yapısı, işlevleri, sorumlulukları ve karşılaştığı sorunlar hakkında bilgi verir. Bu bağlamda derginin Osmanlıca sayıları incelenerek kullanılan fotoğraflar dokuz kategoriye ayrılmıştır. Çalışmanın bu aşamasında bu kategoriler değerlendirilmiştir.[1]

[1] İncelenen görseller sayıca fazla olduğundan her kategoride bir ya da iki örnek tercih edilmiş, çözümlemeler bu örnekler üzerinden yapılmıştır.

2.1.1. Emniyet Teşkilatı Mensuplarının ve Mimarî Yapıların Fotoğrafları

Polis Mecmuası'nda, tabii olarak, sıkça paylaşılan fotoğraflar kategorisinde, polis fotoğrafları bulunmaktadır. Bu bağlamda, bu fotoğraflarının ne amaçla ve nasıl paylaşıldığını belirlemek önemlidir.

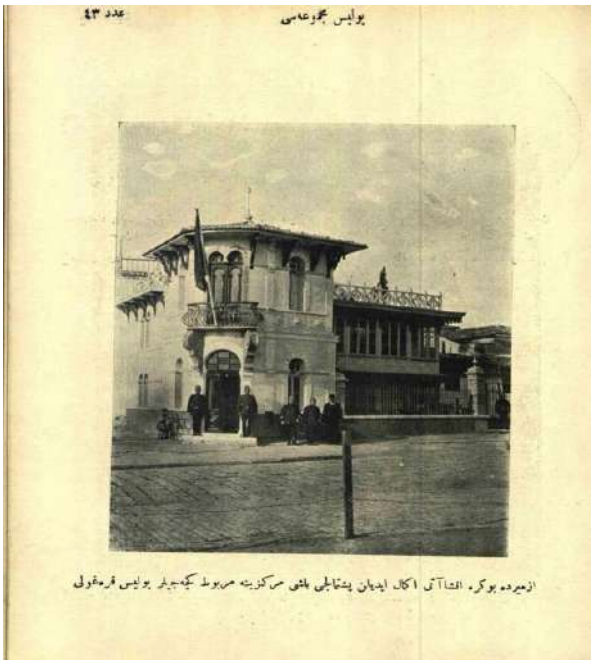
Fotoğraf 1: Polis Mecmuası, 1914 yılı 20. sayıda yer alan polis memuru, İbrahim Vehbi Efendi.

Polis Mecmuası verimlerinin resmî bellek ve kolektif bellekle doğrudan etkileşimli ilişkisi göz önüne alındığında, fotoğraflardaki önemli göstergesel kodların tasarımı ve aktarımı önem arz etmektedir. Bu noktadan hareketle, fotoğraflar resmî bellek ile şekillenmiş idealize edilmiş görsellerdir. İdealize edilerek yansıtılan göstergesel kodlar ise bugün de Türk polisine atfedilen (URL-1); dürüstlük, çalışkanlık, güvenilirlik, adalet ve koruyuculuk gibi erdem ve toplumsal değerlerdir. Örnek olarak seçilen 1914 yılının 20. sayısında, Hüdevandigar vilayetinde görev yapmakta olan İbrahim Vehbi isimli memurun Mudanya İskelesinde denize düşen bir şahsı kurtarmasından dolayı, madalya ile taltif edildiği bilgisiyle birlikte fotoğrafına da yer verilmiştir. Fotoğraf altı yazısında kurtarma eylemi için "cansiperane" nitelendirmesinin yapılması polisin kolektif bellekteki "fedakârlık" erdemiyle bağlantı kurdurmuştur. Bu noktadan hareketle, görsel imgeler ile yazıların birleşimi "kolektif kültürel kodları" yansıtan tasarım örnekleridir.

Mimarî yapılarla polislerin birlikte gösterildiği fotoğraflara bakıldığında; karakol binaları, polis okulları ve Emniyet Merkezleri'nin önünde fotoğraflanan polisler görünür. Polisler eğer olay anında, suçlular ve suç unsurlarıyla ya da başarılarına istinaden müstakil olarak fotoğraflanmadıysa, mimarî yapıların önünde fotoğraflanmışlardır.

Gaston Bachelard'a göre mekân bireyleri duygusal ve psikolojik olarak etkiler. Mekânın her bir detayı hem bireylerin iç dünyasını etkiler hem de kültürel anlamlar yüklenen simgeler haline gelerek mekânın belleğini oluşturur. Dolayısıyla mekân ve birey birbirlerini bütünleyerek kolektif belleğe hizmet eder (1996). Bir grubun mesleği üzerinden mekânla bağ kurması ve bunu somutlaştırması kolektif belleğin göründüğü alanlardan

biridir. Çünkü mekân ve birey karşılıklı etkileşimlerle birbirlerinin kimliklerini tasarlar. Birey ve topluluk nasıl mekânın kimliğini inşa ediyorsa mekân da bireyin ve topluluğun grup aidiyeti, grup bilinci ve bireysel tavırları üzerinde doğrudan şekillendirici etkiye sahiptir. Halbwachs'ın da belirttiği gibi, "Mekânın görünümü, her ayrıntısı yalnızca grup üyeleri tarafından anlaşılabilir bir anlama sahiptir çünkü grubun işgal etmiş olduğu her türlü mekân parçası, meydana getirdikleri toplumun yapısına ve hayatına dair farklı yönlerine ya da en azından o toplumun içinde en istikrarlı olana tekabül eder" (2023: 162). Bu bağlamda polislerin mekanlar ile fotoğrafları, mesleğin kolektif bilinci ile mekânın somut bağını gösteren göstergelerdir.



Fotoğraf 2: *Polis Mecmuası,* 1915 yılı 45. sayıda yer alan İzmir Keçeciler polis karakolu ve polisler.

2.1.2. Suç ve Suçluların Fotoğrafları

Fotoğrafın, polisin ilgi alanına girmesi suçluların fotoğraf çekimleriyle başlamıştır. Suç vakalarında istihbarat faaliyetlerini yürütmek ve kimlik belirleme amacıyla ilk olarak 1850'lerde, İngiliz polisinin *Birmingham*'da *daguerretyp* ile çekilmiş portrelere başvurmasıyla güvenlik alanında kullanılmıştır. New York'ta aranan şahısların *daguerretyp*leri komiserlikte bu iş için ayrılmış panolara asılır. 1860'larda ise kimlik belirleme amacıyla kullanılır. Paris Emniyet Müdürlüğü bünyesinde 1870'lerin başında, ilk fotoğraf servisi kurulur. Fakat asıl sanıkların fotoğraflanması işi 1880'lerde *antropometrik* fotoğrafın gelişimiyle birlikte başlamıştır (Bajac, 2005: 74-75). Bahattin Öztuncay, Osmanlı fotoğraf tarihinde, polisiye amaçla sistematik portre çekiminin 1888'de Vasilika Kargopoulo tarafından başladığını aktarır (2017: 99-100). Polisiye fotoğrafçılık olarak adlandırılan suçluların ve mahkûmların fotoğraflanması işi, aslında polisin işini kolaylaştırmak amacıyla sistematik bir arşiv oluşturma mantığına dayanır.

Suç ve suçluların fotoğraflarının önemli bir yer kapladığı Polis Mecmuası'nda, suçluların ve mahkûmların arşiv fotoğraflarının yanı sıra yakalanma anı veya yakalandıktan sonraki anlara ait fotoğraflara da yer verilmektedir. Bu bağlamda, arşiv kayıtlarını bilgi verici, konuyu doğrudan

anlatan ve yazılı metni destekleyen klasik fotoğraflar olarak değerlendirmek ve işlevinin doğrudan bilgi aktarımı olduğunu kabul etmek gerekir.

Polislerin suçluları yakalama anlarını gösteren fotoğraflarda, özellikle polis ve suçlunun aynı fotoğrafta gösterilmesinin "görsel göstergesel işlevine" odaklanmak gerekmektedir. Görsel gösterge terimi, görsel unsurlar aracılığıyla iletişimsel kodların aktarımına dayalı bir sistemi açıklamak için kullanılır. Bu görsel unsurlar; resim, fotoğraf, çizim, şema, tablo vb. türde olabilir. Görsel göstergelerde, anlamsal kodları çözümleme sürecinde imgelerden istifade edilmektedir (Günay, 2008: 5-7). Göstergebilimde anlam; kaynak ve alıcı arasındaki kodlar aracılığı ile aktarılır. Dolayısıyla herhangi bir göstergenin anlaşılabilmesi kaynağın doğru kodları alarak doğru zamanda anlamı alabilmesiyle ilgilidir. Bu bakımdan görsel göstergebilimsel incelemelerde farklı okuma yöntemleri söz konusudur. Doğan Günay'dan özetle; imge çözümlemelerinde öne çıkan yan anlamsal okuma yöntemine göre; her göstergenin bir düz anlamı bir de yan anlamı vardır ve düz anlam en basit ifadeyle gerçeklikle bağı olan kısmıdır. Yan anlam ise göstergenin bağlamına göre değişen kullanılan kodun ve kanalın alıcı tarafından tanınmasına bağlı olarak çözülen anlamıdır. Kısaca, yan anlam bağlamsal kodları içerir (2008: 12-13). Bu noktadan hareketle, Polis Mecmuası'ndaki polis ile suç ve suçlu fotoğraflarına baktığımızda, olayın haber değeri ile ilgili kodlar öne çıkar. Bu kodlar, tarihî gerçekliği içeren düz anlamdır. Olayın olmuş olmasını aktarır. Yan anlamı incelediğimizde, polisin yakaladığı suçlularla veya suç unsurlarıyla fotoğraflarında polisin güçlü, kendinden emin ve ciddi duruşuna karşılık, güçsüz ve aciz suçluların varlığı "polis ve emniyet" ilişkisini kodlayarak, polisin güvenilir tarafını aktarır. Örnek olarak seçilen fotoğrafta da bu ilişki açıkça görülmektedir.

Fotoğraf 3: Polis Mecmuası, 1915 yılı 41. sayıda yayınlanan polis ve suçlu fotoğrafı.

2.1.3. Tarihî Olaylar

Polis Mecmuası'nın içeriği doğrudan ya da dolaylı olarak dönemin sosyal ve siyasi olaylarından ve faaliyetlerinden bağımsız değildir. Zira medya ve iktidar daima birbirine bağlıdır. Polis Mecmuası'nın içeriğine bakıldığında da dönemin siyasi ve sosyal olaylarının bazen doğrudan bir haber olarak verildiği bazen de polisin işi olarak verildiği tespit edilmiştir. Bu olaylarda polisin işlevi, elbette Mecmua'nın niteliği gereği ön plandadır fakat bazı haberlerin de bundan bağımsız olarak doğrudan haber aktarma amacıyla verilmesi söz konusudur. Törenler, kutlamalar, kolektif bilinci etkileyen vakalar bu kategoriye girerken bu olaylarda polisin müdahale etmesi gereken konular olduysa ve polisin müdahalesi söz konusuysa bundan da ayrıca bahsedilmiştir.

Örneğin 1913 yılında, Mahmud Şevket Paşa suikastı hem bir devlet adamının öldürülmesi dolayısıyla haber niteliğiyle hem de polisin bu olayda gösterdiği başarı dolayısıyla Mecmua'da yerini almıştır. Mecmua'nın 1913 yılında yayınlanan ilk sayısında Mahmud Şevket Paşa'nın fotoğrafı kapak olarak verilmiş ve içerikte suikastın de ayrıntılarından ayrıca bahsedilmiştir. Suikastın faillerinin ve Paşa'nın otomobilinin fotoğrafları ayrıca verilerek olay tasvir edilmiştir. Haberin hemen devamında, Mahmud Şevket Paşa'nın katillerinden Topal Tevfik'i derdest eden İstanbul'da görev yapan Resneli İsmail Hakkı Efendi isimli polisin fotoğrafı verilmiş ve bu başarısından dolayı ödüllendirildiği de ayrıca aktarılmıştır.

Fotoğraf 4: *Polis Mecmuası* 1913 yılı 1. sayısında yayınlanan Mahmud Şevket Paşa suikastı.

2.1.4. Polis Okullarının Faaliyetleri ve Yürütülen Polislik Eğitimleri

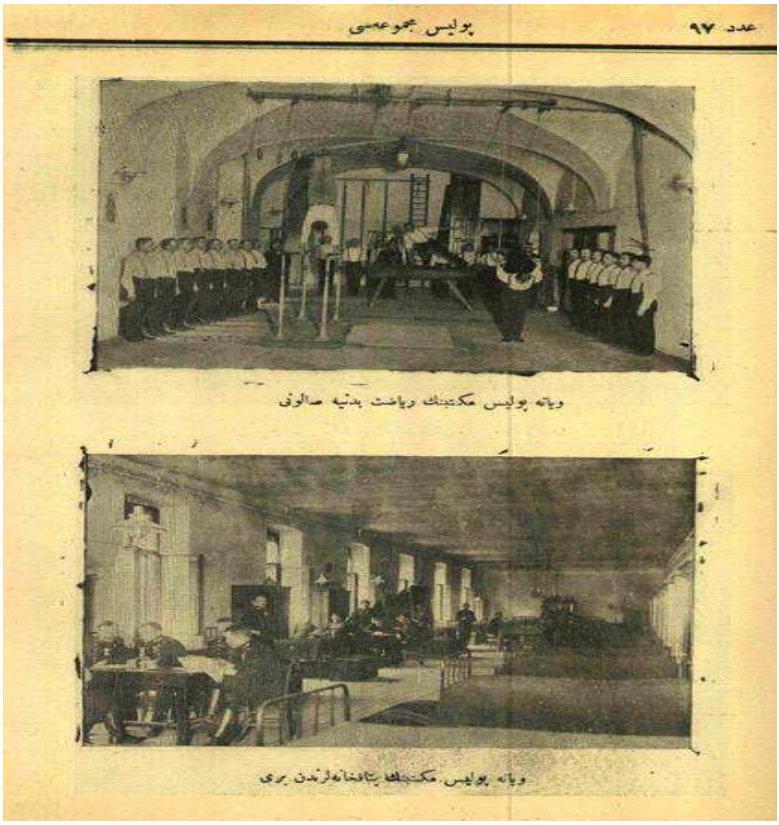
Mecmua fotoğrafları arasında bir diğer kategori polislik eğitimleri ile ilgili fotoğraflardan oluşmaktadır. Polislik eğitimleri ve bu eğitimlerin modern Batılı standartlarda gerçekleştirildiğini detaylarıyla inceleyen Mecmua'nın tutumunda, dönemin Batılılaşma hareketinin etkilerini aramak gerekir.

Fotoğraf 5: *Polis Mecmuası*, 1914 yılı 14. sayısında yayınlanan polislik eğitimleri.

Selim Deringil'in (2014) belirttiği gibi, Osmanlı Devleti son dönemlerinde, Batı'da ortaya çıkan oryantalist bakış açısına karşı koymak amacıyla; tüm kurumlarıyla, okullardaki eğitimlerle ve sosyal yaşam tarzıyla "modern ve Batılı" bir devlet imajı oluşturmaya çalışmış ve bu yolla kendisini, Batılı bakışa karşı temsil etmiştir. Deringil'in dikkat çektiği bu noktadan yola çıkarak, dönemin yayın organlarında bu etkiyi açıkça görmek mümkündür. Polis Mecmuası'nda da eğitimlerin modern standartlarda gerçekleştirildiğini vurgulamak adına polislik eğitimi fotoğraflarında sıkça bu temayla karşılaşılmaktadır. Bu anlamsal kodlamaya dayanarak, Polis Teşkilatı'nın yenilikçi ve modern bir imaj oluşturma çabası göze çarpmaktadır. Kısaca bu kategoriye dahil olan fotoğraflarda da bu anlayışı aramak ve analiz etmek gerekmektedir. Jimnastik dersi, eskrim dersi, motor tamir dersi ve diğer derslerden paylaşılan fotoğraflar bunun örneğidir. Çalışmada örnek olarak ele alınan iki fotoğrafta da beden eğitimi dersi ve motor tamir dersi gösterilmektedir.

2.1.5. Yabancı Polis Teşkilatları

Mecmua'da, yabancı polis teşkilatlarının yapı ve binaları, mensupları ve eğitimlerine sıklıkla yer verilmiştir. Bu fotoğraflar zaman zaman haber ve bilgi verme amacıyla kullanılmış bazen de örnek teşkil etmesi açısından gösterilmiştir.

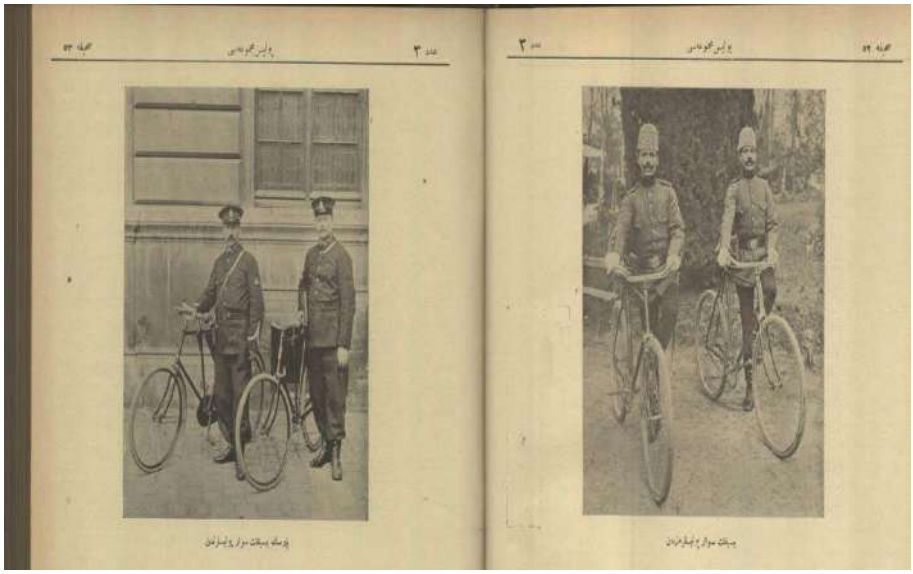


Fotoğraf 6: *Polis Mecmuası*, 1917 yılı 5. sayısında yayınlanan Viyana Polis Okulu'nda beden eğitimi dersi ve yatakhaneyi gösteren fotoğraflar.

Yabancı polis teşkilatlarının bu denli sıkı takip edilmesi Türk Emniyet Teşkilatı'nın dünyayı takip eden; dinamik ve yenilikçi bir kurum olduğu imajını çizmektedir. Bu imaja binaen Türk Polis Teşkilatı da teşkilatın her bileşeniyle (yapı, eğitim, mensuplar… vb) yeni ve dinamik bir kurum olarak tasarlanmıştır. Bu kategorideki fotoğrafları da Batılılaşma etkisiyle incelemek gerekmektedir.

Ayrıca, bu görseller ve aktarımlar aracılığıyla yabancı polis teşkilatları ile Türk Polis Teşkilatı arasında bir bağ kurulmaya çalışılmaktadır. Örneğin, bisikletli polisler için yabancı polis teşkilatlarından iki polisin bisikletli fotoğraflarının yanında hemen iki Türk polisin de bisikletli fotoğrafı yer almaktadır. Bu fotoğrafların seçimi, Türk Polis Teşkilatı'nın yabancı Batılı

polis teşkilatlarıyla benzer bir yapıya ve donanıma sahip olduğunu vurgulamayı amaçlayarak, bu yolla Batılılaşma ve modernizmle bağ kurmaya dayanmaktadır. İncelenen ilk fotoğrafta, Viyana Polis Okulu'nda beden eğitimi dersi ve yatakhane fotoğrafına yer verilmiştir. İkinci fotoğrafta ise, "Paris'in bisikletli süvari polislerinden" altyazısıyla verilen fotoğrafın hemen yanında "Bisikletli süvari polislerimizden" yazısıyla iki Türk polisinin fotoğrafı yer almaktadır. Bu tutum, yukarıda belirtildiği gibi modernizm başlığı altında çeşitli şekillerde değerlendirilebilir. Ancak en doğru değerlendirme; "Türk polisinin Batılı polislere denk olduğu" mesajının iletilmeye çalışıldığı yönünde olacaktır.



Fotoğraf 7: *Polis Mecmuası*, 1913 yılı 3. sayısında yer alan Paris bisikletli polisleri ile Türk bisikletli polislerin fotoğrafları.

2.1.6. Hatıra Fotoğrafları

Mecmua'da polis okullarından mezun olan öğrencilerin hocaları ile toplu fotoğrafları hatıra fotoğrafları olarak değerlendirilebilir. Bu fotoğrafların açıklamalarında hocaların isimleri, yer, okul bilgisi ve polislerin hangi okullardan mezun oldukları bilgileri alt yazı olarak eklenmiştir.

Örneğin 1914 yılında 98. sayıda, Dersaadet Polis Mektebinden on altıncı derecede şehadet alan polis mektebi öğrencilerinin fotoğrafları bunlardan yalnızca biridir. Halbwachs'ın ifadesiyle, "Hatıra, geçmişin çok büyük bir ölçüde şimdiki zamandan ödünç alınan veriler yardımıyla ve üstelik önceki dönemlerde yapılmış ve eskiye ait imgenin hâlihazırda oldukça değişmiş bir şekilde ortaya çıktığı diğer yeniden inşalarla hazırlanmış bir yeniden inşasıdır" (2023: 85-86). Dolayısıyla her hatıra fotoğrafında da bu yeniden inşayı anlamak gerekir.

Polis Mecmuası'nda, çalışmanın bu aşamasında kadar resmî bellek kodları tartışılsa da hatıra fotoğraflarında resmî bellek kodlamalarından ziyade mesleğin kolektif belleğini aramak yerinde olacaktır. Hatıra fotoğraflarının her detayında grubun, topluluğun ve ayrı ayrı her bireyin mesleği ile kolektif bağını görmek mümkündür. Hocalar ve öğrencilerin birlikte çektirdiği tüm bu hatıra fotoğrafları polislik mesleğinin geleneksel kolektif belleğini yeniden inşa ederek gelecek kuşaklara aktarmaktadır. Teşkilatın kuruluşundan itibaren, polislik eğitimi veren her kurumdan her yıl mezun olan tüm öğrenciler ve öğrencilerini mezun eden tüm hocalar mesleğin kolektif köklerinde yer alan bu ilk hatıraların, yeniden inşa edilmiş formlarını ortak aidiyet bağları aracılığıyla paylaşır, canlandırır ve polisliğin kolektif kültürel belleğinin son halkası olarak taşırlar.

Fotoğraf 8: Polis Mecmuası, 1914 yılı 5. sayısında yer alan Dersaadet Polis Mektebi hoca ve öğrencilerinin hatıra fotoğrafı.

2.1.7. Çizim ve İllüstrasyonlar

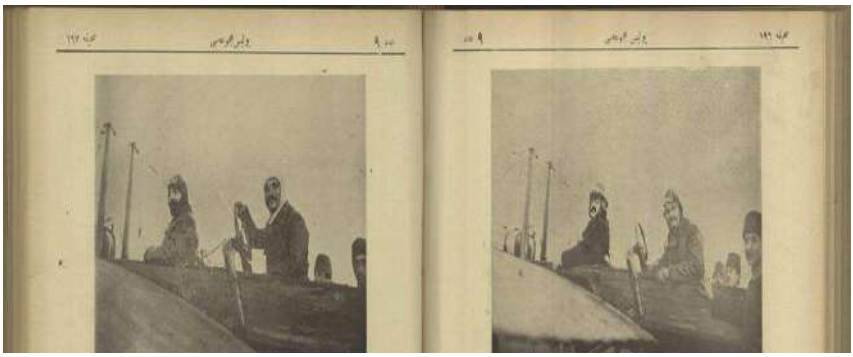
Mecmua'da, fotoğrafların yanı sıra çizim ve illüstrasyonlardan da istifade edilmiştir. Çalışma her ne kadar fotoğraf analizleri üzerinden olsa da bazı çizim ve illüstrasyonların fotoğraflar ile desteklenmesi bu kategorinin de görsel kültürel belleğe dahil edilmesini gerekli kılmıştır. Çizimler, özellikle polisliğin ve polislik eğitimlerinin bir parçası olması dolayısıyla önemlidir. Örneğin, polis kıyafetleri, yüz ve vücut şekilleri ile ilgili çizimler polislik için bilgilendirici içerik kategorisine girmektedir. Bununla birlikte güvenlik konularında son gelişmelerin de takip edildiği sonucu doğmaktadır. Örneğin

1914 yılında yayınlanan 15. sayıda suçluların profili üzerinden burun şekilleri incelenmiş, bilgiler çizimler ile şekillenmiştir. Polislik eğitimlerinde kullanılan teorik bilgilerin görselleştirilerek aktarılması, Mecmua'da fotoğrafların yanı sıra çizimlerin de bir ifade aracı olarak önemli görülmesi ve kullanılması olarak okunmalıdır. Şekillerin üzerindeki Fransızca yazılardan anlaşıldığı üzere Batı'da polislikle ilgili gelişmelerden de bu yolla istifade edilmiştir. Diğer illüstrasyonlar ise zaman zaman fotoğrafların ve sayfaların muhtelif yerlerini süsleme amacıyla kullanılmıştır.

Fotoğraf 9: Polis Mecmuası, 1914 yılı 14. sayısında yayınlanan beden şekilleri ile ilgili bilgilerin fotoğraf ile desteklenmesini gösteren çizimler ve fotoğraf.

2.1.8. Ordu ve Ordu Mensuplarına Ait Fotoğraflar

Polis Mecmuası kültürel tavrı ve yayın faaliyetleri ile sadece polislere özgü ve sadece polislerin fotoğraflarını gösteriyor gibi görünse de Mecmua'da asker ve ordu faaliyetleri ile ilgili fotoğraflar da görmek mümkündür.



Fotoğraf 10: Polis Mecmuası 1913 yılı 9. sayısında yayınlanan Tayyare Cemiyeti'ni gösteren fotoğraflar.

Polisler dışında güvenlik güçlerine ayrıca yer verilmesi de Mecmua'nın bu konudaki kapsayıcılığına gönderme yapmaktadır. Bazı fotoğraflarda asker ve polis fotoğrafları birlikte ele alınırken bazılarında ise doğrudan askerî faaliyetlere yer verilmiştir. Tayyare Cemiyeti'nin fotoğrafları ve cemiyetin başarılarının ele alındığı fotoğraflar bunun örneğidir.

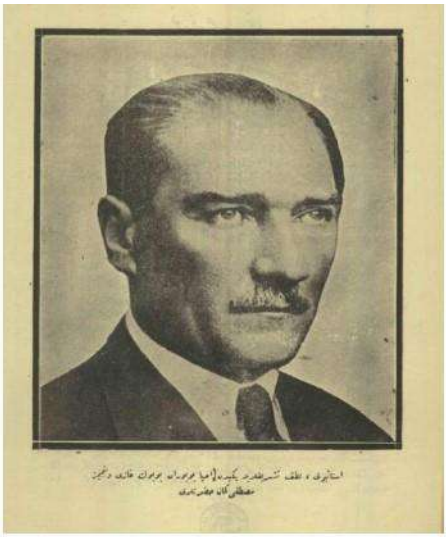
2.1.9. Polis Mecmuası'nda Lider Fotoğrafları

Mecmua'nın çeşitli sayılarında Sultan V. Mehmmed Reşad, Vahdettin ve M. Kemal Atatürk'ün fotoğraflarının kapak olarak ya da doğrudan haber konusu olarak kullanılması söz konusudur. Lider fotoğraflarının kullanımı, fotoğraflar yani suretler üzerinden devletin resmî ideolojisi ile bağ kurmanın en etkili yollarından biridir. I. Dünya Savaşı'ndan önce yani Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde Padişah V. Mehmed Reşad'ın fotoğraflarına sıklıkla yer verilirken, savaşın ardından Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte Atatürk fotoğraflarına yer verilmiştir.

Fotoğraf 11: *Polis Mecmuası*, 1914 yılı, 29. sayısının kapak fotoğrafı olarak yayınlanan Padişah V. Mehmed Reşad.

Sultan V. Mehmed Reşad, İttihat ve Terakki'nin yönlendirmesiyle basınla arasını iyi tutmuş gerek padişahlık makamının gerekse ülkenin her konuda gidişatının iyi olduğunu ülkenin başında padişah otoritesinin olduğu imajlarını çizmek adına fotoğrafı ve sinema faaliyetlerini oldukça işlevsel kullanmıştır. Padişahın fotoğrafı, İttihat ve Terakki'nin politikası gereği o dönem pek çok dergi ve mecmuada, gazetede paylaşılmıştır. (Çolak, 2017: 19). Bunun anlamı "Devletin padişah otoritesi ile yönetildiği, padişahın gittiği her yerde devletin de gücünün de orada olduğu" izlenimi vererek halka güven duygusu aşılamaktır. Fakat Polis Teşkilatı'na bu fotoğrafların yayınlanması ile güncel haber dergilerinde yayınlanması arasında fark olduğu kanaatindeyiz. Çünkü, Polis Teşkilatı önceki bölümlerde ele alındığı üzere resmî belleği temsil ederken, güncel dergiler kolektif belleği temsil etmektedir. Bu noktadan hareketle, Polis Mecmuası'nın yayın gücü ve kitleler üzerindeki etkisi diğer dergilere nazaran daha kuvvetlidir. Türk Polis Teşkilatı resmî ideolojiye bağlı, resmî ideoloji ile şekillenen ve Türk kültürünün de resmî belleğini muhafaza eden bir yapıya sahiptir. Burada bu

anlayışın fotoğraflar üzerinden de şekillenmesi ve somut birer göstergelere dönüşmesi söz konusudur.



Fotoğraf 12: Polis Mecmuası, 1927 yılı 212. sayıda yayınlanan Atatürk fotoğrafı.

Sonuç

Polis Mecmuası'nın görsel içeriği ve bunların anlamsal kodları Türk Polis Teşkilatı'nın kültürel belleğini yansıtan önemli unsurlardır. Öncelikle, fotoğrafın kültür ile ilişkisi ele alındığında, fotoğrafın insanların bakış açılarını, dünya görüşlerini ve kültürel değerlerini yansıtan güçlü bir araç olduğu görülmektedir. Fotoğraf, bir anlamda gözlemlenen dünyanın yorumlanma biçimidir. Bu yorumlanma biçimi, içerisinde kültürel kodları barındırır. Bu bağlamda, Polis Mecmuası'nın içerdiği fotoğraflar, dönemin ve Polis Teşkilatı'nın değerlerini, çalışma prensiplerini ve toplumla olan ilişkisini göstermesi bakımından kültürel belleğin bir parçasıdır. Polis Mecmuası'nın içeriğinde yer alan fotoğrafların görsel kültürel belleğe olan etkisi incelendiğinde, polislik eğitimlerinden siyasi konjonktüre kadar geniş bir yelpazede fotoğraf kullanımına rastlandığı görülmektedir. Bu fotoğraflar, Polis Teşkilatı'nın faaliyetlerini, güvenlik stratejilerini ve toplumsal olaylara müdahalesini belgeleyerek kültürel belleğin bir parçası haline gelir. Aynı zamanda, Mecmua'nın içeriği dönemin siyasi ve sosyal değişimini de yansıtarak, kültürel belleği zenginleştirir.

Genel olarak bakıldığında, fotoğraflar ilk olarak tarihe tanıklık etme, ikincil olarak da imgesel değerleriyle yaşamaktadır. Bu da Mecmua'yı hem resmî ideolojinin ve belleğin hem de kolektif belleğin önemli bir arşivi konumuna taşımaktadır. Mecmua'nın dil ve içeriğindeki zamana bağlı değişiklikler, toplumun geçirdiği değişimi yansıtır ve buna bağlı olarak da kültürel belleğin zaman içindeki dönüşümünü gösterir. Fotoğrafların dil ve içerikle birlikte incelenmesi, kültürel belleğin çeşitli boyutlarını anlamak

adına önemli bir yöntemdir. Giriş kısmında bahsedilen sarmal okuma denemesi ise şu şekildedir: Mecmua'daki her görsel, dönemin ideolojisi ile bağlantılı olarak tasarlanmıştır ve ilk katman her zaman egemen ideolojiye hizmet etmektedir. İkincil katman toplumun değerlerine ve erdemlerine hizmet eden toplum faydasını gözeten polisliğin de temel değerlerini teşkil eden anlam katmanıdır. Üçüncü katman ise Polis Teşkilatı'nın kendi dinamiklerinin ve kodlamaların yer aldığı katmandır. Dolayısıyla bu üç anlamsal katmanın bir arada olması görsellerin okunmasını zorlaştırırken aynı zamanda kültürel belleğin zenginliğini de açığa çıkarmaktadır. Bu çalışma görsel kültürel bellek ve fotoğraf ilişkisinin, kültürel ifadenin yazılı ve sözlü formlarının yanı sıra görsel formunun da kültürel belleğin önemli bir parçası olduğunu vurgulayarak bu zenginliğe dikkat çekmeyi amaçlamıştır.

KAYNAKÇA

Assmann, J. (2001). *Kültürel bellek eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik.* (çev.: A. Tekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bachelard, G. (1996). *Mekânın poetikası.* (çev.: Aykut Derman), İstanbul: Kesit Yayınları

Bajac, Q. (2005). *Karanlık odanın sırları*. (çev.: A. Berkay), 2. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berger, J. (1986). *Görme biçimleri*. (çev.: Y. Salman), İstanbul: Metis Yayınları.

Berger, J. (2015). *Bir fotoğrafı anlamak*. (çev.: B. Eyüboğlu), İstanbul: Metis Yayınları.

Bilgin, N. (2013). *Tarih ve kolektif bellek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Burke, P. (2009). *Tarihin görgü tanıkları*. (çev.: Z. Yelce), 2. Baskı, İstanbul: Kitap Yayınevi.

Connerton, P. (2014). *Toplumlar nasıl anımsar* (çev.: A. Şenel). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Çolak, O. (2017). Sultan Reşad'ın basında çıkan fotoğrafları ve fotoğrafçıları. *Sultan V. Mehmed Reşad ve Fotoğraf Albümü*, (ed.: İ O. Çolak), İstanbul: TBMM. Milli Saraylar Yayınları.

Depeli, G. (2010). Görsellik ve kültürel bellek ilişkisi: Göçmenin evi. *Kültür ve İletişim*, 13(2), 9-39.

Deringil, S. (2014). *İktidarın sembolleri ve ideoloji*. (çev.: Gül Çağalı Güven), İstanbul: Doğan Kitap.

Günay, V. (2008). Görsel okuryazarlık ve imgenin anlamlandırılması. *Art-e Sanat Dergisi*, 1(1), 1-29.

Halbwachs, M. (2023). *Kolektif bellek*. (çev.: Z. Karagöz), 3. Baskı, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Kutlu, M. (2018). Etnofotografi: Etnografik araştırmada fotoğrafın çok yönlü kullanımı. *4. International Language, Culture and Literature Symposium*, 17-18 Mayıs 2018, Antalya: Akdeniz Üniversitesi.

Öztuncay, B. (2017). İstanbul'da fotoğrafçılığın doğuşu ve gelişim süreci. *Camera Ottomana*, (ed.: Z. Çelik- E. Eldem), 66-105, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Polis Mecmuası, 1017, 5 (97).

Polis Mecmuası, 1913, 1(1).

Polis Mecmuası, 1913, 1(3).

Polis Mecmuası, 1913, 1(9).

Polis Mecmuası, 1914, 1(14).

Polis Mecmuası, 1914, 1(20).

Polis Mecmuası, 1914, 1(28).

Polis Mecmuası, 1914, 1(29).

Polis Mecmuası, 1914. 5(98).

Polis Mecmuası, 1915, 1(41).

Polis Mecmuası, 1915, 3(45).

Polis Mecmuası, 1927, 212.

Sontag, S. (2008). *Fotoğraf üzerine*. (çev.: O. Akınhay), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Uğureli, A. (2023). *Türk folklorunda kültürün görsel tasarımı (fotoğraf) ve somut olmayan kültürel miras ilişkisi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Uhri, A. (2020). Akdeniz'de kültürel bellek açısından İzmir ve Girit [bir fotoğraf makinesinin gördükleri/Hamza Rüstem fotoğrafhanesi]. *Meltem İzmir Akdeniz Akademisi Dergisi*, 8, 71-85.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: https://rustuunsalpmyo.pa.edu.tr/polis-armasinin-anlami.html (Erişim:28 Ocak 2024).

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

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

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

Geliş Tarihi/Submission Date: 18.10.2023
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 16. 02. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1377777
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 232-242.

Araştırma Makalesi
Research Article

YAZIDAKİ YAS: *BİR ÖLÜNÜN DEFTERİ*

♦

THE MOURNING IN WRITING: *BİR ÖLÜNÜN DEFTERİ*

Buse TURAN KAYMAK*- Didem ARDALI BÜYÜKARMAN**

ÖZ: Svetlana Boym *Tırnak İçinde Ölüm* (2010) isimli kitabında yazı ile yaşam arasında paranteze alınan ölümün ve yazının içinde, mecazi intiharını gerçekleştiren yazarın izini sürer. Hayatının birçok noktasında kayıp duygusuyla yaşamak zorunda kalan, yazdığı roman ve hikâyelerle dönemi edebiyatının gelişmesine öncülük etmiş Halit Ziya Uşaklıgil'in eserlerinde yas önemli bir yer tutar. İlk dönem eserlerinden *Bir Ölünün Defteri*'nde (1892) romanın başkahramanı Vecdi, yaşamaktan vazgeçmek ile yazmayı bırakmak arasında kalır; kaybettiklerinin ardından yazdıkça iç dünyasına gömülür ve kaçmaya çalıştığı kimsesizliğiyle karşılaşır. O, "yaşam" ve "ölüm" sözcüklerinin yanına konan tırnak işaretlerinin etrafında yaşamak, yazmaya ya da yaşamaya son vermek sorunsallarıyla ve babasından kalan mektuptaki yasıyla mücadele ederken bizzat kendi yazdığı defterin içindeki yazıyla benliğini yok etmeye çalışır. Bu makalede, kaybedilenin yasını metinde var eden bir unsur olan yazının, yazarın mecazi ölümüyle, kahramanının yazı aracılığıyla yarattığı edebi intihar arasındaki ilişki incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Halit Ziya Uşaklıgil, yazı, yas, edebi intihar, mecazi ölüm.

ABSTRACT: *In her book titled Death in Quotation Marks (2010), Svetlana Boym traces the death enclosed in parentheses between writing and life and follows the footsteps of the writer who metaphorically commits suicide within the text. Mourning holds a significant place in the works of Halit Ziya Uşaklıgil, who had to navigate life with a pervasive sense of loss at many points and pioneered the development of the literature of his era through the novels and stories he wrote. In his early work Bir Ölünün Defteri (1892), the protagonist Vecdi finds himself torn between giving up on life and quitting writing. As he writes about his losses, he immerses himself in his inner world and encounters the loneliness he tries to escape. He struggles with the dilemmas of living within the quotation marks around the words "life" and "death," deciding between writing and ending his life, and dealing with the mourning in a letter left by his father. In the process, he attempts to annihilate his own identity through the writing in his own diary. This article examines the relationship between writing, which is a factor that brings the mourning of the lost to life in the text, the metaphorical death of the writer, and the literary suicide created by the protagonist through writing.*

Keywords: *Halit Ziya Uşaklıgil, writing, mourning, literary suicide, metaphorical death.*

* Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi/İstanbul- buseturannn@gmail.com (Orcid: 0000-0002-6285-7646)

** Doç. Dr.-Yıldız Teknik Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/İstanbul- didemardali@gmail.com (Orcid: 0000-0003-4440-2012)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

Halit Ziya edebiyatında kayıp önemli bir yer tutar; bu sebeple, yaşadığı kayıp deneyimlerini yazıya tutunarak sanatsal bir yaratıma dönüştürür. Bir oğlu ölür, diğeri intihar eder, annesini erken yaşta kaybeder. Onun eserlerinde kayıp bir yasa dönüşür. Yaşadığı onca kaybın ardından "belki de kendi intiharına yol açacak" olan süreci yazı ile katlanır kılar. Eserlerinde kahramanlarının ölümü Halit Ziya için ölüm duygusunu atlatmaya yarayan bir "edebi çare"dir. Edebi çare ise edebiyatın özerkliği uğruna verilen mücadelede yazarın simgesel anlamda ölümünden değil ama, yaşanan gerçek ölümlerden korunmanın bir yoludur. *Kırk Yıl* adlı eserini annesinin ölümüyle ilgili düşünü gördükten sonra kaleme alır. Gördüğü düşte karanlıklar içinde annesini arar, onu bir türlü bulamaz ve bu gerçekle yüzleştikten sonra anılarını tekrar canlandırmak adına yaslı bir tonda *Kırk Yıl*'ı vücuda getirir. Eserlerinde kahramanları ölüme yakın, hayattayken ölüymüş gibi davranarak ölmeden ölmek şekillerinde mecazi bir intiharın edebi çaresi olarak görünürler. Yaşam ve ölüm arasında bu şekilde yazıda, kayıpla beslenen, yasın da içinde bulunduğu bir gerilim yaratır.

Svetlana Boym *Tırnak İçinde Ölüm* (2010) adlı eserinde kayıp duygusunu, tırnak içine aldığı "ölüm" ve "yaşam" etrafında ele alarak yazarın, yazıda ya da yaşamda yok olma gayesini hem bir sistem eleştirisinin metaforu hem de can alıcı bir eylem olarak görür. Mallarmé, Rimbaud, Mayakovski gibi şairler üzerinden yazarın yazıda kendi varlığını yok ederek yarattığı mecazi intiharın oluşturduğu bir yazı pratiği ortaya koyduğunu ileri sürerek onların, yaşamda ve metinde kendilerini biçimlendirmeleri arasındaki gerilimin izini sürer. Örneğin Mallarmé, bir yandan kendi yaşamında intihardan uzaklaşmak için varlığını, metinde silen bir özne olarak edebiyatın çetrefilliklerine meydan okur. Bu şekilde, benlik ve kişisel hayat yazıda ortadan kaybolur, yerinden edilir. Yazı sayesinde dilin olanakları genişler, dil eğip bükülerek tahrife uğratılır.

Sistemi tersyüz eden bir unsur olarak ölüm karşısında yazı; yazarı cisimsizleştirme gücüne sahiptir (Boym, 2010). Bu sayede mecazi ölüm/intihar kavramı yazarın metinde yarattığı ritüel ölümler neticesinde yaşamını daimi kılar (Boym, 2010). İnsanın en temel, arkaik duygularından biri olan ölüm, "ölmediğim için ölüyorum"u söyleme şeklidir. Boym bunun en güzel örneklerinden biri olarak Mallermé'nin metinlerini gösterir. Mallarmé, ölüm üzerine yazdığı alegorik metinlerde yarattığı karakterlerle bir nevi edebi doğum yaratır ve böylece kendi ölümünü erteler. Çünkü, kendini koruma ve hayatta kalma içgüdüsü yazının içinde metaforik ölümler yaratır. Onun gerçekten uzaklaşarak şiirsel anlamda hayatta kalmasını sağlayan, eserlerindeki bu ölüm saplantısıdır. Metinlerinde bu saplantıyla şairin sonuna odaklanan, tekrar eden bir şiirsel intiharla, yani "ölüyorken ölmeme ve ölmüyorken ölme" (Boym, 2010:66) şeklinde karşılaşılır. Nitekim şiirsel intiharın tekrarı varlığını ancak, en hayati edim olarak yazma eyleminde bulur. Türk edebiyatında bunun en somut örneklerinden biri *Mai ve Siyah*'tır (1896). Romanın başkahramanı şair Ahmet Cemil'in, kendi

benliğini öldürüp şiirini yok etmesi gibi Halit Ziya'nın tüm eserlerine yayılmış "mecazi bir intihar" ve onun ardından gelen bir yas vardır. Onun edebiyatında kahramanlar öldükçe onlarla yeniden, yeni bir metinde, yeni bir ben'le karşılaşır. "Bu ölüm modern alegorinin bir örneğine, bedenin metinsel kamçılanışı karşılığında modern bir ölümsüzlük vaadine dönüşür." (Boym, 2010:74). Halit Ziya'nın eserlerinde Boym'un da belirttiği gibi "yaşanan mecazi intihar gerçek ölümün ertelenmesi olduğu gibi, yaşamda kalkışabilecek bir intiharın da edebi çaresidir." (Boym, 2010:92).

Kendi ben'ini tıpkı bir önceki Tanzimat nesli gibi dünyevi olanı anlatmak üzerine kuran Servet-i Fünûn nesli, buna bir de dünyevi olanı bir başka gözle, dille anlatmayı ekler, bu da onları daha önceki reformist nesilden ayırır, tamamıyla modernist bir düzleme çeker. Bu dönemin entelektüelleri edebiyatlarını duyular ve duyumlarla dolu yepyeni bir dünyaya açmıştır (Şahin, 2020). Hiç şüphesiz edebiyatçıların kutsallığını kaybettiği için parçalanan, bütünlüğünü kaybeden dünyayla baş etme yöntemlerinden biri de yazıdır. Yazı, hem bir edebi çare olarak yok olan bütünün kaybının yasını tutmayı sağlar ve bu sayede bir telafi mekanizması kurar hem de kurgudaki mümkün ölüm ile yaşamdaki mevcut intiharı uzaklaştırır. Bu durum Foucault'ya yazıda, bir öznenin serüven arayışında kendini kaybetmesine paralel bir durum olarak görünür:

> "Ne yani, kendimi maceralara atacağım bir labirenti, -biraz da titrek bir elle- kazıyor olmasaydım, yazı yazmak bana bu kadar zahmet ve zevk verir miydi, sanıyorsunuz? Sözlerimi yerlerinden ettiğim, kendilerinden uzaklaştırdığım, onlara yeni yeraltı yolları açtığım, güzergâhlarını kesintiye uğratıp değiştiren taşmalarla karşılaştıkları bir labirent hazırlıyor olmasaydım, yazıya bu kadar boyun eğer, ona ısrarla bağlanır mıydım? Kendimi kaybettiğim ve nihayetinde, bir daha asla karşılaşmak zorunda kalmayacağım gözler önünde belirdiğim bir labirenti. Tıpkı benim gibi, birçok kişi, artık bir yüzleri olmasın diye yazıyor." (alıntılayan Pierre Zaoui, 2014:149).

Foucault'nun bu arzusu ölümde değil yaşamda yok olmak veya Deleuze'ün yaptığı gibi tırnaklarını uzatıp parmak izi olmadığını iddia etmek yine Foucault'nun *Bilginin Arkeolojisi* kitabında yazdığı gibi kimlik belgelerine sahip olmayı reddetmektir (2014:152). Yazıda yok olmak tüm bunları kapsayan bir şekilde yazarak yazarın kendi benliğinin ölümü ile birlikte suretsizleştirilmiş bir kahramanın doğuşunu yaratır. Böylece yazar, farklı yüzlerde benliği koparıp tekrar var eder; Halit Ziya'nın söylemiyle "bir sürü nesneler ve hiç olarak" yaşam ve ölüm arasındaki parantezleri yazı aracılığıyla tekrar açarak yaşamda değil ama yazıda yok oluş gerçekleştirir.

"Yazıyorum Öyleyse Yok Oluyorum": Yazı ve Ölüm

Bir Ölünün Defteri'nde (1892) Vecdi, annesinin ölümü, ardından babasının gidişiyle çocukluk hatıralarının mekânı Çamlıca köşkünden, halasının evine taşınmak zorunda kalır. Burada, halasının kızı Nigâr ile aynı

evde yaşamaya başlar. Vecdi'nin okula başlamasıyla birlikte yeni arkadaşı Hüsam hayatına girer. Vecdi, ona arkadaştan ziyade bir baba gibi davranır, Hüsam'ın hafta sonları dönecek bir evi olmadığından Vecdi onu da yanında halasının evine götürür. Hüsam, yıllar sonra doktor olarak okuldan mezun olunca halasının Nigâr için uygun gördüğü eş adayı da olur. Vecdi'nin o zamana kadar aklına gelmeyen bir fikir bundan sonra zihnini kurcalar, Nigâr ile birlikte olmayı düşünmeye başlar. Fakat Nigâr ona, Hüsam'a karşı ilgisi olduğunu söyler. Vecdi, bunu öğrendikten sonra halasının evinden, annesini ve babasını kaybettiği Çamlıca'daki kendi köşküne geri döner ve Nigâr'ı sevdiğini anlar. Küçük yaştan beri Hüsam'ın, halasının evine sık sık gelmesi, akabinde kurulan arkadaşlık, Hüsam ve Nigâr'ı birbirine bağlamıştır. Bir süre sonra Vecdi, Hüsam'ın da Nigâr'ı sevdiğini anlar. Bu durum karşısında halasıyla konuşarak Hüsam ile Nigâr'ın evlenmesi için çabalar ama Nigâr'ı unutamaz. Bu yüzden savaşa katılmaya karar verir, bir daha dönmemek üzere savaşa gider ancak, ölmek için gittiği savaştan sol kolunu kaybederek eve dönmek zorunda kalır. Döndükten sonra Hüsam, Nigâr ve halası ile aynı evde yaşamaya başlayan Vecdi, bu mutlu tablonun içinde daha fazla duramayıp çocukluk anılarına, Çamlıca köşkündeki odasına dönerek intihar eder.

Vecdi, küçük yaşta kaybettiği annenin ve babanın yokluğuyla "muinsiz", hamisiz kalmıştır. Annesinin ölümü onda onarılmaz yaralar açar. Bu acı duyguyla tanıştığı günü şöyle tarif eder: "Hayatımın ilk mühim vakası olarak annemin vefatını tahattur ediyorum." (Uşaklıgil, 2020:31). Çocuk haliyle karşılaştığı bu hüznün ardından babası onu halasının yanına Beylerbeyi'ne gönderir. Vecdi'nin babası, karısının ölümünden sonra, ardında bir mektup bırakarak evini terk eder.

> "Kimsesizliğimi takrir eden bu kâğıt parçasına yaşlarını salıvermeye cesaret edemeyen gözlerim merkuz; sekiz yaşında bir çocuğun fikrine meçhul, korkunç bir âlem açan bu vakaya karşı sakit bir hâlde durdum. Ciğerlerimden, bütün içimden süzülüp akan barid bir şey kalbimde teraküm ediyordu." (Uşaklıgil, 2020:40).

Sanatçı aslında zorunlu olarak, yazıyı yaratmak için yaşamını feda eder. Çünkü sanatçı "homme d'esprit"nin bir adım daha ilerisine giderek kendi ruhsal potansiyelini geride bırakıp üst yazma eylemine geçmek ister (Boym, 2010:121). Vecdi'yi yazma sürecine iten ikinci hamle, annesini kaybetmesinin ardından babanın da yok oluşudur. Vecdi'nin yaşamından ayrılan anne ve baba onun "kendi ruhsal potansiyeli" için bir üst aşamadır. Bu üst aşama yazı'da gerçekleşecektir. Vecdi'nin elinde tuttuğu kâğıt parçası; yazı'nın içinde hapsolarak evden ayrılan babanın "yazgısının tamamlandığı"nı gösterir. Çünkü, bu şekilde eserde, özne gayrişahsileştirilerek yok edilmiştir. "Kendini silme kendini var etmeyi, bireyselliğin kaybı onun yeniden ele geçirilişini" barındırır (Boym, 2010:128). Metnin dışına çıkarılan babanın ardından kalan mektupla "hâmisiz, istinasız bir çocuk" olduğunu hisseden Vecdi, daha sekiz yaşında

yaşamsallıktan kopma sürecinin ilk aşamasındadır. Bu aşama Vecdi'nin Nigâr ve Hüsam'ın evliliklerini onaylayıp bu şekilde kendi aşkını feda etmesi, ancak defterine, yazı'ya tutunmasıyla, ben'ini, Vecdi'yi silerek yazan bir özneye dönüşerek kaybolmaya çalışmasıyla tamamlanır. "Yazan öznenin içinde sonsuzca kaybolduğu" metinde oyun arkadaşı, halasının kızı olarak gördüğü Nigâr'ın, yakın arkadaşı Hüsam ile evliliğini onaylamasıyla birlikte tek çare olarak ölümü erteleyici unsura siyah bir deftere tutunur. Fakat bu süreçte ümitlerini kefene saran Vecdi, yıkıcı bir ben inşa eder.

> "İşte burada şu siyah defteri çıkardım, bütün hayatımı dolduran hissiyatı tevdi ettiğim bu zavallı kâğıt parçalarını çevirdim, daha büyük bir kısmı beyaz duruyor. Bunlar dolacak mı? Yoksa şu şimdi yazdığım sahifeler bu hazin kitabın son yaprakları mı olacak bilemiyorum. Bu akşam şu defteri kapadıktan sonra bir daha ne vakit açılacak? Belki bu yaprakları bir rüzgâr alıp lüzumsuz, manasız bir şey gibi meçhul bir yere atacak. İhtimal ki bir gün sana mülaki olacak, boş kalmış bir iki saatini onlara hasredeceksin." (Uşaklıgil, 2020:123).

Yaşadıklarını unutmamak için yazmaya devam eder. Bu durum yas sürecinin canlı kalmasını sağlar ve onu delirmekten korur. Yaşadığı acının büyüklüğünü göstermek için böyle bir defter vücuda getirmiş, bu şekilde, kendi ben'ini tuttuğu yas ile silerek yeniden yaratmıştır. Yazdığı yazıda Hüsam'a karşı olan öfkesi, hıncı vardır: "Oh!.. Hüsam!.. Senin saadetin benim için ne müthiş bir felaket oldu, bunu asla takdir edemeyeceksin." (Uşaklıgil, 2020:25). Vecdi, yazının içinde dağılmış bir hayatta kaybolurken Hüsam'ın parlak bir hayatın basamaklarını çıkışı onun yasa gömülmesine sebep olur.

> "Sizden kaçmak, gidip kaybolmuş bir köşede babamın yaptığı gibi meçhul, unutulmuş, hayattan çekilmiş yaşamak daha iyi değil mi? Bu mütelaalar sen Nigâr'a köşkü gezdirmekle meşgul olduğun vakit doğmaktaydı. Ben sizi arkanızdan yavaş yavaş takip ediyordum. Nigâr, kalbini dolduran saadetin içinde acı bir katre, fikrinde inkişaf eden parlak semada bir siyah leke olmayanlar gibi senin yanında uçuyordu."(Uşaklıgil, 2020:112).

Vecdi, Nigâr'ı kaybettikten sonra köşkün içinde ölmek istemiş, savaşta dahi ölmeyi becerememiş, aslında yaşarken çoktan bir ölüye dönüşmüş bir özne gibi yaşayarak varlığını yok etmeye çalışır. Çamlıca'daki köşkünün odalarında, eşiklerinde olan biteni yazmaya başladığı andan itibaren belli bir süre köşkten çıkmaz. Bir şeyleri yazmaya devam ettikçe intiharını geciktirir. "Ölmemek isteyen bu vücutla öldürmek isteyen o maraz arasında" mücadele eder (Uşaklıgil, 2020:18). Yazı, yas sürecinde bir bağlantı nesnesi görevi görür. Bağlantı nesneleri, kaybedilen kişiye ait, yitimi, yitimin oluştuğu ortamı hatırlatan nesnelerdir. Vecdi'nin aldığı siyah kaplı defter de yazı aracılığıyla inşa edilen bir bağlantı nesnesidir. "Bağlantı nesneleri, bir yandan ilişkimizin şarkısını çalarken diğer yandan yas tutan bireylerin uyum sağlamalarını ve yaşamda ilerlemelerini engeller." (Volkan & Zıntl,

2010:101). Bu defter; onun Çamlıca köşkünde veda ettiği annesini, bir mektubun ardında kalan babasını ve Nigâr'ı zihninde canlı tutarken, yaşama uyum sağlamasını zorlaştırır ve onun yaşamdan uzaklaşmasına neden olur. Vecdi için yaşamak ağır bir yük halini almıştır.[1]

Vecdi, kendi ben'liğini satırlar arasında silip "mecazi intiharı"nı, yani yazıda yarattığı ölümü gerçekleştirmektense savaşa gidip gerçek ölümle ben'liğinden kurtulmak ister. Bu sayede inşa ettiği defter, savaşta kaybolan bedenin bütün hatıralarını, ümitlerini yok edecektir. "Burada sıkılıyorum, Hüsam bu boş geçen hayat, faydalı bir ölüme feda olsun. Düşün, vicdanın beni tebcil etmiyor mu?" (Uşaklıgil, 2020:115). Savaşta ise önce vatanı koruma duygusuyla sözler savururken aslında ölümün kucağını arzulayan bir uyurgezer gibi davranır.

> "Ben niçin burada bulunduğumu pekiyi tayin edemiyordum; fakat karşımda ta bir muhayyel ufkun muzlim bir köşesinden müthiş bir kadit korkunç gözleriyle bana bakıyordu. Onlar harbe gittiklerini pek iyi biliyorlardı, fakat harp onlara dudaklarında bir hande, gözlerinde bir sürurla görünüyordu, onlar gülüyorlardı, ben sükût ediyordum, fakat onlar güldükçe sürurları metruk bir mabette kendisini kaybetmiş bir kuşun neşvesi gibi kalbimde bir ihtizaz hasıl ediyordu." (Uşaklıgil, 2020:118).

Vecdi, savaş meydanında kendi kendine verdiği bir emirle tam ateşin ortasına, binbaşının yanına gider. Doktor olarak gittiği savaş meydanında, kolundaki Kızılay şeridini kopartarak elindeki tüfekle nişan alır, o sırada kolundan vurulur. Ertesi gün sol kolu "mensup olduğu vücudu bir daha geri gelmemek üzere" terk eder (Uşaklıgil, 2020:133).

> "Bugün şurada tekrar defterimi açmak, hatıralarımı yazmak istemiştim. Genç mülazım çantamı açıp defterimi bulmuş, bana vermişti. Bir el ile yazı yazmak güç oluyor; defterimi hem dizimin üstünden zaptetmek, hem kalemi kullanmak beni hayli yordu. (…) Yalnız kazandığım şey bir kolumu kaybetmekten mi ibaretti." (Uşaklıgil, 2020:135).

Bedeninden ayrılmayan sağ kolun gücüyle yazmaya çabalar fakat onu, tek bir kol mu yaşamda tutacaktır? Vecdi, yazmak ile yaşamak arasında kesin sınırlar çizmeye çalışır, ama tam da bu sırada, yazmanın aciliyetiyle yaşam da yazı da aynı nefes alıp veriş ritmi ile çerçevelenir. Onun yaşamını mümkün kılan, paradoksal bir şekilde, yazarken yarattığı ritüele dönüşen ölümüdür (Boym, 2010:92). Vecdi, kimsesizlik ve çaresizlik gibi duyguların ağırlığından kaçmaya çalışır. Kederinden kurtulmak için gittiği savaştan ağır bir yük olan "yaşamak yükü" ile geri döner. Nitekim kurmak istediği

---

[1] Adorno, *Minima Moralia* kitabında Schopenhauer'dan şöyle bir alıntı yapar: "Yaşayan her şeyi hareket halinde tutan etken, varoluş çabasıdır. Ama varoluş bir kez güvence altına alındıktan sonra kişiler ne yapacaklarını bilmez olurlar: Böylece onları hareket halinde tutan ikinci etken devreye girer: Varoluşun yükünden kurtulma (…)" (2021:181-182).

saadethaneyi matemhaneye çevirmeye savaş meydanında başlamıştır. “Ben hayatımda mesut olmaya bir arzu taşımadığım için belki o saadeti hayattan başka yerde ararım.” (Uşaklıgil, 2020:116). İçinde yarattığı ben’lerinin arasında bölünerek içsel şiddetini, savaşa gidip bedenini yok etmeye çalışarak dışsallaştırır. “Bir neşterin ucuna merbut olan deva”yı kalemin ucuna tutturur (Uşaklıgil, 2020:47). Boym, yazının içindeki ölüm yani “sürekli tekrarlanan edebi intihar gerçek anlamda fiziksel olarak kendini yok etmeyle son bulur” der (2010:66). Bu durumla baş edemeyen Vecdi, en son kendini de siyah bir defter gibi silikleştirir.

> “İşte burada şu siyah defteri çıkardım, bütün hayatımı dolduran hissiyatı tevdi ettiğim bu zavallı kâğıt parçalarını çevirdim, daha büyük bir kısmı beyaz duruyor. Bunlar dolacak mı? Yoksa şu şimdi yazdığım sahifeler bu hazin kitabın son yaprakları mı olacak bilemiyorum. Bu akşam şu defteri kapadıktan sonra bir daha ne vakit açılacak? Belki bu yaprakları bir rüzgâr alıp lüzumsuz, manasız bir şey gibi meçhul bir yere atacak.” (Uşaklıgil, 2020:123).

Halit Ziya bu süreci, diğer romanlarında olduğu gibi (*Sefile*, *Nemide*, *Ferdi ve Şürekâsı*, *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnu…*) eylemlerinin faili olan öznenin yok oluşuyla taçlandırır ve Vecdi’nin bitmeyen yası “saadethaneden matemhaneye” dönen Çamlıca köşkünde sonlanır.

Ölümcül Tırnak İşaretleri: Bitmeyen Yas

Kaybın çözümü olmadığı, bu kayıpla başa çıkılmadığı durumlarda birey, yasa gömülür. Vecdi, hem bu durumdan kurtulmak hem de bir iç dökme alanı yaratmak için kendine bir defter alıp yazmaya başlar. Bu, daha çok yasta takılıp kalmasına neden olur. Yazı aslında kaybettiği annenin, terk edip giden babanın, reddedilen bir aşkın direnişidir.

> “Ölümü kabullendikten sonra yaşamımıza devam etmek isteriz. Çekilen acının bir an önce ortadan kaybolmasını ve kendimizi yeniden gündelik yaşamımıza katmayı isteriz. Ancak, ne yazık ki, yitirdiğimiz kişinin duygusal varlığı zihnimizin içinde sürekli olarak dolaşıp durur. Bu duygusal varlık, bizi yitirdiğimiz kişi ile yepyeni ve daha olumlu bir ilişki düzenlemeye zorlar. İşte, bu uzlaşma dönemi yas işi (yas işlemi) olarak bilinir. "Yas işi" terimi herhangi bir yitimden sonra sağlamamız gereken iç ve dış uyumlarımızı tanımlamak amacıyla Sigmund Freud tarafından ortaya atılmıştır. Başarılı bir yas işi için iki ana bileşen gereklidir: Birinci bileşen, ilişkimizi bizim için ne anlama geldiğini değerlendirmek üzere yeniden gözden geçirmektir, ikinci bileşen ise, yitimimizi geleceği olmayan bir anıya dönüştürmektir.” (Volkan & Zıntl, 2010:37).

Vecdi’nin bitmeyen yasını körükleyen bir diğer öge Çamlıca köşküdür. Nigâr’ı kaybettikten sonra tozlar içinde kalan çocukluk anılarının hâlâ canlı olduğu Çamlıca köşküne döner. Burası her şeyin başladığı ve her şeyin

nihayete ereceği yerdir. Bu haliyle bir bellek mekânı, bir anı kutusu görevi gören bu ev Vecdi'nin annesiyle olan bütün anılarını yeniden canlandırır. Sevdiği kadını kaybettiği anda annesini ve onun ölümünü düşünür. Hayallerinin yitimi, onu geçmişin tozlu odalarından biri olan annesinin odasına sürükler. Odaya girdiğinde annesini kaybettiği anları, babasının gidişini anbean hatırlar.

> "On sekiz sene evvel terk ettiğim bu yer, şu etrafı muhit olan ağaçlar, o karşımda hazin duran bina, türlü çılgınlıklarıma zemin olan bu bahçe, şimdi matemli gözlerle bana bakıyor zannediyordum. (...) Bu yerin her noktası, her köşesi bende bir hatıra uyandırıyordu. Şu ağacın altında bir gün yemek vakti beni arayan dadımı korkutmak için saklanarak birdenbire korkunç bir sesle bağırıp önüne atıldığımı, ötede bir sabah babamla beraber çiçek toplamaya çıktığımızı tahattur ediyordum, bütün o mazi yeni bir hayatla pîş-i hayalimde yaşıyordu. Bir yere geldik ki burada ihtiyarsız tevakkuf ettim, o gün şurada kelebek avlamak için koşuyordum, gözlerim annemin penceresine merkuzdu. İhtimal annemin cansız başı yastığının üzerine düştüğü bir dakikada ben de oraya düşmüştüm." (Uşaklıgil, 2020:95).

Ölümcül yaşamını, kendisini doğduğu köşke, ölmek için geldiği yere hapsederek tırnak içlerine sıkıştırdığı bu mekân, onun kabuk bağlayan yaralarını tekrar kanatır. Vecdi annesinin öldüğü, doktorların sürekli girip çıktığı yatak odasına gider. Odada annesinin çığlıklarını, kırılan camı, babasının giderken ardında bıraktığı mektubu hatırlar. "Annesinin himaye kanadı üzerinden kalkmış, babasının getireceği daneye intizar tesliyetini kaybetmiş, henüz kanatlarına kuvvet gelmeden yuvasından düşmüş bir kuşcağız gibi, garip" kalır (Uşaklıgil, 2020:41). "Matemli gözlerle" bakan köşkün uzun süre odalarını gezip gidenlerin ardından yaşananları hatırlarken özellikle Nigâr'ın kaybı derin bir hüzün yaratır.

> "Odama çıkardım. Kitap dolabının tozlu camları altında muattaliyetlerinden sıkılmış gibi uyuyan kitaplar vardı. Bunlardan şimdi ikrah ediyordum. Masanın gözünde duran bu siyah defteri almak istemiyordum. Unutmak istediğim hatıralar onun içindeydi; ondan tevahhuş ediyordum." (Uşaklıgil, 2020:109).

Anı kutusu, hatta bir tabut görevi gören köşk, Vecdi'nin tüm acılarıyla yüzleşmesine sebep olur. Köşkte açılan defter; annenin ölümüyle başlayıp Nigâr'ın onu değil Hüsam'ı seçmesi arasındaki zamanı kapsar. Vecdi'nin yaşama bir türlü tutunamaması, yaşamın yükünün altında "şiddetli olan elemlerden beslenmeye devam etmek zorunda" kalması ne yazık ki yaşamını kısa kesmesini gerektirir (Boym, 2010:150).

Vecdi, ne yaşadıklarına ne de kaybettiklerine alışır. Yazdıkça içinde yeşeren acı, onu yaşamından vazgeçmek için savaş meydanına, tahammül

edemediği yaşamına son verme arzusu barut kokusunun kucağına sürükler; "ateş arabası", "binlerce ağızlı bir mahlûk"a doğru ilerler. Arzu ettiği ölüm, hayatın ağırlığı halindeki tek bir kolun kaybıyla hafiflemez. Vecdi'nin savaş meydanında ölüme koşması ve kolunun kesilmesi arasındaki zaman, onun yaşamında ölümcül tırnak işaretleri açar. Ölüm figürünün iki yanındaki tırnak işaretlerini kaldırmak yalnız öznenin ölümünü değil, benliğin kuruluşu ve çözülüşünü de içine alır (Boym, 2010:318-319). Vecdi'nin benliği, kolunun kesilmesiyle, bedeninden bir parçanın uzaklaşmasıyla mecazi bir ölümü, sonrasında yeni kurulan benliğin edebi intihara ilerleyişini beraberinde getirir. Aynı zamanda "[k]endi kendini betimlemenin gerekleri (…) yaşam anlayışını etkiler ve şekillendirir. Bununla da kalmayıp, 'yaşam'ı daimi olarak ölümcül tırnak işaretlerinin içine kapatarak onu barındırdığı 'yaşamsallık'tan da mahrum bırakır." (Boym, 2010:31).

Vecdi, haftalarca süren duygusal fırtınaların içinde ilk önce kendini köşke, daha sonra bir defterin içine kapatarak yaşamaktan uzaklaşır. Öfke, üzüntü, acı gibi duyguların altında ezilir. Kayba karşı verdiği tepkiler Vecdi'nin sağlıklı bir yas süreci geçirmediğini gösterir. Kaybettiklerini bir anıya dönüştürmeye direnir. Benliğini içinde kaybedeceği, böylece benliğinin çözülüp edebi intihara doğru ilerleyeceği bir defter inşa eder. Yastan çıkmak yerine, yasın içinde ölümü arzulayan, "yazılmış olan ile yazmak arasında, yazmak ile yaşamak arasında, birinin yaşamı ile diğerinin yaşamı arasında", çözülmüş bir ben yaratır (Zaoui, 2014:151).

Mutlu bir "levha" ile açılan *Bir Ölünün Defteri*, eve gelen ihtiyarın kötü haberiyle son bulur. Levha yaşanacak olan mutsuzlukları temsil eder. Yıkılmak üzere kurulur ve bu yıkılma genellikle ölümle olur. Zeynep Uysal *Metruk Ev*'de bu duruma şöyle değinir: "Halit Ziya hemen her romanında bir mutlu aile, mutlu ev levhası çizer; bu levha ya sonradan bozulacaktır, mutluluğun değil o bozulmanın hikâyesini anlatır; ya da o mutlu levhanın dışında kalanların hikâyesini." (Uysal, 2014:260). Bu "levha"nın içinde Hüsam kapıya gelen ihtiyarla karşılaşır, bu ihtiyar dışarıdan eve girecek olan felaketlerin habercisidir. Vecdi, seyredilen "musavver kitap"ın dışında kalan bir gölge gibi belirir.

> "Pencerenin kenarında gözleri; bu hazin gecenin önünde tersim ettiği muzlim levhayı, denizin siyah sathı üzerinde yuvarlanan karartılar telatumunu, diğer sahilde yağmur silsilesiyle titreyen donuk ziyaları dolaştıktan sonra odanın ortasına doğru ilerledi: (…) Odanın diğer köşesinde, elinde büyük resimli bir kitapla bir genç kadın, iki tarafında şüphesiz anlayamadıkları bir resmin verdiği merakla gözleri açılmış; daha iyi görebilmek için annelerinin dizlerine, omuzlarına tırmanmış altın başlı iki çocuktan müteşekkil bedii bir levha genç adamın henüz terk ettiği hazin manzarayla tam bir zıt teşkil ediyordu. (…) Çocuklar babalarına dudaklarını uzatmakla iktifa ettiler. Anneleriyle yalnız kaldıkları musavver kitap tekrar açıldı, çocuklar resimleri

seyrediyorlardı. İhtiyar kadının da sarı çehresi üzerinden yas katreleri ağır ağır birbirini takip ediyordu." (Uşaklıgil, 2020:13-18).

Bu mutlu "levha"yı son kez seyreder, levhadan koparılmış "kırık bir hayat" sona yaklaşan Vecdi'nin "yas katreleri" olarak belirir. Vecdi'nin yaşama arzusu yazmayı esinlerken mutlu levhadan kopma arzusu onu edebi bir intihara götürür. Bu levhadan kaçıp karlı, rüzgârlı bir yağmur altında üşüyerek, titreyerek ve donmaktan hoşlanarak köşke yürür. Kaybettiklerinin yasını, bu yası canlı tutan siyah kaplı defterinin içine tutturan Vecdi, yazdığı son satırlarla da ölümünün faili olduğunun altını çizer. "Odamın bütün pencerelerini açtım, defterimi çıkardım. İşte bu parçayı bu sıtma içinde, üzerimden sular akarak yazdım." (Uşaklıgil, 2020:140).

Sonuç

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Bir Ölünün Defteri* romanında yas ve yazı kavramı önemli bir yer tutar. Yas, yazı aracılığıyla yok edilen benliğin bir edebi ürünü olarak ortaya çıkar. Bir hatıra defterinden okuduğumuz romanın başkahramanı Vecdi'nin metinde kendini yok etmek için yazmaya başlamasıyla kendi benliği ortadan kalkar, yazmaya başladığı anda giderek edebi intiharına yaklaşır ve sonunda da intihar ederek bedenini yok eder. Yazı onun yaşadığı anne kaybı, babası tarafından terk edilişi, sevdiği kadın tarafından istenmeyişi karşısında uzun süre dış dünyaya direnç göstermesini sağlar. Vecdi, kaybı sindirip yas sürecini tamamlamak yerine, siyah kaplı defterine yazarak ve bu yazı içinde kendi benliğini parçalayıp çözerek kaybolan ben'ler inşa eder. Köşkün, savaşın içinde yaratılan edebi intihara doğru giden yoldaki işaretleri gösteren ölümcül tırnak işaretleri yok olan benliğin yarattığı bir edebi eser meydana getirir. Bu şekilde bizzat yazar da yaşamaya devam eder, bu yolla hayatta kalarak mecazi ölümünü gerçekleştirir, kendi sesini ve benliğini edebi metinden tamamen uzaklaştırır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Adorno, T. W. (2021). *Minima Moralia*. İstanbul: Metis Yayınları.

Boym, S. (2010). *Tırnak içinde ölüm modern şairle ilgili kültürel mitler*. İstanbul: Metis Yayınları.

Şahin, S. (2020). Mai ve siyah'ta duyular ve duyumlar. *Türkbilig*, 40, 181-187.

Uşaklıgil, H. Z. (2020). *Bir ölünün defteri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Uysal, Z. (2014). *Metruk ev Halit Ziya romanında modern Osmanlı bireyi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Volkan, V. - Zıntl, E. (2010). *Gidenin ardından*. (çev.: Vahip Işıl - Müge Kocadere), İstanbul: Oa Yayınları.

Zaoui, P. (2014). Yokoluş neşesi veya Deleuze ve Foucault'nun tuhaf 'mê phunai'si. *Teorik Bakış*, (çev.: Sibel Yardımcı), İstanbul: Sel Yayınları.

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

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale konusu ve kapsamı, etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *Article does not require an Ethics Committee Approval.*

Destek ve Teşekkür / *Support and Acknowledgment:* Bu çalışmaya değerli katkılarından dolayı eş danışmanım Prof. Dr. Seval Şahin'e çok teşekkür ederim. / I would like to express my sincere gratitude to my co-advisor, Prof. Dr. Seval Şahin, for her valuable contributions to this study.

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

Yazarın Notu / *Author's Note:* Bu çalışma, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Doç.Dr. Didem Ardalı Büyükarman danışmanlığında Halit Ziya Uşaklıgil'in metinlerini yas odağında inceleyen doktora tezinden üretilmiştir. */ This study is derived from the doctoral thesis conducted under the supervision of Assoc. Prof. Dr. Didem Ardalı Büyükarman in the Department of Turkish Language and Literature at Yıldız Technical University, focusing on the works of Halit Ziya Uşaklıgil within the theme of mourning.*

Katkı Oranı Beyanı / *Author Contributions:* Tez danışmanı olan ikinci yazar kuramsal çerçeve ve literatür konularında katkı sağlamıştır. / *The second author, who is also the thesis advisor, has contributed to the theoretical framework and literature topics.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 11.01.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 02 03. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1418199
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 243-253.

Araştırma Makalesi
Research Article

BİR ŞİİR MECMUASINDAN HAREKETLE DERZİ-ZÂDE ULVÎ'NİN YAYIMLANMAMIŞ BİR GAZELİ

♦

AN UNPUBLISHED POEM BELONGING DERZİ-ZÂDE ULVÎ, FOUND IN A POETRY MAGAZINE

Hamza KOÇ*-Emre ŞENGÜL-Ferit BÜLBÜL*****

ÖZ: Asıl adı Mehmed olup Derzi-zâde lakabıyla tanınan Ulvî'nin doğum tarihi bilinmemektedir. Ulvî'den bahseden tezkireciler, şairin İstanbullu olduğu konusunda mutabıktırlar. Kardeşi Mustafa Çelebi'nin de Re'yî mahlasıyla şiirler yazması, onun edebî bir çevrede yetiştiğini göstermektedir. Ulvî'nin hayatının en önemli safhası Manisa müftüsü Muallim-zâde Ahmed Efendi'nin yanında ilim tahsil etmesiyle başlar. Zira Manisa'da bulunduğu sıralarda Kanuni'nin oğlu II. Selim'in musahiplerinden Celal Bey ve Turak Çelebi tarafından şehzadeye takdim edilmiş ve Turak Çelebi'nin yardımıyla birçok ihsana mazhar olmuştur. Ulvî, ayrıca II. Selim'e sunduğu kasidelerle şehzadenin takdirini kazanmış ve hem ilmî hem edebî anlamda kendisini yetiştirerek XVI. yüzyılın seçkin şairleri arasındaki yerini almayı başarmıştır. Fakat Turak Çelebi'nin Kanuni tarafından İstanbul'da idam ettirilmesi, şairi maddî ve manevî anlamda zora sokmuştur. Hamisinin katledilişinden duyduğu derin üzüntüyü dile getiren bir matla yazan Ulvî; bu şiirden rahatsız olan Kanuni'nin, hakkında çıkardığı hapis ve ölüm fermanı üzerine ortadan kaybolmuş ve II. Selim'in tahta oturmasıyla tekrar İstanbul'a dönerek Hubbî Mollası adıyla şöhret kazanan Mehmed Vusûlî Efendi'ye mülazım olmuştur. Meyhane ve şaraba olan düşkünlüğünden dolayı hayatının son dönemlerini sefalet içerisinde geçirmiş ve 993/1585 yılında İstanbul'da ölmüştür. Ulvî, en önemli eseri olan *Dîvân*'ının yanında bir de *Manisa Şehrengizi* kaleme almıştır. Mazmun ve edebî sanat açısından zengin, sade ve akıcı bir üsluba sahip olan Ulvî'nin ayrıca birçok şiir mecmuasında manzumelerine rastlamak mümkündür. Bilindiği üzere şiir mecmuaları, divan şairlerinin manzumelerinin toplandığı ve kayıt altına alındığı önemli kültürel kaynaklarımızdandır. Dolayısıyla gerek divan sahibi birçok şairin divanında bulunmayan şiirleri ihtiva etmeleri gerekse döneminin edebî zevkini yansıtmaları açısından kayda değer öneme sahiptirler. Bu ehemmiyete binaen incelediğimiz Yapı Kredi Araştırma Kütüphanesi Y 0431'de kayıtlı şiir mecmuasında Ulvî'nin, biri *Dîvân*'ında yer almayan toplam üç gazeli bulunmaktadır. Bu çalışmada Ulvî'nin yayımlanmadığı tespit edilen bu gazelinin şekil ve

* Doç. Dr.-Giresun Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Giresun-hamza.koc@giresun.edu.tr (Orcid: 0000-0002-8324-3707)

** Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi/Giresun-emresengul616@gmail.com (Orcid: 0009-0004-7867-319X)

*** Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı Öğrencisi/Giresun-feritbulbul148@gmail.com (Orcid: 0009-0000-0482-9658)

This article was checked by Turnitin.

muhteva özellikleri üzerinde durulacak, söz konusu manzumenin Ulvî'ye aidiyeti tartışılacak ve çeviri yazılı metni sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: XVI. yüzyıl, Derzi-zâde Ulvî, şiir mecmuası, divan, yayımlanmamış gazel.

ABSTRACT: *Little is known about the [Ottoman] poet Derzî-zâde Ulvî, including when he was born, beyond that his original was Mehmed. Moreover, scant bibliographic sources tell us that he most likely was from Istanbul. He had a brother, Mustafa Çelebi, who like him, composed poetry in the Re'yî style, thus implying that Ulvî was reared in a literary milieu. A huge turning point in Ulvî's life was when he moved to Manisa and began studying the sciences under Muallim-zâde Ahmed Efendi, the province's mufti. At around the same period, he was presented to Sultan Süleyman the Magnificent's son Selim II (then a prince) by Celal Bey and Turak Çelebi, with their high praise (they were good friends with the royals). Ulvî would end up writing several odes for Selim, and upon gaining his favour, gradually earned himself a name as one of the 16th century's most distinguished poets both in the literary and scholarly sense. Unfortunately, Çelebi's execution by order of the Sultan threw Ulvî into financially and morally troublesome times for a while. He expressed his grief over the incident in a poem that would end up rubbing the Sultan the wrong way, who in response issued a warrant for his imprisonment and death. As a result, Ulvî went into hiding, and wouldn't resurface and return to Istanbul until Selim II took the throne. When he did, he apprenticed under Mehmed Vusûlî Efendi (aka Hubbî Mollası). Alas, Ulvî was heavy drinker, and died in poverty in Istanbul in 993/1585 at the hands of his habit. Nevertheless, in his lifetime he left behind two books, Divan (his magnum opus) and Manisa Şehrengizi, plus countless works of prose scattered across multiple poetry magazines – all of which are characterized by a distinctly rich, fluent, and yet plain literary style, and collectively represent a valuable cultural treasure trove. Similarly, non-Divan poetry, regardless of who the poet is, further reflect people's literary taste around that era. In this study, we want to focus one gazel of Ulvî's (he wrote three in total) that made its way in a poetry magazine (Yapı Kredi Research Library – Y 0431) rather than Divan. We shall examine its form and content, debate why we think it belongs to Ulvî, and then provide a transliteration and Modern Turkish translation.*

Keywords: *16th Century, Derzi-zâde Ulvî, poetry magazine, divan, unpublished gazel.*

Giriş

Asıl adı Mehmed Çelebi olup Derzi-zâde/Terzi-zâde lakabıyla meşhur olan Ulvî'nin doğum tarihi bilinmemektedir. Ancak Ulvî'den söz eden kaynaklar (Yavuz ve Özen, 1972: II/23; Kutluk, 1989: II/646; İsen, 1994: 318; Şemsettin Sâmî, 1996: IV/3174; Kutluk, 1997: 178; Kurnaz ve Tatcı, 2001: II/699; Solmaz, 2005: 429; Kılıç, 2010: II/1105; URL-1: 238) onun İstanbullu olduğu noktasında hemfikirdirler. Kardeşi Mustafa Çelebi'nin de Re'yî (ö. 981/1573-74)[1] mahlasıyla şiirler yazması, Ulvî'nin aileden gelen bir şair mizacına sahip olduğunu ve edebî bir iklimde yetiştiğini göstermesi bakımından önemlidir (Çetin, 1993: III). Manisa müftüsü Muallim-zâde Ahmed Efendi'nin danişmentliği görevini üstlenen ve ondan ilim tahsil eden Ulvî, Kanuni'nin oğlu II. Selim'in musahipleri Celal Bey ve Turak Çelebi vasıtasıyla şehzadeye takdim edilir. Böylece Celal Bey ve Turak Çelebi'nin himmetleriyle birçok ihsana kavuşur ve rahat bir hayat sürer. Ayrıca Şehzade Selim'e sunduğu kasidelerle onun iltifatına nail olan

[1] Kınalı-zâde Hasan Çelebi (Kutluk, 1989: I/397) ve Şemsettin Sâmî (1996: III/2264) Re'yî'nin 981'de öldüğünü söylerken Riyâzî'de (Açıkgöz, 2017: 158) bu tarih 982'dir.

Ulvî, elindeki olanakları iyi kullanıp kendisini ilmî ve edebî anlamda yetiştirerek çağının seçkin şairleri arasındaki yerini almayı başarır. Fakat Turak Çelebi'nin Kanuni'nin emriyle İstanbul'da idam edilişi, Ulvî'nin hayatını maddî ve manevî anlamda altüst eder. Hamisinin katledilişinden duyduğu derin üzüntüyü dile getiren

Dil harâba varıyor sîneye cânân gelsün

Şehri hâlî komasun tahtına sultân gelsün

matlalı şiiri, Kanuni'yi çok rahatsız eder. Padişahın, hakkında çıkardığı hapis ve ölüm fermanı üzerine uzun bir süre ortadan kaybolan Ulvî, II. Selim'in tahta oturmasıyla birlikte tekrar İstanbul'a döner ve padişahın buyruğuyla Molla Çelebi'ye (Mehmed Vusûlî Efendi) mülazım olur. İstanbul'a dönüşünden bir müddet sonra vuku bulan büyük yangında şairin de evi yanar. Bunun üzerine her beytinde "âteş" ve "âb" kelimelerinin geçtiği meşhur kasidesini kaleme alır. Meyhane ve şaraba olan düşkünlüğünden dolayı insanlardan uzaklaşır ve hayatının son dönemlerini sefalet ve yalnızlık içerisinde geçirir. Bu yüzden Ulvî, sağlığında bir divan tertip edemez (Kutluk, 1989: II/648-650; İsen, 1997: 258-266).[2] Yenipazarlı Vâlî (ö. 1007/1598-99), şairin ölümüne "*İçüp Ulvî bekâ câmını geçdi bezm-i mihnetden*" mısraıyla tarih düşürmüştür. Buna göre 993/1585'te İstanbul'da ölen Ulvî, Galata Mezarlığı Kanlı Kozlar mevkiine defnolunur (Yavuz ve Özen, 1972: II/23; Kayabaşı, 1997: 427; Kurnaz ve Tatcı, 2001: II/699; URL-1: 241).[3]

Ulvî'nin edebî şahsiyeti, Osmanlı İmparatorluğu'nun her sahada inkişaf ettiği ve rüşdünü bulduğu bir dönemde oluşmuştur. Böyle bir olgunluk evresinin, şairi de aynı istikamette etkilemesi kaçınılmazdır (Çetin, 1993: V). Tezkirelerde Ulvî'nin hayatına dair bilgilerin yanı sıra şairlik kabiliyetine yönelik geniş değerlendirmeler de yer almaktadır. Âşık Çelebi; Ulvî'nin hoş tabiatlı, kaside ve gazel yazmakta yetenekli ve tarih düşürmekte mahir olduğunu söyler (Kılıç, 2010: II/1106). Ahdî; atasözü kullanımında Necâtî'nin izinden gittiğini, orijinal mazmunlar bulup şiirine sokması açısından Zâtî'ye benzediğini, nazik ve lirik tarzı ile Hayâlî'yi çağrıştırdığını ve akıcı üslubuyla Hilâlî'yi kıskandırdığını, ayrıca kaside, gazel, tercî-i bent ve tahmiste istidat sahibi olduğunu ifade eder (Solmaz, 2005: 429). Beyânî; şiirlerinin saf, derinlik ve mana açısından etkileyici, gazellerinin sanatkârane, kasidelerinin ise eşsiz oluşuna dikkat çeker (Kutluk, 1997: 178-

---

[2] Ulvî hakkında bilgi veren kaynaklardan sadece Riyâzî, "*Bu eş'âr netâyic-i tab'-ı pür-iktidârıdur ki Dîvân'ından intihâb olınup sebt olındı.*" ifadesiyle şairin divan sahibi olduğunu belirtir (bk. Açıkgöz, 2017: 239). Kınalı-zâde Hasan Çelebi ve Beyânî, her ne kadar Ulvî'nin derbeder ve perişan hâlinden dolayı divan tertip edemediğini söyleseler de gerek *Dîvân*'ının bir dibacesinin olması gerekse bu dibacede ve bazı şiirlerinde divan tertip ettiğine dair açık ifadelerin bulunması, onun hayattayken şiirlerini bir araya getirdiğinin en önemli delilidir (Çelik ve Kılıç, 2018: 65).

[3] Ayrıca Ali Nihad Tarlan (1948: 5), hususi kütüphanesinde yer alan bir mecmuanın (D. 261) sonundaki tarihler arasında Ulvî'nin vefat tarihini veren "*Makâm olsun sana cennetde Ulvî*" mısraının kaydedildiğini belirtir.

179). Kınalı-zâde Hasan Çelebi; temiz edalı, tatlı sözlü, ince hayalli, fesih ve beliğ bir şair olduğunu, bunun yanında iham ve tevriye sanatlarıyla şiirine anlam kazandırdığını belirtir (Kutluk, 1989: II/646). Riyâzî, emsalsiz tabiatıyla zamanının renkli söyleyişli ustaları arasında yer aldığına ve doğuştan gelen bir şairlik yeteneğine sahip olduğuna vurgu yapar (URL-1: 239). Bursalı Mehmed Tâhir, *Dîvân*'ının mana yönünden zengin bir hayli mazmun içerdiğinden bahseder (Yavuz ve Özen, 1972: II/23). Mehmed Süreyya ise Ulvî'nin diline perhizinin olmadığını, bir diğer ifadeyle fikrini açıkça beyan etmekten kaçınmadığını söyler (Akbayar, 1996: V/1642).

Ulvî, şiirdeki hünerini tezkirecilerin ifadelerinden de anlaşılacağı üzere daha çok gazel ve kaside nazım şeklinde sergilemiştir. Günümüzde bile sıkça başvurduğumuz atasözü ve deyimleri ustalıkla kullanması, onun bu konudaki maharetini gözler önüne sermektedir. Ayrıca günlük konuşma diline ait bazı kavramlardan yararlanarak şiirine farklı bir boyut kazandırmıştır. İran ve bazı klasik Türk şairlerinin tesiri altında kalmakla beraber çağdaşı ve kendisinden sonra yetişen birçok sanatçıyı da etkilemiştir. XVI. yüzyılın en büyük şairlerinden olan Bâkî (ö. 1008/1600) ile birbirlerinin şiirlerine karşılıklı nazireler yazmaları, Ulvî'nin ne derece kudretli bir şair olduğunu göstermesi açısından oldukça mühim bir husustur. Döneminin güzide şairlerinden biri olan Ulvî'nin en önemli eseri, yurt içi ve yurt dışı kütüphanelerde nüshaları bulunan *Dîvân*'ıdır. Bunun yanında bir de *Manisa Şehrengizi* kaleme aldığı bilinmektedir. Ulvî'nin ayrıca birçok şiir mecmuasında manzumelerine rastlamak mümkündür.

1. Şiir Mecmualarının Önemi

Şiir mecmuaları, şiirden anlayan ve belli bir şiir zevkine sahip olan kişiler tarafından tertip edilmelerinin yanı sıra toplumun beğenisinin de hesaba katılarak oluşturulduğu mühim eserlerdir. Edebiyat tarihimiz açısından büyük önem arz eden şiir mecmuaları, divan sahibi birçok şairin divanında yer almayan şiirleri ihtiva etmeleri ve döneminin şiir zevkini yansıtmaları açısından eşsiz birer hazine niteliği taşırlar. Bunun yanında literatürde kendisine dair bilgi bulunmayan şairlerin ve şiirlerinin tespitinde, ayrıca basılı divanlardaki şiirlerin eksikliklerinin giderilmesinde ve çeşitli nedenlerden hasıl olan yanlış okumaların düzeltilmesinde mecmualar, en önemli başvuru kaynakları konumundadır.

Osmanlı edebiyatına mensup divan sahibi şairlerin bir kısmında çeşitli sebeplerden dolayı divanlarına dâhil olmayan şiirlere rastlanır. Şairlerin bilerek divanlarına almadığı yahut divanlarını tertip ettikten sonra yazdığı şiirler ise yine bu sahanın mahsullerinden olan mecmualarda veya başka eserlerin içerisine dâhil edilmiş bir şekilde karşımıza çıkar (Kılıç ve Çelik, 2017: 254). Divanlarda ve(ya) divan neşirlerinde yer almayan şiirlerin sadece mecmualarda bulunmasının birçok nedeni vardır: Şair, divanını tertip ederken sadece beğendiği şiirlerin divanında yer almasını istemiş olabilir veya bazı şiirleri karalama hâlinde kalmış ve mecmua derleyicisi bunları görüp eserine almıştır. Aynı şekilde şairin, divanını tertip ettikten

sonra kaleme aldığı şiirlerini divanına alması için ömrü vefa etmemiştir. Belki mecmuayı teşkil eden müstensihin gördüğü nüsha kaybolmuştur ya da divanları neşreden araştırmacılar bütün nüshaları görmemiştir. Belki de bu şiirleri mecmuaya müstensihin kendisi ilave etmiştir veya aynı mahlaslı şairleri karıştırmıştır. Bu nedenleri çoğaltmak gayet mümkündür. Ama şurası bir gerçektir ki mecmuaları tıpkı divanlar gibi yani şairlerin şiirlerini içeren önemli birer kaynak olarak görmemiz gerekir (Kesik vd., 2015: 362). Kaldı ki mecmualara, buradaki kayıtlara güvenmekten başka çaremiz de yoktur. Zira mecmualara hep şüpheyle baktığımız takdirde diğer yazmalara, söz gelimi divan nüshalarına da aynı kuşkuyla yaklaşmaktan bizi ne alıkoyacaktır? (Köksal, 2013: 326-327).

2. Yapı Kredi Araştırma Kütüphanesi Y 0431 Numarada Kayıtlı Şiir Mecmuası

2.1. Mecmuanın Tavsifi

Kütüphanede *Mecmû'a-i Eş'âr* adıyla kayıtlı olan ve derleyeni bilinmeyen mecmuanın 16. yüzyılda tertip edildiği düşünülmektedir. 47 varaktan müteşekkil olan mecmua, 185x120 mm. ölçülerindedir. Satır ve sütun sayısı muhtelif, sayfa kenarları -35b-36a varakları hariç- cetvelsizdir. Yeşil renkli mukavva cilt içerisinde yer alan mecmuanın kâğıt türü aharlı krem, yazı türü ise taliktir. Şiir başlıklarının bazılarında kırmızı, diğer kısımlarda siyah mürekkep kullanılmıştır. Şirazesi dağılmış ve rutubetten zarar görmüş olan mecmuanın muhtelif yerlerindeki bazı sayfaları boş ve yırtıktır.

2.2. Mecmuanın Şair Kadrosu

Farklı nazım şekillerinden oluşan toplam 231 manzumenin yer aldığı mecmuada Bâkî, şiir sayısı bakımından ön plana çıkmaktadır. Mecmuada şiirleri bulunan şairleri ve şiir sayılarını alfabetik olarak şu şekilde sıralamak mümkündür: Adlî (1), Âhî (2), Ahmed (1), Alî Çelebi (1), Amrî (1), Âşık Efendi (1), Âzerî (1), Azmî (1), Bağdatlı Rûhî (1), Bâkî (57), Behiştî (3), Bekâyî (2), Belâyî (1), Celâlî (1), Cemâlî (1), Cevherî (1), Cihânî (1), Cinânî (2), Devâmî (1), Emrî (5), Fehmî (1), Figânî (1), Firâkî (1), Fuzûlî (5), Gelibolulu Mustafa Âlî (8), Gınâyî (1), Gubârî (1), Hâce Efendi (1), Hâfızî (1), Hâlisî (1), Harîmî (1), Hâşimî Bursevî (1), Hâverî (1), Hayâlî (2), Hayretî (3), Hüdâyî (2), Hükmî (1), Kabûlî (5), Kalender (1), Kâmî (1), Kemâlpaşa-zâde/İbn Kemâl (1), Levâmî (1), Makâlî (2), Mânî (2), Mâtemî/Hâtemî (2), Mesîhî (1), Murâdî (1), Münîrî (1), Necâtî (5), Nev'î (7), Ni'metî (1), Rahîmî (1), Rahmî (2), Revânî (2), Re'yî (1), Sâdık (3), Sâmî (1), Sânî (1), Selîmî (1), Sultan Bâyezîd (1), Taşlıcalı Yahyâ (5), Ulvî (3), Ümîdî (5), Vâlihî (1), Zârî (1), Zâtî (2), Ziynetî (1), Zuhûrî (1). Mecmuada ayrıca 7 Farsça şiir ve şairi tespit edilemeyen 27 matla, 11 müfred, 2 gazel, 3 kıta ve 1 muhammes de bulunmaktadır. Ulvî'nin çalışmamıza konu olan gazeli, mecmuanın 44b varağında yer almaktadır.

3. Ulvî'nin Yayımlanmamış Gazeli

3.1. Gazelin Şekil ve Muhteva Özellikleri

3.1.1. Vezin

Aruz, klasik Türk şiirinin en önemli ahenk unsurlarından biridir. Ulvî, çalışmamıza konu olan beş beyitlik gazelinde remel bahrinin *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün* kalıbını kullanmıştır. Söz konusu gazelde şair; klasik Türk şiirinde sıklıkla başvurulan imale, vasl ve med gibi aruz uygulamalarından yararlanmıştır. Bilindiği üzere kısa ünlü ile biten bir heceyi uzun ünlü değerine yükseltmeye, başka bir deyişle kapalı hece gereken yerlerde açık heceyi biraz uzatarak okumaya imale adı verilmektedir. Şairler imaleye genellikle Türkçe kelimelerdeki kısa heceli eklerde, atıf vavlarında ve Farsça tamlamalardaki izafet kesrelerinde başvurmuşlardır. "**Yü**zi**ni**", "**ni**çe" (b. 1); "ku**lunı**", "i**le**" (b. 2); "la'lü**ni**", "be**ni**", "**ni**ce", "ag**la**masın", "**bu**" (b. 3); "**ka**num", "iç**dügi**ne", "da**hı**", "**ka**num" (b. 4); "**a**na", "**bu**" (b. 5) ifadelerindeki koyu yazılan heceler, Ulvî'nin imale yaptığı yerlerdir.

Med, Arapça ve Farsça kelimelerdeki bir uzun heceyi veya sonu iki sessiz harfle ya da hemze ile biten bir heceyi bir uzun ve bir kısa olmak üzere iki hece değerinde okumaktır. Med, vezin gereği yapılan bir uygulama olmakla beraber şiirde iç ahengi sağlayan önemli bir unsur olarak da karşımıza çıkar. Ulvî; "**mâh**-tâbânum" (b. 1), "**seng**-dil" ve "**kâr**" (b. 5) örneklerinde görüleceği üzere gazelin üç yerinde bu uygulamaya başvurmuştur.

Vasl (ulama) ise sonu ünsüzle biten bir kelimeyi kendisinden sonra gelen sözcüğün ünlü harfine bağlamaktır. Açık hece üretmek veya bir hece eksiltmek için başvurulan bir aruz uygulamasıdır. Açık hece üretileceği zaman ünsüz bir ses ünlü bir sese, bir hece eksiltileceği zaman ise iki ünlü ses birbirine katılır. "Kanum‿içdügine" (b. 4), şairin açık hece üretmek için başvurduğu tek vasl örneğidir. Ulvî, vezin gereği Arapça ve Farsça sözcüklerdeki uzun ünlülerin kısa ünlü değerine düşürülmesi, diğer bir ifadeyle uzun okunması gereken hecelerin kısa okunması anlamına gelen ve aruzda kusur olarak kabul edilen zihafa hiç başvurmamıştır.

3.1.2. Kafiye ve Redif

Kafiye, kısaca en az iki mısra sonundaki ses tekrarıdır. Bu ses tekrarının bulunduğu kelimelerin ya kendilerinin ya da anlamlarının farklı olması gerekir. Şiire ahenk katan unsurlardan birisi olan kafiye, sadece Türk edebiyatına özgü değildir. Diğer dillerin edebiyatlarında da farklı niteliklerde de olsa kafiye bulunmaktadır. Yüzyıllar boyu şiirin vazgeçilmez bir unsuru olarak görülen kafiye, günümüzde şiirin tanımı içinde belirtilmemekle birlikte her dönemde şiir dilinin bir özelliği olarak kendisini göstermiştir (Saraç, 2010: 257). Bütün klasik edebiyatlarda olduğu gibi divan şiirinde de şairler, dâhil oldukları geleneğin estetik nizamına sıkı sıkıya bağlı kalmışlardır. Bu bakımdan divan şiirinde kafiye ve redif gibi unsurların kullanımını büyük ölçüde gelenek belirler. Bu anlayışta kafiye

daha çok göze hitap eder. Dolayısıyla şairler bazen Türkçe kelimelere getirilen eklerle bazen de birbiriyle kafiyeli olması mümkün olmayan ancak benzer sesleri ihtiva eden sözcüklerle kafiye yapmışlardır. Kimi zaman da redifin sağladığı sese kafiyeyi emanet etmişlerdir (Macit, 1996: 84). Şiirlerini, geleneğin belirlediği ölçütler çerçevesinde kaleme alan Ulvî, çalışmamıza konu olan gazelinde klasik Türk şairlerinin en çok tercih ettiği mürdef kafiyeyi kullanmıştır. Ridf harfi bulunduran yani bir uzun ünlü (â, î, û) ile bir sessiz harften oluşan kafiye çeşidine mürdef kafiye adı verilmektedir. Şair gazelini revî harfi "nûn" olan "-ân" mürdef kafiye ile kaleme almış ve "c**ân**", "mâh-tâb**ân**", "sult**ân**", "giry**ân**", "k**an**" ve "efg**ân**" kelimeleri arasında kafiye yapmıştır.

Redif; reviden sonra gelen, anlam ve fonksiyon bakımından aynı ek, kelime yahut kelime topluluklarıdır. Ek dışındaki redifler şiiri belli bir düşünce etrafında toplar, ortak bir zemine oturtur ve ona bütünlük kazandırır. Redifler bazen tek kelime olur, bazen de birden fazla hatta mısranın neredeyse çoğuna yayılır bir durumda görülür. Bu takdirde redif, ahenk bakımından metne kafiyeden daha fazla katkı sağlar. Redif aslında ilk başta şair için bir kolaylık olarak görülebilirse de aslında başarılı şiirle başarısız şiiri belirleyen ölçütlerden birisi olarak kabul edilmektedir (Saraç, 2010: 260). Divan şiirinde kafiyenin bütünleyicisi ve zenginleştiricisi olarak redife çok yer verilmiştir. Redif şiirde ses ve anlamın odak noktasıdır. Böyle bir odak noktası şiirin kendi içinde varlık bütünlüğünü sağlar. Redif ayrıca şiirde ahengi artırarak okuyucuyu/dinleyiciyi etkilemenin yanında şiirin çağrışım dünyasını da zenginleştirir. Bu bakımdan divanlarda redifli gazellerin sayısı redifsizlerden daha fazladır (Macit, 1996: 88). Ulvî, kafiyede olduğu gibi redifte de geleneksel kuralların dışına çıkmamıştır. Şair; "cân**um benüm**", "mâh-tâbân**um benüm**", "sultân**um benüm**", "giryân**um benüm**", "kan**um benüm**" ve "efgân**um benüm**" ifadelerindeki "-um benüm" yapısını redif olarak kullanmıştır. Diğer taraftan Ulvî'nin *Dîvân*'ında yer alan şiirlerinin genelinde redif kullanmış olması, mısralar arasındaki uyumu sağlama noktasında bu ahenk unsuruna gösterdiği hassasiyeti gözler önüne sermektedir.

3.1.3. Dil ve Üslup

Ulvî, çalışmamıza konu olan gazelini oldukça sade bir dil ve akıcı bir üslupla kaleme almıştır. Şair, manzumesinde klasik Türk şiirinde sıklıkla karşılaşılan, okuyucunun zihnini yormayan, ağır mazmunlardan uzak ve rahatlıkla anlaşılabilir ifadeleri tercih etmiştir. Bununla beraber uzun zincirleme tamlamalardan kaçınmış ve "çeşm-i giryân" (b. 3), "tîr-i gamze" (b. 4) gibi hemen hemen bütün divan şairlerinde sıklıkla görülen terkipleri kullanmıştır.

Âşıkane tarzda yazdığı gazelinde Ulvî, sevgilinin çeşitli güzellik unsurları ile bazı vasıflarına değinmiş ve bunları etkileyici bir üslupla nazma dökmüştür. Gazelin ilk beytinde şair, âşığın sevgiliye olan hasretini dile getirmekte ve ancak onun ay gibi parlak yüzünü görünce mutlu olabileceğini

başka bir deyişle zulmetten kurtulabileceğini ifade etmektedir. Nitekim klasik Türk şiirinde sevgilinin yüzü parlaklığı bakımından âşığın sürekli bakmak istediği yerdir. Beyitte şair, sevgilinin güzel yüzünden bir an olsun gözünü ayırmak istemeyen bir âşık profili çizmiştir.

Gazelin ikinci beytinde şair, sevgilinin en önemli güzellik unsurlarından biri olan gözü üzerinde durmaktadır. Klasik Türk şiirinde göz; zalim, kan dökücü, cellat, katil, sayyâd (avcı), harâmî (yol kesici), yağmacı, fitneci, hilebaz ve sâhir (büyücü) gibi sevgiliye ait hemen hemen bütün özellikleri üzerinde taşır. Beyitte âşık, sevgiliye seslenmekte ve onun zalim gözünden aman dilemektedir. Bununla beraber şair, âşığı aciz bir köleye, sevgiliyi ise bir hükümdara teşbih etmekte ve bu payenin bir gereği olarak ondan adalet ve merhamet beklentisini dile getirmektedir.

Klasik Türk şiirinde sevgilinin dudağı, güzel görünüşü, rengi, küçük ve yuvarlak oluşu, ben ve ayva tüyleriyle çevrelenişi vb. yönleriyle divan şairlerinin sıkça söz ettiği güzellik unsurlarındandır. Üçüncü beyitte sevgilinin dudağı rengi itibarıyla kırmızı ve değerli bir süs taşı olan la'le benzetilmiştir. Âşık, gerek ayrılığın verdiği ızdıraptan gerekse sevgilinin eziyetinden dolayı sürekli gözyaşı dökmektedir. Devamlı ağladığı için gözlerine kan oturur ve artık kanlı gözyaşı dökmeye başlar. Sevgili ise bu durum karşısında hayretini gizleyemeyip dudağını ısırmaktadır. Beyitte aynı zamanda âşığın kanlı gözyaşı ile sevgilinin la'l dudağı arasında renk açısından dikkat çekici bir bağ kurulmuştur.

Dördüncü beyitte sevgilinin kaşı kemana kirpikleri ise oka benzetilmiştir. Gamze oka teşbih edildiğinde delmek, öldürmek ve yaralamak gibi eylemleri üstlenir. Sevgilinin kaşı ise fitne çıkarmada gözü ile ortak hareket eder. Kaşın keman şeklinde eğri olması yani çatılması sevgilinin öfkeli olduğunun göstergesidir. Âşığına hışımla baktığı zaman gerilen bu yay, kirpik oklarını âşığın bağrına saplayarak kanını döker. Âşığın yaralanmasından veya kanının dökülmesinden sorumlu olan tek kişi sevgilidir. Dolayısıyla delili ile ortada olan bu durumu inkâra kalkışması hiçbir şey ifade etmeyecektir.

Gazelin son beyti ise sevgilinin kayıtsız tavırları üzerine kuruludur. Klasik Türk şiirinin başkişisi konumunda olan sevgilinin en önemli vasfı âşığına zulmetmesidir. Zira cevr oku atarak canına kasteder, hakiki aşkına karşılık vermeyerek rakiple gönül eğlendirir, kısacası âşığına eziyette sınır tanımaz. Taş kalpli olduğu için merhametsizdir, dolayısıyla âşık her ne kadar ağlayıp inlese de onu asla yumuşatamaz. Aksine âşığın bu hâlinden zevk alır. Âşığın en büyük hayâli ise sevgiliye kavuşmaktır. Ancak sevgiliye olan aşkında ne kadar samimi ise sevgili de o derece vefasızdır.

3.2. Gazelin Ulvî'ye Aidiyetine Dair İpuçları

Ulvî'nin sözü edilen gazeli ile basılı *Dîvân*'ında (Çelik ve Kılıç, 2018) yer alan şiirleri arasında dil ve üslup özellikleri bakımından kayda değer benzerlikler göze çarpmaktadır. Nitekim çalışmamıza konu olan gazelde kullanılan "cânân" sözcüğü şairin basılı *Dîvân*'ında 106 yerde; "mâh-tâbân"

ifadesi 19 yerde; "çeşm-i giryân" terkibi 9 yerde; "tîr-i gamze" kelime grubu, "tîr-i gamze, gamzen okı, nâvek-i gamze, hadeng-i gamze" şeklinde 16 yerde; "seng-dil" terkibi "seng-dil, dil-i seng, sengîn-dil ve dil-i sengîn" şeklinde 9 yerde; "kemân-ebrû" tamlaması "kemân-ebrû, kaşı kemân, kemân kaş, hilâl ebrû, kaşı hilâl" şeklinde 25 yerde ve "dendân" kelimesi ise 13 yerde geçmektedir. Diğer taraftan mevzubahis gazel ile Ulvî'nin diğer gazellerinin işlenen tema, hayal dünyası, edebî sanatlar ve nazım tekniği bakımından ciddi anlamda örtüştüğü görülmektedir. Bununla beraber üzerinde konuşulan gazelin Ulvî'ye aidiyetini kuvvetlendiren başka unsurlar da vardır. Şöyle ki incelediğimiz şiir mecmuasında Ulvî'nin toplam 3 gazeli bulunmaktadır. Bu gazellerin ikisi şairin basılı *Dîvân*'ında (Çelik ve Kılıç, 2018) yer alırken diğeri ise gerek söz konusu *Dîvân*'ında gerekse Ulvî ile ilgili muhtelif çalışmalarda (Çetin, 1993; Özmen, 2017; Kılıç ve Çelik, 2017; Çelik, 2018) bulunmamaktadır. Ayrıca mecmuada Ulvî'nin Re'yî mahlasıyla şiirler yazan kardeşi Mustafa Çelebi'nin de bir gazelinin yer alması, bahis konusu manzumenin Ulvî'ye aidiyetini güçlendiren bir diğer etmen olarak kabul edilebilir.

3.3. Gazelin Çeviri Yazılı Metni

Fāʻilātün fāʻilātün fāʻilātün fāʻilün

1. Ṣād olur gördükçe cānān yüzini cānum benüm
   Niçe gündür kim görinmez māh-tābānum benüm

2. Ben ḳuluñı ẓulm ile öldürmesin ẓālim gözüñ
   Hāy efendüm hāy begüm devletlü sulṭānum benüm

3. Laʻlüñi dişler beni gördükçe dendānuñ senüñ
   Nice ḳan aġlamasın bu çeşm-i giryānum benüm

4. Tīr-i ġamzeñ ḳanum içdügine inkār itmesin
   Ey kemān-ebrū daḫı aġzındadur ḳanum benüm

5. ʻUlviyā bir seng-dil dil-dāra virdüm göñlümi
   Kār ḳılmaz aña bu feryād u efġānum benüm

Sonuç

Bilindiği üzere mecmualar, gerek derleyicisinin gerekse tertip edildikleri dönemin şiir zevkini yansıtmaları, şairlerin çeşitli sebeplerle divanlarına almadıkları birçok manzumeyi ihtiva etmeleri ve divan sahibi olmadığı için daha önce ismi duyulmamış pek çok şairi gün yüzüne çıkarmaları açısından kayda değer ehemmiyete sahip kültür hazinelerimizdendir. Son zamanlarda mecmualar üzerine yapılan akademik çalışmaların artması, şairlerle ilgili mevcut bilgilerin güncellenmesine ve

neşredilen birçok divanın içeriğinin zenginleşmesine hatta bazı mühim yanlışların düzeltilmesine olanak sağlamıştır. Bu düşünceden hareketle incelediğimiz Yapı Kredi Araştırma Kütüphanesi Y 0431 numarada kayıtlı şiir mecmuasında 16. yüzyılın en az Bâkî kadar kudretli şairlerinden biri olan Ulvî'nin üç gazeline rastlanmıştır. Bu gazellerden ikisi şairin basılı *Dîvân*'ında yer alırken biri gerek söz konusu *Dîvân*'ında gerekse Ulvî ile ilgili muhtelif çalışmalarda tespit edilememiştir. Bu gazelin; gerek kullanılan kelimeler gerekse işlenen tema, hayal dünyası ve nazım tekniği bakımından şairin diğer gazelleriyle ciddi manada örtüştüğü göze çarpmaktadır. Bu çalışma ile mecmuaların klasik Türk edebiyatı araştırmacıları için ne derece önemli kaynaklar olduğu bir kez daha ortaya konulmuş ve Ulvî ile ilgili mevcut bilgilere bir yenisi daha eklenmiştir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Akbayar, N. (1996). *Mehmed Süreyya Sicill-i Osmanî*. C. 5, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Çelik, B. (2018). Derzi-zâde Ulvî ve Manisa Şehrengizi. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 39, 223-290.

Çelik, B. - Kılıç, M. (2018). *Derzi-zâde 'Ulvî Dîvân*. İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları.

Çetin, İ. (1993). *Derzi-zâde Ulvî (hayatı, edebî şahsiyeti ve divanının tenkidli metni)*. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

İsen, M. (1994). *Künhü'l-Ahbâr'ın tezkire kısmı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

İsen, M. (1997). Klasik kültürden iki ilginç portre Turak Çelebi ve Ulvî. *Ötelerden Bir Ses, Divan Edebiyatı ve Balkanlarda Türk Edebiyatı Üzerine Makaleler*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Kayabaşı, B. (1997). *Kâf-zâde Fâ'izî'nin Zübdetü'l-Eş'âr'ı*. Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Kesik, B. vd. (2015). Bir şiir mecmuasından hareketle Muhibbî'nin yayımlanmamış şiirleri. *İnternational Journal of Language Academy*, 3 (1), 361-373.

Kılıç, F. (2010). *Âşık Çelebi Meşâ'irü'ş-Şu'arâ inceleme-metin*. C. II, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.

Kılıç, M. - Çelik, B. (2017). Bâkî'nin gazellerine ek ve Derzi-zâde 'Ulvî'ye nazîreleri. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 18, 253-332.

Köksal, M. F. (2013). Bâkî'nin bilinmeyen veda gazeli ve dîvânında bulunmayan bazı şiirleri. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 10, 319-330.

Kurnaz, C. - Tatcı, M. (2001). *Mehmet Nâil Tuman Tuhfe-i Nâilî divân şâirlerinin muhtasar biyografileri*. C. II, Ankara: Bizim Büro Yayınları.

Kutluk, İ. (1989). *Kınalı-zade Hasan Çelebi Tezkiretü'ş-Şuarâ*. C. II, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Kutluk, İ. (1997). *Beyâni Mustafa Bin Carullah Tezkiretü'ş-Şuarâ*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Macit, M. (1996). *Divân şiirinde âhenk unsurları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Mecmû'a-i Eş'âr. Yapı Kredi Araştırma Kütüphanesi. Nadir ve Yazma Eserler Bölümü. Nu. Y 0431.

Özmen, V. (2017). *Derzizâde Ulvî dîvânı'nın tahlili*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Saraç, M. A. Y. (2010). *Klâsik edebiyat bilgisi biçim-ölçü-kafiye*. 3. Baskı, İstanbul: Gökkubbe Yayınları.

Solmaz, S. (2005). *Ahdî ve Gülşen-i Şu'arâsı (inceleme-metin)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Şemsettin Sâmî (1996). *Kâmûsu'l-A'lâm*. C. IV, Ankara: Kaşgar Neşriyat.

Tarlan, A. N. (1948). *Şiir mecmualarında XVI ve XVII. asır divan şiiri: Ulvî-Me'âlî-Nihânî-Feyzî-Kâtibî*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.

Yavuz, A. F. - Özen, İ. (1972). *Bursalı Mehmet Tahir Osmanlı Müellifleri*. C. II, İstanbul: Meral Yayınevi.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Açıkgöz, N. (2017). Riyâzü'ş-Şuara. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/54137,540229-riyazu39s-suarapdfpdf.pdf?0 (Erişim: 03.01.2024)

URL-2: Şahin, E. (2014). Ulvî, Derzî-zâde Mehmed Ulvî Çelebi. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ulvi-terzizade-mehmed-ulvi-celebi (Erişim: 02.01.2024)

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

Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale konusu ve kapsamı, etik kurul onay belgesi gerektirmemektedir. / *Article does not require an Ethics Committee Approval.*

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

Katkı Oranı Beyanı / *Author Contributions:* Özet, Abstract, Giriş, Gazelin Ulvi'ye Aidiyetine Dair İpuçları ve Gazelin Transkripsiyonlu Metni Hamza KOÇ; Gazelin Şekil ve Muhteva Özellikleri Emre ŞENGÜL; Yapı Kredi Araştırma Kütüphanesi Y 0431 Numarada Kayıtlı Şiir Mecmuası ve Sonuç bölümleri Ferit BÜLBÜL tarafından yazılmıştır./ *The Turkish Abstract, English Abstract, Introduction, Clues to the Belonging of the Gazelle to Ulvi, and the Transcribed Text of the Gazelle are written by Hamza KOÇ; the Form and Content Features of the Gazelle are written by Emre ŞENGÜL; and the Poetry Mecmuası Registered in Yapı Kredi Research Library No. Y 0431 and the Conclusion sections are written by Ferit BÜLBÜL.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 10.02.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 12.03. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1435032
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 254-263.

İnceleme Makalesi
Review Article

STAMPS OF GENDER OPPRESSION: SYMBOLS AND MOTIFS IN *THE SCARLET LETTER*

♦

CİNSİYET BASKISININ MÜHÜRLERI: *KIZIL LEKE* ROMANINDA SEMBOL VE MOTİFLER

Vedi AŞKAROĞLU*

ABSTRACT: In almost all areas of social life, people seem to be constrained by something, due to their class, gender, group, ethnicity, education etc. Although it is not easy as an individual to fight against the restrictive mechanisms regulated by some official or social bodies, the very existence of human is a force that tends to resist any kind of oppression. In *The Scarlet Letter* by Nathaniel Hawthorne, the female protagonist, Hester Prynne, is depicted both as the object of oppression and subject of resistance in the Puritan society. In the novel, the reader is exposed to themes related to power relations among the members of the society through the extensive use of symbols. The excessive use of symbols seems to create a bridge between the fanaticism exerted in the Puritan society and the reader led to question the gender roles violently and strictly stipulated by the same members of the society, both females and males. In this study, the signs, symbols and motifs that can be associated with the oppressive authority in *The Scarlet Letter*, shedding light upon the psychology and intellect of Hester Prynne are examined.

Keywords: *The Scarlet Letter*, symbols, Puritanism, gender roles, moral codes

ÖZ: *Sosyal hayatın neredeyse tüm alanlarında insanlar, sınıf, cinsiyet, bağlı oldukları gruplar, etnik köken, eğitim durumları vb. nedenlerden dolayı insanlar ya da insan dışı güçler tarafından kısıtlanmış gibi görünmektedir. Her ne kadar kimi zaman kanunlar, resmi kurumların uygulamaları ve somut biçimde gözlemlenemeyen sosyal kurumların dayattığı kısıtlayıcı mekanizmalarla mücadele etmek bir birey açısından kolay olmasa da insanın varlığı ve doğası her türlü baskıya karşı direnme eğiliminde olan bir güçtür. Nathaniel Hawthorne'un Kızıl Leke romanında kadın kahraman Hester Prynne, Püriten toplumunda hem baskının nesnesi hem de direnişin öznesi olarak kurgulanır. Romanda okuyucu, sembollerin yoğun kullanımı aracılığıyla toplumun bireyleri arasındaki güç ilişkilerine odaklanan izleklere maruz bırakılır. Sembollerin bolca kullanımı, Püriten toplumunda uygulanan fanatizm ile toplumun hem kadın hem de erkek üyeleri tarafından uygulanan şiddet ve katı bir şekilde şart koşulan cinsiyet rolleri arasında bir köprü oluştururken, okuyucunun ataerkil toplumun değerler sistemini, güç ve iktidar söylemini ve bunun ortaya koyduğu toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamasını sağlıyor. Bu çalışmada Hester Prynne'in psikolojisine ve düşünsel yapısına ışık tutan Kızıl Leke romanında baskıcı otoriteyle ilişkilendirilebilecek sembol ve motifler incelenmiştir.*

Anahtar Kelimeler*: Kızıl Leke, semboller, Püritenlik, cinsiyet rolleri, ahlak kodları*

* Prof. Dr.-Giresun Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü/Giresun- vaskaroglu@gmail.com (Orcid: 0000-0002-7060-4139)

This article was checked by Turnitin.

Introduction

Depending upon different mechanisms of power relations among humans, form very early social forms of existence to the present postmodern world, in addition to various groups, women have been oppressed and restricted in various areas of life, ranging from families to workplaces and even the streets. In a patriarchal society where laws, social values and codes, and even religious institutions and practices are designed to dominate women, women begin, in time, to lose not only their rights on their own bodies but also their mental rights, which can be termed as "freedom of thought" or "freedom of speech". In this context, basing his fictional characters and the depictions of society upon the highly religion dominated Puritan community, Nathaniel Hawthorne presents the background of power relations to the reader as a guide to women.

There are many different reasons why *The Scarlet Letter* is still read and interpreted today. The topics, namely society and woman, moral beliefs and reality, honesty, order and chaos, and struggle for survival, most of which still continue even today provide a strong attraction for the reader. The novel deals with the difficulties of being a woman, the female body, freedom, and the oppression that comes with Puritan faith. It would be correct to refer to Puritanism in order to understand the novel better. The purpose of Puritanism, which derives from the original word "purity", is to purify and simplify the sources that exist later in religion. New England, which is also mentioned in *The Scarlet Letter,* is the main place for the spread of Puritanism in America. According to them, belief in the Holy book, worshipping and dedication to a pure life with no hedonistic aspect are key concepts. According to Puritans, it is a necessity to apply the principles that the Bible depicts to individuals in the most correct way. Those who do not practice them are judged and considered to be sinners. According to this belief, the connection between women, society and religion makes women insignificantly thrown into the back spaces of the community. The morality, faith and righteousness that a woman is expected to teach to her child at home is one of the most important duties attributed to a Puritan woman. And if the child is not raised in accordance with religious principles, it is considered the fault of the woman.

In this article, based on the symbols and motifs in *The Scarlet letter*, we will try to explain how the expulsion of women from society is expressed through symbols by examining the Puritan society, life, individuals and women in that period. Hawthorne, who handles the reflection of this reality by using symbols, metaphors and motifs, has provided the reader with a better understanding of the novel that facilitates to grasp the inner world of symbols more clearly.

1. Independence of Women in Patriarchal Religious Rule

Religion is a phenomenon accepted as "reality" for its believers, and a social case to be investigated thoroughly by sociologists, theologians and

literary critics (as long as it is handled in literature). Each religion has its own belief system, worshipping practices and explanations of its mainline purposes. It is considered a sacred system and believers act in accordance with the laws it directly or indirectly imposes. However, although it tends to bring people together in a community, it has both positive and negative aspects. Those who are inclined to make use of religion for their own interests, and those who can do whatever they want by saying that religion dictates so, adopt religion for a different belief and purpose. No matter what religious texts or practices show, it is almost impossible to separate religious practices and beliefs from the social and cultural practices of the community. Therefore, religion is not a completely separate domain where supernatural beings lay and dictate the principles. On the contrary, the very fact that humans are the only practitioners of religion makes it prone to changes according to power relations, one of which is gender roles.

Depending upon the patriarchal power relations, some people who hold the power might exercise practices that are incompatible with the principles defined in the holy scripts. For example, although there is not a clearly defined or openly explained rule about the oppression and harsh treatment of women, slaves, or black people in holy scripts, the human history mostly consist of the tragic narratives of those "others". In another example, men belonging to another pagan faith used women as prostitutes in temples. However, did God really command people to do so? "*The Lord God gave Adam a deep sleep. While Adam was sleeping, the Lord God took one of his ribs and replaced it with meat. He created a woman from the rib he received from Adam and brought him to Adam. Adam said, "This is the bone from my bones, made from my flesh." She will be called 'Woman' because she was taken from the man. Therefore, the man will leave his mother and father and be attached to his wife. Two of them will be one size*." (Genesis, 2:18, 21-24). What is the reason for the situations imposed on women when God has commanded men and women to be whole, united, "one size"? In the cycle of oppressed and oppressor, why has the oppressed always been women? According to Karakoç (2016), throughout humanity's history, the value of women, the roles that have been considered for them, the inequitable masculine dominance and women's loss of identity have always been discussed and scrutinized.

Women had different statuses in various societies; they were sanctified in some primitive societies where the matriarchal family structure was valid, in some they had equal status and rights with men, whereas in patriarchal societies they had a secondary status compared to men, and even in some cultures they had almost no rights. Women are oppressed by both cultural and religious practices (monotheistic as well as polytheistic) directed by the powerful upon the weak, namely by men upon women.

Hester Prynne represents the independence of women in the book *The Scarlet Letter*. She inspires women by making her own decision and plotting her own path. Regardless of the outcome, she does not submit to the

patriarchal order and acts according to her own perception of truth, revealing the strong woman theme. Hester Prynne's determination and the resultant punishments in the struggle for independence creates a guilt in Arthur Dimmesdale. The desire to have such independence in the intensity of religious rule has created a dilemma between human nature and society.

Keeping in mind the main themes of the book, it is possible for one to say that these feelings and concepts are not only telling a story, but also harbouring many emotions to the reader despite all the contradictory thoughts. The committed sin, love, independence, guilt, and the society-individual conflict are the themes of the novel. The desires of an individual, represented by Hester, in her own life and the expectations of the society contribute to the formation of these themes. *The Scarlet Letter* is the independence story of a woman who, despite the pressures and the strict practices of religion, could exist in life with her own self. In this context, the novel contains not only freedom but also many emotions. These emotions contribute to the reader to find her/his own identity, to empathize and to establish a connection between human nature and society.

2. The Stamp of Society

In order for women to exist and live freely, it is very important for them to be accepted in societies first, beginning from the very basic unit of family extending to the major institutions like the Constitution. Society, which has progressed in many issues, still has not been able to accept the independence and uniqueness of women's existence. Women are forced to work in the family as child-raisers, house cleaners, ironers, husband's sexual satisfiers, food makers, laundry doers etc., on a daily basis, in mostly bad conditions and in unpaid ways. It seems that main reason for the widespread exploitation and dependence of women on men is the financial conditions they have.

Women are expected to avoid occupations based on competition with men, as when they work in "womanly" jobs, they will be able to devote more time to their homes and will not disrupt their "basic duties". Men who are against female emancipation are mostly afraid of women's consciousness formed and enhanced through education, so they are against women doing something new, or having proper education in universities in particular. This fear is the direct result of the fact that if a woman becomes aware of her abilities and potential, male dominance will weaken and get shattered in the end. Every realized rebellion by a female against the oppressive male system is likely to create hope in another woman's heart.

Even though many transformations have taken place in gender roles benefitting women to a certain extent, many differences have still not been observed in the position and value of women. One of the reasons for the slow progress in women's liberation is the practices rooted in patriarchal societies stemming from various interpretations of religions. Not only in divine religions, but also in polytheistic religions, women have been abused

and used for wrong purposes. For instance, the place of women in Judaism is very different according to the roles and duties of men; as Meyers (1983) puts it, the first duty and reason for existence of a woman is to give birth to a child and to take care of the home. In the Puritan belief, which is completely based on an extremely strict interpretation of Christianity, the value of women is similarly created and women's rights are limited.

Many of the symbols and values in the Puritan cultural system are known as social or religious covenants. The basic symbol or belief in the covenant as the path of God, man, and believing brothers, is carried into puritan life in all respects. In the church, the relationship between God and humans, the individual and brothers is established through covenants. In addition, the 'consent' practiced in the community has an important place in the Puritan belief. The story of Hester Prynne in *The Scarlet Letter* relates the position of women in the American world with the Puritan belief through the use of some symbols.

One of the symbols is the red colour, generally denoting revolt, love, revolution and danger in many places. But in *The Scarlet Letter*, red is used for very different meanings. It does not signify victory, revolution or love; instead, it symbolizes the stigmatization of women. It is presented to the whole public, where red symbolizes attention, passion and danger. Thus, those who see the colour red are aware of the danger and are invited to see a woman's 'contradiction to society'. Erdem (2019) puts forward that with the Virgin Mary in Christianity; the red colour dress worn by the stud girls is associated with Mary Magdalene, who is known as the 'bad woman' in Christianity and who was sainted by the blessing of Jesus. In that situation, it's clarified that women do not have freedom, and they indicate a 'stop' warning like traffic lights in this colour presented to them: *"When she woke up, it was red. It wasn't fried or sunburned, it had that bold dense red color of the stop sign.*" (Jordan, 2021: 9). This colour symbolizes that every right in a woman's life is taken over by others, and the red with blood colour can be ruled by the priests. So, it becomes the symbol of a presented life style of oppression, nothingness, love, danger and peace (contradictorily). For example; the red bird is a motif and displayed as a symbol of peace, love and freedom. Birds are regarded in many areas as a symbol of human spirit and connection with the divine. In addition to this spiritual representation, it is actually a symbol of love, peace, passion and danger. It is the sign of how the combination of two souls will bring danger, but at the same time it presents freedom too. The coexistence of these contrasts has further revealed the ruin of love, the stigma, and the greatness of men because Hester is compelled to bear the sin of the union of the souls with a letter in the depths of her heart.

The second important symbol is the letter "A" embroidered on the cloth. In modern or ancient times, the clothes were embroidered and these embroideries made the individual look stylish, elegant and attractive as a lady. These embroideries on individuals' collars or on their chests were sometimes made up of a figure, sometimes a flower, and sometimes the

initials indicating the name and surname of the wearer. Sometimes a letter as a symbol or an embroidery is adopted in very different meanings. In the novel, the 'scarlet letter' that the main character Hester Prynne bears on her chest symbolizes neither elegance nor ladylikeness. This coat of arms is a symbol of shyness, immorality, and crime. It is a stamp on which Hester's freedom, body and decisions are inscribed. 'A', which is the abbreviation of adultery, is the manifest symbol of the neglect of women's rights, the struggle for survival, and oppression by the society. It represents shame, adultery, and sin, and when a person's eye focuses on that letter, Hester's soul gets stabbed once more again. "*It seemed to argue so wide a diffusion of her shame, that all nature knew of it; it could have caused her no deeper pang had the leaves of the trees whispered the dark story among themselves—had the summer breeze murmured about it—had the wintry blast shrieked it aloud!*" (Hawthorne, 1878: 43). Although Hester may think that the red letter bestows something new on her life, in fact, people can see that how her chest hurts with every single look of people. Her shame is not because of what she's doing but because of the way people look. This letter puts great pressure on her soul not because of what she does, but because of people's gaze. "*She felt or thought that the red letter was telling her a new feeling. She could not help shivering believing that it gave her the ability to understand the sins hidden in other hearts."* (Hawthorne, 1878: 99).

This symbol, described as adultery, later becomes a guide for Hester's survival. The symbol A for Hester, who is judged by the society and regarded like the devil, starts to be described with the word 'able'. This change actually represents how a woman gradually regains her freedom and breaks down the pressure with her own hands. This symbol can actually be associated with the red colour and clothes bestowed on the woman created in *'The Handmaid's Tale'* by Margaret Atwood. In that novel, too, women are dressed in red to serve their commanders and are forced to live in a society founded on the state of male domination. The stigma of women is just giving birth; "*We are two-legged wombs, that's all: sacred vessels, ambulatory chalices.*" (Atwood, 2017: 182-183). The area expressed by this symbol is very wide and unfortunately it is still an example of the oppression of women today. The letter 'A' reveals that women have no say in society, cannot live alone, and must be loyal to a man (her husband, father, brother). The letter 'A' should not be defined only as adultery. Because the pressure, freedom, body, decisions and belief that underlie adultery are effective factors in the formation of this letter. For instance, when she meets Dimmesdale in the forest, she removes the scarlet letter from her chest. There, the glowing of the sun and the sudden vitality of life is a representation of women's liberation. The letter is a symbol that is ingrained in the soul and heart of all women, not just Hester.

The letter 'A' represents 17th century society, the Puritan faith, and the imperative of commitment to this faith. The harsh conditions of the Puritan faith are exhibited by the 19th century eyes through the letter 'A'. In

this context, the letter becomes a motif not only for Hester, but for all individuals who are somehow affected by patriarchal pressure.

Another significant symbol in *The Scarlet Letter* is Pearl. Pearl, which can be interpreted as the union of souls, the union of love and the destruction of the rules, drags the reader into many different thoughts with the meaning of its name and the character she exhibits. A pearl represents purity and truth as can be seen from its brightness, value and whiteness. Pearl, the child of Arthur Dimmesdale and Hester Prynne, is interpreted by different critics as a symbol; "Pearl's artistic effect of ambiguity is achieved by her symbolism of truth, symbolism of grace, symbolism of the New World, and individuality" (Wang, 2017: 376). Actually, this kid is the creator of the love and reality of Dimmesdale and Hester. Instead of a love trapped in an oyster, they have chosen to turn their love into a pearl. That's why Pearl, the symbol of their love and the sins of society, offers many possibilities for interpretation to the reader.

Pearl's changeable mood symbolizes both evil and good. What we call evil is the sin and adultery created by society. Goodness, on the other hand, is the source of the love, peace and cheer created by Hester and Dimmesdale's rebellion against society. "*Pearl was a born outcast of the infantile world. An imp of evil, emblem and product of sin, she had no right among christened infants*" (Hawthorne, 1878: 107). This little girl was born with different rights than others because her mother committed adultery and she was born in that way. Hester and Pearl are framed within the morality of society. There is no place for their lives in this circle, and the moral norms are ingrained in the body and soul of this girl, who was born without any guilt, crime, or sin of her own. This is why Pearl symbolizes both purity and immorality. When Pearl is forced to behave according to the rooted moral codes, it means that she becomes deprived of life. She turns into what Sylvia Plath (1992) criticizes in her poem 'I am Vertical'; "*I am not a tree with my root in the soil*". Similarly, Pearl is not rooted in the morality of this society, either. Pearl constantly reminds her mother of the forbidden love, which will never be accepted in society. The pearl that the oyster holds is itself, and the shells are representative of Dimmesdale and Hester, who take their Pearl under their protective wings.

The forest and the brook running in it are depicted with symbolic value in the novel. The forest, which can be regarded as the metaphor of human society or life in general, is the description of the cycle of life. In this life cycle, trees are like human beings. A human grows, develops and dies just like a tree. The forest, which might be interpreted as a reflection of the subconscious, also represents the society in which the human being is a symbol of complexity, the brutality of and even loyalty to society. Devotion is symbolized with trees as the roots of the trees are tightly wrapped in the soil. Hester is rooted in that society, oppression, rules and beliefs, just like tree roots. But this devotion has deprived her of her own existence. As Sanger (1921) puts it, a woman who does not have her own body and cannot

control her body is not free. For Hester Prynne, trees in the forest are the public, and the roots of the tree are the norms of society. And Hester has taken root in those trees. Although she is a strong woman, the fact that she cannot leave her homeland means that she cannot remove these roots.

The scaffold is another symbol in the novel. In some cases, the connotative power or symbolic value of a sign might be much greater than its meaning. The scaffold and the memories cumulated around it, though left behind, are engraved in the heart, so they have an important value. "*It is not the feeling of guilt that blushes the face, it is the thought of others thinking or knowing that we are guilty*" (Darwin, 2016: 83). It is among these accusations that Hester Prynne was put on trial by all gazes and was serialized on the gallows as a picture of shame. The scaffold is displayed to denote the disregard of belief, morality for the Puritans. It is also a warning, and even threatening sign, indicating what the consequences would be in similar violations of social, cultural or religious rules.

The scaffold, where sin, adultery, crime, the destruction of rules and their consequences are displayed to society is a disgrace of Hester. The display of a child and her mother, who has chosen to be with the man she loves with her own will and desire, should create a feeling of shame, not fear, in the society. However, according to both the Puritan belief and the holy scripts, this is the place where adultery is displayed. Although for Hester it is recognized as the place where shame is displayed, for Dimmesdale, the scaffold is the symbol of purification and reality. The situation that gnawed Dimmesdale's soul and made him rise to the scaffold is a kind of purification there, a movement committed to end his regret because it has become unbearable for Dimmesdale to load the burden of adultery only onto Hester's chest. The symbol of the letter 'A' formed by a meteor fragment in the sky when Dimmesdale, Hester and Pearl are side by side on the scaffold is a powerful sign that Dimmesdale shares this shame. It cannot be said that Dimmesdale, the pastor, is psychologically well and does not suffer. The reason why he gets sick is this big 'secret' that he carries. Being a respected priest turns into being unable to reveal the truth, which inflicts enormous pain on Dimmesdale and drives him mad. Dimmesdale's emotions in a very strong and long-lasting captivity are revealed through hallucination. Therefore, the scaffold becomes the symbol of purification, revelation, discriminative line between mental wholesomeness and craziness, as well as a platform where the truths are confessed, or at least faced.

Daylight can mean the symbol of enlightenment, clarification and cleansing. While daylight gives peace to a person, it also reflects the brightness of one's heart. Hester tries to catch the light of day on her way to meet Dimmesdale, which means she is actually trying to catch the love of her child's father, and to feel the warmth of her love. In a way, it can also be said that Hester and Pearl try to make and turn the gloom and pessimism of the dark worlds besieging them into enlightenment. "*All at once, as with a sudden smile of heaven, forth burst the sunshine, pouring a very flood into the obscure*

forest, gladdening each green leaf, transmuting the yellow fallen ones to gold, and gleaming adown the gray trunks of the solemn trees. The objects that had made a shadow hitherto, embodied the brightness now" (Hawthorne, 1878: 139). The description of daylight as a smile of heaven is because daylight fills her soul with beauty. Daylight, which has become the symbol of honesty and simplicity, turns into the light in the lives of Dimmesdale and Hester.

Conclusion

Nathaniel Hawthorne's novel *The Scarlet Letter* is set in Puritan society, where all the strict moral code and rules are dictated and observed by the members of this society. The novel is narrated with many denotative signs and symbols, most of which are designed by the author to reflect the mood, general psychology of the characters as well as the position of women in a fundamentalist Christian community.

One of the symbols is the red colour, generally denoting revolt, love, revolution and danger in many places. But in *The Scarlet Letter*, red is used for very different meanings. It does not signify victory, revolution or love; instead, it symbolizes the stigmatization of women. In the novel, the 'scarlet letter' that the main character Hester Prynne bears on her chest symbolizes neither elegance nor ladylikeness. This coat of arms is a symbol of shyness, immorality, and crime. It is a stamp on which Hester's freedom, body and decisions are inscribed. 'A', which is the abbreviation of adultery, is the manifest symbol of the neglect of women's rights, the struggle for survival, and oppression by the society. It represents shame, adultery, and sin. Another significant symbol in *The Scarlet Letter* is Pearl. Pearl, which can be interpreted as the union of souls, the union of love and the destruction of the rules, drags the reader into many different thoughts with the meaning of its name and the character she exhibits. The forest and the brook running in it are depicted with symbolic value in the novel. The forest, which can be regarded as the metaphor of human society or life in general, is the description of the cycle of life. The forest, which might be interpreted as a reflection of the subconscious, also represents the society in which the human being is a symbol of complexity, the brutality of and even loyalty to society. The scaffold is the symbol of purification, revelation, discriminative line between mental wholesomeness and craziness, as well as a platform where the truths are confessed, or at least faced. Daylight can mean the symbol of enlightenment, clarification and cleansing. While daylight gives peace to a person, it also reflects the brightness of one's heart.

In conclusion, *The Scarlet Letter* depicts realistically the possible outcomes of a woman's forbidden sexual affair with a man. To make the fictional structure more complex, Nathaniel Hawthorne positions the main character, Hester Prynne, as a woman whose husband is believed to have been lost in the sea. Yet, it turns out that in fact he survived the accident, a fictional design that deteriorates her role as she has a love affair, and even a child out of it. Even worse, Hawthorne delves deep into human psychology

by choosing the most respected priest of the community as Hester's lover, and not an ordinary man. The novel becomes, in this regard, a great laboratory where godly rules are practiced by human design, moral values clash with the instincts of both men and women, the relationship between a priest and a married woman in his congregation is reflected as a trial both socially and psychologically, and a woman's roles are questioned, leading to a revolt against all the system established by patriarchy. What's more attractive in the novel is that it is full of signs and symbols, which greatly enhances the semantic value of the narration when combined with the plot and dialogues.

REFERENCES

Atwood, M. (2017). *Damızlık kızın öyküsü*. (çev.: Gökhan Sarı vd.), İstanbul: Doğan Kitap.

Darwin, C. (2016). *Tutkularımız en büyük zaaflarımızdır – aforizmalar*. (çev.: Gökhan Sarı), İstanbul: Aylak Adam Kültür Sanat.

Erdem, E. (2019). Eril tahakkümün distopyası damızlık kızın öyküsünün söylem analizi. *Toplum ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 3, 30-48.

Genesis. (n.d.). in *Bible* (pp. 2:18, 21-24).

Hawthorne, N. (1878). *The scarlet letter.* Boston: James R. Osgood and Company.

Jordan, H. (2012). *Uyandığında.* (çev.: Özlem Yüksel), İstanbul: Yapı Kredi.

Karakoç, M. (2016). *Reading Sylvia Plath's poetry through contemporary literary theory*. İstanbul: İstanbul Aydın University Institute of Social Sciences Unpublished Doctoral Dissertation.

Meyers, C. L. (1983). Gender roles and genesis 3: 16 revisited. *The Word Of The Lord Shall Go Forth: Essays In Honor Of David Noel Freedman In Celebration Of His Sixtieth Birthday*, 1, 337.

Plath, S. (1992). *The collected poems*. (ed.: Ted Hughes), New York: Harper Perennial.

Sanger, M. (1921). Birth control - past, present and future. *Birth Control Review*, 5, 5-6.

Wang, Y. (2017). Ambiguous Hawthorne, symbolic pearl an analysis on pearl's symbolism in the scarlet letter. *3rd International Conference on Social Science and Higher Education (ICSSHE-17).* Atlantis Press.

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

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

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

Geliş Tarihi/Submission Date: 31.07.2023
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 08 02. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1335601
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 264-274.

Araştırma Makalesi
Research Article

TÜRK EL SANATLARINDA ARTİSTİK EL SANATLARI VE GELENEKSEL EL SANATLARI ARASINDAKİ BAĞLAM

♦

THE CONTEXT BETWEEN ARTISTIC CRAFTS AND TRADITIONAL CRAFTS IN TURKISH HANDICRAFTS

Mihrinaz SÖYÜK GÜVEN*

ÖZ: Kaynağını insanoğlunun binlerce yıllık birikiminden alan el sanatları, zamanla modern çağa ayak uydurup bir değişim dinamiği içerisinde yerini almıştır. Önemli bir kültürel miras kaynağı olan ve ait olduğu toplumda şekillenerek günümüze kültürel miras ürünü olarak ulaşan el sanatları, oldukça önemli bir gelir alanı oluşturmaktadır. Anadolu toprakları üzerinde geçmişte var olmuş birçok uygarlığın birikimlerinden elde edilen ürünler, ekonomik işlevinin dışında kültürel miras işlevini de sürdürmektedir. Geleneksel kültürün el sanatları alanlarından olan yapma bebekçilik, geleneksel başlık, Keçecilik, sepetçilik, deri işçiliği, ahşap işçiliği, takı, dantel, oyalar vb. gibi sanat alanları ait olduğu toplumun sanatsal ve kültürel özelliklerini yansıtmaktadırlar. El sanatları malzeme ve teknik yönünden geleneksel yöntemlerin kullanılarak üretildiği ve ait olduğu toplumun geleneksel kültürünü yansıtan önemli ürünlerdir. Günümüzde bu ürünler artistik ve geleneksel olarak ayrışmaktadır. Çalışmada, modern çağın getirisi olan sanayileşme ve popüler kültür ile üretilen artistik el sanatları ve kültür tarihi açısından gün geçtikçe yok olmaya maruz kalan geleneksel el sanatları arasında ki bağlam ele alınmıştır. Bu amaç doğrultusunda makaleler, kitaplar, tezler ve görsel veriler incelenmiş ve artistik el sanatları ve geleneksel el sanatları arasındaki bağlam örneklerle belirtilmiştir.

Anahtar Kelimeler: El sanatları, geleneksel, kültür, bağlam, modern.

ABSTRACT: *Turkish handicrafts, which takes its source from the thousands of years of human experience, has taken its place in a dynamic of change by keeping up with the modern age over time. Handicrafts, which are an important source of cultural heritage and have been shaped in the society it belongs to, have reached today as a traditional cultural product and as a touristic product, today it constitutes an important income area. The Anatolia'n lands in the past continue their cultural heritage function apart from their economic function. Artifical dolls, traditional headdresses, felt making, basketry, leather work, wood and woodworking, jewelry, lace and needlework, which are among the handicrafts of the traditional culture, reflect the artisticand cultural characteristics of the society they belong to.*

In the study, artsitic handicarfts produced with industrialization and popular culture, which are the returns of the modern age, and traditional handicrafts that are subject to extinction day by day in terms of cultural history are discussed. For this purpose, articles, boks, theses and visual data were examined and the context between artistic handicrafts and tarditional handicrafts, was indicated with examples.

Keywords: *Handicrafts, traditional, culture, context, modern.*

* Araş. Gör.-Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi El Sanatları Bölümü/Ankara-mihrinaz.soyuk@hbv.edu.tr (Orcid: 0000-0003-4107-683X)

This article was checked by Turnitin.

Giriş

El sanatları, insanlığın tarih öncesi dönemlerinden günümüze kadar var olan ve geçmişten günümüze aktarılan değerli bir kültürel mirastır. Geleneksel el sanatları, toplumların özgün kültürel kimliğini yansıtan, nesiller boyunca ustalar tarafından öğretilerek geleceğe taşınan sanat eserleridir. Bu sanatlar, bir toplumun değerlerini, inançlarını, yaşam biçimini ve tarihini yansıtırken, artistik el sanatları ise estetik ve yaratıcılığın ön planda olduğu modern sanat anlayışını temsil eder. Bu makalede, geleneksel el sanatlarının kültürel önemi ve artistik el sanatları arasında ki bağlam incelenmiştir.

El sanatları sanayileşme öncesi toplumlarda önemli bir faaliyet olarak birçok alanı kapsamaktadır. Zaman içerisinde ihtiyacı karşılamaya yönelik olmasının dışında, geleneksel hale gelmiş ve çeşitlenmiştir. Kendi içinde alanlara ayrılan el sanatları, geleneksel el sanatları ve el sanatları olarak malzeme ve teknik bakımdan özelleşmektedir. Geleneksel el sanatlarında yer alan motif, desen ve kompozisyonlar Türk sanat kültürünün göstergeleridirler. Genel olarak toprak, ahşap, deri ve tekstil ürünlerinin çoğunlukta olduğu el sanatlarını malzemeye göre ayırmak mümkündür.

Çeşitli uygarlıkların yaşadığı ve kültürel zenginliklerin harmanlandığı topraklar olan Anadolu, insanlığın gelişiminde önemli bir özelliğe sahiptir. Orta Asya'dan Anadolu'ya geçen Türkler ve Anadolu medeniyetine ait uygarlıklar birbirinden etkilenerek günümüz dünyasına zengin bir kültür ve sanat mirası bırakmıştır (Özder, 1995: 4). El sanatları ait oldukları toplumların değer yargılarını, sosyo-ekonomik düzeylerini ve coğrafi özelliklerini diğer toplulara ve geleceğe yansıtan kültürel varlıklardır. El sanatları, belli bir geçmişi, orijini olan, kuşaktan kuşağa aktarılarak günümüze gelen, günümüzde eğitimi verilen görsel ve sanatsal değere sahip, el ile belli bir üretim tekniği kullanılarak ya da sermaye ve tesis gerektiren, ticari ya da bireysel amaçlı, turistik ve otantik, kullanım ve hatıra eşyası üretimine dayalı uğraşların ortak adıdır (Ölmez ve Etikan, 2008: 381).

Asıl işi çiftçilik olan ve hayatını çiftçilikle kazanan, köyde oturan nüfusun boş zamanlarında yöresindeki hammaddeleri değerlendirmek, boş geçen zamanı değerlendirmek, elde ettiği ürünlerle hem yaşam düzeyini arttırmak hem de fazlasını satarak ek bir gelir elde etmek amacıyla uğraştıkları yardımcı sanatlardır (Arlı, 1990:2).

Türklerin orta Asya'dan Anadolu'ya göç ederken kurdukları ve egemen oldukları medeniyetler, zengin bir kültür birikimine sahip olmaları ve bu kültür zenginliğini gittikleri her yere taşımaları, Anadolu toprağını el sanatları alanında adeta açık müze haline getirmiştir. Ayrıca, Anadolu'nun önemli bir kültür merkezi olarak tanınmasına da neden olmuştur. Aynı şekilde önemli göç yolları üzerinde bulunması ve coğrafi konum, iklim gibi önemli etkenlerden dolayı el sanatlarında ürün çeşitliliği de oldukça fazladır.

El sanatları, plastik sanatların dışında araç-gereç ve teknik yönünden genellikle geleneksel yolları tercih eden bir toplumun geleneksel kültürünü yansıtan ürünlerdir (Barışta, 2005: 15).

Cumhuriyet döneminde değişen çağ, teknolojik ilerlemeler ve endüstri toplumuna yönelme gibi nedenlerle ağır emeği ve özveriyi gerektiren el sanatları, fabrika üretimi seri ve ucuz bir şekilde üretilmesi karşısında gerilemiştir. Sanayi devrimi, yabancı malların ülkeye kolayca girmesi ve alternatif sanayi üretim biçimlerinin oluşması el sanatları üretimi yapan sanatkârların azalmasına yol açmıştır (Özdemir ve Yetim, 1997: 191).

Sanat ve tasarım kavramları, insanlığın var olmasıyla başlayan en eski kavramlardır. Zaman içerisinde değişim göstererek ve önemi sürekli artarak devam eden bu kavramın uygulama alanları da sürekli değişim göstermiştir. Geleneksel kültürden faydalanarak yeni tasarımların yapılması geçmiş ve bugün arasında bağ kurulması açısından önemlidir. Ayrıca, geleneksel kültürün gelecek nesillere aktarılması hususunda sanat ve tasarım kavramının doğru aktarılması da gerekmektedir. Bu bağlamda artistik ürün uygulamalarında gelenekten faydalanırken tasarım ilkelerinin göz ardı edilmemesi oldukça önemlidir.

Araştırmanın amacı; el sanatları ürünlerinin geleneksel ve turistik bağlamda incelemek ve tarihsel süreç içerisinde el sanatlarında gözle görülen değişimi irdelemektir. El sanatları ürünlerinin geleneksel ve artistik bağlamda ele alınması, geleneksel el sanatlarının daha çok geçmişe duyulan özlem olarak algılanması ve kaybolmaya yüz tutmuş el sanatları ürünlerinin çağdaş sanat bağlamında tekrar üretilmesi açısından önemlidir.

Artistik El Sanatları ve Geleneksel El Sanatları Arasındaki Bağlam

El sanatları birçok farklı materyalin kullanılması ve insanla var olmaya başlayan, oldukça geniş ve sürekli genişleyen bir alandır. El sanatları sadece alanı kapsayan uygulamalar dışında, alan ile ilgili teorik bilgiyi de kapsar. Materyal el sanatlarının merkezinde yer alır. Buna bağlı olarak el sanatlarında kullanılan malzeme, elde edilen bilgiyi uygulamaya dökme kısmında oldukça önemlidir.

Her geçen gün disiplinler arası sanatın gelişimiyle birlikte, klasik el sanatlarının yerini çok amaçlı ve estetik kaygılı el sanatları anlayışı almaya başladı. Bazen tamamen geleneksele bağlı, bazen geleneksel olmayan el sanatları, farklı bir etkileşimin ürünleri olarak el sanatlarında yeni bir oluşuma neden olmaktadır. Günümüzde çoğu sanatçılar, el sanatlarında yeni bir kimlik yaratmak istedikleri için tasarımlarında süsleme sanatı, motif, desen ve kompozisyonu kendilerine özgü bir şekilde kullanmaktadırlar. Örneğin Kültür ve Turizm Bakanlığı bez bebek sanatçısı Şaziye İLGÜN'ün çalışmalarında kullandığı geleneksel ve çağdaş tasarımlar, sanatçının geleneksel ile çağdaş hazırlanan ürünleri ihtiyaca göre belirlediği ve aslında geleneksel olan bez bebek sanatını günümüz koşullarına göre farklı anlam ve içerik katarak artistik ürün olarak uyarladığını göstermektedir.

Günümüzde el sanatları kapsamında ele alınan ürünler, çağdaş sanat alanında içerik ve kullanım farklılığı ortaya koymaktadır. Geleneksel el sanatları, ürününün uygulama tekniği, tarihçesi ve teorik kısmı ile ilgilenirken, çağdaş ya da artistik olarak üretilen el sanatları, ürünlerin finansal yönüyle ilgilenmektedir. Bu ürünler genellikle ticari bir amaç için üretilmektedirler. Çağdaş ya da artistik el sanatları, sanatçıların ve zanaatkârların yaratıcılığını ifade etme özgürlüğüne sahip olduğu bir alandır. Bu sanat eserleri geleneksel mirasa saygı gösterirken, aynı zamanda modern zamanın değer ve estetik beklentilerine cevap verecek şekilde yenilikçi bir yaklaşımla üretilmektedirler.

Görsel 1. Geleneksel iğne oyası tekniği ile yapılan bir çanta örneği (Ayşe Nur Oğuz Atölyesi).

Bir sanatçı eserini oluştururken, eserine farklılık ve eserde farkındalık oluşturmak için tasarım ilkelerine ihtiyaç duymaktadır. Sanatçının amaçlarından biriside bu ilkeler sayesinde eserde bulunan nesnelerin birbirleriyle olan uyumunu sağlamak ve etkileşimini arttırmaktır (Gezer, 2019: 596). 19. ve 20. yüzyıllarda çıkan savaşlar ve teknolojik gelişmeler sanat ve düşünce alanlarında da yeni ve estetik arayışların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Teknoloji ve endüstri alanlarında ki gelişmeler sonucunda modern sanat anlayışı egemen olmaya başlamıştır. 12 Nisan 1919 tarihinde Walter Grapius Almanya'nın Weimer kentinde Bauhaus tasarım okulunu kurmuştur. Grapius bauhausda ki eğitim öğretim sistemini resim, heykel ve mimarlık alanı olmak üzere üç ana sanat dalı altında toplamıştır. Walter Grapius ''tüm sanatlar mimarlıkta birleşip bütünleşirler''. ''Sanat el

becerisine ve el sanatlarına dayanır'' görüşü ile sanatın öğretilebileceğini savunmuştur. Bauhaus okulu dünyanın birçok yerinde sanat alanında yeni oluşumlara örnek oluşturmuştur (Bulat, 2014:106-118).

Çağdaş el sanatları, geleneksel sanat formlarını modern çağın talepleri ve estetik anlayışıyla birleştirerek yeni ve yaratıcı eserler ortaya koymaktadır. Bu tür sanat eserleri, el sanatları işçiliğinin ustalıkla icra edildiği, özgün ve yenilikçi tasarımlar içeren ürünleri kapsamaktadır. Aynı zamanda artistik el sanatları, geleneksel zanaat tekniklerinin yeni malzemeler ve teknolojilerle bir araya getirilmesi sonucu da ortaya çıkan ürünlerden oluşmaktadır.

Türk geleneksel el sanatları nesilden nesile aktarılarak günümüze kadar ulaşan ve belirli bölgelerde gelişen sanat formlarını ifade eder. Bu sanat alanları, yerel malzemeler ve geleneksel teknikler kullanılarak üretilir ve genellikle belirli bir bölge ya da kültür grubuyla ilişkilendirilir. Örnek olarak, geleneksel giysi diye adlandırdığımız milli kıyafetler bu bağlamda değerlendirilebilir.

Geleneksel El Sanatları

Geleneksel el sanatları, dünya genelinde farklı kültürlerde ortaya çıkan ve o toplumun coğrafi, sosyal, ekonomik ve inanç yapısına göre şekillenen özgün eserlerdir. Ahşap işçiliği, seramik, dokuma, halı ve kilim dokuma, cam işleme, metal işleme, taş oyma gibi pek çok farklı alanda örneklerine rastlanır. Bu sanatlar, ustaların çırakları yetiştirdiği geleneksel öğrenme süreçleri ile kuşaktan kuşağa aktarılır. Geleneksel el sanatları, şunları sağlar:

Kültürel Mirasın Korunması: Geleneksel el sanatları, bir toplumun tarihini ve kimliğini gelecek nesillere aktarmanın önemli bir yoludur. Sanatçılar, eserlerinde yerel motifleri, efsaneleri ve mitleri işler ve bu sayede kültürel mirası canlı tutarlar.

Toplumsal Bağların Güçlenmesi: El sanatları, bir toplumun ortak değerlerini yansıttığı için insanlar arasında güçlü bağlar oluşturabilir. Ortak bir kültüre sahip olmanın getirdiği dayanışma ve birlik duygusu, toplumu daha güçlü kılar.

Ekonomik Kalkınma: Geleneksel el sanatları, birçok toplum için önemli bir geçim kaynağıdır. El emeğiyle yapılan bu ürünler, turizm ve ihracat gibi alanlarda ekonomiye katkı sağlar.

Folklor: Halk geleneklerini, adetlerini, inançlarını, efsanelerini, türkülerini, edebiyatlarını inceleyen bilim (Bilgin, 1990: 191).

Geleneksellik: Geçmişten gelen köklü alışkanlıklar, çağdaşlık ise; çağa uygun olma, aynı çağa uygun olma, aynı zaman diliminde olma ya da çağın ilerisinde olma anlamında kullanılmaktadır (Yücel, 1993: 12-18).

Kültür: Kültür ya da uygarlık bir toplumun üyesi olarak, insanoğlunun öğrendiği (kazandığı) bilgi, sanat, gelenek, görenek ve benzeri yetenek,

beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütündür (Güvenç, 2002: 101).

Görsel 2. Geleneksel bez bebek örneği (Şaziye İlgün Atölyesi).

Bazı çalışmaları geleneksel ürün ve artistik ürün olarak ayırt etmek mümkündür. Görsellerde görüldüğü gibi özünde bez bebek sanatının geleneksel bir el sanatı olmasına rağmen sanatçının sanatını ifade etme biçimine göre ürün şekillenmektedir. El sanatları ürününün geleneksel ve turistik ürün olarak kabul edilmesi için karşılaması gereken bazı kriterler vardır. Bunlardan bazıları şöyledir; ait olduğu kültüre dair izler taşıması, bulunduğu yöreye ait etnografik değerinin olması, üretiminde doğal ve yerli malzeme kullanılması ve geçmişte bir işlevi ve kullanım değeri olması.

Görsel 3. Hitit Kralı II. Şuppiluliuma bez bebek (Şaziye İlgün Atölyesi).

Bazı el sanatları ürünleri geleneksel olmayıp üretildikleri yörede bulunan hammaddeden dolayı artistik ürün olabilmektedir. Örneğin, Çankırı

bölgesinde üretilen tuz lambaları yöreye özgü bir malzeme olmasına rağmen geleneksel ürün değil artistik ürün olarak kabul edilmektedir.

Görsel 4. Çankırı tuz lambası (URL1).

Artistik El Sanatları

Artistik el sanatları, geleneksel sanatlardan farklı olarak estetik ve yaratıcılığın daha öne çıktığı modern sanat anlayışını temsil eder. Resim, heykel, seramik sanatı, cam işleme gibi çeşitli alanları kapsar. Bu sanatçılar, geleneksel teknikleri de kullanabilir ancak daha özgün ve yenilikçi eserler yaratma konusunda daha fazla özgürlüğe sahiptirler. Artistik el sanatlarının önemi şunlardır:

Yaratıcılığın İfadesi: Sanatçılar, iç dünyalarını, duygularını ve düşüncelerini eserlerinde özgürce ifade edebilirler. Bu, toplumun sanat ve estetik algısının zenginleşmesini sağlar.

Estetik Zevkin Gelişimi: Artistik el sanatları, insanların estetik anlayışlarını geliştirir ve güzellikle daha derin bir bağ kurmalarına yardımcı olur.

İnsanların Düşünce ve Duygularına Hitap Etme: Sanat eserleri, izleyicilerde farklı duygular uyandırabilir ve düşündürücü mesajlar iletmek için güçlü bir araç olarak kullanılabilir.

.

Görsel 5. Artistik bez bebek örneği (Şaziye İlgün Atölyesi).

Turistik: Turistlerin gereksinimlerini karşılayıcı ya da çekici, ilgilendirici niteliği olan nesne (Demir ve Barış, 1997: 178).

Turistik ürün ya da hatıra obje olarak nitelendirilen el sanatları ürünü, yerli veya yabancı turistin ilgisini çeken, ait olduğu bölgenin doğal, kültürel, tarihi ve sanatsal değerlere sahip olması özelliğinden dolayı geleneksel turistik ürün olarak kabul edilmektedir.

Terim olarak ''çağdaş sanat'' genellikle 1960 sonrası üretilen eserler için kullanılmaktadır. Araştırmacılar ''modern'' sözcüğüyle de tanımlanan sanat çalışmalarını "çağdaş" olarak tanımlamayı tercih etmelerini çalışmaların daha önceki tezahürlerinden ayırmak düşüncesine bağlarlar (Whitham ve Pooke, 2018: 23-24).

İngilizce "contempory" kelimesi ifade edilen çağdaşın sanat terimi olarak karşılığı olan 'contempory art' günümüzde üretilen sanatı karşılayan bir terimden çok, tarihsel gelişim süreci içerisinde gelenek ile olan bağları kopuk ve aykırı bir çizgiyi ifade etmek için kullanılan bir terimdir(Erden, 2016: 81).

Günümüze kadar süre gelen ve bir akım-üslup benzeri birleştirici özellikleri olmadığından genel bir deyişle ''çağdaş'' olarak tanımlanan çağdaş sanatın ilgilendiği konular, daha çok çevre ve toplum bilincinin ağır bastığı konular olmuştur. Küreselleşme, çevre, biyomühendislik, teknoloji-insan ilişkisi, kültürel kimlik, çok kültürlülük, feminizm gibi birçok konuyla ilgilenen bir sanat türüdür. Çağdaş sanat hakkında yorum yapabilmek için onun yaratım evrelerinde rol oynayan toplumsal, siyasi, ekonomik ve felsefi şartlardan haberdar olmak gerekmektedir (Whitham ve Pooke, 2018:119).

Artistik el sanatları, geleneksel el sanatlarının geleceğe taşınmasında önemli bir rol oynamaktadır. Modern toplumda, geleneksel el sanatlarına olan ilgiyi canlandırmak ve bu sanatı daha geniş kitlelere tanıtmada katkı sağlamaktadır. Aynı zamanda geleneksel el sanatlarının temel bilgilerini kullanan sanatçılar, kişisel ifadelerini ve modern dünyada ki sanatsal vizyonlarını bu şekilde ortaya koyabilmektedirler.

Görsel 6. Deri sehpa örtü örneği (Ensar Akdoğan Atölyesi).

Artistik el sanatları, günümüzde ki sanatçılar ve zanaatkârlar tarafından geleneksel tekniklerin ve materyallerin modern anlayışla birleştirilerek ortaya çıkarılır. Bu sanat eserleri, geleneksel sanat eserlerine dayanır ve çağdaş sanat anlayışı ile zenginleştirilir.

Görsel 7. Deri çanta örneği (Söyük, Estonya 2018).

Yöntem

Çalışmada yöntem olarak kaynak taraması ve resim incelemesini kapsayan betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Literatür çalışması ve konuya uygun çalışan sanatçıların örnek uygulamaları incelenmiştir. Çalışma için kaynak taraması yapılırken konu ile ilgili ulaşılabilen sanatçıların atölye çalışmaları örnek gösterilmiştir.

Sonuç

Geleneksel el sanatları, kültürel mirasın yaşatılması ve toplumların kimliklerinin korunması için kültürel öneme sahiptir. Bu sanatlar, geçmişin

birikimini günümüze taşırken, artistik el sanatları da yaratıcılık ve estetik zevkin gelişmesini sağlayarak sanatın gücünü sergiler. Geleneksel ve artistik el sanatlarının bir arada var olması, insanlığın kültürel ve sanatsal zenginliğine katkıda bulunur. Toplumların bu sanatları destekleyerek ve yaşatarak kültürel çeşitliliği ve yaratıcılığı sürdürmeye devam etmeleri önemlidir.

Geçmişi ile bağları kopmuş olan toplumların, kültürel varlıklarını uzun süre devam ettirmeleri söz konusu olamaz. Bu bağlamda atalarımızdan kalan her türlü kültürel mirasa sahip çıkmak ve bu mirası korumaya özen göstermek yeryüzünde söz sahibi olmamız açısından oldukça önemlidir.

Günümüzde el sanatları uygulamalarında tasarımcıların yeni arayışlar içine girerek farklı teknikler uygulayarak farklı tasarımlar yaptığı görülmektedir. Popüler kültür ve çağın gerekliliğine uygun olan yeni metotlar elbette ki kaçınılmazdır. El sanatlarında gözle görülen bu dönüşüm, sanatçıların yeni tasarımlar yapma ve bu alana yeni bir kimlik kazandırma çabası olarak kabul edilebilir. Bu durum el sanatlarının sadece geleneksellikten beslenmediği ve çağdaş el sanatlarını da benimsendiğini göstermektedir. Ayrıca geleneksellikten tamamen uzak ya da geleneksele uygun ürünler, el sanatlarının aslında disiplinler arası çalışmalara oldukça uygun bir alan olduğunun kanıtıdır.

Genel olarak günümüzde el sanatları hem estetik değerlere, hem ticari amaca yönelik üretilmektedir. Ticari amaçla üretilen el sanatları zamanla meslek birliklerinin oluşmasını da sağlamıştır. İnternet kullanımın artması ve giderek artan yeni pazarlama yöntemleri, el sanatları ürünlerinin ulusal ve uluslararası arenada ciddi bir pazar alanını oluşturmuştur. Ayrıca, teknolojinin gelişmesi ve küreselleşme geleneksel el sanatlarının niteliklerini kaybetmesine neden olurken, aynı zamanda endüstriyel sanatlara yönelimi de arttırmıştır. El sanatlarının makinelere göre zaman konusunda daha kısıtlı üretim yapması, el sanatlarında gerilemeye neden olurken, birçok el sanatları ustalarının da farklı alanlara yönelmesine neden olmuştur.

Süsleme sanatları, ulusların kültür ve sanat anlayışını gösteren en önemli unsurlardır. Yüz yıllardır varlığını sürdüren el sanatları, zamanla geniş alanlara yayılmıştır. Sanatsal anlamda günümüze taşıdığı zengin ve benzeri olmayan kültür hazinesi, ne yazık ki süreç içerisinde hızlı endüstrileşmenin etkisiyle yok olma sınırına gelmiştir. Geleneksellikten çıkıp, çağdaş sanat anlayışıyla üretim giderek artmaktadır. Önemli kültür varlıklarımız olan el emeği ürünlerimize duyulan ihtiyaç gün geçtikçe azalmaktadır. Günümüzde geleneksel el sanatları ürünleri yaygın olarak üretilmemektedir. Bunun nedeni geleneksel teknikerin kullanılmaması ve bu alanda yeterli sanatçının yetişmemesidir. Birçok el sanatları ürününde sadece görüntü olarak oluşturulan geleneksel kavram, sanatsal alanda ifade edilmek için yeterli değildir. Ayrıca, artistik ürünlere göre üretimi oldukça az olan geleneksel ürünler, toplumun geleneksel kültür ve kültürel miras

konusunda yeterli bilince sahip olmamasından kaynaklı olarak arz talep arasında ki negatif ilişkiyi göstermektedir.

El sanatları alanının bilimsel yöntemlerle geliştirilmesi ve tanıtılması oldukça önemlidir. Bu sanatın gelecek nesillere aktarılması ve yaşatılması açısından bu kültüre sahip çıkılması ve bu değerli kültürel zenginliğin korunması gerekmektedir. Bu bağlamda artistik el sanatları ve geleneksel Türk el sanatları birbirini tamamlayan ve bir arada var olan sanatlardır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Arlı, M. (1990). *Köy el sanatları.* Ankara: Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları.

Bilgin N. (1990). *Folklorik yapma bebekçilik.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Barışta, H. Ö. (2005). *Türkiye Cumhuriyeti dönemi halk plastik sanatları.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bulat, S. (2014). Bauhause tasarım okulu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 18(1), 105-120.

Demir, T. ve Dindar, B. (1997).*Oyuncak ve turistik biblo*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Basımevi.

Etikan, S. (2020). *Kırşehir el sanatları.* Ankara: Gece Kitaplığı.

Erden, O. (2016). Moder*n, çağdaş, güncel'in kısa tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Güvenç, B. (2002). *Kültürün abc'si*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gezer, Ü (2019). Çağdaş sanat ve tasarım eğitiminde görsel tasarım öğe ve ilkeleri. *Ulak Bilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 40, 595-614.

Whitham, G. - Grant, P. (2018). *Çağdaş sanatı anlamak* (çev.: Tufan Göbekçin), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Yücel, A., vd. (1993). Mimaride çağdaşlık sorunsalı. *Geçmişiyle Geleceği Arasında Kıvranan Sanat-Çağdaşlık Sorunları*, 9-40, İstanbul.

Özdemir, M. ve Yetim, F. (1997). *Türkiye'de el sanatları geleneği ve çağdaş sanatlar içindeki yeri sempozyumu bildirileri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Özder, L. (1995). *İç Anadolu bölgesi geleneksel kadın başlıkları ve çeşitli özellikleri.* Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Elektronik Kaynaklar

URL-1 https://www.tuzlambam.com/u226/dogal-model-tuz-lamba/dogal-cankiri-tuz-lambasi-15m2-3-4-kg-.html- (Erişim: 30.07.2023)

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

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

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

Geliş Tarihi/Submission Date: 08.10.2023
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 11. 02. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1372933
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 275-290.

Araştırma Makalesi
Research Article

BİR DEVİR ÜSLUBUNUN BİR BÖLGE KARAKTERİNE DÖNÜŞÜ: ÇIKRIK CAMİİ KALEM İŞİ SÜSLEMELERİ

♦

FROM THE STYLE OF AN ERA TO THE CHARACTER OF A REGION: ÇIKRIK MOSQUE HAND-DRAWN DECORATIONS

Çiğdem KARAÇAY*

ÖZ: Çıkrık Camii Çorum'un merkez ilçesine bağlı Çıkrık köyündedir. Caminin inşa kitabesi bulunmamaktadır. Vakıf kayıtları arşivinde 1843 tarihli hatip ve imam atamasına dair belge caminin 19. yüzyılın ilk yarısında mevcudiyetini göstermektedir. Caminin giriş kapısı üzerinde yer alan tabelada 1904 tarihi okunmaktadır. Bu tarih caminin geçirdiği köklü bir onarıma ait olmalıdır. Camide gerçekleştirilen onarımlar caminin işlevselliğine yöneliktir. Camide işlevselliğe olduğu kadar estetik değerlere de önem verildiği harim mekânına girildiğinde anlaşılmaktadır. Harimde turkuaz rengin hâkim olduğu bitkisel motifler ve yazıdan müteşekkil kalem işi nakışlar yeni tarihlidir. Bu nakışlar sanatsal yaratımdan ziyade bir devrin geleneğinin bir bölge karakterine dönüşünü göstermesi açısından önemlidir. Bu çalışmanın amacı Çorum'da yüzyıllardır camileri süsleyen kalem işi nakış geleneğini Çıkrık Camii bağlamında irdelemektir. Çalışmada öncelikle Çıkrık Camii mimari ve süsleme özellikleri tanıtılarak belgelenmiştir. Ardından il merkezinden ilçelere ve köylere yayılan geleneğin kilit taşı olması sebebiyle Çorum merkez camiler ve Çıkrık köyünün 1990'lı yıllara kadar Mecitözü'ne bağlı bir köy olmasından kaynaklı Mecitözü ve Mecitözü'ne bağlı köylerde tespit edilen kalem işi nakışlarla süslü camilere bu çalışmada yer verilmiştir. Bahsi geçen bölgelerde camileri kalem işi nakışlarla süslemenin bir dönem üslubu olarak 18. yüzyıldan itibaren görüldüğünü, günümüzde ise geleneksel estetik anlayış ile kültürel pratiğe dönüştüğünü söylemek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Mecitözü, Çıkrık Köyü Camii, kalem işi, nakış, tezyinat

ABSTRACT: *Çıkrık Village is located in the central district of Çorum. Çıkrık Mosque is located in the village center. There is no construction inscription of the mosque. The document regarding the appointment of the imam dated 1843 in the foundation records archive shows that the mosque existed in the first half of the 19th century. The date 1904 is read on the sign on the entrance door of the mosque. This date must belong to a radical repair that the mosque underwent. The repairs carried out in the mosque are aimed at the functionality of the mosque. When you enter the harim, it becomes clear that the mosque attaches importance to aesthetic values as well as functionality. The hand-drawn embroidery in the harim, consisting of floral motifs and text dominated by turquoise color, is of recent date. These embroideries are important because they show the transformation of the tradition of an era into the character of a region, rather than artistic creation. The aim of this study is to examine the tradition of hand-drawn embroidery, which has been decorating mosques in Çorum for centuries, in the context of Çıkrık Mosque. In the study, first of all, the architectural and ornamental features of Çıkrık*

* Dr. Öğr. Üyesi-Hitit Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Resim Bölümü/Çorum-cigdemkaracayy@gmail.com (Orcid: 0000-0002-0218-4785)

This article was checked by Turnitin.

Mosque were introduced and documented. Then, Çorum was included because it is the keystone of the tradition that spread from the city center to the districts and villages. Çıkrık Village was a village affiliated with Mecitözü until the 1990s. For this reason, the mosques identified in Mecitözü and its villages are included in this study. It is possible to say that decorating mosques with hand-drawn embroideries in the mentioned regions has been seen as a period style since the 18th century, and today it has turned into a cultural practice with a traditional aesthetic understanding.

Keywords: *Mecitözü, Çıkrık Village Mosque, hand-drawn work, embroidery, decoration*

Giriş

Çıkrık köyü, Çorum il merkezine 45 km. uzaklıkta Çorum'un merkez ilçesine bağlı bir köydür. Bulunduğu köyün ismi ile anılan Çıkrık Camii köy merkezinde yer almaktadır. Köy tüzel kişiliği mülkiyetindedir. Yapının inşa kitabesi bulunmadığı için ne zaman ve kim tarafından inşa ettirildiği bilinmemektedir. Caminin ana giriş kapısı üzerindeki tabelada 1904 tarihi okunmaktadır. Arşiv araştırmaları sonucunda yapıya ait iki belgeye ulaşılmıştır[1]. Belgelerden ilki Vakıflar Genel Müdürlüğü vakıf kayıtları arşivinde hatip ve imam atamasına dair H. 1259/M. 1843 tarihli belgedir[2]. Bu belge caminin 1843 yılında mevcudiyetini göstermektedir. Diğer belge Başbakanlık Osmanlı arşivindedir. Mecitözü kazası[3] Çıkrık karyesinde bulunan cami ve mektebin onarım ihtiyacına mukabil gerçekleştirilen keşif gezisine dair belge H. 1309/M. 1891-92 tarihlidir[4]. Bahsi geçen belge ışığında caminin giriş kapısı üzerindeki tabelada yer alan 1904 tarihinin köklü bir onarımla ilişkili olduğu söylenebilir. Camide farklı dönemlerde mimari anlamda çeşitli onarımlar yapılmıştır. Bu onarımlarla ilgili belge bulunmamaktadır. Onarımlar caminin işlevselliğine yöneliktir. Bunun yanı sıra caminin işlevselliği kadar estetik değerlerine de önem verildiği harim mekânına girildiğinde anlaşılmaktadır. Caminin harim mekânını turkuaz rengin hâkim olduğu bitkisel motifler ve yazıdan müteşekkil kalem işi nakışlar süslemektedir. Kalem işi nakışlar 2019 yılında yapılmıştır. Öncesinde de caminin kalem işi nakışlarla süslü olduğu söylenmekle birlikte süslemelere dair belge ya da fotoğraf bulunmamaktadır.

Çorum'da camileri kalem işi nakışlarla süslemenin yaygın olduğu görülmektedir. Bazı camilerde özgün kalem işi nakışlar kısmen de olsa korunarak günümüze ulaşmıştır. Bazı camilerde restorasyon çalışmaları esnasında mevcut boya tabakasının kaldırılması ile altından özgün doku ortaya çıkarılmıştır. Çıkrık Camii'nin 2019 yılında yapılan kalem işi nakışları ise sanatsal yaratımdan ziyade Çorum'da 18. yüzyıldan itibaren camileri süsleyen kalem işi nakışların geleneksel estetik anlayışla 21. yüzyılda

---

[1] Belgelere ulaşmam konusunda yardımları ve belgelerin transkripsiyonu için Vakıflar Genel Müdürlüğü Kültür ve Tescil Daire Başkanlığı Vakıf Uzmanı Sayın İbrahim Turhan'a teşekkür ederim.

[2] VGMA218 numaralı defterin 8. sayfasının 60. sırası.

[3] Çıkrık köyü 1990'lı yıllarda Çorum merkez ilçesine bağlanmıştır.

[4] BOAEV/MKT1810/83.

devamlılığı vurgulaması açısından kıymetlidir. Bu çalışma, Çıkrık Camii'ni süsleyen kalem işi nakışlar bağlamında bir devrin geleneğinin bir bölge karakterine dönüşünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmada öncelikle Çıkrık Camii'nin mimari ve süsleme özellikleri tanıtılıp fotoğraflarla belgelenmiştir. Ardından bölgede tespit edilen örneklere yer verilmiştir. Çorum'da erken tarihli özgün kalem işi nakışlı camiler il merkezindedir. İl merkezinden ilçelere ve köylere yayılan geleneğin kilit taşı olması sebebiyle öncelikle Çorum merkez camiler, Çıkrık köyünün 1990'lı yıllara kadar Mecitözü'ne bağlı bir köy olmasından kaynaklı Mecitözü ve köylerinde tespit edilen kalem işi nakışlı camilere bu çalışmada yer verilmiştir.

Çıkrık Köyü Camii Mimari Özellikleri

Cami köy merkezinde bulunmaktadır. Hafif meyilli bir arazi üzerine inşa edilen cami, doğu-batı doğrultusunda içten içe yaklaşık 14.43x10.20 cm. ölçülerinde harim, yapının kuzey cephesine sonradan eklenen iki katlı ek bir bölüm ile kuzeybatısındaki minareden oluşmaktadır (Görsel 1). Caminin minaresinin ne zaman inşa edildiği bilinmemekle birlikte sonradan eklendiği anlaşılmaktadır. Minarenin dikdörtgen formlu kesme taş kaidesi harim duvarı ile aynı seviyede ve cami beden duvarına bitişiktir. Kaideden silindirik gövdeye geçiş, kenarları iki üçgen şeklinde pahlanan pabuçla sağlanmaktadır. Silindirik gövde tek şerefelidir. Şerefe taşkınlığı çıkmalarla süslüdür. Silindirik formlu petek, âlem ile nihayetlenen konik bir külah ile örtülüdür (Görsel 2).

Görsel 1(solda): Çıkrık Camii, kuzey cephe genel görünüş

Görsel 2 (sağda): Çıkrık Camii, güney ve batı cepheler, minare

Çıkrık Camii dıştan sade bir yapıdır. Kırma çatılı yapının beden duvarları kesme taş ile örülmüştür. Avlusu bulunmayan camiye giriş, yapıya sonradan eklenen ve cami ana kütlesine bitişik iki katlı giriş ünitesinden gerçekleşmektedir. Bu bölüm doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen uzanmaktadır (Görsel 1). Alt kat ve üst katta ikişerli olmak üzere toplam sekiz pencere bulunmaktadır. Üst kata batı kanattaki merdivenler ile çıkılmaktadır. Bu bölümden harime geçiş mihrap eksenindeki çift kanatlı bir kapı ile sağlanmaktadır.

Dış mekânın sadeliğine karşın harim dinamik bir etkiye sahiptir. Harime girildiğinde ilk dikkat çeken iç mekânın aydınlığıdır. Harim, güney, doğu ve batı cephelerde 20 pencereden ışık almaktadır. Pencereler iki sıralıdır. Caminin batı cephesinde üst sırada iki, alt sırada iki pencere vardır. Üst sıra pencereler yuvarlak kemerli, alt sıra pencereler düşey dikdörtgen biçimindedir. Simetrik konumlanan alt sıra pencerelerin kuzey yönünde harime girişi sağlayan bir kapı bulunmaktadır. Kadınlar mahfiline çıkışı sağlamak için sonradan açılan bu kapının yerinde önceleri bir pencere olduğu anlaşılmaktadır. Doğu cephede üst sırada yuvarlak kemerli üç, alt sırada düşey dikdörtgen üç pencere vardır. Yapının en hareketli cephesi güney duvarıdır. Güney cephede üst sırada yuvarlak kemerli altı pencere, alt sırada düşey dikdörtgen dört pencere yer almaktadır (Görsel 3).

Görsel 3: Çıkrık Camii, harim

Harim düz ahşap tavan ortasına bağdadi kubbe yerleştirilen örtü sistemine sahiptir. Bağdadi kubbe sıvalı ve badanalı, kubbeyle örtülü bölümün dışında kalan kısımlar düz ahşap tavandır. Bağdadi kubbe güneyde yağlı boya ile boyalı yuvarlak kesitli iki ahşap sütun, kuzeyde ahşap mahfili destekleyen sütunlar üzerine oturmaktadır. Sıvalı ve beyaz badanalı harim duvarları alt sırada yer alan pencerelerin hizasına kadar ahşap lambri kaplanmıştır (Görsel 3).

Harimin kuzey ve batı yönleri mahfil olarak düzenlenmiştir. Kuzeydeki mahfilin alt kısmı üç bölüme ayrılmıştır. Mihrap mihveri olan orta bölüm harime girişi sağlarken doğu ve batı kanadı korkuluklarla çevrili mahfil olarak düzenlenmiştir (Görsel 4). Batı kanadın bir bölümü camekânlı bir oda şeklinde görevli odası olarak tertip edilmiştir. Görevli odasının hemen yanında üst kat mahfile çıkılan merdivenler yer almaktadır. Kuzey yöndeki mahfil sonradan gerçekleştirilen onarımla batı yöndeki mahfilden bağımsız hale getirilmiştir (Görsel 5). Kadınlara tahsis edilen batı yönündeki mahfile çıkış kuzeybatı köşeye eklenen merdivenler ile sağlanmaktadır. Minareye çıkış bu merdivenlerin hemen yan kısmına açılan kapıdan gerçekleşmektedir. Harimi kuzey ve batı yönlerde "L" şeklinde çevreleyen mahfil beyaz renkli yağlı boyalı ahşap sütunlar ile taşınmaktadır. Bu sütunlardan kuzey yönde dört, batı yönde üç sütun serbest tertip edilmiştir. Harimde kuzey mahfilde alt ve üst katta, batı mahfilde üst katta sütunlar

arasına kemerler atılmıştır. Mihrap ekseninde mahfilin orta bölümü güneye doğru çıkıntı yapmaktadır. Mahfili beyaz renkli yağlı boyalı ahşap korkuluklar çevrelemektedir (Görsel 5).

Görsel 4 (solda): Çıkrık Camii, kuzey cephe mahfil

Görsel 5 (sağda): Çıkrık Camii, batı cephe mahfil

Mihrap, kuzey giriş aksına konumlanmıştır. Kaş kemerli mihrap yarım daire şeklinde girintili bir nişe sahiptir. Dikdörtgen çerçeve içine alınan mihrap her iki yanda sütunlarla sınırlandırılmıştır. Sütunların üst kısımları vazo şeklinde tertip edilmiştir. Harimin güneydoğu köşesinde ahşap vaiz kürsüsü, güneybatı köşesinde ahşap minber yer almaktadır (Görsel 3).

Çıkrık Köyü Camii Tezyini Özellikler

Harimde tezyinat açısından ilk dikkat çeken unsur kalem işi nakışlardır. Günümüzde mevcut olan kalem işi nakışlar 2019 yılında nakkaş Nail Çalışkan ve ekibi tarafından yapılmıştır. Caminin bağdadi kubbesinin daha öncede kalem işi nakışlarla süslü olduğu, ihtiyaç dâhilinde köy halkı tarafından gerçekleştirilen onarımlar esnasında nakışların sıvanarak kapatıldığı ve bugün camiyi süsleyen motiflerin caminin bağdadi kubbesinde bulunan özgün kompozisyona kısmen bağlı kalınarak yapıldığı belirtilmektedir. Mesleğe hattat olan babası Murat Çalışkan ile başlayan Nail Çalışkan'ın harimde tasvir ettiği kompozisyonlar, hattat Murat Çalışkan'ın parşömen, mukavva veya levha üzerine kalıplaştırdığı motiflerden oluşmaktadır (Karaçay, 2021: 609-610). Caminin kalem işi nakışları her ne kadar yakın tarihli olsa da motifler geleneksel üsluptan izler taşımaktadır. Kalem işi süslemelerin bağdadi kubbede yoğunlaştığı görülmektedir. Bağdadi kubbenin merkezinde dilimli bir göbek bulunmaktadır. Göbeğin etrafı ve bağdadi kubbe eteğini tığ ve salbeklerden oluşan ½ şemse motif dizisi dolanmaktadır. Motiflerin içleri tek eksenli simetrik rûmî tepelik motifleri ile bezelidir. Bağdadi kubbede göbeğin etrafı ve kubbe eteğindeki kompozisyonun arasında kalan boşlukta penç motifleri tasvir edilmiştir. Motiflerde turkuaz, mavinin tonları, kırmızı, sarı ve beyaz renkler kullanılmıştır (Görsel 6). Bağdadi kubbede tasvir edilen motiflere kuzey duvarda da yer verilmiştir.

Görsel 6: Çıkrık Camii, bağdadi kubbe tezyinat

Harimde kalem işi süsleme pencerelerde de yoğun olarak görülmektedir. Stilize iki yaprak arasında şaşırtmalı olarak tasvir edilen stilize çiçek motiflerinden oluşan kompozisyon üst sıra pencerelerin etrafını bordür gibi çevrelemektedir. Alt sıra pencerelerde düşey dikdörtgen pencere etrafında stilize yaprak motifleri yinelenmektedir. Kullanılan renkler, bağdadi kubbede olduğu gibi turkuaz, mavinin tonları, kırmızı, sarı ve beyazdır (Görsel 3).

Harimde görülen bir diğer süsleme unsuru kalem işi ile yapılan yazılı bezemelerdir. Mihrap üzerinde vitray pencerelerin her iki yanında simetrik yer alan madalyonlardan sağ tarafta "Allah lafz-ı Celalî, solda "Muhammed" ismi şerifi yazılıdır. Batı ve doğu duvarlarda, Allah'ın zatına işaret eden ismi "Hu" yazılıdır. Bağdadi kubbenin pandantiflerinde madalyonlar içerisinde sırasıyla "Ebubekir Rediyallahu anh", "Ömer El Faruk Rediyallahu anh", Osman Rediyallahu anh" ve "Ali Rediyallahu anh" yazlıdır. Mahfil katında yine madalyonlar içerisinde "Hasan Rediyallahu anh" ve "Hüseyin Rediyallahu anh" yazılıdır (Görsel 3, 6).

Bahsi geçen alanlar dışında kalem işi nakışlar, bağdadi kubbe eteğinin alt kısmında, kemerlerin iç ve dış yüzeylerinde ve ahşap tavan eteğini dolanan bordürlerde görülmektedir. Renk kullanımı ile kare birimlere bölünmüş izlenimini uyandıran bu alanlarda bir birimde turkuaz diğer birimde beyaz zemin üzerine oldukça stilize tasvir edilen bitkisel kompozisyon görülmektedir (Görsel 4-6).

Çıkrık Camii'nde tezyinat kalem işi ile sınırlı değildir. Cami de ahşap tavan da bir süsleme unsurudur. Süsleme sadece mihrap önünde uzanan ahşap tavanda görülmektedir. Burada amaç mihrap önü mekânını vurgulamaktır. Mihraba yakın düz ahşap tavan doğu-batı doğrultusunda uzanmaktadır. Köşeleri pahlı yatay dikdörtgen konumdadır. Çıtakâri ince dikdörtgenlerle oluşturulan baklava deseni ve ortada bir daire içerisine alınan iç içe geçmiş altı kollu ve dört kollu iki yıldız motifinden müteşekkil bir göbek bulunmaktadır (Görsel 7). Bağdadi kubbenin diğer üç tarafında yer alan ahşap alanlar süslemesizdir.

Görsel 7: Çıkrık Camii, güney cephe

Camide görülen bir diğer süsleme unsuru vitraylı üst sıra pencerelerdir. Bitkisel motiflerin tasvir edildiği kompozisyonda, taç yapraklı çiçekler, stilize lale motifleri ve stilize yapraklar betimlenmiştir. Mavi, sarı, yeşil, kırmızı, mor, pembe ve beyaz renklerle oluşturulan kompozisyon ışığın etkisi ile camide dinamik bir etki yaratmaktadır (Görsel 7). Üst sıra pencerelerin dış şebekeleri kalıplama tekniği ile eşkenar dörtgen motiflerle tezyin edilmiştir.

Mihrap sade olmakla birlikte altın rengi boya ile hareketlilik kazanmıştır. Mihrap nişini çevreleyen dikdörtgen çerçevenin ince silmesi, köşe sütunceler, mihrap kemerinin üzeri, mihrap nişi etrafı ve mihrap kemeri altın rengi yağlı boya ile boyanmıştır. Mihrapta bir diğer süsleme unsuru sütuncelerin nihayetlendiği vazo motifleridir. Mihrap nişinde "çok seven, çok sevilen" anlamlarına gelen "Ya Vedud" yazılıdır (Görsel 7). Mihrabın batısında bulunan minber iki cephelidir. Minberin kapısı dilimli kemerlidir. Kapının köşe sütunceleri burmalıdır ve altın rengine boyanmıştır. Köşe topuzlarının ortasında âlem ile nihayetlenen ahşaptan bir taç vardır. Üstten ve alttan üç sıra silme ile hareketlendirilen dört sütunun taşıdığı taht bölümünde sütunlar birbirine dilimli kemerle bağlıdır ve bu bölüm ahşap külahla örtülüdür. Minberin yekpare korkuluğu süslemesiz olup sarı renkli iki sıra ince kontur ile vurgulanmıştır. Minberin büyük dik üçgen şekle yakın yüzü, üçgen, kare, dikdörtgen ve altıgen motiflerle süslüdür. Altıgen motif kare bir çerçeve içerisine alınmıştır. Motifler altın yaldız rengine boyanmıştır (Görsel 8). Minberde olduğu gibi harimin güneydoğu köşesinde yer alan vaaz kürsüsü de altın yaldız renkli boya ile hareketlendirilmiştir.

Görsel 8: Çıkrık Camii, minber

Çorum, Mecitözü ve Mecitözü'ne Bağlı Köy Camilerinde Kalem İşi Süsleme Üzerine

İnşa tarihi bilinmemekle birlikte vakıf kayıtları arşivinde hatip ve imam atamasına dair ulaşılan belge ışığında Çıkrık Camii'nin 19. yüzyılın ilk yarısında mevcudiyetini bilmekteyiz. Çıkrık Camii inşa edildikten sonra farklı zamanlarda birtakım onarımlar geçirmiştir. Bu onarımlar ile ilgili belge bulunmamaktadır. Ancak caminin ana giriş kapısı üzerinde yer alan 1904 tarihi caminin geçirdiği köklü bir onarıma ait olmalıdır. Çıkrık Camii'nde köy halkı tarafından gerçekleştirilen onarımlar camide zamana bağlı oluşan yıpranmayı telafi ederek caminin ibadete açık kalabilmesi adına işlevselliğe yöneliktir. Camide dikkat çeken husus ise caminin işlevselliğine verilen önem kadar estetik değerlerinin de göz önünde bulundurulmasıdır. Camide mihrap önünde uzanan ahşap tavan özgünlüğünü korurken, bağdadi kubbe ve harim duvarlarında yakın zamanda yapılan kalem işi nakışlar dini ve sivil mimaride yüzyıllardır süregelen üslubun günümüz temsilcisidir. Caminin kalem işi süslemeleri her ne kadar sanatsal yaratım olarak değerlendirilemese de ihtiyaç dâhilinde yapılan zaruri onarımların yanı sıra tezyini unsurların da vazgeçilmez olduğunu göstermesi açısından kıymetlidir. Bölge yapılarında tezyini unsurlara geçmişten günümüze verilen önem bir devrin üslubunun bir bölge karakterine dönüşü olarak yorumlanabilir. Çorum Ulu Camii'nin yakın zaman önce gün ışığına çıkarılan özgün kalem işi nakışları bahsi geçen devri 18. yüzyıla kadar götürmektedir.

Çorum Ulu Camii'nin inşa kitabesi yoktur. Cami içerisindeki ahşap kündekâri minberde H. 706/M. 1306 tarihi yazılıdır. Karamağaralı (1965: 120), minberin cami ile zaman açısından münasebeti olmadığını, minberin ne zaman ve nerden camiye nakledildiğini tespit etmenin mümkün olmadığını belirtmektedir. Çorum Ulu Camii ile ilgili olarak "Sultan Alaaddin utekasından Hayreddin'in bina ettiği ve Murat Han hazretlerinin tamir eylediği Cami-i Kebir", "Çorum'da Sultan Murad binası Cami-i Kebir" gibi isim ve bilgiler bulunmaktadır. Dolayısıyla caminin Selçuklu sultanlarından

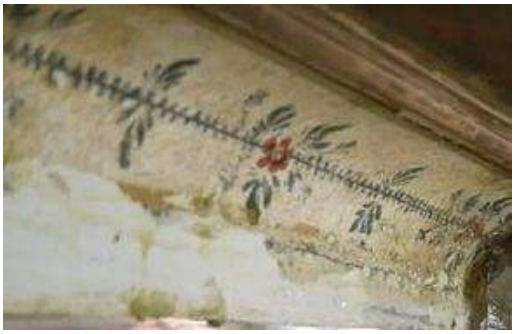
III. Alaaddin Keykubad zamanında, Hayrettin adlı usta tarafından yaptırıldığı anlaşılmaktadır (Ilıca, 2006: 37). Büyük onarımlar geçirerek günümüze ulaşan caminin bugünkü şeklini 1810 ve 1911 yıllarında aldığını belirten Dündar (2004: 91) caminin en tezyinatlı unsurun harimin orta mekânını örten, yazı ve bitkisel motiflere süslü bağdadi kubbe olduğunu belirtmektedir.

Yüzyıllardır ibadete açık olan Çorum Ulu Camii'nde zaman içerisinde tadilat gerektiren eksiklerin oluşması üzerine 2022 yılının Kasım ayında ihale yapılmış ve Tokat Vakıflar Bölge Müdürlüğü koordinesinde caminin restorasyon çalışmalarına başlanmıştır (URL-1). Tokat Vakıflar Bölge Müdürlüğünde görevli Şube Müdürü Mustafa Uzun, restorasyonu halen devam eden camide Osmanlı dönemine ait ve yıllar önce yapılan tadilatlar sırasında üzeri sıva ile kapatılan 200 ila 250 yıllık kalem işi süslemelerin ortaya çıkarıldığını, ana kubbede yağlı boya süslemelerin bulunduğu ve bunların raspalanmasının ardından kök boya ile yapılan eski döneme ait özgün süslemelerin açığa çıktığı, yazı (dört halife isminin yazılı olduğu "Cihar-ı Yari Güzinler") ve bitkisel süslemeli kalem işlerinin kubbenin yanı sıra kasnaklarda, kubbe geçişlerinde ve pandantiflerde mevcut olduğunu belirtmektedir. Ayrıca ahşap yüzeylerde tavan göbeklerinde gölgeli kök boya ile yapılan süslemeler ortaya çıkarılmıştır. Açığa çıkarılan kalem işi süslemeler aslına uygun bir şekilde yenilenmektedir. Restorasyon çalışmalarının tamamlanmasının ardından Ulu Camii ibadete açılacaktır (Görsel 9, 10), (URL-2).

Görsel 9: Çorum Ulu Camii, pandantiflerde kalem işi süslemeler (URL 3)

Görsel 10: Çorum Ulu Camii, kalem işi süslemeler detay (URL 4)

Çorum'da restorasyon çalışmaları devam eden bir diğer cami Kulaksız Camii'dir. 2020 yılının Eylül ayında ihalesi yapılmış ve Tokat Vakıflar Bölge Müdürlüğü koordinesinde restorasyon çalışmalarına başlanmıştır (URL-5). Ulu Camii'nin küçük bir benzeri olan caminin inşa kitabesi bulunmamaktadır. Ancak caminin 1814-1815 yıllarında yapıldığı kabul edilmektedir. Camide kare planlı harim bağdadi kubbe ile örtülmüştür. Ortasındaki göbek dışında süsleme bulunmayan kubbede vitraylı dört pencere bulunmaktadır. Kubbe dışındaki ahşap tavanlar çıtakâri motiflerle süslenmiştir (Dündar, 2004: 50-56). Restorasyon çalışmaları esnasında raspalanarak alçı ve çimentonun temizlenmesi ile Kulaksız Camii'nde özgün kalem süslemeler ortaya çıkarılmıştır (Görsel 11), (URL-6).



Görsel 11: Kulaksız Camii, kalem işi süslemeler (URL 6)

Çorum'un tarihi simgelerinden olan Ulu Camii ve Kulaksız Camii'nde yıllar önce yapılan tadilatlar sırasında üzerleri sıvayla kapatılan ve uzun yıllar sonra yeniden gün ışığına çıkarılan kalem işi süslemeler, 18. yüzyılın sonlarından itibaren Çorum'da mimari süslemede bir dönem üslubu olarak kalem işinin varlığını göstermektedir. Camileri boyalı nakışlarla süslemenin bir bölge karakterine dönüşü şehir merkezi ile sınırlı değildir. Çıkrık köyünün 1990'lı yıllara kadar Çorum'un Mecitözü ilçesine bağlı bir köy olması sebebiyle Mecitözü'ndeki camilere baktığımızda kalem işi süslemenin ilçe merkezinde de mevcudiyeti görülmektedir. Mecitözü Elvan Çelebi Zaviyesi bu açında çok önemlidir. Günümüzde cami olarak kullanılan Elvan Çelebi Zaviyesi'nin inşa tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte 14. yüzyıldan günümüze ulaştığı düşünülmektedir. Yapı 1750 yılından sonra büyük onarım geçirmiştir. Eyice (1968: 238), yapıda tasvir edilen kalem işi süslemelerin 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilebilecek üslup özellikleri sergilediğini belirtmektedir. Yazı, nesne ve bitkisel motiflerden oluşan özgün süslemeler Çorum'da olduğu gibi Mecitözü'nde de kalem işi süslemenin estetik bir beğeni olarak varlığına işaret etmektedir (Görsel 12).

Görsel 12: Mecitözü Elvan Çelebi Zaviyesi kalem işi süslemeler

18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başlarında Çorum ve Mecitözü'nde camileri süsleyen kalem işi nakışların zamanla köylerde de yaygınlaşmaya başladığı görülmektedir. Mecitözü'nün Alören köyünde bulunan cami buna güzel bir örnektir. Alören Camii'nin inşa kitabesi bulunmamaktadır. Çerkez (2019: 496-502), harim mekânı içerisindeki minare kapısında yer alan 1899 tarihinin, caminin mimari ve süsleme özellikleri de göz önüne alındığında yapım yılına ait olduğunu belirtmektedir. Harimin kuzeybatı köşesinde dikdörtgen panodaki kitabede okunan 1942 yılının ise kalem işi süslemelerin yapıldığı yıla işaret ettiğini kabul etmektedir. Caminin yoğun duvar resimlerinde stilize bitkisel motifler, stilize ağaçlar, yazı, mimari tasvirler ve nesneli bezeme görülmektedir (Görsel 13). Günümüzde metruk vaziyette olan camide 2023 yılında Tokat Vakıflar Bölge Müdürlüğü koordinesinde restorasyon çalışmalarına başlanmıştır. Camide kalem işi nakışlar aslına uygun olarak yenilenmektedir. Restorasyon çalışmaları tamamlandığında cami ibadete açılacaktır (URL-7).

Görsel 13: Mecitözü Alören Köyü Camii, harim, restorasyon öncesi,
(URL 8)

Mecitözü'nde kalem işi süslemeleri ile öne çıkan bir diğer cami Doğla Köyü Camii'dir (Görsel 14). Caminin inşa kitabesi yoktur. Hurufat defterlerinde camiye ait en erken belge 1839 tarihli hatip atamasına dair atik esas kaydıdır. Camide bağdadi kubbe ve harim duvarlarında bitkisel motifler, yazılı bezemeler, mimari tasvirler ve geometrik motiflerden kalem işi süslemeler görülmektedir. Bağdadi kubbede yer alan yazı kartuşunda

okunan 1946 tarihi kalem işi süslemelerin yapılış tarihidir (Karaçay, 2021: 593-606).

Görsel 14: Mecitözü Doğla Köyü Camii, harim

Alören Camii ve Doğla Camii'nin kalem işi süslemeleri, Çorum'da ve Mecitözü'nde benimsenen estetik beğenin ilden ilçeye, ilçeden ise köylere yayıldığını göstermektedir. 20. yüzyılın ilk yarısına ait kalem işi süslemeleri ile günümüze ulaşan bu iki cami, bölgede daha pek çok yapıda bir gelenek gibi bu tezyinatın varlığına işaret etmektedir. Bu yapıların çoğu ne yazık ki günümüze ulaşamamıştır. Çıkrık köyüne 4 km. gibi yakın mesafedeki İbek Köyü Camii'nde ise kalem işi süslemelere dair ipucu bulunmaktadır. İbek köyünde günümüzde iki cami vardır. Camilerden her ikisi de ibadete açıktır. İnşa tarihi bilinmemekle birlikte camilerden biri köyün eski camidir. Caminin bulunduğu avluya girildiğinde sol kısımda duvara yerleştirilen bir kitabe bulunmaktadır. Kitabe yıprandığı için okunamamaktadır. Caminin giriş kapısı üzerinde ise 1938 tarihi yer almaktadır. Bu tarih caminin onarımına ait olmalıdır. Keza caminin mimari özellikleri daha erken bir tarihe işaret etmektedir. Cami içten düz ahşap tavanlıdır. Caminin üst örtüsü ve taşıyıcılar özgünlüğünü korumaktadır (Görsel 15). Cephe duvarları beyaz boyalıdır ve alt sıra pencere hizasına kadar ahşap lambri kaplanmıştır. Mahfil katını taşıyan ahşap sütun başlıklarında oyma tekniği ile yapılan kompozisyonlar görülmektedir. Motiflerde ince ve zarif bir işçilik söz konusu değildir. Bütününde sade bir görünüm sunmaktadır. Merkezde yıldız çiçeğin etrafını bir daire mahiyetinde saran üçgen şekiller, çarkıfelek motifi, üçgen şekillerden oluşan madalyonlar ahşap sütun başlıklarını süsleyen motiflerdendir. Tezyinatta dikkat çeken husus ise motiflerin mavi renk boya ile vurgulanmış olmasıdır (Görsel 16, 17). İbek Köyü Camii'nin bir zamanlar kalem işi nakışlarla süslü olduğunu söylemek raspalama yapılmadan her ne kadar mümkün olmasa da mahfil katını taşıyan ahşap sütun başlıklarının, caminin kalem işi süslemeleri yapılırken renklendirilmiş olması olasıdır. Bir varsayımdan ibaret olan bu düşünce, Çorum merkezde Ulu Camii ve Kulaksız Camii'nde olduğu gibi restorasyon çalışmaları ile netlik kazanabilir.

Görsel 15: İbek Köyü Camii, mahfil katı

Görsel 16 (solda): İbek Camii, ahşap sütun başlıkları

Görsel 17 (sağda): İbek Camii, ahşap sütun başlıkları

Çorum'da ve Mecitözü ilçesinde takriben 18. yüzyılın sonları ile 19. yüzyılın başlarından itibaren, Mecitözü'nün köylerinde 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren dini yapılarda kalem işi süslemenin mevcudiyetini gösteren camilere yukarıda yer verilmiştir. Bölgede estetik beğeniye hitap ettiği anlaşılan kalem işi süsleme harim mekânının görünürlüğünü arttırmak amacıyla gelenek gibi yüzyıllarca devamlılık göstermiştir. Gelenek kavramı halk bilimi anlamında Ekici (2008: 33-38) tarafından; "Eskiden beri devam edip gelen, gayri resmi yol ve yöntemlerle kazanılan ve kuşaktan kuşağa aktarılan ve zamanın ihtiyaçlarına göre her kuşakta belli ölçüde bireysel yaratıcılığa ve değişmeye ve de gelişmeye izin veren, hareket ve materyal ürünleri üretme ve kullanma tarzı" şeklinde tanımlanmaktadır. Ekici ayrıca gelenek tanımlarında bugüne kadar genellikle "eskilik" ve "aktarma" olgularına vurgu yapıldığını oysa asıl vurgulanması gerekenin "yaratıcılık" ve sınırlı olarak "değişme" olduğunu dile getirmekte; değişimi, olumlu değişim ve olumsuz değişim olmak üzere iki grupta değerlendirmektedir. Eksiklikleri giderme, düzelme şeklinde olan değişimler olumlu değişim; mevcut yapıyı tamamen bozan, işlevini ortadan kaldıran değişimler olumsuz değişim olarak tanımlamakta ve her gelenekte değişme kavramı olduğuna değinmektedir. Geleneksel yaratmaların içinde değişme kavramı olduğunda geleneği; "eskiden beri devam edip gelen, ancak birey ve toplum tarafından belli seviyede ve aslını kaybettirmeyecek şekilde çeşitli özelliklerin değiştirilmesine izin veren, eski ve yeni unsurları birleştirerek her dönemde yeniden düzenleyerek yaratılan ve varlığını bu şekilde sürekli kılan

yapılardır" şeklinde ifade etmektedir. Çıkrık Camii'nin 2019 yılına ait kalem işi süslemeleri bu tanımın somut ifadesidir.

Çıkrık Camii, kalem işi süslemelerinin yanı sıra farklı unsurlar açısından da bölgedeki camilerle benzer özellikler taşımaktadır. Örneğin caminin üst sıra pencerelerinde görülen vitray süsleme Çorum merkezde Abdülbaki Paşa Camii, Çakır Camii, Gülabi Bey Camii, İnayetullah Camii, Kale Camii, Kellegöz Camii, Kubbeli Camii, Kulaksız Camii ve Kunduzhan Camii'nde önemli bir süsleme unsuru olarak dikkat çekmektedir. Çıkrık Camii'nin bölge üslubuna uygun bir diğer özelliği kaş kemerli yarım daire şeklinde girintili nişe sahip mihrap formudur. Çorum'daki cami ve mescitlerle ilgili bugüne kadar en kapsamlı araştırmayı yapan Dündar (2004: 52), bahsi geçen mihrap formunu "yivsiz istiridye kabuğu" şeklinde ifade etmekte, Çorum'da bu mihrap formunun yaygınlığına işaret etmektedir. Çıkrık köyü gibi Çorum merkeze bağlı Üçköy Köyü Camii, Mecitözü'nde Elvan Çelebi Zaviyesi, Mecitözü Alören Köyü Camii ve Çorum merkezde Abdülbaki Paşa Camii, Çakır Camii, İnayetullah Camii, Kellegöz Camii, Kulaksız Camii, Kunduzhan Camii bahsi geçen mihrap formuna örnek olarak verilebilir.

Günümüze ulaşan yapıların şehrin kültür tarihine katkıları son derece önemlidir. Çorum'da yaşamış ve Çorum'un kültür hayatına önemli hizmetlerde bulunmuş Hasan Eşref Ertekin'in 1927-1968 yılları arasında tuttuğu günlüklerden derlenen "Eşref Ertekin'in Günlüklerinden Bir Zamanlar Çorum" adlı kitapta Ertekin, yerine kütüphane yapmak gerekçesi ile Çakırlı Camii'nin yıkılması hususuna geniş yer vermiştir. 19 Temmuz 1935 tarihli notlarında, Çorum'da bulunan camilerin belki de en eskisi olduğunu dile getirmekte ve caminin yıkımını tarih ve âsâr (yapıtlar, eserler) yok olup gitmekte şeklinde yorumlamaktadır (Demiryürek ve Ozulu, 2017: 112-116). Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından son birkaç yıldır il genelinde gerçekleştirilen restorasyon çalışmaları bu açıdan çok kıymetlidir. Restorasyon çalışmaları kültür varlıklarımızın özgün olarak günümüzde mevcudiyetini sağlamaktadır. Çorum Ulu Camii ve Kulaksız Camii'nde gün yüzüne çıkarılan yaklaşık 250 yıllık kalem iş süslemeler, 18. yüzyılda İstanbul'da ve Anadolu'da, Türk mimari süslemesinde yeni bir tür olarak ortaya çıkan kalem işi süslemenin eş zamanlı Çorum'da da varlığını ortaya koymaktadır. Çıkrık Camii ise yakın zamana ait kalem işi nakışları ile yüzyıllardır benimsenen estetik beğeniye bağlı bir geleneğin 21. yüzyıla ait temsilcisidir. Şehir merkezinde, ilçelerde ve köylerde Çıkrık Camii gibi daha pek çok camide yeni tarihli kalem işi süslemeler bulunduğu göz önüne alınırsa, ibadet mekânının görünürlüğünü arttıran bu geleneğin nesillerce devam edeceğini söylemek mümkündür.

Sonuç

Çıkrık köyü 1990'lı yıllara kadar Çorum'un Mecitözü ilçesine bağlı iken bu tarihten sonra Çorum'un merkez ilçesine bağlanmıştır. Çıkrık Camii köyün merkezindedir. Caminin inşa kitabesi bulunmamaktadır. Vakıf

kayıtları arşivinde imam ve hatip atamasına dair belge ışığında caminin 19. yüzyılın ilk yarısında inşa edildiği söylenebilir. Giriş kapısı üzerinde yer alan tabelada 1904 tarihi okunmaktadır. Camide gerçekleştirilen onarımlar göz önüne alındığında bu tarih köklü bir onarıma ait olmalıdır. Köy merkezinde hafif meyilli bir arazi üzerine inşa edilen Çıkrık Camii, harim, yapının kuzey cephesine sonradan eklenen iki katlı ek bir bölüm ve kuzeybatısındaki minareden oluşmaktadır. Kırma çatılı yapı dıştan sade bir görünüm sunmaktadır. İç mekânda dinamik bir etkiye sahiptir. Güney, doğu ve batı cephelerde üst üste iki sıralı 20 pencereden ışık alan ve aydınlık bir görünüm sunan harim mekânı düz ahşap tavan ortasında bağdadi kubbelidir. Harimde tezyinat açısından dikkat çeken unsur kalem işi nakışlardır. 2019 yılında nakkaş Nail Çalışkan ve ekibi tarafından yapılan kalem işi nakışlar parşömen, mukavva veya levha üzerine kalıplaştırılan, turkuaz rengin hâkim olduğu bitkisel motifler ve yazıdan müteşekkildir. Tezyinat bağdadi kubbede yoğunlaşmıştır. Bunun yanı sıra harim duvarları ve pencere etraflarında da kalem işi süslemeler görülmektedir. Camide betimlenen kalem işi süslemeler sanatsal bir yaratımdan ziyade bir devrin geleneğinin bir bölge karakterine dönüşünü göstermesi açısından kıymetlidir. Çıkrık Camii, Çorum ve ilçesi Mecitözü'nde takriben 18. yüzyılın sonları ile 19. yüzyılın başlarından itibaren, Mecitözü'nün köylerinde 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren dini yapılarda görülen kalem işi süslemenin geleneksel estetik anlayış ile 21. yüzyılda devamlılığını göstermektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Çerkez, M. (2019). Mecitözü'nde mütevazı bir külliye: Alören köyü külliyesi. *History Studies,* 11(2), 495-533.

Demiryürek, M.- Ozulu, A. (2017). *Eşref Ertekin'in günlüklerinden bir zamanlar Çorum*. Çorum: Çorum Belediyesi Kültür Yayınları.

Dündar, A. (2004). *Çorum cami ve mescitleri.* Ankara: Motif Yayınları.

Ekici, M. (2008). Geleneksel kültürü güncellemek üzerine bir değerlendirme. *Millî Folklor*, 80, 33-38.

Ilıca, A. (2006). *Çorum Ulu Camii ve vakıfları*. Ankara: Matsa Basımevi.

Karaçay, Ç. (2021). Gelenekçi duvar resminde kültürel kodların çözümlenmesi: Doğla Camii örneği. *Hitit İlahiyat Dergisi*, 20(2), 589-622.

Karamağaralı, H. (1965). Çorum Ulu Camiindeki minber. *Sanat Tarihi Yıllığı*, 1, 120-142.

Semavi, E. (1968). Çorum'un Mecitözü'nde Aşık Paşa-oğlu Elvan Çelebi Zâviyesi, *Türkiyat Mecmuası*, 15, 211-244.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: https://www.vgm.gov.tr/ihaleler/corum-merkez-ulu--alaattin--camii-onarimi-isi (Erişim: 20.09.2023).

URL-2: https://www.osmancikhaber.com.tr/corum-ulu-camide-250-yillik-osmanli-motifleri-ortaya-cikti (Erişim: 20.09.2023).

URL-3: https://www.osmancikhaber.com.tr/corum-ulu-camide-250-yillik-osmanli-motifleri-ortaya-cikti (Erişim: 20.09.2023).

URL-4: https://www.osmancikhaber.com.tr/corum-ulu-camide-250-yillik-osmanli-motifleri-ortaya-cikti (Erişim: 20.09.2023).

URL-5: https://cdn.vgm.gov.tr/ihale/k30031063/kulaksiz-ihale-ilani.docx (Erişim: 20.09.2023)

URL-6: https://www.leblebi.tv/ulucami-ve-kulaksiz-camiindeki-tarihi-doku-gun-yuzune-cikariliyorr (Erişim: 20.09.2023)

URL-7: https://www.corumhakimiyet.net/corumda-150-yillik-caminin-restorasyon-calismalari-basladi (Erişim: 26.09.2023)

URL- 8: https://www.corumtime.com/tarihi-cami-restore-edilecek/ (Erişim: 04.10.2023)

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

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

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

Geliş Tarihi/Submission Date: 19.09.2023
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 08.02. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1362866
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 291-306.

İnceleme Makalesi
Review Article

MİCHEL FOUCAULT'DA SANAT VE İKTİDAR İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

♦

A STUDY ON THE RELATIONSHIP BETWEEN ART AND POWER IN MICHEL FOUCAULT

R. Görkem AYTİMUR*

ÖZ: Bu çalışmada Michel Foucault'nun, sanat ve iktidarın karşılıklı ilişkisinin yapısı hakkındaki düşünceleri incelenmiştir. Foucault, iktidarın sanat üzerindeki etkisini tartışırken, modern toplumların çeşitli kurumları ve disiplinleri aracılığıyla iktidarın yapısal durumunu çözümlemeye çalışmıştır. Bu çözümlemeyi de iktidar ve bilgi arasındaki ilişki temelinde oluşturmuştur. Foucault'ya göre, sanat ve iktidar ilişkisi bilgi düzeyinde ele alınmalıdır çünkü bilgi, toplumun belirli bir konuyu nasıl algıladığını ve bu algı üzerine nasıl hareket ettiğini şekillendirmektedir. Sanat, belirli bir bilgi türünün iletiminde ve dağıtımında işlevsel bir araç niteliğindedir. Bu nedenle Foucault, iktidar ve bilgiyi, ayrılamaz bir bütün olarak ele alırken iktidar, bilgi ve sanatın iç içe olduğu alanları araştırmıştır. Ona göre tüm bilgi türleri, belirli bir döneme özgü epistemolojik koşullar ve yapısal perspektiflerle ilişkilendirilir. Bu kavram, Foucault'nun sanatla ilgili düşüncelerinde de merkezi bir rol oynar ve sanatın kendi doğası içinde açımlanır. İktidar, episteme aracılığıyla belirli bir bilgi türünün üretimini kontrol eder ve dolayısıyla sanatın neyi temsil edeceğini belirler. Foucault, sanatı da "bilgi jeneolojisi" kavramı merkezinde ele almıştır. Çalışma, nitel bir araştırma olarak betimsel veri analizi yöntemiyle yapılandırılmış, alanyazından elde edilen veriler bu yöntem doğrultusunda değerlendirilmiştir. Sonuç olarak, Foucault'nun bu başlıklar altında ele alınan sanata ilişkin düşüncelerinin, bilgi temelinde incelemesiyle birlikte, sanat ile iktidar arasındaki ilişki üzerine bir kavramsal çerçeve çizilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Foucault, sanat ve iktidar, jeneoloji, episteme, deliliğin ve cinselliğin tarihi.

ABSTRACT: *In this study, Michel Foucault's thoughts about the structure of the mutual relationship between art and power are examined. While discussing the impact of power on art, Foucault tried to analyze the structural situation of power through various institutions and disciplines of modern societies. He created this analysis on the basis of the relationship between power and knowledge. According to Foucault, the relationship between art and power should be considered at the level of knowledge because knowledge shapes how society perceives a certain issue and how it acts upon this perception. Art is a functional tool in the transmission and distribution of a certain type of information. For this reason, while Foucault considered power and knowledge as an inseparable whole, he investigated the areas where power, knowledge and art are intertwined. According to him, all types of knowledge are associated with epistemological conditions and structural perspectives specific to a particular period. This concept also plays a central role in Foucault's thoughts about art and is explained within the*

* Doç. Dr.-Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Ses Eğitimi Bölümü/Ankara-gorkemaytimur@gmail.com (Orcid: 0000-0001-8389-1504)

This article was checked by Turnitin.

nature of art itself. Power controls the production of a particular type of knowledge through the episteme and therefore determines what art will represent. Foucault also discussed art at the center of the concept of knowledge geneology. The study was structured as a qualitative research with the descriptive data analysis method, and the data obtained from the literature were evaluated in line with this method. As a result, a conceptual framework has been drawn on the relationship between art and power, with Foucault's thoughts on art discussed under these headings being examined on the basis of knowledge.

Keywords: *Foucault, art and power, geneology, episteme, history of madness and sexuality.*

Giriş

Michel Foucault, iktidar ve bilgi üzerine çalışmaları olan 20. yüzyılın önemli düşünürlerindendir. Foucault'nun çeşitli eserlerinde, iktidar ve bilgi ilişkisi içinde sanatın nasıl şekillendiğini ve sanatın iktidarla ilişkisinin karşılıklı olarak nasıl yapılandığını incelemiştir. İktidar, bilgi ve sanatın çakıştığı yerleri araştırmış, özellikle de sanatın iktidar mekanizmalarında ve toplumsal yapılarda nasıl var olabildiğinden ve bu yapıları nasıl eleştirebildiğinden söz etmiştir. İktidar ilişkilerinin kavramsal düzeyde bilgi ve söylemle olan ayrıntılı bağlantısının belirtilmesinde, sanatın iktidar üzerinde nasıl bir işlev görebildiğini belirtmiştir. Bu çalışmada da Foucault'nun düşüncelerinde, söz edilen bağlamalar çerçevesinde, sanat ve iktidarın karşılıklı ilişkisinin yapısının incelenmesi amaçlanmaktadır. Söz edilen amaç doğrultusunda, sanat ve iktidar ilişkisini yapısının nasıl oluştuğu ile iktidar yapıları içinde sanatın konumunun ne olduğu konusundaki problem ve sorulara, Foucault'nun düşünceleri üzerinden cevap aranmıştır.

Foucault'ya göre iktidar ve bilgi, ayrılamaz bir çifttir. Ona göre, iktidar bilgiyi hem üretmekte hem de yönlendirmektedir. İktidarın yayılımı ve gücü için bilgi bir araç niteliğindedir. İktidar, bilgiyi belirli bir sosyal yapıyı düzenlemek üzere kullanır, böylece kontrol ve etkinlik alanını genişletir.

Sanat, Foucault'nun anlayışında, belirli bir dönemdeki bilgi yapılarını ve epistemolojik koşulları yansıtan bir araç olarak görülmektedir. Sanat, iktidar ilişkilerinde ve toplumsal yapıların bir görünümü niteliğindedir. Foucault, sanatın sadece estetik bir değeri olmadığını, aynı zamanda bir toplumun bilgi yapısının ve iktidar ilişkilerinin kritik bir yansıması olduğunu vurgular. Sanatı iktidarın çalışma alanlarından biri olarak ele almıştır. Bununla birlikte sanat, sadece iktidarın bir aracı olarak değil, aynı zamanda iktidar eleştirisinin bir aparatı olarak da işlev görmektedir. Sanat eserleri, bazen bilginin ve iktidarın somutlaşmış halleri olarak ele alınırken bazen de iktidar ilişkilerin çatlaklarını görünür kılan bir direnç biçimi olarak belirmektedir.

Sanatın özünde, bireyin ve toplumun bilgi anlayışını yansıtabilme ve dönüştürebilme gücü içkindir. Sanatçılar da toplumun belirli bir zaman diliminde bilgiyi nasıl oluşturduğunu ve anladığını, mevcut bilgi yapılarını ve iktidar ilişkilerini sorgulama ve eleştirebilme yeteneğine sahiptirler. İktidarın yapılarını ve etkilerini görünür kılmakta, normatif ve

sorgulanamaz kabul edilen unsurların eleştirisini yapabilmektedirler. Bu nedenle, sanatçıların eserleri, bir toplumun bilgi arkeolojisinin önemli bir parçasını oluşturmaktadırlar.

Foucault'nun sanat anlayışı, onun düşüncelerinin temel kavramlarından biri olan "bilgi arkeolojisi" ile kökten ilişkilidir. Onun "bilgi arkeolojisi" kavramı, bir toplumun belirli bir dönemde nasıl bilgi ürettiğini ve anladığını ele almaktadır. Ona göre, tüm bilgi biçimleri, epistemolojik koşullara ve belirli dönemlere özgü yapısal bakış açılarıyla ilişkilidir. Bu kavram, Foucault'nun sanat hakkındaki düşüncelerinde de merkezi bir rol oynar ve sanatta da apaçık görülebilmektedir.

Foucault, sanatın gerçekliği yorumlama ve yeniden şekillendirme gücünü tanımaktadır. Özellikle de sanatın yeni bilgi formlarını ve anlayışlarını keşfetme yeteneği üzerinde durmaktadır. Sanat, toplumun kendini anlama ve ifade etme biçimlerini değiştirebilir ve genişletebilir. Bu bakış açısı, Foucault'nun "bilgi arkeolojisi" ve "bilgi jeneolojisi" kavramlarıyla uyumludur.

Bilginin jeneolojisi, Foucault'nun tarihsel ve toplumsal süreçlerin iç içe geçmişlik ve karmaşıklığını anlamaya yönelik bir yöntemidir. Bu yaklaşımla, Foucault, bilgi biçimlerinin ve iktidar yapılarının zaman içinde nasıl evrildiğini ve dönüştüğünü incelemiştir. Aynı zamanda, bu evrimin toplumun ve bireylerin anlayışlarını ve deneyimlerini nasıl etkilediğini araştırmıştır.

> Etkinlik, gelenek, gelişim, evrim, ruh ve eser gibi kavramlar; kazaları, çelişkileri, kesintisizlikleri ve jeneolojinin aradığı açığa çıkma durumlarını ihmal eden kolayca birleştirilmiş bir tarihsel alan sunar. Bu kavramlar düşünülmemiş, aceleyle formüle edilmiş ve talepleriyle hantal bir yapıyı ifade ederler. Tarihsel oluşumun karışık denizini yatıştırırlar, güç çatışmaları ve bir olayın tersine dönüşü yerine sakin ve basit bir aktarımını tercih ederler. Arkeoloji ise bu kavramları inceleyerek onlardan kurtulduğunda, görüşün nasıl farklı işleyebileceğini gösterebilmektedir (Tanke, 2009: 55).

Foucault'ya göre, sanat da bu karmaşık ve iç içe geçmiş jenealojik süreçlerin bir parçasıdır. Burada sanat eserlerinin, belirli bir dönemde hüküm süren bilgi ve iktidar yapılarının bir ürünü olduğundan ve bu yapıları sorgulayıp, eleştirip ve yeniden şekillendirdiğinden tekrardan söz etmek bir gerekliliktir. Sanatçılar, toplumun anlayışlarını, normlarını ve değerlerini sorgulayarak ve meydan okuyarak, bilginin jeneolojisine aktif olarak katılırlar.

Sanatın ve bilginin jeneolojisi arasındaki bu bağlantı, sanatın toplumsal ve tarihsel süreçlere nasıl dâhil olduğunu ve bu süreçleri nasıl etkilediğini belirtmektedir. Bu nedenle Foucault'ya göre sanatın jenealojik bir analizi, bir toplumun bilgi yapısının ve iktidar ilişkilerinin derinlemesine bir anlayışını sunmaktadır.

Sanat, bilgi ve iktidar arasındaki bu ilişki, Foucault'nun "biyo-iktidar" kavramıyla da ilgilidir. Bu kavram temelini birey ve iktidar ilişkisi üzerine kurar. "Birey iktidarın bir etkisi ve aynı zamanda, bir etkisi olduğu ölçüde de bir aracıdır: İktidar, kurduğu birey üzerinden işler" (Foucault, 2011: 106). Söz edilen işleyişin en önemli aracı disiplindir. Disiplin, iktidarın bireyler üzerinde kontrol ve düzenleme mekanizmaları aracılığıyla işlediği bir yöntemdir. Biyo-iktidar ise toplumun genel olarak yaşam süreçlerini kontrol etme ve yönetme eğilimidir. Foucault, bedeni özellikle olay açısından tanımlar:

> Beden, olayların yazılı yüzeyi (dil tarafından izlenen ve fikirler tarafından çözülen), ayrışmış bir benliğin yeri (tözsel birlik yanılsamasını benimseyen) ve sürekli dağılan bir cilttir. Foucault'ya göre beden, birçok farklı rejim tarafından kalıplanmış, çok katmanlı bir olaydır ve bunları sonradan fizyolojik, psişik ve söylevsel olarak farklı alanlara ayrılmaktadır. Bedenin iktidar rejimlerine karşı "direnişler inşa ettiği" yer, bu çoklu güç kıvrımlarındadır. Bu kıvrımlar, normatif olmayan ve kaçınılmaz olarak Foucault tarafından "Biyo-iktidar" olarak etiketlenen güçlerin teknolojik örgütlenmesi içinde çerçevelenmiş olsalar da güçleri disiplin dışı bir şekilde düzene sokarak, bu düzenlemeye karşı çalışan bir maddiliği cisimleştirir (Ziarek, 1998: 170).

Sanat, hem disiplin hem de biyo-iktidar mekanizmalarının bir parçası olabilmektedir çünkü sanat eserleri genellikle toplumun belirli davranışları, değerleri ve inançları benimsemesini teşvik etmektedir. Foucault, sanatı birçok farklı kaynakta, farklı kavramsal yapılarla ele almıştır. Bazen gündelik veya mekanik bir işleyişin biçimini de sanat olarak ifade etmiştir. Bununla birlikte bağlam gereği bu çalışmada, Foucault'nun sanat hakkındaki görüşleri yöntem bölümünde belirtilen başlıklar altında sınırlandırılmıştır.

Yöntem

Bu çalışma, bir nitel araştırma olarak betimsel veri analizi yöntemiyle yapılandırılmıştır. Elde edilecek verilerin analizi ve bulgular için ilk olarak alanyazında Foucault'nun bilgi, sanat ve iktidar üzerine düşüncelerinin yer aldığı çalışmaları taranmıştır.

İkinci aşamada ise, Foucault'nun yine bu düşüncelerini konu edinmiş ikincil kaynaklar ele alınmıştır. Bütün bu kaynaklardan elde edilen veri ve bulgular ile bu bulgular üzerine gerçekleşen tartışmalar aşağıda belirtilen şu başlıklar altında sınırlandırılarak ele alınmıştır:

1) Bir söylev biçimi olarak sanat
2) Bir direniş biçimi olarak sanat
3) Bir varoluş estetiği olarak sanat
4) Deliliğin bir görünümü olarak sanat
5) Cinsel bir tutum olarak erotik sanat

1. Bir Söylev Biçimi Olarak Sanat

Foucault'ya göre iktidar, bir alan içinde ve ona içkin bir şekilde güçlerin çokluğu biçimiyle oluşur. Söz edilen bu güçlerin çokluğu konusu, güç ilişkileri yani stratejik ilişkiler bağlamında ele alınmalıdır. Güç ilişkileri yalnızca yönetici sınıf tarafından uygulanan yukarıdan aşağıya bir yapıda olmaktan çok, her yerde, her sosyal etkileşime gömülü olarak var olmaktadır. Güç, toplumun her tarafına dağılmış ve dünyayı yorumlamak için kullandığımız bir söylev biçimi olarak kendini göstermektedir.

Foucault'nun iktidar anlayışı, egemen bir sınıfın elinde tuttuğu ve kullandığı geleneksel bir varlık kavramıyla sınırlı değildir. İktidar bütün ilişkiler içinde vardır. Sadece buyruğu altındakileri kontrol eden ve onlar sınırlayan anlamında da değildir. Her şeyin içinde ve onunla birlikte var olmaktadır. Ama yine de tüm toplumsal ilişkiler için iktidar ilişkileriyle aynıdır demek mümkün değildir. Birbirlerine indergenemez ve eşit varsayılamazlar. Aksine, iktidar ilişkileri temelindeki güç, her sosyal etkileşim ve söyleve içkin bir şekilde örülmüş, yaygın bir fenomen olarak ifade edilmelidir. Foucault'nun ifadesiyle söylevler, konuları ve sözünü ettikleri dünyaları sistematik olarak inşa eden fikirlerden, tutumlardan, eylem yollarından, inançlardan ve uygulamalardan oluşan düşünce sistemleridir. Foucault, sanatı da toplumsal söylevlerin üretildiği ve şekillendiği böylesi bir sistem alan olarak görmektedir.

Sanat, toplumsal değerlerin, inançların ve iktidar yapılarının bir yansıması olabildiği gibi, bu yapıları sorgulayan ve alternatif yollar sunan bir araç olabilir. Sanat, söylevde güçlü bir araç haline gelir. Örneğin, "yönetim sanatı" da böylesi güçlü bir söylevsel aracı ifade etmektedir.

Foucault yönetim sanatı üzerine monarşiden, cumhuriyete; dini söylevden, liberal düşünceye, Antik Yunan'dan modern zamanlara uzanan birçok farklı söylev biçiminden söz etmiştir. Örneğin, bir kralların yönetim sanatını için şu ifadeleri kullanmıştır:

> …canlıları "uyum ve dostluk üzerinde temellenen bir cemaat" şeklinde bir arada tutmakta düğümleniyor, böylece kralın "kumaşların en güzelini" dokuması mümkün oluyordu. Bütün nüfus, "hem köleler hem özgür insanlar, bu kumaşın kıvrımları arasında korunuyordu" (Foucault, 2000: 35).

Foucault'ya göre (2012), Avrupa'da, MS IV. yy'a kadar devlet adamlığı (bir uğraş alanı olarak siyaset) krallara özgü bir yönetim sanatı, "tekhne tekhnon" olarak görülmüştür. MS IV. yy. ile XVII. yy. arasında ise bu "tekhne tekhnon" deyişi klinik bir tekniği ya da tinsel rehberliği ifade etmek için kullanılmıştır (s. 89). Yani iktidarın söylev sanatı biçim değiştirerek, *parrhesia*'nın[1] felsefi bir pratiğe dönüşümünü imlemiştir. Böylece

[1] Parrhesia: Antik Yunan'da ilk defa karşılaşılan bu kavram "özgür konuşma", "dürüst konuşma", "açıksözlülük" diye çevrilmiştir. En kısa anlatımıyla, her koşulda doğruyu söylemek olarak ifade etmek mümkündür. Foucault, *Doğruyu Söylemek* isimli kitabında parrhesia sözcüğünün retorik, siyaset ve felsefe alanlarındaki evrimini incelemiştir.

"Doktorun hastalara hükmetmesi sanatından ve kralın siteye ve tebaasına hükmetmesi sanatından, filozofun kendini yönetme sanatına ve diğer insanlar için bir tür 'tinsel rehber' olarak işlerlik kazanmasına doğru bir kayma gerçekleşmiştir" (Foucault, 2012: 89.)

İnsanları yönetme sanatının yani siyasetin vazgeçilmez özelliği, teknik yapısıdır. Devlet aklı bir yönetim sanatı olarak, belirli kurallarla yapılanmış bir teknik bütündür. Bu kuralların temelinde âdetler ya da gelenekler değil rasyonel bilgi bulunmalıdır. Foucault için (2000: 45), yönetme sanatının rasyonelliği de düşünme yoluyla devletin doğasını gözlemleyebilmesiyle mümkündür.

> Yönetme sanatı, ya siyasi istatistik ya da aritmetik diye adlandırılan disiplinin gelişmesiyle iç içe geçmiş durumdadır… Devlet aklı ilahi, doğal ya da insani yasalara göre bir yönetim sanatı değildir. Dünyanın genel düzenine saygı göstermesi gerekmez. Bu, devletin gücüne uygun olarak yönetmektir. Amacı geniş kapsamlı ve rekabetçi bir çerçeve içinde bu gücü arttırmak olan yönetimdir (Foucault, 2000: 47).

Sanat iktidarın meşru ilişkilerinin bir yansıması olmanın yanında, aynı zamanda bu söylevlere meydan okuma, onları değiştirme ve yeniden anlama yolları sunarak, iktidar yapılarına müdahale etme potansiyeline de sahiptir. Böylesi bir söylevle birlikte Foucault'ya göre sanat, bir direniş biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

2. Bir Direniş Biçimi Olarak Sanat:

Foucault birçok metninde sanatın ve sanatçıların konumunu iktidara direnişin potansiyel alanları ve ajanları olmaları noktasında tartışmıştır. Özellikle sanatçının iktidar dinamiklerine meydan okumadaki rolünü sıklıkla vurgulamıştır. Sanatçılar, baskın iktidar dilinin karşısında eserler yaratarak yerleşik yapıları sarsabilmekte ve dünyayı anlamanın alternatif yollarını sağlayabilmektedirler.

Foucault'ya göre iktidar, belli görev biçimleriyle kendiliği şekillendirmektedir. Görev biçimleriyle şekillenmiş iktidar ilişkilerinin de çatlak ve yarıkları söz konusu olabilmektedir. Bu çatlak ve yarıklar, kişinin kendini sorunsallaştırabilme ve yönetebilme çabası içine girdiği bir olanaklılık alanını ifade eder. Çeşitli bilgi alanları gibi, estetik formlar da lineer bir şekilde değil, kesintili bir şekilde gelişir. Foucault'nun çalışmalarında bu kesintili yapılar, ifade edilen çatlak, yarık veya parçalama gibi dekonstrüksiyonu belirten fiillerle betimlenmiştir. Santini'ye göre (2001: 80) bunlar, sanatı ve düşünceyi, insanın onun hakkında sahip olduğu bilgi üzerinden değerlendirerek bilinmeyen için bir yer üretmekle ilgilidir.

Sanatçılar söz konusu alanı derinleştirerek, baskın anlatılara direnen, hâkim güç yapılarını bozan veya alternatiflerini oluşturan eserler yaratabilirler. Eleştirel bir tutum olarak ele alınması gereken bu sanatsal çabalar, toplum için başka olasılıkların hayalinin ve değişim umudunun teşvik edilmesini sağlar.

> Eleştiri iradi bir başkaldırma sanatı, hakikat politikaları ile öznenin boyunduruk altına alınmasını, zapt edilmesini önlemeye çalışan, üzerinde düşünüp taşınılmış bir dik başlılık sanatı olmaktadır… "Bu özelliği yani çok fazla yönetilmeme sanatını", der Foucault (Gündoğdu, 2012: 413).

Foucault, yönetilememe sanatını Kant'ın "aklını kullanma cesaretini göster" (Sapere Aude) ifadesinde altı çizilen akıl vurgusundan ve bilginin sınırı bağlamından çok, iktidarın gücüne ve yönetimin meşruluğuna duyulan kuşkunun tetiklediği bir tür cesaret gösterisi olarak ele alır.

3. Bir Varoluş Estetiği Olarak Sanat

Foucault, kariyerinin sonlarında "benlik teknolojileri" dediği kuramını vurgulamıştır. Bu kuram gereği bireylerin kendi kimliklerini şekillendirme yollarını keşfetmek istemiştir. Hayatın kendisinin, her bireyin şekillendirme gücüne sahip olduğu bir sanat eseri olarak görülebileceği "varoluş estetiği"nden söz etmiştir. Bu bakış açısına göre kişinin hayatı, benliği, iktidar yapılarına karşı şekillenen ve biçimlendirilen bir sanat biçimi haline gelmektedir. Kendilik bilinci olarak ifade edilen bu yapı, kendiyle ilişki kurma bağlamında, Foucault'nun etik olarak adlandırdığı alanı oluşturmaktadır. Tanke'ye göre Foucault (2009: 161), Batı ile ilişkili ahlaki kodlamanın yani yasak ve izin verilenlerin kurallarının genellikle sabit olduğunu, ancak bireylerin kendilerini ahlakın kodlanmış gerçekleri ile özdeşleştirmek için aldıkları yolun değişken olduğunu iddia eder. Böylece varoluş estetiği bireyin kendisine ait ve kendilik bilincini imleyen bir sanat olarak açığa çıkmaktadır.

> …bir sanat, bir varoluş estetiği biçimini almalıdır. Özgürlüğün pratiği, yani etik, bir ethos, bir davranış biçimi, bir kendimizi yönetme, kendi davranış alanlarımızı yapılandırma, yaşamımıza ne tur bir bicim ya da yapı vereceğimize karar verme sanatıdır. Bu, özgürlüğü kullanarak kendimizi kendi davranışlarımızın öznesi olarak yeniden kurmak, yani bir ahlaki özneleşmedir (subjectivation morale). Foucault'nun bu pratiği bir sanat olarak tanımlamasının nedeni ise herhangi bir hakikat kavramına gönderme yapmaktan kaçınması ve bu süreçteki yaratıcılığı vurgulamak istemesidir (Keskin, 2000: 23).

Foucault'ya göre (2012: 80-84), kendilik, etik ve estetik yapılarda gerçekleşen bir hakikat unsuru olarak, kişinin kendisiyle kurmuş olduğu ilişkiyle temellenen epistemik bilinci ifade etmektedir. İlişkinin temelinde kişini kendini ahlaki bir özne olarak tanıması ve biçimlendirmesi yer almaktadır. Bu anlamda kişinin kendini tanıması ve yetiştirmesi "kendilik bilinci" olarak ifade edilebilecek pratiklerle yani "asketik" tutumla olanaklıdır. Tanke'ye göre (2009: 167), asketik tutum bilinç muhasebesinin entelektüel saflık durumu yaratabilmesi için tasarlanmıştır. Böylece, kişi etkin hale gelir ve eylemin temelini oluşturur.

Kişinin bilgiye ulaşılabilme çabası epistemik, etik ve estetik bir varoluş içinde kendisini yeniden kurmasını mümkündür (Foucault, 2012: 82-84).

"Öznenin kendini kendi bilgisiyle dönüştürmesi bir estetik deneyime çok benzemektedir. Eğer kendi resmiyle dönüşmeyecekse, bir ressam neden çalışsın?" (Foucault'dan aktaran Özalp, 2019: 495). Bir insanın kendilik pratikleri sayesinde yaptığı şey, ne tür bir insan olmayı isteyeceği doğrultusunda, tıpkı bir sanat yapıtı gibi üzerinde sürekli çalışarak biçimlendirebileceği bir kendilik bilincidir. Her insan, toplumsal normlara ve güç yapılarına göre bir kendilik bilinci oluşturarak hayatını şekillendirme olanağına sahiptir. Böylece kişi aslında 'bir sanatçı olarak' yaşamını, çeşitli biçimlerde iktidarla etkileşime giren veya ona direnen resme dönüşmüştür.

> Bana çarpıcı gelen nokta, toplumumuzda sanatın, bireylerle ya da yaşamla değil; sadece nesnelerle ilintili bir şey haline gelmiş olmasıdır. Ayrıca, sanatın özelleşmiş olması ya da sanatçılardan oluşan uzmanlar tarafından yapılması. Peki ama herkesin yaşamı bir sanat eserine dönüştürülemez mi? Niçin bir tablo ya da ev sanat eseridir de kendi yaşamımız değil? (Foucault, 2000: 203).

Foucault, estetik yaşam ve kendilik bilinci konularını, "yaşam sanatı" *(l'art de vivre)* kavramı çatısında ele alır. Bu kavram, kişinin kendini oluşturmasını, dönüştürmesini ve belirli bir yaşam tarzına bağlı kalarak kendine uygun bir yaşam sürdürmesini kapsamaktadır.

Foucault, Antik Yunan ve Roma düşüncesinde bu yaşam sanatını araştırmış ve insanların kendi hayatları üzerinde bilinçli bir şekilde düşünüp eyleme geçtiklerini, böylece kendi varoluşlarını bir sanat eseri olarak gördüklerini öne sürmüştür. Bu düşünce, bireyin kendine özgü bir biçimde var olma ve kendini anlama şeklinin modern Batı toplumlarında büyük ölçüde kaybolduğunu belirtmek için kullanılmıştır.

> Kartezyen anı gnothi seauton (kendini bil) ve epimeleia heau-tou (kendine bak) adlı iki ilkenin yeniden değerlendirilmesidir. Foucault'ya göre, birincisi bugün bize daha çok tanıdıktır, ancak esas olarak ikincisi antik felsefeyi anlamak için gereklidir. Antik dönem süresince öz-bakım anlatışının kendisi, etik bir köprü olarak hizmet etmiştir ve bir öznenin felsefe ile ruhsallık arasındaki köprü kurmasına yardım etmiştir. Kendilik bakımı, böylece öznenin gerçeği içselleştirmesine ve ifade etmesine değer olacak bir hale gelmesini sağlamak için gerekli dönüşümlerin bir türü olarak kabul edilmiştir. Kendini bilme de daha esnek bir bakış açısıyla ele alındığında, kendilik bakımının aldığı formlardan biri olarak düşünülebilir. Özneyi etkili bir şekilde bakım yapmak için, onu tanımanız, sınırlarını, güçlü yönlerini, ilişkilerini bilmek gerekmektedir. Ancak özbilincin, diğer bakım formlarını gölgede bırakmaya yönelik olduğu ve modern dönemde öznelliğin egemen modu haline geldiği unutulmamalıdır (Tanke, 2009: 167).

Foucault'nun yaşam sanatı kavramı, kişinin kendi özgünlüğünü ve özerkliğini vurgulamaktadır. Birey, yaşamını bir sanat eseri gibi yaratmalı ve geliştirmeli, aynı zamanda da kendi varoluşunu ve yaşamını sorgulamalıdır. Bu düşüncenin temeli, kendini bilme ve kendine bakma uygulamalarıdır. Bu,

kişinin kendi hayatına, bedenine ve zihnine yönelik bir dizi teknik ve pratik uygulamayı içerir.

Foucault, *parrhesia*'yı bir dönüşüm süreci içinde ifade etmiştir. Bu doğrultuda, bir yaşam pratiği olarak *parrhesia*'nın sanat tarihini yapmanın olanağından söz etmiştir. Ona göre (2000: 218), varoluş insan sanatının hem en kırılgan malzemesi hem de en doğrudan verisidir. Tanke'ye göre (2009: 184), eylemi aracılığıyla parrhesiast kalbini ve zihnini tamamen açar ve kendi görüşünü dile getirir. Sözü ile hitap ettiği kişiyi özgürleştirmek için gerçeği bir şekilde söylemeye çalışır. Bu anlamda, parrhesia, konuşan kişi tarafından belirli bir dürüstlük düzeyi ile karakterize edilir. "Parrhesia'nın amacı, bir kişinin başka bir kişinin konuşmasına daha fazla ihtiyaç duymadığı bir durumda bulunmasını sağlayacak şekilde hareket etmektir" (Foucault'dan aktaran Tanke, 2009: 219).

Foucault, Antik Yunan ve Roma düşüncesinde tam da bu kavram temelinde yaşam sanatını araştırmış ve insanların kendi hayatları üzerinde bilinçli bir şekilde düşünüp eyleme geçtiklerini, böylece kendi varoluşlarını bir sanat eseri olarak gördüklerini öne sürmüştür. Bu düşünce, bireyin kendine özgü bir biçimde var olma ve kendini anlama şeklinin modern Batı toplumlarında büyük ölçüde kaybolduğunu belirtmek için kullanılmıştır.

Bu anlamda böylesi bir takip için ilk olarak, Antik Yunan'dan başlanmalıdır. Yunanlar için yaşama sanatı çok önemli verilen temel kurallar bütününü imler. Onlar için öznenin öncelikli olarak kendi hakikatini bilebileceği bir çalışma içinde olması zorunluluktur. Hakikate ulaşmak ile kendi kendini geliştirme çalışması, bir estetik tutum olarak temeldir.

Platon'a göre, iyi bir yöneticinin temel özelliği "kendilik bakımını yani 'epimeleia *heautou'*yu benimsemesidir. Bu sadece bilgi ile olan ilişki için değil, kişinin kendisini gerçekten önemsemesi, eğitmesi ve dönüştürmesi için gereklidir.

> Yaşama sanatı, *tekhne tou biou* da insanın kendi kendini yetiştirmesi şeklinde değerlendirilmesi gereken bir askesis olmadan öğrenilemez… Bu kendini yetiştirmenin aldığı bütün biçimler arasında (ki bunlar içinde perhiz yapmalar, ezberlemeler, vicdan muhasebeleri, meditasyonlar, suskunluk ve başkalarını dinleme gibi araçlar yer alıyordu), yazının (insanın kendisi ve başkaları için yazması) ciddi bir rol oynaması oldukça geç gelmiş bir şey gibi görünmektedir (Foucault, 2000: 213).

Foucault'ya göre (2000: 229), kendilik kaygısı kendi içinde etiktir ama bu özgürlük *ethos*'unun aynı zamanda başkaları için kaygı duymanın bir yolu olması ölçüsünde, başkalarıyla kurulan karmaşık ilişkileri de içerimler. Haliyle yaşam sanatının aynı zamanda yönetim sanatı olduğunu söylemek mümkündür.

Antik Yunan'ın yaşam sanatını bir varoluş sanatı ve kendilik bilincinin geliştirebilmenin tekniği olarak ele aldığı bakış açısı, Hristiyanlık'la ve kilise

iktidarının uygulama biçimleriyle birlikte önemli anlamda değerini yitirmiştir.

> Çağdaş kendilik kültü olan şeyde mesele, insanın hakiki kendisini, onu karanlık kılabilecek ya da yabancılaştırabilecek şeylerden ayırarak, psikolojik bir bilgi ya da psikiyatrik bir çalışma sayesinde kendi hakikatini deşifre ederek keşfetmesidir… Bu bir sanat eseri olarak kurulması ve yaratılması gereken kendilik fikrinin yerine Hıristiyanlık tarafından vazgeçilmesi gereken bir kendilik fikrinin geçirilmesiyle oldu; çünkü Hıristiyanlığa göre kendiyle uğraşmak Tanrı'nın iradesine karşı gelmekti (Foucault, 2000: 212).

Rönesans'la birlikte, Hristiyanlık'a ve Orta Çağ'a yabancı olan ve tekrar kendi kendiliğin, sanat eseri gibi önemsendiği bir düşünce yeniden ortaya çıkmıştır. "Nihayet *parrhesia*'nın evrimi, bir yaşama sanatı *(tekhnê ton biou)* olarak görülen felsefe alanıyla olan ilişkisi boyunca çizilebilir" (Foucault, 2012: 20). Bu anlamda yaşam bir bilgi nesnesi, bir tekhne ve bir sanat nesnesi haline gelmiştir.

Foucault, bilgi ve sanat nesnesi arasındaki ilişkiden söz ederken resim sanatından örnek vermiştir. Foucault'nun resim üzerine yazıları resmin bilgi ile ilişkisini, özellikle de görsel dilin ne anlama geldiği sorusunu ele almıştır. Fenomenolojik bir yaklaşımla resim aracılığıyla bilginin nasıl iletildiğinin anlaşılmasına katkıda bulunmuştur. "Episteme, çok çeşitli görüşlerin sınırlarını aşan bir bilgi biçimi (connaissance) ya da rasyonellik türü değildir. Bilimler, bir konunun, bir ruhun, bir dönemin egemen birliğini ortaya koyar; bilimler söylemsel düzenlilikler düzeyinde analiz edildiğinde belirli bir dönem için keşfedilebilecek ilişkilerin bütünlüğüdür." (Foucault'dan aktaran Soussloff, 2009: 219). Bu anlamda Foucault, bazı açılardan, resmin de bir söylemsel düzenliliğe sahip olduğunu belirtmiştir.

Diego Velázquez tarafından 1656 yılında yapılmış olan *Las Meninas (Nedimeler)* adlı eserini *Kelimeler ve Şeyler* isimli kitabında değerlendirmiştir. Bu tablodaki ayna ile ilgi şöyle söylemiştir: "Ayna aynı anda hem tabloda temsil edilen mekânı hem de onun temsil biçiminin bir parçasını kesip alan görülebilirlik içindeki yer değiştirmeyi sağlamaktadır; tablodan bakıldığında, zorunlu olarak iki kere görünmez olanı, tablonun ortasında göstermektedir. Garip bir açıklama biçimi, ama tersine çevrildiğinde, yaşlı Pachero'nun Sevilla'da çalışan öğrencisine verdiği öğüt açığa çıkmaktadır: Görüntü çerçeveden çıkmalıdır" (Foucault, 2001: 34-35).

Foucault'nun bu açıklaması *Las Meninas*'ın sanatın temsil ettiklerinin değişmeye başlaması ve sanatın nesnesinden kopmaya başlamasının ilk örneklerinden olduğu yolundadır… Las Meninas, sanat tarihindeki iki büyük süreksizlik (discontinuity – ara/devamsızlık) olarak gördüğü klasik ve modern sanat arasındaki orta noktadır" (Özalp, 2019: 494). "Velazquez'in tablosu, Foucault'nun *tekhne tou biou* (öznenin teknolojisi) mefhumundaki, kendini bir sanat eseri haline getiren öznenin küçük bir kalıntısını verir" (Gündoğdu, 2012: 443).

Foucault, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllardan söz ederken Baudelaire'ün şiirlerinde Paris yaşamına ait bir figür olarak işaret ettiği ve bir tür zübbelik anlamı taşıyan '*dandizm'*den etkilenmiştir. Dandileri iyi giyinen, şehrin efendisi gibi hareket eden ve estetik olarak bakımlı kişiler olarak ele alarak, kendilik bakımı ve yaşam sanatı bağlamında değerlendirmiştir.

> On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda burjuva sınıfında tüm bir "çıkar" ahlâkının -kuşkusuz sanatsal-eleştirel çevrelerde bulunan diğer kendilik tekniklerine karşı- nasıl öne sürülüp aşılandığını görmek ilginç olurdu. "Sanatsal" yaşam, "dandizm", burjuva kültürüne özgü kendilik tekniklerine karşı başka varoluş estetikleri oluşturmuştur. (Foucault, 2000: 217-218)

4. Sanat ve Delilik

Foucault'nun Deliliğin Tarihi adlı eseri, deliliği ve onun toplum ve kültürle olan ilişkisini incelemiştir. Bu genel çerçeve üzerinden sanatın ve sanatçının delilikle olan bağlantısı da belirtilmiştir. Ona göre, sanatçılar ve deliler arasında bir tür benzerlik söz konusudur çünkü her ikisi de toplumun normlarına ve kurallarının dışında ve alternatif gerçekliklerle kendilerini dışa vurmaktadırlar.

Foucault, sanatı ve sanatçıyı, toplumun normlarından sapma noktasında görmektedir. Deliliğin, toplumun belirlediği 'normal' sınırların dışına çıktığı bir durum olduğunu belirtmektedir. Bu durumda, sanatçılar genellikle bu normatif sınırların dışına çıkanlar olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda, sanatçı ve deli arasındaki çizgi bazen bulanıklaşabilmektedir.

> Sanat eserine, hakikiye ve hayaliye ve belki de aynı zamanda fantastik icat ile coşkunun cazibelerine ilişkin koskoca bir kaygı yer almaktadır. "Sanatların icat edilmesini meczup hayal güçlerine borçluyuz; Ressamların, şairlerin ve müzisyenlerin kaprisi, onların deliliğini ifade etmek için kibarca yumuşatılmış bir addan başka bir şey değildir (Foucault, 1995: 73).

Foucault'ya göre (1995: 758), Nietzsche'nin, Van Gogh'un ve Artaud'nun delilikle olan bağı tamamen başka bir dünyadan olan eserlere aittir. Yine de bu sanatçılarla delilik arasındaki ilişki hakkında hiçbir şey kanıtlamamaktadırlar. Diğer taraftan da böylesi bir görülme sıklığı göz önüne alındığında delilikle bağ kurulabilecek yazar, ressam, müzisyen sayısı Hölderlin ve Nerval'den beri çok fazla artmıştır.

Deliliğin modern dünyada kendini görünür kılma yollarından biri de sanat olmuştur. Böylesi bir deneyimi inceleyen Foucault, bütün tecrit veya tıbbi uygulamalara rağmen modern dünyada deliliğin kendisini sanatsal bir yolla ortaya koyduğunu ifade etmiştir. Özalp'e göre (2019: 492) Foucault için deliliğin başlangıcı, sanat eserinin kaçınılmaz sonudur çünkü delilik sanat yaratabilmekte ama sonrasında yarattığını yok etmektedir. Deliliğin sanatla ilişkisi estetik tutumu öncelememektedir. Aksine sanat delilik için dünyayla mücadele edebilmenin ve bir aracıdır. Haliyle sanatın böylesi bir

araçsallığı, delilikle dünyanın normal olarak saydığı normlar arasında denge kurmaya çalışmakla mümkün olmaktadır.

5. Sanat ve Cinsellik

Foucault, "Cinselliğin Tarihi" isimli kitabında, cinselliğin toplumdaki bilgi ve iktidar ilişkisini açımlayan bir alan olduğunu ifade eder. Bu da cinselliğin, kendilik bilincinin oluşturulmasının ve dünyayı anlamanın şekillerini biçimlendiren bir bilgi anlayışının kaynağı olduğu anlamına gelmektedir.

Foucault, cinselliği sadece biyolojik veya psikolojik bir fenomen olarak görme eğilimindeki modern düşünceyi eleştirmiştir. Ona göre, cinsellik, toplumun, özellikle iktidar yapılarının ve kurumlarının nasıl işlediğine dair derinlemesine bir anlayış sağlamaktadır.

Bu anlayış, toplumun, bireylerin cinsel davranışlarını ve kimliklerini nasıl düzenlediği ve denetlediği üzerinden şekillenir. İktidar, cinselliğin ne olduğuna, ne olması gerektiğine ve nasıl deneyimlenmesi gerektiğine dair bilgimizi kontrol eder. Bu kontrol, yasalar, tıbbi normlar, eğitim sistemleri, dini öğretiler ve diğer sosyal ve kültürel mekanizmalar aracılığıyla uygulanmaktadır.

Foucault, sanatın toplumsal normları ve sınırlamaları sorgulama yeteneğine sahip olduğunu düşünmektedir. Bu doğrultuda sanat ve cinsellik arasında yakın bir bağlantı olduğunu söylemektedir. "Kendine özgü normatifliği ile sanat, cinsellikle ilgili alışılmış yasaklara bağlı sapmaları, ilk kez, psikiyatrik söylem için tespit, tasvir ve tahlil konusu olmuştur" (Foucault, 1999: 58). Foucault, cinselliğin bilgi ve iktidar konusu olduğunu iddia etmekte ve sanatın cinselliği nasıl ifade ettiği konusunda önemli bir perspektif sağlamaktadır. Ona göre her ikisi de bireyin ifade biçimleri ve özgürlüğünün sınırları üzerinde durmaktadır. Bu nedenle Foucault, cinsellik ile sanat arasındaki bir ilişkinin tarihsel görünümünü tanımlamak istemektedir.

Sanatta cinsellik, çeşitli şekillerde ve biçimlerde ifade edilmektedir ve bu ifadeler genellikle toplumun cinselliğe yönelik genel anlayışlarını ve tutumlarını yansıtır. Sanat, cinselliğin normatif anlayışlarını sorgulama ve yeniden tanımlama yeteneğine sahip bir alandır. Bu bağlamda, sanat için cinselliği görünür kılan, cinsellik hakkında yeniden düşünmeyi ve ifade etme yollarını sağlayan bir araç demek mümkündür.

Foucault'nun "Cinselliğin Tarihi" isimli çalışmasında, erotizmin ve cinselliğin kültürel çerçevesini derinlemesine incelemiş ve *ars erotica* (erotik sanat) ve *scientia sexualis* (cinsel bilim) isimli kavramları ortaya atmıştır. Bu kavramlardan ilki olan ars erotica Foucault'nun sanat ve cinsellik arasında dolaysızca ilişki kurduğu bir düşünce olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ars erotica terimini Foucault, doğu kültürlerinde görülen bir cinsel anlayışı ifade etmek için kullanmıştır. Bu kavram, cinselliğin, içsel bir deneyim ve bilgelik kaynağı olduğu bir toplum anlayışını temsil etmektedir.

> *Ars erotica* [erotik sanat] yaratmış toplumlar-örneğin Çin, Japonya, Hindistan, Roma; Arap-Müslüman toplumları- yer alır. Erotik sanatta, hakikat, bir pratik olarak ele alınan ve deneyim olarak görülen hazzın kendisinden çıkarılır; yani haz, izin verilen ve yasaklananı saptayan mutlak bir yasaya göre, bir yararlılık ölçütüne göre değil, her şeyden önce kendine göre ele alınır; onun bir haz olarak, yani yoğunluğuna, özgül niteliğine, süresine, bedende ve ruhta yansımasına göre bilinmesi istenir. Dahası, bu bilgi ölçülü bir biçimde cinsel pratiğe katılmalı ve bu pratiği içinden itmeli, onun etkilerini artırmalıdır. Böylece gizli kalması gereken bir bilgi oluşur; ancak bu giz, nesnesini damgalayacak bir iğrençlik kuşkusundan değil, o nesneyi en geniş sakınma çerçevesinde tutmak için gereklidir (Foucault, 2016: 49).

Ars erotica çerçevesinde, cinsel deneyimler ve hazlar, özneler arasında paylaşılan ve bu paylaşım sürecinde bireyin kendi içsel deneyimlerinden öğrenme fırsatı bulduğu bir dildir. İnsanların cinsel deneyimlerinden çıkan bilgi ve anlam, deneyimlerin kendisine ve bunların hazza dönüşümüne odaklanır. "Haz kullanma sanatı, aynı zamanda, kullanan kişiyi ve onun statüsünü de dikkate alarak ölçülendirilmelidir" (Foucault, 2016: 163).

Foucault'nun cinsellik hazlardan söz ederken '*aphrodisia*' kavramının altını çizmiştir. *Aphrodisia* cinsel eylemleri ve hazları denetlemenin ve düzenlemenin bir yoludur. Antik Yunan toplumunda, *aphrodisia* ile ilgili etik kurallar, bireyin kendi cinsel arzularını ve eylemlerini denetlemesini gerektiren, yine bir tür "kendilik bakımı" ve yaşam sanatına anlayışına dayanmaktadır.

> *Aphrodisia*'larda yeni hazlar bulmak için "erkeklerden kadınmış gibi yararlanan" da odur. Böyle ele alındığında, itidal bir yasalar sistemine ya da davranış kurallarına itaat biçimini almaz; hazların yok edilmesi ilkesi olarak da değerlendirilemez; o, bir sanat, hazların gereksinimler üzerine kurulu alanlarını "kullanarak" kendi kendini sınırlamasını bilen bir pratiktir. Bir strateji, uygun anı, yani *kairos*'u saptamayı öngörür. Hazları kullanma sanatının en önemli ve en duyarlı amaçlarından biri de budur. (Foucault, 2016: 161-162).
>
> Aklı başında olma erdeminin temel ilkelerinden biri de, kairos'u[2] yakalamanın önemli olduğu durumlarda -ister site, ister kişi, beden ya da ruh söz konusu olsun- "o anın politikasını" gerektiği gibi sürdürme becerisini vermesidir. Hazların kullanılışında, ahlâk da bir "an" sanatıdır (Foucault, 2016: 162).

Foucault'ya 19. yüzyılın sonlarından itibaren batı toplumu cinselliğin bilimselleştirilmesi uğraşı içine girmiştir. Bu süreçle birlikte toplum, "erotik

[2] Kairos: Zeus'un en küçük oğludur. Yaşantımızda müdahale edebileceğimiz ve kullanabileceğimiz fırsatları taşıyan "an"ları ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Doğru, kritik ve elverişli an anlamındadır.

sanatla bağlarını kopararak bir cinsel bilim edinmiştir" (Foucault, 2016: 56). Cinselliği anlamak ve sınıflandırmak için yeni bilgi formları geliştirilmiştir. Böylece bu bilgi biçimleri, belirli cinsel davranışları ve kimlikleri normalleştiren ve diğerlerini patolojik olarak damgalayan belirli bir iktidar dili oluşmuştur.

> Eski Yunan'da, hakikatle cinsellik birbirine eğitbilim biçimi çerçevesinde, değerli bir bilginin bedenden bedene aktarımıyla bağlanırlardı; cinsellik bilgiye adım atma ediminde dayanak işlevi görürdü. Bizim içinse, hakikatle cinsellik, itiraf çerçevesinde, bireysel bir gizin mecburi olarak ve son noktasına kadar anlatılması aracılığıyla birbirlerine bağlanır (Foucault, 2016: 52).

Günümüz batı toplumu erotik sanata sahip değildir ancak cinsel bilimin uygulandığı tek uygarlıktır. Foucault'ya göre (2016), cinsel bilim bütünüyle erotik sanatın karşısındadır (s. 58). Cinsel bilim adına yapılan herhangi bir uygulama *ars erotica*'yı[3] düzenleyen biçimden uzaktır. "Kendisine içkin olan iktidar yapısından dolayı, itiraf söylemi, *cinsel sanat*'ta olduğu gibi yukarıdan ve ustanın iradesi yoluyla değil, aşağıdan gelmek durumundadır" (Foucault, 2016: 163). Oysa iktidar söylemini ya da itirafı yapanın değil, bilen ve susanın yanındadır. Bu nedenle, hazza bilgece yönelmenin ve ritüelistik olanın gizeminden uzaklaşılır, mahremiyetin ve kendi içine kapanmış bir toplum düzeninin yapısı inşa edilir.

Sonuç

Bu çalışma Foucault'nun iktidar ve sanat üzerine düşünceleri, bu iki kavramın birbirleriyle bilgi temelinde iç içe geçişlerini ve birbirlerini şekillendirişlerini göstermiştir. Bu bağlamda iktidar, bilgi ve sanat arasındaki bu dinamik ilişkiler ağının, toplumun temel yapılarını ve değerlerini anlama şeklimizi dolaysıza etkilediği sonucuna ulaşılmıştır. Bu da iktidar ve sanat ilişkisinin insanların dünyayı algılayışını ve yaşayışını şekillendirdiği düşüncesini açığa çıkarmıştır.

Foucault, iktidar ilişkilerinin her yerde olduğu vurgusunu, iktidar ve güç ilişkilerinin analizinde, bir temel ilke olarak kullanmıştır. Bu ilke çerçevesinde, çalışmada iktidar ve sanat aralarındaki ilişkinin yapısı söylev, direniş, kendilik bilinci, delilik ve cinsellik kavramsal çerçeveleriyle ele alınmış ve bu başlıklara özgü sonuçlara ulaşılmıştır. Böylece Foucault'nun günümüz toplumunun sanat ve iktidar ilişkisine temel olacak bakış açısı belirtilmiştir.

Foucault göre, sanat bir söylev biçimi olarak, toplumsal olanın yeniden üretimine veya yapılanmasına olanak sağlayan bir alanı temsil etmektedir. Benzer biçimde, sanat ve sanat eserleri toplumsal yarık ve çatlakları ortaya

---

[3] Ars Erotica, Foucault'nun "Cinselliğin Tarihi" isimli kitabının Fransızca orijinalinde ve İngilizce çevirisinin bazı yerlerinde "erotik" ya da "cinsel sanat"la eş anlamlı kullanılan bir kavramdır. Kitabın orijinalinde ve çevirisinde bu kavram aynı zamanda eş anlamlıyla birlikte kullanılmıştır. Referansa uygun olarak, bu çalışmanın ilgili kısmında da bir kereye özgü ve bağımsız olarak ifade edilmek istenmiştir.

çıkaran ve onları derinleştiren bir alanı da ifade etmektedir. Sanatçılar ise bu yarık ve çatlakları görünür kılan kişilerdir. Sanat, iktidarın güç ilişkilerini ve hâkim yapılarını bozan veya alternatiflerini oluşturan eleştirel bir aparat niteliğindedir. Böylece herhangi bir sanatsal tutum, toplum için başka olanağın veya değişimin hayalini sağlayabilmektedir.

KAYNAKÇA

Gündoğdu, H. (2012). Eleştiri ve Foucault. *Cogito, Michel Foucault, Özel Sayı*, 70-71.

Foucault, M. (1995). *Deliliğin tarihi.* (çev.: Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: İmge.

Foucault, M. (1999). *Bilginin arkeolojisi*. (çev.: Veli Urhan), İstanbul: Birey.

Foucault, M. (2000). *Özne ve iktidar.* (çev.: Işıl Ergüden - Osman Akınhay), İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve şeyler.* (çev.: Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: İmge.

Foucault, M. (2011). *Entelektüelin siyasi işlevi*. (çev.: Işıl Ergüden - Ferda Keskin), İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2012). *Doğruyu söylemek.* (çev.: Kerem Eksen), İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2016). *Cinselliğin tarihi*. (çev.: Hülya Uğur Tanrıöver), İstanbul: Ayrıntı.

Keskin F. (2000), Sunuş. *Özne ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı.

Özalp, F. (2019). Foucault'da temel kavramlar ve sanat görüşleri üzerine bir deneme. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 34, 486-495.

Santini, S. (2001). Michel Foucault: Literature and the arts. *SubStance,* 31/1 (97), 77-84.

Soussloff, C. M. (2010), Michel Foucault and the point of painting. *Art History. Contemporary Perspectives on Method,* 32 (4), 78-98.

Tanke, J. (2009). *Foucault's philosophy of Art.* New York: Continuum.

Ziarek, K. (1998). Powers to be: Art and technology in Heideger and Foucault. *Research in Phenomenology*, 28, 162-194.

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

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

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

Geliş Tarihi/Submission Date: 07.02.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 10.03. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1433529
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 307-316.

Araştırma Makalesi
Research Article

THE ROLE OF SPIRITUAL AND FORMAL EFFECTS IN THE PERCEPTION OF EMOTIONAL STATES CONSTITUTING A WORK OF ART

♦

SANAT ESERİNİ OLUŞTURAN DUYGU DURUMLARI İLE ALGILANMASINDAKİ TİNSEL VE BİÇİMSEL ETKİLERİN ROLÜ

Seyhan MERCAN KALAYCI*

ÖZ: Sanat eserini oluşturan duygu durumları, bir teori veya kuram, birçok sistemin organizasyonuna ilişkin gerçekleri ve olayları açıklayan ayrıca bir çalışma alanının temelini oluşturan bir dizi kural ve düzenliliğin etkileri ile oluşur. Sanatın genel tanımını verecek bir teori geliştiren, sınırlarını çizen, bir şeye "sanat eseri" dememizi sağlayan nitelikleri belirleyen olguların başında duygular ve biçimsel hazlar ve tinsel yaklaşımlar yer almaktadır. Ayrıca sanat, doğa ve insanın nesnel gerçeklerle olan estetiği ile ilgilidir. Sanatçı için gerçeklik olarak nitelendirilen varlığın temsili olarak görme ve kavrama ile belirginleşen duygusal hisler sanatta ele alınacak konulara bağlıdır. İnsana ait bir yeti olan sanat, var olmanın temsili niteliğindedir. Sanatçı için doğadaki gerçek nesneler, estetik algıları fark etmeye yardımcı olur. Buna ilaveten bireysel olarak ortaya çıkan duygusal durumlar, objektif ve sübjektif hükümlere bağlı olarak estetik yargının ortaya çıkmasına neden olur. Sanat, eserde öz varlığın sahip olduğu temel niteliklerdir. Sanatsal varlığın ortaya çıkmasına yardımcı olan biçim ise; herhangi bir nesnenin duyularımızla algılanabilen gerçeklikler olarak karşımıza çıkar. Sanatçı için doğadaki maddi özellikler algıları ortaya çıkartırken, algıların estetik amaçlar ile hoşa giden biçimler oluşturma çabası ile ortaya çıkan eserler, var olan duygu durumlarının da ortaya çıkmasına yardımcı olur. Sanatçı, sanatın dinamiklerini algılamasından yola çıkarak geliştirilen bir bakış açısı ile sanatsal ifadesini yansıtırken gündelik nesneler ve duyular arasındaki etkileşimden yola çıkarak sanatsal biçimleri oluşturmaya çalışır. Sanatçılar için algılanan biçimi gerçekleştiren nesneler ve gündelik hayattaki nesneler tinsel yaklaşımların bir sentezi olarak sanat eserleri oluşturmaya yardımcı olur. Toplumu etkileyen kültürel, sosyopolitik, ekonomik olguların da sanat eserini oluşturmaya etki eden etmenlerin başında olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca sanat eseri üretiminde sanatçının içinde bulunduğu psikolojik duruma ve toplumsal yapıya bağlı olan değişkenler, dönüşüm sürecinde sosyal ve duygusal mekanizmalardan etkilenir. Böylelikle kendi başına sanatsal bir anlamı olmayan nesneler, sanatçılar tarafından eserlere dönüştürme serüveninde birbiri ile etkileşim içeresindedir. Araştırmamız sanat eserini oluşturan duygu durumları ve algılanmasındaki tinsel ve biçimsel etkilerin rolü ilgili nitel veriler irdelenerek yapılmıştır. Bu çalışmanın sanat alanına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, duygu durumları, algı, tinsel, biçim.

ABSTRACT: *The emotional states that constitute a work of art are formed through the effects of a series of rules and regularities that explain the organization of various systems and also*

* Doç. Dr.-Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü/Van-seyhanmkalayci@gmail.com (Orcid: 0000-0001-9383-3885)

This article was checked by Turnitin.

form the foundation of a field of study. Emotions, formal pleasures, and spiritual approaches are among the phenomena that develop a theory defining the general definition of art, delineating its boundaries, and identifying the qualities that allow us to label something as a "work of art." Additionally, art is related with the aesthetics of nature and human subjective realities. The emotional sentiments, characterized as reality for the artist and manifested through seeing and understanding, are dependent on the subjects to be addressed in art. Art, an inherent human capability, is essentially a representation of existence. The tangible qualities of natural objects, considered reality for the artist, assist in perceiving and grasping these emotional feelings in art. Furthermore, individually arising emotional states give rise to aesthetic judgment based on both objective and subjective evaluations. The essential qualities inherent in the essence of the artwork are the foundation of artistic existence. The form that aids in the emergence of artistic presence appears as the perceptible reality of any object through our senses. For the artist, the material characteristics in nature bring forth perceptions. Artistic works produced for aesthetic purposes help bring forth the existing emotional states. The artist reflects their artistic expression through a perspective developed from their perception of the dynamics of art, attempting to create artistic forms based on the interaction between everyday objects and the senses. Objects that transport perceived forms into reality and everyday items, in interaction with the senses, aid in creating artworks as a synthesis of spiritual approaches. Cultural, sociopolitical, and economic factors influencing society are among the primary factors affecting the creation of artworks. Additionally, variables related to the artist's psychological state and societal structure play a role in this transformative process in the production of artworks. Thus, objects that inherently lack artistic meaning interact with each other in the journey of being transformed into artworks by artists. Our research is conducted by examining qualitative data related to the emotional states that constitute a work of art and their perceptual, spiritual, and formal effects. It is believed that this study will contribute to the field of art.

Keywords: *Art, emotional states, perception, spiritual, form.*

Introduction

To comprehend art, it is necessary first to understand what artworks are and to have knowledge about the fundamental topics of art history. Although we can define art as the conscious or unconscious need of humanity, which transforms its perception with an aesthetic perspective and existential consciousness in the face of nature, and begins drawing before even starting to speak, to depict animal and human figures on cave walls, the interpretation and arguments surrounding that drawn image can still be a subject of debate today, classifying it as an artwork. Art history systematically approaches and discusses these works, shedding light on them with scientific data, recording their creation dates, and documenting their technical specifications, providing us with information. Art can vary depending on societies, cultures, beliefs, geographical structures, and periods. When examining factors influencing art, we observe the interaction of both superficial and simple phenomena, as well as the perception of formal effects arising from relative and complex spirituality from person to person. Therefore, the perceived objects and meanings will vary depending on the observer's perspective on art and their accumulated artistic cultural knowledge. Identifying the artist and the artwork can be as complex as discussing the concept of art itself. Rather than defining art, this discussion shares only a few pieces of information about the countless relative situations in art, which have been and can be debated in the past and present.

In reality, art is a need within human consciousness to give order to objects and phenomena, thereby claiming its own existence. Hence, art serves as a bridge that connects humanity and objects through reaching existential consciousness. Art not only reflects a scientific understanding of art but is also a universal and relative concept, making it as unique as it is complex. Therefore, to perceive art, individuals must establish a connection between their spiritual approach and reality and possess the skill to describe formal approaches in the light of existing knowledge. One of the fundamental impulses between art and the artist is a unique form of expression that will redefine the world. This expression can sometimes occur through the artist's efforts to accept themselves and persuade society. In this regard, Berger states, *The artist must know the way to convince others of the reality of their own lies* (Berger, 2010:42).

Every work of art is the child of its era and often the source of our emotions, said Vassily Kandinsky (Kandinsky, 2001). In this context, a work of art not only serves as a source of information about its period but also functions as a genuine expression of our senses.

In other words, Kandinsky, who seeks art in the depths of the soul and believes that shaping art with spirituality is more accurate, contends, *Nature and forms are obstacles that block the path to elevating the human soul. Therefore, forms must be completely eliminated. In this way, the human soul can attain the perfect freedom of imagination, nourished by the flow of life through sound, light, and colors* (Rapelli, 2001:42). According to Barrett, *The formal characteristics of light, color, and patterns in a work are more important to Kandinsky than the subject it represents* (Barrett, 2015:19). Art opens a door to the non-secular inner realm; thus, non-secular art reveals the secular. This will be noticed and will only reflect the secular. Spirituality or transcendence in art varies with numerous variables and different approaches daily. While spirituality in art directs towards the transcendental, for Kandinsky, the foundation of emotion and sensitivity lies in personal spiritual life. This perspective is also akin to Islamic Sufism. The artist benefits from spirituality by creating a work that combines spirituality and mentality (Kandinsky, 2017).

The essence here is essentially an internal journey towards the whole, the absolute. Art is the emergence of both the consciousness of the soul and the possible emotional states in the mind. Kandinsky believes that a person's spirituality is a very good explanation of the soul's mind. Art is a pursuit of truth. Predicting spirituality for our overly materialistic era is quite challenging. The artist, on the other hand, is a person with heightened sensitivity, someone who thinks differently, seeks truth in the depths of their heart, understands the difference between looking and seeing, and reaches spirituality through the integration of the soul with the mind.

Art is not reality. Art is a deception that presents us with a reality, at least for us to grasp the reality offered to us, stated Andrew (Ritchie, 1951).

When we observe human beings and nature, the emotional states we perceive can vary from person to person. All emotional states and the factors causing them affect the inner world, influencing the perception of reality in the physical world, leading to different thoughts in artistic creations and those interpreting art. People seek spirituality in art, endeavoring to attain absolute knowledge arising from the mind or intellect.

In art, the emotional states influenced by the artwork, the emotions and ideas contained within it, and the effect creating a sense of excitement can be said to evoke emotional pleasure. Emotional pleasure is an emotional state experienced through the fulfillment of a purpose and desire. This state emerges as a reflection of liking, joy, and happiness. Pleasure, on the other hand, is an individually interpreted liking that varies from person to person. Formal pleasure is the sum of aesthetic values gained from the plastic properties of any natural object or artwork. Understanding formal pleasure and emotional pleasure leads to the pursuit of aesthetic values. The unique qualities of an artwork, through which it transforms into a truth to be apprehended, bring subjective and objective judgments based on liking or disliking within the framework of aesthetic evaluation in artistic works. This evaluation results in aesthetic judgments based on subjective and objective assessments of liking or disliking within the context of artistic works.

Factors Constituting an Artwork

When a work of art is examined holistically, it is observed that the content of all creative efforts encompasses the emotional states within the context of historical processes, intellectual and existential pursuits, considering and examining spiritual and formal factors as a whole. The materials used in the creation process of the artwork constitute a journey of understanding and interpreting the form and essence within its content. The consideration of aesthetic values and the technical dimension of the work of art involves all interactions. A work of art also reflects the cultural and belief characteristics of society. However, the structure of the materials used, the colors, texture, and form employed, reflect geographical features, as well as the artist's spiritual states that embody the inner perceptions.

The artist creates images in the mind through the participation of the senses. This process of formation is a psychological one, and the mode of reflection is unique to the individual. The artist transfers the developed image in the mind to the surface using various tools. Since each tool has its own dominion on the pictorial surface, the artist develops a style that transforms personal data into shapes and images. In the end, the shapes and images created are what the artist wants to see (Kara, 2011:2-3).

While the complexity of artistic data and perception can have different effects on individuals, the duration of perception can also vary. Among these factors, how the artist shapes their work with inspirational sources, how they attempt to convey it to the viewer, and the connection the artist establishes with the audience plays a crucial role. In this process, in addition

to emotional and mental effects, aesthetic and formal preferences also influence the perception of the work of art.

According to Kant, the human perceptual faculty consists of two primary elements: 1) Sensitivity in individual value, and 2) Perception in transcendental value. These two elements converge with the assistance of the imagination (Ersoy, 2016: 17). Similarly, McGilchrist posits that perceptions are not automatic outcomes of sensory mechanisms but are the principal projections, interpretations, creations, and products of purpose-directedness and imagination (Pallasmaa, 2009: 124). To explore the relationship between imagination and creativity, it is beneficial to first examine the concept of creativity and evaluate research on the interaction between creativity and imagination. P. Guilford, who asserts creativity as an innate trait, highlights a relationship between human intelligence and creative abilities (Bıyıklı & Gülen, 2018: 1275). Conversely, another perspective suggests that while individuals need to possess a certain level of intelligence for creativity, it is challenging to claim that individuals with high intelligence levels are inherently creative (Özerbaş, 201: 675-705). Creative thinking ability is an inherent trait in individuals, manifesting at different levels (Şahin & Danışman, 2017: 748). A significant characteristic of creative individuals is the strength of their imaginative faculties (Leboutiller & Marks, 2003: 29-40). According to this viewpoint, imagination is a cornerstone of creativity, and thus, artistic creation transforms into an individual product through the imagination. Artworks encapsulate environmental and personal factors such as geography, culture, language, and religion. While the artist's societal circumstances and events influence the artwork, the message the artwork aims to convey can also impact society. Therefore, the historical and economic processes, cultural values, social structure, architecture, and reflections of science and technology during the era of the artwork's creation are evident in the artwork.

The artist's inspiration, a catalyst or motivator for innovation, stems from nature, numerous elements within nature, and cultural reflections of societies. The artist can be influenced by various factors as sources of inspiration, and each artist's inspiration may differ. Ranging from personal experiences to cultural assets, these sources lead to an internal journey for the artist, transforming the aesthetic perspective that shapes the style between subjectivity and objectivity. Consequently, the sources of inspiration and motivation for artists are personal, influencing the emergence of various artistic styles.

The artist behaves like a child playing a game by creating their own imaginative world. Taking this world seriously, they distance themselves from reality and establish boundaries by enriching it with a rich emotional treasury (Freud, 1995).

When examining the factors that constitute the artist's work of art, the most fundamental categorization is as follows: *The artist's economic and*

sociocultural status, family and school education, the religious values of the society they live in, the geography they inhabit, natural conditions, the conditions of the period in which the work is performed, the artist's psychological and physical health, the artist's personal life, and social environment, etc... (Bourdieu, 2020; URL-1).

In a general sense, when scrutinizing the significant factors that influence the artist's creativity or may impact the creation of their work, the potential sources of inspiration are examined below in bullet points and are categorized according to the literature in the broadest sense:

-**Emotional Experiences:** Artists often use their inner emotional experiences as a source of inspiration. Emotions such as happiness, sadness, anger, and love emerge as significant elements influencing the creation of art.

-**Spiritual Effects:** Artworks have the potential to create spiritual experiences for both the artist and the audience. When analyzing a work of art, the viewer engages in an effort to connect the piece with the emotional states and formal effects learned throughout their life. The artist, in reflecting their inner journey, strives to establish aesthetic and perceptual perspectives in their works. Artworks can alter the world of perceptions through symbols, metaphors, and schematic concepts. These spiritual effects can prompt viewers to question and contemplate, requiring mental effort to interpret the work and enhancing its value while taking the audience on an inner journey.

-**Personal Experiences:** The experiences of existence, emotional encounters, and inner worlds acquired throughout an artist's life also serve as inspiration. Especially, emotional experiences, habits, and beliefs shaping preferences are among the elements that bring forth the artist's creations.

The relationships between emotional states in the creation of artworks and their spiritual and formal effects are intertwined. These relationships shape both the creative process of art and its interaction with the audience. For instance, a painter may depict happiness, sadness, longing, enthusiasm, or fear to express emotional variations.

-**Formal Effects**: Formal effects manifest as the visual or auditory features of an artwork, conceptualized through our senses. The techniques used in creating a piece, such as the colors employed in a painting that contribute to its coherence, can shape the viewer's perception. For example, the dynamic distribution of vibrant colors in a piece can evoke energy and excitement, while the use of calm colors may create a static order, inducing a sense of calmness and tranquility in the viewer.

-**Nature and Environmental Factors**: Images reflecting the unique beauty of nature, as well as visuals conveying environmental messages (such as global disasters) or natural art forms, can be a source of inspiration for many artists. Artworks that shape paintings, photographs, and sculptures can be influenced by nature.

-Other Artworks: Art forms and works by different artists, including contemporary art, can be a source of inspiration. Analyzing products from other artists can aid in the development of new images and perspectives.

-**Artistic Movements and Styles**: Movements that have contributed to history and the styles of artists shaping those movements have served as inspiration for artists in subsequent periods. For instance, movements like the Renaissance, Dadaism, or abstract art can influence the creation process of artworks.

-**Other Art Forms:** Throughout history, other art forms, such as music and literature shaped by sounds and movements created to express humanity's power over nature, have been effective sources of inspiration for artists.

-**Social and Cultural Issues**: Social and cultural events can help convey the messages artists wish to express in their works. These elements serve as powerful means of artistic expression.

-**Dreams and Imagination**: Dreams and imagination assist in the creation of unique and abstract works of art, contributing to the birth of original artistic creations.

Therefore, sources of inspiration that trigger the creativity of the artist or may lead to the creation of a work are components of a complex process. When these influences come together, we can say that the meaning and impact of works of art can become richer and deeper.

When works of art are perceived by the audience, the viewer's own emotional states and experiences are also crucial. Viewers, while observing the work, can perceive it differently based on their emotional states and experiences. For instance, a person in a happy mood may evaluate a painting more positively, whereas it may be approached from a different perspective when the same artwork is viewed during a melancholic period. Viewers interpret artworks according to their own emotional states.

The connection between the artist and the audience is highly significant for the artist. The audience, by providing feedback, can influence the artist's ideas and thoughts. The artist's connection with the audience is one of the fundamental uncertainties of art and plays a crucial role in the emergence of the effectiveness of works of art. Establishing a connection with the audience plays a critical role in conveying the emotion, thought, or message that the artist aims to communicate.

Some Fundamental Thoughts on the Connection of Artists with Viewers

Artworks can evoke emotional moments for the audience. Whether it be a painting, sculpture, song, or literary work, it enriches life by offering the viewer a unique emotional experience. The artist, by creating emotional depth in their work, facilitates the formation of an emotional connection with the viewer.

As artists provide aesthetic subject matter through their creations, they also enhance aesthetic perception and engage in communication with the audience. In the process of encouraging the viewer to contemplate, the artist can prompt aesthetic perceptual evaluation and inquiry through their artworks.

By inviting the viewer to question their own perspective and understand the work, the artist establishes a connection. Simultaneously, these artworks may offer an aesthetic experience. The aesthetics conveyed through colors, forms, and textures in the artwork become meaningful, eliciting a sense of pleasure and admiration.

Some artists choose to involve the audience as part of the artwork. For example, interactive artworks stimulate more personal emotions by keeping the viewer engaged in the interaction. We can refer to this as involving the viewer.

In the context of societal and cultural connections, artworks can address societal and cultural issues, prompting the viewer to contemplate these matters. Such works create a connection between the viewer and society, engaging them in the process of reflection on these issues.

Some works of art, on the other hand, are designed to entertain or draw the interest of the viewer. We can say that, in some cultures, these works are considered artistic genres. An artist may employ highly absurd or grotesque means to influence and capture the viewer's interest.

It can be argued that an artwork effective in expression and communication can be used as a tool to convey a message. The artist's goal may be to express or narrate the thoughts of a society and oneself. Through this communication, it is easily understood how the viewer reacts to the artwork.

It is possible to interpret life in a different way through works of art. The communication between the artist's intention and the viewer's interpretation enhances the power of art. By utilizing their own experiences and perspectives, the artist can strengthen their work, providing them with the ability to comprehend and interpret the message in artworks.

Although works of art may possess various artistic elements from a visual standpoint, achieving aesthetically satisfying qualities occurs through the accurate emphasis of these elements. The proper use of artistic elements that integrate the artwork can endow it with physical qualities, leading to the formation of aesthetic satisfaction in the viewer.

Conclusion

Since the beginning of existence, humankind has grappled with the awareness of being, driven by an intrinsic motivation to create products that facilitate and imbue life with meaning. Numerous emotional states and factors contributing to the emergence of these states have influenced the life cycle, shaping the efforts to create meaningful products. These factors, acting

as catalysts for internal contemplation, give rise to artistic works as reflections of emotions, concurrently serving as one of the reasons for human existence. Art is an internal reflection that holds up a mirror to life. In addition to shedding light on the struggle of existence, events and phenomena that evoke positive feelings in humans have significantly influenced artists, artworks, and the impact on the recipient's life. Moreover, various disciplines rooted in existential reality and aesthetic sensitivity, based on existentialism, have influenced the perception and interpretation of art. Therefore, it can be said that the fundamental basis of the spiritual and formal effects between the artist's work and the recipient is the enduring sense of existence throughout life.

The perceived form in an artwork simultaneously represents the material existence. The essence in the artwork manifests as an expression of the aesthetic values it possesses. In other words, the essence serves as both the realized form of content and the intended message to the recipient, such as the emphasized central idea. Therefore, correctly emphasizing the relationship between the spiritual and formal aspects in an artwork facilitates the perception of the emotional states that constitute the artwork, simultaneously reflecting the artist's emotional states.

In the process between the artist, artwork, and recipient, the perception and interpretation of art involve the conceptualization of emotions and the message or content intended as a result of these emotions. This conceptualization occurs through the recipient's perception, guided by spiritual and formal influences, shaping the theoretical and perceptual approaches to the artwork. With an objective and subjective approach, the artist, by utilizing the emotional states that form this aesthetic integrity, establishes a connection between the external and internal realities of the outer world and inner world, employing the interaction of spiritual and formal elements in the recipient. Additionally, the artist, by shaping and internalizing societal cultural values, brings forth the conceptualization of the artwork, making it amenable to conceptual and perceptual interpretations, thus undergoing a transformative process.

REFERENCES

Written Soruces

Barrett, T. (2015). *Neden bu sanat? Çağdaş sanatta estetik ve eleştiri*. (çev.: Esra Ermert), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Berger, J. (2010). *Picasso'nun başarısı ve başarısızlığı*. (çev.: Yurdanur Salman- Müge Gürsoy Sökmen), Metis Yayınları, İstanbul.

Bıyıklı, E. N.- Gülen, A. L. (2018). Hayal gücü ve yaratıcılık kavramlarının tasarım sürecine etkisi. *İdil*, 7(50), 1273-1277.

Bourdieu, P. (2020). *Sanatın kuralları*. İstanbul: Alfa Yayınları.

Şahin, F. - Danışman, Ş. (2017). Yaratıcı kişilik özellikleri ölçeği: Güvenilirlik ve geçerlik çalışması. *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(2), 747-760.

Ersoy, A. (2016). *Sanat kavramlarına giriş*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Kandinsky, W. (2001). *Sanatta ruhsallık üzerine*. (çev.: Gülin Ekinci), İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Kandinsky, W. (2017). *Sanatta tinsellik üzerine*. (çev.: Özkan Eroğlu), İstanbul: Tekhne Yayınları.

Kara, D. (2011). Sanat yapıtının oluşum süreci. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi Art-E*, 4(8), 1-5.

Leboutillier, N. - Marks, D. F. (2003). Mental imagery and creativity: A metaanalytic review study. *British Journal of Psychology*, 94 (1), 29-44.

Pallasmaa, J. (2009). *The thinking hand: Existential and embodied wisdom in architecture*. New York: Wiley.

Rapelli, P. (2001). *Art book Kandinsky soyut sanatın öncüsü*. (çev.: Özge Özbek), Ankara: Dost Kitapevi.

Ritchie, C. A. (1951). *Abstract painting and sculpture in America*. New York: The Museum of Modern Art.

Freud, S. (1995). *Sanat ve sanatçılar üzerine*. (çev.: Kâmuran Şipal), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özerbaş, M. A. (2011). Yaratıcı düşünme öğrenme ortamının akademik başarı ve bilgilerin kalıcılığa etkisi. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 31(3), 675-705.

Electronic Sources

URL-1: https://www.sosyologer.com/sanat-eseri-nedir-sanat-eserinin-ozellikleri-nelerdir/ (Erişim: 01.01.2024)

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

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

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

Yazarın Notu/Author's Note: Bu makalenin ilk versiyonu, Türkçe olarak 14-16 Temmuz 2023 tarihlerinde Tiflis-Gürcistan'da gerçekleştirilen Avrasya 8. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresinde sözlü olarak sunulmuş ve tam metin kitabında Türkçe olarak yayımlanmıştır./*The first version of this article was orally presented in Turkish at the 8th International Congress of Social Sciences of Eurasia held in Tbilisi-Georgia on July 14-16, 2023 and published in Turkish in the full text book.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 19.12.2023
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 16 02. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1406877
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 317-337.

Araştırma Makalesi
Research Article

20.YÜZYIL ÖZELİNDE BAZI GELENEKSEL KADIN GİYSİLERİNİN KORUNARAK SAKLANMASI

♦

PRESERVATION AND STORAGE OF SOME TRADITIONAL WOMEN'S CLOTHES, SPECIALLY DURING THE 20TH CENTURY

Ayşe Gamze ÖNGEN*

ÖZ: Türklerde giyim-kuşam, önemli kültürel bir değer olarak öne çıkmaktadır. Bu nedenle, tarihi giysilerin bilinirliliğini sağlamak adına, bu eserlerin gelecek nesillere aktarılabilmesi için korunarak saklanmaları gerekir. Bu çalışma, tarihi giysilerin korunarak saklanması ve sergilenmesi için uygun çevresel koşulların sağlanmasının önemini vurgulamaktadır. Çünkü giysilerin saklandığı veya sergilendiği ortamların çevresel koşulları, eserlerin zarar görmesinde önemli bir etkendir. Ayrıca, insan faktörü de giysiler üzerinde olumsuz etkiler yaratmaktadır. Çalışma kapsamında, 20. yüzyıla ait özel bir koleksiyonda yer alan 50'ye yakın kadın giysi örneğinden seçilen 3 eser incelenmiştir. Geleneksel kadın giysi örneklerinin incelenme amacı, bu eserlerin doğal malzemelerle üretilmelerinden kaynaklanan olumsuz çevresel faktörlerden, nasıl etkilendiklerini tespit etmektir. Bu şekilde, kadın giysilerinin saklandığı koşulların elverişsizliği ve olumsuz faktörlerin eserler üzerindeki tahribatıyla birlikte, özellikle insan faktörünün etkisinin de önemli olduğu görülmektedir. Zira ülkemizde evlerde elverişsiz koşullarda konservasyon bilgisine sahip olmayan kişiler tarafından saklanan birçok kültürel değerin olduğu düşünüldüğünde, koruyucu konservasyon bilgilerinin paylaşılması ve görsel verilerle desteklenmesi önemli bir hedeftir. Ayrıca, günümüze kadar ulaşabilen tarihi giysilerin daha fazla yıpranmaması için gerekli yöntemler, gelişen teknolojik bilgilerden faydalanılarak eserler incelenmiştir. Bu bağlamda, tekstillerin ömürlerini uzatmaya yönelik önemli bilgilerin gelecek nesillere aktarılması hedeflenmiştir. Ancak, tarihi giysilerin korunması için uygulanan koruyucu yöntemlere dair sınırlı sayıda bilimsel çalışma bulunmaktadır. Bu nedenle, çalışmanın literatüre özgün bir katkı sağlaması hedeflenmiştir. Ayrıca kültürel varlıklarımızın gelecek kuşaklara aktarılmasını güvence altına almak adına koruyucu konservasyon yöntemlerinin daha geniş bir perspektifte ele alınması gerektiği vurgulanmıştır.
Anahtar Kelimeler: Kadın giysisi, cepken, şalvar, entari, konservasyon.

ABSTRACT; *Clothing stands out as an important cultural value in Turks. In this context, it is necessary to preserve historical clothes so that they can be passed on to future generations. This study emphasizes the importance of providing appropriate environmental conditions in the context of preserving and exhibiting historical clothing. Because the conditions of the environments where the clothes are stored or exhibited stand out as a critical factor in damage to the works. Similarly, the negative effects of the human factor on clothing cannot be ignored. Within the scope of the study, 3 works selected from nearly 50 women's traditional clothing samples in a private collection of the 20th century were examined. The purpose of examining traditional clothing samples is to determine how these works are affected by negative environmental factors resulting from their production with natural materials. In this way, the unfavorable conditions in which women's clothing is stored and the effects of negative factors on the destruction of artifacts are especially concentrated on the human factor. Considering that*

* Doç. Dr.- İstanbul-gamzeongen@gmail.com (Orcid: 0000-0002-2639-7777

This article was checked by Turnitin.

there are many cultural values kept in our country under unfavorable conditions at home by people who do not have conservation knowledge, sharing conservation information and supporting it with visual data is an important goal. In addition, the methods necessary to prevent further wear and tear of historical clothes that have survived to the present day have been examined using developing technology. In this context, it is aimed to transfer important information to extend the life of textiles to future generations. However, there are limited scientific studies on the protective methods applied to preserve historical clothing. Therefore, the study is aimed to make a unique contribution to the literature. It was also emphasized that protective conservation methods should be considered from a broader perspective in order to ensure the transfer of our cultural assets to future generations.
Keywords: *Women's clothes, cepken, shalwar, entari, conservation.*

Giriş

İnsanoğlu yaşamını sürdürebilmek için temel ihtiyaçlarının yanı sıra bilim, kültür, tarih gibi üstyapıyı oluşturan ögelere gereksinim duymuştur. Üstyapının içinde yer alan geleneksel sanat eserlerimiz, insanlığa ait olan, genellikle anonim özellik gösteren "kültürel miras" olarak tanımladığımız, tarihi değerlerimizdir. İnsanoğlunun ortak mirası olan bu kültürel değerlerimizin, gelecek kuşaklara tanıtılabilmesi için korunarak saklanması çok önemlidir.

Tarihi tekstil objeleri, çoğunlukla organik yapıya sahip olmaları nedeniyle, üretildiği andan itibaren yıpranmaya başlarlar. Bu nedenle, tarihi tekstillerin depolandıkları ve sergilendikleri ortamlarda da farklı olumsuz etkilere maruz kaldıklarında bu yıpranma süreci hızlanmaktadır. Ayrıca tarihi tekstillerin yıpranmasına neden olan insan etkeni de önemli başka bir olumsuz faktördür. Eserlerin yıpranmaması adına uzman kişiler tarafından yapılan koruyucu konservasyon yöntemlerinin uygulanması, çok önemlidir. Özellikle eserle ilgilenen kişinin yetersiz bilgi ve tecrübesizliği, eser üzerinde gerekli güvenliği oluşturmaması ve ilgisizliği, eserde geriye dönüşü olmayan hasarlara neden olmaktadır.

Tarihi tekstillerin, saklandığı ve sergilendiği ortamda var olan nem, ısı, doğal-yapay ışık, gazlar, partiküller ve çeşitli mikroorganizmalarla, kemirgenlere vb. gibi zararlı faktörlere maruz kalmaları sonucunda, eserler zarar görebilmektedir. Bu nedenle tarihi tekstillerin yapısal özelliğinden kaynaklanan bozulmaları engelleyebilmek veya bozulma sürecini yavaşlatabilmek için zararlı çevre ve insan etkilerinin kontrol altına alınması germektedir. Özellikle birçok müze ve özel koleksiyonlarda saklanan tarihi tekstillerin zararlı faktörlerinden etkilenmemesi adına bu alanda bilgili, eğitimli kişi ve kurumlar tarafından gelişen teknolojilerden de faydalanarak gerekli önlemler alınmaktadır. Ancak ülkemizde evlerde elverişsiz koşullarda konservasyon bilgisine sahip olmayan kişiler tarafından saklanan birçok kültürel değerin olduğu düşünüldüğünde, koruyucu konservasyon bilgilerinin paylaşılması ve görsel verilerle desteklenmesi bu çalışmada hedeflenmiştir.

Çalışma kapsamında, 20. yüzyıla ait özel bir koleksiyonda yer alan 50'ye yakın kadın giysi örneğinden seçilen 3 eser incelenmiştir. Geleneksel kadın giysi örneklerinin incelenme amacı, bu eserlerin doğal malzemelerle

üretilmelerinden kaynaklanan olumsuz çevresel faktörlerden nasıl etkilendiklerini tespit etmektir. Bu şekilde, kadın giysilerinin saklandığı koşulların elverişsizliği ve olumsuz faktörlerin eserler üzerindeki tahribatıyla birlikte, özellikle insan faktörünün etkileri de incelenecektir. Ayrıca tarihi giysilerin daha fazla yıpranmaması için gerekli yöntemlerin araştırılmasında, gelişen teknolojik bilgilerden de faydalanılacaktır. Bu bağlamda, tekstillerin ömürlerini uzatmaya yönelik önemli bilgilerin gelecek nesillere aktarılması hedeflenmiştir. Ancak, tarihi giysilerin korunması için uygulanan koruyucu yöntemlere dair sınırlı sayıda bilimsel çalışma bulunmaktadır. Bu nedenle, çalışmanın literatüre özgün bir katkı sağlaması hedeflenmiş ve kültürel varlıklarımızın gelecek kuşaklara aktarılmasını güvence altına almak adına koruyucu konservasyon yöntemlerinin daha geniş bir perspektifte ele alınması gerektiği vurgulanmıştır.

1. Tekstillerin Yıpranmasına Neden Olan Faktörler

Genellikle kullanım amaçlı üretilmiş olan tekstiller, farklı hammaddelerden oluşmuş yapılara sahiptir. Bu nedenle tekstillerde kullanılan elyafın yapısal özelliğinden kaynaklanan yıpranmaların engellenmesi ve bu süreci yavaşlatabilmek için eserle ilgilenen kişilerin olumsuz insan ve çevre faktörlerine dikkat etmeleri gerekmektedir. Müzelerde ve özel koleksiyonlarda bulunan tekstil eserlerinin saklanmasında (depolama) ve sergilenmesinde olumsuz çevre koşullarına maruz bırakılmamasına özen gösterilmelidir. Böylelikle doğal tekstil lifinin yapısal özelliği nedeniyle üretildiği andan itibaren başlayan bozulmaların yavaşlatılması sağlanabilir. Bu nedenle tarihi eserlerin bu alanda gerekli bilgi ve eğitime sahip uzman kişi ve kurumlar tarafından korunarak saklanması gerekmektedir.

Tarihi tekstillerin yıpranmasına neden olan zararlı çevresel faktörler sırasıyla; Bağıl nem, ışık, sıcaklık, havadaki çeşitli gazlar, atmosferik kirleticiler, toz, biyolojik etkenler olarak görülmektedir.

1.1. Bağıl Nem

Havada bulunan belirli bir hacimdeki, mutlak nemin, aynı sıcaklıkta taşıyabileceği maksimum su buharı miktarına, oranının yüzde olarak ifadesidir. Bağıl nem ve sıcaklık birbirini etkileyen olumsuz faktörlerdir. Bir alanda nem ile sıcaklığın bir arada ve devamlı yüksek kalması, bu ortamda biyolojik etkenlerin oluşmasına neden olur. Ortamda oluşan bu biyolojik etkenler özellikle tekstillerin üzerinde kısa sürede yıpranmayı hızlandırır. Bu nedenle tekstiller için bağıl nem değeri %50 veya %55 oranında olmalıdır. Sıcaklık ise kış mevsiminde 16°C veya 17°C, yazın ise 24°C veya 25°C olmalıdır. Özellikle kış aylarında sıcaklık derecesinin 10°C altına düşmemesi gerekmektedir. Bağıl nemin ortamdaki sıcaklık ve nem (bağıl nem) değerleri termo-hygrograph'la ölçümü yapılır (Görsel-1) (Baydar, 2001: 367). Eserlerin sergilendiği veya saklandığı mekânların nem kontrolleri otomatik nemi alan veya veren ayarlayıcı aletlerle(makinalarla) yapılmaktadır.

Görsel-1: Müzeler İçin Nem ve Sıcaklık Ölçüm Aleti (URL-4)

Tekstilin emdiği nem miktarı, üretildiği elyafının hammaddesinin özelliğine, ipliğin büküm sayısına ve kumaşın dokusu ile doku sıklığına göre değişmektedir. Ayrıca tekstil ürünü, içinde bulunduğu koşullar ve nem oranına göre farklılık gösterir. Örneğin yün nem çekme oranı en yüksek olan doğal tekstil lifidir. Ayrıca, farklı oranda nem çeken lifler arasında da keten, viskoz ipeği, ipek, naylon, pamuk, orlonu da sayabiliriz.

1.2. Sıcaklık

Sıcaklık, tekstillerin bozulma sürecini hızlandırarak kimyasal reaksiyonlara neden olan önemli bir etkendir. Bir ortamdaki nem (bağıl nem) dengesinin korunabilmesi için sıcaklık değerlerine dikkat edilmesi gereklidir. Nem ve sıcaklık ters oranda birbirini etkilemektedir. Bu nedenle bir ortamdaki kuru havada görülen küçük ölçüde sıcaklığın azalması veya yükselmesi tekstil yüzeyleri üzerinde çok fazla olumsuz etki yaratmamaktadır. Ancak bir ortamdaki sıcaklığın yükselerek hızla artması, (ısı vericilerin bulunması, spotlara veya doğrudan günışığı vb. gibi) bağıl nemin düşmesine neden olacaktır. Bu da tekstil yüzeylerinin önemli ölçüde zarar görmesine neden olacaktır. Yüksek sıcaklık tekstil lifleriyle beraber ayrıca boyar maddelere de zarar vermektedir.

Cam lifi yüksek ısıya en dayanıklı liftir. Ayrıca sıcağa dayanıklı pamuk, keten, yün, ipek, viskoz ipeği, naylon liflerini de sayabiliriz. Özellikle 150°C üzerinde sıcaklıkta pamuk ve keten lifleri ve 100°C üzerindeki sıcaklıkta yün ve ipek ısıtıldığında birçok özelliklerini kaybederler. Bu nedenle bu liflerin yüksek sıcaklığa maruz kalmamasına dikkat edilmelidir.

Eserlerin korunması için ideal sıcaklığın 15-20°C arasında olması önemlidir. Yapılan incelemeler sonucunda bu sıcaklıkta saklanan tekstillerde, lif veya boyar maddede özelliğinde bozulma görülmemiştir. Ancak ortam aydınlatmalarında kullanılan lambaların ışık ve sıcaklıkları bir araya geldiğinde eser üzerinde büyük tahribata neden olabileceği için bu kaynakların önerilen değer ölçülerinde olmasına dikkat edilmelidir (Uygur, 2000: 67).

Nem (bağıl nem) ve sıcaklık değerlerinin düzenli olarak ölçülmesi özellikle tarihi tekstil ürünlerinin korunmasında çok önemlidir.

1.3. Işık

Işık, insanın doğrudan gözle algılayabildiği elektromanyetik ışımaya denir. Işık, Latince *Lux* kelimesi ile ifade edilen uluslararası aydınlatma birimidir. Tarihi tekstillerin aydınlatılma değeri 50 Lux'ten daha fazla olmaması önerilir (URL-1).

Tekstil eserlerinin ömürlerinin uzatılmasında ışık önemli bir etken olduğu için doğal ve yapay ışığa maruz kalmamaları çok önemlidir. Işığa maruz kalan tekstillerde hassaslaşma, yapılarında bozulma ve renklerinde solmalar görülmektedir. Ultraviyole ışığı tekstil yüzeylerine çok fazla zarar verebilmektedir. Özellikle güneş ışığında olan ultraviyole ışığı, ampuller tarafından da ortama yayılmaktadır. Bu nedenle eserlerin ultraviyole ışıktan korunabilmesi için ultraviyole filtre camı kullanılmalıdır. Bu filtrelerin eserin saklandığı veya sergilendiği vitrin camı, pencerelerde veya resim çerçevelerinde kullanılması önerilir.

Tarihi tekstillerin korunması için sergilendiği ve korunduğu ortamın ışık değerinin 50 Lux olmasına dikkat edilmelidir. Müzelerde veya özel koleksiyonlarda eserlerin sergilenme sırasında ziyaretçiler tarafından görünürlüğü için kısa süreli aydınlatıldığı bu yöntemle eserin ışıktan korunması sağlanmaktadır. Ayrıca ortam kamerasının ışık seviyesi istenilen oranlarda (CCI IIC 2/5) olmalıdır. Ultraviyole ışık ölçümünün özel cihazlarla yapılması da çok önemlidir (Görsel-2,3) (URL-2).

Tekstil eserlerinde görülen indigo ve kök boyalar dışında doğal boyarların ışığa karşı hassasiyetlerinin düşük olduğu bilinmektedir. Boyada kullanılan siyah ve koyu renklerde, mordan olarak demir tuzları kullanılmaktadır. Demir tuzlarının kullanıldığı boyar madde ile boyanan lifler, ışıktan etkilenerek zarar görebilmektedir. Böylelikle doğal renklerin UV ışınlarında soldukları görüldüğü gibi düşük haslıktaki boyar maddelerin de gün ışığında soldukları tespit edilmiştir. Bu nedenle tekstil eserlerinin sergilendiği ortamda ışık kaynaklarının sergi alanın dışına yerleştirilmesiyle alınması gereken başka bir önlem olarak gösterilebilir. Tarihi tekstillerin sergilendiği alanın aydınlatma değerleri eserin hassasiyetine göre 50 veya 150 Lux arasında olmalıdır. Eserlerin ultraviyole ışınlarına maruz kalmamaları adına son yıllarda UV filtreleri kullanılmaktadır. Uzman kişiler tarafından bu filtreler sık sık kontrol edilmeli ve gerektiğinde değiştirilmelidir. Işığa duyarlı olan eserlerin, kısa sürelerde (2-3 hafta) bulundukları konum değiştirilmelidir. Ayrıca tekstil yüzeyleri için başka bir koruma yöntemi ise vitrin içerisinde sergilenen eserin görünürlüğü, vitrin üzerine yerleştirilen hareketli opak örtülerle sağlanmaktadır. Bu opak örtüler ziyaretçilerin esere yaklaşmasıyla açılarak eserin görünürlüğü sağlanmaktadır (Görsel-3; URL-2).

Görsel-2: Giysi Kumaşının Gün Işığından Solarak Etkilenmesi (URL-5).

Görsel-3: Royal Albert Memorial Müzesi Tarihi Kostümlerin Sergilenmesinde Kullanılan Vitrin Camına Uygulanan UV Filtreleme Filmi (URL-6).

1.4. Çeşitli Gazlar

Havada bulunan bazı gazlar zamanla havada bulunan su (H_2O) ile bir araya gelerek asit oluşturmaktadır. Bu zararlı gazların bulunduğu ortamdaki tekstil ürünleri önemli ölçüde tehlike altındadır. Örneğin bazı tekstilleri oluşturan selülozik lifler, asitle parçalanırken, protein lifleri ile oluşan tekstillerin asitli ortama daha dayanıklı olduğu tespit edilmiş ancak uzun süre maruz kaldıklarında bu liflerin de yıprandıkları görülmüştür. Ayrıca bazı boyar maddelerin de asidik ortamlardan daha çok etkilendiği gözlenmiştir. Örneğin, siyah gibi koyu renklerde kullanılan demir tuzlarının, reaksiyonlarda katalizatör işlevi yaptığı için mutlaka eserin bulunduğu ortamın havalandırılmasına özen gösterilmelidir (Uygur, 2000: 67).

1.5. Atmosferik Kirleticiler ve Toz

Tarihi tekstillerin yıpranmasına yol açan unsurların başında hava kirliliği gelmektedir. Havada var olan zararlı gazlar, eserin üzerine yerleşerek, liflerin yıpranmasına neden olmaktadır. Özellikle tekstillerin sıcak ortamlarda veya güneş ışığına direk maruz kalacağı sergileme yöntemlerinden kaçınarak, eserin cam dolap içerisine alınarak korunması önemlidir.

Eserlerin saklandığı ortamlardaki kir ve toz tekstil yüzeyinde yıpranmaya neden olmaktadır. Tekstil lifinin üzerine yerleşen toz, ortamdaki kontrolsüz bağıl nemden etkilenerek, lif yapısının genişlemesine yol açar. Böylelikle toz, içine yerleştiği lifin genişlemesiyle yüzeyde hareket ederek bıçak etkisi yaratmaktadır. Kopan veya zarar gören lifler tekstil yüzeyinde olumsuz sonuçlara neden olmaktadır (The Textile Museum, 2001). Bu tür kirlerin eser üzerinden uzaklaştırılması gerektiğinde uzman bir kişi tarafından düşük güçte vakumlama yöntemi uygulanmalıdır. Eserlerin saklandığı ortamın, kapı, pencere yüzeylerinden veya yer döşemelerinden gelen toz, kir vb. gibi kirleticilerden korunmak amaçlı filtrasyon uygulanmalıdır.

Tekstil eserlerine havadaki gazlar dışında, direk temas ederek zarar veren diğer unsurlar ise, yapıştırıcılar ve ahşap gibi asit içeren malzemelerdir. Bu malzemelerdeki zehirli gazların yüzeye çıkması ve eserle temas etmesi durumunda, eser yüzeyinde yıpranmalar oluşmaktadır. Hava kirliliğin olduğu sanayi bölgelerinde bulunan müzelerde, dışardan giren kirli hava filtre edilerek havanın temizlenmesi çok önemlidir. Ayrıca eserde asitsiz (pH 7-8.5) malzemeler (kumaş, kâğıt vb.) kullanılması, eser üzerinde asit oluşumunu engellemek amacıyla alınabilecek diğer bir önlemdir.

1.6. Biyolojik Etkenler

Tekstil eserlerinin üzerinde görülen kemirgenler, böcek, küf gibi zararlılar, eser lifleri üzerinde biyolojik bozulmalara neden olmaktadır. Selüloz ve protein kökenli lifler, yüksek nem ve sıcaklığa maruz kaldıklarında, tekstil yüzeyi üzerinde kahverengi renkte lekeler oluşturmaktadır (Baydar, 2001:367). Böyle bir biyolojik etkileşime yeni maruz kalmış bir tekstil yüzeyi üzerinde zaman kaybetmeden gerekli önlemler alınarak bozulma önlenebilmektedir. Ancak eser biyolojik etkileşime ileri safhada maruz kaldıysa, mantar ve böceklerin oluşabileceği düşünülmeli ve bu eserin diğer eserlerden uzaklaştırılarak farklı bir alanda korunmaya alınmalıdır. Böcek ve mikroorganizmaların eserden uzaklaştırılma işlemi kimyasal maddelerin kullanımı ile yapılırken bu kimyasalların (toksik özellik) eserlere zarar vermemesine dikkat edilmelidir.

Tekstillerin böcek istilalarına uğraması sonucu uygulanan diğer bir yöntem ise esere, soğuk hava ile dondurma yöntemi uygulanarak, böceklerin ortamdan uzaklaştırılma işleminin yapılmasıdır. Böcek istilasına uğrayan eserler için son yıllarda, özellikle müzelerde bu yönteme başvurduğu görülmektedir (Wolf, 1995: 81).

Toprakta ve havada her zaman olan mikroorganizmalardan biri de küftür. Küf, yoğun nemli havada sporlanma ile selülozik liflerde (pamuk, keten ve rayonda bulunan) çoğalır. Tekstil yüzeyinde küf gri, siyah, yeşil renkte kalıcı lekeler meydana getirir. Küf ve mantarlar, tekstil yüzeyinde renk değişimi yaparak yoğun bir koku (küf kokusu) bırakırlar. Tekstil yüzeylerinin küfe maruz kalmaları durumunda ortam havalandırılarak eser üzerinde konservatör tarafından uygun görüldüğünde dikkatlice vakum işlemi yapılmalıdır. Eserlerin saklandığı ortamın temiz hava ile havalandırılması, sıcaklık ve nem oranlarının kontrolleriyle ortamdaki küf sorunu ortadan kalkacaktır.

1.6.1. Afetler

Doğal afetler tarihi tekstillerin zarar görmesine neden olan diğer bir önemli etkendir. Bu afetler su baskını ve yangındır.

- **Su Baskını;** Eserin bulunduğu binanın yapı özelliği ve eserin saklandığı kat önemlidir. Çünkü binaların alt katlarında saklanan eserler, su baskınına daha çok uğrayabilirler. Bu nedenle tarihi eserlerin saklandığı ve sergilendiği ortamların, su baskınına maruz kalmayacağı bina katlarında yer

almaları ve esere zarar vermemesi açısından su borularının kontrollerinin sık sık yapılması çok önemlidir.

• **Yangın;** Eserlerin saklandığı ve sergilendiği bina içinde yapılan tamirler, uzman olmayan kişiler tarafından çekilen elektrik sistemleri, yanıcı çözücüler, söndürülmeyen sigara izmaritleri, yangınlara neden olmaktadır. Eserlerin yangından korunması için öncelikli olarak itfaiye ile bağlantı ağı, otomatik bir sistem üzerinden yapılmalıdır. Eserlerin bulunduğu yerlerde yangın alarm cihazları yerleştirilmelidir. Önemli telefonların kolay ulaşılabilirliği (İtfaiyenin telefon numarası) ve personele, yangında nasıl hareket etmeleri hakkında bilgi verilmelidir. Ayrıca bina içerisinde kullanılan uzatma kabloları yerine, onaylı kablolar, aydınlatma armatörü ve elektrik prizleri uzman elektrik teknisyeni tarafından montajı sağlanmalı ve periyodik olarak kontrolleri yapılmalıdır (URL-3).

Eserlerin saklanarak korunması ve sergilenmesi için alanında bilgi ve tecrübeye sahibi olan uzman kişi ve kurumlar tarafından koruyucu konservasyon uygulamalarının yapılması çok önemlidir. Aksi takdirde tarihi tekstiller olumsuz çevresel faktörlerden ve insan faktörlerinden zarar görebilirler.

2.20. Yüzyıl Tarihi Kadın Giysilerinin Yıpranmasına Neden Olan Faktörler ve Alınması Gereken Önlemler

Tarihi giysilerin saklandıkları veya sergilendikleri ortamda görülen olumsuz çevresel faktörler, giysi kumaşında ve giysi süslemesinde kullanılan boncuk, taş, kurdele gibi ögelerin zarar görmesine, hatta ilerleyen zamanda önlem alınmazsa giysilerin yıpranarak yok olmasına neden olacaktır. Dünyada, tarihi kostümler, müze ortamında konservatör tarafından uygulanan koruyucu konservasyon teknikleri ile sergilenmekte ve depolanmaktadır. Ayrıca ülkemizde olduğu gibi Dünyada da bazı özel kurum veya kişiler tarafından, tarihi giysilerin saklandığı koleksiyonların olduğu bilinmektedir. Bu koleksiyoncular, çoğu zaman bir tekstil konservatörü ile iş birliği içerisinde çalışarak eser ile ilgili tüm bilgi ve teknik yardım almaktadırlar. Ancak tekstillerin korunmasında bilgi sahibi olmayan aile yadigârı eşyaları bilimsel olmayan yöntemlerle evlerinde saklayan kişilerin bilgilendirilmesi için ilgili devlet kurum ve kişilere önemli görevler düşmektedir. Çünkü bu tarihi tekstillerin zarar görmeden geleceğe aktarımı önemli bir sosyal sorumluluktur.

Çalışmanın amacı 20. Yüzyıla ait özel bir koleksiyonda saklanan 50'ye yakın kadın giysi örnekleri incelenerek içerisinden seçilen 3 eser üzerinde yapılan araştırma ve inceleme sonucunda elde edilen verilerin sunulmasıdır. Çünkü tarihi giysilerin korunması için uygulanan koruyucu yöntemlere dair sınırlı sayıda bilimsel çalışma bulunmaktadır. Bu nedenle, çalışmanın literatüre özgün bir katkı sağlaması hedeflenmiş ve kültürel varlıklarımızın gelecek kuşaklara aktarılmasını güvence altına almak adına koruyucu konservasyon yöntemlerinin incelenen eserler üzerinde uygulanması gereken yöntemler vurgulanacaktır.

3.1. Örnek-1. Eser:
20. Yüzyıla Ait Kadın Cepkeni ve Şalvarı

20. yüzyıla ait kadın cepken ve şalvarı özel bir koleksiyona aittir. Kadın giysisi mor renkte pamuk ve keten kumaşlardan dikilmiştir. Giysinin kumaş süslemelerinde Dival işi tekniği kullanılarak çiçek motifleri simle işlenmiştir. Eserin, cepken ve şalvar giysilerini ayrı ayrı incelersek;

Görsel-4: Özel Bir Koleksiyona Ait 20.Yüzyıl Kadın Cepkenin ön ve arka Görseli (Ayşe Gamze ÖNGEN, 2013).

• **Kadın Cepkeni: C**epkenin ön beden kumaşı iki parçadan oluşmuştur (Görsel-4). Cepkenin sağ ve sol bedenini oluşturan bu kumaş parçalarının, omuzdan bele kadar olan uzunluğu 33 cm, belden kalçaya doğru uzanan pileli ek kumaşın boyu ise 20 cm'dir. Cepkenin omuz genişliği ise 37 cm'dir. Cepkenin ön bedenin sağ ve sol omuz bölgesinde 3'er adet kırma makine dikişi ile yapılmıştır. Kadın cepkenin sağ ve sol bel belgesinde 4'er tane pili kaşe yer alır.

Cepkenin arka bedeni iki parça kumaşın makine dikişi ile dikilerek birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Kadın cepkenin arka sağ ve sol omuzunda 10 cm uzunluğunda 2 pens yer alır. Eserin orta kısmında görülen daraltma işlemi bel bölgesinden başlayarak arka yakaya kadar 29 cm uzunluğundadır. Ayrıca cepkenin arka bedeninin sağ ve sol bölgelerinde de cepkenin orijinal formunu bozan 23 cm uzunluğunda ilave daraltma işlemi yapılmıştır. Kadın cepkenin etek ucu katlaması 1cm eninde kumaşın içe katlanarak makine dikişi ile dikilmesiyle yapılmıştır. Cepkenin içi, beyaz tülbent bezle kaplanarak astarlanmıştır (Görsel-4).

Kadın cepkeninin bedenine takılan kolun boyu;50 cm olup kolunun genişliği;40 cm'dir. Takma kol, kumaşın orta kısımdan birleştirilerek makine dikişi ile dikilerek oluşturulmuştur. Takma kol bedene 4 adet kırma ile takılmıştır. Ayrıca takma kolun kumaşından kullanılarak, kol ağzına 6 cm eninde ilave kumaş makine dikişi ile dikilerek eklenmiştir (Görsel-5). Cepkenin 0 yakasına sonradan bebe yaka katılmıştır.

Görsel-5: Özel Bir Koleksiyona Ait 20.Yüzyıl Kadın Cepkenin Kol detayları (Ayşe Gamze ÖNGEN, 2013).

Cepkenin beden bölgesinde görülen süsleme özelliği incelediğimizde; cepken kumaşı üzerinde 12 ve 5 cm uzunluğunda lale ve papatya çiçek demetleri irili ufaklı serpme şekilde dival tekniği ile işlenerek yerleştirildiği görülür. Cepkenin sağ ve sol bebe yakasının ön ucunda da bu çiçek demetleri yer almaktadır. Ayrıca birbirini tekrar eden 90 cm uzunluğundaki yaprak motifi cepkenin sağ bel bölgesinden başlayarak yakanın ön ve arkasını çevreleyerek sol bel hizasında son bulur. Cepkenin kol ağızlarında da 26 cm uzunluğunda aynı desenin çevrelediği görülmektedir. Desenler, sırma sarma makinesi ile oluşturulmuş ve desenlerde, pul ve bakır tel elde desen üzerine monte edilmiştir (Görsel-5).

- **Kadın Şalvarı:** Kadın şalvarının boyu 85 cm, eni: 120cm, paça genişliği: 56 cm, ağ boyu 50 cm'dir. Şalvarın ön ve arka bedeni 3 parçadan oluşmuştur. Şalvarın ön ortasında 27 cm uzunluğunda ek kendi kumaşından parça kumaş makine dikişi yapılarak ilave edilmiştir. Şalvarın paça kıvrımı ile bel lastik yeri için, 3,5 cm eninde kumaş içe doğru katlanarak makine dikişi ile dikilerek oluşturulmuştur (Görsel-6).

Kadın şalvar kumaşı üzerinde 12 ve 5 cm uzunluğunda lale ve papatya çiçek demetleri irili ufaklı serpme şekilde yerleştirilmiştir. Şalvarın ön orta bedenine takılan ilave kumaşın sağ ve sol kenarları, 27 cm uzunluğunda birbirini takip eden yaprak motifiyle süslenmiştir. Desenler, sırma sarma makinesi ile oluşturulmuş ve desenlerde, pul ve bakır tel elde desen üzerine monte edilmiştir (Görsel-6).

Görsel-6: Özel Bir Koleksiyona Ait 20.Yüzyıl Kadın Şalvarın Ön Detayı (sol görsel) ve Arka Görüntüsü (Sağ Görsel)
(Ayşe Gamze ÖNGEN, 2013).

Kadın Cepken ve Şalvarında Tespit Edilen Yıpranmalar: Özel bir koleksiyona ait olan kadın cepken ve şalvarın geçmişte hangi koşullarda saklandığı ve eser üzerinde koruyucu konservasyon yapılıp yapılmadığı ile ilgili bilgi yoktur. Ancak incelemeler sonucunda cepken ve şalvar kumaşı üzerinde görülen sökük, yırtık, renk değişimi, leke ve küf kokusu, geçmişte giysilerin saklandığı ortamın/ortamların elverişli olmadığını göstermektedir. Bu ortamda eserler yüksek derecede nem, sıcaklık, ışık gibi zararlı faktörlere maruz kalmalarından dolayı eserde küf, mantar ve böcek gibi olumsuz çevresel faktörlerle de karşılaşılmıştır. Eserlerin yıpranmasına neden olan olumsuz çevresel faktör yanında insan faktörünün de olumsuz etkileri olduğu eser incelemelerinde tespit edilmiştir. Örneğin, cepkenin arka beden üzerinde doğru olmayan daraltma işlemi yapılarak gerek eserin yıpranmasına gerekse eser üzerindeki süsleme ögelerin zarar görmesine neden olmuştur. Ayrıca eserin cepken ve şalvar kısmında kumaş rengindeki beyaz lekeler, eserin kimyasallara maruz kaldığını göstermektedir (Görsel-7, 8).

Kadın cepken ve şalvarının bir konservatör tarafından incelenerek gerektiğinde uygun yöntemlerle esere zarar verilmeden temizlik işlemlerinin yapılmasıyla korumaya alınması veya müze ortamında saklanması önerilmektedir.

Görsel-7: Özel Bir Koleksiyona Ait 20.Yüzyıl Kadın Cepkenin Arka Bedenine Ait 2 Adet Kumaş Detay Görünümü
(Ayşe Gamze ÖNGEN, 2013).

Görsel-8: Özel Bir Koleksiyona Ait 20.Yüzyıl Kadın Şalvar Kumaşındaki Koyu renk ve Cepken Kumaşındaki Beyaz Renkte Lekelerin Detayı.
(Ayşe Gamze ÖNGEN, 2013).

3.2. Örnek-2. Eser:
20. Yüzyıla Ait Kadın Entarisi

20. yüzyıla ait kadın entarisi, özel bir koleksiyona aittir. Kadın entarinin modeli, göğüs bölgesinden genişleyerek aşağıya doğru düz iner. Entarinin kumaşı pembe renk pamuklu kumaş üzerine krem renk ve simli çiçek ve çelenk motifleri yer alır. Entarinin boyu 120 cm, etek gelişti 186 cm, omuz genişliği 42 cm'dir (Görsel-9).

Görsel-9: Özel Bir Koleksiyona Ait 20.Yüzyıl Kadın Entarisinin Ön ve Arka Beden Görüntüsü (Ayşe Gamze ÖNGEN, 2013)

Entarinin ön bedeni, 2 parça pamuklu kumaşın makine dikişiyle dikilerek birleşmesiyle oluşmuştur. Entarinin ön bedeninin sağ ve sol omuzundan başlayan göğüs bölgesine doğru inen 20 cm uzunluğunda aralıklı yerleştirilmiş 3 kırma, kumaş üzerinden makine dikişi ile dikilerek oluşturulmuştur (Görsel-10).

Görsel-10: Özel Bir Koleksiyona Ait 20.Yüzyıl Kadın Entarisinin Ön Yaka Detayları (Ayşe Gamze ÖNGEN, 2013)

Entarinin oval formda olan yakanın ön açıklığı 14 cm'dir. Yakanın ön açıklığı, 7 cm ara ile dikilmiş 2 adet çıtçıtla kapatılmıştır. Oval formda olan yakaya kendi kumaşından 9 cm genişliğinde bebe yaka sonradan takılmıştır. Bebe yaka kumaşının üzerine, 3 cm eninde güpür dantel dikilerek

yerleştirilmiştir. Ayrıca bebe yakanın uç kısmına da ayrıca 6 cm eninde güpür dantel kırma tekniğiyle monte edilmiştir (Görsel-10).

Kadın entarinin arka beden kumaşı 4 parçadan oluşmuştur. Entarinin arka beden ortasında bir adet 23 cm uzunluğunda 1 kırma, sağ ve sol omuz bölgesinde 2 şer adet kırma 18 cm uzunluğunda olan toplamda 5 adet kırma yer alır. Kırmalar makine dikişi ile kumaş üzerine dikilerek oluşturulmuştur.

Görsel-11: Özel Bir Koleksiyona Ait 20.Yüzyıl Kadın Entarisinin Kol Manşet Detayı (Ayşe Gamze ÖNGEN, 2013).

Görsel-12: Özel Bir Koleksiyona Ait 20.Yüzyıl Kadın Entarisinin Ön Bel Bölgesinin İç Kısmındaki Lastik Yerinin Detayı (Ayşe Gamze ÖNGEN, 2013).

Entarinin kol uzunluğu 44 cm, genişliği 40 cm, kol ağzı 30 cm'dir. Entarinin kol ağzında yer alan kumaş üzerine 3 cm eninde güpür dantel dikilmiş olup ayrıca kol ağzının uç kısmına da 6 cm genişliğinde güpür dantel kırma tekniğiyle dikilmiştir (Görsel-11). Entarinin beden iç astarı pembe pamuklu kumaşla kaplanmış ancak daha sonra belden eteğe kadar olan bu iç astar kesilmiş olduğu tespit edilmiştir. Entarinin kol içine de pembe pamuklu kumaşla astarlama yapılmıştır. Entarinin ön bel bölgesinin iç kısmında ana kumaş üzerine içine lastik yerleştirmek amacıyla 3 cm yüksekliğinde makine dikişi görülür (Görsel-12). Entarinin iç kısımda astarla kaplama yapılmış ancak astara temiz iş yapılmamıştır. Etek ucu katlaması 4 cm makine dikişiyle yapılmıştır.

Kadın Entarisi kendinden çiçek desenleriyle süslenmiş kumaşla dikilmiştir. Ayrıca eserde güpür dantel kullanılmıştır (Görsel-11,12).

Kadın Entarisinde Tespit Edilen Yıpranmalar: Özel bir koleksiyona ait olan kadın entarisi geçmişte hangi koşullarda saklandığı ve eser üzerinde herhangi bir koruyucu konservasyon yapılıp yapılmadığı ile ilgili bilgi yoktur. Ancak incelemeler sonucunda eser kumaşlarında tespit edilen sökülmeler, yırtıklar, renk değişimi, lekeler, doku kaybı ve yoğun küf kokusu, geçmişte giysilerin saklandığı ortamda, olumsuz çevresel faktörlere maruz kalmış olduğunu göstermektedir. Kadın entarisinin yıpranmasına ve bozulmasına neden olan en önemli etkenlerin başında giysilerin gün ışığına

maruz kalması nemli ve tozlu ortamda saklanmasıdır. Ayrıca eserlerin yıpranmasına neden olan olumsuz çevresel faktörler yanında insan faktörünün de esere zarar verdiği görülmüştür. Kadın entarisinin iç beden astarı kesilmiş ve giysi üzerinde farklı daraltma işlemleri yapılarak gerek eserin yıpranmasına gerekse eser üzerinde yer alan süsleme ögelerin zarar görmesine neden olunmuştur (Görsel-13).

Görsel-13: Özel Bir Koleksiyona Ait 20.Yüzyıl Kadın Entari Kumaşındaki Yırtık, Sökük ve Leke Detayları
(Ayşe Gamze ÖNGEN, 2013).

Kadın entarisinin bir konservatör tarafından incelenerek uygun yöntemlerle esere zarar verilmeden temizlik işlemlerinin yapılmasıyla korumaya alınması veya müze ortamına taşınarak saklanması önerilmektedir.

3.3. Örnek-3. Eser:

20. Yüzyıla Ait Kadın Entari

20. yüzyıla ait kadın entarisi, özel bir koleksiyona aittir. Kadın entarisi keten, pamuk ve dantel kumaşlardan dikilerek üretilmiştir. Entarinin kumaşında mor renk zemin üzerine, krem renkte kabartma çiçek motifleri yer alır. Entarinin boyu 138 cm, etek genişliği 220 cm'dir. Entarinin ön bedeni 2 parça kumaşın makine dikişiyle dikilmesiyle oluşmuştur (Görsel-14).

Görel-14: Özel Bir Koleksiyona Ait 20.Yüzyıl Kadın Entarinin Ön Detay Görünümü ve Arka Görünümü
(Ayşe Gamze ÖNGEN, 2013).

Entaride omuz bölgesinden başlayan 23 cm uzunluğunda göğüs bölgesine doğru inen bir roba çalışması yapılmıştır. Kadın entari kumaşının üst bedene oturması için de göğüs bölgesinin sağ ve sol yanlarına gelecek şekilde sekizer (8) adet kırma ile daraltma işlemi yapılmıştır. Yapılan kumaş üzerindeki kırma işlemi entarinin ön kısmında ayrıca desen görüntüsü de oluşturmuştur. Ön üst bedendeki kırılmalardan başlayan, kendinden desenli krem renk dantel kumaşı, robanın üzerini ve entarinin hâkim yakasını üzerini kaplamaktadır (Görsel-14).

Entari, hâkim yaka formunda olup sol yakanın kumaşı sağ yaka kumaşı üzerine kapanan modeldedir. Yaka açıklığının kapanması, 2 adet göğüs üzerinde, 2 adet boyun kısmında toplamda 4 çift çıt çıt dikilerek yapılmıştır. Hâkim yaka 38 cm genişliğinde 3 cm enindedir. Hâkim yakanın üzerinde yer alan krem kendinden desenli tülün üzerine, ayrıca 1 cm genişliğinde krem renk kordon makineyle dikilmiştir. Entarinin hâkim yakası haricinde ilave olarak ayrıca takma bebe yaka yer alır. İki parçadan oluşan bebe yaka entarinin kumaşıyla ayrı ayrı çalışılmıştır. Bebe yakanın sol parçası arka sırt ortasından başlayarak göğüs sol ortasına iner, diğer yaka parçası sağ sırt ortasından başlayıp, ön göğüs sağ ortasına inerek son bulur. Bebe yaka 54 cm uzunluğunda, 11 cm genişliğindedir. Bebe yakayı oluşturan 2 parça yakanın uç kısımları oval formdadır. Takma yaka bedene çıt çıtla, elde dikilerek yerleştirilmiştir. Yakada çıtçıtlar ön ve arka beden birleşim yerlerinde görülür. Bebe yakanın uç kısmı, dantel kordon ve biye ile

çevrelenerek süslenmiştir. Ayrıca bebe yakanın uç kısmına takılan kordona 1 cm ara ile 3 cm uzunluğunda boru ve kesme boncuk takılmıştır (Görsel-15).

Görsel-15: Özel Bir Koleksiyona Ait 20. Yüzyıl Kadın Entarinin Ön ve Arka Görünümü, Yak Detayı (Ayşe Gamze ÖNGEN, 2013)

Entarinin arka beden kumaşı 4 parçadan oluşur. Entarinin arka beden ense, ortasından başlayan ve bel hattına kadar inen pili kaş, zikzak makine dikişi ile tutturulmuştur. Ayrıca sağ ve sol omuzda bir adet kırma pile bele kadar makine dikişiyle dikilerek yerleştirildikten sonra, belden aşağıya doğru serbest bir şekilde iner (Görsel-15).

Entarinin omuz genişliği 44 cm, iç içe geçmiş kolum toplam uzunluğu 50 cm ve kol geliştiği 40 cm, kol manşeti 24 cm'dir. Entarinin takma kolu 3 kırma ile bedene yerleştirilmiştir. Kol iki parça giysi kumaşının birleşimi ile oluşturulmuştur. Entarinin kolu iç içe geçmiş iki kumaş parçasıyla oluşturulmuştur. Birinci kol 32 cm uzunluğunda olup bu kolun manşet kısmının iç kısımdan 18 cm uzunluğunda ikinci bir kol çıkmaktadır. Birinci kol manşetinde kullanılan kordon dantel daha sonra ikinci kolun manşetinde de kullanılmıştır. İç içe geçmiş olarak yerleştirilen kolların kumaş birleşim yerleri bu kordon dantelle süslenerek kapatılmak istenmiştir. Kolun iç astarı krem renk pamuklu bezle makinede dikilerek yapılmıştır (Görsel-16).

Görsel-16: Özel Bir Koleksiyona Ait 20.Yüzyıl Kadın Entarinin Kol Detay Görünümü (Ayşe Gamze ÖNGEN, 2013).

Entarinin iç astarı bele kadar pamuklu krem renk kumaşla makine dikişi ile dikilmiş, temiz iş yapılmamıştır. Entarinin etek ucuna 10 cm krem renk

pamuklu kumaşla görülmeyecek şekilde katlama işlemi makine dikişi ile dikilerek yapılmıştır.

Görsel-17: Özel Bir Koleksiyona Ait 20.Yüzyıl Kadın Entarinin Yaka ve iç Astar Detay Görünümü
(Ayşe Gamze ÖNGEN, 2013).

Kadın Entarisinde Tespit Edilen Yıpranmalar: Özel bir koleksiyona ait olan kadın entarisi geçmişte hangi koşullarda saklandığıyla ve üzerinde koruyucu konservasyon yapılıp yapılmadığıyla ilgili bilgi yoktur. Ancak incelemeler sonucunda eserin üzerindeki deformasyon (sökük, yırtık, doku kaybı renk değişimi, leke gibi) ve küf kokusunun hissedilmesi, geçmişte giysilerin saklandığı ortamda, nem, sıcaklık, ışık, küf mantar ve böcek gibi olumsuz çevresel ve insan faktörüne maruz kalmış olduğunu düşünülmektedir. Entarinin kendinden çiçek desenli kumaşında ve dantel kordon ve boncuklarda görülen kopma, sökülme, renk değişimi, kumaş üzerinde leke, yırtılma en önemli nedeni giysilerin nemli ve tozlu bir ortamda direk zararlı gün ışığına maruz kalmış olma ihtimalini göstermektedir. Böylelikle eserin gerek kumaş yapısında gerekse eserin kumaş üzerindeki süsleme ögelerinin zarar görmesine neden olmuştur (Görsel-17).

Kadın entarisinin konservatör tarafından kapsamlı olarak incelenerek gerekli temizlik yöntemlerinin esere zarar verilmeden yapılması ve korumaya alınması veya müze ortamına taşınarak saklanması önerilmektedir.

Sonuç

Tarihi giysilerin korunarak saklandığı ortamda meydana gelen olumsuz çevresel faktörler, giysi kumaşını oluşturan doğal elyaf ile etkileşime girdiğinde, esere zarar vermeye başlar hatta ilerleyen zaman içerisinde önlem alınmazsa yıpratarak yok olmalarına neden olur. Dünyada, tarihi kostümler müze ortamında konservatör tarafından uygulanan koruyucu konservasyon teknikleri ile sergilenmekte ve depolanmaktadır. Dünyada olduğu gibi ülkemizde de bazı özel kurum veya kişiler tarafından koleksiyonlarında tarihi giysilerin sakladıkları bilinmektedir. Bu koleksiyoncular çoğu zaman bir tekstil konservatörü ile iş birliği içerisinde çalışarak eser ile ilgili bilgi ve teknik yardım almaktadırlar. Ancak

tekstillerin korunmasında bilgi sahibi olmayan, aile yadigârı eşyalarını bilimsel olmayan yöntemlerle evlerinde saklayan kişilerin, öncelikli olarak koruyucu konservasyon yöntemleri hakkında bilgilendirilmesi gerekmektedir. Bunun içinde bu konuda ilgili devlet kurum ve kişilere önemli görevler düşmektedir. Böylelikle tarihi giysilerin korunarak gelecek kuşaklara aktarımı sağlanabilir.

Tarihi tekstillerimizin birçoğu anonim özellik gösteren yaşamdan beslenen, yaşayan ve yaşamı da besleyen birikimlerimizdir. Bu nedenle makalede tanıtılan 3 geleneksel kadın giysi örneğinin, tarihi eser niteliği taşıması üzerine yapılan araştırma ve incelemelerde, eserlerin koruyucu konservasyona uygun yöntemlerle korunmadığı tespit edilmiştir. Çalışmada elde edilen incelemeler sonucunda kadın giysilerindeki tespitler şu şekildedir; 20. yüzyıla ait kadın giysileri üzerinde yapılan araştırmada, eserlere ait kapsamlı bir bilgi bulunmadığı için, eserlerle ilgili tespitler var olan durumları üzerinden yapılmıştır. Kadın giysi kumaşının üretiminde kullanılan doğal elyafın yapısal özelliği nedeniyle başlayan bozulmalar, eserlerin saklandığı ortamın elverişsizliği nedeniyle daha da hızlanarak, eserlerin önemli derecede zarar görmesine neden olmuştur. Bu incelemelerde ilk dikkat çeken eserlerdeki yoğun küf kokusudur. Bu da eserlerin ya su baskınına maruz kaldığını ya da nemli bir ortamda saklandığını düşündürmektedir. Ayrıca kadın giysileri üzerinde nemden kaynaklandığı düşünülen giysilerin kumaş renginde matlık, giysi kumaşında ve süslemelerinde lekelenmeler, renk solmaları, yıpranmalar, doku kaybı ve süsleme ögelerinde kopma ve kayıplar tespit edilmiştir. Bununla beraber toz ve nemli ortamda saklanan bu giysilerde çeşitli organizmaların ürediği de düşünülmüş ve koleksiyonda yer kadın giysilerin üzerinde gümüşçü böceğine rastlanmıştır. İncelenen kadın giysilerinde kullanılmış olan agraf, çıtçıt gibi metal aksesuarlar olumsuz faktörlerden etkilenerek eserin kumaş yüzeyinde pas lekesine ve sert bir yüzey olmasından dolayı hassas liflerin yıpranmasına neden olmuştur.

İncelenen kadın giysileri sadece olumsuz çevresel faktörlere maruz kalmamıştır. Esere zarar vererek yıpranmasına neden olan diğer bir etkende insan faktörüdür. İnsan hatalarının eser üzerindeki etkileri şu şekilde tespit edilmiştir; kadın giysilerinde eser kumaşının renginden ve lif gramajından farklı ipliklerle, elde dikim veya makine dikişinin yapılması, esere zarar verilmiştir. Ancak eserlerde görülen bozulmalara (yırtık ve sökülme gibi) müdahale yapılacak ise bu işlem mutlaka bir uzman tarafından eserin orijinalliği korunarak konservasyona uygun dikiş tekniklerinin ve malzemelerinin kullanılmasıyla yapılmalıdır. Örneğin, incelenen kadın giysilerinden Örnek-1'deki eserde yer alan kadın cepken ve şalvarının kumaşında görülen beyaz lekelerin eserin temizlik işleminde beyazlatıcı veya kimyasal maddelere maruz kalarak yapıldığını göstermektedir. Ancak tarihi eserlerimizin temizliği kimyasal madde kullanmadan sadece konservasyon yöntemleri ile bir uzman tarafından yapılmalıdır.

Çalışmada geleneksel kadın giysilerinin üzerinde yapılan incelemelerde olumsuz faktörlerle birlikte, eserlere ait daha önceden oluşturulmuş kimlik bilgilerinin olmadığı tespit edilmiştir. Bu doğrultuda eserlerin korunmasında önemli olan eser kimlik bilgilerinin konservatör veya uzman kişiler tarafından hazırlanması gerekmektedir. Önce esere ait geçmişiyle ilgili bilgiler var ise incelenerek ve bu günkü durumunu da anlatan kapsamlı bir rapor hazırlanmalıdır. Bu raporda, eserin üretim tekniğini, nereden geldiğini (bağış veya satın alım), ölçüleri, eser üzerinde onarım (restorasyon) yapılıp yapılmadığı, eserin rengi, eserde kullanılan malzemeler, eserin süsleme ögeleri, üretim tekniği gibi tüm araştırmaların toplandığı bilgiler bu esere ait kimlik belgesinde yer almalıdır. Kadın giysileri mutlaka incelenmeden önce ve sonra fotoğraflarının çekilmesi çok önemlidir. Envanter numarası bulunmayan eserlere envanter numarası verilmelidir. Eser incelemeleri mutlaka pamuklu bir eldivenle ve yıkanmış apresi alınmış ütülenmiş pamuklu bir kumaş üzerinde yapılması önemlidir.

İncelenen kadın giysi örneklerinin temizlik işlemleri konservatör tarafından yapılmalıdır. Böylelikle giysi kumaşlarında görülen bozulmalar, uzman kişi tarafından göz önünde bulundurularak eser temizliğine karar verilmelidir.

Tekstil ürünlerinin sergileme ve saklaman koşulları birbirinden farklılık gösterebilmektedir. Özellikle tekstillerin biçim özellikleri ve yıpranma derecelerine göre sergilenmeli ve saklanmalıdır. Eser kumaşlarının birbirleri ile temasının engellenmesi için asit içermeyen kâğıt veya pamuklu bez kullanılmalıdır. Giysilerin saklandığı ortamda, ışığın (doğal-yapay)esere zarar vermesi engellenmelidir. Eserlerin depolandıkları veya sergilendikleri yerlerde oluşacak yangın ve su baskınlarının olmaması için tüm önlemlerin alınması ve sık sık kontrollerin yapılması önemlidir.

Ülkemizde taşınabilir kültür varlıklarının gelecek kuşaklara bırakılması adına, günümüz müze anlayışında, eserlerin daha iyi korunması için konunun uzmanları tarafından teknolojinin takibinin yapılması ve bu alanda toplumun da bilinçlendirilmesi için herkese açık toplantıların ve eğitimlerin sık sık yapılması çok önemlidir. Bu bağlamda kadın giysileri üzerinde yapmış olduğumuz araştırma ve incelemeler sonucunda, geleneksel giysiler üzerinde elde edilen bilgilerle eserlerin kimlikleri oluşturulmuştur. Bu bilgiler doğrultusunda bizden sonra koleksiyonu incelemek isteyen araştırmacılara yardımcı olunacağı düşünülmektedir. Böylelikle bu çalışmanın literatüre özgün bir katkı sağlayacağı ve kültürel varlıklarımızın gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli bir çalışma örneği oluşturduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Baydar, N. (2001). Kütüphanelerdeki el yazmaların pasif konservasyonu. *Türk Kütüphaneciliği,* 15 (4), 365-377.

Wolf, S. J. (1995), Koleksiyonlarda yer alan tekstillerin bakımı ve korunması. (çev.: Nevin Enez). *Antik Dekor Dergisi*, 29, 80-84.

The Textile Museum, (2001). "Guidelines for the care of textiles". Environmental Control, Washington, DC,

Uygur, A. (2000), Müzelerde bulunan tarihi tekstil ürünlerinin korunmasını etkileyen koşullar ve alınabilecek önlemler. *I. Ulusal taşınabilir kültür varlıkları konservasyonu ve restorasyonu kolokyumu*, 6-7 Mayıs-1999, 65-74, Ankara.

Elektronik Kaynaklar

(URL-1): American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, "Caring for your treasures". Textiles, a guide for cleaning, storing, displAying, handling, And protecting your personal heritage 2013 (Erişim: 22.10.2013) http://www.conservationus.org/_data/n_0001/resources/live/textiles.pdf,

(URL-2): Canadian Conservation Institute "Textiles and the Environment". Home >Publications >CCI Notes 13/1, Canadian Conservation Institute - Home >Publications >CCI Notes 13/1, www.cciicc.gc.ca, 2013 (Erişim: 22.03.2013)

(URL-3): Paul Baril, "Museum Fires and Losses", CCI Notes 2/7, Canadian Conservation Institute,Canadian Conservation Institute, www.cci-icc.gc.ca, (Erişim: 22.03.2013)

(URL-4): https://www.endustri-dunyasi.com/makale/muezeler-icin-nem-ve-sicaklik- oelcuemue, (Erişim:23.10.2023)

(URL-5): www.rammuseum.org.uk /conservation/collection-care/ (Erişim: 23.10.2023)

(URL-5): http://anthropology.si.edu/conservation/hall_11.htm, (Erişim: 16.10.2023).

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

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

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

Geliş Tarihi/Submission Date: 16.12.2023
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 16.02.2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1405841
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 338-357.

Araştırma Makalesi
Research Article

II. DÜNYA SAVAŞI DÖNEMİ JACQMAR PROPAGANDA DESENLERİNİN GÜNÜMÜZ MODASINA UYARLANMASI

♦

ADAPTION OF SECOND WORLD WAR JACQMAR PROPAGANDA PATTERNS TO TODAY'S FASHION

Nursen GEYİK DEĞERLİ*

ÖZ: İkinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle, sınırlı hale gelen malzemeler ve kaynaklar, modanın dönüşümüne yol açmıştır. Sınırlı renk seçenekleri olan daha pratik ve fonksiyonel giysiler üretilmiştir. İngiliz moda firması Jacqmar'ın tasarımları, savaş şartlarındaki kısıtlamalarla moda trendlerinin ve giyimin nasıl değiştiğini gösteren dikkat çekici örneklerdendir. Araştırma, II. Dünya Savaşı döneminde Britanya'da özellikle "Sivil Giyim" ve savaş kısıtlamaları ile kadın modasındaki değişimlerden etkilenen moda markalarından biri olan Jacqmar ve dönemi yansıtan tasarımlarına ait bilgilerle sınırlandırılmıştır. Geniş literatür taraması ile, Jacqmar markasının döneme ait propaganda kadın eşarp tasarımları araştırılmıştır. Sosyoekonomik sıkıntıların olduğu savaş dönemindeki propaganda giysilerinin ve aksesuarlarının, halk arasında vatanseverlik duygusunu desteklemeyi amaçlayarak, savaşın kazanılacağına olan inancı güçlendirmek için tercih edildiği görülmüştür. Jacqmar'ın ürettiği kaliteli ve markalı tekstil ürünlerinin varlığı, savaş döneminde modanın da dahil olduğu, Londra'da yaşanan toplumsal dönüşümün ispatı olması açısından önemlidir. Bu nedenle, estetik ve tasarım odaklı düşünme ürünü olan tematik Jacqmar eşarplarından, giysiler üzerinde günümüze uygun tasarım örneklendirmeleri yapılarak sunulmuştur. II. Dünya Savaşı dönemi propaganda tekstillerinin, savaş karşıtı veya vatansever mesajlar taşıyan ilginç desenler ve baskılarla süslendiği gözlemlenmiştir. Çalışmada, moda endüstrisinin zorlu koşullara nasıl uyum sağlayabildiği ve sivil halkın hem fiziksel hem psikolojik ihtiyaçlarını karşılamak için nasıl çözümler ürettiği bulgularına ulaşılmıştır. Olağanüstü koşulların yaşandığı dönemlerde, elde var olan kısıtlı malzemelerle oluşturulan sembolik ve dikkat çekici kıyafetler ve aksesuarların, aynı zamanda toplumsal dönüşümün kanıtı olarak, kişilerin kendi stillerini yaratmaları ve düşüncelerini özgürce ifade etmeleri için araç olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: II. Dünya Savaşı, giysi, tasarım, desen, Jacqmar.

ABSTRACT: *Limitation of materials and resources due to the Second World War, led to the transformation of fashion. More practical and functional clothes have been produced with limited color options. The designs of the British fashion company Jacqmar are also remarkable examples of how fashion trends and clothing changed with the restrictions of war conditions. The research is limited to information about Jacqmar, one of the fashion brands that was affected by the changes in women's fashion, especially with "Civilian Clothing" and war restrictions in Britain during the Second World War, and its designs reflecting the period. By conducting an extensive literature review, the women's propaganda scarf designs of the Jacqmar*

* Dr. Öğr. Üyesi-Nişantaşı Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü/İstanbul-nurgeyik@yahoo.com (Orcid: 0000-0001-9144-3066)

This article was checked by Turnitin.

brand from the period were investigated in the study. It has been observed that propaganda clothing and accessories were preferred during the war period when there were socio-economic difficulties, aiming to support the feeling of patriotism among the people and strengthening the belief that the war would be won. The existence of quality and branded textile products produced by Jacqmar is important as it is evidence of the social transformation experienced in London, including fashion during the war period. For this reason, thematic Jacqmar scarves, which are products of aesthetic and design-oriented thinking, are presented by making contemporary design examples on clothes. It has been observed that the propaganda textiles that emerged during the Second World War against the devastating effects of the war were decorated with interesting patterns and prints carrying anti-war or patriotic messages. The study found out how the fashion industry can adapt to challenging conditions and produce solutions to meet both the physical and psychological needs of the civilian population. As a conclusion, during periods of extraordinary conditions, symbolic and eye-catching clothes and accessories created with limited materials were used as tools for people to create their own styles and express their thoughts freely, as evidence of social transformation.

Keywords: *Second World War, clothe, design, pattern, Jacqmar.*

Giriş

1940'lı yıllarda İngiltere ve diğer ülkelerde II. Dünya Savaşı döneminde vatansever protesto tekstilleri son derece yaygın bir biçimde ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, kıyafetler ve diğer tekstil ürünleri üzerindeki desenler, semboller ve yazılar ile vatandaşların savaşın getirdiği zorluklara karşı tepkilerini ifade etmeyi amaçlamışlardır. Bu tarz kıyafetler ve aksesuarlar, halk arasında vatanseverlik duygusunu desteklemeyi amaçlayarak, savaşın kazanılacağına olan inancı güçlendirmek için tercih edilmiştir.

Bazı ülkelerde, vatandaşların ulusal kimliklerini vurgulamak amacıyla bağımsızlık sembolleri veya milli figürler kullanılmıştır. Sonuç olarak, 1940'lı yıllarda Britanya ve diğer ülkelerde vatansever protesto tekstilleri, savaşın getirdiği zorluklarla başa çıkma amacı güden önemli bir ifade biçimi olarak ortaya çıkmıştır.

Hem savaşı destekleyen hem karşı çıkan bireylerin bu tür tekstil ürünlerini kullanarak düşüncelerini ifade etmeleri, toplumda tartışmalara ve farkındalığa yol açmıştır.

1940’lı yıllarda moda, dönemin gidişatını anlatan güncel bir kaynak olarak öne çıkmıştır. II. Dünya Savaşı sırasında Müttefik ülkelerde tasarlanan eşarplar, vatansever savaş çabalarına verilen yaygın desteğin göstergesidir; savaş zamanı yaşanan önemli olayları ve askeri ya da sivil yaşamı resimli olarak yansıtmıştır. II. Dünya Savaşı'ndan kalan hatıra eşarplar gibi, tekstil ürünleri 1940’lardan çok önce de günlük yaşamı ve önemli olayları kaydetmek için hizmet etmiştir.

İkinci Dünya Savaşı dönemi ve modası hakkında çok sayıda yayın hazırlanmışsa da, bu yayınlarda Jacqmar moda markasının protesto eşarpları üzerinde durulmamıştır. Jacqmar için tasarım hazırlayan ünlü moda tasarımcılarının ürünleri sınırlı sayıda yayınlarda yer almıştır. Bu

çalışma, II. Dünya Savaşı döneminde moda-toplum ilişkisini ve Jacqmar markasının propaganda tekstillerini araştırmak amacıyla geniş bir literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Savaş dönemi sivil giyimine ve özellikle Jacqmar markasının tasarımlarına odaklanarak, elde edilen veriler, tasarım görselleri ve bilgi kaynakları için moda dergilerinden, sanat müzelerinden, sergi kataloglarından ve sanat değerlendirmelerinden elde edilerek üzerinde kapsamlı inceleme yapılmıştır.

Jacqmar markasının savaş döneminde ürettiği propaganda kadın eşarp tasarımları, bu çalışmanın temel odak noktasını oluşturmaktadır. Markanın bu özel ürünleri, moda ve toplumsal değişim üzerindeki etkileri ile birlikte incelenmiştir. Jacqmar'ın döneme ait propaganda kadın eşarp tasarımları görsel ve dokümantasyon analiziyle incelenmiştir. Tasarımların içerdikleri semboller, renkler ve desenler üzerinden savaş dönemini yansıtırken toplumsal atmosfere nasıl katkı sağladığı anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda çalışmada, marka ürünlerinin vatanseverlik duygularını destekleme ve savaş çabalarına moral katma amacına nasıl hizmet ettiği üzerinde durulmuştur.

Seçilen tematik Jacqmar eşarpları, günümüz modasında uygulanabilir tasarım örnekleriyle ilişkilendirilmiştir. Dört model üzerinden hazırlanan sekiz farklı tasarım örneği, teknik ve artistik çizimler yapılarak sınırlandırılmıştır. Bu adım, savaş dönemi toplum - moda etkileşimi ve tekstil ürünlerinin günümüz tasarım anlayışıyla nasıl örtüştüğünü göstermeyi amaçlamaktadır.

1. II.Dünya Savaşı Dönemi Londra Modasına Genel Bakış

Yüzyıllar boyunca rekabet halinde olan ve II. Dünya Savaşı yıllarında tekstil endüstrisini yeniden inşa etmeye çalışan İngiltere'nin, Fransa ile kıyaslanması kaçınılmazdır. 1943 yılında International Textiles editörü, İngiltere seri üretim yaparken, Fransız moda ticaretinin lisanslı kopyalama için modeller oluşturmaya dayandığını kabul ettiği bir yazı yayınlamıştır:

"Paris'in hünerini kaybettiğini ve tasarımcılarının son üç yıldır duraksadığını varsaymak büyük bir yanılgıdır, ancak yine de Paris'in bittiği ve şehrin sahip olduğu itibarın artık eskisi gibi olmadığı görüşünde olan birçok insan var. Aslında bu bir yanılsama…" (Taylor, 2020: 257).

Paris'in Kurtuluşundan (Liberation of Paris) bir yıldan fazla bir süre önce yazılan makale, Londra'nın moda ticaretinde büyük adımlar atmış olabileceğini göstermiştir. 26 Haziran 1943 tarihli International Textiles yazısında, üç yıllık savaş boyunca hiçbir rakibi olmadan tekstil ihracatı yapan Londra'nın bir moda merkezi olacaksa, özgürleşmiş Paris'in faaliyetlerini izlemesi gerektiği ve savaştan dolayı Fransız moda endüstrisinin gerilemiş olacağı inancının bırakılması gerektiği yer almıştır (Taylor, 2020: 258).

Parisli modacıların bir kısmı, Haziran 1940'ta Fransa'nın Düşüşünün ardından rakip şehir Londra'ya gelmiştir; bu grup Londra modasına Paris havasını katmıştır. Sürgün grubunun içinde, Londra doğumlu Edward

Molyneux, Paris'in önde gelen terzilik salonlarından biri olan Henry Creed'in yaratıcısının en küçük oğlu Charles, on dört yıldır Schiaparelli için çalışmış olan kuzeni Bianca Mosca da vardı (Taylor, 2020: 277). Bu dönem, Londra modası için dönüm noktası olmuştur.

Bianca Mosca, kuzeni olan moda tasarımcısı Elsa Schiaparelli'nin, 1935'te Paris'te açılan avangart butiği Schiap mağazasını yöneterek mesleğine başlar ve 1939'da Paquin'in Londra şubesini yönetmek için Londra'ya taşınır. Ancak dükkan bombalandığı için, bu pozisyonu kısa sürer (Adlington, 2020: 80).

1939'da bu kez tasarımcı olarak Jacqmar kadrosuna katılır ve burada "Bianca Mosca at Jacqmar" etiketi altında tasarımlar yapar. Cesur ve yaratıcı desenlerinin baskılı kumaşlarda kullanımıyla, imzası modada fark yaratır. 1942'de prestijli Incorporated Society of London Fashion Designers'a (InSoc) kurucu üye olarak katılır ve Londra modasına iz bırakan tasarımcılardan olur.

1.1. İngiltere'de "Sivil Giyim" Modası

İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında Britanya'da yaşanan deneyimler diğer ülkelerden farklıydı. 1940 sonbaharından 1941 baharına kadar Britanya, Blitz olarak bilinen bombardımana maruz kalmıştır. Müttefiklerin zaferinden sonra bile Britanya günlük malzeme sıkıntısı çekmeye aynı zamanda da hem yiyecek hem de giyecek karneyle dağıtılmaya devam edilmiştir. 1940'larda Britanya'nın İç Cephesinde tekstil ürünlerinin ve CC41 markası ile seri üretilen "Sivil Giyim (Utility Clothing)" kıyafetlerin katı hükümet düzenlemelerine uyması gerekiyordu; dönem tasarımcıları görev aldıkları bu süreçte ürettikleri kıyafetlerle modayı değiştirmeyi başarmışlardır.

Birçoğu Londra'nın en üst düzey tekstil firması Jacqmar tarafından yapılmış olan, savaş zamanında ve sonrasında İngiliz yaşamına ilişkin desenlerle basılan renkli eşarplar, giysi görünümüne çeki düzen vermenin en pratik yolu olmuştur. Bu dönemin işlevsel elbiseleri ve propaganda eşarpları, modanın zorlu ve sıkıntılı zamanlarda, morali korumak için nasıl güçlü bir silah olarak kullanılabileceğini göstermiştir. Propaganda kampanyaları, kadınları makyaj yapmanın ve gösterişli görünmenin vatanseverlik görevleri olduğuna inandırmayı amaçlamıştır (URL-22). Britanya'da aşırı zorluklar, karne ve yoksunlukla geçen on yıl boyunca, güzellik önemsiz değildir ve bir vatanseverlik görevidir (URL-10). Rennie (2005) yazdığı makalesinde, II. Dünya Savaşı'nın propaganda tekstillerinin, yalnızca ipek ve suni ipekten günümüze ulaşan örnekler olarak değil; İngiliz bağlamları içinde, dönemi ve toplumsal dönüşümü yansıtan önemli giysiler olarak değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Başörtüsü ve boyun atkısı tarzında kullanılan propaganda ürünlerinin, moda basınında ünlülerin modelliğini yaptığı reklamlarla sunulması, Avrupa'daki örneklerden farklı olarak bu tekstillerin yaratılışlarında siyasi müdahale olmaması ilginçtir.

1.2. Jacqmar Marka Tarihçesi

Jacqmar, 1932 yılında bir kumaş perakende mağazası olarak kurulmuş İngiliz şirketiydi. Kurucuları "Jack" Lyons ve "Mary" Lyons, yüksek sınıfa hitap eden Mayfair'deki moda evine uygun bir gösteriş duygusu yaratmak için, isimlerini kulağa Fransızca gibi gelmesi istenen şekilde birleştirerek "Jacqmar" markasını oluşturmuşlardır. Aslında Paris'in ana ipek tedarikçisi olan Jacqmar markasının kumaş parçalarını eşarp haline getirmeye başlaması ve ürünlerinin büyük ilgi görmesi, onların bu konuda uzmanlaşmaya başladığının göstergesidir. Genellikle ipek, yün ve suni ipekten yapılmış olan ürünleri, nadir ve her zaman pahalıydı (Sindjelic, 2021: 149). Sonrasında, tasarım direktörleri olarak Victor Stiebel, Bianca Mosca, Arnold Lever gibi tanınmış isimleri işe alarak yüksek moda ürünler yapmışlardır.

1932 yılında Londra'daki New Bond Caddesi'nde açılan Jacqmar, 1936 yılında büyüyerek moda dünyası için önemli bir merkez olan Mayfair semtine taşınmıştır. Ancak, bölgede dükkan veya iş yeri bulunmaması sebebiyle, bir binayı konut kullanımından tekstil tasarım stüdyolarına ve moda salonuna dönüştürmüşlerdir. Jacqmar, bölgedeki 200 yıllık gösterişli Gürcü binasını cesurca değiştirmiş; bu binayı bir ipek tüccarı, saray terzisi ve iç çamaşırı tasarımcısı ile paylaşmıştır. Lüks tutkunu ve yüksek maaşlı ziyaretçiler, burada alışveriş yapmaktan büyük zevk almış ve müşteri sayısı hızla yükselmiştir (URL-3).

Jacqmar, 2. Dünya Savaşı yıllarında özel tasarım işine devam etmiş, ancak en büyük başarısını vatansever eşarp tasarımlarıyla bulmuştur. Lüks, pahalı ve ayrıca her biri iki kupon gerektiren eşarplar, Britanya'da görev yapan yurt dışından gelen askerler için harika "hatıralıklar" veya sevgilileri için küçük hediyeler olmuşlardır. Aynı zamanda destekleyici mesajlarıyla, tarzdan ödün vermeden savaş çabalarının parçası olmanın bir yolu olmuşlardır. Jacqmar, firma adını da her zaman eşarp üzerinde cesurca kullanmaktan çekinmemiştir. Eşarp, savaş sırasında sembolik, vatansever ve propaganda içeren anlamlar taşıyan, aynı zamanda göz alıcı ve arzu edilen bir nesne olarak ortaya çıkmıştır.

Jacqmar'ın baş tekstil tasarımcısı Arnold Lever tarafından tasarlanan ipek, suni ipek veya yünden yapılmış tasarımlar bazen basit, bazen tuhaf veya esprilidir. Lever, Kraliyet Hava Kuvvetleri'ne (RAF) katıldığında bile Jacqmar adına tasarımlar yapmaya devam etmiştir (Rennie, 2005: 12).

1940'ların sonlarında Jacqmar, Birleşik Krallık'taki elli şubesi yanında New York, Auckland, Kahire, Cape Town, Buenos Aires, Delhi ve Melbourne, Avustralya'ya kadar genişlemiştir. 1947'de, daha genç müşterileri hedefleyen yarı moda bir etiket olan "Jac Shop" için tanıtım yapılmıştır. 1948'de Londra Olimpiyatları için hatıra başörtüsü üretmişlerdir.

Savaş sırasında kıtlık nedeniyle suni ipek veya ipek ve suni ipek karışımı kullanılmıştır; Jacqmar sonraki yıllarda prestijlerini yeniden kazanma hevesiyle Vogue dergisinde ürünlerinin ağırlıklı olarak saf ipek

olduğunu duyurur. Başörtüsü 1960'lara kadar bir moda öğesidir ve Jacqmar'ın bu alandaki başarısı 1970'lere kadar değişmemiştir. Şirket 1972 yılına kadar devam etmiş, ancak değişen moda ile yüksek moda ve kadın başörtüsü ürünlerinin kullanımı azalmıştır (URL-3).

1.3. Jacqmar Desenleri

II.Dünya Savaşı döneminde saçların düzenli ve temiz tutulması için pratik bir çözüm sunan eşarp, kıyafetlerin tamamlayıcı aksesuarı olarak hızla moda haline gelmiştir. İpek eşarp sembolik, savaş zamanındaki propaganda anlamları ile vatansever bir nesne olarak toplumun duygusal ve psikolojik olarak birleştirilmesinde önemli rol oynamıştır.

İpek eşarpların propagandadaki rolü, genellikle milliyetçi ve vatansever semboller olarak kullanılmalarıyla ilişkilidir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı koşullarına rağmen aktif kalan İngiliz tekstil endüstrisi, bu sembollerin üretimini ve dağıtımını aktif bir şekilde gerçekleştirmiştir. Jacqmar, ürünlerini "İngiliz tasarımı" ve "İngiliz yapımı" olarak tanıtarak milliyetçi bir yaklaşım benimsemiştir (Rennie, 2005: 7).

Eşarbın vatanseverliğin, ekonomik bağımsızlığın, çabanın ve gösterişin güçlü bir göstergesi olarak ortaya çıkışı ile, çeşitli işletmeler bu olgudan çıkar sağlamaya çalışmıştır. Bu firmaların başında Jacqmar ve Ascher geliyordu. Her iki firma da kare eşarpların üretim ve pazarlamasında çok farklı yaklaşımlar benimsemiştir. Savaşın zorlu koşullarında, Jacqmar ihracat pazarında ABD'den aldığı 10.000 yardalık kumaş siparişi ile ekonomiye etkili bir katkı sağladı; bu sipariş sayesinde de, stokların askeri kullanımına ilişkin olağan kurallardan muafiyet kazanarak, iç piyasadaki tasarımlarına devam etmiştir (Rennie, 2005: 12).

Jacqmar, ihracat ve iç pazara yönelik çeşitli propaganda tekstilleri üretir. Eşarplar silahlı kuvvetler, müttefikler ve iç cephe olmak üzere üç ana tematik gruba ayrılmaktadır. Eşarpta genellikle Jacqmar adı bulunur; propaganda baskıları alışılmadık şekilde imzasızdır, ancak üzerinde Arnold Lever adını taşıyan az sayıda tasarım mevcuttur (URL-8). Lever ve stüdyo çalışanları tarafından mükemmelleştirilen Jacqmar stili, dinamik ve etkileyici çizimler içermektedir. Çizgi üzerindeki renk bloklarının hatalı ve düzensiz yerleşimi, tasarıma hoş bir rahatlık ve "kübist etkilerin" ipuçlarını verir. Daha sonra Lever, 1947'de kendi tasarım stüdyosunu kurar.

Savaş dönemi moda sektöründe, malzeme sıkıntısı ve tasarım kısıtlamaları olsa da, Jacqmar, bu sıkıntılara rağmen yaratıcı tasarımlarını sürdürmüş ve özgün ürünler sunmuştur. Jacqmar'ın ürettiği tasarımlar, Londra'daki savaş zamanı sevgilileri arasındaki alışveriş ekonomisini de hedeflemiştir (Rennie, 2005: 15). Savaş koşullarında üretilen eşarpların bazılarına "Savaş koşulları nedeniyle Jacqmar bu renklerin suya dayanıklılığını garanti edemez" etiketi takılmıştır (URL-26). Savaştan sonra on yıl boyunca, diğer ülkelerdeki tekstil endüstrileri güçlendikçe, Jacqmar düzenli olarak reklam yapmaya ve ürünlerini yeniden konumlandırmaya devam etmiştir (Wilcox, 2007: 119).

Sonraki kısımda, Jacqmar tasarımlarından, üzerinde savaş dönemi uygulamalarının, sloganlarının ve sembollerinin yer aldığı seçilmiş tematik eşarp örnekleri özellikleriyle açıklanmıştır.

Görsel 1: "Into Battle", 83 cm x 91 cm, 1942 (URL-11).

"Into Battle", genişlik ölçüsü 83 cm, uzunluk ölçüsü 91 cm olan eşarp, pembe zemin rengine sahiptir (Bkz. Görsel 1). Kenarlarına "INTO BATTLE" sloganı yerleştirilmiş, İngiliz ve Güney Doğu Asya askeri birlikleriyle ilgili işaretler sekiz köşeli bir yıldız üzerine basılmıştır (URL-11). Askeri bir model ve en eski üretilen tasarımlardan biri olan bu çalışmada Brunswick yıldızı çarpıcı bir şekilde merkeze yerleştirilmiştir (URL-1).

Görsel 2: "Free French", 103 cm x 41 cm, 1940 (URL-13).

"Free French", diğer tasarımlardan farklı ölçülerde ve kenarlarında püskülleri olan, Fransız bayraklarıyla doldurulmuş dikdörtgen atkı görünümündedir (Bkz. Görsel 2). Atkı üzerinde Fransa'nın kurtuluşuyla ilgili siyah el yazısı ile yazılmış metinleri içeren beyaz dikdörtgenler de bulunmaktadır (URL-13). Eşarp, General De Gaulle'ün Haziran 1940'taki silaha çağrısını, Özgür Fransız bayraklarını ve tüm Özgür Fransız Silahlı Kuvvetlerinin rozetlerini içermektedir.

Fransız General de Gaulle 18 Haziran 1940 tarihinde yaptığı radyo konuşmasında, Fransızlara Alman işgaline karşı direniş çağrısında bulunmuştur. Ülkesini terk eden General De Gaulle, Londra'da yaptığı konuşmasında kendisini "Özgür Fransızların" lideri ilan etmişti. Bu konuşma ile moral bulan Fransız direnişi de Almanların yenilgiye uğratılmasında önemli rol üstlenmiştir. De Gaulle'ün konuşmasında yer alan "Fransız direnişinin ateşi sönmemelidir ve sönmeyecektir" sözü, yayının ardından Londra'nın bir çok yerine asılan posterlerde yer almıştır. Posterlerin bir amacı da sürgündeki Fransızları direniş konusunda harekete geçirmektir (URL-2).

Görsel 3: “Letters to France”, 86 cm x 86 cm, 1940 (URL-12).

“Letters to France” kadın eşarbında, kırmızı zemin üzerine mavi, sarı, pembe ve beyaz renklerde Fransa’ya gönderilen zarflar yer almaktadır (Bkz. Görsel 3). Zarfların arka kısımlarında gönderen “From: Jacqmar London (Londra’dan Jacqmar)” yazısı bulunmaktadır (URL-7). Zarfların üstüne farklı adresler el yazısı ile yazılmıştır. Direniş ile birlikte Fransız savaş ve ticari denizcilik hizmetlerini kutlayan, çeşitli Free French (Özgür Fransız) birimlerine hitaben yazılmış zarf biçimleri serbest olarak desen içinde bulunmaktadır (URL-7).

Görsel 4: "London! Alert!!", 91 cm x 91 cm, 1943 (URL-14).

Almanca *yıldırım* anlamına gelen “Blitz”, II. Dünya Savaşı sırasında Nazi Almanyası'nın başkent Londra'ya karşı gerçekleştirdiği yoğun bombardımana verilen isimdir. Alman Hava Kuvvetleri, düzenli bir şekilde Londra'yı hedef almış ve büyük bir tahribat yaratmıştır. Eylül 1940- Mayıs 1941 tarihleri arasında gerçekleşen bombardımanlar sonucunda Londra'nın birçok semti ve yapıları ağır hasar görmüştür. Binlerce sivil hayatını kaybetmiş, on binlerce kişi yaralanmıştır. Ancak, halkın direnme ve dayanışma ruhu, bu zorlu dönemde ön plana çıkmıştır. Hem Londra halkının hem de İngiltere'nin genel olarak karşılaştığı en büyük saldırı The Blitz, İngiliz tarihinde dönüm noktası olarak kabul edilir (URL-4).

Görsel 4’te Arnold Lever tasarımı "London! Alert!!" isimli Jacqmar eşarp üzerinde hareketli insan figürleri, Londra Blitz ile ilgili rakamlar ve sloganlar yer almaktadır; zemin pembe renklidir (URL-14).

Görsel 5: "8th Army Air Force", 85 cmx 88 cm, 1940 (URL-15).

"8th Army Air Force" eşarp tasarımında, pembe zemin rengi üzerine siyah el yazısı ile kişi isimleri ve "8th Army Air Force (8. Ordu Hava Kuvvetleri)" yazısı bulunmaktadır (Bkz. Görsel 5). Eşarbın tüm yüzeyinde parlak renkli (kırmızı, mavi, yeşil, mor, sarı) kanatları olan Hava Kuvvetleri sembolleri yerleştirilmiştir. Köşeye "JACQMAR" yazısı basılmıştır (URL-15). 8. Ordu adına hatıra eşyası olarak tasarlanan eşarp suni ipekten üretilmiştir (URL-1).

Görsel 6: "Happy Landings", 93 cm x 85 cm, 1941 (URL-16).

"Happy Landings", açık mavi zemin üzerinde RAF (Kraliyet Hava Kuvvetleri) arması ve "Happy Landings by Jacqmar (Jacqmar'dan Mutlu İnişler)" metni bulunan propaganda ipek eşarbı olarak tasarlanmıştır. Uçan kanatlı RAF ambleminde siyah, mavi, gri, kırmızı ve altın renkleri kullanılmıştır, nadir bulunan tasarımlarından biridir (URL-16).

Bu eşarp, Arnold Lever'in savaş sırasında Jacqmar için tasarladığı ünlü vatansever eşarp serilerinden birisidir; çoğu tasarımlar gibi ciddi konular içermesine rağmen, savaş zamanı müşterilerinin ilgisini çeken mizah unsuruna sahiptir (Bkz. Görsel 6).

"Jacqmar'dan Mutlu İnişler" tasarımı iki çeşit olarak üretilmişti; daha yaygın olan suni ipek üzerine basılmıştır ve Winston Churchill'den alıntı içerir: "Hiçbir zaman bu kadar çok kişinin bu kadar az kişiye bu kadar çok şeyi borçlu olmamıştı". Suni ipek ürünlerin iç pazar için veya ABD askerlerine satılmak üzere ihracat için üretildiğine dair iki farklı görüş vardır (URL-26).

Görsel 7: "66 Coupons" replika, 91cm x 91 cm, orjinal 1942 (URL-25).

İkinci Dünya Savaşı yıllarında, birçok kadın üniformaya geri dönüş yapmıştır. Cephelerdeki beklenti ise, insanların tutumlu olmaları, geri dönüşüm yapmaları, giysileri tamir etmeleri yönünde olmuştur. Giyim, L-85 Yönetmeliği ile beraber 1941'de Britanya'da karneye bağlanır. Karne yöntemi ile, insanların alabileceği kıyafet miktarından, giysi yapımında kullanılabilecek kumaş çeşidi sayısına kadar sınırlama getirilir (Blackman, 2013: 155).

Görsel 7'de Jacqmar'ın ünlü karne temalı eşarbının Adobe CS programı ile replika olarak yenilenmiş hali görülmektedir (URL-25). Baskı yerleşimi "66 Coupons (66 Kupon)" yazısını ve resimlerle birlikte erzak öğelerinin listesini içermektedir.

Listede çay, marmelat, soğan, fındık, pekmez, muz, Pazar günü rostosu, reçel, yumurta ve domuz pastırması, portakal, krema, limon, şeker, çikolata ve tereyağı gibi farklı yiyecekler bulunmaktadır.

İngiltere 1941'de her yetişkin kişiye yıllık 66 kupon dağıtılır (5 kupon bir bluz için, 5 kupon bir çift bot için, 7 kupon bir elbise için ve 14 kupon bir ceket için kullanılabiliyordu). Bu sayı 1942'de 48 kupona, 1943'te 36 kupona, 1945'te 24 kupona düşürülür. Savaş döneminde insanların moral kaynağı olan modanın vazgeçilmez aksesuarları eşarplar, şapkalar ve başlıklar ise, karneye tabi olmayan ürünler arasında yer alır (URL-5).

Görsel 8: Baskılı Jacqmar elbisesi ile Vivien Leigh, British Voque, Nisan 1942 (URL-24).

Voque dergisinin 1942 yılı Nisan sayısına, Rüzgar Gibi Geçti filminin ünlü aktristi Vivien Leigh, Jacqmar'ın propaganda baskılarından "66 Coupons" ile hazırlanmış bir elbise ile poz verir (Bkz. Görsel 8). Savaş

yıllarında bile kadınlar üzerindeki etkisini kaybetmeyen moda dergisi Voque dahi, toplumun moda ile dönüşümünde söz sahibi olur.

Görsel 9: "Le Ballet des Echarpes", 90 cm x 87 cm, 1945 (URL-17).

Görsel 9'da sağ alt köşesinde "Le Ballet des Echarpes (Jacqmar'ın Eşarp Balesi)" yazısı bulunan eşarbın görüntüsüne, Boston Güzel Sanatlar Müzesi (MFA Boston) koleksiyonlarına ait dijital arşivden ulaşılmıştır (URL-17). Açık gri-mavi zemin üzerinde uçan yelpazeler dans eden balerinlerin eteklerine dönüşmüş, balerinlerin arasına renkli kurdeleler yerleştirilmiştir. Eşarbın alt kısmında dalgalanan mor perde ve üst kısmındaki savaş dönemine ait Jacqmar eşarp tasarımları dans eder gibi görünmektedir. 1945 yılına ait bu tasarım aynı zamanda savaşın biteceğinin müjdesini vermek ister gibi hazırlanmıştır.

Görsel 10: "Victoire", 88 cm x 83 cm, 1945 (URL-6).

"Victoire" kadın eşarbı, Arnold Lever tarafından 1945 tarihinde tasarlanmış (Bkz. Görsel 10). Açık mavi zemin üzerinde "LES LAURIERS DE LA VICTOIRE" ve "Jacqmar, London" yazısı bulunan eşarp, müttefik ülkelerin renklerinden çiçek buketi şeklinde baskılı süslemelere sahiptir (URL-18). Genişlik ölçüsü 88 cm, uzunluk ölçüsü 83 cm olan ipek eşarpta, açık mavi zemin üzerine kırmızı, beyaz, mavi, sarı, siyah ve yeşil renklerden oluşan buket için diagonal yerleşim yapılmıştır (URL-6).

Görsel 11: "London Wall", 87 cm x 87 cm, 1941 (URL-21).

"London Wall", Jacqmar'ın en ünlü ve oldukça nadir bulunan eşarplarından biridir (Bkz. Görsel 11). "London Wall (Londra Duvarı)" eşarbında, zemindeki tuğla duvar tasviri üzerinde popüler sloganların yer aldığı renkli pankartlar görülmektedir (URL-1).

Bianca Mosca'nın tasarladığı Londra Duvarı, Liberty's tarafından ipek kumaş üzerine serigrafi baskı olarak yapılmıştır. Desende savaş zamanı Britanya'sına ilişkin sloganların ve reklam sözlerinin yer aldığı pankartlar duvara yapıştırılmış olarak görülmektedir (URL-21). "Burası Jacqmar'ın Londra Duvarı", "Hava Saldırısı Barınağı", "Zafer için tasarruf edin", "Özgür olma hakkını savunmak için ödünç verin", "Dikkatsiz konuşma hayatlara mal olur" gibi sloganları, siyah veya beyaz renk el yazısı ile mavi, sarı, pembe, yeşil, turuncu posterler üzerine yazılmıştır (URL-9).

Görsel 12: "Time Gentlemen, Please", 89 cm x 86 cm, 1944 (URL-23).

"Time Gentlemen, Please (Zaman Beyler, Lütfen)", Arnold Lever tarafından tasarlanmış savaşın son dönemlerinde iyimserlik ve umut içeren eşarplardan biridir (Bkz. Görsel 12). Lever, canlı renklerin ve çizgilerin gücü,

Londra barlarının adlarının dört kenarda el yazısı ile sıralanmış olduğu, cesur ve klasik bir tasarım yaratmıştır(URL-19). Suni ipekten yapılan kare eşarbın dört köşesinde farklı bar sahnelerinin yer aldığı, ortasında "Time Gentlemen, Please" ve köşesinde "Jacqmar London" yazısı bulunduğu görülmektedir.

Görsel 13: "Once Upon a Time", 91 cm x 88 cm, 1947 (URL-20).

"Once Upon a Time", genişlik ölçüsü 91 cm, uzunluk ölçüsü 88 cm olan rayon eşarp koyu pembe, açık pembe, mor, mavi ve yeşil kenarlık çigilerinden oluşan bir çerçeveye sahiptir. Rayon eşarp üzerinde "Jacqmar" ve "Arnold Lever" isimleri dikkat çekmektedir. Tasarımın orta panelinde eşarp takan genç bir İngiliz "Prenses"in, "Prens"in kollarında bulduğu mutluluğu anlatan masal yer almaktadır ve payetlerle süslenmiştir (Bkz. Görsel 13). Eşarp içinde şu metin yer almaktadır:

> *"Bir zamanlar, tüm giyim kuponlarını kendine saklayan ve hiç birinden ayrılmayan kötü üvey annesiyle birlikte, kendi dünyasında yaşayan güzel bir Prenses vardı. Bu yüzden zavallı küçük Prenses'in giyecek kıyafeti yoktu ve bu yüzden ne Pruniers'ta öğle yemeğine çıkmayı ne de Bagatelle'de dans etmeyi kabul etti ve bu yüzden küçük yatağında oturup maskarasının akmasına neden olan güzel mavi, ela veya yeşil gözleriyle ağladı. Tam bir deli gibi ve bir gün, kahretsin artık, dedi ve İngiltere'de pek göremediğiniz güneş ışığına çıktı ve sizce ne oldu, neden son derece yakışıklı bir Prens'in jipiyle ona doğru geldiğini gördü? Sırt çantasında "şu eşarplar" var, böylece artık aldanıp evlenmediği sürece her an her yere gidebilir - aptal küçük şey.* -Arnold Lever" (URL-20).

2. Tasarım Çalışmaları

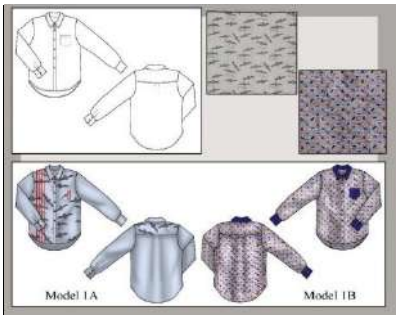
Savaş döneminde özgün temalar ve hikayelerle, canlı renkler ve tonlarla, sade ve stilize edilmiş figürler ve nesnelerle sosyal değerler gözetilerek hazırlanmış Jacqmar eşarp desenleri, günümüz modasına uygun hale getirilirken birçok farklı faktör göz önünde bulundurulmuştur. Günümüz modasının trend, kitle, fonksiyon ve konfor, renk ve malzeme uyumu, güncel teknolojik yenilikleri düşünülerek tasarım uygulamaları yapılmıştır. Dönem ruhunu ve estetik unsurlarını yansıtan seçilmiş Jacqmar desenleri ile hazırlanan tasarımların, sonradan yapılacak günümüz

çalışmalarına katkı ve kaynak sağlaması, sanat ve modanın toplum üzerindeki gücüne, zeka içeren esprili anlatımların tasarım kullanımlarına dikkat çekilmesi amaçlanmıştır. Jacqmar eşarp örneklerinden seçilen desenler ve belirlenen giysi örnekleri ile güncel trendler dikkate alınarak tasarımlar hazırlanmıştır. Modellerin ön ve arka olmak üzere hem teknik, hem de artistik çizimleri çalışılmıştır.

Elbise, gömlek, bluz ve pantolon olarak seçilen örnekler savaş dönemi kadın giyiminde sıklıkla yer alan model örnekleri gözlemlenerek ve güncellenerek hazırlanmıştır. Jacqmar desenlerinden, tasarım bağlamında çok fazla sayıda örnekleme ve kombinleme yapılabileceğinden, sınırlamalar dahilinde koleksiyon için her modelden iki farklı tasarım hazırlanarak toplam sekiz örnekleme sunulmuştur.

Giysi tasarımı çok farklı kriterlerde model, renklendirme (renk, desen, yerleşim) ve kombinleme seçenekleri ile yapılabilir. Dönem koşullarını yansıtan ve desen özellikleri farklı eşarp örnekleri analiz edilerek, modellere uyarlaması yapıldıktan sonra tasarımlar oluşturulmuştur. Kullanılan düz renkler, dönem ve desen özellikleri yanısıra günümüz modası ile ilişkilendirilerek seçilmiştir. Her model için hazırlanan tasarım panolarında modellerin teknik ve artistik çizimleri seçilen desen örnekleri ile birlikte yer almaktadır.

2.1. Uygulama Çalışması 1



Görsel 14: Gömlek modeli için hazırlanan tasarım panosu.

Model Analizi: Uzun kollu, manşetli, arka robadan kanun pileli, sivri yakalı, aplike cepli ve önden düğmeli gömlek.

Model 1A gömlek uygulamasında Jacqmar'ın Görsel 6'da yer alan "Happy Landings by Jacqmar" eşarp deseni kullanılmıştır. Modelde, sağ ön beden parçasında farklı kalınlıkta boydan beş adet kırmızı çizgi bulunmaktadır. Uçan kanatlı amblemler ön beden parçalarına ve arka roba üstüne serbest olarak yerleştirilmiştir. Göğüs cebi üzerine farklı kalınlıkta boydan üç kırmızı çizgi üzerine uçan kanatlı amblem konulmuştur. Kırmızı düğmeler kullanılmıştır.

Model 1B gömlek uygulaması Jacqmar'ın Görsel 7'de yer alan "66 Coupons" replika eşarp deseni ile hazırlanmıştır. Modelde "66 Coupons" desen replikası metraj baskı olarak kullanılmıştır. Günümüz desen ve tasarım yaklaşımına uygunluğunu vurgulamak adına, replika olarak bu

desen seçilmiştir. Modelin yakasında, manşetlerinde ve göğüs cebinde düz indigo renk kumaş, manşetlerde beyaz düğme ve ön pat için koyu mavi düğme tercih edilmiştir.

2.2. Uygulama Çalışması 2

Görsel 15: Bluz modeli için hazırlanan tasarım panosu.

Model Analizi: Kolsuz, yuvarlak yaka formu takma pervaz tekniği ile çalışılmış, ön beden ve arka beden yan kuplu, ön orta dikişten pileli bluz.

Model 2A bluz uygulamasında Jacqmar'ın Görsel 9'da yer alan "Le Ballet des Echarpes" eşarp deseni kullanılmıştır. Modelde desen pano baskı olarak beden parçalarına basılacak şekilde tasarlanmıştır. Ön beden ortasındaki dikiş ile birleşen beden parçalarındaki döküm, bedene hareketlilik kazandırmıştır. Arka beden yakasında mor rengin devamlılığı sağlanarak, eşarptaki dalgalanan mor perdeye gönderme yapılmıştır.

Model 2B bluz uygulamasında Jacqmar'ın Görsel 12'de yer alan "Time Gentlemen, Please" eşarp deseni kullanılmıştır. Modelde, deseni pano baskı olarak beden parçalarına basılacak şekilde tasarlanmıştır. Eşarp üzerindeki tüm sahnelerden kompozisyon oluşturularak kolaj tekniği ile modele uygun desen hazırlanmıştır. Yaka, kolevi ve büzgüye gelecek kısımlarda figürlerin yerleşimine dikkat edilerek kompozisyon oluşturulmuş; beden parçalarına uyacak şekilde eşarp üzerindeki sahneler biraraya getirilerek baskı planlaması yapılmıştır. Günümüz gençlerinin sevebileceği şekilde tasarlanmıştır.

2.3. Uygulama Çalışması 3

Görsel 16: Pantolon modeli için hazırlanan tasarım panosu.

Model Analizi: Süs cepli, her iki ön cep ağzı kenarında dörder adet düğmeli, ön pat fermuarlı, ön orta kemer gizli agraflı, giyildiğinde sağ arka bedende fleto cebi olan, bol paça pantolon.

Model 3A pantolon uygulamasında Jacqmar'ın Görsel 13'de yer alan "Once Upon a Time" eşarp deseni kullanılmıştır. Modelde desen ½ kaydırmalı raportlama tekniği ile metraj baskı olarak hazırlanmış, geometrik şekillerin düzgün ve denk gelecek yerleşimine dikkat edilerek pantolon modelinde kullanılmıştır.

Model 3B pantolon uygulamasında Jacqmar'ın Görsel 5'te yer alan "8th Army Air Force" eşarp deseni ile çalışılmıştır. Modelde eşarp kenarındaki koyu pembe renge uygun olarak pantolon için düz renk seçim yapılmıştır. Eşarp deseni üzerinde yer alan yeşil ve mor renkli kanatlı semboller öndeki cep ağızlarına yakın kısımlarda asimetrik olarak, sarı renkli kanatlı sembol ise arka cep fletosu altına parça nakış olarak düşünülerek yerleştirilmiştir. Desen içindeki Hells Angels sloganı ön sağ pantolon bacağında aşağıdan yukarıya, Dame Satan sloganı ön sol pantolon bacağında yukarıdan aşağıya okunacak şekilde parça nakış olacak şekilde yerleştirilmiştir.

2.4. Uygulama Uygulama Çalışması 4

Görsel 17: Elbise modeli için hazırlanan tasarım panosu.

Model Analizi: V yakalı, ön pat ucu pileli, düşük omuzlu, kolsuz, belden büzgülü, belde ince kemeri olan ve boyu dizaltında biten elbise.

Model 4A elbise uygulamasında Jacqmar'ın Görsel 11'te yer alan "London Wall" eşarp deseni kullanılmıştır. Modelde, eşarp desenindeki canlı renklerin ve motiflerin verdiği kırkyama görüntüsü, diğer modellere göre daha büyük kumaş alanı olan elbise modelinde metraj baskılı kumaş olarak değerlendirilmek istenmiştir. İnce kemerde düz mavi renk kumaş kullanılarak üst- alt beden arasında ayrım ve beldeki büzgüye vurgu yapılmıştır.

Model 4B elbise uygulamasında Jacqmar'ın Görsel 11'te yer alan "London Wall" eşarp deseni kullanılmıştır. Modelde, eşarp desenindeki canlı renklerin ve motiflerin verdiği kırkyama görüntüsü, Model 4A elbise modelinden farklı olarak, daha büyük olacak ve tüm yüzeyde sloganlar okunacak biçimde poster yaklaşımıyla yerleştirilmiştir. İnce kemerde düz yeşil renk kumaş kullanılarak üst- alt beden arasında ayrım ve beldeki

büzgüye vurgu yapılmıştır. Elbisenin ön ve arka bedeni, farklı renk veya yazı içeriğine sahip parçaların biraraya getirilmesinden oluşmuştur.

Sonuç

Propaganda giysilerinin semboller, renkler ve desenler aracılığıyla vatanseverlik ve direnişin simgelerini taşımayı hedeflediği ve savaşın zorluklarıyla başa çıkan toplumu bir araya getirme, yurtseverlik duygularını güçlendirme, savaşın kazanılacağına olan inancı pekiştirme amaçlarını taşıdığı görülmüştür. Giysi ve aksesuarlar, savaşa destek için oluşturulan kampanyaların bir parçası haline gelmiştir.

Britanya'da kadınların Jacqmar'ın ipek eşarplarını kullanması vatanseverlik ve dayanışma göstergesi olarak kabul edilmiştir. Sonuç olarak, ipek eşarpların savaş zamanındaki sembolik anlamları ve vatansever bir nesne olarak ortaya çıkması, moda ve propagandanın birleşimiyle gerçekleşmiştir.

Jacqmar markasının ürettiği kaliteli markalı tekstil ürünleri, savaş dönemindeki sınırlamalara rağmen modanın toplum üzerinde nasıl etkili bir rol oynadığını göstermektedir. Özellikle, markanın mizahi bir şekilde iyimser olan propaganda kadın eşarp tasarımları, savaşın zorluklarıyla başa çıkan topluma moral sağlama ve yurtseverlik duygularını destekleme amacını taşımaktadır. Görsel ve dokümantasyon analizi, bu tasarımların semboller, renkler ve desenler aracılığıyla savaşın kazanılacağına olan inancı güçlendirmeyi hedeflediğini ortaya koymuştur.

Jacqmar eşarp desenleri, savaş döneminde özgün temalar ve hikayelerle, canlı renkler ve tonlarla, sade ve stilize edilmiş figürler ve nesnelerle sosyal değerler gözetilerek hazırlanmıştır. Dönem ruhunu yansıtan seçilmiş Jacqmar desenleri ile hazırlanan tasarımların, sonradan yapılacak günümüz çalışmalarına katkı ve kaynak sağlaması amaçlanmıştır. Seçilen tematik Jacqmar eşarplardan günümüz modasının trend, kitle, fonksiyon ve konfor, renk ve malzeme uyumu, güncel teknolojik yenilikler düşünülerek hazırlanan tasarım örnekleri, markanın mirasının sadece geçmişte değil, aynı zamanda güncelde de anlamını ve etkisini sürdürebileceğini ortaya koymaktadır. Jacqmar eşarp desenleri genellikle klasik ve zamansız motifleri içeren özgün tasarımlardır. Günümüz giysi tasarımlarında Jacqmar klasik desenlerinin, moda geçmişine saygı ve özlemi yansıtarak kullanılabileceği düşünülmüştür. Geçmiş döneme ait estetik unsurların günümüz giysi tasarımlarına taşınması ile, Retro ve Vintage trendlerine bakış açısı ve uygulanma şekli deneyimlenmiştir. Jacqmar desenleri ile, sanat ve modanın toplum üzerindeki gücüne, zeka içeren esprili anlatımların tasarım kullanımlarına dikkat çekilmiştir. Günümüz tasarımcılarının çalışmalarında da, benzer şekilde güncel sosyolojik farkındalıkları, tasarımlar aracılığıyla oluşturulabilecekleri hatırlatılmak istenmiştir.

Bu örneklendirmeler, Jacqmar'ın modaya katkılarının tarihsel bağlamı yanısıra, tasarımın evrimi ve estetik değerlerin değişimi bağlamında da değerlendirilmesine olanak tanımaktadır.

Bu çalışma, moda tarihine ve savaş dönemindeki toplumsal değişimlere olan olumlu katkıları açısından Jacqmar tasarımlarının önemini vurgulamaktadır. Olağanüstü koşulların yaşandığı dönemlerde, elde var olan kısıtlı malzemelerle oluşturulan sembolik ve dikkat çekici kıyafetler ve aksesuarların, aynı zamanda toplumsal dönüşümün kanıtı olarak, kişilerin kendi stillerini yaratmaları ve düşüncelerini özgürce ifade etmeleri için araç olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Adlington, L. (2020). *Women's lives and clothes in WW2.* Philadelphia: Pen and Sword Books Ltd.

Blackman, C. (2013). *Modanın tarihi.* (çev.: O. Kaftanoğlu). İstanbul: Kerasus Yayınları.

Rennie, P. (2005). London squares. *Wearing Propaganda,* 229-239, Londra: Yale University Press.

Sindjelic, S. (2021). History of scarves in the 20th century and her role in contemporary clothing. *12th international scientific – professional conference Textile Science And Economy,* (ed.: M. Pesic), 145-153, Zrenjanin: University of Novi Sad, Technical Faculty.

Taylor, L. M. (2020). *Paris fashion and world war two*. Bloomsbury Publishing.

Wilcox, C. (2007). *The golden age of couture: Paris and London 1947-1957.* Londra: V & A Publishing.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Alfies Antiques. (2014). Propaganda scarves. https://alfiesantiques.blogspot.com/2014/01/propaganda-scarves.html (Erişim: 15.08.2023).

URL-2: BBC News Türkçe. (2010). De Gaulle. https://www.bbc.com/turkce/haberler/2010/06/100618_de_gaulle_bbc (Erişim: 15.06.2023).

URL-3: Blue17. (2019). Jacqmar. https://www.blue17.co.uk/vintage-blog/jacqmar/ (Erişim: 15.10.2023).

URL-4: Brittanica (2023). the Blitz. https://www.britannica.com/event/the-Blitz#ref345826 (Erişim: 30.07.2023).

URL-5: Daoust, R. (2010). The National Archieves. Fashion or ration: Hartnell, Amies and dressing for the Blitz. https://media.nationalarchives.gov.uk/index.php/fashion-or-ration-hartnell-amies-and-dressing-for-the-blitz/ (Erişim: 15.06.2023).

URL-6: Imperial War Museum. (2023). Scarf, Jacqmar. https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/30081520 (Erişim: 15.08.2023).

URL-7: Kelly, D. (2013). Mapping free French London: Places, spaces, traces. A history of the French in London (300-341), (D. Kelly, & M. Cornick), London: University of London Press. https://www.jstor.org/stable/j.ctv512xmz.21 (Erişim: 15.10.2023).

URL-8: Meg Andrews. (2021). Jacqmar bbc. https://www.meg-andrews.com/item-details/WW2-Propaganda-Scarf/8224 (Erişim: 15.10.2023).

URL-9: Meg Andrews. (t.y.). Jacqmar's London wall. https://www.meg-andrews.com/item-details/Jacqmars-London-Wall/7999 (Erişim: 15.10.2023).

URL-10: Museum of Fine Arts Boston. (2011). Beauty as duty. https://www.mfa.org/exhibitions/beauty-duty (Erişim: 15.04.2023).

URL-11: Museum of Fine Arts Boston. (2012a). Into Battle. https://collections.mfa.org/objects/553977/womans-scarf-into-battle?ctx=19308b12-438e-4c20-8e2c-fc27546a487c&idx=20 (Erişim: 15.04.2023).

URL-12: Museum of Fine Arts Boston. (2012b). Letters to France. https://collections.mfa.org/objects/548758/womans-scarf-letters-to-france?ctx=03c6cd07-d208-40cd-b149-438bfe8fa2ed&idx=18 (Erişim: 15.04.2023).

URL-13: Museum of Fine Arts Boston. (2012c). Free French. https://collections.mfa.org/objects/558233/womans-scarf-free-french?ctx=18a47061-1b3f-4840-9a13-acf422794f9e&idx=34 (Erişim: 15.04.2023).

URL-14: Museum of Fine Arts Boston. (2012d). London! Alert!!. https://collections.mfa.org/objects/548757/womans-scarf-london-alert?ctx=ac9e427d-7927-4e2f-b807-252d3733bd86&idx=14 (Erişim: 15.04.2023).

URL-15: Museum of Fine Arts Boston. (2012e). 8th Army Air Force. https://collections.mfa.org/objects/558193/womans-scarf-8th-army-air-force?ctx=4b975800-6e6c-4c61-ad5d-ac5c293aacf3&idx=31 (Erişim: 15.04.2023).

URL-16: Museum of Fine Arts Boston. (2012f). Happy Landings. https://collections.mfa.org/objects/548755/womans-scarf-happy-landings?ctx=0438e275-58fd-4f7a-9071-a99c7dec21ea&idx=15 (Erişim: 15.04.2023).

URL-17: Museum of Fine Arts Boston. (2012g). Le Ballet des Echarpes. https://collections.mfa.org/objects/548752/womans-scarf-le-ballet-des-echarpes;jsessionid= B22173E147AC080EB86E1571CA45FFDF?ctx=44343e3e-de5f-4cb0-9e03-7f3c20dc93a4&idx=7 (Erişim: 15.04.2023).

URL-18: Museum of Fine Arts Boston. (2012h). Victoire. https://collections.mfa.org/objects/548756/womans-scarf-victoire?ctx=03c6cd07-d208-40cd-b149-438bfe8fa2ed&idx=16 (Erişim: 15.04.2023).

URL-19: Museum of Fine Arts Boston. (2012i). Time Gentlemen, please. https://collections.mfa.org/objects/548753/womans-scarf-time-gentlemen-please?ctx=0438e275-58fd-4f7a-9071-a99c7dec21ea&idx=13

(Erişim: 15.04.2023).

URL-20: Museum of Fine Arts Boston. (2012j). Once upon a time. https://collections.mfa.org/objects/550080/womans-scarf-once-upon-a-time?ctx=09dd7cd2-ad0c-4534-8ecf-b07ce84c7839&idx=16 (Erişim: 15.04.2023).

URL-21: Museum of Fine Arts Boston. (2012k). London wall. https://collections.mfa.org/objects/548754/womans-scarf-london-wall?ctx=0438e275-58fd-4f7a-9071-a99c7dec21ea&idx=14 (Erişim: 15.04.2023).

URL-22: Newstalk. (2015). Beauty is your duty. https://www.newstalk.com/news/beauty-is-your-duty-the-british-womans-mantra-on-how-to-dress-during-wwii-666893 (Erişim: 15.06.2023).

URL-23: Selling Antiques. (t.y.). Superb Jacqmar. https://www.sellingantiques.co.uk/218183/superb-jacqmar-wwii-propoganda-scarf-time-gentleman-please-designed-by-arnold-lever/ (Erişim: 15.04.2023).

URL-24: Vivien Leigh Circle.(2015). British Vogue April 1942, Vivien in Jaqmar. https://twitter.com/VivienLCircle/status/675085199839989765 (Erişim: 15.06.2023).

URL-25: Walliser, L. (t.y.). Etsy. "REPLICA: Jacqmar “66 Coupons" Scarf (c. 1940's). Etsy: https://www.etsy.com/listing/617611642/replica-jacqmar-66-coupons-scarf-c-1940s?ga_order=most_relevant&ga_search_type=all&ga_view_type=gallery&ga_search_query=jacqmar+london&ref=sr_gallery-1-4&edd=1&referrer_page_guid=f75cf70798b.8d2ac4135fa9aa0664c1.00&o (Erişim: 15.06.2023).

URL-26: Ward, S. (t.y.). Etsy. Original vintage. Etsy: https://www.etsy.com/listing/1261801081/original-vintage-wwii-happylandingsraf?ga_order=most_relevant&ga_search_type=all&ga_view_type=gallery&ga_search_query=jacqmar+london&ref=sr_gallery-1-13&sts=1&organic_search_click=1 (Erişim: 15.06.2023).

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

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

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

Geliş Tarihi/Submission Date: 01.10.2023
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 11.02.2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1369690
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 358-374.

Araştırma Makalesi
Research Article

GEYİK FİGÜRLÜ KAYA RESİMLERİNDEN ESİNLENİLEN ÖRME TEKSTİL TASARIMLARI VE ÖRNEK UYGULAMA

♦

KNITTED TEXTILE DESIGNS INSPIRED BY ROCK PAINTINGS WITH DEER AND PARALLEL APPLICATION

Vildan BAĞCI* – Şengül AYDIN**

ÖZ: İnsanların eski çağlardan beri kayalara ve mağara duvarlarına birbiriyle iletişim kurmak amacıyla çizdiği resimler ve semboller görsel iletişimin ilk belgeleri arasında yer alan sanat örnekleridir. Bu çalışmada, Türk toplumlarının kültür, sanat ve inançlarını aktardığı eserlerin yaşatılması düşüncesiyle, kaya resimlerinde geyik tasvirlerinden esinlenilerek örme erkek atkı tasarım çalışmaları ve bir üretim ile özgün örneklem yapılması amaçlanmıştır. Kavramsal çerçevesi tarama modeliyle oluşturulan çalışmada tasarımların ilham noktasını geyik figürlü kaya resimleri oluşturmaktadır. Tasarımlarda Kırgızistan ve Moğolistan bölgesindeki Kazarman Saymalıtaş (4), Arhangay (3), Mandal Hayrhan (2) olmak üzere dokuz adet kaya resmi ele alınmıştır. Özgün örme atkı yüzey tasarım çalışmalarında geyik figürünün farklı uzuvlarından esinlenilerek farklı kompozisyon düzeninde düzenlenmiş beş adet desen hazırlanmış, örme tasarım örneklerinden "Tasarım 3" çalışması atkılı düz örme makinesinde çift taraflı kullanıma uygun üretimi sağlaması açısından iki renk torba jakar örgü tekniği ile üretilmiştir. Ürün haline getirilen örme erkek atkısı tasarım ve üretim sürecinin detayları görsel destekle sunulmuştur. Kaya resim sanatı çizimleri farklı kullanım alanlarında değerlendirilmiş ve örnek ürün ile işlevsel hale getirilmiştir. Bu alanda çalışma yapmak isteyenlere katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kaya Resimleri, Geyik, Örme Tasarımı, Torba Jakar, Atkı.

ABSTRACT: *The pictures and symbols that people have drawn on rocks and cave walls since ancient times to communicate with each other are examples of art that are among the first documents of visual communication. In this study, with the idea of keeping alive the artifacts that convey the culture, art and beliefs of Turkish societies, it is aimed to design knitted men's scarf designs inspired by the depictions of deer in rock paintings and to make an original sample with a production. In the study, whose conceptual framework was created with the scanning model, the inspiration point of the designs is rock paintings with deer figures. In the designs, nine rock paintings in the Kyrgyzstan and Mongolia region, namely Kazarman Saymalıtaş (4), Arhangay (3), Mandal Hayrhan (2), were taken into consideration. In the original knitted scarf surface design studies, five patterns arranged in different compositions were prepared inspired*

* Doç. Dr.-Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Tekstil Tasarımı Bölümü/Ankara-vildan.bagci@hbv.edu.tr (Orcid: 0000-0002-3336-3794)

** Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tekstil Tasarımı Anabilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi/Ankara-sengulaydin002@gmail.com (Orcid: 0000-0001-8031-5886)

This article was checked by Turnitin.

by the different limbs of the deer figure, and "Design 3", one of the knitted design examples, was produced with two-color bag jacquard knitting technique in order to provide production suitable for double-sided use on weft flat knitting machine. The details of the knitted men's scarf design and production process are presented with visual support. Rock art drawings were evaluated in different areas of use and made functional with the sample product. It is thought that it will contribute to those who want to work in this field.

Keywords: *Rock Paintings, Deer, Knitted Design, Bag Jacquard (double sided), Scarf.*

Giriş

İnsanlar çeşitli nedenlerle birbirleriyle iletişim kurma ihtiyacı ile çizime elverişli mağara içlerine ya da kaya üzerine, kazıma, boyama, dövme vb. teknikleri kullanarak şekil ve semboller çizmiş ve görsel iletişimin ilk belgelerini oluşturmuşlardır. Yazısız dönemlerde yaşayan insanların yaşam tarzlarını, inançlarını, istek ve korkularını kaya resimlerine yansıtmış olmaları günümüzde onlar hakkında bilgi edinmemize imkân sağlayan kültür hazinesi niteliğindedir.

Orta ve İç Asya'nın genel tasvir özelliği olan çizgisel biçimin egemen olduğu Göktürk dönemi (542-745) kaya resimleri kimi yerlerde Neolitik dönemden (M.Ö. 8.000-5.500) kimi yerlerde ise Bronz /Tunç çağından (M.Ö. 1700-1200) itibaren karşımıza çıkmaktadır (Çoruhlu, 2007: 176; Taşağıl, 2011: 81; Taşağıl, 2015: 47).

"Kutsal alan" veya açık hava mabedi gibi kullanılan yüksek rakımlı yerlerde rastlanılmış olan Göktürk devri kaya resimleri, bazen tek başına bazen Göktürklerden önceki döneme ait (Proto-Türk M.Ö. 2000'lerden Hun devri ya da daha erken dönemlerde) çizilen kayaların yanında bulunduğu, önceki dönemlere ait kaya resimlerinin üzerine tekrar çizildiği hatta bazı kayaların tamamen tekrar çizilerek değiştirildiğinden bahseden Çoruhlu (2007: 176) bu durumun, kaya resimlerinin eski dönemlere ait inanç ve geleneklerde bazı farklılıkların olmasının yanı sıra benzer bağlantıların da olabileceğini vurgulamıştır (Çoruhlu, 2007: 177).

Somuncuoğlu (2008: 19)'nun eserinde yer alan Ahmet Taşağıl'a ait "Bilinen Tarihin Şafağında Eski Türk Tarihinin Zaman ve Mekanda Yeri" adlı başlıklı yazısında, Taşağıl; çeşitli tasvirlerde çizilen kaya resimlerinin "Baykal Gölü civarından başlayarak Buryatya, Güney Sibirya, Lena Irmağı kıyıları, Hakasya, Tuva, Gorno-Altay bölgeleri, Moğolistan, Kuzey Çin, Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan, Türkmenistan, Afganistan, Azerbaycan, Doğu Anadolu, Batı Anadolu, Kafkasya, Balkanlar (Kosova)" bölgelerini kapsadığını belirtmiştir.

"Hayvan üslubu" olarak adlandırılan av sahneleri ve hayvan tasvirleri Erken Devir Türk Sanatının başlangıcını oluşturmuştur (Çoruhlu, 1997: 66; Çoruhlu, 1993: 117; Ögel, 2003: 65).

Kaya sanatı göstergeleri ve sembolleri, insanların kullandığı iletişim sistemi türlerinden biri olarak görülmektedir (Hoppal, 2015: 70). Hayvanların tabiatta varoluş biçimlerinin yanı sıra içgüdüsel davranışlarının da insanların yaşamında önemli etkileri bulunmaktadır (Dursun ve Hança,

2022: 108). Toplumların hayvan üslûbu kullanılarak yaptıkları eserlerinde genel olarak dünya görüşleri, dini-ritüel âdetleri, büyücülük ya da bulundukları alanları hakkındaki düşünceleri ile bağlantılıdır (İbekeyeva, 2015: 97). Ceylan ve Aydın (2021: 540) kaya resimlerinde genellikle işlenen ana temaları şu şekilde belirtmektedirler; "av ve tuzak sahneleri, dağ keçisi, geyik tasvirleri, güneş, ay ve yıldızlar arasında geçiş yapan şaman ritüelleri, süvariler, vahşi hayvan betimlemeleri, savaş sahneleri, eğlence sahneleri ve bağımsız kompozisyonlardır." Mandaloğlu (2013: 382) Türk toplumlarında av hayvanı olarak geyiğin ön planda olduğunu özellikle av sahnelerinde daha yoğun kullanıldığından bahsetmiştir.

Geyik tasvirlerine rastlanılan diğer yerleşim bölgesi Çatalhöyük, İç Anadolu bölgesinde Çumra ilçesinin 11 km kuzeyinde Konya ilindedir. Eski Çarşamba Çayı'nın kıyısında, doğu ve batıda olmak üzere yan yana iki höyükten oluşmaktadır. Doğu Çatalhöyük Neolitik Çağa (yaklaşık M.Ö. 7400-6000) Batı Çatalhöyük ise Kalkolitik Çağa (yaklaşık M.Ö. 6000-5500) tarihlendirilmektedir (Hodder, 2006' dan akt. Yılankaya, 2010: 3).

Çatalhöyük evlerinin duvarlarındaki öyküsel tarzda tasvir edilen resimlerde, hayvanlarla ilgili bazı sahnelerde av teması işlenmiş, bazı sahnelerde ise vahşi boğaların, geyik, domuz ve ayı gibi hayvanların kızdırılma sahnesi betimlenmiştir (Hodder, 2007' den akt. Uzun, 2019: 25).

> Toplumsal idealin ağırlık noktasını teşkil eden av ve hayvan konusu; kuvveti, yapısı ve insan hayatında oynadığı rol bakımından geyiği ön safa çıkarmaktadır … Milattan önceki bin yıl içinde geyik motifi, Eurasia' da yaşayan bütün göçebe boyların başlıca ongunlarından biridir … Çünkü M.Ö. 1000 yıllarından başlayıp milattan sonra, Göktürk ve Avar eşyalarında görülen figürler, geniş bir coğrafyada yaygın, kronolojik bakımdan kesintisiz devam eden bir geyik mitolojisinin bozkır halklarınca önemli olduğunu gösterir (Mülayim, 1999: 121-153).

Çoruhlu (2014: 223) eserinde, geyiğin çok erken devirlerde Altaylar ve Sibirya' da bir "hayvan ata' nın" geyik biçiminde ilahın ve daha sonra şamanın biçim değiştirmesinin sembolü olduğu, bunlarla birlikte geyiğin yer altı kavramlarıyla ilişkili olduğunu ve bu nedenle çeşitli efsanelerde avcıyı peşinden sürükleyerek yer altına ya da ölüme götüren geyiklerden söz edildiğinden bahsedilmektedir. Geyiğin, otçul hayvan türlerinden biri olmasının yanı sıra sürekli boynuz değiştirmesi, sıçrayarak atlaması, hızlı ve çevik olması en belirgin özellikleridir. Aynı zamanda "sembolizmde ebediliğin, ölümsüzlüğün, ilk saflık halinin, ruhsal rehberliğin, yenilenmenin, yol göstericiliğin ve dönüşümün sembolü" olarak görülmektedir (Salt, 2006: 125). Geyiğin figüratif olarak farklı kullanan ressamların, yırtıcı figürleri korkunç olarak betimlenirken geyiklere ise sempati duydukları için onların çizimlerini asil ve zarif olarak göstermişlerdir (Volkov, 1981'den akt. İbekeyeva, 2015: 99). Figüratif özelliği açısından geyik motifi, bazı tasarım alanlarında (örneğin, mimari, sanat, tekstil vb.) zarif ve vurgulu bir şekilde

bütün olarak yansıtılmasın yanı sıra uzuvları ile de tasarımı etkili bir hale getirmektedir.

Tasarımın meydana getirilmesinde doğa, kültür, mimari gibi ilham kaynaklarından yararlanılmaktadır (Brown, 2013: 40). Örneğin, Kartal ve Bağcı (2022)' nın "Türk Sanatı Kuş Figürlerinin Anlatılarına Davet: Örme Tasarımı Örneği" adlı çalışmasında kültür alanından esinlenerek örme tasarım yüzeyleri oluşturulmuş ve seçilen tasarım örülerek koltuk örtüsü ürünü halinde sunulmuştur. Bu bağlamda çalışmamızda, örme tekstil yüzeyine aktarılması uygun olduğu düşünülen geyik figürlü kaya resimlerinden yola çıkılarak tasarımlar oluşturulmuş ve örnek uygulamada atkı üretimi ele alınmıştır.

1.Tekstilde Tasarım ve Örme

Ülger (2014: 179)' e göre, "tasarım, günümüzde sadece sanat ve estetik alanında estetik üretim sürecini kapsayan soyut bir kavramı değil aynı zamanda endüstriyel uygulamalı disiplinlerde her geçen gün daha da artan bir yaygınlığa sahip özel ve disiplinler arası bir alanı ifade eder."

Geleneksel olarak bir tekstil, zanaat anlayışı yoluyla güzellik ve estetik değere uygun bir şekilde tasarlanarak işlevsel bir amaç sağlamaktadır (Valentine vd., 2017: 965). Genel olarak tekstil tasarımı ise; örme, dokuma, baskılı ve karışık tekstil teknikleri ile üretilmiş kumaşlar için tasarım oluşturma sürecidir. Tekstil tasarımcısı, kumaş türü seçimine göre nasıl bir tasarım üretilmesini anlaması gerekir. Bu görüşe ek olarak, tasarımcı "genellikle vücut veya belirli bir alan için" yararlanılmasını sağlamak amacıyla tekstil tasarımına uygun ürünler geliştirmesi gerekmektedir (Steed ve Stevenson, 2012: 12). "Tekstil ürünlerinin kullanım amacı ve ürüne yüklenilen anlamlar zamanla farklılık gösterse de tüm tekstil ürünlerinin günün koşullarına ve toplumların kültürel yapılarına göre şekillendirildikleri görülür" (Sezgin, 1997: 50). "Tekstil tasarımında kullanılan temel tasarım öğeleri, çizgi, şekil, form, uzam, ışık, renk, tekstür ve desen olarak tanımlanmaktadır. Tekstil tasarımında kullanılan tasarım ilkeleri ise uyum, ritim, zıtlık, vurgu ve oran olarak ifade edilebilir. Tekstil ve moda tasarımında bu öğe ve ilkeleri oldukça karmaşık bir şekilde iç içe kullanmak da mümkündür" (Gürcüm ve Kartal, 2021: 550).

Gürcüm ve Kartal (2021: 553-555) "Tekstil Tasarımında Esin Kaynaklarını Yansıtma Yöntemleri" adlı makale çalışmasında Eckert ve Stacey'nin ortaya koyduğu bir sınıflandırma olan tasarımcıların esin kaynaklarını tasarımlara yansıtma yöntemlerini irdelemişlerdir. Buna göre; "Tasarımcılar, esin kaynaklarından gelen unsur veya düşünceleri farklı yöntemler kullanarak tasarımlarına öncelikle seçim (kullanılacak öğeleri seçme), sonrasında uyarlama (seçilen unsurları yorumlama) ve en son dönüştürme (seçilen ve yorumlanan öğelerin belirli kompozisyon içinde dönüştürülmesi) şeklinde üç tür tasarım kararını dahil ederler" (Petre vd., 2006'dan akt. Gürcüm ve Kartal, 2021: 550-551) şeklinde bahsetmektedirler.

Eckert ve Stacey (2003' ten akt. Gürcüm ve Kartal, 2021: 551)'ye göre "tasarımcıların esin kaynaklarını tasarımlarına yansıtma yöntemleri; gerçekçi (birebir) uyarlama, bilinçli sadeleştirme, soyutlama, kaynakta değişiklik ve başka kaynakla ilişkilendirme olarak sınıflandırılmaktadır."

> Bilinçli sadeleştirme; tasarımcılar, kaynağın bazı kısımlarını seçerek veya kaynağın bazı kısımlarını atarak daha karmaşık kaynaklara dayalı tasarımları bilinçli olarak basitleştirir aksi takdirde tasarım veya tasarım öğesini kaynağa mümkün olduğunca yakın tutar. Sadeleştirilmiş tasarım öğesi, yeni tasarımın yapısında farklı bir rol oynayabilir (Eckert ve Stacey, 2003: 368).

"Örneğin, renk sayısını veya ayrıntı karmaşıklığını azaltmak için kasıtlı sadeleştirme; bazı detayların seçilmesi ve diğerlerinin ihmal edilmesidir" (Petre vd., 2006'dan akt. Gürcüm ve Kartal, 2021: 553).

Çalışmada yapılan tasarım ürünü endüstriyel atkılı düz örme makinesi kullanılarak oluşturulmuştur. Örme ile ilgili genel tanımlara değinecek olursak; Köklü (1997: 23)' ye göre örme; "ipliklerin tek başına ya da toplu çözgü olarak enine ve boyuna yönde ilmek bağlantıları ile bir tekstil yüzeyi ve dokusu oluşturma işlemidir ya da bir veya birçok ipliklerin örgü yapım elemanları yardımı ile ve belirli bir kaideye göre tekstil yüzeyi oluşturma şekli" olarak tanımlamaktadır.

Brown (2013: 14) örmeyi, atkı ve çözgülü örme olmak üzere iki ana grupta sınıflandırmıştır. Atkılı örme sisteminde, iplikler örülen kumaş genişliğine göre ilmek yaparak örgü oluşturulurken, çözgülü örme sisteminde ise kumaş boyunca ilmek yaparak birbirine bağlanarak örme işlemleri gerçekleşmektedir (Akkış, 2009: 10). Gürcüm (2010: 354), atkılı örme teknolojisinde yaygın olarak kullanılan jakar sisteminin, temel desenlendirme tekniklerinden biri olduğunu ve bu sistem ile renkli desenli kumaşların elde edildiğini ifade etmektedir. Jakar desenlendirme tekniğinde; ilmek ve atlama hareketi kullanılarak kumaş yüzeyleri oluşturulduğunu ve askı hareketi kullanılmadığını belirtmektedir. Örme tasarımlarında kullanılan jakarlı desenlendirme tekniğini, kendi aralarında "atlama jakar, dolu jakar, file jakar, pike jakar ve torba jakar" olmak üzere beş ana gruba ayrıldığından bahsetmektedir.

Marmaralı (2014'ten akt. Arslan, 2022: 99), jakar sisteminde "jakarı bir sırada en az iki farklı renk veya yapıda iplik kullanarak desen oluşturma yöntemi olarak tanımlamaktadır."

> İki renk jakar örmek için 1.sisteme A, 2.sisteme B rengi iplik beslenir. İlk sistemde seçilen iğneler A ipliği ile ilmek oluştururken, seçilmeyen iğneler örmeye katılmazlar. 2.sistemde ise 1.sistemde örmeyen iğneler B rengi iplikle ilmek oluştururlar. Böylece iki sistemde birbirini tamamlayacak şekilde oluşturulan sıralar, iç içe geçerek bir sıra meydana getirirler (Marmaralı, 2014'ten akt. Arslan, 2022: 99).

Örme yönteminin gelişmesinde ipliğin hızlı bir şekilde tekstil yüzeyine dönüşebilmesinin yanı sıra farklı zevklere hitap etme özelliği de etken olarak

görülmektedir (Özyazgan, 2011: 72). Örme teknolojilerinde yaşanan gelişmeler ile desenlendirme ve üretim aşamalarında bilgisayar desteğinden yararlanılmaktadır. Tasarımlar örme makinesine uyumlu tasarım programlarında hazırlanarak örme makinesine aktarılmakta ve üretim gerçekleştirilmektedir. Örme üretiminde yaşanan gelişmelere paralel desenlendirme, ürün çeşidi, üretim hızı vb. özelliklerde de ilerleme elde edilmiştir.

> Örme ürünlerin iç ve dış giyim, döşemelik, medikal giyim ve medikal aletler vb. alanlarda yaygın olarak kullanılması, Türkiye pazarındaki örme ürünlere olan talebi artırıcı etki yapmaktadır. Özellikle örme dış giyim ürünlerinin dokusu, verdiği sıcaklık, vücudu saran özelliği, kullanışlılığı ve estetiği onlara olan talebi artıran başlıca unsurlardır. Sonuç olarak örme sektörleri, bireyin konforuna, estetik değerine, moda akımına, ekonomik ve sosyal durumuna bağlı olarak farklı şekillerde talepleri karşılamak için günümüzün gelişmiş teknolojisinden yararlanarak üretimlerini gerçekleştirmektedir (Bağcı ve Kayabaşı, 2014: 2).

Tekstil ürün tasarımlarında, gelişen teknolojiye paralel kullanılan yöntemlerin değişmesi, tüketici talepleri, sosyal ve kültürel yapı ve ekonomik durum gibi faktörler tasarımcıyı etkilemektedir (Özkan Tağı, 2018: 328).

Deneysel örme tasarım çalışmasında, desenin atkı olarak kullanılacağı göz önüne alındığında çift yönlü kullanımın elverişli olacağı düşünülmüş ve atkılı düz örme makinesi iki renk sistemde torba jakar desenlendirme tekniği tercih edilmiştir.

Genellikle iki ve üç renk sistemi ile çalışılan torba jakarda ilmekler ön ve arka yüzeyde sadece renk sınırlarında birbirleri ile bağlantı kurmaktadır (Candan, 2000'den akt. Başan, 2010: 41).

Desen olmayan ön ve arka zemin yüzeyde ise ilmek bağlantısı bulunmadığı için örgü sarkması oluşabilmektedir. Örgü yüzeyinde sarkmayı önlemek amacıyla tasarımlarda desen dışındaki zemin ilmek sayısının kısa tutulması önem arz etmektedir. Torba jakar sisteminde ön yüzeyde desen rengi arka yüzeyde zemin rengini, zemin rengi ise desen rengini oluşturmaktadır. Bu şekilde örgünün ön ve arka yüzü çift yönlü olarak kullanılabilmektedir.

2.Kaya Resimlerinde Görülen Geyik Figürleri

İnsan düşüncesinin, inancının ve sanatının aktarıldığı tarihi kaynaklarından biri olan kaya resimleri, ilk eserlere veya yazılı eserlere eşdeğer nitelikte olup, yazı ortaya çıkmadan önceki resimlerdir ve o dönem insanlarının nasıl bir hayat yaşadığı ne düşündüğü ne hayal ettiği hakkındaki bilgileri içerir. Kaya resimleri ile geniş ve farklı coğrafyalarda karşılaşılmaktadır (Batbold, 2011' den akt. Dalkhaa, 2019: 33).

> "Moğolistan'da Tunç Çağı'nda yaşayan insanların başka bir eseri ise kazıma kaya resmidir. Bu tür resimler Moğolistan'ının birçok yerlerde çok sayıda bulunmaktadır. Kayda değer bir diğer özelliği de

birbirlerinin üzerine çizilerek karışmış durumda olmalarıdır. Bu yüzden hangisinin hangi döneme ait olduğunu tespit etmek oldukça güçtür. Moğolistan'da kaya resim sanatı yüksek seviyesine Tunç ve Erken Demir Çağı'nda ulaşmıştır ve büyük bir çoğunluğu Tunç Çağı'na tarihlenmektedir. Tunç Çağı kazıma kaya resimleri kurgu ve tekniği açısından belirgin özellikler göstermektedir. Geyikleri ifade eden desenler Orta Tunç Çağı'ndan Erken Demir Çağı bitimine kadar devam etmektedir. Av hayvanları teker teker çizilmesi dışında sürü halinde bir sahneyi ifade eden betimlere de birçok yerde rastlanmıştır … Çizilen hayvanlar genellikle dağ keçisi, geyik, yabani koyun, domuz, sığır, at, deve, kurt ve köpektir" (Tseveendorj vd., 2003' ten akt. Dalkhaa, 2019: 33-34).

Araştırma kapsamına alınan geyik figürlü kaya resimleri örnekleri, Kırgızistan/Kazarman Saymalıtaş kaya resimleri (Muhtemelen M.Ö. 3000 ile M.Ö. Erken Orta Çağ) (Çoruhlu, 2007: 188), Moğolistan/Arhangay kaya resimleri ve Moğolistan/Mandal Hayrhan (Muhtemelen Orta Tunç Çağı/M.Ö. 2000-1800/Erken Demir Çağı M.Ö. 2000 yılının ikinci yarısı)" (Akarsu, 2014: 209; URL-1; Tseveendorj vd., 2003' ten akt. Dalkhaa, 2019: 33) kaya resimleri (Görsel 1-3)' te verilmiştir.

a b c d

Görsel 1. a.b.c.d. Kazarman Saymalıtaş Kaya Resimlerindeki Geyik Figürleri, (Somuncuoğlu, 2008:353).

Saymalıtaş, 3500 rakımlı oldukça yüksek bir bölgede olan, yaklaşık on bin granit kaya üzerinde yüz bin civarında resimler bulunması ile birlikte dünyanın en zengin kaya resim alanıdır. Saymalıtaş, "işlemeli-süslemeli taş" anlamına gelmektedir … Bu bölgede "tabiat anlatımı, insan-tabiat ilişkisi, insan-inanç anlatımı, insan-insan" ilişkilerinden görseller ile sonraki aşamada karşımıza karmaşık panolar ve son aşamada ise soyut resimlerin yer aldığı görülmektedir (Somuncuoğlu, 2008: 351).

a b c

Görsel 2. a.b.c. Arhangay Kaya Resimlerindeki Geyik Figürleri, (Somuncuoğlu, 2008:56,61,67).

Arhangay (Muhtemelen Orta Tunç çağı/Erken Demir çağı) (Tseveendorj vd., 2003' ten akt. Dalkhaa, 2019: 33) kaya resimlerinin bulunduğu bölge, geyik taşlı mezarın bulunduğu alana oldukça yakındır. Kayalardaki resimlerde Doğu'ya bakan ve güneşin ilk ışıklarını gören büyük çizimlerde ya da küçültülerek tamamen stilize edilen figürlerde hemen hemen bütün dönemleri görmek mümkündür (Somuncuoğlu, 2008: 55).

a b

Görsel 3. a.b. Mandal Hayrhan Kaya Resimlerindeki Geyik Figürleri, (Somuncuoğlu, 2008:119,129).

Zirvesi tepsi gibi dümdüz görünen, üç dağdan oluşan bu alana verilen "Mandal Hayrhan" adı Türkçe' de "Üç Tepsi Dağı" demektir. Mandal Hayrhan' da bulunan kaya resimlerinde diğer alanlarda da görülen tüm kaya resimlerde olduğu gibi en çok göze çarpan imge olarak dağ keçisi ve geyik dikkat çekmektedir (Somuncuoğlu, 2008: 112).

3.Yöntem

Araştırma modelinde uygulama yöntemiyle yapılan bu çalışma; Lisansüstü eğitimi programı "LE3860217- Tekstil Tasarımında Figüratif Bezemeler ve Kaynakları" dersi kapsamında hazırlanmıştır. Araştırmanın kavramsal çerçevesi online ve yazılı kaynak taraması ile oluşturulmuş, geyik figürü içeren erken dönem kaya üstü resimleri incelenmiştir. Örme tasarımı için seçilen geyik figürleri; Somuncuoğlu'nun "Sibirya'dan Anadolu'ya Taştaki Türkler" adlı çalışmasında; Kazarman Saymalıtaş (Somuncuoğlu, 2008: 353), Arhangay (Somuncuoğlu, 2008: 56, 61-67) ve Mandal Hayrhan (Somuncuoğlu, 2008: 119-129)'dan elde edilen resimlerden yararlanılmış, Adobe Illustrator CS5 programında esin görselinden yansıtma yöntemlerinden bilinçli sadeleştirme ile desen çizimleri oluşturulmuş, Adobe Photoshop CS5 programında giydirmeleri yapılmıştır. Oluşturulan beş adet özgün atkı tasarım yüzeylerinden "Tasarım 3" çalışması seçilerek "Mutlu Ertan Butik Triko" firmasında üretimi yapılarak tasarım boyutundan çıkarılarak işlevsel olması sağlanmıştır (Görsel 13). Üretim süreç bilgileri görseller ile verilerek bu alanda çalışma yapmak isteyen araştırmacılara rehber olması düşünülmektedir.

4. Örme Tasarımı Süreci ve Tasarım Uygulama Çalışmaları

Örme tekstilinde ihtiyacını karşılamak amacıyla oluşturulacak ürün çalışması erkek atkısı olarak belirlenmiştir. Boyuna sarılan ısıtıcı giysi olarak tanımlayabileceğimiz atkı, kıyafetimizi tamamlayıcı bir aksesuar niteliğindedir. Serin ve soğuk havalarda omuz, baş, sırt veya boyun bölgesine alınan örtü (URL-2), kaşkol (URL-3) olarak tanımlanmaktadır. Erken dönem

kaya resimlerinde tespit edilen geyik figürlerinden ve figürlerin tasarıma uygun bazı kısımlarından ilham alınan tema "Sanatsal İzler" olarak belirlenmiştir ve hikâye panosu (Görsel 4)' te verilmiştir.

Görsel 4. Hikâye Panosu, 2022, Serbest Teknik, 20 cm x 20 cm.

Çalışmada esin görselinden yansıtma yöntemlerinden bilinçli sadeleştirme ile kaynağın bazı kısımları seçilmiş ayna simetri raportlama tekrarı yapılarak farklı yüzey tasarımları oluşturulmuştur. Böylelikle esin kaynağının özünden uzaklaşmadan kültürel sürdürülebilirliğin aktarımı sağlanmaya çalışılmıştır.

Atkı tasarım yüzeylerinin yapılmasında ve görsellerinin oluşturulmasında ritim, denge, oran-orantı, tekrar ve bütünlük olmak üzere tasarım ilkelerinden faydalanılmış, desen yerleştirmede tekrar eden kompozisyon düzeni üretimi yapılacak torba jakar örme tekniğine ve çift yönlü kullanım özelliği dikkate alınarak tasarım çizimleri bilgisayar ortamında gerçekleştirilmiştir.

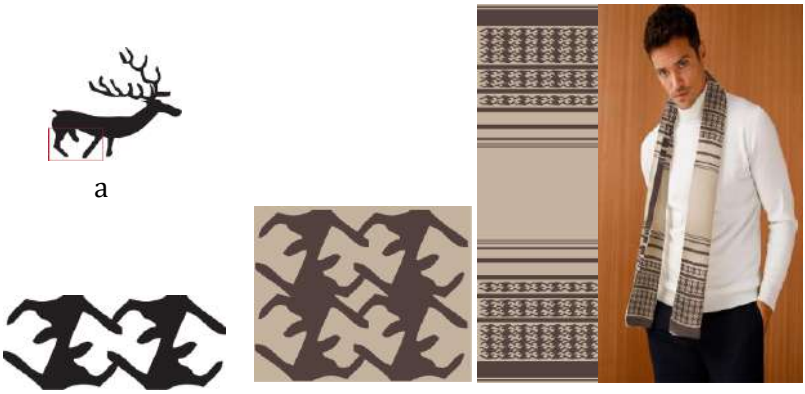
Araştırma kapsamına alınan eski dönem kaya resimlerindeki dört farklı geyik figürünün belirlenen bölümlerinden esinlenerek hazırlanan beş farklı tasarımın birim raporları hazırlanmış ve atkı ürün formunda kompozisyonları düzenlenmiştir. Tasarımların giysi formlarını görmek için giydirmede kullanılan erkek model görseline (URL-4) adresinden ulaşılmış, tasarımların model üzerine giydirmeleri ise Photoshop programında yapılmıştır (Görsel 5-9).

Yazarlar tarafından çizilen örnek (Görsel 5c, 6c, 7c, 8c, 9c) tasarım yüzeyleri 30 cm x 150 cm boyutlarında oluşturulmuş ve model görseline giydirilmesi yapılmıştır. Tasarımların uygulanabilir ve kullanılabilir olmaları sağlanmıştır.

a b c d e

Görsel 5. Tasarım 1. a. Esinlenilen Geyik Figürü, b. Birim Raporu, c. Raportlama, d. Tasarım Yüzeyi, e. Giydirilmiş Görünümü, 2022, Adobe Illustrator Çizim, Tasarım Yüzeyi 30 cm x 150 cm.

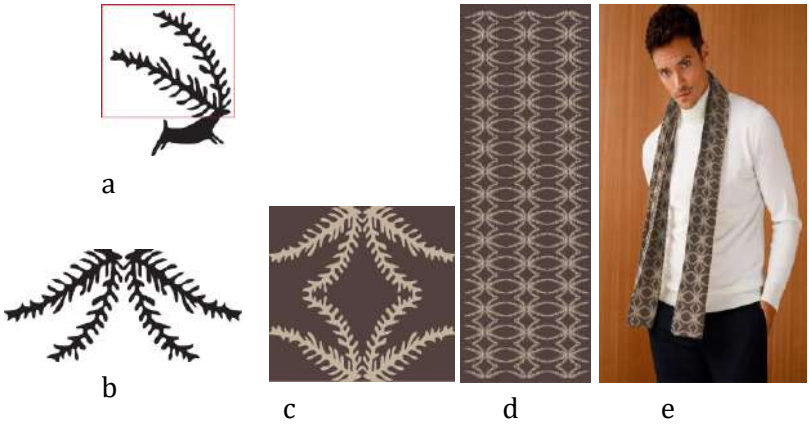
(Görsel 5)' te sunulan örme tasarımı yüzeyinde kullanılan geyik figürünün birim raporu geyiğin boynuz kısmından oluşturulmuştur. Desen raport düzeni ise ayna simetri şeklinde yan yana tekrar düzeninde aşağı-yukarı yerleştirme yapılarak atkı ürün formunda desen kompozisyonu düzenlenmiştir.



a b c d e

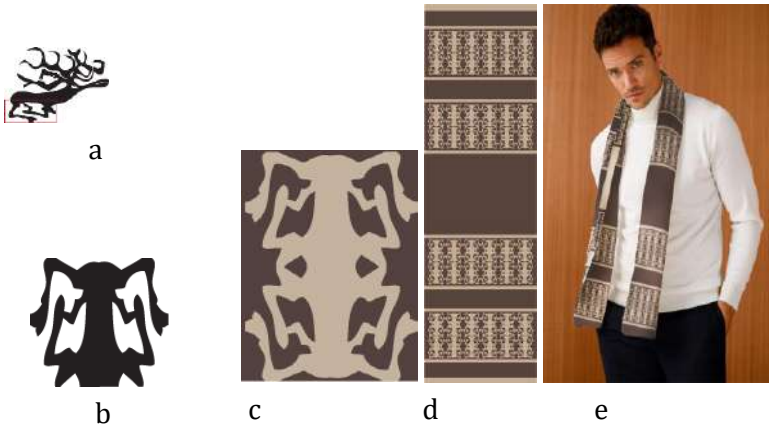
Görsel 6. Tasarım 2. a. Esinlenilen Geyik Figürü, b. Birim Raporu, c. Raportlama, d. Tasarım Yüzeyi, e. Giydirilmiş Görünümü, 2022, Adobe Illustrator Çizim, Tasarım Yüzeyi 30 cm x 150 cm.

(Görsel 6)' da sunulan örme tasarımı yüzeyinde kullanılan geyik figürünün birim raporu geyiğin bacak-ayak kısmından oluşturulmuştur. Desen raport düzeni ise ters ayna simetri şeklinde yan yana tekrar düzeninde aşağı-yukarı yerleştirme yapılarak atkı ürün formunda desen kompozisyonu düzenlenmiştir.



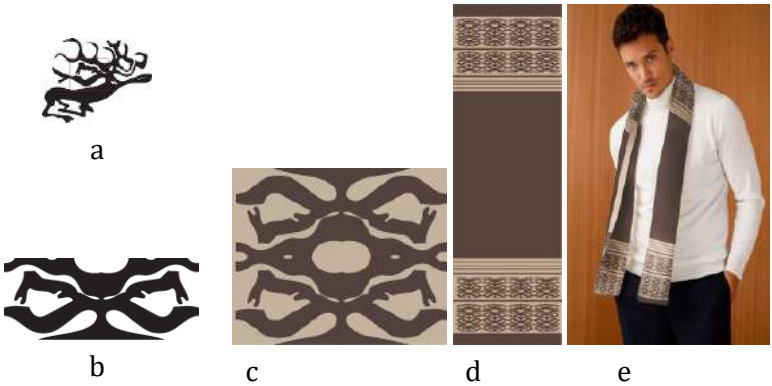
Görsel 7. Tasarım 3. a. Esinlenilen Geyik Figürü, b. Birim Raporu, c. Raportlama, d. Tasarım Yüzeyi, e. Giydirilmiş Görünümü, 2022, Adobe Illustrator Çizim, Tasarım Yüzeyi 30 cm x 150 cm.

(Görsel 7)' de sunulan örme tasarımı yüzeyinde kullanılan geyik figürünün birim raporu geyiğin boynuz kısmından oluşturulmuştur. Desen raport düzeni ise ayna simetri-yukarı ayna simetri şeklinde yan yana tekrar düzeninde aşağı-yukarı yerleştirme yapılarak atkı ürün formunda desen kompozisyonu düzenlenmiştir.



Görsel 8. Tasarım 4. a. Esinlenilen Geyik Figürü, b. Birim Raporu, c. Raportlama, d. Tasarım Yüzeyi, e. Giydirilmiş Görünümü, 2022, Adobe Illustrator Çizim, Tasarım Yüzeyi 30 cm x 150 cm.

(Görsel 8)' de sunulan örme tasarımı yüzeyinde kullanılan geyik figürünün birim raporu geyiğin bacak-ayak kısmından oluşturulmuştur. Desen raport düzeni ise ayna simetri-aşağı ayna simetri şeklinde yan yana tekrar düzeninde aşağı-yukarı yerleştirme yapılarak atkı ürün formunda desen kompozisyonu düzenlenmiştir.



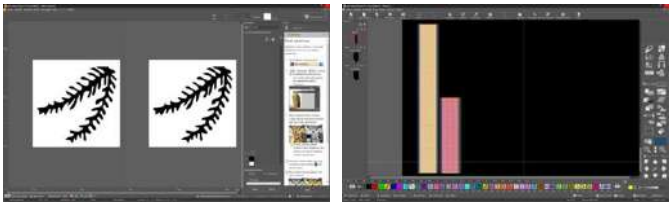
Görsel 9. Tasarım 5, a. Esinlenilen Geyik Figürü, b. Birim Raporu, c. Raportlama, d. Tasarım Yüzeyi, e. Giydirilmiş Görünümü, 2022, Adobe Illustrator Çizim, Tasarım Yüzeyi 30 cm x 150 cm.

(Görsel 9)' da sunulan örme tasarımı yüzeyinde kullanılan geyik figürünün birim raporu geyiğin boynuz kısmından oluşturulmuştur. Desen raport düzeni ise ayna simetri-yukarı ayna simetri şeklinde yan yana tekrar düzeninde aşağı-yukarı yerleştirme yapılarak atkı ürün formunda desen kompozisyonu düzenlenmiştir.

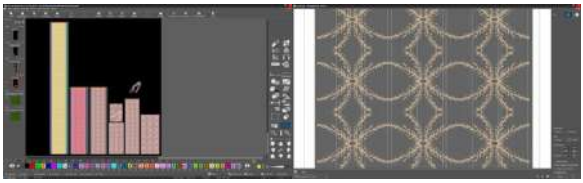
5.Üretim

Yapılan beş tasarımdan (Görsel 7)' de verilen Tasarım 3'ün uygulanmasına karar verilerek üretim ile ilgili bilgiler görsel destekle sunulmuştur.

Örme tasarım üretimi "Mutlu Ertan Butik Triko" firmasında gerçekleştirilmiştir. Üretim sürecinde tasarımlar "Design 64" ve "KnitPaint64" (Görsel 10,11) programında hazırlanmış ve "Shima Seiki Intarsia SIG 1231" model makine kullanılmıştır. Makine inceliği 14 Gauge'dir. Atkılı düz örme makine inceliği (gauge), "G" ile gösterilir ve iğne yatağı üzerinde 1 inç (2,54 cm) mesafede bulunan iğne sayısını belirtir.



Görsel 10. Design 64 ve KnitPaint64 tasarım programında desen raporlarının hazırlanışı, Mutlu Ertan Butik Triko.



Görsel 11. KnitPaint64 tasarım programında örgü raporlarının üretime hazır görüntüsü, Mutlu Ertan Butik Triko.

İplik olarak, tasarımın estetik ve işlevselliğine uygun olmak üzere iki renk (krem ve kahverengi) seçilmiştir. İplik özelliğinde %45 süper ince tiftik %55 poliamid olan iplikler tercih edilerek torba jakar tekniği ile örgü üretimi gerçekleştirilmiştir. Torba jakar tekniğinde ön yüzeyde kullanılan zemin renginin arka yüzeyde desen rengini oluşturması ile çift yönlü kullanılabilmesi bu tekniğin tercih edilmesinde etkendir. Tasarımın makine çıkış ölçüsü 42x180 cm, bitmiş ürün ölçüsü ise 40x172 cm'dir. Desen birim raporunda ilmek sıra sayısı (en):47 iğne, may çubuğu (boy):44 iğne, bitmiş üründe ise sıra sayısı:276 iğne-may çubuğu:1248 iğne ile oluşturulmuştur. Makineden çıkan ürünün kenarı remayöz ile birleştirilmiş son ütü ile ürün tamamlanarak kullanıma hazır duruma getirilmiştir (Görsel 12).

a b c d

Görsel 12. a. Kullanılan İplikler, b. Örme Süreci, c. Remayöz İşlemi, d. Ürün Son Ütü, Üretim Yeri: Mutlu Ertan Butik Triko.

Tasarımın erkek atkısı olarak üretilen ön ve arka yüzey görünümlü sunumu (Görsel 13) de yer almaktadır.

Görsel 13. Tasarım 3. Bitmiş Ürünün Ön ve Arka Görünümleri (40cmx172cm), 2022, Atkılı Düz Örme Üretim Tekniği, İki Renk Torba Jakar Desenlendirme,

Üretim Yeri: Mutlu Ertan Butik Triko.

Sonuç

Geçmişteki insan toplulukları çeşitli dinsel inanışları, coğrafi şartları veya avcı-göçebe yaşam tarzları etkisi ile bazı hayvanları ifade aracı ya da sembol olarak kullanarak kaya vb. üzerine yansıtmışlardır. Kaya resimleri, dönemin topluluk anlayışına göre kutsal saydıkları ve olağanüstü varlık olarak gördükleri şeyleri ifade etmek amacıyla insan, hayvan, bitki vs. konulardan yararlanılarak yapılan çizgisel tarzın hâkim olduğu tasvirlerdir. Özellikle avcı-göçebe toplumların vazgeçilmez hayvanı olan geyikler kayalar üzerinde Kırgızistan ve Moğolistan bölgelerinde yoğun olarak kullanılmıştır.

Tasarımcı doğadan, çevresinden, geçmişten, kültürel değerlerden vb. ilham alarak tasarımlar oluşturabilir. Tekstil tasarımcısının tasarladığı ürünlerin estetik, özgün ve işlevsel olması kadar hitap ettiği hedef kitleyi de iyi belirlemesi gerekmektedir. Tasarımcının üretimde kullanılacak her türlü malzemeleri iyi tanımalı ve üretim sürecini de yakından takip etmelidir.

Kültürel değerlerin araştırılması ve örme tasarım sürecinde tasarımcıların koleksiyonlarına ilham ve tema olarak seçme bilincinin yerleşmesi gerekmektedir. Kaya resimlerinde görülen geyik figürleri hali hazırda birer soyutlamadır, stilize edilmiş imgelerdir. Dolayısıyla çalışmada stilize geyik figürlü kaya resimlerindeki tasvirler yeniden yorumlanmış, özgün kompozisyonlar ile örme tekstil desenleri hazırlanmıştır. Böylece kültürel değerlerin yeniden canlandırılmasına olanak sağlayacağı düşünülmektedir.

Hedef kitle olarak ise erkek örme atkı grubu seçilmiştir. Sanatsal izler teması doğrultusunda örme tekstil yüzeyi olarak oluşturulan yüzeylerin, esinlenilen kaya resimlerinden bilinçli sadeleştirme yöntemi ile kaynağın bazı kısımlarını seçerek birim desenleri ve tasarım kompozisyonları oluşturulmuştur. Tasarım çalışmalarında üretim tekniği göz önüne alınarak raport tekrarı oluşturulmuştur. Adobe Photoshop CS5 programında tasarım çalışmalarının giydirmeleri yapılmıştır. Oluşturulan örme yüzey çalışmaları arasından üçüncü tasarımın üretilmesi uygun görülmüştür Atkı ürününün özellikle yüz ve boyun bölgesine direk temas etmesi nedeniyle ipliğin yumuşak tuşeli olması estetik ve işlevsel bakımından kullanışlı olmasını sağlamaktadır. Malzeme seçiminde tiftik-poliamid karışımı iplik tercih edilmiştir. Dolayısıyla iplik parametresi de önemli faktördür. Atkılı düz örme makinesinde, tasarım her iki yüzeyin kullanılabilmesine olanak tanıyan örgü tekniklerinden iki renk torba jakar desenlendirme tekniği kullanılmıştır. "Mutlu Ertan Butik Triko" firmasında gerçekleştirilen uygulama örneği tasarımın işlevselliğine katkı amaçlı sunulmuştur. Tasarımın uygun malzeme ve teknik seçilerek üretiminin sağlanması ve tasarım boyutu yanı sıra işlevsel duruma gelmesi açısından değerlidir.

Araştırma kapsamına alınan kaya resimlerinde görülen geyik tasvirlerinden ilham ile tekstil desen çalışmalarının yapılmasında kültürel aktarım vurgulanmaktadır. Kültürümüzü yansıtan farklı kullanım alanlarına yönelik çalışmalara yer verilebilir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Akarsu, R. (2014). Erken Tunç Çağı sonu ve Orta Tunç Çağı'nda güneybatı Anadolu'nun tarihi coğrafyası. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 18 (2), 209-216.

Akkış, B. (2009). *Farklı iplik numaralarından örülmüş değişik örgü tiplerinin kumaşın fiziksel özelliklerine etkisi*. Adana: Çukurova Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Arslan, A. (2022). *Yuvarlak örme makinelerinde bazı üretim parametrelerinin tasarım sürecine etkisi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Baçan, V. (2010). *Endüstriyel örme giyim ürünlerinin teknolojik özelliklerinin belirlenmesi.* Ankara: Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Bağcı, V.- Kayabaşı, N. (2014). A study ınto the vıews of plaın weft-knıttıng sector representatıves manufacturıng women's topwear over demographıc features, the structure of the busıness qualıty control process. *E- Journal of New World Sciences Academy: Nwsa-Vocational Education*, 9 (1), 1-16.

Batbold, N. (2011). *Moğolistan'ın kaya resim araştırması (Göbiçölü bölgesinden bulunan kaynaklardan)*. Doktara Tezi, UB, 1.

Brown, C. (2013). *Knitwear design*. London: Laurence King.

Candan, C. (2000). *Düz örme teknolojisi*. İstanbul: IMC Basım Ltd.

Ceylan, A.- Aydın, T. (2021). Elmalı kaya resimleri. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 10 (1), 535-556.

Çoruhlu, Y. (1993). İslamiyet'ten önceki Türk sanatında hayvan mücadele sahneleri. *İkonografik araştırmalar: Güner İnal'a Armağan*, 117-141, Ankara: Bizim Büro Basımevi.

Çoruhlu, Y. (1997). *Erken devir Türk sanatının ABC'Sİ*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Çoruhlu, Y. (2007). *Erken devir Türk sanatı (İç Asya' da Türk sanatının doğuşu ve gelişimi)*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Çoruhlu, Y. (2014). *Kozmolojik, mitolojik, astrolojik, dini ve edebi tasavvurlara göre Türk sanatında hayvan sembolizmi (Proto-Türk devrinden, M.S. 14. yüzyıla kadar efsanevi ve yırtıcı hayvanların sembolizmi üzerine bir deneme*. 1. Basım, Konya: Kömen Yayınları.

Dalkhaa, S. (2019). *Moğolistan göçebe kültürlerinin etnoarkeolojik açıdan incelemesi,* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Dursun, Ç.- Hança, B. B. (2022). Alevi inancında hayvan sembolizmi: Kul Himmet örneği. *Asya Studies- Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 6 (19), 107-114.

Eckert, C.- Stacey, M. (2003). Adaptation of sources of ınspiration ın knitwear design. *Creativity Research Journal*, 15 (4), 355-384.

Gürcüm, B. H. (2010). *Tekstil malzeme bilgisi.* 1. Basım, Ankara: Güncel Yayıncılık.

Gürcüm, B. H.- Kartal, S. (2021). Tekstil tasarımında esin kaynaklarını yansıtma yöntemleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 14 (77), 545-557.

Hodder, I. (2006). *Çatalhöyük. Leoparın öyküsü*. (Çev. D. Şendil), İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları.

Hodder, I. (2007). Çatalhöyük: Yeni çalışmalar. *Türkiye'de Neolitik Dönem, Anadolu'da Uygarlığın Doğuşu ve Avrupa'ya Yayılımı, Yeni Kazılar, Yeni Bulgular*, (ed.: M. Özdoğan - N. Başgelen), 313-329, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Hoppal, M. (2015). *Şamanlar ve semboller (Kaya resmi ve göstergebilim)*. (çev.: Fatih Sel), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İbekeyeva, S. (2015). *Göktürk devri Kazakistan kaya resimleri*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Kartal, S.- Bağcı, V. (2022). Türk sanatı kuş figürlerinin anlatılarına davet: örme tasarımı örneği", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 11 (95), 1077-1091.

Köklü, V. (1997). *Çankırı ili Kızılırmak ilçesine ait birkaç köyde bulunabilen el örgüsü çorap örnekleri ve yeni tasarımlar*, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Sanatta Yüksek Lisans Tezi.

Mandaloğlu, M. (2013). Türk mitolojisinden Anadolu'ya taşınan kültür: geyik motifi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (27), 382-391.

Marmaralı, A. (2014). *Atkı örmeciliğine giriş*. 3. Basım, İzmir: Ege Üniversitesi Tekstil ve Konfeksiyon Araştırma Merkezi Yayını.

Mülayim, S. (1999). *Değişimin tanıkları orta çağ Türk sanatında süsleme ve ikonografi.* 1. Basım, İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Ögel, B. (2003). *İslamiyet'ten önce Türk kültür tarihi: Orta Asya kaynak ve buluntularına göre.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Özkan Tağı, S. (2018). Tekstil tasarımında alışılmadık bir ekolojik baskı yöntemi "Pas baskı". *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7 (43), 327-333.

Özyazgan, V. (2011). Yuvarlak örme makinelerinde meydana gelen hatalar ve çözüm önerileri. *ABMYO Dergisi*. 22, 71-86.

Salt, A. (2006). *Ansiklopedi semboller- neo-spiritüalist yaklaşımlarla ezoterik bilgilerin ışığında*. İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları.

Sezgin, Ş. (1997). Tekstilde materyal, form ve tasarım ilişkileri. *Tekstil ve Mühendis Dergisi*, 11 (55-56), 50-51.

Somuncuoğlu, S. (2008). *Sibirya'dan Anadolu'ya taştaki Türkler*. İstanbul: A-Z Yapı İnşaat Sanayi.

Steed J.-Stevenson F. (2012). "*What is textıle desıgn?" basics textile design 01: sourcing ideas: researching colour, surface, structure, texture and pattern*. London: AVA Publishing SA.

Petre, M. at al. (2006). Complexity through combination: an account of knitwear design. *Design Studies*, 27 (2), 183-222.

Taşağıl, A. (2011). Göktürk dönemi Türk Moğol boy ilişkileri (542-745). *Belleten* (1), 81-104.

Taşağıl, A. (2015). *Kök Tengri'nin çocukları (Avrasya bozkırlarında İslam öncesi Türk tarihi)*. 5. Basım, İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Tseveendorj, D. at al. (2003). *Moğolistan'ın Arkeolojisi*. UB.

Uzun, N. (2019). *Başlangıcından M.Ö. II. bin yıl sonuna kadar Anadolu'da geyik tasvirleri,* İstanbul: Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Ülger, E. H. (2014). "Tasarım" kavramı üzerine felsefi meditasyonlar. *Felsefe/Düşünce Dergisi,* 60, 179-217.

Valentine, L. at al. (2017). Design thinking for textiles: let's make it meaningful. *The Design Journal*, 20 (1), 964-976.

Volkov, V. V. (1981). *Olennıye kamni mongolii*. Ulan-Bator.

Yılankaya, G. (2010). *Batı Çatalhöyük insan ve hayvan betimlemeli çanak çömlekleri,* Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Sevin, V. Son Tunç/Erken Demir Çağı Van bölgesi kronolojisi. Kökeni aranan bir devlet: Urartu. https://belleten.gov.tr/tam-metin/3531/tur (Erişim:15.12.2023)

URL-2: Atkı nasıl yazılır? Atkı kelimesinin anlamı nedir? https://www.tdktr.com/atki-nasil-yazilir-atki-kelimesinin-anlami-nedir.html (Erişim: 29.05.2022)

URL-3: Atkı. https://www.nisanyansozluk.com/kelime/atk%C4%B1 (Erişim: 29.05.2022)

URL-4: Erkek model görseli. https://images.app.goo.gl/AmNiY225TgBmqAt1A (Erişim: 29.05.2022)

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

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

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

Katkı Oranı Beyanı / *Author Contributions:* Çalışmada, her iki yazarın da katkı oranı eşittir./*Both authors contributed equally to the study.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 10.01.2024
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 02.03.2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1417651
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 375-387.

Araştırma Makalesi
Research Article

EV TİPİ MİKRODALGA FIRINLARDA SERAMİK PİŞİRİM ARAŞTIRMALARI VE MİKRODALGA PİŞİRİM HAZNESİ YAPIM ÖNERİLERİ

♦

CERAMIC FIRING RESEARCH IN HOME TYPE MICROWAVE OVENS AND SUGGESTIONS ON MICROWAVE FIRING CHAMBER CONSTRUCTION

Aziz Baha ÖRKEN* – Kaan CANDURAN**

ÖZ: Seramik pişirim çeşitliliğine olan yönelim son yıllarda artarak seramik dünyasının ilgi odağı olmuştur. Birçoğumuzun evlerinde yer alan mikrodalga fırınlar da bu ilgiyi fazlasıyla görmektedir. Mikrodalga fırınlarda uygun pişirim haznelerinin kullanımı ile seramik pişirimine olanak sağlanmaktadır. Gerek endüstriyel gerekse sanat seramiğinde mikrodalga fırınlar için pişirim haznesi yapımı, sır pişirimi, alternatif pişirim olanakları ile ilgili araştırmalar çeşitlenmektedir. Uzun yıllardır evlerimizde yemek ısıtmak ve pişirmek için kullanılan mikrodalga fırınlar son yirmi yıl içinde sır ve bünye denemeleri için hızlı ve düşük maliyetli bir seramik deneme fırını haline dönüşmeye başlamıştır Geleneksel pişirme ve ısıtma yöntemlerinden farklı olarak mikrodalga fırınlarda pişirme ve ısıtma işlemlerinin sürelerinin ve enerji tüketiminin daha az olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda pişirme işlemi için ev tipi bir mikrodalga fırın kullanılmıştır. Mikrodalga fırınlarda seramik pişirmekte kullanılan hazır olarak satılan haznelere alternatif kişisel haznelerin yapım olanakları araştırılmıştır. Araştırma sonucunda doğru pişirme işlemlerinin yapıldığı kişisel haznelerle, farklı kil bünyelerinin bisküvi pişirimi, normal sırlı pişirimleri ve alternatif bir pişirim tekniği olan Raku pişirimi uygulamaları yapılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Mikrodalga, Mikrodalga Fırın, Seramik, Kil, Pişirim.

ABSTRACT: *The tendency towards ceramic firing diversity has increased in recent years and has become the centre of attention of the ceramic world. Microwave ovens, which are in the homes of many of us, also attract this interest. With the use of suitable firing chambers in microwave ovens, ceramic firing is possible. In both industrial and art ceramics, researches on firing chamber construction for microwave ovens, glaze firing, alternative firing possibilities are diversifying. Microwave ovens, which have been used for heating and cooking food in our homes for many years, have started to turn into a fast and low-cost ceramic trial kiln for glaze and ceramic structures trials in the last twenty years. Unlike traditional firing and heating methods, it is known that the duration and energy consumption of firing and heating processes in microwave ovens are less. In this context, a household microwave oven was used for the firing process. The possibilities of making personal containers as an alternative to the readily available containers used for ceramic firing in microwave ovens were investigated. As a result of the*

* Öğr. Gör.-Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü/Afyon-baha.orken@gmail.com (0000-0002-5767-0780)

** Prof. Dr.-Hacettepe Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü/Ankara-kaancanduran@hacettepe.edu.tr (Orcid: 0000-0003-2170-2119)

This article was checked by Turnitin.

research, biscuit firing of different clay bodies, normal glazed firing and Raku firing, which is an alternative firing technique, were applied with personal containers in which the correct firing processes were performed.

Keywords: *Microwave, Microwave Oven, Ceramic, Clay, Firing.*

Giriş

Temel olarak seramik pişirimi bir kilin yeterli bir mukavemet kazanması veya yüzeyde sır oluşabilmesi için yeterli bir sıcaklık derecesinde ısıtılması işlemidir. Bu ısıtma işleminin yapılabilmesi için farklı biçimlerde fırınlar ve farklı yakıt türleri (odun, gaz, yağ, elektrik vb.) kullanılmaktadır. Seramiğin ilk pişirildiği günden günümüze kadar seramik fırınları ve yakıtları teknoloji ile birlikte gelişmiş ve çeşitlenmiştir. Günümüzde gelişen teknolojiler sayesinde daha verimli pişirim türleri seramik üretiminde ilgi görmekte ve araştırılmaktadır. Mikrodalga enerjisi kullanan mikrodalga fırınlarda bu yeni fırın tiplerinden bir tanesidir.

2. Dünya Savaşı'nda kullanılan mikrodalga enerjisi daha sonra ısıtma özelliğinin keşfedilmesi ile mikrodalga fırınlar gıdaları ısıtma ve pişirme işlemi için günlük yaşamımızda yoğun bir şekilde yerini almıştır. Mikrodalga fırınlar her ne kadar ev kullanımı için üretilmiş olsa da zaman içinde bu teknoloji ile kalsinasyon, kurutma ve pişirim işlemleri yaygınlaşmıştır. Literatür incelendiğinde deneysel ve küçük ölçeklerde geliştirilen pişirme hazneleri ile mikrodalga fırınlarda seramik pişirimi yapıldığı görülmektedir.

Bu araştırmada ev tipi üretimi yapılmış bir mikrodalga fırın ile seramik bisküvi, sır pişirimi araştırmaları yapmak ve ayrıca pişirim için kullanılan hazne için yapım önerileri ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu çalışmanın önemi; elde edilen veriler ışığında sır ve bünye pişirimi denemelerinin daha kısa sürede yapılabilmesinin sağlaması ve kullanılan haznelerin daha basit ve işlevsel biçimde kişisel üretimin kolaylaştırabilmesidir.

Geleneksel seramik üretimine uygun bir fırına olan ihtiyacın yerini alamayacak olsa da bir mikrodalga fırın, sır ve çamur bünyesi testlerinin hızlandırılmasına yardımcı olabilir veya küçük ölçekli seramik bünyelerin pişirilmesine olanak sağlayabilir. Geleneksel pişirim yöntemlerinde sır ve bünye pişirimi deneylerini yapmak maliyetli ve işlem süreleri uzundur. Mikrodalga fırınlarda pişirim maliyetleri daha düşük işlem süreleri daha kısadır.

1. Mikrodalga Fırınlar

Mikrodalga ilk olarak II. Dünya Savaşında askeri amaçlar ile kullanılmaya başlamıştır. Zaman içerisinde geliştirilerek tıp alanında, radar sistemlerinde, telekomünikasyonda, gıda sektöründe ve ısıtma ve kurutma sistemlerinde sıkça kullanılmaya başlamıştır. Mikrodalga bir enerji çeşididir. "Mikrodalga enerjisi 300 MHZ ile 300 GHZ aralığında frekansa sahip iyonize olmamış elektromanyetik radyasyondur." (Kutbay ve Kuşkonmaz, 2004: 54). Mikrodalga enerjisinin en sık kullanıldığı araçlardan bir tanesi mikrodalga fırınlardır.

“Mikrodalga fırınların en temel parçası magnetrondur. Magnetron 2. Dünya Savaşında radar sistemleri için kullanılmıştı. Savaş sonrası radarlar ile ilgilenen bilim adamı Percy Spencer 1947’de magnetronun ürettiği mikrodalga enerjisi ile yiyecekleri ısıtabildiğini keşfetti ve bugün kullanılan mikrodalga fırınların patentini aldı. Zaman içinde geliştirilen bu fırınlar günlük yaşantımızda sıkça kullanılması yanında endüstride kurutma, kalsinasyon ve pişirim için kullanılmaya başladı” (URL-1).

“Mikrodalga fırınlar ısıtma işlemleri geleneksel yöntemlere göre daha kısa süreli hem de sadece malzeme ısındığı için daha verimlidir. Mikrodalga fırınlar saniyede 2,45 milyar kez titreşen mikrodalgalar malzemenin içine girdiklerinde, su moleküllerinde bir titreşim oluştururlar. Su molekülleri bir ileri bir geri saniyede 4,9 milyar kez titreşirler. Bu yüksek hızdaki titreşmeden dolayı birbirine sürtünen su molekülleri ısı enerjisini açığa çıkarırlar. Bu ısı sayesinde malzeme ısıtılmış olur. İçinde daha fazla su 17 molekülü olan malzemeler daha hızlı ısınırlar” (Mekonnen, 2018: 16).

“Seramik malzemelerin mikrodalga enerjisiyle işlenmesi olasılığı 1950'lerde biliniyordu ve 1960'larda Tinga, Levinson ve Bennett ve diğerleri tarafından sınırlı olarak araştırılmıştı. 1975 yılında, yüksek alümina dökülebilir malzemelerin mikrodalga ile kurutulmasını araştırırken, Sutton suyu uzaklaştırmanın yanı sıra mikrodalgaların seramiği ısıttığını gözlemledi. Mikrodalgayı absorbe etmeyen refrakterlerle kaplanmış endüstriyel bir mikrodalga fırın kullanılarak 1400°C'yi aşan sıcaklıklara ulaşılmıştır. Bu çalışmalar, mikrodalga enerjisinin tam ölçekli seramik ürünleri (düşük ve yüksek sıcaklık) işlemek için kullanılabileceğini göstermiştir.” (Tinga,1968: 190).

Günümüzde mikrodalga fırınların ısıtma özelliğinin birçok alanda kullanımının çoğalması ile seramik alanında da mikrodalga fırınlara olan ilgi artmış ve konu ile ilgili araştırmalar çoğalmıştır.

2. Mikrodalga Pişirim Haznesi Yapım Önerileri

Mikrodalga fırınlarda seramik pişirimleri yapılabilmesi için özel yapılmış hazneler kullanılmaktadır. Bu hazneler belli boyutlarda üretilerek satılmaktadır. Bu hazneler “Mikrodalga füzyon fırınları” olarak adlandırılmaktadır. “Fırınlar küçük ölçekte seramik yalıtım lifi malzemesinden iki parça şeklinde yapılmıştır. Bir kapak ve alt hazneden oluşan fırının üst kapağında iç yüzeyi grafit denilen siyah bir bileşik ile kaplanmıştır.” (Genç, 2023: 93). Bu çalışma kapsamında kişisel olarak uygulanabilecek üç ayrı hazne araştırması yapılmıştır.

Hazne 1: Birinci hazne uygulamasında; 1260°C ısıya dayanıklı 128 gr./cm^3 yoğunlukta 25 mm kalınlıkta fiber glass battaniye iki kat olarak kullanılmıştır. Fiber glass battaniye silindir biçiminde rulo yapılmıştır. Sonrasında, mikrodalganın içinde pişirim yapılabilmesi için hazne ’nin alt ve üst kapakları kesilmiştir. Hazne içerisinde ısıyı arttırmak için, öncelikle haznenin dışına fırçayla sodyum silikat 20 ml’ye 100 ml oranında su eklenip seyreltilerek fırçayla uygulanmıştır. Ayrıca haznenin içerisine fırçayla

sodyum silikat çözelti 2 kat uygulanmış ve nemliyken 100 mikron kalınlığında silisyum karbür toz halinde serpiştirilerek iç haznede katman oluşturulmuştur.

Görsel 1. *Hazne 1*, Seger cone 07 denemesi (Kişisel arşiv)

Oluşturulan hazne 800W-2450 Mhz 1200 watt gücünde bir mikrodalga fırın kullanılarak en yüksek ayarda 30 dk süre ile çalıştırılmıştır. Fırın içindeki ısıyı ölçebilmek amacı ile Seger cone 07 piramidi kullanılmıştır. Pişirim sonunda Seger cone 07 piramidinin 1010 °C derece ısıya ulaştığı saptanmıştır.

Hazne 2: İkinci hazne uygulamasında; kare formda bir yapı oluşturulmuştur. Yapımında 12mm'lik silisyum karbür raf plakaları 100 x 100 x 100 mm ölçülerinde iç alan oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Haznenin dış duvarları 1260°C'lik 25 mm kalınlığında fiber board kullanılarak desteklenmiştir. Ölçülerine göre kesilerek hazırlanan dış katman boardlar 20 ml'ye 100 ml su ile seyreltilen sodyum silikat, hazneli hava tabancasıyla dıştan uygulanmıştır. Fiber board 'un üst kapağına 15 mm. delik açılmıştır.

Görsel 2. *Hazne 2* yapım aşaması (Kişisel arşiv)

Hazne 2 'ye de Seger cone 07 otuz dakika test için yerleştirilmiş ancak haznenin içyapısı ısının homojen yayılımına müsaade etmemiş, köşelerde

yoğunlaşarak haznenin dış duvarında ve mikrodalga fırının elektromanyetik dalga yönlendiricisinde deformasyonlara sebebiyet vererek fırının yapısını bozmuştur.

Görsel 3.*Hazne 2* deformasyon (Kişisel arşiv)

Hazne 2 'nin mikrodalga fırına verdiği zarardan sonra fırın kullanılamaz hale gelmiştir. Bu zararın ana sebebi elektromanyetik dalga yönlendiricinin *hazne 2* iç yapısının kare yapısından kaynaklı, elektromanyetik dalgaların köşelerde toplanarak yönlendiriciyi eriterek mikrodalga fırının ısıtma becerisinin zarar görmesi olarak düşünülmektedir. Fırının bozulmasından dolayı aynı özelliklere sahip yeni bir fırın ile araştırmalara devam edilmiştir.

Hazne 3: Üçüncü hazne uygulamasında; Fiber board silindirik bir yapı oluşturacak şekilde iki ayrı yarım daire şeklinde kesilerek şaşırtmalı olarak üç katlı 85 x 100 mm boyutlarında iç hazne oluşturulmuştur. Alt ve üst kapaklar da dairesel olarak kesilip, üst kapağa 15 mm'lik delik açılmıştır. Diğer haznelerde de olduğu gibi dış yüzey 20 ml'ye 100 ml su ile seyreltilen sodyum silikat uygulanmış ve iç haznede 1000 mikron kalınlığında silisyum karbür tek katman oluşturacak şekilde kullanılmıştır.

Görsel 4. *Hazne 3* ESC-3 bisküvi (Kişisel arşiv)

Hazırlanan üçüncü hazne 800 W-2450 Mhz 1200 watt gücünde II. fırınla kullanılmıştır. Test için ESC 3 döküm çamuru etüv fırınında nem kalmayacak şekilde kurutularak fırının en yüksek ayarında 25 dakika süre ile

bisküvi pişirimi yapılmıştır. Yapılan bisküvi pişiriminden sonra elde edilen ürün 1000°C 'lik transparan sır uygulanarak 30 dakika süre verilerek sırlı pişirim yapılmıştır.

Görsel 4. *Hazne 3* ESC-3 sırlı (Kişisel arşiv)

3. Mikrodalga Fırında Seramik Pişirim Araştırmaları

3.1. Bisküvi Pişirimi

Bisküvi pişirimi, "kurutulmuş ve rötuşu yapılmış seramik ürünün sırsız olarak, oksidif bir ortamda, içindeki gazlardan ve sulardan arındırılmak üzere 800-1100°C arasında yapılan pişirime ön pişirim (bisküvi pişirimi)denir. Bu işlem mamulün dayanımını arttırır, sırlamada rahatlık sağlar" (Özcan,1997:37). Bu doğrultuda belirlenen killerin seramik bisküvi pişirimi yapılması için 800 W-2450 Mhz 1200 watt gücünde ev tipi bir mikrodalga fırın kullanılmıştır. Seramik bisküvi pişirimlerinde *Hazne 1* ve *3*'ten en uygun sonuçlar alındığı için bu hazneler kullanılmıştır. Daha önce elde edilen veriler doğrultusunda mikrodalga fırının en yüksek (High) ayarında 25 dakika süre verilerek bisküvi pişirimleri gerçekleştirilmiştir. Bisküvi pişirimi öncesi bütün seramik ürünlere nem oranını en aza düşürmek amaçlı etüv fırınında kurutma işlemi yapılmıştır.

Kil	Süre	Tekrar	Sonuç	Hazne
ESC-3 Döküm Kili	25dk.	5	Bisküvi	3
Şamotlu Çamur	25dk.	2	Bisküvi	3
Kınık Kırmızı Kili	25dk.	2	Bisküvi	1
Menemen Kırmızı Kili	25dk.	2	Bisküvi	1

Tablo 1. Seçilen killerin mikrodalga fırın içinde bisküvi pişirim süreleri

Görsel 5. *Hazne 3* ESC-3 bisküvi (Kişisel arşiv)

Görsel 6. *Hazne 3* Şamotlu çamur bisküvi (Kişisel arşiv)

Görsel 7. *Hazne 1* Kınık kırmızı kil bisküvi (Kişisel arşiv)

Görsel 8. *Hazne 1* Menemen kırmızı kil bisküvi (Kişisel arşiv)

Elde edilen sonuçlar aynı ısı aralığında elektrikli fırında pişirilen seramik bünyeler ile karşılaştırıldığında mukavemetlerinin ve sır emiliminin çok benzer olduğu tespit edilmiştir.

3.2. Sır Pişirimi

Bisküvi pişirimi yapılan killere, dış etkenlere karşı dayanıklı, hijyen ve görsel olarak daha güzel görünmeleri için sır adı verilen reçete içeriğine göre farklı özellik ve ergime ısı aralığına sahip camsı dış katmanlar uygulanmaktadır. Bu aşamada bisküvi pişirimi yapılmış farklı özelliklerdeki ürünlere 1000 –1040°C'derecede gelişen standart transparan sır ve çeşitli artistik sır reçetelerine sahip sırlar, fırça ve daldırma tekniğiyle uygulanmıştır. Araştırma esnasında yapılan hazne denemelerinde ısının mikrodalga fırında, fırının teknik özelliklerine bağlı olarak en fazla 1010°C dereceye çıkarıldığı için sır denemelerinde daha yüksek ısılarda ergiyen sırlar kullanılmamıştır.

Kil	Süre	Sır	Hazne	Sonuç
ESC-3 Döküm Kili	30 dk.	Transparan Sır	3	Sır Gelişti
ESC-3 Döküm Kili	30 dk.	Botz AS-1080	3	Sır Gelişti
ESC-3 Döküm Kili	30 dk.	Botz 9136 light blue	3	Sır Gelişti
ESC-3 Döküm Kili	30 dk.	Elit sanat hazır Bakır Raku Sır	3	Sır Gelişti
Şamotlu Çamur	30 dk.	Transparan Sır	3	Sır Gelişti
Kınık Kırmızı Kili	30 dk.	Transparan Sır	1	Sır Gelişti
Menemen Kırmızı Kili	30 dk.	Açık Mavi Transparan Sır	1	Sır Gelişti

Tablo 2. Bisküvisi yapılan bünyelere uygulanan sırlar ve süreler

Sırlı pişirim aşamasında uygulanan sırların özelliğine göre gelişme gösterdiği gözlemlenmiştir. Elde edilen sonuçlar aynı ısı aralığında elektrikli fırında aynı sırlar ile pişirilen sırlı seramikler ile karşılaştırıldığında parlaklık, renk ve mukavemet gibi özelliklerinin benzer olduğu saptanmıştır.

Görsel 9. *Hazne 3*, ESC-3 döküm kili transparan sırlı pişirim (Kişisel arşiv)

Görsel 10. *Hazne 3*, ESC-3 döküm kili (Botz AS-1080) sırlı pişirim (Kişisel arşiv)

Görsel 11. *Hazne 3*, ESC-3 döküm kili (Botz 9136 light blue) sırlı pişirim (Kişisel arşiv)

Görsel 12. *Hazne 3*, Şamotlu çamur transparan sırlı pişirim (Kişisel arşiv)

Görsel 13. *Hazne 1*, Kınık kırmızı kil transparan sırlı pişirim (Kişisel arşiv)

Görsel 14. *Hazne 1*, Menemen kırmızı kil (Açık Mavi Transparan) sırlı pişirim (Kişisel arşiv)

3.3. Alternatif Pişirim Yöntemlerinden Raku

"Raku Japonca bir kelime olup, hoşlanma, mutluluk ya da rahatlık anlamına gelmektedir. 1580'de ilk defa çömlekçi Chijiro'nun bu tür kapları ürettiği düşünülmektedir. Chijiro, düşük dereceli bir üretim süreci olan raku tekniğini geliştirmiştir" (Genç, Taçyıldız,2012, 3 :43).

Mikrodalga fırınla yapılan sırlı pişirimlerden elde edilen sonuçlara göre; Alternatif pişirim yöntemlerinden olan Raku pişirimi denemesi yapılmıştır. Bu pişirimde bakır içerikli piyasada hazır şekilde satılan birçok raku pişirimi için sır araştırması yapılmış ve bu süreçte Elit Sanat marka hazır sır kullanılmıştır. Sır, daldırma yöntemiyle bisküvisi yapılmış bünyeye uygulanmıştır. Raku pişirimi için sırlaması yapılmış, ürün mikrodalga fırına *hazne 3* içinde yerleştirilmiştir. "Pişirim sırasında çamur karışımında kimyasal ve fiziksel değişim oluşmaktadır. Çamur 800 ° C'ye çıkıldığında biraz büyüme gösterir, sonra parçacıklar birbirine yaklaşarak ufalır" (Fournier, 1992: lll).

Görsel 15. *Hazne 3*, ESC-3 bisküvi bünyeye raku sırı uygulaması (Kişisel arşiv)

"Raku, seramik yüzeylerde heyecan verici renk değişimleri yaratan hızlı ve düşük dereceli tercih edilen bir pişirim tekniğidir. Bu eski tekniğin batı uygulamaları doğuda uygulananlardan farklıdır. Ancak raku' dan elde edilen sonuçlar; kişiye vermiş olduğu enerji ve güzellik açısından hala sonsuz bir çeşitlilik sunmaktadır" (Watkins, Wandless, 2006: 13). Pişirim işleminden sonra seramik parça hava akımının yoğun olmadığı bir ortamda ya da metal bir kap içinde soğumaya bırakılır. Sır gelişimi tamamlanan bünye indirgen (redüksiyon) bir atmosfer oluşturmak için ortamı indirgen yapabilecek her türlü malzeme saman, kâğıt, çıra, çam iğnesi, kuru ot gibi yanıcı malzemeler kullanılmaktadır.

Mikrodalga fırında *hazne 3* içerisinde 30 dk. süre girilerek yapılan pişirimde ayrı olarak hazırlanan bir kap içinde indirgen bir atmosfer oluşturmak için kâğıt kullanılmıştır. Uygulanan sırın ergimesinden bünyenin 1010°C' a ulaştığı tahmin edilmektedir. Metal maşayla *hazne 3*' den çıkartılan ürün redüksiyon işlemi için bir kaba alınmıştır. Kabın ağzı hava girişi olmayacak şekilde kapatılmıştır. İndirgen atmosfer oluşturmak amaçlı kabın içine konmuş ürün soğuması için 15-20 dk. beklenmiştir.

Görsel 16. *Hazne 3*, ESC-3 raku uygulama süreci (Kişisel arşiv)

Kap içinde indirgeme işlemi uygulanmış raku denemesi çıkartılarak, elde edilen ürün su ile temizlenerek ürünün pişirim süreci sonlandırılmıştır.

Görsel 17. *Hazne 3*, ESC-3 raku uygulama sonucu (Kişisel arşiv)

Sonuç

Bu araştırma kapsamında 800 W-2450 Mhz 1200 watt gücünde ev tipi mikrodalga fırını kullanılmıştır. Pişirim denemelerinin yapılabilmesi için "Füzyon Fırını" olarak adlandırılan hazır malzeme yerine kişisel olarak üretilebilecek üç farklı fırın haznesi denenmiştir. Bahsi geçen hazneler hazırlanırken ısının hazne içerisinde tutulması ve ısının hazne içerisinde yükselmesi mantığı üzerinden malzemeler seçilmiş ve kullanılmıştır. Hazne yapımında ısı izolasyonunu sağlamak için; Fiber Board, Fiber Glass Battaniye Yünü, silisyum karbür plakalar farklı haznelerde denenmiştir. Haznelerin içerisinde ısıyı tutabilmek ve yükseltebilmek için silisyum karbür toz belli kalınlıklarda haznenin iç yüzeyine sodyum silikat yardımı ile sabitlenmiştir. *Hazne 1* içerisine sabitlenen 100 mikronluk silisyum karbür toz iki kat yaklaşık 2mm kalınlığında, *hazne 3*'te 1000 mikron kalınlığındaki silisyum karbür toz çok ince 0,10 mm gibi bir katman oluşturacak şekilde uygulanmıştır. Uygulanacak silisyum karbür tozunun tane boyutuna göre katman kalınlığının 1 mm ile 4 mm gibi kalınlıklarda olmasının homojen ısı dağılımı ve ısının korunması için önemli olduğu anlaşılmıştır. Yapılacak yeni deneyler ile bu kalınlık miktarının daha uygun bir kalınlığa getirilebileceği düşünülmektedir. Daire şeklindeki haznelerin daha işlevsel olduğu ve ısıyı daha homojen olarak hazne içerisinde tutabildikleri görülmüştür. Köşeli planda yapılan haznede ısının homojen bir şekilde dağılmadığı düşünülmektedir. Köşeli haznede belli bölgelerde biriken ısı hazneye zarar vermiş ve aynı zamanda mikrodalga fırının bozulmasına sebep olmuştur.

Başarılı sonuçların alındığı 1 ve 3 numaralı hazneler dairesel planda yapılmış ve farklı pişirimlerde kullanılmıştır. Hazır şekilde piyasadan elde edilebilen pişirim haznelerine alternatif olarak farklı boyutlarda farklı malzemeler ile haznelerin oluşturulabileceği sonucuna ulaşılmıştır. Atık malzeme olarak kırık silisyum karbür plakalar ve atık fiber glass battaniye yünlerinin kullanılabilir olması geri dönüşüm için önemlidir. Sır ve bisküvi pişirimlerde haznelerin zaman aralıklarını ve hazne içi ısı oluşumunu belirleyebilmek için referans olarak Seger cone 07 numaralı piramit kullanılmıştır. Yapılan deneyler sonucunda Seger cone kullanılarak hazne içerisinde ısının cone 07 yani 1010 °C derece ısıya hangi ısı ayarında kaç dakikada çıktığı hesaplanabilmiş ve diğer pişirimlerde referans olarak kullanılmıştır.

Araştırmada piyasada kolaylıkla bulunabilecek killerin bisküvi pişirimleri ve sır pişirimleri yapılmıştır. Zaman aralıkları, kullanılan hazne, sır ve bisküvi pişirimi sonuçları yukarıda tablo ve görseller ile desteklenerek verilmiştir.

Sonuç olarak, ev tipi fırınların boyutları ve güçleri sınırlı olduğu için seri üretim veya büyük boyutlu seramikler için yeterli değildir fakat; teknolojinin gelişimi ile fırın boyutlarının ve güçlerinin artabileceği ya da atölye tipi kamara ve üstten yüklemeli fırınlarda uygun malzemelerle mikrodalga enerjisi kullanabilen hibrit bir teknolojiyle kullanılabileceği öngörülmektedir. Ev tipi mikrodalga fırınların şu anda küçük boyutlu seramik bünyelerin ve sırların denemelerinde kullanılması için ideal durumda olduğu düşünülmektedir. Pişirme süreleri ve harcanan enerji miktarı düşünüldüğünde geleneksel fırınlarda yapılan pişirim denemelerinden daha verimli olduğu görülmektedir. Araştırma sürecinde pişirme haznelerinin kişisel olarak boyutlandırılabileceği ve atık malzemeler ile yapılabileceği denemeler ile saptanmıştır. Haznelerin kişileştirilerek boyutlarının ayarlanması farklı şekillerdeki seramik biçimlerin pişirilmesine olanak sağlayabileceği düşünülmektedir. Yemek endüstrisini incelediğimizde daha büyük haznelere ve güce sahip mikrodalga fırınların olduğu görülmektedir. İstenildiği durumlarda bu mikrodalga fırınlarda kişisel hazne uygulamaları ile daha büyük boyutlu ve daha yüksek ısı derecelerinde pişirimler yapılabileceği düşünülmektedir. Ayrıca uygun atık malzemeler kullanıldığında maliyetleri de düşürülebilecektir.

Mikrodalga fırınlarda pişirim diğer elektrik ve yakıtlı fırınlardan farklı bir şekilde mikrodalga enerjisinin ısıya dönüştürülmesi sonucu olsa da pişirim sonuçları bakımından kil bünyelere bisküvi ve sır pişiriminde olumsuz bir sonuç ile karşılaşılmamıştır. Bu araştırma kapsamında bir alternatif pişirim tekniği olan Raku pişirimi de gerçekleştirilmiştir. Raku yapımında kullanılan fırınlar, odun yakıtlı tuğla fırınlardır. Günümüzde bu fırınların, kullanımdaki zorlukları nedeni ile, teknolojinin imkanlarından yararlanmak isteyen sanatçıların denemeleri sonucunda raku tekniğinde gazlı ve elektrikli fırınlarda kullanılmaya başlanmıştır. Mikrodalga fırın kullanımının Raku gibi alternatif pişirim tekniklerinde daha temiz bir enerji kullanımıyla çevreye daha duyarlı üretim imkânı sağlayacaktır. Elde edilen veriler ışığında gelecek araştırmalarda diğer pişirim tekniklerinin de denenmesi ve başarılı sonuçlar alınabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Fournier R. (1992). *Illustrated dictionary of practical pottery*, A & C Black

Genç, M. (2023). Mikrodalga fırın ile seramik pişirim uygulamaları. *Sanat Yazıları,* 48, 87-102.

Genç S. – Taçyıldız, E. (2012). Farklı bünyeler üzerinde raku sırlarının araştırılması. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3, 42-59.

Kutbay, I.-Kuşkonmaz, N. (2004). Mikrodalga ısıtmanın seramik üretiminde kullanımı. *Metalürji Dergisi*, 137, 52-56.

Mekonnen S. A. (2018). *Endüstriyel amaçlı bir mikrodalga fırının tasarım optimizasyon adımlarının belirlenmesi ve analizi*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Tinga, W. R.- Voss, W. A. G. (1968). *Microwave power engineering*. New York: Academic.

Özcan M. C. (1997). *Geleneksel raku tekniği ve artistik seramik formlarda uygulanması.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Watkins, J. C. – Wandless, P. A. (2006). *Alternative kilns & firing techiniques*. New York-London: Lark Books, A Division of Sterling Publishing CO., INC.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Sığırcı, M. (2022), https://bilimgenc.tubitak.gov.tr/makale/mikrodalga-firin-kim-ne-zaman-icat-etti (Erişim: 10.12.2023).

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

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

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

Yazarın Notu/*Author's Note:* Makale, yazımı devam eden "Büyük Boyutlu Seramik Heykellerde Yakıtlı Fırınların Kullanımı ve Kişisel Uygulamalar" başlıklı sanatta yeterlik tezinin ikinci bölümünden üretilmiştir./ *The article is derived from the second part of the thesis titled "The Use of Fuel Furnaces in Large-Scale Ceramic Sculptures and Personal Practices".*

Katkı Oranı Beyanı / *Author Contributions:* Deneysel olarak yaptığım çalışmada, tez danışmanın Prof. Dr. Kaan Canduran teorik olan kısımlarda yönlendirmeleriyle yardımcı olmuştur./*In my experimental study, my thesis advisor Prof. Dr. Kaan Canduran helped me with his guidance in the theoretical parts.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 20.12.2023
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 24.02.2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1405709
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 388-411.

Araştırma Makalesi
Research Article

ARGUVAN YÖRESİNDEKİ KADIN AĞZI DÖRT TÜRKÜNÜN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

♦

MUSICAL ANALYSIS OF FOUR FOLK SONGS IN WOMEN'S DIALECT IN ARGUVAN REGION

Yasemin YURDUŞEN ÇANAKÇI* -Sertan DEMİR*

ÖZ: Anadolu'daki kültürel zenginliklerin kuşaktan kuşağa aktarımı hususunda önemli paylardan birini kuşkusuz halk türküleri oluşturmuştur. Halk türküleri, toplumun duygu ve düşüncelerine tercüman olması sebebiyle önemli bir misyon edinmiş ve halk tarafından benimsenmiştir. Yöreye uygun ağız ve icra teknikleriyle birlikte kendine özgü bir yapı sergileyen, aynı zamanda araştırmanın temel yapısını da oluşturan Arguvan ilçesi, halk türkülerinin önemli merkezlerinden biri konumundadır. Bu çalışmada, geçmişin kültürel ve müzikal miraslarını içinde barındıran Arguvan yöresinin tarihine, müzik kültürüne, ağız ve kadın ağzı türküleri kavramına yer verilmiştir. Kadın kimliği özelinde kadının yöre müziğindeki yeri ve önemine değinilmiş, Arguvan'da mevcut kadın ağzı türkülerinin az olduğu tespiti ve bunun nedenleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda Arguvan yöresinde yer alan türkülerin sözel unsurları baz alınarak kadın ağzına yönelik türküler irdelenmiş, betimsel tarama modeli kullanılmış, içerik analizi yönteminden yararlanılmıştır. Bu doğrultuda TRT repertuvarı ve TRT repertuvar dışında yer alan toplam 71 adet Arguvan kırık hava türküleri tespit edilmiş, cinsiyete dayalı kimlik özelinde ve oransal dağılımlarıyla birlikte tablolaştırılarak sunulmuştur. İcra edilen kadın ağzı türkülerinin yörede az oluşundan bahsedilmiş ve "Sabah Olur Oğlan Gider İşine", "Ağlamadık Günüm Var Mı", "Fırat Kenarında Yüzen Kayıklar" ve "Yayladan Gel" adlı dört türkü, kadın ağzı türküsü özelinde müzikal açıdan detaylandırılmış ve tablolaştırılarak sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Arguvan, Türkü, Ağız, Türkülerde Cinsiyet, Kadın Ağzı Türküleri.

ABSTRACT: *It is an undeniable fact that folk songs play a crucial role in the transmission of the cultural wealth of Anatolia from generation to generation. Being various interpretations of feelings and thoughts of the society, these songs undertake a vital mission and have largely been appreciated by public. Having a unique texture with its dialect and performance techniques exclusive to the area, Arguvan region, which constitutes the basic structure of this research, is one of the prominent centers of folk songs. The scope of this study covers the history of Arguvan region which conveys the cultural and musical heritage of the past, the current musical culture, the dialect and the concept of folk songs performed in women's dialect. In this research, the status and significance of women in local music with particular emphasis on women's identity*

* Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Doktora Programı Öğrencisi/Sakarya-yasemin.canakci@ogr.sakarya.edu.tr (Orcid: 0000-0002-3842-0495)

* Prof. Dr.-Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü/Sakarya-sdemir@sakarya.edu.tr (Orcid: 0000-0002-5062-5266)

This article was checked by Turnitin.

was indicated. It was revealed that there are very few folk songs performed in women's dialect in Arguvan and the reasons behind this were aimed to be found out. In this frame of work, based on the verbal elements of folk songs in Arguvan region, folk songs performed in women's dialect *were analyzed by using a descriptive survey model and the content analysis method. In this respect, a total of 71 Arguvan metered folk songs (kırık hava türküler) folk songs both in and out of the TRT repertoire were identified, tabulated and presented based on gender and proportional distribution. The scarcity of women's folk songs in the region was identified and four folk songs named as "Sabah Olur Oğlan Gider İşine", "Ağlamadık Günüm Var Mı", "Fırat Kenarında Yüzen Kayıklar" and "Yayladan Gel" were examined and tabulated in terms of folk songs performed in women's dialect as well as in musical aspect.*

Keywords: *Arguvan, Turkish, Dialect, Gender in Folk Songs, Folk Songs Performed in Women's Dialect.*

Giriş

Geçmişten günümüze insanoğlu yaşadığı süreçleri gerek duygusuyla gerek tepkisiyle bazen dolaylı bazen de doğrudan hisleriyle ifade etmiştir. Bu ifade biçimlerinin halk tarafından kültürümüzün en önemli yapı taşı olarak düşünülen türkülerde görebilmek mümkündür. Yüzyıllardır türküler, toplumun aynası olmuş, halkın ortak duygu ve düşüncesini, yaşam tarzını kültürel motiflerle bezeyip sözel bağlamda şekillenmiş, ezgisel yapıyla harmanlamış ve kuşaktan kuşağa aktarılmış kültürel bir yapıdır.

Mevcut sosyokültürel dinamikleriyle birlikte var olan geleneksel kültürlerini, oluşan türkülerini, kuşaktan kuşağa aktaran yörelerden birisi ise kuşkusuz Arguvan ilçesidir. Malatya ilinin önemli ilçelerinden biri olan Arguvan, kültürel anlamda olduğu gibi müzikal açıdan da diğer yörelere nazaran bilinen, konuya dair oldukça yoğun çalışmalar yapılmış ve araştırmalara konu olmuş bir ilçedir. Yöre her ne kadar kültürüyle ve müziğiyle mühim bir yere sahipse de türkülerindeki sözel unsur değerlendirildiğinde bireysel ve toplumsal cinsiyete dayalı bir atmosferle sunulduğunu ve bu türkülerin çoğunlukla erkek hegemonyasına dayalı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu doğrultuda mevcut çalışma içerisinde sırasıyla;

Arguvan yöresinin geleneksel müzik kültüründen bahsedilecektir.

Ağız kavramı, Arguvan müzik kültürü örneğinde kadın ağzı olarak incelenecektir.

Arguvan yöresinde kadın ağzı türkülerinden “Sabah Olur Oğlan Gider İşine”, “Ağlamadık Günüm Var Mı”, “Fırat Kenarında Yüzen Kayıklar”, “Yayladan Gel” adlı kadına yönelik dört türkü incelenecek, müzikal açıdan analizi yapılacak ve tablolaştırılarak sunulacaktır.

Bu çalışmada geleneksel kültür yapısıyla ve müzikal unsuruyla birçok araştırmacının büyütecinde yer alan ve konuya dair oldukça yoğun araştırmalar yapılmış olan Arguvan yöresinin müzikal sahası değerlendirilmiş, erkek kimliğine yönelik eserlerin yoğun, kadın kimliğine yönelik eserlerin ise az olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu minvalde

yörede az olan kadın ağzı türkülerinin müzikal açıdan incelenmesi hedeflenmiş, şu sorulara cevap aranmıştır;

Arguvan türkülerinin müzikal kimliği daha çok kadına mı yoksa erkeğe mi yöneliktir?

Kadın ağzı türkülerin Arguvan türkülerinde yeri var mıdır? Varsa ne düzeydedir?

Arguvan yöresindeki kadın kimliğinin Arguvan türkülerine yansıması ne düzeydedir?

Arguvan yöresine ait TRT ve TRT dışı repertuvar olarak belirlenmiş kırık hava özelindeki türkülerde kadın ağzına yönelik türküler var mı varsa ne boyuttadır?

İncelenen dört Arguvan kadın ağzı türkülerinde hangi sözcükler ağırlıklı olarak kullanılmıştır?

Arguvan yöresi özelinde kültürel, edebi ve müzikal gibi birçok yönde literatür çalışması yapılmış ve bu alanda tez, makale, kitap v.b. akademik çalışmaların yoğun olduğu görülmüştür. Fakat yörede kadın ağzı türkülerine dair herhangi bir çalışma yapılmadığı tespit edilmiştir. Araştırma, bu alandaki eksikliğin giderilmesi hususunda önemlidir.

Bu çalışma, Malatya, Arguvan ilçesi sınırları içerisinde yapılmıştır. Arguvan yöresi kırık hava türküleri TRT repertuvarı ile "*Arguvan Ezgileri 1*" ve "*Arguvan Ezgileri 2*" adlı kitaplarda yer alan, ayrıca 1970'li yılların sonlarında Âşık Çobanî'nin seslendirdiği ve kaynak kişi Arapgirli Berber Süleyman olarak tespit edilen "Yayladan Gel" türküsü, TRT dışı Arguvan kırık hava türküleri repertuvarı özelinde kadın ağzı türküleri olarak değerlendirilmiş "Sabah Olur Oğlan Gider İşine", "Ağlamadık Günüm Var Mı", "Fırat Kenarında Yüzen Kayıklar" ve "Yayladan Gel" adlı dört kadın ağzı türküsüyle sınırlandırılmıştır.

Nitel araştırma yöntemi uygulanan çalışmada, betimsel tarama modeli kullanılmış, bilgilere içerik analizi yöntemiyle ulaşılmıştır

Arguvan yöresi kadın ağzı türküleri bu çalışmanın evrenini, örneklemini ise Arguvan yöresindeki kadın ağzı türkülerine yönelik seçilen "Sabah Olur Oğlan Gider İşine", "Ağlamadık Günüm Var Mı", "Fırat Kenarında Yüzen Kayıklar" ve "Yayladan Gel" adlı yaklaşık dört kadın ağzı türküsü oluşturmaktadır. Yapılan çalışmanın hedefine uygun olduğu düşünülen, akademik makaleler, tezler ve kitaplar içerik analizi metoduyla değerlendirilmiş, konuya dair literatür tarama yapılmıştır.

Arguvan Müzik Kültürü

Türk Halk Müziği, yöresel üslup ve tavırları, bölgede yer alan yerel ağız ve makamları, çalgı çeşitliliğini, ses aralığı ve genişliği gibi özellikleri bünyesinde barındırmakta, yörelerde meydana gelen müzikal unsurlar, kültür içerisinde hayat bularak devamlılığını sağlamaktadır. Bu özellikleri müzik kültüründe yaşatan önemli merkezlerden biri ise Arguvan ilçesidir.

Yöredeki müziğin inançsal yahut inanç dışı olarak yayılım gösterdiği görülmektedir. Sergilenen bu yayılımlarla birlikte oluşan ritüele bağlı ya da ritüel dışı yerel üsluplar, kaynak kişinin ezgisel yapısı, ritmik unsuru ve eserdeki çalım teknikleri gibi kavramlar olduğu görülmektedir. Bunlara etki eden önemli nokta ise makam kavramıdır. Makam Arguvan'da içeri ve dışarı makamı olarak gruplandırılmıştır. İçeri makamında cem ibadeti esnasında seslendirilen semah, mihraçlama, mersiye, duvaz-ı imam, deyiş, tevhid, gibi inançsal formlardır. Dışarı makamı ise, uzun hava, kırık hava, türkü, ağıt v.b. inanç dışı formları kapsamaktadır (Dağdeviren, 2021: 87). Yörede bahsedilen makamlar özelinde adlandırılan eserler, ses sahaları ve diziler açısından değerlendirildiğinde genellikle aynı özellikleri taşıdıkları görülmektedir. Yani yöredeki içeri ve dışarı makamlarda yoğun olarak Uşşak, Hüseyni ve Karcığar dizilerinin icra edildiğini ve ağırlıklı olarak 5 perdeli ses sahası içerisinde yer aldığını örneklerle görebilmek mümkündür. Ayrıca dışarı makamı türkülerindeki Hicaz dizisinde de aynı ses sahaları mevcuttur (Eroğlu, 2011: 4-32). Düzenli ve karma ritimli ezgilere sahip olan Arguvan yöresinde, 2 zamanlıdan başlayarak 19 zamanlıya kadar eserler görülmektedir. Genellikle 7 ilâ 11'li hece ölçüsü kalıbı kullanılmaktadır (Mutlu, 2011: 26). Düzenli ve karma ritimli ezgilerde ağırlıklı olarak "ölem, adam aman, ah aman, oy…" gibi terennümler ilave edilmekte, ayrıca yörede yaygın olarak kullanılan "yaradana kurban olam, suna boylum ağlama, ben ölürüm ağlama, cananım benim…" gibi kalıp melodiler de ezgilerde ifade edilmektedir (Eroğlu, 2011: 32). Görüldüğü gibi yörenin, yerel söyleyiş biçimi ve ağız özelliği gösteren ezgileri bulunmakta ve bu özellik de "Arguvan ağzı" olarak tanımlanmaktadır. Arguvan ağzındaki söyleyiş biçimi ağırlıklı olarak resitatif üslupta yorumlanmaktadır. Konuşur gibi olan bu üslup, çoğunlukla yörenin uzun havalarında görülmektedir. Arguvan ağzından bahsetmişken ağız kavramına değinmek yerinde olacaktır.

Türk Halk Müziğinde Ağız Kavramı

Yirminci yüzyıldan başlayarak günümüze kadar sadeleşerek gelen ve resmi dil olarak kabul edilen Türkiye Türkçesi, Türkiye'de konuşulan bir lehçedir. Her ne kadar bu lehçe ülkede kullanılsa da ağız, şive ve lehçe kavramları sıkça karıştırılmakta ve genellikle dilin ağız özellikleri ön planda tutulmaktadır. Lehçe'nin tanımını Özmen (2016: 66) çalışmasında, "Bir dilin tarihsel, bölgesel, siyasal sebeplerden dolayı ses, yapı ve söz dizimi özellikleriyle ayrılan kolu, diyalekt." olarak dile getirmiştir. Şive ile ilgili Kuzlu (1999: 5) "Bir dilin bilinen tarihi seyri içinde ayrılmış olup bazı ses ve şekil ayrılıkları gösteren kolları, bir kavmin ayrı kabilelerinin birbirinden farklı konuşmalarıdır." diyerek, Muharrem Ergin'in şive ile ilgili tanımına çalışmasında yer vermiştir. Ağız konusuna dair Demir (2002: 105) çalışmasında, "Bir dilin bir şive içinde mevcut olan ve söyleyiş farklarına dayanan küçük kollara, bir memleketin çeşitli bölge ve şehirlerinin kelimeleri söyleyiş bakımından birbirinden ayrı olan konuşmalarına verdiğimiz addır." ifadesinde bulunmuştur. Ağız kavramını müzikal açıdan tanımlayan Mak ise (2020: 19) çalışmasında "Ağız, müzikte karakteristik bir

ezgi, söyleyiş biçimini vurgularken, bir yandan da aynı dil içinde ses, şekil, söz dizimi ve anlamca farklılıklar gösterebilen, belli yerleşim bölgelerine veya sınıflara özgü olan konuşma dilini vurgulamak için kullanılır." olduğunu dile getirmiştir. Güneş de (2022: 49) çalışmasında müzikal açıdan ağız kavramını değerlendirmiş, "Müzik alanında ağız, dilin en küçük birimidir ve kullanım bakımından (bölge-köy-kasaba-ilçe-ortak coğrafya vs.) vokal icra özelliklerinin temelini oluşturur" şeklide açıklamada bulunmuştur. Bu değerlendirmeler sonucunda T.H.M'deki ağız kavramı, yöreden yöreye, köyden aşirete değişiklik göstermekte, dilin zenginliği olan bu farklılıklar aynı zamanda müziğin ana enstrümanını da oluşturmaktadır.

Ağız kavramı konusu ile ilgili dilbilimciler, halkbilimciler, folklorcular, edebiyatçılar gerekli tanımlamalarda bulunmuşlardır. Bunun dışında söyleyiş şeklini kategorize etmek için kullanılan, halk ağzı, erkek ağzı, kadın ağzı, çocuk ağzı gibi gruplandırılmış söyleyiş biçimleri de kullanılmaktadır. Bu söyleyişler ezginin kim tarafından ve nasıl bir duyguyla seslendirildiğini ifade etmektedir. Kategorize edilmiş icra biçimlerinden biri olan Kadın Ağzı Türküleri, çalışmada Arguvan yöresine ait dört türkü olarak müzikal açıdan incelenmiştir. Ama öncesinde kadın ağzı türküleri kavramına ve kadının yöredeki sosyal statüsüne değinmek yerinde olacaktır.

Kadın Ağzı Türküler

Türküler, yaşanılan coğrafyanın halka sunduğu, geçmişten günümüze köprü görevi üstlenmiş ve toplumun aynası niteliğindeki yegâne unsurdur. Dikkatle dinlenildiğinde üreten insanların, halkın yaşam koşullarını, töreleri, özlemi, ağıtı, gurbeti, karşılıksız sevdayı...v.b. gibi konuları türkülerine yansıttıkları görülmektedir. Bu olguyu "Kadın Ağzı Türküler" ayrımında da görebilmek mümkündür. Türk Halk Müziği'nde yer alan Kadın ağzı türküler, kadının yaşadığı ve hayat tarzına göre şekillendiği, duygu ve düşünce süzgecini, kendine has hislerini uygun sözcüklerle ifade ettiği bir kavram olarak düşünülmektedir. Ezgi içinde geçen ya da konusu itibariyle kullanılan sözcüklerin kadın tarafından bazen bir erkeğe, bazen yavrusuna v.b. gibi uygun sözcüklerle yazılmış farklı konularda türkülerin olduğu görülmektedir (Öztürk, 2019: 6). Yani bu ezgiler kimi zaman bir annenin çocuğuna olan duygusunu yahut gurbette olan kocasına duyduğu özlemi veya ölen çocuğuna ya da kocasına yaktığı ağıt gibi kadınlara yönelik birçok konu türkülerde yer almaktadır. İşte uygun sözcüklerle meydana gelen bu ezgiler, kadın ağzı türkülerini oluşturmaktadır.

Var olan kültürümüzde kadının yeri önemlidir. Nedenini ise antik çağlardan günümüze bereketin ve doğurganlığın simgesi olan kadının, analık sıfatı gibi çok önemli mertebeye erişmiş olması ile açıklamak hiç de yanlış olmayacaktır. Ayrıca kadın, çalışan, üreten, genelde kendinden ziyade topluma göre yaşayan, geleneklerine bağlı, fedakâr ve sâdık yapısıyla, eş, kardeş, ana, gelin, kaynana, görümce, yenge, hala sıfatlarıyla toplumda yer alan ve birçok duyguyu içinde barındırandır. Her daim evde, tarlada, bağda, bahçede çalışmakta, hissettiği duygu ve düşüncelerini yaptığı oyalara,

dokuduğu kilimlere, halılara nakış gibi işlemekte daha da önemlisi yaşadığı hissiyatı türkülere dökmekte ve halk müziğinde bu duygular hayat bulmaktadır (Kuzlu, 1999: 1). Çoğunlukla doğuda yer alan Kadın ağzı türküler, kadının bulunduğu konum itibariyle zor şartlarda, sınırlı sayılarda üretilmiş ve icra edilmiştir. Kadının iç dünyasını barındıran, duygu ve düşüncelerini anlatan kadınlar bu türküleri, hür hissettikleri ortamlarda icra etmişlerdir. Çünkü kadının sosyal statüsüne göre yukarıda bahsedilen meziyetleri dışında müzikle uğraşması ayıp sayılmıştır (Kuzlu, 1999: 10).

Kadının, erkek egemenliğine dayalı feodal bir çerçevede şekillenen sosyal statüsündeki bu rolü, geçmiş dönemin Anadolu'sunda olduğu gibi Arguvan yöresinde de varlığını hissettirdiğini söylemek mümkündür. Kadınlar genellikle geri planda kalarak, evinde, tarlada, bağda, bahçede, aktif bir rol üstlenmişlerdir. Hatta evlendikten sonra ise saygıdan dolayı evin büyüklerine karşı uzun süre gelinlik ettiği[1] ki yörede geçmiş dönemin önemli geleneklerinden biri olduğu öne sürülmektedir (Alptekin, 2022: 70). Bu gelenek, günümüzde varlığını sürdürmese de geçmişte kadının kimliği ve sosyal statüsündeki rolüne dair önemli bilgiler sunduğu söylenebilir.

Bu şekliyle değerlendirildiğinde Arguvan yöresinde yaşayan ve geçmişte ötekileştirilen kadınların, üzüntülerini, sevinçlerini, kederlerini kısaca var olan duygularını gizlemeleri sonucu oldukça az sayıda kadın ağzı türkü gün yüzüne çıkabilmiştir. Bu sebepten ötürü çalışmada, TRT repertuarında yer alan Arguvan yöresine ait 17 kırık hava türküsü ile repertuvar dışı 54 kırık hava türküsü cinsiyete dayalı olarak sözcükler özelinde incelenmiş, "Sabah Olur Oğlan Gider İşine", "Ağlamadık Günüm Var Mı", "Fırat Kenarında Yüzen Kayıklar" ve "Yayladan Gel" adlı kadın ağzına yönelik 4 türkü tespit edilmiştir. Bunlar müzikal açıdan incelenip tablolaştırarak sunulmuştur.

Arguvan Yöresinde Yer Alan Kırık Havaların Kadın ve Erkek Kimliği Özelinde Karşılaştırılması

Arguvan yöresinde yer alan kırık hava türküleri, TRT'den ve TRT dışında mevcut olan Arguvan Köyleri Eğitim-Kültür Vakfı' nın iki cilt olarak sunduğu *"Arguvan Ezgileri-1 (1998)" ve "Arguvan Ezgileri-2 (2008)"* adlı kitaplardan edinilmiş, ayrıca "Gelin Oldum Karabelin Eline" türküsünün farklı varyantını, kaynak kişisi Arapgirli Berber Süleyman olarak tespit edilen ve Âşık Çobanî tarafından 1970'li yılların sonlarında albümünde seslendirdiği "Yayladan Gel" türküsü ilave edilmiştir. Bu doğrultuda var olan türküler kadın ve erkek kimliği özelinde incelenmiştir.

TRT Repertuarında Cinsiyete Dayalı Kırık Hava Arguvan Türküleri

Tablo 1: TRT Repertuarı Kırık Hava Arguvan Türküleri Kadın-Erkek Ağzı Tablosu

[1] Eskiden Anadolu'da gelin, eşinin annesiyle, babasıyla ve kendinden yaşça büyük olan yakın akrabalarıyla uzun bir süre konuşmaması, sorulara beden diliyle yanıt vermesi icap eden bir gelenekti. Gelin, gelinlik etmekten ancak kayınpederi izin verdiğinde sonlandırabilmekteydi (Boratav, 1999: 188 akt. Sağlık, 2006: 80).

Rep. No	Türkü Adı	Kimliği Belirleyen Bazı Cümleler	Kimliği
1347	Aşağıdan Gelir Omuz Omuza		K.-E. Ağzı
4134	Beni Dertten Derde Saldın	Mecnunum Leylamı Buldum	E. Ağzı
4954	Beyler Deresinden Aştım Gediği	Gutmu Gumaş Fistan Yarin Giydiği	E. Ağzı
2837	Bir Ay Doğar İlk Akşamdan Geceden		K.-E. Ağzı
536	Dün mü Burdaydın Bugün mü Geldin		K.-E. Ağzı
3831	Ela Gözlerini Sevdiğim Dilber	Ben Güzel Görmedim Senden Ziyade	E. Ağzı
3630	Fırat Kenarında Yüzen Kayıklar	Tablo 11'de yer almaktadır.	K. Ağzı
3899	Gidem Dedim Suna Boylum Ağladı	Gidem Dedim Suna Boylum Ağladı	E. Ağzı
3634	Gülüm Seni Alır Dağa Kaçarım	Gülüm Seni Alır Dağa Kaçarım	E. Ağzı
4787	Kanatlı Kapının Çifte Sürgüsü	Tel Tel Olmuş Saçlarının Örgüsü	E. Ağzı
3615	Kapının Önünde Önlük Dikiyi	Vefasız Güzelden Sana Yar Olmaz	E. Ağzı
852	Karşıda Kara Erik	Kız Ben Seni Almazsam	E. Ağzı
4175	Malatya'nın Eline Serin Dediler	Sıkışmış Kemere İnce Beli Var	E. Ağzı
2825	Pınar Seni Neydip Neydip Netmeli	Yardan Ayrılalı Ayık Değilem	E. Ağzı
2826	Sabah Olur Koyun Kuşluğa Gelir		K.-E. Ağzı
2074	Sabah Olur Oğlan Gider İşine	Tablo 11'de yer almaktadır.	K. Ağzı
2886	Yüce Dağdan Bir Yol İner	Nazlı Yardan Ayrılırsam	E. Ağzı

Tablo 1'de Arguvan Türkülerinin TRT repertuarında mevcut olan kırık hava türküleri 17 tanedir. Bu türkülerin 1347-4954-1805-3831-3630-3634-4175 ve 2826 repertuar numaralı olanlarında yöre "Malatya" olarak yazılmıştır. Fakat bu türküler "*Arguvan Ezgileri 1*" ve "*Arguvan Ezgileri 2*" kitaplarında yöre "Arguvan" olarak yazılmıştır. Bahsi geçen kitaplar da bu değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Kitapların yazarı Muharrem Temiz'in uzun bir süre TRT kurumunda çalışmış olması ve yöreyi kültürel açıdan tanımasından dolayı mevcut kitaplarda yer alan yöre adları baz alınmıştır. Değerlendirmede türküler sözel unsur olarak incelenmiş ve türkü içinde geçen "kimlik belirleyici bazı cümleler" noktasında değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda TRT repertuvarında yer alan kırık hava Arguvan türküleri, kadın ağzı olarak nitelendirilebilecek 2 türkü, erkek ağzı olarak 11 türkü hem kadın hem erkek ağzı olarak ise 4 türkü olduğu görülmektedir. Sonuç itibariyle bu incelemede, "erkek ağzı" türküler diğer kategorilere göre daha fazla, "kadın ağzı" türküler ise daha az olduğu tespit edilmiştir.

TRT Repertuar Dışı Cinsiyete Dayalı Kırık Hava Arguvan Türküleri

Tablo 2: TRT Repertuar Dışı Kırık Hava Arguvan Türküleri Kadın-Erkek Ağzı Tablosu

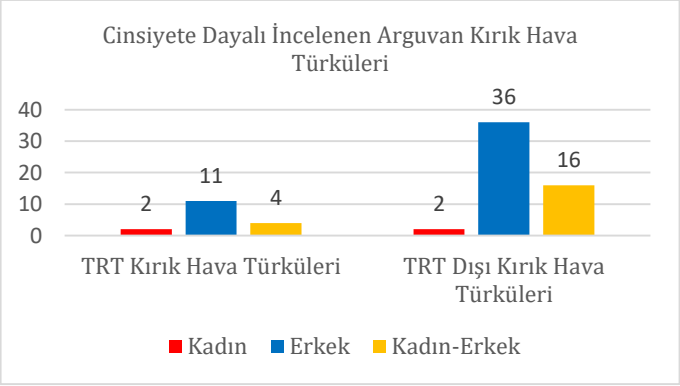
Sıra No	Türkü Adı	Kimliği Belirleyici Bazı Cümleler	Kimlik
1	Acep Bir Dağ Var mı Başı Dumansız	Sunam üşümüş, süslüm üşümüş	E. Ağzı
2	Ağlamadık Günüm Var mı	Tablo 11'de yer almaktadır.	K. Ağzı
3	Arpalar Destesiyem		K.–E. Ağzı

4	Aşağıdan Bir Yel Esti	İstedim de vermediler	E. Ağzı
6	Bahçede Bir Bülbül Ağlar	Mecnun da Leylasını arar	E. Ağzı
10	Bir Bahçede Onbeş Gül Var		K.–E. Ağzı
14	Çıktım Dağların Başına	Su yolunda kalaylı bakraç kolunda	E. Ağzı
15	Dağlar		K.–E. Ağzı
19	Er Kalkan Âşıklar		K.–E. Ağzı
20	Etek Sarı Sen Etekten Sarısın	Sordum sual ettim kimin yarısın	E. Ağzı
21	Fırat Kemarında Esvap Yumuşlar		K.–E. Ağzı
24	Gam Yeyip Gam Çekme	Bizden yüz çevirmiş vefasız güzel	E. Ağzı
25	Garip Gönlüm Gurbet Elde		K.–E. Ağzı
26	Gelelede Gülüm Gelele		K.–E. Ağzı
27	Gelin Oldum Karabelin Eline	Gurban olan senin gibi geline	E. Ağzı
29	Gırmızılar Geymiş Alınan Oynar	Di gedinin kızı senden yar olmaz	E. Ağzı
31	Gönül Defteri		K.–E. Ağzı
33	Güler Yüzlerin Yüzlerin	Çöllerdeki Mecnun Etti	E. Ağzı
35	Gurbet Sana Köyüm Bana		K.–E. Ağzı
36	Güzel Seni Su Yolunda	Güzel seni su yolunda görmüş idim unuttun mu	E. Ağzı
37	Güzelin Yurduna Vardım	Güzelin yurduna vardım	E. Ağzı
38	Havar Canım	Vefasız nazlı yarime	E. Ağzı
39	Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum	Kim gönül vermiş de sevdiğim kıza	E. Ağzı
40	Kanatlı Kapının Telli Sunası	Mosmor olmuş ellerinin kınası	E. Ağzı
43	Kaşlarını Eğdirirsin	Yazması mavi boyalı	E. Ağzı
44	Kayanın Dibinde Mal mı Yayılır		K.–E. Ağzı
45	Malatya Eline Serin Dediler		K.–E. Ağzı
47	Meyil Verdim Bir Dilbere	Meyil verdim bir dilbere	E. Ağzı
48	Mihriban	Gurban olam Mihriban	E. Ağzı
58	Yaylaya Gideriken	Küsülüydüm ben o nazlı yarınan	E. Ağzı
59	Yaylalara Göçeridik	Başımın tacı güzeller	E. Ağzı
2/8	Barışmam Gayrı	Kul Hüseynim felek neyledim sana	E. Ağzı
2/9	Basma Fistan Giymiş	Ne güzel yakışmış zalımın kızı	E. Ağzı
2/10	Bazı Bazı	Ela gözlerini sevdiğim dilber	E. Ağzı
2/12	Bir Melek Simadır	Canan bakışların yar yar aklımı aldı	E. Ağzı
2/18	Dalgın Dalgın		K.–E. Ağzı
2/20	Dertli Gönül	Desem solar nazlı gülüm	E. Ağzı
2/26	Eymirin Eymirin	İnce belli ceylan gözlü güzeller	E. Ağzı
2/27	Gam Değil	Yeter ki gül yüzlüm sen de sev beni	E. Ağzı
2/30	Giderem Elinizden		K.–E. Ağzı
2/31	Git Gayrı	Ekberi der alın yazım karalı	E. Ağzı
2/33	Gözün Görmez Kulak Duymaz	Viranede baguş gibi galırsın canan galırsın	E. Ağzı
2/36	Havalanma Telli Durnam (Yıldız)		K.–E. Ağzı

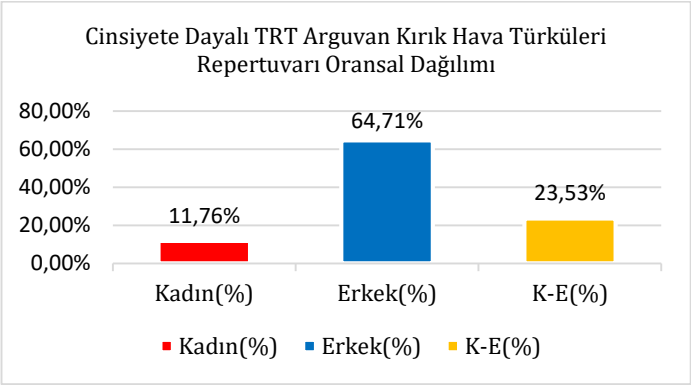
2/42	Irgalayı		K.–E. Ağzı
2/45	Kırmızı Gül	Kurşuna gidesi zalımın gızı	E. Ağzı
2/46	Kuru Çaydan Öte Yana	Arguvan'da bir güzel var Yollarına ölem ölem	E. Ağzı
2/47	Yaylanızın Ufak Yokuşu	Yaktı beni leylo gızın bakışı	E. Ağzı
2/51	Name Geldi Vatanımdan	Yiğit olan döker kanın	E. Ağzı
2/56	Oy Dağlarım Oy Gaderim	Nazlı yardan ayrılırsam	E. Ağzı
2/58	Öldürürsün	İnce Beline Kemeri sıkma beni öldürürsün	E. Ağzı
2/61	Senden Ayrılalı Hayli Zamandır	Kar Kaplamış Nazlı Yarin Yurdunu	E. Ağzı
2/66	Vay Beni Beni	Siyah Zülfün Mah Yüzüne Dökünce	E. Ağzı
2/67	Ver Bana Gelsin		K.–E. Ağzı
-	Yayladan Gel	Tablo 11'de yer almaktadır.	K. Ağzı

Tablo 2'de ise TRT Repertuvarı dışında kalan Arguvan türküleri özelinde yapılan incelemedir. TRT repertuarı dışında yer alan "*Arguvan Ezgileri 1*" ve "*Arguvan Ezgileri 2*" adlı kitaplarda mevcut olan kırık havalar, ayrıca Âşık Çobanî'nin albümünde seslendirmiş olduğu "Yayladan Gel" adlı kırık hava incelenmiş ve 54 türkü olarak tespit edilmiştir. İlk incelemede olduğu gibi ikinci incelemede de sözel unsur dikkate alınmış ve türkü içinde geçen "kimlik belirleyici bazı cümleler" bazında değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda kadın ağzı olarak nitelendirilebilecek 2 türkü, erkek ağzı olarak 36 türkü hem kadın hem erkek ağzı olarak icra edilecek türküler ise 16 olarak tespit edilmiştir. Bu tabloda "erkek ağzı" türküler diğer kategorilere göre daha çok, "kadın ağzı" türküler ise daha azdır.

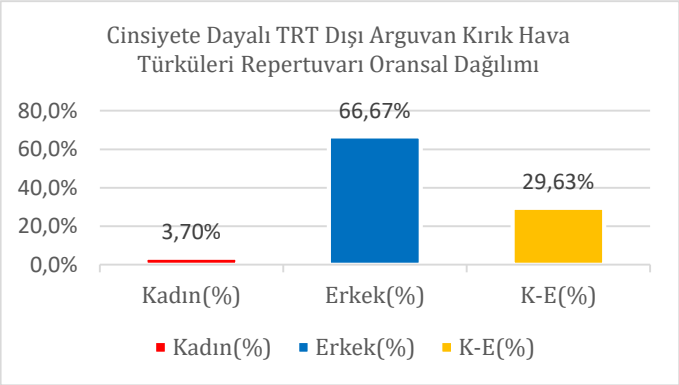
Tablo 1 ve 2'deki kategorileştirilmiş "Kadın-Erkek ağzı" adlı kısımda yerleştirilen türküler görüldüğü üzere "Kimlik belirleyici bazı cümleler" adlı sınıflandırmada hem kadın hem erkek türküyü icra edebilecekleri düşünüldüğünden alan boş bırakılmıştır.



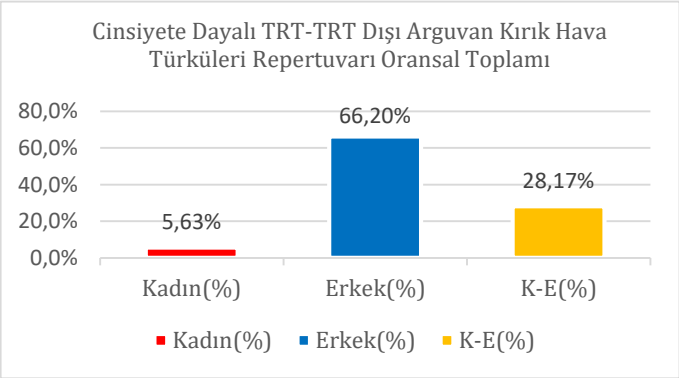
Şekil 1: Cinsiyete Dayalı İncelenen Arguvan Kırık Hava Türküleri



Şekil 2: Cinsiyete Dayalı TRT Arguvan Kırık Hava Türküleri Repertuvarı Oransal Dağılımı



Şekil 3: Cinsiyete Dayalı TRT Dışı Arguvan Kırık Hava Türküleri Repertuvarı Oransal Dağılımı



Şekil 4: Cinsiyete Dayalı TRT-TRT Dışı Arguvan Kırık Hava Türküleri Repertuvarı Oransal Toplamı

Şekil 2, 3 ve 4'te görüldüğü üzere TRT ve TRT repertuvar dışı Arguvan yöresi kırık hava kadın ağzı türkülerinin az olduğu tespit edilmiştir.

Arguvan Kadın Ağzı Dört Türkünün Müzikal İncelemesi

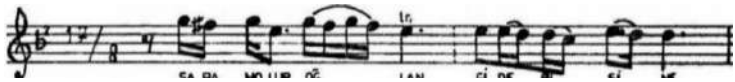
Arguvan türkülerinde tespit edilen kadın ağzı türküleri, kırık havalar özelinde incelenmiştir. Eserlerin notaları ulaşılabilir olmasından kaynaklı olarak, çalışmada eserlerin notalarının tümüne yer verilmeyecektir.

"Sabah Olur Oğlan Gider İşine", "Ağlamadık Günüm Var Mı", "Fırat Kenarında Yüzen Kayıklar" ve "Yayladan Gel" adlı kadın ağzı türkülerinin müzik incelemeleri yapılmış ve tablolaştırılarak sunulmuştur.

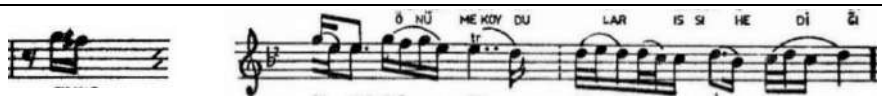
Sabah Olur Oğlan Gider İşine Adlı Türkünün Müzikal İncelemesi (URL-1)

Malatya/Arguvan yöresine ait 2074 sıra numaralı, Sıddık Doğan tarafından TRT repertuarına alınan türkü, 1978 yılında Mehmet Özbek tarafından derlenmiş ve 1979 yılında notaya alınmıştır. Donanımında sib[2] ve ezgi içerisinde fa# ses değiştiricisi bulunan türkünün, "re" perdesinde kalış sergilemesi, uşşak makamı hissiyatını verse de ezgi içerisinde fa#'in, yer alması hüseyni makamı olduğunu netleştirmektedir. 17/8'lik (2+2+2+3+3+2+3) ve notada belirlenmemiş fakat son satırı 16/8'lik (3+2+3+3+2+3) olan ritmik unsurları içinde barındırmaktadır. 6 sesten meydana gelmiş ve karar sesi "la", güçlüsü ise "mi" perdesinden oluşan türkü, inici seyir karakterine sahiptir. Birbirini tekrar eden melodik yapısı mevcuttur. Aksak ritimden oluşan ezgi, 4 ölçüden oluşmaktadır.

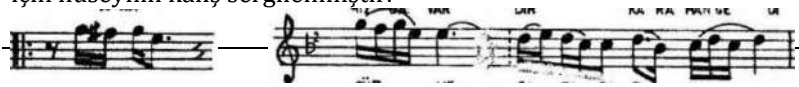
Tablo 3: "Sabah Olur Oğlan Gider İşine" Türküsünün Müzikal İnceleme Tablosu



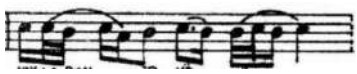
17/8'lik (2+2+2+3+3+2+3) sözel unsurla başlayan ezgideki birinci satırın ilk ölçüsünde "re" perdesiyle kalış sergilenmiş, fa# ses değiştiricisi bu ölçüde olduğu için hüseynili kalış sergilenmiştir.

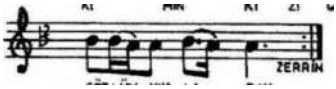


İkinci ölçü ise birinci satırın son bölümünde başlamış, ikinci satırın ilk ölçüsünde de "re" perdesiyle kalış sergilenmiş, yine fa# ses değiştiricisi bu ölçüde olduğu için hüseynili kalış sergilenmiştir.



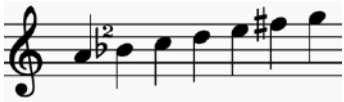
Üçüncü ölçü, ikinci satırın son bölümüyle başlamış, üçüncü satırın ilk ölçüsü de birinci ve ikinci satırda olduğu gibi kalış sergilenmiştir.





Dördüncü ölçü, üçüncü satırın son bölümüyle başlamış, dördüncü satırda ise karar ses "la" perdesiyle uşşaklı kalış sergilenmiş, tekrar işaretiyle ikinci satıra geri dönülmüştür. Ardından "la" perdesiyle karara gidilmiştir. Dikkatli bakıldığında 17/8'lik (2+2+2+3+3+2+3) ritmik yapıda olan ezginin son ölçüsü, donanıma yazılmayan 16/8'lik (3+2+3+3+2+3) ritmik yapıya dönüşmüştür.

Tablo 4: "Sabah Olur Oğlan Gider İşine" Türküsünün Müzikal Analiz Tablosu

Sabah Olur Oğlan Gider İşine	
Makamı	Hüseyni
Karar Sesi	La
Güçlü Sesi	Mi
Bitiş Sesi	La
Donanımı	Sib^2
Değiştirici İşareti	Fa#
Makamsal Dizisi	
Ses Genişliği	Pes ses: La, Tiz ses: Sol
Ölçüsü	17/8 (2+2+2+3+3+2+3) - 6/8 (3+2+3+3+2+3)
Metronomu	84
Seyir Karakteri	İnici

Ağlamadık Günüm Var Mı Adlı Türkünün Müzikal İncelemesi

TRT repertuarında mevcut olmayan, fakat "*Arguvan Ezgileri 1*" kitabının 2 nolu sırada yer alan "Ağlamadık Günüm Var Mı" adlı türkünün kaynak kişisi Kemalettin Altıner, derleyeni ise Muharrem Temiz'dir. Donanımında sib^2 bulunan türkü, uşşak makamındadır ve 5/8'lik (2+3) ritmik unsuru içinde barındırmaktadır. 4 sesten meydana gelmiş ve karar sesi "la", güçlüsü ise "re" perdesinden oluşmaktadır. Ezginin birbirini tekrar eden melodik yapısı mevcuttur. Aksak ritmi içinde barındıran ezgi, 15 ölçüden oluşmaktadır (Temiz, 1998, 3).

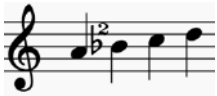
Tablo 5: "Ağlamadık Günüm Var Mı" Türküsünün Müzikal İnceleme Tablosu

5/8'lik (2+3) ara nağme ile başlayan ezgide, birinci satırın üç ölçüsü ve ikinci satırın ilk iki ölçüsünde karar ses "la" perdesiyle uşşak makamında kalış yapılmıştır. Tekrar işaretiyle başa dönülmüştür.

İkinci satırın son ölüsüyle birlikte ezgi, melodiyi sözel unsura bırakmış, üçüncü satırın üç ölçüsü ve dördüncü satırın ilk ölçüsüyle birlikte gene karar ses "la "perdesi kullanılarak uşşak makamında kalış sergilenmiştir.

Dördüncü satırın son iki ölçüsü ve beşinci satırın üç ölçüsü diğer ölçülerdeki melodik yapı gibi karar ses "la" perdesiyle uşşaklı kalış yapılmıştır. Tekrar işaretiyle dördüncü satırın ikinci ölçüsüne dönülmüştür.

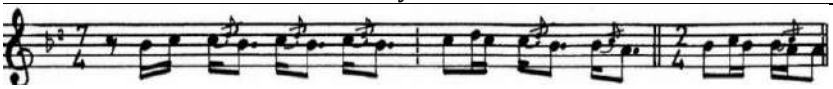
Tablo 6: "Ağlamadık Günüm Var mı" Türküsünün Müzikal Analiz Tablosu

Ağlamadık Günüm Var mı	
Makamı	Uşşak
Karar Sesi	La
Güçlü Sesi	Re
Bitiş Sesi	La
Donanımı	Sib^2
Değiştirici İşareti	-
Makamsal Dizisi	
Ses Genişliği	Pes ses: La, Tiz ses: Re
Ölçüsü	5/8 (2+3)
Metronomu	-
Seyir Karakteri	İnici

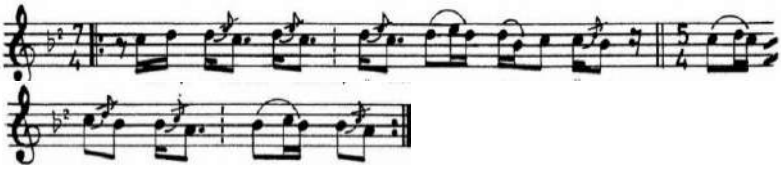
Fırat Kenarında Yüzen Kayıklar Adlı Türkünün Müzikal İncelemesi (URL-2)

3630 sıra numaralı, kaynak kişi Kemal Çığlık tarafından TRT repertuarına alınan "Fırat Kenarında Yüzen Kayıklar" türküsü, 1958 yılında derlenmiş Mustafa Özgül tarafından notaya alınmıştır. Her ne kadar TRT repertuvarında yöresi "Malatya" olarak yazılmış olsa da "Arguvan Ezgileri 1" kitabında yöresi "Arguvan" olarak ifade edilmiştir. Donanımında sib^2 bulunan türkü, uşşak makamındadır. 7/4'lük (2+2+3), 2/4'lük ve 5/4'lük (3+2) aksak ritmi içinde barındırmaktadır. 5 sesten meydana gelmiş, karar sesi "la", güçlüsü ise "re" perdesinden oluşan 6 ölçülük bir ezgidir. Birbirini tekrar eden melodik yapısı mevcuttur.

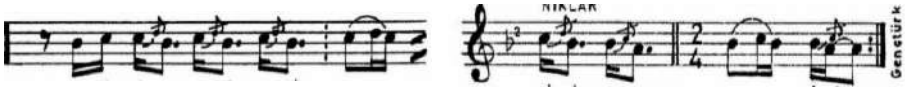
Tablo 7: "Fırat Kenarında Yüzen Kayıklar" Türküsünün Müzikal İnceleme Tablosu



İlk satırı 7/4'lük (2+2+3) ve 2/4'lük aranağmeyle başlayan ezgide, karar ses "la" perdesiyle uşşaklı kalış yapılmıştır.



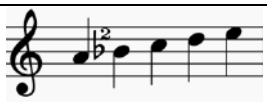
İkinci satırın ilk ölçüsünde 7/4'lük sözel unsurla başlayan ezgi, üçüncü satırdaki ölçüsüyle 5/4'lük (3+2) ritmik yapıya dönüşmüştür. Karar ses "la" perdesiyle uşşak makamında kalış sergilenmiştir. Tekrar işaretiyle ikinci satırın başına dönülmüştür.



Üçüncü satırın ikinci ölçüsü, notada yazılmayan 7/4'lük tartım değeri ile başlarken, ki üçüncü satıra ölçü sığmadığı için dördüncü satırın ilk ölçüsü de 7/4'lük ritmik yapının devamı olarak yazılmıştır. Dördüncü satırın ikinci ölçüsünde ezgi, 2/4'lük ritmik yapıya dönüşmüştür. Karar ses "la" perdesiyle uşşak makamında kalış yapılmış ve tekrar işaretiyle üçüncü satırın ikinci ölçüsüne geri dönülmüştür.

Tablo 8: "Fırat Kenarında Yüzen Kayıklar" Türküsünün Müzikal Analiz Tablosu

Fırat Kenarında Yüzen Kayıklar	
Makamı	Uşşak
Karar Sesi	La
Güçlü Sesi	Re
Bitiş Sesi	La
Donanımı	Sib^2
Değiştirici İşareti	-

Makamsal Dizisi	
Ses Genişliği	Pes ses: La, Tiz ses: Mi
Ölçüsü	7/4 (2+2+3) - 5/4 (3+2) - 2/4 (2)
Metronomu	-
Seyir Karakteri	İnici

Yayladan Gel Adlı Türkünün Müzikal İncelemesi (URL-3)

Bu türküye dair Özerol-Şahin (2004, 370), "Arguvan Türküleri" kitabında üç varyant üzerinde durmuştur. İlk varyant, yaklaşık 70-80 yıl önce yakın köye gelin giden bir kadın tarafından yakılmış öyküdür. Hikâyeye göre Arguvan ilçesi Şotik Köyü'ne yakın Divriği yöresine bağlı Karabel köyünde yaşayan bir aile, 12 yaşındaki oğlunu yakın köydeki akrabalarından birinin kızıyla evlendirmişlerdir. Evlendirildiğinden pek de haberi olmayan erkek çocuk, küçük yaşta olması sebebiyle çevre sakinleri tarafından "Küçük çocuğun karısı" yahut "Sen mi çocuğun kocasısın çocuk mu senin kocan" gibi ifadelerle gelinle dalga geçerlermiş. Bu duruma oldukça içerlenen gelin, yaşadığı bu travmatik durumu dizelere dökmüştür. Yaşanan bu olay sonrasında yakılan bu türkünün köy dışına çıktığına, Arapgir de berberlik yapan Mustafa tarafından türkü keşfedilip farklı ortamlarda söylemesiyle tanınır olduğuna dair anlatı söz konusudur. Konuya dair Ali Seydi Adıgüzel'in anlatımı ise şu şekildedir;

> "Yörede bir kızı varlıklı bir ailenin 13-14 yaşlarındaki oğluna verirler. Kız oğlandan büyüktür ve başkasını sevmektedir. Ancak sevdiğine vermezler. Türkü, yaylada kızın ağzından kürtçe olarak söylenmiştir. "Karabekir eline" biçiminde söyleyenler vardır. "Karabelin eli" ya da "Karabelin Düzü" olmalıdır. Burada geçen "hoca" da "eğitmen" anlamındadır."

Kitapta, Ali Seydi Adıgüzel'in, Kürtçe olan türküyü Arapgir'de yaşayan Süleyman adında bir berberden 1968 yılında alarak Türkçeye çevirdiği ve müzik düzenlemesini yaptığı ifade edilmiştir (Özerol-Şahin, 2004, 371). Verilen bilgilere göre türkünün kaynağı Arapgir yöresi olarak görülse de geçmişten günümüze Arguvan yöresi özelinde şekillenmesi ayrıca türkünün Adıgüzel tarafından düzenlenmesi ve Arguvanlı âşık tarafından seslendirilmesi, notada yer alan yöre kısmının Arguvan olarak yazılmasına sebebiyet vermiştir.

Bu eseri seslendiren Âşık Çobanî'nin hayatına dair bilgileri Özerol-Şahin (2004, 382), 1948 yılında Arguvan'da doğduğunu ve Aşağı Sülmenli köyünde büyüdüğünü, babasının yaptığı çobanlık mesleğini kendisinin de sürdürmesinden ötürü "Çobanî" mahlasını aldığını dile getirmiştir. 1973 yılında ilk plağını gerçekleştiren Çobanî, daha sonra 6 kaset çıkarmıştır.

Bu bilgiler neticesinde 1970'li yılların sonlarında Âşık Çobanî tarafından albümde seslendirilen ve türkünün 3. varyantı olduğu tespit edilen "*Yayladan Gel*" türküsünün kaynak kişisi olarak Arapgirli Berber

Süleyman, derleyenin ise Ali Seydi Adıgüzel'in olduğu düşünülmektedir. Bu nedenledir ki notaya alınan bu türkünün kaynak kişisine Arapgirli Berber Süleyman, derleyenine ise Ali Seydi Adıgüzel olarak yazılmıştır.

1.Varyant

Gelin oldum Karabel'in eline
Yedi bayram kına yakmam elime
Gurban olam çiğdem gibi geline
Yayladan gel kömür gözlüm yayladın

Önüme koydular bir çift suyu
Çocuk geldi kucağımda uyudu
Baba bana edeceğin bu muydu
Yayladan gel kömür gözlüm yayladan

Senin baban karşı köyün hocası
Çok peşime düştü genci kocası
Bana derler şu çocuğun kocası
Yayladan gel kömür gözlüm yayladan

2.Varyant

Gelin oldun Garabelin eline
Yedi bayram kına yakma eline
Gurban olam senin gibi geline
Yayladan gel kömür gözlüm yayladan

Senin baban karşı köyün hocası
Çok peşime düştü genci kocası
Bana derler şu kötünün kocası
Yayladan gel kömür gözlüm yayladın

Ne kadar methetsem o kadar güzel
Top bürür saçını gözünü süzer
Muskalar yazdıram değmesin nazar
Yayladan gel kömür gözlüm yayladan

İkinci varyantta, "*Arguvan Ezgileri 1*" kitabında da yer alan "Gelin Oldum Karabelin Eline" türkü notası, Temiz (1998, 46) tarafından iki kıta şeklinde oluşturulmuş ve ilk kıtanın ikinci dizesi kadın ağzına yönelik bir cümle gibi kullanılan "Yedi bayram kına yakmam elime" şeklinde yazılmış olsa da, 2001 yılında Cengiz Özkan ve Muharrem Temiz'in seslendirdiği "*Yare Dokunma*" adlı albümde Cengiz Özkan tarafından ve çeşitli platformlarda Muharrem Temiz tarafından seslendirilen türkü, üç kıtadan oluşmaktadır. Bu platformlarda seslendirilen türkudeki ilk kıtanın ikinci dizesinde "Yedi bayram kına yakma eline" ifadesi kullanılmıştır. Bu varyanta göre değerlendirildiğinde ise Özerol-Şahin (2004, 373), kızı seven ancak kız gelin olup evlendikten sonra başka birisiyle evlenmek zorunda kalan bir gencin yazmış olabileceğini dile getirmiştir. Bu bilgilerle ikinci varyantın erkeğe kimliğine yönelik bir türkü olduğunu söylemek mümkündür.

3. Varyant

Ben de gelin oldum Garabel'in eline
Yedi bayram kına yakmam elime
Gurban olam güççük gibi geline
Yayladan gel kömür gözlüm yayladan

Altıma serdiler minderden döşek
Kucağıma koydular ufak bir uşak
Küskün değilim ki gülek barışak
Ocağa koydum dünkü suyudu
Şahin geldi kucağımda uyudu
Aman allah bana yapacağın bu muydu
Yayladan gel suna boylum yayladan

Karşı köyde köyümüzün hocası
Başıma toplandı genci kocası
Dizime vurdum da gerdek gecesi
Yayladan gel kömür gözlüm yayladan

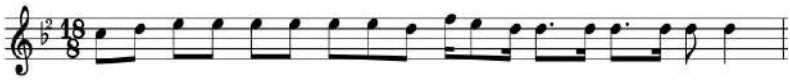
Yayladan gel kömür gözlüm yayladan

Sabahınan oğlan gider guzuya
Dişleriynen ekmek doğrar tazıya
Adını sorarsan adı Şaziye
Yayladan gel suna boylum yayladan

Özerol-Şahin (2004, 373-382), üçüncü varyantın birinci varyantla benzerlik taşıdığını fakat daha detaylı olduğunu dile getirmiştir. Beş kıtadan oluşan bu türküde, yaşça küçük olan gelinin kocasının adı Şahin, gelinin adı ise Şaziye olduğu anlaşılmaktadır. Gelin yaşadığı çevrede alay konusu olduğunu, evlendiği oğlanın evliliği çocuk oyunu gibi sandığını ve gelinin gerdek gecesiyle birlikte yaşadığı pişmanlığı dile getiren bir türkü olduğunu ifade etmişlerdir. Ayrıca ilk ve üçüncü varyantta birinci kıtanın ikinci satırında yer alan "Yedi bayram kına yakmam elime" ifadesinde, yaşanılan bu durumun gelini derinden etkilediğini ve bunu bir yas tutma biçiminde şekillendirdiğini de dile getirmişlerdir. Birinci ve üçüncü varyanttaki hikayeler baz alındığında görüldüğü üzere gelin yaşadıklarını dizelerle anlatmış ve kadın ağzı bir türkü olarak günümüze ulaşmıştır. Hikâyenin detaylı anlatılması ve geçmişte seslendirilmesinden ötürü üçüncü varyant özelinde değerlendirilip notaya alınmıştır.

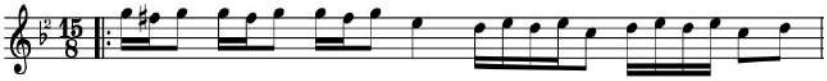
1968 yılında derlenen ve 1970'li yılların sonlarında Âşık Çobanî tarafından seslendirilen türkünün kaynak kişisi Arapgirli Berber Süleyman, derleyen ise Ali Seydi Adıgüzel'dir. 2023'te Yasemin Yurduşen Çanakçı tarafından notaya alınmıştır. Donanımında sib[2] ve ezgi içerisinde fa# ses değiştiricisi bulunan türkü hüseyni makamındadır. Ezgi, 18/8'lik (2+2+2+3+2+2+2+3) ve (2+2+2+2+3+2+2+3), 15/8'lik (2+2+2+2+3+2+2), 17/8'lik (2+2+2+2+3+2+2+2), 10/8'lik (3+2+2+3), 1/4'lük, 16/8'lik (3+2+2+3+2+2+2) ve 7/8'lik (2+2+3) ritmik unsurları içinde barındırmaktadır. 9 sesten meydana gelmiş ve karar sesi "la", güçlüsü ise "mi" perdesinden oluşmaktadır. Âşık Çobanî'nin seslendirdiği, aksak ritimleri içinde barındıran 5 kıtalık bu ezgideki ritimlerin bazı ölçülerdeki geçişlerinde âşık, yer yer melodiyi eksik ya da fazla çalmıştır. Bu nedenle ölçüdeki ritme göre ilave notalar eklenmiştir. Ayrıca türkü, 1/4'lük uzun hava bölümündeki ufak melodik geçişlerde ve prozodik hataya mahal vermemek adına her kıta ayrı notalandırılmıştır. Bu sebepledir ki ezgi, 5 sayfadan oluşmakta ve 139 ölçüden meydana gelmektedir.

Tablo 9: "Yayladan Gel" Türküsünün Müzikal İnceleme Tablosu

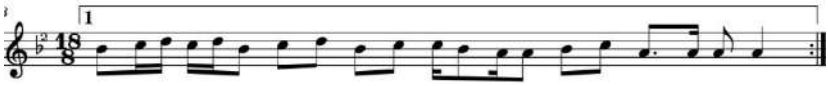


Sözel unsurla başlayan kaydın, diğer kıtalarında ara nağme olduğu için girişte de ara nağme oluşturulmuştur. Mi perdesinin yoğun olarak kullanılmasıyla, hüseyni makamı olduğunu hissettiren ezginin birinci satırı, 18/8'lik

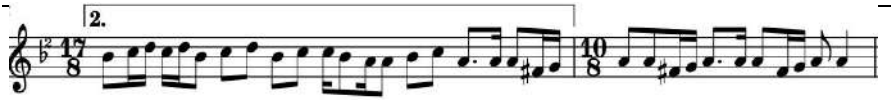
(2+2+2+3+2+2+2+3) ara nağmeyle başlanmış, ardından “re” perdesiyle kalış sergilenmiştir.



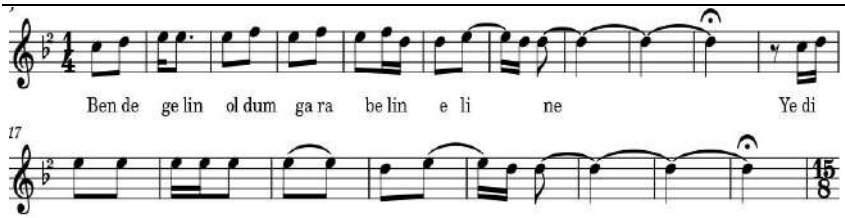
İkinci satırda ise 15/8’lik (2+2+2+2+3+2+2) ara nağmeyle ezgiye devam edilmiştir. “Tiz sol” ve “tiz fa#” perdeleri kullanılarak tekrar “mi” perdesine inilmiş, ardından “re” perdesinde kalış sergilenmiştir. Ölçü içerisinde fa# ses değiştiricisi olduğu için kalış hüseyni makamında olmuştur.



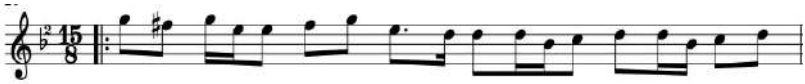
Üçüncü satırda 18/8’lik (2+2+2+2+3+2+2+3) ara nağmeye, uşşak makamı olarak devam edilmiştir. Birinci dolapta yer alan ölçüyle karar perdesi “la” ya inilmiştir. Tekrar işaretiyle ikinci satıra geri dönülmüştür.



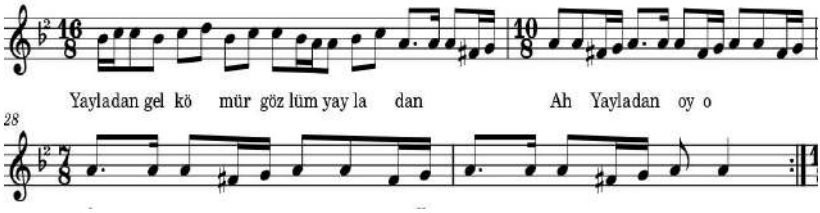
Dördüncü satırdaki ikinci dolap olan ilk ölçü 17/8’lik (2+2+2+2+3+2+2+2) iken dördüncü satırdaki ikinci ölçü 10/8’lik (3+2+2+3) olarak devam etmiş ve “fa#” perdesine inilmiş ardından “la” perdesinde karar sese giderek hüseynili kalış sergilenmiştir.



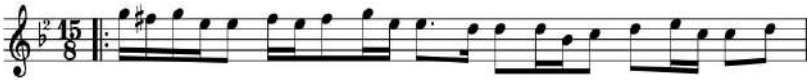
Sözel unsurla başlayan beşinci ve altıncı satırda “mi” perdesinin yoğun kullanılması hüseyni makamını güçlendirse de ezgi içerisinde fa# ses değiştiricisinin yer almaması ve re perdesinde kalış sergilenmesi sebebiyle uşşaklı kalış yapılmış, 1/4’lük ritmik yapıyla uzun hava formunda yazılmıştır. Diğer sayfalarda da 1/4’lük ritminde uzun hava olarak yazılmış ölçülerde, bazı tartım kalıplarının dışında yapılan analizler aynıdır.



Yedinci satırda tekrar 15/8’lik ritmik yapı (2+2+2+2+3+2+2+) uygulanmıştır. İkinci satırdaki gibi hüseyni makamında inici seyir karakteriyle devam etmiş, “re” perdesinde kalış sergilenmiştir.

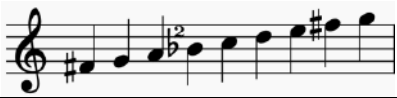


Sekizinci satırda, 16/8'lik (3+2+2+3+2+2+2) ritmik yapı uygulanmıştır. Bu bölüm, kayıttaki ezgiden farklıdır. Son beş notası ve sekizinci satırın ikinci ölçüsünde yer alan 10/8'lik (3+2+2+3) ölçüdeki notalar ritme uygun olması açısından oluşturulmuş, sondaki "sol" perdesiyle yarım kalan melodi, dokuzuncu satırdaki 7/8'lik (2+2+3) ölçüsüyle bir bütünlüğe ulaşmış ve karar ses olan "la" perdesiyle kalış yapılmıştır. Tekrar işaretiyle yedinci satıra geçilmiştir. Tekrarın bitişiyle birlikte ikinci kıtaya geçiş sağlanmıştır.



Dördüncü sayfanın ilk satırındaki 15/8'lik ölçüde (3+3+2+3+2+2) diğer sayfalarda yer alan 15/8'lik ölçüye göre ritmik farklılıklar söz konusudur. "Tiz sol" ve "tiz fa#" perdeleriyle inici seyir karakteriyle devam etmiş, ardından "re" perdesinde hüseynili kalış sergilenmiştir. Diğer sayfalardaki notalar benzer olduğu için değerlendirme dışı kalmıştır.

Tablo 10: "Yayladan Gel" Türküsünün Müzikal Analiz Tablosu

Yayladan Gel	
Makamı	Hüseyni
Karar Sesi	La
Güçlü Sesi	Mi
Bitiş Sesi	La
Donanımı	Sib^2
Değiştirici İşareti	Fa#
Makamsal Dizisi	
Ses Genişliği	Pes ses: Fa# Tiz ses: Sol
Ölçüsü	Aranağme: 18/8 (2+2+2+3+2+2+2+3)- 15/8 (2+2+2+2+3+2+2) 18/8 (2+2+2+2+3+2+2+3) - 17/8 (2+2+2+2+3+2+2+2) 10/8 (3+2+2+3) Sözel Bölüm: 1/4 (1) - 15/8 (2+2+2+2+3+2+2) - 15/8 (3+3+2+3+2+2) 16/8 (3+2+2+3+2+2+2) - 10/8 (3+2+2+3) - 7/8 (2+2+3)

Metronomu	♩ 100
Seyir Karakteri	İnici

İncelenen Arguvan Kadın Ağzı Türkülerinde Yer Alan Sözcük Sıklığı ve Konu Kategorilerine Göre Dağılımı

Tablo 11: İncelenen Türkülerin Sözcük Sıklığı ve Konu Kategorileri Tablosu

Türkü İsmi	**Kıta**	**İncelenen Türkülerde Kadın Ağzına Yönelik Tespit Edilen Cümleler**	**Kategori**	**Türkü deki Kadın Kimliğine Yönelik Sözcük Sıklığı**
Sabah Olur Oğlan Gider İşine	1.	Sabah olur oğlan gider işine	Aşk, Sevgi	Kız, Gelin
	2.	Mermer daşa sabun goydum eridi Gügümlere su doldurdum ılıdı		
	3.	Önüme koydular ıssı hediği Bana derler kimin kızı gelini		
Ağlamadık Günüm Var Mı	3.	Allı Morlu giymiş miyim Düğün bayram görmüş müyüm Kara kına yakmış mıyım	Hüzün Keder	Kına (Allı morlu giyinmek) Elbise
Fırat Kenarında Yüzen Kayıklar	3.	Elbisem duvarda asılı kaldı Çeyizim sandıkta basılı kaldı	Hüzün Kavuşama ma	Elbise Çeyiz
Yayladan Gel	1.	Bende gelin oldum garabelin eline Yedi bayram kına yakmam elime	Hüzün Pişmanlık	Gelin (2) Kına Gerdek gecesi
	2.	Kucağıma koydular ufak bir uşak		
	3.	Sabahınan oğlan gider guzuya		
	4.	Ocağa koyduğum dünkü suyudu Şahin geldi kucağımda uyudu		
	5.	Başıma toplandı genci kocası Dizime vurdum da gerdek gecesi		

Arguvan yöresine ait kırık hava TRT repertuarı ve TRT dışı repertuvar olarak tespit edilen dört adet kadın ağzı türkülerinin konularına bakıldığında ya sevdiğine varamadığı bir gelinden ya kaderine ağlayan kadından ya Fırat nehrinde sevdiğini kaybeden canandan ya da kendinden küçük biriyle evlenerek yaşadığı hüznü, pişmanlığı türkü yakarak dile getiren gelinden bahsetmektedir. Yapılan incelemelerle görülüyor ki Arguvan kadın ağzı türküleri hüzünlü türkülerdir. Bu türküler, sözcük sıklığı ve türkülerdeki konu kategorisine göre ayırt edilmiş ve yukarıda tablolaştırılmıştır. İncelenen türkülerde kadın ağzı tespitine dayalı sözcükler irdelenmiş, Aşk-Sevgi, Hüzün-Keder, Sevdiğine Kavuşamama, Hüzün-Pişmanlık gibi türkülerin konularına dair sınıflandırmalar yapılmış ve kadın kimliğine yönelik sözcük sıklığı özelinde değerlendirilmiştir. Detaylandırılarak sunulan kadın ağzı türkülerinde sözcük sıklığı olarak en çok "gelin" sözcüğünün kullanıldığı tespit edilmiştir.

Sonuç

Çalışmanın konusunu teşkil eden Arguvan yöresi, geçmişten günümüze kültürel dokusunu özellikle müzik kültürünü bünyesinde barındıran yörelerden biri olmuştur. Müzik kültürüyle önemli bir yere sahip olan Arguvan'ın, yöre türkülerindeki sözel unsurlar değerlendirilmiş, bireysel ve toplumsal çerçevede çoğunlukla erkek hegemonyasına dayalı bir atmosferle sunulduğu yapılan çalışmayla ortaya konulmuştur.

Ses sahası geniş olmayan ve daha çok uzun havalarla özdeşleşmiş olan Arguvan türküleri, konuşur gibi yöresel üslupla icra edilmektedir. İçeri ve dışarı makamı olarak zengin bir müzik kültürüne sahiptir.

Bu çalışma, dışarı makamı kategorisinde değerlendirilmiş olup TRT repertuvarı ve "*Arguvan Ezgileri 1*", "*Arguvan Ezgileri 2*" kitaplarında yer alan kırık hava türküleri ile "*Arguvan Türküleri*" kitabında yer alan, 1970'li yılların sonlarında Âşık Çobanî tarafından seslendirilmiş "Yayladan Gel" adlı türkü özelinde incelenmiş ve tablolaştırılmıştır.

Oluşturulan tablolar sonucu edinilen bilgiler neticesinde şekil 1'deki "Cinsiyete Dayalı İncelenen Arguvan Kırık Hava Türküleri" başlıklı grafikte yer alan "TRT Kırık Hava Türküleri" kategorisinde, kadın ağzı 2 türkü, erkek ağzı 11 türkü, kadın-erkek ağzı ise 4 türkü olarak toplam 17 türkü tespitinde bulunulmuştur. "TRT Dışı Kırık Hava Türküleri" kategorisinde ise kadın ağzı 2 türkü, erkek ağzı 36 türkü, kadın-erkek ağzı 16 türkü olarak toplam 54 türkü tespit edilmiştir. Bu minvalde toplam 71 türkü incelenmiş, bunlardan 4 tanesi kadın ağzı, 47 tanesi erkek ağzı, 20 tanesi ise kadın- erkek ağzı olduğu saptanmıştır. İstatistiki veriler neticesinde incelenen oransal bilgiler, şekil 2'deki "Cinsiyete Dayalı TRT Arguvan Kırık Hava Türküleri Repertuvarı Oransal Dağılımı" başlıklı grafikte %11,76 kadın ağzı türküler, %64,71 erkek ağzı türküler ve %23,53 oranında kadın-erkek ağzı türküler olduğu tespit edilmiştir. Şekil 3'teki "Cinsiyete Dayalı TRT Dışı Arguvan Kırık Hava Türküleri Repertuvarı Oransal Dağılımı" başlıklı grafikte %3,70 oranında kadın ağzı türküler, %66,67 oranında erkek ağzı türküler, %29,63 oranında ise hem kadın hem erkeğin seslendirebileceği türküler olduğu saptanmıştır. Şekil 4'teki "Cinsiyete Dayalı TRT-TRT Dışı Arguvan Kırık Hava Türküleri Repertuvarı Oransal Dağılımı" başlıklı grafikte ise %5,63 oranında kadın ağzı türküler, %66,20 oranında erkek ağzı türküler, %28,17 oranında ise kadın ve erkeğin seslendirebileceği türküler olduğu tespit edilmiştir. İncelenen dört şekilde de kadın ağzı türkülerin erkek ağzı türkülere nazaran çok az olduğu bulgusuna ulaşılmıştır.

Tespit edilen dört kadın ağzı türküsünün ritmik kalıpları ve ses sahaları incelenmiş, tablolaştırılarak sunulmuştur. Uşşak makamındaki 5/8'lik "Ağlamadık Günüm Var mı" türküsü dışındaki Hüseyni makamındaki 16/8'lik ve 17/8'lik "Sabah Olur Oğlan Gider İşine" türküsü, uşşak makamındaki 7/4'lük, 5/4'lük, 2/4'lük "Fırat Kenarında Yüzen Kayıklar" türküsü ve hüseyni makamındaki 1/4'lük serbest ritimle başlayan ardından kırık havayla 7/8'lik, 10/8'lik, 15/8'lik, 16/8'lik, 17/8'lik ve 18/8'lik ile

devam eden "Yayladan Gel" türküsünün, birden fazla aksak ritmi bünyesinde barındırdığı tespit edilmiştir. "Fa#- sol" ses aralıklarıyla en geniş ses sahasına sahip olan "Yayladan Gel" türküsü iken, "la-re" ses aralığıyla sahası en dar ses genişliğine sahip olan "Ağlamadık Günüm Var mı" türküsü olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Sözel boyutta tespit edilen kadın ağzı türküleri tablolaştırılarak sunulmuş, her türkü içerisinde yer alan sözel unsurlar ortaya konulmuştur. "İncelenen Türkülerde Kadın Ağzına Yönelik Tespit Edilen Cümleler" kategorisinde yer alan "Sabah Olur Oğlan Gider İşine" türküsünün 1. Kıtasında / *Sabah olur oğlan gider işine* /, 2. kıtada / *Mermer daşa sabun göydüm eridi* / ve / *Gügümlere su doldurdum ılıdı* /, 3. kıtada ise / *Önüme koydular ıssı hediği* / ve / *Bana derler kimin kızı gelini* / ile toplam 5 mısrada, / Ağlamadık Günüm Var mı / türküsünün 3. kıtasında yer alan / *Allı Morlu giymiş miyim* / *Düğün bayram görmüş müyüm* / ve / *Kara kına yakmış mıyım* / ile toplam 3 mısrada, "Fırat Kenarında Yüzen Kayıklar" türküsünün 3.kıtasında yer alan / *Elbisem duvarda asılı kaldı* / ve / *Çeyizim sandıkta basılı kaldı* / ile toplam 2 mısrada kadına yönelik sözcüler yer almaktadır. "Yayladan Gel" türküsünün 1.kıtasında yer alan / *Ben de gelin oldum garabelin eline* / ve / *Yedi bayram kına yakmam elime* / ile 2 mısrada, 2.kıtasında yer alan / *Kucağıma koydular ufak bir uşak* / ile 1 mısrada, 3. kıtasında yer alan / *Sabahınan oğlan gider guzuya* / ile 1 mısrada, 4.kıtasında yer alan / *Ocağa koyduğum dünkü suyudu* / ve / *Şahin geldi kucağımda uyudu* / ile 2 mısrada, 5.kıtasında ise / *Başıma toplandı genci kocası* / ve / *Dizime vurdum da gerdek gecesi* / ile birlikte toplam 8 mısrada kadına yönelik sözcükler yer almaktadır. Türkülerde yer alan diğer mısralarda ise ne kadınları ne de erkekleri nitelendirebilecek sözcükler olmadığından değerlendirme dışı kalmıştır. Oluşturulan tablodaki sınıflandırılmış "Kategori" bölümünde "Ağlamadık Günüm Var Mı", "Fırat Kenarında Yüzen Kayıklar" ve "Yayladan Gel" türküleriyle en çok "Hüzün" konusunun işlendiği tespit edilmiştir. "Türkudeki Kadın Kimliğine Yönelik Sözcük Sıklığı" kategorisinde ise en çok "gelin" kelimesinin kullanıldığı belirlenmiştir. Edebi açıdan incelenen cümleler ve sözcükler sonucu, dört türkünün de kadın kimliğine dayalı türküler olduğu saptanmıştır.

Kültürel dinamiklerin önemli bir parçasını oluşturan müzik, toplumun geleneksel ve coğrafi motiflerini sözel unsurla halka sunmaktadır. Bazı yörelerdeki bu motifler maalesef erkek hegemonyasının baskın izlerini taşımakta, kadına yönelik müzikal unsur geri planda kalmaktadır. Bu nedenledir ki Arguvan yöresinde gün yüzüne çıkmamış kadın ağzı türküler tespit edilmeli gelecek kuşaklara aktarılmalıdır. Yapılan bu çalışmanın, araştırmacılara ışık olacağı, bazı bölgelerde unutulmaya yüz tutmuş ya da oldukça az olan kadın ağzı türkülerinin gün yüzüne çıkarılması hususunda katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Alptekin, M. (2022) Türk kültüründe konuşmayan gelinler ve sağır gelin hikâyesi. *Uluslararası Türk Kültürü ve Edebiyatında Kadın Sempozyumu (25-26 Mayıs 2022)*, 66-75. Kilis: Kilis 7 Aralık Üniversitesi Yayını.

Aral Kuzlu, A. (1999). *THM'de kadın ağzı türkülerin müzikal ve edebi özelliklerinin incelenmesi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Dağdeviren, M. (2021). Arguvan yöresi halk müziği eserlerinde usul, metrik yapı ve düzüm sistemleri. *Sanat ve İnsan Dergisi*, 5(1), 86-100.

Demir, N. (2002). Ağız terimi üzerine. *Türkbilig*, 4, 105-116.

Eroğlu, S. (2011). *Arguvan yöresinde icra edilen semahların müzikal analizi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Güneş, D. (2022). Türk halk müziğinde ağız kavramı ve Anadolu ağızlarına dair çalışmalara genel bir bakış. *Eurasian Academy of Sciences Eurasian Art & Humanities Journal*, 15, 44-59.

Mak, M. (2020). Bir kültürün dönüşümü: Posttürkü. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 16, 1-33.

Öztürk, K. (2019). *Şarkışla yöresi kadın ağzı türkü yakma ve söyleme gelenekleri*. Ankara: Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Özmen, M. (2016). Türkçe sözlük'teki bazı tanımlar üzerine. *Türk Dili*, C. CXI/776, 64-88.

Sağlık, G. S. (2006). Türkmen düğün geleneği. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi,* 3(2), 71-85.

Şahin, H.-Özerol, S. (2004). *Arguvan türküleri*. İstanbul: Arguvan ve Köyleri Eğitim Kültür Vakfı Yayınları.

Temiz, M. (1998). *Arguvan ağzı ezgileri I*. İstanbul: Arguvan ve Köyleri Eğitim Kültür Vakfı.

Temiz, M. (2008). *Arguvan ezgileri II*, İstanbul: Arguvan ve Köyleri Eğitim Kültür Vakfı.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Repertükül-Repertuar Türküleri Külliyatı https://www.repertukul.com/FIRAT-KENARINDA-YUZEN-KAYIKLAR-3630 (Erişim: 20.12.2022)

URL-2: Repertükül-Repertuar Türküleri Külliyatı https://www.repertukul.com/SABAH-OLUR-OGLAN-GIDER-ISINE-2074 (Erişim: 20.12.2022)

URL-3: Âşık Çobani'nin seslendirdiği Yayladan Gel Türküsü https://www.repertukul.com/BEN-DE-GELIN-OLDUM-GARABEL-IN-ELINE-Yayladan-Gel-1567 (Erişim: 30.12.2023)

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

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

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

Katkı Oranı Beyanı / *Author Contributions:* Makalenin oluşmasında ağırlık birinci yazara aittir. / *The weight in the formation of the article belongs to the first author.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 16.12.2023
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 16.02.2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1378654
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 412-430.

Araştırma Makalesi
Research Article

BAKİ KEMANCI YORUMUYLA TÜRK MÜZİĞİ KEMAN İCRASINDA DUATE

♦

DUATE IN TURKISH MUSIC VIOLIN PERFORMANCE WITH THE COMMENT OF BAKİ VIOLINCI

Atalay DURMAZ*

ÖZ: Keman hakkında yapılan araştırmalarda ilk defa XVI. yüzyılın başında Kanuni Sultan Süleyman'ın veziri İbrahim Paşa tarafından kemanın kullanıldığından bahsedilir. Batı müziğinde kullanılıp daha sonra müziğimize dahil olan keman Rebab, Kemençe ve Sinekemanın yerine kullanılmıştır. Elimize ulaşan sesli kaynaklardan anlaşıldığı üzere ve keman icracılarının verdikleri bilgiler ile kemanın Türk müziğinde ilk olarak Sol Re La Re akorduyla kullanıldığı bilinmektedir. Bu akordun kullanılmasıyla ilgili birçok farklı görüş bulunmaktadır. Mikrotonal seslerin rahat icra edilmesi, rebab ve İstanbul kemençesi gibi Türk müziğinde kullanılan diğer yaylı sazlar ile akort benzerliği bunların başında gelir. Parmaklandırma olarakta isimlendirilen duate, enstrüman icrası sırasında parmak kullanım tercihine verilen isimdir. Türk müziği keman icrasında pozisyonlardan ve mikrotonal seslerden dolayı bir takım parmaklandırma tercihlerinin yanı sıra, akort farklılığından dolayı da birçok duate farklılıkları ortaya çıkmaktadır. Türk müziği keman icrasında kullanılmış olan "Sol Re La Re" akordunda, kimi zaman 2 numaralı la telindeki re sesi 3 numaralı parmakla, kim zaman ise aynı re sesi boş tel ile icra edilir. Bu çalışmada Sol Re La Re akordunun günümüz son temsilcilerinden Baki Kemancı'nın Göksel Baktagir'e ait olan Hicaz saz semaisi yorumu, kullanmış olduğu akort üzerinden incelenecektir. Eser içerisinde mikrotonal sesler, süslemeler pozisyon tercihleri ve kaliteli ses elde etmek için kullanmış olduğu duateler eser üzerinde tespit edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Duate, Parmaklandırma, Türk müziği, Keman, Baki Kemancı

***Abstract**: Research on the violin was made for the first time in the 16th century. It is mentioned that the violin was used by İbrahim Pasha, the vizier of Suleiman the Magnificent, at the beginning of the century. The violin Rebab, which was used in Western music and was later included in our music, was used instead of Kemençe and Sinekema. As understood from the audio sources available to us and the information given by violin players, it is known that the violin was first used with the Sol Re La Re tuning in Turkish music. There are many different opinions about the use of this tuning. The most important of these are the comfortable performance of microtonal sounds and the similarity in tuning with other string instruments used in Turkish music, such as rebab and Istanbul kemenche. Duate, also called fingering, is the name given to the preference of using fingers during instrument performance. In Turkish music violin performance, in addition to some fingering preferences due to positions and microtonal sounds, many duet differences emerge due to tuning differences. In the "Sol Re La Re" tuning used in Turkish music violin performance, sometimes the re sound on the number 2 la string is performed with the number 3 finger, and sometimes the same re sound is performed with the*

* Öğr. Gör. Dr.-Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü/Sakarya-atalaydurmaz@gmail.com (Orcid: 0000-0002-5427-8388)

This article was checked by Turnitin.

empty string. In this study, Baki Kemancı's interpretation of Göksel Baktagir's Hijaz saz semai, one of the last representatives of the Sol Re La Re tuning, will be examined through the tuning he used. Microtonal sounds, ornaments, position preferences and the duates used to obtain quality sound will be determined on the work.

***Keywords**: Duate, Fingering, Turkish music, Violin, Baki Violinist*

Giriş

Keman yapımcısı Antonius Stradivarius ile son şeklini alan kemanın gelişimi yüzyıllara dayanmaktadır. Çin'de iki telli "Viel", Pers çalgısı "Keangeh", İrandan Avrupaya uzanan "Rebab", yaylı sazların günümüzdeki haline geliş süreçlerinin birer parçası sayılır. 1449 yılında ilk keman Juann Kerlino tarafından yapılmıştır. Değişim sürecinde birçok farklı boyutta karşımıza çıkan kemanın günümüz boyutu 35 ile 36 santim arasında değişmektedir. Alt ve üst kapaktan oluşan gövdeyi kenarlarda bulunan kasnaklar birleştirir. İki gövde arasında can direği bulunmaktadır. Gövde üzerinde iki adet " f " deliği ve parmakların basıldığı klavye bulunmaktadır. Gövdenin ucunda sap ve sapın ucunda ise burgular bulunur. Tellerin bağlandığı gövde kısmındaki bölüme kuyruk adı verilir. Ayrıca gövde üzerinde çenenin koyulduğu çenelik bulunmaktadır. Teller kuyruktan sapa kadar uzanır ve köprü üzerinden burgulara bağlanır. Burguların bulunduğu bölüme de salyangoz adı verilmiştir. Bağlanan bu teller pesten tize doğru "Sol, Re, La, Mi" olarak beşli akort edilir. 16. yüzyılda Batı müziğinde fiddle halinden 17. yüzyılda viol çeşitlerine dönüşen keman ilk olarak 1789 yılında liman şehirlerimizden Trabzon ve İstanbul'daki Venedik mahallelerinde görülmeye başlanmıştır (Gazimihal, 1939: 80). Bu viol çeşitlerinden Viola D'amore günümüzdeki kemandan daha büyük ve daha çok teli bulunmaktadır. Beş ve yedi tel gibi farklı iki varyasyonu olan Viola D'amore'nin eşik üstündeki telleri dışında eşik altında da telleri bulunmaktadır. Bu teller salyangozdan burgulara takılır, klavyenin altından geçer ve kuyruğa bağlanır. Eşik altındaki teller rezonans teli olarak kullanılmıştır. Batı müziğinde çalınacak eserin tonalitesine gör akort edilen bu rezonans tellerinin, Türk müziğinde nasıl kullanıldığı hakkında bir bilgi bulunmamaktadır. Türk müziğinde kullanılan bu yaylı saza Sinekeman adı verilmiştir. Bu kemanın göğüs üzerine koyularak çalındığından dolayı sinekeman olarak isimlendirildiği düşünülmektedir. Sinekeman, kemençe ve rebab gibi yaylı sazlarımız uzun yıllar Türk müziğinde kullanılmıştır. Fakat kemanın son şeklini almasıyla birlikte özellikle sinekeman ve rebab'ın Türk müziğinde kullanımı azalmıştır. Kemanın ilk olarak kullanıldığı yıllara ait sesli kayıtları incelediğimizde Sol Re La Re akordu ile kullanıldığı görülmektedir. Bu akordun kullanım sebepleri hakkında birçok fikir ortaya atılmaktadır. Keman Türk müziğine dahil olmadan önce rebab ve kemençe yaylı saz olarak kullanılmıştır. Gazimihal'in Mütercim Asım Efendi'nin Burhan-ı kaatı (1799) çevirisinde okuduğu tanımda "ayaklı keman", rebabın yeni adıdır" demektedir. "Rebab, ıklığdan mütearififtir ki halen ayaklı keman dedikleridir" (Gazimihal, 1958: 39). Bu tanım, Laborde ile Toderini' den on

sekiz-on dokuz yıl sonra verilmiş bir tanım olduğunu belirten Aksoy, Gazimihal'in bu noktayı dikkate alarak söz konusu sazın 1770-1780 yıllarında kullanıldıktan sonra adının bir müddet de rebap kelimesiyle birlikte kullanıldığını belirtmiştir. (Gazimihal Akt: Aksoy, 2003:136) Kemânî Hızır Ağa, ayaklı keman olarak isimlendirilen rebab çalgısını birinci tel neva, ikinci tel dügah, üçüncü tel yegâh olarak belirtirmektedir (Karakaya, 2007: 494). 1751 yılında İstanbul'da bulunmuş olan Avrupalı gezgin Charles Fonton'un yazdığı denemede, rebab hakkında önemli bilgiler bulunmaktadır. Sarayda bulunan müzisyen Rum Yorgi'nin frenk kemanının yanında çeşitli çalgılar çaldığını anlatmıştır. Şark kemanı olarak adlandırılan Rebabın, Frenk kemanından daha çok rağbet gördüğünü denemesinde belirtmektedir (Fanton, 1987: 89). Günümüz keman icracılarından Kemal Caba'nın kemandan sonra rebab çalıyor olması ve kemençe sanatçısı Hasan Esen'in kemençeden sonra rebab ve sinekeman çalmasından yola çıkarak, çeşitli çalgılar çalan Rum Yorgi'nin de rebab çalmış olduğu düşünülebilir. 1700'lü yıllarda yaşamış olan Hızır Ağa'nın çaldığı rebab'ın akorduna baktığımızda İstanbul kemençesinin ve günümüz keman icracılarının az bir bölümünün alt üç telini aynı akortta kullandığı görülmektedir. Ancak Türk müziği icrasında bir süre kullanılmış olan sinekeman'ın hangi akort ile çalındığı hakkında literatürde bir bilgiye rastlanmamaktadır.

Türk müziğinde kullanılmaya başlandığı yıllarda kemanın Sol Re La Re akordu ile kullanılma sebebine baktığımızda ilk akla gelen, icracıların yaylı sazlar arasındaki kolay geçişi olduğu düşünülebilir. Yani Hızır Ağa'nın ayaklı rebabta kullanmış olduğu birinci tel neva, ikinci tel dügah, üçüncü tel yegâh akordunu, heves ederek Ama Corci'den öğrendiği kemanın alt üç telinde kullanmış olduğu düşünülebilir. Cevdet Çağla, Sadi Işılay, Nubar Tekyay, Haydar Tatlıyay, Hakkı Derman gibi Türk müziğinin en önemli keman icracıları da bu akordu kullanmıştır. Taş plak ve elimize ulaşan diğer kayıtlardan bu akordun kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu keman akordunun kullanım sebeplerinden bir diğeri de mikrotonal seslerin daha rahat pozisyonlarda çalınabiliyor olmasıdır. Türk müziği keman icrasında bazı makamların özellikle tiz bölgelerindeki mikrotonal sesler, kemanın ikinci telinde dört numaralı parmağa denk gelmektedir. Bu durum icracıyı zorlamakta ayrıca mikrotonal seslerin makama uygun üslupta icra edilmesini engellemektedir.

Tablo 1

	Yerinden		1 Ses		1.5		4 Ses	
Makam	Türk	Batı	Türk	Batı	Türk	Batı	Türk	Batı

Rast Nihavend Kürdilihicazkâr Hicazkâr Mahur Sûzinak Nikriz	Sol (Rast)	Re	Fa (Acemaşiran)	Do	Mi (Hüseyni aşiran)	Si	Re (Yegah)	La
Hicaz Uşşak Muhayyerkürdi Acemkürdi Hüseyni Muhayyer Karcığar Buselik Şehnaz-Buselik Kürdi Saba Bayati Neva Tahir	La (Dügah)	Mi	Sol (Rast)	Re	Fa Diyez (Geveşt)	Do Diyez	Mi (Hüseynia şiran)	Si
Hüzzam Segâh	Si (Segâh)	Fa Diyez	La Bemol (Dik Zirgüle)	Mi	Sol Diyez (Nim Zirgüle)	Re Diyez	Fa Diyez (Irak)	Do Diyez
Şedaraban	Re (Yegâh)	La	Do (Kaba Çargah)	Sol	Si (Kaba Buselik)	Fa Diyez	La (Kaba Dügah)	Mi
Eviç Ferahnâk	Fa diyez (Irak)	Do diyez	Mi Bemol (Kaba Dik Hisar)	Si	Re Diyez (Kaba Nim Hisar)	La Diyez	Do Diyez (Kaba Nim Hicaz)	Sol Diyez
Acemaşiran	Fa (Acemaşiran)	Do	Mi Bemol (Kaba Nim Hisar)	Si Bemol	Re (Yegah)	La	Do (Kaba Çargah)	Sol

Yukarıdaki tablo 1'de Türk müziğinde en çok icra edilen 27 makamın beş farklı ses sahasındaki karar perdeleri belirtilmiştir. Bu karar perdelerine göre özellikle Uşşak ve Hicaz çeşnili makamların tiz perdelerinde icra zorluğu yaşanmaktadır. Bu yüzden Sol Re La Re akordunu kullanan keman icracıları daha rahat performans sergilemektedir. Ancak bu akort meselesine başka açıdan da bakmak gerekmektedir. Keman, Türk müziğinde kullanılmaya başlandığı yıllarda batı müziğinde teknik açıdan üst seviyeye ulaşmış bir enstrüman haline gelmiştir. Ancak ülkemizde usta çırak yöntemiyle keman öğrenen icracılar, kemanın teknik özelliklerini ortaya koyacak bilgiye sahip değillerdi. Konservatuvarlarda klasik müzikte olduğu gibi Sol Re La Mi akordu ile öğretilmeye başlanan keman, metotlarla

öğretilmeye başlanmış ve icracıların teknik kapasitelerinin yükselmesine sebep olmuştur. Bunun yanında yeni saz eserleri klasik saz eserlerine nazaran daha zorlayıcı bir şekilde bestelenmiştir. Bu sebeple icracılar kemanın evrensel akordunu kullanarak yay, pozisyon ve parmak tekniklerini geliştirmiştir. Bu çalışmada Türk müziğinin günümüz önemli icracılarından, Sol Re La Re akordunun neredeyse son icracısı olan Baki Kemancı'nın parmaklandırmaları incelenecektir.

Araştırma Yöntemi

Bu araştırmada, Türk müziği keman icrasında ilk kullanılan Sol Re La Re akorduna göre tercih edilen parmaklandırmalar incelenecektir. Baki Kemancı Sol Re La Re akordunu kullanan Türk müziğinin önemli kemanilerinden biridir. Çalışma Göksel Baktagir'in Hicaz makamında bestelediği "Garip" isimli saz semaisinin Baki Kemancı yorumu üzerinde yapılacaktır. Eser Türk müziği bir ses transpoze ses sahasından icra edilmiştir. Bu ses sahasındaki icra, Baki Kemancı'nın kullanılmış olan keman akordu bakımından önem teşkil etmektedir. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Veri toplama tekniği doküman analizidir. Sınırlandırması Türk müziği, evreni saz semai, örneklemi ise Baki Kemancı'nın icrası sırasında kullanmış olduğu parmaklandırmadır. Baki Kemancı'nın icrası Youtube video paylaşım ve sosyal medya platformundan bulunmuş ve bilgisayara indirilmiştir. Dikte edilen eser Finale 2014.5.6359 versiyonlu nota yazım programı ile notaya alınmıştır. Görüntü üzerinden görsel, ritmik ve melodik analiz yapılmıştır. Araştırma Türk müziğinde kullanılmış ve hala kullanılmakta olan Sol Re La Re akordunda tercih edilen parmaklandırma açısından büyük önem taşımaktadır.

Baki Kemancı

1968 yılında Çanakkale'nin Biga ilçesinde doğdu. Müzikle ilgilenen bir aile ortamında yetişen Baki Kemancı ilk keman derslerini 8 yaşında dedesinden ve babasından almaya başladı. 1979 yılında İstanbul Türk Müziği Devlet Konservatuarı'nda eğitimine başladı. Aynı yıllarda çeşitli musiki cemiyetlerinin çalışmalarına katıldı. 18 yaşında TRT'nin açmış olduğu sınavı başarıyla kazanarak İstanbul Radyosuna "yetişmiş keman sanatçısı" olarak atandı. 1999 yılında Kempa Yaylı grubu'na katılarak birçok albüm kaydında yer aldı. Başta "İstanbul Sazendeleri" olmak üzere çeşitli topluluklarla yurtiçi ve yurtdışında konserler verdi. Selçuk Üniversitesi'nde gerçekleştirilen "Aşk, Bilim ve Yaşam" konulu müzikli konferans sonrasında ülkemizdeki çeşitli üniversitelerde müzik ve keman üzerine konuşmacı ve solist olarak davet edildi. Ayrıca bir dönem İstanbul Kültür Üniversitesi'nde akademisyen olarak görev yaptı. Kanun sanatçısı Göksel Baktagir, ud sanatçısı Yurdal Tokcan ve piyanist Ceyhun Çelikten ile albümler yaptı. Cengiz Onural'ın proje, konser ve albümlerinde solist olarak yer aldı. Kendine özgü icrası ile ulusal ve uluslararası birçok konser ve organizasyona davet edildi. Dünya Mevlâna yılı 2008'de Hoşgörü Konserleri dizisi verdi. Fransa'da yapılan Expo 2015 yarışmasında Kudsi Erguner Ensemble ile

solist olarak konserler verdi. 2004 yılında Ürdün'de gerçekleştirilen "Uluslararası Keman Buluşması" konserine davet edildi. Bunun dışında başta Yunanistan, Lübnan, Slovakya, Almanya olmak üzere otuzun üstünde ülkede çeşitli organizasyonlara katıldı. Türk sanat müziğinin yanı sıra klasik Batı müziği, Balkan, Azeri, Makedon ve çeşitli dünya müziklerinde başarılı icralarda bulundu. Birçok dizi ve film müziğine eşlik etti. Çeşitli sanatçılara müzik yönetmenliği ve koro şefliği yaptı. Uzun süredir Sibel Can'ın albüm ve sahne çalışmalarında sanat yönetmenliği yapan sanatçının 2015 yılından itibaren kendi adıyla kurduğu Bâki Kemancı Sanat Evi'nde keman, solfej, Türk müziği nazariyatının yanı sıra piyano ve konservatuara hazırlık eğitimi de verilmektedir.

Duate (Parmaklandırma)

Parmak numarası (pn), diğer bir ifadeyle parmaklandırma, esere ait notaların hangi parmaklarla çalınacağını belirten bir yöntemdir (Öztutgan, 2018: 116). Eser içerisindeki notaların hangi parmakları kullanarak icra edilmesine parmaklandırma (duate) adı verilir. Carl Flesch parmaklandırmayı, bir ses elde etmek için seçilmiş olan parmak olarak tanımlamaktadır. Carl, "Violin Fingering" isimli kitabında parmaklandırmayı iki yönde anlatmaktadır. Müzikal bakış açısı bestecinin stili, teknik ise en az güç harcanan parmaklandırmadır. Pierre Baillot "L'art du Violon" adlı eserinde parmaklandırmayı üç temel noktada değerlendirmektedir.

a-Sık kullanılan güvenli parmaklandırma

b-Kolay ve rahat parmaklandırma

c-Bestecinin karakteristik parmaklandırması

Baillot ayrıca kitabında parmak genişletmeden bahsetmiştir. Genişletme, bulunduğu pozisyonu değiştirmeden parmağı gerdirerek sese ulaşma biçimidir. Özellikle 4. Parmakta uygulanan bir tekniktir (267). Klasik batı müziğinde parmaklandırma nota üzerine numaralar ile yazılır ancak bu duatelerin kullanımı zorunda değildir. Nota üzerine yazılmış olan parmaklandırmalar bazen icracıyı zorlayabilir. Bu yüzden icracı kendisini fiziksel olarak tanımalı ve buna uygun şekilde parmaklandırma yapmalıdır. Nota üzerine yazılan parmaklandırma numaralarının yanı sıra, farklı tınılar elde etmek için ayrı tellerde parmaklandırma yapılmalıdır. Ayrıca çalgının tarihsel süreç içerisindeki değişimi, tel yapılarındaki gelişim, akort farklılıkları, enstrüman tutuşu müzikal bakımdan beğeni, parmaklandırma konusunda farklılık göstermektedir. Parmaklandırmada amaç bir önceki ve sonraki notalar arasındaki geçişin en uygun şekilde yapılmasıdır. Duate birçok enstrüman açısından önemlidir. Özellikle perdesiz enstrümanlarda entonasyon, parmaklandırma ile doğrudan ilişkilendirilir. Bu yüzden parmaklandırma, kolay pasajlarda bile ciddi entonasyon problemleri yaşanmasına neden olabileceği için öğretmenlerin öğrencilerine değişik duateler yazması gerekebilir (Angı ve Hamzaoğlu, 2013: 54). Öğretmenlerin öğrencilere doğru parmaklandırmanın nasıl yapıldığını öğretmesi

gerekmektedir. Yazılacak olan parmaklandırma, öğretmenin tecrübelerinin sonucudur. Deneyimlerle kazanılan sonuçların karşılığında ancak parmaklandırma yazılabilir. Toplu yapılan icralarda özellikle yaylı sazlarda nüans ve müzikal bütünlük açısından parmaklandırma aynı kullanılmalıdır. Sherrod (1981: 9) diğer parmaklandırma alternatiflerini düşünmeden, yalnızca notasyonu yapan editörün parmaklandırmalarına bağlı kalan bu kişileri görme engelli bireylere benzetmektedir ve bu kişilerin, eserleri editörün tekniğiyle çalmaya çalıştığını belirtmektedir. Parmaklandırma yapılırken dikkat edilmesi gereken en önemli teknik ayrıntı, bir pozisyondan diğerine geçerken ilk pozisyondaki son notanın ya da notaların diğer pozisyonun ilk notasına bağlanmasıdır (Özkanoğlu, 2006: 22). Deşifre açısından bakıldığında parmaklandırma icracıya bir sonraki melodinin geçişi açısından zaman kazandırmaktadır. Öztutgan (2015: 501)'a göre aynı temanın tekrar edildiği eserlerde farklı pozisyonlarda tellerin kullanılması tınıyı zenginliği kazandırır ve icracının yorumunu artırır. Müzikal ifadeleri icra etmek için bir takım işaretler, semboller besteci tarafından nota üzerinde belirtilmektedir. Bu sembol ve işaretlerin icracılar tarafından uygulanması gerekmektedir. Özellikle besteci tarafından istenen grupetto, glissando gibi ifadelerin icra edilmesi bazı pozisyonlarda mümkün olmayabilir. Ancak doğru parmaklandırmayla bu ifadelerin icra edilmesi mümkündür. Parmaklandırma sırasında eserinin bestelenmiş olduğu dönemde de göz önüne alınmalıdır. Döneme ait üslubun ortaya çıkması için doğru parmaklandırma yapılmalıdır. Yanlış kullanılan parmaklandırma bestecinin müzikal karakterine uygun olmayan sonuçlar doğurabilir. Enstrüman çalarken fiziki farklılıklar (elin büyüklüğü, küçüklüğü) icracının cinsiyeti, boy gibi birçok faktör parmaklandırmaya etki etmektedir. Parmaklandırma yapılırken insan anatomisini göz önüne almak gerekmektedir. Sherrod (1981: 92) her insan elinin işaret ve serçe parmaklarını kontrol eden kasların, orta ve yüzük parmağına göre daha fazla olduğunu belirtmektedir. Bu bize işaret ve serçe parmağın daha bağımsız olduğunu gösterir. Orta parmak geniş hareket kaslarına sahiptir ve en kuvvetli parmaktır. Serçe parmak ise en küçük hareket kaslarına sahiptir ve en güçsüz parmaktır. El parmaklarının hareketleri, ekstrinsik ve intrinsik kasları ile sağlanır. Ekstrinsik kaslar ön koldan ele ulaşarak etkili olurlar. İntrinsik kaslar tenar, hipotenar ve orta kompartıman kasları olarak üç grupta ele alınır (Gürbüz, 2003: 12). Ekstrinsik fleksor kaslar parmakları hareket ettiren en güçlü kaslar olup, çok kalın ve sağlam tendonlara sahiptirler. İntrinsik kaslar karpal kemikler ile proksimal falankslar arasında uzanırlar. Bir kısmı metakarpal aralıkları doldurmaktadır. Diğer intrinsik kaslar, uzun tendonları olmayan, kısa insersiyonlu, etli gövdeli kısa kas yapı tipindedirler. Bunlardan 4'ü başparmak tarafındaki "thenar" kabartısını, diğer 3'ü de küçük parmak tarafındaki "hypothenar" kabartısını oluştururlar (Gürbüz, 2003: 13). Dominant El Kavrama Ve Parmak Kavrama Kuvvetinin Önkol Antropometrik Ölçümlerle İlişkisi isimli çalışmada ön kol uzunluğunun ön kol çevresine oranı ile el kavrama ve parmak kavrama

kuvveti ilişkili bulunmuştur (Narin vd., 2009: 83). İşaret parmağı ve yüzük parmağını kontrol eden kasların büyüklüğü birbirine eşittir ancak yüzük parmağını kontrol eden kasların orta parmak ile ortak bağlantılarının olması yüzük parmağının hareket yeteneğini sınırlandırır.

Türk Müziği Keman İcrasında Duate

Keman dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi Türkiye'de de hem klasik batı müziğinde hem de kendi müziğimizde kullanılmaktadır. Müzik türlerimiz içerisinde farklı tutuş ve akortlar ile kullanılan kemanın, Türk müziği icrasında ilk olarak Sol Re La Re akordu ile kullanıldığı bilinmektedir. Bu akort farklılığı sebebiyle Türk müziği keman icrasında kullanılan parmaklandırma büyük önem taşımaktadır. Batı müziğinde tını, ses kalitesi ve teknik açıdan icra rahatlığı sebebiyle duate çok önemlidir. Bunların yanında Türk müziğinde ise mikrotonal seslerin en iyi şekilde icra edilmesi, süslemelerin rahat bir şekilde kullanılması, ayrıca Sol Re La Re akordunda iki numaralı telde elde edilen "Re" sesinin boş tel ile icra edilebilir olması Türk müziği keman icrasında parmaklandırmanın ne kadar önemli olduğunu bize göstermektedir. Türk müziği keman icrasında mikrotonal seslerin icrası sırasında güçlü parmak kullanımı tercih edilmektedir. Pozisyon bilgisi olan günümüz keman icracıları birinci pozisyonda 3 ve 4 numaralı parmaklara rastlayan mikrotonal sesleri, bir önceki tel üzerinde pozisyon kullanarak icra ederler. Sol Re La Re akordunu kullanan kemancılar ise özellikle Uşşak, Hicaz, Muhayyerkürdi gibi la üzerinde bulunan makamları bir ses transpoze ses sahasının tiz genişleme bölgesinde seslendirirken pozisyon kullanmaya gerek duymadan daha rahat icralar sergilerler. Genel olarak baktığımızda Türk müziğinde kullanılan akort farklılığından dolayı keman sanatçılarının duate tercihlerini incelenmesi gerekmektedir. Duate tercihlerinin incelenmesinden önce parmaklandırmaya tesir eden bir diğer konunun göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Klasik müzik eğitiminde keman öğretilirken tutuş ve duruşa çok önem verilmektedir. Özellikle tutuş icrayı en üst düzeyde sergilemeye etki etmektedir. Türk müziği keman icrasında ise usta çırak eğitimi sırasında tutuşa fazla önem verilmemekte sadece çalınacak esere odaklanılmaktadır. Bunun sonuçlarında bir takım görsel ve işitsel sıkıntılar ortaya çıkmaktadır. Keman sol el ile tutulup omuz ve çene arasına sıkıştırılarak konumlandırılır. Sol el işaret parmağı (bir numaralı parmak) ve başparmak keman sapını iki kenardan kavrar. Bu iki parmak diğer parmaklar için dayanak noktası oluşturmaktadır. Usta çırak yöntemi ile keman öğrenmiş icracılarda sol bileğin keman sapına dayanarak tutulduğu görülmektedir. Bu tutuş tamamen kendi içinde yeni bir disiplin oluşturmakta ve pozisyon kullanımından parmaklandırmaya kadar birçok olumsuz sonuçlar doğurmaktadır. Yeni başlayan keman öğrencileri bu şekilde tutulduğunda Türk müziği keman icrasının daha rahat gerçekleştiğini düşünmektedir. Enstrüman icracılarının sahip oldukları teknik, saz icracılığı konusunda ne kadar ilerleyebileceklerini

göstermektedir. Teknik bilginin yanında birde icracıların fiziki şartları önemlidir. İşaret parmağı yapısal özelliğinden dolayı en güçlü parmaktır. İki ve üçüncü parmak fiziki olarak birbirlerine bağlı olduğu için hareket kabiliyetleri bir numaralı parmağa göre daha azdır. Dört numaralı parmak ise boyutu ve bütün parmakların dayanak noktası olan bir numaralı parmağa uzak olması sebebiyle, en zayıf ve en güçsüz parmaktır. Bu genel yapısal durum icracıların bir takım fiziki farklılıklarından dolayı değişiklik gösterebilir. Örneğin daha uzun parmaklara sahip bir keman icracısı Hicaz makamındaki bir eseri dört ses transpoze sahasında icra ederken Sol telinde dört numaralı parmağını pozisyon değiştirmeden biraz daha ileri basarak re diyez sesini elde edebilir.

Klasik batı müziğinde kullanılması gereken parmak numaraları nota üzerine yazılmaktadır. Fakat Türk müziğinde bu durum söz konusu değildir. Türk müziğinde nota üzerinde parmaklandırma yazılmamış olsa da icracılar belirli müzikal bakış açıları sebebiyle bir takım parmaklandırma uygulamaktadır. Bu uygulanan parmaklandırmalar icracının deneyim ve tecrübelerinin sonucunda ortaya çıkar. Daha önce karşılaşmış oldukları melodik ifadelerin tekrar edilmesi sonucunda uyguladıkları bir eylemdir. Bu müzikal ifadeler içerisinde, mikrotonal sesler, melodik iniş çıkışlar ve bu melodik geçişlerin sonucu kullanılan yay pozisyonları bulunmaktadır. Nota üzerine yazılmayan, tecrübe ve deneyimler sonucunda yapılan bu parmaklamaların her biri özellikle Türk müziği saz icrasında örtük bilgi olarak adlandırılabilir.

Baki Kemancı Yorumuyla Hicaz Saz semai "Garip" eserinde Parmaklandırma

Bu çalışmada kullanılan duate yani parmaklandırma, belirli temel başlıklar üzerinden incelenmiştir.

a) Dört numaralı parmak kullanım tercihleri üzerinden inceleme

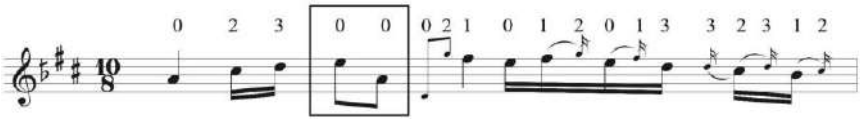
b) Kullanılan akortla (Sol Re La Re) ilgili parmaklandırma tercihleri üzerinden inceleme

c) Pozisyon geçişlerinde kullanım parmaklandırma tercihleri üzerinden inceleme

Dört Numaralı Parmak Kullanın Tercihleri Üzerinden İnceleme

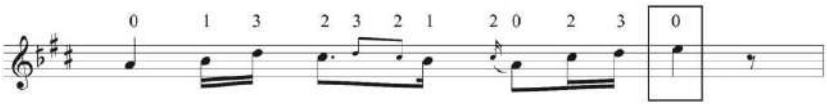
Eserin hemen başında icracı dördüncü parmak kullanım tercihi olmasına rağmen, mi sesini boş telle icra etmiştir.

Şekil 1



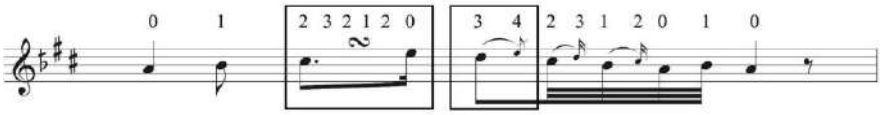
Aşağıdaki örnekte de aynı şekilde dört numaralı parmak yerine boş tel kullanılmıştır.

Şekil 2



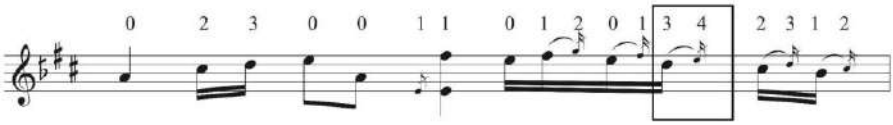
Bu örnekte mi sesinde ilk olarak grupetto icrasında boş tel daha sonra ise çarpmadan dolayı dört numaralı parmak kullanılmıştır.

Şekil 3



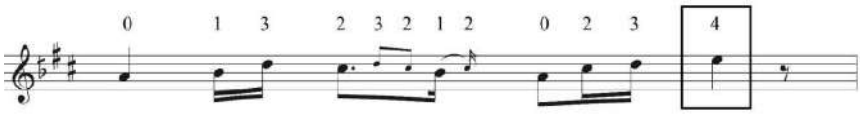
Aşağıdaki şekil ile 1 numaralı şekil aynı melodik yapıya sahiptir. Ancak 1 numaralı örnekte çarpma kullanılmamış bu örnekte ise icracı çarpma kullanmıştır.

Şekil 4



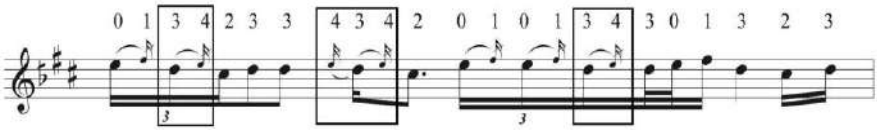
Eser içerisinde tekrar eden bölümlerden bulunmaktadır. Beş numaralı şekildeki melodi daha önceden icracı tarafından çalınmıştır. Ancak bu tekrarında icracı mi sesinde boş tel yerine dört numaralı parmak kullanmıştır.

Şekil 5



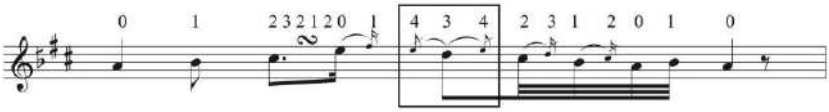
Eserin en çok tekrar eden bölümü teslim bölümüdür. Altı numaralı örnekte üç adet dört numaralı parmak kullanımı görülmektedir. Bütün dört numaralı parmak kullanımları çarpmalarda kullanılmıştır. İkinci kutucukta değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma kullanılmıştır.

Şekil 6

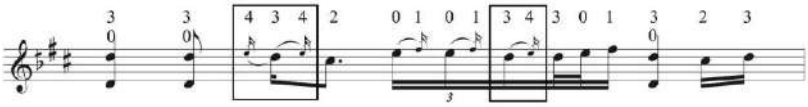


Yedi ve sekiz numaralı örneklerde arka arkaya kullanılan çarpmalar bulunmaktadır. Bir önceki şekilde olduğu gibi bu çarpmalar dört numaralı parmakla kullanılmıştır.

Şekil 7

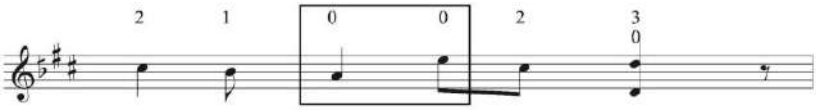


Şekil 8



Eserin ikinci hanesinin hemen başında birinci hanede olduğu gibi la-mi aralığı boş teller ile icra edilmiştir.

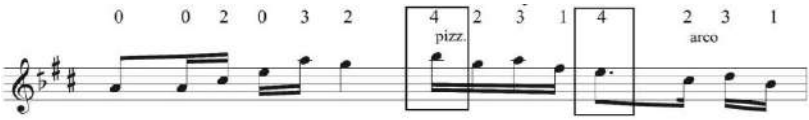
Şekil 9



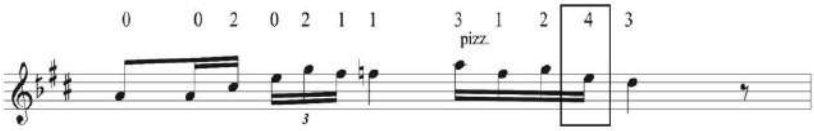
İcracı dokuz numaralı örnekte la-mi aralığını tek tel üzerinde icra edebilecek olmasına rağmen boş teller ile icra etmeyi tercih etmiştir.

Eserin üçüncü hanesinde farklı bir icra göze çarpmaktadır. Baki Kemancı üçüncü hanenin bir kısmını yay ile bir kısmını ise pizzicato olarak icra etmiştir.

Şekil 10



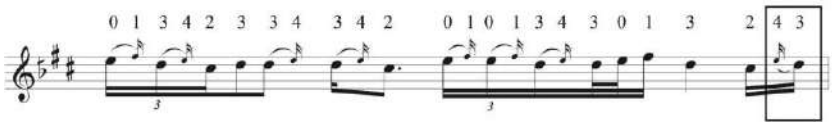
Şekil 11



Şekil 10 ve 11 de soru cevap şekilde düşünülmüş bu icrada pizzicato ile çalınan bölümlerde dört numaralı parmak kullanılmıştır.

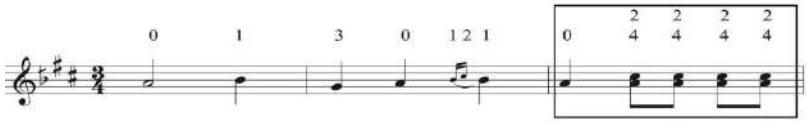
Eserin üçüncü hanesinin son bölümünde icracının dört numaralı parmak kullanımını değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma icrasında görmekteyiz.

Şekil 12

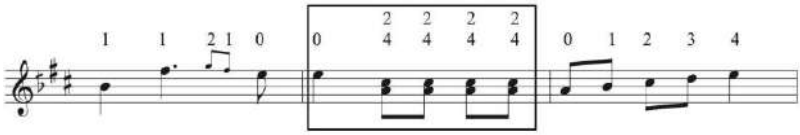


Dördüncü hanede icracı çift sesler kullanmıştır. Şekil 13-14 ve 15 de görülen bu çift sesler sırasında iki sesin aynı anda duyulabilmesi için bu duruma uygun parmaklandırmalar tercih etmiştir.

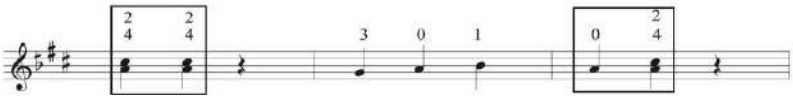
Şekil 13



Şekil 14

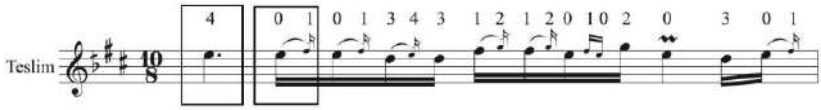


Şekil 15



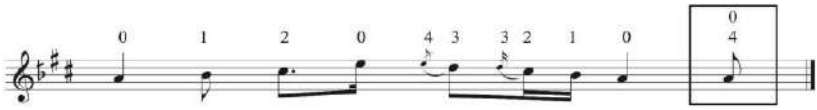
Eserin dördüncü hanesinden son teslime geçerken icracı son sesi dört numaralı parmakla çaldığı için Son teslimin başını da daha önce hiç kullanmadığı bir şekilde yani dördüncü parmakla icra etmiştir. Ancak daha sonraki mi sesinde kullanacağı çarpma için tekrar boş tel kullanmıştır. Bu parmaklandırma şekil 16'da iki satır olarak gösterilmiştir.

Şekil 16



Eserin son notası dört numaralı parmak kullanılarak flajole tekniği ile icra edilmiştir.

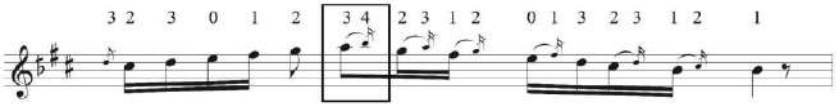
Şekil 17



Kullanılan Akort İle (Sol Re La Re) İlgili Parmaklandırma Tercihleri Üzerinden İnceleme

İcracının kullanmış olduğu Sol-Re-La-Re akordu icrasında, La ve Re telleri arasında geçiş yaparken birçok alternatif parmaklandırma kullanılabilir. Eserin ikinci hanesinin üçüncü satırında bu kullanım tercihleri ile ilgili bir örnek karşımıza çıkmaktadır.

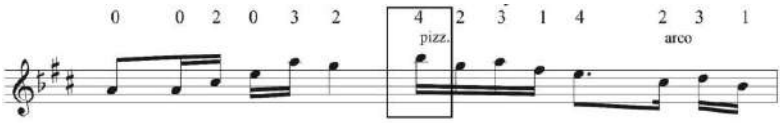
Şekil 18



Yukarıdaki 17 numaralı şekilde icracı La ve ardından kullandığı Si sesinin eserin icrasında kullanılan Sol Re La Re akordu ile 0 ve 1 numaralı parmak olarak kullanılabilir. Ancak icracı kullanmış olduğu akordun kendisine sağlamış olduğu rahat pozisyon tercihi yerine, 3 ve 4 numaralı parmaklarını kullanmıştır.

Kullanılan akort üzerinden uygulanan bir diğer parmaklandırma tercihi ise 18 numaralı şekilde gösterilmiştir.

Şekil 19

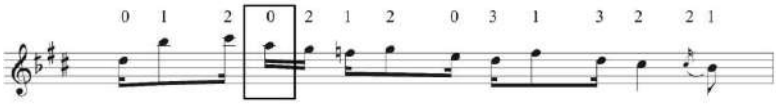


Eserin üçüncü hanesi pizzicato ve yay ile icra edilmiştir. Örnekte gösterilen si sesi icracının kullanmış olduğu akor ile Re telinde 1 numaralı

parmakla icra edilebiliyor olmasına rağmen Baki Kemancı La telinde 4 numaralı parmak ile icra etmiştir. Bu bölümün pizzicato olması sebebiyle bu tercih söz konusu olabilir.

Bir diğer örnek yine üçüncü hane içerisinde görülmektedir. İcracı burada la sesini 3 numaralı parmak yerine boş tel ile icra etmiştir.

Şekil 20

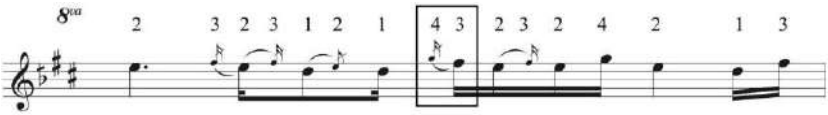


Pozisyon Geçişlerinde Kullanım Parmaklandırma Tercihleri Üzerinden İnceleme

Türk müziği keman icrasında Sol Re La Re akordu kullanımı sırasında 3. dördüncü pozisyon geçişleri kullanılırken bir takım kullanım tercihleri ortaya çıkar. Bir numaralı tel olan Re, klasik keman akordundan bir ses aşağıda kullanıldığı için her pozisyonda bir ses kayıp olur. Bu durumda icracı bir klasik keman pozisyon kullanımından farklı daute tercihlerinde bulunmak zorunda kalır. Eserin üçüncü hane sonrasındaki teslim bölümü bir oktav yukarıdan icra edilmiştir.

20 numaralı şekilde do sesine kadar çıkan bir icra görülmektedir. 3. pozisyon kullanımı yeterli olmuştur. Şayet klasik keman akordu kullanılmış olsaydı farklı bir duate tercihi yapılması gerekirdi.

Şekil 21



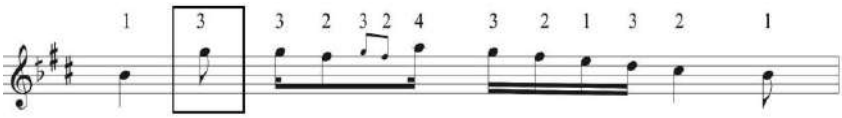
İcracı 21 numaralı şekilde 3. pozisyonda iken melodinin devamını 3. pozisyonda bitirmek yerine, 1. pozisyona inerek tamamlamıştır. Bu inişin asıl sebebi bir sonraki örnekte açıklanacaktır.

Şekil 22

Saz icracıları bir sonraki pozisyona kendilerini hazırlamak için bir önceki pozisyondan parmaklandırmayı düzenlemeye başlar. 22 numaralı şekil açıkça bu görülmektedir. Baki Kemancı Sol sesini dördüncü pozisyonda

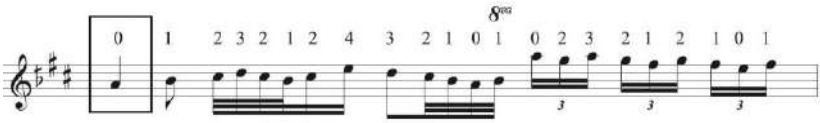
bulmak için Re telinde glissando yapmaktadır. Bir önceki örnekte pozisyondan iniş sebebinin bu olduğu anlaşılmaktadır.

Şekil 23



22. şekilin devamında 23. şekil 4. pozisyondan 1. pozisyona inilerek Re sesi boş telde icra edilmiştir.

Şekil 24



Sonuç

Baki Kemancı İstanbul Radyosunda görev almış değerli bir keman sanatçısıdır. Kullanmış olduğu keman akordu, Türk müziği keman icracılığında parmaklandırma açısından önemlidir. Eser ilk önce dört numaralı parmak kullanım tercihi açısından incelenmiştir. İcracı birçok bölümde dört numaralı parmak kullanma şansı olmasına rağmen boş tel tercihinde bulunmuştur. Dört numaralı parmak, çarpmalar ve 5 numaralı örnek dışında kullanılmamıştır. Hane ve teslim içerisinde bulunan müzik cümlelerinin en sonları boş tel ile icra edilmiştir. Sol Re La Re akordu üzerinden yapılan incelemede melodik yapının etken olduğu görülmüştür. 17 numaralı örnekte olduğu gibi melodi tek tel üzerinde icra edilebiliyorsa dört numaralı parmak kullanılmıştır. 19 numaralı örnekte ise melodi tiz bölgede icra edilen bir alt telden geldiği için boş tel ile icra edilmiştir. Teslim bölümleri sürekli tekrarlanan bölümler olduğu için, icracılar her seferinde farklı icra teknikleri kullanmıştır. Baki Kemancı eserin 3. hane sonrasındaki teslim bölümünü bir oktav yukarıdan çalmıştır. Kullanmış olduğu akort, tiz "Re" telinin her pozisyonunda bir adet ses dezavantajı sağlamaktadır. Ayrıca bu akort teller arasındaki beşli aralık simetrisini bozmaktadır. Ancak icracı bu akorda alışık olduğu için tiz bölgelerdeki sesleri rahatlıkla icra etmiştir. 20 numaralı örnekte pest "Re" sesindeki pozisyonun aynısını kullanmıştır. Teller arasındaki simetrik parmak pozisyonu farklılığına 21 numaralı melodi örnek olarak gösterilebilir. Aynı melodi normal oktavda aynı pozisyon ile icra edildiğinde do notası dört numaralı parmakla çalınması gerekirken, örnekte 3 numaralı parmakla icra edilmiştir. Bu durum Sol Re La Re akordunun kullanımından dolayı ortaya çıkmaktadır. Aynı durum 22 numaralı örnekte de görülmektedir. Dördüncü pozisyon dönüşünde "Re" sesi 3 numaralı parmakla icra edilmiştir. Klasik müzikte kullanılan keman akordunda karşılaştığımız parmaklandırma anlayışına Baki Kemancı'nın kullanmış olduğu Sol Re La Re akordu bambaşka bir boyut

kazandırmaktadır. Saz eserlerinde bulunan teslim bölümlerinin sürekli tekrarlanması nedeniyle icracılar her seferinde başka süslemeler ve bu süslemeler sonucunda farklı parmaklandırmalar kullanmaktadır. Türk müziğimizin melodik zenginliği, süslemelerin çok kullanılması, nota üzerine herhangi bir parmaklandırma yazılmaması her seferinde farklı duate kullanıma sebep olmuştur. Kendi disiplini içinde bir takım parmaklandırma anlayışı olmasına rağmen, Sol Re La Re akordu ile icra edilmiş bu eserde her seferinde başka bir parmaklandırma kullanılmıştır.

KAYNAKÇA

Aksoy, B. (2003). *Avrupalı gezginlerin gözüyle Osmanlılarda musiki*. 2. Baskı, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Angı, Ç. E. -Hamzaoğlu Birer, A. R. (2013). Keman öğretiminde karşılaşılan entonasyon problemleri ve çözüm önerileri. *Sanat Eğitimi Dergisi,* 1(2), 48-69.

Baillot, P. (1834). *L'art du violon: nouvelle methode*. (trans.: Louise Goldberg: The Art of he Violin (1991), Northwestern: University Press.

Charles LE, -Burchfiel CM, -Fekedulegn (2006). Occupational and other risk factors for hand-grip strength: The Honolulu-Asia aging study*. Occup Environ Med*, 63 (12), 820-827.

Flesch, C. (1960). *Alta scuola di diteggiatura violinistica*. (trans.: Boris Schwarz), London: Barrie&Rockliff.

Fonton, C. (1987). *18. yüzyılda Türk müziği*. (çev.: C. Behar), İstanbul: Pan Yayıncılık.

Gazimihal, M.R. (1939). *Türkiye-Avrupa musiki münasebetleri.* C. 1, İstanbul: Numune Matbaası.

Gazimihal, M. R. (1958). *Asya ve Anadolu kaynaklarında ıklığ.* Ankara: Ses ve Tel Yayınları.

Göbelez, C. (1996). *Çalgılar dünyasında keman*. İstanbul

Gürbüz, H. (2003). *El parmak eklemlerinin hareket kapasitelerinin inklinometrik yöntemle ölçümü.* Edirne: Trakya Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Günther, C. M. at al. (2006). Key pinch in healthy adults: Normative values. *J Hand Surg Eur*, 33 (2), 144-148.

Karakaya, F. (2007). Rebab. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. C. 34, İstanbul: İslam Araştırmaları Merkezi.

Käppel, H. (2016). *The Bible of classical guitar tecnique*. Berlin: Verlag Neue Musik.

Mozart, Leopold. (1756) *Versuch einer gründlichen violinschule*. (trans.: Editha Knocker. (1948) Oxford: Oxford University Press

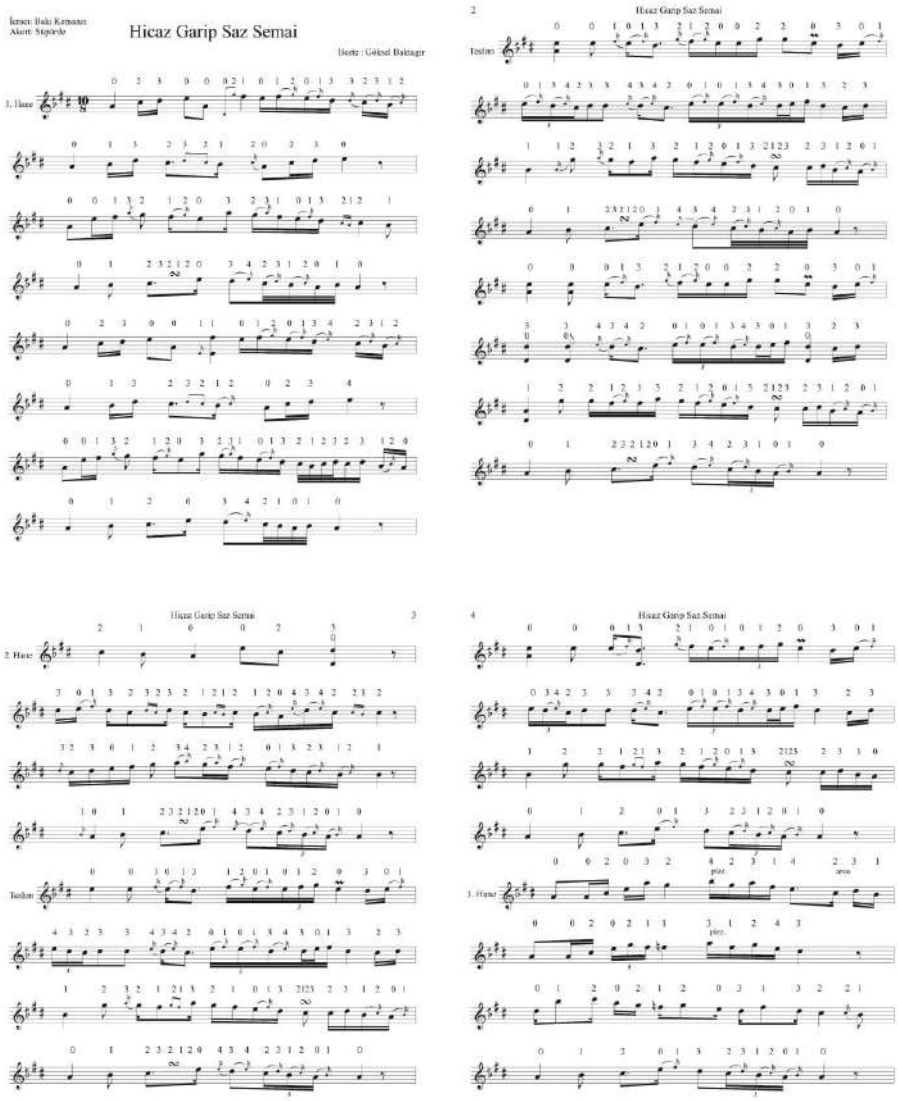
Narin, S. vd. (2009). Dominant el kavrama ve parmak kavrama kuvvetinin önkol antropometrik ölçümlerle ilişkisi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi*, 23(2), 81-85.

Özkanoğlu, R. U. (2006). *Heitor Villa Lobos Gitar konçertosu'nun analizi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

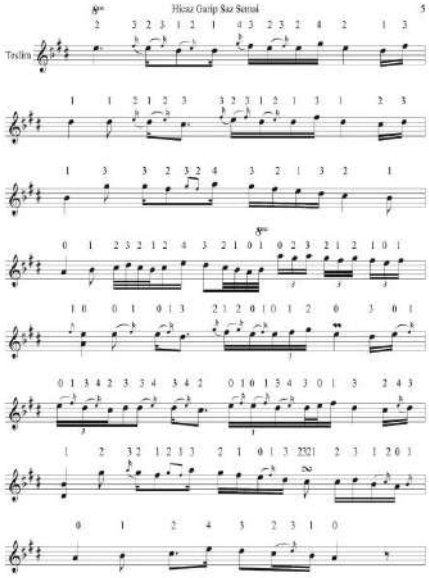
Öztutgan, Z. (2015). Klasik gitar eğitiminde tını. *VI. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, 28- 30 Mayıs 2015*, 493- 507, Kütahya.

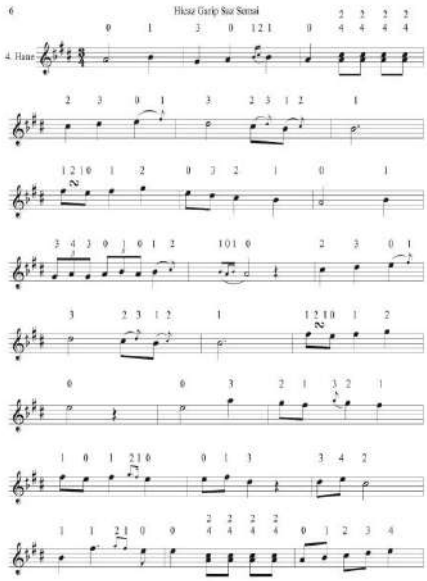
Öztutgan, Z. - Öztutgan, K. (2018). Klasik gitar eğitiminde parmaklandırma (fingering) yaklaşımları. *Süleyman Demirel Üniversitesi Art-e Sanat Dergisi*, 21,115-133.

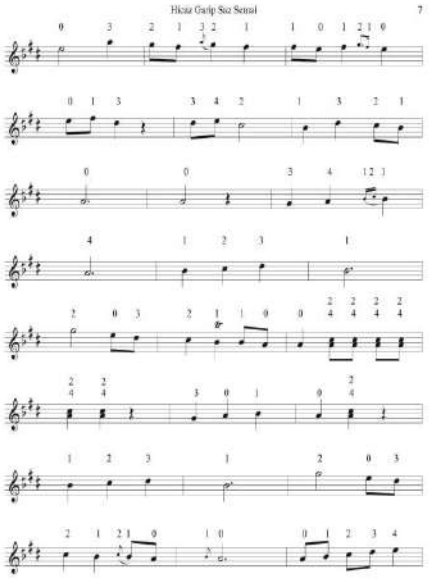
Sherrod, R. J. (1981) *A guide to the fingering of music for the guitar*. Arizona: The University of Arizona (Doctoral Thesis in Art)

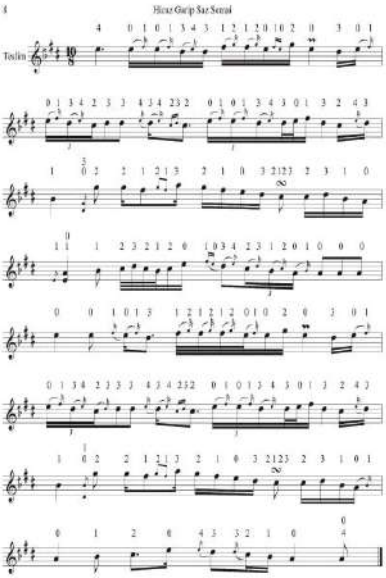


https://youtu.be/2sqEs53oZ9Q









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

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

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

Geliş Tarihi/Submission Date: 28.12.2023
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 14.03.2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1411300
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 431-452.

Araştırma Makalesi
Research Article

PROSESÖR/EFEKT CİHAZI KULLANIMININ BAĞLAMANIN GELENEKSEL İCRASINA ETKİSİ

♦

THE EFFECT OF USING A PROCESSOR/EFFECT DEVICE ON THE TRADITIONAL PERFORMANCE OF THE BAGLAMA

Ümit AKCA*- Sertan DEMİR**

ÖZ: Türk halk müziğinin temel çalgısı olan bağlama, yapısal olarak geçmişten günümüze kadar birçok değişim ve gelişim geçirmiştir. Elektro bağlama, eşik altı bağlama vd. bağlamanın sahnede kullanımına dair geçirdiği değişimlerin sonucu ve göstergesidir. Son dönemlerde eşik altı, elektro, elektrik vb. olarak adlandırılan bağlamalar bulunmaktadır. Bunun yanı sıra ihtiyaca ve ortama göre bağlamaya eklenen elektronik cihazlar bulunmaktadır. Bu cihazlara efekt veya prosesör cihazları denilmektedir. Bu çalışma ile bağlamada efekt/prosesör cihazları kullanımı konusunda bir farkındalık yaratmak amaçlanmış ve bu bağlamda geleneksel bağlama icracılığının günümüz Türk müzik kültüründeki önemi tespit edilmeye çalışılmıştır. "Bağlamada Prosesör/Efekt cihazı Kullanımının Bağlamanın Geleneksel İcrasına Etkisi" başlığı altında, konuyla ilgili literatür taranmış, kişisel görüşme ve yarı yapılandırılmış görüşme tekniği uygulanmıştır. Bağlamada prosesör/efekt cihazı kullanımının bağlamanın geleneksel icra ve tınısına olan etkisinin araştırılacağı bu çalışmada kişisel görüşme, literatür tarama yöntemleri kullanılmıştır. Bağlama icrası, bağlama eğitimi alanında "usta" sayılabilecek isimlerle yapılan yarı yapılandırılmış kişisel görüşmeler, bağlamanın ve efekt/prosesör tarihçesinin anlatıldığı tarama literatür kısmı çalışmanın yöntemidir. Bu yöntem dahilinde yapılan kişisel görüşmeler ile elde edilen veriler çalışmanın sınırlılığını oluşturmaktadır. Tüm bu veriler ve bulgular ışığında sonuca ulaşılmıştır. Prosesör/efekt cihazının ve bağlamanın tarihçesinin ardından yapılan kişisel görüşlerde elde edilen bulgular ışığındaki değerlendirmeler sonuç kısmında yer almıştır.

Anahtar Kelimeler: Kopuz, Bağlama, Halk Müziği, Efekt cihazları, Prosesör cihazları

ABSTRACT: *The bağlama, the basic instrument of Turkish folk music, has undergone many structural changes and developments from the past to the present. Electro bağlama, subthreshold bağlama, etc. are the results and indicators of the changes in the use of the bağlama on stage. Recently, there are bindings called sub-threshold, electro, etc. In addition, there are electronic devices that are added to the bağlama according to the need and environment. These devices are called effects or processors. With this study, it is aimed to raise awareness about the use of effect/processor devices in baglama and in this context, it is tried to reflect that traditional baglama playing is important in Turkish culture. Under the title of "The*

* Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Doktora Programı Öğrencisi/Sakarya-umit.akca3@ogr.sakarya.edu.tr (Orcid: 0000-0001-6028-7259)
** Prof. Dr.- Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı/Sakarya- sdemir@sakarya.edu.tr (Orcid: 0000-0002-5062-5266)

This article was checked by Turnitin.

Effect of the Use of Processor/Effect Device in Baglama on the Traditional Performance of Baglama", the relevant literature was reviewed, personal interview and semi-structured interview techniques were applied. Personal interview and literature review methods were used in this study in which the effect of the use of the processor/effect device on the traditional performance and timbre of the baglama will be investigated. Semi-structured personal interviews with names that can be considered "masters" in the field of baglama performance and baglama education, and a literature review on the history of the baglama and effects/processors are the methods of the study. The data obtained through personal interviews conducted within this method constitute the limitations of the study. In the light of all these data and findings, a conclusion was reached. The evaluations in the light of the findings obtained from the personal interviews conducted after the history of the processor/effect device and the bağa are included in the conclusion.

Keywords: *Kopuz, Baglama, Folk music, Effect instruments, Processor instruments*

1. Giriş

1.1. Bağlamanın Kısa Tarihçesi

Çalgı kullanımı ve varlığı, insanın müzik ile olan ilişkisini tamamlayan önemli bir kavramdır. MÖ 42.000/43.000'lü yıllara odaklanan (BBC News Türkçe, 2012) ilk çalgıların kullanımının ardından çalgılar, yapısal olarak da oldukça farklı şekil ve boyutlara evrilmiştir. Nefesli, vurmalı, telli, mızraplı, yaylı vb. birçok ayrım ile sınıflandırılabilen çalgılar, insanın yaşadığı her coğrafyada, o coğrafyanın insana verdiği doğal malzemeler ile çeşitlenerek günümüze kadar ulaştı. Türk halk müziği dahilinde de bu sınıflama ürünü çalgıların neredeyse tümünün örnekleri görülmektedir. Türk halk müziği kapsamında en fazla kullanılan çalgı olarak adlandırılabilecek çalgı ise "bağlama" dır.

Duygulu (2014: 66)'ya göre "bağlama (bağulama, bâlama, bavlama, bavulama)", "armudi gövdeli, ağaçtan oyularak veya ince dilimlenmiş ağaçların birbirine yapıştırılmasıyla imal edilen, gövdeye göre en az bir buçuk-iki kat uzunluğunda sapı olan, telli, elle veya tezeneyle çalınan halk çalgısıdır."

Tarihi kaynaklarda "bağlama" adına rastlanmamaktadır, ancak bu tür uzun saplı çalgıların Asya-Anadolu bölgesinde en az beş bin yıldır var olduğu bilinmektedir (Duygulu, 2014: 66).

Yörelere göre bağlama farklı isimlerle anılır. Ancak hemen her yörede ortak isim "saz "dır. Anadolu, Balkanlar, Kafkaslar ve Ortadoğu'da çeşitli boyut ve adlarla anılan bağlama türü çalgılar arasında en yaygın olanları "bozuk", "bulgari", "cura", "çifttelli", "çöğür", "divan", "karadüzen", "meydan", "ruzba" ve "tambura"dır. "Kopuz", "çeşte", "rovza", "şeştar", "şeşhâne", "çorta", "Horasan tamburu", "yonkar", "yelteme", "avvad", "barbud", "dıngır", "dımbıra", "dımbır", "dabılga" gibi isimlerin yanı sıra sesi taklit eden çalgı isimleri her zaman bağlama veya bağlama tipi çalgılar için kullanılmıştır (Duygulu, 2014: 66).

Günümüzdeki yaygın ismi ile "bağlama" adlı çalgı ve bu çalgının türevleri sayılabilecek çalgılar Türk müzik kültüründe önemli bir yere sahiptir. Farklı coğrafyalarda varlığını sürdüren Türk devletlerindeki bağlama türevli çalgılar "dutar, setar, tar, dombra, tombra, tambura, tambur" gibi isimlerle anılmaktadır. Bu algıların teknik olarak çalım ve yapım benzerliği gözle görülür boyutlardadır. Ancak tartışmasız bir konu daha vardır ki, bu çalgılar Türk kültürünün dışındaki kültürlere de kaynaklık etmiş ve atası sayılan çalgı kopuzdur.

Kopuz kelime kökeni olarak tam olarak çözülememiştir. Ancak kopuz kelimesi, morfolojisi bakımından Türkçe kelime olduğu söylenmektedir. Başka bir kaynakta ise Çin'de "kovzi" kelimesi olarak bilindiği bu kelimenin anlamının ise "ağızla çalınan" anlamına geldiği ifade edilmiştir. Bazı Çin dilbilimciler bu kelimenin Türkçe kökenli olduğunu belirtmişlerdir. Kelimenin aslı kop-boğz olma ihtimali göz önünde bulundurulurken Türkçede "boğaz" anlamına geldiğini ifade etmiştir. Kopuz kelimesi başlangıçta bir ağız çalgısı değildir. Ağız içi çalgısının Avrupa'dan Asya'ya geçerek yaygın hale gelmesi geç çağda meydana gelmiştir. Telli ve yaylı kopuzların Asya'dan Avrupa'ya yayılması ondan çok daha eski bir meseledir (Gazimihal, 2001: 15-16).

Kovzı denilen çalgı eskiden bizde ve İran'da yaygın şekilde biliniyordu. Evliya Çelebi "Ağız Tanburası" adıyla onun kimliğini belirtip Daniska'den geldiğini göstermiştir. Gazimihal (2001: 16)'e göre kopuz, başka bir kaynakta meyve ismi olarak geçmekte ve bu meyveyi de Gazimihal karpuz olarak belirtmiştir. Ancak Gazimihal, karpuzun kopuz ile ilgili bir kelime olmadığını çalışmasında ifade etmiştir. Gazimihal (2001: 17), "kopuz"la ilgili olarak şu ifadeleri kullanır;

> *Kopuz'un Kov ve Kovı kökü, bana kalırsa içi oyuk şey anlamlı kovu kelimesinden ziyade, kopsamak gibi ilgili eski fiillerin köküne bağlı olmalıdır. Zira, bu fiillerin hem kopsamak, fırlamak, seğirtmek, def'etmek gibi hareki anlamları vardır, hem de saz çalanın el ve parmak cerbezesini ifade edebilirler. Kopuz adından önceleri kopsamak gibi fiiller bulunmuş olabilirdi. Böyle bir tekaüdüm her şeyden önce doğal bir gelişimin verimi sayılabilirdi. Bizce tezenenin hızına göre kopuz adı doğmuş olabilir. Aynı fiillerin mecazlı anlamları mübalağa etmek, alaylı bir dille övmek gibi kopuzcu terennümlerinden kinayeli ifadelere de yol açmışlardır. Kovam fiili Çağatayca'da "alaya alarak övmek" anlamlarıyla kullanılırken, aynı kopzaman fiilini Kaşgarlı Mahmut kopuz çalmak anlamıyla vermiştir.*

Kopuz ve kopuzdan türeyen çalgıların doğuşu hakkında çeşitli görüşler vardır. Bu görüşler şu şekildedir;

Gazimihal (2001: 9), ıklığ'ın başlangıcı veya keşfinin Orta çağa kadar uzanmakta olduğunu ve Ön-Asya'nın pek derin medeniyet merhalelerinde saplı sazların yaysız çeşitleriyle olduğunu aktarmıştır. Hatta Firavunlar Mısır ile Mezopotamya ve Eti medeniyetlerinin taş üzerine kabartma meclislerinde bile bu tip sazların varlığından söz etmiştir. Ortaçağ'da madeni tel yok olmasının yanında ipek ve kiriş tel de bilinmemektedir. O dönemlerde

dayanıklı bitkilerin kullanıldığını ifade etmiştir. Harptaki sırt dirseğinin yavaş yavaş değişerek ve yataylaşarak uzun saplı saz çağına geçildiğini ve ilkçağ uzun saplı sazlarda sapın üzerinde bulunan akort burgularının bulunmadığını aktarmıştır. Yanı sıra o dönemlerde saz icracılarının teli büyük bir ustalıkla ve kendi bildiği veya geliştirdiği metot ve yöntemlerle bağladığını, geride kalan tel uçlarını ise püsküle benzer şekilde sarktığını ifade etmiştir. Dolayısıyla bu durumda herhangi bir düzen sisteminin oturmadığını aktarmıştır. Çalgıda akort burgularının olmaması ve tellerinin püskül gibi sarkması, çalgının ilk dönemlerde akort sisteminin gelişmediğini göstermesinin yanında, çalgının ağırlıklı olarak ritim ihtiyacını gidermek maksadıyla da kullanıldığını göstermektedir.

Günümüzde bağlama incelendiğinde, icra tekniği olarak yöresel tezenelerin/tavırların kullanımı, bağlamada hala ritim ihtiyacını gidermeye yönelik geliştirilen icra tekniği olarak nitelendirilebilir. Bağlamada sıklıkla karşılaşılan klavyenin akort burgulukları kısmına bağlanan püskül ise o günlerden günümüze ulaşan bir uygulama olarak nitelendirilebilir. İlk kullanım amacı bir gereklilik ise de günümüzde estetik amaçlı püskül bağlanmaktadır.

Kopuzun gövdesinin ilk başlarda avuç içi büyüklüğündeki ağaçların oyulup yapıldığı ve üzerine deri gerilerek yıllar boyunca çalındığı, ilerleyen dönemlerde ise deri yerine ağaç kullanıldığı Evliya Çelebi tarafından ifade edilmiştir (Karabulut, 2013: 117). Rezonans kutusuna ses tablası olarak gerilen malzemenin niteliği, çalgının ismi ve yapısındaki değişimlere paralel olarak farklılık göstermeye devam etmiştir. Farklı dönemlerde (15. yy. ve günümüz), deri-ahşap kullanımı farklı biçimlerde kullanılmıştır (Aksoy, 1994:39,40,41,42,43,80,81,82,119).

Parlak (2000: 6) "Türkiye'de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri" adlı çalışmasında şu ifadelere yer vermiştir:

> *Esen rüzgârların sazlıklardaki kırık kamışlara çarpmasıyla çıkan ve ilk insanların üzüntülü, sevinçli anlarında çıkarmış oldukları seslerin ilk müzik duygularını verdiği kabul edilmektedir. Zamanla kamış veya kirişten çıkan bu sesler, insanların ilgisini çekmiş, kullanmış oldukları okun, yay kirişine sürtünmesiyle oluşan tını keşfedilmiş ve bilinçli olarak bu sesler çıkarılmaya başlanmıştır. Avlanma yayına okun sürtünmesiyle meydana gelen yapıya "okluğ" denilmiştir. Daha sonraları okluğun ucuna su kabağı vb. ilave edilerek "ıklığ" elde edilmiştir. Su kabağının üst kısmına ince deriler gerilip, kiriş telleri bu deri üzerinden geçirilmiş, ok yerine de bir başka yay kullanılmıştır. Böylece, yaylı ve yaysız (parmakla ve mızrapla çalınan) telli sazların ataları doğmuştur. Kopuzun gövdesi daha sonraları su kabağı yerine armudi şekilde çeşitli ağaçlardan oyularak yapılmış, üzerine yine deri gerilmiş, uzun yıllar çalınmış zaman içinde derinin yerini ağaç göğüs (ses tablosu), at kılı ve kiriş tellerin yerini ise, metal teller almıştır.*

Karahasan (2003: 41), "Buram Buram Anadolu Bağlama Metodu" adlı çalışmasında kopuzun tarihi hakkında şu bilgilere yer vermiştir:

İnsanlar, su kabağının üst kısmına ince deriler gerdirip sap ilave etmişler ve kiriş tellerini deri üzerinden geçirmek suretiyle sesin daha net çıkmasını sağlamışlar. Yay ile çalınanlara "Iklığ", parmak ve mızrap ile çalınanlara ise "kopuz" adını vermişler. Iklığ, yaylı sazların, kopuz ise mızraplı sazların atası olarak bilinmektedir. Kopuz, sonraları su kabağı yerine armudumsu şekilde ağaçlardan oyularak yapılmış, üzerine yine deri gerilmiş, kiriş teller takılarak uzun yıllar çalınmış, daha sonraları da derinin yerini ağaç (göğüsses tablosu), kiriş tellerinin yerini ise metal teller almıştır.

Kopuz isminin 17. yüzyıldan itibaren Anadolu Türkleri tarafından unutulduğu ve yerini bağlamaya bıraktığı düşünülmektedir (Karabulut, 2013: 117).

Bağlamanın köken olarak "Kopuz" adlı sazdan türediği noktasındaki tartışmaların yanında bazı araştırmacılar bağlamanın kökenin Anadolu kaynaklı olduğunu ifade ederler. Güler (2021: 13), bağlamanın Hititlere özgü bir saz olduğunu ve Karkamış Kabartmalarında da sapından sallanan püsküle kadar biçimiyle bağlamanın görüldüğünü, M.Ö. 2000'de Sümerler ve Akatlarda görülen bir çalgı olduğunu ifade etmiştir. Ancak Karkamış Kabartmalarında resimlerde bağlamaya benzer resimlerin olduğu bunun bağlama olduğu anlamına gelmemekte ve benzerlik olabileceği yönünde düşünceler vardır. Bu konuyla ilgili her ne kadar resimler veya kabartmalar olsa da elde bu konuya açıklık getirecek bilgi ve belgeler bulunmamaktadır. Bu yüzden bağlamanın Hititlere özgü bir çalgı olduğunu iddia etmek bilimsel olarak kanıtlanmaya muhtaç tezlerdir. Gazimihal bu konudaki araştırma sonuçları, bağlamanın kökenin neresi olduğu tartışmalarını sonlandıracak nitelikte sayılabilir. Gazimihal (2001: 26), en eski Uygur metinlerinde ve Orta Asya kazılarında tespit edilen duvar resimlerindeki çalgının kopuz olduğunu ifade etmiştir. Bahaeddin Ögel'in Türk Kültür Tarihi'ne Giriş adlı çalışması da yine bu konudaki tartışmaları sonlandıracak nitelikteki bilimsel çalışmalardır.

Kopuz, Asya Türklerinden sonra en çok Anadolu ve Rumeli'de benimsenmiştir. Kopuzun yapısında zaman içinde meydana gelen değişim ve gelişmeler, onun bu topraklarda yayılışının eskiliğini ortaya koymaktadır (Parlak, 2000: 48). Dede Korkut hikâyelerinde kolcakopuz olarak bahsedilen çalgıdaki "kolca" sıfatını, uzunca kollu anlamında ve boyunun bağlama ve cura çapında olduğunu belirten Gazimihal, "tambura tipli sazlarımızın atası kolcakopuz olduğu Orta Çağ ve Orta Asya hesabına da her şeyden anlaşılıyor" tespitini yapmaktadır (Parlak, 2000: 48).

Özetle, bağlama, Asya kökenli bir çalgıdır. Kopuz ise Asya insanının en eski kültür ürünlerinden bir tanesi olup, çok geniş bir alana yayılmış ve bulunduğu toplulukların simgesi haline gelmiştir (Dursun, 2022: 7). Kopuz, sadece Asya kültüründe değil, icra ve kültürel konum açısından bakıldığında, Anadolu'nun her bölgesinde çoğunlukla kullanılmıştır. Dolayısıyla bağlamanın, THM (Türk Halk Müziği)'de kullanılan temel çalgı cihazı olduğunu söylemek mümkündür ve Anadolu insanın duygu ve düşüncelerini aktarmasında bağlamanın önemli bir rolü vardır (Dönmez, 2022: 342-343).

Sonuç olarak, bağlama Asya kültüründen gelmekte ve Anadolu'da kullanılmaktadır. Bununla birlikte bağlama, Anadolu'dan sonra Yunanistan, Arnavutluk, Bulgaristan, Mısır, Irak, Suriye ve Yugoslavya'yı da etkilemiştir. Özellikle Yunanistan'da "buzuki" olarak bilinen çalgı, bağlamaya benzer özelliktedir. Bağlamanın eski isimlerinden bir tanesi "bozuk"tur. Hatta bağlamada genellikle kullanılan düzene "bozuk düzen veya kara düzen" ismi verilir. Bu durum "buzuki"ye bir alt yapı oluşturmuş olabilir. Gökçe (2020: 99-100), "Osmanlı Müzik Kaynaklarında Bozuk-Karadüzen Çalgıları ve Buzuki Çalgısının Karşılaştırılması" adlı çalışmasında bu durumu şu şekilde özetlemiştir:

> *Anadolu'da altı tür bozuk düzen görülmesinin yanı sıra "Bozuk tanburası" deyimiyle anılması, 19. yy içinde Yunanistan'da görülen üç çift telli buzuki sazının, 19. yy. tanbura modelinden evrilmesi teorisine dair varsayımlar da benzeşmektedir. 20. yy.'da yaygınlaşan buzuki; çalgı yapım özellikleri bakımından dört çift telli ve mandolin burgu sistemiyle bütünleşmiştir. Anadolu'daki bozuk sazının buzuki sazına dönüşmüş olma ihtimali kuvvetle muhtemel olmakla birlikte, adı eşleşen karadüzen sazının Anadolu'daki varlığı ve formları yeni araştırma soruları doğurmaktadır.*

Yanı sıra Suriye bölgesinde "bızk veya bısk" adıyla bilinen bir çalgı kullanılmaktadır. Bısk da buzuki gibi, bağlama ile yapısal olarak benzemekle birlikte, etimolojik olarak da bağlama için kullanılan isimlerden birisi olan "bozuk" ismi ile benzerlik göstermektedir. Yukarıda da bahsedildiği üzere tarihi bakımdan oldukça eski olan bağlama, birçok değişim ve gelişim geçirmiştir. Bunun sonucunda farklı yörelerde ve farklı icra teknikleriyle ihtiyaca binaen bağlama ailesi doğmuştur.

1.2. Bağlama Ailesi

Bağlama ailesi farklı üyelerden oluşan, tezeneli ve mızraplı sazların da başında gelen ve Anadolu'nun farklı bölgelerinde farklı isimler ve boyutlarla anılan bir yapıya sahiptir (Eroğlu, 1994: 146). Hemen her yöreye uyum sağlamış olan "tambura"yı referans sazı olarak almakta sakınca görmemekle birlikte, günümüzde çoğunlukla meydan sazı, divan sazı, tambura (uzun sap, saz), bağlama (kısa sap) ve cura (parmak cura, üç telli) kullanılmaktadır.

- ***Meydan sazı*,** bağlama ailesinin en büyük ve bas sesli çalgısıdır. Meydan sazı günümüzde eskisi kadar kullanılan ve bilinen bir saz değildir.
- ***Divan sazı***, tambura ve bağlamadan daha büyük boyutlara ve genellikle 1 oktav daha bas tınıya sahip bir çalgıdır.. Günümüzde uzun sap bağlama telleme düzeniyle gördüğümüz divan sazı farklı yörelerde ve farklı telleme düzeni ve ismiyle görülebilir. Örneğin, Konya bölgesinde divan sazı 12 telli olarak bilinmektedir. Bağlama ailesinden olan bu saz üçerden dört takım teli olan, telli tezeneli bir halk çalgısıdır. Kullanım alanı olarak Konya oturak alemleri ve Barana Sohbetleri örnek verilebilir (Der & Mak, 2022: 668).
- ***Tambura,*** bağlama ailesinin standart sazı olarak bilinmektedir. "Düzen" diye bilinen 14 farklı akort sistemiyle çalınabilmektedir. Genelde

kullanılan düzen "kara düzen" (bozuk düzen)dir. Kara düzende teller La, Re ve Sol notalarına akort edilir. Uygulanan diğer düzenler ise, yeksani (sürmeli), kemençe, misket, müstezat (Fa), bağlama, hüdayda, abdal, acem, müstezat (Do), sabahi, ummi, çöğür ve Kayseri-tar olarak sıralanabilir.

- ***Bağlama (kısa sap),*** İç Anadolu Bölgesi'nde yaygın olarak kullanılmaktadır. Bağlama düzeninde teller genellikle Re, Sol ve La notalarına akort edilir.
- ***Cura (parmak cura, üç telli),*** tambura ve bağlamadan daha küçük boyutlara ve genellikle bir oktav daha tiz tınıya sahip bir çalgıdır (Karabulut, 2013: 117-118).

Adı	**Tekne Boyu**	**İki Eşik Arası Uzaklık**
Cura	23-28 cm	49-60 cm
Bağlama Curası	30-36 cm	64-77 cm
Tambura	39-43 cm	83-90 cm
Bağlama	44-47 cm	94-100 cm
Divan	49-52 cm	105-111 cm

Bağlama ölçüleri[1] (Ekici, 2012: 37) tablosu

1.3. Bağlamada Düzenler

Düzen, Türk Dil Kurumu (TDK) sözlüğünde birçok anlam ile tanımlanmaktadır. İlk tanım, "Belli yöntem, ilke veya yasalara göre kurulmuş olan durum, uyum, nizam, sistem" olarak tanımlanmaktadır. Yine aynı sözlükte müzik alanı tanımı içerisinde "Müzik cihazların ses ayarı, akort." şeklinde tanımlanmaktadır.

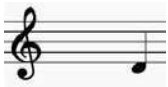
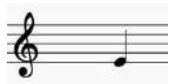
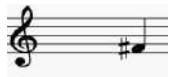
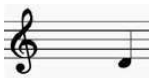
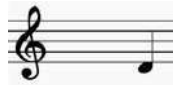
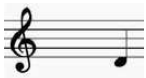
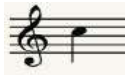
Düzen, bağlamada akort yerine kullanılan bir terimdir. Mahalli sanatçılarda da aynı ifadenin kullanıldığına sıklıkla rastlanmaktadır. "Bağlamada yapılan akort değişiklikleri, yöreler arası icra farklılığını vurgulamada ve anlatımı güçlendirmede önemli etkenlerdendir." (Ekici, 2012: 37). Düzenler bir ezginin bağlamadaki gerek tavır gerekse çalınış özelliğini taşımaktadır. Bir ezgi birden farklı düzenle icra edilebilir. Ancak bu durum, duyum noktasında oluşturduğu his, yöre anlatımı, kişisel tavırda farklılık meydana getirebilir. Ezginin ahengi gerek armoni bakımından gerek duyum ve melodik bakımdan değişebilir. Dolayısıyla ezgiyi kendi düzeni (akort) içerisinde icra etmek hem duyum açısından hem de çalım rahatlığı, yörenin ve mahalli sanatçının icra özelliklerini de yansıtması açısından makul olandır. Anadolu'da akort etmek ifadesi kullanılmamakla birlikte, "sazı düzenlemek, düzen vermek" ifadeleri "akort yapmak" yerine tercih

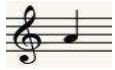
[1] Bu ölçüler, Coşkun Güla'ya aittir.

edilmektedir. Buradan da düzen ifadesinin Anadolu halkında oluşturduğu kavram/anlam genişliğinin boyutu anlaşılabilmektedir.

Bağlamada kullanılan düzenler, farklı zamanlarda, farklı kişilerce, farklı çeşitlerde sınıflandırılmış ve incelenmiştir. Bu sınıflandırmalar ve incelemeler, büyük oranda birbirine benzerlik gösterse de bazı farklılıklar da tespit edilmektedir. En çok kabul gören ve kullanılan düzen sınıflandırmasını şu şekilde göstermek mümkündür:

Bağlamada kullanılan düzen tablosu

Düzen Adı	1. Tel	2. Tel	3. Tel
Bozuk düzen (Kara düzen)			
Bağlama düzeni (Âşık düzeni, Veysel düzeni)			
Misket düzeni			
Fidayda düzeni			
Fa Müstezat düzeni			
Do Müstezat düzeni			

Abdal düzeni			
Cura düzeni			

1.4. Bağlamanın Yapısal Özellikleri

Günümüzde kullanılan hemen hemen her çalgının İsa'nın doğumundan önce ilkel biçimleri ile bulunduğu bilinmektedir. İlk çağda kullanılan ve günümüz çalgılarının atası sayılabilecek birçok türün yapımında deri, tahta, kemik ve kurutulmuş toprak vb. malzemeler kullanılmıştır. Kopuzun günümüzdeki devamı olan bağlamanın yapımında çeşitli ağaçlar kullanılmıştır. Önceleri bağırsak teller ve on yedinci yüzyıla kadar göğsünde hayvan derisi kullanılmıştır (Ekici, 2012: 12). Daha sonraki süreçlerde bağlamanın değişim ve dönüşümü ile ses tablası kısmında çam türü ağaçlar kullanılmaktadır.

Bağlama yapısal olarak, tekne, göğüs (kapak), tuşe (klavye veya sap), perdeler, burgular, burguluk, eşikler ve tel yuvası olmak üzere toplam sekiz parçadan meydana gelmektedir. Bu parçaların çalım rahatlığının ve ses kalitesinin iyi olması için kullanılan malzemenin kaliteli olması gerekir (Güler, 2017: 17). Bağlamanın oluşum sürecine bakıldığında ana malzemenin ağaç olduğu bilinmektedir. Bağlamanın üzerindeki metal teller (piramit ya da çelik) haricinde bağlamanın tüm kısımları ağaçtan yapılmaktadır (Göktaş, 2020: 12).

Kopuz türü çalgılarda tel olarak ilk önce at kılı, daha sonra bağırsak kiriş ve sonrasında ise ipek tel kullanıldığı bilinmektedir. İngiliz kökenli kaynaklar, madeni telin 1350 yılında Avrupa'da Klavikord ve Harpsikord'da kullanıldığını yazmaktadır. Fakat tarihçi Von Hammer Osmanlı tarihi ciltlerinin son kısmına doğru bir notunda madeni saz telini Türklerin İstanbul'a soktuğu ve dolayısıyla Avrupalılara da tanıttıklarını herhangi bir kaynak göstermeden ifade etmiştir (Ekici, 2012: 15). Kopuz ya da komuz, türüne göre 2 ila 5 arasında değişen tel sayısına sahiptir ve mızrapla da çalınabilen bir çalgıdır. (Karabulut, 2013: 117).

Bağlama ailesinin tekne boyutu bakımından en büyük üyesi divan bağlamanın tekne boyutunun büyük olması sesin daha yüksek/volümlü çıkmasına imkân sağlar. Bu özelliğinin geleneksel icralarda keşfedilmiş olması divan bağlamayı açık havalarda yapılan müzikli eğlencelerde tercih edilebilen bir çalgı haline getirmiştir. Ali Ekber Çiçek, Davut Sulari, Murat Çobanoğlu, Muharrem Ertaş, Çekiç Ali, Neşet Ertaş gibi mahalli sanatçılar da köy düğünlerinde ve müzikli toplantılarda divan bağlamayı tercih etmişlerdir.

Divan bağlama haricindeki, daha küçük boyutlu tekneye sahip bağlamalar günümüzde teknolojinin gelişmesiyle beraber bağlamaya ilave edilen farklı malzemeler kullanıla gelmiştir. Bunlar, elektro bağlamada kullanılan manyetik, ekolayzer vb. malzemelerdir (Göktaş, 2020: 12).

Elektro bağlama, göğsüne takılan manyetik aracılığıyla ses cihazına takıldığında istenilen düzeyde sesi yükseltir. Ancak çıkan ses otantik değildir. Metalik bir ses vermektedir. Bazen bu bağlama türü günümüzde halk müziğinin yanı sıra sanat müziği, hafif müzik, özgün müzik, arabesk gibi birçok müzik türünde kullanılmaktadır. Her ne kadar bağlama teknolojik olarak ya da donanım olarak değişiklik geçirse de Türk Halk Müziği topluluklarında kullanılan bağlama, geleneksel bağlamadır (Turan, 1998: 1). Bu bağlamalarda bile sesin düşük olduğu mikrofonun yetersiz kaldığı durumlarda "eşik altı bağlama" diye adlandırılan bağlama kullanılmaktadır. Eşik altı bağlama, elektro bağlamanın farklı bir varyasyonudur. Bağlamanın alt eşiğine yerleştirilen mikrofon veya manyetik sayesinde bu ses elde edilir. Sesi/volümü daha da güçlendirmek ve değiştirmek için prosesör gibi cihazlar kullanılmaktadır (Göktaş, 2020: 12).

Müziğin her alanında teknolojik gelişmeler ve değişimler yaşanmaktadır ve bu değişim/gelişim süreğendir. Dolayısıyla bu durumdan en çok etkilenen kültür ürünlerinden biri bağlama olmuştur. Bağlamaya donanım olarak manyetik ya da eşik altı gibi cihazlar eklenmiştir. Yanı sıra bağlamanın otantik sesinin değişimini sağlayan ve manyetik ve eşik altı ile uyumlu olan (gitarda da kullanılan) prosesörler kullanılmaya başlanmıştır. Bağlamanın sahip olduğu akustik tınıyı geliştiren, değiştiren, işleyen ve bu sesleri aktarmaya yardımcı olan cihaz prosesör yani efekt cihazlarıdır. Kısacası prosesörler birden çok efektin bir araya geldiği, ister pedal sistemi ayrı ayrı kapanacak şekilde, ister birbiriyle bağlantılı ve kombine olacak şekilde ayarlayabildiğimiz efekt cihazlarıdır. Bundan dolayı bağlama çalan birinin sadece bağlama icracısının bilmesi yeterli olmayıp efekt cihazları ve efekt prosesör cihazlarını kullanımının öğrenmesi/bilmesi gerekmektedir (Tabak, 2018: 95).

Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Karasar (2003: 77)'a göre "Betimsel araştırmaların bir türü olan tarama modeli, geçmişte ya da halen var olan bir durumu, var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır." Bu çalışmada veriler literatür tarama, kişisel görüşme ve yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılarak elde edilmiştir.

Bu araştırmanın problem cümlesi "bağlamada prosesör ve efekt cihazı kullanımının bağlamanın geleneksel icra ve tınısına etkisi nedir?" sorusudur. Araştırmanın alt problemleri ise;

- Prosesör/işlemci nedir?
- Efekt nedir?
- Bağlama nedir?

- Bağlamanın tarihi nedir?
- Efekt cihazlarının tarihi nedir?
- Efekt pedalları nedir? sorularıdır.

2. Bulgular

2.1. Efekt ve Efekt İşlemcisi (Prosesörü)

TDK (Türk Dil Kurumu)'de efekt, "Radyo ve televizyon yayınlarında, tiyatro oyunlarında veya film seslendirmelerinde, hareketleri izlemesi gereken seslerin doğal kaynakların dışında, optik, mekanik, kimyasal yöntemlerle gerçekleştirilmesi." şeklinde tanımlanmaktadır (URL-1). Novák (2011: 7), "Bir müzik cihazı tarafından üretilen sinyali değiştirmek için çeşitli türlerde efektler kullanılır. Bunlar distorsiyon, modülasyon, oktav, lezli, reverb gibi efektlerdir. Özellikle elektrogitarlar için, bu bireysel efektlerin birkaçını birleştiren gitar çoklu efektlerdir. Bu efektler tek bir kompakt ünitede toplanmaktadır." Efekt işlemcisi ise, çeşitli dijital efektleri içerisinde barındıran, bunların hepsine birden ulaşma ve kontrol imkânı sağlayan ve elektronik müzik cihazına bağlanan bunun sonucunda bağlandığı cihazın ses yapısını değiştiren elektronik bir cihazdır. Sinyal işlemciler, İngilizcede "signal processors" olarak bilinen, Türkçe'de ise "sinyali değiştiren, işleyen cihaz, devre ve bilgisayar yazılımları olarak bilinmektedir (Önen, 2007: 167).

2.1.1. Efekt Pedalları

Efekt pedalları genellikle amplifikatör ile elektronik çalgı cihazı arasına bağlanır ve elektrik devreleri ile tona etki eden elektronik cihazlardır. Efekt pedallarını kullanan müzisyenler kendilerine özgü tonlar yaratabilirler. Genellikle tek başına, bazen de diğer pedallarla kombine edilerek çoklu ton kullanımına sahiptir. Efekt pedalları her ne kadar gitar için tasarlanmış olsa da günümüzde bağlama icracıları tarafından da kullanılmaktadır (Ersalıcı, 2020: 5).

2.1.2. Gitar Efektlerinin Tarihi

Efekt kullanımının tarihine bakıldığında, tarihi ile ilgili olarak bazı tartışmaların olduğu görülmektedir. Zapletal (2014: 2)'a göre, 1940'larda müzik düzenlemesinden bahsedilmeye başlandığı ve mühendisler/müzisyenler kurmalı bantlar kullanarak yankı/eko (reverb/echo) efekti meydana getirdiği bilinmektedir. Simülasyon odasına bir kayıt mikrofonu yerleştirerek bu etkiyi elde etmek istemişlerdir. Bunun yanı sıra Harry De Armond'ın piyasada bulunan ilk bağımsız efektleri ürettiği de bilinmektedir. Bu bir tür tremolo efektidir ve sinyali bir sıvı içinde yaymaktadır. Sulak (2018: 5)'a göre basit manyetikler ile donatılan elektrik akustik gitarları takip eden ilk katı gövdeli elektrik gitar 1948 yılında Fender tarafından tanıtıldı. Bu aynı zamanda elektronik ses efektlerinin de başlangıcıdır.

1950'lerde tüp amplifikatörlerin geliştirilmesiyle ilk gecikme ve eko/yankı efekti ortaya çıkmıştır. Başlangıçta, bu efektler bant tabanlıdır

ancak zamanla amplifikatörlere dâhil edilmeye başlanmıştır. Diğer efektlerin gelişimi de iç içe geçme ile ilgilidir. Bununla beraber diğer efektlerde keşfedilmeye başlanmış ve ortaya çıkmıştır. Bunlar; tremolo, oktav, vibrato ve reverb gibi efektlerdir (Zapletal, 2014: 2). 1960'ların başında transistorların[2] geliştirilmesinde büyük ilerleme kaydedildi. Pete Townshend (The Who), Jimmy Page (Led Zeppelin), Young ve Neil gibi deneyciler, gitar sesinde distorsiyon ile çalışmak için yeni yollar bulmuşlardı. Alman yapımı transistörler tüplerin yerini almış ve bunun sonucunda efektlere yeni bir olasılık/yenilik kazandırılmıştır: kompaktlık ve ilk pedal kutular (stompbox). İlk gitar pedalı efekti, "(I Can't Get No) Satisfaction" adlı eserle The Rolling Stones grubu tarafından kullanılan Maestro Fuzz Tone (1962) ile ün kazanmıştır. 1967'de Amerikalı ünlü gitarist Jimi Hendrix oktav efektini "octavio" diye isimlendirmiştir. 1968 yılında Electro-Harmonix şirketi kurulmuş ve yeni bir efekt ile ortaya çıkmış, güçlendirici olarak adlandırılan ve distorsiyona o zamana kadar benzeri görülmemiş unsurlar katmıştır. Özetle bu dönemin üç önemli etkisi şunlardır:

- Jimi Hendrix tarafından "Pruple Haze" gitar sololarında meşhur edilen oktav ve "Fire" (1967),
- The Clyde Mccoy'un (1967) wah-wah efekti,
- Doğrusal Güç Yükseltici (1969).

Başlangıçta efekt cihazlarının boyutu büyük ve ağırken yeni şirketlerin ortaya çıkması ile daha küçük boyut ve ağırlıkta efekt cihazları üretilmeye başlanmıştır. Bu durum aynı zamanda rekabeti doğurmuş ve güncel efektlerin üretilmesine yol açmıştır. 1974 yılında BOSS markası piyasaya sürülmüş ve kısa süre içerisinde en popüler gitar efektleri üreticilerinden biri haline gelmiştir (Zapletal, 2014: 2-3). 1983 yılında yeni bir dijital ses standardı olan MIDI (müzik enstrümanları dijital arabirimi) üretilmeye başlanmıştır. MIDI teknolojisinin gelişmesi efektlerin gelişimi konusunda da önemli bir rol oynamıştır (Zapletal, 2014: 2-3).

2.1.3. Gitar Efektleri

Sulak (2018: 1), "Dijital Ses Efektlerinin Yazılımsal Olarak Oluşturulması" adlı yüksek lisans çalışmasında analog ve dijital efektlerden şu şekilde bahsetmiştir:

> *Analog efektler, yüksek doğruluk, kalite ve organik sesler sağlarken, dijital efektler tek bir kutuda veya yazılımda hareketlilik, nicelik ve efekt paketi sağlar. Analog sinyal işleme, bu iki tip arasında bir öncüdür. Dijital işlemenin çeşitli dezavantajları olsa da, hala tüm gerçek sinyallerin doğada analog olduğu bir gerçektir. Fakat günümüzde gelişen teknoloji sayesinde dijital sinyal işleme uygulamaları yaygınlaşmış ve dijital sinyal işlemeye*

[2] Üç adet yarı iletkenin birbirine eklenmiş halidir (bk. URL-6).

olan önem artmıştır. Analog işlemenin karmaşık ve zor olması dijital işlemeye olan ilgiyi daha da arttırmaktadır. Dijital sinyale müdahale etmek analog sinyale göre daha kolaydır ve bu bize kolaylıkla ses üzerinde işlem yapmamıza olanak sağlamaktadır.

Efekt pedalları analog ve dijital olarak ikiye ayrılmaktadır. Analog pedallar sesi devrelerden geçirerek sesin bozulmasını sağlar ve kendi iç gürültülerine sahiptir. Dijital pedallar ise sinyali kendi içlerinde analogdan dijitale dönüştürür ve sesi dijital olarak işlerler (Ersalıcı, 2020: 5).

2.1.4. Dijital Efekt

Dijital efektler, analog giriş sinyali bir A/D (Analog-Dijital) dönüştürücüsüne aktarılır ve buradan daha sonra dijital forma dönüştürülür. Dönüştürülen sinyal daha sonra bir D/A aracılığıyla analog forma geri dönüştürülür ve yazılım tarafından yönlendirilir (Novák, 2011: 2). Dijital efektlerin ortaya çıkmasından sonra, işlemci içermeyen ancak birkaç analog efektin tek bir ünitede birleşimi olan "klasik analog multi effect"ler kaybolmaya başlamıştır.

2.1.5. Analog Efekt

Analog efektler sinyalde bazı fiziksel değişiklikler yaparak sinyalleri değiştirir. Bu genellikle kaynak sinyalin voltajını çeşitli elektroniklerle (transistörler, tüpler, vb.) manipüle ederek yapılır. İlk efekt üniteleri analog olduğu söylenmekte ve birçok efekt üreticisi hala analog efektler üretmektedir (URL4). Eski dönemde icat edilmiş çok sayıda analog efekt bulunmaktadır. Bu analog cihazlar hem kullanımı kolay olmasından dolayı hem de kolay taşınmasından dolayı müzisyenler arasında yaygın hale gelmiştir. Bunun yanı sıra efekt pedallarının şekli 1980'lerin ortalarından günümüze kadar değişiklik göstermiştir (Zapletal, 2014: 3).

Efektler ve efekt işlemcileri ayrı ayrı kullanılmaktadır. Normalde gitar için icat edilen bu cihazlar Türkiye'de bağlamaya uyarlanarak kullanılmaktadır. 2000'li yılların öncesinden teknolojinin gelişmesi ve Türkiye'ye ulaşması ile başlayarak Türkiye'de bağlama icracıları tarafından oldukça rağbet gören bu ürünler düğün, konser vb. etkinliklerde elektro bağlama ve eşik altı bağlamalarda kullanılmaya başlanmıştır. Aşağıdaki örneği görülen efekt prosesörü son teknolojik cihaz olup gitar için tasarlanmıştır. Fakat sadece gitar çalanlar tarafından kullanılmayan bu cihaz elektro bağlama ve eşik altı bağlama icracıları tarafından kullanılmaktadır. İçerisindeki sesler ve efektler bağlamaya uygun hale getirilerek kullanılmakta ve farklı prosesör markaları/modelleri mevcuttur.

Boss GT-1000; ses kalitesi ve müzikal ifadeleri bakımından oldukça teknolojik bir cihazdır. Bu prosesör her ne kadar elektro gitar için üretilmiş olsa da elektro bağlama ve eşik altı bağlamada düğün, konser gibi yerlerde yaygın şekilde kullanılmaktadır. İçerisinde birçok efekt ve sesler bulunan bu cihaz, yönlendirme seçenekleri ve kontrollerle sahne kullanımına uygundur (URL-2). Korg'un Pandora serisinin son ürün olan cihaz, içerisinde birçok ses (oktav, lesli, ekolayzır vb.) ritim ve kayıt yapma imkânı sunan bir cihazdır.

Aynı zamanda analog cihazlara göre boyutu küçük ve ağırlık olarak hafiftir. Korg Pandora son dönemlerde bağlama icracılarının genellikle tercih ettiği prosesörlerdendir. Bağlama icracılarının yanı sıra keman, kanun ve klarnet icracıları da Korg Pandora serisini, özellikle Pandora PX5D modelini yaygın şekilde kullanmakta ve tercih etmektedirler (URL-3).

Efektler, "ses seviyesinde değişiklik yapan efektler, frekans değiştirici efektler, sesin duyulma zamanını değiştiren efektler, diğer efektler ve yardımcı araçlar" olarak sınıflandırılabilir. Bağlamada ses seviyesinde değişiklik yapan efektler kullanılmamaktadır. Bu tür efektler genellikle gitar çalanlar tarafından da kullanılmaktadır. Bağlama icracılarının kullandıkları efektler arasında "frekans değiştirici efektler, sesin duyulma zamanını değiştiren efektler ve ses seviyesinde değişiklik yapan efektler" sıklıkla kullanılmaktadır. Ses seviyesinde değişiklik yapan efektler arasında "equalizer" çoğunlukla kullanılmaktadır.

"Equalizer" sözcüğünün Türkçe karşılığı "eşitleyici"dir. Equalizer, kısa adıyla EQ, aktif ton kontrol ünitesidir. EQ belli bir frekans aralığının seviyesini yükseltir veya azaltır. Diğer bir ifadeyle, sesin frekans dengesi, dolayısıyla tınısı (timbre) ve armonik içeriği (harmonic content) üzerinde değişimler yaparak ton kontrolü sağlar (Önen, 2007: 168). *Equalizer*, elektronik bir devre olup sesin belirli frekans bölgelerinin artmasını ve azalmasını sağlamasının yanında kullanıcıya rahat ve kullanışlı bir ton kontrol imkânı sağlayan bir elektronik cihazdır. *Equalizer*, bir yandan sesin ton seviyelerini düzenleme imkânı sağlarken bir yandan da sesin ton seviyelerini eşitleme imkânı sağlar. Önen (2007: 169), "Ses Kayıt ve Müzik Teknolojileri" adlı çalışmasında *EQ yardımıyla problemli sesleri temizleyebilir, mikste üst üste binen sesleri ayırabilir, çalgı cihazlarının tonlarını değiştirebilir, diyalogları daha anlaşılabilir bir hale getirebilirsiniz.* şeklinde ifade etmiştir. Örneğin yüksek frekans çıkışı az olan bir amplifikatöre bağlanan gitarın/bağlamanın sesinin yüksek frekansı equalizer kullanılarak artırılabilir ve böylece yüksek-alçak frekans değerleri eşitlenmiş veya dengelenmiş olur. Bu tarz durumlar özellikle Anadolu'da düğün, dernek vs. etkinliklerde karşımıza çıkmaktadır. Bu tür etkinliklerde kurulu ses cihazı eski veya teknolojik bakımdan yeterli değilse adeta bu tür cihazlar (bağlamanın tonlanması veya volümünün artırılması bakımından) kurtarıcı cihaz olarak görülmektedir. Bunun yanı sıra equalizerler, bas ve tizden oluşan normal bir ton kontrol devresiyle ayarlanamayacak ara değerlerin ayarlanmasını sağlar.

Bu tür efekt cihazlarının teknik olarak donanımdan bahsedecek olursak, örneğin; "BOSS GE- 7-BAND EQ Grafik Ekolayzer Pedalı" analog bir cihazdır. Bu cihaz değişik frekans aralıklarını kontrol eden 2'den fazla filtre devresi içerisinde bulundurmaktadır. Aynı zamanda bu değerlere "bant" denilmektedir. Analog ekolayzırlarda her bant için düz olarak hareket eden sürgülü potansiyometreler veya bazılarında dönerek hareket eden potansiyometreler vardır. Yan yana duran bu potansiyometreler ortadayken o frekans değerinde seste bir değişikliğe yol açmaz. Yukarı kaldırdıklarında

o frekanstaki sesleri daha güçlü ve vurgula duruma getirir. Aşağıya doğru indirildiklerinde ise o frekanstaki sesleri kesmeye başlar ve tiz, bas ve mid sıfırlanmış olur (Öcek, 2010: 59). Sonuç olarak, ekolayzer bağlama çalanlar tarafından konser, etkinlik, düğün gibi eşik altı ya da elektro bağlamanın kullanıldığı durumlarda genellikle kullanılmaktadır. Özellikle eşik altı bağlamalarda tiz, bas ve mid oranını ayarlamak ve volüm/ses yoğunluğu dengesini sağlamak için kullanılır.

Sesin duyulma zamanını değiştiren efektler arasında "octave divider" bağlama çalanlar tarafından tercih edilmekte ve genellikle kullanılmaktadır. Oktav cihazları analog olarak bulunmakla birlikte efekt prosesörlerin içerisinde de bu özelliğin olduğu bilinmektedir. Müzikte oktav şu şekilde tanımlanmaktadır; aynı adı taşıyan iki nota arasındaki sekiz notalık aralığa oktav veya sekizli denir. Her ne kadar isimleri aynı olsa da bu notaların yükseklik dereceleri farklıdır. *Octave divider* ise, çalınan notanın bir veya iki oktav kalınını vermek için kullanılan bir cihazdır. Orijinal notayla bir-iki oktav düşük olan nota karıştırılarak daha zengin ve derin bir ses elde etmek mümkündür. Özetle, *octave divider*ler ses dalgaları üstünde değişiklik yapar. Öcek (2010: 69*), octave divider*'i şu şekilde özetlemiştir:

> *Octave divider, ilk olarak orglarda kullanılmaya başlandı. Octave dividerler yardımıyla klavyenin üstündeki notalardan başka elde etmek mümkün oldu. Örneğin 440 Hz olan La notası octave divider'dan geçirildiğinde klavyede olmayan 220 Hz'lik bir oktav aşağı La notası elde edilebiliyordu.*

Oktav, bağlamalarda da yaygın olarak önceden düğünlerde kullanılmaktaydı. Ancak günümüzde teknolojinin gelişmesiyle ve efekt prosesörlerine rağbetin artmasıyla birlikte oktav eskisi kadar kullanılmamaktadır. Bunun nedeni yukarıda da bahsedildiği gibi, efekt prosesörün içerisinde ekolayzırın, oktavın vb. özelliklerini içerisinde barındırması ve analog cihazları ayrı ayrı taşımak yerine efekt prosesörün taşıma kolaylığı olabilir. Sesin duyulma zamanını değiştiren efektler arasında "Phase Shifter (Lesli)" bağlama çalanlar tarafından tercih edilmekte ve genellikle kullanılmaktadır.

BOSS PH-3 pedalı, bağlama çalanlar arasında "lesli" olarak bilinen analog efekt cihazıdır. BOSS PH-3 pedalı veya benzeri cihazlar, klasik ve modern fazlama[3] efektleri ile aşağı yukarı hareket eden sesleri yaratmayı ve dalgalı bir ses çıkışını sağlar. Bu tür ürünler bağlama çalanlar tarafından çoğunlukla kullanılmakta, özellikle hareketli türkülerde (Ankara, Kırıkkale, Kırşehir, Karabük vb. yörelerde) kullanılmaktadır. Ayrıca elektro bağlama ve eşik altı bağlamaya uyumlu olan bu cihaz bahsi geçen yörelerde oktav ile birlikte de kullanılmaktadır. La bemol, Si bemol, Do diyez vb. yarım sesli veya akort çekmenin yeterli olmadığı durumlarda *pitch shifter* (perde değiştirici) cihazlar kullanılmaktadır. "Shift" kelimesinin Türkçe karşılığı değiştirme anlamına gelmektedir. Pitch shift, sesin pitch'ini değiştirme işlemi, pitch

[3] Faz: Elektrik geriliminde evre demektir.

shifter ise bu işlemi gerçekleştiren plug-in veya cihaza verilen isimdir (Önen, 2007: 200). Pitch shifter (perde değiştirici), bağlamadan çıkan istediğiniz aralıkta notayı/frekansı değiştirir. Ancak pitch shifter kullanımına dair önemli bir nokta şudur:

> *Akustik enstrümanların büyüklüklerine ve şekillerine göre oluşan belirli sabit rezonans noktaları vardır. Bunlara formant adı verilir. Akustik bir enstrümanda nota değiştirildiğinde formant sabit kalır. Dijital olarak pitch shifter kullanarak bir nota değiştirildiğinde pitch ile bu formant da değişir. Bu sebepten dolayı akustik enstrümanlar üzerinde dijital olarak yapılan pitch değişiklikleri, özellikle birkaç tam sesten sonra, sesi doğallıktan uzaklaştırır.* (Önen,2007: 201).

Pitch shifter, çalgının sesini kısıp, efektli sesi aktarabilme işlevine sahip bir cihazdır. Bu tip efektlere "Mooer MPS1 Pitch Box Pitch Shift Pedal" ve benzeri efekt cihazları örnek olarak verilebilir.

3. Bağlama İcracılarında Efekt Kullanımına Dair Çeşitli Görüşler

Naci DÜZEL, Orhan HAKALMAZ, Çetin AKDENİZ, Sinan AYYILDIZ, İsmail TUNÇBİLEK ve Erkan ÇANAKÇI ile bağlamada efekt veya prosesör kullanımı konusu hakkında görüşmeler yapılmıştır. Bu isimlerle görüşülmesinin en önemli nedeni, geleneksel ve modern çalım tekniklerine hâkim olmaları, icralarının akademik ve sanat camiasında kabul görmüş olmasıdır. Bu isimlerin haricinde görüşülmesi uygun görülen farklı bağlama icracılarından da görüş alınmaya çalışılmış ancak karşı tarafın kabul etmemesi veya kendisine ulaşılamaması sebepleriyle bu görüşmeler gerçekleştirilememiştir. Konu hakkındaki fikirleri alınabilen icracıların yaptıkları dönüşlere göre bulgular şekillenmiştir.

Naci Düzel ile telefon görüşmesi gerçekleştirilmiştir. Naci Düzel, TRT İstanbul Radyosu THM Yurttan Sesler Korosu şefidir. Düzel, bağlamada efekt cihazı veya ses işlemci kullanımına, mecbur kalınmadıkça sıcak bakmamaktadır. Bağlamada geleneksel icradan yanadır (KK-1).

Orhan Hakalmaz ile WhatsApp görüşme uygulaması aracılığıyla görüşme sağlanmıştır. Hakalmaz, Nida Tüfekçi'nin öğrencilerinden olmakla birlikte, TRT İstanbul Radyosu'nda sözleşmeli sanatçılık ve İTÜ TMDK'da akademisyenlik yapmış, serbest sahne hayatının yanında uzun süre TV programı gerçekleştirmiştir. Hakalmaz, genel olarak efekt cihazı kullanımını uygun bulmamaktadır. Hakalmaz, bağlamanın hem form olarak hem de ses olarak değiştirilmemesi gerektiğini ifade etmiştir. Ancak, bazı durumlarda bağlamanın doğal sesi bozulmamak kaydıyla sesin yükselmesi için -Ankara türkülerinde ve bazı oyun havalarında- elektro bağlamanın kullanılabileceğini ifade etmiştir. Kendisinin de "eşik altı" diye bilinen sistemi kullandığını ve bağlamanın tonunun akustik tona en yakın şekilde ayarlattığını ifade etmiştir. Bunun yanı sıra bazı durumlarda "AKG" denilen mikrofonu kullandığını belirtmiştir. Sonuç olarak, akustiğe yakın bir ton elde ederek daha çok kitlelere ulaştırabilmek amacıyla "eşik altı" veya "AKG"yi kullandığını belirtmiştir (KK-5).

Çetin Akdeniz ile WhatsApp görüşme uygulaması aracılığıyla görüşme sağlanmıştır. Akdeniz, İTÜ TMDK'da eğitim almıştır. Ünlü isimlerin albümlerine bağlama ile eşlik etmiştir. Yanı sıra Çetin Akdeniz'in kendine özel albümleri de bulunmaktadır. Akdeniz, bağlamanın akustik olarak icra edilmesi gerektiğini veya mikrofon ile çalınması gerektiğini ifade etmiştir. Akdeniz (KK-2), bağlamada efekt cihazlarının kullanımına sıcak bakmadığını şu şekilde ifade etmiştir;

> *Efekt cihazları dediğimiz, prosesör cihazları dediğimiz o şeyler, yöresel tavırları icra ederken eğer bağlama tek başına çalacaksa, seyirciye tek başına resital olarak verecekse zaten olabildiğince en minimumunu seçmeye çalışırım. Ama eğer bağlamaya eğer orkestra eşlik edecekse o zaman bağlamanın sesinin güçlendirilmesi gerekiyor. Aksi takdirde o eşlik eden orkestranın altında bağlama kaybolur.*

Sinan Ayyıldız ile Instagram sosyal medya uygulaması aracılığıyla görüşme sağlanmıştır. Ayyıldız, şu anda Müzik ve Güzel Sanatlar üniversitesinde İcra Sanatları Fakültesi'nde Öğretim üyesidir. Ayyıldız, efekt pedalı ve prosesör (ses işlemcisi) kullanmadığını ifade etmiştir. Sahnede akustik gitar amfisi üzerinde sadece reverb efektini kullandığını ifade etmiştir. Ayrıca pedalların kullanımı konusuna sıcak baktığını belirtmiştir (KK-3).

İsmail Tunçbilek ile İnstagram sosyal medya uygulaması aracılığıyla görüşme sağlanmıştır. Tunçbilek, serbest sahne çalışmaları yürütmektedir. Birçok tanınmış isme ve albümlere bağlama icrası ile eşlik etmiştir. Tunçbilek, bağlamada herhangi bir pedal kullanmadığını, sadece efekt olarak reverb/derinlik kullandığını ifade etmiştir (KK-6).

Erkan Çanakçı ile telefon görüşmesi gerçekleştirilmiştir. Çanakçı, serbest albüm ve sahne çalışmalarının yanında derlemecilik ve Beylikdüzü Aşık Veysel Güzel Sanatlar Lisesi'nde bağlama öğretmenliği yapmaktadır. Çanakçı, çok fazla efekt cihazının bulunduğunu, reverb ve BOSS marka ekolayzer kullandığını ifade etmiştir. Bağlamanın akustik tınısını kaybetmesini istemediği için sadece reverb ve ekolayzer özelliklerini kullandığını ifade etmiştir. Bu kullanımın da bağlamanın akustik yapısı içinde olduğunu, bağlamanın tınısına müdahale olmadığını ifade etmiştir. Sonuç olarak, Çanakçı, prosesörün reverb ve ekolayzır özelliklerini kullandığını bunun haricinde özelliklerinin (lesli, oktav, fuzz vs.) kullanılmasının uygun olmadığını düşünmektedir (KK-4).

Sonuç

Bu çalışmada "Bağlamada Prosesör/Efekt Cihazı Kullanımının Bağlamanın Geleneksel İcrasına Etkisi" başlığı göz önünde bulundurularak bağlamada prosesör (işlemci) cihazı ve efekt cihazı kullanımları incelenmiş, bağlamanın kısa tarihi, efekt cihazlarının tarihi ve kullanımı hakkında bilgi ve konu hakkında tecrübelerine ve bilgilerine güvenilen kişiler ile görüşme yapılmış, bu bağlamda tartışmalar ve analizler değerlendirilerek bir sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır.

“Bağlama” kelimesinin klavyenin üzerine bağlanan perdelerden geldiği çeşitli çalışmalarda söylenmektedir. Bağlama, Türkler tarafından uzun süredir kabul görmüş ve Türkler, bağlama aracılığıyla duygu ve düşüncelerini aktarmış ve aktarmaya devam etmektedir. Bağlamanın kökeni kopuz olup “Kopuz” kelimesi hakkında birçok fikir ortaya atılmıştır. Ancak kelimenin kökeni hakkında net bilgiye ulaşılamamıştır. Morfolojik açıdan değerlendirildiğinde kopuzun gövdesinin başlarda avuç içi büyüklüğünde ağaç oyularak yapıldığı ve üzerine deri gerilerek yıllarca icra edildiği sonucuna ulaşılmıştır. Kopuz Anadolu Türkleri tarafından 17. yüzyıla kadar icra edilmiş ancak zamanla yerini bağlamaya bırakmıştır. Türk toplumunda önemli bir yere sahip olan bağlama geçmişten günümüze kadar icra tekniği, biçimsel yapı, akort düzeni vb. birçok değişimlere ve gelişmelere uğramıştır. Bunun en önemli göstergesi kopuzda el ile çalma (şelpe) tekniğinin süregeldiği ve zamanla mızraplı çalma tekniğini geliştirmesidir. Özetle bağlamanın kısa tarihi hakkında bir değerlendirme yapıldığında; bağlamanın Orta Asya’dan geldiği, Anadolu’ya yayıldığı ve Suriye, Irak, Mısır gibi Orta Doğu ülkelerini etkilemesinin yanında Yunanistan, Bulgaristan gibi balkan ülkelerini de çalım tekniği ve morfolojik açıdan etkilediği sonucuna ulaşılmıştır. Özellikle Yunanistan’da kullanılan “buzuki” çalgısı bunun en önemli göstergesidir.

Kopuz türü çalgılarda tel olarak ilk önce at kılı, daha sonra bağırsak kiriş, ipek tel ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte metal/çelik tel kullanılmaya başlanmıştır. Metal telin kullanılmasıyla birlikte icra tekniği açısından birçok farklılıklar meydana gelmiştir. Bunun en belirgin örneği tezene kullanımının gelişimi ve toplu çalım tekniğinin yaygınlaşmasıdır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte bağlamaya teknolojik cihazlar eklenmiştir. Bunların bağlamaya ilave edilmesindeki neden tıpkı gitarda olduğu gibi akustik bağlamanın sesinin toplulukta veya orkestra içerisinde yetersiz kalmasıdır.

Bağlama oda sazıdır. Bununla birlikte bağlamanın sahnelerde kullanılması veya sesinin daha fazla duyurulma ihtiyacından kaynaklı olarak kullanılan bazı elektronik cihazlar ortaya çıkmıştır. Bunlar efekt cihazı ve/veya efekt prosesörüdür. Bu cihazların içerisinde oktav, lezli, ekolayzır, distorsiyon gibi çeşitli efektler bulunmaktadır. Bu efektler elektrogitar veya akustik gitar için icat edilmiş ve batıda geliştirilmiştir. Gitarlar için icat edilen bu tür efekt cihazları teknolojinin ve iletişimin gelişmesiyle birlikte bağlama icracıları tarafından bağlamaya uyarlanır hale gelmiştir.

Prosesör, farklı dijital efektleri içerisinde barındıran, bunların her birine kolay erişim/kontrol imkânı sağlayan ve elektronik müzik cihazına bağlanan bir elektronik cihaz olup bağlandığı cihazın ses yapısını değiştirir. Efekt, sahnede veya kayıt (stüdyo vs.) sırasında müzisyenlerin kullandığı ve seslerin daha uygun bir biçimde karşı tarafa aktarılmasını sağlayan elektronik bir cihazdır. Efekt pedalları ise, amplifikatör ve elektronik çalgı cihazı arasına bağlanan bir cihaz olup elektrik devreleri sayesinde tona etki eden elektronik cihazlardır. Efektin tarihine bakıldığında başlangıçta

yankı/reverb, oktav, vibrato ve tremolo efektlerini kullanıldığı ve ses efektlerinin başlangıç tarihinin 1940-50'li yıllar olduğu sonucuna ulaşılmıştır. 1960'lara gelindiğinde transistorların gelişmesiyle birlikte efekt cihazlarının kullanımında ve gelişmesinde büyük ilerleme kaydedilmiş, başlangıçta efekt cihazları daha büyük boyutlardeyken sonrasında daha küçük boyutlarda ve ağırlıkta üretilmeye başlanmıştır. 1983 yılında MIDI'ler üretilmeye başlanmış ve bu durum efekt cihazlarının gelişiminde de önemli bir rol oynamıştır. Sonuç olarak teknolojinin gelişmesiyle beraber hem efekt cihazları gelişmiş hem de efekt cihazı kullanımı yaygın hale gelmiştir.

Görüşlerine başvurduğumuz kişilerden aldığımız bilgiler neticesinde şu sonuçlara ulaşılmıştır:

- Naci Düzel, bağlamada efekt cihazı veya efekt prosesörü kullanımına sıcak bakmamaktadır. Bağlamada asıl olan şeyin doğallık olduğundan yanadır ve istisnai durumlarda mikrofon veya AKG gibi bağlamanın doğal sesini bozmayacak cihazlar kullanılması gerektiğini ve reverb efektinin kullanımına sıcak bakmaktadır. Ancak bağlama çalmaya başladığı ilk dönemlerde (düğün salonlarında, konserlerde vb. yerlerde), teknolojinin yavaş yavaş ilerlediği dönemlerde ve kendi imkanları dahilinde bağlamada ses yükseltici cihazları kulladığını ifade etmiştir. Bu cihaz "pikap iğnesi" adlı bir materyal olup bu konu hakkında (eskiden bağlamada kullanılan pikap iğneleri ve günümüz değerlendirmesi, dönüşümü gibi) detaylı bir inceleme ve araştırma yapılabilir.
- Orhan Hakalmaz, efekt cihazlarının kullanımına sıcak bakmamaktadır. Hakalmaz, bağlamanın ses ve morfolojik (biçimsel) olarak değiştirilmemesi gerektiğini ifade etmiştir. Ancak bazı Ankara türkülerinde elektro bağlamanın kullanılabileceğine sıcak baktığını ve AKG, eşik altı gibi bağlamaya ilave edilen cihazların kullanılabileceğini dile getirmiştir.
- Çetin Akdeniz, bağlanın akustik olarak (doğal haliyle) icra edilmesi gerektiğinden yanadır. Ancak toplulukta veya büyük orkestralarda mecburen mikrofon ve AKG gibi cihazlar kullandığını dile getirmiştir.
- Sinan Ayyıldız ve İsmail Tunçbilek efekt cihazı vb. cihazları kullanmadığını ve efekt, prosesör veya amplifikatör cihazlarının içerisinde bulunan reverb efektini kullandıklarını ifade etmişlerdir.
- Erkan Çanakçı, reverb efektini ve ekolayzır özelliklerini uygun görmekte ve bağlamanın kendine has tınısını bozmayacak elektronik cihazlar seçmekten yanadır. Bağlamada oktav, lesli, fuzz gibi efekt kullanımının uygun olmadığını düşünmektedir.

Bu görüşler neticesinde, bağlamada prosesör ve efekt cihazı kullanımının doğru olmayacağı sonucuna ulaşılmıştır. Efekt/prosesör cihazı kullanımının geleneksel icrayı olumsuz yönde etkilediği tespit edilmiştir. Özellikle bağlamanın geleneksel icrasını bozacak efektlerin kullanımından kaçınılması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

Çalışmada edindiğimiz sonuçlar üzerinden önerilerimiz şu şekildedir;

- Günümüzde farklı yörelerde kullanılan efekt cihazlarının, yöresel icrayı etkileme biçimleri üzerine bir araştırma yapılmalıdır. Özellikle Ankara, Güneydoğu Anadolu ve Karadeniz bölgeleri ayrı ayrı ele alınmalıdır.
- Ankara türkülerinde kullanılan efektlerin kullanımı konusunda kapsamlı bir araştırma yapılmalıdır.
- Bağlamada lesli, oktav, fuzz vb. efekt kullanımlarına neden eğilim gösterilmiş derinlemesine araştırılmalıdır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

Aksoy, B. (2003). *Avrupalı gezginlerin gözüyle Osmanlılarda musiki*. Ankara: Pan Yayınları.

Blasie, C. W. (2020). *Design of DSP guitar effects with FPGA implementation.* New York: Department of Electrical and Microelectronic Engineering Kate Gleason Colloge of Engineering Rochester İnstitute of Technology Rochester Master's Thesis.

Der, M. & Mak, M. (2022). Oturak Âlemlerinden Barana Sohbetlerine Dönüşüm. *Uluslarası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi,* 4(9), 655-680.

Dönmez, E. C. (2022). Şelpe tekniğine yönelik yapılan çalışmaların incelenmesi: Sistematik derleme. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (41), 341-372.

Duygulu, M. (2014). *Türk halk müziği sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Ekici, S. (2012). *Bağlama eğitimi yöntem ve teknikleri*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.

Eroğlu, T. (1994). *Doğu ve güneydoğu Anadolu bölgesi halk oyunları ve bu bölgelerdeki "halay"ların folklorik incelemesi.* Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi. İnternet Adresi: https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Ersalıcı, U. C. (2020*). Elektro gitar prodüksiyonunda efekt pedallarının sinyal zincirinde değişimlerine göre tınıya etkileri.* İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Göktaş, U. (2020). *Bağlama icrasındaki çeşitliliğe yönelik tespitler.* Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Güler, E. (2017). *Uzun sap bağlama ve tanburun orgonolojik ve icra özellikleri açısından karşılaştırılması*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Güler, E. (2021). *Bağlama öğretiminde kullanılan metotlardaki transkripsiyon farklılıklarının incelenmesi, değerlendirilmesi ve model önerisi.* Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Güneygül, G. Osmanlı müzik kaynaklarında bozuk-karadüzen çalgıları ve buzuki çalgısının karşılaştırılması. *Yegah Musiki Dergisi*, 3(1), 86-101.

Karabulut, B. (2013). *Müzik kültürü*. (Ed. A. Canbay – Z. Nacakcı), Ankara: Tarcan Matbaacılık Yayın Sanayi.

Karahasan, T. H. (2003). *Buram buram Anadolu bağlama metodu*. İstanbul: Alkım Yayınevi.

Novák, J. (2011). *Gitar işlemcisi.* Brno: Elektrik Mühendisliği ve İletişim Teknolojileri Fakültesi Radyo Elektronik Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Oral, B.- Çoban, A. (2021). *Kuramdan uygulamaya eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri*. Pegem Akademi Yayıncılık.

Öcek, C. (2010). *Elektrogitar efektleri ve amplifikatörler*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Önen, U. (2007). *Ses kayıt ve müzik teknolojileri*. İstanbul: Çitlembik Yayınları.

Parlak, E. (2000). *Türkiye'de el ile (şelpe) bağlama çalma geleneği ve çalış teknikleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Sulak, E. (2018). *Dijital ses efektlerinin yazılımsal olarak oluşturulması.* Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Tabak, C. (2018). Teknoloji-gitar ilişkisi: Manyetikler ve efektler. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, 67, 86-96.

Turan, B. (1998). *Yeni bağlama metodu 1*. İzmir: Alkan Okul Yayınevi

Zapletal, O. (2014). *Analog gitar çoklu etki.* Brno: Elektrik Mühendisliği ve İletişim Teknolojileri Fakültesi Radyo Elektronik Enstitüsü Yayımlanmamış Lisans Tezi.

Sözlü Kaynaklar

KK-1: Naci Düzel, İstanbul 1964, TRT İstanbul Radyosu THM Yurttan Sesler Korosu Şefi. (Görüşme: 20.05.2023)

KK-2: Çetin Akdeniz, İstanbul 1967, İTÜ TMDK Mezunu, Bağlama Sanatçısı. (Görüşme: 20.05.2023)

KK-3: Sinan Ayyıldız, Ankara 1980, Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi İcra Sanatları Fakültesi'nde Öğretim Üyesi. (Görüşme: 02.06.2023)

KK-4: Erkan Çanakçı, Tokat 1983, İTÜ TMDK Mezunu, Beylikdüzü, Aşık Veysel Güzel Sanatlar Lisesi'nde Bağlama Öğretmeni. (Görüşme: 01.06.2023)

KK-5: Orhan Hakalmaz, Samsun 1964, Ses ve Bağlama Sanatçısı. (Görüşme: 22.05.2023)

KK-6: İsmail Tunçbilek, Bursa 1977, Ses ve Bağlama Sanatçısı. (Görüşme: 02.06.2023)

Elektronik Kaynaklar

URL-1:

https://sozluk.gov.tr/ (Erişim: 11.05.2023).

URL-2:

https://www.zuhalmuzik.com/boss-gt-1000-guitar-effects-processor-80577 (Erişim: 11.05.2023).

URL-3:

https://www.mydukkan.com/korg-pandora-px5d-guitar-multi-effects-processorgitar-prosesor-u-9465 (Erişim: 12.05.2023).

URL-4:

https://www.studybass.com/gear/bass-effects/analog-digital-modelingeffects/#:~:text=Analog%20effects%20alter%20signals%20by,are%20still %20making%20analog%20effects (Erişim: 22.06.2023).

URL-5:
https://bbc.com/turkce/haberler/2012/05/120525_oldestmusic_instruments (Erişim: 25.06.2023).
URL-6: https://www.youtube.com/watch?v=cAdCiOAhugI (Erişim: 11.05.2023)

"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)":
Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Sakarya Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu, Tarih: 20.12.2023, Sayı: E-61923333-050.99-316806/ *Sakarya University Social and Human Sciences Ethics Commitee, Date: 20.12.2023, Number: E-61923333-050.99-316806.*
Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*
Katkı Oranı Beyanı / *Author Contributions:* Yazarların makaleye katkısı eşit orandadır./*Authors contributed equally to the article.*

Geliş Tarihi/Submission Date: 31.12.2023
Kabul Tarihi/Acceptance Date: 06.03. 2024
DOI Number: 10.12981/mahder.1428989
Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2024, Cilt: 17, Sayı: 45, 453-459.

Kitap İncelemesi
Book Review

KARAGÖZ, Erkan. (2023). TÜRK MİTOLOJİK DESTANLARINDA SUALTI DÜNYASI. Ankara: Bengü Yayınları, 188 sayfa.

Metehan ŞENTÜRK*

Türk Mitolojik Destanlarında Sualtı Dünyası adlı eserde isminden de anlaşılacağı üzere anlatılarda fantastik bir mekân olarak tasavvur edilen sualtı dünyası ve o dünyanın motifleri incelenmiştir. Türk anlatılarında bulunan yeryüzü, yeraltı ve gökyüzü dünyalarının birer mekân olarak geçtiği bilinmektedir. Bu mekânlardan yeryüzü, orta dünya şeklinde anılmakta; burada insan, hayvan, cin, peri ve dev gibi varlıkların yaşadığı anlatılmaktadır. Yeraltı dünyası, aşağı dünya olarak bilinmekte; burada şeytani ve kötü ruh gibi varlıkların yaşadığı ifade edilmektedir. Gökyüzü dünyasından, yukarı dünya olarak söz edilmekte; burada tanrı, melek ve iyi ruh gibi varlıkların yaşadığı anlatılmaktadır. Türk anlatılarında bir mekân olarak sualtı dünyası, bu üç dünyaya göre fazla geçmese de böyle bir dünyanın varlığı çeşitli yönleriyle incelenerek Karagöz'ün bu eserinde ortaya konulmuş ve literatüre dâhil edilerek daha bilinir hâle getirilmiştir.

Karagöz, eserinin ön sözünde bu konuyu 2009 yılında yüksek lisans tezi olarak hazırlayıp sunduğunu ve zamanla bu çalışmasının bir hayli popülerleşmesinden dolayı da kitaplaştırmaya karar verdiğinin açıklamasını yapmıştır. Karagöz, yine burada tez çalışmasının tamamını basımdan önce titizlikle gözden geçirdiğini, bazı düzeltme, ekleme ve çıkarmalar yaptığını belirtmiştir.

* Araş. Gör.-Ordu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Ordu-metehansenturk@odu.edu.tr (Orcid: 0000-0002-5657-077X)

This article was checked by Turnitin.

Eser; *Giriş* ve *Sonuç* bölümlerinin dışında *Sualtı Dünyasının Geçtiği Mitolojik Destanların Özetleri* ile *İnceleme ve Değerlendirme* olmak üzere iki ana bölümden oluşmaktadır.

Eserin *Giriş* bölümünde ilk önce mit ve mitoloji üzerine yapılmış çeşitli görüş ve tanımlar verilmiş ve mitolojik âlemlerden söz edilmiştir. Ardından dünya üzerindeki Yunan, Roma, Ortadoğu (Sümer, Hitit, Babil, Ugarit, Mısır, İbrani), Çin, Kızılderili, Nart (Kafkas) ve genel olarak Türk mitlerindeki su ve sualtı dünyasıyla ilgili mekân ve motifler hakkında bilgiler verilmiştir. Karagöz, su ve anlatı ilişkisine dair burada yaptığı değerlendirmede şu ifadelerde bulunmuştur: *Bilimsel açıdan incelendiğinde yapısı bakımından basit bir bileşime sahip olan su, bu basitliğin altında barındırdığı sırlarla evrendeki gizemin büyük bir parçasıdır. Evrenbilimcilerin bir numaralı tezi, Suyun bulunduğu bir yerde mutlaka bir organizmanın yaşadığı yaşam alanı vardır. şeklindedir. [...] İnsanlığın ve tabiatın belki de evrenin yaşam için en önemli elementi olan su, bir kült olarak insanoğlunun sözlü edebî anlatılarında birbirine benzer şekilde yer almıştır. Bu önemine bağlı olarak birçok kültürün yaratılış miti su ile ilişkilendirilir. Su "arketip" bir motif olarak evrensel bir semboldür ve bütün kültürlerde yaratılışla ilgilidir. Su, tabiata can verdiği gibi toplumun bilincini yansıtan edebî türlerden biri olan destanlarda bir yaşama mekânı olarak sualtında tasavvur edilen bir dünya şeklinde de görülebilmektedir. Türk Destanlarında Sualtı Dünyası adlı çalışmamızı yaparken diğer dünya mitolojilerinde ve Türk destanlarında su kültü ile ilgili birçok motifin benzer özelliklerde olduğunu gördük* (s. 17-18). Türklerin kadim ata yurdu, denizlere ve okyanuslara kapalı Orta Asya bozkırları olduğu ve mitlerin en eski çağlara uzanan anlatıların parçalanmış kalıntıları olduğu düşünülünce Karagöz'ün bu görüşleri oldukça çarpıcı ve aydınlatıcıdır.

Çalışmanın birinci bölümü "Sualtı Dünyasının Geçtiği Mitolojik Destanların Özetleri" adını taşımaktadır. Bu bölümde sualtı dünyasına ait motiflerin tespit edildiği sekiz destanın geniş özetleri verilmiştir. Bir bakıma manzum ya da manzum-mensur karışık biçimde olan destanlar tamamen mensur biçime dönüştürülmüştür. Bu destanların adları ve ait oldukları Türk boylarının bilgileri şöyledir: *Akbuzat* (Başkurt), *Zayatülek ile Hıvhılıv* (Başkurt), *Akhak Kola* (Başkurt), *Zayatülek Sısulu* (Tatar), *Ösküs Uul* (Altay), *Kangıvay-Mergen* (Tuva), *Karattı Pergen* (Şor), *Alavgan ve Karaşavay* (Karaçay-Malkar).

Karagöz, eserinin ikinci bölümünde, "İnceleme ve Değerlendirme" ana başlığı altında muhtevasında sualtı dünyasıyla ilgili motifler tespit ettiği mitolojik destanları çeşitli yönlerden mütalaa etmiştir. Karagöz, bunun için incelemeye tabii tuttuğu, yukarıda bilgileri verilen sekiz mitolojik destanı aynı şekilde irdelemek için bir ölçüt belirlemiş, bu ölçütte yer verdiği ögeleri de aynı zamanda alt başlık olarak kullanmıştır: "1. Destan Hakkında Bilgi 2. Destan Kahramanları 2.1. Birinci Dereceden Kahramanlar 2.2. İkinci ve

Üçüncü Dereceden Kahramanlarla Varlıklar 3. Mekân 3.1. Yeryüzü Dünyasında 3.2. Sualtı Dünyasında 4. Zaman 5. Destanda Sualtı Dünyası".

Karagöz'ün birinci ölçütte verdiği bilgilerden hareketle incelediği destanlar hakkında burada da kısaca bilgiler vermek yerinde olacaktır. ***Akbuzat Destanı***; Başkurt destanları arasında yer alan mitolojik kahramanlık destanlarından birisidir. Aynı zamanda yine bir Başkurt mitolojik kahramanlık destanı olan *Ural Batır* destanının devamı niteliğindedir. Manzum-mensur karışık bir biçimde derlenip yazıya geçirilen destanda, sualtı dünyasının canlıları ve motifleri destancı tarafından oldukça ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmiştir. Eserin özgün metni Metin Ergun ve Gaynislam İbrahimov'un, *Başkurt Halk Destanları* adlı eserinden elde edilmiştir (s. 93). ***Zayatülek ile Hıvhılıv*** *destanı;* mitolojik özellikler taşıyan sosyal hayat konulu bir Başkurt destanıdır ve manzum-mensur karışık biçimde derlenip yazıya geçirilmiştir. Karagöz, çalışmasında bu destanın çeşitli varyantları hakkında bilgiler vermiştir. Destan, hem yeryüzü dünyasında hem sualtı dünyasında geçmekte, bir kahramanlık anlatısından iki farklı dünyaya mensup kahramanların aşkı etrafında anlatılmaktadır. Eserin özgün metni *Başkurt Halk Destanları* adlı kitaptan elde edilmiştir (s. 112). ***Akhak Kola*** *destanı*; Başkurt destanlarından birisi olarak "*hayvancılığa bağlı bir destan*" olarak nitelenmiştir. Destanın başkahramanı olağanüstü özelliklere sahip olan bir attır. Manzum-mensur karışık biçimde olan destanda başkahramanın atalarının yurdu sualtı dünyası olarak betimlenmiştir. Eserin özgün metni *Başkurt Halk Destanları* adlı kitaptan elde edilmiştir (s. 120). ***Zayatülek ile Sısulu*** *destanı*; Tatar Türklerinin masalsı mitolojik unsurlar barındıran destanı olarak çalışmaya dâhil edilmiştir. Manzum-mensur karışık olarak derlenip yazıya geçirilen destan, Zayatülek ile Hıvhılıv adlı Başkurt destanının Tatar varyantıdır ve bu destanda da iki farklı dünyaya ait erkek ve kadın kahramanların aşkı anlatılmıştır. Fatih Urmançi'nin, Vedat Kartalcık ve Caner Kerimoğlu tarafından aktarılan *Tatar Destanları I* çalışmasındaki özgün metin esas alınmıştır (s. 124). ***Ösküs Uul*** destanı; Altay Türklerine ait tamamı manzum nitelikte olan bir destandır ve İbrahim Dilek'in *Altay Destanları II* adlı eserinden kaynak alınarak incelenmiştir. Eser, İbrahim Dilek tarafından Altaylardan bizzat derlenip yazıya geçirilmiştir. Destanda, sualtı dünyası ayrıntılı bir şekilde geçerken, Türk mitolojisinin derinliği de başka açılardan yansıtılmaktadır. Karagöz, bu destanın çeşitli varyantlarından da bahsetmiştir (s. 135-136). ***Kangıvay – Mergen*** destanı; tamamı manzum biçimde olan bir Tuva destanıdır. Mehmet Aça ve Metin Ergun tarafından hazırlanan *Tuva Kahramanlık Destanları* isimli kitaptaki destan metni kaynak alınmıştır. Destana ait varyantların ilk derleme çalışmaları G. N. Potanin tarafından ve sonrasında yapılan yayınlarla oluşmuştur. Destanda sualtı dünyası motifleri diğerlerine nazaran daha az geçmektedir (s. 155-156). ***Karattı Pergen*** destanı; Şorlara ait kahramanlık destanı olarak Wilhelm Radloff tarafından derlenip yazıya geçirilmiştir. Destanın konusu başkahramanın, Gökdeniz'in dibindeki bir boğayla olan dişe diş

mücadelesidir. Gökyüzü dünyası, yeryüzü dünyası, yeraltı dünyası ve sualtı dünyasına ait mitolojik unsurları aynı anda bünyesinde bulundurması bakımından dikkat çeken destan Metin Ergun'un, *Şor Kahramanlık Destanları* isimli kitabından bu çalışmaya dâhil edilmiştir (s. 166). ***Alavşan ve Karaşavay*** destanı bir Karaçay-Malkar destanı olarak bu çalışmada yer almıştır. Gemuda isimli olağanüstü özelliklere sahip olan "at", Nart ülkesi yakınlarındaki bir gölden çıkarak gelmektedir. Ufuk Tavkul'un *Karaçay-Malkar Destanları* isimli kitabındaki metin esas alınmıştır (s. 176).

Karagöz, incelemesinin ikinci ölçütünde bu mitolojik destanlarda geçen kahramanlar ile varlıklara yer vermiştir. Bunu yaparken onların önem derecelerini göz önünde bulundurmuş, "birinci dereceden kahramanlar" ve "ikinci ve üçüncü dereceden kahramanlarla varlıklar" şeklinde bir ayrıma gitmiştir. Karagöz, bu destan kahramanları ile varlıklarını bir mitoloji veya sözlü anlatılarla ilgili tematik bir sözlükte madde başı olabilecek şekilde tanımlamış ya da açıklamıştır. Eserden bununla ilgili olarak ilk ikisi birinci dereceden, son ikisi ikinci dereceden kahramanlar ya da varlıklardan olan dört adet örnek seçilmiştir: "**Akbuzat:** Kanatlı, uçabilen ve konuşabilen efsanevi tulpardır. Bu at, Ural Batır adlı Başkurt kahramanlık destanındaki başkahraman Ural Batır'ın atıdır. Bu atı Şülgen Padişah, Ural Batır'ın ölümünden sonra adamlarına çaldırtmış ve sualtı dünyasında bir kaleye kapattırmıştır. Sualtı dünyasında Hevben bu atı bulup ele geçirir. Akbuzat, sahibinin başı dertte olduğu zaman, sahibinin onun yelesinden ve kuyruğundan aldığı kıllardan birisini yakınca göz açıp kapayıncaya kadar imdadına koşmaktadır. Akbuzat, destanda kahramanın en önemli yardımcısı olup, gerektiğinde akıl vererek yol göstermekte, gerektiğinde ise onunla birlikte düşmana karşı savaşmaktadır. Akbuzat'ın ağzındaki köpük, yaralara sürülünce hemen yarayı iyileştirmektedir (s. 94)." "**Sısulu (su kızı):** Destan başkahramanının âşık olduğu ve sualtı dünyası padişahının kızı olan olumlu destan başkahramanıdır. Eşsiz güzellikteki bu destan kahramanı, güzelliği ile destanın başkahramanını büyüleyip aklını başından alır, onun sualtı dünyasına gelmesine neden olur. Sısulu, ilk önce Zayatülek'i kendinden uzaklaştırmaya çalışır. Daha sonra o da Zayatülek'e âşık olur ve onun için çeşitli fedakârlıklarda bulunur (s. 125)." "**Kırgan Bel ile Mezil:** Sug Haan, Kangıvay-Mergen'in cesedini bulmak için denizin dibinde bir meclis toplamıştır. Bu meclise, Sarı Deniz'in tüm canlıları katılmıştır. Toplantı, tam olumsuz sonuçlanacakken gelen ve Kangıvay-Mergen'in cesedinin yerini söyleyen destan kahramanlarıdırlar. Bu özelliklerinden dolayı olumlu destan kahramanları olarak değerlendirilirler (s. 158)." "**Puspas Pulan (dişi):** Karattı Pergen'in uçsuz bucaksız gök denizin dibine inip mücadele ettiği destan kahramanıdır. Puspas Pulan, destanda bir boynuzu bir uçtan, bir boynuzu diğer uçtan çıkan, iki kulağı iki kara teke gibi olan korkunç bir yaratık olarak tasvir edilmiştir. Denizin dibinde yedi yıl süren mücadelenin sonunda Karattı Pergen, Puspas Pulan'ı öldürmüş ve onun derisini giyip su yüzüne çıkmıştır (s. 168)."

Karagöz, incelemesinin üçüncü ölçütünde bu mitolojik destanlarda geçen mekânları ele almış, "yeryüzü dünyasında" ve "sualtı dünyasında" olmak üzere iki ayrıma gitmiş, bunlarda geçen yer tasvirlerindeki bilgilerden faydalanarak her iki mekânın fizikî bilgilerini çıkarmaya çalışmıştır. Sadece sualtı dünyasına değil, aynı zamanda yeryüzü dünyasına da yer vermesinin sebebi başkahramanın, sualtı dünyasına olan macerasındaki başlangıç noktasının ya da geçiş alanının yeryüzü dünyası olmasıdır. Karagöz, ayrıca destanlarda, eğer coğrafî bir yer ismi geçiyorsa, o yerin izini sürmüş, günümüz haritalarındaki konumunu bulmaya çalışmıştır. Zayatülek ve Sısulu adlı Tatar destanındaki iz sürümü şu şekilde yapmıştır: "Destanda geçen Asılı Göl (Açılı Göl) isminden hareket edersek bu göl günümüzde Rusya Federasyonu içerisinde özerk bir cumhuriyet olan Başkurdistan sınırları içerisindedir. Destanda geçen yüksek Kaşka Dağı da bu gölün kıbleye bakan tarafındadır. Destancının örnek vermek için isim olarak kullandığı Dim boyu, Başkurdistan sınırları içinde yer alan Dim Irmağı ile alâkalıdır. […] Balkan, Türk lehçelerinde "dağ" anlamına gelen bir kelimedir. Bu konuda Abdülkadir İnan, şu bilgileri vermektedir: "Balkan yahut başka bir lehçeye göre Balhan, Hazar Denizi kıyısında, Amuderya ırmağının eski yatağı olan Özboy'un denize ulaştığı yerin kuzeyinde bulunan sıradağların adıdır. Bu dağlara Büyük Balhan denir. Bunun güneyinde bulunan ve sıra dağlardan büsbütün ayrı duran başka bir dağa da Küçük Balhan denir. Balkan dağı adına Kazak, Kırgız ve Başkurtların folklorunda da rastlanır. Bu Türk boyları gerek Türkmen Balkan'ından, gerek Osmanlı Balkan'ından çok uzaklarda yaşayan Türklerdir. Başkurt ülkesinde, Ural Dağlarının orta bölgesinde, Dim ırmağından sekiz kilometre ve Ufa şehrinden on altı kilometre uzaklıkta Balkan adını taşıyan bir dağ vardır (İnan, 1987: 619-621). Bu bilgilere ilâve olarak İnan, Avrupa kıtasındaki Balkanlar adının, Peçenekler zamanında buraya taşınmış bir ad olduğu kanaatindedir (s. 127)."

Karagöz, incelemesinde dördüncü ölçüt olarak bu mitolojik destanlardaki "zaman" ilkesini başkahramanlar üzerinden ele almıştır. Onların en başından sonuna kadarki maceralarının evrelerini; büyüme motifleri, erginlenme motifleri, yaş motifleri, belirli bir sürenin (gün, ay, yıl) sayıyla verilmesi motifi gibi zamansal ifadelerin geçtiği motiflerle ortaya koymaya çalışmıştır. Karagöz, ayrıca destancının anlatı içerisinde olayları özetleme yaparken zamanı ileri ya da geri sarması ile masallarda yer alabilecek türdeki zaman ifadeli başlayış, geçiş ve bitiş biçimindeki formel sözleri kullanmasını bu ölçüt içerisinde değerlendirmiştir.

Karagöz, incelemesinin beşinci ölçütünde bu mitolojik destanların sualtı dünyasında geçen bölümlerini hem transkripsiyonlu özgün biçimiyle hem de Türkiye Türkçesine aktarılmış biçimiyle karşılıklı olarak iki sütunda vermiştir. Bu kısım, anlatılar üzerine sualtı dünyasıyla yapılacak sonraki çalışmalarda araştırıcılara kolaylık sağlaması açısından faydalı olmuştur. Karagöz, ayrıca burada destanların künyeleri hakkında bilgiler de vermiştir.

Karagöz, çalışmasının Sonuç bölümünde Türk mitolojik destanları içerisinde sualtı dünyasının bir mekân olarak işlendiği destanların tespiti dışında bu destanların özelliklerinden de bahsetmiştir. Bunu yaparken destanların kendi aralarında karşılaştırıldığı 27 soruya yanıt vermiştir. Bu sorulardan bazıları karşılaştırmanın yapıldığı tablodaki biçimiyle şöyledir:

BU ÇALIŞMADA İNCELENEN MİTOLOJİK TÜRK DESTANLARIN İSİM VE BOY BİLGİLERİ							
Akbuzat	**Zayatülek ile Hıvhılıv**	**Akhak Kola**	**Zayatülek ile Sısulu**	**Öskü s Uul**	**Kangıvay-Mergen**	**Karatı Pergen**	**Alavgan ve Karaşavay**
Başkurt	Başkurt	Başkurt	Tatar	Altay	Tuva	Şor	(Karaçay-Malkar)
Destanda geçen sualtı dünyası hangi tür bir su kaynağının altında?							
Göl	Göl	Göl	Göl	Irmak	Deniz	Deniz	Göl
Sualtı dünyasının bir hâkimi var mı?							
✓	✓		✓	✓	✓	✓	
Sualtı dünyasında hayvan sürüleri (at, koyun gibi) var mı?							
✓	✓	✓	✓	✓			
Sualtı dünyası canlılarının vücutları toprak dışında başka bir maddeden (nur, ateş vb.) mi vuku bulmuş?							
✓	✓		✓	✓			
Yeryüzü dünyasından bir kahraman bir süreliğine sualtı dünyasında yaşıyor mu?							
✓	✓		✓	✓	✓	✓	
Sualtı dünyasında, yeryüzü dünyasının bahadırı buradaki kadın kahramana âşık oluyor mu?							
✓	✓		✓	✓			

Karagöz'ün sekiz Türk destanından hareketle sualtı dünyasını incelediği bu çalışma, Prof. Dr. Fikret Türkmen'in başkanlığını yürüttüğü "Türk Destanlarının Tespiti, Türkiye Türkçesine Aktarılması ve

Yayımlanması Projesi"nin önemini örnek olabilecek bir şekilde göstermektedir. Söz konusu projeden buna benzer daha nice özgün çalışmaların çıkacağı aşikârdır. Yine sualtı dünyasının bir mekân olarak geçtiği ve sualtı dünyasına özgü motiflerin kullanıldığı başka destanlara da ulaşılabilmesi muhtemeldir. Bu ulaşılan destanlar Karagöz'ün çalışmasında uyguladığı yöntem ve belirlediği ölçütler dâhilinde ya da bunlar biraz daha geliştirilerek incelenip bilimsel bir çalışmanın konusu yapılabilir. Böylelikle Karagöz'ün bu çalışmasına katkı sağlanarak Türk anlatılarında bir mekân olarak geçen sualtı dünyası ve o dünyaya ait motifler zenginleştirilebilir.

Eserle ilgili son söz olarak şunu söyleyebiliriz ki Karagöz'ün bu çalışması Türk anlatılarında bir mekân olarak iyi bilinen yeryüzü, yeraltı ve gökyüzü dünyalarının yanına sualtı dünyasını literatüre eklemesi açısından Türk anlatı araştırmaları adına önemli bir eksikliği gidermiştir. Doç. Dr. Erkan Karagöz'ü bu çalışmasından ötürü tebrik eder, başarılı çalışmalarının devamını dileriz.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":
Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makalemiz Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Our study does not require an Ethics Committee Approval.*
Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.*

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. Yayım 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 itibariyle 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: (Açа 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. - Açа, M. (2005). *Tıva kahramanlık destanları-1.* Ankara: Akçağ.

İkiden Fazla Yazarlı Kitap:

Açа, M. - Gökalp, H. - Kocakaplan, İ. (2009). *Başlangıçtan günümüze Türk edebiyatında tür ve şekil bilgisi*, İstanbul: Kriter.

Makale:

Açа, 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 kemençecilik 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.* (hzl.: 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)