



HALKBİLİM
FOLKLORE

ANTROPOLOJİ
ANTHROPOLOGY

DİL
LANGUAGE

DİL BİLİMİ
LINGUISTICS

EDEBİYAT
LITERATURE

103

Uluslararası Hakemli Dergi Yılda Dört Sayı Çıkar

A Peer Reviewed Quarterly International Journal

folklor/edebiyat

folklore/literature



ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY

ISSN 1300-7491
Cilt - Vol. 26,
Sayı - No. 103
2020/3

folklor/edebiyat

folklore&literature

halkbilim • edebiyat • antropoloji • dil ve dilbilim dergisi
folklore • literature • anthropology • philology • linguistics

ULUSLARARASI HAKEMLİ DERGİ / YILDA DÖRT SAYI ÇIKAR
A Peer Reviewed Quarterly International Journal

ISSN 1300-7491 DOI:10.22559 CİLT: 26 SAYI: 103, 2020/3

Sahibi / Owner

ULUSLARARASI KIBRIS ÜNİVERSİTESİ adına / On behalf of CYPRUS INTERNATIONAL UNIVERSITY

Prof. Dr. Halil Nadiri

(Rektör / Rector)



Yayın Yönetmeni / Editor

Prof. Dr. Metin Karadağ

(mkaradag@ciu.edu.tr)

Yayın Koordinatörü / Publications coordinator

Metin Turan (mturan@ciu.edu.tr)

Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi / Management center and communication

folkloredebiyat@ciu.edu.tr

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Haspolat-Lefkoşa

Tel: 0392 671 11 11 - (2601)

folklor/edebiyat'ta yayımlanan yazılar

ULAKBİM-Dergipark (Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi); TR-Dizin; Milli Kütüphane/Türkiye Makaleler Bibliyografyası, Scopus; DOAJ, MLA Folklore Bibliography; Turkologischer Anzeiger; ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences); CEEOL (Central and Eastern European Online Library); ACLA (American Comparative Literature Association); SOBIAD (Sosyal Bilimler Atf Dizini); TEI (Türk Eğitim İndeksi; Idealonline Veritabanı; Universityjournals; Worldcat; Elektronische Zeitschriftenbibliothek; International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF); Scientific Indexing Services (SIS); Academic Resource Index/ResearchBib; International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF); Arastirmax -Scientific Publication Index; ISAM; Index Copernicus; AcademicKeys; DRJI Journal Indexed in Directory of Research Journals Indexing; ISI International Scientific Indexing; Scilit; EuroPub. tarafından taranmaktadır.

Articles published in the Journal of **folklore & literature** are indexed in

ULAKBİM -Dergipark (National Academic Network And Informaion Center); TR-Dizin; National Library / Turkey Articles Bibliography; Scopus; DOAJ, MLA Folklore Bibliography; Turkologischer Anzeiger; ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences); CEEOL (Central and Eastern European Online Library); ACLA (American Comparative Literature Association); SOBIAD Social Sciences Citation Index; TEI (Index of Turkish Education); IdealonlineDatabase; Universityjournals; Worldcat; Elektronische Zeitschriftenbibliothek; International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF); Scientific Indexing Services (SIS). Academic Resource Index/ResearchBib; International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF), Arastirmax -Scientific Publication Index; ISAM; Index Copernicus; AcademicKeys; DRJI Journal Indexed in Directory of Research Journals, ISI International Scientific Indexing; Scilit; EuroPub.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Türkiye Satış ve Dağıtım: Uluslararası Eğitim Öğretim Ltd. Şti.

Konur Sk. No: 36/13 Kızılay-Ankara, Tel: 0.312. 425 39 20

Baskı ve cilt: Başkent Klise ve Matbaacılık, Bayındır Sokak 30/E, Kızılay-Ankara Tel: 431 54 90

folklor/edebiyat

ÜÇ AYLIK BİLİM VE KÜLTÜR ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
YAYIN İLKELERİ

Kapsam

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi yayını olan *folklor/edebiyat* dergisi halkbilimi, edebiyat, antropoloji, dil ve dilbilim alanlarında inceleme ve araştırmaya dayalı, yöntembilimsel ölçütlere uygun;

- 1.Özgün kuramsal yazılar;
2. Özgün araştırma, inceleme yazıları;
3. Belgeler ve yorumlar;
4. Uygulamalar ya da uygulamaya dönük yazılar;
5. Eğitim çalışmaları, derlemeler, eleştiri ve değerlendirme yazıları;
6. Kitap eleştirilerine yer vermektedir.

Genel İlkeler

folklor/edebiyat dergisi yönetimi (Ön Denetim Kurulu-Danışma Kurulu ve editör) intihal (plagiarism) konusunda Turnitin/ iThenticate^(R) aracılığıyla ve diğer bilimsel denetimlerden sonra metin incelemelerine geçer. Makalelerin özgün, atıf alabilme olasılığı yüksek ve akademik ilkelere uygun olması, temel yayın koşullarıdır. DOI kayıtları ile yayınlanacak makalelerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Psikoloji alanında gönderilen özgün araştırmaların özellikle *insan katılımcı ve/veya hayvan deneklerle çalışma yapılmışsa*, etik kurulu onayı zorunludur. *folklor/edebiyat*'a gönderilen yazıların başka yerde yayınlanmamış olması ve genel yapısıyla aşağıdaki kurallara uyması gerekmektedir:

Makalelerin dili, Türkçe ve İngilizcedir. Bilimsel makaleler (extended summary hariç) arasında 40.000, inceleme/tartışma/eleştiri yazıları 20.000, medya, kitap tanıtım/eleştiri yazıları da 5000 ile 9000 karakteri aşmamalıdır. Dergide yazısı yayınlanan yazarlara, bir adet dergi ve makalelerinin pdf dosyası gönderilir. Yazarlara herhangi bir telif ücreti ödenmez; yazarlardan ücret istenmez. Yayımlanmış yazılar, dergi kütüphanesi belirtilmek koşuluyla başka bir kaynakta da yayınlanabilir.

Bilimsel-Akademik İlkeler

Bilimsel bir makalenin amacı, alanında uzman yazarların bilinen yöntemler kapsamında elde ettiği sonuçları daha geniş bilimsel kitlelere ulaştırmasıdır. Bilimsel etik, bir araştırmacının çıkış noktasıdır. TÜBA'nın bu konudaki yorumu "Etik, insanların ahlaki yaşamının temelleri üzerine akıl yordukları ve bu temellerden yola çıkarak doğru ve yanlış ayırt etmeye, doğru davranış biçimlerini bulmaya ve uygulamaya yarayabilecek kuramsal ve toplumsal araçları geliştirdikleri bir düşün alanıdır" biçimindedir. Bu bakış açısı *folklor/edebiyat* için makale kabulündeki temel ilkedir. Dergide TÜBA ve TÜBİTAK'ın yayın ilkelerine uygun makalelere yer verilir.

Dergide yer alması istenen akademik nitelikli bir makale; Giriş, Yöntem, Sonuç(lar), Tartışma bölümlerinden oluşur. Giriş kısmında açık ve anlaşılır bir biçimde makalenin ele aldığı sorunun genel yapısı hakkında bilgi sunulur. Yöntem bölümünde bu sorunun nasıl çözümlendiği ortaya konulurken tercih edilen bilimsel yöntem de açıkça belirtilir. Sonuç-Tartışma kısmında sorunun yöntembilimsel olarak incelenmesiyle varılan hususlar belirtilir; çalışmadan sonra yapılması ya da sürdürülmesi öngörülen araştırmalar ve geliştirici girişimler için önerilerde bulunulur.

Değerlendirme Süreci

Dergiye Makale Takip Sistemi ile gönderilen makaleler, UKÜ bünyesindeki Ön Denetim Kurulu'nca dergi ilkeleri ve kurallarına uygunlukları açısından denetlenir. Bu kurulun yetkisi dışındaki gerekli teknik ekleme /düzeltmeler için yazarlarla işbirliği yapılır. Yazı, Danışma Kurulu ve Editör'ün onayıyla alanda uzman iki hakeme gönderilir. Değerlendirme sürecinde, “kör hakem” işleyişi uygulanır. Hakem raporlarının çelişkili durumlarında yazı, üçüncü hakeme gönderilebilir veya Danışma Kurulu+editör görüşüyle karara varılır. Yazarlar, denetim süreçlerindeki uyarıları yerine getirirler; katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte karşı görüşlerini iletirler. Kesin sonuç, Danışma Kurulunca alınır. Dergiye gönderilen yazılar, hiçbir durumda iade edilmez.

Yazım Kuralları

Yazılar, “Microsoft Word Document” formatında, metin ve sonuç kısımları “Times New Roman” yazı tipi ve “12 punto” büyüklüğünde olmalıdır. Yazılar 1,5 satır aralığı, kenar boşlukları her bir kenardan 2,5 cm. boşluk olacak şekilde ayarlanmalıdır. Satır sonlarında sözcükler kesinlikle hecelerine bölünmemelidir. Metin blok (sağa sola dayalı), satırbaşı verilmeden ve paragraflar arasında satır boşluğu bırakmadan, otomatik olarak, altı nokta boşluk bırakılarak hazırlanmalıdır.

İlk sayfa düzeni:

1- Yazar adı (sağ köşe, sağa dayalı)

2- Makale başlığı (ortada)

3- Çeviri makaleler için çevirmen adı (sağa dayalı)

4- Türkçe özgün makaleler için 150-200 sözcük arasında İngilizce ve Türkçe öz (abstract), makale başlığının İngilizce çevirisi, daha sonra öz metni yerleştirilir. İngilizce makalelerde 200 sözcükten oluşan Türkçe özet verilir. Türkçe makalelerde 750-1000 sözcükten oluşan genişletilmiş özet “extended summary” gereklidir.

5- Önce makale dilinde, ardından öz (abstract) dilinde en az 5, en fazla 10 sözcükten oluşan anahtar sözcükler verilir.

6- Sayfa altında verilecek bilgiler:

- Yazarla ilgili bilgi sayfa altında (*) işaretiyle
- Makale ile ilgili açıklama çeviri metinlerde kaynak metin ile ilgili açıklama (**) işareti ile,
- Çevirmenle ilgili açıklama (***) işaretiyle gösterilir.

Diğer Yazım ve Sunum Kuralları

Dipnot ve Kaynaklar APA 7 standartlarına uygun olarak verilir, ikinci kaynaktan yapılan alıntılarda, asıl kaynak da belirtilir. Metin içinde kaynak gösterme ve diğer teknik uygulamalar hakkında ayrıntılı bilgi için aşağıdaki kaynaktan yararlanılabilir:

<http://www.apastyle.org>

İletişim

Dergide yayınlanması istenen makaleler, <https://www.folkloredebiyat.org> sitesindeki Makale Takip Sistemine üye olunarak biri yazar bilgilerini kapsayan isimli ve diğeri isimsiz ayrı adlarla word formatında kaydedilmiş iki dosya halinde gönderilir.

Yazarlar, her türlü iletişim için aşağıdaki adres ve bilgileri kullanmalıdır:

UKÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Dekanlığı

Haspolat Kavşağı- Lefkoşa KKTC

Telefon: (392) 671 11 11- 2600/2601

Belgegeçer: (392) 671 11 65

El-mek : folkloredebiyat@ciu.edu.tr • mkaradag@ciu.edu.tr

folklore / literature

QUARTERLY SCIENTIFIC CULTURAL JOURNAL

INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

Scope

The Journal of *folklore & literature* is a Cyprus International University publication that publishes original work in the fields of folklore, literature, anthropology, language, history, sociology, and psychology that are based on analysis and research conducted in accordance with the scientific method. The scope of the journal includes a variety of different pieces that range from original theoretical works to original research and analyses; to documents and interpretations; to applications or application based works; to educational works, meta-analyses, critiques, evaluations, and book reviews.

General Principles

The Journal of *folklore & literature* Management (Preliminary Evaluation Committee, Advisory Board and Editor) checks all submissions for plagiarism by submitting articles to the Ithenticate® and Turnitin plagiarism detection site prior to evaluating any of the journal articles. Basic publication principles include article originality, high potential to receive citations, and suitability with academic standards. The scientific, ethical, and legal responsibilities belong to the article authors. Papers submitted in the field of psychology must have ethical committee approval, especially for articles being submitted as original research that contain human participants and/or animal subjects. It is imperative that articles sent to *folklore & literature* have not been published anywhere else and that they are structurally appropriate with the instructions indicated below.

Articles can be written in either in Turkish or Englishs. Scientific articles should be no more than 40,000 characters (without space); analysis/discussion/critiques should be no more than 20,000 characters (without space); and media, book review/critiques should be no more than 5000-9000 characters (without space). Authors whose articles are accepted for publication will receive a hard copy of the journal and a pdf of their article. No submission fees, publication fees or page charges are requested from the authors. No royalties will be paid to the author. Published articles can be published elsewhere as long as it stated in the masthead.

Scientific - Academic Principles

The goal of a scientific article is to disseminate its findings acquired from research conducted by experienced field researchers, to the larger scientific community. Scientific ethics is the starting point of a study. TUBA (Turkey's Scientific Academy) defines ethics as "*the field of thought where people contemplate on the foundations of living a moral life and based on these foundations, they differentiate between right and wrong, search for accurate behaviors, and develop theoretical and scientific tools that can be applied*". This perspective is the basic principle underlying article acceptance for the Journal of *folklore & literature*. The journal publishes articles that are in accordance with TUBA and TUBITAK (The Scientific and Technological Research Council of Turkey)'s publication principles.

Articles with exceptional academic quality that are accepted to the journal should contain an Introduction, Methods, Results, and Discussion section. In the introduction, a clear and concise description of the problem the article is covering should be given. In the methods section, how the problem was approached should be described in detail and the choice of scientific method used should be explained and justified. In the results-discussion section, examination of the findings via the scientific method should be described and suggestions for future research as well developmental implications should be offered

Peer Review Process

Articles sent to the journal are initially examined and evaluated according to their appropriateness with the journal's publication principles and publication rules as determined by CIU's Preliminary Evaluation Committee. All other technical additions/changes that are beyond this Committee's jurisdiction are done in collaboration with the author(s). Upon receiving approval from the Advisory Board and Editor, the article is sent to two expert reviewers in the associated field. During the evaluation period, the article will go through a blind review process. In the event there is a conflict between reviewer's final reports, the article will either be sent to a third reviewer or a decision will be made by both the Advisory Board and Editor. Authors are required to make the suggested or necessary corrections during the evaluation process. In the event where authors disagree with the suggestions made, they need to indicate this with justifications. The final decision is made by the Advisory Board. Articles sent to the journal are not returned.

Instructions for Authors

Articles should be written in "Microsoft Word Document" format where "Times New Roman" font and "12" sizes are used. Spacing should be set at 1.5 cm and margins should be 2.5 cm all around. End of sentence words should not be separated according to their syllables. Text orientation should be justified without any indentations, no spacing between paragraphs; however, in the spacing section of MS Word, the "before" option should be set at 6. For manuscripts written in Turkish, it is required to submit an extended English summary of 750-1000 words.

First page design:

- 1- Author's name (right corner, aligned right)
- 2- Article title (centered)
- 3- For articles that are translated, the translator's name (aligned right)
- 4- For original Turkish articles, the abstract should be between 150-200 words in both English and Turkish. The English translation of the article's title is placed under the Turkish title, which is placed over the abstract. For articles in English, a Turkish abstract of at least 250 words should be prepared.
- 5- Five to six keywords in the article's original language, then in the abstract's language should be provided.
- 6- Information to be given as footnotes at the bottom of the page include:
 - Author information, denoted with a (*)
 - In translated texts, information about the translated source in association with the article, denoted with (**)
 - Information about the translator, denoted with (***)

Other Writing and Presentation Rules

Footnotes and Works Cited should be prepared according to the American Psychological Association's Publication Manual, 6. Primary sources must be indicated when secondary source citations are used. For in-text citations and other technical applications, please visit <http://www.apastyle.org/> for further details.

Contact Us

For articles you wish to have published in the Journal of folklore & literature, please send two files by mail to: <https://www.folklorededebiyat.org> one with detailed author information and one with no identifying names that have been saved as a MS Word document.

For all forms of communication, authors should use the following address and details:

CIU Faculty of Arts and Sciences Deanship

Haspolat Kavşığı – Lefkosa, KKTC

Telephone : (392) 671 11 11- 2600/2601 • Fax: (392) 671 11 65

E-mail : folklorededebiyat@ciu.edu.tr • mkaradag@ciu.edu.tr

DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

Kubilay Aktulum (Hacettepe Üniversitesi, aktulum@hacettepe.edu.tr) Turkey

Ali Berat Alptekin (Konya Üniversitesi, aalptekin@konya.edu.tr)

Ingeborg Baldauf (Humboldt Universität- ingeborg.baldauf@rz.hu-berlin.de) Germany

İlhan Başgöz (Em. Öğr.Üyesi- turkish@indiana.edu) USA

Hande Birkalan-Gedik (Universite: Johann Wolfgang-Goethe Universität - Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie -hande1kalan@yahoo.com) Germany

Fuat Bozkurt (Akdeniz Üniversitesi fbozkurt@akdeniz.edu.tr) Turkey

Bernt Brendemon (Universitas Oslo- bernt.brendemoen@ikos.uio.no) Norway

Özkul Çobanoğlu (Hacettepe Üniversitesi -ozkul@hacettepe.edu.tr.) Turkey

Nurettin Demir (Hacettepe Üniversitesi- ndemir@hacettepe.edu.tr) Turkey

Ali Duymaz (Balıkesir Üniversitesi- aduymaz@balikesir.edu.tr) Turkey

Nevzat Gözaydın (Ankara Üniversitesi- gozaydin@tdk.org.tr) Turkey

Tuğrul İnal (Hacettepe Üniversitesi- tinal@hacettepe.edu.tr) Turkey

Kurtuluş Kayalı (Ankara Üniversitesi- ankara@ankara.edu.tr) Turkey

Jaklin Kornflit (Syracuse University- kornflit@syr.edu) USA

Muhtar Kutlu (Ankara Üniversitesi- mkutlu@ankara.edu.tr) Turkey

John H. McDowell (Indiana University- mcdowell@indiana.edu) USA

Eva Kincses Nagi (Szeged University- evakincsesnagy@gmail.com) Hungary

Eunkyung Oh (Dongduk Women's University- euphra33@hanmail.net) South Korea

Metin Özarslan (Hacettepe Üniversitesi- metino@hacettepe.edu.tr) Turkey

Ufuk Özdağ (Hacettepe Üniversitesi - ozdag@hacettepe.edu.tr) Turkey

Jonathan Stubbs (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi-jstubbs@ciu.edu.tr) Cyprus

Mária Ivanics (Szeged University- res13986@helka.iif.hu) Hungary

Editör Yardımcısı / Assistant Editor

Mihrican Aylanç (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, maylanc@ciu.edu.tr)

Yayın - Medya Editörleri / Broadcast-Media editors

Serpil Aygün Cengiz (Ankara Üniversitesi, serpilayguncengiz@gmail.com)

Meryem Bulut (Ankara Üniversitesi, meryem.bulut@gmail.com)

Süheyla Sarıtaş (Balıkesir Üniversitesi, saritassuheyla@gmail.com)

İngilizce Editörleri / English editors

Manolya Çalışır (UKÜ / CIU mcalisir@ciu.edu.tr)

İlkyaz Ariz Yöndem (AHBV / AHBV ilkyazyondem@hbv.edu.tr)

Sonay Acar (UKÜ, sacar@ciu.edu.tr)

Düzeltiler / Languages Editing Service

UKÜ / CIU

(UKÜ Yabancı Diller Yüksek Okulu/CIU School of Foreign Languages)

**BU SAYININ HAKEMLERİ/
REVIEWERS of THIS ISSUE**

Prof. Dr. A. Deniz Abik

Prof. Dr. Ahmet Akçataş

Prof. Dr. Selma Baş

Prof. Dr. Serpil Aygün Cengiz

Prof. Dr. Ali Duymaz

Prof. Dr. Nurettin Demir

Prof. Dr. Umay Günay

Prof. Dr. Yüksel Gençal

Prof. Dr. Cengiz Gökşen

Prof. Dr. Feray Gökdoğan

Prof. Dr. Mehmet Güneş

Prof. Dr. Günay Karaağaç

Prof. Dr. Mehmet Meder

Prof. Dr. Meral Ozan

Prof. Dr. Ali Osman Öztürk

Prof. Dr. Mehmet Sağır

Prof. Dr. Ahmet Sarı

Prof. Dr. Süheyla Sarıtaş

Prof. Dr. Fatoş Silman

Prof. Dr. Recep Songün

Prof. Dr. Songül Taş

Prof. Dr. Yüksel Topaloğlu

Prof. Dr. Kerime Üstünova

Prof. Dr. Banu Elçin Yoldaşcan

Doç. Dr. Nevin Akkaya

Doç. Dr. Gül Aktaş

Doç. Dr. Nedim Bakırcı

Doç. Dr. Ümral Deveci

Doç. Dr. Gürkan Gümüştam

Doç. Dr. Nesrin Günay

Doç. Dr. Hatice Kayhan

Doç. Dr. Hülya Taş

Doç. Dr. Mustafa Yeniasır

Yrd. Doç. Dr. Aslı Soysal Eşitti

Yrd. Doç. Dr. Emel Kaya

Dr. Öğr. Üyesi Hasan Cuşa

Dr. Öğr. Üyesi Serdar Erkan

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Keskin

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Arzu Korucu

Bu sayıya gönderilmiş ve yayımlanmış/yayımlanmamış makaleler için değerli katkılarını esirgemeyen değerli bilim insanlarımıza teşekkürlerimizi sunuyoruz.

We would like to thank the valueable scientists for their precious time and contributions in evaluating the published and unpublished articles that were sent for this issue.

folklor/edebiyat

İÇİNDEKİLER

folklor/edebiyat' tan (Metin Karadağ).....	XI
Ötekinin Ötekisini Anlatan Roman: O/Hakkârî'de Bir Mevsim Novel Depicting the Other of the Other: O/Hakkârî'de Bir Mevsim Hanife Nalân Genç	451
Türk Kültürü Sözlü Şiir Geleneğinde Ekolojik Boyut: Derin Ekoloji Yaklaşımı Bağlamında Eko-Eleştirel Çözümleme Ecological Dimension in Turkish Culture Oral Poetry Tradition: Eco-Critical Analysis in the Context of Deep Ecology Approach Olgun Yalçın	463
Türkülerin Başına Gelenler: Politik-İdeolojik Sebeplerle Değiştirilen Türküler Üzerine What Happened to Folk Songs: On Folk Songs Changed for Political-Ideological Reasons Mustafa Dinç	483
Masalların Dil Becerilerinin Geliştirilmesine Katkısı: Öğretmen Adayları Örneği The Contribution of Tales to the Development of Language Skills: Example of Teacher Candidates Zekerya Batur - Hatice Altun	509
Corona ve Paul Celan Ya da Aşk ve Pandemi Corona and Paul Celan or Love and Pandemic Funda Kızılar Emer	527
Recalling a Forgotten Community: Jews of Diyarbakır Unutulmuş Bir Topluluğu Hatırlamak: Diyarbakır Yahudileri Süleyman Şanlı	545
Hasan Hüseyin Korkmazgil'in Made in Turkey Adlı Mizahi Öykülerinde Siyasi Eleştiriler Political Criticisms in Hasan Hüseyin Korkmazgil's Humor Work Titled Made in Turkey Ayşe Ertuş	559
Türkçede Ses Kavramsal Alanının Yapılandırılmasında İmge Şemaları, Kavramsal Metafor ve Metoniminin Roller The Roles of Image Schemas, Conceptual Metaphor and Metonymy in Structuring the Conceptual Field of Sound in Turkish Özay Önal	577
Eski Uygur Türkçesi Metinlerinde "Sumer~Sumeru Tağ" İfadesi Üzerine On the Expression of Sumer ~Sumeru Tağ in Old Uyghur Turkic Texts Hasan İsi	597

Kafka'nın "Melezleme"Sindeki Bağlılık Ölçütleri

Cohesion Criteria in "A Crossbreed" By Kafka

İnci Aras 609**Radical Feminist Echoes: Judith Thompson's *The Crackwalker* and *Lion in the Streets***Radikal Feminist İzler: Judith Thompson'ın *The Crackwalker* ve *Lion in the Streets* Oyunları**Belgin Bağırılar** 621**Derlemeler (The Review Articles)****Tsengel Tualarının Milli Kimlik Oluşumunda Key'at Naadam'ın Rolü**

The Role of Key'at Naadam in the Formation of National Identity of Tsengel Tuvans

İbrahim Ahmet Aydemir 633**Kent Kökenli Kadın Eğlencelerine Bir Örnek: Kerem'le Kız Kıza**

An Example of Urban Women's Entertainment: Girl to Girl with Kerem

Aslı Büyükokutan Töret 647**Yerli Dizilerde Geçiş Ritüelleri: Kına Gecesi Örneği**

Rituals of Transition in Turkish TV Drama: The Case of Henna Night

Ürün Yıldırım Onk - Ebru Gökalliler 671**"Suyla Arınma"dan Modern Zamanların "Gelin Hamamı"na:****Tarihi Karacabey Hamamı'nda Gelin Hamamı**

From "Water Purification" to "Bridal Bath" of Modern Times: Bridal Bath in Historical Karacabey Bath

Pınar Kasapoğlu Akyol 691**Evlilik Geleneklerinde Özel Ritüel: Kahramanmaraş Gelin Hamamı**

Special Ritual in Marriage Traditions: Bridal Bath of Kahramanmaraş

Mine Ceranoğlu - Meltem Özsan 707**Yayım- Medya- Söyleşi (Publishing- Media- Interview)**

Henry Glassie (1999). Material Culture (Maddi Kültür)

Süheyra Sarıtaş 733

Albert Einstein. Einstein Seyahatnamesi: Uzakdoğu, Filistin&İspanya 1922-1923

Melda Özen 737

Reinhard, Kurt-Ursula (2007) Türkiye'nin Müziği

Sibel Çelik 743

Üç Kanatlı Masal Kuşu: Oğuz Tansel" Kitabının Genişletilmiş Üçüncü Basımı Üzerine Prof. Dr. Aysıt Tansel'le Söyleşi

Vedat Yazıcı 747

folklor/edebiyat'tan

Değerli okurlarımız

Bundan önceki sayımızda yoğunlukla içinde bulunduğumuz Covid-19 bulaşısının göreceli gerileme dönemine denk gelen bu sayımızın tüm insanlığı sarsan günlere de nokta olmasını dilemekteyiz. Türlü zorluk ve yokluklarla örülü bu süreçte bireyler, kurumlar, devletler yeni koşullara koşut yaşam biçimleri oluşturdular. Biz akademisyenler için dijital ortamlarla sürekli iç içe olmak, yıllarca öğrencilerimizin ısıldayan gözlerine bakmaya alışmış; derslik, kantin, laboratuvar gibi yaşam ünitelerimizdeki dinamizmin yerine klavye ve ekranların ruhsuz varlıklarına bağlanmak, kurgularda bildiğimiz soyutlanmış yaşam biçimlerini tanımamızı sağladı. Bireysel alışılmışlıklar değişirken üretkenlik biçimlerinde de farklı yenilikler ortaya çıktı. Dersler, projeler dijital ortamda giderek yetkinleşen bir biçimde sürdürülürken “online” kongreler, panel-ler, konferans ve farklı sunumlar gerçekleşti. Medya editörlerimizden ve dergimizdeki çalışma arkadaşımız Prof.Dr. Serpil Aygün Cengiz’in liderliğinde Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkbilim Anabilim Dalı lisansüstü öğrencilerinden bir grup 19 Mayıs 2020’de yaklaşık 70 kişiden oluşan bir dinleyici kitlesiyle İnternet üzerinden sanal bir buluşma gerçekleştirdi. “Folklor Sokağı Atölyesi” olarak düzenlenen “Onun Tezini Anlatıyorum” başlıklı bu buluşmada altı öğrenci yurtdışında folklor alanında yapılmış biri Macarca, diğerleri İngilizce altı doktora tezini sundular. Mayıs ve Haziran aylarında kişisel olarak katıldığım Clarivate ve Dergipark’ın kriz dönemlerinde akademik dergicilik konularındaki online panelleri, bu bağlamda işlevsel etkinliklerdi.

Bu süreçte dergimize iletilen ve bu sayımızda yer alan Doç. Dr. Funda Kızıl Emer’in *Corona* ve *Paul Celan/ Ya da Aşk ve Pandemi* adlı makalesi de yaşananları edebî bağlamda ele almasıyla dikkat çeken bir ürün olarak belleklerde yer edecektir diye düşünüyorum.

Bir önceki sayımızda ilk adımlarını attığımız Türkçe makalelerdeki genişletilmiş özet (extended summary) uygulamasını, bu sayımızda tüm Türkçe makalelerde uyguladık. Bilindiği üzere başta Dergipark olmak üzere pek çok dergi dizinleri, makale yazarlarına ait ORCID ID’lerin makalelerde bulunmasını istemektedir. Bu sayıdan sonraki makale gönderimlerinde yazarlarımızın dergi sitemize kayıt sırasında ORCID ID’lerini de eklemeleri sağlanmıştır.

Bu sayımızda yer alan çok değerli bilimsel çalışmalara ek olarak Oğuz Tansel’in masallarıyla ilgili Vedat Yazıcı’nın Prof.Dr. Ayzıt Tansel ile yaptığı *Üç Kanatlı Masal Kuşu: Oğuz Tansel* kitabının genişletilmiş üçüncü basımı üzerine yaptığı söyleşinin de farklı bir katkı sağlayacağını düşünüyoruz.

Esenlikli, verimli günlerin getireceği yeni sayılarda buluşmak üzere, dergimizin gün ışığına kavuşmasında emeği geçen herkese içten teşekkürlerimizi sunarız.

Saygılarımızla.

Metin Karadağ

Editör

from *folklore/literature*

Dear readers,

This issue has been prepared in a negative environment due to COVID-19. Academics, scientists, writers, artists are doomed to their soulless keyboards and screens from live living environments. While lectures and projects were carried out in an increasingly competent way in the digital environment, “online” congresses, panels, conferences and different presentations also took place. In this regard, the online panels of Clarivate and Dergipark about academic journalism issues which I personally participated in May and June have been quite beneficial.

I think during this process, Assoc. Dr. Funda Kızıl Emer’s article titled Corona and Paul Celan / Or Love and Pandemic will also take place in the memories as a product that addresses the current events in a literary context.

The extended summary practice for manuscripts in Turkish which we had started in the previous issue as the first step is now implemented for all manuscripts written in Turkish.

We would like to extend our sincere thanks to everyone who contributed to this issue despite the difficult times we are in, and wish that the new issue will bring us closer to healthier and more productive days.

Sincerely,

Metin Karadağ
Editor



folk/ed. Derg, 2020; 26(3):451-462

DOI: 10.22559/folklor.1215

Ötekinin Ötekisini Anlatan Roman: *O/Hakkâri'de Bir Mevsim*

Novel Depicting the Other of the Other:
O/Hakkâri'de Bir Mevsim

Hanife Nâlân Genç*

Öz

Küçükrek öykü ve varoluşçu felsefenin önemli temsilcilerinden biri olan Ferit Edgü, pek çok yazınsal türde yapıt vermiş bir yazar, şair ve sanatçıdır. Yazınsal kariyerinden önce ilgi duyduğu resim, seramik ve buna koşut olarak aldığı sanat eğitimi onu ve yazınsal yaşamını farklı yönde etkilemiş, bir anlamda yön vermiştir. Fransa'da Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümünde okumuş ve 1964 yılında yurda dönmüştür. Askerlik görevini yerine getirmek üzere Hakkâri'nin Pirkanis Köyü'ne giden yazar, burada yaşamının en büyük değişimini geçirir. Bu küçük köyde yaşayıp gördükleri ona büyük bir deneyim olarak geri döner. Burada tanıştığı ve yaşadığı olaylar gerek özel gerekse yazınsal yaşamına esin kaynağı olmakla kalmaz, düşünce sisteminin tüm dengelerini değiştirir. Hakkâri yazarın gerek özel gerekse yazınsal yaşamında tam anlamıyla bir değişim noktasıdır. Bu kent biçimine yeni bir bakış açısı katar. Odağına bireyi alan yazar onun varoluş sorununu uyumsuzluk boyutuyla birleştirerek farklı bir anlayışla anlatır. Bu açıdan bu çalışmanın öncelikli amacı yazarın Hakkâri ile kurduğu bağın derin anlamını onun söylemedikleri, anlatmadıklarından hareketle açıklamaktır. Yalnızca *O/Hakkâri'de Bir Mevsim* isimli roman ele alındığında dahi yapıta isim veren, ona

Geliş tarihi (Received): 25.03.2020 - Kabul tarihi (Accepted): 15.06.2020

* Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı. ngenc@omu.edu.tr.
ORCID ID 0000-0001-2345-6789

esin kaynağı olan bu kentin yazarın dünyasında çok derin ve kalıcı izler bırakmış olduğu açıkça görülür. Roman Edgü'nün Hakkâri öncesi ve sonrası yapıtlarının ne denli değişim gösterdiğinin en güzel örneğidir. Özellikle imgelerle güçlendirilmiş anlatı yapısı, biçem, bakış açısı izleksel bakımından roman bir mihenk taşıdır. Yazarın yalnızca kendini değil yazınsal yönünü yeniden yarattığı bu kentin etkileri betimsel içerik analiz yöntemi ile açıklanmaya çalışılmıştır. Bununla yazarı Varoluşçuluk ve küçürek öykü türüne yakınlaştıran temel etkenin bu kent olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu çalışmayla Edgü'nün yalnızca özel yaşamının değil yazınsal kariyerinin Hakkâri öncesi ve sonrası olarak ayrıldığı bulgulanmıştır. Zira Hakkâri öncesi dönemde kaleme aldığı yapıtların ile sonrasındakiler arasında konu ve biçem yönünden oldukça çarpıcı farklılıklar vardır. *O/Hakkâri'de Bir Mevsim* onun düşünce evrenine yeni bir bakış açısı katmıştır. Bu saptamaya yazarın özyaşamöyküsüyle roman arasında kurulan bağla ulaşılmıştır.

Anahtar sözcükler: Ferit Edgü, *Hakkâri'de bir mevsim*, kent, öteki, Hakkâri

Abstract

One of the important representatives of minimal story and existentialist philosophy, Ferit Edgü is a writer, poet and artist who has produced many literary works. Before his literary career, the painting, ceramics and art education he received influenced him and his literary life in a different direction and gave direction at once. He studied painting at the Academy of Fine Arts in France and returned home in 1964. The writer travels to Pirkanis village of Hakkâri to fulfil his military service, where he spends the biggest change of his life. What he lives and sees in this small village return to him as a great experience. The events he witnessed and experienced here not only inspired his private and literary life, but also changed all the balances of his thought system. Hakkâri is literally a point of change in the writer's private and literary life. This adds a new perspective to the urban style. The author, who takes the individual into his focus, combines the problem of existence with the dimension of nonconformity to describe it with a different understanding. In this respect, the primary purpose of this study is to explain the deep meaning of the author's connection with Hakkâri, as he do not tell or explain. It is evident that this city, which gives a name to the work and inspires it even when the novel *O/Hakkâri'de Bir Mevsim* is considered, has left deep and lasting traces in the world of the author. The novel is the best example of how much Edgü's pre-and post-Hakkâri works have changed. The novel is a touchstone, especially in terms of narrative structure, style and perspective, reinforced by images. The effects of this city, in which the author recreates not only himself but also his literary aspects, have been tried to be explained by descriptive content analysis. With this, it was concluded that this city was the main factor that brought the author closer to existentialism and the shrinking story genre. With this study, it was found that Edgü's literary career was separated before and after Hakkâri. Because there are quite striking differences between the works he wrote in the pre-Hakkâri period and the ones in the following in terms of subject and style. *O/Hakkâri'de Bir Mevsim* has added a new perspective to his universe of thought. This determination was reached by the link between the author's autobiography and the novel.

Keywords: Ferit Edgü, *Hakkâri'de bir mevsim*, city, other, Hakkâri

Extended summary

Ferit Edgü, a publisher, an art critic and a painter, is known for his works in contemporary Turkish writing within different genres such as novels, stories, poetry, theatre, aphorism and scrutiny. His literary value is represented through his unique style which is marked by syncretized views. He is an author whose life and literary career are shaped by certain interesting events and sensations that begin in Hakkâri. When he returned from Paris, where he attended school, he went to the village of Pirkanis, Hakkari in 1964 for military service. The governor of Hakkâri sends this young man, who has just arrived from Paris, to Pirkanis, where he would spend two years avoiding alienity. The author's life is described in his novel: *O/Hakkâri'de Bir Mevsim*. In the novel, he expresses sharp criticism regarding the state's situation in eastern regions and he writes about people of different languages and ethnicities. In addition, he mentions the harsh climate of the region, poor living conditions and the inability to reach medical services in the village.

Ferit Edgü's novel, published in 1977, a year after its composition, was mostly identified with the name *O/Hakkâri'de Bir Mevsim*. It is an account in which truth and thought are sometimes intertwined, and sometimes the distinction between the two is eliminated. In fact, Melih Cevdet Anday states that the novel *O/Hakkâri'de Bir Mevsim* is not considered a realistic one. Rather, the reality has become an incredible dream, to the extent that it has become an amazing story, and that he admires Edgü's transformation of a real life into a fictional frame. The novel, consisting of two main and twenty-five sub-chapters, includes influences shifting to many literary genres in its entirety. In the first part, sixteen sub-sections are combined together with the topics they are related to, while the second section consists of nine sub-sections. The first part of the novel encompasses conventional novel characteristics whereas the second part includes some disconnected and occasionally independent status stories. At the beginning of the novel, it is emphasized that the first word is the last word in a sense with the title of front and end words, which is fully compatible with modern novel features. From the beginning, the reader is led to a search in a fictional plane, in an ambiguous state between dream and reality. *Hakkâri'de Bir Mevsim* is a diversified and enriched form of Edgü's style, which has produced many literary works.

Edgü adds genres such as biographies, memoirs, memorabilia, fairy tale and even poetry and fantasy elements to his story. In fact, apart from this novel, which contains memoir-fiction, there are no autobiographical traces in other works he composed. Like contemporary writers, Edgü tries to adapt what he has learned from the West to Anatolia and moves away from addressing social issues trying to understand the individual in a universe where dream and reality intertwines.

It is worth mentioning that the novel has been translated into many languages such as French, German, Italian and Japanese, and received awards at the 33rd Berlin Film Festival in 1983 and the 2nd Mediterranean Culture Film Festival in 1984. His novel "O" was shot in 1977 under the name *Hakkâri'de Bir Mevsim*, and was played by the *Sarı Sandalye Theatre Group* in 2016 as part of the Istanbul Theatre Festival.

This village, which re-evaluates all its experiences with a different perspective in the opposition of Paris-Pirkanis, becomes a real test for the writer. Here, he witnesses little children who die of illness, desperate women married as co-wives, men who bow to their landlord, and life full of poverty and violence, that is, a life style that works completely different from the western world. As he describes, using his own words, this village, which has no road, no electricity, becomes the turning point of his life.

The person named O, who can be described as an anti-hero, is a sailor, but it is not known how he ended up in Hakkâri after an accident. However, after a while, he assumes that he exists within an exile, not as a result of an accident. Having difficulty recognising himself and his face, O is in a world between dream and reality. In fact, in the narrative of the novel based on these contradictions, it loses its importance whether it is a casualty, a passenger or a victim. Therefore, it is not important whether these are real or not, it is only important that they have been experienced. So instead of excluding this city of rights, where he ends up, he chooses to adopt it. After this point, he confronts the fact that his life is indispensable. It is reinforced by writing marks that the novel has not reached a definitive end. This is how the true conflict is riveted with the dream that the author developed fiction with the line used instead of the dot. Now the reader is free to match the end he wishes to the novel. But it won't be easy for the reader, who doesn't quite comprehend whether he's actually seeing a dream or the reality of the dream. The function undertaken by the head in the narrative places of the novel is quite manipulative in embodying the dream-true conflict.

In *Hakkâri'de Bir Mevsim*, the author, who identifies with the condescending story genre, creates a fiction that is stuck between poetry and narrative in a clear, simple and short narrative chart. However, this fiction is so real and structured so well that after a while, dream and reality mix and/or replace. The novel magically turns reality into dreams at the same time. No definite distinction can be made in the novel whether it is turned into a real life or a fiction. He rebuilds himself in this city, where he reaches the essence of his existence.

Giriş

Türk Yazını'nda şiir, öykü, roman ve deneme gibi farklı türlerinde yapıt vermiş ve modern anlatının önemli temsilcilerinden biri olan Ferit Edgü, 1950'li yıllarda yazınsal kariyerine adım atmıştır. Özellikle küçürek öykü ve Varoluşçu yaklaşımın ismiyle özdeşleştiği bir yazın insanı olan Edgü onları kendine özgü sanat anlayışıyla yoğurmuştur. Onun özgünlüğü modern yaşama koşut olarak bireyin varoluş sorununu Türk toplumunun değerleri ve algılayış biçimiyle uyumlu biçimde ele almasından kaynaklanır. Türk Yazını'nda 'bunalım edebiyatı' nitelemesiyle anılan hareketin iki öncüsü Demir Özlü ve Ferit Edgü'dür. Edgü hiçbir duygusunu gözlem ve betimlemeleriyle somut hale getirir. Onu çağdaşları Bilge Karasu, Leyla Erbil, Nezihe Meriç ve Tomris Uyar gibi yazarlardan ayıran en temel özelliği deneyiciliğidir. Bu yazarlar gibi o da a ve Mavi gibi dergilerde yazılar yazmışsa da zaman içerisinde yazınsal yönelmelerinin farklılaşmasıyla onlardan ayrı bir niteliğe bürünmüştür.

Türk Yazını'nda varoluşçu çizgi Ferit Edgü ile özdeşleşmiştir. Batıdaki Varoluşçuluk anlayışının onun dünyasında kişisel deneyim ve yaşantılarından kaynaklı olarak farklı bir

yorum ve anlama sahip olduğunu görüyoruz. Bu anlamda yazarın yaşamında Hakkâri ilinin ayrıcalıklı ve özel bir yeri olduğu açıktır. Hakkâri yazarın gerek kişisel yaşantı gerekse izlenimleriyle bütünleştirdiği yerin adı olmasıyla özel ve yazınsal yaşamında oldukça yönlendirici bir işlev üstlenmiştir. Bu kent ve burada yaşadıkları yazarın yazınsal yaşamını tümüyle etkilemiş ve onu çağdaşlarınınkinden farklı bir biçime yönlendirmiştir. Edgü'nün Hakkâri'de yaşadıkları, gördükleri onun bakış açısını varsıllaştırmakla kalmamış biçimini bu yönde şekillendirmesine yol açmıştır. Bu durum da Türk Yazını'nda bireyin varoluş sorunsalının temsiliyet kazanmasında oldukça etkili olmuştur. Varoluş sorunu ve uyumsuzluk Türk toplumunun yaşantı biçimi, kültürü ve yapısıyla yansıtılmıştır. Yazarın yapıtlarında bas-kın biçimde duyumsanan Varoluşçuluk anlayışının temelleri er-öğretmen olarak Hakkâri'de geçirdiği günlerde atılmıştır. Edgü'nün askerlik görevi sırasında tanıdığı bu kentteki yaşantısı, izleminleri ve anıları bu anlayışı benimsemesine kaynaklık etmiştir. Kendisinin de her fırsatta dile getirdiği gibi tüm yaşamında Hakkâri ili ve onunla kurduğu bağ derin izler bırakmıştır. Öyle ki bu izler doğrudan ve/veya dolaylı olarak yapıtlarında yaşam bulmuştur. Bu yönüyle *Hakkâri'de Bir Mevsim içerdği* anlamla ona esin kaynağı olmakla kalmamış yazarın yazınsal kariyerinde yönlendirici bir etki yaratmıştır.

Değindiğimiz gibi Ferit Edgü Türk Yazını'nda yalnızca Varoluşçu anlayışın değil aynı zamanda küçürek öykü türünün de en önemli temsilcilerinden biridir. Onun biçemi üzerinde kısa bir değerlendirme yapılırsa temel izlek ve onları yorumlama biçiminin özgünlük taşıdığını rahatlıkla söylenebilir. Yazarın yalnızca birkaç yapıtı incelendiğinde bile sanat anlayışının tümüyle farklı bir boyuta evrilmesinin Hakkâri'yle kurduğu bağla ilişkisi olduğu kolayca anlaşılabılır. Hakkâri yazarın özel yaşamında bir yer edinmişken kariyerinin ilerleyen aşamalarında yazın yaşamını biçimlendirmede esin kaynağı ve söz sahibi olmuştur. Bu il yazarın gerek özel gerekse yazın yaşamını o kadar kesin çizgilerle ayırır ki bunu Hakkâri öncesi ve sonrası diye yorumlamak olasıdır. Çünkü Hakkâri sonrası yapıtları anlatı yapısı, biçemi, izleği ve bakış açısı yönünden tümüyle değişmiştir. Bu dönem yapıtlarında dikkat çeken bir başka nitelik de yapıtlarda açık veya örtük biçimde kullanılan imgelerdir. Yazınsal bu değişim Edgü'yü Varoluşçuluk ve küçürek öykü türüne yönelmeye itmiştir. Anday, onu “paragrafları aşan cümleleri bir kenara bırakan az, daha az kelimelerle üreten bir kelime avcısı”¹ olarak görmektedir. Yazar bundan böyle yapıtlarının merkezine yerleştirdiği bireyi yeni bir anlam boyutuyla ele alacaktır. Varoluş kaygıları içindeki bu birey Edgü'nün yaratım evreninde somut gerçeklikle içe içe verilir. Birey zaman ve uzamla tanımlanmış yaşamında varoluş kaygılarından hiçbir zaman kurtulamaz. Bu yüzden bireyin varoluş kaygıları seçimleri doğrultusunda bir anlam kazanır. Örneğin, özgürlüğü seçen birey yalnızlıkla sınav verir, içinde yeşeren bunaltıya onu iletişimsizliğe iter. “Kişiöğ-lunun dünyada kendine bir “yer edinme” çabası, onun insanlaşmasının en önemli etkinliğidir” (Korkmaz, 2005: 140). Bu yalnızlıkta gerçek düşe karışır. Ne yaşama ne de dünyaya tam anlamıyla bağlanabilen birey, yurtsuzluk diyarında bir yolcudur adeta. Zamanda yiten birey, uzamla da bir türlü bütünleşemez. Bireyin içine düştüğü bu kaygı durumunun bir bunaltıya dönüşmesinin sebebini ötekileşmeyle ilişkilendiren Şahin bunu şu sözlerle açıklar: “Bunalı, insanlığın en üst düzeyde öteki oluşunun temelidir” (2014: 237). Modern dünyanın mekanikleştirdiği aynı zamanda değersizleştirdiği bireyin özgürlük alanı daralmıştır, dünya değerleri arasına sıkışmış kalmış ve çaresizdir. Kendine yeni varlık alanları arayan bu birey, kendisiyle derin bir iç çatış-

maya girer. Özellikle de küçürek öyküde kendini kanıtlamış olan Edgü yapıtlarında bireyi bu türün değerleriyle anlatmıştır. Öykünün bir alt kolu olarak değerlendirilen küçürek öykü, roman ve öykü gibi yazınsal türlerde olduğu gibi bir kurgu yapısına sahip olmadığı için karakter gelişimi veya öğüt verme gibi bir erek taşımaz. Bu yüzden gerçekleri sezdirme yoluyla okurda ani uyarımlar yapar. Yazmak, çizmek ya da şiirin imgelerinden yararlanmak Edgü için yalnızca kendini anlatma yolları olmakla kalmamış aynı zamanda her birinin kalemine kattığı derinlikle güçlenmiştir. Bu uyarımları da “kişilerin zamansızlık ve yurtsuzluk sorunlarını metinleştirerek” gerçekleştirir (Korkmaz ve Deveci, 2011: 12). Küçürek öykü gerek biçimsel yapısı gerekse anlatım özellikleriyle şiire yakınsanabilir. Şiir gibi imgelem dünyasının kapılarını açarak az sözle çok anlam üretmeyi amaçlar. Baş ve sonun okuyucunun imgelem gücüne bırakıldığı küçürek öyküde sıradan bir durum ya da konunun etkileyici bir biçimde anlatılması söz konusudur.

Ferit Edgü’nün yapıtlarını özel kılan bir diğer nokta da ele aldığı kişileri yansıtmaya biçimidir. Karakter de, kişi de, anlatıcı da kendisidir. Bu yüzden yapıtlarında yansıttığı kişiler kurmaca değil, kendi yaşamından kurgu evrenine süzülen ve oradan okura seslenen gerçek kişiler gibidir. Doğu coğrafyasında insan yazgısını anlatırken aslında kendi yaşamını değiştirdiğinin ayırdına varmakta gecikmez. Sustuklarını yazma arzusu onda bir edime dönüşür. Bireydeki toplumu ararken toplumdaki bireyle baş başa kalır. Onun bireyi var olma/olamama sürecinde bireyleşme sancıları yaşar. Anlatı yerlemlerinde bireyin kendini kuşatan uzam içinde sıkışmışlığını söyleşimlerin arasına gizlediği kimi gönderme ve örtük anlamlarla okura aktarır. Bunu o kadar gerçekçi ve dolaysızca yapar ki anlatı yerlemlerini oluşturan her bir öge ana izleği ortaya çıkartma, bir başka anlatımla onu belirginleştirme işlevi üstlenir.

Bir kent öyküsü: *Hakkâri’de bir mevsim*

Ferit Edgü, şiir, tiyatro, aforizma, inceleme gibi farklı türlerde yapıtlar vermiş olsa da asıl yetkinliğini roman ve öyküde göstermiştir. Kariyerine şiirle başlamış olmasına karşın yazma edimini daha sonra nesir, roman ve öyküye yönelerek sürdürür. Yazar kimliğini böylesine çeşitlendirmiş olmasında yayıncı, sanat eleştirmeni ve ressam kimliğinin oluşu da yadsınamaz. Yapıtlarında ön plana çıkan temel izlekler iletişimsizlik, yalnızlık ve yabancılaşma onda bireyin varoluş sorunsalının yansıması olarak kendilerini gösterir. Bireyin yersiz yurtsuzluğu, bağlarının kopukluğu, kendi içine dönmesine yol açmakla kalmaz, bu yalnızlık içinde varlığın anlamını sorgulamaya iter. Türk Yazını’nda Batıdaki varoluşçuluk hareketinin yansımaları özellikle 1970’li yıllarda kendini hissettirmeye başlar. Dönemin sosyo-ekonomik ve siyasal koşulları bireyi gerek maddi gerekse manevi değerlerini sorgulamaya iter. Çağın bunalımı evrensel bir izlek gibi değerlendirilirken, bu sorunları ele alış biçimi bir yazardan diğerine değişkenlik gösterir. Örneğin, Ferit Edgü bireyin sorunlarını toplumla olan ilişkisi bağlamında değerlendirir. Onun yaratım evrenindeki bireyi gerçekçi kılansa kültür, gelenek, düşünce yapısı ve yaşantı biçimiyle iye olduğu coğrafyanın tüm özelliklerini yansıtmasıdır. Hakkâri’de kaldığı zaman sürecinde tanık olduğu olaylar ve karşılaştığı insanları, onların yazgılarını Doğu coğrafyasının kendine özgü anlayış ve dokusuyla anlatır. Ancak Doğu insanının öyküsünü anlatırken gerek anlatıcı veya kahraman gerekse yazar olarak bireyin içinde bulunduğu uzamda sıkışmışlığını gözler önüne serer. Ferit Edgü’nün *Kimse* (1976), *Hakkâri’de Bir Mevsim* (1977), *Doğu Öy-*

küleri (1996) ve *Yaralı Zaman* (2007) isimli yapıtlarında da Doğu varlığını duyumsatır. Ancak *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de kimi zaman kullandığı imgelerle, kimi zamansa anlatıya açık ya da örtük biçimde yerleştirdiği göndermelerle bu etki daha yoğun biçimde duyumsanır. Kitapta bir Doğu öyküsünde modern insanın başta kendisiyle hesaplaşması konu edilir. Modernizmin biçimlediği birey kendi benlik arayışına düşer. Çevresiyle ilişkileri kısıtlanmış veya yok olmuş, aidiyet ve güven duygularını yitirmiş bu yalnız birey sürekli bir arayış içindedir. Modern yaşamın mekanikleştirdiği birey düşle gerçeğin çatıştığı bir evrendedir. Bireyin yaşadığı varoluşsal tedirginlik doğrudan yazar ya da anlatıcı ağzından gerçeküstü öğeler ve düşsellikle harmanlanmış olarak anlatılır. Herkesten uzak bir ortam ona özgürlük sunmak yerine kısıtlamalar getirmiş, onu bir iç çatışmaya itmiştir. Varlığına yeni anlamlar yükleme uğraşında birey çaresiz ve yalnızdır. İç sıkıntısı, bunalım ve huzursuzluk bir tedirginlik durumu olarak belirir. Bu yüzden yapıtta varoluşsal sıkıntı düşsellik ve gerçeküstü öğelerle varsillaşır. Güvensiz, umutsuz insanların yakasını bırakmayan kimi nesneler ya da durumlar varoluşsal bir sıkıntının gösterebilir. Ferit Edgü'nün yapıtlarında rastlanan bu durumlar nereden geldiği belli olmayan garip sesler ya da evde ortaya çıkan böceklerle kendini gösterir. *Hakkâri'de Bir Mevsim* anlatısındaki izlek ve imgelere diğer eserlerinde de rastlanır... Alegorik bir anlatımla güçlendirilmiş “*Bozgun*” başlıklı öyküdeki kahramanın göğsünde fark ettiği bir yara da söz ettiğimiz gerçek-düş karşıtlığının somutlaştığı bir örnektir. Kahramanın yalnızlığı ya da çaresizliği simgesel düzlemde bu yara ile keskinleşir. Edgü'nün “*Leş*” başlıklı öyküsünde ise bir başka imge kullanılmıştır. Tekneye takılan bir leş aslında kahramanın iç dünyasında onu kuşatan sıkıntılarının dışı vurumudur. Yine yazarın “*Odada*” başlıklı öyküsünde fare de bir imge olarak yer alır. Edgü'nün Sartre'ın varoluşçu düşüncesinden izler duyumsanan “*Kaçkınlar*” da bulantı benzer bir işleve sahiptir. Kahramanın duyumsadığı bulantı yaşadığı dünyaya karşıdır.

Türk yazınında Elli Kuşağı'nın önemli isimlerinden biri olan Ferit Edgü başta yazına değil resme ilgi duyduğu için İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne kaydolmuştur. Hatta öğrenim yaşamının beş yılını Paris'te geçirmiştir. Fransa'da sanatsal uğraşlarını farklı okul ve çevrelerde sürdürmüştür. Örneğin, seramik öğrenimi için Académie du Feu'de, felsefeyle ilgili Sorbonne'da bulunmuş, Louvre'da ise sanat tarihi ile kurslara katılmıştır. Yazar kendisini sanatın bir alanından diğerine yönelten esinlenmeler olduğunu kabul etmektedir. Büyülediği Paul Klee tablosu onu ressam olmaya, bir Sait Faik öyküsüye yazarlığa yönlendirmiştir. Yazarın sanatın farklı alanlarına duyduğu ilgi ve merak yazınsal kariyerinde çeşitlilik sağlamakla kalmaz aynı zamanda farklı duyumsayışlara da kaynaklık eder. Şiir, roman, öykü gibi türler hem tek tek yaratımlarını taçlandığı türler hem de birbirleriyle etkileşimleri bakımından tüm yapıtlarına esin kaynağı olur. Bu türlerin her biri de Edgü için yeni bir ifade biçimi olur.

Edgü'nün farklı yazınsal türlere yönelmesinde ve bunları çeşitlendirmesinde özel yaşamındaki etkilenmeler de yönlendirici olmuştur. Bu etkilenmenin en derinden duyumsandığı olay askerlik görevini tamamlamak için gittiği Hakkâri olmuştur. Yazar kendisiyle yapılan söyleşi ya da röportajlarda gerek bu kentle kurduğu bağı gerekse bunun anlamını dile getirmiştir. Abidin Parıltı'nın kendisiyle *Yaralı Zaman* 'lar üzerine yaptığı bir söyleşide Edgü Hakkâri için şu sözleri söylemiştir. “Söyledim, orası benim dünyaya gözümü açtığım yurdum. Geçende bir söyleşi sırasında “oradan ayrılırken bir yarımı orda bırakmışım gibi” dedim. Sonradan

gördüm bunu. Bana bunları belki de o yazdırıyor. Bir yarımı Hakkâri’de bıraktığım, o da Hakkâri’den hiç ayrılmadığı için bir dönüş söz konusu değil. *Yaralı Zaman*’daki dönüş, zaman üzerinden bir dönüş. Ama bunun ne anlama geldiğini sormayın bana.” Askerlik yaptığı süreçte tanıdığı bu kent onun için tam bir değişim ve dönüşümün başlangıç noktası olmuştur. Askerliğini tamamladıktan sonra İstanbul’a dönen ve bir süre sonra tekrar Paris’e giden yazar için yurda döndükten sonra artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Pek çok söyleşi ve röportajda açıkça dile getirdiği gibi Hakkâri onun için bir değişimin adıdır. Askerlik dönüşü İstanbul’da bir süre kaldıktan sonra tekrar Paris’e giden yazar bir yıl sonra yurda döner. Askerlik görevini yapmak üzere 1964 yılında Hakkâri’nin Pirkanis Köyüne giden Edgü bu kentte yaşadıkları ve tanık olduklarının gerek özel yaşamını gerekse kalemini şekillendireceğinden habersizdir. Bu yüzden “Ferit Edgü için Hakkâri’den Önce’si ile Hakkâri’den Sonra’sından söz edilebilir” (Uzun, 2014: 47). Hakkâri’de yaşadıklarıyla dönemini sorgulayan hatta onunla hesaplaşan yazarın yapıtları içerik ve anlamsal boyutlarıyla incelendiğinde bu durumu somut biçimde yansıttığı görülür. Çetin iklim koşulları ve coğrafi konumuyla bu küçük köy, yaşamı ve anlamını sorguladığı bir uzam olur onun için. O, bu sorgulamayı şu sözlerle ifade etmektedir: “Pirkanis kendimi ve bildiklerimi sınamamda yardımcı oldu. İnançlarımı, insanlara, doğaya bakışımı, kitaplardan öğrendiklerimi, o Allah’ın dağında, on dört haneli, yolu, elektriği, telefonu olmayan bir köycükte, tüm dünyası o dağlar, o koyunlar olan insanların arasında yeniden gözden geçirmek olanağını buldum bütün bir kış boyu”² Tüm dünyadan yalıtılmış bu köy yokluğun ve yoksulluğun hüküm sürdüğü bir yer anlamı taşır. 1977’de *Hakkâri’de Bir Mevsim* adıyla filme çekilmiş olan roman Fransızca, Almanca, İtalyanca hatta Japoncaya çevrilmiş, yurt içi ve yurt dışında pek çok ödüle layık bulunmuştur. 1983’te 33. Berlin Film Festivali’nde, bir yıl sonra ise 2. Akdeniz Kültürleri Film Festivali’nde ödül almıştır. Bunun yanı sıra roman 2016’da İstanbul Tiyatro Festivali’nde Sarı Sandalye Tiyatro Topluluğu’na oyunlaştırılmıştır.

Bu açıklamalardan hareketle romanı biçimsel ve anlamsal yönden daha ayrıntılı biçimde değerlendirmeyi sürdürelim. 1977’de on iki yıl öncesi anılarına giderek ya da o yılları düşleyerek “O” adıyla yayımlanan *Hakkâri’de Bir Mevsim* için düşünülen ilk isim “Doğu’m” olmuşsa da roman *Hakkâri’de Bir Mevsim* ismiyle özdeşleşir. Dündar (2018) kitabın ilk isminin iki çağrışımı olduğunu belirtir bunun birincisinin yazarın daha önce varlığından bihaber olduğu “doğu”ya ikincisininse burada geçirdiği kışın ardından kendi yeniden “doğum”una vurgu yaptığına işaret eder. ‘Doğu’ ve ‘doğum’ sözcükleri insanla coğrafya, insanla yazgıyı sorgulamaya iter. Çünkü yazar *O/Hakkâri’de Bir Mevsim*’de okuru yalnızca Doğu öykülerini anlatmaya değil, anlamaya da davet eder. Bu yüzden roman çok katmanlı bir anlam yapısına sahiptir. Kendisiyle yapılan röportajda yazar bu ilin bıraktığı izler için şu ifadelerle yer verir. “Yalnız yazarlık serüvenimde değil, yaşamımda da bir Hakkâri olayı var. İnsan birçok kez doğabilir. Ben de, ikinci kez Hakkâri’de doğdum. Hakkâri dönüşü, aynı insan değildim” (Şen, 2016). Yazar için Doğu gerek coğrafyası gerekse insanıyla ayrıcalıklıdır.

Anı ve kurgunun buluştuğu *O/Hakkâri’de Bir Mevsim* iki ana, yirmi beş alt bölümden oluşmuştur. İlk bölümde on altı, ikincisinde dokuz alt bölüm bulunur. Romanın ilk bölümü kendi bütünlüğü içinde daha tutarlı iken ikinci bölümü birbirinden bağımsız durum öykülerinden oluşturulmuştur. *Hakkâri’de Bir Mevsim*’i kökleşik romandan yapısal ve anlamsal boyutta

ayıran nitelikleri daha ilk bakışta dikkat çekicidir. Okurun romanla bir özdeşlik kurmasını istemeyen yazar bu amaçla romana yerleştirdiği ön ve sonsözlerle onun alımlama estetiğini harekete geçirmeyi amaçlar. Eleştirel ve yaratıcı okuma süreçlerini devreye sokmaya çalışan Edgü, romanın çelişkiler yumağı haline gelen dolantısının bu sıra dışı yapısını tümüyle okurun yorum ve anlamlandırmasına bırakır. Romanın başındaki ön ve son söz başlığı ve üstlendiği anlamsal boyut modern romanı anıştırır. Daha önce de belirttiğimiz gibi biyografi, anı, hatıra, küçürek öykü, şiir gibi yazınsal türlerde yapıtlarını çeşitlendirmiş olan yazar bu çeşitliliği romanın anlatı yapısında fantastik öğelerle güçlendirir. Dilini bilmediği, coğrafyasını tanımadığı böylesi bir uzamda bireyi anlamaya çalışan yazar, Hakkâri'nin yüksek bir köyünde iki yılını geçirir. Farklı etnik kökene ve dile sahip ötekileşmiş ve/veya ötekileştirilmiş insanların dünyasından bir öteki olarak bulur kendini. Doğuyu ve devletin buradaki durumunu anlamaya ve anlatmaya çalıştığı bu köyde yaşam bambaşka bir anlam kazanır onun için. Ne yolu, elektriği, ne de telefonu olan bu köy modern yaşamdan tümüyle yalıtılmış, unutulmuş hatta gözden çıkartılmış gibi bir izlenime sahiptir. Tüm olumsuzluk ve ağır yaşam koşullarına karşın insanlar durumu kabullenmiş ve yazgılarına boyun eğmişlerdir. Tıpkı buradaki diğerleri gibi roman kahramanı O için de bu köy kesin bir yokluk, yoksunluk ve yoksulluk anlamı taşıyordur. Bu anlam düzleminde düşle gerçek iç içe geçmiştir. Bu ırak topraklarda zaman belirsizleşmiş, uzam sınırlanmıştır. Bu tekdüze ve yalın yaşam onun için gerçek bir sınav olur. Kendisiyle yapılan söyleşilerde Doğu ve Doğu insanını ayrı tuttuğunu açıkça gördüğümüz yazar bu durumu şu sözlerle vurgular: “Doğu, benim ikinci doğuşumu yaşadığım yer. (...) Diyebilirim ki Hakkâri’de yaşadığım bir mevsim beni değiştirirken dilimi de değiştirdi” (Parıltı, 2007). Yazarın uzun yıllar yaşadığı Paris’in onun için taşıdığı anlam bu köyünki ile karşılaştırılmazdır dahi. Yaşadığı tedirginlikle insanlara mesafeli olan ve onları gözlemlemekle yetinen anlatıcı için Hakkâri’nin başta yarattığı anlamı sondakiyle tümüyle karşıtlık taşır. Yazar için “Paris’ten Pirkanis’e dünyaları sırtlayıp gelmiştir” diyen Yalçın (2018) Edgü’nün buradaki insanların dünyasına girdiğini, onlardan biri gibi olmaya çabaladığını vurgulamak ister. Başlangıçta geçmişine dair hiçbir şey hatırlamayan anlatıcı köylülerle kaynaştıkça daha önce tanımadığı bir dünyada yeni yaşam olanaklarını bulduğunun ayırdına varır ve unuttuğu izler de yeniden belirlir. Bir sürgün mü, mahkûm mu olduğunu sorgulaması da bu aşamada gelişir. İlk bölümde kendini “yabancılar arasında bir yabancı olarak” nitelendiren anlatıcı çok geçmeden o topluma iye oluverir. Romanda bu iç hesaplaşma şu sözlerle yer alır: “Bir kazazede miydim? Yoksa bir sürgün mü? Yoksa bir mahkûm mu? Öyleyse neydi suçum? Yoksa ben hep burada yaşadım, burada doğup büyüdüm de...” (Edgü, 2006: 20). Başka yabancılığın yarattığı tedirginliği yaşayan ancak kısa zaman içinde onların çaresizliklerine, yoksul yaşamına ortak olan O, kendisini neyin ya da nelerin beklediğinden habersizdir henüz. Bu dağ başında insan öykülerini uzaktan izleyen değil, içinde yaşayan olur. Bu köyde zaman öylesine durağandır ki adeta donmuştur. Karlarla kaplı günlerde insanın yapacakları da sınırlıdır. Yalnızlık bir monoloğa dönüşür.

Gerek yapısal düzenlenişi gerekse anlamsal boyutuyla roman kökleşik roman niteliklerinden tümüyle arındırılmıştır. Bunun ilk göstergesi okurun romanla özdeşlik kurmasının önüne geçilmiş olmasıdır. Romandaki ön ve sonsözler herhangi bir yönlendirilme yapılmaksızın okurun alımlama estetiğine bırakılır. Romanın başkişisi olan O, isimsizliğiyle tam bir karşıt kahraman niteliği taşır. Pek çok çelişkinin taçlandırıldığı romanın en tuhaf yanlarından biri anlatıcı/

kahramanın bir deniz kazası sonucu Hakkârî'ye düşmesidir. Romanın ilerleyen bölümlerinde okur onun bir deniz kazası sonucu değil, bir sürgün olduğunu anlar ya da bunu anlatıcının telkinleriyle kabullenir. Bu uçsuz bucaksız coğrafyada kendine dahi yabancılaşan öğretmen ya da kendini O olarak duyumsayan anlatıcı düş mü gerçek mi olduğu belirsiz bir evrendedir. Düş zannettiği aslında onun gerçeği olur. Bu kabullenmeden sonra da artık O'nun bir kazazede mi, yoksa bir sürgün mü olduğu anlamını yitirir ve Hak kentine nasıl geldiğinden çok buraya nasıl bir anlam yüklediği daha önem kazanır. Onu benimseyip kabullendiğinde gerek anlam evreni gerekse ilişki düzlemi bakımından her şeye farklı gözle bakar ve yeni anlamlar yükler. Romanda okura bırakılan anlamsal boyut kullanılan noktalama imleriyle de keskinlenir. Yazarın nokta yerine kullandığı çizgi romanın sonunun belirsizliğini güçlendirmekle kalmaz, onu yoruma açık hale getirir. Bu da yazarın roman genelinde özenle korumak istediği gerçek-düş çatışmasını canlı tutar. Romanda anlatıcı başkışı onu niteleyen tek bir kavramla varlık gösterir. O da öğretmen olmasıdır. Pirkanis'te başlangıçta yoksul ve çaresiz insanların yaşamlarını malsalsı öğelerle bezeliymiş gibi gözlemlerken zamanla onların bir parçası olur. Bu dağ başında Doğu insanının yaşamının bir tanığı değil, ortağıdır artık. Zaten yazarı yazmaya iten olgu da yalnızlıktır. Doğa ve iklim koşullarının çok sert olduğu bu coğrafyada zaman da farklı akar. Zaman durağın ve kımlıtsızdır adeta. Karlarla kaplı bu köyde zaman da donmuştur. Yine de bu coğrafya, insanı, töreleri, hayvanları, doğası, karı, kışı ile büyüleyicidir. “Yalnızlık ve yabancılaşmanın bir sonucu olan, kendine bir muhatap arama/üretme fikri en üst ifadesini Ferit Edgü'nün *O/Hakkârî'de Bir Mevsim* ve *Kimse* adlı romanlarında bulur. Bu romanlarda yalnızlığın ürettiği monoloğun, iç bende ortaya çıkan “içsel bir varlıkla” diyaloga dönüşmesi söz konusudur” (Kurt, 2011: 1474). Daha önce de değindiğimiz gibi O'nun kim olduğu, buraya nasıl geldiği önemini yitirir. Yoksulluk ve çaresizlik içindeki bu insanlar için öteki konumundadır o. Ne olursa olsun yaşamaya çalışmalı ve içine düştüğü arayıştan vazgeçmemelidir. Bu kente benzemeyen kentteki serüveni de böylece başlamış olur. Bu ötekileşmiş ve/veya ötekileştirilmiş insanların arasına katılan roman kahramanı O, kısa süre sonra kendini ötekinin ötekisi olarak bulur. Burada yaşadıkları, olaylar, durumlar, ilgililere ulaşamama gerçekte ötekinin onlar değil kendisi olduğu gerçeğini yüzüne vurur. Burada bir kitapçıyla karşılaşmak O'yu çok şaşırtır. Süryani olduğunu öğrendiği kitapçı insanların kitap okumamasından şikâyetçidir. Öğretmene dilini ve yazarlarını bilmediği kitaplar armağan eden kitapçı bir anlamda ona öteki olduğunu duyumsatır. Çünkü ona göre insanların birbirlerini anlamaları için aynı dili konuşmaları gerekmez. Bu sözler öğretmenin ötekileştirdiği insanları tanıması yönünde önemli bir telkin olur. Artık ötekileştirdiği insanları tanımaya çalışacaktır. Öğretmen geceyi geçirmek için kaldığı handa kendisini tanıtırken “ben, O'yum” der (Edgü, 2006: 39). Bu sözle kendini başkalarından önce kendisinin ötekileştirdiğini ortaya koyar. Çünkü o ne içine düştüğü bu insanları ne de kendini tanıyordur artık. Ancak aldığı isimsiz mektuplar ve köydeki salgın hastalıklar onu daha da çaresizliğe iter. Çünkü il merkezinden doktor talep ettiği dilekçeler sonuçsuz kalır. Yalnızlığında boğulmaya başlayan öğretmenin bilinci de bulanıklaşmış kendi kendine konuşmaya başlamıştır. Kış geçip köy yolu açılınca gelen müfettiş çocukların okumayazma öğrendiklerini, O'yla birbirlerini anlayabilecek kadar Türkçe öğrendiklerini daha da önemlisi öğretmenin bu yaşam koşullarına alışmış olduğunu görünce oldukça şaşırtır. Aslında çocukların öğrendikleri yalnızca bunlar değildir. Bilime, bilgiye, gerçeğe dair pek çok şey öğ-

renmişlerdir O'dan. Ancak O da onlardan yaşama, ayakta kalmaya, mücadeleye dair çok şey öğrenmiştir. Başta öteki diye dışladığı bu insanların ötekisi olmuştur gerçekte. Örneğin, “Sessizliğin sesini” (Edgü, 2006: 188) öğrenmiştir bu uzak diyarda. Bu yüzden köyden ayrılırken öğrencilerinden öğrettiği her şey unutmalarını ister. Çünkü artık bir şeyi biliyordur: Öğrendikleri tıpkı kendisinin yaşadığı gibi onları başka yaşamları arayışına itecek, kendileriyle yüzleştirecektir. Bu yüzden acı çekmelerini istemediği bu çocukların belki de hiçbir zaman işlerine yaramayacak olan bilgileri unutmalarını ister. Dönüş yolunda karşılaştığı Halit öğretmene bir yer gösterir burada bir koy ve tekne bulmaları romanın başında kim olduğunu sorgulayan O için gerçek bir aydınlanma olur. Öğretmenin Halit'le yakınlık kurmasının en önemli sebebi de onun da kendisi gibi bir sürgün ve gizemli bir öyküsü olmasıdır. Romanda parça parça verilen olaylarla O'nun öteki olarak nitelendirdiği halkın çarpıcı yaşam öyküleri sergilenir.

Sonuç

Ferit Edgü'nün Hakkâri'de edindiği deneyim, izlenim ve gözlemler yaşamı ve kariyeri için bir dönüm noktası olur. Tüm yaşamını ve biçimini değiştiren Hakkâri kendi deyimiyle yeniden doğduğu kent olur. Hakkâri öncesi ve sonrası diye ikiye ayrılan yaşamı gibi yazma biçemi de düşünsel boyutta başka bir yöne evrilir. Yedek subay öğretmen olarak bulunduğu Hakkâri'de tanıdığı çocuklar, kadınlar ve erkekler yapıtlarında yaşam bulur. Edgü'nün şiirsel üretimlerinin ağırlıkta olduğu Hakkâri öncesi dönemle sonrası kesin çizgilerle birbirinden ayrılır. Yazar toplumsalcı bakış açısının baskın olduğu Hakkâri sonrası yapıtlarında toplumsal-bireysel gerçekleri irdeler. Askerlik döneminde yaşadıklarıyla güçlendirdiği *Hakkâri'de Bir Mevsim* romanı adıyla özdeşleşir. Yaşamında bir kırılma noktası olan ve ikinci yaşamının başlangıcı saydığı bu kent Edgü için gerek özel yaşamı gerekse yazınsal üretimi ve biçemi için oldukça varıl bir anlam taşır.

Söz konusu romanda bireyin varoluşsal gerçekliğini sorgulayan yazar, aynı zamanda kendisiyle de çetin bir hesaplaşmaya girer. Dilini, kültürünü bilmediği bu Doğu kentine bir anlamda düşmüş ya da itilmiş olan ve kendisini yabancı olarak tanımlayan anlatıcı, kendisini insanların yabancısı gibi duyumsar. Romandaki anlatıcı aracılığıyla bu dünyada yalnız, çaresiz ve çözümsüz kalan modern insanın durumu bu ilin tekdüzeliğinde vurgulanır. Varoluşçu felsefenin bireye ve onun varlığına bakış açısı ve yüklediği anlam romanın yalnız biçimsel değil aynı zamanda dilsel boyutuyla bütünleştirilmiş olarak aktarılır. Dili yalın olduğu kadar çok katmanlı anlamlar yükleyerek kullanan Edgü, bunu küçürek öykülerinde ve şiirlerinde takındığı yazma biçimine borçludur. Yazarın özenle seçerek kullandığı ve imgesel anlamlar yüklediği sözcükler şiire olan ilgisinin bir yansımasıdır. İmgelerle bezeli şiirin anlatım varlığını bu yolla gerçekleştiği gibi romanda da bu açık biçimde gözlemlenebilir. Yazarın dil kullanımı ve sözcük seçiminde büyük titizlik göstermesi yaptıklarının kendisi için yetkinlik boyutuna ulaşmamasından kaynaklıdır. Bunu kendisiyle yapılan söyleşilerde de açıkça dile getirir zaten. *Kimse*'yi tam on beş kez yazdığı düşünülürse bu yargının ne kadar haklı bir yanı olduğu anlaşılır. Bunda yazarın çok yönlü bir yazın insanı olması da etkilidir. Bu durum resimden, şiire ve felsefeye değin pek çok alanda biriktirdiklerinin yansıması olarak değerlendirilebilir.

Yazma serüvenine farklı bir yön veren ve okura Doğu ve onun insanını anlatan bir öykü aracılığıyla seslenen Edgü'yü farklı kılan bu alışılmadık anlatım biçimidir kuşkusuz. Kökleşik roman özelliklerinden arındırılmış olan romanda bu durum okurda farklı bir öyküyle insana insanı anlatma olanağı sunar. Kitabın anlatısının gerçekçi olması da olayların ve kişilerin gerçeklikten hareketle kurgulanmasından ileri gelir. Yazar/anlatıcı bu bölgede yaşadığı zaman sürecinde tanık olduğu, gözlemlediği ve yaşadıklarını gerçek kurmaca bütünlüğünde harmanlayarak sunduğu için okura çekici gelir. Romanın sahneye ve beyaz perdeye aktarılmış olması bu başarının kanıtıdır. Düşle gerçeğin zaman zaman iç içe geçtiği zaman zaman da birbiri yerine kullanıldığı fantastik bir evrende birey varoluşunun anlamını sorgular. Bu yüzden roman anlatıcısının öyküsü belirsizliğini romanın sonuna kadar korur. Gerçekte kimdir? Bir sürgün mü yoksa bir kurban mı? Aslında bu iki kavrama bireyin yüklediği anlam önemsiz olduğunda insan diğerini anlama yolunda ilk adımını atmış sayılır. Bu yüzden öteki hem öğretmen, hem anlatıcı, hem de O'dur. Anlatıcı ötekileştirdiği insanlardan biri olduğu gerçeğiyle yüzleşir. Bu açıdan ötekileşen aslında kendisidir. Romanın başkışisi O, başta dışladığı insanlara, öğrencilere öylesine bağlanır ki oradan ayrıldıktan sonra bile onları ve bu köyü asla unut(a)maz. Onlarla yaşadıklarını yaşatmasına vesile olan roman da bu yüzden sıradan bir Doğu öyküsü olmaktan çıkar.

Notlar

- 1 <http://www.insanokur.org/>
- 2 <https://www.aksam.com.tr>

Kaynaklar

- Dündar, L. B. (2018). Paris'ten Pirkanis'e: Bir direniş biçimi olarak yazmak eylemi. *Notos Öykü* 69 - Ferit Edgü: Nisan-Mayıs.
- Edgü, F. (2006). *Hakkâri'de bir mevsim*, İstanbul, Sel.
- Korkmaz, R. (2005). Yurtsuzluk itkisi ve anayurt oteli. *İlmi Araştırmalar*, S. 20, 139-148.
- Korkmaz R. ve Deveci M. (2011). *Türk edebiyatında yeni bir tür: Küçürek öykü*, Ankara, Grafiker.
- Kurt, M. (2011). Modernizm ve gerçeküstücülük bağlamında Sait Faik'in son hikâyeleri, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature And History of Turkish Or Turkic*, Volume 6/3, Summer, 1463-1475.
- Parlıt, A. (12/10/2007) *Yaralı gövde, yaralı yurt ve yaralı zaman*. Radikal Kitap.
- Şahin, V. (2014). Ferit Edgü'nün "Yolcu" adlı küçürek öyküsünde yurtsuzluk itkisi. *ASOS Journal (The Journal of Academic Social Science)*, 2 (2), 234-242.
- Şen, D. (2016). Ferit Edgü'den Hakkâri'nin bugünü: Ortak umudu yitirmiş gibiyiz. *Cumhuriyet Gazetesi*.
- Uzun, A. (2014). *1950 Sonrası toplumsal olayların sanata yansımaları. Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi*.
- Yalçın, M. (2018). Gerçek acemilikleri ustalıklara yeğlemek. *Notos Öykü 69 - Ferit Edgü: Nisan-Mayıs*.



folk/ed. Derg, 2020; 26(3):463-482
DOI: 10.22559/folklor.1245

Türk Kültürü Sözlü Şiir Geleneğinde Ekolojik Boyut: Derin Ekoloji Yaklaşımı Bağlamında Eko-Eleştirel Çözümleme

Ecological Dimension in Turkish Culture Oral Poetry
Tradition: Eco-Critical Analysis in the Context of
Deep Ecology Approach

Olgun Yalçın*

Öz

Bu makalede seçmiş olduğumuz Türk kültürü sözlü şiir örneklerinde ekolojik boyut tartışılmıştır. “Evin/evde olmanın bilimi” anlamına gelecek şekilde “oikos/ev” ve “logia/bilim” terimlerinden oluşan ekoloji kavramının insanın içerisinde yaşadığı doğal ve kültürel ortamın tümünü kapsayan anlam içeriğine evrilmesi çalışmamızın çerçevesini oluşturmuştur. Bu bağlamda insanın evde olmasını, yeryüzünde olması şeklinde ele alarak, sözlü şiir türü olarak türkülerin içerdiğini düşündüğümüz “dünyada/doğada olma”yla ilgili düşünce, inanç ve yaklaşımları ne derece içerip yansıttığını tespit etmeye çalışmak, makalenin temel amacını oluşturmaktadır. Bu kapsamda Türk halk kültürünün estetik ve iletişimsel bir yönünü oluşturan türkülerin ekolojik anlamda işlevsel boyutu halkbiliminin işlevsel kuramları çerçevesinde değerlendirilerek ekolojik kuramlardan derin ekoloji yaklaşımının görüşleri ışığında yorumlanmaktadır. Çalışma için veri olarak kullanılan örnek türküler ve halk

Geliş tarihi (Received): 14.01.2020- Kabul tarihi (Accepted) 21.05.2020

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Bilimi, doktora öğrencisi. olgunyalcin@gmail.com.
ORCID ID 0000-0002-9093-6579

şairlerinin şiirleri, doğayla ilgili temalar içerdiğini düşündüğümüz türkülerden ve âşık şiirlerinden literatür taraması yöntemiyle elde edilmiştir. Yorumlamaya olanak sağlayan şema, müziği kültürel bağlamda değerlendirme anlamında etnomüzikolojik bakış açısından yararlanılarak kurulurken, derin ekoloji yaklaşımı, eko-eleştirel değerlendirmenin kavramsal çerçevesini belirlemektedir.

Anahtar sözcükler: *türkü, ekoloji, derin ekoloji, etnomüzikoloji, eko-eleştiri, doğa*

Abstract

In this article, the ecological dimension is discussed in the selected Turkish oral poetry samples. The framework of our study is to evolve the concept of ecology consisting of the terms “oikos/home” and “logia/science”, which means “the science of home/being at home”, to the meaning content that covers the entire natural and cultural environment in which people live. In this context, considering the human being at home and being on earth, trying to determine the extent to which the reflections, beliefs, and approaches about “being in the world/nature” that we think include the folk songs as the type of oral poetry constitute the main purpose of the article. In this context, the ecological functional dimension of the folk songs, which constitute an aesthetic and communicative aspect of the Turkish folk culture, is evaluated within the framework of the functional theories of folklore and interpreted in light of the views of deep ecology approach. Exemplary folk songs and minstrel (ashik) poetry which are thought to contain nature-related themes used as data for the study were selected through literature review. While the interpretation scheme is established by utilizing the ethnomusicological point of view in terms of evaluating music in a cultural context, deep ecology approach determines the conceptual framework of eco-critical evaluation.

Keywords: *Turkish folk song, ecology, deep ecology, ethnomusicology, eco-criticism, nature*

Extended summary

In this study, the ecological dimension in the Turkish folk songs as oral poetry is interpreted. The main focus of this study is whether interactive communication with nature takes place in the Turkish folk songs and minstrel (ashik) poetry and if there is an ecological dimension in the Turkish folk songs and minstrel (ashik) poetry, how it was handled in the folk songs and minstrel poetry texts. In the article, the possibility of revealing the ecological wisdom in the Turkish culture is questioned by determining the way of transfer and the functional aspect of the knowledge acquired through the relationship with the ecology of the human being, as well as the interpretation method of the Turkish folk song and minstrel (ashik) poetry texts.

In the study, a binary perspective was used in the interpretation of the ecological dimension of the Turkish culture, in which the folk songs as oral poetry are included. While the views of the deep ecology approach formed the conceptual scheme required for the

ecological perspective, ethnomusicology provided the opportunity to evaluate music as part of the culture. The possibility of subjecting the Turkish folk song and minstrel (ashik) poetry samples to an eco-critical evaluation was thus, provided by the intersectionality of ecology and ethnomusicology. The literature review method was used to obtain the necessary data for deep ecology, ethnomusicology, minstrel (ashik) poetry and folk song samples.

In our study, it was found that the basic paradigm of the deep ecology approach, whose existence and assets are handled in a holistic, relational dimension, is compatible with the image and symbol world exhibited in the Turkish folk songs and minstrel poetry. The main arguments of deep ecology, namely, “Biospheric egalitarianism”, “holism” and “symbiotic ontology”, are also present in the Turkish folk song samples selected for the study. The deep ecology suggests the necessity to overcome the nature-culture dichotomy and the world view which the culture appears intertwined with the natural phenomena in the examples of folk songs show the ecological dimension in the folk songs, which is also the main problem of our study. When we consider the ecological orientation in the Turkish folk songs and ethnomusicology as part of the culture, we can suggest the possibility of talking about the ecological wisdom perspectives included in the Turkish culture.

The infrastructure enabling ecological interpretation in our study was obtained from the conceptual framework of deep ecology approach. The understanding that all assets in the natural environment intrinsically have equal rights is the main focus of the deep ecology approach. The holistic relationship of natural beings with equal rights to each other has a dimension that encompasses ontological human existence. As human harms the natural environment, it shakes the ontology of the whole that it is a part of. The broad and controversial concept called ecological problems is therefore, due to the excessive human intervention towards the natural world and negative human practices, rather than being a problem that arises from within itself or from ecology. The proposal to revive the positive attitudes in ancient cultures in human interaction with nature is an important solution alternative put forward by the deep ecology approach towards the human-nature relationship. Their efforts to understand the ecology of ancient cultures and to make sense of the relationships they have established with the natural phenomena in the biosphere offer various possibilities to understand ecological problems and offer solutions for these problems.

We believe that this study can broaden the scope of thinking and acting practices related to ecological problems by analyzing the ecological folk wisdom that is accumulated in the Turkish culture and coded in the image symbol world with a similar approach. It can be said that the evaluation of the ecological dimension, which we believe to be included, in the folk songs as cultural expressions can enrich the insights on the subject by bringing a different understanding and contribution to the field.

It is clear that besides the interpretation of the textual dimension of musical performances, the examination of the performances and their forms will enable a comprehensive evaluation. It demands a very detailed analysis such as the performance of folk songs, what musical instruments mean in cultural and ecological terms in that society, how they are produced,

and what sounds are made. The ecological dimension of the raw material from which the instrument is made and the place of the musical sound produced by the instrument in the natural world are important for interpretation purposes. Besides, during the performances of folk songs, they should participate in the analysis of the movements, attitudes, dance, and interactions with the audience. A comprehensive and detailed study will provide more competent and accurate assessment in understanding the relationship of music and oral folk poetry, which are part of the culture, with ecology.

In this context, we hope that our study will be evaluated as a contribution and an introduction to more comprehensive studies on the subject.

Giriş

İnsanlık, yaşam serüveninde doğal çevresi içerisinde eylemlerde bulunarak yaşamını devam ettirmeye çalışırken bir parçası olduğu doğadan etkilenmiş aynı zamanda doğayı etkilemiştir. Bu şekilde etkileşimli bir ilişki bağlamında biriktirdiği bilgi birikimini çeşitli araçlarla değişik yollardan korumaya ve sonraki kuşaklara aktarmaya çalışmıştır. Müziğin bu çerçevede insan varlığının kendi ekolojisiyle kurduğu etkileşimin bir yansıması olacağı açıktır. Doğal dünyanın bir varlığı olarak doğayı anlamaya, yeri geldiğinde hayatta kalmaya çalışırken kendisini çevreleyen bu doğal dünyayı aşmaya çalışan insan, söz, ezgi, ritim bütünselliğinde müzikal icralarıyla insan-doğa ilişkisini üretimlerine taşımıştır. Doğal varlıkların sesleri, görünüşleri, ilişkileri metaforik ifadelerle sunulurken bu çerçevede ekolojik bir bağlamın oluşmuş olacağı rahatlıkla söylenebilir. Aynı zamanda doğadaki sesleri yankılamak ya da kendine özgü yeni sesler yakalayabilmek için yine doğal varlıklar hammadde olarak kullanılarak çeşitli çalgılar yapılmakta, bu çalgılarla estetik ve etik bir boyutta dünyada olmanın ve eylemlerde bulunmanın ne anlama geldiğine dönük dışavurumcu iletişimler çerçevesinde ilgili ekolojide var olan insan topluluğunun dünya görüşü açığa vurulmaktadır. İnsanın müzikal yaratılarının, kullandığı çalgıların yapımından, bu çalgılarla çıkardığı seslerden ve kendi sesini kullanım şekillerine kadar içerisinde bulunduğu doğal dünyanın zorlukları, olanakları bağlamından ayrı düşünölemeyeceği gerçekçi bir yaklaşım olmaktadır.

Bu makalede ekolojik bağlam içerisinde Türk halk türkülerinden örnekler yorumlanmaya çalışmıştır. Bunun için ilk olarak ekolojik bir zemin oluşturma amacıyla, görüş ve düşüncelerinde seçtiğimiz türkü örnekleriyle koşutluklar olduğunu düşündüğümüz derin ekoloji yaklaşımının bakış açıları literatür taraması yöntemiyle betimlenmiştir. Derin ekoloji yaklaşımının diğer ekolojik yaklaşımlarla kesişim noktaları ve kendisine getirilen eleştirilere değinilmeyecektir. Çalışmamızın kapsamı gereği, bu yönde çalışmalara bir giriş yapma adına, türkü örneklerinde ekolojik bakış açılarının olduğunu tespit ederek yorumlamakla yetindik. İleride daha kapsamlı ve farklı ekolojik yaklaşımları karşılaştırmalı bir şekilde değerlendirecek yapılacak çalışmaların konunun anlaşılmasında daha yararlı olabileceğini kabul ediyoruz. Ekolojik anlamda kavramsal bir çerçeve kurulduktan sonra seçtiğimiz türkü örneklerini, halkbilimi kuramlarından işlevsel yaklaşımın görüşleri eşliğinde ve *derin ekolojinin* düşünceleri ışığında çözümlemeye çalışarak çalışma sonlandırılmıştır.

Derin ekoloji

Arne Naess, 1972 yılında *sığ çevrecilik* dediği insan yönelimli yaklaşımla *derin ekoloji* arasında ayrımlar ortaya koyarak, derin ekoloji yaklaşımını tanımlamıştır. Bu ayrımlar temelde sığ ekolojik bakış açıları kirlilik, kaynakların tükenmesi gibi dolaylı ekolojik sorunlara odaklanarak, insan-doğa ilişkisini insanlık yararına ele almakta ve insan yaşamının sürdürülmesi çerçevesinde bu etkileşimi yeniden kurmaktadır. Derin ekoloji yaklaşımı ise yeryüzü temelli bir bilgelikten yola çıkarak (Mellor, 1993: 103-104), Aldo Leopold'un "yeryüzü etiği" dediği, toprağı, bitkileri, hayvanları birlikte düşünen (Des Jardins, 2006: 355) bütünsel ve ilişkisel bir boyutta insan ve doğa ilişkisine yoğunlaşmaktadır. Derin ekoloji bu çerçevede "insan dışı varlıklar olan hayvanların, dağların, nehirlerin varlığının anlamını fark etme ve onlarla bir özdeşlik kurma anlamında ekolojik bir benlik kurmayı" (Devall, 1994: 46) önermektedir. Biyosferik anlamda tüm varlıkların eşitliğini savunan ve bütünlükçü bir bakış açısına sahip olan derin ekoloji, insanı doğayla, ekosferle birlikte ele alan ve bu toplamın parçası sayan bir düşüncedir. Bütüne bağlı ve onun bir parçası olan insan varlığı böylece diğer varlıklarla eşit olarak düşünülmekte ve tüm doğal varlıklar, bu bütünsel varoluşun parçaları ve kendi özlelerinde haklara sahip varlıklar olarak ortak-yaşamı (sybotie) oluşturmaktadırlar (Ferry, 2000: 106-109). Egemen dünya görüşünü, ekolojik sorunlara sebep olması ve bu konulara dönük yargıları çerçevesinde eleştiren derin ekolojistler, kendi felsefi argümanlarına ekolojik-felsefe anlamında "*ekosefe*" demektedirler (Des Jardins, 2006: 403-404). Ekoloji ile felsefeyi birleştiren *ekosefe* anlayışının ilkelerini Naess (1995: 68) aşağıdaki gibi sıralamaktadır:

1. Dünyadaki insan ve insan dışı yaşamın refahı ve gelişmesi kendi özünde değer taşıyor (içsel değer). Bu değerler, insan olmayan dünyanın insani amaçlar için yararlılığından bağımsızdır.
2. Yaşam formlarının zenginliği ve çeşitliliği bu değerlerin gerçekleşmesine katkıda bulunur ve aynı zamanda kendinde değerlerdir.
3. İnsanların yaşamsal ihtiyaçlarını karşılamak dışında bu zenginliği ve çeşitliliği azaltma hakları yoktur.
4. İnsan yaşamının ve kültürlerinin gelişmesi, çok daha küçük bir insan nüfusu ile uyumludur. İnsan olmayan hayatın gelişmesi daha küçük bir insan nüfusu gerektirir.
5. İnsan olmayan dünyaya mevcut insan müdahalesi aşırıdır ve durum hızla kötüleşmektedir.
6. Bu nedenle politikalar değiştirilmelidir. Bu politikalar temel ekonomik, teknolojik ve ideolojik yapıları etkiler. Ortaya çıkan sonuçlar şimdiki durumdan çok farklı olacaktır.
7. İdeolojik değişim, gittikçe daha yüksek bir yaşam standardına bağlı kalmaktan ziyade esas olarak yaşam kalitesini takdir etmek (doğal değer durumlarında yaşamak) şeklinde olacaktır. Büyüklük ve yücelik arasındaki fark konusunda derin bir farkındalık olacaktır.
8. Yukarıdaki noktalara destek olanlar, doğrudan veya dolaylı olarak gerekli değişiklikleri uygulamaya çalışmakla yükümlüdür.

Naess tarafından sekiz madde halinde sunulan derin ekolojinin felsefi ilkeleri, insanı merkeze almayan, doğal varlıkları ortak-yaşamcı bir bütün içerisinde değerlendiren bir boyut taşımaktadır. Doğayla bir olmanın, doğayla birlikte düşünmenin yollarını arayan bu yaklaşım şekli *eko-merkezci* olarak adlandırılan ekolojik bütünü merkeze alan, biyolojik çeşitliliği önemseyen ve bu doğrultuda her yaşam formunun kendi içsel değerine inanıp saygı duyan bir düşünce olarak değerlendirilebilir. Her şeyin kendi özünde değerli olduğuna dönük derin ekoloji yaklaşımı, insanı merkeze alan bir değer anlayışından doğa merkezli bir değerler sistemine geçişi (Garrard, 2016: 43) savunmaktadır. Bütünsel bir yaklaşım içerisinde varlıkları birbirine bağlayan ve tüm varlıkların sırf öyle olmalarından dolayı değerli olduğunu düşünen anlayışın kültürel ifadelerde yer alma şekilleri bu anlamda önemli olmaktadır. Geleneksel kültürlerin tahrip edilmesini çağdaş ekolojik eleştirinin içerisine katan derin ekoloji yaklaşımı (Ferry, 2000: 122), bu kültürlerde doğayla kurulan ilişkide yer alan olumlu yanları önemsemektedir. Değişik kültürlerde ve dönemlerdeki doğayı merkeze alan bakış açılarının şimdiki zamanda mevcudiyet kazanacakları bir dünya yaratmak (Ferry, 2000: 131) isteyen derin ekoloji yaklaşımı bu çerçevede sözlü şiirlere ve müzikal ifadelerine uygulanabilir. Ekolojiyle ilişkili kültürel model, kavram ve davranışın müzikal yaratılarda duygu ve davranış sembolleri şeklinde kodlanmış olacağı rahatlıkla söylenebilir. Müzikal ifade şekli olarak Türk halk türkülerinin bu bağlamda incelenmesiyle Türk kültüründe ekolojik tutumlara yönelik bakış açıları tespit edilebilir. Bu kavramsal zemin üzerine örnek türkü incelemeleriyle konunun somutlaşabileceğini düşünüyoruz.

Türkü örneklerinde ekolojik boyut

İlhan Başgöz, halk türküsünü ezgi ile söylenen halk şiiri olarak tanımlamakta, halk şiiri ifadesini hem anonim şiir hem de âşıkların şiiri anlamına gelecek şekilde kullanmakta ve yaratıcısı belli âşık şiirlerini ezgi ile söylendiği için türkü başlığı altında incelemektedir. (2008:15). Türküler konusunda mevcut tanım, içerik, tür ve şekil tartışmalarına çalışmamızın kapsamı gereği girilmeden Başgöz'ün ifade etmiş bulunduğu çerçevede konuyu ele almanın yeterli olacağını düşünüyoruz. Bu şekilde bir sınırlandırma gereği duymamızın sebebi, amacımızın müzikal ifadelerde ekolojik bir anlayış/bilgelik/düşünüş/bakış açısı tespit etmeye çalışmamızdır. *Türkü* kavramı çalışmamız için genel bir çerçeve sunarak hem anonim halk yaratılarını ifade etmemize hem de âşık tarzı şiir geleneğine gönderme yapmamıza olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda kavramsal bir ifade şekli olarak, *türkü*, kapsayıcılığı dikkate alınarak konuyu (türkülerde ekolojik boyut) ele alıp incelemede kavramsal bir *kap* bir çatı kavram olarak düşünülmektedir. İracının sözlü şiiri sunarken belli bir *anlatım tutumu (eda)* vasıtasıyla dinleyici ile etkileşimli bir iletişim kurduğu ve övme, yerme, şikâyet, öğüt verme, bilgilendirme, eğlendirme, güldürme, yas tutturma, ağlatma gibi dinleyicide uyandırmak istediği duygular yanında ezgi, şekil, konu ve tür yönünden farklılaşan sözlü şiir tarzını (Çobanoğlu, 2000: 3), çalışmamızda *türkü* kavramı adı altında değerlendirmekle yetiniyoruz. İcra anında yapılacak çalışmaların vücut dillerini, örneğin halk danslarında doğal fenomenlerin taklit edilmesi şeklinde ya da türkü icrası sırasında iracının vücut hareketlerinden yeri geldiğinde dinleyici tepkilerine kadar bütün bu durumları hesaba katacak çözümlemelerin daha faydalı olacağı

açıktır. Çalışmamızda daha çok Türk halk türkülerinin, sözlü şiirler olarak âşık şiirini de içerecek şekilde, metinleri üzerinden bir değerlendirme yaparak tespitler sunmaya çalışsak da, bu yönde yapılacak bağlamsal çalışmaların önemini baştan kabul ediyoruz. Kültürel çerçeveyi kavramsal düzeyde ele alıp, müziği, oluştuğu kültürel bağlamda çözümlemeye çalışarak müzik eserinin yeri ve değerini ve dolayısıyla üretiliş felsefesini anlayabiliriz (Kaplan, 2008: 23-25). Türkülerin, üretildikleri kültür içerisinde doğayla kurulan etkileşimi, ekolojik bilgelik olarak kavramsallaştırmayı tercih ettiğimiz anlam içeriğine uygun olarak konuyla ilgili halk felsefesi bağlamında içerip içermediğini tespit ederek yorumlamaya çalışabiliriz. Bu amaçla seçmiş olduğumuz türkü ve âşık şiiri örneklerinin ekolojik planda değerlendirilmeleri çalışmamızın bundan sonraki bölümlerini oluşturmaktadır. Türkü örneklerinde ekolojik bir anlayış tespit etmeye dönük çalışmamızda âşık şiirine yer vermemizin nedeni, âşıkların halk şairleri olarak içerisinde yetiştikleri Türk halk kültürünü geleneksel anlayış ve bakış açılarıyla değerlendirmeye ve aktarmaya en yakın kesim olduklarını düşündüğümüz içindir. “Söz ve ezginin geleneksel iç içeliği ve âşıkların gerek kendi şiirlerini gerekse eski usta âşıkların şiirlerini geleneksel kalıplara uygun bir tarzda” (Özarslan, 2001, s. 161) üretmeleri, yeniden üretmeleri ve icraları bu bağlamda bize göre Türk kültüründe yer aldığını düşündüğümüz ekolojik bakış açılarını değerlendirmede işlevsel olmaktadır. Şükrü Elçin (2004)’e göre; “bireysel yaratılar olarak ortaya çıkan ve zamana-mekâna bağlı olarak anonimleşen türküler olduğu gibi yaratıcısı belli türküler de bulunmaktadır... türkülerin özünü ezgi teşkil etmektedir... bununla birlikte hece ve aruz vezinleri ile söylenmiş ‘türkü’ başlıklı bestelenmemiş şiirlere de rastlanmaktadır” (s. 195). Anonim ve yaratıcısı belli türkülerin var olması yanında türkülerin konu, yapı, şekil ve ezgi yönünden sınırlanmaması (Çobanoğlu, 2010, s. 47-48) gereğini kabul ederek, türküler bahsinde anonimliğin “kullanımda” ortaya çıktığını böylece geleneksel müziğin geçmiş yöntem ve ilkeleri bünyesinde barındırdığını (Özarslan, 2010, s. 53) düşündüğümüzde, halk şairleri olarak âşıkların üretmiş oldukları mahsullerin, anonimleşebileceği gibi yaratıcısı belli ürünler olarak türkü formatında icra edilebilecekleri de açıktır. Bu durumda geleneksel ezgi ve icra bağlamı Türk kültürünün halk türkülerini standartlarını karşılamış olmaktadır. Âşık kahvehanelerinde kendi yaratılarını ya da usta malı ürünleri söyleyen âşıklar bu bağlamda geleneksel kalıpların içerisinde kalmakta ve ezgili icrayla türkü söylerken ya da âşık şiiri yaratırken aynı zamanda içinde bulunduğu kültürün bir temsilcisi ve gelenek taşıyıcısı olarak halk felsefesinde yer alan bakış açılarını yeniden üretmiş ve aktarmış olacaktırlar. İncelememiz açısından âşık şiirinde halk felsefesinin ve bilgeliğinin ekolojik boyutu sergileme ihtimali bu çerçevede değerlendirmemiz açısından önemli olmaktadır. Bu bağlamda “türküyü genel bir şemsiye, sözlü manzum mahsullerin hepsini içine alan bir şemsiye” (Özarslan, 2010, s. 57) olarak kabul ediyoruz. Daha önce de belirttiğimiz gibi icrasıyla ve ezgisiyle birlikte bağlamında yapılacak daha kapsamlı değerlendirmeler, konuyu anlama ve yorumlamada çok daha nitelikli sonuçlar verecektir. Açıklamalarımız ve kavramsal kabullerimiz ışığında konumuz açısından âşık şiirini ve bu yaratıların ezgili icralarının yorumlanmasını gerekli buluyoruz.

Âşık Veysel’den aldığımız ve Âşık Veysel’in sazına söylemiş ve sazıyla söylemiş olduğu aşığıdaki sözlü şiir örneği (belli bir ezgiyle söylenen ve geleneksel kalıplara bağlı olması ölçüsünde türkü örneği), söylendiği çalgının ekolojik kökenini yansıtan bir bilgelik sergilediğine iyi bir örnektir.

“Ben gidersem sazım sen kal dünyada
Gizli sırlarımı aşıkâr etme
Lâl olsun dillerin söyleme yalan
Garip bülbül gibi ah u zar etme

Gizli dertlerimi sana anlattım
Çalıştım sesimi sesine kattım
Bebe gibi kollarımda yaylattım
Hayali hatır et beni unutma

Bahçede dut iken bilmezdin sazı
Bülbül konar mıydı dalına bazı
Hangi kuştan aldın sen bu avazı
Söyle doğrusunu gel inkâr etme

Benim her derdime ortak sen oldun
Ağlarsam ağladın gülersem güldün
Sazım bu sesleri turnadan mı aldın
Pençe vurup sarı teli sızlatma

Ay geçer yıl geçer uzarsa ara
Giyin kara libas yaslan duvara
Yanından göğsünden açılır yara
Yâr gelmezse yaraların elletme

Sen petek misali Veysel de arı
İnleşir beraber yapardık balı
Ben bir insanoğlu sen bir dut dalı
Ben babamı sen ustanı unutma” (Âşık Veysel, 1974: 277-278).

Müzikal çalgının “dut ağacı” özüne vurgu ve Âşık Veysel’in sesine ses katıp birlikte yeni bir ses ürettiklerini söylediği boyut, unutulmaması gereken köklerin neler olduğuna dönük ekolojik bir bilgi aktarımı taşımaktadır. Çalgı, dut ağacından yapılmıştır, dut ağacının yetiştiği ekolojik ortamda “turnalar” vardır ve saz/bağlama, sesini içerisinde bulunduğu toplamda yer alan doğal varlıklar olan kuşlardan alabilmektedir. Dut ağacıyken sazı bilmeyen potansiyel, insan etkileşimi ile müzikal bir bağlam yakalamakta ve gizli sırların taşıyıcısı olmaktadır. Müzikal ifade, çalgının özüne bir arının petek yapması gibi çalışarak üretimde bulunan yaratıcı/icracı âşık tarafından bir nakış gibi işlenmesiyle etkileşimli bir birliktelik süreciyle “bal” olarak ortaya çıkmaktadır. Saz; petek, yaratıcısı/icracısı; arı olmakta, bu birliktelik sonucu ürün/bal olarak; türkü vücut bulmaktadır. Müzikal çalgının sesine katılan insan sesi bir bütün oluşturarak, icracı/yaratıcı bu dünyadan geçip gitse de, “sırlar” denen bilginin taşıyıcı-

cısı olarak hayatta kalmakta ve bu bilgeliğin unutulmamasını sağlayan bir işlev gerçekleştirmektedir. Âşık Veysel'in içerisinde doğal dünyada yer alan görünümünün birçoğunu taşıyan bu yarattısı, derin ekoloji yaklaşımının eleştirdiği doğa- kültür ikiliğini aşmakta, bütünsel ve ilişkisel bir bağlamda doğayı ve doğal dünyanın bir parçası olan insanı yakalamaktadır. Kültür üreten bir varlık olarak insanın dut ağacından saz yaparak aşkın bir boyut sergilemesi, Âşık Veysel'in söyleminde kökenlerin neler olduğu ve bunların birbirlerine bağlı olduğu, atanın, ustanın unutulmaması gerektiği şeklinde aktarılmaktadır. Böylece sazı üreten insanın bu bilgeliği sesine ses katan saz, turnalar, dut ağacı gibi doğal varlıkların etkileşiminde geçmişten yaşanan zamana ve geleceğe aktarılmaktadır. Ezgili icrasıyla birlikte ele alındığında yukarıdaki değerlendirmelerin çalgı eşliğinde melodilerde dile gelmesi, sesin ve sözün iç içe geçişi ölçüsünde müzikal çalgı, düşünüş ve hissediş bağlamında da içerisinde bulunan ekolojiyi yansıttığı söylenebilir. Sazdan gelen ezginin sazın yapıldığı doğal kaynak ve zeminle ilişkisi bu bağlamda rahatlıkla değerlendirilebilir (ezgili icra için bkzn.; <https://www.youtube.com/watch?v=PWOCEDFsA4>). Ayrıca her bir şiirin kendi örüntüsünde yer alan ve sözcüklerle kurulan ritim ve bu ahengi veren hece ölçüsünün gelenekselliğinin de ekolojik bütünlü ilişkisinin bir yansıması olduğu iddia edilebilir. Ahenkli söz söylemenin gerek doğal gerekse kültür ekolojisinin bir parçası olduğu yabana atılamaz.

“Bir ulu ağaçtan bir yaprak düşse / O anda acısın duyar iniler / Katlansa acıya sakince geçse / Esen rüzgârlara uyar iniler... /Çağlayıp akıyor bakarsın suya / Yağan yağmurlardan zevk duya duya.../ Dağlar çiçek açar Veysel dert açar.../...Derdini âleme yayar iniler” (Âşık Veysel, 1974: 143).

Âşık Veysel, yukarıda konumuzla ilgili olduğunu düşündüğümüz kısımlarını sunduğumuz üretiminde ayrılığı, acıyı, derdi ele alırken doğal evreni birbiriyle ortak-yaşamcı bir ilişkisellikte ele almaktadır. Ağaçtan ayrılan yaprağın acısı, esen rüzgârlarla uyup inilerken çiçek açan dağlar, yağan yağmurlardan zevk alarak akan, çağlayan sulara karışmakta ve dertler tüm âleme yayılıp inilemektedir. Doğal dünya bir bütündür, sesler seslere karışmakta ve ayrılık, zevk, acı bu bütünde birbirinin içine akarak eriyip gitmektedir. Ayrıca ezgili icra dinlenildiğinde müzikal sesin kültürel boyutu ve kültürün ekolojiyle ilişkisine dönük yargılarda bulunulabilecek, müzikal çalgı ve çalgı eşliğinde insan sesinin kullanım şekli de yorumlanabilecektir (<https://www.youtube.com/watch?v=H6WZFbFWLQ>).

Aşağıda yer alan şiirinde Âşık Veysel'in, bu iç içe varoluşu, derin ekoloji yaklaşımının ileri sürdüğü biyo-merkezci yaklaşıma uygun bir şekilde değerlendirdiği söylenebilir. “Bir” denilen bütün içerisinde var olan her bir cisim kendi zerresiyle bu gizli hikmeti taşımaktadır. Her nesne bu ibreti sunarak Âşık Veysel'i söyletmektedir.

Dalgın dalgın seyreyledim âlemi / Renkler ne çiçekler ne koku ne / Bir arama yaptım kendi kafamı / Görünen ne gösteren ne görgü ne / Çeşitli irenkler türlü görüşler/ Hayal midir rüya midir bu işler / Tatlı muhabbetler güzel sevişler / Güzellik ne seveda nedir sevgi ne / Göz ile görülmez duyulan sesler / Nerden uyanıyor bizdeki hisler / Şekilsiz gölgesiz canlar nefesler / Duyulan ne duyulan ne duygu ne / Kimse bilmez dünya nasıl kurulmuş / Her cisime birer zerre

verilmiş / Cümle varlık bir kuvvetten var olmuş / Gelen ne giden ne yol ne yolcu ne / Herkese gizlidir bu sırrı hikmet / Her nesnede vardır bir türlü ibret / Veysel'i söyletir bir büyük kuvvet / Söyleyen ne söyleten ne Tanrı ne (Binyazar, Ty: 149-150).

Âşık Veysel, ekolojik bilgeliği/yaklaşımı sergilemede çok fazla örnek sunmaktadır. Bu örneklere kısaca değinmek çalışmamız açısından faydalı olacaktır:

“...yüzlerimi yere vurdum süründüm / çok dolandım ırmak oldum göründüm / eleklerden geçtim yundum arındım / kâmilâne kârlı renge boyandım...” (Âşık Veysel, 1974: 47)

“derdimi dökersem derin dereye / doldurur dereyi düz olur gider...” (Âşık Veysel, 1974: 45)

“aslıma karışıp toprak olunca / çiçek olur mezarımı süslerim...” (Âşık Veysel, 1974: 39)

“...tabiata Veysel âşık / topraktan olduk kardaşık...” (Âşık Veysel, 1974: 49)

Irmak olup görünme motifi, konar-göçer bir yaşamın doğayla birlikte hareket eden hayat tarzından ve eski Türk inançlarında yer alan *animist* (doğal varlıklara ruh/kut atfeden) inançlardan beslenmektedir. Melikoff'a göre (2010: 53), “göçerlerde, mevsimlerin geri dönüşleriyle oluşan zaman kavramı kendiliğinden dönen bir ‘çember’ düşüncesine yol açmıştır”. Bu döngüsellikte varlıkların değişik donlara bürünerek yaşam çemberinin içerisinde yer alması inancı, Âşık Veysel'in yaratılarında da tekrarlanmaktadır. Doğal varlıklar olan dağ, su (ırmak, göl, pınar), ağaç, orman ve kayaların ıduk (kutsal) kabul edilerek haklarında kültler yaratılması ve “yer-sub” kavramıyla tanımlanması eski Türk inançlarında bilinen bir gerçektir (İnan, 2017: 43). Derdini dereye söyleyen Âşık Veysel, aslı toprağa karışınca çiçek donunda mezarını da süsleyebilecektir.

Bu *sonsuz dönüş* çemberinde doğanın bir parçası olan ve bütünsellik içerisinde eriyen insan varoluşu, Başgöz'e göre, Karacaoğlan'ın doğa anlayışında cömert bir ananın kucağında bu dünyada eğlenmektedir. Karacaoğlan kimi zaman kızdığı kimi zaman sığındığı, teselli bulduğu bu âlemde doğayla konuşuyor gibidir. Karacaoğlan, dağ, yol, yayla, pınar gibi kavramlarla içinde bulunduğu doğal dünyayı sözüne, sazına taşımaktadır (1992: 27-28). Yaratıcıları belli âşık şiirleri, ezgiyle söylendiği için Başgöz (2008) tarafından “türkü” olarak nitelendirilmektedir. Böylece *Karacaoğlan türküsü*, *Emrah türküsü* gibi isimlendirmeler ortaya çıkmaktadır (s.15). Bu çerçevede ele aldığımızda Karacaoğlan şiirleri ve ezgili ifadeleri konumuz açıdan uygun örnekler olarak düşünebiliriz. Karacaoğlan, “...sana derim sana Beyler Pınarı / ne taraftan ince belli yar gitti...” diye soru sorup sevdalisini ararken ya da “... od düşe de döne döne yanasın / balta vursun ormanların kurusun...” diyerek sevdalasına ulaşmada engeller çıkaran doğaya kızarken (Başgöz, 1992: 27), karşısına alıp dertleştiği, sorup sual ettiği doğal varlıklarla kendisini eş değer olarak hissetmekte ve bu bakışını sunduğu türkü ve şiir örnekleriyle, içerisinde bulunan ekolojiye dönük duyarlılığı yüksek oranda yansıtmaktadır. Benzer örnekleri aşağıda sıralayabiliriz; “çok sevdiğim Hasan Dağı

/ şu dumanın hâl olma mı... / yükseği yalım kayalı.../...yükseğinin karı tozar...” (Başgöz, 1992: 111), “hele bakın şu leyleğin işine / ağustosta uçar gider leylekler / Aden iskelesi sizin çölünüz / orda kılavuzun seçer leylekler...” (Başgöz, 1992: 191). Karacaoğlan türkülerinde yer alan doğa sembolleri, yer ve su mekânlarında yer alan ve barınma-geçinme işiyle ilişkili olarak kutsallık kazanan dağ, tepe, ırmak, göl, pınar, ağaç, kaya (Hassan, 1986: 108) hayatın içerisinde yer tutan “tözler” olmaktadır (Çoruhlu, 2002: 34). Kendi içsel değerleriyle bütünsel boyutta yaşam çemberinde yer alan doğal varlıklar, Karacaoğlan türkülerinde insanı merkeze almayan, doğa-merkezli bir bakış açısından resmedilmektedir. Çoğu düşünürün derin ekoloji yaklaşımının düşünsel köklerinde gördüğü Aldo Leopold’un, “bir dağ gibi düşünmek” (Ferry, 2000: 99) şeklinde ifade ettiği bakış açısının Karacaoğlan türkülerinde yer aldığını ileri sürebiliriz. Karacaoğlan, bir dağ, göl, ırmak, pınar gibi düşünmekte, onlar gibi konuşmakta ve/veya onları konuşturup bütünsel bir düşünsel planda varlıkları doğal alan içerisinde birbirleriyle eş değerde ele almaktadır denilebilir. Benzer yaklaşımlar Âşık Mevlüt İhsani ve Murat Çobanoğlu tarafından geleneksel kalıp ve metotlara uygun olarak üretilmiş olan ve hem şiir metni hem âşık tarzı icralarda sunumları itibariyle türkü şeklinde söylenen yaratılarda da yer almaktadır. Ezgili icralarının dinlenip değerlendirilmeleri gereğini saklı tutarak halk şairlerinin aşağıda örneklerini sunmuş olduğumuz şiirlerinde tespit edebileceğimizi düşündüğümüz ekolojik yaklaşımlar aynı zamanda halk şairlerinin mensubu oldukları kültürün doğal ve yapay çevreleri anlamında bu dünyada yer aldıkları *oikos*’un geleneksel algılarda nasıl yer tuttuğu ve gelenek taşıyıcıları olarak halk şairi âşıklarca nasıl yansıtılıp aktarıldığını göstermektedir.

Âşıktır

Rüzgârın sesine ses veren dağlar
Arzusu Mevla’dır cihan âşıktır
Bahar eyyamında bezenen bağlar
Büyütüp beceren bağban âşıktır

Bostanlar çiçeği bahçeler barı
Bunlar kudretin sırrı esrarı
Kuşların namesi bülbülün zarı
Dinle kâinatı her can âşıktır

Âşık kimden alır şiddeti hızı
Seyret güneş ile ayı yıldızı
Hakk’ın hidayeti nice denizi
Yarar dalgaları kaptan âşıktır

Âşıklık Hz. Âdem’den kalmış
Bu âşkın ateşi ruhları sarmış
Menekşe buruşmuş sümbül sararmış
Bülbüle ah çeken gülşen âşıktır

Mevlüt İhsan kendisini öğütür
Anne olan yavrusunu büyütür
Ninni çalar yavrusunu uyutur
Tabiat böyledir insan âşıktır (İhsani, 1990: 63).

İhsani, bu şiirinde doğaya âşık insanın kâinatı dinleyerek rüzgârın sesine ses veren dağlarla birlikte düşünmesinin örneğini sunmaktadır. Dalgalardan denize güneşten aya, bostan, bağ, bahçe gibi insan hayatında önemli yer tutan doğal mekânlara ve kuşlardan sümbüllere kadar uzanan bir etkileşimde ‘aşk’ın tasvirini doğayla birlikte çizmektedir. İnsan ve aşk doğada ve doğayla birlikte daha aşkın bir düzeyde kudretli bir esrarı yansıtmaktadırlar. İhsani, “Görünür” isimli şiirinde; “Yüce dağ başında her canlı vardır / Kuşlar uça uça yılan sürünür... / Ormanda merada ateşi yakma / Düşün geleceği yapana bakma... (İhsani, 1990: 65) diyerek, hem dağ başında yaşayan varlıklarla ilgili bilgi birikimi sunarken hem de bu ekolojik gerçekliği koruma adına yapılması ve kaçınılması gerekenlerle ilgili halk bilgeliğinden ve felsefesinden süzülen yaklaşımları sergilemektedir. Aşağıda Mevlüt İhsani ve Murat Çobanoğlu yaratılarında yaşam için en temel unsur olan “su” kültürel ve ekolojik bağlamı içerisinde ele alınarak sunulmaktadır.

Su Su

Kervanım yoruldu güneş de aştı
Ovada bir ses var ağlar su su
Fırtınalar çıktı tedbirim şaştı
Çöllerde yangın var dağlar su su

Sonra boşa gider işler emekler
Her işin sonunu hakikat bekler
Ağaçlar sebzeler otlar çiçekler
Bahçeler bostanlar bağlar su su

Evren rüzgâr ile döner taşınır
Arif hesap eder ince düşünür
Demir birbirine sürter aşınır
Bütün tabiatı yağlar su su

Mevlüt İhsani’yim ta küçük yaşta
Bu sinem kavruldu yandı ateşte
Bir susuz yolcuyum şu yüksek taşta
Benden ırak akar çağlar su su (İhsani, 1990: 68).

Doğayı yağlayan su, evreni döndürüp taşıyan rüzgârla birlikte ele alınınca dünyanın iklimlendirme özünde ve değişim dönüşümlerinde bu tür doğal fenomenlerin halk nezdinde ve halk şairlerinin halk felsefesinden süzerek kendi üretimlerine taşınmaları anlamında da âşık üretim ve icralarında nasıl ifade edildiğini göstermektedir. Halk bilgeliğinin yansıması olan bu ifadeler, ince düşünen ariflerin hikmetle, hakikatle kurduğu ilişkinin epistemolojisini yansıtmaktadır. Bu tür bir bilgi felsefesi, derin ekoloji yaklaşımının öne sürdüğü ve canlandırmak istediği, halk kültürlerinde içerilen kadim düşüncelerin varlığına işaret eder.

Sudur (Bütün Yaraların)

Bütün yaraların sensin ilacı
Nice yürekleri deldiren sudur
Açın değirmeni boşuna dönmez
Gönlün çaresini bulduran sudur

Nice kayalardan çıkar da gider
Yüksek dağ olsa da yıkar da gider
Dere tepe demez akar da gider
Her yana sesleri bildiren sudur

Çok kuvvetli akar sanarsın durur
Bir onu yokla ki yok onda gurur
Su olmazsa vallah kâinat kurur
Ekinin yüzünü güldüren sudur

Bir garip köprüyü kimse geçmese
Gönül çibanını her an deşmese
Murat Çobanoğlu yudum içmese
Anla ki beni bak öldüren sudur (Enveri, Özkaya ve Alin, 2011: 65-66).

Murat Çobanoğlu “su” varlığının yaşam için ne anlama geldiğini, insan ile su, su ile diğer doğal varlıklar arasındaki ilişkinin ne olduğunu, suyla alakalı olumsuz durumların ne gibi sonuçları olabileceğini ekolojik bir yaklaşımla şiirine ve sazıyla söylediği zamanda müzikal ifadelerine yansıtmaktadır. Âşıkların icra ortamlarında üretimlerini sazlı/ezgili ifade ettikleri gerçeğiyle birlikte düşündüğümüzde geleneksel ezgilerin âşık şiiriyle buluşması türkü formatında bir sunuma olanak vermiş olduğu söylenebilir. Ekolojik bağlamın derin ekoloji perspektifinden bakıldığında kültürel anlatılarda içerilmiş olduğu halk şairlerinin şiir metinlerinde tespit edilmesi yanında âşıklar tarafından müzikal icralarının yerinde tespitiyle de bu bağlamın yakalanabileceğini düşünüyoruz.

Türkülerde ve âşık şiirlerinde yer bulan ekolojik yaklaşım, halkbiliminin işlevsel kuramı çerçevesinde değerlendirilebilir. William Bascom (1954; 1965, Çobanoğlu, 2015: 282’den), halkbiliminin işlevlerini şu şekilde özetlemektedir; “hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlen-

dirme işlevi, değerlere, toplum kurumlarına ve törelere destek verme işlevi, eğitim veya kültürün gelecek kuşaklara aktararak eğitilmesi işlevi ve toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulmak için bir kaçıp kurtulma mekanizması olma işlevi". Türkülerde ve âşık şiirinde yer aldığını düşündüğümüz ekolojik bilgelik işlevsel kuram açısından değerlendirildiğinde, Türk kültüründe doğayla kurulan etkileşimin yarattığı değer yargılarının halk kültürünü yansıtan yaratılar olan türküler aracılığıyla kültürel kodlarda ne şekilde yer aldığı ve törelere destek vermede nasıl işlevler gördüğü çözümlenebilir. İmaj ve sembol dünyasında doğal varlıkların kavramları ve metaforik kullanımları Türk kültüründe dünyada bulunma ve dünyayı bir "oikos/ev" görme anlamında nasıl bir ekolojik bütünsellikte görüldüğünü göstermektedir. Müzikal çalgı olan sazın kendi özü olan dut ağacını unutmaması örneğinde olduğu gibi, kuş, su ve rüzgâr varlıklarında sembollenen varoluşun seslerinin yansımaları türkü anlatılarında bir bütün olarak doğaya bakışı yansıtmaktadır. Sanatsal iletişim örnekleri olarak türküler ayrıca hem bu kavramları hem bu kavramsal çerçevede içerilen dünya görüşünü koruyup gelecek kuşaklara aktarma ve eğitime işlevlerini de yerine getirmektedir. B. Malinowski (2016: 30), "işlevsel yaklaşımın pragmatik bağlamda sembol belirlenimine olanak sağlayarak kültürde yer alan sözlü ve diğer sembolik eylemlerin ispat edilmesiyle gerçeğe dönüştüğünü" söylemektedir. Bu çerçevede türküler, kültürel bağlam içerisinde yaşayan işlevleriyle ekolojik bütünlü etkileşimi hayatın içerisinde tutmaktadır denilebilir. İşlevsellik, farklı bir etik tutuma yol açabilecektir. Derin ekoloji yaklaşımının ekolojik sorunları çözmede kadim kültürlerde var olan olumlu yanları canlandırma arayışında ortaya koymaya çalıştığı etik nosyon, "kendisi" kavramını doğal dünyayla birlikte olan bir "kendisi" kavramı (Des Jardins, 2006: 423) olarak ele almaktadır. Bu etik anlayışı işlevsel yaklaşım çerçevesinde Malinowski'nin söylediği (2016: 43), "bilginin gelişmesiyle değer ve ahlak bilinci oluşmaktadır" yargısıyla birlikte ele aldığımızda Türk kültüründe doğayla kurulan ilişkide doğayla bir düşünen insanın etik boyutunu yakalayabiliriz. Konar-göçer yaşayan, geçtiği yerlerdeki doğal oluşumları ve varlıkları izleyip anlamaya çalışan dayanışmacı ve ortak-yaşamcı bu hayat tarzı, kendi yaşantısına ve ekolojisine uygun bir etik geliştirecektir. İnsanı içinde yer aldığı doğayla bir bütün gören (Ateş, 2016: 19) bu etik anlayışın türkülerde yansıtılıp ifade edileceği ve korunacağı açıktır. Dayanışmacı etkileşimlere yol açma ihtimali yabana atılamayacak bu yaşam tarzı, ağacın, kuşun, derenin, havanın vb. doğal varlıkların hareketlerini izlerken yeri geldikçe hayatta kalmak ve yaşam dinamiğinde, örneğin kuşların göç yollarını takip etmek gibi, yansıtımları kullanılacaktır. Doğadaki değişim ve dönüşümlere duyarlı olmayı gerektiren böylesi bir varoluş, empati ve sezgi yeteneklerini geliştirerek çoğu zaman doğadaki varlıkları taklit eden yaşam pratiklerine yol açabilecektir. Doğayla bir bütün olarak eyleyen insan topluluğu, etkileşimleri çerçevesinde elde ettiği bilgi birikimlerini estetik/etik bütünselliğinde *aksiyolojik* bir tutumla kültürel yaratılarına kodlayacaktır. Halk yaratıları olarak türküler ve sözlü şiir geleneği örneğine belirli kalıplara uymaları bağlamında âşık yaratıları, imaj ve sembol kullanımlarıyla bu bütünsel ilişkiyi kendi bünyesinde taşımaktadırlar. Örneğin, doğal unsurların mitolojik unsurlarla iç içe geçerek türkülerde yer alması, Türk kültürünün doğayla kurduğu etkileşimli hayat tarzını yansıtabilecektir. "Mitolojik unsurların izleri, türkülerde yer alan semboller ve formüller aracılığıyla çözümlenebilecektir" (Mirzaoglu, 2005: 51). Türkülerde yer alan

doğa sembollerinin ekolojik bir yaklaşımla yorumlanabilmesi için gereken şemanın, ekolojik eleştiri ve kültürel bağlamda müziği inceleyen etnomüzikolojinin yaklaşımlarını birlikte ele alarak oluşturacağımız metodolojiyle sağlanabileceğini düşünüyoruz.

Etnoloji ve müzikoloji terim çiftinden oluşan *etnomüzikoloji*, disiplinlerarası yaklaşımla müziği, insan kültürünün işlevsel bir parçası, daha geniş bir bütünün ayrılmaz bir parçası olarak ele alarak kültürel bağlam içerisinde çalışmaktadır (Merriam, 1964: 3-7). Bu çerçevede Türk halk türkülerini kültürel bütün içerisinde kendi ekolojisi kapsamında değerlendirmek mümkündür. Bu şekilde bir çalışma, türküler üreten yapının doğal dünyayla ilişkisini çözümleme olanağı sunması yanında, doğayla karşılıklı etkileşim dolayısıyla ortaya çıkan ekolojik epistemolojiyi ve davranış pratiklerini de yorumlamaya kavramsal bir zemin hazırlayabilir. Etnomüzikoloji, müziğin kültürle ilgili çoğu şeyi anlama aracı olarak yararlı olabileceğini ileri sürmektedir. Bu şekilde bir yaklaşımla temel tutumlar, yaptırımlar, değerler, özler ve temeller, sembolik ifadelerin çözümlenmesiyle toplumsal yapıyı anlamaya (Merriam, 1964: 13) dönük çalışmalara yardımcı olacaktır. Doğayla kurulan ilişkiyi anlamak için bu ilişkililiğin türkülerde ifade edilmesinin araştırılmasıyla ekolojik değer yargıları, tutum ve pratikler açığa çıkarılabilir. Sözlü şiir tarzı olan türküler, kültürel yaşam içerisinde anlamlı bir bütünü ve gösterge sistemini açıklarken, bu anlam bütünlüğüne *yorumlama* ile ulaşılabilecektir. Söz, şiir, ritim birlikteliğinin yorumlanması, kültürel ifade olarak müzik yapıtının, içerisinde yer aldığı kültürel bağlamı anlamada işlevsel olacaktır (Kaplan, 2008: 159-160). Türkülerde yer aldığını düşündüğümüz ekolojik boyutun yorumlanmasında etnomüzikoloji yanında ekoloji yönelimli eleştirel bir yaklaşım olarak eko-eleştiri, konumuz açısından değişik bakış açıları sunmaktadır. Kültürel ürünleri bilimsel, politik, aktivist gibi değişik yönlerden ele alarak insan-doğa ilişkisini tasvir eden edebiyat incelemeleri alanı olarak eko-eleştiri (Allen, 2011: 393), ekolojik konuları ve sorunları kültürel incelemeye tabi tutarak, doğaya ilişkin ekolojik bilginin ve bu bilginin kültürel yansımalarını değerlendirmektedir. Ekolojik söylemin tematik, tarihi ve coğrafi niteliklerine dikkat çeken eko-eleştiri, yerel yaşam tarzlarının doğayla uyumlu bir varoluş için muhtemel model olarak görülmesini önermektedir (Garrard, 2016: 32-33).

Türküler ekolojik bağlamda yorumlamada eko-eleştirel yaklaşım olarak derin ekoloji yaklaşımı, çalışmamızda bu çerçeveyi sağlamaktadır diye düşünüyoruz. Derin ekoloji yaklaşımının bakış açısıyla türküler içerisinde yer aldığı kültürel bütünde değerlendirme olanağı ise, etnomüzikolojinin sunduğu perspektifle açılanmaktadır. Müzik türlerini veya geleneklerini sadece bir nesne, ürün olarak görmenin bir alternatifi, onlara daha ekolojik bir şekilde yaklaşmaktır. (Schipper ve Bendrups, 2015: 10). Türk halk türkülerinden bu yönde seçilen örnekler, kültürel plana aktarılan doğa-insan etkileşimin yansımaları olmaktadır. Erzurum yöresinden Suat Işık tarafından derlenen, evin eşiğinin altında yatan “yılan” motifiyle ilgili türkü şu şekildedir;

eşiğin altında çift ilân (yılan) öter / yerinden ayrılan bir tevür yatar / gız yürü sen
yürü yayla yolunda / seni de vururlar yârin yoluna / eşiğin altında ilân (yılan)
olur mi / yerinden ayrılan derman bulur mi / eşiğin altında ilân (yılan) yuvası
/ gurbete çıkana Tanrı duası...(TRT THM repertuar no: 1264) (Eşiğin Altında
Çift İlân Öter)

Türkü, kültürel boyutta yaylaya çıkılan bir hayat tarzını yansıtmaya yanında evin eşliğinde yatan yılanla bahsetmektedir. Türk mitolojik tasavvurunda doğal varlıklara ruh ve kut-sallık atfeden *animist* anlayış çerçevesinde yılan önemli bir motif olarak değerlendirilmektedir. Evin manevi koruyucusu olarak düşünülen yılan, öldürülmez. Çünkü öldürenin başına felaketler gelir (Balıkcı, 2018: 60-61). Yaşar Kalafat (2005: 102), Doğu Anadolu’da yılanın evin iyisi/sahibi olduğu inancının devam ettiğini belirtmektedir. Evin eşliğinde, temelinde yaşayan yılan evi korur, başka yılanların eve girmesine izin vermez. Kalafat’ın derlediği eski Türk inançlarının ve mitolojik unsurlarının Anadolu’da devam ettiği tespiti yukarıdaki türkü örneğiyle de kanıtlanmaktadır. Yerinden ayrılanın derman bulmayacağına dönük türkü sözleri, yılanın yuvasının dağıtılmaması gerektiğine yönelik bir anlayış sergilemektedir. Kültürel planda türküyü yorumladığımızda yılanı öldürmenin iyi bir şey olmadığı, eşinin ev halkına musallat olabileceğine dair bir tabu yaratılması örneklerinde olduğu gibi kaçınılması gereken bir davranış olduğu bildirilmektedir. Yerinden ayrılan bir *tevür* yatar denilerek, her varlığın yerinde, yuvasında yatması/olması gerektiği, aksi takdirde oluşunun/duruşunun/yatışının eğreti bir biçim alacağı türkü vasıtasıyla aktarılmaktadır. Kültürde müzik incelemesi olarak etnomüzikolojik yaklaşım çerçevesinde yorumlama yapıldığında ilgili türkü örneğinde Türk halk felsefesinin ekolojik bütünlük etkileşimi tespit edilebilmektedir. Ekolojik eleştiri yöntemiyle bu felsefe değerlendirildiğinde, müzikal yaratıda yer alan halk felsefesinin derin ekoloji yaklaşımıyla koşutluklar taşıdığı söylenebilir. Bu bağlamda her doğal varlığın olması gerektiği yer ve konumda kalması, yaşam haklarının ihlal edilmemesi gerektiğine dönük inanç ve düşüncenin Türk kültüründe ve kültürel ifade şekli olarak türkülerde yer aldığını ileri sürebiliriz. Yaşam formları, kendi içsel değerleri gereği saygı duyulan ve doğal alanı paylaştıkları diğer varlıklarla eşit bir konumda düşünülen değerler olarak türkülerde yer almaktadır. Evi paylaşan insanlar ve evin eşliğinin altında yatan çift yılan ortak bir yaşam alanını paylaşmaktadırlar ve yerlerinden ayrılmamaları gerekir.

Seyfettin Sıgırmaz tarafından Erzurum yöresinden derlenen “ ben bir kavak yol üstünde biterem / gelip gidenlere gölge ederim...” / (Ben Bir Kavak Yol Üstüne Biterem) (TRT, THM repertuar no: 1363) türküsünde kavak dile gelmekte ve ortak ekolojide yer alan bir varlık olarak türkülerde hayat bulmaktadır. Yaşadığı coğrafyada yer alan doğal varlıklara kayıtsız kalamayan kültürel anlayışın, sanatsal iletişimine doğayla kurduğu etkileşimi yansıtmakta olduğunu bu türkü vasıtasıyla tespit edebiliyoruz.

Halk şairlerinin şiirlerinde de halk felsefesi ve içerisinde bulunan biyosferle ilgili geleneksel telakkiler, anonim türkü örneklerine benzer şekilde geleneksel şiirsel söylemle ve genellikle âşık ortamlarında türkölü deyiş tarzında icralarla ifade bulunmaktadır. Erzurumlu Âşık Merami, doğal-mevsimsel değişim ve dönüşümleri anlattığı aşağıdaki şiirinde dağlardan, derelerden, çiçeklerden bahsederken baharın görünümüne kendi sesini katmaktadır.

Tabiâtın mevsimi seyreyle
Rengini değişir dağlar baharın
Çok kuru dereler kan ağlar sele
Çoşar her taraftan çağlar baharın

Baharın rüzgâra etme itiraz
Getiriyor her taraftan bir avaz
Kimisi yeşildir kimisi beyaz
Türlü çiçek açar bağlar baharın

Âşık lazım bu yaz aynı yaylaya
Bahar kokusunna nağme söyleye
Çeker sürüsünü çıkar yaylağa
Çoban kavalını yağlar baharın

Deli oldum bu dağları gezeli
Kayalara şakrak nağme yazalı
Beni nasıl vurdun yayla güzeli
Âşık Merami de ağlar baharın (Özarslan, 2001: 389-390).

Çok kuru derelerin suya kan ağladığı bilgisinin baharın çoşan sularla çoşkunluğa dönüş-
tüğünün gözlenmesi ile doğada neye ihtiyaç duyulduğu hangi durumların yoksunluk, hangi
durumların mutluluk kaynağı sayıldığı bu şiir örneğinde sergilenmektedir. Yaylaya lazım
olan âşık, doğaya aşkını nağmelerle anlatırken, çoban kavalını yeniden hayat bulan doğal ya-
şamın bahar evreninde tekrar yağlamakta ve müzikal çalgısı ile bu renk renk görünüme dahil
olmaktadır. Ekolojik bilgelik örneği, baharda esen rüzgârlara itiraz edilmemesi önerisinde
rahatlıkla tespit edilmektedir. Her taraftan değişik avazlar getiren bu rüzgârlar, türlü çiçe-
ğin hayat bulmasına olanak vermektedir. Folklorik ifadelerin bilginin, değerlerin saklanması
korunması ve aktarılması işlevine iyi bir örnek teşkil eden bu tür söylemler aynı zamanda
ekolojik bilginin sonraki kuşaklara öğretilmesi işlevini de yerine getirmektedir. Rüzgârların
doğal denge ve farklı yaşam formlarının hayat bulması için önemli olduğunu bu şiirle etki-
leşim kuracak ve ezgiyle söylendiğinde müzikal icrasıyla türkü formunda dinleyecek olan
sonraki kuşaklar öğrenebilecektir.

Âşık Bayrami; “toprak ölür bitki bitmez can kalmaz / sevgi yağmuruyla ıslanmayınca /
öz olmazsa göz görmez hisse almaz / akıl kâmil olup uslanmayınca...” (Özarslan, 2001: 390)
dizeleriyle insanın bir süreç olarak kavrandığı ve andaki varoluşuyla olmuş bitmiş kabul edil-
mediği anlayışı, kâmil insan mefhumu ile birlikte değerlendirmektedir. Özde olanın kâmil in-
sana erilerek hakikatten payını alabileceğini belirten âşık, halk felsefesinde yer alan varoluş
süreçleriyle ilgili tasavvurları doğal fenomenlere yansıtmaktadır. Sevgi yağmuruyla ıslanmayan
bütünde toprak yok olacak, hiçbir can kalmayacaktır. Yapıp etmeleriyle bu ilişkiselliği kav-
ramayan insan uslanmalı ve kemale ermelidir ki, hakikati gören göze sahip olsun ve topra-
ğa, bitkiye zarar vermesin. Halk felsefesinin yine halk estetiğinin içerisinde şiirin ahenkli,
kendi iç müziği bütünselliğinde sunulması kültür ekolojisinin bakış açılarını yansıtmaktadır.
Âşıkların ayrıca icra ortamlarında geleneksel kurallara ve yapılara uygun olarak kendi ürün-
lerini sazıyla sözüyle dinleyicelerle etkileşimlere girerek ifade etmeleri ekolojik anlamda
ortak-yaşamcı ve büyük bir bütünün parçaları olma diyalektiğini tamamlamaktadır. Bu şekil-

de bir etkileşimli iletişim, söz, ses, müzik, düşünce, varlık, geçmiş, gelecek bütünselliğinde hem içerisinde bulunulan dünya mekânı hem de bu mekânla etkileşimlerin değişik yüzlerini adeta bir kilim gibi örmüş olacaktır. Bu kilimde yer alan nakış/motif, renk vb. unsurların çözümlenmesi ile kullanılan renklerin ekolojik olarak ne tür algılara dayandığı, doğal dünyadan nasıl elde edildikleri ve üzerine işlenen motiflerin ilgili doğada ne tür olgulara karşılık gelmiş olabileceği yorumlanabilecek ve ilgili kültürün ekolojik boyutu yakalanabilecektir.

Âşık Feryadi; “söndü bal yapan petekler / kovanlarda arı kalmadı / kayıp oldu hep gerçekler / doğrunun yeri kalmadı...” (Özarslan, 2001: 386) derken, doğal hayatın birbirine bağlı örüntülerden oluşan bir bütün olduğunu ifade etmektedir. Bugün bilinmektedir ki, arılar hayatın döngüselliğini ve yeniden üretimini sağlamada çok önemli varlıklardır. Arıların sönmesi/yok olması, yaşam gerçekliğinin kayıp olduğu bir anlayışa delalet etmektedir. Sözlü şiir örneğinde bu bilginin yer alması ve doğruyla gerçekle böylesi bir ilişki kurulması günümüzde ekolojik sorunlar olarak değerlendirilen çok boyutlu düşünsel alana uygun söylemler olmaktadır. Her varlık bütünsel ortak bir yaşam formu içerisinde yer almaktadır. Kendi varoluşları gereği yaşamlarını devam ettiren bu varlıklar, hayatın oluşmasında ve devam etmesinde kendi özlerine uygun işlevler yerine getirmektedirler. İnsan varlığı, bu varoluş koşulunda içerilen ontolojik bilginin hikmetine ermelidir, aksi takdirde uslanmayan insan, gerçekleri ve doğruyu kaybedebilecek kendi kovanı olan doğal dünyayı söndürebilecektir/yok edebilecektir.

Sonuç

Türkülere ve âşık şiirlerine ekolojik bir perspektiften bakınca Türk kültürünün içerisinde bulunduğu doğayla etkileşim süreçleri çözümlenebilecektir. Şiir metnlerinin içsel müziği ve anlam içeriği ile müzikal ifadeleri bu şekilde kültürel bağlamında incelemekle Türk kültür ekolojisinin dünyada olmakla/bulunmakla ilgili algılarını ve kendi ekosferiyle ilişki kurmada üretmiş olduğu bakış açılarını açığa çıkarabiliriz. Bu makalede seçtiğimiz türkü örneklerini ve halk şairlerinin üretimlerini yorumlarken iki ayrı yöntemden yararlandık. Kültürel çerçevede türküleri yorumlamak için etnomüzikolojinin kültürde müzik yani daha büyük bir bütünün parçası olarak müziği inceleme yöntemini kullanarak, Türk kültürünün doğayla işkisini yorumladık. Ezgili icralarında âşık şiirini de bu bağlamda ele alırken aynı zamanda şiirsel ifadeleri ekolojik felsefe anlamına gelen derin ekoloji yaklaşımının ekosefe olarak adlandırdığı epistemolojisi bağlamında değerlendirdik. Bu yorumlamayı eko-eleştiriye olanak verecek şekilde, ekolojik yaklaşımlardan derin ekoloji yaklaşımının ilkeleriyle koşutluklar arayarak belli bir şemaya uygun olarak yaptık. Göçer-evli bir yaşam geleneğinden beslenen Türk kültür ekolojisinin bu şekilde bir hayat tarzı sürmesi sonucu geçtiği coğrafyalardaki doğal varlıklara duyarlı olduğu, empati geliştirerek tüm yaşam formlarıyla özdeşlikler kurmuş olduğunu söyleyebiliriz. Ortak-yaşamcı bütünsel bir ilişki temelinde bütün varlıklara *kut* atfeden dünya görüşü, animist inanç sisteminde ve mitolojik yaratılarında doğal fenomenlere yer vermektedir. Dağ, kuş, ırmak, göl, su, ağaç, toprak bu bağlamda özsel varlıklarında değerli, kutsal kabul edilip hürmet görmektedirler. Türküler, halk müziğinin sanatsal iletişimine

olanak veren folklorik yaratılar olarak metaforik anlatımlarında, imaj ve sembollerinde ekolojik bütünselliği yansıtmış olmaktadır. Türkü metinlerinde doğal varlıklar yer bulmakta, konuşup konuşturılmaktadır. Bağlama/saz, müzikal sesleri vererek bu bütünselliğe katılırken, kendisini var eden “dut ağacını” da bu söylem evrenine katmaktadır. Müzikal çalgısından, icracı/üretici âşığına, bitki ve hayvan varlığından coğrafi işaretlere kadar tüm ekoloji, birlikte türkü evreninde yer almaktadırlar. Derin ekoloji yaklaşımının doğa/ekoloji merkezli anlayışı türkülerde ve halk şairlerinin üretimlerinde vücut bulmaktadır denilebilir. Ekolojik bilgeliği kodlayan türküler ve âşık şiirleri aynı zamanda bu değerlerin taşıyıcısı olma ve aktarma/sonraki kuşaklara bu bilgeliği öğretme işlevlerini de yerine getirmektedirler.

Farklı ekolojik yaklaşımlarla karşılaştırmalı olarak ve daha fazla türkü örneğiyle yapılacak çalışmaların daha kapsamlı değerlendirilmelere olanak tanıyacağı açıktır. Türkülerin söylenmesinde icracıların icra anında dinleyici tepkilerini ve bu sırada gerçekleşecek etkileşimli iletişimi de gözetecek bir şekilde ve müzikal performansla eşlik eden sunumlarıyla birlikte aynı zamanda halk danslarını da çözümlemelere katacak tarzda bağlamsal incelemelerin konunun anlaşılmasında daha faydalı olacağını düşünüyoruz. Çalışmamızın bu yönde yapılacak çalışmalara bir giriş, küçük bir katkı olarak değerlendirilmesini umuyoruz.

Kaynaklar

- Ateş, A. (2016). *Türkmen anarşizmi*. İstanbul: Öteki.
- Başgöz, İ. (1992). *Karac' oğlan*. İstanbul: Indiana Üniversitesi ve Pan.
- Başgöz, İ. (2008). *Türkü*. İstanbul: Pan.
- Binyazar, A. (Ty). *Uzun ince yolda Âşık Veysel –Hayatı, sanatı, eserleri üzerine bir inceleme-*. İstanbul: Tel.
- Çobanoğlu, Ö. (2000). *Âşık tarzı kültür geleneği ve destan türü*. Ankara: Akçağ.
- Çobanoğlu, Ö. (2010). Türkü olgusu bağlamında türkü ve şarkı -Terimlerin etimolojisini yeniden tanımlama denemesi-. *Türk Yurdu*, S. 30(269), ss. 46-49.
- Çobanoğlu, Ö. (2015). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş*. Ankara: Akçağ.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk mitolojisinin ana hatları*. İstanbul: Kalcı.
- Des Jardins, J. R. (2006). *Çevre etiği -Çevre felsefesine giriş-*. R. Keleş (Çev.) Ankara: İmge.
- Devall, B. (1994). Ekolojik benliğimiz. G. Tamkoç (Haz.), *Derin ekoloji* (ss. 43-56). İzmir: Ege.
- Elçin, Ş. (2004). *Halk edebiyatına giriş*. Ankara: Akçağ.
- Ferry, L. (2000). *Ekolojik yeni düzen*. T. Ilgaz (Çev.) İstanbul: YKY.
- Garrard, G. (2016). *Ekoleştirir -Ekoloji ve çevre üzerine kültürel tartışmalar-*. E. Genç (Çev.) İstanbul: Kolektif.
- Hassan, Ü. (1986). *Eski Türk toplumu üzerine incelemeler*. Ankara: V.
- İhsani, Â. M. (1990). *Çağlayan dere*. Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma Dairesi .
- İnan, A. (2017). *Tarihte ve bugün Şamanizm -Materyaller ve araştırmalar-*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Kalafat, Y. (2005). *Doğu Anadolu'da eski Türk inançlarının izleri*. Ankara: Babil.
- Kaplan, A. (2008). *Kültürel müzikoloji*. İstanbul: Bağlam.

- Malinowski, B. (2016). *Bilimsel bir kültür teorisi*. D. Uludağ (Çev.) Ankara: DoğuBatı.
- Melikoff, I. (2010). *Hacı Bektaş -Efsaneden gerçeğe-*. T. Alptekin (Çev.) İstanbul: Cumhuriyet.
- Mellor, M. (1993). *Sınırları yıkmak -Feminist yeşil bir sosyalizme doğru-*. O. Akinhay (Çev.) İstanbul: Ayrintı.
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University.
- Mirzaoglu, F. G. (2005). Türkülerde mitolojik unsurlar. *Türkbilig*, S. 10, ss. 34-53.
- Naess, A. (1995). The deep ecological movement some philosophical aspects. G. Sessions (Ed.), *Deep ecology for the twenty-first century* (ss. 64-83). Boston, London: Shambhala.
- Özarslan, M. (2001). *Erzurum âşıklık geleneği*. Ankara: Akçağ.
- Özarslan, M. (2010). Geleneksel müzik ve türküler üzerine. *Türk Yurdu*, S. 30(269), ss. 53-57.
- Plumwood, V. (2004). *Feminizm ve doğaya hükmetmek*. B. Ertür (Çev.) İstanbul: Metis.
- Şatıroğlu, Â. V. (1974). *Dostlar beni hatırlasın*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Elektronik kaynaklar

- Allen, A. S. (2011). Ecomusicology: Ecocriticism and musicology. *Journal of the American Musicological Society*, S. 64(2), ss. 391-394. (Erişim: 28.01.2020) (<https://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2011.64.2.391>)
- Balıkçı, Ş. (2018). Şahmeran efsanesi ve yılan tılsımlarının psikanalitik açıdan değerlendirilmesi. *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*, S.1, ss. 53-64. (Erişim: 03.02.2020) (<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/463667>)
- Enveri, E., Özkaya, İ., Alin, K. (2011). *Âşıklık geleneği ve Murat Çobanoğlu* (Hayatı, sanatı ve şiirleri). Kars: Kars Belediyesi. (Erişim: 15.01.2020) (<https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=20963>)
- Schippers, H., Bendrups, D. (2015). Ethnomusicology, ecology and the sustainability of music cultures. *The World of Music, new series*, S. 4(1), ss. 9-19. (Erişim: 15.01.2020) (<https://www.jstor.org/stable/43561463>)
- http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1363&ad=BEN%20B%DDR%20KAVAK%20YOL%20%DCST%DCNE%20B%DDTEREM (Erişim: 03.02.2020).
- http://www.trtnotaarsivi.com/thm_detay.php?repno=1264&ad=E%DE%DD%D0%DDN%20ALTINDA%20%C7%DDFT%20%DDLAN%20%D6TER (Erişim: 03.02.2020).
- <https://www.youtube.com/watch?v=PWOCEDFsyA4> (Erişim: 28.05.2020)
- <https://www.youtube.com/watch?v=H6WZFNBFWLQ> (Erişim: 28.05.2020)



folk/ed. Derg, 2020; 26(3):483-508
DOI: 10.22559/folklor.1246

Türkülerin Başına Gelenler: Politik-İdeolojik Sebeplerle Değiştirilen Türküler Üzerine

What Happened to Folk Songs: About Folk Songs Changed for Political-Ideological Reasons

Mustafa Dinç*

Öz

Türküler, halk şiirinin ezgili örnekleri olarak toplumsal hayatın pek çok alanında yaygın biçimde yaşatılan ve hemen her konuda söylenegelen türlerinden biridir. Bu yaygınlığı itibarıyla aynı zamanda halkbilimi ürünlerinin tüm işlevleri doğrultusunda birçok açık veya gizli işlevi de yerine getiren türküler, dönem dönem politik-ideolojik düşünceleri yansıtmakta da kullanılmış hatta türkülerin sözlerinin bir kısmı yahut tamamı bu amaçla değiştirilmiştir. Türkiye’de sağ veya sol siyasi ideolojilerin pek çok defa kendi düşüncelerine göre yeniden yapılandığı türküler siyasi hareketliliğin yoğun olduğu zamanlarda veya seçim meydanlarında propaganda aracı olarak kullanılmıştır.

Ülkemizdeki türkü geleneğinin yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren içinde bulunduğu siyasal ve toplumsal şartların üzerinde kısaca durulan çalışmada, özellikle 60’lı yıllardan günümüze kadar gelen süreç içerisinde birbirinden farklı ideolojik eğilimlere mensup icracılar tarafından siyasi-ideolojik amaçlarla değiştirildiği tespit edilerek örneklem dâhilinde ele alınan türküler, ilk icraları ve repertuar kayıtları ile karşılaştırılmış, ardından bu değişikliklerin hangi yöntemlerle gerçekleştirildiği hususu tartışılmıştır. Bu doğrultuda siyasi-ideolojik nedenlerle sözleri üzerinde önemli değişikliklerin yapılarak çeşitli dönemlerde bazı siyasi hareket-

Geliş tarihi (Received): 14.03.2020- Kabul tarihi (Accepted) 22.06.2020

* Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı. mustafadin@comu.edu.tr. ORCID ID 0000-0002-5639-4876

lerin argümanı olarak kullanılan örneklem türkülerde bu değişikliklerin *laisize etme, muhafazakarlaştırma, türkülerin sözel dokusuna güncel ideolojik jargonun eklenmesi ve parti seçim müziklerinde türkünün melodik yapısına yeni sözler uyarlanması* şeklinde dört yöntemle yapıldığı tespit edilmiştir. Çalışmada ayrıca bu durumun *varyant* yahut *versiyon* kavramlarından tamamen ayrı düşünülmesinin gerekli olduğu; mezkûr uygulamaların bir *sansür* veya *uyarlama* sayılmasının daha isabetli olacağı fikrine varılmıştır.

Anahtar sözcükler: *türkü, siyaset, ideoloji, sansür, uyarlama*

Abstract

Folk songs are common examples of folk poetry in many areas of social life and are said in almost every subject. As a result of this prevalence, folk songs, which perform many overt or secret functions in line with all the functions of folklore products, have been used to reflect political-ideological ideas from time to time and even some or all of their lyrics have been changed for this purpose. In Turkey, folk songs, which have been restructured by right or left political ideologies, have been used as a propaganda tool in times of intense political activity or in election squares.

In the study, which briefly emphasized the political and social conditions of the folk tradition in our country since the second half of the twentieth century, it was determined that it was replaced by political-ideological purposes by the performers who belonged to different ideological trends, especially from the 60s until today. They were compared with their performances and repertoire records, and then the ways in which these changes were made were discussed. In this respect, it was determined that these changes were made in the sample folk songs, which were used as arguments of some political movements in various periods by making significant changes to their lyrics for political-ideological reasons, in the form of secularizing, conservationizing, articulating current ideological jargon to the verbal texture of the folk songs and adapting new lyrics to the melodic structure of them. The study also required that this situation be considered completely separate from the concepts of variant or version; it was concluded that it would be more accurate to consider the above practices as a censorship or adaptation.

Keywords: *folk song, politics, ideology, censorship, adaptation*

Extended summary

Folk songs are one of the oldest and most important types of folk poetry, which continues to be performed by different names all over the Turkish cultural geography, both with their semantic values and their melodic performances. It is clear that these studies and researches about folk songs will not come to an end since there are many definitions, analyzes and classifications about the folk songs that have come to the forefront in all geographies where the Turkish nation prevails. Because, as a genre that constantly renews, develops, has no space and time limitation in many contexts such as subject, melody, performance, performer,

performance environment, function, it is considered as an artistic expression of the people's feelings and thoughts and in this sense, one of the most lively forms of the tradition.

The turbulences experienced in Turkey especially since the second half of the twentieth century has shown its effects in all areas of social and cultural life as well as in folk song culture. In this process, the changes in the living conditions and / or intellectual structure of the mass of the folk producers, such as migration from the village to the city or abroad, political and economic crises, street movements, etc. It also caused a transformation in many dimensions from the content of the folk songs to their performances. The transformation of the folk songs from the village to the city with their various aspects was realized by the lovers of the folk song performances, as well as the individuals who migrated individually from their villages to the urban environment, keeping their traditions in the city. In other words, the transformation in the second half of the 20th century in the Turkish culture has also an important impact on the transformation in the minstrel tradition.

The obvious driving force in this apparent change and transformation in the folk song culture is undoubtedly the new political discourses evolving in the urban environment. In the political mobility experienced during this period, many performers (minstrel, performer, or saz-sound artist) belonging to the right or left tendency, took a place in the political tension of the public by performing concerts and tapes or records.

In the study, which briefly emphasized the political and social conditions of the folk song tradition in our country since the second half of the twentieth century, it was determined that it was replaced by political-ideological purposes by the performers who belonged to different ideological trends, especially from the 60s until today, were compared with their performances and repertoire records, and then it was emphasized with which methods these changes were made.

The first of these methods is that the concepts of religious terminology in folk lyrics are consciously changed by left-leaning performers and in a sense secularized; instead of these concepts, it appears as the use of words or concepts suitable for rhyme, sound similarity and jargon of the left political perspective. Another practice that we think is done under the logic of secularization is about adding drink names or associations to some parts of the words. Regarding the changes in the folk songs' words, another method in the opposite direction of the above determinations is carried out in the form of the conservatization of the words. Another method of changing Turkish lyrics with political or ideological effects is the addition of the current ideological jargon to the verbal texture of folk songs. Many performers, both anonymous and creator, who have taken part in cultural life with their membership of right or left tendency, equip many of their particular songs with the concepts in the current jargon of their ideology in their album recordings and or concerts, in this sense they diverge their lyrics from their creation context. The last dimension of changing the folk songs for political-ideological reasons should be considered as the adaptation of new words on the melodic structure of Turkish in political party election music.

Since one of the functions of folklore / literature products is also a protest function, in our

research that tries to reveal that many folk songs are used in the transfer of political discourses with changes in their verbal and musical structures in the context of world views, “secularization, conservatization, and verbal of the songs by replacing them with political-ideological motives. The addition of the current ideological jargon to the texture, adaptation of new words on the melodic structure of the song in party election music has been determined by four methods. In these four methods, the performer aims to make ideological propaganda more effective by using the popularity of folk songs lyrics or melody, motivation ability, emotional enthusiasm aroused in the audience, etc: As another matter, it can be stated that the performers belonging to the left tendency group preferred to use the media as a means of spreading their ideological discourses by changing the folk songs and in this method, as mentioned above, they are more artful and talented. As seen both in the individual productions of the artists and in the party election campaigns, it is mostly performed on anonymous works with the idea of not being subject to any intellectual property right after the changes made in the folk songs.

It is another situation that can naturally be brought to the agenda by explaining these changes made in folk songs with the concepts of variant or version. However, in our opinion, these changes have nothing to do with the concepts of variants or versions. In this context, it would be more correct to look at these changes that we have identified on the folk songs, according to the type of the process, as censorship or adaptation. According to this, while the first two methods we identified as the method of making changes, “secularization” and “conservatization” are censorship methods, the last two methods are “adding the current ideological jargon to the verbal texture of the songs” and “adapting new words on the melodic structure of the song in the party election musics” are clearly adaptation activities.

Giriş

Türk halk edebiyatı söylemelik türleri içerisinde bugüne kadar pek çok araştırmacı tarafından çeşitli yönleriyle ele alınan türküler, gerek sözel dokularındaki anlamsal değerleri, gerekse ezgili icraları ile Türk kültür coğrafyasının her yerinde farklı adlarla da olsa canlı bir şekilde icra edilmeye devam eden en eski ve önemli halk şiiri örneklerindendir.

Bir halk edebiyatı yaratımı olan türkülerin, geniş manada halk bilimi ürünlerinin işlevleri noktasında Bascom’un (2010: 78-81) öne sürdüğü “*eğlence, kaçış, kültürün onaylanması, eğitim, davranış örüntülerinin sürdürülmesi-sosyal kontrol*” işlevlerinin yanında Başgöz’ün (1996: 2) “folklor, çatışmaları büyütmek, başkaldırmalara destek olmak, kurulu düzene ve değerlere direnmeleri aralamak, onları yıkmaya kalkışanlara güç vermek gibi bir işlev de görüyor” ifadeleriyle eklediği “protesto” işlevini de yerine getirdiği bilinmektedir. Türküler ayrıca Ali Osman Öztürk’ün çizdiği tabloya göre (2007: 60) “*psikolojik işlev, estetik işlev, eğlence işlevi, emniyet supabı işlevi, medyatik işlev, eğitici-ahlaki işlev, milli işlev, dini işlev, ritmik işlev ve ticari işlev*” gibi birtakım sosyal işlevlere de sahiptir. Günümüz halk bilimi çalışmalarında açık işlev-örtük (gizli) işlev olarak öne sürülen pek çok işlevi bu doğrultuda türkü türü özelinde de ortaya koyabilmek mümkündür. Bu manada gerek anonim halk şiiri gerekse âşık edebiyatı araştırmalarında türkülerin eğlence, estetik, eğitim, gelenek aktarımı ve protesto gibi işlevsel bağlamlarda tez,

kitap, makale veya bildiri hacminde ele alındığı görülmektedir ki, Aça'ya göre de (2019: 326) bu çalışmalar hem bireysel hem de toplumsal işlevler üzerinde yoğunlaşmaktadır¹.

Türküler aynı zamanda halk edebiyatı ürünlerinin hepsinde olduğu gibi ortaya çıktıkları dönemin sosyal, siyasi, ideolojik ve düşünsel şartlarından beslenmekte hatta bu şartlara hizmet de etmektedir. Bu anlamda, günümüze gelene kadar pek çok örnek toparlanabileceği gibi sözgelişi, Batı dünyasındaki Herder'ci anlayış ve milliyetçilik akımının tesiriyle Türkiye sahası halkbilimi derleme çalışmalarının ilk yıllarında araştırmacıların öncelikle türkülere, halk müzik ve oyunlarına yönelerek milli kültür ürünlerini ortaya çıkarmak istemeleri veya 1940'lardan itibaren iyiden iyiye yüzünü Batıya dönen Cumhuriyet ideasında, geleneksel formla çok sesli müziği harmanlayan “Yurttan Sesler Korosu” uygulamalarının ortaya çıkması gibi hususlar yaşanan devrin ideolojik yapısından kaynaklanan ve öncelikle türküler üzerinde meydana gelen olgulardır. Türkü kültüründeki siyasi-ideolojik etkiler, anılan örneklerde olduğu gibi doğrudan devlet kurumlarının müdahalelerinden kaynaklanmalarının² yanında, sanatçılar, icracılar veya siyasi örgütlenmeler tarafından da gerçekleştirilmektedir. Bu doğrultuda çalışmanın odaklandığı boyut olan siyasi-ideolojik nedenlerle türkü sözlerinde yapılan değişiklikler ise türkülerin dayandığı sosyal, siyasi ve ideolojik bağlamlarla protesto işlevinin birer yansıması olarak düşünülmelidir.

Ülkemizde özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaşanan çalkantılar etkilerini toplumsal ve kültürel yaşamın tüm alanlarında olduğu gibi, türkü kültüründe de göstermiştir. Bu süreçte türkülerin üreticisi olan halk kitlesinin yaşam şartlarında ve/veya fikri yapısında karşılaştığı değişiklikler, sözgelişi köyden kente veya yurtdışına göçler, siyasi ve ekonomik krizler, sokak hareketleri vd. türkülerin içeriklerinden icralarına kadar pek çok boyutta bir dönüşüm yaşamasına neden olmuştur. Nitekim Turan'ın da belirttiği gibi (2001: 29), “1950’li yıllarda başlayan ve 1960’lardan sonra daha belirgin olarak görülen köyden kente yönelme, toplumsal/siyasal ortamı, çok doğal olarak bu ortam içerisinde taşınan geleneksel alışkanlıkları ve ürünleri, dolayısıyla sözlü geleneğin bir parçası olan türküler köyden kente taşınması bakımından da etkilemiştir”. Türkülerin köyden kente taşınarak türlü yönleriyle dönüş(türül)mesi, münferit olarak köylerinden kent ortamına göçen bireylerin, geleneklerini kentte de muhafaza etmelerinden kaynaklandığı gibi türkü icralarının profesyonelleri olan âşıklar eliyle de gerçekleştirilmiştir. Bir başka deyişle türkü kültüründe 20. yüzyılın ikinci yarısında yaşanan değişim-dönüşümde aynı zamanda âşıklık geleneğinde yaşanan değişim dönüşümün de önemli etkisi bulunmaktadır. Zira Bekki'nin de üzerinde durduğu gibi (2016: 52; 2008: 272) 1960’larla birlikte âşıklık geleneğinin geleneksel icra mekânları olan düğün, köy-kasaba kahvehaneleri ve muhabbet ortamları gibi alanlardan uzaklaşmış ve icralar sinema veya spor salonlarına, stadyumlara taşınmıştır. Âşıklar siyasi tansiyonun hızla tırmandığı bu ortam içerisinde taşlamalarını keskinleştirmiş, hitap ettikleri kitleler siyasallaştıkça da zaman içerisinde kendileri de birtakım fraksiyonlara intisap ederek mensup oldukları siyasal ortamın sözcüsü haline gelmişlerdir. Bu doğrultuda tarihsel gelişim seyri içerisinde daha çok kırsal yaşamla özdeşleştirilen türkü geleneği, kırdan kente göçen halk kitleleri ve kentli ortam içerisindeki siyasi havayı yorumlayan âşıklar aracılığı ile kent coğrafyasında yeni sorun, konu ve mekânlarla tanışma fırsatı bularak bir anlamda kentli ve siyasi bir kimlik de kazanmıştır.

Türkü kültüründe meydana gelen bu belirgin değişim ve dönüşümdeki itici güç şüphesiz kent ortamında evrilen yeni siyasi söylemlerdir. Bu dönemde yaşanan siyasi hareketlilik içerisinde sağ veya sol tandansa mensup pek çok icracı (âşık, yorumcu veya saz-ses sanatçısı) peşi sıra plak veya kasetler çıkarıp konserler sunarak kamuoyunun siyasi tansiyonunda bir yer edinmiştir. 1960'larla birlikte sağ cenahta, Kemalî Bülbül, Kul Mustafa (Mustafa Torunî), Ozan Arif, Âşık Sefai, Şemsi Yastıman, Hilmi Şahballı; sol cenahta ise Âşık Mahzunî Şerif, Âşık İhsanî, Feyzullah Çınar, Nesimi Çimen, Âşık Daimî, Muhlis Akarsu ve Hüseyin Çırakman vd. gibi isimlerin, fikri hayatlarını etkileyen ideolojik yapıların sözcüsü olduklarını ve dönem içerisinde ürettikleri eserler ile siyasal söylemlerinde ön plana çıktıklarını görebilmek mümkündür. Nitekim türkü kültüründeki değişim sürecini, Türkiye sahası halk bilimi çalışmalarıyla başlatarak, “Keşif Evresi (1868-1922), Romantik-Politik Evre(1922-1952), Egzotik Evre (1952-1990) ve Popüler Evre (1990 ve sonrası)” şeklinde dört ana başlık altında derinlemesine inceleyen Çevik (2013)’e göre de türkülerde 1960'larla birlikte meydana gelen siyasal söylemin yükselişi ve icracıların politik aidiyetlerine istinaden “sağcı/solcu türkücü” anlayışı altında ayrış(tırıl)maya başlanması, araştırmasında çerçevesini çizdiği *egzotik evreye* denk gelmektedir. Çevik’in araştırmasında üzerinde durduğu bir başka nokta da bu anlamda kayda değer görülmektedir. Ona göre (2013: 217) “1960’lı ve 70’li yıllarda genel olarak kitlesel popülerlik kazanan türkü temsilcileri; çok az sayıdaki apolitik isimler, solcu isimler ve ülkücü kimliğindeki sağcı isimlerden oluşmakta, fakat bu süreçte solcu türkücüler, hem sağcı türkücülerden, hem de apolitik türkücülerden daha etkin ve etkili olmuşlardır”. Gerçekten de 1980 askeri müdahalesine zemin hazırlanan süreçte bir yandan yukarıda sözü edilen sol tandanslı âşıkların, bir yandan da Ruhi Su, Selda Bağcan, Cem Karaca, Zülfü Livaneli, Edip Akbayram gibi sanatçı-yorumcuların (icracıların) sol söylem içerikli türküler icra ettikleri görülmektedir. 1980 askeri müdahalesinin ardından ise pek çoğu yurt dışına çıkan bu sanatçılardan ortaya çıkan boşluğu temelleri 1970’lerde atılmaya başlanan ve köyden kente yaşanan hızlı göç olgusu ile kent ortamına akın halinde gelen kitlelerin yaşadıkları gecekondulaşma, kültürel uyum sorunları, ekonomik ve sosyal sıkıntılar gibi şartlarda evrilen aynı zamanda geleneksel kültürel yapıdan da beslenen arabesk müzik³ ile ilk çalışmaları aranje veya uyarlama faaliyetleriyle gündeme gelen popüler müzik gibi türlerin doldurduğu; 90’larla birlikte ise türkü kültürünün Batı müzik altyapı ve enstrümanlarıyla armonik olarak desteklendiği ve Ahmet Kaya, Grup Yorum, Kardeş Türküler gibi sanatçı ve gruplar aracılığıyla *protest* veya özgün müzik olarak adlandırılan tarz ile yeniden gündeme geldiği ifade edilebilir.

Araştırmanın odaklandığı husus ise yukarıda özetle sunulmaya çalışılan sosyal ve siyasi ortam içerisinde türkü sözlerinin siyasi argüman olarak kullanılmak üzere icracılar tarafından asıl halinden uzaklaştırılarak, sözel dokusunun değiştirilmesi konusudur. Bu bağlamda tüm ideolojik eğilimlerin yaygın bir geleneksel tür olarak türküyü bir politik araç olarak kullandığı, pek çok türkünün sözel altyapısının, mensup olunan ideolojinin değer yargıları ve politikaları çerçevesinde değiştirildiği öncelikle üzerinde durulması gereken bir noktadır. Bu varsayım doğrultusunda tespit edilen türkülerin repertuar ve ilk icraları ile karşılaştırılması yapılarak, ilk icralarından veya derlenmiş hallerinden ne ölçüde değiştiği ve bu değişimin altında yatan politik - ideolojik saiklerin değerlendirilmesi, çalışmanın konu ve yöntemini oluşturmaktadır.

Buna mukabil, bir halk edebiyatı ürünü olarak türkülerin repertuar karşılaştırmaları bağlamında değerlendirmesi birtakım eleştirilerin ortaya çıkmasına da neden olabilecek gibi görünmektedir. Zira özellikle halk müziği veya müzikoloji alan çalışmalarında Türk halk müziği repertuarı, farklı boyutlarıyla eleştirilmektedir. Gürdal'ın (2010) da çalışmasında geniş biçimde ele aldığı gibi derlemelerin sağlıklı biçimde yapıl(a)mayı, derlenen türkülerin yazımı esnasında nota ve söz eksiklikleri veya yanlışlarının ortaya çıkması, derlenen türkülerin varyant karşılaştırma ve incelemelerinin yapıl(a)mayı, repertuara alınan türkülerin bazılarının repertuar ölçütleriyle uymaması gibi hususlar repertuarın güvenilirliği konusunda bazı sorunlar yaratmakta ve çağcıl koşullarda nitelikli bir şekilde gözden geçirilmesini elzem kılmaktadır. Bu eleştiri doğru ve yerinde olmakla birlikte çalışmamızda repertuar kayıtlarından yararlanma ise basın yayın, albüm, kaset, seçim müziği vd. ortamlarda tespit edilerek üzerinde siyasi-ideolojik değişiklikler yapıldığını net bir şekilde ortaya koyabildiğimiz türkülerin kayıtlardaki haline yapılacak atıflar bağlamında olacaktır. Kaldı ki repertuar, hâlihazırda türküler üzerinde karşılaştırma yapılabilecek şu an için tek kaynak vazifesini görmeye devam etmektedir. Bunun yanında bulgulara da görülebileceği üzere, çalışmada üzerinde durulacak değişiklikler türküler repertuarlarındaki esas bağlamlarından da oldukça uzağa götürmektedirler. Bir diğer husus olarak türkülerin melodik yapılarındaki değişiklikler ile ilgili bulguların ise, kaynakçada verilen bağlantılar takip edildiği takdirde en basit bir dinleme faaliyetiyle dahi sezilebilecek örnekler oldukları görülebilecektir.

Bulgu ve yorumlar

İlk kez oluşturuldukları yahut derlenerek repertuara kazandırıldıkları aşamadan farklı olarak başka kişilerce gerçekleştirilen sonraki icralarında politik – ideolojik etmenlerle sözleri değiştirildiğini tespit ettiğimiz türkülerde meydana getirilen değişikliklerin birkaç farklı usul veya yöntemle şu şekilde yapıldığını ifade edebiliriz:

Bu usullerden ilki, türkü sözlerindeki dini terminolojiye ait kavramların, sol eğilimli icracılar tarafından bilinçli olarak değiştirilerek bir anlamda *laisize edilmesi*; bu kavramların yerine kafiye, ses benzerliğine ve sol siyasi bakışın jargonuna uygun sözcük veya kavramların kullanılması şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Örneğin repertuara⁴ Muğla-Bodrum türküsü olarak 22.11.1984 ve 2067 numara ile kaydedilen “Çökertme” isimli türküde “... Arkadaşım İbrahim Çavuş Allah'ıma emanet” dizesi mevcutken, aynı dize Ahmet Kaya'nın 2003 yılında yayınlamış olduğu “Biraz da Sen Ağla” isimli albümünde “...Arkadaşım İbrahim Çavuş yoldaşlara emanet” şeklinde söylenmektedir (URL-1). Bir başka örnekte Afyon-Emirdağ yöresinden derlenerek 20.07.1990 tarih ve 3505 numara ile kayıtlanan “Evlerinin Önü Yoldur-Al Fadimem” isimli türkünün repertuar kaydında geçen “...Uyan uyan sabah oldu, namazını kıl Fadimem” dizesi Kalan Müzik tarafından 2012'de çıkartılan “Emirdağ Türküleri” adlı albümde Hüseyin Turan tarafından “Uyan uyan sabah oldu, su başına gel Fadimem” şeklinde okunmaktadır (URL-2).

Sol söylemin türkülerdeki dini terminolojiye ait kavramları değiştirmesinin yanında *laisize etme* mantığı altında yapıldığını düşündüğümüz bir başka uygulama da sözlerdeki kimi kısımlara içki isim veya çağrışımlarının eklenmesi ile ilgilidir. Söz gelişi 15.01.1976 tarih ve 1247 repertuar numaralı bir Giresun türküsü olan “Kahve Koydum Fincana” türküsünün bu sözler-

den oluşan bir dizesi Ahmet Kaya'nın 1998 yılında çıkartmış olduğu "Dosta Düşmana Karşı" isimli albümünde "Rakı koydum fincana, hele de bakın şu cana..." şeklinde icra edilmektedir (URL-3). Bu usule bir örnek olarak ayrıca repertuara 30.03.1995 ve 4022 numara ile kaydedilen "Mayadağdan Kalkan Kazlar" isimli Rumeli türküsünün "...kazanamadım sıla parası" dizesinin "...kazanamadım rakı parası" şeklinde söylenmesi de sayılabilir ki bu türküyle özdeşleşmiş isimlerden biri olan Müzeyyen Senar'ın eski dönemlerdeki plak kayıtlarından beridir bu şekilde söylenerek özellikle içkili mekânlardaki icralarda yaygınlaştığı bilinmektedir (URL-4).

Türkü sözlerindeki değişimlerle ilgili olarak yukarıdaki tespitlerin tam aksi istikametteki bir başka usul de, sözlerin *muhafazakârlaştırılması* şeklinde gerçekleştirilmektedir. Bu durumun ilk örneğini 1970 yılında Odeon müzik etiketi ile yayınlanan ve çeşitli sanatçılarca seslendirilen 17 eserlik "Türk Folklor ve Danslarından Seçmeler" albümünde Hasan Mutlucan tarafından söylenen "Besmele ile Biz Yangına Gideriz" adlı türküye kadar götürebilmek mümkündür ki, türkünün bu kayıttaki hali "Besmeleyle biz yangına gideriz" dizesi ile başlamaktadır ancak eserin repertuardaki hali ise 11140 numaralı kaydı ile "Yangın olur, biz yangına gideriz" şeklinde başlamaktadır (URL-5). Bu muhafazakârlaştırma eğilimi yakın zamanlarda TRT yayınlarındaki bazı icralarda bir kez daha gündeme gelerek pek çok karışık fikre mensup basın yayın organında TRT'nin siyasallaşması veya muhafazakarlaşması bağlamlarındaki eleştirilere argüman olarak kullanılmıştır. Sözgelişi TRT Müzik kanalında 09.10.2017 tarihinde yayınlanan "Yare Söyle" isimli programda 17.10.2001 tarih ve 4289 sayı ile repertuara kaydı bulunan bir Erzurum türküsü olan "Hele Dadaş Hoş Musan?" türküsünün "...Ayakların yan basır, yoksa sen serhoş musan?" şeklindeki sözleri "...Ayakların yan basır, yoksa sen oruç musan?" şeklinde icra edilmiştir (URL-6). Benzer şekilde Uğur Işılak isimli sanatçı da TRT Müzik kanalında 28 Ocak 2020 tarihinde yayınlanan Miras isimli programında Aşık Mahzuni Şerif'e ait olan "İşte Gidiyorum Çeşmi Siyahım" isimli eserin "...Ayağıma cennet kiralansa da" dizesi "...Ayağıma dünya kiralansa da" şeklinde değiştirilerek okumuştur (URL-7).

Siyasi veya ideolojik etkilerle türkü sözlerini değiştirilmesi hususuyla ilgili bir başka yöntem de *türkünün özel dokusuna güncel ideolojik jargonun eklenmesidir*. Sağ veya sol tandansa mensubiyetleri ile kültürel hayatta yer etmiş pek çok icracı gerek anonim gerekse yaratıcısı belli pek çok türkü örneğini albüm kayıtlarında ve / veya konserlerinde mensup bulundukları ideolojinin güncel jargonundaki kavramlarla donatmakta, bu anlamda türkü sözlerini yaratım bağlamlarından oldukça uzaklaştırmaktadırlar. Konuyla ilgili ilk örneklerin 70'li yıllardan itibaren belirli icracılar aracılığıyla yaygınlaştığı dile getirilebilir. Sözgelişi Selda Bağcan'ın 1976 yılında yayınlamış olduğu "Vurulduk Ey Halkım Unutma Bizi" isimli uzunçalarında "Eco'ya Dönder Beni" ismiyle seslendirdiği türkü 1948'de Ankara'da derlenerek repertuara 2419 numara ile kaydedilen bir "Bu Gece Uyumamışam" türküsünün dönemin yükselen siyasi figürü Bülent Ecevit'in propagandasına yönelik olarak değiştirilmiş bir icrasıdır. "O yana dönder beni/ Bu yana dönder beni/ Sol yanımda yârem var da/ Sağ yana dönder beni" şeklindeki bağlantı (kavuştak) kısmına repertuardaki farklı iki üç türküde de rastlanabilecek türkünün Bağcan tarafından yapılan söz konusu icrasında bu kavuştığa "Sağ yanımda Sülo var oy/ Eco'ya dönder beni" dizeleri ve türkünün repertuardaki kaydında bulunmamasına rağmen 7'li hece ölçüsünde mani formunda "Dağları dağlasınlar/ Görenler ağlasınlar/ Eco'nun mendiliyle lo/ Yaramı bağlasınlar" şeklinde bir kıta daha eklenmiştir⁵ (URL-8). Bu

hususla ilgili çarpıcı bir başka örnek ise Âşık Yaşar Reyhanî'nin "Yaz Gazeteci" isimli eseri üzerinde cereyan ederek günümüze kadar gelmektedir. Aşığın 1987 yılında düzenlenen İsviçre Olten Türk Kültür Ocağı Onsiengen Kültür Şöleni kayıtlarında kendi sözleri ile ifade/iddia ettiğine göre (URL-9), 1971 yılında Altın Saz Yarışması için yazdığı "Yaz Gazeteci" şiiri⁶ daha sonra Selda Bağcan tarafından alınmış, sözlerinde bazı değişiklikler yapılarak 1976 yılında "Selda" isimli uzunçalarda okunmuştur (URL-10). Her iki icranın sözlerinin meselenin daha iyi anlaşılması bakımından aşağıda sunulması gerekli görülmektedir:

Tablo 1. "Yaz Gazeteci" isimli Âşık Reyhanî şiiri ve Selda Bağcan İcrası

<i>Aman gazeteci gel bizim köye Bizde olan türlü halleri de yaz Yalnız saçlıyı kaşlıyı yazma Uyuzu koturu kelleri de yaz Yaz gazeteci yaz yaz /Yaz efendi yaz yaz</i>	<i>Aman gazeteci gel bizim köye bizim halları da yaz Şehirde ojeli parmakları yazma Bir de bizim köyde nasırlanmış elleri de Yaz yaz gazeteci yaz / yaz yaz efendi yaz Yaz yaz gazeteci yaz / yaz yaz efendi yaz</i>
<i>Tütmez oldu köyümüzün bacası Ne gündüzü belli ne de gecesi Dokuz yıldır Almanya'da kocası Çoluklu çocuklu dulları da yaz Yaz gazeteci yaz yaz /Yaz efendi yaz yaz</i>	<i>Bankada parası olan kulları yazma Onlara aldanıp yolundan azma Şehirden asfalt geçen yolları yazma Bir de bizim köyden eşek geçmeyen yolları da Yaz yaz gazeteci yaz / yaz yaz efendi yaz Yaz yaz gazeteci yaz / yaz yaz efendi yaz</i>
<i>Her zaman ağalı baylıyı yazma Taksiyi kamyonu yaylıyı yazma İstanbul'da fidan boyluyu yazma Van'da kamburlaşmış belleri de yaz Yaz gazeteci yaz yaz /Yaz efendi yaz yaz</i>	<i>Şöhretten bunalmış dilleri yazma Kendi bahçendeki gülleri yazma Haksız yere genç öldüren elleri yazma Doğuda doktorsuz ölen kulları da Yaz yaz gazeteci yaz / yaz yaz efendi yaz Yaz yaz gazeteci yaz / yaz yaz efendi yaz</i>
<i>Sanırsın hizmette her yer bütündür Bilmezsın ki bir tarafı yetimdir Senin için şark hizmeti çetindir Uzaktan görünen elleri de yaz Yaz gazeteci yaz yaz /Yaz efendi yaz yaz</i>	<i>Almanya'da çalışan elleri yazma Libya'ya gidecek olanlara şaşma Evi barkı yıkılanları yazma Bir de Türkiye'de dul kalan dulları da Yaz yaz gazeteci yaz / yaz yaz efendi yaz Yaz yaz gazeteci yaz / yaz yaz efendi yaz</i>
<i>Benim neme lazım koskoca ırmak Çünkü taksiminde var susuz durmak Senin bahsettiğin ojeli parmak İçi nasırlanmış elleri de yaz Yaz gazeteci yaz yaz /Yaz efendi yaz yaz</i>	
<i>Şu tepeden inme emirden bahset Tonu bin beş yüze kömürden bahset Döner koltuktaki amirden bahset Bazen kapıdaki kulları da yaz Yaz gazeteci yaz yaz /Yaz efendi yaz yaz</i>	

*Doğu illerinde yaşamak hata
Dağlar kar boranlı yol duma bata
Bir baş kırar on bin verir avkata
İfadeden aciz dilleri de yaz
Yaz gazeteci yaz yaz /Yaz efendi yaz yaz*

*Her kimde var ise emmiyle dayı
Onun baş köşede ayrılır payı
Boş boşuna akar gider Kars çayı
Yahni'de kuruyan gülleri de yaz
Yaz gazeteci yaz yaz /Yaz efendi yaz yaz*

*Reyhani'yim nazar eyle içime
İçim dışım şaşa kaldı geçime
Bir yıl geçti üç yıl kaldı seçime
Sazım meydan okur telleri de yaz
Yaz gazeteci yaz yaz /Yaz efendi yaz yaz
(Düzgün: 1997, 242-243)*

Yukarıda sunulduğu üzere âşık şiirinin toplumsal düzen ile ilgili aksaklıkları dile getiren naif bir taşlaması mahiyetinde addedilebilecek Reyhani'nin türküsü, Bağcan tarafından dönemin sol siyasi jargonundaki “bankada parası olanlara, Libya’ya çalışmaya gidenlere, sokak kavgalarında öldürülen gençlere, doğudaki doktorsuzluğa, Almanya’daki işçilere” yapılan atıflarla yeniden işlenerek politize edilmiştir. Türkü günümüze kadar gelen uzun yolculuğunda⁷ ayrıca 2013 yılında yaşanan Gezi Parkı Olayları sonrasında sol cenah arasında yeniden gündeme gelerek başta yine Selda Bağcan olmak üzere çeşitli yorumcuların eklemeleriyle “*Bir de Gezi’de can veren yiğitleri de/ Yaz gazeteci yaz...*” şeklinde söylenmeye başlanmıştır. Bu anlamda herhangi bir albüm kaydında rastlanmamış olsa da, “Yaz Gazeteci” adlı eser üzerindeki sol eğilime ait en uç noktadaki ideolojik değişiklik Gaye Su Akyol isimli yorumcunun Selda Bağcan’dan geçtiği icrasına (sözlerin ilk kısımlarında Bağcan’ın yaptığı değişikliğe sadık kalınmıştır) eklediği şu dizelerde tespit edilmektedir:

...

*Faşist diktatörleri yazma
Onlara uyup halkını satma
Doğuda ezilen halkları yazma
Bir de Gezi’de öldürülen gençlerimizi de
Yaz yaz gazeteci yaz / yaz yaz efendi yaz / yaz yaz gardaşım yaz / yaz...*

*Kömüre oy satanları yazma
Sinsi dincilere kanma
Paraya tapan iblisleri yazma
Bir de gelecek güzel günlerimizi de
Yaz yaz gazeteci yaz / yaz yaz efendi yaz / yaz yaz gardaşım yaz / yaz... (URL-11).*

Selda Bağcan'ın konuyla ilgili olarak yukarıda detaylıca incelenen örneğinin yanında bir diğer uygulamasını da 1988'de çıkartmış olduğu “Özgürlük ve Demokrasiyi Çizmek” isimli albümündeki “Metris'ten Bir Haber Geldi” isimli icrasında tespit edebilmek mümkündür. Repertuarda 4060 kayıt numarası ve “Maraş'tan Bir Haber Geldi” ismiyle kaydedilen bir Kahramanmaraş türküsü olan eser, söz konusu albümde sol tandansa mensup pek çok hükümlünün yer aldığı Metris Cezaevi'ne atıf yapılarak değiştirilmiştir. Türkünün repertuar kaydında Meyrik (Meryem) ismindeki bir kadına yakılan ağıt söz konusuyken Bağcan'ın icrasında ağıt cezaevindeki bir hükümlüye yakılmaktadır (URL-12). Türkü bu icranın ardından repertuardaki haliyle Selda Bağcan tarafından 1989 yılında “Felek Beni Adım Adım Kovaladı” isimli albümde bir kez daha okunmuştur (URL-13).

Türkü sözlerine güncel ideolojik jargonun eklenmesi ile ilgili örneklerle devam edilecek olursa aşağı yukarı “Yaz Gazeteci” isimli türküdeki değişimle paralel bir diğer örnek, yine Taksim Gezi Parkı olaylarında Boğaziçi Caz Korosu'nun yaptığı icralarda göze çarpmaktadır. Söz konusu koro 2013 yılında yaşanan sokak olaylarında gündeme gelen “*çapulcu, toma, biber gazı, Taksim, polis, Gezi, barikat, maske, eylemci*” gibi sözcük ve kavramlarla repertuarda 15.03.1974 tarih ve 621 numara ile İstanbul'dan kaydedilen “Entarisi Ala Benziyor” ve 08.03.1978 tarih ve 1711 numara ile Edirne'den kaydedilen “Kızılıcıklar Oldu Mu” isimli türküler “Çapulcu Musun Vay Vay” ve “Çapulcular Oldu Mu” isimleriyle tekrar yorumlayarak (URL-14, URL-15) sol siyasi söylem ve eylemcilerin belleklerinde uzun süre yer etmiştir. Ayrıca sayılanlara benzer fakat bu kez karşıt tandanstan bir örnek 6 Kasım 2018 tarihinde TRT Müzik kanalında yayınlanan Harmanyeri isimli programda da gündeme gelmiş ve yukarıda üzerinde durulduğu gibi bir kez daha TRT'nin siyasallaşması eleştirilerini doğurmuştur. İcrada 1982 tarih ve 3071 numara ile kaydedilen bir Kerkük türküsü olan “Beyaz Gül Kırmızı Gül” isimli eserin “Yarım giymiş beyaz azye/ Sabah namazından gelir” şeklindeki dizeleri hükümetin kültür politikalarında üzerinde durduğu Millet Bahçeleri oluşturma fikrini anımsatarak “Yarım giymiş beyaz azye/ Millet bahçesinden *gelir*” şeklinde okunmuştur (URL-16).

Burada yeri gelmişken birer türkü olmasalar da melodik yapılarındaki veya sözel doku- larındaki etkileyicilikle popüler olan bazı marş ve şarkıların da onları kullanan ideolojilerin jargonlarına ait sözcük, kavramlarla kısmi ya da bütüncül olarak değiştirildiğini, böylelikle siyasi ideolojilere mal edildiğini ifade etmek gerekir. Bunlardan ilki şüphesiz Ruhi Su tarafından 60 ihtilali sürecinde sözleri bütünüyle değiştirilen Plevne Marşı'dır. Plevne kahramanı Gazi Osman Paşa anısına söylenegelen ve “Tuna nehri akmam diyor” dizesiyle başlayan Plevne Marşı, ezgisi aynen korunmak suretiyle Ruhi Su tarafından şu şekilde yeniden oluşturularak özellikle dönemin sol gösterilerinde okunmuştur:

*Olur mu böyle olur mu
Kardeş kardeşi vurur mu
Kahrolası diktatörler
Bu vatan size kalır mı*

*Bu meydanda cengimiz var
Er olan meydana gelsin
Bu düzenle kavgamız var
İnsan olan safa gelsin*

*Bu yol uzun olur sanma
Devran böyle gider sanma
Biter devr-i saltanatlar
Boyun eğmez halkımız var (URL-17).*

Benzer şekilde Gündoğdu Marşı da sözünü ettiğimiz değişimlerle karşılaşan bir marştır. Kurtuluş Savaşı sürecinde ordu içinde doğduğu varsayılan marş, askeri birliklerde söylendiği gibi ayrıca sol tandansın önde gelen müzik gruplarından Grup Yorum tarafından da 1997 yılında yayınlanan “Marşlarımız” isimli albümde bu kez sol siyasi düşüncesinin sözcük ve kavramları ile yer bulmuştur⁸. Her iki icranın sözel dokusu aşağıdaki gibidir:

Tablo 2. Askeri marş olarak Gündoğdu Marşı ve Grup Yorum İcrası

Gündoğdu Marşı (Askeri Marş)	Gündoğdu Marşı (Grup Yorum-1997)
<i>Gündoğdu hep uyandık, Siperlere dayandık İstiklalin uğruna da, Al kanlara boyandık.</i>	<i>Gün doğdu, hep uyandık Siperlere dayandık Bağımsızlık uğruna da Al kanlara boyandık</i>
<i>Sandılar Türk uyudu, Ata cenge buyurdu, Türkün asker olduğunu, Dünyalara duyurdu.</i>	<i>Yolumuz devrim yolu Gelin kardaşlar, gelin Yurdumuza faşist dolmuş Vurun kardaşlar, vurun</i>
<i>Ülkemiz Türk ülkesi, Âşık eder herkesi Üstümüzden eksilmesin Al bayrağın gölgesi (URL-18).</i>	<i>İşçi köylü hep hazırız Bozuk düzene karşı Halk savaşı vereceğiz Emperyalizme karşı</i>
	<i>Yolumuz devrim yolu Gelin kardaşlar, gelin Yurdumuza faşist dolmuş Vurun kardaşlar, vurun (URL-19).</i>

Ülkücü camianın en önemli müzikal eserlerinden biri olan “Çırpınırdı Karadeniz” şiiri de yukarıda üzerinde durulan konuya tipik bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Azerbaycan Türkü şair Ahmed Cavad tarafından 1914 yılında Kafkas İslam Ordusu anısına yazılan marş, Türkiye Türkçesi’ne orijinal halinden oldukça uzaklaşarak çevrilmiş ve ülkemizde

özellikle ölkücü tandansın marşlarından biri olarak yaygınlaşmıştır. Marşta ayrıca süreç içerisinde camianın siyasi duruşuna ve tarihi sürecine dair pek çok değişiklik yapıldığı göze çarpmaktadır. Sözgelişi şiirin aslında olmamasına rağmen yorumlarda “Türk eşine Türk eşine/ Kıyar mı hiç Türk eşine/ Bütün dünya kurban olsun/ Türk’ün Başbuğ Türkeş’ine” dizeleri ile ölkücü hareketin önderi Alparslan Türkeş’in anıldığı görülmektedir.

Yukarıda sayılan ve çoğu kısmi olarak yapılan değişikliklerin yanı sıra türkülerin siyasal alanlardaki görünürlüğünde en yoğun örneklerin siyasi partilerin seçim müziklerinde karşımıza çıktığı tespit edilmektedir. Özellikle 70’li yıllardan itibaren müzik dünyasının pek çok ismi mensup oldukları siyasi parti ideolojileri çerçevesinde seçim meydanlarında çalınmak üzere propaganda müzikleri yapmışlardır. Sanatçılar seçim müziklerini, hem özgün eserler olarak oluşturmuşlar, hem de konumuz bağlamında ele alacağımız örneklerde olduğu gibi popüler türkülerin özellikle melodik yapılarının üzerine yeni sözler ekleyerek gerçekleştirmişlerdir. Türkünün ezgi unsurlarının sözlerinden daha belirleyici olduğu bu yöntemde ezgisi ile popüler olan türkünün üzerinde önemli bütünsel değişimler meydana getirilmekte, bilindik ezgiye yeni sözler uyarlanmaktadır. Bu bakımdan 70’li yıllarda ülkemizdeki pop müzik çalışmalarında sıklıkla karşılaşılan yabancı ezgilerin üzerine yeni söz yazma mantığının seçim şarkılarının oluşturulmasında aynen başvurulmuş bir örnek olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla türkülerin siyasi-ideolojik nedenlerle değiştirilmesinin bir diğer boyutu, *parti seçim müziklerinde türkünün melodik yapısı üzerine yeni sözler uyarlanması* olarak düşünülmelidir. Bu durum yukarıda marşlar hususunda dile getirilenlerle az çok benzer bir mantık dairesinde yapılmakla birlikte, asıl amaç doğrudan doğruya seçim sürecindeki propaganda kampanyasına katkı vermekle ilgilidir. Bu bakımdan propaganda amacıyla oluşturulan bu uyarlama türkülerin seçimden sonrasına kalıcılığı sağlanamamakta dolayısıyla her yeni seçim kampanyasında yeni müziklerin yapılması ihtiyacı ortaya çıkmaktadır.

Siyasi parti seçim propaganda süreçlerinde türkülerin kullanımı ile ilgili ilk ilginç örnek 1977 yılında Adalet Partisi seçim müziği olarak Öztürk Serengil tarafından yapılan ve bir anlamda seçim şarkısı yapma geleneğinin de başlangıcı olarak değerlendirilebilecek “Komüniste Kanma Zühtü” isimli eserdir. Repertuara Ankara Çubuk’tan derlenerek 885 numara ve 1975 tarihle kaydedilen “Samanlıktan Galdıramadım Samanı-Zühdü” isimli türkünün müzikal dokusunun üzerine Serengil tarafından yazılan sözlerde Adalet Partisinin ve Süleyman Demirel’in yoğun bir propagandasının yapıldığı, mukaddes değerlerin ancak AP ve Demirel’e güvenmekle korunabileceği, ülkenin gelişiminin AP hükümeti tarafından gerçekleştirildiği gibi düşüncelerin işlendiği; bunun üzerine 1977 seçimlerinin hemen akabinde oluşan gelişmelere istinaden bu kez Ecevit taraftarı Kemal Güney tarafından çıkarılan “Keltoş Zühtü-Halk Ecevit’i İster” isimli plakta aynı türkünün ezgisinin üzerine aralarda diyalogların da bulunduğu yoğun bir Milliyetçi Cephe eleştirili nazire yapıldığı görülmektedir. Aşağıda her iki düzenlemenin sözleri sunulmuştur (URL-20).

Tablo 3. Milliyetçi Zühtü ve Keltoş Zühtü uyarlamaları

Milliyetçi Zühtü	Keltoş Zühtü
<i>Gariban bir vatandaşsın</i>	<i>Dört partili iktidardan</i>
<i>Senin aklın Zühtü</i>	<i>Ne haber Zühtü</i>
<i>Kendini tanı Zühtü</i>	<i>Nasılmış Zühtü</i>
<i>Türklüğünü unutturanlara kanma Zühtü</i>	<i>Rahat mıymış Zühtü</i>
<i>Aklını topla Zühtü</i>	<i>Şimdi seçim ister oldun</i>
<i>Kafayı vurursun Zühtü</i>	<i>Sebebi ne Zühtü</i>
<i>Uyuma sakın Zühtü</i>	<i>Artık masken düştü</i>
<i>Sonra yanarsın Zühtü</i>	<i>Seni Keltoş Zühtü</i>
<i>Komüniste kanma Zühtü</i>	<i>Kazıkların hesabını</i>
<i>Ecdadının kemikleri</i>	<i>Soracağız Zühtü</i>
<i>Sızlıyor be Zühtü</i>	<i>Seçimlerde fiyakanı</i>
<i>Aklını topla Zühtü</i>	<i>Bozacağız Zühtü</i>
<i>O şehitler olmasaydı</i>	<i>Seni keltoş Zühtü</i>
<i>Sen var mıydın Zühtü</i>	<i>Ecevit 'le uğraşmaktan</i>
<i>Komüniste kanma Zühtü</i>	<i>Bıkmadın mı Zühtü</i>
<i>Ar namus gider Zühtü</i>	<i>Seni faşist Zühtü</i>
<i>Din iman kalmaz Zühtü</i>	<i>Seni keltoş Zühtü</i>
<i>Sonra yanarsın Zühtü</i>	<i>Okulları mezar yaptın</i>
<i>Pişman olursun Zühtü</i>	<i>Acımadan Zühtü</i>
<i>Galiçya 'da Kafkasya 'da</i>	<i>Seni katil Zühtü</i>
<i>Korelerde Zühtü</i>	<i>Seni keltoş Zühtü</i>
<i>Dökülen kanı Zühtü</i>	<i>Ölenlerin hesabını</i>
<i>Moskof cennet ise</i>	<i>Soracağız Zühtü</i>
<i>Niye kaçıyorlar Zühtü</i>	<i>Seçimlerde fiyakanı</i>
<i>Uyuma sakın Zühtü</i>	<i>Bozacağız Zühtü</i>
<i>Gerçek budur Zühtü</i>	<i>Seni keltoş Zühtü</i>
<i>Din iman kalmaz Zühtü</i>	<i>Temel atıp göz boyadın</i>
<i>Ar namus gider Zühtü</i>	<i>Aklın sıra Zühtü</i>
<i>Komüniste kanma Zühtü</i>	<i>Biz yemeyiz Zühtü</i>
<i>Sen oyunu kime vercen</i>	<i>Seni keltoş Zühtü</i>
<i>Seçimlerde Zühtü</i>	<i>Milyarlara milyar kattın</i>
<i>Aklını topla Zühtü</i>	<i>Biliyoruz Zühtü</i>
<i>Süleyman 'dır yolun Zühtü</i>	<i>Artık masken düştü</i>
<i>Unutma sakın Zühtü</i>	<i>Seni keltoş Zühtü</i>
<i>Barajları Zühtü, fabrikaları Zühtü</i>	<i>Kazıkların hesabını</i>
<i>Asfaltları Zühtü, televizyonu Zühtü</i>	<i>Soracağız Zühtü</i>
<i>Köprüleri Zühtü</i>	<i>Seçimlerde fiyakanı</i>
<i>Milliyetçi Zühtü, unutma milliyetçi Zühtü</i>	<i>Bozacağız Zühtü</i>
<i>Unutma, unutma bunları Zühtü</i>	<i>Seni keltoş Zühtü</i>
<i>Milliyetçi Zühtü, haysiyetli milliyetçi Zühtü</i>	
<i>(URL-21).</i>	

	<i>Palyaçoynu aday yaptın</i> <i>Oy bekleme Zühtü</i> <i>Seçimlerde Zühtü</i> <i>Seni keltoş Zühtü</i> <i>Kıratında iş kalmadı</i> <i>Isparta'ya Zühtü</i> <i>Haydi yallah Zühtü</i> <i>Seni keltoş Zühtü</i> <i>Kazıkların hesabını</i> <i>Soracağız Zühtü</i> <i>Seçimlerde fiyakanı</i> <i>Bozacağız Zühtü</i> <i>Seni keltoş Zühtü</i> <i>Seni katil Zühtü</i> <i>Seni keltoş Zühtü (URL-22).</i>
--	--

1977 seçimleri ile başladığı düşünülen müzikli seçim kampanyalarının 1980 askeri darbesinin araya girmesiyle kesintiye uğradığı, ancak 1983 seçimlerinde Anavatan Partisi'nin çalışmalarında dönemin ünlü sanat müziği eseri "Arım Balım Peteğim"e yapılan uyarlama ile tekrar gündeme geldiği görülmektedir. Hatta parti, bu şarkı ile birlikte diğer seçim şarkılarını bir kasette toplayarak seçim kampanyalarına yeni bir reklam boyutu da getirmiştir. Takip eden süreçte ise 90'lı yıllarda da pek çok parti seçim müziği yapılmaya devam etmiştir. Ancak bunların içerisinde artık türkü uyarlamalarının değil, eserleri çok yaygınlaşan farklı tarzlardaki sözgelişi, Yonca Evcimik, Sertap Erener, Sezen Aksu gibi isimlerin, popüler şarkılarının yeğlendiği göze çarpmaktadır. 2000'lerle birlikte ise seçim kampanyalarının, iletişim olanaklarının yaygınlaşmasından ve medya gücünün artmasından dolayı boyut değiştirdiğini, tüm partilerin reklam, tanıtım ve halkla ilişkiler bağamlarını eskisinden daha fazla önemseyerek çağın içinde bulunduğu sosyal konjonktüre uymaya çaba gösterdikleri ifade edilebilir. Bu anlamda geçmiş dönemlerdeki seçim kampanyalarını bir veya iki müzik ile yürüten siyasi partilerin 2002 seçimleriyle başlayan süreçte artık önemli bütçelerle ve hemen her müzik tarzında seçim albümleri/kasetler hazırlattıkları ve bu işin bir endüstri haline geldiği üzerinde durulması gereken bir husustur.

Bu manada 2000'li yıllardaki seçimlerde türkü sözlerinde yapılan uyarlamalar hususunda ilk örneğin 2011 genel seçimlerinde AK Parti kanadından geldiği görülmektedir. Artvin'den derlenerek repertuarda 13.11.1905 tarih ve 1109 numara ile kayıtlı bulunan "İndim Dere Irmağa" isimli türkü Grup Destan tarafından orijinal halinden sadece "*cilveloy nanay da*" bağlantısı bırakılarak bütün olarak şu şekilde değiştirilmiştir:

Sürekli aydınlık, daha çok ılık (Cilveloy nanay da)
Cesur ve çalışkan, hizmete aşık (Cilveloy nanay da)
Yedi meşalesi yedi bölgeye (Cilveloy nanay da)
Yeniden aydınlık yeniden ılık (Cilveloy nanay da)

AK Parti milletin ta kendisidir (Cilveloy nanay da)
Onun özyüreği, cesur sesidir (Cilveloy nanay da)

Milleti devletle barıştıracak (Cilveloy nanay da)
Haklıyı haksızdan ayrı tutacak (Cilveloy nanay da)
Karanlıklar sarmış güzel yurdumu (Cilveloy nanay da)
AK Parti geliyor aydınlatacak (Cilveloy nanay da)

AK Parti milletin ta kendisidir (Cilveloy nanay da)
Onun özyüreği, cesur sesidir (Cilveloy nanay da)

Sevin ey milletim başını dik tut (Cilveloy nanay da)
Yanıdayız artık geçmişi unut (Cilveloy nanay da)
İşte kadro işte lider işte güç (Cilveloy nanay da)
İşte beklediğin biricik umut (Cilveloy nanay da)

AK Parti milletin ta kendisidir (Cilveloy nanay da)
Onun özyüreği, cesur sesidir (Cilveloy nanay da) (URL-23).

2014 yerel seçimlerine medyada da bir süre yer işgal eden Aslanbek Sultanbekov'un Dombra isimli eserine Uğur Işlak'ın yapmış olduğu düzenleme ile giren AK Parti'de 2015 genel seçimleri için Ayna grubunun eski albümlerinden birinde orijinal halini icra ettiği, Kars'ta Aşık Murat Çobanoğlu'ndan derlenen ve repertuara 03.03.1999 tarih ve 390/2 sayı ile kayıt edilmiş "Bir Hışmınan Geldi Geçti-Kızıroğlu" isimli Koroğlu koçaklamasının "Davutoğlu Ahmet Hoca Bir Bilge Adam" ismiyle Türkçe ve Kürtçe olarak yeniden yazıldığı dikkat çekmektedir. Yapılan bu uyarlamada yeni sözler (Türkçesi) aşağıdaki gibi oluşturularak başbakan adayı Davutoğlu'nun akademik kimliği ve kişisel özellikleri üzerinde durulmuştur:

Derdi vatan, aşkı vatan (peh peh peh)
Davutoğlu Ahmet Hoca (hey hey hey)
Geceyi gündüze katan, adam kim, yiğit kim, doğru kim, dürüst kim kim kim
Davutoğlu Ahmet Hoca, bir bilge adam bir yiğit adam

Dualarla çıktı yola (peh peh peh)
Umut yaydı sağa sola (hey hey hey)
Reis'le girdi kol kola adam kim, yiğit kim, doğru kim, dürüst kim kim kim
Davutoğlu Ahmet Hoca, bir bilge adam bir yiğit adam

Bütün dünya tanır onu (peh peh peh)
Tarihiyle yok sorunu (hey hey hey)
Tam bir Osmanlı torunu adam kim, yiğit kim, doğru kim, dürüst kim kim kim
Davutoğlu Ahmet Hoca, bir bilge adam bir yiğit adam

Bağrına bastı herkesi (peh peh peh)

Birlik olma meselesi (hey hey hey)

Yeni Türkiye'nin sesi adam kim, yiğit kim, doğru kim, dürüst kim kim kim

Davutoğlu Ahmet Hoca, bir bilge adam bir yiğit adam (URL-24).

Aynı seçim propaganda döneminde MHP için de bazı türkülerin ezgilerinin kullanıldığı göze çarpmaktadır. Bunlardan ilki 13.08.1993 tarih ve 3884 numara ile kaydı bulunan bir Burdur Dirmil türküsü olan “Penceresi Dilmeden-Kezban Yenge” isimli türkünün ezgisi üzerine “Hadi Gari Kış Kış Gari” ismiyle şu sözlerin uyarlanmasıyla oluşturulmuştur:

Kör değiliz, saf değiliz

Size hiç muhtaç değiliz

Akıllıyız kof değiliz

Kılıf sarma talanlara,

Garnımız tok yalanlara

(Bağlantı) Millet artık uyanecek

Herkes kendine gelecek

Devlet'le yüzler gülecek

Başegmeyiz sultanlara

Garnımız tok yalanlara

Hadi hadi gari gış gış gari

Hadi hadi gari gış gış gari

Gondunuz villa saraya

Aldınız bizi alaya

Foyalar çıktı ortaya

Gutulara gasalara

Garnımız tok masallara

(Bağlantı)

Erken yola düşüverecez

Sandıklara varıverecez

Hesabını soru soruverecez

Gutulara gasalara

Garnımız tok masallara

(Bağlantı)

Lastik ayakkabı bize

Uçaklar saraylar size

Garnımız tok eğri söze

Selam olsun sultanlara

Garnımız tok yalanlara

(Bağlantı)

*Garanlıkta sözleştiniz
Her yere nifak ektiniz
Hainlerle birleştiniz
Nerde çiban var deştiniz
Garnımız tok yalanlara
(Bağlantı)
Bırakceksin tacı tahtı
Zirve dürüstlerin hakkı
Yetti de gari oyun bitcek
MHP'yle yüzler gülcek
Devlet Bey'le yüzler gülcek
(Bağlantı)
Ambarları guruttunuz
Gutu gutu yürüttünüz
Ne var ise çürüttünüz
Aklediniz paklediniz
Garnımız tok yalanlara
(Bağlantı)
Paraları nere saklediniz
Yanlış yerde parkettiniz
Ne var ise kirlettiniz
Sıkıştıkça çark ettiniz
Garnımız tok yalanlara
(Bağlantı) (URL-25).*

MHP'nin 2015 seçimlerinde kullandığı ikinci seçim müziği bir Adana türküsü olarak 4219 numara ile kayıtlı bulunan “Adana Köprü Başı” isimli türkünün ezgisi üzerine yazılan “Vur Mührünü MHP'ye” isimli uyarlamadır. Bu seçim müziğinde 2015 seçimlerine gelinen süreçte AK Parti iktidarının oldukça yoğun bir eleştirisinin sunulduğu; 17-25 Aralık 2013 tarihlerinde yaşanan çalkantılara ve bu çalkantılı döneme mal olmuş çeşitli olaylara atıflarda bulunularak çok ağır sözler sarf edildiği ve siyasal eleştirinin bir hayli keskinleştirildiği göze çarpmaktadır:

*Vur mührünü MHP'ye , vur vur mührü MHP'ye
Sevdamız gelsin dile, sevdamız gelsin dile
Yokluk yolsuzluk bitsin, yokluk yolsuzluk bitsin
Devlet millet el ele, devlet millet el ele*

*Adı AK olanların, adı AK olanların
Özleri kara imiş, özleri kara imiş
Sahte gözyaşlarının, sahte gözyaşlarının
Tek derdi para imiş, tek derdi para imiş*

*(Bağlantı) Vur mührünü MHP'ye , vur vur mührü MHP'ye
Sevdamız gelsin dile , sevdamız gelsin dile
Yokluk yolsuzluk bitsin, yokluk yolsuzluk bitsin
Devlet millet el ele, devlet millet el ele*

*Kutu kutu paralar, kutu paralar
Hem dolar hem yurolar, hem dolar hem yurolar
Elbet bir gün sorulur, elbet bir gün sorulur
Sıfırlanan hesaplar, sıfırlanan hesaplar
(Bağlantı) (URL-26).*

2015 seçimlerinde MHP'nin kampanyasında kullanılan üçüncü ve son türkü uyarlaması da Kırıkkale yöresinden nakledilen bir abdal havası olan ve dönemde bir başka sanatçı tarafından “Ankara'nın Bağları” ismiyle icra edilen “İp Attım Ucu Kaldı” isimli türkünün “Devlet Baba” ismiyle düzenlenmiş halidir. Bu icranın sözleri de aşağıda sunulduğu üzere MHP'nin tek başına iktidar olması isteğini ve genel başkan Devlet Bahçeli'ye ihtiyaç bulunduğunu, bu minvalde herkesin seçime iştirak etmesinin gerekli olduğunu ifade etmektedir:

*Dur diyelim bu gidişe, dualara amin diye
Kimse dayanamaz bize, bu halkın iradesine
Hakk'ın emrine uyalım son verelim bu zulüme
Gelin biz de bir olalım bütün oylar MHP'ye*

*(Bağlantı)Devlet Baba Devlet Baba ihtiyacımız var sana
Haydi şimdi sandıklara tek başına iktidara*

*Önce aya bakanlar öleceğim sanmayanlar
Bir gün sizi de yargılarlar adalete inananlar
Hakk'ın emrine uyalım son verelim bu zulüme
Gelin biz de bir olalım bütün oylar MHP'ye
(Bağlantı)*

*Türkiye'miz türkülerle bir olmuşuz gönüllerle
Tüyü bitmemiş yetimin hakkı kalmaz üstümüze
Hakk'ın emrine uyalım son verelim bu zulüme
Gelin biz de bir olalım bütün oylar MHP'ye
(Bağlantı) (URL-27).*

2015 seçimlerinde türkülerin parti seçim müziği olarak uyarlanmaları noktasında son örnek bu kez CHP'nin kampanyasında görülmektedir. Repertuara 10.02.1975 tarih ve 932 sayıyla Ağrı'dan derlenerek kaydedilen “Ağrı Dağından Uçtum” isimli türkünün ezgisinin üzerine “AKP Güle Güle” ismiyle yazılarak seçim kampanyasında icra edilen müzik şu şekildedir:

El ele kol kola yürüyelim yan yana
Hep beraber olalım bir olalım can cana
CHP'ye ver oyu gelsin Kılıçdaroğlu
Hak adalet gelecek Kılıçdaroğlu ile
Kara günler bitecek Recep'e güle güle Tayyip'e güle güle

Uyan ey halkım uyan bak gör kim seni soyan
Böyle düzen yok olsun seni aç susuz koyan
CHP'ye ver oyu gelsin Kılıçdaroğlu
Hak adalet gelecek Kılıçdaroğlu ile
Kara günler bitecek Recep'e güle güle Tayyip'e güle güle

Korkma yılma ey halkım kurtulmamız çok yakın
Seni sömürenlere oyunu verme sakın
CHP'ye ver oyu gelsin Kılıçdaroğlu
Hak adalet gelecek Kılıçdaroğlu ile
Kara günler bitecek Recep'e güle güle Tayyip'e güle güle

Korku sardı yurdumu bunlar çözmezler değil mi
Zengin etti kendini bildirelim haddini
CHP'ye ver oyu gelsin Kılıçdaroğlu
Hak adalet gelecek Kılıçdaroğlu ile
Kara günler bitecek Recep'e güle güle Tayyip'e güle güle (URL-28).

2017 referandumunda AK Parti tarafından Denizli için hazırlanan “Denizli’nin Kararı Bellidir” uyarlaması ise konumuz ile ilgili olarak bu seçimde karşılaşılan tek örnektir. Söz konusu müzik, repertuara 3424 sayı ve 18.04.1990 tarih ile kaydedilen “Tellidir Yavrum Anam Tellidir” isimli Denizli türküsünün şu sözlerle yapılan bir uyarlamasıdır:

Bellidir yavrum anam bellidir bellidir amman
Denizli'min kararı bellidir
Deyiver de sen eveti mühim olan bu bayrağın rengidir
Mühim olan bu vatanın kendidir

Aşkım vatandan caymam yolumdan
Genci gadını yaşlısı hep bir ağızdan “evet”
Dünya görüyor ülkem büyüyor
On beş sene oldu gari herkes biliyor “evet”

Büyük millet güçlü devlet geliyor geliyor amman
Demokrasi yollarını açıyor
Darbelere karşı durduk beraber sen de yeni Türkiye'ye bir el ver
Tek ses olur tüm Türkiye evet der

*Aşkıml vatandan caymam yolumdan
Genci gadını yaşlısı hep bir ağızdan “evet”
Dünya görüyor ülkem büyüyor
On beş sene oldu gari herkes biliyor “evet”(URL-29).*

Günümüze kadar gelen seçim sürecinde son olarak 2019 seçimleri için hazırlanan seçim müziklerine bakıldığında da partilerin türküleri seçim kampanyalarında sözlerini değiştirmek suretiyle kullandıkları görülmektedir. Bunlardan ilki İYİ Parti’nin repertuara 26.12.1975 tarih ve 1208 numara kayıtlı bulunan Tokat Türküsü “Başındaki Yazmayı Sarıya Mı Boyadın”a yaptığı ve ağırlıklıla önceki iktidarların ekonomi yönetimini şu sözlerle eleştirdiği seçim şarkısıdır:

*Kolundaki bileziği
Borcuna mı bozdurdun
Gece gündüz çalıştın da
Boşuna mı yoruldun*

*Pazardan mı geliyon da
Yüzün böyle asık yar
Filen niye boş durur da
Bildim senin elin dar*

*Diyeceğim var sana da
Bak bu sese umut var
Gel güven sen iyilere
Artık Meral ablan var*

*Harun gibi bunlar
Karun gibi yiyorlar
Secdeye varan alınlar
Vicdanınız bu seste*

*Çarşı Pazar yangın yeri
Beylerin umru değil
Fakir fukaranın hakkı
Zenginlik var bu seste*

*Diyeceğim var sana da
Bak bu sese umut var
Gel güven sen iyilere
Artık Meral ablan var (URL-30).*

2019 yılı seçimlerinde yapılan bir başka seçim müziği de Ekrem İmamoğlu'nun seçim kampanyasına destek amacıyla Feryal Öney tarafından icra edilmiştir. Âşık Sinem Bacı'ya ait olan "Uyu Deme" isimli türküde, kavuştak kısımlarında eserin aslına sadık kalınmakla birlikte "Yıllardır hep atıp tuta/ Yalan sözü atıp tuta/ Sandılar ki millet susa/ Sandılar ki millet susa" ve "İmamoğlu aldı sözü/ Hak adalet işin özü/ Çok güzel olacak sonu/ Çok güzel olacak sonu" şeklindeki dörtlüklerin eklenmesi suretiyle İmamoğlu'nun aday olduğu CHP'nin seçim kampanyasındaki "millet ittifakı" vurgusu yapılmış hem de aynı partinin sloganı olan "her şey çok güzel olacak" sözüne atıfta bulunulmuştur (URL-31).

Bu seçime ait son örnek ise daha önce bu minvalde pek fazla şarkı oluşturmamış olan Vatan Partisi'nin İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı adayı Mustafa İlker Yücel adına yapılan ve repertuara 13.11.1975 tarih ve 1140 sayı ile kaydedilen bir İstanbul türküsü olan "Üsküdar'a Gider İken-Kâtibim" uyarlamasıdır. Melodik anlamda hareketli bir şekilde çalınan ve "İstanbul'a İlker Yücel Ne Güzel Yaraşır" ismiyle adayın seçim çalışmalarında kullanılan ezginin sözleri İstanbul'daki belediyeçilik uygulamalarını mizahi bir dille eleştirmektedir ve şu şekildedir:

*Üsküdar'a gider iken aldı da bir yağmur
Caddelerde altyapı dandik paçalar çamur
Belediye rant derdinde vatandaş mağdur
Diğerleri rantçı Vatan da halkçı belediye yarışır
İstanbul'a İlker Yücel ne güzel yaraşır*

*İki adım yola gidemedim trafikte kaldım
Köprüde daldım TEM'de uyandım E-5'te yandım
Metrobüste koltuğu bir tek rüyamda gördüm
Diğerleri rantçı Vatan da halkçı belediye yarışır
İstanbul'a İlker Yücel ne güzel yaraşır*

*İstanbul'da griden başka renkler kirlendi
Ağaçlar gitti gökdelenler geldi rantçılar eğlendi
İlker Yücel yedi tepe şehre yedi renk vadetti
Diğerleri rantçı Vatan da halkçı belediye yarışır
İstanbul'a İlker Yücel ne güzel yaraşır (URL-32).*

Oldukça çok ve birbirinden farklı örneklerle türkülerin siyasi amaçlarla değiştirilmesi konusunda ortaya koyulan yukarıdaki bulgu, izah ve yorumların yanında son olarak konuyla ilgili olan bir başka husus da sözleri Arapça veya Kürtçe olan pek çok yöresel ezginin süreç içerisinde siyasi nedenlerle Türkçeleştirildiğine dair bir eleştiri boyutuyla karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu eleştiriler bağlamında bazı araştırmacılar, cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde yapılan derleme faaliyetlerinde derleyicilerin bugün bile popüler olan çok sayıdaki Arapça ya da Kürtçe havayı ezgisi aynı kalmak suretiyle Türkçe sözler altında repertuara kazandırıldıklarını öne sürmektedirler. Bu

argümanda repertuardaki “Kınayı Getir Aney, Hani Davulunuz Hani (Bir mumdur), Makaram Sarı Bağlar, Cane Cane, Diyarbakır Güzel Bağlar, Bu Tepe Pullu Tepe, Ağlama Yar, Hele Yar, Ay Akşamdan Işıktır, Beyaz Gül Kırmızı Gül” vb. birçok türkünün aslında Arapça ya da Kürtçe asıllarından Türkçeleştirildikleri iddia edilmektedir (Bayrak, 2002; URL-34). Ancak bu durumla ilgili günümüze gelene değin herhangi başka bir bilimsel çalışma yapılmamış olması ve karşılaştırma imkânı verebilecek bir Arapça yahut Kürtçe repertuar bulunmaması, konuyu iddiadan öteye götürmemektedir. Kaldı ki, diller veya lehçeler arasında etkileşim olması bu doğrultuda çeşitli uyarlamaların yapılması kadar doğal bir durum yoktur. Ayrıca bu durum pekâlâ tam tersi istikamette de değerlendirilmeye açıktır. Bu bakımdan ezgilerin asıllarının hangi dilde olduğu arayışı halk bilimi açısından fazlaca bir değer ifade etmemekte, beyhude bir çaba olarak kalmaktadır. Hatta bunların Kürtçe ya da Arapça olduğu yönündeki iddialar da meselenin tamamıyla siyasi-ideolojik bir arka plana dayanmakta olduğu izlenimini uyandırmaktadır.

Sonuç

Halk bilimi/edebiyatı ürünlerinin işlevlerinden birisinin de protesto işlevi olması dolayısıyla pek çok türkünün çeşitli ideolojilerin dünya görüşleri bağlamında sözel ve müzikal yapılarındaki değişikliklerle politik söylemlerin aktarılmasında kullanıldığını ortaya sunmaya çalışan araştırmamızda türkülerin siyasi-ideolojik saiklerle değiştirilerek yapılan yeniden icralarının “laissez etme, muhafazakârlaştırma, türkülerin sözel dokusuna güncel ideolojik jargonun eklenmesi, parti seçim müziklerinde türkünün melodik yapısı üzerine yeni sözler uyarlanması” şeklinde dört yöntem ile gerçekleştirildiği tespit edilmiştir. Bu dört yöntemde de icracı, türkünün *söz veya ezgisinin popüleritesinden, motivasyon yeteneğinden, dinleyici-de uyandırdığı duygusal coşkunluktan* vs. yararlanarak ideolojik propagandanın daha etkili olmasını amaçlamaktadır. Özellikle en çok örneğin tespit edildiği son yöntem olan *parti seçim müziklerinde türkünün melodik yapısı üzerine yeni sözler uyarlanmasında* bu hususun çok önemsendiği görülmektedir. Zira popüleritesi yüksek türkülerin melodik yapıları, kitleler tarafından tanınan ezgiler oldukları için ilgi çekici görülmekte ve çalındıkları ortamlarda dinleyenlerin gizli öğrenmelerine hatta ezberlemelerine olanak sağlamakta, böylelikle hiç olmazsa o seçim süreci için hatırdaki kalıcılıkları artırılmaktadır. Öte yandan bu yöntem tamamıyla ezginin gücünü kullanma esasına dayandığından, oluşturulan yeni sözler estetiğin ikinci planda kalması hususunu da doğurmuştur ki, örneklerde çoğu kez ortaya konan sözlerin sıradanlığı, sloganvarılığı bunu göstermektedir. Bir başka ifadeyle çok güçlü ezgilerin üzerine kurgulanan sözler ezginin gücüyle paralel estetiğe sahip olamamakta, anlamsal olarak sönük kalmaktadır. Ancak yine de toplumsal hafızada yer etmekte ve partinin-siyasi ideolojinin propaganda amacına hizmet etmektedir.

Bir diğer husus olarak sol tandansa mensup icracıların türkülerini değiştirerek ideolojik söylemlerini yayma aracı olarak kullanmayı daha çok tercih ettikleri ve bu yöntemde yukarıda da üzerinde durulduğu gibi daha sanatkârane ve mahir oldukları dile getirilebilir. Özellikle Ahmet Kaya ve Selda Bağcan’ın bu konuda hayli ilgi çekici örnekler sunduğu görülebilir.

Zira bu isimlerin türkü sözleri üzerinde yaptıkları değişiklikler parti seçim müziklerindeki uyarlamalar gibi yapay ve sanatsız olarak algılanmamakta; aksine protestonun sunulması ve ideolojinin vurgulanması anlamında daha çok dikkat çekmekte ve yapılan değişiklikler daha kalıcı hale gelmektedir. Bir başka ifadeyle türkülerdeki değişiklik ne kadar estetik olursa, türkünün ilk hali ve yaratıcısı unutulmakta, daha sonraki icralarda türkü onu ilk yakan kişiye değil dönüştürene mal edilmektedir.

Gerek sanatçıların münferit üretimlerinde gerekse parti seçim kampanyalarında görül- düğü üzere, türkülerde yapılan değişiklikler, sonrasında herhangi bir fikri mülkiyet hakkı talebine konu olunmaması düşüncesiyle daha çok anonim eserlerin üzerinde gerçekleştirilmektedir. Âşık şiiri geleneğinin taşlamalarının devam ettiği eleştiri ortamı içerisinde aynı zamanda pek çok anonim türkü bu bakımdan sözleri değiştirilerek sağ veya sol ideolojiye, parti seçim süreçlerine mal edilmektedir.

Tespitlerden yola çıkıldığı takdirde türkülerde yapılan bu değişikliklerin *varyant* ya da *versiyon* kavramlarıyla açıklanması doğal olarak gündeme getirilebilecek bir diğer durum- dur. Ancak kanımızca, yapılan bu değişikliklerin varyant ya da versiyon kavramlarıyla uzak- tan yakından bir ilgisi bulunmamaktadır. Zira varyant veya versiyon, edebi üründe doğal şartlar ve seyir içerisinde gerçekleşen ve dilden dile yayılarak genelleşebilen değişim ve gelişimleri ifade etmekteyken tüm örneklerde de görülebileceği üzere burada sunulan türkülerin başına gelenler net biçimde tespit edilebilmekte ve durum doğrudan ideolojik nedenli bir tercih sebebiyle ve bilinen icracılar aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Bu bağlamda türküler üzerinde tespit ettiğimiz bu değişikliklere işlemin çeşidine göre, *sansür* yahut *uyarlar- ma* (adaptasyon) olarak bakılması daha doğru olacaktır. Buna göre değişikliklerin yapılma yöntemi olarak tespit ettiğimiz ilk iki yöntem olan “*laisize etme*” ve “*muhafazakârlaştırma*” birer sansür yöntemi iken, son iki yöntem olan “*türkülerin sözel dokusuna güncel ideolojik jargonun eklenmesi*” ve “*parti seçim müziklerinde türkünün melodik yapısı üzerine yeni sözler uyarlanması*” ise net olarak birer uyarlama faaliyetidir.

Notlar

- 1 Türkülerin işlevleri ile ilgili örnek bazı çalışmalar için bk. (Mirzaoglu, 2001; Küçük, 2015; Aça, 2019).
- 2 Cumhuriyet dönemi ve sonrasında halk müziği ve türkülerdeki devlet etkileri için bk. (Gürdal, 2010; Durgun, 2018)
- 3 Türk müzik kültüründe arabesk dönem ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. (Özbek, 1991; Işık ve Erol Işık, 2013; Stokes, 2016)
- 4 Çalışmada kısaca repertuar olarak kullanılan kavram TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuarı olup, tarih ve kayıt numarası da burada geçtiği şeklidir.
- 5 Türkünün değiştirilen sözlerinde sağ yanında bulunarak kaçınılan ve “Sülo” olarak dile getirilen isim sağcı, muhafazakâr siyaseti ile gündemde olan Süleyman Demirel iken, sol yanda “Eco” ismiyle dönülmek istenen ise sol cenahın dönemdeki kurtarıcısı konumunda yeni yeni sıvrilerek siyasi arenaya çıkan Bülent Ecevit’tir.
- 6 Âşık Yaşar Reyhani’nin “Yaz Gazeteci” şiirinin bütünü ve diğer pek çok şiiri için bk. (Düzgün 1997).
- 7 “Yaz Gazeteci” şiirinin günümüze gelene kadarki serüveni oldukça karmaşık gözükmektedir. Reyhani’nin ifa- deleriyle eser daha sonra Bağcan tarafından Derdiyoklar İkilisine verilmiştir. Onlar da 1984’te bir uzunçalarda eseri yeniden kurgulayarak icra etmişlerdir. Sonrasında ise Ali Sultan (1978, 1997, 2004), Âşık Ali Doğan

(2013) gibi âşıklar ezgiye sadık kalarak sözleri değiştirmişler, günümüzde ise Gaye Su Akyol (2014, 2017, 2018), Koray Avcı (2018), Özgür Kıyat (2018), Ferhat Güneyli (2019), Berkay (2019), Adnan Turan (2019) gibi icracılar özellikle Selda Bağcan'ın yaptığı değişiklik minvalinde eseri albümlerinde ve/veya diğer ortamlarda okumuşlardır. Berkay ve Özgür Kıyat isimli icracılar eseri Selda Bağcan'dan geçmelerine rağmen, albümlerinde şiiri Ali Sultan'a ait olarak göstermişlerdir. Bu doğrultuda Aşık Reyhani'nin bu şiiri ezgisi ve sözlerindeki değişiklikler bağlamında başlı başına ayrı bir çalışmada daha detaylı olarak ele alınmayı hak etmektedir.

- 8 Marş ayrıca BJK spor kulübünün taraftar grubunca “*Gün doğdu hep uyandık/ Statlara dayandık/ Beşiktaş'ın uğruna da bayraklara donandık/ Sentişimiz erkek senti âşık eder herkesi/ Üstümüzden eksilmesin bayrağımın gölgesi*” sözleri ile statlarda da yaygın olarak söylenmekle birlikte AK Parti'nin 31 Mart 2019 seçim çalışmaları için de yeni sözlerle kullanılmıştır.

Kaynaklar

- Aça, M. (2019). Youtube adlı video paylaşım sitesindeki türkü ve ağıtların aile geçmişinden kişilerle ilişkilendirilerek anlamlandırılması üzerine bir değerlendirme, *Türklük Biliminde Gür Bir Ses Prof. Dr. İsa Özkan'a Armağan. İ. Dilek ve İ. Kalenderoğlu (Ed)*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Bascom, W. (2010). Folklorun dört işlevi, *Halkbiliminde Kuram ve Yaklaşımlar 2. S. Gülçayır (Ed)*. F. Çalış (Çev.). ss.1-86, Ankara: Geleneksel.
- Başgöz, İ. (1996). Protesto: Folklorun beşinci işlevi (fonksiyonu). *Folkloristik Umay Günay Armağanı. Ö. Çobanoğlu, M. Özarslan (Ed.)* Ankara: Akçağ.
- Bayrak, M. (2002). *Kürt müziği dansları ve şarkıları*. Ankara: Özge.
- Bekki, S. (2008). Âşık şiirinin siyasallaşması üzerine bir deneme (1960-1980). *folklor/edebiyat*, S. 55, ss. 267-286.
- Bekki, S. (2016). 1980 sonrası âşık şiirinde siyasi söylemler. *Littera Turca*, C.2,S.1, ss.51-66.
- Çevik, M. (2013). *Türkü ve algı türkü kültüründe değişim süreci*. Ankara: Ürün.
- Durgun, Ş. (2018). *Türkiye'de devletçi gelenek ve müzik*. İstanbul: A Kitap.
- Düzgün, D. (1997). *Âşık Yaşar Reyhani hayatı sanatı ve şiirlerinden seçmeler*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Gürdal, D. C. (2010). *Cumhuriyet sonrası kültürel kurumsallaşma ve halk müziğine etkileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Işık C. ve Erol Işık, N. (2013). *Müslüm Gürses ve arabesk*. İstanbul: Ferfir.
- Küçük, A. (2015). Giresun yöresi kemençecilik geleneği ve bu bağlamda ortaya çıkan türkülerin işlevleri. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, S. 4/3 ss.1149-1165.
- Mirzaoğlu, F. G. (2001). Türkülerin işlevleri ve zeybek türküler. *Türkbilgi*, S.2. ss.76-91.
- Özbek, M. (1991). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski*, İstanbul: İletişim.
- Öztürk, A. O. (2007). Konya türkülerinin kimlik tanımı bağlamında sosyal işlevi. *Konya Halk Müziği Yeşil Olur Şu Konya'nın Meram'ı*, İstanbul: Ötügen.
- Stokes, M. (2016). *Türkiye'de arabesk olayı*. H. Eryılmaz (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Turan, M. (2001). Yeni kimlik mekânları ve türkülerin değişen iklimi. *Toplumbilim*, S.12, ss.29-32.

Elektronik kaynaklar

URL-1: (Erişim 08.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=6Dd8TFVjpOU>

URL-2: (Erişim 08.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=hcZq2exukv4>

- URL-3: (Erişim 08.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=f5kwsMZhuE>
- URL-4: (Erişim 08.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=5r2MzXLlvlo>
- URL-5: (Erişim 09.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=ueC8QkVBunU>
- URL-6: (Erişim 08.03.2020) <https://www.sozcu.com.tr/hayatim/kultur-sanat-haberleri/trt-unlu-erzurum-turkusunu-boyle-sansurledi/>
- URL-7: (Erişim 09.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=iSTCvK-Zvyw>
- URL-8: (Erişim 12.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=G9Yc7c4p2kA>
- URL-9: (Erişim 12.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=pPfHze6r17o>
- URL-10: (Erişim 12.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=HaeqegOt41Ro>
- URL-11: (Erişim 12.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=waOkFgp9Qog>
- URL-12: (Erişim 17.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=q-fgpwRtd2g>
- URL-13: (Erişim 17.03.2020) https://www.youtube.com/watch?v=0_h2WmmvyqY
- URL-14: (Erişim 17.03.2020) https://www.youtube.com/watch?v=a_48C1JiIgo
- URL-15: (Erişim 17.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=S3woGx5Jc6A>
- URL-16: (Erişim 17.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=n48sugapoJk>
- URL-17: (Erişim 17.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=pm4zIH6vZHI>
- URL-18: (Erişim 17.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=ItrU06BfcTc>
- URL-19: (Erişim 17.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=bJrLzIBt5d8>
- URL-20: (Erişim 20.03.2020) <https://www.medyasiyaset.com/turk-siyasetinde-zuhtu-atismasi/>
- URL-21: (Erişim 20.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=zovuWQwV2YE>
- URL-22: (Erişim 20.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=g2Yx8lpbdDI>
- URL-23: (Erişim 20.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=kizzL14WkSw>
- URL-24: (Erişim 20.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=PGwbt656GWo>
- URL-25: (Erişim 20.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=1HXjPpS6WEM>
- URL-26: (Erişim 20.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=lb54mXtHPao>
- URL-27: (Erişim 20.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=UFP8vJk1WbU>
- URL-28: (Erişim 20.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=aPJOCtBBUL4>
- URL-29: (Erişim 20.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=N-W3Mosow4E>
- URL-30: (Erişim 20.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=sFvujlIMHjI>
- URL-31: (Erişim 20.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=sFvujlIMHjI>
- URL-32: (Erişim 20.03.2020) <https://www.youtube.com/watch?v=9yn3FRGhP84>
- URL-33: (Erişim 20.03.2020) <https://www.presshaber.com/turkcelestirilen-kurtce-sarkilar-bir-kulturel-yagma-hikayesi-24603.html>



folk/ed. Derg, 2020; 26(3): 509-525

DOI: 10.22559/folklor.1242

Masalların Dil Becerilerinin Geliştirilmesine Katkısı: Öğretmen Adayları Örneği

The Contribution of Tales to The Development of Language
Skills: Example of Teacher Candidates

Zekerya Batur*

Hatice Altun Alkan**

Öz

Masallar genellikle toplumun kültürel ve sosyal normlardan yarattığı anlatıları hayal ürünü ve olağanüstü kahramanlarla süsleyerek dinleyiciye ulaştıran bir edebi türdür. Bu çalışma öğretmen adaylarına göre masalların dil becerilerinin geliştirilmesine katkısının olup olmadığını, öğretmen adaylarının konu ile ilgili bilgi birikimlerinin neler olduğunu ve masala ilişkin dersin üniversite eğitiminde yer alıp almamasına ilişkin görüşlerini belirlemeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın katılımcıları Pamukkale Üniversitesi Türkçe, Sınıf ve Okul Öncesi bölümü 3. sınıf 30 öğretmen adayından oluşmuştur. Katılımcılara açık uçlu sorulardan oluşan yarı yapılandırılmış görüşme formu eşliğinde sorular sorulmuştur. Araştırmaya katılan öğretmen adaylarının masala ilişkin açıklama ve ifadeleri nitel veri analiz çeşitlerinden içerik analizine göre çözümlenmiştir. Çalışma sonunda Türkçe, Sınıf ve Okul Öncesi öğretmen adaylarının masal farkındalıkları karşılaştırıldığında Okul Öncesi öğretmen adaylarının masal

Geliş tarihi (Received): 25.11.2019- Kabul tarihi (Accepted) : 16.05.2020

* Doç. Dr. Zekerya Batur, Uşak Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı. zekerya.batur@usak.edu.tr. ORCID ID 0000-0002-7918-5305

** Doktora Öğrencisi, Hatice Altun Alkan, Uşak Üniversitesi, Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı. haltun7878@gmail.com. ORCID ID 0000-0003-3324-774X

farkındalıklarının daha yüksek olduğu tespit edilirken masal türünün içeriğine dair üç branştaki öğretmen adaylarının yeterli bilgiye sahip olmadıkları saptanmıştır.

Anahtar sözcükler: *öğretmen adayları, masal, dil becerileri, kültür, değer*

Abstract

Fairy tales are generally a literary genre that conveys the narratives created by the society from cultural and social norms to the audience by decorating them with imaginary and extraordinary heroes. This study aims to determine whether fairy tales contribute to the development of language skills according to pre-service teachers, what are the pre-service teachers' knowledge on the subject, and whether or not the course-related course will take place in university education. Study participants Pamukkale University, Turkish, Class and School Pre- Section 3 Class 30 teachers from candidates has been formed. Semi- structured, consisting of open -ended questions to participants Questions were asked in company with the interview form. Research the participating teacher candidates tale for explanations and statements qualitative data analysis of the kinds of content analysis based has been solved. Work at the end of Turkish, class and school before teacher candidates tale awareness compared to school before teacher candidates tale awareness more high it is detected while the tale of the kind of content that three of the branches of teacher candidates sufficient information with which they have been determined .

Keywords: *prospective teachers, fairy tales, language skills, culture, value*

Extended summary

The fairy tale is sometimes described as a tool for entertaining and having a good time, and sometimes as a story that contributes to values, culture and morality. Fairy tales are the cultural values of societies and they continue to exist by being passed down from generation to generation, both written and oral. Fairy tales are generally a literary genre that brings the cultural and social rules of society to the audience with imaginative motifs and extraordinary heroes. Fairy tales reflect the most natural state of the language. The concept of fairy tale has an important place in Turkish culture as well as in world literature and its history is based on many priorities. Many values in Turkish culture, norms, motifs and events are either sensed through fairy tales or transferred directly. Fairy tales constitute an important denominator in terms of education as well as social and cultural function. Formal education has an important function in transferring tales from generation to generation as the language and culture carrier. There are many fairy tales that develop the meaning universe of children who use Turkish as a qualified child in the field of children's literature. During the training and education of Native children's needs and interests, the language development to ensure the child type the text of the particular fairy tales are used. The child who listens to the tale gains awareness for the post by sensing the Turkish sentence institutions without realizing it. With his prime, listening activities and practices, the child gets to be a good listener and a better understanding of what he is listening to. Tales reading, children's language came while

supporting their names, it prime a related conversation, tales of providing stimulus for the development of the child's listening and storytelling skills three the child's develops the imagination. Therefore Did the prime of qualified transfer form in order to apply to the subject of the storyteller judges to be and is associated with being more knowledgeable. Therefore, this study is important in terms of determining the awareness of both Preschool teachers, Classroom teachers and Turkish teachers about the importance of the tale, their experiences about the tale and its effects on language skills.

In this study, teachers develop their tales of language skills, according to t whether the contribution to the large, prospective teachers what their knowledge on the subject and of course for the tale aims to determine their views on whether it takes place in university education. The study is a qualitative research that is analyzed by descriptive analysis method.

Participants were selected with the criterion sampling method, one of the purposeful sampling methods. The participants of the study consisted of 30 pre-service teachers of Pamukkale University Turkish, Classroom and Pre-School Department, 3rd Grade. The reason for this study to be applied to prospective teachers in three different departments; is that these students have taken a course on children's literature until the third grade.

Questions were asked to the participants through a semi-structured interview form consisting of open-ended questions. While preparing the form for the validity of the interview form, a literature review was conducted on the subject and opinions of three experts in the field of Turkish, classroom and preschool education were taken to determine the suitability of the interview questions, and according to the suggestions of the experts, the interview questions were corrected in accordance with the purpose of the research. ordering problems, suitability of questions to Turkish grammar in terms of expression etc. corrections have been made on issues. During the interview, interview questions were asked to the participants in accordance with the sub-problems of the research along with demographic questions such as their ages, departments, classes. Explanations and statements of prospective teachers participating in the research about the table; Among the qualitative data analysis types, the content was analyzed according to the analysis, coding and theming was done according to the results, and the tables were shown and interpreted as graphics using the frequency technique. In order to support the comments, direct quotes were used. After the analysis of 25% of the data was completed, the two coders held meetings and compared the codes they created to control the coding for reliability and to determine the coding unity and objectivity. Frequency from quantitative techniques was also used in the study.

Considering the results obtained from the study, prospective teachers participating in the study; Although they have an idea about the importance of fairy tales in mother tongue teaching, it is seen that Preschool pre-service teachers are more dominant in the necessary information about the type and content of fairy tales among the three branches.

At the end of the study, suggestions were made to eliminate the shortcomings that arise.

Giriş

Masal, genellikle halkın ürünü olan ve ağızdan ağıza, kuşaktan kuşağa anlatılan, içerisindeki olağanüstü durum ve olayları olağanüstü kahramanlar ile anlatan hayali hikayelerdir. Masallar toplumu eğiten, içerisinde kültürel motifleri barındıran temel unsurlardan biri olarak görülmektedir. Masal, bazen eğlendirmek ve hoşça zaman geçirmek için kullanılanılırken bazen de “terbiye ve ahlâka faydalı, yararlı hikâye” biçiminde tanımlanmaktadır (Yılmaz, 2012: 300). Masal kavramının tanımına, dünya edebiyatında nerede, nasıl ve ne zaman çıktığına kesin bilgiler bulunmamaktadır (Kindersley, 1998; Ashliman, 2004; Boratav, 1995).

Masallarda zaman belirsizdir ve geçmişte bir zamandan söz edilir, mekan genellikle sihirli ya da gizemli ve zıt kişilerin yaşadıkları durumlar hakimken masal kahramanları prens, prenses, üvey anne, keloğlan, fakir çiftçi, bilge yaşlı insanlar ve devler, periler vb. olabilmektedir (Temizyürek ve Vargelen, 2016: 62). Masallar uzun zaman eğlenme aracı olarak bilinirken evrenselliği ile toplumsal değerleri ve normları anlatıldıkları dilin kültürel bağlamı sayesinde aktarması nedeniyle toplumsal ve kültürel işlevinin yanında aynı zamanda eğitsel açıdan da önemli bir paydayı oluşturur (Yücel, 2015: 120).

Masal türü çocukların hayali ve etkileyici bir dünyada olmasını sağlarken, onların zihinsel ve dil gelişimine de katkı sağlayan bir kültür evreni ortaya koymaktadır (Yücel, 2015: 119). Masallar; okul öncesi, okul dönemi veya okul sonrası dönemlerde eğitimdeki işlevi, özellikle dil öğretimi, dil kullanımı ve dil bilinci bakımından oldukça önemlidir (Yılmaz, 2012: 302).

Masalların dil ve kültür taşıyıcısı olarak nesilden nesile aktarılabilmesinde, formal eğitimin önemli işlevi bulunmaktadır. Günümüzde sanayileşmenin ve teknolojinin gelişmesi, köyden kente göçlerin yaşanması ve bunlar ile beraber Türk aile yapısında ortaya çıkan değişimler, yeni nesillerin kültürel bağına zarar vermiştir. Günümüzde kentlerde doğup büyüyen çocukların yerel masallar ile ilk tanıştıkları yer okul olabilmektedir. Örgün ve formal eğitim sisteminde, çocuklara masalın öğretilmeye çalışıldığı Türkçe derslerinin etkili olduğu görülmektedir (Meb, 2019). Dil öğretiminin paralelinde kültür öğretimini de sağladığı göz önünde bulundurulduğunda, ana dili öğretimi dersi olan Türkçe derslerinde masallar aracılığı ile kültür aktarımının gerçekleştiği görülmektedir (Temizyürek ve Vargelen, 2016: 61).

Türkçe programları incelediğinde durum tespiti yapılabilir. Türkçe Dersi Öğretim Programı’nda (2019) yer alan 5. sınıf ders kitabındaki “Erdemler” isimli temada, öğrencilere görgü kurallarını örtük öğrenme ile öğretmek adına Beydaba’nın masallarından olan Güvercin isimli masala yer verildiği görülmektedir (Bakan, 2006). Yine programda öğrencilere yönelik; dinleme, konuşma, yazma ve okuma becerisi başlığı altında masal türünü sevdirmek, öğretmek ve akran öğrenimini sağlamak için etkinliklere yer verilmiştir (MEB, 2019).

Masalların temel dil becerilerinden okuma, konuşma, dinleme ve yazma becerilerinin öğretilmesinde ve geliştirilmesinde, kelime bilgi düzeyinin artırılmasında, dil bilgisi öğretiminde önemli olduğu bilinmektedir (Dilidüzgün, 1996; Harmer, 2007).

Masal türü, daha aktif öğrenme odaklı eğitim sunarak, özellikle eğitimde Türkçe, Sınıf ve Okul Öncesi öğretmenlerinin dersleri aracılığı ile okuyucuyla buluşur ve kişiden kişiye aktarılır. Bu derslerde, masalların etkili ve nitelikli biçimde öğrencilere aktarılabilmesi için

dersin öğretmeninin, masallar ile ilgili bilgi, farkındalık ve deneyiminin yeterli olması gerekir (Temizyürek ve Vargelen, 2016: 61). Bu nedenle gerek Okul Öncesi öğretmenlerinin gerek Sınıf öğretmenlerinin gerekse Türkçe öğretmenlerinin masalın önemi, masal konusunda yaşanmışlıkları ve masalın dil becerilerine etkisi gibi özelliklere ilişkin farkındalığının saptanması açısından bu çalışma önemlidir.

Bu çalışma Sınıf, Okul Öncesi ve Türkçe öğretmeni adaylarının masala ilişkin yaklaşımlarını, konu ile ilgili bilgi birikimlerini ve masala ilişkin dersin üniversite eğitiminde yer alıp almamasına ilişkin görüşlerini belirlemeyi amaçlamaktadır.

Bu amaçtan hareketle aşağıdaki sorulara yanıt aranmaktadır:

- 1) Öğretmen adaylarına göre masalın dinleme eğitimine katkısı nasıldır?
- 2) Öğretmen adaylarına göre masalın konuşma eğitimine katkısı nasıldır?
- 3) Öğretmen adaylarına göre masalın okuma eğitimine katkısı nasıldır?
- 4) Öğretmen adaylarına göre masalın yazma eğitimine katkısı nasıldır?
- 5) Masal ile ilgili bir dersin programda olması gerekli midir?
- 6) Masal ile ilgili görüşler branş bazında farklılaşmakta mıdır?
- 7) Öğretmen adaylarına göre masal dinleme kaynakları nelerdir?
- 8) Öğretmen adaylarına göre masal kitaplarında olması gereken unsurlar nelerdir?
- 9) Öğretmen adaylarının masalla ilk tanışma dönemleri değişmekte midir?

1. Yöntem

1.1. Araştırmanın modeli

Nitel araştırma yönteminin kullanıldığı bu çalışmada, verilerin analizi betimsel modelde içerik analizi tekniği ile yapılmıştır. İçerik analizi; görüşme sonucunda elde edilen verilerin incelenip kodlandığı ve yapılan kodlamalara göre temalara ayrılıp sınıflandırılarak yorumlandığı, görüşülen kişilerin görüşlerini aktarmak amacıyla alıntılara yer verildiği veri analiz tekniğidir (Yıldırım ve Şimşek, 2008). Çalışmada nicel tekniklerden frekans da kullanılmıştır. Katılımcılar amaçsal örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme yöntemi ile seçilmiştir. Ölçüt örnekleme yönteminde, örneklemin problem durumu ile ilgili olarak belirlenen niteliklere sahip kişiler, olaylar, nesneler ya da durumlardan oluşturulması gereklidir (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2015).

1.2. Çalışma grubu

Araştırma, 2019-2020 güz döneminde Pamukkale Üniversitesi Türkçe, Sınıf ve Okul Öncesi öğretmenliği bölümü 3. sınıfta öğrenim gören 30 öğretmen adayı ile gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmanın üç farklı bölümdeki öğretmen adaylarına uygulanmasının nedeni; bu öğrencilerin üçüncü sınıfa kadar çocuk edebiyatına ilişkin bir ders almış olmalarıdır.

1.3. Verilerin toplanması

Araştırmada Türkçe, Sınıf, Okul Öncesi öğretmen adaylarının masal farkındalığı ve bu farkındalığın dil becerilerine dönük kullanımı incelenmeye çalışılmıştır. Değerlendirme için gerekli verilerin toplanabilmesi amacıyla, Pamukkale Üniversitesi Türkçe, Sınıf ve Okul Öncesi öğretmenliği bölümü 3. sınıfta öğrenim gören 30 öğretmen adayına masala ilişkin nitel veri toplama yöntemlerinden yarı yapılandırılmış görüşme formu uygulanmıştır. Ekiz'e (2003) göre görüşme yöntemi bireylerin neyi, nasıl düşündüklerini, tutumlarının neler olduğunu, davranışlarını etkileyen unsurları tespit etmeyi sağlayan bir veri toplama yöntemidir.

Nitel araştırmada geçerliliğin sağlanabilmesi için araştırmacının araştırdığı olgunun var olan durumunu objektif olarak gözlemlenmesi gereklidir (Kirk ve Miller, 1986'den aktaran Yıldırım ve Şimşek, 2008). Görüşme formunun geçerliliği için form hazırlanırken konu ile ilgili literatür taraması yapılmış ve hazırlanan görüşme sorularının araştırmanın amacına uygunluğunu belirlemek amacıyla Türkçe, Sınıf ve Okul Öncesi eğitimi alanında üç uzmandan görüş alınmış ve uzmanların önerilerine göre görüşme sorularının araştırma amacına uygun biçimde düzeltilmesi, problem durumunun ve alt problemlerin sıralanması, soruların ifade açısından Türkçe dil bilgisine uygunluğu vb. konularda düzeltmeler yapılmıştır. Görüşme esnasında katılımcılara, yaşları, bölümleri, sınıfları gibi demografik soruların yanında araştırmanın alt problemlerine uygun görüşme soruları yöneltilmiştir.

1.4 Verilerin analizi

Araştırmaya katılan öğretmen adaylarının masala ilişkin açıklama ve ifadeleri; nitel veri analiz çeşitlerinden içerik analizine göre çözümlenmiş, çıkan sonuçlara göre kodlama ve temalandırma yapıp, frekans tekniği kullanılarak tablolar halinde gösterilmiş ve yorumlanmıştır. Yorumları desteklemek için de doğrudan alıntılara yer verilmiştir. Güvenirlik için verilerin analizinde kodlama kontrolünün yapılması ve kodlama birlikteliğinin ve objektifliğin saptanması için verinin %25'inin analizinin bitirilmesinden sonra iki kodlayıcı toplantı düzenlemiş ve oluşturdukları kodları karşılaştırmışlardır. Yapılan ilk toplantıda kodlayıcılar arası güvenirlik, Şekil 1'de gösterilen Miles ve Huberman (1994, s. 64) formülün doğrultusunda %81 olarak bulunmuştur. İlk görüşmede kodlayıcılar arasındaki görüş ayrılıkları giderilmiştir. Verinin tamamının incelendikten sonra kodlayıcılar ikinci bir toplantı yapmış ve güvenirlik yine Miles ve Huberman (1994, s. 64) formülüne göre bu kez %93 olarak bulunmuştur.

Şekil 1. Kodlayıcılar arası güvenirlik

$$\text{Kodlayıcılar arası güvenlik} = \frac{\text{görüş birliği}}{\text{görüş birliği} + \text{görüş ayrılığı}} \times 100$$

Kaynak: Miles ve Huberman, 1994, s. 64

2. Bulgular

Görüşmelerden elde edilen veriler yazılı biçime dönüştürüldükten sonra içerik analizi yöntemi ile incelenip kodlanmış ve veriler analiz edildikten sonra belirlenen kategoriler aracılığı ile aşağıdaki sonuçlar elde edilmiştir. Katılımcılar 20-26 yaş aralığında 2019-2020 güz döneminde Pamukkale Üniversitesi Türkçe, Sınıf ve Okul Öncesi öğretmenliği bölümü 3. sınıfta öğrenim gören öğretmen adaylarından oluşmuştur. Katılımcıların cinsiyetleri ve bölümleri Tablo 1’de verilmiştir.

Tablo 1: *Katılımcıların Cinsiyetleri ve Eğitim Durumları*

Bölümü	Cinsiyet		Toplam
	Kadın	Erkek	
Türkçe Öğretmenliği	8	2	10
Sınıf Öğretmenliği	6	4	10
Okul Öncesi Öğretmenliği	7	3	10
Toplam	21	9	30

Tablo 1’e bakıldığında katılımcıların çoğunun kadınlardan (21 kişi) oluştuğu, her bölümden 10 öğretmen adayının çalışmada yer aldığı görülebilir.

Çalışmanın birinci alt problemi olan “Öğretmen adaylarına göre masalın dinleme eğitime katkısı nasıldır?” sorusuna cevap bulmak için öğretmen adaylarına “Masalın dinleme dil becerisinin geliştirilmesindeki katkısını açıklayınız.” ifadesi yöneltilmiştir. Bu soruya ilişkin bulgular Tablo 2’de gösterilmiştir.

Tablo 2: *Öğretmen Adaylarına Göre Masalın Dinleme Eğitime Katkısı*

Kategoriler	Türkçe Ö. A.		Sınıf Ö. A.		Okul Öncesi Ö. A.	
	f	%	f	%	f	%
1)Merak duygusu gelişir	1	10	-	-	-	-
2)Hayal gücü gelişir	4	40	3	30	-	-
3)Dikkat becerisi gelişir	2	20	4	40	1	10
4)Kelime dağarcığı artar	1	10	1	10	2	20
5)Hayal gücü gelişir	-	-	-	-	2	20
6) Kültür aktarımı sağlar	1	10	-	-	-	-
7)Sabır duygusunu geliştirir	1	10	-	-	1	10
8)Anlama becerisini geliştirir	-	-	1	10	2	20

9)Cümle yapılarını fark ettirir	-	-	-	-	2	20
10)Yaratıcı düşünmeyi sağlar	-	-	1	10	-	-
Toplam	10	100	10	100	10	100

Tablo 2’ye bakıldığında bu soruya ilişkin çoğunluğun verdiği cevap masal dinlemenin hayal gücünü (7) ve dikkat becerisini (7) geliştirdiği biçimindedir. En az verilen kategorisel cevaplar arasında ise; Türkçe öğretmen adaylarından 1 kişi masal dinlemenin kültür aktarımını sağladığını söylerken, Okul Öncesi öğretmen adaylarından 1 kişi de masal dinlemenin yaratıcı düşünmeyi sağladığı cevabını verdiği saptanmıştır.

Çalışmanın ikinci alt problemi olan “Öğretmen adaylarına göre masalın konuşma eğitimine katkısı nasıldır?” sorusuna cevap bulmak için öğretmen adaylarına “Masalın konuşma dil becerisinin geliştirilmesindeki katkısını açıklayınız.” ifadesi yöneltilmiştir. Öğretmen adaylarının verdiği cevaplar Tablo 3’te verilmiştir.

Tablo 3: Öğretmen Adaylarına Göre Masalın Konuşma Eğitimine Katkısı

Kategoriler	Türkçe Ö. A.		Sınıf Ö. A.		Okul Öncesi Ö. A.	
	f	%	f	%	f	%
1)Yeni kelime aktarımı sağlanır	1	20	2	20	1	10
2)Konuşma hızını arttırır	2	20	-	-	-	-
3)Akıcı konuşma gelişir	3	30	2	20	1	10
4)Katkısı yoktur	-	-	1	10	2	20
5)Dolaylı olarak gelişir	1	10	1	10	1	10
6) İfade gücü gelişir	2	20	4	40	5	50
7)Konuşma bozuklukları düzelir	1	10	-	-	-	-
Toplam	10	100	10	10	10	100

Tablo 3’e göre öğretmen adaylarının bu soruya verdiği cevaplar yedi farklı kategoride toplanmıştır. Türkçe öğretmeni adaylarından üçü masal dinlemenin, okumanın ve anlatmanın konuşma eğitimine en çok akıcı okumayı geliştirmesi bakımından katkısı olduğunu belirtmiştir. Bu öğretmen adaylarından birinin yanıtı “Çocuklarsa öğrendikleri masalı anlatarak konuşmalarını geliştirerek daha akıcı konuşur.” (Katılımcı 3) biçimindedir. Aynı soruya sınıf öğretmeni adayı dört öğrenci masal dinlemenin, okumanın ve anlatmanın ifade gücünü geliştirerek konuşma eğitimine katkısının olduğunu ifade etmiştir. Bu öğretmen adaylarından biri

“Çocuk karşısındakini daha iyi dinler ve kendini daha iyi ifade eder.” (Katılımcı 11) biçiminde soruya cevap vererek masalı dinleyen ve anlatan çocuğun ifade gücünün gelişeceğini söylemiştir. Bu kategoriler içinde değerlendirilen yanıtlardan Okul Öncesi öğretmeni adaylarından “ifade gücü gelişir” 5 kişi tarafından ifade edilmiştir. Öğretmen adayları bu soruya dair yaptığı açıklamalarda, masalın ilgi çekici bir tür olduğunu vurgulamış, masalın hazırlıklı ve hazırlıksız konuşmaları geliştirebileceğine değinmiş, masalların öğrencilerin kelime dağarcığını geliştireceğini ve bilmediği kelime ya da hayvan isimlerini öğrenebileceğini, masal anlatan kişinin vurgu tonlamaya dikkat edeceğini, masalı canlandırabileceğini, tüm bunların da konuşma becerisinin gelişimine katkıda bulunacağını belirtmişlerdir. Öğretmen adaylarının cevaplarına bakıldığında, konuşma becerisinin geliştirilmesi ile ilgili masalların katkısına ilişkin farkındalıklarının olduğu sonucuna ulaşılmıştır. 2 Okul Öncesi öğretmen adayının ve bir sınıf öğretmeni adayının masal dinlemenin, okumanın ve anlatmanın “konuşma eğitimi katkısı yoktur” kategorisi altında soruyu cevaplamasının konuşma eğitimiyle ilişkin yeterli bilgiye sahip olmadıklarından kaynaklandığı düşünülmektedir.

“Öğretmen adaylarına göre masalın okuma eğitimi katkısı nasıldır?” şeklindeki çalışmanın üçüncü alt problemine cevap bulmak için katılımcılara “Masalın okuma dil becerilerinin geliştirilmesindeki katkısını açıklayınız.” ifadesi yöneltilmiştir. Bu soruya verilen cevaplardan elde edilen bulgular Tablo 4’te verilmiştir.

Tablo 4: Öğretmen Adaylarına Göre Masalın Okuma Eğitimi Katkısı

Kategoriler	Türkçe Ö. A.		Sınıf Ö. A.		Okul Öncesi Ö. A.	
	f	%	f	%	f	%
1)Okuma alışkanlığı sağlar	6	60	5	50	4	40
2)Okuma hızı artar	2	20	2	20	-	-
3)Hayal gücünü geliştirir	1	10	-	-	-	-
4) Katkısı yoktur	-	-	-	-	1	10
5)Dolaylı olarak gelişir	-	-	-	-	2	20
6)Kelime dağarcığı artar	1	10	-	-	2	20
7)Okuma öncesi hazırlık sağlar	-	-	3	30	1	10
Toplam	10	100	10	100	10	100

Tablo 4’teki bu verilere göre öğretmen adaylarının masalın okuma eğitimi katkısına ilişkin en çok belirttikleri kategori üç branşta da (15 kişi) “okuma alışkanlığı sağlar” ifadesi olmuştur. Verilen cevaplar 7 kategori etrafında dağılım göstermiştir. Bu soruda yaptıkları açıklamalarda Sınıf öğretmeni ve Okul Öncesi öğretmeni adayı 4 kişi Türkçe öğretmeni adaylarından farklı olarak masalın bireyi okumaya hazırladığını belirtmiştir. Türkçe öğretmeni

adayı 1 kişinin ise diğer iki branştan farklı olarak “Masalın dinlenmesi okunması kişinin hayal dünyasını ve fikirlerini geliştirir.” (Katılımcı 5) biçiminde açıklama yaptığı görülmüştür.

Çalışmanın dördüncü alt problemi olan “Öğretmen adaylarına göre masalın yazma eğitimine katkısı nasıldır?” sorusuna cevap bulmak için katılımcılardan “Masalın yazma dil becerisinin geliştirilmesindeki katkısını açıklayınız.” yönergesini yazmaları istenmiştir. Bu yönergeye verilen 30 öğretmen adayının yanıtları analiz edildiğinde katılımcıların 25 tanesinin masalın yazma eğitimine katkısını dikkat ettiğini, 8 tanesi ise dikkat etmediğini ifade etmiştir. Bu soruya ilişkin bulgular Tablo 5’te verilmiştir.

Tablo 5: Öğretmen Adaylarına Göre Masalın Yazma Eğitimine Katkısı

Kategoriler	Türkçe Ö. A.		Sınıf Ö. A.		Okul Öncesi Ö. A.	
	f	%	f	%	f	%
1)Yaratıcı yazmayı geliştirir	5	50	-	-	-	-
2)Anlatma becerisini geliştirir	3	30	2	20	1	10
3)Katkısı yoktur	-	-	6	60	5	50
4)Dolaylı olarak gelişir	1	10	2	20	4	40
5)Yazma bozuklukları düzelir	1	10	-	-	-	-
Toplam	10	100	10	100	10	100

Tablo 5’te yer alan bulgular incelendiğinde, öğretmen adaylarının verdiği cevaplardan masalın yazma eğitimine katkısına ilişkin 5 kategori elde edilmiştir. Üç farklı branştaki öğretmen adayları masalın yazma eğitimine katkısını “anlatma becerisini geliştirir” diyerek ortak kategori olarak ifade etmişlerdir (6 kişi). Tablo 5’te de görüldüğü üzere Türkçe öğretmeni adaylarından 5 kişi masalın yazma eğitimine “yaratıcı yazmayı geliştirmesi” bakımından, 3 kişi “anlatma becerisini geliştirmesi” bakımından, 1 kişi “dolaylı olarak geliştirdiğini” ve 1 kişi de “yazma bozukluklarını düzeltmesi” bakımından katkısı olduğunu ifade etmişlerdir. Türkçe öğretmeni adaylarından birinin yanıtı “Okuma olarak okumayı sevmesini konuşmada hayal gücünü geliştirmesini; yazma da ise daha yaratıcı yazmasını sağlar.” (Katılımcı 2) biçimindedir. Bu tablodaki bulgulara göre sınıf öğretmeni adaylarından 6 kişi masalın yazma eğitimi üzerinde bir katkısı olmadığını belirtirken, 2 kişi masalın yazma eğitimi bakımından “anlatma becerisini geliştirdiğini”, 2 kişi masalın yazma eğitimine dolaylı katkısının olduğunu belirtmiştir. Sınıf öğretmeni adaylarından birinin yanıtı “Masal okumanın, dinlemenin ve anlatmanın yazma eğitimine katkısı yoktur.” (Katılımcı 15). Tablo 5’e göre Okul Öncesi öğretmen adaylarından 5 kişi masalın yazma eğitimi üzerinde bir “katkısı olmadığını” belirtmiş, 4 kişi masalın yazma eğitimini “dolaylı geliştirdiğini” ifade etmiş ve 1 kişi de masalın yazma eğitiminde “anlatma becerisini geliştirdiğini” söylemiştir. Okul Öncesi öğretmeni

adaylarından biri bu yönergeye “*Olayları birleştirmeyi, kelime haznesini geliştirerek etkili konuşma sağlar. Bunlarla birlikte yazmayı da geliştirir.*” (Katılımcı 28) şeklinde cevap vermiştir. Elde edilen bu bulgulara göre Sınıf öğretmeni adaylarından ve Okul Öncesi öğretmeni adaylarından 11 kişinin “*masalın yazma eğitimine katkısı yoktur*” şeklinde düşünmesi iki branştaki öğretmen adaylarının yazma becerisinin geliştirilmesi ile ilgili masalların önemine dair farkındalıklarının gelişmemiş olduğu sonucuna varılmıştır.

“Masal ile ilgili bir dersin programda olması gerekli midir?” şeklindeki beşinci alt problem cevap bulmak için katılımcılara “Üniversite eğitiminde masal ile ilgili bir dersin programda olması gerekli midir?” sorusu sorulmuştur. Bu soruya ilişkin bulgular Grafik 1’de gösterilmiştir.

Grafik 1: Üniversite Eğitiminde Öğretmen Adaylarına Göre Masal Dersinin Gerekliliği



Grafik 1’e göre katılımcıların büyük çoğunluğu (19 kişi, %63) böyle bir dersin olması gerektiğini, katılımcıların 11’i (%37) ise masal ile ilgili ayrıca bir dersin gerekli olmadığını ifade etmiştir. Bulgulara bakıldığında üç branşta verilen cevapların 10 Türkçe öğretmeni adayı içerisinde farklılaştığı, çoğunluğun (6 kişi) masala ilişkin ayrı bir dersin olmasının gerekli olmadığını 4 kişinin ise gerekli olduğunu ifade ettiği görülmüştür. Diğer iki branşta ise masala ilişkin bir dersin olmasının gerekli olduğuna dair benzer cevapların verildiği görülmüştür. Bu soruya ilişkin masala dair ayrıca bir dersin gerekli olmadığını düşünen Türkçe öğretmeni adaylarından biri “*Çocuk edebiyatı dersinde görüyoruz. Günümüzde masal anlatıcılığı olgusu bu kadar popülerken bence ayrıca bir derste olmalıdır.*” (Katılımcı 5) biçiminde, masala ilişkin ayrıca bir dersin olması gerektiğini düşünen Okul Öncesi öğretmeni adaylarından biri “*Programlarda yer almalıdır. Masalın daha iyi aktarımı için öğretmenlerin yetişmesi aşamasında bu eğitim özellikle verilmelidir.*” (Katılımcı 21) biçiminde, masala ilişkin ayrıca bir dersin olması gerektiğini düşünen Sınıf öğretmeni adaylarından biri de “*Kesinlikle gerekli. Masalı daha iyi aktarabilmek için gerek türlerini, gerek dil özelliğini gerekse anlatıcılığını*

öğrenmemiz gereklidir.” (Katılımcı 13) biçiminde cevap vermiştir. Verilen bu yanıtlar öğretmen adaylarının çoğunun çocuk edebiyatı dersi dışında masal odaklı ayrı bir ders görmek isteyip bu konuda daha da bilinçlenmek istedikleri şeklinde yorumlanabilir.

Çalışmanın yedinci alt problemi olan “Öğretmen adaylarına göre masal dinleme kaynakları nelerdir?” sorusuna cevap bulmak için katılımcılardan “Masalı hangi kaynaklardan dinlediniz?” sorusu yöneltilmiştir. Bu soruya ilişkin masalın hangi kaynaklardan dinlendiği Tablo 6’da gösterilmiştir.

Tablo 6: Öğretmen Adaylarının Masal Dinleme Kaynakları

Kaynaklar	Türkçe Ö. A.		Sınıf Ö. A.		Okul Öncesi Ö. A.	
	f	%	f	%	f	%
1) Anne	2	20	2	20	3	30
2) Baba	1	10	2	20	-	-
3) Öğretmen	3	30	4	40	4	40
4) Anneanne	1	10	1	10	-	-
5) Babaanne	1	10	1	10	-	-
6) Kuzen	2	20	-	-	-	-
7) Hala	-	-	-	-	1	10
8) Elektronik masal okuyucu	-	-	-	-	1	10
9) Dede	-	-	-	-	1	10
Toplam	10	100	10	10	10	100

Tablo 6’ya göre bu soruya cevap veren 30 öğretmen adayının yanıtları analiz edildiğinde masal dinleme kaynakları; anne 7, baba 3, öğretmen 11, anneanneden 2, babaanneden 2, kuzenden 2, haladan 1, elektronik masal okuyucusu 1 ve dededen 1 biçimindedir. Üç branş türünde de masalı ilk öğretmenden dinledim diyenlerin sayısı 11 kişiden birinin cevabı “*Masalı köy okulunda ilk öğretmenimden dinledim.*” (Katılımcı 12) biçimindedir. Masal dinlenen kaynakların büyük bölümünü aile bireyleri meydana getirmektedir. Tablo 6’ya bakıldığında masal anlatan kaynak kişilerde, kadınların ön planda olduğu görülmektedir. Verilen cevaplar içerisinde, çocukken ilk masal dinlenen kaynak olarak öğretmenin söylenmesi, öğrencilere masallara ilişkin yeterli bilgiyi aktarma konusunda, öğretmenlerin öneminin göstergesidir.

Masal dinleme kaynağına ilişkin derinlemesine bilgi elde etmek için katılımcılara “Sizce bir masal kaynağı hangi özellikleri taşımalıdır?” alt sorusu yöneltilmiştir. Bu soruya verilen cevaplardan elde edilen bulgulara; masal kaynağının, eğitselliği ön planda tutarak etkili vurgu ve tonlama ile masalı anlatması, gerektiğinde jest ve mimiklerini kullanabilmesi gerektiği, her yaşa hitap etmesi ve akıcı konuşması gerektiği, çocuğa uygun hayal gücü ve yaratıcılık

geliştiren masallar seçmesi gerektiği, yalın ve açık bir dil ile masalı anlatması gerektiği, masalı anlatırken yer yer durup dinleyenden masalın devamına ilişkin fikir sunmasını istemesi gerektiği biçiminde ifadeler ortaya çıkmıştır. Öğretmen adaylarından birinin bu alt soruya ilişkin cevabı “*Anlatıcı kaynak etkili olmalı dikkat çekmeli, sesini iyi kullanmalıdır.*” (Katılımcı 30) biçiminde olmuştur. Öğretmen adaylarının cevaplarına ve açıklamalarına bakıldığında, katılımcılar masal konusunda ne kadar iyi bir eğitim alırsa masalı aktarma konusunda o kadar başarılı olur sonucuna ulaşılmıştır.

Çalışmanın sekizinci alt problemi olan “Öğretmen adaylarına göre masal kitaplarında olması gereken unsurlar nelerdir?” sorusuna cevap bulmak için katılımcılara “Masal kitaplarında sizce hangi unsurlar olmalıdır?” sorusu yöneltilmiştir. Bu soruya ilişkin bulgular Tablo 7’de gösterilmiştir.

Tablo 7: Öğretmen Adaylarına Göre Masal Kitaplarındaki Unsurlar

Kategoriler	Türkçe Ö. A.		Sınıf Ö. A.		Okul Öncesi Ö. A.	
	f	%	f	%	f	%
1)İlgi çekici	2	20	1	10	2	20
2)Dili sade	1	10	-	-	-	-
3)Eğlenceli	2	20	2	20	1	10
4)Olağanüstü	1	10	3	30	2	20
5)Çocuğa göre konu	1	10	1	10	1	10
6)Eğitsel	2	20	2	20	2	20
7)Yaratıcı	-	-	1	10	-	-
8)Hayali yer-zaman	1	10	-	-	2	20
Toplam	10	100	10	10	10	100

Öğretmen adaylarının cevapları doğrultusunda masal kitaplarında olması gereken unsurlar 8 farklı kategori altında verilmiştir. Tablo 7 incelendiğinde katılımcılar içerisinde en çok kişi tarafından belirtilen unsurların “masal kitaplarının olağanüstülükler barındırması ve eğitsel özellik barındırması” biçiminde 2 kategori olduğu görülebilir (6 kişi). Bu kategoriler içinde değerlendirilen cevaplardan masal kitaplarında “ilgi çekicilik ve eğlencelilik” unsurunun olması gerektiği 5 öğretmen adayı tarafından ifade edilmiştir. Diğer kategoriler ise “dili sade” 1 kişi, “yaratıcılık” 1 kişi, “çocuğa göre konu” 3 kişi, “hayali yer-zaman” 3 kişi biçiminde ortaya çıkmıştır. Katılımcılardan çoğunun belirttiği masal kitaplarında olağanüstülükler olmalı diyen öğretmen adaylarından birinin yanıtı “*Olağanüstü kişiler, yerler olmalıdır.*” (Katılımcı 19) biçimindeyken, masal kitapları eğitsel özellikler taşımalıdır diyen bir öğretmen adayı “*Ma-*

sal kitapları eğitici bir amaç taşımalıdır.” (Katılımcı 18) biçiminde soruyu yanıtlamıştır. Bu soru karşısında verilen yanıtlar ile ortaya çıkan kategorilere bakıldığında öğretmen adaylarının bölümlerine göre cevaplar verdikleri söylenebilir. Örneğin, bir Türkçe öğretmeni adayı masal kitaplarındaki unsurlar arasında dilin sade olması gerektiğini belirtmiştir.

Masal kitaplarında olması gereken unsurlara ilişkin derinlemesine bilgi elde etmek için öğretmen adaylarına “Masal kitaplarında görsellik, yazı tipi ve sözcük sayısı nasıl olmalıdır?” alt sorusu yöneltilmiştir. Bu soruya verilen yanıtlardan öğretmen adaylarının masal kitaplarındaki görsellerde olması gerekenlere ilişkin görüşleri Tablo 8’de verilmiştir.

Tablo 8: Öğretmen Adaylarına Göre Masal Kitaplarındaki Görsellerin Özellikleri

Kategoriler	Türkçe Ö. A.		Sınıf Ö. A.		Okul Öncesi Ö. A.	
	f	%	f	%	f	%
1)İlgi çekici	4	40	2	20	3	30
2)Konu ile uyumlu	1	10	2	20	-	-
3)Sayıca çok	3	30	2	20	3	30
4)Renkli	1	10	1	10	2	20
5)Estetik	1	10	-	-	1	10
6)Olağanüstü	-	20	1	10	-	-
7)Açıklayıcı	-	-	2	20	-	-
8)Yaşa uygun	-	-	-	-	1	10
Toplam	10	100	10	10	10	100

Tablo 8’e bakıldığında öğretmen adaylarının verdiği cevaplar 8 kategori altında ele alınmıştır. Üç branşta ortak olarak masal kitaplarındaki görsellerin ilgi çekici olması gerektiği (9 kişi), sayıca çok olması gerektiği (8 kişi), görsellerin renkli olması gerektiği (4 kişi) en çok kişi tarafından verilen cevaplar olmuştur. Sınıf öğretmeni adaylarından birinin bu soruya ilişkin yanıtı “*Görseller özenle seçilmeli ilgi çekici öğeler barındırmalıdır.*” (Katılımcı 3) biçimindedir.

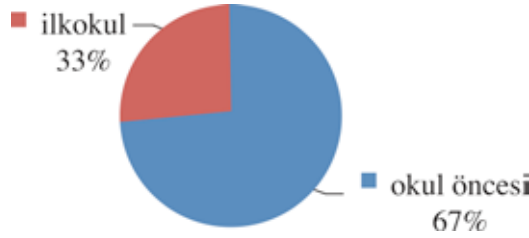
Bu alt soruya dair masal kitaplarında olması gereken sözcük sayısı öğretmen adayları tarafından; sözcük sayısı yaşa uygun olmalıdır (21 kişi) ve sözcük sayısı az olmalıdır (9 kişi) biçiminde belirtilmiştir. Bu soruya ilişkin Türkçe öğretmen adaylarından biri “*Yazı tipi sözcük sayısı hedef kitleye uygun olmalıdır.*” (Katılımcı 24) biçiminde cevap vermiştir.

Masal kitaplarında bulunması gereken unsurlardan olan yazı tipinin nasıl olması gerektiği üç branştaki öğretmen adayları tarafından; yaşa uygun olmalıdır (21 kişi), büyük puntolu olmalıdır (3 kişi) ve göz yormamalıdır (1 kişi) olarak ifade edilmiştir. Okul Öncesi öğretmen adaylarından birinin yanıtı “*Yazı tipi boyutu oldukça önemlidir ve yaşa uygun olmalıdır.*”

(Katılımcı 7) olarak ortaya çıkmıştır.

“Öğretmen adaylarının masalla ilk tanışma dönemleri değişmekte midir?” şeklindeki dokuzuncu alt probleme yanıt bulmak için katılımcılara “Masalla ilk tanışma döneminiz ne zaman?” sorusu sorulmuştur. Bu soruya ilişkin bulgular Tablo 7’de gösterilmiştir.

Grafik 2. Öğretmen Adaylarının Masalla Tanışma Zamanları



Grafik 2’ye göre bu soruya cevap veren 30 öğretmen adayının yanıtları analiz edildiğinde öğretmen adaylarından 20 kişi (%67) masal ile ilk kez okul öncesi dönemde tanıştıklarını, 10 kişi (%33) ise masal ile ilkokulda tanıştıklarını belirtmiştir. Bu soruya ilişkin cevaplara bakıldığında masalla tanışma döneminin okul öncesi dönem ve ilkokul dönemi olarak ortaya çıkması, çocuklara masallara ilişkin yeterli bilgiyi aktarma, masal dinleme, okuma, anlatma konusunda beceriler kazandırma görevinin okulda ilk önce Sınıf ve Okul Öncesi öğretmenlerine düştüğünün göstergesidir. Sınıf öğretmeni adaylarından birinin bu soruya ilişkin cevabı “Masalla tanışmam ilkokul, detayları ile bilgilenmem ortaokul Türkçe dersinde gerçekleşti.” (Katılımcı 29) biçimindeyken; Okul Öncesi öğretmen adaylarından birinin cevabı “Masallarla okula başlamadan önce 5 yaşlarında tanıştım.” (Katılımcı 11) biçimindedir.

Sonuç

Bu araştırma Sınıf, Okul Öncesi ve Türkçe öğretmeni adaylarının masala ilişkin yaklaşımlarını, konu ile ilgili bilgi birikimlerini ve masala ilişkin dersin üniversite eğitiminde yer alıp almamasına ilişkin görüşlerini belirlemeyi amaçlamıştır. Çalışmanın sonuçlarına bakıldığında; çalışmaya ait ilk dört problem cümlelerinde, öğretmen adaylarına göre masal türünün temel dil becerilerine yönelik katkısı sorulmuş, buradan elde edilen sonuçlara bakıldığında, Türkçe öğretmen adaylarının bu soruda zorlanmadıkları ve yeterli bilgiye sahip oldukları, Sınıf ve Okul Öncesi öğretmen adaylarının bu konudaki bilgilerinin yeterli olmadığı görülmüştür.

Masal ile ilgili bir dersin programda olması gerekli midir?” şeklindeki beşinci alt probleme cevap bulmak için katılımcılara “Üniversite eğitiminde masal ile ilgili bir dersin programda olması gerekli midir?” sorusu sorulmuş, buradan elde edilen sonuçlara göre öğretmen adaylarının büyük çoğunluğu (19 kişi, %63) böyle bir dersin olması gerektiğini, katılımcıların 11’i (%37) ise masal ile ilgili ayrıca bir dersin gerekli olmadığını ifade etmiştir. Bulgulara bakıldığında üç branşta verilen cevapların 10 Türkçe öğretmeni adayı içerisinde farklılaştığı,

çoğunluğun (6 kişi) masala ilişkin ayrı bir dersin olmasının gerekli olmadığını 4 kişinin ise gerekli olduğunu ifade ettiği görülmüştür. Diğer iki branşta ise masala ilişkin bir dersin olmasının gerekli olduğuna dair benzer cevapların verildiği görülmüştür. Verilen bu yanıtlar öğretmen adaylarının çoğunun çocuk edebiyatı dersi dışında masal odaklı ayrı bir ders görmek isteyip bu konuda daha da bilinçlenmek istedikleri şeklinde yorumlanabilir. Öğretmen adayları ile yapılan görüşmede, dil eğitiminde çocuk edebiyatında yer alan metinlerden faydalanmaya ilişkin ortaya çıkan sorunların neler olduğu adaylara sorulduğunda; uygun metin seçiminin yeterli biçimde yapılamadığı, lisans eğitiminde teorik bilgilere ağırlık verildiği, lisans eğitiminde yeterince uygulama yapılmadığı, öğretmenlerin doğru yönlendirme yapmadıkları yanıtları adaylardan alınmıştır.

Çalışmaya ilişkin yedinci alt problem olan “Öğretmen adaylarına göre masal dinleme kaynakları nelerdir?” öğretmen adaylarına sorulmuş, buradan elde edilen sonuçlara bakıldığında, 30 öğretmen adayının yanıtları analiz edildiğinde masal dinleme kaynakları; anne 7, baba 3, öğretmen 11, anneanne 2, babaanne 2, kuzen 2, hala 1, elektronik masal okuyucusu 1 ve dede 1 biçimindedir. Verilen cevaplar içerisinde, çocukken ilk masal dinlenen kaynak olarak öğretmenin söylenmesi, öğrencilere masallara ilişkin yeterli bilgiyi aktarma konusunda, öğretmenlerin öneminin göstergesidir. Öğretmen adaylarının cevaplarına ve açıklamalarına bakıldığında, katılımcılar masal konusunda ne kadar iyi bir teorik ve uygulama eğitimi alırsa masalı aktarma konusunda o kadar başarılı olur sonucuna ulaşılmıştır. Masal dinleme ve anlatma alışkanlığı ile ilgili alanyazındaki çalışmalara bakıldığında gerek öğretmenlerin gerekse öğretmen adaylarının bu konuda yeterli bilgiye sahip olmadıkları görülmektedir.

Öğretmen adaylarına çalışmanın sekizinci alt problemi olan “Öğretmen adaylarına göre masal kitaplarında olması gereken unsurlar nelerdir?” sorusu sorulmuş, buradan elde edilen sonuçlara göre; masal kitaplarında olması gereken unsurlar 8 farklı kategori altında verilmiştir. Katılımcılar içerisinde en çok kişi tarafından belirtilen unsurların “masal kitaplarının olağanüstülükler barındırması ve eğitsel özellik barındırması” biçiminde 2 kategori olduğu görülmektedir (6 kişi). Okuma kültürü alışkanlığı edinebilme sürecinde masal kitaplarının okul öncesi dönemde çok önemli olduğu düşünülmektedir. Bu soruya ilişkin Okul Öncesi öğretmen adaylarının bilgilerinin daha yeterli olduğu görülmüştür. Bu bağlamda çalışmanın sonucunda, yazınsal içerikli yazı puntosunun ve sözcük sayısının yaşa göre oluşturulması gerektiği, sanatçı bakış açısı ile oluşturulmuş görselleri içeren, şiddet öğeleri, argo sözcükler barındırmayan ve çocuğun bilişsel, duyuşsal gelişimine uygun, yaş düzeyi doğrultusunda ihtiyaçlarına cevap veren çocuk kitaplarının olması gerektiği yorumu yapılmaktadır.

Çalışmanın son alt problemi olarak “Öğretmen adaylarının masalla ilk tanışma dönemleri değişmekte midir?” sorusu karşısında elde edilen sonuçlara bakıldığında; öğretmen adaylarından 22 kişi (%73) masal ile ilk kez okul öncesi dönemde tanıştıklarını, 12 kişi (%27) ise masal ile ilkokulda tanıştıklarını belirtmiştir. Bu soruya ilişkin cevaplara bakıldığında masalla tanışma döneminin okul öncesi dönem ve ilkokul dönemi olarak ortaya çıkması, çocuklara masallara ilişkin yeterli bilgiyi aktarma, masal dinleme, okuma, anlatma konusunda beceriler kazandırma görevinin okulda ilk önce sınıf öğretmenlerine ve okul öncesi öğretmenlerine düştüğünün göstergesidir.

Çalışmadan elde edilen bu sonuçlara bakıldığında, çalışmaya katılan öğretmen adaylarının; masalların ana dili öğretimindeki önemine dair fikirlerinin olmasına rağmen, bu konuda yeterli bilgilerinin olmadıkları, üç branş içerisinde masal türü ve içeriğine dair gerekli bilgilere Okul Öncesi öğretmen adaylarının daha hakim oldukları görülmektedir.

Öğretmenlere yönelik olarak, çocuğa göre nitelikli çocuk masalı uygulama örneklerinin incelendiği uygulamalara yer veren hizmet içi eğitim programları, masal anlatıcılığı kursları önerilebilir. Öğretmenlere ve öğretmen adaylarına temel dil becerilerinin öğretiminde ve geliştirilmesinde hangi çocuk edebiyatı ürünlerinden nasıl yararlanılabileceğine ilişkin uygulamalı etkinlikler düzenlenebilir. Çocuk edebiyatı dersi dışında bu üç branş için masal türünün daha etkili olabilmesi ve işlevlerini tam anlamıyla yerine getirebilmesi için bu dersin uygulamalı ayrıca bir masal dersi olarak programa eklenmesi gerekmektedir.

Kaynaklar

- Ashliman, D. L. (2004). *Folk and fairy tales*. USA: Greenwood.
- Bakan, S. (2006). Kelile ve Dimne’de yer alan masalların dinî ve ahlâkî eğitime katkıları (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Ü. SBE, Erzurum.
- Boratav, P. N. (1995). *Zaman zaman içinde*, İstanbul: Adam.
- Dilidüzgün, S. (1996). *Çağdaş çocuk yazını*, İstanbul: Yapı Kredi.
- Ekiz, D. (2003). *Eğitimde araştırma yöntem ve metodlarına giriş*. Ankara: Anı.
- Harmer, J. (2007). *The practise of English language teaching. fourth edition*. England: Pearson.
- Kindersley, D. (1998). *Illustrated Oxford dictionary*. London: Oxford University.
- Millî Eğitim Bakanlığı. (2019). *İlköğretim Türkçe dersi öğretim programı ve kılavuzu*. Ankara: Devlet Kitapları Müdürlüğü.
- Miles, M. B., ve Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis*. London: Sage.
- Temizyürek, F. ve Vargelen, H. (2016). Türkçe öğretmeni adaylarının masal farkındalığı ve bu farkındalığın kültürel değerlerin aktarılmasındaki önemi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, S. 5, ss. 60-70.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin.
- Yılmaz, A. (2012). Çocuk eğitiminde masalın yeri (Binbir Gece Masalları Örneği). *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 25, ss. 299-306.
- Yücel, F. (2015). Kültürel yozlaşma bağlamında okul öncesi -ilkokul öğrencilerinin masal ve çizgi filmle ilgili algıları. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 30, ss. 119-135.



folk/ed. Derg, 2020; 26(3):527-544
DOI: 10.22559/folklor.1325

Corona ve Paul Celan Ya da Aşk ve Pandemi

Corona and Paul Celan or Love And Pandemic

Funda Kıziler Emer*

Öz

2020 yılı tarih sayfalarında daha şimdiden, Corona virüs salgınının dünyanın her yerinde milyonlarca can aldığı bir pandemi yılı olarak yer edinmiştir. Bu yıl aynı zamanda savaş sonrası Avusturya liriğinin tanınmış şairlerinden biri olan Paul Celan'ın (1920-1970) ölümünün de 50. yılına denk gelir. İlginçtir ki Celan, bundan yetmiş iki yıl önce yazdığı bir şiirine “Corona” adını vermiştir. 1948 yılı dünya tarihinde II. Dünya Savaşı'nın bitiminden üç yıl sonrasına karşılık gelir. Celan'ın kişisel tarihindeyse, ebeveynlerini kurban verdiği Nazi ölüm kampından kurtulduktan sonra, Czernowitz'e, Bükreş'e ve ardından Viyana'ya göç ettiği zorlu yıllara rastlar. Celan'ın burada Viyana yazın çevresinde kurduğu dostluklar, özellikle de Avusturyalı şair Ingeborg Bachmann'la (1926-1973) tanışması yaşamında bir dönüm noktası oluşturur. İki büyük şair tutkulu bir aşk yaşar. Celan'ın bu şiiri, 1948'de yaşanan bu aşktan izler taşır. Bu çalışmanın temel amacı; Celan'ın bu şiirini analiz etmek ve aynı zamanda günümüzde milyonlarca insanın ölümüne neden olan pandemik virüsün adı olarak tanınan Corona ile Celan'ın aynı başlıklı şiiri arasında bir ilişki olup olmadığını araştırmaktır. Bu şekilde hem 2020'de ölümünün 50. yılına girdiğimiz usta şairin şiirlerine, hem de tüm insanlığı tehdit eden Corona virüs salgınına dikkat çekmek hedeflenmiştir. Bu çalışmada “yakın okuma” yöntemini, tarihsel pozitivist, biyografik eleştiri yöntemlerini ve yorumbilgisini içeren eklettik bir yöntem kullanılmıştır.

Anahtar sözcükler: *Celan, Avusturya yazını, corona, aşk, pandemi, holocaust*

Geliş tarihi (Received): 23.04.2020 - Kabul tarihi (Accepted): 25.06.2020

* Doç.Dr., Sakarya Üni. Fen-Edb. Fak. Alman Dili ve Edb. Bölümü. fkiziler@yahoo.de. ORCID ID 0000-0003-2204-3063

Abstract

The year 2020 has already taken place in history pages as a year of pandemic in which the coronavirus outbreak has taken millions of lives all over the world. This year also coincides with the 50th anniversary of the death of Paul Celan (1920-1970), one of the well-known poets of the post-war Austrian lyric. Interestingly, Celan named his poem *Corona*, which he wrote seventy-two years ago. The year 1948 corresponds to three years after the end of the Second World War in world history. In Celan's personal history these years coincide with tough times, when he emigrated to Czernowitz, Bucharest and then Vienna after surviving the Nazi death camp where his parents were sacrificed. The friendships that Celan built here with the writers around the literature in Vienna, especially meeting the Austrian poet Ingeborg Bachmann (1926-1973), constitute a turning point in his life. Two great poets experience passionate love. This poem of Celan carries traces of this stormy love in 1948. The main purpose of this study is to analyze this poem and also to investigate whether there is a relationship between Corona and Celan's poem with the same title, which is known as the name of the pandemic virus that has killed millions of people today. In this way, it is aimed to draw attention to both the poetry of the master poet, who entered the 50th year of his death in 2020, and the epidemic of the Corona virus that threatened all humanity. In this study, an eclectic method including "close reading", historical positivist, biographical criticism and hermeneutic methods has been used.

Keywords: *Celan, Austrian literature, Corona, love, pandemic, holocaust*

Extended summary

2020 is already in the memory and history of all mankind as a frightening pandemic year in which the Corona virus epidemic has taken millions of lives all over the world and has undergone a radical change in every aspect of life. The World Health Organization (WHO) has defined the new type of Corona virus outbreak as "endemic" and then "pandemic". "Epidemic" is a concept that is used to describe any event that cannot be controlled in general terms, which means that a disease spreads in a certain area; among a certain community or group and within a certain population range. "Pandemic" means that a disease transcends regions and groups and affects a country or the world as it is today. However, this current pandemic also coincides with the 50th anniversary of the death of one of the most authoritative poets of the post-war Austrian literature, Paul Celan (1920-1970). Interestingly, Paul Celan named a poem he wrote about seventy-two years ago. Paul Celan wrote this poem "Corona" in 1948, but the poem was published only in 1952, in "Mohn und Gedächtnis", a poetry book that he also named with a string. The year 1948 corresponds to three years after the end of World War (1939-1945) in the world history. In Paul Celan's personal history, after surviving the Nazi death camp where his parents were victimized, it coincides with the difficult and

tough years when he first migrated to his hometown Czernowitz, then to Bucharest and then to Vienna. On the other hand, Celan's friendships with writers and poets around the summer of Vienna, especially the Austrian poet Ingeborg Bachmann (1926-1973), is a turning point in both poetry and private life. The two great poets, Celan and Bachmann experience passionate love in Vienna, which also has a formative effect on their poetry. Here, Celan's poem "Corona" carries traces of the stormy love that he had with the Austrian poet Ingeborg Bachmann, whom he met in May 1948. But the love of a prisoner of war, whose parents were killed in the Nazi concentration camp, with the daughter of a Nazi officer, was doomed to unhappiness from the beginning.

Paul Celan survived the concentration camp, where he was held captive for eighteen months, but could never escape the intense persecution and horror he experienced, especially the deep pain of sacrificing his parents to Nazi Germany. It was not his body but his soul that was infected by this black virus detaching him from life he had never been able to hold on and causing his suicide by jumping the River Seine. In other words, Celan is also the victim of another virus that leaves up to six million bodies. He is one of the victims of racist and fascist Nazism, which took millions of lives just like the plague. Ingeborg Bachmann, an Austrian poet who was the daughter of a Nazi officer and who had a great love in Vienna in the spring of 1948, committed suicide (in a fire in a night when she took sleeping pills at her home in Rome) like him three years after Celan had passed away. This poem-witnesses the first moments when the passionate, tragic and sad love that 22-year-old Bachmann and 27-year-old Celan had. As the top title of "Corona and Paul Celan" shows, the main aim of this study is to analyze Paul Celan's poem "Corona" in a way that reveals the expansions of this interesting title in the deep semantic plane. In order to clarify why and what semantics they may have, outside the text; This antagonistic feature in the history of the formation of the text by turning to Paul Celan's personal history / life story; We also included tragic and hateful love (*amor fou*) in our analysis. The word "love" in the subtitle of the study, "Love and pandemic", comes from here. The first thing that comes to mind when the word "pandemic" is mentioned in the world history is undoubtedly the plague epidemic that killed millions of people in the Middle Ages and the most remarkable reflections of this epidemic in the world literature are the "Decameron" (1353) by the Italian writer Giovanni Boccaccio and the "Plague" ("La Peste", 1947) by the French writer Albert Camus. ("Salgın", a story by Reşat Nuri Güntekin can be given as an example from the Turkish literature). When it is said 'love and epidemic disease', Gabriel Garcia Marquez's "Love in Cholera Days" ("El amor en los tiempos del cólera", 1985), Arthur Schnitzler's "Death" ("Das Sterben", 1895) and Thomas Mann's "Death in Venice" ("Der Tod in Venedig", 1912) is one of the first examples. As the subtitle of this study suggests, there is also a relationship between Corona (the name in the medical literature and Covid-19), which we all are familiar with and the poetry of Celan, which we all are familiar with, as the name of a very dangerous pandemic virus that causes the death of millions of people today. This relation is investigated and questioned in the study. Therefore, the secondary aim of this study is to draw attention to the poetry of the master poet Paul Celan, whose 50th anniversary of death is commemorated in 2020, and the Corona virus

outbreak that threatens all humanity. The method used in this study is ‘eclectic’ which includes both the ‘close reading’ (Todorov) method that is left in the text, the biographical criticism, the historical and positive (positivist) methods of criticism out of the text, and the hermeneutics (hermeneutics) using the in-text (werkimmanent) and non-text (werkextern) data.

Giriş

2020 yılı insanlık olarak hepimizin belleğinde ve tarih sayfalarında, dünya çapında (yeni tip) Corona virüs salgınının milyonlarca can aldığı, yaşamlarımızı her açıdan kökten bir değişime uğrattığı korku verici bir yıl olarak yer edindi. 2019’un Aralık ayında Çin’in Hubei eyaletinin Wuhan kentinde görülen çok sayıdaki “pnömoni” vakasının nedeni, 12.01.2020’de Dünya Sağlık Örgütü (DSÖ) tarafından yeni tip koronavirüs olarak açıklandı. SARS-CoV-2 olarak adlandırılan bu Corona virüs salgını önce “endemi”, ardından “pandemi” olarak tanımlandı. “Epidemi”, genel anlamda denetlenip kontrol altına alınamayan herhangi bir olayı anlatmada kullanılan bir kavram olup, tıp literatüründe bir hastalığın belli bir alanda, belli bir toplum ya da grup arasında ve belli bir popülasyon aralığında yaygınlaşması anlamına gelir. “(E)ski Yunanca’da *pan*: tüm + *demos*: insanlar” anlamına gelen “pandemi” ise, bir hastalığın, yeni bir virüsün bölgeleri, ülkeleri ve hatta kıtaları aşarak hızlıca ve kolayca çok geniş bir alana yayılmasını, günümüzde olduğu gibi tüm dünyayı etkisi altına alan bir salgına dönüşmesini ifade eder (Şeker vd., 2020, s. 15-20; tr.euronews.com, 2020).

Ancak içinde bulunduğumuz bu yıl aynı zamanda, savaş sonrası Avusturya liriğinin (Nachkriegsliteratur) dünya çapında tanınmış en yetkin kalemlerinden biri olan Paul Celan’ın (1920-1970) ölümünün de 50. yılına tekabül etmektedir. İlginçtir ki; o Celan da, ardında yaklaşık altı milyona varan ceset bırakan başka bir ‘virüs’ün kurbanıdır; Rönesans’ın ve Aydınlanma’nın çocuklarını kitleler halinde “Heil Heil!”, “Viva Viva!” haykırılarıyla toplu katliam ve savaşlara koşturan (Kızıler, 2006, s. 93 vd.), Camus’un *La Peste*’de (1947) “kara veba” (Camus, 1985) alegorisiyle sunduğu, tıpkı veba gibi milyonlarca can alan ırkçı ve faşist Nazizmin kurbanlarından biridir. Celan iki yıla yakın bir süre esir kaldığı toplama kampından kurtulmuş, ama yaşadığı anlatılmaz zulmün ve dehşetin, hele ki ebeveynlerini savaşa kurban vermenin derin acısından asla kurtulamamıştır. En çok bu ‘kara virüs’ün ruhuna dövmelediği acıdandır ki, asla tutunamadığı yaşamdan doğal bir ölümle değil, Seine Irmağı’na atlayarak ayrılmıştır.

Yine ilginç bir rastlantıdır ki, Paul Celan 1948 yılında “Corona” başlığını verdiği bir şiir kaleme almıştır. 1948 yılı dünya tarihinde II. Dünya Savaşı’nın (1939-1945) bittiği tarihten üç yıl sonrasına karşılık gelir. Paul Celan’ın kişisel tarihindeyse, anne-babasını kurban verdiği Nazi ölüm kampından sağ olarak kurtulduktan sonra, önce memleketi Czernowitz’e, ardından Bükreş’e ve sonra da Viyana’ya göç ettiği zorlu ve çetin yıllara denk gelir. Öte yandan Celan’ın burada, Viyana yazın çevresindeki yazarlarla ve şairlerle kurduğu dostluklar, özellikle de Avusturyalı şair Ingeborg Bachmann’la (1926-1973) tanışması hem şairlik yaşamında hem de özel yaşamında tam anlamıyla bir dönüm noktası oluşturur. İki büyük şair Celan ve Bachmann, poetikalarına da biçimlendirici bir etki yapan tutkulu bir aşk yaşar. İşte Celan’ın “Corona” adlı bu şiiri, 1948 yılının Mayıs ayında tanıştığı Bachmann’la yaşadığı bu aşktan izler taşır (1).

“Corona ve Paul Celan” şeklindeki üst başlığının ortaya koyduğu gibi, bu çalışmanın temel amacı; Celan’ın “Corona” adlı bu şiirini, özellikle bu başlığın derin düzlemdeki anlamını ortaya çıkaracak biçimde analiz etmektir. Sözlük anlamı itibarıyla son derece kapalı olan bu başlığın şiire niçin konulduğunu ve semantik açıdan neye karşılık geldiğini aydınlatmak için, Celan’ın kişisel tarihine / yaşamöyküsüne yönelerek, metnin oluşum tarihinde yaşanan bu antagonistik nitelikteki aşkı da analizimize eklemledik. Çalışmanın “Ya da Aşk ve Pandemi” şeklindeki alt başlığındaki “aşk” da buradan kaynaklanmaktadır. Dünya tarihinde “pandemi” denilince ilk akla gelen hiç kuşkusuz, yine Çin’den çıkıp tüm dünyayı saran, “1347 yılında Avrupa nüfusunun yaklaşık üçte birinin ölümüne” (Şeker vd., 2020, s. 21) yol açan vebadır ve bu salgının dünya yazınına yansımaları arasından da en dikkat çekici olanları, İtalyan yazar Giovanni Boccaccio’nun (1313-1375) *Decameron*’u ([1353], 2018) ve Fransız yazar Albert Camus’un (1913-1960) *Veba*’sıdır. Türkçe yazından da Reşat Nuri Güntekin’in (1889-1956) “Salgın” (2010) adlı öyküsü buna örnek verilebilir. Aşk ve hastalık denilince de Kolombiyalı yazar Gabriel G. Marquez’in (1927-2014) *Kolera Günlerinde Aşk*’ı (1985), Avusturyalı yazar Arthur Schnitzler’in (1862-1931) *Das Sterben*’i ([1895], 1992) ve Alman yazar Thomas Mann’ın (1875-1955) *Der Tod in Venedig*’i ([1912], 1993) akla gelebilecek ilk örneklerdendir. Çalışmanın alt başlığındaki “pandemi”nin imlediği, burada aynı zamanda günümüzde milyonlarca insanın ölümüne neden olan çok tehlikeli bir pandemik virüsün adı olarak tanınan Corona (tıp literatüründeki adıyla Covid-19) ile Celan’ın aynı başlığı taşıyan bu şiiri arasında bir ilişki olup olmadığı araştırılıp sorgulanmıştır. Dolayısıyla bu çalışmanın tali amacı da şudur: Tüm bu ilginç rastlantılardan yola çıkarak, hem 2020 yılında ölümünün 50. yılına girdiğimiz usta şair Paul Celan’ın şiirlerine, hem de tüm insanlığı tehdit eden Corona virüs salgınına dikkat çekmektir.

Çalışmada seçilen konuya uygun olarak, hem metnin içinde kalan “yakın okuma” (Todorov, 2001: 8) hem metnin dışına çıkan biyografik eleştiriyle (Moran, 1994, s. 117-134) tarihsel pozitivist eleştiri yöntemlerini (Maren-Grisebach, 1972, s. 10-22), hem de metnin içi ve metin dışı düzlemleri sentezleyerek kullanan yorumbilgisini (hermeneutik) (Toprak, 2016) içeren ‘eklektik bir yöntem’ kullanılmıştır.

I-Paul Celan’a ve poetikasına dair

23.11.1920’de, Czernowitz’de, Almanca konuşan Musevi bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelen Paul (Antschel) Celan, 30.04.1970’te Paris’te intihar etmiştir. 1942’de çok sevdiği ailesini Nazi toplama kampında (KZ) yitirmesinin acısı, onu bir ömür boyu bırakmamıştır. Romanistik, Anglistik ve Germanistik okumuş, Bükreş, Viyana ve Paris kentlerinde yaşayıp farklı üniversitelerde iyi bir kariyer yapmış, 1952’de evlenip çocuk sahibi olmuş, yani yaşadığı travmaya rağmen yaşama tutunmaya çalışmış, ancak başaramamıştır.

Celan Nazi ölüm kampından kurtulduktan sonra Czernowitz’e geri döner, sonra Bükreş’e ve ardından da Viyana’ya göç eder. Viyana yazın çevresinde kurduğu dostluklar, özellikle de şair Ingeborg Bachmann’la (1926-1973) tanışması yaşamında bir dönüm noktası oluşturur. İki şair poetikalarına da biçimlendirici bir etki yapan tutkulu bir aşk yaşar (Sparr, 1997, s. 176-188). Ancak bir süre sonra Celan, Viyana’dan ve Bachmann’dan ayrılarak Paris’e yer-

leşir. Akademisyenliğin yanı sıra çevirmenlik, editörlük ve serbest yazarlık yapar. 1950’de Paris’teki Germanistik öğrenimini tamamlar, 1952’de Gisèle de Lestrangé adlı bir sanatçıyla evlenir, 1955’te Fransız vatandaşlığına kabul edilir.

Kendisinin de on sekiz ay esir edildiği toplama kampındaki anlatılmaz dehşetin ve ebeveynlerinin öldürülmesinin – özellikle de çok sevdiği annesinin bir Nazi subayı tarafından silahla vurularak öldürülmesini şiirlerinde de motif haline getirmiştir – acısını asla atlatamayan Celan, 1970’te – muhtemelen 20 ila 30 Nisan arası bir tarihte – Seine nehrine atlayarak intihar etmiştir (Hiebel, 2006, s. 255; Sparr, 2012, s. 104-105; Sparr, 2020, s. 26-30).

Müzikalitesi ve artistik yönüyle dikkat çeken Celan şiirleri otobiyografik bir nitelik taşır. Celan’ın poetikasında travmatik yaşam deneyimleri belirleyici bir rol oynar, ama onun başta “Todesfuge” (Ölüm Fügü) olmak üzere 20. Yüzyıl dünya şiirine damgasını vuran şiirlerinin önemi; kişisel tarihinin çağın tarihiyle keskin biçimde kesişmesinden kaynaklanır. Onun şiirleri, kendi yaşamıyla birlikte, daha doğrusu onu aşarak; 20. Yüzyıl tarihinin en önemli paradigması olan – gaz odaları ve krematoryum fırınlarıyla – “toplama kampı” dehşeti, II. Dünya Savaşı sürecinde Nazi Almanyası’nda gerçekleştirilen sistematik Musevi (Sinti ve Romanlar da dahildir bu gruba) soykırımı, yani ‘Holocaust’ ana temasıyla çağa da tanıklık eder (Felstiner, 2010, s. 28-45).

Yeni Romantizm, dışavurumculuk, Fransız simgeciliği ve gerçeküstücülüğünden etkilenen Celan’ın, ezoterik-mistik-avangart karışımı şifreli bir dille, kapalı ve karanlık imgelerle yoğrulmuş lirik evreninde Kitab-ı Mukaddes’ten, özellikle Tora’dan, Kabbala ve Zohar mistisizmlerinden önemli izler bulunur. Celan’ın başlıca şiir kitapları şunlardır: *Der Sand aus den Urnen* (1948), *Mohn und Gedächtnis* (1952), *Von Schwelle zu Schwelle* (1955), *Sprachgitter* (1959), *Die Niemandsrose* (1963), *Atemwende* (1967), *Fadensonnen* (1968), *Lichtzwang* (1970), *Schneepart* (1971) ve *Zeitgehöft* (1976). Şairin aldığı sayısız yazın ödülü içinde de en önemlisi (1960) Büchner Yazın Ödülü’dür (Hoffmann&Rösch, 1980, s. 380-381; Sparr, 2012, s. 104-107).

II- Paul Celan’ın “Corona” adlı şiiri

Paul Celan “Corona” adlı bu şiirini 1948 yılında yazmış, ama şiir ancak 1952’de, aynı zamanda bir dizesiyle adını da verdiği şiir kitabı olan *Mohn und Gedächtnis*’te yayımlanmıştır. Şiirin Almanca orijinali şöyledir:

Corona

Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir sind Freunde.
Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehn:
die Zeit kehrt zurück in die Schale.

Im Spiegel ist Sonntag,
im Traum wird geschlafen,
der Mund redet wahr.

Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten:
wir sehen uns an,
wir sagen uns Dunkles,
wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis,
wir schlafen wie Wein in den Muscheln,
wie das Meer im Blutstrahl des Mondes.

Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu von der Straße:
es ist Zeit, daß man weiß!
Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt,
daß der Unrast ein Herz schlägt.
Es ist Zeit, daß es Zeit wird.

Es ist Zeit.

(Celan, 1983, s. 37).

Serbest uyakla yazılmış olan “Corona” adlı bu şiir, toplamda on sekiz dizeden oluşur. Şiirin dördüncü kıtasının ilk dizesindeki “cadde, sokak” anlamına gelen “Straße:” sözcüğüne dek semantik açıdan kesintisiz bir akış içinde olduğu, ancak bu noktada durumun değiştiği gözlenir. Şöyle ki: “Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu von der/ Straße:” (Celan, 1983, s. 37) – Türkçesi (2) şöyledir: “Sarmaşdolaş duruyoruz pencerede, seyrediyorlar/ bizi sokaktan.” (Celan, 2005, s. 129) – şeklindeki bu 13. dize, metni hem uzamsal olarak – ev olduğu varsayılabilecek olan – kapalı ve mahrem bir ‘iç-uzam’ ve toplumsal / gündelik yaşamın egemen olduğu kamuya açık bir ‘dış-uzam’ olarak ikiye böler, hem de şiirdeki figürleri “biz” ve “ötekiler” şeklinde iki ulama ayırır. Ancak şiir aslında imgesel bir doğa betimiyle açılır:

“Sonbahar, avucumdan yemekte yaprağını: biz dostuz.

Badem kabuklarından soyup zamanı, ona gitmeyi

öğretiyoruz:

Zaman, kabuğuna dönüyor” (Celan, 1998, s. 58).

Şiirin iç zamanı bir “sonbahar” vaktidir. Sonbahar doğanın ısıltısını, renklerini, canlılığını yavaş yavaş yitirmeye, adeta ölüme hazırlandığı bir mevsim olarak hüznü, melankoliyi, en çok da ölümü temsil eder. O halde “biz dostuz” ifadesi lirik ben’in, melankoliyi alt edebilme gücünü ya da insanın en temel varoluşsal sorunu olan ölümle kurduğu ilişkinin niteliğini imler (3).

Öte yandan burada aynı zamanda lirik ben’in sonbahar mevsimini kişileştirerek (Personifikation) – Almandaca hayvanların yemek yemesi anlamında kullanılan “fressen” fiilinin imlediği gibi – adeta ‘evcil bir hayvana’ çevirdiği dikkati çeker. Şiirin 2. ve 3. dizelerinde de “zaman” kavramının kişileştirildiği ve – adeta sonbahar gibi evcilleştirilerek – eğitildiği gözlemlenir: “[...], ona gitmeyi/ öğretiyoruz: / Zaman, kabuğuna dönüyor (Celan, 1998, s. 58).

Celan'ın kişileştirme sanatını kullandığı “sonbahar” ve “zaman” kavramları semantik açıdan birbiriyle doğrudan ilişkili olup, zaman sonbaharı kapsayan daha üst bir kavram konumundadır. Şiirin ilk kıtasında elde edilen bu veriler, şiirde zaman kavramına, daha doğrusu içinde yaşanan çağa ve *statiko*'ya karşı eleştirel bir tutumun varlığını ortaya koyar (4).

Metin dışındaki zamansal boyuta baktığımızda, şiirin kaleme alındığı 1948 yılı, savaşın bitiminden üç yıl sonrasına karşılık gelir. Ancak Sıcak Savaş yerini daha 1946'larda Soğuk Savaş dalgasına bırakmıştır. Dolayısıyla dışarıdaki dünya hala ölümcül bir tehlike saçan savaş virüsünden kurtulamamıştır. Ki şair bunu derin anlam düzleminde tıpkı sonbahar gibi evcilleştirilip eğitilen bir canlı metaforuyla sunar okuruna. Lirik ben'in zaman'a karşı bu ehlileştirici müdahalesi, diğer dizelerde daha çok belirginleşir:

“Aynadan yansımakta Pazar,
düşlerde uyunuyor,
ağızlar doğruyu söylemekte” (Celan, 1998, s. 58).

Yansıma özelliğinden dolayı içinde yaşanan uzamı ‘burası’ ve ‘orası’, özdeksel gerçekliği ‘aslı’ ve ‘benzeri’ şeklinde ikiye bölen bir nesne oluşuyla dinsel, felsefel ve yazınsal açıdan çok geniş bir simgesel art alanı olan aynanın (Emer Kızıler, 2014, s. 278) buradaki kullanımı, metaforik düzlemde görünen'den görünmeyen'e, fiziksel dünyadan fizik-ötesi boyuta kapı açarak gerçekliği sorunsallaştırma işlevi görür. Pazar günüyse, haftanın 7. günüdür. Yedi, kadim inanışlardan bu yana dünyanın nerdeyse tüm kültürlerinde kendisine kutsallık atfedilen “(b)ilgelğin (s)ütunları(na)” yerleştirilen bir rakamdır (Schimmel, 1998, s. 140-168). *Eski Ahir*'in Yaratılış kısmında, yeryüzünü altı günde yaratan Tanrı'nın dinlendiği gün olarak geçtiği için (Yaratılış, 2: 2-3), Musevi-Hristiyan geleneğinde ‘kutsal’ sayılır. O halde Celan'ın, – “Im Spiegel ist Sonntag” (Celan, 1983, s. 37) şeklindeki bu dizede aliterasyon (Alliteration) sanatını kullanarak – yan yana getirdiği “ayna” ve “Pazar” sözcükleriyle dünyadaki – evcilleştirilmesi / eğitilmesi gereken – yabancığa karşı *kutsal*'ı çağırıldığı savlanabilir. Ardından da birbirine zıt gibi görünen “düş” (“Traum”) ve “hakikat” (“wahr”) kavramları açığa çıkar ki bu da şiirde, gerçek dünyada yitirilip ancak uykularda ve düşlerde – iç dünyada – açılan bir hakikat'in söz konusu edildiğini imler. (O halde dış-uzamda aynı zamanda hakikat'in karşıtı bir düzen hüküm sürmektedir).

Şiirin metaforik bir doğa betiminden, ayna ve düşlerle insanın iç dünyasına / hakikatin alanına yönelen ilk iki kıtasından sonra gelen kıtası, yani yedi ila on ikinci dizeler arasında kalan kısım, bu “biz” (“wir”) denilen figürlerin aslında kimler olup, aralarında ne türden bir ilişki olduğunu daha belirgin biçimde anlatmaya odaklanır:

“Gözüm aşağı indi cinsine sevdiğimin:
Baktık birbirimize,
karanlığı söyledik birbirimize,
sevdik birbirimizi afyon ve hafıza gibi,
uyuduk midyelerin içinde şarap gibi,
deniz gibi ayın kan ışığında” (Celan, 2005, s. 129).

Burada, şiirin orijinalinde konuşan lirik ben'in "biz" olduğu yanındaki diğer kişinin "Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten:" (Celan, 1983, s. 37) hem bir kadın figür – tamlamadaki sözcüğün yalın hali olan die "Geliebte" bunu imler – olduğu, hem de eril lirik ben'le bu kadın figür arasındaki ilişkinin bir 'aşk' ilişkisi olduğu belirgin biçimde açığa çıkar. Yukarıdaki dizelerden bu figürlerin; birbirine bakmak, bir şeyler söyleyip anlatmak, birbirini sevmek/ sevişmek ve uyumak eylemlerini birlikte yaparak "biz" oldukları, kabaca mahrem bir alana kapanmış aşıklar oldukları okunur.

Ancak bu aşk, sıradan bir aşk değildir: Bu aşık çift, birbirine "karanlık" ı söyleyip anlatmaktadır, yani "karanlık" ("Dunkles") hakkında kafa yormaktadırlar, birbirleriyle bu konuyu tartışmaktadırlar. Bu veri; iki aşık arasındaki ilişkinin yalnız tensel bir nitelik taşımayıp, düşünsel açıdan da güçlü olduğunu ortaya çıkarır. Bu dizeden aynı zamanda bu figürlerin entelektüel kişiler olup ikisinin de sözcüklerle aralarının iyi olduğu çıkarsanmaktadır. Buradaki "karanlık" metaforu herşeyden önce aşıkların kendilerini yalıttığı dış-uzamdaki olumsuzluğu, daha doğrusu dünyadaki kötülük sorununu imler ki, zaman'ın ehlileştirilmesi gereken yaban bir varlık gibi betimlenmesiyle de örtüşür bu.

Bu âşıklar, birbirlerini "afyon ve hafıza gibi" ("Mohn und Gedächtnis") sevmektedirler. Aynı zamanda şiir kitabına adını veren bu benzetme şiirin en can alıcı noktasıdır. Afyon bitkisi yazın dünyasında genellikle unutmanın metaforudur, bellekse tam tersine anımsamanın. Afyon beyni uyuşturup unutmaya yararken, "(g)eçmişteki deneyimleri, tecrübe ve yaşantıları anımsayabilme yetisi" olan hafıza/ bellek, "(d)eney ya da tecrübeleri anımsama(ya), zihinde canlandırma(ya) ve geçmişi şimdide koruma(ya)" (Cevizci, 1999, s. 111) hizmet eder. O halde bu çiftin antagonistik nitelikli aşkında hem karanlık'ın imlediği kötülüğü unutmak hem de onu tekrar anımsayıp (5) onunla başa çıkabilmek, onu alt edebilmek şeklinde açıklanabilecek bir tür iç gerilim söz konusudur. Peki dünyadaki bu "karanlık"la nasıl başa çıkılabilecektir sorusuna da "Badem kabuklarından soyup zamanı, ona gitmeyi / öğretiyoruz:" (Celan, 1998, s. 58) dizesinin imlediği gibi, "Aşk'la! eğiterek" yanıtını verir şiir âdeta.

Daha sonra gelen "uyuduk midyelerin içinde şarap gibi, / deniz gibi ayın kan ışığında" (Celan, 2005, s. 129) dizeleriye; aşk içeceği olan "şarap" ve aşkın / tutkunun – ve ölümün – rengi olan kırmızıyı çağrıştıran "kan ışını" metaforları başta olmak üzere, "midye", "deniz" ve "ay" gibi bileşenlerle tutkulu bir aşkın poetik tablosunu çizer âdeta. Nitekim ünlü din tarihçisi Mircea Eliade (1907-1986) "midye", "deniz" ve "ay" ın, "tarih öncesinden modern zamanlara kadar dünyanın her yerinde rastla(nan)" ortak bir simgesel bir art alana sahip olduğunu belirtir:

İstiridyeler, deniz kabukları, sümüklü böcek, inci suya ilişkin kozmolojilerde olduğu kadar, cinsel simgecilik alanında da dayanışma içindedirler. Nitekim bunların hepsi de Sularda, Ayda ve Kadında yoğunlaşmış olan kutsal güçlere ortak olmaktadır; bunlar ayrıca, çeşitli nedenlerden ötürü bu güçlerin amb-lemleridir: deniz kabukları ile kadın üreme organları arasındaki benzerlik; istiridyeleri, suları ve ayı birleştiren ilişkiler; nihayet istiridyenin içinde oluşan incinin jinekolojik ve ambriyolojik simgeciliği. İstiridyelerin ve deniz kabuklarının sihirsel yeteneklerine olan inanca, tarih öncesinden modern zamanlara kadar dünyanın her yerinde rastlanmaktadır (1992, s. 143).

O halde insanlığın kadim zamanlarından bu yana simgesel düzlemde cinselliği ifade eden “midye”, “deniz” ve “ay” ın bu dizelerde art arda kullanılması, şiirdeki iki aşkın düşünsel açıdan olduğu gibi, tensel açıdan da çok yoğun, oldukça tutkulu bir ilişkisi olduğunu açığa çıkarır. Dişiliği, diş cinsel organını, cinselliği simgeleyen (6) tüm bu motifler, şiirin “Gözüm aşığı indi cinsine sevdiğimin:” şeklindeki 7. dizesiyle de semantik bir bütünsellik oluşturur.

Başlangıçta da belirttiğimiz gibi; şiirin 13. dizesi, şiiri özel / mahrem ve kamusal alan olmak üzere iki farklı uzama, figürleri de “biz” (“wir”) ve “onlar” (“sie”) olmak üzere iki farklı gruba ayırır: Aşıklar pencerenin kenarında “(s)armaşdolaş” durmakta, toplumu temsil eden “ötekiler” de onları “sokaktan” (Celan, 2005, s. 129) izlemektedir. “Pencere” motifinin de şöyle ikili bir işlevi vardır: hem mahrem alanda bulunan iki sevgilinin dışarıdaki yaşamı seyretmesine olanak tanır, hem de pencere camının ayna gibi yansıtma özelliği olduğundan, aynı zamanda iki sevgilinin narsistik biçimde kendilerini, kendi aşık görüntülerini izleyebilmelerini sağlar. Onların aşkı böylece dış-uzamda onları seyreden, hakikat’in karşıtı olan “karanlık”la yaşamaya alışkın olan insanlara, – üstelik pencere kenarları içinde bir tablo gibi çerçevelenmiş olarak (!) – karanlığı alt eden aşkın portresini sunan bir örnek oluşturur. Zaman’ı aşk’la “kabuklarından soyup” Celan, 1998, s. 58) doğurarak yeniden yaratan aşıklar, pencerede oluşan aşk tablosunda tanrısallaşır adeta.

Şiirin başında yaban bir varlık olarak imgeselleştirdiği – bu “karanlık” – zaman’ı sevgiliyle birlikte ehlileştirip eğiten lirik ben, son altı dizesini tümüyle “zaman” kavramına ayırır:

“Zamanı geldi, bilinmesinin!
Zamanı geldi, taşın çiçeklenmeye alışmasının,
Huzursuzlukta bir yüreğin çarpmasının.
Zamanı geldi, zamanın gelmesinin.

Zaman geldi” (Celan, 2005, s. 129).

Başkaları tarafından bilinmeyen bir şeyin açıklanmasının, bu konunun onlara da bildirilmesinin zamanının geldiğini ifade eden yukarıdaki ilk dize (7), şiirin bütünlüğü göz önüne alındığında, kapalı / mahrem alandaki aşıkların aşkının dışarıdaki, kamusal alandaki insanlara, topluma duyurulmasının zamanının geldiğinden söz edildiği izlenimini uyandırır. “(T) aşın çiçeklenmeye alışmasın(dan)”; yani bir tür mucize gibi, gerçekleşmesi çok zor olan bir şeyin gerçekleşmesini imler ki, bu da birbirlerini “afyon ve hafıza gibi” seven aşıkların zorlu aşkına uymaktadır.

III- Corona’ya dair bir arasöz

Şimdi şiirin başlığı olan “Corona”yı, sözcüğün etimolojisi ve farklı semantik açılımlarıyla aydınlatmaya çalışalım: “Corona” (Corona / die Korona) sözcüğünün kökeni Latince’de “çelenk”, “taç” (“Kranz“, “Krone”) anlamına gelen *corona* sözcüğüne ve Yunanca’da da “halka” ve “yüzük” (“Ring”) anlamına gelen *korōnē* sözcüklerine dayanır. Antik Roma’da devlet törenlerinde, ayinlerde, spor ya da sanat etkinliklerinde takılan taçlar, bir tür onurlandırma anlamına

geliyor, kutsal bir nitelik taşıyordu. Devlet ve din adamlarına, askerlere, sanatçılara, özellikle de şairlere ve sporculara güç, yetenek ve zaferlerinin simgesi olarak çiçeklerden ya da define ve meşe yapraklarından yapılmış taşlar takılırdı. Önceleri bir vatandaşın yaşamını kurtaran kişilere takılan *corona vivica*, sonradan yalnızca imparatorlara layık görülmüştür.

“Corona” sözcüğü insanlık tarihinde oldukça farklı kılıklerde karşımıza çıkar: Hristiyanlığın ilk dönemlerinde yaşayıp şehit olmuş Damaskuslu bir azizenin adı olan “Corona”, aynı zamanda ABD’nin Kaliforniya eyaletinde “dünyanın limon başkenti” olarak tanınan bir kentin adıdır. 1930’da Hoffmansthal ve Rilke gibi şairlerin metinlerinin yayımlandığı Münih ve Zürih merkezli iki ayda bir çıkan bir yazın dergisinin adı olan “Corona”; 1957’de Japon araba firması Toyota’nın ürettiği özel bir limuzin serisinin, Meksika’da üretilen bir bira markasının ve “Minutemen” adlı Kaliforniyalı bir hardcore-punk grubun şarkısının (1984) adı olarak karşımıza çıkar (sueddeutsche.de, 2020; Fischer, 2020).

Şimdi “Corona” / “Korona”nın sözlük anlamlarına bakalım: *Büyük Lügat*’te “1. (Zuhörerkreis man.) konferansta (vaizde, nutukta) dinleyiciler; bir işe, gezintiye, ilh. iştirak edenler. 2. güneşin etrafındaki beyaz şualar halesi” (Denker&Davran, 1947, s. 420) olarak tanımlanır. *Das Moderne Hand-Lexikon*’daki “Korona” tanımı da bununla aynıdır: [1. “Kranz”], 1- Kreis, Tafelrunde (Gesellschaft); 2- heller Strahlenkranz u. d. Sonne, äußerster Teil d. Sonnenatmosphäre aus hochionisierten Gasen u. Wasserstoff, hohe Temperatur; [...]

Wahrig’de “Korona”nın karşılığı şöyledir: “Strahlenkranz der Sonne; Glimmentladung an elektr. Hochspannungsanlagen; (umg.) Teilnehmerkreis, Zuhörerschaft, fröhliche Runde“ (Wahrig, 1991: 782). Buraya diğerlerinden farklı olarak yüksek elektrik gerilim sistemlerindeki deşarjör anlamının eklendiği gözlenir. TDK’nın *Almanca-Türkçe Sözlüğü*’ndeki “Korona” tanımı da “1- Güneş ışınlarının oluşturduğu halka, taç; güneş tacı. 2-k.d. Neşeli topluluk; dostlardan oluşmuş grup (Lat.)” (Gönen vd., 1993, s. 593) şeklindedir. *Duden Online Sözlüğü*’nde “Korona” – ki “Corona”, “Korona” sözcüğünün yan formu olarak geçer – şöyle tanımlanır: “1. (bei einer totalen Sonnenfinsternis sichtbar) Strahlenkranz der Sonne 2.a. Gruppe, Ansammlung von [jüngeren] Menschen, die gemeinsam etwas unternehmen; [fröhliche] Schar b. Gruppe randalierender o. ä. Jugendlicher; Horde” (duden.de//Korona_Strahlenkranz_Gruppe, 2020). Ayrıca bu online sözlüğe [Omurgalı hayvanlardan bulaşan ve insanlarda soğuk algınlığına yol açan virüs tipi] “Virustyp, der Wirbeltiere infiziert und beim Menschen Erkältungskrankheiten auslöst” (duden.de/ Coronavirus, 2020) şeklinde tanımlanan “Coronavirus” ve [ilk kez 2019’da insanda görülen, SARS-CoV-2 adı verilen Corona virüsün neden olduğu akciğer hastalığı] “durch das Coronavirus SARS-CoV-2 verursachte Lungenerkrankung, die erstmals 2019 bei Menschen identifiziert wurde” (duden.de/Covid_19, 2020) diye tanımlanan “Covid-19” sözcükleri yeni eklenmiştir.

Görüldüğü gibi, Almanca sözlüklerdeki üç tanım da Türkçe sözlüklerdeki tanımlarla örtüşmektedir. Ancak 1947’lerden 1990’lara dek bu sözcüğün sözlük anlamı benzer olup 2020 yılında tanımı bunlardan farklı olarak doğrudan Covid-19 pandemisiyle ilişkili olarak yapıldığı dikkat çekmektedir. İlk Corona virüsü 1960’ların ortasında görülmüş ve elektron mikroskobu altında bakıldığı zaman yüzey görüntüsü bir taca ya da çelenge benzediği

için 1968'den itibaren virüs, "Corona" diye adlandırılmaya başlamıştır (Sauer, 2020; Şeker vd., 2020, s. 22-26). Günümüzdeki en yeni "Corona" tanımı; Giriş'te de açıkladığımız gibi, 2019'un sonunda Çin'de ortaya çıkıp tüm dünyaya yayılan ölümcül bir virüsün adı şeklinde yapılmaktadır. "SARS-CoV-2" adı verilen yeni tip korona virüsün yol açtığı enfeksiyona da "Covid 19" denilmektedir (Vuichard vd. 2020, s. 175).

IV- "Corona" ve Corona

Sözcüğün etimolojisi hakkındaki bu kısa araştırmadan sonra ortaya çıkan sonuç; metnin dışına (werkextern) yönelmeden bu tanımlardan hangisinin, ne bağlamda ve hangi açıdan Celan'ın "Corona"sına karşılık geldiğine dair tatmin edici bir açıklama yapmanın pek mümkün olmayışıdır.

Şiirin kaleme alındığı tarih olan 1948, toplama kampından sağ kurtulan Celan'ın Viyana'da yaşadığı yıllara denk düşer. Yaşamöyküsünde değindiğimiz gibi Paul Celan burada, şairlik kariyeri ve özel yaşamı açısından çok belirleyici olan önemli sanatçı, şair ve yazarlarla tanışır. Ki bu şairlerden birisi, büyük bir aşk yaşadığı Ingeborg Bachmann'dır. Mayıs 1948'de Bachmann, ailesine yazdığı mektupta yeni tanıştığı "gerçeküstücü şair Paul Celan'ın" kendisine ilan-ı aşk ettiğini, odasını "gelincik tarlasına" çevirdiğini, bir ay sonra Celan'ın, 22. yaş gününde (25.06.1948) gelip kendisini hediyelere boğduğunu ve akşamı şarap içip yemek yiyerek birlikte geçirdiklerini anlatır (8) (Aktaran: Rychlo, 2012, s. 10). İşte Celan'ın 1948'de yazdığı "Corona" adlı bu şiiri de, Ingeborg Bachmann'la yaşadığı fırtınalı aşkın ilk zamanlarından izler taşır (9). Nitekim çalışmada yararlanılan yazara dönük kuramlardan olan biyografik eleştiri yöntemine göre; "(y)azarın hayatında yer alan olaylar, içinde yaşadığı koşullar, aile ortamı, okuduğu kitaplar, başından geçen aşklar, v.b., bütün bunlar yazarın kişiliğinin ve dolayısıyla eserlerinin iyi anlaşılması için gerekli şeyler sayılır" (Moran, 1994, s. 118).

Çözümlememizde göstermeye çalıştığımız gibi, şiirde tutkulu bir aşk yaşayan bir çift vardır: Art arda gelen metaforlarda kullanılan yoğun cinsel simgeciliğin de ortaya koyduğu gibi, kapalı bir uzamda aşklarını dolu dolu, tutkulu bir cinsellikle yaşayan bu çift, aynı zamanda "karanlık" ("Dunkles") hakkında konuşmaktadırlar. Şiirin ikinci kıtasındaki "ağızlar doğruyu söylemekte" (Celan, 1998, s. 58) dizesi de, iki aşkın karanlık gerçekleri de çı çıplak soyduğunu, hakikat'i konuştuğunu imler. Nitekim Celan 1948'de bu şiirine "wir sagen uns Dunkles" (Celan, 1983, s. 37) diye yazarken, Bachmann'ın da 1953'te "Dunkles zu sagen" ["Karanlığı Söylemek"] (Bachmann, 2003, s. 42) başlıklı bir şiir yazması, iki şair arasındaki aşkın poetikalarına nasıl yansıdığının bir başka göstergesidir.

"Corona"daki aşkların yalnızca birbirlerini sevip sevimle kalmayıp, birbirlerine "karanlık"ı söyleyip anlatmaları, yani "karanlık" üzerine düşünüp tartışmaları; ilişkilerinin yalnız tensel boyutta kalmayıp düşünsel bir derinliği de olduğunu ortaya koyar. Nitekim Celan, Bachmann'a yazdığı bir mektupta (31.11.1957) ondan vazgeçememesinin nedenini şöyle açıklar: "Du weißt auch: Du warst, als ich Dir begegnete, beides für mich: das Sinnliche und das Geistige" [Sen de biliyorsun: Seninle karşılaştığım ilk andan beri her ikisi de geçerliydi

benim için: Cinsellik ve tinsellik] (Aktaran: Rychlo, 2012, s. 14). Bu veri, aynı zamanda her iki figürün de sözcüklerle, söz sanatıyla yakın bir ilişkileri olduğunu ele verir ki, ikisi de dünya çapında ün kazanmış büyük şairlerdir.

“Karanlık” metaforu, bir iç-uzamda bulunan aşıkların “pencere”den izle(n)dikleri “cadde”deki / dış-uzamdaki / toplumdaki kötülük sorununu imler. Şiirin yazıldığı 1948 yılı, II. Dünya Savaşı’nın bitiminden üç yıl sonrasındır. Celan’ın yaşamöyküsü göz önüne alındığında; “Corona”daki bu “karanlığın” imlediği – gerçek dünyadaki – kötülüğün; aralarında çok sevdiği annesinin ve babasının da bulunduğu altı milyona yakın Museviyi katleden Nazi Almanyası’na karşılık geldiğini çıkarsamak hiç de güç değildir. Celan’dan bir yıl öncesinde de Albert Camus (1913-1960) *La Peste (Veba)* adlı romanında, Cezayir’in Oran kentinde milyonlarca insanın ölümüne neden olan veba salgınını anlatırken, Fransa’yı işgal eden Nazi ordularını “kara veba” alegoriyle canlandırmıştır ([1947], 1985). Bu bakımdan Celan’ın – üstelik şairin Fransız yazınına yakından takip ettiği de bilinir – “karanlık” (1948) metaforuyla Camus’nun “kara veba” (1947) analojisinin, dünyadaki aynı ölümcül virüse göndermede bulunma noktasında örtüştüğü savlanabilir.

Şiirdeki âşıkların birbirlerini “afyon ve hafıza gibi” (“Mohn und Gedächtnis”) (Celan, 1983, s. 37) sevmesi, unutmanın metaforu olan afyonla, anımsamaya yarayan belleğin bu aşk’ta iç içe geçmesi, yine gerçeklik düzleminde Celan ve Bachmann aşkıdaki iç çatışkının bir yansıması olarak okunmaya açıktır: Bir Nazi subayının kızıyla, ebeveynleri Nazi toplama kampında öldürülen bir savaş esirinin aşkı en baştan mutsuzluğa mahkumdur. Nitekim ailesi toplama kamplarında öldürülen Musevi Celan’la, 1932’de Nasyonal Sosyalist harekete katılan bir ilkokul müdürünün kızı olan Bachmann’ın aralarında siyasal, ulusal ve dinsel bağlamda “aşılabilir karşıtlıklar” olduğuna dikkat çeken Rychlo da iki şairin tüm bu olumsuzlukların karşısına “insan varoluşunun en yüce ahlak yasası olarak aşkı” koyduklarını, ancak bununla başa çıkamayacaklarının baştan belli olduğunu savlar (Rychlo, 2012, s. 10).

Şimdi tarihsel, pozitivist, (psiko)biyografik eleştiri ve yorumbilgisi doğrultusunda elde ettiğimiz bu verilerin ışığında, şiirin başlığının niçin “Corona” olduğunu bir kere daha sorgulayalım: Kısa araştırmamızın ortaya koyduğu gibi, “Corona”yı henüz adını pandemik virüse vermediği zamanlarda kaleme alan ve burada Bachmann’la aşkını imgeselleştiren Celan, bu başlığı en çok, sözcüğün etimolojik kökenindeki “taç” anlamından dolayı kullanmış olabilir. Özellikle şiirin; kapalı bir alandaki aşıkların aşkının kamusal alandaki insanlara, yani topluma duyurulmasının zamanının geldiğinin yineleyimsel olarak anlatıldığı son kıtası bu bağlantıyı berkiten en güçlü veridir. Burada açıkça sevdiğine ilan-ı aşk eden lirik ben, bunu herkese ilan etmenin “Zamanı geldi, bilinmesinin!” diyerek onunla evlenmek istediğini haykırır: bu tutkulu aşkı, artık evlilikle taçlandırmaya “Zaman gel(miştir)” (Celan, 2005, s. 129).

Nitekim yazısında “Corona bir gelin tacı mıydı?” diye soran Sauer, şiirinin son dizelelerinde sabırsızlıkla “zamanı geldi” diye haykıran Celan’ın bu başlıkla aslında Ingeborg Bachmann’la evlenmek istediğini ima ettiğini savlıyor (Sauer, 2020). Yine bir başka yazıda Celan’ın, Bachmann’la aşk ve nefretin iç içe girdiği (*amor fou*) ilişkilerinin daha ilk başladığı zamanlarda kaleme aldığı bu şiirinde, Bachmann’ın başını imgesel bir gelin tacıyla süslemek istediği, yani onunla evlenme arzusunun yansıttığı belirtiliyor (wienerzeitung.at, 2020).

Peter Rychlo da, Celan'ın 1948 yılının ilk yarısında, Viyana'da kaldığı süre içinde yazdığı şiirlerinde, özellikle de aşk ve ölümü tematize ettiği Latince “taç” anlamına gelen *Corona* başlıklı bu şiirinde aslında Bachmann'la yaşadığı aşkı anlattığını öte yandan “çok bariz erotik unsurlar”ın yanında bu şiirin, “ahlaksal ve zamana özgü sorunlara” dikkat çektiği savlıyor (Rychlo, 2012: 11). Beate Sommerfeld de Celan ve Bachmann arasındaki aşkın izlerini taşıyan “Corona” adlı bu şiirde, iki şairin de geçmişinden dolayı unutulmasına olanak olmayan Holocaust bağlantısına dikkat çekerek, şiirden yaptığı bir alıntıyla her şeye rağmen sonuçta elde kalan birbirini “afyon ve bellek gibi” sevmektir, diyor:

Gerade bei Texten wie *Corona*, in dem Celan die Beziehung zu Bachmann aufarbeitet, wird der Holocaustbezug gerne gegen eine – vielleicht für den Leser gefälligere – Lektüremöglichkeit als Bachmann gewidmetes Liebesgedicht ausgespielt. In Celans Texten wird beides jedoch zusammengedacht – Celans Begegnungen mit einem Du stehen damit unter dem Zeichen des „20. Jänner“, das Artikulieren von Emotionen ist ohne den dialogischen Bezug auf die verdrängte / vergessene Vergangenheit nicht denkbar: Lieben kann man einander nur „wie Mohn und Gedächtnis (Sommerfeld, 2014, s. 150).

Sonuç

Bu çalışmada, dünyanın her yerine yayılarak sayısız can alan ve (ölümü unuttuğumuz) yaşamlarımızda her anlamda kökten değişimler yaratan pandemik virüsün adı olan “Corona” ile bu virüsün ortaya çıktığı 2020 yılında, ölümünün 50. yılına girdiğimiz Paul Celan'ın aynı başlığı taşıyan şiirinin ilişki-si(zliği)ni tartıştık. İlginç rastlantılardan yola çıkarak, hem usta şair Paul Celan'ın şiirine, hem de tüm insanlığı tehdit eden Corona virüs salgınına dikkat çekmek amacıyla kaleme aldığımız bu çalışmada, metniçi (werkimmanent) ve metindışı (werkextern) eleştiri yöntemlerini dengeli biçimde harmanlayan eklektik bir yöntem kullandık.

Çalışmada ilk olarak Paul Celan'ın yaşamına ve poetikasına değindik, sonra metin içi eleştiri yöntemi ışığında “Corona” adlı şiirini çözümledik. Ardından “Corona” sözcüğünün etimolojisini araştırdık ve bu kez de yazarın kişisel tarihine ve dönemin tarihsel art alanına yönelen biyografik, tarihsel pozitivist eleştiri ve yorumbilgisi gibi metindışı eleştiri yöntemleriyle, Celan'ın “Corona” adlı şiirinin esasında aynı adlı pandemik virüsle ilişkisi olmayıp Bachmann'la yaşadığı büyük aşkla bağlantılı olduğunu ortaya çıkardık.

Saptamamıza göre bu şiir herşeyden önce bir aşk şiiridir: ebeveynleri Nazi toplama kampında öldürülen, esir düştüğü kamptan sağ olarak kurtulan ama yaşamayı hazmedemeyip Seine'nin serin sularında ölmeyi seçen Celan ile bir Nazi subayının kızı olan ve Celan'dan üç yıl sonra (uyku ilacı aldığı bir gece elindeki sigaranın yol açtığı bir yangında öldüğü söylene de) onun gibi intiharla çekip giden Avusturyalı şair Ingeborg Bachmann'la yaşadığı tutkulu, trajik ve hazin aşk'ın ilk evresine tanıklık eden bir şiiridir. Etimolojik olarak Latince'de “taç”, “çelenk” anlamına gelen “Corona” adı, milyonlarca insanın canını alan virüse taca benzerliğinden ötürü verilmişken, Celan'ın şiirine adını, sevdiğini gelin tacıyla taçlandırmak, onunla evlenmek isteyen lirik ben'in ilan-ı aşkından dolayı vermiştir.

Ancak bu şiir katıksız bir aşk şiiri olmayıp art alanında güçlü bir çağ eleştirisi düzlemi barındırır: Yaptığımız çözümlemede Celan ve Bachmann'ın izdüşümü olarak şiirdeki “biz” i oluşturan aşıkların üzerine tartışıp konuştuğu “karanlık” (“Dunkles”) metaforunun en çok, dünyadaki başka bir ölümcül virüse, Celan'ın ebeveynlerini kurban verdiği Nazizme karşılık geldiğini saptadık. Celan'ın II. Dünya Savaşı döneminin Nazi Almanyası'ndaki “karanlık” a örtük göndermeler yaptığı “Corona” şiiriyle, II. Dünya Savaşı'ndan beri dünyada ilk kez bu kadar çok can kaybının yaşanmasına yol açan Corona adlı pandeminin öldürme kapasitesi bağlamında birbirleriyle örtüştüğü savlanabilir. Çalışmamızda saptadığımız gibi, dış-uzamda onları seyreden, hakikat'ten uzakta, “karanlık”la, “karanlık”ta yaşayan insanlara, o “karanlık”ı alt eden tanrısallaşmış bir aşkın portresini sunan bu çiftin aşkı aynı zamanda bir başkaldırı niteliği taşır. Şiirin başında zaman'ı yeniden yaratıp sonunda ‘aşk zamanı’ ilan eden bu aşk, yalnızca Nazizme / Holocaust'a başkaldırmakla yetinmez, iki büyük dünya savaşı ve sıcak savaşın hemen ardından gelen soğuk savaş dönemiyle tam bir savaş yüzyılı olan 20. yüzyıla egemen “karanlık” a karşı bir protestoya dönüşür.

Sonuç olarak Paul Celan'ın 1948'de kaleme aldığı “Corona” adlı şiirin, çağın vebası olarak dünya üzerinde çok sayıda insanın ölümüne neden olan “Corona” adlı pandemik virüsle bir ilişkisi yoktur. İçinde bulunduğumuz 2020 yılında en ölümcül haliyle karşımıza çık(ı)la n Corona'nın, yine bu yıl içinde ölümünün 50. yılına girdiğimiz Celan'ın bir şiirinin başlığını taşıması, bu çalışmada ortaya koyduğumuz gibi, yalnızca incelemeye değer ilginç bir rastlantıdan ibarettir.

Notlar

- 1 Hatta Ingeborg Bachmann'ın da Celan'ın “Corona” adlı şiirine karşılık olarak “Die gestundete Zeit” (1953) adlı şiirini yazdığı bilinir (Bazarkaya, 2018, s. 439). Bazarkaya Celan'ın lirik ben'inin “Corona”da sevdiğine olan aşkı herkese duyurmak isterken, Bachmann'ın bu şiirinde tersine ayrılmak üzere olan bir kadın ve erkeği betimlediğine dikkat çeker: “[...]: bei Celan mag es den Schritt des heimlichen Corona-Paares bezeichnen, sich öffentlich zu seiner Liebe zu bekennen („es ist Zeit, daß man weiß!“), wohingegen bei Bachmann damit wohl die bevorstehende Trennung von Mann und Frau angesprochen ist – ein Detail, das man als bewusste oder unbewusste Anspielung der Autorin auf ihre zurückliegende Emanzipation von Perkonig deuten könnte” (a.g.e., s. 449).
- 2 Bu şiirden yapılan Türkçe alıntılar, aktarımın gücüne göre yer yer Ahmet Cemal'in, yer yer de Oruç Aruoba'nın çevirilerinden aktarılmıştır.
- 3 Celan'ın sonbahar metaforuyla ölümü “dost” gördüğünü imlediği bu noktada, Avusturyalı şair Rainer M. Rilke'nin (1875-1926) ünlü *Duineser Elegien (Duino Ağutları)* ile metinlerarası bir diyaloga girdiği gözlenir: “Ben, adsız, seni seçtim kendime, çok uzaktan/ Her zaman haklıydın sen, senin kutsal buluşundur/ dostumuz ölüm” (Rilke, 1993, s. 70). Aslında bir sonbahar betimiyle başlayıp şiirinin son kıtalarında yineleyimsel olarak “Es ist Zeit” ifadesini kullanması açısından da Celan'ın bu şiiri, Rilke'nin “Herr: es ist Zeit” şeklinde başlayan “Herbsttag” adlı sonbahar şiirini anıttırır (Rilke, 1973, s. 37-38).
- 4 Nitekim Kimmerle bu şiirin “(y)eni ve kültürlerarası olarak zenginleştirilmiş bir zaman anlayışı” geliştirme konusundaki düşüncelerinde kendisine “yol gösterici” olduğunu belirtir. Ona göre “(t)aşların çiçeklenmesi” vb. metaforik anlatımlarla yüklü olan bu şiirde “yanlış bir zaman anlayışının hüküm sürdüğü ve uygun zaman anlayışının paradoksal anlatımlarla kavranmaya çalışıldığı açıklık kazanır” (Kimmerle, 2014, s. 67).
- 5 Nitekim Cevizci'nin açmış olduğu gibi, “(b)elleğin oluşumunda ya da anımsama sürecinde, üç ayrı evre söz konusu olur: I-Daha önce algılanmış olan nesnenin zihinde canlandırılması, bellekte bir imge oluşturulması, II-imgenin, anımsayanın geçmişinin bir parçasını meydana getiren bir nesnenin imgesi, sureti olarak tanınması ve III- anımsanan nesnenin psikolojik ya da fiziki bir zaman çerçevesi içine yerleştirilmesi” (Cevizci, 1999, s. 111).

- 6 “İstiridyelerin ve deniz kabuklarının suların kaynaklanmaları ve ay simgeciliklerinden daha çok dişilik organıyla olan benzerlikleri onların sihirsel güçlerine olan inancın yayılmasına katkıda bulunmuş olmalıdırlar. Zaten bazı çift kapaklı deniz kabuklarını ifade eden terimler bu benzetmeyi açık etmektedirler: örneğin eski Dâncada istiridyeye *kudefish* kelimesiyle karşılanmaktadır (*kude*: dişilik organı, ...). Deniz kabuğu ile kadın üreme organı arasında benzerlik kurulması Japonya’da da görülmüştür (Eliade, 1992, s. 146-147).
- 7 Cemal’in çevirisi de şöyledir: “zamanı geldi artık bilmelerinin! / Taşların çiçeklenmesinin, / Bir yüreğin tedirgin atmasının zamanı geldi. / Zamanıdır artık zamanı gelmesinin. / Zamanı geldi” (Celan, 1998, s. 58).
- 8 Rychlo bu mektupları 2008’de yayımlanan “Herzzeit” [Kalp Zamanı] başlıklı şu kitaptan aktarmıştır: *Herzzeit. Ingeborg Bachmann – Paul Celan – Der Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange*. Hg. Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- 9 Çünkü birlikte yaşayamayan ancak birbirlerinden de kopamayan iki şairin aşkı, Celan’ın evliliğinden sonra da devam eder. Hatta Celan’ın eşi, Bachmann’ın eşine duyduğu aşka saygı duyar (Rychlo, 2012, s. 14).

Kaynaklar

- Bachmann, I. (2003). *Saemtliche gedichte*. München-Zürich: Piper.
- Bazarkaya, O. K. (2018). Ingeborg Bachmanns *Die gestundete Zeit* im Lichte von Paul Celans *Todesfuge* und *Corona*. *Atatürk Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Nisan 2018 22 (Özel Sayı), 437-455.
- Boccacio, G. (2018). *Decameron*. R. Teksoy (Çev.) İstanbul: İnkılap.
- Camus, A. (1985). *Veba*. N. Önel (Çev.). İstanbul: Altın Kitaplar.
- Celan, P. (1983). *Corona* (Mohn und Gedächtnis). *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Gedichte I., Beda Alleman, Stefan Reichert (Hg.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 37.
- Celan, P. (1998). *Bütün şiirlerinden seçmeler*. A. Cemal (Çev.) İstanbul: Kavram.
- Celan, P. (2005). *Neredeyse yaşayacaktın*. O. Aruoba (Çev.) İstanbul: Dünya.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.
- Denker, A.C. & Davran, B. (1947). *Büyük Lügat. Grosses Deutsch-Türkisches Wörterbuch, Cilt: II, Bd. II (E-M)*. İstanbul: Kanaat.
- Das Moderne Hand-Lexikon. Wissen von A-Z*. (1978). Stuttgart. Hamburg. München: Knauer.
- Emer Kızılar, F. (2014). *Duino ağıtları (Rainer M. Rilke) ile bir meleğin yakarışı/ dualar (Hertha Kraeffner) adlı yapıtlarda melek imgesi*. Konya: Çizgi.
- Fischer, M. (2020). Neunzig Jahre “Corona”. Zum Jubiläum einer Zeitschrift in dunklen Zeiten”, (08.05.2020), <https://adz.ro/artikel/artikel/neunzig-jahre-corona> (Erişim Tarihi: 09.05.2020, 00: 20: 38).
- Güntekin, R. N. (2010). *Salgın & madalyonun ters tarafı*. İstanbul: İnkılap.
- Hiebel, H. (2006). Hermetische Lyrik: Paul Celan, *Das Spektrum der modernen Poesie: Interpretationen deutschsprachiger Lyrik um 1900-2000 im internationalen Kontext der Moderne*, Teil II: 1945-2000. (s. 255- 307). Würzburg: Königshausen&Neumann.
- <https://tr.euronews.com/2020/05/14/dso-ye-gore-covid-19-bir-epidemik-peki-pandemik-ile-epidemik-arasindaki-fark-ne> (Erişim Tarihi: 12.05.2020, 04: 30: 24).

- https://www.duden.de/rechtschreibung/Korona_Strahlenkranz_Gruppe (Erişim Tarihi: 05.05.2020, 17: 02: 43).
- <https://www.duden.de/rechtschreibung/Coronavirus> (Erişim Tarihi: 06.05.2020, 10: 59: 50).
- https://www.duden.de/rechtschreibung/Covid_19 (Erişim Tarihi: 31.03.2020, 00: 20: 00).
- Kızıler, F. (2006). *Moderniteden postmoderniteye kavramsal bir yolculuk. Patrick Süskind'in Parfüm adlı romanında postmodernist açılımlar*. Erzurum: Salkımsöğüt.
- Kimmerle, H. (2014). *Kültürlerarası felsefe açısından Hegel*. A.Çırakoğlu (Çev.) İstanbul: Gündoğan.
- Mann, T. (1993). *Der Tod in Venedig und Andere Erzählungen*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Maren-Grisebach, M. (1972). *Methoden der Literaturwissenschaft*. München: Francke.
- Marquez, G. G. (2019). *Kolera günlerinde aşk*. Ş. Karadeniz (Çev.) İstanbul: Can.
- Moran, B. (1994). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: Cem.
- Rilke, R. M. (1993). *Duino ağıtları*. C. Alkor (Çev.) İstanbul: İyi Şeyler.
- Rilke, R. M. (1973). *Buch der Bilder*. Frankfurt am Main: Insel.
- Rychlo, P. (2012). Sie Sagten Helles und Dunkles. Paul Celan und Ingeborg Bachmann als Liebespaar, *Der literarische Zaunkönig*. Nr. 1/ 2012, 10-16.
- Sauer, B. (2020). “Corona“ – von Paul Celan” <https://www.rainews.it/tgr/tagesschau/articolo/2020/04/tag-paul-celan-lyrik-corona-bene-sauer-petr-20042020-252e703d-5ad4-4af9-acca-23db12dd64b3.html>
- Schimmel, A. (1998). *Sayıların gizemi*. M. Küpüşoğlu (Çev.) İstanbul: Kabalcı.
- Schnitzler, A. (1992). *Das Sterben. Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Sommerfeld, B. (2014). Wenn ich die Karrenspur fräße ... - Zur Artikulation von Gefühlen in meinediger Sprache in einigen Gedichten Paul Celans, (s. 141-167). Bonn: *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen*.
- Sparr, T. (1997). Metaphorische Gedankenstriche zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan, *Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträe*. Bernhard, Böschenstein& Sigrid, Weigel. (s. 176-188). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Sparr, T. (2012). Paul Celan, *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*, Andreas B. Kilcher (Hg.). (s. 104-107). Stuttgart. Weimar: J.B.Metzler.
- Sparr, T. (2020). *Todesfuge. Biographie eines Gedichts*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Şeker, M. & Özer, A. & Tosun, Z. & Korkut, C. & Doğrul, M. (2020). *Covid-19 pandemi değerlendirmesi raporu*. (TÜBA raporları no: 34). Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi.
- Todorov, T. (2001). *Poetikaya giriş*. K. Şahin (Çev.) İstanbul: Metis.
- Toprak, M. (2016). *Hermeneutik (yorum bilgisi) ve edebiyat*. İstanbul: Dergâh.
- Vuichard, D. & Widmer, A. & Krause, M. (2020): Eine Epidemie mit einer neuen Dimension. Ein neues Coronavirus breitet sich aus: machen wir es richtig?”, *Swiss Med Forum*. 2020: 20 (1112), 175-177.
- Gönen, Y. & Şanbey, C.Z. & Ülkü, V. (Haz.) (1993): *Almanca-Türkçe sözlük*. Ankara: TDK.
- Wahrig. *Deutsches Wörterbuch* (1991). Gütersloh. München: Bertelsmann Lexikon.

Elektronik kaynaklar

“Corona, Celan und die Bachmann”, <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/literatur/2057366-Corona-Celan-und-die-Bachmann.html> (Erişim Tarihi: 14.04.2020, 16:30).

“Corona-Lexikon: Das Wort, das seine Unschuld verlor”, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/corona-andere-bedeutung-1.4853423> (Erişim Tarihi: 24.03.2020, 22: 13).



Recalling a Forgotten Community: Jews of Diyarbakır*

Unutulmuş Bir Topluluğu Hatırlamak: Diyarbakır Yahudileri

Süleyman Şanlı**

Abstract

The presence of Jews in Mesopotamia and Anatolia can be traced since ancient times. By the time, during the Ottoman reign Jews were dispersed to different parts of the state but especially concentrated in western regions such as Istanbul, Izmir, Bursa and Edirne. However, there were also Jewish communities lived in the eastern part of the Ottoman State and todays Turkey. There were also considerable Jewish communities who lived in the eastern part of the country in provinces such as Gaziantep, Urfa, Siverek, Diyarbakır, Çermik, Mardin, Nusaybin, Cizre, Başkale and Van. In this research eastern Jews is referred to Eastern part of first Ottoman later Turkey. This study aims to explore some cultural traits including religious, social and economical traits of the Jews, who once lived in the east and later immigrated to Israel

Jews of Diyarbakır are one of those religious minority groups that have a long historical background in the city. The presence of Jews in Diyarbakır dated back centuries. Historians or researchers those interested in Jews of Turkey usually studied Jews of Istanbul, Jews of İzmir and Jews who live in different parts of the western cities. Lack of researches and scarcity of resources makes the Jews of

Geliş tarihi (Received): 28.11.2018 - Kabul tarihi (Accepted): 19.01.2020

* This article is partially changed and extended version of the paper presented at the International Diyarbakır Symposium in November 2016.

** PhD, Mardin Artuklu University, Department of Anthropology. suleymansanli@artuklu.edu.tr. ORCID ID 0000-0002-3826-201X

Diyarbakır as one of the significant Jewish communities among the Eastern Jews that need to be taken into account. In this article it is aimed to explore migration process, religious, social and cultural conditions of a small religious group, who once lived in the east of Turkey and later moved to Israel. It is expected to introduce their way of life, their beliefs, and their relationships with other local groups and culture in a multicultural and multi-religious environment of the city of Diyarbakır. Additionally, majority of data for this article collected through in-depth interviews that based on an anthropological fieldwork conducted in Israel. Therefore, information given by informants is the most important distinguishing feature of this study. It is expected to reveal this forgotten religious minority group more visible.

Keywords: *jews, culture, migration, memory, multicultural, Diyarbakır*

Öz

Mezopotamya ve Anadolu’da Yahudilerin varlığına çok eski çağlardan beri karşılaşılmaktadır. Osmanlı döneminde, zamanla Yahudiler devletin farklı bölgelerine dağıldılar fakat daha çok İstanbul, İzmir, Bursa ve Edirne gibi batı bölgelerinde yoğunlaştılar. Ancak bununla birlikte, Osmanlı Devleti’nin ve günümüz Türkiye’sinin doğu kesiminde yaşayan başka Yahudi toplulukları da vardı. Gaziantep, Urfa, Siverek, Diyarbakır, Çermik, Mardin, Nusaybin, Cizre, Başkale ve Van gibi doğu kesimlerinde yaşayan önemli Yahudi cemaatler de vardı. Görüleceği üzere Doğu Yahudileri derken öncelikle Osmanlı Devletinin doğusunda daha sonra da Türkiye’nin doğusunda yaşayan Yahudilere atıfta bulunmaktadır. Bu çalışma bir zamanlar Osmanlı İmparatorluğu’nun ve daha sonraları Türkiye’nin doğusunda yaşayan ancak İsrail’e göç eden Yahudilerin ekonomi, din, sosyal ve yaşam gibi kültürel özelliklerini araştırmayı amaçlamaktadır.

Söz konusu topluluklar içinde Diyarbakır Yahudileri, bu kentte yaşayan uzun tarihi bir geçmişi olan dinsel azınlık gruplarından birisidir. Diyarbakır’da Yahudilerin varlığı yüzyıllar öncesine dayanmaktadır. Türkiye Yahudileri ile ilgilenen tarihçiler veya araştırmacılar genellikle İstanbul Yahudileri, İzmir Yahudileri ve batıdaki şehirlerin farklı bölgelerinde yaşayan Yahudiler üzerinde çalışmaktadırlar. Araştırmaların eksikliği ve kaynakların azlığı, Diyarbakır Yahudilerini Doğu Yahudileri arasında dikkate alınması gereken önemli Yahudi topluluklarından biri haline getirmektedir. Bu makalede, bir zamanlar Türkiye’nin doğusunda yaşayan ve daha sonra İsrail’e taşınan küçük bir dini grubun göç süreci, dini, sosyal ve kültürel durumlarına yer verilmesi amaçlanmaktadır. Diyarbakır şehrinin çok kültürlü ve çok dinli yapısında Yahudilerin yaşam tarzları, inançları ve diğer yerli topluluklarla olan ilişkileri incelenmektedir. Bununla birlikte, bu makaledeki verilerin çoğunluğu, İsrail’de gerçekleştirilen antropolojik alan çalışmasına dayanan derinlemesine mülakatlardan elde edilmiştir. Bu nedenle, görüşmeciler tarafından verilen bilgiler, bu çalışmanın en önemli ayırt edici özelliğini oluşturmaktadır. Bu çerçevede de unutulmak üzere olan Diyarbakırlı dini azınlık grubunu daha görünür kılmak amaçlanmaktadır.

Anahtar sözcükler: *Yahudiler, göç, kültür, hafıza, çok kültürlülük, Diyarbakır*

An overview of city history

Amida is the oldest name of the city, although it is not known where originally the word came from. After the conquest of Arabs the city started to be referred to as “Diyarbakir” because lands of the region were belonging to Bekir bin Vail, an Arab tribe settled along the Tigris River. The name also can be seen as “Diyar-ı Bekr” in sources from the 8th century. Under the Ottoman rule Diyarbakir established as Beylerbeglik that consist of Amid the city and its Sanjaks. After the 18th century the name Diyarbakir started to be the name of the city. In 1937 the city was being called as “Diyarbakır” (Göyünç, 1994:464-465).

In the pre-Islamic period three major religions were common around the region, especially in Diyarbakır. These are Şemsiler, worshipper to the sun, (Çayır and Yıldız, et al., 2007), Christianity and Judaism. According to the first official records, during Tanzimat Period in Ottoman Empire registered local population is 21,372. Of these, 9,814 thousand are Muslim, 6,853 Armenian Gregorian, 1,434 Assyrian, 174 Assyrian Catholic, 976 Chaldian, 305 Greeks who renegade Assyrian Orthodox, 55, Greek Catholic, 650 Protestant and lastly 1,280 were Jews. Christians seem the dominant community (Arslan, 1990:80-108).

The presence of Jews in Diyarbakır dated back centuries. In this regard, in Ottoman Archives specifically in İcmal (summary), Mufasssal (detailed survey) or Tahrir (cadastral) records from the fifteenth and sixteenth century the existence of Jews can be traced. During Ottoman rule in 1518, with reference to cadastral register books, the city had four gates and with four neighborhoods named Bab-ı Mardin, Bab-ı Rom, Bab-ı Cebel and Babü'l- Ma. In these quarters 1220 Muslims, 1093 non-Muslims family and households and 237 taxpayer single (unmarried) resided. Within the neighborhoods the crowded one was Babü'l-Ma. Non-Muslims were the majority in there. There was a small population of Jews consisting of 28 households and three single (Bachelor) people (Göyünç, 1994:466; Epstein, 1980:217). Additionally, due to migration from neighbor districts Hazro, Sasun, Atak, Genç, Eğil, Muş and Hısnıkeyfa Amid's non-Muslim population has been increased compared to the Muslims'. Moreover, there were 26 religious communities and each one was registered to a church. In this respect, in the cadastral book dated 1540, it seems Jews were registered to a Nestorian Church (Göyünç, 1994:467).

In 1816 the traveler James Silk Buckingham visited Diyarbakir. He stated the city population as 50,000. He mentioned about 400 Assyrian families, and said a dozen Jewish families remained in the city and the rest had immigrated to Baghdad, Aleppo and Istanbul. Additionally he cited the presence of 25 mosques, two Armenian Church, one Catholic Church which two Italian priests reside in, one Assyrian and one Greek Church and lastly a small synagogue in Diyarbakir (Buckingham, 1827:213-215; Göyünç, 1994:468).

Rabbi Yakov, son of Rabbi Yehuda Mizrahi, mentioned about a Jewish community in Diyarbakır dating back to the seventeenth century in a letter sent to the Nineveh Jewish community. In 1835, the city of Diyarbakır had 8,000 households. Fifty of them were Jewish (Ben-Ya'kov, 1981:133-137; Bali, 1999:367). Jewish traveler Efraim Neumark visited Diyarbakır in 1844. He mentioned 200 hundred Jewish fellows who lived in the city. There were wealthy Jews among the community. And he adds Lord Montefiore has been persuaded to build a new synagogue for the Jews (Bali, 1999:368; Lipman, 2007:457).

Another Jewish traveler Rabbi Benyamin Hasheni mentioned about 250 Jews in the city in 1848. Further, Rabbi Peterman found 60 Jewish families and an old synagogue in Diyarbakır (Ben-Ya'kov, 1981:133-137; Bali, 1999:368-369). In 1890 a German traveler Doctor Lamec Saad mentioned about eighty Jewish families at the city in his travelogue. He states that most of them were poor, peddlers and generally engaged in grocery (Pinar, 1999:150). Head of the Jewish community was Parhia Sameh Tet in 1909 (Ben-Ya'kov, 1981:133-137; Bali, 1999:369).

Dr. Edmund Naumann gave us some statistics of Diyarbekir population including Jews based on information he gets from the Consul Thomas Boyacıyan in 1890. A year after him Cuinet stated some datas on the city's population which less or more different from Boyacıyan's results. According to Boyacıyan 1404 Jews lived in the city. However Cuinet stated 1269 Jewish resident (Pinar, 1999:150).

In addition to traveler accounts, significant information regarding Jews of Diyarbakır can be found in The Alliance Israelite Universelle bulletins. The Alliance was an International Schooling Jewish organization established by French Jews. It aimed to preserve human rights of Jews all around the world and also to improve and develop the social and educational situation of eastern Jews including Turkey (Rodrigue, 2003:25-34). We learn about the Diyarbakır Jewish community in Alliance archives only after the establishment in 1860. However, the information in the bulletins was mostly about the troubles they have confronted.

There is not any specific source that we can find on the whole population of Jews of Diyarbakır. During the Ottoman Period there are numbers from travelers' accounts, from Salnameler (Yearbooks) and from the first census in 1897. In this respect, population of Jews of Diyarbakır in 16th, 18th, 19th, and 20th centuries can be seen on the following page.

Jewish Population in Diyarbakır from 16th century to 20th century¹

YEAR	GENDER	1518 ¹	1526 ²	1840 ³	1855 ⁴	1873 ⁵	1890 ⁶	1893 ⁷	1894 ⁸	1895 ⁹	1896 ¹⁰	1897 ¹¹	1905 ¹²	1906 ¹³	1906-1907 ¹⁴	1913-1914 ¹⁵	1914 ¹⁶
		M	F	?	?	?	?	?	?	679	693	657	1434	572	187	?	?
TOTAL POPULATION		28 Households and 3 Bachelor	207 Households	50 Families	200 Families	200 Person	80 Families	285 Person	1051 Person	1291 Person	1305 Person	1381 Person	2792 Person	1165 Person	389 Person	2538 Person	520 Person

M: Male F: Female

Sources

- 1) BA, T.D, 64. P.27, 924/1518-19 in Mark Alan Epstein, 1980 The Ottoman Jewish Communities and Their Role in the Fifteenth and Sixteenth Centuries, Klaus Schwarz Verlag, Freiburg. p.217.
- 2) Leslie Peirce, 2003 Morality Tales: Law and Gender in Ottoman Court of Aintab, University of California Press, California
- 3) Horatio Southgate, 1840 Narrative of a Tour Through Armenia, Kurdistan, Persia and Mesopotamia, D.Appleton& Co., volume II, New York, p.299.
- 4) Avram Galante, 1961 Histoire des Juifs d'Anatolie, v.4, İsis Yayıncılık, İstanbul, p.287
- 5) Avram Galante, ibid, v.4, p.287
- 6) Dr. Lamec Saad, 1913 Sechzehn Jahre als Quarantaenarzt in der Turkei, Berlin cite İlhan Pınar "Gezginlerin Gözüyle Diyarbakır 1701-1924, in Şevket Beysanoğlu, M.Sabri Koz ve diğerleri, 1999 Diyarbakır: Müze Şehir, İstanbul, p.150
- 7) 12, Yurt Ansiklopedisi, Anadolu Yayıncılık, İstanbul, 1982, v.3, p. 2242 -2243 as cited in Rıfat Bali 1999 Diyarbakır Yahudileri, in Şevket Beysanoğlu, M.Sabri Koz ve diğerleri, 1999 Diyarbakır: Müze Şehir, İstanbul, s.367-389
- 8) 9, 10, 14., and 16., Kemal Karpat, 1985 The Ottoman Population 1830-1914, Demographic and Social Characteristics, University of Wisconsin Press, Madison, p.134 as cited in Rifat Bali ibid. p.367-389
- 11) Tevfik Güran (haz.), 1997 Osmanlı Devleti'nin İlk İstatistik Yıllığı 1897, T.C. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü Tarihi İstatistikler Dizisi, Ankara, s.24 as cited in Rifat Bali ibid.
- 12) Cem Behar (haz.) 1996, Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Türkiye'nin Nüfusu 1500-1927, T.C. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü Tarihi İstatistikler Dizisi, Ankara, s.56 as cited in Rifat Bali ibid. p.367-389
- 1+) Justin McCarthy 1994, Jewish Population in the Late Ottoman Period in The Jews of the Ottoman Empire 1994, Avigdor Levy, Princeton, USA, p. 375-399.

Additionally, Jewish population of Diyarbakır in Republic Period is shown as below:

Jews of Diyarbakır during the republic period

Year	1927 ¹		1935 ²		1945 ³		1955 ⁴		1960 ⁵		1965 ⁶	
	Female	Male	Female	Male	Female	Male	Female	Male	Female	Male	Female	Male
Jews	173	219	164	172	202	239	?	?	5	7	14	20
Total	392		336		441		21		12		34	

Source:

- 1) 1927. Türkiye Cumhuriyeti Başvekâlet İstatistik Umum Müdürlüğü, '28 Teşrinievvel 1927 Umumi Nüfus Tahriri: Türkiye Nüfusu' İstatistik Yıllığı / Annuaire Statistique IV (1930-31), İstatistik Umum Müdürlüğü Neşriyatından, sayı 14, s. 61-62, (Ankara 1931).
- 2) 1935. Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık İstatistik Genel Direktörlüğü, 20 İlkteşrin 1935 Genel Nüfus Sayımı, Ankara, 1937, Walter Weiker, 1992, Ottomans, Turks and the Jewish Polity, University Press of America Maryland, 1992, p.267
- 3) 1945. Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık İstatistik Genel Müdürlüğü, 21 Ekim 1945 Genel Nüfus Sayımı, Türkiye İstatistik Yıllığı / Annuaire Statistique de Turquie, cilt 18, no: 328, s. 46 (Ankara, 1950).
- 4) 1955. Türkiye 1955 Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık İstatistik Genel Müdürlüğü (Republic of Turkey, Prime Ministry, General Statistical Office), 23 Ekim 1955 Genel Nüfus Sayımı: Türkiye Nüfusu, (23 October 1955 Census of Population: Population of Turkey), (Ankara, 1961).
- 5) 1960 Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü, 23 Ekim 1960 Genel Nüfus Sayımı: Türkiye Nüfusu (Republic of Turkey, Prime Ministry, State Institute of Statistics, Census of Population, 23 October 1960 Population of Turkey) (Ankara 1965).
- 6) 1965 Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü, 23 Ekim 1965 Genel Nüfus Sayımı: Türkiye Nüfusu (Republic of Turkey, Prime Ministry, State Institute of Statistics, Census of Population, 23 October 1965 Population of Turkey) (Ankara 1970).

Due to migration after the establishment of the State of Israel, the Jewish population in Diyarbakır declined especially between the years 1945-1955.

Migration from Diyarbakır

Migration as a universal social phenomenon can be seen as embedded in the history of human societies. It is not only a physical movement of people from one place to another, but as a social process it also brings about cultural, economical, social and even emotional and memorial changes in the migrant people. Briefly, the lives of the migrant people totally change after their migration. Why would people where they have lived for centuries leave their hometown and go to an unknown place where they do not know even speak the language? All migrations are motivated by push and pull factors. Whether voluntarily or compulsorily Jews examined in this study had a reason to migrate. According to our interviewees currently there are no Jews in the east and in Diyarbakır. They are all immigrated.

By the end of the First World War and start of the Turkish Independence War non-Muslims in different parts of the country were start to migrate. Jews of Turkey whether they voluntarily or compulsorily, all had a reason to migrate. Palestine, later Israel becomes a primary choice for Turkey's Jews. Mainly due to migration, the number of Jews in Turkey has declined. Immigration of eastern Jews continued to different countries as well. There were various economic, social and political factors for the immigration. Starting with the founding of the

Turkish Republic in 1923 through the establishing of the state of Israel migration of Jews from the eastern cities continued. However, the immigration of Diyarbakır Jewish community did not happen at one time. At first one or more family members immigrated. After settling and living in Israel then they called for the rest of the family to follow (interview notes).

Eastern Jews of Turkey used different ways to immigrate Israel. A great majority of Jews of Diyarbakır immigrated to Israel through İskenderun port with cargo ships but not passenger ships. Additionally, five or six other Jewish families from Diyarbakır moved to İstanbul, except one woman, Farha. She was the only one who stayed in Diyarbakır after all the Jews left the city (interview notes). In all likelihood, she is the Jewish woman mentioned by the famous Armenian author, Mıgırdiç Margosyan, in his book *Gavur Mahallesi* (Margosyan, 1994:54-55). Margosyan pointed out that at that times the non-Jews called the Jews “Moshe”. He says:

The people we called Moshe left suddenly to Israel in 1950. Only one insane woman called Ferho stayed. She did not want to go or they did not take her with them. Despite all her insanity Ferho change her name as Selma. After that she felt at ease (Köker, 1995).

One of my interviewees², a female from Diyarbakır, was born in 1938. She is a well-known storyteller in the Diyarbakır Jewish community. Her mother-in-law’s family came to Palestine with donkeys. Their journey took three months, traveling through Syria and Lebanon to Palestine before the state of Israel was established. She personally came with her family by ship from Iskenderun port in 1947 (Rachel Tsafon, 74, housewife, Jerusalem, 24 May 2012).

As far as we know currently, there are no Jews in Diyarbakır and in the eastern part of Turkey. The Jews mentioned in this study, whether they voluntarily or compulsorily, all had a reason to migrate. In the migration process of Jews of Diyarbakır, first young people and poor families immigrated, and then the others followed. There also was an incident that accelerated the migration of Diyarbakır Jewish community. It was a homicide that occurred between the years 1947-1948. According to information extracted from interview³ notes a man came from a place in Diyarbakır or Siverek to open a teahouse business. The man was serving tea to Jewish shopkeepers by forcing them to drink in his shop. A Jewish tradesman Yona Shemtov, son of İlyahu Shemtov, and his brothers, who had a dry goods shop, expressed their opposition to this man in Buğday Pazarı (Wheat market), where they were doing business. Yona was a brave man. All the Jews of Diyarbakır would consult him and ask for help in a dispute with the Muslims. Therefore, even Muslims were afraid of him and they stayed away. Sometime later, a server in the teahouse forced Yona’s brother’s son to drink tea in the shop, however he resisted and did not want to drink. During the quarrel the server hit the child. When Yona heard about that he went to the teahouse. Yona started to slap in the servant and beat him badly in front of the many customers. During this, he swore using the name Muhammed, prophet of the Muslims. He realized that he had made a big mistake but it was too late. Muslims of Diyarbakır heard about this and were very angry. The tea server sued Yona. During the court proceedings, a crowd gathered outside. When Yona and his brothers left the court, some of the relatives of the tea server stabbed Yona with a

curved knife. While they then tried to escape, Yona took out his knife and stabbed the man to death. Both Yona and the man he stabbed died right there⁴ (interview notes). This incident accelerated the migration process of the Jewish community. Unfortunately, many Jews could not but only some of them able to sell their belongings. However, some Jews exchanged their properties with gold and some sold their belongings for very low prices.

In addition to that one of another reason for immigration of Diyarbakır Jewish community was poverty. Majority of Jewish community were poor and barely earning a living. They moved to Israel hoping to find work and better living conditions. Therefore, it can be said that the first migrants were some poor families who left because of the difficult economic conditions in Diyarbakır. These families decided to go to Jerusalem.

All the Jews of Diyarbakır did not immigrate at the same time. By the early years of the state of Israel, Jews those migrated from the east of Turkey had to live in small villages or in migrant camps for a while then they distributed to be settle in different parts of the Israel. According to interviewees it was not easy to adopt the new life. The infrastructure of the camps, villages and settlement were poor. There was scarcity of electricity, medicine and food. Also, almost all of the immigrants did not speak Hebrew when they first arrived in the beginning communication with others was difficult. First they had to cope with the new language, Hebrew. Those who have the opportunities went to Hebrew language teaching courses called Ulpan. Those who are not able to got chance it took time to learn Hebrew. Over the next few decades the remaining Jews in the east left for Israel. Previous settlers helped the new immigrants to find jobs or housing. Newcomers continued to do same job as they do before in Turkey. Professions such as tailoring, shoemaking and peddling continued to do the same jobs. Some immigrants took up work in agriculture. In addition to desire for a better life there was also a motive of religious beliefs behind the migration of some Jews of Diyarbakır. Especially elderly Jews had strong faiths and keeping their beliefs in the promise land (interview notes). Currently, there are no Jews in the eastern part of Turkey and in various towns of Anatolia. It is possible that many of them would not have thought of abandoning their home if they hadn't feared for the security of their life and property.

Some cultural features of the Jewish community

Jews from eastern Turkey were a small minority thus their life and culture became intertwined in many ways with the local society. Their cuisine and their way of dress were similar to those of native people. However, there was quite a difference in cultural matters between the western and eastern Jews of Turkey as well. Western Jews lived in the cities and they were more urbanized. Eastern Jews lived in small cities and towns, so they were rather rural. Western Jews were wealthier than their eastern brethren, since they were bankers and merchants, while eastern Jews were mostly tailors, peddlers and shopkeepers.

Jews of Diyarbakır, primarily spoke Turkish and Kurdish and Arabic. The community was headed by a *hakham*, who generally was also the *hazzan*, *mohel*, *shohet*, and teacher. The social and cultural life of the Jewish community was usually structured in their own neighborhood.

It is referred to as Yahudi Mahallesi or Yahudiyan Mahallesi (Jewish quarter) in the cadastral and court records within the Ottoman archival documents. In the mixed quarters, they were not separated, but usually Muslims lived in one part and non-Muslims in the other part (Şimşek, 2013:47-59). The word “Homa (the wall)” was the common way the Jews of Diyarbakır referred to their neighborhoods. When I asked if they remembered the Jewish quarter, the answer was quite simple: “Yes, of course, it was very close to Homa” (interview notes).

Interestingly, Shimon Cankatan remembered his address while he lived in Diyarbakır. He specified his home address as “Arap Şeyh Mahallesi, Kara Sokak, numara 2. (Arap Şeyh quarter, Kara Street, number 2)”. He said the Jews had been living inside the walls (interview with Shmimon Cankatan, Rishon Letsiyon, 27 April 2012). Rachel Tsafon from Diyarbakır mentioned that the residents used to bake bread in the neighborhood and carry water from the river to their houses.

Jews were not treated as infidels or non-believers in the east of Turkey. In general, the religion of eastern Jews was mostly based on the oral transmission of received Judaic practices and customs. They kept the tradition they had inherited from their ancestors. If the father attended services in the synagogue, the children would go along. Living in the rural conditions of the east in some cases affected the practice of their religion. They could not regularly attend services in the synagogue. However, during the major Holidays, such as Purim and Yom Kippur, the synagogues were very crowded. *Haham*, the rabbi, led the ritual prayers in the synagogue. *Hahams* had multiple duties. They often were also the *Shohet* and *Hazan*. Shalom Yemin pointed out that the *Haham* of the Diyarbakır Jewish community in 1908 was Pinhas Ben Yaakov Levi, a 30- to 32-year-old. He was both a *Shohet* and a *Hazan* (Bali, 1999, p. 380). Ustad Hayim Levy was the last *Rabbi*, *Haham* of the Diyarbakır Jewish community before they left the city in the 1950s. He taught Jewish Hebrew and read *Torah* to children in the *kuttap* (interview notes dated 27.04.2012). Synagogues occupied a central place in the Jews’ life, not only offering religious services but also serving as a school for Jewish children (interview notes).

None of my interviewees mentioned any incidents or disputes regarding the practice of their faiths.

We had good relationships. We used to go to other places, villages freely; Muslims welcomed us very well, no frictions, and no problems with Muslims. They used to be like guests in our houses and we used to be guests in their houses (Ruth Levy, Jerusalem, 19.04.2012.)

said Ruth Levy, who emigrated from Diyarbakır before the establishment of the state of Israel.

Jews also had relationships with other religious minorities in Diyarbakır. Armenians lived in Hançepek, the Gavur neighborhood that was next to the Jewish quarter. Famous Armenian author Mıgirdiç Margosyan, who was originally from Diyarbakır, pointed out that they, called the Jews “Moşe (Moshe)”. Margosyan mentions encounters between the Armenian children and the Jews. The only way to get to the Jewish quarter was to go through

Hançepek, the Armenian neighborhood. He said that in the summer, usually the streets were full of melons and watermelons rinds. So, residents had to take a detour to avoid falling into the children's ambush and being pelted with melon rinds (Margosyan, 1995:55).

Based on the interviewees' explanations, the way Jews of Diyarbakır dressed was usually the same as that of the local people. However, clothing became more modern from the east towards the west in eastern Turkey. Jews used to wear more traditional clothes in the east, than the western part of the region. The dress of Jews of Diyarbakır was more local and traditional. Jewish women used to cover their heads in different ways in Diyarbakır. According to interviewees, women did not go to visit the market or to shop without their husbands or a male relative. As seen in the first picture, when they left the house, they wore *çarşaf*, a loose black robe, a kind of chador that covers the whole body from head to foot, without a veil. In the house, they used to cover their heads with ornamental white headscarves. As seen in the second picture, it did not cover the entire head.

In addition to that, men used to wear *şalvar*, baggy trousers, instead of suit pants and shirts. They put on rawhide sandals for shoes (interview notes). After the Dress Code regulation passed in 1934, men started wearing pants, suits and felt hats covering their heads. Women, too, began to wear modern attire.

The Jews of Diyarbakır consumed basic foodstuffs abundant. Among them were meat, wheat, fruits and vegetables. It can be said that the cuisine of eastern Jews including Diyarbakır Jewish community is mainly based on meat. Preserved meat called *qalya/qaliye* also had an important place in the cuisine of the eastern Jews especially of Jews of Başkale, Diyarbakır and Siverek. Large Jewish families mostly cooked *Qalya*. Depending on the size of the family, at least one or several fat sheep were slaughtered. The diversity of food was limited, and the eating habits of the Jews were greatly influenced by the culture they lived in. *Kashrut (kosher)*, the Jewish dietary laws are strictly observed by the Jews of Diyarbakır. They used separate pots, pans, and knives for meat and dairy products (interview notes dated).

Apart from the influence of local cuisine, an Arabic influence can be seen in the foods of Jews of Diyarbakır, Urfa and Antep, which also emphasized meat. They separated milk and meat, keeping their kitchen kosher that way. Some wealthy Jews had two kitchens, one for Pesach (when Jews do not eat leavened bread) and another for the rest of the year (Interview notes dated).

Jews were small non-Muslim minorities among the Muslim majority society in the east and southeast of Turkey. They lived in the same quarter, with houses facing each other. Their population was not very large. The smallest Jewish community consisted of at least fifty families; the biggest, between 150 and 200 (interview notes). Amos Karayazı described the Jewish families in Diyarbakır:

It was a small community. We were talking about that everybody was related to other people (each other), it was like a big family, and like a "Hamula" it was a big family. If someone made something, everybody would know, you did not need to make something special to inform everybody. If one went, everybody

knew that he had gone. Most of them were poor. The women wouldn't work. They were housewives. Only a few people were rich. Maybe five families were rich, but not many (Amos Karayazı, Jerusalem, 01.06.2012).

Interviewees, mentioned similar traits of the families in Diyarbakır. They said they had extended families, all Jews recognizing each other and almost everybody sharing a kinship. Accordingly, family members knew each other very well. A father could have an authoritarian air, but he was not distant to his sons or the rest of the family. Sons knew how their father would react (interview notes, Jerusalem, 01.06.2012).

Marriage among Jews occurred at an early period in life at fourteen or fifteen years for girls and seventeen or eighteen for boys. Since Diyarbakır Jewish community was small and people lived in the same quarter, everybody knew each other and tended to be related.

Jews of Diyarbakır used to get married on Fridays. Engagements and wedding ceremonies took place in the yards of their houses. Ruth Levy from Diyarbakır said they had *Nedunya*, possessions which the bride brings to the groom in the marriage. Usually it was not money but property or household goods. Amos Karayazı a Jew from Diyarbakır, stated, "*The girl's family should do Nedunya.*" The groom, meanwhile, used to give money to the bride's family.

Behavioral patterns of eastern Jewish women in Turkey were largely shaped by tradition, customs and religion. They were influenced not only by the Islamic society they lived within, but also by the wealth standard of women in the community. The Jewish communities were based on a patriarchal family system just like their Muslim neighbors. Women were not inferior, but they were not equal either. The majority of Jewish women had to cover their head and wear a veil and a cloak to cover their body outside their homes. Furthermore, they were not allowed to go to the market or other public spaces alone; usually a boy or a man accompanied them (interview notes dated 21.03.2012). The majority of women in Diyarbakır Jewish community were housewives. While the domain of men was outside, the women's was limited to the interior of her home. The primary duties of Jewish women were childbearing, housework and serving family members. Laundry, cleaning the house, cooking, taking care of the children and drying vegetables for the winter took up most of their time. The majority of eastern Jewish women were illiterate. Since their workload and duties were focused mostly on the home, society tended to consider study unnecessary for women (interview notes dated).

Similar to Jews in the other cities, most of the Jews of Diyarbakır were poor. Only a few families were rich. They had big shops located in the central place of the city at that time. Anat Keskin's father was engaged in the gold business. He had a jewelry store in Diyarbakır. Other Jews worked as coppersmiths, shoemakers, tailors, drapers and haberdashers and peddlers. Ruth Levy's father was a peddler. He had a donkey and sold goods in the villages of Diyarbakır. Yoel Aslan pointed out that some Jews worked in pharmacies owned by Muslims (interview notes).

Conclusion

It can be considered that Jews were one of the ancient religious minority groups since centuries in the city of Diyarbakır. Their existence can be traced both pre-Islamic period and after the Islam spread out in the region. According to our researches currently there are no Jews who live in the city. Through this paper it was aimed to explore the reason behind their emigration and to reveal their social and cultural conditions of their life during their stay in the city of Diyarbakır. Accordingly, it can be said that Jews of Diyarbakır easily adopted the norm of the local communities they live in. Since they were a small minority they internalize the city's culture without having acculturation difficulties. It seemed that if Jews of Diyarbakır had no fear of security for their lives after the incident mentioned above they could have been still the residents of Diyarbakır. Because for centuries different religious communities lived together in harmony in the city.

Briefly the motives behind the immigration of the Jews of Diyarbakır can be pointed as; the incidents mentioned above, general economic conditions and religious reasons. In addition to that, Jews of Diyarbakır still have positive feelings towards Turkey and Diyarbakır even those have emigrated due to events mentioned above. Their ties with the city once they lived even they strongly desire to keep alive it is weaken they by day. However, they remain interested in Turkish news, T.V. serials, and customs and wish to revisit it.

Endnotes

- 1 Differently from Rıfat Bali's table mentioned in his study I add a few more data regarding the years
- 2 Due to anthropological ethical reasons pseudonyms were used in the study.
- 3 It should be noted that Rıfat Bali in his article titled, "Diyarbakır Yahudileri", also mentions about the same incident. However Bali, did not go to Israel. He clarified that he obtained this information through Yaakov Barha's interview with Yitshak Yemin, a Jew from Diyarbakır, in 14 April 1999, and through another interview with Yusuf Güzel in 18 March 1999 (in Rıfat Bali 1999 Diyarbakır Yahudileri, in Şevket Beysanoğlu, M.Sabri Koz ve diğerleri, 1999 Diyarbakır: Müze Şehir, İstanbul, s.367-389).
- 4 Having similarities with the Rıfat Bali's quotation, differently from him to get the information in detail regarding this issue I conducted a fieldwork in Israel between the years 2011-2012. I interviewed a couple families with the Jews of Diyarbakır. They explained the incident in detail with the new names those involved in the event.

References

- Arslan, R. (1990). *Diyarbakır kentinin tarihi ve bugünkü konumu*. In Ş. Beysanoğlu, M. Koz, & E. N. İslı, *Diyarbakır: Müze şehir* (pp. 80-108). İstanbul: Yapı Kredi.
- Avram, G. (1961). *Histoire des Juifs d'Anatolie*. v.4, İsis, İstanbul.
- Bali, R. (1999). *Diyarbakır Yahudileri*. in Ş. Beysanoğlu, M. Koz, & diğerleri, *Diyarbakır: Müze şehir* (pp. 367-389). İstanbul: Yapı Kredi.
- Ben-Ya'kov, A. (1981). *Kehil'ot Yehude Kurdistan (Jewish Communities of Kurdistan)*. Jerusalem: Kiryat Sefer Publishing.

- Buckingham, J. S. (1827). *Travels in Mesopotamia*. London: D.S Maurice.
- Çayır, C., Yıldız, M., & diğerleri. (2007). *Kaybolmaya yüz tutan bir Anadolu dini topluluğu: Şemsiler/Harraniler*. in İ. Özcoşar, *Makalelerle Mardin* (Vol. IV, pp. 161-177). İstanbul: Mardin İhtisas Kütüphanesi.
- Cem, B. (1996). *Osmanlı imparatorluğu'nun ve Türkiye'nin nüfusu 1500-1927*. Ankara:T.C. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü Tarihi İstatistikler Dizisi,
- Saad, L. (1913). *Sechzehn jahre als quarantaenarzt in der Turkei, Berlin* as cited in İlhan Pınar "Gezginlerin gözüyle Diyarbakır 1701-1924, in Şevket Beysanoğlu, M. Sabri Koz ve diğerleri, 1999 Diyarbakır: Müze Şehir, İstanbul: Yapı Kredi.
- Epstein, M. A. (1980). *The Ottoman Jewish communities and their role in the fifteenth and sixteenth centuries*. Freiburg: Klaus Schwarz Verlag.
- Göyünç, N. (1994). Diyarbakır. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 9, 464- 465.
- Southgate, H. (1840). *Narrative of a tour through Armenia, Kurdistan, Persia and Mesopotamia*. New York: D.Appleton& Co., volume II, p.299.
- McCarthy, J. (1994). *Jewish population in the late Ottoman Period in the Jews of the Ottoman empire.*, USA: Princeton, p. 375-399.
- Karpat, K. (1985). *The Ottoman population 1830-1914, Demographic and social characteristics*. Madison:University of Wisconsin.
- Köker, O. (1995) *Hasbelkader Diyarbakırda ve Ermeni olarak doğmak*. Diyarbakır: Söz.
- Peirce, P. (2003). *Morality tales: Law and gender in Ottoman court of Aintab*. California:University of California Press.
- Lipman, V.D. (2007). Sir Moses Montefiore. *Encyclopaedia Judaica*. Fred Skolnik (Ed.). USA: Thomson and Gale, p.457.
- Margosyan, M. (1994). *Gavur mahallesi*. İstanbul: Aras.
- Margosyan, M. (1995). *Söyle Margos nerelisen*. İstanbul: Aras.
- Pınar, İ. (1999). *Gezginlerin gözüyle Diyarbakır 1701-1924*. In Ş. Beysanoğlu, & diğerleri, *Diyarbakır: Müze Şehir* (p. 150). İstanbul: Yapı Kredi.
- Rodrigue, A. (2003). *Jews and Muslims: Images of Sephardi and eastern Jewries in modern times*. Uniteds States of America: University of Washington.
- Şimşek, M. (2013). *Süryanilerin Diyarbakırdaki mekânları*. In Y. K. Haspolat, *Tarih kültür ve inanç kenti Diyarbakır* (pp. 47-59). İstanbul: Uzman.
- Güran, T. (1997). *Osmanlı Devleti'nin ilk istatistik yaylığı 1897*. Ankara: T.C. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü Tarihi İstatistikler Dizisi.



folk/ed. Derg, 2020; 26(3):559-575

DOI: 10.22559/folklor.1087

Hasan Hüseyin Korkmazgil'in *Made in Turkey* Adlı Mizahi Öykülerinde Siyasi Eleştiriler

Political Criticisms in Hasan Hüseyin Korkmazgil's
Humor Work Titled *Made in Turkey*

Ayşe Ertuğ*

Öz

Mizah, gülmeye dayalı bir anlatım tarzıdır. Mizah, kimi zaman düşündürmek, eleştirmek hatta tedirgin etmek gibi görevler de üstlenir. Halkı bilinçlendirmek ve egemen sınıfla alay ederek onu çürütmek amacı güden mizah “görevci ve yararçı gülmece” olarak adlandırılır. Bu gülmecenin temelinde eleştiri vardır. Eleştiriler gülmecenin boyutuyla çoğunlukla sisteme ve siyasi iktidarlara yöneliktir.

Türk edebiyatında çoğunlukla şairliğiyle adından söz ettiren Hasan Hüseyin Korkmazgil (1927-1984), mizah öyküleri de kaleme almıştır. İlk şiirlerinde Serhan takma adını kullanan sanatçı, lise dönemlerinde politik ve felsefi kitaplara da merak salar. Bu dönem *Marko Paşa* gazetesini de okumaya başlayan sanatçı, ilk gülmece denemelerini de lise döneminde kaleme alıp okulun duvar gazetesinde yayımlar.

Eserlerinde, politik duruşunu gizlemeyen sanatçı, mizah öykülerinin yer aldığı eseri *Made in Turkey* (1970)'de siyasal eleştirileriyle öne çıkar. *Made in Turkey*'de yer verdiği siyasi eleştirilerinde halkı bilinçlendirmek amacı güder. Korkmazgil'in eserinde öne çıkan siyasi eleştirileri siyasetçilerin ahlaksızlığına, bürokrasinin yan-

Geliş tarihi (Received): 14.10.2019 - Kabul tarihi (Accepted): 19.07.2020

* Dr. Öğr. Üyesi, Hakkâri Üniversitesi/Eğitim Fakültesi/Türkçe Eğitimi Bölümü. ayseertus@hotmail.com.
ORCID ID 0000-0002-5748-5964

lış işleyişine, demokrasinin yanlış algılanışına, basının çürümüşlüğüne yöneliktir. Çalışmadaki başlıklar da bu doğrultuda şekillenmiştir.

Anahtar sözcükler: *mizah, mizah öyküleri, eleştiri, siyasi eleştiri, Korkmazgil*

Abstract

Humor is a way of narration based on smiling. Humor is sometimes used to have others think, to criticize them and even to make them bothered. Humor, which aims to make the public conscious and to tease and refute the dominant class, is called “functional and beneficial laugh”. There is criticism at the base of this laughter. The criticism is mostly directed to the system and political power with the dimention of the laughter.

Hüseyin Korkmazgil (1927-1984), who is mostly popular for his poetry in Turkish literature, also had written humor stories. In his early poems, he used the pseudonym Serhan and became interested in political and philosophical books during his high school years. During this time, he started to read marko pasha magazine, and he wrote his first laughter essays during his high school period and published them in the school’s wall newspaper.

His work is a reflection of his political stance and his work “Made in Turkey” (1970) which features humor, becomes prominent with its political criticism.

He aims to raise public awareness with his political criticisms in “Made in Turkey”. Korkmazgil’s political criticisms in his work are directed at the immorality of politicians, the misconduct of the bureaucracy, the misperception of democracy, and the corruptions in the press.

The titles in our study are shaped in this direction.

Keywords: *humor, humorous stories, criticism, political criticism, Korkmazgil*

Extend summary

Humor is a genre based on laughter. There is no humor where there is no laughing. Laughing can be in different sizes in humor products. While humor products bursts readers into laugh, some of them may leave a little smile on reader’s face. Humor is not just about making somebody laugh. Humor also has functions such as making somebody laugh, making somebody nervous, criticizing. Humor is a reflection of the cultural life of a society. The social and political events of the period have always been reflected in humor products.

Humor is at the root of incompatibility with the system. This incompatibility brings along the rebellion. In the product of humor, this rebellion is revealed by the act of laughing. During the Republican period, humor paid off its defiance of authority with the Newspaper called, *Markopasa*. The newspaper, which stood out for its political criticism, was closed. Although many humorous newspapers and magazines were released afterwards, *Markopaşa*’s success was not captured by these publications.

After the closure of *Markopasa*, a humorous magazine called, *Zübük*, was published by Aziz Nesin, one of the important figures of the former newspaper and its owner. Hasan Hüseyin Korkmazgil was one of the names who published his humorous stories in this magazine.

Hasan Hüseyin Korkmazgil, who stood out mostly for his poetry, was a socially realistic artist. He used the name, Hasan Hüseyin, in his poems and used the name, Hüseyin Korkmazgil or only Korkmazgil in his humor stories. Having there storybooks, Korkmazgil's these storybooks are humorous. Korkmazgil's first humorous story, published in 1970, was called, *Made in Turkey*. There were 21 stories in *Made in Turkey*. Korkmazgil, who focused on criticism of the issues he addressed in his stories, narrated mainly political criticism in *Made in Turkey*.

Korkmazgil's political criticism in *Made in Turkey* was towards the injustice in society, politicians, political parties, landlord system and its collaborators in society, decay of the press, people getting used to exploitation, and people's alienation of each other and themselves. In these criticisms, which were discussed thematically and drawn from intense to sparse in terms of processing in the story, Korkmazgil moved on the basis of Marxist philosophy.

Korkmazgil, in his stories, included many criticism of social injustice. First of all, the author drew attention to income injustice in society, where he criticized the negativity created by the capitalist system. In the stories, Korkmazgil revealed the gap between the people who had to scrape a living despite working too hard and the tycoons who suddenly became rich by illegal means. Underlining that the people were oppressed by the owners of capital, the social in justice , which was created by capitalism, was criticized. The public's gaze and respect to the tycoons, who were illegally rich in stories, were also one of the criticized points.

In his criticism of politicians, Korkmazgil drew politicians a profile that was completely out of merit. In the stories, politicians were those, who were involved in illegal affairs, had all their purpose to take power, who were away from the people, and who only pursued their own gains. Here, drawing a model of politician in accordance with Socrates's politician description, Korkmazgil leaned on the Marxist worldview in his criticisms. In his critics of politicians, another criticized point was that tycoons who became rich by illegal means wanted to get into politics immediately and there was no possibility for them not to be elected. In these stories, the people who voted for these politicians got their share of the criticism.

In line with his criticism of politicians, Korkmazgil also directed his criticism to political parties, he portrayed political parties far from the people and completely disconnected from the ideological identities they embraced. In the stories, political parties were criticized by emphasizing that ideologies that political parties are involved in were hollow, and these ideological views and their symbols used to deceive the public did not mean anything else. In his criticism sparked by political parties, Korkmazgil also referred to political parties with reality.

One of the points he criticized in his poems as well as his humorous stories was the landlord system. Reactive to any authority that put pressure on the public, the author also reacted in *Made in Turkey* by criticizing the landlord system and its collaborators who supported it. The main point criticized here was the bureaucracy that allowed the continuation of the landlord system and allowed it to take its root.

One of the points criticized by Korkmazgil, who had a history in the press world by publishing *Form* and *Akis* magazines, was the decay of the press. Criticizing the press for exploiting ideologies to gain profits, the author also criticized newspaper concession owners at the point of deceiving the public. In this criticism, the author revealed the general state of the press through a single name.

The criticism of Korkmazgil's stories was not directed by an authority. From the arrows of criticism of the author, the public got their share. He criticized the public for not being able to suppress authority and not being able to do it without pressure. At this point, Korkmazgil, who drew harsh criticism to the public, managed to create a painful smile in the reader in this criticism.

Another point Korkmazgil criticized in *Made in Turkey* was that people in society alienated themselves and each other. The alienation, which was discussed in association with the concept of alienation put forward by Marxism, was reciprocated in the story as the alienation of society to its own culture-therefore itself. Alienation was expressed as exclusion of villagers, as representative of their culture, by rural people who have preferred the West between their culture and Western culture, and it was expressed as villagers' realization of the gap between them and the urban people who admired Western life.

Korkmazgil, in his political criticism in *Made in Turkey*, aimed to make reader think rather than laugh. In some of his stories, the author had a very uneasy attitude, often using a harsh style in his criticisms.

Giriş

Mizah, gülmeye dayalı bir anlatım tarzını ifade eder. Mizahı Ahmet Rasim, “hadiselerin kabak duruşu”, Hüseyin Rahmi ise “hadiselerin, şahısların kılıflarını çıkarma sanatı” (Yücebaş, 2004: 11) şeklinde tarif eder. Fatma Kaba ise, mizahın genel anlamıyla uyumsuzluklar ve “içinde karışıklıklar barındıran bir durumun komik biçimde dile getirilmesi şeklinde tanımlandığını” (Kaba, 2016: 159) söyler.

Gülmenin olmadığı yerde mizah olmaz; ancak mizah ürünlerinde gülmenin oranı değişebilir. Kimi mizah ürünü okuru kahkahalara boğarken, kimi hafifçe gülümsetebilir. Bu nedenle mizaha “gülmece” adı da verilir. Aziz Nesin, mizah için; “Gülmece, seslendiği insanı, hangi oranda olursa olsun, sağlıklı olarak güldürebilen her şeydir” (Nesin, 2001: 20) derken; Ferit Öngören, “Gülme, mizahın yalnızca alkışı yerinde. Her gülme mizahı ilgilendirmedeği gibi, her mizah ürünü de güldürmüyor” (Öngören, 1983: 12) der. Mizahın tanımlanmasında çeşitlilik olduğunu, çünkü yergi ve gülmeceye dar bir çerçevede bakılamayacağını ifade eden Ömer Özcan; “Kalıplaşmış bir yergi ve gülmece türü de zaten olamazdı. Yerginin ve gülmececinin içinde ‘gülme’ vardır, ‘nükte’ vardır, ‘iğneleme’ vardır, ‘komiklik’ vardır, ‘şaka’ vardır, ‘alay’ vardır, ‘hoşgörü’ vardır, ‘bilgelik’ vardır, ve de ‘eleştiri’ vardır o da ‘yerghi’dir” (Özcan, 2002: 18) der.

“Mizah, kültür hayatının bir parçası olarak bizi ilgilendiriyor. (...) Türkiye’deki mizah ürünleri, elli yıllık Cumhuriyet kültür birikimi içinde anlam kazanıyor.” (Öngören, 1983: 5) diyen Öngören, mizah çeşitlerini bir adlandırma olarak; lâtife, şaka, nükte, iğne, taş, hiciv, alay halt gibi biçimleri (Öngören, 1983: 39) olduğunu ifade eder.

Mizahın tek işlevi, elbette güldürmek değildir. Güldürürken düşündürme, eleştirme, eleştirirken; tedirgin etme hatta acı verme işlevleri de yüklenebilir. Mehmet Güler;

“Eleştiri genel olarak edebiyatın kendisinde vardır. Sistemi onaylayan, ona arka çıkan bir edebiyat, edebiyat sayılmaz. Edebiyatçının da edebiyatın da düşleri, ütopyaları olmalı. Toplumsal duruşu olmayan, okuru daha güzel bir dünyaya çağırmayan, yaşamın çelişkilerini, değişirliğini göstermeyen, ezileni aralamayan bir edebiyat, edebiyat sayılabilir mi? Bu edebiyat özellikle mizah olursa” (Güler, 2007: 832).

diyerek mizahın temelinde sistemle uyumsuzluğuna işaret eder. Yerine gelmiş her eleştirinin “tahlil, tahrir ve inşa” içerdiğini ifade eden Hayriye Ünal da “Eleştiri özellikle tahribe dair kısmı nedeniyle sevilmez. Tahrir, inşayı baltalıyor sanılır. Oysa bilâkis inşa, tahrir sayesindedir” (Eşitgin, 2015: 53) diyerek eleştirinin “yapıcı” yönüne vurgu yapar.

Bu yönüyle mizahın yarar sağlama yönüne de dikkati çeken Aziz Nesin, yararı olan, eleştiri boyutuyla “olumlu yönde yıkıcılık görevi yüklenmiş olan gülmecele (hikâye, roman, güldürü, karikatür gibi her tür ve biçimde gülmecele) yararlı ve görevli gülmece” (Nesin 2001: 38) adını verir. Nesin’in bu tanımlaması doğrultusunda Hasan Hüseyin Korkmazgil’in yararlı ve görevli gülmece yazarlarından biri olduğu söylenebilir.

Korkmazgil, şairliğinin yanında gazeteci ve mizah öykü yazarlığıyla da adından söz ettirir. Şairliği ile gazeteci kimliğini ve mizahî öykü yazarlığını birbirinden ayrı tutan Korkmazgil, bu nedenle fıkra ve öykü yazılarında Hüseyin Korkmazgil ya da sadece Korkmazgil; şiirlerinde ise Hasan Hüseyin adını kullanır. Ömer Özcan’ın aktarımıyla Hasan Hüseyin, yergi ile mizahın köklerinin bir olduğunu ifade ederek şöyle der: “Mizah da yergi de güçsüzün güçlüden öç alışıdır. Okulsuzlar, yani ekonomik ve siyasal gücü elinde tutmayan yığınlar, ekonomik ve siyasal gücü elinde tutanlara karşı mizah ve hiciv (yerghi) silahını geliştirmişlerdir” (akt: Özcan, 2002: 15).

Korkmazgil’in üç mizah öykü kitabı vardır. Öykü kitapları, “*Öhhö!*, daha çok sosyal içerikli olayları; *Made in Turkey*, siyasal olayları; *Bıyıklar Konuşuyor* da insanlar ve çevreler arasındaki kültür, görgü ayırımı içerir” (Aydın, 2014: 143).

21 öykü bulunan ve 1970’te yayımlanan *Made in Turkey*’de yoğun olarak siyasi eleştiriler yer alır. Eserde öne çıkan ve mizahi bakış açısıyla ele alınan, bu eleştirileri öykülerde işleniş yoğunluğundan aza doğru, şu başlıklar altında sıralamak mümkündür:

1. Siyasi eleştiriler

Öykülerini çoğunlukla Marksist bir yaklaşımla ele alan Korkmazgil, ülkedeki düzenin değişmesini hayal etmektedir. Marksizm, “insan toplumlarına ve onların dönüşüm pratiğine ilişkin bilimsel bir kuramdır; çok daha somut bir biçimde söylersek, Marksizm anlatısı insanların kendilerini sömürü ve baskıdan kurtarma mücadelesine dair bir hikâyesidir” (Eagleton, 2012: 8). Korkmazgil, Marksizm’in bu anlayışına uygun olarak öykülerinde dile getirdiği eleştirilerinde, halkın kendisini sömürü ve baskıdan kurtarma bilincine ulaştırmayı ve halka karşı olan sistemleri, gülünç duruma düşürerek onları yıkmayı amaçlar. Bu amaçla öykülerdeki eleştiriler çoğunlukla siyasetçilere, iktidar sahiplerine, ağılık sistemine, kısaca kendi çıkarları için çalışan kişi veya sistemlere yöneliktir.

1.1. Toplumsal adaletsizliğin eleştirisi

Marksizm, ekonomik yapıya dayanan bir tarih felsefedir. Marksizm'e göre insanın doğa ile alışverişini emek faaliyeti sağlar. İnsan bu emek faaliyetiyle kendi "zihinsel, fiziksel ve doğa güçlerini" harekete geçirir. Bu güce Marks "emeğin üretici güçleri" adını verir (Zamir, 2009: 26). Tarihsel süreç içerisinde emeğin üretici güçleri, emek gücünü satarak toplumda farklı konumlanır. Özel mülkiyetin tarih sahnesinde karşımıza çıktığı süreçte "emeğin üretici güçleri" sömürülmekle karşı karşıya kalır. Bu da işçi/ proletarya ile kapitalist güç diye bir sınıfsal ayrımı yaratır. Bu ayrımın kapitalist güç ile proletarya arasındaki ilişkiyi Karl Marks *Komünist Manifesto* 'da şöyle anlatır:

Burjuvazi, yeni sermaye geliştikçe, ancak iş buldukları sürece yaşayabilen ve ancak emekleri sermayeyi artırdığı sürece iş bulabilen modern emekçiler sınıfı olan proletarya da gelişir. Kendilerini parça parça satmak zorunda olan bu işçiler bütün öteki ticari mallar gibi metadırlar...(Marx, Engels, 2013: 49).

Böylelikle üreten güç, daha fazla emekle gittikçe yoksullaşırken; emeği sömüren gücü ise zenginleştirir. Bu da toplumsal adaletsizliği daha da derinleştirir. Korkmazgil, Marksizm'in işaret ettiği bu toplumsal adaletsizliğe de eserinde yer vererek bu duruma olan eleştirisini ortaya koyar.

"Ankara'nın Damına Bak!"ta ülkedeki gelir dağılımındaki dengesizliğin ortaya çıkardığı sınıfsal ayrımın yarattığı toplumsal adaletsizliğe vurgu yapılır. Öyküde, iki arkadaşın Babil Kulesi adı verdikleri bir mekâna gitmek isteğiyle başlar. Daha mekâna gitmeden gördükleri mini etekli, yüksek topuklu kadınlar dikkatlerini çeker. Bu kadınların bütün derdi bacak gösterisi yapmaktır ve ülkedeki siyasi ve sosyal çalkantılarla Ankara'daki bu insanlar hiç ilgilenmemektedir. Bu durum öyküde, Marksist bir bakışla ortaya konulur. Marksizm'de "insanın yarattığı ve insanı yaratan" ekonomik koşullar ve ilişkilerin kapitalizmle birlikte insanı bir nesne haline getirdiği ve insanın kendisine yabancılaştığı fikri vardır. Ankara'daki mini etekli kadınların ülkedeki olaylara kayıtsızlığı, bu yabancılaşmaya bir örnek teşkil eder. İki arkadaş gördükleri bu kadınlara asla kavalie olamayacaklarını söylerler. Çünkü bunlar toplumdan uzak kurdukları dünyada, farklı beklenti ve istekler içindedir. İki arkadaş, bu kadınlarla aralarındaki uçurumu anlatırken kapitalist sistemin yarattığı sermaye sahiplerinin ahlaksızlıklarına da vurgu yapar (Korkmazgil, 1970: 184).

Gördükleri kadınların baştan çıkarıcı tavırlarına anlam veremeyen iki arkadaş, kadınların bu tavırlarında sığındıkları şeyin kadın hakları ve kadın-erkek eşitliği olduğunu söylerler. Korkmazgil, burada Marksizm'in karşı olduğu kadın hakları savunuculuğuna gönderme yapar. Engels, kadın hakları savunuculuğunu "salt bir burjuva oyunu" olarak görür (Marx, Engels Lenin, 2008:1 31).

İki arkadaş, Ankara'nın ayaklar altında görüldüğü yüksek bir tepesinde bulunan Babil Kulesi denilen mekâna gelir. Arkadaşlardan biri olan Necip, birazdan piste kızların çıkıp oynayacaklarını söyler ve eskiden gizli köşelerde sini içinde kadın oynatıldığından (1970: 187) bahseder. Necip'in söyledikleri, kadınların zevk ehli erkekleri eğlendirmek için kullanıldığına, geçmişte gizli yapılan şeyin şimdi açıktan yapıldığına ve ülkede hiçbir şeyin değişmediğine vurgu yapar.

Babil Kulesi adını verdikleri mekânın manzarasına hayranlıkla bakan iki arkadaştan biri mekândaki diğer insanların hayatlarına imrenerek bakar ve şöyle der: “Kahrolsun sosyalistler, kahrolsun gohomcular, kahrolsun reformcular, kahrolsun talebeler! Yaşasın Babil Kulesi! Yaşasın Altıncı Filo, Yaşasın İkili Anlaşmalar!..” (1970: 190).

Bu ifadeler aslında kinayeli bir anlatımı ortaya koymaktadır. Kapitalistlerin, Amerikan dalkavukluğunun eleştirisini içeren bu ifadelerde ülkedeki sosyal adaletsizliğin sebebinin Amerikan emperyalizmi ve ikili anlaşmalar olduğuna dikkat çekilmek istenir. Mekânda hayatlarından gayet memnun eğlenen insanların Amerikalılarla anlaşmaları sonucunda topluma tepeden bakabildiklerine vurgu yapılarak sosyalist toplumda bunun olmadığına işaret edilmektedir. Sosyalizm ve talebelere kahrolsun denilmesinin sebebi de budur. Amerikan eleştirisi de altıncı filo ile ortaya konulur. Mekândan ayrılıp insanların arasına karışan bu arkadaşlar şimdi ayaklar altında olduklarını söyleyerek (1970: 191) Marksist bakış açısıyla, halkın kapitalistlerin ayakları altında ezilerek sömürüldüğüne vurgu yapar.

Türkiye’de illegal yollarla zengin olan insanların toplumda yarattığı adaletsizliğe de eserinde yer veren Korkmazgil, bu durumu bireysellikten uzak tamamen ülkede işleyen yanlış sisteme bağlar.

Bu durumun ele alındığı öykülerden biri “Eee... Daha Daha?” dır. Gördüğü güzel bir kadını takibe başlayan Ali, bir anda koluna giren adamı polis sanarak ona altı aydır yazı yazmadığını ve kitabının beraat ettiğini söyler (1970: 154). Korkmazgil, bu ifadelerle siyasi iktidarın sanata ve sanatçıya olan karşıtlığını eleştirir. Kitaplarından dolayı -1967’de Kızıl-ırmak- tutuklanıp cezaevine giren sanatçı uzun süre işsiz kalarak inşaat işçiliği de yapar. Korkmazgil’in, öyküdeki Ali’yi daha önce kitabından dolayı mahkemelik olmuş bir yazar ve şimdilerde inşaatçı çalışan bir işçi olarak çizmesinde kendisinden ve hayatından esinlendiği söylenebilir.

Polis sandığı adamın eski bir arkadaşı olduğunu görünce rahatlayan Ali, bu kişiden eski arkadaşı Apti’nin şehre geldiğini duyar. Ali’nin bir zamanlar yakın arkadaşı olan Apti, şimdi zengin bir iş adamı olmuştur. Aradan altı yıl geçmiş ve bu sürede Apti’nin hayatında müthiş değişiklikler olmuştur. Ali, bu altı yılda bu değişikliğe şaşırmaz; çünkü ona göre altı yılda dünyada ve Türkiye’de çok daha ciddi değişiklikler olabilir. Bu değişikliklerin neler olduğunu sıralayan Ali’nin bu sözleri, eleştireldir: “Örneğin Suriye’de 66 adet darbe-i hükümet, bizde ise 666 gazeteci kodeslik olur. Afrika’da 66 devlet kurulur, bizde 66 parti. ...” (1970: 156).

Ali, Apti’nin bu kadar zengin olmasının altında giriştiği ahlaksız ve illegal işler olduğunu düşünür. Apti’nin hayatındaki değişiklikler, onun yıllar önce sıkı sıkıya bağlı olduğu sol görüşüyle de çelişmektedir. Öyküde eleştirilen noktalardan biri de budur. Apti ile Türkiye’de yaşanan ahlaksızlık ve yasadışı işlerle dünün fukarasının bugünün zengini olmasının yanında, yıllarca sıkı sıkıya bağlı olunan ideolojik dünya görüşünün anlamsızlaşarak ayaklar altına alınması da eleştirilir. Ali, Apti için bunları düşünürken, onunla bir berber dükkanında karşılaşır. Yıllar önce aynı ideolojik dünya görüşü için mücadele eden iki dost şimdi konuşacak tek kelime bulamaz. Bütün diyalogları “nasılsın/ eeee.. daha daha”dan ileriye gitmez. Ali’nin iç diyalogu şeklinde ilerleyen öykü, Apti’nin dükkandan ayrılmasıyla son bulur.

Ali'nin iç diyalog şeklinde Apti'ye söyledikleri toplumdaki gelir adaletsizliğini, Türkiye'deki yolsuzluğu, ahlaksızlığı ve ekonomik sömürüyü hedef almaktadır (1970: 161). Apti ile genel bir Türkiye durumunu ortaya koyan Korkmazgil, zenginin bir anda daha zenginleşerek fakirin daha da fakirleşmesi durumuna yine Marksist açıdan yaklaşır.

“Zipçıktı Osman Bey” adlı öyküde, ülkede yolsuzluk ve illegal işlerle zengin olmanın eleştirisi yer alır.

Osman, kasabada kendisine efendi diye hitap edilmesinden büyük rahatsızlık duyar. Gittiği kahvede gelenlere çoğunlukla bey diye hitap edilirken; kendisine efendi diye hitap edilir. Bu duruma kızan Osman, kendisine bey dedirtmenin yollarını arar. Bunun için önce bir banka soyar. Ardından bir sendikanın kasasını soyan Osman, en son bir dilencinin parasına el koyar. Böylece paralı bir adam olan Osman sonrasında bir parti kodamanının kızıyla evlenir. Bundan sonra toplumda saygı gören biri olur.

Osman, yakın zamanda seçim olsa bir kalemde mebus olacağını düşünür. Osman'ın bu düşüncesi, siyasilere ağır eleştiriler içerir. Toplumda türlü ahlaksızlıklarla zengin olup itibar gören bir adamın siyasete atılmayı düşünmesi ve seçilmeme olasılığını düşünmeyişi, siyasetçilere ve onlara oy veren halka yönelik eleştiridir.

Osman, bir gazete kurar. Gazete; ilanlarla, cinsiyatif resimlerle, solcu ve komünistlere hakaretler içeren yazılarla doludur. Bu nedenle ülkedeki “namuslu vurguncu ve şerefli soyguncular” tarafından büyük rağbet görür. Öykü, gazete imtiyaz sahiplerinin yanında vurgunculara, soygunculara ve toplumdaki gazete beklentisine yönelik eleştirileri içerir.

Osman'a bütün bu zenginlik ve imtiyazlardan sonra bey diye hitap edilir. Osman, kasabındakilerin de kendisine bey dediklerini duymak için kasabaya gitmeye karar verir. Gittiği kasabada birçok kişi ona bey der; ancak daha önce çok yakın olduğu insanlar onun oturduğu semte bile uğramaz. Bir sabah uyandığında arabasının üstüne yağlı boyayla ZIPÇIKTI OSMAN BEY yazıldığını görür. Gittiği kulüpteki garsonun da “eşşek bizim eşşek amma, çulunu değişmiş” (1970: 85) dediğini duymasıyla kasabadan ayrılarak her şeyini kaybedip tekrar Osman Efendi olmaya karar verir.

“Cüzzamlılara Mahsustur” adlı öyküde de kodamanların toplumda gördüğü değer ve itibar ele alınır. Tıkış tıkış trene binen insanlar bir kompartımandan ötekine geçemezler. Çünkü yanlarındaki kompartımanın kapısında “Cüzzamlılara Mahsustur” yazmaktadır. Büyük bir tedirginlik yaşayan yolcular, tren koridorlarına sıkışarak ve yan kompartımanda cüzzamlılar olduğunu düşünüp korkarak uzun süre yolculuk ederler. Tren bir istasyonda durup yolcu alır. Alınan yolcular Cüzzamlılara Mahsustur yazılı kompartımana yerleşir ve sonrası öyküde şu ifadelerle dikkatlere sunulur: “Az sonra memurlar ve müstahdemler ve başkaları ve daha başkaları saygılı saygılı çekildiler, trenden birkaç metre ötede saygılı saygılı dizildiler, ellerini önlerinde kavuşturdular, başlarını önlerine eğdiler, gülümsemeye, sırtınağa çalıştılar” (1970: 70).

Kompartımana yerleşen kodamanlardan sonra Cüzzamlılara Mahsustur yazısı da kaldırılır. Öykü, kodamanların toplumun her kesim insanından itibar görmesine olan eleştirinin yanında toplumdaki gelir dengesizliğinin yarattığı adaletsizliğe olan ağır eleştiriler de içerir. Öyküde, kapitalist düzenin toplumda yarattığı sınıfsal farkın tablosu okura sunulmak istenir.

“Öyledir O Hergeleler” adlı öyküde şoförlerin küfürlü ve argo konuşmalarının eleştirisi vardır. Dolmuş şoförü insanlarla özellikle kadınlarla bozuk ağızla konuşmaktadır. Dolmuş-taki müşterilerden biri olan anlatıcı, şoförün bütün konuşmalarını ve hareketlerini gözlemlemektedir.

Şoför anlatıcıya satın aldığı dolmuştan bahseder ve 120 liraya satın aldığı aracına bin liraya ayda beş yüz lira faiz ödediğini söyler. Kendisinden bu kadar faiz alan adamın ise beş apartmanı olan bir milyoner olduğunu ifade eder. Korkmazgil, şoförün ağzından aktardığı bu sözlerle zenginlerin parasına para katmak için öteki insanları sömürdüğüne vurgu yapar. Kapitalist sistemin eleştirisinin okunduğu bu ifadelerde Marks’ın kapitalist rekabet görüşlerine gönderme yapılır. Şoför, dolmuşunu satın aldığı insafsız milyonerden sonra sözü öğrenci olaylarına getirerek Amerikalılar olmasa insanların birbirini yiyeceklerini söyler (1970: 117). Anlatıcı, şoföre “Amerikalı burda olduğu için sen, bin liraya ayda 500 faiz ödüyorsun aslanım” diyecek olsa da şoför; “Onlar gomonistlerin lâfi be abi... Ben Amerikalıya vermiyorum ki parayı, bizim deyyusa veriyorum” (1970: 117) diyerek hem yabancı hayranlığını hem de komünistlere olan karşıtlığını ortaya koyar. Kendisi de sosyalist bir dünya görüşünü benimsemiş olan Korkmazgil, öyküde bu ifadelerle Amerikan emperyalizmine olan karşıtlığının yanında halkın Amerikalıların emperyalist politikalarından bihaber olduğuna ve halkın emperyalizm karşısındaki masumane tavrına olan eleştirisini de ortaya koyar.

1.2. Siyasetçilerin eleştirisi

Mizah, toplum üzerinde baskı ve yasaklayıcı rol üstlenen hiyerarşik yapıyı yıkmaya, yok etme isteğinin dışı vurumu olarak da karşımıza çıkmaktadır. Hiyerarşik yapıdaki konumu ve işlevi itibarıyla siyasetçiler mizahın ilk malzemesi olarak mizahi ürünlerdeki yerlerini alır.

Yahya Kanbolat, *Politikacının Kökeni* adlı eserinin özsözünde Sokrat’ın politikacıların taşıdığı özelliklere dair söylediklerine yer verir. Sokrat’a göre; “politikacı yalancıdır, müfteridir, gururludur, bilgisizdir, iki yüzlüdür, inançsızdır, kıskançtır, erdemsizdir, çıkarıcıdır, zalimdir, para ve üne düşkündür” (akt: Hasan Hüseyin, 1981: 7).

Korkmazgil, eserinde çoğunlukla Sokrat’ın ortaya koyduğu politikacı profiline uygun kişileri eleştirilerinin odağına alır. Yazar özellikle, toplumda her türlü kirli işi yaparak zengin olan ve bu zenginliğiyle toplumda itibar gören kodamanların siyasete atılarak mebus ya da parti başkanı olmalarını eleştirir.

“Alelâde Harikulâde” adlı öyküde, toplumda her türlü ahlaksızlıkla sermayeyi elinde bulunduran insanların sonunda siyasete atılarak ülkede başkan olmaları ele alınır. Öykünün başından itibaren toplumda sıradan olan şeylerin harikulade görülmesi ya da öyle yansıtılması durumu ironik bir kullanımla vurgulanır. Öykü, toplumdaki nezaket anlayışının ironik bir çerçevede ele alınıp eleştirilmesiyle başlar (1970: 9).

Öykünün devamında karşılaşılan her durum için “harikulâde” ifadesini kullanan adama yer verilir. Adamın “harikulâde” ifadesini yerli yersiz kullanmasının sebebi, öğrencilik zamanlarında öğretmeninin bu ifadeyi öğretme çabasından gelmektedir. Harikulâde ve alelâde’yi öğrencilerine bir türlü kavratamayan öğretmenin öküz ve ağacı örnek vererek

öküzün ve ağacın alelâde; öküzün ağaca çıkmasının ise harikulâde olduğunu söylemesiyle kelimeyi kavratması, adamın bu ifadeyi her durum ve olay için kullanmasına yol açmıştır.

Öyküde öküzün ağaca çıkmasının harikulade bir olay olarak değerlendirilişi ülkedeki yolsuzluklar, illegal işler ve siyasilerin yaptıklarıyla ile özdeşleştirilmiştir. Toplumda illegal yollarla zengin olmuş kodamanların karakter zayıflığı ve ahlaksızlıkları da “harikulâde” ifadesiyle eleştirilmiştir (1970: 12).

Hiçbir emek sarf etmeden ve kaçakçılık yaparak para kazanan, bu parayı da çeşitli yerlerde kumara, kadına ve kaçakçılığa harcayan adam, toplumda sözü geçen ve her dediği doğru sayılan biri olarak kabul görür. Adamın, bütün bu ahlaksızlığına rağmen kafasına mebus olmayı koymuş olması, siyasetteki işleyişin de buna olur verir nitelikte olması, öyküde eleştirilmiştir.

Öyküde, harikulade bir olay olarak ifade edilen öküzün ağaca çıkması, ahlaksızlıkla ve insanların sömürmeyle ülkede iktidar ve kazanç elde etme kastedilir. Öküz ile ülkeyi yöneten siyasetçiler ve sermayeyi elinde bulunduran kapitalistler ifade edilmektedir.

Öykünün devamında başka bir kodaman adamdan bahsedilerek adamın, servetinin had-i hesabı olmadığı ve sonra parti başkanı olduğu söylenir.

Yazara göre, böyle insanlar sermayeyi ellerinde bulundurduğu ve ülkeyi yönettikleri için halk kötü durumdadır. Bu durumun değişmesi gerektiği, bunun için de bir şeyler yapılması öngörülür. Bu da öyküde öküzün ağaçtan inmesi gerektiği fikriyle ifade edilir. Öküzün ağaçtan ota ya da satırla indirilmesi gerektiği söylenir. Burada vurgulanmak istenen, düzenin ılımlı bir şekilde ya da zorbalıkla da olsa her koşulda değiştirilmesi gerektiğidir. Öyküde, öküzün ağaçtan indirilmesi için ot mu satır mı kullanılması sorusu, öküzün ağaçtan inmeye mecbur bırakılması ya da kaba kuvvet kullanılmak suretiyle gerçekleştirilecek bir devrim olarak düşünülebilir. Yazara göre toplumun düzelmesi için bu değişim mutlaka yaşanmalıdır. Bunun nasıl gerçekleştirileceği çok önemli değildir.

Siyasetçilere yönelik eleştirilerin yer aldığı diğer bir öykü “Made in Turkey”dir. Kitaba da adını veren öykü şu ifadelerle başlar: “Size çarşaf, direk, boru, ip, dağ verseler, bunlarla ne yapabilirsiniz? Fil yapabilir misiniz? Ben de yapamam. (...) Olsa olsa Gaffar yaparım. Sırtına da yazarım: MADE IN TURKEY” (1970: 87).

Öyküde bu ifadelerin hemen ardından körlerle filin hikayesine geçilir. Körlerin karşısına bir fil çıkarılıp “bilin bakalım bu nedir?” diye sorulur. Filin kulağını tutan çarşaf, hortumunu tutan boru, bacağı tutan direk, kuyruğunu tutan da bu iptir diye cevap verir. Siyasilerin önüne demokrasi sürülüp bu nedir diye sorulduğunda siyasetçiler, körlerle aynı cevapları vereceklerdir. Siyasetçilerin vereceği cevaplar, körlerden farklı olarak nutuk şeklinde olacaktır (1970: 88).

Öyküde, siyasilerin bu nutukları alaylı bir şekilde ortaya konulurken; bunun üzerinden de ağır eleştiriler yapılır. Korkmazgil’in öyküde, Marksizm’in özel mülkiyetin ortadan kalkarak, toprağın proletarya sınıfının ortak malı olması gerektiği fikrini içermesi yönüyle, demokrasi algısının siyasilerce değerlendirilişine yönelik eleştirisinde, Marksist bakış açısına dayandığı görülür.

Öykünün odağı Gaffar'ın hikâyesidir. Okulda her dersten başarılı olan Gaffar'ın, öğretmenlerinin yanlış yönlendirmesiyle başarısız, liseyi zor bitiren birine dönüşmesi anlatılır. Öğretmenlerin yanlış yönlendirmeleri bir süre sonra Gaffar'da kafa karışıklığına yol açar. Gaffar'ın bu durumu öyküde, tat olarak birbirine uyumsuz gıdaların karıştırılarak yapılan tatsız tuzsuz bir türlüye benzetilir (1970: 92).

Liseyi zor bitiren Gaffar, bir bakkal dükkânı işletmeye başlar. Bundan sonra Gaffar'ın tek istediği politikaya atılmaktır. Hangi partiden aday olacağına karar veremeyen Gaffar'ın bu kararsızlığına yakınları arasındaki fikir ayrılığı da tuz biber olur (1970: 92). Korkmazgil, burada yine siyasetçilere ve siyasete atılmak isteyenlere yönelik ağır eleştiride bulunur. Kafası karışık olan ve çevresindeki insanların fikirleriyle hareket eden, kendine ait bir fikri olamayan Gaffar'ın siyasete atılmak isteği, siyasetçilerin tek başına düşünemeyen ve karar veremeyen insanlar olduğunun vurgusunun yanında, ülkede oturmayan demokratik kültürün ifadesi olarak da karşımıza çıkar. Murat Belge'nin söylemiyle; “Demokratik ve insancıl bir kültür, ‘Sen şusun, şu olmalısın’ demekle değil, ‘Ben bu olabilirim, böyle olmak istiyorum’ demenin seçenekleri ve somut pratikleriyle özgürce var olduğu nesnel bir ortam üstünde kurulur” (Belge, 2011: 45). Bu yönüyle öyküde siyasetçilerin yanı sıra oturmayan demokratik kültür de eleştiri oklarından payına düşeni alır.

Öykünün sonunda anlatıcı, Gaffar'a, ona direk, çarşaf, ip, boru, dağ verilirse ne yapabileceğini sorar ve “Gaffar yaparım” cevabını alır. Böylece anlatıcı bu durumun sadece Türkiye’de olabileceğinin bir göstergesi olarak Gaffar'ın sırtına “MADE IN TURKEY” yazar ve Türkiye’nin ne yazık ki Gaffarlar ülkesi olduğunu vurgular.

Öykülerde Korkmazgil, siyasetçileri, kısa yollardan zengin olmak isteği duyan, kişisel kazançlar elde etmek amacı güden ve siyasi liyakatten uzak profilde çizer.

1.3. Siyasi partilerin eleştirisi

Marksizm’in üzerinde durduğu konulardan biri yabancılaşmadır. Marks, üretim faaliyetleri sonucu egemen sınıfın sömürsüyle ortaya çıkan yabancılaşmayı, devlet eleştirisinde politik yabancılaşma olarak ele alır.

Korkmazgil’in siyasi partilere yönelik eleştirisi de Marks’ın ileri sürdüğü bu politik yabancılaşma görüşü doğrultusundadır. Bir dönem “TİP’in etkin bir üyesi ve sözcüsü durumunda” (Aydın, 2014: 21) olan Korkmazgil, 1964, 1965 ve 1969 seçimlerinde Çorum ve Ankara’dan milletvekili adayı olmuştur. Adaylıklarında seçilemeyen sanatçı, partileri; giyindikleri eğrelti ideolojik fikirleri, halktan uzak oluşları, menfaatleri doğrultusunda hareket etmeleri ve bütün çabalarının iktidarı ele geçirmek olması noktasında eleştirir.

“Hangi Partiden Koysam Acaba?” adlı öyküde siyasetçilerin yanında siyasi partilere yönelik eleştiriler de yer alır. Emekli bir albay olan Cavit Serveren siyasete atılmak isteğiyle, yıllarca siyasetin içinde olan Tahir Bey’den parti seçme konusunda fikir almaya gider. Tahir Bey, çeşitli partilerde milletvekili olarak görev yapmıştır. Yeniden milletvekili seçilmek için, yeni bir partinin açılmasını bekliyordur. Burada siyasetle ilgilenen insanların ve partilerin hiçbir ideolojik yönü olmadığının, sadece menfaat elde etmek için çalıştığının eleştirisi var-

dır. Cavit Bey’in hangi partiden adaylığını koyacağını bilmediğini sormasına Tahir Bey şöyle cevap verir: “Hemen Meclise girmek istiyorsan, Adalet Partisi’nden şaşma. Demokrat Parti kapatılmamış olsaydı, kolaydı. Mâlum, Menderes diyordu ki, odunu aday göstersem mebus olur. Demokrat Parti olmadığına göre, en şanslısı, senin için Adalet Partisi’dir” (1970: 135). Menderes’in partisi ve seçmenin eleştirildiği bu ifadelerde Korkmazgil’in Menderes karşıtlığı da okunmaktadır.

Tahir Bey, Cavit Bey’e verdiği tavsiyelerde hemen hemen bütün siyasi partileri sayar. Tahir Bey, Türkiye’deki bütün partilerin iç yüzünü de ortaya döker. Böylece bu partilerin sadece kazanç elde etme gayesinde olduğu ortaya konulmak istenir. Partilere milletvekilli olmak için gidenlerin de başka gayeleri yoktur. Öyküde bu durum, Tahir Bey’in, Cavit Bey’e milletvekili seçildiği parti kapatılırsa yeni bir partiye geçebileceği ya da bağımsız milletvekili olarak kalabileceğinin söylenmesiyle ortaya konulur (1970: 138).

Siyasi eleştirilerin ağır bastığı öyküde siyasi partilerin sadece halkı uyuttuğu ve kendi menfaatlerini her şeyin üstünde tuttuğu dile getirilir. Öyküde eleştirilen noktalardan biri de Tahir Bey’in Güven Partisi için sermaye çevresi ve para babalarıyla dümen çevirdiklerini söylemesi üzerine, Cavit Bey’in emeklilerin geçimlerini zor sağladığına işaret eden sözleridir (1970: 136). Cavit Bey’e aday olacağı bir parti bulamayan Tahir Bey, çareyi sonunda partilerin adını yazdıkları kâğıtlardan kura çekmekte bulmasıyla öykü sona erer.

Konunun ele alındığı öykülerden biri de “Eyyam Efendileri”dir. Öyküde kendilerince oluşturdukları demokrasi anlayışıyla siyaset yapan “Efendilerin” eleştirisi yer alır. Öykü, şu cümlelerle başlar:

Dört koltuk vardı odada, bir de camlı masa. Dört koltukta dört adet beyefendi vardı, bir de camlı masada. Bir tek zaman vardı odada: mutlakiyet, meşrutiyet, cumhuriyet, demokrasi... Yani, mutmeşcudem... Demcummeşmut... Cummeşmutdem... Yani, demokrasi vardı odada (1970: 55).

Bu ifadeler, ülkede mutlakiyetin, cumhuriyetin, meşrutiyetin ve demokrasinin birbiriyle karıştığını ve demokrasi algısının; bu rejimlerle birlikte anıldığını vurgular. Dört koltukta oturan beyefendilerin bulunduğu odanın dışında da özel arabaları bekler. Bu durum toplumdaki gelir adaletsizliğinin yanı sıra siyasi parti liderlerinin bu adaletsizliğe olan kayıtsızlığının bir göstergesidir.

Öyküde kendi aralarında neye “evet veya hayır” dediklerini bilmeyen demokrasi örtüsüne bürünmüş olan mutmeşcudem, demcummeşmut ve cummeşmutdem hep bir ağızdan “Yaşasın Kral” diye bağırır. Bu, demokrasi anlayışına zıt olarak partilerin kendi menfaatlerinin ön gördüğü bir anlayışı demokrasi örtüsüne büründüklerinin göstergesidir. Odaya çekinecek giren genç adam ise öyküde sosyalizmin sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Genç adamın odaya girdikten sonra camlı masadaki adamın ona, oraya geleceğini bildiklerini söylemesi dikkat çekicidir (1970: 57). Bu ifadeler, Marks’ın tarih anlayışındaki kapitalizmden sonra sosyalizmin kaçınılmaz olduğu fikrinin vurgusu şeklinde yorumlanabilir. Marks ve Engels, toplumların gelişimini tarihsel bir diyalektikle açıklar. Onlara göre toplum tarihinde belli aşamalar vardır. Bunlar: ilkel toplumlar, kölelik üzerine kurulmuş toplumlar,

feodalizm, kapitalizm, sosyalizm ve komünizmdir. Öyküde kapitalizmin pençesinde gösterilen parti liderlerinin sosyalizmi beklediklerini söylemeleri Marksizm'in tarih anlayışına işaret etmektedir. Eserdeki diğer öykülerden farklı olarak tamamen siyasi eleştirilerle dolu olan bu öyküde camlı masadaki adamın şu sözleri siyasi ve bürokratik çevrenin içinde bulunduğu kirli ve çarpık ilişkileri gözler önüne sermesi açısından dikkate değerdir: “-Toprak ağasını yanımıza almadan, fabrikatörü yanımıza almadan, eşrafi yanımıza almadan, (...) ithalatçıyı yanımıza almadan... nasıl yapabiliriz? (1970: 59).

Siyasi partilere yönelik eleştirilerinde Korkmazgil, siyasi partileri, içi boş ideolojik görünümünün arkasında bütün amaçlarının kazanç elde etmek olduğu ve yürüttükleri politikanın da bu doğrultuda şekillendiği noktasında ağır şekilde eleştirir.

1.4. Toplumda ağılık sisteminin ve işbirlikçilerinin eleştirisi

Korkmazgil, eserlerinde ağılık sitemini de eleştirmiştir. Sosyalist dünya görüşünü benimseyen sanatçı, halkın sömürülmesine karşıdır. Bu nedenle her fırsatta halkı sömüren, ezen, sistem ve zihniyetlere karşı eserlerinde savaş açar.

Korkmazgil, “İtin Ağası” adlı öyküsünde halkın ağa karşısındaki ezikliğine ve ağanın halkın eğitim hakkını sabote etmesine yer vermiştir.

Öykünün başında bir köy öğretmeninin ağa tarafından istenmemesi ve farklı bir yolla tehdit edilmesi yer alır. Öğretmen, evinin kapısında önce bir kedi ölüsü, ardından kesilmiş keçi kafası ve it kellesi görünce tedirgin olur ve muhtardan ağa tarafından istenmediğini öğrenir. Bunun üzerine başka bir köye giden öğretmen bir gün okula giderken Cemal Ağa'nın itinin okul kapısında uzandığını görür. İt bir türlü kapıdan kalkmaz. Öğretmenin, itin sahibine söylenmesini istemesi üzerine çocuklardan birinin; “O iti hükümet bilem kaldıramaz, öğretmenim!” (1970: 37) demesi, ağanın köyde ciddi bir hiyerarşik yapı oluşturduğunu ve bu yapıya hükümetin dahi müdahale edemeyeceğini ortaya koyar. Öğretmen, eline aldığı sopayla köpeği kovar. Köy, öğretmenin Cemal Ağa'nın itini dövdüğü dedikodusuyla çalkalanır. Birkaç gün sonra kaymakam tarafından ilçeye çağırılan öğretmene kaymakam, ağaya ve eşrafa saygılı olması ve Cemal Ağa'nın itine de eşeğine de dokunmaması gerektiğini (970: 40) söyler.

Bundan sonra öğretmen, başka bir köye atanır. Kaymakamın sözleriyle, ağılık sistemine bürokrasinin de riayet ettiğine ve ağaların bürokrasinin başında olanlarca sayıldığına vurgu yapılarak bürokrasi de sert bir şekilde eleştirilir.

1.5 Basının çürümüşlüğüne eleştirisi

Cumhuriyet döneminde mizah alanında birçok dergi ve gazete karşımıza çıkar. Cumhuriyet tarihinin en uzun ömürlü mizah dergisi *Akbaba*'dır. *Akbaba*, aralıklarla da olsa 1977 yılına kadar yayın hayatını sürdüren bir dergidir (Cantek, Gönenç 2017: 12). Dergi, uzun ömürlü oluşunu siyasi iktidarlara kurduğu yakın ilişkilere borçludur. Cantek ve Gönenç, *Akbaba* dergisinin muhalefet partilerini eleştirmesiyle iktidar partilerinden maddi kazanım elde ettiğini

söyler ve eklerler: “bu kazanımlarını 1923-1950 döneminde Cumhuriyet Halk Partisi’nden (CHP), 1950 sonrasında Demokrat Parti’den (DP) elde etmiş, iktidar değişiminde daha önce yandaş olduğu partiyi bu kez eleştirmeye başlamıştır” (Cantek, Gönenç, 2017: 12).

Cumhuriyet döneminin mizah alanında en önemli gazetelerinden biri ise *Markopaşa*’dır. Dönemi içinde siyasi iktidarların hedefi haline gelen *Markopaşa*, “farklı siyasal grupların hedefi haline gelen bir yayındır” (Cantek 2015: 14). Dönemi içinde gerek CHP, gerek DP’yi eleştirmesi *Markopaşa*’nın sonunu getirmiştir. Her ne kadar *Markopaşa* farklı isimlerle çıkmayı denemişse de başarı elde edememiştir. Gazetenin yöneticilerinden olan Aziz Nesin, 1962’de *Zübük* adlı bir mizah gazetesini yayın hayatına kazandırmıştır.

Korkmazgil, 1960’lı yıllarda Aziz Nesin’in *Zübük* gazetesinde mizah öykü ve fıkra yazıları yazar. Bu öykü ve yazılarında başta siyasi iktidar olmak üzere halkın aksayan yönlerini de eleştirir. Çeşitli gazete ve dergilerde de çalışan Korkmazgil (*Akis*, *Forum*) basın sektöründeki çarpıklıkları da yakından görme fırsatı yakalar. Öykülerinde de ülkede basındaki çürümüşlük ve ahlaksızlığı, sert eleştirilerinin odağına oturtur.

“Cuk Oturmuş Kerata!”, gazete imtiyaz sahiplerinin gazetelerini sattırmak ve kazanç elde etmek için başvurdukları riyakarlık ve çirkefliliğin eleştirisini içerir. Necmettin Cevher’i ziyarete giden avukat arkadaşı, kendi hitabıyla, Necmi Bey’i odasında gazete çalışanlarıyla konuşurken bulur. Necmi Bey, *Hamle* gazetesinde Köşemden bölümüne yazılar yazmaktadır. Gelen avukat arkadaşına, o günkü gazeteyi uzatarak yazdığı yazıyı okutur. Yazı; Necmi Bey’in daha önce yazdığı bir yazıya, *Hakikate Işık* gazetesinin bir eleştirisi yazısına cevaben kaleme alınmıştır. Necmi Bey ise, *Hakikate Işık* gazetesinin bu yazısına *Hamle* gazetesinin Köşemden bölümünde cevap vermektedir (1970: 145). Necmi Bey, bu yazıları arkadaşına okuttuktan sonra, başka gazete ve dergilerde de kendisine yönelik tehdit yazıları kaleme alındığını söyler (1970: 147).

Sıkı sıkıya sol görüşe bağlı görünen Necmi Bey’in yazdığı gazetenin patronu, gazetenin başyazılarında sol görüşe karşı sağcı yazılar yazmaktadır. Bu durum, Necmi Bey’in avukat arkadaşını düşündürse de o, üzerinde durmaz. Bu ziyaretinden bir hafta sonra Avukat’ı, Necmi Bey’in eşi Nahide Hanım ziyaret eder. Necmi Bey’den boşanmak istediğini söyleyen Nahide Hanım, bunun sebebini şöyle açıklar:

Hamle gazetesindeki Köşemden sütununa solcu, sözümona solcu, yazılar yazar; hemen arkasından, Hamle’nin başyazısını yazar. O bitince bu sefer, Hakikate Işık gazetesinde, Hamle’deki kendi köşesine cevap yazar. Aksiseda dergisinde, hem Hamle’deki kendi yazısına, hem de Hakikate Işık yazısına cevap verir. Fırsat bulursa Vurgun dergisine, yine Hamle’deki kendi yazısına çatan yazılar yazar. Birinde solcudur, birinde sağcı” (1970:151).

Nahide Hanım, Necmi Bey’in bu riyakârlığına daha fazla dayanamayacağı için boşanmak istemektedir.

Korkmazgil, burada gazete imtiyaz sahiplerinin bütün derdinin, gazetelerine dikkatleri çekerek, onları sattırmak olduğuna vurgu yapar. Ancak yazarın asıl eleştirdiği şey, ideolojik dünya görüşlerinin sadece kazanç elde etmek için benimsenir görünmesidir. Bu da ideolojik bir dünya görüşü olmayan, var olan ideolojik yaklaşımları kazanç için kullanan, gazete sahibi Necmi Bey ile ortaya konulur.

1.6. Halkın sömürüyü kanıksamasının eleştirisi

Korkmazgil, halkın içinde bulunduğu kötü koşulları, her fırsatta eserlerine konu edinir. Bunu yaparken de halkı yüceltme yoluna gitmez. Halkı olduğu gibi kabul etmeyen sanatçı onu “uyandırıp değiştirmeğe uğraşır. Bunun için, gerekirse eleştiriye bile başvurur” (Bezirci, 1971: 142-143). Eserlerinde halkı bilinçlendirme ve yanlışlara karşı uyandırma amacı güden sanatçı, özgür ve refah içinde bir halk hayal etmektedir. Bu nedenle halkın ezilmesi ve sömürülmesine karşıdır. Halkın sömürü ve ezikliği kabul edip kanıksamasını ağır bir dille eleştiren Korkmazgil, buna “Koca Şehrin Belâlısı” adlı öyküsünde de yer verir.

“Koca Şehrin Belâlısı”, toplumsal bir olay üzerinden siyasi eleştiriler içerir. Şehrin Belâlısı, Allahsız Osman lakaplı, kısa boylu ve ayağı topal bir adamdır. Bütün şehir bu adamdan korkmaktadır. Ünü hemen herkese yayılan Allahsız Osman, istediği adamdan haraç alır, kimse de sesini çıkaramaz. Şehre gelen Ressam’a, Allahsız Osman’ın ünü anlatılır. Bir gün Ressam, gittiği kahvede Allahsız Osman’la karşılaşır. Osman, Ressam’dan haraç almak ister. Zar zor geçimini sağlayan Ressam’ın tepesi atar. Ressam; “Garipliğim, işsizliğim, parasızlığım, sosyal adaletsizliğim, bırakılmışlığım, sabahtan akşama açlığım geldi gözlerimin önüne” (1970:b 130) ifadeleriyle ortaya konulan ruh haliyle Allahsız’ı döver. Ressam’ın bu ruh hali ifadesiyle halkın içinde bulunduğu durumun özetini veren Korkmazgil, Ressamla, halkın durumunun eş olduğunu da anlatmak istemektedir. Allahsız Osman’ı döven Ressam, halkın gözünde bir anda kahraman olur.

Bu olaydan iki ay sonra bir genç tarafından yolu kesilen Ressam’a genç adam, zavallı, topal ve babayığit Allahsız Osman’ı nasıl döversin diyerek onu döver. Allahsız’ı dövdüğü için genç adamdan dayak yiyen Ressam, bir şehrin belâlısı yapamayacağını anlayarak şehri terk eder. Öyküde halkın sömürüden kurtulmaya alışamayacağını eleştirisi yer alır. Öykü halkın sömürüldüğünün ortaya konulmasıyla siyasal bir eleştiri içerirken; bu sömürüye koşulsuz boyun eğen hatta sömürüyü kanıksayan halkın durumuyla toplumsal bir eleştiri barındırır.

1.7. Toplumun birbirine yabancılaşmasının eleştirisi

Marksizm’in, üretim ilişkileri içinde ele aldığı konulardan biri de yabancılaşmadır. Karl Marks, yabancılaşmayı ekonomik yapıyla, dini inançla ve devlet eleştirisinden doğan politik yabancılaşmayla açıklar. Marks’ın üç farklı alanla açıkladığı yabancılaşma aslında birbiriyile bağlantılıdır. Temelde üretim koşullarının sonucu olarak ortaya çıkan bu yabancılaşma Marks’a göre şöyle ifade edilir: “sınıf bilincini elde edemeyen toplumsal yığınlar gerektiğinde kendi değer yargılarının/kültürel kalıplarının kölesi halini alabilirler. Kendi sınıfsal bilincinden uzaklaşıldığı oranda egemen düzenin sınıfsal bilinci ya da düşünce tarzı kabul edilecektir” (Marks, 2014: 66).

Marks’ın ifadeleri kendi sınıfsal bilincinden uzaklaşan insanların, kapitalist düzende egemen olan sınıfın kölesi haline geldiğini ileri sürer. Korkmazgil öykülerinde, Türkiye’de egemen güç olarak emperyalist Batı ülkeleri ve Amerika’yı görür. Marks’ın ileri sürdüğü yabancılaşmayı da yazar, insanların kendi kültür ve toplumundan uzaklaşarak Batı’yı örnek alıp Batı kültürünü benimsemeye çabalaması olarak ele alır. Bu durumun işlendiği öykülerden biri “Operada Bir Vatandaş”tır.

“Operada Bir Vatandaş”ta Mustafa adlı bir köylünün çalıştığı işyerinin sahibiyle operaya gitmesi ve burada yaşadıklarını bir mektupla arkadaşı Rıza’ya -Irıza- iletmesi yer alır. Mustafa, gittiği tiyatroyu, köy temsilleri gibi düşünür ve kadınların, sahnede göbek atarak erkekleri eğlendireceklerini sanır.

Oynanan oyundan Mustafa, hiçbir şey anlamaz. Mustafa, oyuncuların giydikleri köylü kıyafetlerinden onları, köylü zannetmiş ve operaya gelenlerin köylü insanlarıyla alay ettiğini düşünmüştür. Bu düşünce, köylü ile kentli arasındaki uzaklığın köylü tarafından kabul edişinin ifadesi olarak görülebilir. Mustafa, opera sonunda oyunu beğenmediğini ve böyle tiyatro olamayacağını söyler. Seyircilerden bazıları Mustafa’nın bu yorumlarına karşılık tepki gösterir. Mustafa, mektubunda Rıza’ya devletin tiyatrosundan hiçbir şey anlamadığını; ancak tiyatroya gelen kadınları seyretmek için bir daha gelmek istediğini söyler. Mustafa’nın bu ifadeleri köylü ile kentli arasındaki uçurumu ortaya koyması açısından dikkate değerdir. Korkmazgil öyküsünde, kentlinin köylüye yabancılığını da eleştirmiştir.

Korkmazgil, insanların birbirine ve kendilerine yabancılaşmasında üretim koşullarının sonucu olarak ortaya çıkan kapitalist sistemin dayattığı yabancı hayranlığına da dikkati çeker.

Sonuç

Mizah, içinde uyumsuzluk ve karşıtlıklar barındıran bu nedenle gülmenin farklı şekilleriyle karşımıza çıkan bir türdür. Bir mizah ürünü, kimi okuru kahkahalara boğarken; kimini hafifçe gülümsetir ya da tedirgin eder bir nitelik taşır. Çünkü mizah, var olan bir sistemi alt üst etmeye yönelik bir “görev” de üstlenir. Türk edebiyatında sistemi hedef alan ve “görevci” bir işlev üstlenen mizahla Cumhuriyet döneminde karşılaşılır. Özellikle 1933’ten sonra CHP’nin baskıcı politikaları “görevci mizah”ın yükselişine zemin hazırlamıştır. Bu tarihlerden sonra mizahın eleştiri okları, yoğun olarak siyasi iktidara yöneliktir. Mizah öykülerinde bu noktadaki eleştirileriyle dikkatleri üzerine çeken sanatçılardan biri Korkmazgil’dir. Korkmazgil, Marksist dünya görüşünü benimsemiş ve eleştirilerini de çoğunlukla bu zeminde ortaya koymuştur.

Toplumcu gerçekçi sanatçıların ortak yönlerinden biri, sosyalist düzenin kurulması hayaline sahip olmalarıdır. Toplumcu gerçekçi bir sanatçı olarak Korkmazgil’in öykülerinde, siyasi eleştirilerle iktidarın zedelenip yıkılmasıyla sosyalist düzenin kurulması isteği okunmaktadır. Bu bağlamda Korkmazgil’in öykülerinde siyasi partiler, iktidar sahipleri, ideolojik dünya görüşlerinin çürümüşlüğü, eleştiri oklarının hedefini oluşturur. Eleştirilerinde Marksist bakış açısını esas alan Korkmazgil, siyasi duruşunu bütün yönleriyle öykülerinde okura aksettirir.

Siyasi partiler ve iktidar sahipleri; iktidarı ellerinde bulundurmak için girdikleri illegal yollar ve dalaverelerle, toplumdaki insanların durumlarına olan kayıtsızlıklarıyla, para ve güç hırslarıyla ele alınarak eleştirilirler. Ülkedeki yanlış demokrasi algısı, siyasete atılanların siyasi yetersizlikleri ve ahlaksız kimlikleri, eleştirilerin odağını oluşturur. Ülkedeki bürokrasinin ağılık sitemine olan yaklaşımı, toplumdaki gelir adaletsizliği, para ve güç için kullanılan ideolojik dünya görüşleri, dolandırıcılık, Amerikan emperyalizmi ve halkın buna olan tepkisizliği, öykülerde eleştirilen diğer hususlardır.

Korkmazgil'in, *Made in Turkey*'de "görevci/yararcı" bir mizah anlayışıyla toplumu uyarmak, uyandırmak, bilgilendirmek ve değiştirmek amacı güttüğü söylenebilir. Bu yönüyle öyküler okurda kahkahadan ziyade, hafif gülümsetme ve çoğunlukla tedirgin etme özelliği taşır. Bu da öykülere yüklenen işlevden kaynaklanmaktadır.

Kaynaklar

- Aydın, M. (2014). *Hasan Hüseyin Korkmazgil, yaşamı sanatı*. 1. Basım, Ocak: İlkim Ozan.
- Bezirci, A. (1971). *On şair on şiir*. 1. Basım, Şubat: May.
- Belge, M. (2011). *Tarihten güncelliğe*. 4. Basım, İstanbul: İletişim.
- Cantek, L. Gönenç, L. (2017). *Muhalefet defteri*. 1. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi.
- Cantek, L. (2015). *Markopaşa*. 2. Baskı, İstanbul: İletişim.
- Eagleton, T. (2012). *Marksizm ve edebiyat eleştirisi*. U. Özmakas (Çev.) 1. Baskı İstanbul: İletişim.
- Eşitgin, D. (2015). Hayriye Ünal ile söyleşi. *Türk Dili*, S.762, Haziran, s.53.
- Güler, M. (2007). Rıfat Ilgaz'ın öykülerindeki mizah. *Rıfat Ilgaz Sempozyumu 10-12 Mayıs 2006*. 1. Baskı, Ekim, İstanbul: Çınar.
- Hasan Hüseyin, (1981). Politikacının kökeni. *Yeni Olgu*, 4-5 Temmuz-Ağustos, 17.
- Kaba, F. (2016). Mizah, yazınsal mizah ve Jacques Prevert şiiri. *Batı edebiyatında mizah*. Ş. Sivrioğlu ve başk. (Ed.) 1.Baskı: Kriter, 159.
- Karakale, F. (2016). Kahkaha kralı Averçenko'dan Lenin'e dostça bir tavsiye. *Batı edebiyatında mizah*. Ş. Sivrioğlu ve başk. (Ed.) 1.Baskı: Kriter, 183.
- Marx, Engels, Lenin (2008). *Kadın ve aile*. A. Gelen (Çev.) 1. Baskı Ekim Ankara: Sol.
- Marx, K. Engels F. (2013). *Komünist manifesto*. N.Sathıgan (Çev.) 1. Basım, Mart: Yordam.
- Marx, K. (2014). *Karl Marx & das kapital*. F. Saatçioğlu & M. Ukray (Haz.) Eylül, İstanbul: E-Kitap.
- Nesin, A. (2001). *Cumhuriyet dönemi Türk mizahı*. Ekim: Adam.
- Öngören, F. (1983). *Türk mizah ve hicvi*. 4. Baskı: Türkiye İş Bankası.
- Özcan, Ö. (2002). *Türk edebiyatında hiciv ve mizah*. İstanbul: İnkılâp.
- Yücebaş, H. (2004). *Türk mizahçıları*. 1. Baskı: Mayıs, L&M .
- Zamir, Y. (2009). *Marks gerçekte ne dedi*. 2. Basım, İstanbul: Alev.



folk/ed. Derg, 2020; 26(3):577-596
DOI: 10.22559/folklor.1232

Türkçede Ses Kavramsal Alanının Yapılandırılmasında İmge Şemaları, Kavramsal Metafor ve Metoniminin Roller

The Roles of Image Schemas, Conceptual Metaphor and
Metonymy in Structuring the Conceptual Field of *Sound* in
Turkish

Özay Önal*

Öz

Bu çalışmada *ses*; müzik ve dil alanlarındaki görünüşleri çerçevesinde ele alınarak, üstdil ve günlük dildeki kavramsallaştırılma eksenlerinde incelenmiştir. Çoğu alanda olduğu gibi, ses hakkında yapılandırılmış bilgilere sahibiz. Sesin *yükseklik*, *gürlük*, *tını* gibi alt bileşenleri; *ezgi*, *dizi*, *hareket*, *tonlama* gibi oluşumları incelendiğinde, bunların zihin tarafından somutlaştırılmaya ihtiyaç duyulan soyut kavramlar olarak görüldüğü, müzik ve sesbilim metinleri ile günlük dildeki kalıp sözlerde karşılaşılan imge şemaları, kavramsal metafor ve metonimi *örüntülerinden* anlaşılmaktadır. Buradan hareketle, Türkçede *ses* kavramının iç düzenlenişinde bu örüntülerin rollerinin incelenmesi bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bu doğrultuda, çeşitli müzik teorisi, müzik ansiklopedisi, ses fiziği ve sesbilim kaynaklarından bilimsel üstdil örnekleri derlenmiştir. Diğer yandan, ses kavramsallaştırmasının kültürel/naif yönü hakkında günlük dildeki kalıplaşmış söz, deyim ve

Geliş tarihi (Received): 14.10.2019 - Kabul tarihi (Accepted): 19.04.2020

* Dr. Öğr. Üyesi. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi. ozayonal@mgu.edu.tr. ORCID ID 0000-0002-6010-5766

atasözlerinden yararlanılmış, internet sitelerindeki kullanımlara başvurulmuştur. Bulgular, sesin betimlenmesinde müzik ve sesbilim üstdilinin yanı sıra günlük dilin de imge şemaları, kavramsal metafor ve metonimi örüntüleri açısından zengin olduğunu göstermektedir. Bilgi alanları arasında örtüşen yanlar olmakla birlikte farklılıklar da tespit edilmiştir. Ayrıca müzik ve sesbilimdeki ses terimlerinin çoğunlukla günlük dil kaynaklı oldukları ve metafor üzerinden anlam genişlemesine uğrayarak terimleştikleri de gözlemlenmiştir. Ses, şüphesiz müzik ve dil alanları ile sınırlandırılmayacak kadar zengin bir olgudur. Bu çalışmanın tespitlerinin, sesin diğer türlerinin kavramsallaştırılma biçimleri hakkında da önemli sezdirimler yaratması beklenmektedir.

Anahtar sözcükler: *ses, müzik, sesbilim, imge şemaları, metafor, metonimi*

Abstract

In this research, the concept of *sound* in Turkish has been considered in terms of its occurrences in the fields of music and speech and analyzed with respect to the related metalanguage and daily language. As it is the case for most conceptual field, we have a body of structured knowledge regarding the sound. It is understood from the image schematic, conceptual metaphorical and metonymic patterns found in music and phonology texts that the components of the sound like *pitch*, *amplitude* and *timbre*; and the formations of it like *melody*, *motion*, *path*, *interval*, *chord* and *scale* are understood as abstract concepts that must be embodied as concrete entities by the human mind. Drawing on this, the roles of these patterns in structuring the conceptual content of the sound in Turkish frame the focus of this research. To that end, typical examples have been collected from the metalinguistic usages found in the books of music theory, linguistics, acoustics and music encyclopedias. On the other hand, naïve knowledge models of sound have been observed in daily formulaic language containing idioms and proverbs and also in the web news. Findings show that image schemas, conceptual metaphor and metonymy are highly prevalent in both models of knowledge. It has also been observed that the specific terms found in the metalanguage of music and linguistics actually belong to the daily language and have been transferred into the metalanguage through metaphorical mapping. Sound is such a widespread phenomenon that we obviously can not restrict it to music and language only. However, our findings will hopefully help us understand the nature of the other types of sound as well.

Keywords: *sound, music, phonology, image schemas, metaphor, metonymy*

Extended summary

A conceptual domain is a body of knowledge in the conceptual system that contains and organizes related thoughts and experiences. One of the important results of conceptual system studies is that abstract concepts are systematically structured in terms of easily observable and understandable domains such as physical objects, their motions and interactions. As it is the case for most conceptual fields, we highly structure our thoughts and knowledge regarding

the concept of sound. Sound is a complex concept formed by a number of components. It is seen that components of the sound like *pitch*, *loudness*, *timbre* and sound patterns like *scale*, *motion*, *path*, *melody*, *intonation* are abstract concepts that must be embodied in order to be understood much better by the human mind through some conceptual tools as image schemas, conceptual metaphor and metonymy.

Drawing on this, the roles of these conceptual tools in structuring the conceptual content of the sound in Turkish frame the focus of this research. Here, the sound is considered as a superordinate concept including the music and speech sounds. Sound is, of course, such a ubiquitous phenomenon that we obviously can not restrict it to these fields only. However, the findings of the current study will hopefully help us understand the nature of nonmusical and nonhuman sounds as well.

To that end, typical examples have been collected from the metalinguistic usages in the books of music theory, linguistic, phonology, acoustics and music encyclopedias, representing the scientific/expert knowledge model of the sound. On the other hand, cultural and observation-based knowledge of the sound have been searched in daily language containing Turkish idiomatic expressions and proverbs. Some examples have also been collected from the web news. Findings show that the role of image schemas, conceptual metaphor and metonymy are highly prevalent in structuring the thought and knowledge in all fields of the sound.

The image schematic, metaphorical and metonymic patterns structuring the concept of the sound in Turkish are in accordance with the *embodiment* and *experientialism* principles of Conceptual Metaphor and Metonymy Theory. Two different image schemas are salient in structuring the component of pitch in Turkish. One of them is verticality image schema as seen in the examples of *yüksek/dik-alt/alçak perde/ses* (*high-low pitch/notes*) and *yukarı seslere çıkmak- aşağı seslere inmek* (*going up to high notes, coming down to low notes*).

The second one is thickness image schemas in which *ince-kalın* (*thin-thick*) distinction is revealed. Thickness schema sometimes interacts with the vertically schema, as seen in the example of *kalın/ince perdeye/sese gitmek/inmek/çıkmak* (*going down/up to thick/thin pitch/notes*). Although Persian originated *tiz-pest* are widely used in Turkish, *tiz* means “sharp” and *pest*, “low” so these do not belong to a third type of schema and are a combination of the two image schemas mentioned above. Although both verticality and thickness schemas are seen in music texts, only the verticality schema is seen in phonological metalinguistic usages.

The motion and the course of the sound seem to be well defined in the music texts. For example, *source-path-goal* image schema and *journey* metaphor are salient in Turkish Makam Music. Melody starts from a certain note of the makam and tunes the intended notes identified by the makam type. It rests short on certain notes and long on the others and ends in the destination note. Since there is no pitch-based sound system and scales in the speech sounds, the change in pitch makes up the direction (e.g. *up*, *down* or *steady*) of the speech melodic patterns (intonational contours). However, we do not see much detailed description of the melodic motion structured by the image schemas like *source-path-goal* here.

As for the cultural concept of the sound derived from the daily language, idiomatic expressions and proverbs, it is seen that naïve/cultural sound model of knowledge as opposed to the scientific/expert one emphasizes the loudness of the sound and makes it more understandable through *force (compulsion)* image schema. For example, the sound can be considered as something moving and bearing a potential of physical force (e.g. can cause the windows, walls, ground, and mountains to shake or tremble). The course of the motion is not clearly identified as the sound can spread multi-dimensionally. The melody and timbre are conceptualized as things either pleasing or annoying the ear. Whether it is a part of music, speech or environment, the emotional aspect of the sound is stressed in the cultural models. The description of the timbre seems to be another important point. A metonymic link can easily be observed between the sound source and the timbre. While the phonology does not attempt to describe the timbre thoroughly, it is well defined in music and acoustic sources. However, almost all the expressions to define the timbre (e.g. *soft, deep, clear, crunchy, affectionate sound/voice*) come from the other conceptual fields among which the senses of touch and taste; color and temperature are the most common.

Consequently, it has been observed that metalinguistic terms used to describe the sound in Turkish are already used in daily language in their basic meanings and have been transferred into metalanguage through metaphorical extension.

Giriş

Kavramsal yapısı açısından incelendiğinde, varlıklar arası etkileşimlerin sesin oluşumunda etkin olduğu görülür: Bir cisim titreştiğinde etrafındaki hava moleküllerini titreştirir. Titreşimleri duyulabilir kılan havanın varlığıdır, zira havasız ortamda titreşim mümkün ancak iletimi mümkün değildir. Titreşimler, hava moleküllerinin zincirleme biçimde birbirini titreştirmesi sayesinde yayılır ve işitme organına iletilir. Buradan itibaren algısal süreç başlar. Burada tarif edilen etkileşimlerin sonucu, zaman ekseninde gelişen bir *olay söz konusudur*. Ses, bu olaya verilen addır. Özetle, ses kavramsal nitelik olarak bir olaydır ve kendini üreten varlıkların somutluğuna rağmen, tüm olaylar gibi soyut bir nitelik sergiler.

Kavramsal alanlar, düşünce ve deneyimlerin organize edildiği, zihindeki kavramsal yapıda yer alan bilgi bütünleridir (Evans ve Green, 2006: 14). Kavramsal yapı çalışmalarının önemli bulgularından biri de soyut kavram alanlarının, fiziksel nesnelerin konumları, hareketleri ve birbirleriyle olan fiziksel yakınlık ilişkilerinden elde ettiğimiz gözlem ve deneyimlerimizle yapılandırılmasıdır. Kavramsal sistemimiz soyut kavramsal alanları, onları daha anlaşılabilir kılacak olan daha somut deneyimler üzerinden organize eder (s.15). Söz gelimi, “Konser günü hızla yaklaşıyor” tümcesinde, temel soyut kavramsal alanlardan biri olan *zamanın* değişimi, fiziksel bir nesnenin konuşucuya yaklaşma hareketi üzerinden kavramsallaştırılır.

Ses kavramsal alanı, zihnimizde çeşitli biçimlerde organize edilmiş pek çok gözlem, deneyim ve bilgi barındırır. Ses; insan sesi, çalgısal sesler, çevresel sesler, doğa kaynaklı sesler gibi pek çok türsel görünüm ile yaşamda yaygın olarak yer tutarak, ölçülebilir fiziksel özelliklerine ilaveten kültürel ve duygusal algılanma biçimlerine sahip karmaşık bir kavramsal alandır.

Ses hakkında düşünürken, konuşurken veya yazarken *yükseklik*, tını, *gürlük*¹, *ezgi*, *hareket*, *seyir* gibi soyut alt kavramları (terimleri) somutlaştırarak daha anlaşılabilir hale getirmek için fiziki dünyaya ait *uzamsal konum/yön*, *ilişki* ve *eylemler*den yararlanılır. Bu aşamada, düşüncenin ve ona bağlı bilginin biçimlenmesi ve dilsel sunumu süreçlerinde etkin rollere sahip olan *imge şemaları*, *kavramsal metafor* ve *metonimi* gibi zihinsel araçlar, soyut ile somut arasında köprü kurar ve ilkinin ikincisi üzerinden daha anlaşılır kılınmasına olanak sağlar.

Amaç ve kapsam

Bu çalışmanın temel varsayımını, sesin somut kavramsal alanlar üzerinden somutlaştırılarak daha anlaşılır kılınan soyut bir kavramsal alan olduğu görüşü oluşturmaktadır. Bu varsayımı desteklemek için sese dair tipik anlatıların ve nitelermelerin yer aldığı Türkçe kullanımlarda bilgi/düşünce yapılandırıcı zihinsel araçlar olan imge şemaları, metafor ve metoniminin izleri sürülecek; böylelikle sesin bileşenlerinin ve ses ile oluşturulan örüntülerin nasıl kavramsallaştırıldığı incelenecektir. Diğer bir deyişle, farklı ses alanlarında, düşünce ve bilgi üretilip sese dair betimlemeler yapılırken bu zihinsel araçlardan nasıl yararlanıldığı araştırılacaktır.

Ses, bu çalışmada müzik ve dil olmak üzere iki algısal ve üretimsel bilgi alanı üzerinden incelenecektir. Ses, hiç şüphesiz sadece bu iki alanla sınırlandırılmayacak kadar geniş türsel görünümlere sahip bir olgudur. Ancak, bu çalışmanın tespitlerinin, sesin diğer türlerinin kavramsallaştırma biçimleri hakkında da önemli sezdirimler yaratması beklenmektedir.

1. Kuramsal çerçeve

Somut kavramların yanı sıra soyut kavramlara da sahip olabilmesi, insan zihninin önemli ayırt edici özelliklerinden biridir. Ancak, soyut kavramların somut olanlardan bağımsız da var olabileceğini düşünmek mümkün müdür? Lakoff ve Johnson (1980:115)'a göre *duygular*, *düşünceler*, *zaman* gibi bizim için önemli pek çok kavram soyuttur ve deneyimlerimizde açık biçimde belirginleşmemiştir. Bu kavramları, açıkça gözlemleyebildiğimiz ve anladığımız nesneler ve bunların *uzamsal konum*, *hareket* ve *ilişkileri* (aşağı/yukarı, iç/dış, ön/arka, ileri/geri vb.) gibi doğrudan anlamlı yapılar üzerinden anlamaya ve anlatmaya gereksinim duyarız. Bu gereksinim, kavramsal sistemimizde *metaforik tanımlamanın* (*metaphorical definition*) ortaya çıkmasına yol açar. Lakoff ve Johnson, metaforun özünün bir şeyi başka bir şey cinsinden anlamak ya da deneyimlemek olduğunu söyler (s.5).

Metaforik tanımlamanın gerçekleşmesi için zihin, ağırlıklı olarak soyut kavramlardan oluşan *hedef alandan* belirlediği bir kavram ile *kaynak alandan* seçtiği somut bir kavram arasında *eşleme* (*mapping*) yapar. Doğrudan anlaşılması zor soyut kavramlar eşlemenin hedef alanında yer alırken; doğrudan anlaşılabilen daha somut kavramlar kaynak alanda yer alır.

Taylor (2003: 491) bu alanlara dair aşağıdaki örneklemeleri yapar:

- Kaynak Alanlar: hareket, konum, içirme (içinde/dışında), mesafe, büyüklük, uzamsal konumlandırma (yukarı/aşağı), ağırlık, sıcaklık vb.

- Hedef Alanlar: zaman, yaşam, düşünme, usamlama, haberleşme, zihin, duygular, amaçlar, nedensellik, ahlak, aşk, evlilik, toplum, ekonomi, politika vb.

Örnelemek gerekirse, *halk ozanı Aşık Veysel Şatıroğlu*’na ait “Uzun ince bir yoldayım/Gidiyorum gündüz gece...” dizelerinde, *yol* kaynak alanı ile *yaşam* hedef alanı arasında metaforik eşleme yapılarak *yaşam*, *yolculuk* üzerinden anlatılmaktadır. Diğer bir deyişle yaşam, YAŞAM BİR YOLCULUKTUR metaforu tarafından yapılandırılmaktadır.

İmge şemaları metaforik düşüncenin biçimlenmesinde önemli işlevler üstlenir. Johnson, İmge Şemaları Kuramının sahibi olarak bu kavramı şöyle açıklamaktadır: “İnsanın bedensel hareketleri, nesneleri yönetişi ve çevreyle algısal etkileşimleri -eksikliği deneyimlerimizi kaotik ve anlaşılmasız kılacak olan- kendini tekrar eder nitelikte şablonlar¹ oluşturur. Bunlara *imge şemaları* diyorum çünkü bunlar *soyut imge yapıları* olarak işlev görürler” (1987: xix).

İmge şemalarının önemli işlevlerinden biri somut varlıkların (örneğin bir binanın, ağacın, insanın) bedenleri veya yapıları üzerinde *aşığı-yukarı*, *ön-arka*, *üst- alt*, *iç-dış*, *yan*, *bütün-parça* gibi ayrıntılı *yönsel* ve *yapısal* belirlemeler yapmaktır. Bu belirlemelerin, çoğu soyut kavram için de kullanılabildiği şu örneklerden gözlemlenebilir; *arkası karanlık siyaset*, *içi boş iddialar*, *ezginin ortası*, *şarkının bütünü*. İmge şemalarının diğer bir işlevi de kavramın iç yapısını ayrıntılandırmaktır. Örneğin, genel bir anlama sahip olan *hareket* kavramı *kaynak-yol-hedef* imge şeması sayesinde diğer bir hareket şeması olan *döngü (cycle)* imge şemasından farklılaşır.

İnsan zihninin pek çok imge şemasından yararlandığı bilinmekle birlikte, bu çalışmanın kapsamı dahilinde olan altı türe aşağıda değinilecektir.

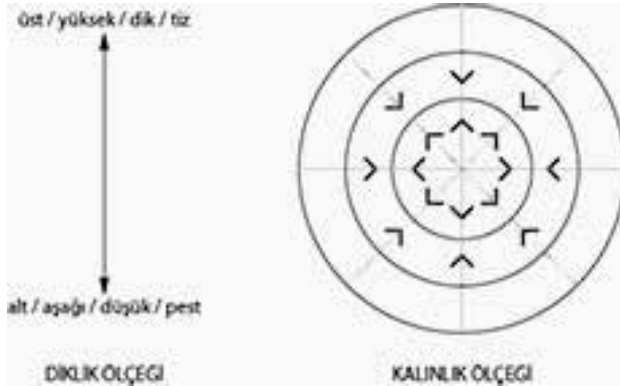
Fiziki dünyada, *nesne*, *cisim* veya *şey* olarak adlandırdığımız canlı/cansız somut varlıklar bulunur. Bunların başta bütüncül form, renk, ağırlık, hacim gibi özelliklerinden, algılar ve deneyimler yoluyla edinilen şematik temsiller soyut kavramlara eşlenir (Evans ve Green, 2006:191). Bu sayede, örneğin sesin yüksekliğinin uzamda yukarı aşağı hareket edebilen bir nesneymiş gibi yükselip düştüğünü kabul ederiz. Böylesi kavramsallaştırmaların kaynak alanını *nesne (object)* imge şeması oluşturmaktadır.

Otomobil, çanta, kutu, bina ve benzeri somut varlıklar başka varlıkları fiziksel olarak “içinde bulundurma” özelliğine sahiptir. *Kap (container)* imge şeması, bu özelliğin şematik temsilini içerir. Örneğin, soyut yapılar olan *ezgi*, *makam*, *dizi*, *akor* gibi kavramların içlerinde *ses* bulundurabilmeleri bunların birer *kap* gibi kavramsallaştırılmaları sayesinde mümkün olabilmektedir.

Otobüs Ankara’dan İstanbul’a Adapazarı üzerinden gidiyor ve Evlilikleri zor günlerden geçerek meçhul bir sona gidiyor tümcelerinin her ikisinde de *kaynak-yol-hedef* imge şeması kaynak alan olarak etkindir. *Otobüsün* aksine somut olmayan ve hareket etmeyen *evlilik* kavramının zamansal değişimi bir yolculuk metaforu üzerinden daha anlaşılabilir hale gelmektedir. Yaşam, eğitim, kariyer ve benzeri süreç temelli olay kavramlarının *yolculuk* deneyimi türünden anlaşılması yaygındır.

Johnson (1987:122), bir kabın içine bir maddeden (örn. *kum*) daha fazla eklenmesinin kaptaki madde seviyesinde yükselmeye neden olacağını söyleyerek zihin bu gözlemden *daha fazla* ile *yukarı* arasında; *daha az* ile de *aşağı* arasında bir bağıntı kuracağını belirtir. Kavramların miktarındaki artma ve azalmanın, *diklik ölçeği* adı verilen bir tür *ölçek* yardımıyla nitelenmesi yaygındır. *Diklik imge şeması*, “DAHA FAZLA YUKARIDIR” (MORE IS UP) metaforunu güdülemektedir. Bu şema, deneyimlerimize hem niceliksel hem de niteliksel yönlerden temel oluşturur. Sesin frekans miktarı (yüksekliği); fiyatların, sıcaklığın, duyguların (örn. *öfke*) miktarındaki değişim diklik ölçeği üzerinden tarif edilir.

Bir diğer ölçek şeması ise *kalınlık* ölçeğidir. Bir cismin kalınlığındaki farklılaşma sağ, sol, ön, arka gibi yön açısından zengin bir genişleme/daralma ekseninde kendini gösterir. Sesin *ince* ya da *kalın* olarak nitelenmesinin bilişsel temeli böylesi bir gözlem kaynaklıdır. Örneğin, “Çubuk kırılır çıt der, kütük kırılır küt der” (*Bölge Ağzlarında Atasözleri ve Deyimler*, 2016: 81) Türk atasözünde görüldüğü gibi, ince nesnelerin ürettiği ses ile kalın cisimlerin ürettikleri arasında (*çıt* ve *küt*), sıradan insanın gözlemleri açısından yükseklik, gürülük ve tını bağlamında farklar bulunmaktadır.



Görsel 1- Diklik ve kalınlık ölçekleri

Güç (*force*) imge şeması, gerek bedenimiz üzerinden gerekse çevresel gözlemlerimizle deneyimleyebildiğimiz vurma, çarpma, itme gibi eylemlerin temelinde yatan bir şemadır. Johnson (1987:45-48), güç şemasının yedi alt türünden bahseder. Bunların arasında *zorlama* (*compulsion*) şeması, özellikle sesin *gürülük* bileşeninin kavramsallaştırılmasındaki rolü çerçevesinde ilerleyen kısımlarda ele alınacaktır.

Son olarak kavram yapılandırılmasında önemli bir zihinsel araç olan *kavramsal metoni-miye* değinmek gerekir. Gibbs (1994:320)’e göre metonimi, bir şeyin iyi anlaşılır ya da kolay algılanabilir bir yönünün, o şeyin bütününe temsil etmekte kullanılmasıdır. Gibbs, metafor ve metonimiyi birbirinde ayırmak için basit bir yöntem önerir (s.322). Buna göre, metafor, “benzerlik” ilişkisi üzerinden yapılır. Yani, X ve Y arasında, “X Y gibidir” ilişkisi kurulabiliyorsa bu metaforik bir ilişkidir (örn. *Hayat bir yolculuk gibidir*). Diğer yandan, iki kavram arasındaki herhangi bir bağdan *ötürü*, “X, Y’yi temsil eder” çıkarımı yapılabiliriyorsa, bu

metonimik bir ilişkiyi gösterir. *Örneğin, Böyle yetenekler artık çıkmıyor* tümcesinde, *bütün-parça ilişkisine dayalı*, parçanın (*yetenek*) *bütünü (insan)* temsil ettiği metonimik bir ilişki bulunur. Benzer biçimde, algımız, sesin kaynağı ile sesi arasında bir bağ kurar. Bu bağ, sesin, kaynağını temsil ettiği *parça-bütün ilişkisi* temelli *metonimik* bir bağdır ve KAYNAĞI TEMSİLEN SES *metonimik* ilişkisi ile şematikleştirilir.

2. Yöntem

Nitel desenli bu çalışmada, müzikal, dilsel ve diğer sesleri içeren bir “çatı kavram” olarak ele alınan ses; *yükseklik, gürlük, tını* gibi bileşenleri ve *ezgi, hareket, seyir, aralık, akor* gibi oluşumları çerçevesinde incelenecektir.

Dil, her türden düşünce ve bilginin en ayrıntılı ifade ediliş aracı olduğundan, ses kavramsallaştırmalarının incelenmesinde dilsel kullanımlardan, özellikle de yazılı olanlardan yararlanılması yöntem olarak kaçınılmazdır.

Veri toplama yöntemi olarak ilgili kaynaklardan çalışmanın amaçlarına cevap verecek tipik üstdil ve günlük dil kullanımları alıntılanmış ve incelenmiştir. Türkçe müzik üstdili incelemesinin yapıldığı kaynaklar; Klasik Türk Müziği ve Batı Müziği teori kitapları, müzik ansiklopedileri ve ses/müzik fiziği konulu yayınlardan seçilmiştir. Sesbilim üstdilinin incelenmesinde ise sesbilim ve genel dilbilim kaynaklarından yararlanılmıştır. Tüm bu kaynaklar, sese ait bilimsel bilgiyi aktaran ve bu doğrultuda özel bir üstdil kullanan kaynaklar olarak değerlendirilmiştir.

Müzik, dil veya ses fiziği alanında bir uzmanlık iddiası olmayan sıradan insanın ses kavramsallaştırmaları ise günlük dildeki olağan kalıplaşmış sözler, deyimler ve atasözleri üzerinden incelenmiştir. Bu kapsamda, sözlüklerden ve bazı internet sitelerindeki kullanımlardan yararlanılmıştır. Bu tür kaynakların sesin kültürel/naif kavramsallaştırılma biçimlerini yansıttığı düşünülmüştür.

3. Bulgular

3.1 Ses ve bileşenleri: Yükseklik, gürlük ve tını

3.1.1 Müzik üstdilinde yükseklik

Türkçe müzik üstdilinde, sesin yüksekliğinin ifade edilmesinde iki temel tercih karşımıza çıkmaktadır: Bunlardan birincisi *diklik* diğeri ise *kalınlık* ölçeğidir. Bu doğrultuda, ilk örnekler Cangal (1999)’dan alınmıştır:

- (1) “.. birli aralığını oluşturan iki sestten birisi diğlerinden yarım ton daha ince ya da kalın olursa...” (s.47)
- (2) “... müzikte ince sesler üstte, kalın sesler altta düşündüğü için ...” (s. 57)
- (3) “Oysa Re sesinin Sol’den kalın olması durumunda aynı aralık inici nitelik taşıyacağı için...” (s.58)

Cangal'ın kullandığı müzik üstdilinde, sesin yüksekliğinin nitelendirilmesinde *kalınlık ölçeği* başatır. *Örnek* (1)'deki "ince" terimi kalınlık ölçeğini işaret eder. *Örnek* (2) ve (3)'te ise kalınlığa ilaveten diklik ölçeği de görülür. "Üstte", "altta" ve "inici" ifadeleri seslerin diklik ölçeği üzerinde birbirlerine göre konumlanma biçimlerini ve aşağı doğru hareket yönünü tarif etmektedir.

Yılmaz (1994), *porte* terimini açıklarken müzikal seslerin yükseklik bağlamında nasıl nitelendirildiğini şöyle açıklar:

- (4) "Nota sesleri de daima kalın ses altta olmak üzere bir sıra takip eder. Şu halde nota sesleri portenin alt tarafına inildikçe kalınlaşacak, portenin üst tarafına çıkıldıkça incenecektir."(s.17)

Burada da, perde yüksekliğini nitelemeye kalınlık ölçeğini kullanmaktadır. Bununla birlikte, "inildikçe" ve "çıkıldıkça" ifadeleri yazarın tanımda diklik ölçeğinden de yararlandığını gösterir.

Öztuna, (2000:327) perde kavramını, "Sesin tizlik pestlik derecesi" ifadesiyle açıklar ve diklik ölçeği temelli şu örneği verir:

- (5) "Yüksek perdeden söylemek, alçak perdeden başlamak."

Öztuna (2000), *pest* terimini açıklarken "daha kaba, alçak, kalın ses" (s. 354) ve *tiz* için ise "ince ses" (s. 483) açıklamasını kullanır. Yazar, "*dik* terimi için ise "bu kelime önüne geldiği sesi 1 veya 3 koma tiz (dik, ince, yüksek) yapmaktadır" tanımını verir. Kalın sesler için *kaba* nitelendirmesine sadece Öztuna'da rastlanmaktadır. Cangal (1999) ve Yılmaz (1994)'ın örneklerine ilaveten, bu örnekte bir niteleme çifti daha söz konusudur: *tizlik/pestlik*. Bu kullanım, ilk bakışta diklik ve kalınlık ölçeğine ilave üçüncü bir ölçekmiş gibi düşünülse de, Farsça kökenli bu terimlerden *tiz*, ince veya sivri; *pest* ise alt/aşağı anlamına gelmektedir. Yani bu niteleyici ikili, iki ölçeğin tam bir karışımıdır.

Diklik ve kalınlık ölçeklerinin birlikteliğine Danhauser ve Baran (1997)'da da rastlanır;

- (6) "DO RE Mİ FA SOL LA Sİ DO ... sondan başa da okuyabiliriz. O zaman, inceden kalına inen, inici bir dizi meydana gelir." (s.14)
- (7) "DİYEZ notanın sesini inceltir. BEMOL ... kalınlaştırır." (s.18)

Perde ve *frekans* kavramlarına değinirken Zeren (1997) de, "yükselme", "düşme" gibi diklik ölçeği kapsamında örnekler kullanır:

- (8) "Bir sesin frekansı arttıkça perdesinin yükseldiğini (tizleştiğini), ... azaldıkça da perdesinin düştüğünü (pestleştiğini) söyleriz" (s.52)

Diklik ölçeğinin bir başka kullanımı Göktepe (2000:6)'de görülür. Yazar, *perdeyi* şöyle tanımlamaktadır:

- (9) "Bir sesin dikliği (yani pestliği ya da tizliği) müzikte perde ile ifade edilir."

Buraya kadar taranan kaynaklarda, *ince*, *kalın*, *tiz*, *pest* ve *dik* niteleyicilerinin baskınlığı görülürken; yüksek *ses* ve düşük *ses* gibi nitelemelere rastlanmamıştır. Benzer biçimde, *kalın/pest* sesler için "alçak ses" tanımlaması da kaynaklarda geçmemektedir. Fakat, örnek (5)'te olduğu gibi, *yüksek/alçak perde* gibi ve (8)'deki gibi *yükselen/düşen* perde kullanımlar mümkündür.

Türkçe'nin bu açıdan incelendiği tek deneysel çalışma; Türkçe, Farsça ve Zapotek dillerinde sesin yüksekliğinin nitelendirilmesini konu eden Shayan, Özürk ve Sicoli (2011)'dir. Bu çalışmanın Türkçe özelindeki sonuçları, müzisyen olmayan yetişkin Türkçe konuşucuların sesin perdesini nitelendirmede ağırlıklı olarak *ince-kalın* sıfatlarını tercih ettiğini göstermiştir. Bu noktada, şu sorular akla gelmektedir: Müzikal seslere dair zihindeki diklik ölçeğinin kaynağı, diklik ölçeği temelli notasyon sistemi olabilir mi? Ya da, diklik ölçeğinin varlığını bu yazı sisteminden bağımsız, “bilgi tabanlı” olarak düşünebilir miyiz? Günümüz müzikal yazı sisteminin de temeli olarak kabul edilen *Neume harf-şekil yazısı*nın geçmiş M.S. 9.yy'a kadar gitmektedir. Say, *neuma yazısı* hakkında şu bilgileri aktarmaktadır:

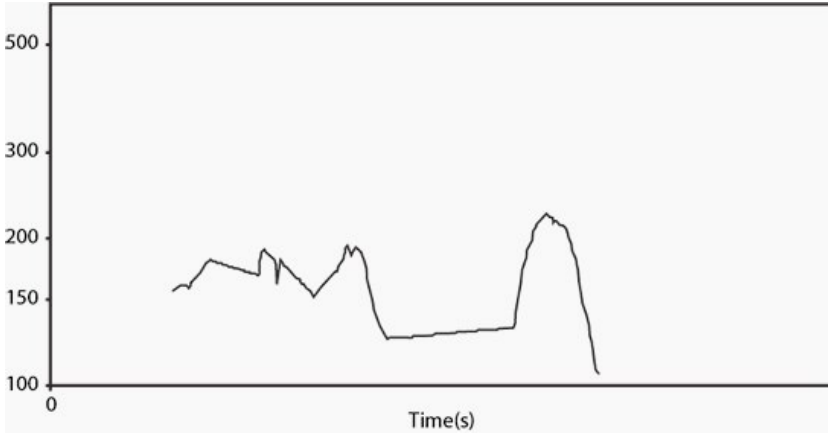
Orta çağ korolarını yönetenler, bu günkü şefler gibi yalnızca tempoyu ve anlamı değil, ezginin iniş ve çıkışlarını da gösteriyor ve örneğin; ince seslerde ellerini kaldırıyor, kalın seslerde ise indiriyorlardı. Neum denilen imler, ... bu gibi hareketlerin, şarkıcılar tarafından ellerindeki yazmalara (sözlerin üzerine) resmedilerek aktarılmasından doğmuş olabilir (1985:894).

Bu tarihsel bilgi, diklik ölçeğinin kaynağının notasyon sistemi değil, insanın bedenselleşmiş (embodied) bilişi olduğu savını desteklemektedir. Diğer bir gösterge de sesin nerede tınladığına dair temel bedensel deneyimlerimizdir. Söz gelimi, pest seslerin bedenimizin alt kısmında; tiz seslerin ise kafa bölgemizde tınladığı kolaylıkla deneyimlenebilir (Zbikowski, 2002:69). Dolayısıyla, sesin yüksekliği ayırmasına insan bedenindeki *aşağı-yukarı* konumlandırması zemin oluşturur. Örneğin, şan sanatçıları *kafa sesi* adı verilen özel bir teknik kullanır. Say (2010:219) bu terimi, “Ses tellerinin kasılması yoluyla gerginliklerinin artırılması ve özellikle kafa bölgesindeki yansıtıcılardan yararlanarak üretilen ses” olarak tanımlar. Bu tip tiz sesler solistin kafa bölgesinde tınlamaktadır. Buna karşılık *göğüs sesi* adı verilen bir şan tekniği de bulunmaktadır. Say, bu terimi de “Şan sanatında, ciğerlerdeki havayı dolu bir biçimde ve zorlanmaksızın kullanarak üretilen denetimli gür ses” olarak açıklar (s.683).

3.1.2 Sesbilim üstdilinde yükseklik ve konuşma ezgisi

Dilbilimin konuşma seslerini dildeki işlevleri açısından inceleyen alanı olan *görevsel sesbilim*, konuşmada tek bir sesbirimin değil, sesbirimlerin oluşturduğu seslemlerin (hecelerin), bunların oluşturduğu sözcüklerin ve sözcüklerin oluşturduğu sözceler (tümcelerin) yarattığı ezgiyi inceler.

Sesbirimler, müzikal sesler gibi diziler oluşturmaz çünkü yükseklikleri temelinde sınıflandırılmazlar. Sesbilime göre ezginin görsel temsili dizek üzerindeki müzik yazısı değil, sesin çizgisel (grafiksel) iniş ve çıkışlardır. Bunun tipik bir örneği, aşağıda Fidan (2002:51)'den alınan bir grafik ile verilebilir.



Görsel 2- “Ali kitap okumadı, değil mi?” tümcesine ait ezgi örüntüsünün zaman-frekans grafiği

Diklik ölçeği, sesbilim üstdilinde de karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Özsoy (2002), ezgiyi şöyle tanımlar:

- (1) “Konuşma sırasında ses tek düze değildir... yükselip alçalır. Bir dilde, bir sözcenin söyleniş sırasında sesin yükselme-alçalma örüntüsü o dilin ezgi örüntüsünü oluşturur.” (s.11)

Müzik üstdilinde yaygın kullanımına rastlanmamakla birlikte olası olduğunu dile getirdiğimiz *alçak/yüksek perde* ifadelerine Özsoy’da da rastlamaktayız:

- (2) “Diller, sesin *yüksek* ya da *alçak* perdede çıkması sonucu ortaya çıkan ezgi farklarının dilin hangi düzeylerinde işlevsel olacağını belirlemeleri bakımından iki sınıfa ayrılır” (s.11)

Ergenç (2002)’te dikkat çeken bir başka ses terimi de *tondur*. Yazar *tonu*, “bir seslemin *tiz* ya da *pes* sesletilmesi” olarak tanımlar (s.27).

Dilbilim üstdilinde özgü bir terim olan *titremeleme* de, Vardar’ın “ezgi” tanımında karşımıza çıkar:

- (3) “Tümcenin ezgisini oluşturan ... öğeler üstünde yer alan yükseklik değişikliklerine verilen ad.” (2002:195)

Vardar, aynı kaynakta *titrem* ve *ton* (s.194); *titremeleme* ve *tonlama* (s.195) terimlerini eşanlamlı olarak verir. Yazar, bu terimi bir başka kaynağında daha kullanır:

- (4) “Sözcenin ezgisel *yüksekliği*ndeki iniş ve çıkışlar, ses tellerinin titreşim frekansındaki değişiklikler (*tiz/pest*) *titremeleme* diye adlandırılır.” (2001:110)

Dolayısıyla buradan, *titrem* veya *tonun*, sesbilimde sesin yüksekliği yerine kullanıldığı söylenebilir. Böylelikle, sesbilim üstdilinde, müzikten farklı olarak *ton*, *tonlama* ve *titremeleme* terimleri karşımıza çıkmaktadır. Sesbilimsel kullanımlarda *ince/kalın* nitelendirmelerine rastlanmaması normaldir çünkü bu nitelendirme çifti sesin hareketini değil durağan yükseklik özelliğini niteler. Oysa sesbilim yükseklikteki değişim görünümünü esas almaktadır.

3.1.3 Diklik ve kalınlık ölçekleri üzerine bir değerlendirme

Tablo 1’de, *TDK Türkçe Sözlük* (2005) temel alınarak sesin yüksekliğini niteleyen ifadelerden bir derlem oluşturulmuştur. Alan adları dikkate alındığında, doğrudan sesbilim ile ilişkilendirilen bir kullanıma yer verilmediği görülmektedir. Müzik ve sesbilim üstdilindeki yükseklik nitelemeleri ile karşılaştırıldığında, Tablo 1’de bazı yeni niteleyicilerin yer aldığı görülebilir. Örneğin, *kalın* sesler için *hafif*, *ince* sesler için *keskin* bunların arasındadır. Bunların yanı sıra, aşağıda yer verilen *bas* niteleyicisine de önceki üstdil taramalarında rastlanmamıştır.

Tablo 1

Madde başı	Alan	Tanım
Alçak ses	Müzik	1. Hafif ses. 2. Kalınses (s.68).
Pes (Farsça <i>pest</i>)	-	Hafif yavaş sesle söylenen. İnce karşıtı (s.1599).
Pestleşmek	-	Ses[i] hafif, yavaş duruma gelmek (s.1600).
Kalın	-	Pes (s.1045).
Kalın ses	Fizik	Titreşim sayısı az olan ses (s.1045).
Bas (Fra. <i>basse</i>)	Müzik	1. En kalın erkek sesi. 2. Sesi böyle olan sanatçı. 3. En kalın sesli orkestra çalgısı (s.203).
İnce ses	Müzik	Titreşim sayısı çok olan ses, tiz ses (s.967)
İnce	-	Tiz, pes karşıtı (s.966)
Tiz (Farsça)	-	İnce, keskin (s.1986).
Tizleşmek	-	Ses[i] tiz bir durum almak. (s.1986)
Yüksek ses	Müzik	İnce ses (s.2207)

3.1.4 Gürlük

Sesin miktarının öznel ifadesi olan *gürlük*, niceliksel olarak ölçülebilir bir kavram değildir. *Şiddet* ise tam tersine nesnel bir olgudur ve desibel (dB) bazında ifade edilir (Gürer Yücel, 2014:148). Gürlük, miktar açısından artan ve azalan bir eksenle tarif edilir; *yüksek gürlük/alçak gürlük*. Yani, gürlük de tıpkı sesin yükseklik bileşeni gibi diklik ölçeği üzerinden nitelendirilmektedir.

Müzik üstdilinde gürlük terimlerinin nasıl bir çeşitlilik oluşturduğuna bakıldığında, ana çatısı *piano* (hafif), *mezzo-forte* (orta kuvvette), *forte* (güçlü) terimleri üzerine kurulu; ancak bunların alt türleri ile hayli zenginleşen (örn. *piano*, *pianissimo*, *piano pianissimo*, *estinto*) bir terim çeşitliliği ile karşılaşılmaktadır (Gürer Yücel, 2014:149). Bu müzik terimleri, Latince kökenli Fransızca, İtalyanca, İspanyolca, Portekizce gibi dillerde önemli ölçüde temel

anlamlarında da (aynı sıra ile, *güçlü*: *fort*; *forte*; *fuerte*; *forte*) kullanılmaktadır. Başka bir deyişle, Türkçe müzik üstdili için birer terim olan bu sözcükler, ait oldukları dillerde de yine müzik terimi olarak kullanılmakla birlikte günlük dilden alınmadırlar. Dolayısıyla bu terimlerin söz konusu dillerde de metaforik anlatım üzerinden anlam genişlemesine uğramış ve terimleşmiş sözcükler olduğu belirtilmelidir.

Sesbilim kaynaklarında *gürlük* doğrudan bir sesbilim terimi olarak geçmez. Ancak, müzik üstdilindeki *gürlük* ile konuşma dilinde bir söyleyiş unsuru olan *vurgu* arasında bir koşutluktan bahsedilmesi mümkündür.

Özsoy (2002: 55), vurgu hakkında şunları söyler:

- (1) "...birimlerden biri o düzeyi oluşturan diğer birimlere göre daha kuvvetli ve belirgin bir biçimde oluşturulur. Diğer birimler birincil vurgu taşıyan birimlere göre daha zayıf vurguya sahiptir."

Özsoy, *birincil* ve *zayıf* olmak üzere iki tip vurgu olduğunu belirtir. Birincil vurgu daha kuvvetli, belirgin ve yüksek tondadır. Konuyu, kendisinden alınan bir örnekle açıklamak gerekirse; *ağrı* ve *A'ğrı* (şehir) arasındaki anlam farkı iki örnekte de (') imi almış sesbirimlerin daha güçlü söylenmesinden kaynaklanmaktadır (s.56).

Vardar, vurgu için iki farklı çalışmasında birbirine benzer iki tanım vermektedir:

- (2) "Bir sözcükteki ya da sözcük öbeğindeki bir seslemi öbürlerine oranla daha belirgin, baskılı kılan yeğinlik [güç] artışı" (2002:212)
- (3) "Bürün olgularından vurgu sesin yeğinliğine [gücüne] bağlıdır ve belli bir birimdeki seslemin öbürlerine oranla daha baskılı ve belirgin söylenmesi biçiminde gerçekleşir" (2001:110).

Vardar'ın her iki tanımında da *belirgin*, *baskılı* ve *yeğin* terimlerinin ortaklığı dikkat çeker. Ergenç (2002: 29)'in tanımında ise vurgu şöyle görünür:

- (4) "... bir konuşmanın akışı içinde kullanılan sözcüğün bir seslemini öne çıkarmak için diğerlerine oranla daha baskılı daha soluklu söylemek"

Bu örnekte de *güçlü-zayıf* ikililiği karşımıza çıkmaktadır. Demircan (2015:123)'da ise vurgu şöyle tanımlanır:

- (5) "...her hece aynı soluk baskısıyla söylenmez...Bu göreceli soluk baskısına vurgu... denir".

Yazar, dinleyicinin vurguyu "ses yüksekliği (loudness)" olarak algıladığını belirtir. Buradaki yükseklik, sesin perdesinde değil, miktarındaki artıştır. Vurgunun niteleyicileri ise Demircan (2015)'da şu ifadelerin içinde geçmektedir:

- (6) "...ses dalgaları kulak zarını genlikleriyle orantılı olarak titreştirirler. Ona göre bir hece ya *yüksek/güçlü*, ya da *alçak/zayıf* duyulur." (s.124)

Özetle, sesbilim vurguyu; *yeğinlik* (*güç*), *kuvvet*, *baskı*, *belirginlik*, *soluk miktarı*, *ses miktarı* kaynak alanlarını kullanarak metaforik anlatımla nitelemektedir. Vurgunun miktarının diklik ölçeği (yüksek/alçak) üzerinden nitelendiği veya güç cinsinden (*güçlü/zayıf*) belirtilebildiği söylenebilir.

Sesin gürlük bileşeninin günlük dilsel kullanımlarda, deyim ve atasözleri gibi kalıplaşmış ifadelerde yükseklik bileşenine oranla çok daha başat bir ses unsuru olarak öne çıktığı görülür. *Üst/tiz/yüksek perdeden konuşmak* deyimini “Üstünlük taslayarak söz söylemek” anlamı taşır (TDK, 2005:2065). Burada, tavırdaki baskınlık, “*üst perde*”nin *güçlü* sesi üzerinden somutlaştırılır. *Sesini yükseltmek*, tizleştirmek anlamından ziyade gürlük bileşenine gönderimde bulunularak “yüksek, öfkeli bir sesle söylemek” (TDK, 2005:1739) anlamı vermektedir. “Bam teline basmak/dokunmak” deyimini, birinin “en çok kızacağı şeyi yapmak veya sözü söylemek” anlamı taşır (TDK, 2005: 196). Bam telleri, bağlama, ud, gitar gibi çalgılarda kullanılan ve gür ses veren kalın tellerdir. Bu örnekte, karşı tarafın verdiği tepkinin şiddetinin miktarı bam telinin gür tınısı üzerinden kavramsallaştırılmaktadır.

Yine bazı deyimssel ifadelerde, sesin gürlük açısından yıkıcı bir güce sahip, her yöne tesir edebilen, dağlara, göklere ulaşabilen bir varlık olarak kavramsallaştırıldığı görülür. *Sesi ayyuka çıkmak*, *arşa varmak*, *arşı titretmek*, *gök kubbeyi titretmek*, *feryadı* göklere erişmek, *feryadı dağları delmek* kullanımlarında bu özellikler görülür. Şu örneklerde ise ses, tahrip gücüne sahip bir varlık gibi nitelenmektedir; *feryadı bağı delmek*, *yürekləri/ciğerleri dağlamak*. Sesin rahatsız edici olabilme potansiyeline *kulak tırmalamak*, *kulakları sağır etmek* deyimlerinde rastlanır. Gürültüden rahatsız olmak anlamına gelen *kafası/başı şişmek* ve *kafası kazan gibi olmak* deyimlerinde, sesin bir kabı dolduran somut varlık gibi kavramsallaştırılması (kap imge şeması) dikkat çekicidir.

Bazı internet haberlerinden derlenmiş aşağıdaki kullanımlarda, *ses* adeta uçan bir varlığın özelliklerini sergilemektedir. Duvarları, camları, yeri, göğü ya da dağları inletebilmekte, sarsabilmektedir. Bu örneklerdeki kullanımları, GÜRLÜK GÜÇTÜR metaforu güdülemektir. Metaforların kaynak alanını bir güç imge şeması olan *zorlama (compulsion)* şeması, hedef alanını ise sesin gürlüğü oluşturmaktadır:

(7) “Şenol Hoca, Ülker Stadi’ndan ayrılırken soyunma odası koridorlarını ‘Emek hırsızları’ diye inletti” (<https://www.haberler.com>. Erişim 31 Mart 2019)

(8) “Lunaparkta hız trenine ilk kez binen sarışın kızın çılgınlıklarıyla yeri göğü inlettiği anlar kameraya yansıdı” (<https://www.haberler.com>. Erişim 31 Mart 2019)

Örnek (9) ve (10) bir miktar farklılaşmaktadır. Bu kullanımlarda doğrudan sesin değil, ses tabanlı etkinliklerin (konserlerin) yarattığı olumlu sarsıcı etki söz konusudur.

(9) “Amerikayı salladı....Piyanist Tuluğ Tırpan’la Amerika’da caz söyleyerek üç konsere imza atan Zara, 10 konserlik turne anlaşması yaptı. (<http://www.milliyet.com.tr>. Erişim 20 Temmuz.2019)

(10) “Tekbilek konseri Üsküp’ü titretti” <https://www.yeniakit.com.tr>. Erişim 20 Temmuz 2019)

Gürlük bileşeninin, Türkçe atasözlerinde de yüksekliğe oranla başat bir bileşen olarak öne çıktığı görülmektedir. Aşağıdaki örneklerin hepsinde, üretilen sesin gürlüğüünün yarattığı etki konu edilmektedir.

(11) “Çubuk kırılır ‘çıt’ der, kütük kırılır ‘küt’ der. (*Bölge Ağızlarında Atasözleri ve Deyimler*, 2016:81)

- (12) “Davulun sesi uzaktan hoş gelir.” (Parlatır, 2007:175)
 (13) “Kös dinleyen davula kulak vermez.” (Parlatır, 2007:408)
 (14) “Anlayana sivrisinek saz, anlamayan davul zurna az.” (Parlatır, 2007:96)
 (15) “Baş ağrırken sivrisinek davul olur.” (Parlatır, 2007:126)

Örneğin, (13)’te normal davula göre daha büyük olan *kösten* çıkan sesin gürlüğündeki yükseklik (kaynak alan); büyük olaylar yaşamak, badireler atlatmak (hedef alan) eylemini somutlaştırmak için kullanılmaktadır. Bu örnekte, gürlükten metaforik eşlemede kaynak alan olarak yararlanılması, sesin bileşenleri arasında daha ön planda olduğunu da göstermektedir.

3.1.5 Tını

Say (2010:474) *tınıy*ı şöyle tanımlar: “Bir sesi üreten farklı çalgıların ya da farklı insan seslerinin taşıdığı renk farklılığıdır. Ses rengi aynı melodiyi çalan birkaç çalgıyı birbirinden ayırt etmemize olanak sağlar.” Say’da görülen *renk* kaynak alanı üzerinden metaforik *tını* tanımlaması Karaosmanoğlu’da da görülmektedir. Yazar da *tınıy*ı, “Sese kalitesini/rengini veren, o sesin hangi insan/çalgi vb.’den çıktığının anlaşılmasına yarayan özelliklerden biri” (2017: 63) olarak tanımlar.

Sesbilim kaynaklarının bazılarında *tını* tanımına yer verilmekle birlikte; bu olgu *yükseklik*, *ezgi*, *vurgu* başlıkları genişliğinde ele alınmamaktadır. Bunun temel nedeni, *tının* sesin *içkin* özelliği olması; dolayısıyla *perde* veya *vurgunun* yapabildiği gibi değişim sergileyememesidir.

Zeren’e göre *tını* hakkında karar vermek *perde* ve *gürlüğün* anlatılmasına göre zordur ve ancak “donuk, genizden gelir gibi, keskin ve parlak” gibi nitel ifadelerle yapılabilir (1997:273). Bu niteleyiciler aslen başkaca temel kavram alanlarındaki soyut ve somut varlıkları niteler. *Canlı, boğuk, mat, pastel, buğulu, okşayıcı, tırmalayıcı, tok, sert, enerjik, metalik, kadife, lezzetli, acı* gibi *tını* nitelemeleri özünde hep metaforik eşlemelerin sonucudur. Renk, dokunma, tat kavramsal alanları *tının*ın tarifinde kaynak alanlar olarak rol alırlar.

Gönül telini titretmek, ruhu/kulağı/gönlü okşa(n)mak deyimlerinde ise ses, yıkma potansiyeli olan bir *güç* olarak değil; dinleyende hoş duygular uyandıran bir varlık olarak kavramsallaştırılır. Burada, SES HAZ VERİCİ BİR VARLIKTIR metaforu, sesin *tını* özelliğini somutlaştırmaktadır. Aşağıda, bu nokta ile ilgili iki kullanım örneği verilmiştir:

- (1) “Kültür...Merkezi tarafından düzenlenen konserde, ... türkülerimizi seslendiren topluluk üyeleri, seyircinin gönül telini titretti.” (<http://www.alparslan.edu.tr>. Erişim 31 Mart 2019)
- (2) “Yüreğimizi okşayan nostaljik şarkıların lezzeti yenilerinde yok” (<http://www.milliyet.com.tr>. Erişim 10 Nisan 2019)

4. Sessel oluşumlar

4.1 Müzikal ezgi ve hareketi

Ezgi, bir dizge halinde, zamana bağlı olarak art arda kulağa gelen müzikal seslerin yarattığı bir örüntüdür. Ezginin akışı içinde, bir perdenin belli bir süreliğine tınlaması ve sönüm-

lenmesi, ardından yinelenmesi veya yerini bir diğer perdenin alması söz konusudur. İşitsel algımız müzikal ses dizgesi içindeki değişim ve dönüşümü bir *ses hareketi* olarak algılar. Müzik üstdilinde bu olgu sesin *hareketi* terimi ile ifade edilir. Bu tespit, Ungerer ve Schmid, (2006:120)'de geçen, *değişimin hareket* olarak algılandığı ve kavramsallaştırıldığı tespitinin bir örneğidir. Nitekim, ezginin hareket eden bir varlık gibi kavramsallaştırılmasını gösteren *ezginin akışı/yürüyüşü/gidişi* türünde metaforik kullanımlar Türkçede yaygındır. Dizek üzerinde var olduğu düşünülen hayali konum ve hareket biçimleri, metaforik eşleme yoluyla *fiziksel hareket* kaynak alanı üzerinden tarif edilmekte ve böylece somutlaştırılmaktadır.

Cangal (1999), *majör* ve *minör* dizilerde, diziye oluşturan basamakların (yani seslerin) işlevsel özelliklerinden bahsederken, bazı perdelerin *durucu* bazılarının ise *yürüyücü* perde olduğu bilgisini verir. Yazarın *hareket* kapsamında kullandığı diğer terimler “gitmek”, “inici” ve “çıkıcı”dır:

- (1) “...ve VII. basamak VIII. basamağa gitme isteği uyandırmakta, dolayısıyla II., IV. ve VI. basamaklar ‘inici’ özellik gösterirken, VII. basamak ‘çıkıcı’ özellik göstermektedir.” (s.36)

Güray ve Tokaç (2013:201)'ta da ezgi için “inici” ve “çıkıcı” nitelemeleri görülmektedir:

- (2) “...bu yapılar çıkıcı ezgilerde neva-hüseyini-evîç-gerdaniye-muhayyer ..., inici ezgilerde ise muhayyer-gerdaniye-acem-hüseyini-neva ... yapılarını kullanmaktadır.”

Yazarların aşağıda verilen örnekteki dilsel kullanımları ise ezginin perdeleri durak olarak kullanarak “yolculuk” yapan bir varlık gibi kavramsallaştırılmasının tipik bir örneğidir:

- (3) “Bu eserde ezgi düğâh karara acem perdesini kullanarak ulaşmaktadır.” (s.202)

Yılmaz da makamı tarif ederken benzer bir metaforik anlatımdan yararlanır:

- (4) “Makam için dizinin seslerinin dolaşılmasına seyir denir. Makamın karakterine göre, Durak, Güçlü veya başka bir perdeden seyre başlanılarak ... makamın sesleri gösterilir. Güçlü’de kalış yapılarak nakarata geçilir...Tekrar dizinin Güçlü perdesinde kalış yapıldıktan sonra ... Durak sesinde karar verilir.” (1994:78)

Yazar, bir ezginin belli bir makama göre nasıl icra edileceğinin çerçevesini çizerken adeta fiziki bir saha üzerinde gerçekleşen bir hareket zincirini okura anlatmaktadır.

Dolayısıyla, tıpkı YAŞAM BİR YOLCULUKTUR metaforunda olduğu gibi, süreç temelli ezgi kavramı da EZGİ BİR YOLCULUKTUR metaforu ile yapılandırılmaktadır. Burada, ezgi hedef alanını somutlaştırmak adına, daha somut olan YOLCULUK kaynak alanından yararlanılır. Ezgiyi yolculuk, ezginin seslerini veya perdelerini de duraklar olarak düşündüğümüzde şu karşımıza çıkmaktadır: Perdeler, tıpkı duraklar gibi, üzerinde durulabilen, beklenilebilen uzamsal varlıklar olarak düşünülmektedir. Bir yolculuğun seyri süresince bazı duraklarda durulur; bazılarında az, bazılarında daha uzun beklenir. Bir ezginin seyri süresince de belli perdeler eşit ya da farklı sürelerde tınlatılabilir. Durak, bir terim olarak bizzat Türk Makam Müziğinde de kullanılmaktadır. Öztuna (2000:101) bu terimi, “Bir dizinin son sesi veya bir makamın karar verilen son perdesi” biçiminde açıklamaktadır.

Makam, yolculuğa rehberlik etmekte, dolaşma süresince güzergahı belirlemekte, hangi

durakta ne kadar durulacağına karar vermekte ve yolculuğu sonlandırmaktadır. *Seyir* kavramı da, ezginin hareket eden somut bir varlık olarak kavramsallaştırıldığı görüşünü desteklemektedir. Yılmaz (1994:75), *seyir* kavramını şöyle açıklar.

- (5) “Makamı meydana getirmek ...için dizinin seslerinde dolaşılır. Güçlü’de kalış belirtilerek karışık seslerle durak perdesine inilerek karar verilir. Makam dizisinin seslerinde dolaşmaya *seyir* adı verilir”.

Yılmaz, üç tip seyirden bahseder. Bunlar; çıkıcı seyir, *inici seyir* ve *inici-çıkıcı* seyirdir. Yazarın ifadelerindeki hareket anlamı içeren *dolaşmak*, *kalış yapmak*, *inmek* eylemleri dikkat çekicidir.

Türkçe müzik üstdilini temsil eden bu örneklerden, ezginin, yolculuk üzerinden kavramsallaştırılmasının yaygın olduğu anlaşılmaktadır. Bu kavramsallaştırma biçiminde, *kaynak-yol-hedef* ya da kısaca *yol* imge şemasının temel alındığı açıktır. Tablo 2’de, *ezginin yolculuk* üzerinden metaforik anlatımında yapılan kaynak-hedef alan eşlemeleri örneklendirilmiştir.

Tablo 2	
Kaynak alan	Hedef alan
Yolculuk	Ezgi
Yolcu	Ses
Rehber	Makam
Araç	Hareket
Duraklar	Perde
Yol/Durak tercihleri	Seyir
Durakta durma/bekleme	Tınlatma (Kalış)
Varış	Karar

Tablo 3’te ise, müzik ve sesbilim üstdilinde sesin hareketi için kullanılan terimleşmiş ifadeler, bir özet mahiyetinde toplanmıştır.

Tablo 3		
Genel hareket	Dizinin/makamın seslerinde/tizlerde/pestlerde.....	dolaşmak gezinmek seyretmek
↑ Yukarı	Tiz sese/tizlere	gitmek
	İnce sese/incelelere	yükselmek
	Dik sese/diklere	çıkma
	Yukarılara	tırmanmak doğru hareket etmek geçmek

Aşağı ↓	Pest sese/pestlere	alçalmak
	Kalın sese/kalınlara	inmek
	Alçak ses/alçaklara Aşağılara	düşmek doğru hareket etmek
Hareketsizlik	... perdesinde/sesinde	beklemek kalış yapmak

4.2 Dilsel ezgi ve hareketi

Dilsel sesin hareketi, konuşma esnasında sesbirimlerin, seslemlerin ve sözcenin yarattığı ezgisel iniş ve çıkışlardan oluşan akışta kendini gösterir. Müzikal sesin ya da ezginin hareketi kadar detaylandırılmamakla birlikte, sesbilimin sesin hareketi konusundaki sınırlı be-timlemelerinden biri Demircan (2015)’da görülmektedir. Aşağıda örneklenen kullanımlarda perdenin; *kayan, düşen, çıkan, seken, atlayan* bir varlık olarak kavramsallaştırdığı görülür:

- (1) “Türkçede *kayan* perde değişimi çoğunlukla tek sözcükten oluşan tümce ve sözler üzerinde yapılır. Çok sözcük içeren tümcelerde perde değişimi kayarak (düşerek ya da yükselerek) değil de *sekerek* ya da *atlayarak* yapıldığından bu değişim yabancılara pek belirgin gelmeyebilir” (s.134)

4.3 Dizi, Aralık ve Akor

Müzik üstdilindeki *dizi, aralık* ve *akor* terimler, imge şematik ve metaforik olarak ya-pılandırılmış soyut kavramlardır. Bu kavramsallaştırmalarda özellikle *kap* imge şemasının etkinliği dikkat çekicidir. Cangal (1999)’dan alıntılanan aşağıdaki örneklerde dizinin -bir kabın nesneleri içermesi gibi- sesleri içerdigi belirtilmektedir:

- (1) Bir müzik kültüründe kullanılan bütün seslerin yükseklik derecelerine göre sıralan-masından oluşan ... seslerin tümünü içeren diziye GENEL DİZİ ...denir. (s.18)
- (2) “Diziler, içerdikleri seslerin niteliğine, sıralanma biçimine ve sayısına göre farklı tür-ler oluşturur.” (s.18)

Müzikal sesler, oluşturdukları diziler içinde, yükseklikleri üzerinden bir sıra içinde sı-ralanır. Dizilerde sesler soyut birer *konum* (derece) sahibidir. Müzik üstdilindeki *aralık* kav-ramı, iki sesin dizideki konumları arasındaki yükseklik farkının, “fiziki mesafe” cinsinden ifadesidir. Frekans farkı arttıkça, sesler arasındaki mesafe artar ve aralık genişler. Ancak “uzaklık”, iki sabit varlığın uzamdaki konumları arasındaki mesafe olduğundan, buradaki aralık “terimi”, metaforik eşleme ile oluşmuş bir terimdir. Özetle müzikteki *aralık* terimi, YÜKSEKLİK (PERDE) FARKI MESAFEDİR metaforunun güdülemesiyle oluşur. Cangal (1999)’dan alınan aşağıdaki tanım bu tespiti desteklemektedir.

- (3) “... işitsel açıdan ‘aralık’ iki ses arasındaki yükseklik farkı olarak tanımlanmaktadır.” (s.47)

Cangal (1999:69)’ın aşağıdaki tanımında geçen “oluşan” ve “kümelerine” ifadeleri, *akor* kavramının oluşturulmasında *kap* imge şemasının etkin olduğunu göstermektedir. Buna göre, müzikal seslerin bir araya getirilmesiyle oluşmuş soyut bir kurulum ya da oluşum olan *akorun*, içinde somut varlıklar bulunan bir *kap* gibi kavramsallaştırıldığı görülmektedir.

- (4) “... herhangi bir ses üzerine üçlüler çıkılarak kurulan ve en az üç sestten oluşan ses kümelerine AKOR ... denir” (s.69)
- (5) “Üçlü akora yeni üçlüler eklenmesiyle elde edilen bu akorlar, içerdikleri en son kök sesle oluşturduğu aralığa göre adlandırılırlar” (s.70)

Sonuç

Bu çalışmada, Türkçe ses kavramının iç düzenlenişi müzik ve dil alanlarındaki görünümle-ri çerçevesinde ele alınarak, üstdil ve günlük dildeki kavramsallaştırılma biçimleri açısından in-celenmiş; imge şemaları, kavramsal metafor ve metonimi gibi zihinsel araçların bu bağlamdaki rolleri sorgulanmıştır. Bulgular, söz konusu zihinsel araçların Türkçede sesin kavramsallaştırıl-masında oldukça etkin olduğunu göstermektedir. Bu araştırmanın diğer önemli bir sonucu da, bilimsel ses modellerine göre oluşmuş müzik ve sesbilim üstdilinde kullanılan ses terimlerinin, günlük dilde temel anlamlarında da kullanımları olan ve imge şemaları ve metafor yoluyla an-lam genişlemesine uğrayarak terimleşen sözcüklerden oluştuğunun gözlemlenmesidir.

Notlar

1. *Süre* de sesin temel bileşenleri arasında olmakla birlikte, nitelenmesinde kısıtlı dilsel kullanımlar sergilediğinden kapsam dışı bırakılmıştır.
2. *Şablon* terimi, *TDK Büyük Sözlük*’te (2005:1841) “...çok kez tekrarlandığından kanıksanmış basmakalıp örnek” olarak geçmektedir. Burada şablon, somut bir gereçten ziyade soyut bir *zihinsel temsildir*. Yani, zihinde; durum-lar, hareketler ve olaylara dair temsil gücü yüksek soyut şablonlar bulunur.

Kaynaklar

- Cangal, N. (1999). *Armoni*. Arkadaş.
- Danhauser, A. ve Baran, İ. (1997). *Temel müzik kuralları*. Ankara: Evrensel Müzikeyi.
- Demircan, Ö. (2015). *Türkçenin sesdizimi*. İstanbul: Der
- Ergenç, İ. (2002). *Konuşma dili ve Türkçenin söyleyiş sözlüğü*. İstanbul: Multilingual.
- Evans, V. and Green, M.G. (2006). *Cognitive linguistics: An introduction*. Edinburgh: Edinburgh Uni-versity.
- Fidan, D. (2002). *Türkçede ezgi örüntüleri*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gibbs, R. (1994). *The poetics of mind: Figurative thought, language, and understanding*. New York: Cambridge University.

- Göktepe, M. (2000). *Müzikte-ses-süre-hız yoğunluk*. Ankara: Başar.
- Güray, C. ve Tokaç, M.S. (2013). XVII. yy Osmanlı müzik geleneği ve Buhurizade Mustafa Itri Efendi. *folklor/edebiyat*. Cilt 19 Sayı 75
- Gürer Yücel, F. (2014). *Ses bilgisi ve akustik konusunun disiplinler arası öğretimi*. Ankara: Nobel.
- Johnson, M. (1987). *The body in the mind*. Chicago: The University of Chicago.
- Karaosmanoğlu, M.K.(2017). *Müzik aritmetiği ve ses sistemleri*. İstanbul: İTÜ Vakfı.
- Lakoff, G. ve Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago.
- Özsoy, S. (2002). *Türkçe'nin yapısı-I Sesbilim*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk müzikî kavram ve terimleri ansiklopedisi*. İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Parlatır, İ. (2007). *Atasözleri*. Ankara: Yargı.
- Say, A. (1985). *Müzik ansiklopedisi*. Ankara: Başkent.
- Say, A. (2010). *Müzik ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Shayan, S., Öztürk, Ö. ve Sicoli, M.A. (2011). The thickness of pitch: Crossmodal metaphors in Farsi, Turkish, and in Zapotec. *Senses&Society*. Volume issue 1, 96-105.
- Taylor, J.R. (2003). *Cognitive grammar*. Oxford: Oxford University.
- TDK. (2016). *Bölge ağızlarında atasözleri ve deyimler*. Ankara: Salmat
- TDK. (2005). *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük*. Ankara: Akşam Sanat Okulu.
- Ungerer, F. ve Schmid, H. (2006). *An introduction to cognitive linguistics*. Edinburgh: Pearson.
- Vardar, B. (2001). *Dilbilimin temel kavram ve ilkeleri*. İstanbul: Multilingual.
- Vardar, B. (2002). *Dilbilim terimleri sözlüğü*. İstanbul: Multilingual.
- Yılmaz, Z. (1994). *Türk müzikî dersleri*. İstanbul: Çağlar.
- Zbikowski, M.L. (2002). *Conceptualizing music*. New York: Oxford University.
- Zeren, A. (1997). *Müzik fiziği*. İstanbul: Pan.

Elektronik kaynaklar

- Haberler.<https://www.haberler.com/senol-gunes-ulker-stadi-koridorlarinda-emek-10062740-haberi/> 25.09.2017. [Erişim 31 Mart 2019].
- Haberler.<https://www.haberler.com/ilk-defa-hizli-trene-binen-genc-kiz-ciglik-6454502-haberi/06.09.2014>. [Erişim 31 Mart 2019].
- Milliyet.<https://www.milliyet.com.tr/cadde-yuregimizi-oksayan-sarkilarin-lezzeti-yenilerinde-yok-1565946>. 12.07.2012. [Erişim 10 Nisan 2019]
- Milliyet.<http://www.milliyet.com.tr/amerika-yi-salladi-magazin-2326141/13.10.2016>. [Erişim 20 Temmuz 2019].
- Muş Alparslan Üniversitesi. <http://www.alparslan.edu.tr/icerik.xhtml?icerik=5060>. 13.2108. [Erişim 31 Mart 2019].
- Yeniakit.<https://www.yeniakit.com.tr/yazarlar/ali-osman-aydin/tekbilek-konseri-uskupu-titretti-19986.html>. 26.06.2017. [Erişim 20 Temmuz 2019].



folk/ed. Derg, 2020; 26(3):597-608

DOI: 10.22559/folklor.1160

Eski Uygur Türkçesi Metinlerinde “Sumer~Sumeru Tağ” İfadesi Üzerine

On the Expression of “Sumer ~Sumeru Tağ” in Old
Uyghur Turkic Text

Hasan İsi*

Öz

İnanç tarihi, kişiöğlunun dünya üzerinde var olduğı günden bu yana, çeşitli tabiatüstü varlıklara dayalı anlatılar çerçevesinde gelişen dinî sistemlere sahip olmuştur. Kuşaktan kuşağa aktarılma özelliğı de taşıyan bu inanç sistemleri içerisinde yer alan ve bu unsurları besleyen kavramlardan biri de mitlerdir. Yaşanılan toplumsal düzen içerisinde daha çok bilinmeyen zamanlardan miras alınan genellikle dünyanın yaratılışı, insan varlığı ve Tanrı kavramı üzerine odaklanan mitler, özellikle ağaç, tepe, dağ, taş vb. kültlere sahiptir. Bu mitler arasında yer ile gök arasındaki bağlantıyı sağlayan Hint, Çin, Japon, Grek ve İran dinî geleneğı içerisinde “evrenin merkezi” olarak görülen dağ kültü yer almaktadır. Gökyüzünün sahip olduğı yükseklik ve sonsuzluk iştisamından hareketle, yüce bir varlığın bu mekânda bulunduğı inancını taşıyan insanoğlu, gökyüzü ve dağa kutsal gözüyle bakarak dağ kültünü ortaya koymuştur. Hinduizm ve Budizm içerisinde Sumeru ya da Meru Dağı olarak görülen bu dağ kültü, özellikle Budizm’i benimsemiş halkların dinî yaşam sistemi içerisinde önem arz etmektedir. Uygurların şehir yaşamı ve ticaret temelli geliştirdikleri ilişkiler sonucu benimsenen Budizm’le Orta Asya’da Sumer~Sumeru sözcükleri özelinde kutsal dağ kültünün yer aldığı görülmektedir. Orta Asya Türk Budizmi içerisinde Uygurların Toharca A/B üzerinden Türkçeye

Geliş tarihi (Received): 1.01.2020 - Kabul tarihi (Accepted): 19.07.2020

* Dr. Hacettepe Üniversitesi. hasanisi21@yahoo.com.tr. ORCID ID 0000-0001-7269-3596

aktardığı Sumer~Sumeru ifadesi, Budizm ve Hinduizm’de olduğu gibi, “dünyanın merkezinde duran dağ” anlamını taşımaktadır. Eski Uygur Türkçesinin Budist metinlerinde rastlanılan “Sumer~Sumeru Tağ” ifadesi, Türk dilinin dinî terminolojisi içerisinde yer alan Budist bir terimdir. Bu çalışma ile Eski Uygur Türkçesinin Budist metinlerinde görülen “Sumer~Sumeru Tağ” ifadesi özelinde, kutsal din ve inançlarda yer alan dağ kültü kavramı hakkında bilgiler verilerek Eski Uygur Türkçesinde görülen bu dinî terimin sahip olduğu kavramsal değer, bu açıklamalarla ortaya konmak istenmiştir.

Anahtar sözcükler: *Budizm, eski Uygur Türkçesi, Sumeru, Meru, dinî terminoloji*

Abstract

The history of faith has been developing religious systems within the framework of narratives based on various supernatural beings since the day human beings existed on earth. Myths are one of the concepts that nurture these elements within these belief systems that also have the characteristic of being transferred from generation to generation. The myths which are mostly inherited from unknown times in the social order lived, focusing on the creation of the world, human existence and the concept of God, hills, mountains, stones and so on has cults. These myths include the mountain cult, which is seen as the “centre of the universe” within the Indian, Chinese, Japanese, Greek and Iranian religious tradition, which provides the link between the earth and the sky. Based on the height and infinity splendour of the sky, the human being, who believes that a supreme Being exists in this space, has revealed the cult of the mountain by looking at the sky and the mountain through the eyes of blessing. In Hinduism and Buddhism, this mountain cult, which is seen as Sumeru or Meru Mountain, is especially important in the religious life system of the people who have adopted Buddhism. It is seen that the sacred mountain cult took place in the words of Sumer~Sumeru in Buddhism and Central Asia, which were adopted as a result of the Uyghurs’ relations with urban life and trade. In Central Asian Turkish Buddhism, the expression Sumer~Sumeru, which Uyghurs transferred to Turkic via Toharian A/B, means mountain standing in the center of the world gibi as in Buddhism and Hinduism. In this sense, “Sumer~Sumeru Tağ” expression, which was first seen in Buddhist texts of Old Uyghur Turkic, is a Buddhist term in the religious terminology of Turkic language. In this study, in the context of the expression “Sumer~Sumeru Tağ”, which is seen in Buddhist texts of Old Uyghur Turkic, the concept of mountain cult in sacred religions and beliefs is given and the conceptual value of this religious term seen in Old Uyghur Turkic is aimed to be put forward with these explanations.

Keywords: *Buddhism, old Uyghur Turkic, Sumeru, Meru, religious terminology*

Extended summary

The myths that developed as a story about the blessing or the narrative based on the formation of the world and human existence have rich materials with the conceptual content it possesses in human history.

Mountain cult, which stands out in the narrative based on religious discourses, is a sacred concept that the human mind envisions as the place of a celestial being. The mountain cult, which derives from the desire of human beings to reach glory and eternity, is important in the religious tradition of many tribes, especially Indian, Iranian, Greek, and Turkish belief systems.

Sumeru or Mount Meru, whose origins go to Hinduism and are seen in Buddhist literature as the “mountain in the center of the universe”, is one of the important concepts in Hinduism and Buddhism. This mountain, which is viewed as sacred by both Hinduism and Buddhism, is one of the concepts frequently encountered in religious narratives that are the product of faith-based written literature. Among the symbols that are considered sacred in the belief systems are the symbol of a mountain, a tree or a foundation pole located in the center of the world. The creation of the human, which is the equivalent of cosmology, has occurred in a central point, in the center of the world (Eliade, 2017: 54).

According to primitive mythologies, the earth was created by taking the center of the mountain, which is the mother of all land pieces, and separated from the sky. This mountain carries the sky like a pole supporting the tent and maintains the balance of the earth. Mountains as the sacred center provide the link between the sky and the earth in the center of the universe (Eck, 2005: 130).

In the Indian belief system, Himalayas, Sumeru, Kailāsa, and Vindhya Mountains are among the important symbols (Zimmer, 2004: 64). Buddhists call Sumeru, Persians Alborz, and the Greeks Mount Olympus, the place where the Gods live, and see these places as the center of the universe.

The big mountains are among the most important motifs of Turkish mythology. Legends bearing the traces of Turkish thought life, directly or indirectly show the characteristics of the mountain cult. In the Kokturk Inscriptions, which contain indirect information about Turkish religious life, there is the information that the sky, earth and humanity, that is, three great beings were created by God (Ögel, 1995, 425).

We see the sacred value of Sumeru Mountain, which is important in Hinduism and Buddhism, not only in the Indian geography but also in the regions where Buddhism spreads, in Central Asian Turkish Buddhism. This culture, also known as Turkish Buddhism, is the cornerstone of the religious belief system that operates in the religious lives of Turks through the Uyghurs. Sumeru or Mount Meru, which is considered as the “mountain standing in the center of the world” in Hinduism and Buddhism, is also seen in the Old Uyghur Turkic texts developed based on Buddhism. This expression, which appears in the form of *sumir*, *sumer*, *smir*, *sumir*, *sumur*, *sumer* in the texts of the Old Uyghur Turkic period, is shown as *sumer* ~ *sumeru* in the study.

When we look at the conceptual value of the *sumer* ~ *sumeru* expression, which is witnessed in the texts of the Old Uyghur Turkic, it is seen that the expression has an abstraction and a comparison based on abstraction and comparisons, both as a Buddhist term and on the basis of a Buddhist term.

In Buddhist thought, the root of the word Sumeru is seen with the expression of “heavenly water”, which describes the high regions that appear to be associated with sume or suma root rather than a place name (Beal, 1884: 173). The expression of Sumeru or Meru, which has various responses by believers who practice the belief system based on the teaching of Buddha in the Buddhist tradition, Sumeru, Hemādri (Golden Mountain), Ratnasānu (Jewel Summit), Karnikāchala (Lotus Mountain), Amarādri and Devaparvata (Mountain of the Gods) (Dowson, 1928: 208).

The mountain cult, which is regarded as “the center of the world”, “the axis of the world” or “the pole between the earth and the earth” by various peoples, is one of the concepts that come to the fore in the belief narrations based on Hinduism and Buddhism, especially in the Indian geography. The sacred mountain, known as Sumeru or Meru, is among the sacred concepts that show its influence, especially on cultures in the regions where Buddhism spreads. Mount Sumeru also has a conceptual importance on the basis of Buddhism in Uyghurs, which contributes to the religious civilization level developed by Central Asia.

Giriş

Kutsala dair öykü ya da dünyanın ve insan varlığının oluşumuna dayalı anlatı olarak gelişen mitler, insanlık tarihi içerisinde sahip olduğu kavramsal içerikle zengin malzemelere sahiptir. Dinsel söylemlere dayalı anlatı içerisinde ön plana çıkan dağ kültü, insan zihninin göksel bir varlığın bulunduğu yer olarak tasavvur ettiği kutsal bir kavramdır. İnsanoğlunun yüceliğe ve sonsuzluğa ulaşma arzusundan ileri gelen dağ kültü, başta Hint, İran, Grek ve Türk inanç sistemleri olmak üzere, birçok kavmin dinî geleneği içerisinde öneme sahiptir.

Kökene Hinduizm’e giden ve Budist literatürde de “evrenin merkezindeki dağ” olarak görülen Sumeru ya da Meru Dağı, Hinduizm ve Budizm içerisinde öneme sahip kavramlardan biridir. Hem Hinduizm hem de Budizm içerisinde kutsal gözüyle bakılan bu dağ, inanca dayalı yazılı edebiyatın ürünü olan dinî anlatılarda sıkça karşılaşılan kavramlardan biridir. Özellikle Hint dinî geleneği içerisinde Tanrı Indra’nın zirvesinde oturduğu, çeşitli tanrı ve göksel varlıkların kategorilere ayrılarak kendi içerisinde bölündüğü yer olarak tasavvur edilen bu dağ, Hinduist ve Budist inanırlarca insan yaratılışı ile ilişkili, “evrenin merkezindeki kutsal güç” anlamını taşımaktadır.

Hinduizm ve Budizm içerisinde öneme sahip Sumeru Dağı’nın sadece Hint coğrafyasında değil, Budizm’in yayılım gösterdiği coğrafyalar içerisinde taşıdığı kutsal değeri, Orta Asya Türk Budizmi’nde görürüz. Türk Budizmi olarak da bilinen bu kültür, Uygurlar vasıtasıyla Türklerin dinî yaşamları içerisinde etkinlik gösteren dinî inanç sisteminin temel taşıdır. Uygurların Mani dini ile beraber gelişen dinî yaşam sistemi içerisinde dinî role sahip Budizm, Uygurların kültürel ve ticari ilişkiler sonucu Çin, Soğd ve Toharlar yoluyla öğrendikleri dinî inanç sistemidir. Bu doğrultuda Budizm’e dayalı olarak gelişen yazılı edebiyatla Budist öğretinin sadık ve imanlı inanırları rolüne bürünen Uygurlar, bu dinî kültüre ait birçok terimi hem dinî yaşamlarında hem de yazılı edebiyatlarında kullanmıştır. Bu doğrultuda, ilk kez Eski Uygur Türkçesi metinlerinde dinî bir terim olarak görülen “Sumer~Sumeru Tağ”

ifadesi özelinde bu çalışma, dünya inanç sistemlerinde yer alan “dağ kültü” temelinde yapılan açıklamalarla desteklenerek Eski Uygur metinlerinde yer alan bu ifadenin Budist literatür içerisinde sahip olduğu kavramsal değer ortaya konmak istenmiştir.

1. Kutsal din ve öğretilerde “dağ” kavramı

İnanç sistemlerinde kutsal olarak nitelendirilen semboller arasında dünyanın merkezinde yer alan bir dağ, bir ağaç veya bir temel direğin simgesi yer almaktadır. Kozmolojinin karşılığı olan insanın yaratılışı, aynı şekilde merkezi bir noktada, dünyanın merkezinde meydana gelmiştir (Eliade, 2017: 54). Dünya üzerinde hüküm sürmüş kutsal din ve inançlarda kutsal mekân anlayışı ile ilişkili dağ motifi, dikkat çekmektedir. Kutsal din ve öğretilerde Tanrı ya da tanrısal niteliğe sahip varlıkların tecelli ettiği yer olarak da görülen dağ kültü, insan yaşamı içerisinde sahip olduğu yücelik ve aşkınlık duygusunun dışavurumu olarak görülmektedir. İnsan her zaman muhtaç olduğu bu yüce varlığı, sonsuzluğuna ve erişilmezliğine hayran olduğu gökyüzüne yerleştirmektedir. Yükseklik ve sonsuzluk Tanrı’nın mekânıdır. İnsanoğlu, bu doğrultuda Tanrı’ya biraz daha yakın olma duygusunu hissettiği anlarda dağları kutsal kabul etmiş, dağların Tanrı ya da tanrıların mekânı olduğuna inanmıştır (Sönmez, 2008: 94). Dünya inanç sistemi içerisinde Tanrı ya da ilahî güçlere ulaşma amacının ürünü olan bu anlayışlar, birer mit olarak adlandırılmaktadır. Fuzuli Bayat, bu doğrultuda mitler için “Halk edebiyatının ve mitolojinin ilâhî güçler anlayışı, tarihî hakikatler kavşağında yaratılacağı gibi, mitler de gerçek hayatta insanın antropolojik ve fizyolojik inkişafı ile onun tabiatı idrak etme sürecinde iddia ettiği dünya görüşleri ile sıkı sıkıya bağlıdır. Mit, tabiatı idrak etmeye başlayan insanın tabiat üzerinde hükümlan olma ve bir mevki elde etme isteğinin neticesidir” (2005: 63) açıklamasını yaparak mitlerin insanoğlu tarafından tabiat ve tabiata ait güçlere ulaşma arzusundan ortaya çıktığını belirtmektedir.

Dini inanç ve geleneklerde, gökyüzü ile iletişim bir merkezde gerçekleştirilmektedir. Söz konusu olan merkez, bütün geleneklerin sembolik olarak “kutup” diye tanımlanmasında ittifak ettikleri sabit noktadır. Bu yüce merkez, daima geleneği olduğu gibi koruyup dış âlemde meydana gelen değişimleri devre dışı bırakmaktadır (Günay, 2016: 28).

1.1. Hinduizm ve Budizm’de “kutsal dağ” kavramı

Mircea Eliade, “kutsal dağ” kültü ile ilişkili “merkezi yer” kavramına Budizm açısından yönelmektedir. Eliade, Budizm’de yaratılışın bir zirveden, bir noktadan başladığını tarihsel Buda özelinde açıklamaktadır. “Doğar doğmaz, Boddhisattva ayaklarını yere nazikçe koydu ve kuzeye dönerek uzun adımlarla yedi adım yürüdü, kutuba ulaştı ve şöyle haykırdı: “Dünyanın tepesinde olan benim, dünyada ilk doğan benim” (Eliade, 2005: 446). Eliade’ye göre, Buda kozmosun zirvesine ulaşmakla dünyanın başlangıcı ile çağdaş olmuştur. Buda, kendinden bütün dünyanın çoğaldığı “merkez”e girmesiyle bütünsel olarak zaman ve yaratılışı yok etti ve kendisini önceden dünyadan yaratıldığı zamansız ana yerleştirdi (2005: 446).

Mircea Eliade, bu görüşler temelinde dünyanın merkezi olarak kabul edilen “kutsal dağ” kavramının sahip olduğu değeri üç madde ile özetlemiştir.

1. Göğün ve yerin birleştiği kutsal dağ, dünyanın merkezinde durur.
2. Eklemeleriyle birlikte her mabet ya da saray, her kutsal şehir ve kraliyet ikametgâhı, kutsal dağa benzetilir ve böylece bir merkez olur.
3. İçinde Axis Mundi'nin geçtiği bir yer olarak mabet veya kutsal şehir de gök, yer ve cehennem arasındaki bir kesişme noktası olarak kabul edilir.

“Kutsal Dağ” kültürünün gelişimi ve yaşadığı işlev geçişlerini ortaya koyan Eliade, Meru Dağı'nın Hinduizm ve Budizm açısından dünyanın tam ortasında bulunduğunu belirterek bu inancın Ural-Alтай, İran ve Cermen halklarında da görüldüğünden bahsetmektedir (2005: 443).

1.2. Eski Türklerde “kutsal dağ” kavramı

Büyük dağlar, Türk mitolojisinin en önemli motiflerindendir. Türk düşünce yaşamının izlerini taşıyan efsaneler, doğrudan ya da dolaylı olarak dağ kültürünün sahip olduğu nitelikleri göstermektedir. Türk dinî yaşamı hakkında dolaylı bilgilerin yer aldığı Göktürk yazıtlarında gök, yer ve insanlığın, yani üç büyük varlığın Tanrı tarafından yaratılmış olduğu bilgisi söz konusudur (Ögel, 1995, 425). Ögel'e göre, büyük dağlar, diğer kültürlerde olduğu gibi Türklerin de dinî inanışlarında önemli yer tutmuştur. Bu dağların zirveleri gökleri deler gibi görünen başları bulutlar içerisinde kaybolan sanki Tanrı ile konuşmuş gibi duran bir görünüm sergilemektedir. Türkler de diğer halklar gibi, bu dağlara “göğün direği, yeri bastıran dağlar, Tanrı'ya giden en yakın yol” gibi kavramlar yakıştırmıştır (1995: 459).

İbrahim Kafesoğlu, Türk dinî geleneği içerisinde mitolojik görünüme sahip mitlerin olduğunu belirtmektedir. Eski Türkler tabiatta, dağ, tepe, vadi, ırmak, su, mağara, ağaç orman gibi birtakım gizli kuvvetlerin varlığına inanırlardı (2010: 290). Bu kültür içerisinde dağlar, ister kozmik bir dağ olarak dünyanın eksenini, imparatorluğun merkezi olsun, ormanlık bir, karlarla kaplı ulaşılmaz ve gizemli, isterse göğün daha yakın yüksekçe bir yer olsun, Türklerin dinsel tasarımlarında her zaman önemli rol oynamıştır (Roux, 2015: 62).

Fuzuli Bayat, Eski Türklerin mitolojik inançlarında önemli yere sahip dağ kültürü için “dağ, orman, dere ve ağaç, mitolojik yer-ana kompleksine girmekle birlikte zamanla iye kategorisi bağlamında değer kazanmıştır. Doğada her bir nesnenin iyesinin bulunması ve onların her birinin farklı özelliklerinin olması dağ kültüründe de görülür. Bu nedenledir ki dağ, taş kültürü Türk mitolojisinde ritüellerin yapıldığı ıdık mekânlar olarak bilinirler” (2006: 47) açıklamasıyla Türk inanç sistemi içerisinde dağ kültürünün yer-su temelinde sahiplik ve kutsallık işlevine sahip olduğunu belirtmektedir. Bayat, dağ kültürünün sahip olduğu kavramsal değeri, sosyal ve ritüel-mitolojik işlev olarak ikiye ayırıp bu kavramın sahip olduğu niteliğe değinmektedir. Bayat'a göre, dağlar, soyların atası, koruyucu ruhu, kozmik modelin eksenini ve kurban yeridir (2006: 53).

Enver Günay ve Harun Güngör, Türk mitolojisi içerisinde öneme sahip dağ kültürü için “Türk din tarihinde Yer-su'ların en önemli temsilcileri dağlardır. Gerçekte Türklerde dağ kültürü, Gök-Tanrı inancıyla ilgilidir. Esasen eski Türkler dağları, belki de göğün yakınlığı sebebiyle kutsal ve Tanrı makamı bilmişler ve Gök Tanrı'ya kurbanlarını hep oralarda sunmuşlardır.” (2018: 64) açıklamasıyla Türk inanç sistemi içerisinde dağların sahip olduğu kutsallığa değinerek bu uygulamaların birer kült niteliği taşıdığını göstermişlerdir. Sadece, Orta Asya

bölgesindeki Türk bölgelerine özgü nitelik taşımayan bu dağ kültü, Türklerin gittiği yerlerde beraberinde götürdüğü bir inanç olma özelliği de taşımaktadır (2018: 65).

2. Türk dilinde dinî bir terim: “Sumer~Sumeru Tağ”

2.1. Eski Uygur Türkçesi metinlerinde “Sumer~Sumeru Tağ” ifadesi

Hinduizm ve Budizm içerisinde “dünyanın merkezinde duran dağ” olarak düşünülen Sumeru ya da Meru Dağı, Budizme dayalı gelişen Eski Uygur Türkçesi metinlerinde de görülmektedir. Eski Uygur Türkçesi dönemine ait metinlerde *sumır*, *sumeru*, *smir*, *sumir*, *sumur*, *sumer* şeklinde görülen bu ifade, çalışmada *sumer~sumeru* olarak gösterilmiştir.

Ahmet Caferoğlu, **Skr.** *sumeru* sözcüğünün Eski Uygur Türkçesinde *sumir* şeklinde karşılığının olduğunu belirtip ifadeyi “bir dağın adı” olarak vermektedir (2011: 211). Annemarie von Gabain, ifadenin *sumir*, *sumur* ya da *samir* şeklinde karşılıklarının bulunduğunu belirtip ifadeyi “Kâinatın merkezi, bir dağ” (2007: 295) olarak adlandırmaktadır. Kara ve Zieme (1977: 31), BT VIII’de ifadeyi *sumur tağ* olarak verip terimin genellikle *sumir* şeklinde olduğunu belirterek bu kavramın **Mo.** *sumur tağ*, *sümir tağ*, *sumir*, *sümbür* ve *sömbör* şekillerinin olduğunu ifade eder. Hacer Tokyürek, *sumeru tağ* ile ilişkili **Skr.** *Sumerurāja Bodhisatva* ifadesi hakkında değerlendirmelerde bulunarak ifadenin **Etü.** *ulug taglar eligi Bodhisattva* “Büyük dağlar Hanı Bodhisattva” ve Çin. 妙高山王菩薩 “miào gao shanwáng púsà”, 妙高山 (王) “miào gaoshan (wáng)” terimlerine karşılık geldiğini belirtmektedir. Tokyürek, tamlamayı oluşturan *sumeru* ifadesinin “Muhteşem büyük dağ, dünyanın merkezine oturmuş dağ” anlamına geldiğini ifade etmektedir (2019: 139). **Skr.** *sumeru* şeklinde görülen bu kelimenin Eski Uygur Türkçesine **Toch. A** ve **Toch. B** lehçeleri üzerinden geçtiği Tezcan (1974: 42) ve Yakup (2010: 286) tarafından dile getirilmiştir.

Eski Uygur Türkçesi metinlerinden Altun Yaruk’ta *sumer~sumeru tağ* ifadesi, *sumır* şeklinde toplam 12 kez geçmiştir: 46/17, 80/23, 113/9, 176/12, 206/8, 451/2, 481/23, 509/13, 548/7, 583/7, 652/6, 685/1 (Kaya, 1994: 670).

AY 80/23: birlä yänä **sumır tağça** ärdinig ögmäklär üzä tolgurup tapınsar udunsarlar... “Bununla beraber yine Sumeru Dağı kadar değerli mücevherleri övgüler üzerine doldurup hizmet etseler...” (Kaya, 1994: 99).

AY 113/9: k(a)ltı **sumır tağ**[nıñ edizi] nätäg ülgülägül[üksüz] [ärsär k(a)ltı kök] kalık <kovukı ymä antag> ok ärür “Şayet Sumer Dağı’nın yüksekliği nasıl sonsuz ise, gökyüzünün de bunun gibidir.” (Kaya, 1994: 111).

AY VI 126-127: ... tağlar hanı **sumeru tağ** alkuka nätäg asıg tusu kılur ärsär “...dağlar Hanı Sumeru Dağı her şeye nasıl fayda sağlarsa...” (Tokyürek, 2018: 333-563).

Maytr. 38/14-15: kaltı **tağlar hanı smir** ... yülüşürgäli (bolmaz) “Eğer dağların şahı Sumeru ... karşılaştırılmaz” (Tekin, 2019: 89-216).

Maytr. 4/41-45: ...sansız tümän **sumır tağlar** töpüsi üzä irkläyü motgalayın arhantnıñ kü kälüg ärdämi üzä meriçi kançanapati uluşka barı yarlıkap... “Sayısız dağların tepesine çıkarak veli Maudgalyāya’nın meşhur zuhur kabiliyeti ile barbar yani hudut boyu ülkesi Kançanapati adlı bir memlekete haşmetle varıp...” (Tekin, 2019: 46-192).

BT III 325-328: mün kadağlıg kara bulıd üstün **sumir tağnıñ** töpösiñä andın takı täñrilär ordosıña kirti “Kara günah bulutları, Sumeru Dağı’nın zirvesindeki tepeye geldi ve oradan Tanrılar sarayına girdi.” (Tezcan, 1974: 42).

BT VIII A 21: yänä ol ok şastirta **sumur tağ** töpösintä kimlär tüşmiş bolsar “Yine o Şastra denilen kişi şu vaazı verdi: “Biri Sumeru Dağı’nın zirvesinden inip düşündüğünde...” (Kara-Zieme, 1977: 31).

BT XXI 247: ätöziniñ edizi altmış tümän kolti nayut bärä kaş kavişığı ikin arakı urun lakşanınıñ bädüki **beş sumer tağça** iki köziniñ ülgüsü dört taloy ügüz suvınıñ yaltrıkınça bolur “Vücudunun yüksekliği 600.000 kolti sayısındadır. Kaşlarının buluşma noktasının ortasında bulunan larnā-laksanalarının büyüklüğü beş Sumeru Dağı’na benzer, iki gözünün büyüklüğü dört denizin seviyesi kadardır.” (Wilkens, 2001: 119-120).

BT XXIII H 145-148: .. iki y(i)g(i)r[mi]bölüklüg nomluğ taloy ögüzüg ındın yoguç kaçıp yörüglüg **sumer tağnıñ** [töpüs]intä tuğup ... “On iki bölümden oluşan öğreti denizini geçti, Sumeru Dağı’nın tepesi üzerinde doğup...” (Zieme, 2005: 170).

BT XXV 2902-2906: ...näçä ediz **sumer tağta** ulatı etiglär kişilär ymä inçip öz yaş tidilmiş üdtä koluda ara kirişgäli umarlar

“Sumeru Dağı gibi şeyler ne kadar yüksek olsa da, [bir noktada çökerler.]. [Sevgisi iliğine nüfuz eden] insanlar hayatın vazgeçtiği an geldiğinde birbirlerine karşı çıkamazlar.” (Wilkens, 2007: 230-231).

BT XXVIII B 320-321: ...birök kim kayu ki[şi **sumer tağlar** eligi tağ] ätözi ärsär “Eğer biri Dağlar Hanı Sumeru gibi bir vücuda sahip olmak isterse...” (Yakup, 2010: 286).

ETS 9₁₁: ançulayu kaltı **sumur tağlar** hanı tağ ayı uluğ arduk körklä ät’öz bälğürdür “Dağların hanı olan Sumeru gibi, pek muazzam, fevkalâde güzel vücûd belirir.” (Arat, 2007: 72-73).

Eski Uygur Türkçesine ait metinlerden tanıklanan *sumer~sumeru* ifadesinin taşıdığı kavramsal değere bakıldığında, ifadenin hem Budist bir terim olarak hem de Budist bir terim temelinde taşıdığı yücelik ve yükseklik nitelikleriyle soyutlamalara ve karşılaştırmalara dayalı anlatıma sahip olduğu görülmektedir. Uygur anlatı metinlerinde yer alan bu terim, Budist terminolojinin ürünü olarak bu dönemle sınırlı olsa da Altay Türkleri arasında bu kutsal dağın *Sümer Dağı* şeklinde kutsal ve efsanevi görülmesi durumu da söz konusudur (Günay-Güngör, 2018: 65).

2.2. Budizm’de evrenin merkezi: Sumeru/Meru dağı

Hint inanç sisteminde Himalayalar, Sumeru, Kailaşa ve Vindhya Dağları önemli semboller arasında yer almaktadır (Zimmer, 2004: 64). Budistler Sumeru, Farslar ya da Zendler Alborz ve Grekler Olympus Dağı’nı, Tanrıların ikamet ettikleri yer olarak adlandırıp bu yerleri evrenin merkezi olarak görür.

Budist düşüncede Sumeru sözcüğünün kökü, bir yer isminden ziyade *sume* ya da *suma* kökü ile ilişkili görünen yüksek bölgeleri yani göğü anlatan “göksel su” ifadesi ile görülmektedir (Beal, 1884: 173). Budist gelenek içerisinde Buda öğretisine dayalı inanç sistemini

icra eden inanırlarca çeşitli karşılıklara sahip olan Sumeru ya da Meru ifadesi, Budist öğretisi içerisinde Semeru, Hemādri (Altın Dağ), Ratnasānu (Mücevher Zirve), Karnikāchala (Lotus Dağı), Amarādri ve Devaparvata (Tanrıların Dağı) olarak adlandırılmaktadır (Dowson, 1928: 208). Bu terim, Hindistan dışında **Tib.** *rirab chunpa* ve **Mo.** *sūmmer sola* gibi adlandırmalara da sahiptir. Bu isim, mükemmel yükseklikteki dağ ya da mükemmel ışık anlamlarına gelmektedir. Merkez dağ ya da evrenin ekseni olarak düşünülen bu dağın yüksekliği, 84.000 yojan olarak gösterilse de 168.000 yojanlı uzunluğa sahiptir (Eitel, 1904: 163-164). **Çin.** 一大三千世界 “yī dà sānhiān shìjiè” karşılığına da sahip olan terim, büyük kozmoloji ya da binlerce çeşit dünyanın üç türü anlamına gelir. Her dünya, dört kıta tarafından çevrilen merkezi Sumeru Dağı’ndan oluşur (Soothil ve Hodous, 1937: 394). Sumeru, dünyanın merkezi dağıdır. Kavram, “mükemmel yükseklik, mükemmel aydınlık” gibi anlamların yanı sıra, Indra’nın cenneti olarak da anlatılmaktadır. Meru olarak da bilinen Sumeru, Hint mitolojisinin Olympus’udur (1937: 457).

Sumeru Dağı ifadesinin diğer bir ismi olan Meru, meyve verdiği söylenen kutsal ağaçlara sahip yer olarak görülmektedir. Bilindiği üzere, dağlar yaşam verici olarak nehirlerin kaynağı olduğu gibi verimlilik kaynağı olarak da görülmektedir (Eck, 2005: 133). Evrenin merkezindeki dağ anlamının yanı sıra, Buda göstergesiyle “Önceki Budalardan biri, Gelecekteki Budalardan biri” anlamlarına sahiptir (Edgerton, 1993: 439). Budist gelenek içerisinde Meru Dağı, Hindu tapınaklarında ya da mağdalalarda gösterilmektedir (2005: 132). Meru, genellikle Sumeru’dan farklı olmayan ancak Himalayalar ile gösterilen bir kavramdır (Soothill, 1937: 457).

Budizm’de evrenin en alt seviyesi olan duyular âlemi, çeşitli farklı dünya bölümleri (cakravāda) ile görülmektedir. Cakravāda’nın merkezinde büyük dünya dağı, Sumeru ya da Meru Dağı bulunur. Bu yer, yedi ortak kaynaktan doğan dağ ve merkezlerle çevrili bir alan olarak dört yöne sahiptir. Bunlar, dört büyük kıta olarak da bilinmektedir. Sumeru Dağı’nın yamaçlarında Tanrıların yer aldığı altı cennet vardır. Bunların en altında Dört Cennet Kralı yer almaktadır. Bu dağın zirvesinde ise Otuz Üç Tanrı Cenneti yer almaktadır (Buswell, 2004: 184; Yılmaz, 2007: 75).

Sumeru Dağı’nı oluşturan dünya sistemi, su ve sıradağlarla çevrilidir. Bu dünya ayrıca güneş, ay ve diğer göksel varlıklardan rüzgâr döngüsüne kadar çeşitli katmanları içerisine almaktadır. Sumeru Dağı’nın merkez olduğu bu dünya sistemi, bugünün güneş sistemi ile benzer özelliklere sahiptir. Bu durumu, Buda’nın evrenin sayısız dünya sistemlerinden oluştuğu görüşü ispatlamaktadır (Sutra Komisyonu, 1998: 871). Altı dünya, dört kıta ya da adadan oluşan bu dağ, etrafı tuzlu okyanuslarla çevrilir bir yerdir. Buna dvipa da denmektedir. Bu ada ya da kıtalar dört çeyrek ya da kardinal noktalardan oluşur. Dvipa olarak bilinen güney kıta, Jambudvīpa olarak adlandırılır. Bu yer, Jambu ağaçlarının ülkesi olarak da bilinen insan varlığının yaşadığı ve bolca altının yer aldığı bir merkezdir (Beal, 1884: 173).

Okyanuslarla çevrili Sumeru Dağı’nda dört ana kıtada, her biri iki ada kıtasının bulunduğu dört ada kıtası söz konusudur. Kuzey kıtası kare, Doğu kıtası yarım daire ve Güney kıtası yuvarlak şeklindedir. İnsanlar dört kıtanın hepsinde yaşıyor olsa da, “bilinen dünya” Jambudvīpa adındaki güney kıtasıdır. Bu kıtada ortalama yaşam süresi, bir yüzyıllık süreye

denk gelmektedir. Sumeru Dağı'nın dört tarafı da düzdür ve her biri birbirinden farklı değerli taşlardan oluşmaktadır. Kuzeyde altın, doğuda gümüş, güneyde zümrüt ve batıda kristal bulunmaktadır. Bu değerli taşlar, dört ülkenin gökyüzü rengini oluşturmaktadır. Gökyüzü, Kuzeydeki Jambudvīpa ülkesinde mavidir. Çünkü Sumeru Dağı, lapis taşından yapılmıştır. Sumeru Dağı'nın yamaçlarında Asura olarak bilinen yarı tanrılar vardır. Sumeru Dağı'nın zirvesinde Trāyastriṃśa denilen Otuz Üç Tanrı'nın Cenneti de yer almaktadır. Bu yer, Tanrı Sakra tarafından yönetilmektedir. Sumeru Dağı'nın üstünde Kāmadhātu denilen duyumsal alanların cenneti yer almaktadır. Sumeru Dağı'nı, farklı Budist gelenekler, yerli dağlarla tanımlamaktadır. Bunlar arasında, Hint ve Tibet geleneğinde Kailāsa ve Kore geleneğindeki Namsan Dağı gelmektedir (Buswell-Lopez, 2014: 2123-2124).

Sumeru Dağı merkezli bu dünya sistemi içerisinde, en üstten en alta kadar ardı sıra sıralanmış 31 seviye vardır. Bu sistem içerisinde insan varlığı, uzay, hiçlik, bilinç ve bilinç dışılık gibi kavramlar yanında tanrıların ya da göksel varlıkların yer aldığı âlemler de söz konusudur. Bu dünya içerisinde nihai aşama olan nirvana'ya kadar çeşitli seviyelerde mücadelelerin olduğu görülmektedir. Doğum ve ölüm döngüsü içerisindeki bu yaşam, karma düzeyine göre yeniden doğuşu gerçekleştirir. Bu anlayışa göre, tüm evren yok olur ve devamında yeniden yaratılır (Barnes, 1999: 113-114).

Budist gelenek içerisinde Sumeru Dağı'nın görünümü, Buda'yı çağrıştırmaktadır. Sumeru, bilindiği üzere “mükemmel yükseklik” ya da “mükemmel parlaklık” anlamlarına gelmektedir. Budist gelenek içerisinde Sumeru Dağı'nın yüksekliği ve parlaklığı Buda ile ilişkilendirilerek Buda'nın yüce ve parlak olduğuna dair benzetmeler sık sık kullanılmaktadır (Hsuan Hua, 2002: 159).

Sonuç

Dünya inanç sistemleri içerisinde, Tanrı ya da çeşitli göksel varlıkların ikamet ettiği yer olarak görülen dağlar, yapılan değerlendirmelerden hareketle, insanlarca kutsal gözüyle bakılan bir kült şeklinde görünmektedir. Çeşitli halklarca “dünyanın merkezi”, “dünyanın eksen” ya da “gök ile yer arasındaki direk” olarak görülen dağ kültü, özellikle Hint coğrafyası içerisinde Hinduizm ve Budizm temelli inanç anlatılarında ön plana çıkan kavramlardan biridir. Özellikle Budizm'in yayıldığı coğrafyalardaki kültürler üzerinde etkisini gösteren kutsal kavramlar arasında Sumeru ya da Meru olarak bilinen kutsal dağ gelmektedir. Orta Asya'nın kültürel medeniyet seviyesine geliştirdiği dinî sistemlerle katkılar sunan Uygurlarda da Sumeru Dağı, Budizm temelinde kavramsal öneme sahiptir. Eski Uygur Türkçesine ait Budist metinlerde *sumur*, *sumeru*, *smir*, *sumir*, *sumur*, *sumer* şeklinde görülen bu kavram Budist kültüre ait yazılı metinler içerisinde hem Budist bir terim olarak Buda öğretisini hem de sahip olduğu devasa yükseklikle soyut metaforlara dayalı örneklerle sahip olmuştur. Türk dilinin dinî terminolojisi içerisinde yalnızca Budist Uygur dönemiyle sınırlı kalan bu ifade, Altay Türklerinin inanç sistemi içerisinde *Sümer* şeklinde efsanevi ve mitolojik değerini korumaktadır.

Kısaltmalar

AY VI	Altun Yaruk VI. Tegzinç (bk. Tokyürek 2018).
AY	Altun Yaruk (bk. Kaya 1994).
bk.	Bakınız.
BT II	Berliner Turfan Texte II (bk. Röhrborn 1971).
BT III	Berliner Turfan Texte III (bk. Tezcan 1974)
BT VIII	Berliner Turfan Texte VIII (bk. Kara-Zieme 1977).
BT XXI	Berliner Turfan Texte XXI (bk. Wilkens 2001).
BT XXIII	Berliner Turfan Texte XXIII (bk. Zieme 2005).
BT XXV	Berliner Turfan Texte XXV (bk. Wilkens 2007).
BT XXVIII	Berliner Turfan Texte XXVIII (bk. Yakup 2010).
Çev.	Çeviren.
Ed.	Editör
Çin.	Çince.
ETŞ	Eski Türk Şiiri (bk. Arat 2007).
Etü.	Eski Türkçe.
Maytr.	Maytrisimit (bk. Tekin 2019).
Mo.	Moğolca.
Skr.	Sanskritçe.
Tib.	Tibetçe.
Toch. A	Toharca A.
Toch. B	Toharca B.

Kaynaklar

- Arat, R. R. (1991). *Eski Türk şiiri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Barnes, G. L. (1999). Buddhist landscapes of east Asia. (W. Ashmore, ve B. Knapp, Ed.) *Archaeologies of landscape contemporary perspectives* (ss. 101-123.). UK: Blackwell.
- Bayat, F. (2005). *Mitolojiye giriş*. Çorum: Karam.
- Bayat, F. (2006). Türk mitolojisinde dağ kültü. *folklor/edebiyat*, C. XII, S. 46, ss. 47-60.
- Beal, S. (1884). *Budhism in China: Non-christian religious systems*. London: Society For Promoting Christian Knowledge.
- Buswell, R. E. (2004). *Encyclopedia of Buddhism A-L*. USA: Thomson Gale.
- Buswell, R. E. ve Lopez, D. (2014). *The Princeton dictionary of Buddhism*. USA: Princeton.
- Dowson, J. (1928). *A classical dictionary of Hindu mythology and religion, geography, history and literature*. London: Isha.
- Eck, D. L. (2005). Mountains. *The encyclopedia of religion* (ss. 130-134.). M. Eliade (Çev.). USA: Thomson Gale.
- Edgerton, F. (1993). *Buddhist hybrid Sanskrit grammar and dictionary vol. II: dictionary*. New Delhi: Motilal Banarsidass.

- Eitel, E. J. (1904). *Handbook of Chinese Buddhism being a Sanskrit-Chinese dictionary with vocabularies of Buddhist terms*. Tokyo: Sanshusha.
- Eliade, M. (2005). *Dinler tarihi inançlar ve ibadetlerin morfolojisi*. M. Ünal (Çev.). Konya: Serhat Kitabevi.
- Eliade, M. (2017). *İmgeler ve simgeler*. M. A.Kılıçbay (Çev.). Ankara: Doğubatu.
- Gabain, A. v. (2007). *Eski Türkçenin grameri*. M. Akalın (Çev.). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Günay, Ü. ve Güngör H. (2018). *Başlangıçlarından günümüze Türklerin dinî tarihi*. İstanbul: Bilge Kültür-Sanat.
- Günay, Nasuh (2016). *İlahi dinlerde merkez sembolizmi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi. Isparta.
- Hua, H. (2002). *The Buddha speaks of Amitabha sutra*. USA: Buddhist Text Translation Society.
- Kafesoğlu, İ. (2010). *Türk millî kültürü*. İstanbul: Ötüken.
- Kara, G., Zieme, P. (1977). *Die Uigurischen übersetzung des Guruyogas Tiefer Weg von Saskya Pandita und der Mañjuśrīnāmasagāthi*. Berliner Turfantexte VIII. Berlin: Akademie Verlag.
- Kaya, C. (1994). *Uygurca Altun Yaruk giriş, metin ve dizin*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ögel, B. (1995). *Türk mitolojisi (Kaynakları ve açıklamaları ile destanlar) II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Röhrborn, K. (1971). *Eine Uigurische totenmesse*. Berliner Turfan texte II. Berlin: Akademie Verlag.
- Soothill, W. E. ve Hodous, L. (1937). *A dictionary of Chinese Buddhist terms*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner.
- Sönmez, S. (2008). *Türklerde dağ kültü inanç ve Altay, Tıva ve Şor destanlarında dağ*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Balıkesir Üniversitesi, Balıkesir.
- Roux, J. (2015). *Eski Türk mitolojisi*. M. Y. Sağlam (Çev.). Ankara: BilgeSu.
- Sutra Translation Committee (1998). *The seekers glossary of Buddhism*. USA: Buddha Dharma Education Association Inc.
- Tekin, Ş. (2019). *Uygurca metinler II. Maytrisimit Burkancıların mehdîsi Maitreya ile buluşma Uygurca iptidaî bir dram*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Tezcan, S. (1974). *Das Uigurische Insadi-Sūtra*. Berliner Turfan Texte III. Berlin: Akademie Verlag.
- Tokyürek, H. (2018). *Altun yaruk sudur IV. Tegzinç (Karşılaştırmalı metin yayını)*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Tokyürek, H. (2019). *Eski Uygur Türkçesinde Budizm ve Manihaizm terimleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Wilkens, J. (2001). *Die drei körper des Buddha (Trikāya)*. Berliner Turfan texte XXI. Belgium: Brepols.
- Wilkens, J. (2007). *Das buch von der sündentilgung teil I-II. Edition des Alttürkischbuddhistischen Kṣanti Kılğuluk Nom Bitig*. Berliner Turfan Texte XXV. Belgium: Brepols.
- Yakup, A. (2010). *Prajñā-pāramitā literature in old Uyghur*. Berliner Turfan texte XXVIII. Belgium: Brepols.
- Yılmaz, H. (2007). *Budist metafiziği*. Ankara: Hece.
- Zieme, P. (2005). *Magische texte des Uigurischen Buddhismus*. Berliner Turfan texte XXIII. Belgium: Brepols.
- Zimmer, H. (2004). *Hint sanatı ve uygarlığında mitler ve simgeler*. G. G. Güven (Çev.). İstanbul: Kabalcı.



folk/ed. Derg, 2020; 26(3):609-620

DOI: 10.22559/folklor.1169

Kafka'nın "Melezleme" sindeki Bağlaşıklık Ölçütleri

Cohesion Criteria in "A Crossbreed" By Kafka

İnci Aras*

Öz

Sözcükler ve tümceler arasındaki bağıntılardan yola çıkarak dile bir metin olarak yaklaşan metindilbilim, yedi ölçütten hareket etmektedir: bağlaşıklık, bağdaşıklık, amaçlılık, durumsallık, kabul edilebilirlik, bilgisellik ve metinler arası ilişki. Bu ölçütlerden küçük ölçekli yapı kategorisinde yer alan ve sözcüksel ve dilbilgisel olarak ikiye ayrılan bağlaşıklık, metin yüzeyindeki sözcük ve tümce arasındaki anlamsal ilişkiyi somut boyutuyla incelemektedir. Yüzey metnin doğrudan kendisine yönelik olan bağlaşıklık, bu noktada en önemli metinsellik ölçütü olarak karşımıza çıkmaktadır. Metindilbiliminin kriterleri çerçevesinde gerçekleştirilen bu çalışmanın konusunu oluşturan da Kafka'nın "Melezleme" adlı öyküsündeki bağlaşıklık düzeneklerinin çözümlenmesidir ve bu şekilde incelenen öykünün küçük ölçekli yapısına ışık tutulmasıdır. Söz konusu çalışma öncelikle anlatının temel katmanının tespit edilmesi ve ana karakterin elindeki nesneden kurtulma arzusu ile başlayan ve bu arzudan vazgeçmesi ile tamamlanan bu temel dönüşümün tespitinin ardından anlatının alt katmanlarının incelenmesi amaçlanmaktadır. Anlatı zemininde birbirine örüntülenerek temel anlatı katmanının iskeletini oluşturan bu yedi farklı alt katmanlar da kendi içinde dönüşümler içermektedir ve bu haliyle anlatının ana karakterinin kurtulmak istediği nesnesi ile bütünleşmesine katkı sağlamaktadır.

Anahtar sözcükler: *metindilbilim, bağlaşıklık, yüzey yapı, Kafka, melezleme*

Geliş tarihi (Received): 14.12.2019 - Kabul tarihi (Accepted): 19.07.2020

* Öğr. Gör. Dr. Anadolu Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu. incikarabacak1@gmail.com.
ORCID ID 0000-0002-7237-3901

Abstract

As a text-based approach to language textlinguistic acting on the assumption that a kind of relation exists between words and sentences regards seven criteria: cohesion, coherence, intentionality, situationality, acceptability, informativity and intertextuality. Cohesion belonging to the category of surface structure and falling into two types as grammatical and lexical cohesion investigates the concrete relationship between sentence meaning and word order. Cohesion relating directly to surface text is classified as the most important criteria of textuality. The topic of this study carried out in the context of textlinguistic criteria is analysis of a short story "A Crossbreed" by Kafka and explanation of the surface structure of this text. In this study, the basic layer of the narrative will be determined first. Following the determination of this basic transformation, which begins with the desire of the main character to get rid of the object in his hands and is completed with the renunciation of this desire, the lower layers of the narrative will be examined. These seven different sub-layers, which are patterned together on the narrative floor and form the skeleton of the basic narrative layer, also contain transformations within themselves and they contribute to the integration of the main character of the narrative with the object it wants to get rid of.

Keywords: *textlinguistic, coherence, surface structure, Kafka, Crossbreed*

Extended summary

The text analysis carried out within the framework of text linguistics is based on "linguistics, which examines language on the basis of inter-sentence connections, sees language use as text production, and treats texts in unity" (Hengirmen, 1999: 276). These criteria are cohesion, cohesion, purposefulness, contingency, acceptability, wisdom and intertextuality (Beaugrande and Dressler, 1981: 3-4). The correlation, which is in the category of small-scale structure and which is divided into two as lexical and grammatical, examines the semantic relationship between the word and sentence on the text surface in its concrete dimension (Halliday and Ruqaiya, 1976: 5-6). Lexical correlation, repetition of words in the text (repetition of the same word or synonyms, closely related and antonyms, superlative-subordinate related words or repetition in general adjectives or partially) and collocations (use of words belonging to the same lexical field in the same context) (Dilidüzgün, 2008: 77). The grammatical correlation based on the use of grammatical relations that provide the relationship between the word and the sentence in the surface text, is provided with reference, change, decline, correlation elements, parallelism, time and appearance, functional sentence structure and implicit expression. The reference, which is a grammatical method used to avoid unnecessary repetitions on the text surface, and which does not have a meaning but is functional with its context, is usually provided with pronoun and adjective clauses (Beaugrande and Dressler, 1981: 60). Another grammatical form of cohesion that makes itself visible on the surface of the text is the use of another linguistic element to replace a previously mentioned item in the text. What makes change different from submission is that it does not create a semantic relationship but a grammatical relationship between two items (Halliday and Hasan, 1976: 89). Another replacement element

is that the element is reduced in a way that does not cause any loss of meaning in the sentence, but it can be received by the reader / listener despite its deficiency (Halliday and Ruqaiya, 1976: 142). Parallelism is another criterion of textuality that prevents unnecessary repetition and adds richness to the text (Aydın and Torusdağ, 2014: 123). The coherence element in the text, which is intended to be explained by saving the word, is left to the cultural accumulation of the reader / listener and thus the reader / listener is included in the text.

In this study, Franz Kafka's "Crossbreed" story will be examined in terms of the lexical and grammatical correlation criteria, which are among the text linguistic criteria, and it will be tried to determine how these lexical and grammatical mechanisms are deployed in the story. The word "animal" is fourteen, the word "cat" is nine, the word "lamb" is nine, the word "father" is three, the word "heritage" is three, the word "child" is repeated four times. At the same time, the word "animal" in the first sentence in the 3, 11, 14, 16, 17, 20, 21, 24, 27, 31, 37th sentences of the text, the word "cat" 1, 3, 4, 6, 18, 26, 29, the words "lamb" in sentences 31, 3, 4, 6, 18, 26, 29, 31. In the sentences, the words "father" and "heritage" are repeated in sentences 2, 30 and 37, and the word "child" in sentences 12, 13. In the work of Kafka, the reader is included in the text with external references. Although the subject of the sentence is sometimes not explicitly present in the text, the predicate can refer to the person who performed the action.

In every text, there is a general transformation that revolves around a basic transformation, and again each basic transformation consists of pieces of text that are sub-transformation in itself, called "occurrence" and added to the main transformation of the narrative (Günay, 2007: 152). Each narrative section consists of a sender (G1), a receiver (A1), an object (N1), a subject (Ö1), a promoter (D1) and a blocker (E1), a coupling (Ç) or decomposition (U) and consists of a transformation (®). The first transformation of the narrative syllabus in the text of Kafka will take place by getting rid of the subject in connection with the object: Aİ: $[(\tilde{O}1 \cap N1) \rightarrow (\tilde{O}2 \cup N1)]$. The action model of the second section of the narrative is the strange animal, which is a cat-lamb mixture, stands on the window sill and enjoys the sun. At this point, the animal's desire to sunbathe is the sender (G3), the sun rays object (N2) and the receiver is this strange animal (A2). Similarly, the window sill has a supporting function (D2) here, and the strange animal ($\tilde{O}2$), which takes the role of the subject, starts running in the meadow. It is not possible for me, the narrator, who appears in his role as a blocker (E2), to hold him. Briefly; The action model of the second section is as follows: Aİ: $(\tilde{O}1 \cap N1) \rightarrow (\tilde{O}1 \cup N1)$. In the third section of the narration, it indicates that there is a transformation in which the separation between the subject and the object disappears. To put it briefly: Aİ: $(\tilde{O}1 \cup N1) \rightarrow (\tilde{O}1 \cap N1)$. In the fourth section of the narrative, the strange animal ($\tilde{O}2$) in the lap of the narrator supports the narrator's problem with the tears (D4) that he poured from his whiskers. Briefly: Aİ: $[(\tilde{O}2 \cup N3) \rightarrow (\tilde{O}2 \cap N3)]$. In the fifth section of the narrator, there is a situation that marks the separation of the subject and the object: Aİ: $[(\tilde{O}2 \cap N1) \rightarrow (\tilde{O}2 \cup N1)]$. In the seventh section of the narrative, the transformation is completed by ending the separation between the subject, the narrator, and the object in the role of the strange animal. Aİ: $[(\tilde{O}1 \cup N2) \rightarrow (\tilde{O}1 \cap N2)]$.

Giriş

Metin, sözcüklerin anlamlı bir yapı üretecek şekilde bir araya gelmesiyle üretilen anlamlı bir yapıdır. Latince “textus” (dokuma) anlamına gelen metin sözcüğü, dilsel göstergelerin bildirilişim amacıyla bir araya gelerek anlamsal ve mantıksal bir bütün oluşturduğu bir dil dizgesidir (Günay, 2007: 44). Bu noktada “yazı dilinin gerçekleşmiş, her sözcesine, dilin bir bütün oluşturan tüm sözlü sözceleri; sonlu sayıda tümcenin bağdaşık dizisi” (Aksan, 1982: 205) olarak da ele alınan metnin en somut özelliği şudur: “Belirli bir bildirilişim bağlamında bir ya da birden çok kişi tarafından sözlü ya da yazılı olarak üretilen” ve anlamsal bir bütünlük arz eden “bir dil dizgesi bütünü” (Günay, 2003: 35) olmasıdır ve “[i]nsan zihninin kendilerine taalluk etmesiyle [...] değer ve anlam kazanarak dinamizm kazan[masıdır]” (Jeanrond, 2007: 134).

18. yüzyıla kadar yazınsal yapıtlarda kullanılan söz sanatlarını “kural ve biçimleri önceden belirlenmiş, birtakım ölçütler[e]” (Özönlü, 1990: 85) göre tespit etme amacı güden klasik sözbilimin sınırları çerçevesinde yürütülen bu dizgenin incelenmesine yönelik çalışmalar, 18. yüzyıldan sonra biçembilimin çalışma alanına kaymıştır. “[D]ilbilim[in] ilke ve yöntemlerinden yararlanarak biçemin incelenmesi, biçem ölçütlerinin belirlenmesi ile uğraşan (bir) inceleme alanı” (Dilbilim Sözlüğü, 2011: 51) olan biçembilim ise “[a]nlatıma açıklık getiren ve onu kuvvetlendiren” (Wellek and Warren, 1983: 234) bir teknik olarak görülmüştür. Bu şekilde 20. yüzyıla kadar Saussure, Sapir, Troubetzkoy, Jakobson ve Martinet’in önderliğinde gerçekleştirilen dilbilim çalışmalarında metin içindeki belirgin dilsel yapılara odaklanılmıştır ve dilsel göstergeler anlambirimsel ve biçimbirimsel olarak sözcük düzeyinde incelenmiştir (Kıran ve Kıran, 2010: 24-25).

Sözcük yüzlerinin altındaki gizli yapılan incelenmesi ise ancak Hjelmslev ve Chomsky’nin döneminde gerçekleştirilmiştir ve tümcelerle sınırlı olmak üzere dilsel göstergelerin görünmeyen boyutu mercek altına alınmıştır (Kıran ve Kıran, 2010: 25). Harris ise dili birbirinden bağımsız tümcelerle ele almak yerine onların metin anlamsal boyutuna ışık tutmak için “[b]elli bir bütünceden yola çıkarak, bu bütüncenin bağlı olduğu dilin dilbilgisini saptayacak yolları araştır[mıştır]” (Kıran ve Kıran, 2010: 153). Bu noktada metnin dilsellikten semiotikliğe açılan boyutunu göz ardı etmek ve metni dilsel bir amaca hizmet eden tümceler bütünü olarak görmek yerine tümcelerden oluşan fakat alıcının alımlama sürecinde kendine özgü anlamını kazanan bir ürün olarak ele almak gerekir (Günay, 2007). Petöfi de dinleyicinin metnin anlamlandırılma sürecindeki katkısı üzerinde durmuştur. Nitekim ona göre de metnin anlamı dinleyici/okuyucu ile olan bir etkileşimin sonucu ortaya çıkmaktadır (Dressler, 1982: 27). Buna benzer şekilde Van Dijk de metin analizinde küçük yapı ve büyük yapı incelemeleri üzerinde durmaktadır. Metin yüzeyindeki dilbilgisel ilişkileri tespit etmeye yönelik küçük yapı incelemelerinin aksine büyük yapı incelemeleri metnin bir bütün olarak oluşturduğu anlam ilişkilerine odaklanmaktadır. Fakat ister küçük yapı incelemeleri olsun ister büyük yapı incelemeleri olsun, ikisi de eninde sonunda dinleyici veya okuyucunun dünya bilgisi ile de harmanlanarak birbirine bağlanmalıdır ki metnin asıl muhteviyatı anlaşılabilir (Dressler, 1982: 33).

Bu noktada Weinrich metnin yüzey yapısını oluşturan evrensel öğeleri yapay ve dikey yapı incelemeleri şeklinde sınıflandırmaktadır: Çizgisel olarak metnin yapısında yer alan öğeler yatay iken, metnin yüzeysel yapısında yer almayan, fakat bellekte çağrışım uyandı-

ranlar ise dikey öğelerdir. Metnin asıl anlamı ise yatay ve dikey öğelerin metnin üst yapısında birbiriyle bağdaşıklık oluşturmasıyla ortaya çıkmaktadır (Weinrich, 1993).

“Dili cümlelerarası bağlantıları temel alarak inceleyen, dil kullanımını metin üretme olarak gören, metinleri bir bütünlük içinde ele alan dilbilim dalı” (Hengirmen, 1999: 276) olan metindilbilim çerçevesinde gerçekleştirilen metin analizlerinde yedi ölçüt baz alınmaktadır. Bu ölçütler bağlaşıklık, bağdaşıklık, amaçlılık, durumsallık, kabul edilebilirlik, bilgisellik ve metinler arası ilişkidir (Beaugrande and Dressler, 1981: 3-4). Bu ölçütlerden küçük ölçekli yapı kategorisinde yer alan ve sözcüksel ve dilbilgisel olarak ikiye ayrılan bağlaşıklık, metin yüzeyindeki sözcük ve tümce arasındaki anlamsal ilişkiyi somut boyutuyla incelemektedir (Halliday and Ruqaiya, 1976: 5-6).

Sözcüksel bağlaşıklık, metnin akıcılığını sağlamak amacıyla metindeki sözcüklerin yinelenmesi (aynı sözcüğün veya eş anlamlı, yakın anlamlı ve zıt anlamlı sözcüklerin, üstte-rim-altanlam ilişkili sözcüklerin yinelenmesi veya genel sıfatlarla veya kısmi olarak yapılan yinleme) ve eşdizimleme (aynı sözcüksel alana ait sözcüklerin aynı bağlamda kullanımı) yolu ile sağlanmaktadır (Dilidüzgün, 2008: 77). Örnek olarak: “Bulut sınavı başardı. Başarısı tüm ailesini mutlu etti”.

Yukarıdaki cümlede “başardı” sözcüğü yerine “başarısı” şeklinde aynı kökten türemiş sözcüklerin kullanıldığı kısmi bir yinleme söz konusudur: “Sonbaharda yapraklar çatırdar. Her bir ağaç da dike küskün bakışlarını toprağa”.

“Yaprak” ve “ağaç” sözcüklerinin geçtiği yukarıdaki cümlede ise parça-bütün ilişkisinin söz konusu olduğu bir yinleme durumu vardır.

Yüzey metindeki sözcük ve tümce arasında ilişkiyi sağlayan dilbilgisel bağıntıların kullanımına dayanan dilbilgisel bağlaşıklık ise gönderim, değiştirim, eksilti, bağıntı öğeleri, koşutluk, zaman ve görünüş, işlevsel tümce yapısı ve örtük anlatım ile sağlanmaktadır. Metin yüzeyindeki gereksiz yinlemelerden kaçınmak için başvuru dilbilgisel bir yöntem olan ve tek başına anlamı olmayıp içinde bulunduğu bağlam ile işlevsellik kazanan gönderim, genellikle zamir ve sıfat tamlamaları ile sağlanmaktadır (Beaugrande and Dressler, 1981: 60). Örnek olarak:

Ali: “Uzay niye halâ gelmedi?”

Ayşe: “Geliyor işte bak!”

“İşte” sözcüğünün metin içinde bir karşılığı olmamasına karşın metin dışında “Uzay” sözcüğüne gönderimde bulunmaktadır. Gönderim kendi içinde iç ve dış gönderim olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Gönderim ögesinin metin dışı bir kavrama gönderimde bulunması ve okuru metne dahil etme durumunda dış gönderim söz konusu iken -ki bu durum metin içi bağlaşıklık durumuna hizmet eden bir işlev değildir, iç gönderimde gönderim ögesi metnin anlamsal bütünlüğünü sağlamak amacıyla metin içindeki bir sözcüğe gönderimde bulunur: Olacakları ö önceden tahmin etmişti. Haklıymış Uzay”.

İç gönderim ön ve art gönderim olarak iki türde gerçekleştirilebilir. Yukarıdaki cümlede olduğu gibi ön gönderim ile metinde ileride kimliği açıkça belirtilecek olan kavrama ait örtük gönderimde bulunularak metne sürükleyicilik kazandırılır (Coşkun, 2005: 56). Ön gönde-

rimden daha fazla başvurulmuş bir dilbilgisel bağlaşıklık biçimi olan art gönderim ise metinde daha önce anılan bir sözcüğe zamirlerle, niteleme sıfatları veya kişi ekleri ile göndermede bulunulması anlamına gelmektedir. Örnek olarak: “Bulut beni dinleliyordu bile. Onun aklı fikri oyundaydı”.

Metin yüzeyinde somut olarak kendini görünür kılan bir başka dilbilgisel bağlaşıklık biçimi olan değiştirim metinde daha önce anılan bir ögenin yerine geçecek başka bir dilsel ögenin kullanılmasıdır. Değiştirimi gönderimden farklı kılan ise değiştirimin iki öge arasında anlamsal ilişki değil dilbilgisel ilişki kurmasıdır (Halliday and Hasan, 1976: 89). Örnek vermek gerekirse: “Kitabımı kaybettim. Yeni birini almalıyım”.

Yukarıdaki tümcede “birini” sözcüğü “kitap” sözcüğü yerine geçen bir değiştirim ögesi- dir ve kendinden önce kullanılan “kitabım” sözcüğüne art gönderimde bulunmaktadır.

Bir başka değiştirim ögesi cümlede anlam kaybına yol açmayacak şekilde ögenin eksil- tilmesidir fakat eksikliğine rağmen okuyucu/dinleyici tarafından alımlanabilmesidir (Halli- day and Ruqaiya, 1976: 142). Örnek verecek olursak:

Ahmet: “Ne arıyorsun?”

Ayşe: “Anahtarımı”.

Yukarıdaki cümlede “anahtarımı arıyorum” yerine “anahtar” eksilteli olarak kullanılmış- tır ve okurun/dinleyicinin eksiltiyi tamamlaması beklenmektedir. Metin içinde dilbilgisel bağlaşıklığı sağlayan bir başka öge ise bağıntı öğeleridir. Bir tümcenin öğeleri arasında ilişki kurmaya yarayan bu bağıntı öğelerini ekleyici (ve, veya, ya, ya da), nedenleyici (için, çünkü, vb.), çeliştirici (oysaki, fakat, vb.), zamansal (önce, sonra, vb.), karşılaştırmacı (göre), sonuçla- yıcı (demek ki, yoksa, vb.) bağıntı öğeleri olarak sınıflandırmak mümkündür. Örnek olarak: “Yüzü pek masum, fakat huyu pek şirret”.

“Bir yapıyı tekrar etme fakat onun içini yeni öğelere doldurma[ya]” (Beaugrande and Wolfgang, 1981: 49) yarayan koşutluk öğeleri ise gereksiz tümce tekrarı engelleyen ve metne anlam zenginliği katan (Aydın ve Torusdağ, 2014: 123) bir başka metinsellik ölçü- tüdür. Örnek olarak: “Kara bulutlar dağılmayacak mı, güneş parıldamayacak mi, tohumlar patlamayacak mi, çiçekler açmayacak mi?”

Yukarıdaki tümcede yüklemelerin kökenine sırasıyla olumsuzluk eki (ma), gelecek za- man eki (cak), üçüncü tekil şahıs eki ve soru eki (mı) getirilerek bir koşutluk sağlanmıştır. Buna benzer şekilde metinde zamanı ifade eden zaman ve görünüş belirten dilbilgisel yapılar da metnin en önemli öğeleri arasındadır. “Kişisel, öznel bir anlatımı yansıtmayı, konuşan- ca eyleme yeni bir değer yüklemesi” (Aksan, 2000: 102) bakımından zaman, görünüş ve kip önemli bir işleve sahiptir. Bu dilbilgisel öğelerin bir benzeri de sıradan tümce söz diziminin dışına çıkan ve devrik tümce inşa etmeye yarayan işlevsel tümce yapısıdır. Örnek olarak: “Beş kuruşu da yok zavallı kadının”.

Metinde sözcük tasarrufuna gidilerek anlatmak istenenin okurun/dinleyicinin kültürel bi- rikimine bırakıldığı, bu şekilde okurun/dinleyicinin metnin içine dahil ettiği bağlaşıklık ögesi ise örtük anlatımdır. Sezdirimsel yolla örtük şekilde ifade edilen bu anlatım biçimi ile metnin somut dünyasının dışına çıkılmakta ve okurun/dinleyicinin hayal dünyasının kapıları aralan-

maktadır. Örnek verirse: “Beni artık anlamaya başladın”. Verilen tümcede metinde belirtilmese de hitap edilen kişinin ben anlatıcısı daha önce anlamadığı sonucuna ulaşılmaktadır.

Bu çalışmada Franz Kafka’nın “Melezleme” adlı öyküsü metin dilbilimsel ölçütler arasında yer alan sözcüksel ve dilbilgisel bağlaşıklık ölçütleri açısından incelenecektir ve öyküde bu sözcüksel ve dilbilgisel düzeneklerin nasıl konuşturıldığı tespit edilmeye çalışılacaktır.

I. Kafka’nın “Melezleme” öyküsünde bağlaşıklık düzeneği

Metnin yüzey yapısında yer alan ve sözcüklerin aynen ya da kısmi olarak tekrarlanması, eş, yakın veya karşıt anlamları ile kullanılması, alt-üst veya parça-bütün ilişkisi çerçevesinde kullanılmasına dayanan sözcüksel bağlaşıklık düzenekleri metnin bütünlüğünün sağlanmasına katkı sağlayan küçük yapı ölçekleridir. Şimdi bu sözcüksel ölçeklerin Kafka’nın “Melezleme” öyküsünün anlam dünyasının oluşumuna nasıl katkı sağladığına bakalım: 528 sözcükten oluşan metin “kedi”, “kuzu” ve “hayvan” kavramları etrafında örüntülenmektedir. Metinde “hayvan” sözcüğü on dört “kedi” sözcüğü dokuz, “kuzu” sözcüğü dokuz, “baba” sözcüğü üç, “miras” sözcüğü üç ve “çocuk” sözcüğü dört kere yinelenmektedir. Aynı zamanda birinci tümcedeki “hayvan” sözcüğü metnin 3, 11, 14, 16, 17, 20, 21, 24, 27, 31, 37. tümcelerinde, “kedi” sözcüğü 1, 3, 4, 6, 18, 26, 29, 31. tümcelerde, “kuzu” sözcüğü 3, 4, 6, 18, 26, 29, 31. tümcelerde, “baba” ve “miras” sözcükleri 2, 30 ve 37. tümcelerde, “çocuk” sözcüğü ise 12, 13, 14, 17. tümcelerde aynı şekilde yinelenmektedir ve öykünün bu sözcükler etrafında döndüğüne vurgu yapılmaktadır. İncelenen metnin 4. tümcesindeki “hem zıplamaya hem sürünmeye”, 6. tümcesindeki “tabanları yağıyor ama bir kuzuya rastgeldi mi saldırmaya kalkıyor” (Kafka, 2012: 53) ve 4. tümcesindeki “vahşi parıltı, yumuşak” şeklindeki zıt anlamlı sözcüklerin kullanımı metindeki bir bağlaşıklık ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna benzer şekilde 36. tümcede (“yere atlıyor, sıçrayarak odanın içinde dolaşmaya başlıyor”) sözcük tekrarından kaçınmak amacıyla metnin anlamsal bütünlüğünü zedelemeyecek şekilde “sıçramak” sözcüğünün eş anlamlısı olan “atlamak” sözcüğüne yer verilmiştir. Ayrıca metnin 1. tümcesinde “Yarı kedi yarı kuzu, garip bir hayvanım var” (Kafka, 2012: 53) ifadesinde üst terim-alt terim ilişkili sözcük kullanımı ile yinelemenin farklı bir biçimine başvurulmuştur. Buna benzer şekilde aynı sözcüklerin farklı şekilde kullanıldığı kısmi yinelemeler de metinde dikkat çekmektedir: 21. tümcedeki “duymuyor” sözcüğü 22. tümcede “duyumsuyor”, 27. tümcede “duygusu” ve 29. tümcede “duyguları” şeklinde yinelenmektedir. Ayrıca 4. tümcedeki “baş” sözcüğü 5. ve 36. tümcelerde “başlıyor”, 16. tümcede “başkası”, 27. tümcede “başına” ve 35. tümcede “başımı” şeklinde karşımıza çıkmaktadır. “Korku” sözcüğünün kısmi yinelemelerine ise 21. tümcedeki “korkmuyor”, 31. tümcedeki “korkuyor” ve 31. tümcedeki “korku” sözcüklerinde rastlanmaktadır. “Bakmak” sözcüğünün metindeki farklı türlerdeki yinelemeleri ise 21. tümcede “bakınma”, 23. tümcede “bakımını” ve 34. tümcede “bakıyor” şeklindedir.

Sözcüksel bağlaşıklık ölçütünün bir diğeri olan eşdizimsel örüntüleme aynı anlamsal alana alanına ait sözcüklerin birlikte kullanımı ile oluşturulmaktadır. Bu noktada metinde kedi motifi etrafında eşdizimsel örüntülenen sözcükler “vahşi parıltı, farelerden iğrenmek,

miyavlamak, şekerli süt, sokulmak, koklamak, bıyıklar, patiler ve sıçramak”tır. Metinde “ko-yun” motifi etrafında örüntülenen sözcükler ise “post, yumuşak post, kasap bıçağı”dır. “Hay-van” motifi etrafında örüntülenen eşdizimsel sözcükler ise “yavru, kedi, kuzu, koyun, köpek, miyavlamak, saldırmak, zıplamak, sürünmek, koklamak, beslenmek ve pati”dir.

Dilbilgisel bağlaşıklık birimleri metnin derin yapısının çözümlemesinde yardımcı rol üstlenmektedir. Metnin yüzey yapısındaki dilbilgisel bağlaşığın sağlanması ise öngönderim, artgönderim, eksilti, değiştirim, bağıntı öğeleri, koşutluk, zaman-görünüş-kip, işlevsel tümce yapısı ve örtük anlatım gibi biçim birimleriyle sağlanmaktadır. Kafka’nın “Melezleme”sinde birazdan ele alacağımız dış gönderimlerle ise okuyucu metne dahil edilmektedir. Ben anlatıcının perspektifinden aktarılan öyküde ben anlatıcıya ilişkin zamirler olan “ben” benimmiş”, “kendimi”, “bana” “beni”, “hangimizin”, “yanımdaki”nin kim olduğu metinde belirtilmemektedir ve bu zamirlerin kime göndermede bulunduğu okuyucunun bilgisine ve hayal gücüne bırakılmaktadır. Öte yandan metin içinde ön ve art gönderimlerle okurun dikkatini bir noktaya çeken bağlaşıklık öğelerine de rastlanmaktadır. On beşinci tümcede geçen “Durup dururken, şeytanın bile aklına gelmeyecek sorular yöneltiyorlar bana” ifadesinde örtük şekilde verilen ifadeyle bir öngönderimde bulunmaktadır ve on altıncı tümcede gönderimde bulunulan sorular sıralanmaktadır: “Bu hayvan neden varmış, neden başkasının değil de benimmiş, bu hayvandan daha önce de yaşayan bir örnek var mıymış, ya ölünce ne olacaktıymış, tek başına sıkılmıyor muymuş, yavrusu neden yokmuş, adı neymiş ve benzerleri” (Kafka, 2012: 53-54). Buna benzer şekilde on dokuzuncu tümcede bir öngönderim ve ardından açıklaması söz konusudur: “Yine de bekledikleri olmadı, bir kavgaya tanık olamadılar” (Kafka, 2012: 54). Yine yirmi yedinci tümcede önce okuyucunun dikkati çekilmektedir ve ardından gelen tümcede örtük yapı açıklığa kavuşturulmaktadır: “[...] bu ruh durumu içinde sallanan sandalyeye oturmuş, kucağımda hayvan otururken ne göreyim; hayvanın o büyük bıyıklarından yaşlar akıyor” (Kafka, 2012: 54). Son olarak metnin otuz birinci tümcesinde de okuyucuyu metne odaklayan bir ön gönderime rastlanmaktadır: “Birbiriyle bağlantısı olmayan iki ayrı korku var hayvanın içinde; hem kedi hem kuzu gibi korkuyor” (Kafka, 2012: 55).

Metinde kendini şahıs, dönüşlülük, işaret, ilgi, belirsizlik ve soru zamirleriyle görünür kılan artgönderim iki tümce arasında ilişki kurmaya yarayan bir başka bağlaşıklık öğesidir. Şimdi bu artgönderim *öğelerinin inceleme metnine nasıl ince bir iplikle nasıl dokunduğuna bakalım: Metinde zamirlerle sağlanan artgönderimler şunlardır:*

[O] [Benim] Babamdan, diğer eşyayla birlikte miras bana, büyüyüp kendini göstermesi benim [O] Önceleri kediden çok kuzuydu, şimdi iki hayvandan da eşit özellikler taşıyor. [Onun] Baş ve pençeleri kedi, [onun] gövdesinin biçimi ve iriliği kuzu, gözlerinde yanıp sönen vahşi parıltı, yumuşak ama diri postu, devinimlerinin hem zıplamaya hem sürünmeye benzemesiyle, hem kedi hem kuzu [...] [O] Pencere pervazına yerleştiğinde güneşten keyiflenip mırıldanmaya başlıyor, çayırılık alana çıkmayagörsün deliler gibi koşmaya başlıyor, böyle anlarda onu tutabilmek ne mümkün! [O] Kedi gördü mü tabanları yağıyor ama bir kuzuya rastgeldi mi saldırmaya kalkıyor. [O] Mehtap çıktığında oluklarda tur atmaya bayılıyor. [O] Tam anlamıyla miyavlamıyor ama, fareler-

den iğreniyor [...] Şekerli sütle besliyorum onu, öyle (benim) hoşuma gidiyor ki! [Q] Sütü o yırtıcı hayvan dişlerinin arasından büyük yudumlarla alıyor [...] Ben hayvanı (benim) kucağımda tutarken komşu çocuklar (benim) çevremi sarıyorlar [...] [Q] neden başkasının değil de benimmiş, bu hayvandan daha önce de yaşayan bir örnek var mıymış, ya öölünce ne olacakmış [o] ya ölünce ne olacakmış, [o] tek başına sıkılmıyor muymuş, yavrusu neden yokmuş, adı neymiş ve benzerleri [...] [Ben] Bu sorulara yanıt yetiştireceğim diye hiç sıkıntıya sokmuyorum kendimi, [benim] sesimi çıkarmadan (benim) kucağımdaki hayvanı göstermekle yetiniyorum. Kimi çocuklar yanlarında bir kedi getiriyorlar, bir keresinde iki kuzu getiren bile oldu. Yine de [onlar] bir kavgaya tanık olamadılar [...] [Q] Bana sokuluyor, [benim] kollarımın arasındayken her yerden daha rahat duyumsuyor kendini [...] [Q] Onun bakımını üstlendiğimiz için [bizim] ailemize bağlı. [Ben] Bu bağlılığın olağanüstü bir şey sayılması gerektiği kanısında değilim [...] [Q] Kimi zaman beni kokluyor ve [benim] bacaklarımın arasından geçmeye çalışıyor, [ben] çok gülüyorum [o] bunu yaptığında [...] [ben] bu ruh durumu içinde sallanan sandalyeye oturmuş, [benim] kucağımda hayvan otururken ne göreyim [...] [Q] hem kedi hem kuzu gibi korkuyor. [Q] Bu yüzden postuna sığmıyor. [Q] Kimi zaman [benim] yanımdaki koltuğa atlayıp ön patilerini [benim] omzuma dayıyor, [kendi] ağzını kulağıma yaklaştırıp bir şeyler söyler gibi davranıyor. [Q] Sonra öne eğilip [ben] [onun] söylediklerini anlamış mıyım, denetlemek ister gibi [benim] yüzüme bakıyor. [Ben] [onun] Gönlünü hoş etmek için anlamış gibi [benim] başımı sallıyorum. [Q] Çok seviniyor buna, yere atlıyor, sıçrayarak odanın içinde dolaşmaya başlıyor [...] [Ben] bu kurtuluşu ona bağışlayamam. Bu nedenle [o] beni o mantıklı işe yöneltmeye ne denli çalışırsa çalışsın, [onun] kaçınılmaz yazgısı onu nefes alamaz hale getirene dek beklemeli (Kafka, 2012: 53-55).

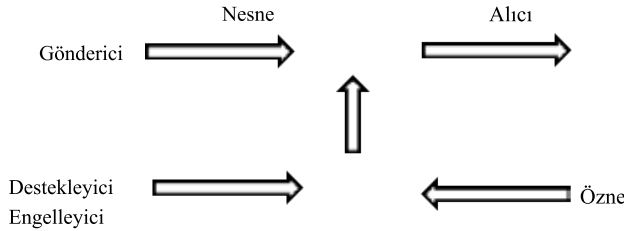
Yukarıda da görüldüğü gibi cümlelerin öznesi bazen metin içinde açıkça bulunmasa da yüklem eki eylemi yapan kişiye göndermede bulunabilmektedir. Yine “babamdan, kucağımda, çevremi, benimmiş, sesimi, kollarımın, bana, onun, ailemize, beni, benim, bunu, buna ve onu” sözcüklerinde olduğu gibi iyelik ekleri de örtük biçimde zamir rolü ve “kendimi ve kendini” sözcükleri de dönüşlülük zamiri rolü üstlenerek kendinden sonraki nesneye artgönderimde bulunmaktadır. Buna benzer şekilde metinde “deliler gibi, her yerden daha rahat, hem kedi hem kuzu gibi, bir şeyler söyler gibi, denetlemek ister gibi, anlamış gibi” edat ve zarflarla metin için karşılaştırma gönderiminde bulunmaktadır. Bu noktada tümceye dayalı değiştirime örnek olarak da “böyle” sözcüğü gösterilebilir. Metindeki “böyle” sözcüğü “Pencere pervazına yerleştğinde güneşten keyiflenip mırıldanmaya başlıyor, çayırılık alana çıkmayagörsün deliler gibi koşmaya başlıyor” tümcesine karşılık gelmektedir. Benzer şekilde “Çok gülüyorum bunu yaptığında” tümcesindeki “bunu” sözcüğü de “Kimi zaman beni kokluyor ve bacaklarımın arasından geçmeye çalışıyor” tümcesine göndermede bulunmaktadır.

Metin içinde, “söylenmemesine rağmen anlaşılan” (Coşkun, 2005: 66) bir dilsel düzenleme olan eksiltmeye de rastlamaktayız. “Önceleri kediden çok kuzuydu, şimdi iki hayvandan

da eşit özellikler taşıyor” tümcesindeki “özellikler taşıyor” sözcük öbeği kendinden sonra gelen “Başı ve pençeleri kedi, gövdesinin biçimi ve iriliği kuzu, gözlerinde yanıp sönen vahşi parıltı, yumuşak ama diri postu, devinimlerinin hem zıplamaya hem sürünmeye benzemesiyle, hem kedi hem kuzu (özelliklerini taşıyor)” tümcesinde silinse de tümcenin anlaşılabilirliği bu durumdan etkilenmemektedir. Benzer şekilde “Sonra öne eğilip söylediklerini anlamış mıyım, denetlemek ister gibi yüzüme bakıyor” tümcesini takip eden “Gönlünü hoş etmek için [söylediklerini] anlamış gibi başımı sallıyorum” tümcesinde de eksilteli bir anlatım söz konusudur. Yine aynı şekilde metinde geçen “yavrusu neden yokmuş, adı neymiş ve benzerleri” tümcesindeki “ve benzerleri” şeklindeki eksilteli anlatım ile okurun veya dinleyicinin alımlamasını etkin kılınmaktadır.

İncelenen metindeki ekleyici bağıntı öğelerine örnek olarak ise “hem kedi hem kuzu” ve “Başı ve pençeleri kedi”, “gövdesinin biçimi ve iriliği kuzu” gibi “ve” ve “de” bağlacı ile kurulan bağlaşik tümceler gösterilebilir. Metindeki karşıtlık bildiren bağıntı tümceleri “ama”, “yine de” ve “karşın” bağlaçlarıyla sağlanırken, açıklama bildiren bağıntı tümceleri “için” bağlacı ile ve örnekleme bildiren bağıntı tümceleri “gibi” bağlacı ile kurulmuştur. Metindeki zaman-sıralama bildiren bağıntı öğelerine örnek olarak ise “dek” ve “bir keresinde” ve “kimi zaman” bağlaçları ve açıklama bildiren bağlaçlara ise “bu nedenle” verilebilir.

Her metinde temel bir dönüşüm etrafında dönen genel bir dönüşüm söz konusudur ve yine her temel dönüşüm, kendi içinde bir alt dönüşümü olan ve “oluntu” adı verilen ve anlatının ana dönüşümüne eklenilen metin parçalarından oluşur (Günay, 2007: 152). Bu, anlatının her bir katmanında bir karakterin bir izleği üstlenmesi anlamına gelmektedir ki onların üstlendiği izlekler anlatının ana katmanını oluşturur. Greimas’ın eyleyenler olarak adlandırdığı bu karakterler her anlatı katmanında farklı rollerde karşımıza çıkmaktadır. “Metnin organizasyonunu gün yüzüne çıkart(ma)” (Everaert-Desmedt’ten akt. Uçan, 2016: 207) işlevine yarayan kesitleme işleminde anlatı kesitlere ayrılır ve her kesitin eyleyenler ilişkisinde bir gönderici (G1), bir alıcı (A1), bir nesne (N1), bir özne (Ö1), bir destekleyici (D1) ve bir engelleyici (E1), bir bağlaşım (Ç) veya ayrışım (U) ve bir dönüşüm (®) durumu söz konusudur:



Görsel 1: Yücel, 2005

Şimdi biz de Kafka’nın “Melezleme”sindeki anlatı kesitlerini bu eyleyenler ilişkisi bağlamında ele alalım: Öykünün birinci kesitinde ben anlatıcı (Ö1) hem kediye hem kuzuya benzeyen garip hayvanıyla (N1) birliktedir ve ondan kurtulmayı arzu etmektedir, ki eserin sonunda kasap bıçağını bir alternatif olarak düşünür. Anlatının temel katmanını oluşturan ana karakterin bu tuhaf hayvandan kurtulma arzusu (G1) temel dönüşümün başlangıcını (D) ve

ondan kurtulmaktan vazgeçmesi (E1) ise bu dönüşümün bitişini (D¹) imlemektedir. Tabi öyküde ben anlatıcı rolündeki özne, nesne rolündeki tuhaf hayvana sahip olduğu için onunla bir bağlaşımı (Ç) söz konusudur. Öte yandan öznenin nesneden ayrışmasını (U) yani kurtulmasını sağlayacak olan kasap bıçağı eşkalindeki obje ise eyleyenin destekleyicisi (D1) ve hayvanın mı yoksa ben anlatıcının olduğu belli olmayan gözyaşları eyleyenin engelleyicisi (E1) konumundadır. Kısaca belirtmek gerekirse anlatı izlencesinin dönüşümü nesne ile bağlaşıklık durumdaki öznenin nesneden kurtulmasıyla gerçekleşecektir: Aİ: $[(\bar{O}1 \cap N1) \rightarrow (\bar{O}2 \cup N1)]$.

Öte yandan bu temel dönüşüm izleğinin içinde alt dönüşümler de bulunmaktadır. Örneğin bu garip hayvan ben anlatıcıya babasından miras kalmıştır. Bu noktada miras bırakan baba gönderici (G2), miras bırakılan garip hayvan nesne (N1), ben anlatıcı ise alıcı (A1) rolündedir ve anlatı izlencesinin ikinci kesiti, ben anlatıcının sahip olmadığı bir nesneye miras yoluyla sahip olması etrafında örüntülenmektedir: Aİ: $[(\bar{O}1 \cup N1) \rightarrow (\bar{O}2 \cap N1)]$.

Anlatının ikinci kesitinde ise kedi-kuzu karışımı olan tuhaf hayvan pencere pervazında durmaktadır ve güneşten keyiflenip mırlamaktadır. Bu noktada hayvanın güneşlenme isteği gönderici (G3), güneş ışınları nesne (N2) ve alıcı bu tuhaf hayvandır (A2). Yine benzer şekilde pencere pervazı burada destekleyici (D2) bir işleve sahiptir ve özne rolüne giren tuhaf hayvan (Ö2) çayırılık alanda koşmaya başlamaktadır. Engelleyici rolünde (E2) karşımıza çıkan ben anlatıcının ise onu tutması mümkün olmamaktadır. Kısaca; ikinci kesitin eyleyenler modeli şu şekildedir: Aİ: $[(\bar{O}1 \cap N1) \rightarrow (\bar{O}1 \cup N1)]$.

Anlatının üçüncü kesitinde ise gönderici rolü üstlenen bu sefer çocukların tuhaf hayvana ilişkin yönelttikleri sorulardır (G4) ve bu soruların nesnesi tuhaf hayvanın kendisidir (N1). Soruların alıcısı (A1) ben anlatıcıdır. Bu kesitin eyleyen modelinde destekleyici rolünde olan (D3) çocukların yanlarında getirdikleri bir kedi ve iki kuzudur. Eyleyen modelinin öznesi olan (Ö2) tuhaf hayvan ise bir tepki vermeyerek ben anlatıcının kucagında sakince kalır ki bu, özne ve nesne arasındaki ayrışımın kalktığı bir dönüşümün söz konusu olduğunu imlemektedir. Kısaca vermek gerekirse: Aİ: $[(\bar{O}1 \cup N1) \rightarrow (\bar{O}1 \cap N1)]$.

Anlatının dördüncü kesitinde gönderici (G5) işlevindeki ben anlatıcının tüm işlerinin ters gitmesi ben anlatıcıda (A1) kötümserlik duygusu (N3) yaratır. Bu eyleyen modelinde ben anlatıcının kucagındaki tuhaf hayvan (Ö2), bıyıklarından akıttığı göz yaşları ile (D4) ben anlatıcının derdine destek olur. Kısaca: Aİ: $[(\bar{O}2 \cup N3) \rightarrow (\bar{O}2 \cap N3)]$.

Anlatıcının beşinci kesitinde tuhaf hayvanın içindeki korku duygusu (G6) tuhaf hayvanı (N1) harekete geçirmektedir ve bu duygunun tesirindeki tuhaf hayvan (A2) bir şeyler söylemek ister gibi insani özellikler sergilemektedir. Bu noktada tuhaf hayvanın sesini duyurmak istediği ben anlatıcı (D5) onu destekleyici bir tutum sergilemektedir ve tuhaf hayvan (Ö2) engelleyici (E3) postuna rağmen yere atlayıp odada dolanmaya başlamaktadır. Bu özne ile nesnenin ayrışımı imleyen bir durumdur: Aİ: $[(\bar{O}2 \cap N1) \rightarrow (\bar{O}2 \cup N1)]$.

Anlatının son bölümü olan yedinci kesitte ise ben anlatıcı içgüdüünün (G7) etkisinde tuhaf hayvanı (N2) kasap bıçağının (D6) yardımı ile kesmeyi düşünse de ben anlatıcı (Ö1) kaçınılmaz yazgıya (E4) teslim olarak bu eylemini icra etmekten vazgeçmektedir. Bu şekilde ben anlatıcı olan özne ile tuhaf hayvan rolündeki nesne arasındaki ayrışım sonsuza dek kalarak dönüşüm tamamlanır. Aİ: $[(\bar{O}1 \cup N2) \rightarrow (\bar{O}1 \cap N2)]$.

Sonuç

Dile bir metin olarak yaklaşan metindilbilimsel metin analizlerinde bağlaşıklık, bağdaşıklık, amaçlılık, durumsallık, kabul edilebilirlik, bilgisellik ve metinler arası ilişki olmak üzere yedi ölçütten yararlanılmaktadır. Bu ölçütlerden küçük ölçekli yapı kategorisinde yer alan ve sözcüksel ve dilbilgisel olarak ikiye ayrılan bağlaşıklık, küçük yapı düzeyindeki sözcük ve tümce arasındaki anlamsal ilişkiyi incelemeye yönelmektedir. Bu çalışmada Franz Kafka'nın "Melezleme" adlı öyküsü metin dilbilimsel ölçütler arasında yer alan sözcüksel ve dilbilgisel bağlaşıklık ölçütleri açısından incelenmiştir ve öyküde yer alan bu sözcüksel ve dilbilgisel düzenekler çözümlenmiştir. Bu şekilde incelenen öykünün küçük ölçekli yapısına ışık tutulmaya çalışılmıştır.

Notlar

1. Doğrudan alıntılarda yazım ve noktalama tercihleri korunmuş; altı çizili biçimde yazılan ifadeler tarafımdan vurgu yapılmıştır.

Kaynaklar

- Aksan, D. (1982). *Dilbilim seçkisi: Günümüz dilbilim çevirileriyle ilgili yazılardan çeviriler*. Ankara: TDK.
- Aksan, D. (2000). *Her yönüyle dil*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Aydın, İ. ve Torusdağ, G. (2014). *Türkçe öğretimi çerçevesinde yazınsal bir metin çözümleme örneği olarak Refik Halit Karay'ın garip bir hediye'si*. Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi. Cilt 3. Sayı: 4. s. 109-134.
- Beaugrand, R. A. and Dressler, W. U. (1981). *Introduction to text linguistics*. London and New York: Longman Group Limited.
- Coşkun, E. (2005). *İlköğretim öğrencilerinin öyküleyici anlatımlarında bağdaşıklık, tutarlılık ve metin derlementleri*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Türkçe Öğretmenliği Bölümü, Ankara.
- Dilbilim sözlüğü. (2011). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Dilidüzgün, Ş. (2008). *Türkçe öğretiminde metindilbilimsel bağlamda uygulamalı bir yaklaşım*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkçe Eğitimi Bölümü, İstanbul.
- Dressler, W. and Beaugrande, R. A. (1981). *Introduction to text linguistics*. London: Longman.
- Günay, D. (2007). *Metin bilgisi*. İstanbul: Multilingual.
- Halliday, M. A. K. and Ruqaiya, H. (1976). *Cohesion in English*. London: Longman.
- Hengirmen, M. (1999). *Dilbilgisi ve dilbilim terimleri sözlüğü*. Ankara: Engin.
- Jeanrond, W. G. (2007). *Teolojik hermenötik*. E. Kuşçu, (Çev.) İstanbul: İz.
- Kafka, F. (2012). Melezleme. Y. Majiskül (Çev.). *Hayvan Öyküleri* içinde. İstanbul: Altıkkırkbeş.
- Kıran, Z. ve Kıran, A. (2010). *Dilbilime giriş*, Ankara: Seçkin.
- Özünü, Ü. (1990). *Klasik sözbilimin deyişbilimdeki uzantıları*. Dilbilim Araştırmaları Dergisi. Sayı 1. s. 85-94.
- Wellek, R. and Warren, A. (1983). *Edebiyat biliminin temelleri*. A. E. Uysal (Çev.) Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Uçan, H. (2016). *Dilbilim, göstergebilim ve edebiyat eğitimi*. İz.
- Weinrich, H. (1993). *Dilbilim terimleri sözlüğü*. İstanbul: ABC.



folk/ed. Derg, 2020; 26(3):621-632

DOI: 10.22559/folklor.1184

Radical Feminist Echoes: Judith Thompson's *The Crackwalker* and *Lion in the Streets*

Radikal Feminist İzler: Judith Thompson'ın *The Crackwalker*
ve *Lion in the Streets* Oyunları

Belgin Bağırar*

Abstract

This study aims to examine the role of women's bodies in two of the contemporary Canadian playwright Judith Thompson's plays, *The Crackwalker* (1981) and *Lion in the Streets* (1992), from the perspective of the radical feminism, in particular, that of Kate Millet and Shulamith Firestone. Radical feminists advocate that the unfair distribution of social roles among men and women stems from biological differences and the oppressive nature of the patriarchal system. It is from this very perspective that Thompson, who has left a lasting impression on Canadian theatre with her influential avant-garde style, explores in both *The Crackwalker* and the highly successful *Lion in the Streets* the relationship between women and men within the patriarchal system. In these two-act plays, Thompson also lays bare, with her contemporary style, the manner in which women are positioned in the patriarchal society. In *The Crackwalker*, the themes of marriage, sexuality, and friendship are interwoven around the main characters, i.e. Theresa, Alan, Sandy, and Joe. Following their marriage, Alan's wish to have children makes Theresa feel obliged to give birth to his child. Sandy, on the other hand, suffers her husband

Geliş tarihi (Received): 13.11.2019 - Kabul tarihi (Accepted): 19.07.2020

* Dr. Öğr. Üyesi. Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, İngilizce Öğretmenliği Bölümü. belgin.bagirlar@adu.edu.tr. ORCID ID 0000-0001-5575-3227

Joe's horrific verbal and physical violence. The second of the two plays, *Lion in the Streets*, opens with the apparition of the ghost of Isobel, a little girl who was abused and then murdered, and proceeds with a chain of outwardly independent events. Thompson, who masterfully knits up the beginning and end of the play, confronts her audience once again with the oppression that women have to endure in patriarchal societies. Throughout the play, women are sexually assaulted and belittled by men motivated solely by the desire to satisfy themselves. In neither play does Thompson make room for a picture-perfect married life. Quite on the contrary, Thompson goes as far as to portray how the institution of marriage in the patriarchal system, to one extent or another, eats away at women's bodies to the point that they are slowly worn out and destroyed.

Keywords: *contemporary theater, Judith Thompson, The Crackwalker, Lion in the Streets*

Öz

Bu araştırmanın amacı çağdaş Kanadalı oyun yazarlarından Judith Thompson'nın *The Crackwalker* (1981) ve *Lion in the Streets* (1992) isimli oyunlarındaki kadın bedenlerini, başta Kate Millett ve Shulamith Firestone'unki olmak üzere radikal feminist bakış açısıyla incelemektir. Radikal feminizm, toplumsal rollerin kadınlar ve erkekler arasında adaletsizce dağıtılmasının temelinde kadın ve erkeğin biyolojik farklılıkları ile ataerkil sistemin baskısının yattığını ileri sürer. Öncü ve yenilikçi tarzıyla günümüz Kanada tiyatrosuna damgasını vuran Thompson, söz konusu iki oyununda erkek egemen sistem içerisinde kadın ve erkek ilişkilerini işte bu bakış açısıyla ele alır. Thompson, her ikisi de ikişer sahneden oluşan *The Crackwalker* ile büyük yankı uyandıran *Lion in the Streets*'de ataerkil sistemin kadını nasıl konumlandığını çağdaş üslubu ile ortaya koyar. *The Crackwalker*, Theresa-Alan ve Sandy-Joe çiftleri üzerinden aşk, evlilik, cinsellik ve arkadaşlık gibi temalara yoğunlaşır. Theresa, kocası Alan çocuk istediği için çocuk doğurmaya mecbur olur. Joe ile evli olan Sandy ise defalarca Joe'nun kaba sözlerine ve korkunç fiziksel şiddetine maruz kalır. *Lion in the Streets* ise cinsel taciz sonrasında öldürülen Isobel isimli küçük bir kızın hayaletinin belirmesi ile başlar ve ilk bakışta birbirinden bağımsız görünen bir olaylar silsilesi ile devam eder. Oyunun başını ve sonunu ustalıkla birbirine bağlayan Thompson, *Lion in the Streets*'de seyircisini erkek egemen toplumda yaşayan kadınların katlanmak zorunda kaldıkları baskı ile yüz yüze getirir. Oyun boyunca kadın karakterlerin defalarca cinsel tacize maruz kaldıkları ve erkeklerin kendi bireysel tatminleri için onlara hakaret ettikleri görülür. Her iki oyunda da evlilik bir mutluluk tablosu olarak tasvir edilmez. Aksine, Thompson, ataerkil yapı içerisinde varlık mücadelesi veren kadınların vücutlarının, evlilik kurumu içerisinde nasıl ezildiğini ve yavaş yavaş tükendiğini anlatır.

Anahtar sözcükler: *çağdaş tiyatro, Judith Thompson, The Crackwalker, Lion in the Streets*

Introduction

As a social movement, Radical feminism has had a powerful voice since the 1970s. Like liberal, socialist, Marxist and materialist feminism, radical feminism too argues that the masculine system is the reason of women's oppression. Unlike other feminist theories, radical feminism recognizes the differences between men and women and refuses to adapt to the patriarchal system in order to ensure equality between men and women. *Dialectic of Sex* by Shulamite Firestone, is regarded as the manifesto of radical feminists. According to Firestone (1972), one of the most explicit signs "is the inevitable female response to the development of a technology capable of freeing women from the tyranny of their sexual-reproductive roles" (p. 31). That is why the patriarchal system does not allow women to be independent either in social or cultural life. What is more, women are constantly oppressed under male hegemony. For this reason, Kate Millett (2000), akin to Firestone, primarily blames the institution of family on the patriarchal system. In her view, the family is the most basic ideological structure where gender discrimination is taught. In this regard, the only way in which women can overcome this inequality is through education. In doing this, not only does she become a member of society, but she also manages overthrow male hegemony as well. In a sense, women can therefore establish their own social order and constitute their free identity. Radical feminism emphasizes that women are biologically different. According to Firestone (1972), the main reason for the oppression of women under male hegemony is this difference in biology, and society associating women with love and sex, in turn rendering women as nothing more than mere sexual objects for men. Additionally, the reproductivity of the female body, giving birth, is also a form of abuse against the female body and is the reason why women are cast away from social and cultural life. The woman is exploited by the masculine system only for reproduction as well as sexual satisfaction, and in turn is under pressure to maintain this order.

Founded in 1970, *It's All Right to the Woman Theatre* is deemed the first American radical feminist theatre, and "its work provides a clear illustration of the effect of radical feminism on theatre practice" (Case, 2014, p. 65). Among the many works it has been staged include *A Monster Has Stolen the Sun* (1981), *Women's Piece* (1976), and *Uncommon Women and Others* (1970), all of which depict the abuse of women both in the family institution and in the patriarchal society. To Helene Keyssar (1985), the "attempt to pay attention to the lives of women as individuals, in relation to each other, and in relation to men" (p. 3) is one of the most crucial aspects of feminist theatre. In this respect, we can examine Judith Thompson's female characters in *The Crackwalker* and *Lion in the Steets* within the framework of radical feminism. Deducing that Thompson has reflected Canadian society in a realistic manner, we get a better glimpse a woman's status in that society. In both plays, Thompson has saliently indicates to her audience that women are despised, underestimated, and subjected to violence under the hegemony of men.

1. Judith Thompson and feminism

Born in Toronto in 1954, Judith Thompson is one of Canada's most outstanding contemporary playwrights. Beginning her career first as an actor, her works echo volumes not only at home but also in Europe because of her contemporary approach to language as well as her incorporation of realistic characters who hail from a spectrum socio-economic classes. The critic Robert Nunn magnifies her talent, stating that she is "the greatest playwright this country has seen, now or ever" (Nunn, 1989, p. 3). According to David Krasner (2016), Thompson is "pioneering playwright whose drama is on the cutting edge of feminist and post colonialist dramaturgy" (p. 449). Thompson admits that JM Synge's use figurative language, Strindberg's realistic style, and David Mamet's simple if not mundane language have all had a profound influence on her and her writing. Explicitly stating that she regrets the fact that the authors she has been influenced by are men. She, moreover, articulates that the female characters in Mamet's plays do not fully reflect the truth, and points out that, "Although I relished Mamet's crazy, true-to-life rhythmic dialogue, I was instinctively aware that he couldn't write women. All the women in his plays were just a guy's idea of the things that women said, a guy's recounting a conversation with a woman - way off the mark" (Thompson, 2010, p. 509). In this regard, she argues that the lack of real female cognition and sentiment in the works of male playwrights guides her.

Many critics, Harvie (1992), Nunn (1989), Zeidler (2017), highlight the realistic quality of Thompson's works. Initially, if we were to consider the multi-cultural structure of Canada after the Second World War, we see why Thompson's characters have different ethnic origins. In an interview with Cynthia Zimmerman, Thompson also states that her aim is to reflect the truth:

My real hope is to hold a mirror up to all of us, because I think that awakening, slipping out of our comas, is what it's all about. Otherwise, we do not live—it's the unexamined life. The coma lifting, then, becomes political. Art is political, should be political, but only in this really essential way. (Zimmerman, 1994, p. 193)

Thompson emphasizes that the characters and the plot in her plays echo Canadian society, hence her art serves as a mere tool to be used to reflect that reality. In this respect, Thompson clarifies that, when creating her female characters, she mirrors how women become stuck in the patriarchal society:

I tried to look at my characters from a feminist perspective. To be honest, I wasn't exactly sure what I was looking for, but what I saw is that none of my characters defines herself as a feminist, or as someone opposed to feminism. Most of them have been successfully brainwashed by the patriarchal society in which they live, and the others are in a fight to the death with themselves because of it. But there is one I have overlooked, I think, waiting patiently at the back of the crowd, her legs crossed at the ankle, watching me. She is waiting for me to see her. I will look at her now. (Thompson, 2009, p. 23)

Throughout nearly all of her works, all of her female characters live in a masculine society and given to rather than oppose patriarchal oppression. In this sense, whilst in *Capture Me* (2004) she exposes the patriarchy's both repression and violence on women in the name of marriage, she displays the sexual abuse of women in *The Perfect Pie* (2002). Moreover, in *Who Killed the Snow White* (2018), Thompson makes probable for us to meet a female character who is not only waiting to be discovered but also resisting the masculine system.

Before she begins writing, she questions the difficulty of being a female actress and a playwright within the masculine world she inhabits. She inquires that "where were the female playwrights all through my youth? It appalls me that this was not even a question I asked myself. I simply accepted that the voice of drama was a male voice" (Thompson, 2010, p. 508). Thus, Thompson does not concentrate merely on the experiences and emotions of female characters, and moreover does not approve of her plays as being classified as being solely feminist. However, in an article that she wrote in 2010, Thompson, whose writing has improved over time, expresses her regret by virtue of stating that she is not a feminist. After her confession, she has gradually changed over the years. She, now depicts herself as 'a new woman'. She transparently assumes that she is "the woman she has chosen to be rather than the woman she was constructed to be" (Thompson, 2010, p. 505). Therefore, by proclaiming the challenging conditions that women have to live in (e.g. contempt, exclusion, oppression, rape, etc.) Thompson, has achieved great success as a female theatre writer in the patriarchal society for years, and reveals her sense of feminism in *The Crackwalker* and *Lion in the Streets*.

2. The crackwalker

"I know now that I was the vehicle for this story, that story was demanded to be told" – J. Thompson

The Crackwalker, Thompson's first play, teems with sexuality and submission. It became her "her most representative and most produced drama" (Krasner, 2016, p. 449) after being staged at Theater Passe Muraille in 1980. J. Kelly Nestruck claims that, "it feels like a feminist response to de Kooning's *Woman*" (Nestruck, 2016). The more abstract Kooning's work is, the more realistic Thompson's. In fact, according to Robert Nunn, the play echoes hell because Thompson skilfully exposes the brutality women are exposed to in the patriarchal system by revealing "the depths, the opaque surface, the cracks in the surface that give us dizzying glimpses of the abyss" (Krasner, 2016, p. 453).

Thompson uses colloquial language peppered with repetition. Krasner (2016) estimates her characters and their language and alleges that "Thompson's characters say almost everything they are thinking and feeling whether they understand themselves or not" (p. 455). The characters do, in fact, explicitly utter how they feel and what they deem even they do not listen to each other. Moreover, Thompson follows an unusual path at the beginning of the play rather than providing whole chunks of information about her characters. To Rebecca Ledrew (2012), "their identities are not allowed to settle into a definitive form" (p. 40). That is to say, as the play continues, we learn new information about the characters. In fact, as each character comments on each other, the question marks the audience has about each character slowly dissipates.

For Thompson (2010), *The Crackwalker* “was a kind of miracle, a gift from the theatre for which I will always be grateful” (p. 506). Having had worked at Social Services in Kingston for a while, Thompson admits that she has been inspired by real events while writing her play. At one point, she had met an unemployed woman named Theresa, one of her characters in the play, and was deeply moved by the tragedy of baby being murdered. Hence, Thompson alleges that her characters actually carry real life traces, rendering “we all have a little Therese in us: the innocent [...] there are lots of Joes everywhere [...] how is Sandy different from most of the women in the audience?” (Rudakoff, 1990, p. 100). Her play is about two married lower-class couples, Sandy and Joe and Theresa and Alan of Kingston Ontario, and their relationship to each other.

According to Millett (2000), “patriarchy’s chief institution is the family... Traditionally patriarchy granted the father nearly total ownership over wife or wives and children, including the powers of physical abuse and often even those of murder and sale” (p. 33). In Thompson’s play, Sandy and Joe are already married, while Theresa and Alan get married later on. Thereby, both Sandy and Theresa become women living under the pressure of their husbands. Throughout the play, their husbands recurrently underestimate and exclude them.

At the beginning of the play, Theresa has sex for money to be able to buy doughnuts, and then begins to satisfy her husband legally after she marries Alan. Sandy, likewise, is expected to satisfy Joe sexually even though she has no desire to do it.

As both Firestone (1972) and Millett (2000) point out, the *The Crackwalker*’s female characters live in the patriarchal system and stand out as ‘sexual objects’. Theresa makes love to live, while Sandy is the victim of Joe’s sex games. Joe has a habit of leaving home for days without notifying her. When he returns home, he is reluctant to explain where he was. Sandy insists on learning where Joe was, yet “Joe spits his mouthful of beer in her face” (Thompson, 2003, p. 18). Joe repeatedly humiliates and despises Sandy. In fact, the relationship between Sandy and Joe is full of physical and emotional violence in which the two constantly curse at one another. Although Joe acts like a sovereign, he does none of the household expenses. Sandy works as a bartender, covers the costs of the house, and submits to Joe’s endless wishes. The only time Sandy is free to be on her own is when Joe leaves her. Upon Joe’s final return, he tells Sandy that he has found a job in Kingston and they are going to move there. Nevertheless, Sandy knows that it will not be a happy dream:

Sandy: Won’t be nothin different.

Joe: It’s gotta be different.

Sandy: It’ll be the same as before, beatin up on me (Thompson, 2003, p. 92).

The relationship between Joe and Sandy is pure cruelty; Sandy is nothing more than a sexual object to Joe. Millett (2000) advocates that sexual satisfaction is unilateral, commenting that “while patriarchy tends to convert woman to a sexual object, she has not been encouraged to enjoy the sexuality which is agreed to be her fate. Instead, she is made to suffer for her sexuality” (p. 119). Thompson confirms Millett’s view in creating Sandy, who complains that Joe is sexually cruel to her.

Sandy: I got a fucking hole in my gut 'cause of you.

Joe: Who told ya that?

Sandy: Doctor Scott.

Joe: He doesn't know what he's talking about.

Sandy: Hurtin me all the time.

Joe: Not no more. Not no more ya wont '(Thompson, 2003, p. 96).

In this regard, even though Sandy, as a legal sex slave, states that she suffers, Joe pretends that nothing is wrong and is proud of his superiority over her. Thompson, on the other hand, reveals the challenges that women face and how they internalize them. Sandy seeks to find out why Joe is so brutal:

Sandy: I never done nothin to you. Why?

Joe: Ewww Christ I missed your body, there was times I wanted ya so bad I could taste ya. I'd lie in bed there and think about you and what ya looked like stripped naked, think about your nice titties (Thompson, 2003, p. 97).

While Sandy sentimentally questions the reason, Joe only considers her body. Firestone (1972) deems that to patriarchy, "love" equals oppression. Men do not think of anything other than satisfying themselves under the concept of love. Hence, "love is the underbelly of (male) culture" (p. 126). Joe is also a typical male character who supports Firestone's view. Although Sandy has forgiven Joe many times with all her emotionality, all Joe wishes is to use Sandy's body repeatedly. Deciding to go with Joe at the end of the play, Sandy knows that nothing will ever change, neither Joe's humiliation nor his brutal beatings; nevertheless, the two return back to Kingston with vague hope. Thompson's other character, Theresa, has sex for money in order to buy her favourite doughnuts and chocolate at the beginning of the play. Joe's friend, Alan, helps her when Sandy kicks Theresa out of her home after catching her sleeping with Joe. Nevertheless, Alan has the expectation of his aid, which in turn is why he expresses his happy marriage dream to Theresa and Theresa agrees to marry Alan.

To Firestone (1972), every society has a different concept of 'The Beauty Ideal'; like "Marilyn Monroe of America" (p. 151). In order to keep up with beauty, women diet, dye their hair, and even go under the knife. Eventually, "women become more and more look-like. But at the same time, they are expected to express their individuality through their physical appearance. Thus, they are kept coming and going at one and the same time trying to express their similarity and their uniqueness" (Firestone, 1972, p. 152). Like this, not only does the patriarchal society put women under emotional pressure, but they also have the policy of shaping women's bodies as they wish, at their disposal, setting her physical characteristics according to the social structure, and encouraging women to resemble that. In order to marry her, Alan asserts that Theresa looks like Madonna:

Alan: That- that Madonna lady; you know them pictures they got up in classrooms when you're a kid? Them pictures of the Madonna?

Theresa: The Virgin Mary?

Alan: Yeah. Her.

Theresa: I love her, I askin her for stuff.

Alan: Yuh look just like her. Just like Madonna. ‘Cept the Madonna picture got a baby in it.

Theresa: It do?

Alan: She’s holdin it right in her arms. You too, maybe, eh? Eh? Hey! Let’s go up to the Good Thief (Thompson, 2003, p. 52).

Thompson puts forth how different the worlds of Alan and Theresa are in this dialogue. For Theresa, Madonna is a divine woman, while for Alan, she is a sexy woman with a child in her arms. However, throughout the play, Theresa declares defeat to the patriarchal system when she is seen on the stage with the baby in her arms, just like the woman in a photo given to her by Alan, saying “I look like that Madonna lady” (Thompson, 2003, p. 95).

Firestone (1972) advocates that children are also slaves of the masculine system, like women. According to her, “Women and children are now in the same lousy boat. Their oppressions began to reinforce one another” (p. 91). Precisely because of that, it is not only Theresa who succumbs to patriarchy but also her new-born baby. Alan also sees his own baby as weird, does not concede it, and even asserts that the baby is ‘strange’, likening it to a ‘lizard’. When Theresa refuses to have sex with Alan, Alan strangles the baby cruelly. This scene had been altered a number of times throughout the play’s history. In its first version (1981), Alan strangles the baby on the stage, thus freezing both Thompson’s and the audience’s blood. To alleviate this emotional atrocity, Thompson decides in the next version (1990) that the baby’s death scene ought to take place off stage. Theresa, who left Alan with the sorrow of her baby’s carnage, has already found someone else to buy him doughnuts—that is, someone else to come under his pressure. In this sense, Thompson’s female characters obey the wishes of the patriarchal system. Instead of resisting, both Theresa and Sandy accept being exposed to violence and verbal abuse.

3. *Lion in the streets*

Lion in the Streets “situates Thompson as one of Canada’s leading dramatists” (Krasner, 2016, p. 449). Staged in 1990 at the World Stage Festival, it later was translated into French and premiered in France in 1991. In her article, Jennifer Harvie (1992) focuses on “powerful level of realism” (p. 82) in Judith’s play and praises her extreme success in “deconstruction of reality” (p. 82). Conversely, Quest Sky Zeidler (2017) opposes this view after scrutinizing the ghost character, Isobel, and claims there is no “coherent reflection of reality” (p. 9). However, taking into account Thompson’s understanding of political theatre and her aim of reflecting the dark side of society, the play “portrays the modern world as a war zone where hostility and abuse has become predominant” (Lindsay, 1992, p. 11). Thus, Thompson, in this play, reflects the dark side and cruelty of society from as many realistic angles as possible.

In the play with three acts, the characters are not heroes, and lack any great features. Criticizing the violence within the characters, Falk (1997) mentions that “many of the characters can be seen as victims or outcasts to one degree or another – gay men, immigrants, lower-class women” (p. 53). In this way, Thompson exhibits corruption in society through physical and

emotional suffering. In each act, the audience experiences different plots, and follows up the oppression of women living in the patriarchal system via different realist perspectives.

Believing in the supremacy and expressiveness of the power of language, she discourses that the ingenious use of language is more crucial than grammatical correctness, and therefore she defends linguistic simplicity. She advocates that, "I don't ever believe that the power of the way you speak with your friends" (Thompson, 2010, p. 508). For this reason, throughout the play, the characters spit out vulgarity at one other to insult and despise.

Lion in the Streets reveals the family institution, one of the cornerstones of the patriarchal system, and the difficult conditions of women within the family unit. The play begins with the return of a ghost, Isobel, "a ragged-looking nine-year-old Portuguese girl" (Thompson, 1992, p. 1) to where she lived 17 years prior. As soon as she realizes that she had been brutally murdered when she was a child, she starts to scout out her killer. Throughout the play, Isobel witnesses people's betrayals, tears, and even hypocrisy. When she finds her killer, she forgives him and returns to where she belongs. The optimistic ending of the play may be the sign of Thompson's hope about the complete freedom of women.

According to radical feminists, women are subject to more pressure in the patriarchal system after giving birth to a child. Adrienne Rich (1986) conceives that "Firestone sees childbearing... as purely and simply the victimizing experience it has often been under patriarchy" (p. 174). Thomson confirms this view through her character Sue. As soon as Sue, who is married to Bill, realizes that her son is depressed, she leaves home to find her husband, Bill, who rarely comes home. As Bill chats with his friends, he ignores Sue. Eventually, Sue begs Bill to come home: "Sue: Bill, come home, your son is very depressed; his father is never there; why are you never never..." (Thompson, 1992, p. 13). However, Bill does not care about Sue, he belittles her, and he confesses that he has been cheating on her with a woman called Lily. Sue reminds him that they have two children and of the vow he made to her, "to love and honour and cherish till death us do part" (Thompson, 1992, p. 17) the day they got married. Nevertheless, Bill mentions that he will not keep his word, claiming that Sue has not satisfied Bill for months and,

Bill: YOU turned your back on me !! You you- look at you in that... sweatsuit thing; you're not – I mean look at her, really, you're you're, you're a kind of ... cartoon now, a ... cartoon mum a ... with your day care meetings and neighbourhood fairs; you know what I mean Laura! Your face is a drawing-your body - lines. The only time, the only time you are alive, electric again is ... when you talk on the phone, to the other mums... (Thompson, 1992, p. 17).

Thomson reminds the audience that women still have to live in the patriarchal society in accordance with certain patterns: she must have certain body contours and must always satisfy men. Since Sue defies that code, Bill deems that he is right to leave both his wife and children. What is more, Lily confesses that her relationship with Bill is purely physical. She says "You see, I love... his body, Sue. I mean, I really love it... his body is my God, okay?"

(Thompson, 1992, p. 18). Lily is an ultra feminine character, and through her, Thompson presents the obedient body that the patriarchal system expects. For Bill, Lily's beautiful body is the only important and available thing for him to fall in love with. Moreover, Lily not only presents her own body but also worships Bill's body. To counter this, Sue strips in front of everyone to regain her husband; nevertheless Bill ignores her and runs off with Lily. Thus, Thompson reveals that women are aware of how to use their sexuality in order to obtain what they desire, just as patriarchy has taught them. While putting on her outfits, Sue warns her friends, Laura and George, not to pity her. She asserts that when her husband's colon cancer recurs, he will already be back. Thusly, Thompson draws for us a victimized female character who does not have the power to resist the patriarchal structure. While Lily and Sue love the same man, "love, perhaps even more than childbearing, is the pivot of women's oppression today" (Firestone, 1972, p. 126).

The only woman in both of Thompson's plays who is less feminine, as it were, is Christine. Christine meets her friend Ellen and her child at a park. Ellen is pregnant again, and tells Christine how she feels:

Ellen: Wonderful! I finally feel ... good for something ...

Christine: Not me. Not me. When I was pregnant, I felt as useful as a cow. A large, stupid ... (Thompson, 1992, p. 54).

Christine is a divorced woman who can stand on her own feet. Unlike the other women, she puts off being reproductive. Christine, who has only one child, will no longer allow her body to be used. In this regard, she surfaces as the strongest character in that she rejects the patriarchal rules.

The relationship between Sherry and Edward, who are about to marry one another, is quite remarkable in the play. Edward feels incompetent sexually, suspects that Sherry is cheating on him, and constantly threatens her to cancel the wedding. Nevertheless, Sherry always tries to persuade Edward that he is the only one with who she is in love with. As she continues to approve his masculinity, he feels more powerful. According to Millett (2000), "patriarchal force relies on a form of violence particularly sexual in character and realized most completely in the act of rape" (p. 44). Sherry is not merely Edward's victim, she is also the victim of patriarchal violence after having fallen victim to raped. Edward asks Sherry to tell him repeatedly how she got raped. Even though Sherry argues that she twisted her foot because of her high-heeled shoes, Edward blames her by saying, "But your heels, were so high, so provocative" (Thompson, 1992, p. 33). When Sherry puts forth that the rapist threw her between two houses, Edward cruelly asserts "you're breathing fast" (Thompson, 1992, p. 34). Finally, he blames Sherry for allowing herself to be raped. In other words, the woman who is accepted as a sexual object in patriarchy is also guilty of her sexuality.

In *Sexual Politics*, Millett (2000) cites the story of Adam and Eve: “It is the female who is tempted first and ‘beguiled’ by the penis, transformed into something else, a snake” (p. 53). In this respect, while the snake represents female guilt, Edward is a symbol of typical patriarchal power psychologically tortures Sherry in order to make her approve that she is ‘a snake’:

Edward: You are the snake. Sherry: No. Edward: Because the snake tempts others to sin, uh-huh? SATAN tempts others to sin. Say it, Sherry. Come on, I am the snake, come on, I am the snake ... Sherry: I... am ... the snake (Thompson, 1992, p. 36).

Towards the end, Sherry cannot withstand the psychological pressure and collapses. Hence, Thompson both projects these negative analogies onto the female body, and exposes the hypocrisy of patriarchy. On the other hand, although Sherry feels psychological torment, she does not give up on the idea of marriage. Through this, Thompson again reveals a feminine character who has to bear rather than resist oppression.

Conclusion

With her fascinating and experimental style, Thompson reflects the reality of society, and her main aim is to confront people with their own cruelty. She believes that this is the reason why her excitement never disappears when she writes, so theatre is the only place where she can prove herself. She explicitly mirrors the exclusion and humiliation of women living under the roof of patriarchy, drawing upon her experiences and observations and projecting that in both *The Crackwalker* and *Lion in the Streets*.

In both plays, Thompson reveals patriarchal violence against women. In *The Crackwalker*, women are exposed to physical and verbal violence, while in *Lion in the Streets*, rape, psychological, and physical violence stand out. Furthermore, with the exception of Christine, all of her female characters accept humiliation, violence, and deception, as well as pardon their husbands by approving of their own inequality and alienation.

While both Sandy in *The Crackwalker* and Sue in *Lion in the Streets* try to convince their husbands to use their sexuality in order to return home, Thompson shows her audience how the masculine system humiliates women’s sexual power. Even Sherry accepts the triviality of her sexual power akin to her female cohorts. Another crucial point in Thompson’s plays is that almost all of the female characters are married. Through that, Thompson criticizes even the smallest unit of the patriarchal system: the family institution.

Consequently, Thompson’s characters uncover the ruthless nature of the masculine system and how patriarchy degrades them. In order to raise awareness and engage in resistance by having her audience confront reality, all of her female characters are sexual objects who lack their own culture, who are ignored, and who are not conscious, powerful, or educated enough so as to resist.

References

- Case, S.A. (2014). *Feminism and theatre*. London: Routledge.
- Falk, J.G. (1997, Spring). Graceful penetration: Judith Thompson and her audience. (Master of Arts, University of Alberta). University of Alberta Library.
- Firestone, S. (1972). *The dialectic of sex*. USA. A Bantam Book.
- Harvie, J. (1992). Constructing fictions of an essential reality or 'this picksur is Niiice': Judith Thompson's lion in the streets. *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, 13(1-2), 81-93.
- Keyssar, H. (1985). *Feminist theatre*. New York: Grove.
- Krasner, D. (2016). A history of modern drama. *John Wiley & Sons*, Volume II: 1960-2000.
- Millett, K. (2000). *Sexual politics*. USA., University of Illinois.
- Nunn, R. Spatial metaphor in the plays of Judith Thompson. *Theatre History in Canada/Histoire du Theatre au Canada*, 10, 1 Spring (1989). p. 3-29. <https://doi.org/10.7202/041150ar>CopiedAn error has occurred
- Rich, A. (1986). *Of woman born: Motherhood as experience and Institution*. New York: W.W. Norton & Company.
- Rudakoff, J. & Munch, R. (1990). *Fair play: Twelve women speak: Conversations with Canadian playwrights*. USA: Dundurn.
- Thompson, J. (1992). *Lion in the streets*. Canada: Playwrights Canada.
- Thompson, J. (2003). *The crackwalker*. Canada: Playwrights Canada.
- Thompson, J. (2009). *The mask of Judith Thompson*, Ric Knowles (ed.) Canada: Playwrights Canada.
- Thompson, J. That stinking hot summer. *Theatre Journal*, Vol.62, No.4, Contemporary Women Playwrights, December 2010, p. 505-510.
- Zeidler, Q. S. (2017). *You can't just be a picture: Expressionistic memory and traumain lion in the streets*. Santa Cruz University of California.
- Zimmerman, C. (1994). *Playwriting women: Female voices in English Canada*. Toronto: Simon and Pierre.

Elektronic resources

- Le Drew, R. (2012, Spring). *Elements of the gothic in the works of Judith Thompson*. (Master of Arts, University of Waterloo). <https://www.semanticscholar.org/paper/Elements-of-the-Gothic-in-the-Works-of-Judith-LeDrew/52b24e7e550b8ae3c4fe3d5a193dcb62a563d6eb>.
- Lindsay, M.K. (1992, Spring). *Pathways into the dark: Three windows on Judith Thompson's lion in the streets*. (Master of Arts, The University of British Colombia). <https://open.library.ubc.ca/media/download/pdf/831/1.0086579/2>.
- Nestruck, J.K. (2016). The crackwalker: A drama that doesn't skirt away from tough realities. <https://www.theglobeandmail.com/arts/theatre-and-performance/theatre-reviews/the-crackwalker-a-drama-that-doesnt-skirt-away-from-tough-realities/article29392588/>.



folk/ed. Derg, 2020; 26(3): 633-645

DOI: 10.22559/folklor.1336

Tsengel Tuvalarının Milli Kimlik Oluşumunda Key'at Naadım'ın Rolü*

The Role of Key'at Naadam in the Formation of National
Identity of Tsengel Tuvans

İbrahim Ahmet Aydemir**

Öz

Bu makale, Tsengel Tuvalarının (Altay Tuvaları) milli kimlik oluşturma sürecinde *Hey'at Naadım*'ın (Key'at Naadım) rolünü ele almaktadır. *Naadım*, Moğolların geleneksel festivali olup Moğolistan'da her yıl Temmuz ayında milli bayram olarak kutlanmaktadır. Batı Moğolistan'da halen ağırlıklı olarak göçebe hayat süren Tsengel Tuvaları, Şamanist ve Budist bir topluluk olarak bölgedeki Müslüman Kazaklardan farklı bir etnik ve kültürel kimliğe sahiptir. Daha önceleri etnik ve kültürel kimlikleri kabul edilmeyen bu topluluk, 1990'lardan sonra bölgede kendi kimlikleriyle var olmaya başladılar. Dolayısıyla 1990'ların başından itibaren, Batı Moğolistan'da "Tuva kimliği" resmen olmasa da kabul edildi ve bölgede göçebe yaşayan Tsengel Tuvaları *Men Tiva men* 'Ben Tuvalıyım' cümlesini rahatça söyleyebilir oldular. Bu durum, Sovyetler Birliği'nde 1980'lerin ortalarında başlayan *yeniden yapılanma* (perestroika) hareketinin Batı Moğolistan'a olan bir yansıma-

Geliş tarihi (Received): 13.03.2020 - Kabul tarihi (Accepted): 19.06.2020

* MOTUV-DER projesi, Türk İşbirliği ve Koordinasyon Ajansı Başkanlığı (TİKA) ve Hacettepe Üniversitesi Bilişimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi (BAP) tarafından finanse edilmiştir. Projede Hacettepe Üniversitesi, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü öğretim üyeleri İbrahim Ahmet Aydemir yürütücü, Nurettin Demir ve Mevlüt Erdem araştırmacı olarak görev almışlardır (bkz. Aydemir, 2017: 16).

** Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Dilleri ve Edebiyatları. ahmetaydemir64@hotmail.com. ORCID ID 0000-0001-6938-3255

sıydı. Bunun neticesinde Tsengel Tuvaları, milli kimlik oluşturma sürecinde, geleneksel Moğol festivali *Naadam*'ı kendilerine model olarak almışlar ve bunu da “ortak geçmiş”ten hareketle ve “mitin yeniden canlandırılması” yoluyla gerçekleştirmişlerdir. Ancak bu yeni süreç, iç içe yaşadıkları Kazaklarla aralarındaki “kalıcı sınırları” daha da belirgin hale getirmiştir.

Anahtar sözcükler: *Tsengel Tuvaları, Naadam, Key'at Naadam, milli kimlik, folklor ve mit*

Abstract

This article deals with the role of Hey'at Naadam (Key'at Naadam) in the process of creating national identity of Tsengel Tuvans (Altay Tuvans) living mainly as nomads in Western Mongolia. Naadam is the traditional festival celebrated as a national holiday every year in July across Mongolia. Tsengel Tuvans are Lamaist Buddhists in religion and a different ethnic and cultural identity than the Muslim Kazakhs in the region. Tsengel Tuvans, whose ethnic and cultural identities were not accepted before, started to exist in the region with their own national identities after 1990s. This was a reflection of Perestroika that began in the Soviet Union in the mid-1980s. As a result, Tsengel Tuvans used the traditional Mongolian festival Naadam as a model for the process of creating a national identity through the “common past” and the “revival of the myth”. However, this new process has highlighted the “permanent borders” between the Tsengel Tuvans and the Kazakh people in this region.

Keywords: *Tsengel Tuvans, Naadam, Hey'at Naadam, national identity, folklore and myth*

Extended summary

The main subject of this article is the role of Hey'at Naadam (Key'at Naadam) in the formation of national identity of Tsengel Tuvans (Altay Tuvans). As it is known, Naadam is a traditional festival in Mongolia and is celebrated as a national holiday in Mongolia every year in July.

Tuvans, one of the South Siberian Turkic peoples, currently lives in the Tuvan Autonomous Soviet Socialist Republic. There are also some small Tuvan groups in Western Mongolia and Xinjiang Uighur Autonomous Region, China. Tsengel Tuvans (Altay Tuvans) in this article predominantly live a nomadic life in Tsengel district (Tsengel-sum), which is located in Bayan Ölgii (*aimag*), one of the westernmost provinces (*21 aimags*) in Mongolia. These Tuvans, which are approximately 1000-1500 people, are a Lamaist-Buddhist community and have a different ethnic and cultural identity than Muslim Kazakhs living in the same region.

Considering the limited scientific data, Tsengel Tuvans are estimated to settle in Western Mongolia, where they live today, at the beginning of the 19th century at the latest. It was thanks to Erika Taube that Tsengel Tuvans became better known in the Turkology world. She visited the region where the Tsengel Tuvans lived and collected a large amount of folkloric and ethnographic materials from them. The first volume of these materials (only poetical

ones) was published in 2008 (Taube, 2008). Taube has many scientific publications about the folklore and language of the Tsengel Tuvans and she has both contributed greatly to the literature of Turkology and inspired those who make studies in this field.

The “restructuring” movement (perestroika), which started in the Soviet Union in the mid-1980s, soon became effective in Western Mongolia. As a result of this, the “Tuvan identity” was recognized indirectly, albeit not officially, and thereafter the nomadic Tsengel Tuvan could say *Men Tiva Men* (I am a Tuvan - also their national anthem) more at ease. This new period has created the opportunity to create a national identity for the Tsengel Tuvans, who have lived in the region for a long time as a “small minority” among the Kazakhs. And in the formation of this national identity, Tsengel Tuvans took Mongolian festival Naadam as a model for themselves, and they achieved it through “common past” and through the “revival of the myth”.

The purpose of this article is to study the role of Naadam in the formation of national identity of Tsengel Tuvans. This research is based mainly on the data of the field study conducted in July 2014 in the district of Tsengel in the province of Bayan Ölgii, Mongolia within the scope of the *Project of Compiling the Linguistic and Cultural Heritage of Mongolian Tuvans* (MOTUV-DER). The linguistic and folkloric material compiled within the scope of this field study consists of photographs, sound and video recordings (Aydemir, 2017).

Traditional *Naadam* is one of the most important social events in the Mongolians, Buryats and Tuvans, all of which are Southern Siberian peoples. *Naadam* in Mongolian means “the three games of men”. Three important competitions are held within the scope of the Traditional Mongolian Naadam: *wrestling, archery and horse racing* (Diemberger, 2007: 117).

Naadam dates back to old times in Mongolia and South Siberia. 2000 years ago, these games were not just entertainment, but an important part of military training for nomadic tribes living in the steppes between China and Siberia. After the reign of Genghis Khan, these sports activities were held in the coronation ceremonies and the celebrations of the army’s victories. In a similar vein, this festival has been celebrated as a national holiday to celebrate liberation from Chinese domination and their freedom with the help of the Russian army. The date and place of the Naadam festival in Mongolia may change depending on the economic and ecological conditions. Governors and mayors decide on these matters. Even if Naadam is held on another date, the days between July 11 - July 13 remain to be the national holiday.

The Mongolian festival Naadam has many functions. “Socialization” comes first among them. By this means, people come together, visit each other, exchange views and participate in feasts. Furthermore, Naadam is of great importance due to the fact that it is a time for Mongolian people are “to remember their nomadic history and origins” (Rhode, 2009). In this sense, Naadam contributes greatly to the creation of social identity through the “revival of the myth” (Cohen, 1985).

As a social repercussion of Perestroika, “localization” and “nationalization” started to gain importance in Western Mongolia as of 1990s. The first concrete indication of this is that the traditional Mongolian festival, namely Naadam, has gained importance. Such repercussions soon spread Tsengel Tuvans and they started celebrating the Key‘at/Hey‘at Naadam, which was the first Tuvan Naadam held in 2006. Hey‘at Naadam is completely

similar to the traditional Mongolian Naadam in terms of its format and content. This is a normal and understandable situation for Tsengel Tuvans who feel culturally close to Mongols, particularly in the sense of religious connection, and believe that they have “a common glorious past” with the Mongols. As it is the case in Mongolian Naadam, there are mainly three important activities in the Tuvan Naadam: horse riding, wrestling and archery. All three competitions are important, but the symbol of “Naadam is horse” (Diemberger 2007: 119).

Dominant Kazakh population in Bayan Ölgii creates a disadvantageous situation for Tuvans. Additionally, Tsengel Tuvans have a resistance against Kazakh culture due to “belief barrier”. Therefore, Key’at Naadam, which is celebrated as “national holiday”, is an instrument for Tsengel Tuvans to reveal their ethnic, religious and cultural differences from Kazakhs with whom they live together. These form “permanent boundaries” between two communities with different ethnic, religious and cultural identities.

Key’at Naadam has been celebrated annually at Tsengel since 2006 and functions as a very important “socialization” event as it allows for crowded meetings which rare to see in nomadic lifestyle. Moreover, Tuvan Naadam is a common value in the society since it reminds not only the common nomadic traditions of the citizen as a national holiday, but also a great and glorious past from the lineage of Genghis Khan.

Giriş

Bu makalede, Tsengel Tuvalarının (Altay Tuvaları) milli kimlik oluşturma sürecinde geleneksel *Tuva Naadımı*’nın (*Hey’at/Key’at Naadım*) oynadığı rol ele alınacaktır. Bilindiği gibi *Naadım* (Наадам), Moğolların en önemli geleneksel festivali olup Moğolistan’da her yıl Temmuz ayında milli bayram olarak kutlanmaktadır.

Güney Sibirya Türk halklarından biri olan Tuvalar, bugün ağırlıklı olarak Rusya Federasyonu’na bağlı Tuva Özerk Cumhuriyeti’nde (Tıva Respublika) yaşamaktadır. Batı Moğolistan’da ve Çin’in Sincan (Xinjiang) Uygur Özerk Bölgesi’nde de bazı Tuva grupları yaşamaktadır (Taube, 1996, Aydemir, 2009, Aydemir, 2017). Moğolistan’da Tuvaların en yoğun yaşadığı bölge Bayan Ölgii eyaletine (*aymaq*) bağlı Tsengel ilçesidir (Tsengel-sum) ve burada çoğunluğu göçebe yaklaşık 1000-1500 civarında Tuvalı yaşamaktadır (Akıncı, 2017: 5, MOTUV-DER, 2014). Tsengel Tuvalarının Türkoloji aleminde tanınması Erika Taube sayesinde olmuştur. Kendisi bizzat Tsengel Tuvalarının yaşadığı bölgeye giderek onlardan büyük miktarda folklorik ve etnografik malzeme derlemiştir. Bu malzemelerden oluşan ilk cilt (sadece manzum olanlar) 2008 tarihinde yayınlanmıştır (Taube, 2008). Tsengel Tuvalarının folkloru ve dili hakkında çok sayıda bilimsel yayına da imza atan Taube, hem Türkoloji literatürüne büyük katkı sağlamış hem de bu alanda çalışanlara esin kaynağı olmuştur.

Tsengel Tuvalarının tarihi konusunda mevcut bilgiler oldukça kısıtlıdır. Taube’ye göre, Tsengel Tuvalarının 19. yüzyılın ikinci yarısında bugün yaşadıkları bölgede meraları vardı (1978: 320). Ayrıca Rus seyyahların vermiş olduğu bilgiler esas alındığında, Tuvaların bu bölgeye en geç 19. yüzyılın başlarında gelmiş olmaları gerekir (Taube, 1981: 35).

Tsengel Tuvalarının ağırlıklı kesimi, halen göçebe olarak yaşamakta ve hayvancılıkla geçimlerini sağlamaktadır. Akıncı, Tsengel Tuvalarının bu “göçer pastoral” yaşam biçiminin bir

“ekonomik kültürel model” olarak kabul edilebileceğini söylemektedir (2017: 7). Ancak bölgede belli oranda işsizlik sorunu da vardır. Bunun neticesinde bazı Tuvalar işe aramak amacıyla Tsengel’den Moğolistan’ın değişik bölgelerine göç edip yerleşik hayata geçmişlerdir. Bölgeden göç eden Tuvalar, Moğolcanın ve Moğol kültürünün baskın olduğu bölgelerde yaşadıklarından, kendi dilsel ve kültürel mirasını çocuklara aktarmada büyük bir handicap yaşamaktadır.

Tsengel Tuvalarının geleneksel dini Şamanizm, günümüzdeki esas dini Tibet Budizmi olarak bilinen *Lamaizm*’dir (Aydemir, 2009: 5-6). Taube’ye göre Tuvalar bu Budist inanç sistemini yaklaşık olarak 19. yüzyılın başlarında benimsemişlerdir (1981: 39). Akıncı, Tsengel Tuvalarının inanç sistemlerini *Ham* veya *Sarı Din* (*Sariğ Şazın*) olarak tanımlar ve Tsengel’de Lamaizm’in büyük oranda yerleştiğini ve topluma özgü bir yorum kazandığını söyler (2017: 15).

Bu makaledeki irdellemeler, ağırlıklı olarak *Moğolistan Tuvalarının Dilsel ve Kültüre Birliklerini Derleme Projesi* (MOTUV-DER) kapsamında Temmuz 2014’te Moğolistan’ın Bayan Ölgii eyaletine bağlı Tsengel ilçesinde gerçekleştirilen alan araştırmasının verilerine dayanmaktadır. Bu alan araştırması kapsamında derlenen dilsel ve folklorik malzeme, fotoğraf, ses ve video kayıtlarından oluşmaktadır (bk. Aydemir, 2017: 16).

MOTUV-DER projesine ilişkin bilimsel çalışmaların sonuçlarını tanıtmak ve elde edilen verileri paylaşmak amacıyla, Ekim 2016’da Hacettepe Üniversitesi, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümünde *Uluslararası Tuva Araştırmaları Çalıştayı* düzenlenmiştir. Dünyada bir “ilk” olarak sadece Tuvaları ve Tuvacayı konu edinen bu tematik etkinliğe dünyanın önde gelen üniversitelerinden çok sayıda alanında uzman araştırmacı katılmış, özellikle yürüttükleri alan araştırmalarını ve elde ettikleri sonuçları paylaşma imkânı bulmuşlardır. Bu Çalıştayı bilimsel çıktıları, daha sonra bir araştırma kitabı (Aydemir & Erdem, 2017) olarak yayınlanmıştır.

1. Geleneksel Moğol festivali *Naadım*

Güney Sibirya halkları olan Moğollar, Buryatlar ve Tuvalarda geleneksel *Naadım*, en önemli sosyal etkinliklerden biridir (Rhode, 2009). Moğolcada *Naadım*, “erkek eğlence oyunu” anlamına gelmektedir (Roy, 2005: 299). Günümüzde de *Naadım*, geleneksel Moğol festivallerinin odağındadır ve birçok dini, sosyal ve ekonomik işleve sahiptir (Roy, 2005: 299). Moğol Naadımı geleneksel olarak üç önemli faaliyeti içerir: *güreş*, *okçuluk* ve *at yarışı* (Diemberger, 2007: 117).

Naadım’ın Moğolistan ve Güney Sibirya’daki tarihi oldukça eskidir. 2000 yıl önce bu oyunlar sadece bir eğlence değil, Çin ve Sibirya arasındaki bozkırlarda yaşayan göçebe kabileler için askeri eğitimin önemli bir parçasıydı (Roy, 2005: 299). Cengiz Han’dan sonra 1206’da bu spor faaliyetleri, genelde tac giydirme törenleri ve ordunun zafer kutlamalarında sergilendi (Roy, 2005: 299). 11 Temmuz 1924’te kutlanan *Ulusal Naadım Festivali*, Moğolistan’daki ilk “Ulusal Günü” kutlamalarının önemli bir etkinliği oldu. Daha sonra yetmiş yıl boyunca bu festival, Rus ordusu sayesinde Çin hakimiyetinden kurtuluşu ve özgürlüğü kutlamak için milli bayram olarak kutlandı (Rhode, 2009: 193). Moğolistan’da Naadım festivalinin tarihi ve yeri, ekonomik ve ekolojik şartlara bağlı olarak değişebilir. Bu konuda valiler ve belediye başkanları karar verir. Naadım başka bir tarihte yapılsa bile, 11, 12 ve 13 Temmuz resmi tatil olarak kalır (Rhode, 2009: 15).

Naadım'ın birçok işlevi vardır. Bunların başında “sosyalleşme“ gelmektedir (Krist, 2014: 429). Bu sayede insanlar bir araya gelmekte, birbirini ziyaret etmekte, görüş alışverişi içinde bulunmakta ve ziyafet çekmektedir. Aynı zamanda Naadım, Moğol halkının “göçebe tarihlerini ve kökenlerini yeniden hatırlama zamanı” olmasıyla da öne çıkmaktadır (Rhode, 2009: 18). Bu anlamda Naadım, “mitin yeniden canlandırılması” yoluyla toplumsal kimliğin oluşturulmasına katkı sağlamakta ve sosyal etkileşimin zorunlulukları tarafından hayata geçirilmektedir (Cohen, 1985: 12).

Naadım kapsamında birçok etkinlik ve müsabaka yapılmaktadır. Bunlardan biri de güreştir. Moğollar, Buryatlar ve Tuvalar için güreşin tarihi ve sosyal birçok işlevinin yanı sıra, bir de dini işlevinden söz edilebilir. Krist, Budizme geçildikten sonra, güreşçilerin insanlar ve Tanrı arasında arabulucu olarak rol oynamaya devam ettiğini söylemektedir (2014: 428). Bu bağlamda Budist din adamları, güreşçileri dini ve diğer amaçlarla güreştirmişlerdir. Ayrıca güreş, onlar için “sihirli kültlerin bir parçası“ durumundaydı ve bu etkinliğe çok geçmeden *okçuluk* ve *at yarışları* da eklendi (Krist, 2014: 428).

2. Tsengel’de Hey’at Naadım şenlikleri

Sovyetler Birliği’nde 1980’li yılların ortalarında başlayan “yeniden yapılandırma” (pe-restroyka) hareketi, çok geçmeden Moğolistan’ı da yakından etkiledi ve çok geçmeden ülkede “millilik” ve “bölgecilik” ağırlık kazandı (Aydemir, 2018: 653). Rusya’daki bu dönüşümün sonucunda Moğolistan, kısa sürede yenileşme ve politik dönüşümünü tamamlayıp tamamen egemen bir devlete dönüştü (Barkmann 2016: 67).

Bu “yeniden yapılandırma”dan sonra Moğolistan’da ilk önemli gelişme, geleneksel Moğol festivali *Naadım*’a büyük önem verilmesidir. Bu tür etkinlikler sayesinde seçkin göçmenler şehirlerden kırsala gelerek kendi memleketlerini ziyaret etme imkanı buldular (Barkmann, 2016). Bu tür sosyal etkinliklere zamanla Tsengel Tuvaları da büyük rağbet gösterdiler. 2006 yılından beri her yıl Temmuz ayının üçüncü haftasonunda Tsengel’deki bir yaylada Tuva Naadımı (Hey’at/Key’at Naadım) kutlanmakta ve bu şenliklere Özerk Tuva Cumhuriyeti’nden ve Çin’den gelen Tuvalar da katılmaktadır. Tuvaların çok büyük önem verdiği bu etkinlik, bölgeden aldığımız bilgilere göre, son üç yıldır uluslararası boyutta kutlanmaktadır. Tuva Naadımı’nda *at yarışı*, *güreş* ve *ok atışı* başta olmak üzere, çocuk oyunları, masal anlatıları ve müzik dinletileri gibi çok sayıda etkinlik yapılmaktadır. Ancak bu festivalin en önemli amacı, Tsengel Tuvalarına millî kimlik ve bilinç kazandırmaktır (Aydemir, 2018: 654). Bu konuya aşağıda tekrar detaylı olarak dönülecektir.

Tsengel’de kutlanan Hey’at Naadım, format ve içerik açısından tamamen geleneksel Moğol Naadımı’na benzemektedir. Başta dini mensubiyet olmak üzere, kültürel açıdan kendilerini Moğollara yakın hisseden ve Moğollarla “ortak görkemli bir geçmiş”e sahip olduklarına inanan Tsengel Tuvaları için bu normal ve anlaşılabilir bir durumdur. Moğol Naadımı’nda olduğu gibi, Hey’at Naadım’da da üç önemli etkinlik yapılmakta ve yarışmalar düzenlenmektedir: *at yarışı*, *güreş* ve *ok atma*.

2.1 At yarışı

Daha önce de vurguladığımız gibi, Tsengel’de kutlanan Hey’at Naadım kapsamında birçok etkinlik ve yarışma yapılmaktadır. Bunların başında at yarışı gelmektedir. Diemberger’in, Moğol geleneksel Moğol Naadımı için yaptığı “Naadım’ın sembolü attır” tespiti, tamamen geleneksel Moğol Naadımı formatında yapılan Tuva Naadımı için de geçerlidir (2007: 119). Çok uzaklardan gelerek festivale katılan Tuvalar için, at yarışları şu açılardan önemlidir: a) mitin yeniden canlandırılması, b) Cengiz Han ile özdeşleşen ortak tarihe gönderme ve c) göçebe hayat tarzını uygulama. Bütün bu arka planıyla at yarışları, Tuva milli kimliğini oluşturma çabalarının önemli bir bileşeni olarak değerlendirilebilir.

Key’at Naadım kapsamında zorlu at yarışları yapılmaktadır. 2014’te düzenlenen Naadım, Tsengel’e yaklaşık 50 km uzaklıktaki bir yaylada düzenlendi. Atlar festival merkezinden alınıp yaklaşık 25-30 km bir uzaklığa götürüldü ve yarış oradan başlatıldı. Tuva atları genelde küçük cüsseliydi ve üzerinde Tuvalar özgü *tamga*’lar bulunmaktaydı. Atlara, yarışta avantaj sağlamak amacıyla özellikle çocuklar (12-15 yaşlarında) joker olarak bindiler. Yarış yapılan güzergahta insanların yarışçılara delice destek verdiklerini gördük. Özellikle atlar bitiş çizgisine yaklaştığında, herkes bitiş çizgisine yakın bir yerde toplandılar ve müthiş bir alkış tufanı koptu. Yarışı önde bitirenler büyük övgülerle anons edilerek kendilerine değişik ödüller (örneğin koyun) takdim edildi.



1. Resim (At yarışına hazırlanan Tsengel Tuvaları, MOTUV-DER, 2014)

2.2 Güreş

Key'at Naadam kapsamında yapılan önemli müsabakalardan biri de güreştir. Güney Sibirya'da komşu olan üç halkta geleneksel güreş, en sevilen spor türü olarak görülür: Moğollar, Buryatlar ve Tuvalar (Krist, 2014: 423). Bu anlamda güreş, bu halkların tarihten gelen ortak yaşam stillerini modern hayatta uygulama imkanı da vermektedir. İşte bunun içindir ki güreş, Moğol Naadımı'nda olduğu gibi, Tsengel'de düzenlenen Key'at Naadım'da da festivalin merkezinde bulunmaktadır. Güreşçilerin giyimleri ve başlıkları, güreşe başlamadan hemen önceki "peşrev-vari" hareketleri ve yaptıkları "kartal dansı" tamamen Moğollarinkine benzemektedir. Güreşler ikili müsabaka ve eleme usulüne göre yapılmaktadır. Sabah başlayan güreş müsabakaları, günün sonuna doğru tamamlanmakta, daha sonra yapılan bir törenle dereceye girenlere ödülleri verilmektedir.



2. Resim (Hey'at Naadım'da yapılan güreş müsabakalarından, MOTUV-DER, 2014)

2.3 Ok atma

Tuva Naadımı kapsamında yapılan üçüncü önemli etkinlik ise ok atmadır (Tuvaca *oq-jaa*) ve bu faaliyet festivalin ilk günü yapılmaktadır. Yaklaşık 20 adet deriden yapılma hindistancevizi büyüklüğündeki toplar belli bir mesafeye (yaklaşık 10-15 metre) dizilmekte ve yarışmacılar tarafından ok atarak vurulmaya çalışılmaktadır. Geleneksel Tuva kıyafetleri giymiş yarışmacılar, kendi ok ve yaylarını yanında getirerek bu yarışa katılmaktadır.



Resim 3 (Hey'at Naadım'da ok atan Tuvalar; MOTUV-DER, 2014)



4. Resim (Ok atışında vurulmak üzere hedefe dizilen deriden toplar; MOTUV-DER, 2014)

2.4 Diğer etkinlikler

Keyat Naadım kapsamında, at yarışı, güreş ve ok atmanın dışında, daha birçok etkinlik de yapılmaktadır. Bunlar arasında, gençlerin oynadıkları *yüzük* (jüstük), *aşık* (aşık kemikle-riyle oynanan) gibi oyunlar, şarkı söyleme yarışmaları (Tuva geleneksel gırtlak müziği *xöö-mey* gibi), masal anlatma ve şiir okuma yarışmaları sayılabilir. Bu tür oyunlar ve etkinlikler, festival boyunca genelde 20’li yaşlardaki Tuvalı gençler tarafından gerçekleştirilmektedir. Ayrıca Hey’at Naadım’da, Tuvalı kadınların ürettikleri el-işi eşyaları (çorap, yazma, süs eş-yası, belli hayva postları vs.) sattıklarını gözlemledik. Bu eşyalardaki Tuvalara ait milli çizgi ve motifler oldukça dikkat çekiciydi.

3. Tuva milli kimliği ve Key’at Naadım

Bayan Ölgüy’de Kazakların nüfus olarak baskın olması, birçok açıdan Tuvalar için dezavantajlı bir durum yaratmaktadır. Akıncı, bu demografik dezavantaja ilaveten “inanç farkı” ve bunun sonuçlarıyla ilgili olarak şu tespiti yapmaktadır: “Öte yandan, inanç bariyeri nede-niyle Kazak kültürüne karşı oluşturdukları direnç, Tsengel Tuvalarının dil ve geleneklerini de dirençli hale getirmiştir. ... Özellikle din mensubiyetine bağlı olarak gelişen sınır, başta iki grup arasında evlilik yapmayı engellemektedir” (Akıncı, 2017: 6). MOTUV-DER projesi kapsamında Tsengel’de yaptığımız alan araştırmasında da, Tuvaların Kazaklarla evliliğe hiç sıcak bakmadıklarını, buna toplumsal olarak izin verilmediğini öğrendik. Görüştüğümüz bazı Tuvalar, ender de olsa Kazaklarla evliliklerin olabildiğini, ancak bu tür evlilikler dolayısıyla geçmişte büyük sıkıntılar yaşandığını bize anlattılar.

Tsengel’de yaşayan Tuvalarla Kazaklar arasında bazı “kalıcı sınırlar” (Barth, 2001: 12) mevcuttur. Özetle bunun temelinde, Moğollarla olan yakınlık (dini mensubiyet, kültürel ya-kınlık), Kazaklarla olan uzaklık yatmaktadır. Etnik gruplarla ilgi yapılan çalışmalarda, etnik ikilemlerin kültürel içerikleri, iki temel “sınır” ortaya koymaktadır (Barth, 2001: 14):

- a) açık sinyaller veya işaretler (kendine özgü elbise, dil, yaşam biçimi, yapı stili vs.)
- b) temel değer yönelimleri (ahlak standartları ve performansın değerlendirildiği mükemmellik).

Key’at Naadım dikkate alındığında, Tsengel Tuvaları ile Kazaklar arasındaki bu iki “te-mel sınır”ın özellikle vurgulanmaya çalışıldığını söylemek durumundayız. Böylece Key’at Naadım’da “biz” ve “ötekiler” ayrımı çok net olarak ortaya koyulmakta ve eskiden açıkça ifade edilemeyen “Tuva kimliği” çok net olarak öne çıkarılmaktadır.

Bölgede birlikte yaşadıkları Kazaklarla olan etnik, dini ve kültürel farkları ortaya koyma aracı olan Keyat Naadım, Tsengel Tuvalarınca “milli bayram” olarak kutlanmaktadır. Böyle-ce daha önceki yıllarda bastırılmış ya da konjonktürel nedenlerle ortaya konulamamış milli ve kültürel değerler artık rahatça yaşanmakta ve sergilenmektedir. Dolayısıyla Key’at Na-adım, Tuva milli kimliğinin oluşturulması noktasında “araçsallaştırılan bir etkinlik” olarak işlev görmek ve bu bağlamda gösterilen çabaların odak noktasında bulunmaktadır.

Key’at Naadım, göçebe yaşam biçiminde çok ender olan büyük buluşmalara fırsat ver-mesi dolayısıyla da çok önemli bir “sosyalleşme” işlevi görmektedir (bk. Krist, 2014: 429).

Bu açıdan bakıldığında, her yıl Temmuz ayının üçüncü haftasonu kutlanan Key’at Naadım, göçebe Tsengel Tuvaları için hemen hemen tek buluşma vesilesidir. Çok uzak yerlerden gelen Tuvalar, akrabalarını, tanıdıklarını ve dostlarını yeniden görmekte, onlarla hasret gidermekte ve hal-hatır sormaktadır. Ayrıca Key’at Naadım boyunca insanlar, “yeni bağlar kurmak ve mevcut bağları yenilemek, haber alışverişinde bulunmak, ortak ilgi alanlarını tartışmak, ziyafet çekmek, dans etmek ve çeşitli yarışmalarda rekabet etmek imkanı” yakalamaktadırlar (Krist, 2014: 429). Bütün bunlar, ortak kimliği koruma ve geliştirme noktasında çok önemli bir rol oynamaktadır. Key’at Naadım kapsamında yapılan müsabakalarda (ok atma, güreş vb.), bölgedeki Tuvaların üç önemli boyu olan *Ak Soyanlar*, *Kara Soyanlar* ve *Gök Mon-caklar* arasında tatlı bir rekabet yaşandığını gözlemledik (MOTUV-DER, 20014). Nitekim Güney Sibirya halklarında kutlanan Naadım şenliklerinde, yarışmaların daha çok “klan” ve “boyar” arasında yapılması söz konusudur (krş. Krist, 2014: 429).

Tsengel’de kutlanan Tuva Naadımı, bir milli bayram olarak vatandaşın sadece ortak göçebe geleneklerini değil, aynı zamanda Cengiz Han’ın soyundan gelen büyük ve görkemli bir geçmişi hatırlattığı için toplumun ortak bir bağını oluşturur (Rhode, 2009: 32). Bu tezi desteklemek amacıyla, 2014’te Tsengel’de yürüttüğümüz alan araştırması esnasında, yaşlı bir Tuvalıdan işittiğim şu cümleyi aktarmak isterim: *Ĵingiz xa:n bistij adavis* ,Cengiz Han bizim atamız’. Tabii ki açıkça vurgulamamız gerekir ki, Tauvalı yaşlı adam bu cümleyi büyük bir “gurur” ve “inançla” bize söyledi. Bu da gösteriyor ki, Moğollar gibi Tsengel Tuvaları da o “büyük” ve “görmeli” tarihten beslenmektedir.

Moğol geleneksel festivali Naadım bağlamında daha önce dile getirdiğimiz “mitin yeniden canlandırılması”, aynı şekilde Key’at Naadım içinde geçerlidir. Bu anlamda Naadım, toplumsal kimliğin oluşturulmasına büyük katkı sağlamaktadır ve bu, sosyal etkileşimin zorunluluklarınca hayata geçirilmektedir (bk. Cohen, 1985: 12). Oğuz ise, “yeniden canlandırma”yı, yaşlılarca hatırlanan, fakat genç kuşaklarca bilinmeyen somut olmayan kültürel miras unsurlarının, ilgili topluluk/grup tarafından kültürel kimliğin bir parçası olarak yeniden öğrenilmesi ve uygulanması olarak tarif etmektedir (2014: 27). İşte Key’at Naadım, “mitin yeniden canlandırılması” yoluyla Tsengel Tuvalarının milli kimlik oluşumuna önemli bir katkı sağlamaktadır.

Sonuç ve değerlendirme

1985’lerin ortasında Sovyetler Birliği’nde başlayan “yeniden yapılandırma” (perestroyka), çok geçmeden Tsengel Tuvalarının yaşadığı Batı Moğolistan’da da etkisini göstermiş, bunun sonucunda dolaylı da olsa “Tuva kimliği” kabul edilmiştir. Daha sonraki süreçte bölgede sosyokültürel açıdan bir “yerelleşme” ve “millileşme” de ağırlık kazanmıştır. İşte bu gelişmelerin sonucunda, bölgede “azınlık içinde azınlık” olarak yaşayan Tuvalar için yeni bir milli kimlik oluşturma süreci başlamıştır.

Bu milli kimlik oluşturma sürecinde, tetikleyici unsur, Tuvaları Kazaklardan ayıran temel değerlerdir ki, bunlar gerçekte “kalıcı sınırlar”ı oluşturur. Bunu yaparken Tuvalar, dini ve kültürel açıdan kendilerini daha yakın gördükleri Moğolların geleneksel festivali *Naadım*’ı

model olarak ilk defa 2006’da Tsengel’de *Tuva Naadımı* düzenlemişlerdir. Son üç yıldır uluslararası statüde yapılan bu şenlikler, Batı Moğolistan’da oluşmaya başlamış Tuva milli kimliğinin önemli bir göstergesidir.

Göçebe kültüre sahip Tsengel Tuvaları için *Key’at Naadım*’ın önemi oldukça büyüktür. Bu şenliklere katılmak, yarışmak, ödül kazanmak, hatta bu şenliklerde bulunmak büyük bir prestij olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla kentte yaşayan görece zengin ve meslek sahibi Tuvalar, bu şenlikler vesilesiyle kırsala gitmekte, oradakilerle konuşmakta, selamlaşmakta, hal-hatır sormakta, görüş alışverişinde bulunmakta, velhasıl toplumsal bağları sağlam tutmaktadır. Bu şenliklerler aslında Tsengel Tuvaları için önemli bir “sosyalleşme” aracıdır. Ancak bu sosyalleşme sürecinde, Kazaklarla olan “kalıcı sınırlar”ın da etkisiyle, “biz olmak”, “diğerlerinden farklı olmak” duygusu her zaman ön plana çıkmaktadır. Zira bir toplum, ancak kendi kültürel değerleriyle var olmakta ve böylece milli bir kimlik kazanmaktadır.

Açıklamalar

1) MOTUV-DER projesi, Türk İşbirliği ve Koordinasyon Ajansı Başkanlığı (TİKA) ve Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi (BAP) tarafından finanse edilmiştir. Projede Hacettepe Üniversitesi, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü öğretim üyeleri İbrahim Ahmet Aydemir yürütücü, Nurettin Demir ve Mevlüt Erdem araştırmacı olarak görev almışlardır (bkz. Aydemir, 2017: 16).

Kaynaklar

- Akıncı, E. (2017). Tsengel Tuvalarının dünya görüşünde gelenek, uyum ve süreklilik. *Tuva araştırmaları – Tuvaca varyantların belgelenmesi ve tanımlanması* kitabı içinde. İ. A. Aydemir & M. Erdem (Ed.). Ankara: Grafiker. 5-18.
- Aydemir, İ. A. (2009). Altay Tuvaları – Altaylar’da unutulmuş bir Türk halkı. *bilig*, 48. 1-12.
- Aydemir, İ. A. (2017). Tsengel Tuvaları arasında bir alan araştırması: MOTUV-DER projesi ve ilk dilbilimsel sonuçları. *Tuva araştırmaları – Tuvaca varyantların belgelenmesi ve tanımlanması* kitabı içinde. İ. A. Aydemir & M. Erdem (Ed.). Ankara: Grafiker. 19-32.
- Aydemir, İ. A. & Erdem, M. (Ed.) (2017). *Tuva araştırmaları – Tuvaca varyantların belgelenmesi ve tanımlanması*. Ankara: Grafiker.
- Aydemir, İ. A. (2018). Batı Moğolistan’da Rus Türkoloji geleneği: Tuvaca ders kitapları temelinde yapılan bir değerlendirme. *100. yılında Sovyet ihtilali ve Türk dünyası* kitabı içinde. Y. Koç & M. Cengiz (Ed.). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınları. 651-662.
- Barkmann, U. B. (2016). *Dokumente zur Aussen- und Sicherheitspolitik der Mongolei 1990-2015*. Böhlau Verlag: Köln, Weimar, Wien.
- Barth, F. (Ed.) (2001). *Etnik gruplar ve sınırları: Kültürel farklılığın toplumsal organizasyonu* (Çev. Ayhan Kaya, Seda Gürkan). İstanbul: Bağlam.
- Cohen, A. P. (1985). *The Symbolic Construction of Community*. London: Routledge.
- Diemberger, H. (2007). Leaders, names and festivals: the management of tradition in the Mongolian-Tibetan borderlands. *The Mongolia-Tibet interface* kitabı içinde. U. Bulag & H. Diemberger (Ed.).

- Brill: Leiden. 109-134.
- Finke, P. (1996). *Nomaden im Transformationsprozess. Kasachen in der post-sozialistischen Mongolei*. LIT Verlag: Münster.
- Krist, S. (2014). Wrestling magic: national wrestling in Buryatia, Mongolia and Tuva in the past and today. *The International Journal of the History of Sport*, Vol. 31 (No: 4). 423-444.
- Oğuz, Ö. (2014). Çağdaş kentte bir yeniden canlandırma örneği: Çiğdem günü. *Milli Folklor*, Yıl 26 (Sayı 101). 25-39.
- Rhode, D. (2009). *Mongolia's Naadam Festival: Past and present in the construction of national identity*. (PhD Thesis, University of Canterbury Christchurch New Zealand).
- Roy, C. (2005). *Traditional festivals. A multicultural encyclopedia*, Vol 1, ABC-Clío: Santa Barara & Oxford.
- Taube, E. (1978). *Tuwinische Volksmärchen*. Berlin: Akademie Verlag.
- Taube, E. (1981). Die Tuwiner im Altai (MVR). *Kleine Beiträge des Museums für Völkerkunde Dresden* 4. 34-40.
- Taube, E. (1996). Zur gegenwärtigen situation der Tuwiner im westmongolischen Altai. *Symbolae Turcologicae. Studies in Honour of Lars Johanson on his Sixtieth Birthday 8 March 1996, Stockholm 1996* kitabı içinde. Á. Berta & B. Brendemoen & C. Schöning (Ed.). [= Swedish Research Institute in Istanbul, Transactions, Vol. 6]. 213-225.
- Taube, E. (2008). *Tuwinische folkloretexpte aus dem Altai (Cengel /Westmongolei): Kleine Formen*, Torcologica 71, Harrassowitz: Wiesbaden.



folk/ed. Derg, 2020; 26(3):647-670

DOI: 10.22559/folklor.1225

Kent Kökenli Kadın Eğlencelerine Yeni Bir Örnek: Kerem’le Kız Kıza

A New Example of Urban Women’s Entertainment:
Girl to Girl with Kerem

Aslı Büyükokutan Töret*

Öz

Sanayileşmeye paralel olarak başlayan kente göç, toplumların gündelik yaşamında ve eğlence şekillerinde değişimlere yol açmıştır. Kadınların çalışma hayatına katılması ve kadın işgücünün ülke kalkınmasındaki öneminin anlaşılması bu yönde politikaların izlenmesi, kentlerde kadınların da eğlenceye duyduğu ihtiyacın nedenini ortaya koymaktadır. Ev ve iş hayatının neden olduğu stres, zorluk ve yorgunluktan kadınları uzaklaştıran, hoşça vakit geçirmelerini sağlayan eğlence ve bu ihtiyacın giderilme şeklini özellikle kültür değişimleri bağlamında değerlendirmek gerekmektedir. Eskişehir il merkezinde hafta içinde gerçekleştirilen Kerem’le Kız Kıza adlı program, bu ihtiyaca yönelik kent kökenli eğlencelere bir örnektir. İcracısı konservatuvar mezunu olan ve ortalama üç saat süren programın her hafta dolu olması, kent kadınlarının yeni eğlence arayışı içinde olduklarını göstermektedir. Bilhassa kentteki üst gelir ve eğitim grubu mensuplarının yoğun ilgi gösterdikleri eğlence, bazı geleneksel unsurları canlandırma ve yaşatma gayreti de dikkat çekmektedir. Makalede, Eskişehir’de sadece kadınların katılabildiği Kerem’le Kız Kıza adlı eğlence programı yapısal ve işlevsel bir yaklaşımla ele alınmıştır. “Katılma”, “gözlem” ve “mülakat” yöntemleriyle elde edilen verilerden hareket-

Geliş tarihi (Received): 7.04.2020 - Kabul tarihi (Accepted): 12.05.2020

* Doç. Dr. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
abuyukokutan@hotmail.com. ORCID ID 0000-0001-8732-6043

le söz konusu programın, kadınların sosyalleşmesi, dayanışması, toplumsal baskı ve kontrol mekanizmasından kurtulması açısından önemli bir görevi yerine getirmekte olduğu görülmüştür. Kadınların, icracısının biyolojik cinsiyetinden rahatsız olmadıkları, onun koreografisi, sahne kostümü, repertuarı, zenne ve dansçılarla yaptığı şovu ile eğlendikleri, kendisiyle fotoğraf çektikleri gözlemlenmiştir. İcra-
cının şarkıcı kimliğinin, cinsiyet kimliğinin önüne geçmesi hâlihazırda yerleşmiş olan toplumsal cinsiyet kodlarının kırılmaya başlaması hakkında da önemli ipuç-
ları sunmaktadır.

Anahtar sözcükler: *Eskişehir, kent, kadın, eğlence, matinee, yapı, işlev*

Abstract

The migration to the city, which started in parallel with industrialization, has led to changes in the daily life of societies and their entertainment. The participation of women in workforce and the importance of the female labour presence in the development of the country are appreciated and following the policies towards this direction reveals the reason behind women also have a need for entertainment. It is necessary to evaluate the entertainment and the enjoyment that pulls women away from the stress, difficulty and fatigue caused by home and work life and the way this need is met, especially in the context of cultural changes. The program called Girl with Girls to Girl with Kerem held in Eskişehir city center during the week is an example of urban-based entertainment towards this need. The program lasting 3 hours is performed by a graduate of the conservatory and it being full every week indicates that urban women are in search of novel entertainment. In the entertainment which has seen great interest from members of high income and high education groups in city, the effort to revive and preserve various traditional elements attracts attention. In the article, the entertainment program called Girl to Girl with Kerem, in which only women can participate in Eskişehir, is approached with a structural and functional approach. Based on the data obtained with the techniques of “participation”, “observation” and “interview”, It has been observed that he fulfills an important duty in terms of socialization, solidarity of women and casting social pressure and control mechanism aside. It was observed that the women were not disturbed by the biological gender of the program’s performer, enjoyed his choreography, stage costume, repertoire, his spectacles with his drag queens and dancers, and they took photos with him. The musician identity of the performer surpassing his gender identity also provides important clues about the breaking of the already established gender codes.

Keywords: *Eskişehir, city, women, entertainment, matinee, structure, function*

Extended summary

Today, a large part of the population lives in urban areas in Turkey. Researching urban people’s sense of entertainment will bring new perspectives to the field of Turkish folklore. The main aim of this article is to make a contribution to the studies investigating the sense of entertainment of the urban women by addressing an entertainment program, in which a certain

part of the women living in the city center of Eskisehir shows interest, from various aspects. As is known, industrialization and concomitant factors such as urban migration and modernity cause new entertainment systems to occur in cities, some changes and transformations in the structure of existing local entertainment types or institutions to come up, and those who lose their functions to disappear. The urban-based entertainment program called Kerem'le Kız Kıza (Girl-to-Girl with Kerem), which has been organized regularly in Eskisehir for four years and which only women can participate, is an indicator of the understanding that there is a core that allows to modernize, update or make changes in the tradition and thus allows to perpetuate the tradition, and each tradition evolves by changing unless this core is lost. In the traditional community life, there is no definite distinction between work and leisure time during works such as boiling bulgur, making pekmez (a molasses-like syrup) and cutting eriste (a type of egg noodle) after the harvesting-threshing season. People both pour out their grief to each other and gossip while working. The leisure time of urban women is more complex when they are free and independent outside of their work life. It is more formal and requires a certain preparation process. It prompts folklorists to an interdisciplinary study with this feature. In the article, the individual and social functions of the entertainment program named Kerem'le Kız Kıza are evaluated in terms of its performer, organizers, participants and setting, time and duration of the performance, place, type of entertainment, rules, seating, and catering concept. The entertainment program held in Eskisehir 222 Park Retro Hall was attended and participant observation was performed, and both the participants and the oral sources that had previously participated in the program were interviewed. Kerem Aksen, the program's performer, was contacted and a deep interview was carried out. The WhatsApp group named Kız Kıza Kerem was participated in and women's way of participating in the program and their opinions and suggestions on the program were followed. It is possible to present the obtained results as follows:

The structure and content of the entertainment change and transform in parallel with the social, cultural and technological developments in daily life, especially with the needs of the individual. The women's session, which is one of the entertainments for women of the urban society, is not very popular today and is not performed in its old spirit. The most important reason for this is that the education level of the woman is advanced and women take place in business life. Being aware of the need for entertainment of women who work actively both inside and outside the home, the entertainment industry has organized the women's session, which was preferred by women in the past, in a different format in terms of performer, participant, time and place, and offered it to women. Thanks to the electronic culture media, the program, created by closely seeing and following the entertainment environments and types in other cultures, and adapting the elements such as stage shows, dance, and music to Turkish entertainment, was especially enjoyed by working women. The fact that the performer is a graduate of the conservatory department, teaches at the university, is in constant communication with people and closely follows the current life is also a big factor in this. These qualifications are also important in terms of women having fun with the performer, dancing with him, or even sharing some of their problems with him by ignoring his gender. This situation also shows that the gender codes that have already been rooted in society have begun to break.

It is possible to say that Kerem'le Kız Kıza has individual and social functions when considered within the framework of performer, performance, place and participants. Women go out at night, even once a week, make time for themselves, meet with their fellows, have fun, socialize, help each other, relax by expressing some of their problems and wishes, and find solution suggestions. The entertainment program, which does not prevent women from acting freely but also has some specific rules, is important in terms of transmitting tradition, social norms and values.

While the structure of entertainment is shaped in line with the needs of individuals, or society, to speak more generally; the preservation of some elements in the traditional structure of society is remarkable. Paying attention to the sensitivity regarding the privacy in the performances of dancers who are a part of the show, as well as zenne (men who traditionally played like women in women's outfits) and belly dancers is an example of this situation.

Continuing the women's entertainment, which is a part of the urban culture, by updating it today is important in terms of their mentioned functions. This situation is also an indicator of the fact that entertainment is a necessity and its different ways of functioning, structure and functions may be mentioned in the future.

Giriş

Kültür, tavus kuşu gibidir. Genel itibariyle kapalı vaziyette duran kuyruğunu bir yelpaze gibi açtığında müthiş bir görüntü ortaya çıkar. Dil, din, tarih, coğrafya, edebiyat, sanat, müzik, giyim-kuşam, yeme-içme, eğlence çeşitleri, gelenek-görenekler, inanışlar ve diğerleri. Ait olduğu toplumun algı, ilgi, tutum ve davranışlarının anlamları, nesiller arası bir miras olarak aktarılagelen bu rengarenk kuyruğun altında saklıdır. Sözlü ve yazılı kültür ortamlarında meydana getirilip sürdürülen bu miras, iletişim ağları sayesinde elektronik kültür ortamında geniş bir alana yayılabilmektedir (Ong, 2013).

İnsan davranış ve düşünce sistemlerinin, doğal yasalara bağlı oldukları için bilimsel olarak incelenebileceğini belirten Edward Tylor'a göre kültür, "bir toplumun üyesi olarak insanın kazandığı bilgi, inanç, gelenek, sanatsal faaliyet, hukuk, ahlaki değerler ve diğer yetenek ve alışkanlıkları içeren karmaşık bir bütündür" (Tylor, 1958: 1; Kottak, 2008: 46). Yani kültür, biyolojik olarak değil, toplumsal araçlarla aktarılıp iletilen her şeyi kapsar (Marshall, 1999: 442). Paylaşılan görüşler, değerler ve davranışların ölçütü olan kültür, bireyin eylemlerini gruplar için anlaşılar kılar (Haviland vd. 2008: 104).

Beşeri ve sosyal bir bilim olan halkbiliminin/folklorun, insan ve insan davranışları konularını tahlil ederek kültürel muhteva, kültürün yapısı bağlamında insanı anlamaya çalışan bir bilim dalı (Çobanoğlu, 2008: 18-19) olduğu göz önüne alındığında, eğlenme ihtiyacının giderilmesine yönelik araştırmaların önemi daha iyi anlaşılmaktadır. Öyle ki folklorun işlevleri arasında "hoş vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme" ilk sırada yer almaktadır (Bascom, 2005: 146) ve ölüm dışında hayatın her döneminde eğlence söz konudur. Kültürün farklı taraflarının sergilendiği icra ortamları olan eğlenceler (Özdemir, 2005: 17), kültürün korun-

masında ve aktarılmasında, toplumsal düzenin devam ettirilmesinde, bireylerin eğitilmesinde ve yetişkinliğe hazırlanmasında, sosyal otokontrolün gerçekleştirilmesinde önemli işlevlere sahiptir (Özdemir, 1997: 279).

Eskişehir’de dört yıldan beri düzenli olarak gerçekleştirilen ve kadınların belirli bir kesiminin büyük ilgi gösterdiği “Kerem’le Kız Kıza” adlı eğlence programı da kentli kadının eğlence anlayışını ortaya koyması bakımından Türk halkbilimi sahasına veri sağlamaktadır. Kent kökenli söz konusu eğlence, geleneğin içinde yenilemeye, güncellemeye ya da değişiklik yapmaya ve böylece geleneği sürekli kılmaya izin veren bir öz olduğu, bu öz kaybolmadığı sürece her geleneğin değişerek geliştiği (Ekici 2008: 35-36) yönündeki düşüncenin bir göstergesidir.

Kerem’le Kız Kıza, “toplumsal cinsiyet klişeleri”ndeki değişimi görebilmek adına da önemli ipuçları sunmaktadır. Toplumsal cinsiyet zamana, şartlara ve beklentilere göre değişkenlik gösterebilmekte ve bunun yansımaları düşünce, inanç, statü, rol, söz, eylem ve simgelerde görülmektedir (Kottak, 2008: 443). Kadınlar bugün sadece bayramlar, kutlamalar ya da kendilerine özel gün ve ortamlarda eğlenip sosyalleşmemekte, hemcinsleriyle kaynaşmamaktadırlar. Hafta ortasındaki bir günün akşamında, icracısı ve ekibi ağırlıklı olarak erkeklerden oluşan bir eğlence programında, bar ortamında, geç saatlere kadar bu ekipte eğlenebilmektedirler. Bireyin toplum içindeki konumunu, rollerini ve cinsiyet kimliğini belirleyen değer yargılarının, normların ve algıların, değişebileceğini ortaya koyan (Aça, vd., 2019: 76) bu örnekte refah ve eğitim düzeyinin yüksek olduğu Eskişehir ili de önemli bir etkidir. Yazıda, Eskişehirli kadınların hizmetine sunulan bir eğlence programına odaklanılmakta ve bu yapılırken değişim ve dönüşüm faktörleri de dikkate alınmaktadır.

1. Çalışmanın yöntemi

Boş zaman, “bireyin kendisi ve başkaları için bütün zorunluluklardan ya da bağlantılardan kurtulduğu ve kendi isteğiyle seçeceği bir faaliyetle uğraşacağı zamandır” (Tezcan, 1977: 4). Geleneksel toplum hayatında, örneğin erişte kesme, pekmez kaynatma gibi işler sırasında, iş ve boş zaman arasında kesin bir ayrım söz konusu değildir. Hem iş yapılır hem dertleşilir, dedikodu yapılır (Tezcan, 1977: 177). Kentli kadınların, iş hayatının dışında, bağımsız ve özgür oldukları boş zamanları ise daha karmaşıktır. Belli bir hazırlık süreci gerektirir, daha şeklidir. Bu özelliğiyle halkbilimcileri disiplinler arası bir çalışmaya sevk etmektedir. Çalışmada, söz konusu eğlence programı icracısı, düzenleyicileri, katılımcıları ve ortamı, icra zamanı ve süresi, mekânı, eğlence şekli, kuralları, oturma ve yeme-içme konsepti açılarından ele alınarak, bireysel ve toplumsal işlevleri değerlendirilmiştir. Eskişehir’in önde gelen eğlence ve konser mekânlarından 222 Park Retro Hall’de gerçekleştirilen Kerem’le Kız Kıza’ya gidilerek katılımlı gözlem yapılmış, gerek katılımcılarla gerekse programa daha önceden katılmış olan sözlü kaynaklarla görüşülmüştür. Programın icracısı Kerem Aksen ile iletişime geçilmiş ve derin mülakat yapılmıştır. Katılımcılardan oluşan Kız Kıza Kerem adlı WhatsApp (Akıllı telefon iletişim uygulaması) grubuna dâhil olunarak kadınların programa katılım şekilleri ve program hakkındaki görüş ve önerileri takip edilmiştir.

2. Gelenek ve eğlence

Davranışsal norm ve değerleri benimseyip aşıl原因, gerçek ya da hayali bir geçmişle süreklilik gösteren ve yaygın şekilde benimsenen ritüeller ya da başka sembolik davranış biçimleriyle ilgili toplumsal pratikler kümesi olan gelenekler (Marshall, 1999: 259), eğlenceyi de bünyesinde barındırmaktadır. Eğlence (entertainment) kavramının kökeni Latince “tendere” sözcüğü olup, kişinin keyifli, dengeli ve meşgul tutulması anlamına gelmektedir (Boss-hart ve Macconi, 1998: 3). Eğlencenin içinde yer alan dans, müzik, giyim-kuşam, yiyecek ve içecek, oyun, sinema, festival gibi unsurlar, pek çok kültürel geleneğin aktarılması ve yaşatılması açısından işlevseldir (Özdemir, 2007: 12). Eğlence, icra yerinin ve yapılış biçiminin özelliklerine göre, siyasal, ekonomik, sosyal, aristokrat, işçi sınıfı, aile, köy, kent, teknolojik kültür gibi gruplara ayrılabilen kültürün bir parçasıdır ki (Erdoğan, 1999: 18) bu durum, eğlence araştırmalarına çok yönlü bakılması gerektiğini göstermektedir (Eğlence hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Özdemir 2005).

Bireyin ihtiyaçları eğlence anlayışını şekillendirmektedir. İçinde yaşanan toplumun sosyal, kültürel ve dinî yapısı hatta coğrafya ve iklimi de bu şekillendirmede doğrudan etkindir. Türk kültüründe eğlence geleneği üzerine yapılan araştırmalarda tarımsal oyunların, hayvan benzetmelerinin, mevsimlere bağlı eğlencelerin, gölge oyunlarının tespit edilmiş olması bu durumun bir göstergesidir (And, 2003; And, 1985; Elçin, 1964). Yine Türkiye Selçukluları devrinde, askerî nitelikli oyunlar, içkili-şarkılı ziyafetler, seyran (gezinti), seyirlik oyun ve eğlenceler günlük hayatın bir parçası olarak halkın eğlenmesine vesile teşkil eden etkinliklerdendir (Ersan, 2006: 82). Söz konusu etkinliklerden bazıları -özellikle ritüel kökenli eğlenceler- kent yaşamında da güncellenerek özünü korumaya devam ederken bazıları geleneği oluşturan özen kaybolması nedeniyle unutulmuştur (Ekici, 2008: 35-36).

1950’li yıllarda sanayileşmenin etkisiyle ve kentleşmenin ortaya çıkmasıyla Türkiye’de göç olgusu hız kazanmıştır. Tarım devriminden sanayi devrimine geçiş, bireyleri ve yaşam şekillerini etkilemiştir (Koçak ve Terzi, 2012: 164). Kentlerin vaat ettiği yeni iş imkânlarından dolayı kentlere göç, kentlerde yeni eğlence sistemlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur/olmaktadır. Teknoloji ve kitle iletişim araçlarının da gelişmesiyle farklı bir boyut alan eğlence kültürü, boş zaman etkinliğine dönüşmüştür. Bireyleri bir arada tutan, eğlendiren, öğreten ve geleneği aktaran ritüelleri bulunan geleneksel toplu eğlencelerin (Uygur, 2019: 178) bazıları kent hayatıyla uzlaşırken bazılarının yapısında birtakım değişimler meydana gelmiş/gelmekte, bazıları da kent hayatına uyum sağlayamayıp ortadan kalkmış/kalkmaktadır. Bu noktada, kahvelere has alaturka gösterileri alfranga mekânlarla birleştiren gazinolar, köy ve kent eğlencelerinin uzlaştığı ortamlar olmuştur (Erol, 2002: 86).

Geleneksel eğlence anlayışını, kentli olanla birleştiren gazinolar, hem kadın hem de erkek müşterilere hitap ediyor gibi görüne de, asıl olarak erkek dinleyicinin ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde düzenlenmiştir (Alkar, 2012: 132). Bir anlamda erkekler, kadınları boş zaman etkinlik biçimlerinden dışlayarak insani etkinlikleri tekelleri altına almışlar ve erkek-sileştirmişlerdir (Aktaran Rakow, 1995: 18). Bu ortamlarda kadınlar, erkeklerin eğlencesine eşlik eden ikincil bireyler olarak yer almışlar, cinsel obje olarak algılanmışlardır. Kadınların

eğlenme ihtiyaçlarından kâr elde edilebileceğinin farkına varan gazinolar, mekânın karma müşteri yoğunluğunun en az olduğu, ev kadınlarının daha rahat katılım sağlayabildikleri gün ve saatlerde -genellikle Çarşamba günleri öğleden sonra- “Kadınlar Matinesi” eğlenceleri düzenlemeye başlamışlardır. Kadınlar hemcinsleriyle boş zamanlarını geçirip, gündelik hayatın sıkıntılarından geçici de olsa kurtulmuşlar, bu durum özellikle aile çevresinden uzaklaşmakta sorun yaşayan ev kadınları için işlevsel olmuştur (Alkar, 2012: 132). İşlevi değişmemekle birlikte, kadınların kendi hazırladıkları yiyecek ve içeceklerle katıldıkları, çocuklarını da beraberlerinde götürbildikleri kadınlar matinesi anlayışı bugün geçmişte kalmıştır. Bunun yanı sıra gazinolarda gerçekleştirilen kadın matinelerindeki sanatçı ve izleyici etkileşiminin günümüz koşullarıyla kıyaslanması, yazılı kaynak yetersizliği nedeniyle mümkün değildir (Alkar, 2012: 132).

Bugün kentlerde eğlenme, hoşça vakit geçirme, dertleşme, iş hayatının sebep olduğu sıkıcılığı ve yoruculuğu ortadan kaldırma, tecrübe ve deneyimleri aktarma ihtiyacının giderilmesine yönelik çeşitli eğlence mekânları açılmaktadır. 222 Park Retro Hall adlı eğlence mekânında Çarşamba akşamları gerçekleştirilen Kerem’le Kız Kıza, kadın matinelerinin güncellenmiş şeklidir. Programın baştan beri Çarşamba günleri yapılması, sadece kadınların katılabilmesi, kadın kadına yenilip içilerek, dans edilip eğlenilmesi, bu etkileşimin sebebine dair önemli bir ipucu sunmaktadır. Program, Çarşamba günleri temelde bir önceki programa benzer şekilde gerçekleştirilmektedir ki bu durum, belli bir düzenin oturtularak sürekliliğin sağlanması ve kültürel belleğe kaydedilmesi açısından işlevseldir. Bu durum programın, Jan Assmann’ın (2018: 99) ifade ettiği gibi “dönemsel olarak tekrarlanan aynı eylemsel akışlarla bir model hâline gelmesi” gayretini göstermektedir. Kent kültürüyle şekillenen ve kentlilerin hizmetine sunulan eğlencelerden Kerem’le Kız Kıza, kentteki üst gelir ve eğitim grubu mensuplarının yoğun ilgi göstermeleri bakımından diğer kadın matinelerinden farklıdır. Söz konusu eğlence, bazı geleneksel unsurları canlandırma ve yaşatma “grubunun kimliğini koruyucu bilginin sürekliliğini sağlama” (Assmann, 2018: 99) bakımından dikkat çekmektedir. Kent kökenli bu ve benzeri eğlenceler, kültür değişimleri bağlamında “uyarlayıcı” (adaptif) ve hatta “kötü uyarlayıcı” (maladaptif) (Kottak, 2008: 53-54) işlevleriyle değerlendirilmelidir.

Türkiye İstatistik Kurumu 2018 yılı hane halkı işgücü araştırması sonuçlarına göre; cinsiyete ve ekonomik faaliyetlere göre istihdam oranı incelendiğinde; kadın istihdamının en fazla hizmet sektöründe olduğu görülmektedir (URL- 1). Kadınların ücretsiz ev işçileri olarak kendi evlerinde de çalıştıkları göz önüne alındığında, özellikle kent yaşamında eğlenceye duyulan ihtiyacın ve çeşitli bahanelerle yeni eğlenme arayışına gitmenin nedeni daha iyi anlaşılacaktır. Kadınların katılabilirdiği bir program olan Kerem’le Kız Kıza, sadece yenilip içilen, dans edilip eğlenilen bir program değildir. Toplumun kültürünün yansıtıldığı, yaşatıldığı ve aktarıldığı bir eğlence programıdır. Değer aktarımından eğitmeye kadar birçok işlevi olan programın, benzer statü ve rollerdeki kadınları bir araya getirme ve kaynaştırma işlevi de vardır (Aça, vd., 2019: 111). Diğer bir ifadeyle, sosyal çevre ve şartlar “bağlam” değişmiş, işlev, bağlamın üzerinden devam etmektedir.

3. Program

Programın çıkış noktası, asıl hedef kitle olan kadınlara hizmet emektir. Bunun için de kent hayatında eski bir eğlence kültürü olan kadınlar matinesinden ilham alınarak, modernleşmiş hâliyle kent kadınlarının eğlence ihtiyacını karşılamak üzere şekillenmiştir. Kerem’le Kız Kıza’yı, “Sadece kadınlara hitap eden, çağa ve güncele ayak uyduran, modern, güvenilen ve tercih edilen bir kadınlar matinesi” şeklinde tanımlamak mümkündür (KK-1).¹ Bireysel ve toplumsal işlevlere sahip bu matine, genelde katılan tüm kadınların, özelde daha küçük kadın gruplarının eğlendiği, kültür aktarımının gerçekleştiği bir eğlence ortamıdır. Kadınlar, birlikte vakit geçirip eğlenmekten zevk aldıkları hemcinsleriyle hoşça vakit geçirirler, dans ederler, seslendirilen şarkılara eşlik ederek günlük hayatın stresinden uzaklaşırlar. Bilhassa program aralarında, ev ve aile hayatıyla ilgili bazı problemler, çocuklarla ilgili sorunlar, komşular arasında yaşanan gerginlikler gibi günlük hayatın getirdiği sorunlar da dile getirilir. Kısya da dargın olanlar varsa barıştırılır. Çeşitli vakıflara, derneklere ve sivil toplum kuruluşlarına, ihtiyaç sahiplerine yapılacak yardım ve destekler görüşülür (KK-2). Programın icracısı Kerem Aksen’e ulaşılarak konuyla ilgili ücretsiz konser talepleri dile getirilir. Yeni tanışmalara ve ileride oluşabilecek dostluklara zemin hazırlanır. İl dışından gelip programa katılanların Eskişehir’de görmeleri gereken yerler üzerine konuşulur. Aksen, kadınların üç saatini bu programa ayırdıklarını, dolayısıyla bu süreyi en verimli şekilde kullanarak, kaliteli zaman geçirmiş ve eğlenmiş olarak gitmelerini sağlamayı hedeflediklerini belirtmektedir. Ana hatlarıyla söz ettiğimiz eğlence programını şu alt başlıklar altında daha ayrıntılı değerlendirmek mümkündür:

3.1. Programın ortaya çıkışı

Aksen, Kerem’le Kız Kıza adlı eğlence programının ortaya çıkışını, Yeşilçam’ın şarkı ya da çoğunlukla türkü söylerken keşfedilen ve gazinolara doğru uzanan yolu anlatılan şarkıcılarının hikâyesine benzetmektedir. “Lisans dönemimde hem ekonomik anlamda kendimi iyi hissetmek hem de iş hayatında tecrübe kazanmak için yarı zamanlı çeşitli özel sektörlerde çalıştım. Work and Travel (Üniversite öğrencilerinin hem çalışıp hem gezebildikleri kültürel değişim programının İngilizce adı) programı ile bir şirket aracılığıyla Amerika’ya gittim. Dönüşte aracı şirkette yurt dışı eğitim danışmanlığı yaptım. Çalıştığım şirketin patronunun doğum günü kutlaması için Abacı Konak Otel’e gittik. Davetliler tarafından konservatuvar mezunu olduğum bilindiği için ortamın vermiş olduğu keyifle sahneye çıkıp şarkı söylemem rica edildi. Lisans eğitimi devam ederken konservatuvar kurallarına göre okul haricinde sahne almak yasak olduğu için o ana kadar hiçbir yerde şarkı söylememiştim. O anki amatör sahne performansımı beğenmiş olacak ki doğum gününden sonra Abacı Grup Satış Pazarlama Koordinatörü Hasret Demir Aran benimle görüşmek istedi. Yaptığımız görüşmede, uzun zamandan beri kadınlar matinesiyle ilgili bir çalışma planları olduğunu ama uygun şarkıcı profilini bulamadıklarını ve benim tam da buna uygun bir profil oluşturduğumu dile getirdi. Bu bir nevi iş görüşmesiydi ve bana kadınlar matinesi projesinin teklifini sundu. Yapılan teklif karşısında başarıp başaramayacağım ile ilgili bazı endişelerim oldu fakat Abacı Grup olarak projenin arkasında duracaklarını belirterek beni cesaretlendirdiler. Bu sırada mezun olmuştum ve işi kabul ettim” (KK-1).

Proje modern çağa ayak uydurmaya çalışan şehrin tüm kadınlarına hitap edecek içerikte düzenlenmiştir. İş hayatı olan kadınların da rahatça katılabilmeleri için öğleden sonraları değil akşam saatleri tercih edilmiştir. Projenin gerçekleştirileceği mekânın çalışma prensipleri dâhilinde, yeme-içme, hizmet anlayışı ve fiyat politikası, ihtiyaçları karşılayacak düzeyde planlanmıştır. Eski kadınlar matinesi anlayışında olduğu gibi kadınların evlerinde ürettikleri yiyecek ve içecekleri eğlencenin yapıldığı yerde tüketmeleri yerine yeni nesil matinede yiyecek ve içecek üretiminin sorumluluğunu mekânın kendisi üstlenmektedir. Böylece kadınların yükünün azaltılması, yoğun geçen aile ya da iş hayatından arta kalan zamanda hak ettikleri hizmeti almaları, eğlenmeleri ve eğlenirken de sosyalleşmeleri hedeflenmiştir.

Abacı Grup bünyesinde 2016 yılında ilk olarak Abacı Konak Otel’de projeye başlanır. Aksen, lisans eğitiminin yanı sıra yarı zamanlı olarak bir mağazanın kadın bölümünde uzun süre çalıştığı için Eskişehir’de hâli hazırda bir kadın portföyü vardır. Ancak klasik bir kadınlar matinesi yapmak istememektedir. Kalitesine ve vizyonuna güvendiği Abacı Grup bünyesindeki birçok farklı mekânı gözden geçirir. Katılımı görebilmek adına başlangıç olarak daha butik bir yerde sahne almak istediğini ve bunun için Abacı Konak Otel’in uygun olacağını ifade eder. Programın ismi de Kerem’le Kız Kıza olarak belirlenir. Günlük hayatta kadınlar birbirlerine “kız” şeklinde bir jargonla hitap ettikleri için bu ismin daha samimi geleceği düşünülür. Sosyal medya o dönemde aktif olarak takip edilmektedir. Aksen’in kendi sosyal medya hesabındaki takipçileri başta olmak üzere Abacı Grup bünyesindeki tüm kuruluşlar aracılığıyla programın reklamı yazılı ve görsel mecralarda yapılır. Şu an Eskişehir’de kadın-erkek büyük bir çoğunluk tarafından tanınan ve bilinen Kerem Aksen, bir dönem sosyal hayatta kendini tanıtmak ve hatırlatmak için “Merhaba ben Kerem’le Kız Kıza” diye bir yol izler. Programa katılan ya da katılmak isteyen çeşitli kadın grupları arasında Kerem’le Kız Kıza adlı Whatsapp etkinlikleri oluşturulup oradan da gerekli paylaşımlar yapılarak toplumda bir algı oluşturulur.

Programa başladığı ilk yıllarda stratejik bir yaklaşımla saçlarını uzun kullanan, çiçekli-payetli ceketler tercih eden Aksen, bu hâliyle dış görünüş olarak da kadınların onu kendisine yakın hissetmelerini sağlamıştır. Belli bir kadın kitlesine ulaştıktan, kendi ifadesiyle, rüştünü ispat ettikten sonra kademeli olarak saçlarını kısaltmış, daha düz ceketleri, gömlekleri tercih etmiş ve sahnede asıl olmak istediği görüntüye kavuşmuştur. Günceli kendi yorumuyla harmanlayıp kendine yakıştıran yeni imajı da beğenilmiş ve kabul görmüştür.

Aksen, kadınlar matinesiyle ilgili olarak şehirdeki güncel bir ihtiyacı yakaladıklarını ve ihtiyaçtan kaynaklı boşluğu doldurdıklarını ifade etmektedir. Bazı gazinolarda, düğün salonlarında bugün de kadınlar matinesinin yapıldığını ancak kaliteli ve güncel eğlence ihtiyacını karşılayamadıkları için pek rağbet gösterilmediğini belirtmektedir. Kadınlar matinesiyle ilgili yapılan bir araştırmada, matinelere televizyon kültürü ile yakın bir etkileşimde olduğu ortaya koyulmakta, söz konusu matinelere katılan kadınların büyük oranda ev kadını olması, bu etkileşimin sebebi olarak gösterilmektedir (Alkar, 2012: 132). Katılımcıları ağırlıklı olarak iş hayatı olan kadınlardan oluşan Kerem’le Kız Kıza, alışılmışın dışında bir isimle, repertuvarla, ekiple, konservatuvar mezunu, lisansüstü eğitimine devam eden genç bir şarkıcı öncülüğünde servis edilmektedir. Kentli kadınların eğlenme ihtiyacını karşılamış olmalı ki ilk programa baş-

ladıktan altı ay sonra haftalar öncesinden rezervasyonlar dolmuş, mekân küçük gelmeye başlamıştır. O hafta gelemeyenler bir sonraki haftaya yönlendirilmiştir. Konservatuvarda aldığı eğitimi, dans ve sahne şovlarını işine yansıtması, gözlemler ışığında bunun en önemli nedenidir.

3.2. Programın yapımcısı ve ekibi

Proje ile gelenekteki yerleşik kadın eğlencelerinden kadınlar matinesi, bütünlüğü bozulmadan içeriğinde düzenlemeler yapılarak, günümüz şartlarına uygun hâle getirilmiştir. Mekân, kadınların rahat edebilmesi için yeniden gözden geçirilmiş, görsel anlamda dikkat çekici uygun aksesuarlarla dekore edilmiş, masalara oturma şekli, icracı ve sahne ekibi ile katılımcı etkileşimine ve sosyalleşme planlamalarına göre düzenlenmiş, yiyecek ve içeceklerde Türk damak lezzetlerinin yanı sıra yeni tatlar ve zengin sunumlarla memnuniyet göz önünde bulundurulmuştur. Projenin başkahramanı Kerem Aksen, geleneğe sahip çıkarak eğlencenin içeriğini değiştirmiş, günümüz Türk ve dünya eğlence anlayışlarından hareketle gerek şarkı seçimleri, gerek kostüm, gerekse dans örnekleriyle geleneksel olanı sıradanlıktan kurtarıp zengin bir şov hâline dönüştürmüştür.

Kerem’le Kız Kıza programı, Eskişehir’de gıda, alışveriş, sigorta, turizm, finans, ithalat-ihracat ve eğlence sektöründeki markalarıyla hizmet veren Abacı Grup bünyesinde gerçekleştirilmektedir. Programın yapımcısı, Abacı Grup Yönetim Kurulu Başkanı Gürdal Abacı’dır. Gürdal Abacı, programları sürekli izlemekte, sosyal medya üzerinden takip etmekte, paylaşımları değerlendirmektedir. Abacı Konak Otel’deyken kontrol amaçlı programa da katılabilen Abacı, program 222 Park Retro Hall’e taşındıktan sonra çalışanlar dışında hiçbir erkeğin içeri alınmaması nedeniyle, bugün sadece video kayıtlarından izleyebilmektedir. Programda paylaşım amaçlı çekilen video kayıtlarında da kadınların yüzlerinin belli olmamasına özen gösterilmektedir.

Rezervasyon, giriş ücretinin belirlenmesi, iç mekânın düzeni, masaların hazırlanması, rezervasyon sırasına göre katılımcıların masalara yerleştirilmesi, yemek menüsünün içeriği gibi konularla Abacı Grup Satış Pazarlama Koordinatörü Hasret Demir Aran ilgilenmektedir. Ancak işin vitrininde Kerem Aksen olduğu için tüm bu konularda kendisinin de görüşü alınmaktadır. Günlük yaşamında insanlarla iletişim hâlinde olup sosyalleşen Aksen, müşteri olarak gittiği mekânlarda gözlemlediği durumlardan yola çıkarak hangi fiyata ne olur, kadınlar ne bekler, nelerden mutlu olur gibi müşteri memnuniyeti odaklı soruların cevaplarıyla ilgili fikir sahibidir (KK-1).

Altı kişilik bir orkestra, bir kadın ve bir erkekten oluşan iki vokal, bir zenne, bir oryantal ve dansçılar da Kerem Aksen’in sahne ekibidir. Dönem dönem değişimler olmakla birlikte ekte sürekliliği uzun yıllardır koruyan Aksen, zorunlu bir durum olmadıkça kimse- nin ayrılmadığını, tüm ekip arkadaşlarının severek çalıştığını ifade etmektedir. Dansçı sayısı koreografiye ve programda seslendirilecek olan şarkılara göre değişmektedir. Bir önceki grubun dansçı liderinin konservatuvar mezunu, daha sonraki grubun liderinin beden eğitimi öğretmen olması Aksen için güzel bir tesadüf olmuştur. Ancak Eskişehir’de imkânlar kısıtlı olduğu için her zaman eğitilmiş dansçılarla çalışma fırsatı elde edilememektedir. Burada dans

ekibine ayrılan bütçe de önemlidir. Dans ekibinin kimi zaman sponsor, kimi zaman şirket, kimi zaman da Kerem Aksen tarafından karşılanmakta olan bütçesi sınırlıdır. Buna rağmen Aksen, gerekirse sponsor desteğini artırıp il dışından dansçılar getirerek, katılımcıları görsel ve işitsel anlamda tatmin etmeye çalışmaktadır. Aldığı sahne eğitimleri doğrultusunda seyircisine, salt eğlence haricinde, batının sanat ve eğlence anlayışı olan müzikli tiyatro (müzikal) keyfini yaşatmayı da misyon edinmiştir.

Üç yıldır ekipte olan zenne, dansöz kıyafeti giyen, yüzünde maske olan, sakallı bir erkektir. Programa dâhil olması bazı kadınlar tarafından itici bulunmakta, programı basitleştirdiği düşünülmektedir (KK-2, KK-5). Bunun yanı sıra asıl mesleği dans eğitmenliği olan zenne, kıvrak dansı ile bazı kadınların dikkatini çekmekte, beğenilmekte ve programa farklı bir renk kattığı düşünülmektedir (KK-4). Özellikle Kerem Aksen, kostüm değiştirmek için sahneden ayrıldığında sahneye çıkıp dans etmektedir. Sahnedeki dansı çok fazla dikkat çekmeyen zenne, masaları dolaşıp katılımcılarla birebir dans etmeye başlayınca kendisine olan ilgi artmaktadır. Kadınlar, zennenin kendi masalarına gelmesini ve ona para sıkıştırmayı istemektedirler (KK-6). Öyle ki katıldığımız programda kadın dansöz masaları dolaşmamış ama zenne tüm masaları teker teker selamlamıştır.

Programda iki ya da üç kez kıyafet değiştiren Kerem Aksen, kostüm tasarımı ve kombini ile bizzat kendisi ilgilenmektedir. Tasarladığı kostümü/kostümleri, Eskişehir’de kişiye özel kıyafet ve koleksiyon satışı-tasarım ofisi bulunan bir tasarımcı tarafından dikilmektedir. Program için hazırlık sürecinde genel olarak kendi berberine gitmekte, sahne makyajını kendisi yapmaktadır. Aksen ve ekibinin ücretleri Abacı Grup tarafından verilmektedir. Kimi zaman reklam yapmak amacıyla bazı kuaförler, makyözler, modacılar, terziler de sponsor olabilmektedir.

3.3. Programın icracısı

1988 yılında Ankara’da dünyaya gelen Kerem Aksen, müzik hayatına Ankara Büyükşehir Belediyesi Türk Sanat Müziği Çocuk Korusu ile başlar, Gençlik Korusu ile devam eder. Ardından TRT Ankara Radyosu Çok Sesli Müzik Korosu’nda batı müziğine geçiş yapar. Mesleki açıdan müzikte ilerlemeye karar verir ve konservatuvar sınavlarına hazırlanır. Özel yetenek sınavları için ilk tercihi olan Eskişehir’e geldiğinde, dinamik ve yaşayan bir şehir olarak değerlendirdiği şehre hayran kalır. Üniversitenin konservatuvar bölümüyle ilgili olarak da olumlu düşüncelere sahiptir. Sınav sonucu olumlu olunca diğer üniversitelerin konservatuvar sınavlarına girmekten vazgeçer. Akademisyen olmak hedefiyle başladığı eğitim hayatında, 2016 yılında Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Opera Anasanat Dalı’ndan mezun olur. 2016-2017 yılları arasında Karabük Üniversitesi Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü’nde, 2018 yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı’nda ders saati ücretli öğretim elemanı olarak opera-koro ses eğitimi derslerini yürüten Aksen, hâlen aynı üniversitede görevine devam etmektedir. Aynı zamanda Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı’nda yüksek lisans yapmaktadır. Bundan sonraki hedefi doktora eğitimine devam ederek ileride ses eğitimi alanında nitelikli bir öğretim üyesi olmaktır.

Kerem Aksen, sevimli siması, kibarlığı, samimiyeti, hassasiyeti, sosyal medyadaki takipçilerinin beğeni ve yorumlarını karşılıksız bırakmaması nedenleriyle katılımcılar tarafından çok sevilmektedir (KK-2, KK-4). Aksen, onlar sayesinde bulunduğu noktaya geldiğini düşündüğü için sosyal medya hesabından yorum yapan, eleştirilerini yönelten takipçilerine saygı çerçevesinde mümkün olduğunca cevap vermeye çalıştığını belirtmektedir. İşine gösterdiği özeni, pozitif enerjisi, güzel gönlü, geniş repertuarı, eğlenceli sahnesi ve eğitimci kişiliği onu diğer şarkıcılardan ayırırken programını da diğerlerinden farklı kılmaktadır (KK-3). İşini ve sahnede olmayı, insanlara bir şeyler sunarak onların memnuniyetini görmeyi ve teşekkürünü almayı çok sevdiğini söyleyen Aksen, özellikle sahneye büyük yatırım yapmaktadır. Sahne repertuarını ve koreografisini ekibiyle birlikte hazırlayan şarkıcı, her program öncesinde kendisini nadasa çekip neler yapabileceğini planlamaktadır. Bir programa hazırlanırken aslında bir sonraki programın hazırlığını da yapmaktadır. Her defasında bir öncekinin üzerine yeni bir şeyler eklemek için uğraşmakta, imkânlar dâhilinde günceli yakalamaya çalışmaktadır. Küçüklüğünden beri kılık kıyafet ve kostüm ilgi alanları içinde olduğu için yurt dışında ve Türkiye'deki sahne kostümlerini ve sokak stillerini, şovları yakından takip etmektedir. Program boyunca farklı kombine edilmiş kıyafetlerle sahne alan Aksen, "Ben bir eğlence mekânına gitsem hangi şarkılarla eğlenirim?", sorusundan hareketle repertuarını hazırlamakta, katılımcılardan olumlu dönütler aldığı için doğru bir iş yaptığını ve doğru yönde ilerlediğini düşünmektedir (KK-1).

3.4. Programın katılımcıları

On sekiz yaşını tamamlamış olan tüm kadınlar programa katılabilmektedir. Üniversite öğrencilerinden yetmiş yaşa kadar kadınların katılımının görüldüğü eğlencenin belli bir yaş ortalaması yoktur. Çalışmayan ya da iş hayatı olmayan kadınların, diğerlerine göre daha sınırlı sosyal çevreye sahip oldukları düşünülebilmekle birlikte proje içerisinde hem çalışan hem de ev kadınlarının eşit derecede eğlenceye ihtiyaçları olduğu gözlemlenmiştir. Bu bağlamda kadınların kendilerine sunulan kaliteli hizmet içeriğinde mekân hazırlıkları, özel masa sunumları, yiyecek ve içecek servisleri, müzik, dans, görsel şovlar, anlık sürprizler ve sohbetlerle kendilerini değerli hissetmelerine, stres atmalarına ve sosyalleşmelerine olanak sağlanmaktadır (KK-4).

Katılımcıları arasında bir ayırım yapılmamakla birlikte genellemek gerekirse kentteki doktor, öğretmen, öğretim üyesi, bankacı, mühendis gibi eğitilmiş ve çalışan kadın grupları tarafından tercih edilmektedir. Bunun nedenini Aksen, söz konusu kadınların sosyal hayatta daha aktif olmaları, sosyal medyayı daha yakından takip etmeleri ve kendisiyle gün içinde aynı ortamda bulunmaları şeklinde açıklamaktadır. Başlangıçta söz konusu meslek sahipleri programa ücretsiz olarak davet edilmiş, programla ilgili tavsiyeleri önemsenmiştir (KK-4).

Aksen, programın katılımcılarını ve sosyokültürel konumlanmalarını göz önünde bulundurarak, gerek birebir iletişimle gerekse sosyal medya hesabı üzerinden eğlence ortamı, ekibi, programın işleyişi ve yemek menüsü hakkındaki düşünceleri öğrenmektedir. Takipçilerinin görüşlerine saygı duyan, elinden geldiğince sorularına cevap vermeye çalışan, onların

eleştiri ve önerilerini dikkate alan Aksen, her programda bir adım daha ileriye gitmeyi ve daha geniş bir kadın grubuna ulaşmayı hedeflemektedir.

İdeolojik anlamda bir mesaj verme amacını taşımayan program, dini inanç ve yaşam şekli bakımından bir fark gözetmeksizin herkese kapısını açmaktadır. Bu konuda başörtülü kadınların rezervasyon sırasında “Biz başörtülü kadınlar grup olarak gelsek içeri alınır mıyız?” şeklinde önyargılı sorularla karşılaştığı belirtilmektedir (KK-4). Onlara, programa katılmalarından dolayı mutluluk duyulacağı ancak başörtülü olduklarını önceden belirttikleri için orkestra, solist, zenne ve servis yapan kişilerin erkek olduğu ifade edilmektedir. Bunun yanı sıra program bir bar ortamında icra edildiği için alkol servisi yapıldığı da dile getirilmektedir. Bu nedenle program genellikle muhafazakâr kadın grupları tarafından tercih edilmemektedir. Ancak başörtülü kadınların da gelip eğlenenler arasında olduğu gözlemlenmektedir (KK-1).

Kerem’le Kız Kıza adlı eğlence, turizm şirketleri tarafından da duyulmuş olmalı ki Eskişehir’e düzenlenecek olan bazı tur programlarında bu eğlenceye de yer verilmektedir. Hatta İstanbul, Ankara, Bursa gibi büyük şehirlerden sadece Kerem’le Kız Kıza programına katılmak için gelen kadınlar olmaktadır (KK-2).

Aksen, katılımcılardan “müşteri” değil “misafir” olarak bahsetmektedir. Eğlence mekânını evi gibi gördüğünü belirten şarkıcı, katılımcıları, evine gelen misafirleri olarak değerlendirmekte ve onları evinde ağırlar gibi davranmaktadır. Bu nedenle olmalı ki her hafta ortalama iki yüz elli katılımcıya ev sahipliği yapan programın müdavimleri bulunmaktadır. Müdavimler, kendilerine pozitif ayrımcılık yapılmasını, örneğin; programda kendilerine isimleriyle hitap edilmesini istemektedirler.

Katılımcılar genellikle grup olarak rezervasyon yapmaktadır. Ancak tek kişilik rezervasyonlar da olmakta ve onlar için tek kişilik masalar hazırlanmaktadır. İster grup olarak ister tek başına gelsin Aksen, tüm katılımcılarla birebir ilgilenmekte, dolayısıyla aslında hepsiyle eğlenmektedir.

Katılımcılar, rezervasyon yaptırırken özel bir durumları varsa belirtmektedirler. Öyle ki kadınlar bu programda kına gecesi, kabul günü, bekârlığa veda, emekliye ayrılma, doğum günü kutlamaları gibi organizasyonlarını da gerçekleştirebilmektedirler. Örneğin; kına gecesi yapmak isteyenler, rezervasyon sırasında bunu belirtmekte ve ekibe haber verilmektedir. Programın uygun bir yerinde kına tepsisi çıkarılmakta, orkestrayla birlikte kına türküleri eşliğinde yakın arkadaşlarıyla birlikte gelin adayına kına yakılmaktadır. Yine son zamanlarda kadınlar, kabul günlerinde misafirlerini burada ağırlamaya başlamışlardır. Programda yeme-içme servisinin ve eğlencenin bir arada olması kadınları böyle bir tercihe yönlendirmektedir.

Kadınlar programa ciddi anlamda hazırlanmaktadırlar. Kuaföre gidip saçlarını yaptırmakta, imkân ve zaman varsa yeni bir kıyafet almaktadırlar. Bu konuyu Hasret Hanım, “Kerem, ev sahibi olarak misafirlerine çok önem verdiği için onlar da programa özen gösteriyorlar” şeklinde değerlendirmektedir (KK-4). Aksen’i sosyal medyadan takip eden katılımcılar, kendisinin dış görünüşe önem verdiğinin farkındadırlar. Aksen’in mümkün olduğunca her programa yeni bir kıyafet, farklı bir tasarım ve kombinle çıktığını gören katılımcılar, en şık hâllerıyla orada olmaktadır.

3.5. Programın zamanı ve süresi

Kerem’le Kız Kıza eğlence programı, ortalama üç saat sürmektedir. Saat 21.00-21.30 civarında başlayan program 12.30-01.00 civarında sona ermektedir. Programda bazen yarım saatlik bir ara bazen de yirmişer dakikalık iki ara verilmektedir. Aksen, daha önceki dönemlerde kadınlar matinesinin saat 16.00-17.00 civarında yani gündüz vakitlerinde düzenlendiğini, dolayısıyla sadece ev hanımlarının katılabildiğini ifade etmektedir. Bu konuda Es gazete ve Manşet yazarı Nilüfer Kurumehmetoğlu’nun sorduğu şu soru dikkat çekicidir: “... bir de Eskişehir’de maalesef ki gece dışarı çıkamayan kadınlarımız var. Onlar için bu matine-ler gündüz kuşağına çekilebilir mi?” (URL-2). Yapılan görüşmelerde özellikle kadınların iş hayatında yer almalarından önce geceleri eğlenmek için dışarıya çıkmalarının hoş karşılanmadığından söz edilmektedir (KK-3). Aksen, söz konusu kitleye de ulaşmak istediğini ama buna gücünün yetmeyeceğini, belediyelerin desteğiyle sokaklara, mahallelere daha kolay ulaşılabilirliğini belirtmektedir (URL-2).

Program aralarında oryantal ve zenne dans gösterileri yapılmaktadır. O hafta daha büyük dans ekibi davet edilmişse onlar da şovunu yapmaktadır. Aksen, verilen aralarda kendisiyle konuşmak, dertleşmek hatta dışarıda görüşmek için gelenlerin de olduğunu, mümkün olduğunca ve zamanı elverdiğince onları da geri çevirmediğini ifade etmektedir.

3.6. Programın mekânı

Yenilenen hizmet anlayışında kadınlar matinesi sadece çıkış noktası olarak kalmıştır. Proje kendisini öylesine geliştirmiştir ki programın mekânı dahi eski kadınlar matinesi anlayışının oldukça üzerine çıkmıştır. Diğer bir ifadeyle, mekân da projeye ayak uydurabilmek için her defasında kendini yenilemiş ve güncelleştirmiştir. Proje, hedef kitle olan kadınlar tarafından sevilip tercih edilmektedir çünkü her program bir öncekinden farklı, anlık ve tekrar olmayan şekilde ortaya konulmakta, ekip her defasında bir sonraki program için çalışmalarına kaldığı yerden devam etmektedir. Bunun yanı sıra proje, talepkârlarının konforları göz önünde bulundurularak şehrin ulaşımı en kolay, en geniş, en iyi hizmeti alabilecekleri müzik, dans ve sahne şovları için en uygun platformda sevenleriyle buluşmaktadır (KK-1, KK-4).

Eskişehir, üniversite öğrenci nüfusunun da fazla olması nedeniyle, farklı içerikteki eğlence mekânlarının bulunduğu, herkesin beklentisine, eğlence anlayışına ve maddi duruma göre eğlence mekânı tercih edebildiği illerdendir. Kerem’le Kız Kıza adlı kadınlar matinesi de bugün Abacı Grup bünyesinde, Çarşamba akşamları, 222 Park Retro Hall sahnesinde düzenlenen eğlencelerden biridir. Eğlencenin icracısı Kerem Aksen, kent hayatının eski bir eğlence kültürü olan kadınlar matinesine dört yıl önce Abacı Konak Otel’de yeniden hayat verdiklerini ifade etmektedir. Son yıllardaki eğlence sektörünün içinde bulunduğu sıkıntılı süreçlere rağmen her hafta yüzlerce kadına ev sahipliği yapan, hafta sonlarında dahi dışarı çıkmaya tereddüt eden kadınları hafta içinde eğlenceye dâhil eden, yoğun ilgiden dolayı her haftayı yedek liste ile kapatan program için mevcut butik otel yetersiz kalmaya başlamıştır (KK-1). Bu nedenle program iki yıldan beri, Türkiye’nin en büyük kapalı performans alanı olduğu belirtilen (URL-3) 222 Park Retro Hall’de yapılmaya başlanmıştır.

3.7. Programın yeme-içme ve oturma düzeni

Eğlence denince akla gelen ilk unsurlardan biri yemektir. Anadolu'daki geleneksel toplu eğlencelerde yeme içme faslı, bireyleri temel ihtiyaçları noktasında bir araya getiren, tat yoluyla geleneği aktaran aşamalardandır (Uygur, 2019:186). Daha önceki kadın matinelерinde kadınlar kendi hazırladıkları yiyecekleri eğlence mekânına getirebilirken bugün dışarıdan yiyecek ve içecek kabul edilmemektedir.

Kerem'le Kız Kıza adlı eğlence programının standart bir yemek menüsü vardır. Menü belirlenirken, kadınların kabul günlerinde tercih ettikleri özellikle zeytinyağlı yiyecekler göz önünde bulundurulmuş, ciğer, kebab ya da şiş şeklindeki bir ana yemekle zenginleştirilmiştir. Menüde, her hafta değişen bir ana yemek, masadaki kişi sayısına göre ortaya serpiştirilen atıştırmalıklar, karışık mezeler ve alkollü ya da alkolsüz iki yerli içki bulunmaktadır. Giriş ücreti de dâhil olan bu menünün fiyatı, bugün yüz elli liradır. Menüde yer alan yiyecek ve içeceklerin beğenilip beğenilmediği düzenli olarak kontrol edilmekte, yenilip içilmeyenlerin yerine başka alternatifler sunulmaktadır. Örneğin; son zamanlarda kadınlar alkollü içecek olarak rakı yerine şarap tercih ettikleri için rakı menüden çıkarılmıştır. Yenilmeyen yiyecekler çöpe atılmamakta, hayvan barınaklarına gönderilmektedir (KK-4).

Eğlencede misafirler, rezervasyon sırasına göre masalara oturtulur. Erken rezervasyonlu grup ya da kişi ön masalara yerleştirilir. Oturma düzeninde programın müdâvimlerine kimi zaman öncelik tanınır. Bu konuda yaşanan/yaşanması mümkün olan tatsızlıklar konusunda Aksen, masaların sahneye yakınlığına göre fiyat belirleme planları olduğundan söz etmektedir.

3.8. Programın kuralları

Eğlence programının belli bir düzen ve sistem içerisinde sürdürülebilmesi, katılımcılarca benimsenen ve uyumu esas alan işleyiş kurallarına bağlıdır. Söz konusu işleyiş kuralları da toplumsal değerler ve normlar sistemi ile doğrudan bağlantılıdır. Çok katı ve kesin olmamakla birlikte Kerem'le Kız Kıza programının da kendine özgü bazı kuralları vardır. Eğlencenin akışını bozarak bireyin eğlenmesini engelleyen, bireyi rahatsız eden ve bir karmaşaya neden olan kişi ya da kişilere öncelikle diğer katılımcılar tarafından tepki gösterilmektedir (KK-2, KK-5). Kendine ayırmış olduğu sınırlı zamanda, eğlenmek ve hoşça vakit geçirip rahatlamak isteyen kadınların bu davranışı bireye, değerler ve normlar sisteminin, zamana ve olaylara bağlı bir şekilde sıkça hatırlatılması gerekliliğini örneklemesi adına anlamlıdır.

Katılımcılara mekânın girişinde ücret karşılığı hizmet fişi verilmekte ve mevcut menünün dışındaki ekstra yiyecek-içecekler bu fişin üzerine eklenmektedir. Loş bir ortamda, eğlence anında fişin kaybedilmesi/kaybedilme ihtimali söz konusudur. Dâhil olunan programda, kadınlardan biri ekstra içecek almak istemiş ancak bardan fişini getirmesi gerektiği söylenmiştir. Fişini kaybettiğini belirtince ufak bir tartışma yaşanmıştır ki rahatsız edici bir durumdur (KK-5). Bu konuda Hasret Hanım, toplumda iyi niyetli insanlar olduğu gibi kötü niyetli insanların da olabildiğini, personelin görev başındayken ona verilen talimatı uygulamaya çalıştığını ifade etmektedir. Butik otelde program yapılırken içeceklerin daha kolay

kontrol edilebildiğini ancak mekân genişleyince işletmenin sorun yaşamaması adına bazı tedbirler almanın zorunlu hâle geldiğini belirtmektedir. Organize ettiği davet yemeklerinden birinde, beyaz gömlekli adamın birinin, kravatını çıkarıp gömleğinin kollarını katlayarak garson gibi bardan içecek aldığını gördüklerini dile getirmektedir. Örnekten de anlaşılacağı üzere, söz konusu işleyiş kuralını, program katılımcılarının sosyal, ekonomik yapısı, geçmişi, deneyimleri gibi faktörler biçimlendirmektedir. Bireylerin, program çatısı altında uyum içinde varlığını sürdürmesi için öne çıkarmaları gereken temel değerlerin başında dürüstlük ve ar-hayâ gelmektedir. Bu değerler yaşanmadığı ve yaşatılmadığı takdirde, karmaşaya neden olmaması adına bu şekilde bir önlem alınmıştır.

Aksen, kadınların eğlenmek için zaman ayırıp para verdiklerini, dolayısıyla eğlenerek, mutlu bir şekilde programdan ayrılmasını istediği için esprili bir şekilde zaman zaman kadınları uyarmaktadır. Program sırasında sosyal medyada paylaşım yapmak için eğlenceyi kaçıranlara, “Çekin, kaydedin ama lütfen filtrelerinizi ve paylaşımlarınızı evde yapın ki anı kaçırmayın” demektedir. Kadınların kendilerine ayırdıkları sınırlı zamanı ellerinde telefonla harcamamalarını sık sık dile getirmektedir. Yine Kerem şarkı söylerken ve kadınlar eğlenirken birbirlerinin özgürlüğünü kısıtlayacak şekilde yüksek sesle konuşmalara, rahatsız edici bakışlara kadınlar kendileri tepki göstermektedir. Yani program, değerler ve normlar sisteminin öğretilmesi ve hatırlatılması sürecinde işlevseldir.

Kerem Aksen, herkesin eğlenme anlayışının farklı olduğunu, bazılarının oturdukları yerden el çırparak, ellerini havaya kaldırarak ya da şarkılara eşlik ederek eğlendiklerini ifade etmekle birlikte kadınları ayağa kaldırıp dans ettirerek eğlendirmeye özen göstermektedir. Oturdukları yerden eğlenenleri ve sürekli video ya da fotoğraf çekimi yapanları, “Oturmaya mı geldiniz, kalkın oynayın, birkaç saat sonra program bitecek sonra pişman olacaksınız” şeklinde esprili bir dille uyarmaktadır. Önceliği kadınların memnuniyeti olan Kerem Aksen, sahneden bu gözlemi yapabilmektedir. Dolayısıyla sürekli oturduğunu fark ettiği kadınların yanına giderek “Bütün gece oturdunuz, hiç gözümden kaçmadı” diyerek esprili bir şekilde onları ayağa kalkıp dans etmeleri için yönlendirmektedir. Yine de yerinden kalkmamakta ısrar eden sadece alkışlayarak eğlenmeyi tercih eden kadınlar varsa onlara da saygı duyulmakta, hiç kimseyi kırmamaya özen gösterilmektedir. İkna kabiliyetinin iyi olduğunu belirten Aksen, sosyal statüsü yüksek seviyedeki kadınları bile oturduğu yerden kaldırıp dans ettirdiğini anlatmaktadır.

Aksen, kendilerine yakın bularak onu öpmek, ona sarılmak gibi yakın temasta bulunmak isteyen kadınlara müsaade etmekte ancak mümkün olduğunca temkinli ve kontrollü davranmaya çalışmaktadır. Kadınların eşleri ya da yakınları kendisini tanımadıkları için tanısalar bile böylesi davranışların bazı birey ve toplum tarafından hoş karşılanamayabileceğini belirtmektedir. Yine diğer kadınlı-erkekli programlardaki şarkıcı kimliğiyle kadınlar matinesindeki şarkıcı kimliğinin farklı olduğunu, bu ayrımı yapabildiğini; hitap ettiği kitlenin beklentisine göre kıyafetlerini, repertuarını güncellediğini; dâhil olacağı programa göre dans figürlerine, hareketlerine özen gösterdiğini, diyaloglarına dikkat ettiğini, yerine ve zamanına göre davrandığını ifade etmektedir. Yaşanan değişimler, özellikle de kent yaşamı ile eğitim her ne kadar günümüz kadınlarının dünya görüşlerinde ve yaşam tarzlarında önemli farklı-

lıkların ortaya çıkmasına neden olsa da eş ve anne kimliğine dayalı statüsü, erkeğin kadına yaklaşımında belirleyici olmaktadır.

Millî yaslarda program iptal edilmektedir. Şehit haberleri gibi toplumu derinden etkileyen hassas olaylarda ise büyük üzüntü duyulmakta ancak talep olursa rezervasyon sayısına göre hareket edilmektedir. Bu konuda Aksen, “Eğlence sektörü bizim için bir kazanç kapısı olduğundan biz bunu bir iş olarak görüyoruz. Benimle birlikte bu sektörde en alt kademeden en üst kademeye kadar çalışan herkes için bunun bir meslek dalı olduğunu kabul etmeliyiz. Nasıl ki doktor hastalığı teşhis ve tedavi ederek kazancını sağlıyorsa biz de bireyleri eğlendirerek ve onları hizmetin sınırları içinde memnun ederek para kazanıyoruz. Toplumun hassasiyetlerine saygı göstermeye, kimseyi rahatsız etmemeye ve tepki çekmemeye özen gösteriyoruz. Biz de toplumun bir parçası olduğumuz için her açıdan etkileniyoruz ve böylesi hassas durumlarda sosyal medyadaki paylaşımlarımıza da dikkat ediyoruz” demektedir ki sosyokültürel değer ve normların sürekliliği açısından önemlidir.

3.9. Programın eğlence şekli

Kent kökenli kadınlar matinesinin kendine özgü eğlence şekli ve kuralları bulunmaktadır. Burada program yapısal özellikleriyle ele alınacak, alışlagelmiş olan matinelere arasındaki farklılıklar göz önüne çıkarılacaktır. Şarkıcı, müzik, dans, orkestra, menü gibi unsurların işleyiş şeklinden söz edilerek eğlencenin işlevsel yönüne de zemin hazırlanacaktır.

Kerem Aksen ve ekibi, saat 17.00’de seslerin kontrolü, şarkıların girişi ve çıkışlarıyla ilgili prova yaparlar. Aksen, rezervasyon listesini gözden geçirip masa düzenlemelerini kontrol ettikten sonra orkestra, vokaller ve dansçılarla birlikte hazırlanmaya başlar. Kulisin çok büyük olması ve konservatuvardan da tecrübeli olması nedeniyle Aksen, sahnede kendisine eşlik edecek olan herkesle aynı yerde hazırlanmaya, birbirleriyle iletişim hâlinde olmaya ve bir sinerji yaratmaya özen göstermektedir.

Sahneye çıkmadan önce de ekipçe rezervasyon listesi ayrıntılı olarak gözden geçirilir. Gelen kitlenin kına gecesi, bekârlığa veda, emekliye ayrılma, doğum günü, kabul günü gibi özel durumları varsa mevcut repertuvardaki bazı parçaların yerini değiştirilmekte ya da güncellenmektedir. Rezervasyon yaptırılırken yaş sorulmadığı için ekip sahneye çıktığı anda katılımcıların yaş ortalamalarını ve ortamı değerlendirerek repertuvarını anlık da değiştirebilmektedir.

Saat 20.30-21.00 civarında orkestra sahneye çıkar. Orkestranın sahneye çıkış saati salının doluluk saatine göre değişebilmektedir. Ancak programın hafta içinde olması ve kadınların işten çıkıp yorgun bir şekilde gelmeleri nedeniyle ekip saati çok geçirmemeye ve en geç 21.30’da sahnede olmaya özen göstermektedir. Işık oyunları ile dikkat çekici hâle getirilen sahnede vokaller, genel olarak iki ağır iki hareketli parça söyleyip bir de düet yaparak toplamda söyledikleri beş şarkıyla misafirleri eğlenceye hazırlarlar. Vokallerin ardından bir dans gösterisi varsa bu sırada ekip kuliste dansçılarla prova yapar. Birlikte sahneye çıkılır ve asıl program başlar.

İlk iki şarkıdan sonra Kerem Aksen, kimlerin ilk defa programa katıldığı, kendisini sosyal medyadan kimlerin takip ettiği, o gün nasıl görüldüğü, her şeyin yolunda olup olmadığı gibi sorular aracılığıyla seyircilerle samimi bir iletişim kurar. Onlara yönelttiği soruların cevaplarını alkış, çığlık, tabaklara vurma ya da el kaldırma gibi yöntemlerle öğrenir. Bu şekilde kısa bir sohbetin ardından tekrar şarkıya geçilir. Ardından Aksen, katılımcılarla birebir ilişki kurmaya başlar. Masalarda oturan misafirlerin yanına gidip herkesten kendi grubu için bir masa ismi belirlemelerini ister. Belirlenen masa isimlerini tek tek öğrenir. Bu konuda Aksen, misafirlerin, kendilerine masasının ismiyle hitap edilmesini hatta müdavimlerse bilhassa kendi isimleriyle hitap edilmesinden hoşlandıklarını belirtmektedir. Dolayısıyla masa ismini söylendikten sonra eğer o masada tanıdığı biri/birileri varsa onun/onların da ismini söyler. Programın ilk bölümü, tanışma, seyirciyle karşılıklı diyaloglar ve şarkı şeklinde geçer. Bu sırada içkiler yudumlanır, atıştırmalıklar yenir, dans edilir.-

Her tarzda şarkının yer aldığı programın özellikle ilk yarısında baştan sona pop tarzında hareketli parçalar söylenir ve enerji hiç düşürülmez. Katılımcılar tarafından sözleri bilindiği düşünülen bazı şarkılar belli yerlerinde kesilerek onlara söylenir. Koreografiye uygun olarak dansçılar sahneye çıkıp Kerem'e ve seslendirdiği şarkılara uygun bir ritimde dans ederler. Tempoyu ve coşkuyu arttırmak adına kimi zaman davul da devreye girer. Söz konusu eğlence mekânında pist bulunmadığı için kadınlar, masaların kenarında, yerinde, masa ya da sandalye üzerlerinde oynar. Bazıları kendini sahneye atar. Aksen, pist anlayışının 1990'lar da kaldığını, masaların yanında ya da masa-sandalye üzerlerinde oynamanın aslında kadınları birbirlerine yakınlıştırdığını ifade etmektedir. Öyle ki program sonunda iki zıt konumdaki masada oturan kadınların birbiriyle oymaya başladıkları görülmektedir. Firma ya da hastane ekibi olarak gelenler varsa firmanın/hastanenin ismi söylenir ve reklamları yapılır. Bu durum, kurumlar tarafından yerel ekonomiyi canlı tutmak açısından işlevseldir. Ara verilir.

Arada yemek servisi yapılır. Ana yemek geldiğinde ekip sahneden iner ve dansçılar şovlarını yapar. Şovdan sonra ekip tekrar sahneye çıkarak eğlenceye devam edilir. Dansçılar da misafirlerin arasına katılır, masaları tek tek dolaşıp onlarla etkileşime geçerler, masaların ve sandalyelerin üzerinde birlikte dans ederler. Geniş bir repertuvara sahip olan Aksen ve orkestrasına gelen istek şarkıları genellikle programın sonlarına yerleştirilir ve programın akışına göre herkesin isteği seslendirilmeye çalışılır. Bizim de katıldığımız programda masamız "Pediatri"nin isteği olan "Ankara'nın Bağları" seslendirilirken Aksen, "Kaldırın kolları Pediatri" diyerek masadaki herkesi eğlendirmeye çalışmıştır. Gürdal Abacı'nın ve bazen de misafirlerin Aksen ve ekibine şampanya ikramı olur. Nezaketle ikramları kabul eden Aksen, garson arkadaşlardan misafirlerle paylaşılmasını rica eder. Kendilerine teşekkür edilip istekleri varsa bekletilmeden seslendirilir.

Gecenin sonunda Aksen katılımcılara "Çok eğlendik değil mi?" diye sorar. Yükselen alkışlarla birlikte Aksen de memnuniyetini "Ben de sizlerle çok eğlendim" şeklinde dile getirir. Ardından bir sonraki haftanın Çarşamba gününe denk gelen tarihi vererek, şimdiden rezervasyonlarını yaptırmalarını söyler. Başta zaman ayırıp geldikleri için misafirlerine, ardından programın mimarı ve fikir annesi olduğunu sürekli dile getirdiği Hasret Hanım'a, eğlence mekânının müdürüne, Gürdal Abacı'ya, orkestra ekibine ve vokallere, şef garsona

ve ekip arkadaşlarına, ses ve ışık sistemiyle ilgilenen teknik ekibe, kısacası programda emeği geçen herkese teşekkür eder. Programın başında da yaptığı üzere orkestra ekibini, vokalleri ve dansçıları tek tek gösterip tanıtarak katılımcılardan çığlık ya da tabaklara vurarak alkış ister. Aksen, katılımcılara “Ayaklarınıza sağlık, iyi ki geldiniz, yine bekleriz” diyerek veda edip sahneden ayrıldıktan sonra vokaller bir süre daha şarkı söylemeye devam ederler ve program bitirilir.

4. Programın işlevsel özellikleri

Toplum hayatındaki değişmelere paralel olarak şekillenen eğlence anlayışının görülebildiği alanlardan biri de kentlerdir. Bugün kentte kadın büyük oranda iş hayatının içindedir, bilgi üretmede ve üretilen bilginin işlevsel hâle getirilmesinde aktif durumdadır. Kerem’le Kız Kıza programı, kent yaşamı kökenli eğlencelerden olan kadınlar matinesinin yeni bir formatla sunulmasıdır. Gündüz saatlerinde düzenlendiği için daha çok kentteki çalışmayan kadınların eğlenme ihtiyacını karşılayan kadınlar matinesi, kadınların iş hayatındaki yeri nedeniyle eski canlılığını kaybetmeye başlamıştır. Söz konusu eğlence programının işlevleri şöyle ifade edilebilir:

Kerem’le Kız Kıza eğlenme, eğlendirme ve hoşça vakit geçirme işlevine sahiptir. Kadınlar hafta ortasında, iş çıkışında, akşam saatlerinde Eskişehir’in kapalı kültür, sanat ve eğlence alanı olan 222 Park Retro Hall adlı mekânda bir araya gelmektedir. Genellikle gruplar hâlinde, az da olsa tek başına katılımın gerçekleştiği programda kadınlar, birlikte vakit geçirmekten zevk aldıkları kişilerle ya da sadece Kerem ve ekibiyle bir araya gelerek hoşça vakit geçirmektedir. Aksen’in koreografisi, sahnesi ve dansçılarının şovu eşliğinde yiyip-içerek dans eden kadınlar eğlenmekte, stres atmaktadır.

Programda söylenen şarkılar, bilhassa yöreye ait türküler, daha genel anlamda söylenecek olursa programda icra edilen müzik, kültürel belleğin oluşumu, aktarımı ve devamlılığı açısından işlevseldir (Akın, 2018: 104). Ses, dans, ritim, vücut, el-kol hareketleri, mimikler gibi simgeler de kültürün aktarılmasında ve hatırlatılarak canlandırılmasında bir araçtır (Assmann, 2018: 60). Programa entelektüel bir bakış açısıyla yaklaşan Aksen, sanat ihtiyaçtan doğduğu için performans sanatlarını ve ona yardımcı olan sanat dallarını (ışık, giysi, mak-yaj gibi) seyirciyle buluşturmaktadır. Müziğin ait olduğu toplumun sosyokültürel yapısıyla uyumlu olarak bir kimlik kurduğu (Akın, 2018: 112) göz önüne alındığında Aksen’in müzikli tiyatrodan (müzikalden) yararlanması, yer yer oyunculuk, mizansen ve bu yönde diyaloglar yaşanması anlamlıdır. Buradan hareketle programın, benzer sosyokültürel düzeydeki katılımcılar arasında kültürel kimliğin inşa edilmesi yönünden işlevsel olduğunu söylemek mümkündür.

Kerem’le Kız Kıza, değerlere, toplum kurallarına ve törelere destek verme işlevlerine sahiptir. Ekibin bir üyesi olan zenne, her ne kadar bozulmuş bir tip olsa da, Geleneksel Türk Tiyatrosunun dalları olan karagöz ve orta oyunu için önemli olan bu tipin ve geleneğin yaşatılmaya çalışıldığını göstermektedir. Türkçe Sözlük’te (2005: 2230), “kadın, orta oyununda veya karagözde kadın rolüne çıkan erkek oyuncu” anlamında verilen zenneye kent toplu-

munda, üstelik bir kadın eğlencesinde rastlanması manidardır. Sosyal nedenlerden dolayı tiyatrodaki sahneye çıkamayan kadınların rolünü üstlenen bu tip (Kıymışoğlu, 2014: 160) olumsuz özellikleriyle bilinmiş, içlerinden çok azı bu durumdan kurtulabilmiştir. “Bunlar ahlak kurallarını çiğneyen, kocalarını aldatan, birçok erkeklerle evlilik dışı gönül ilişkisi kuran, kalpsiz, maddi değerlere önem veren, kurnaz, hafifmeşrep kişilerdir” (And 1977: 302-303).

Kadınlar, canlı performansı ve güncellenmiş kıyafetiyle programda yer alan “sakallı” zenne tipinin masaya gelmesinden, onunla dans etmekten ve ona para sıkıştırmaktan hoşlanmaktadır. Hâkim toplumsal hiyerarşiyi açıkça sorgulayan bu davranışı, tek işlevi toplumsal gerginlikleri gidermek ve baskılardan kurtulmak olan “isyan ritüeli” olarak yorumlamak mümkündür. Diğer bir ifadeyle kadınlar, eğlence ortamında bu hiyerarşiyi baş aşağı çevirmeye, sosyal eşitliği korumaya ve yeniden oluşturmaya çalışmaktadırlar (Nenola, 1999: 102-103). Kadının estetik bir obje olarak sahnede yer almasının istenmesi ancak toplumun bunu hoş karşılamaması nedeniyle kadın görünümlü erkeklere yer verilmesi, eğlence için bile olsa, kadını küçük düşürücü bir davranış olarak algılanmakta ve zenne bazı katılımcılar tarafından gereksiz bulunmaktadır.

Yeme-içme ve eğlencenin bir arada olması kadınların kabul günlerini de bu programa taşımalarına neden olmaktadır. Kadınlar dışarıda, güzel bir mekânda yemek yemekte, eğlenmektedirler (KK-6). Kararlaştırılan miktardaki altın ya da para katılımcılar arasında önceden toplanarak eğlenceden sonra sırası gelen kişiye verilmektedir. Yani kadınlar ev dışındaki bir mekânda hem eğlenmekte hem de ellerine toplu olarak para geçmektedir. Bu bağlamda programın üstlendiği ekonomik işlevlerin de olduğunu belirtmek gerekmektedir.

Programda sadece yiyip-içip eğlenilmemekte, özellikle program aralarında kişisel sorunların yanı sıra vakıf, dernek gibi kurum ve kuruluşlara yapılacak olan yardım ve destek konuları da dile getirilmektedir. Hatta bu konuda Aksin’e de ücretsiz konser vermesi şeklindeki talepler iletilmektedir. Dolayısıyla Kerem’le Kız Kıza, toplumsal hayatın düzenlenmesine yönelik belirli kararların alınmasına ve toplumsal yardımlaşmaya zemin hazırlaması açısından da işlevseldir.

Birbirine yakın eğitim ve kültür düzeyi, ekonomik seviye ve sosyal statüde olan, ağırlıklı olarak doktor, mühendis, öğretim üyesi, bankacı gibi meslek sahiplerini aynı çatı altında buluşturan program, kadınların birbiriyle tanışmalarına, sosyalleşmelerine, sosyal çevrelerine genişletmelerine vesile olmaktadır. Söz konusu iletişim, bireyleri birbirine yakınlaştırmakta, toplumsal dayanışmayı güçlendirmektedir. Yoğun iş temposu nedeniyle sosyal hayatta çok fazla yer alamayan, gece dışarı çıkıp eğlenemeyen, bilgi ve tecrübelerini paylaşamayan kadınlar için büyük bir değişikliklerdir. Yine programa başka şehir/şehirlerden katılanlara, Eskişehir’in görülmesi gereken yerleri, tadılması gereken yöresel lezzetleri tavsiye edilerek yöreye ait maddi ve manevi kültür aktarılmaktadır.

Programın eğitim işlevi de vardır. Kadınlar birbirinden okul, öğretmen, doktor, güzellik uzmanı, kuaför gibi eğitim, sağlık ve estetik açısından tavsiyeler almaktadır. Makyajı ya da cildi beğenilen kadınlar kişisel bakım şekillerini paylaşmaktadır. Az da olsa ülke gündemi üzerine yorumlar yapılmaktadır.

On sekiz yaşının üzerindeki herkesin katılabildiği bu program, kayıncıvalide adaylarının bekâr oğulları için daha etraflı araştırma ve inceleme yapabilmeleri adına önemli bir mekândır. Evlenme çağındaki genç kızların hâl ve hareketleri mercek altına alınarak, program sonrasında kendileri ve aileleriyle ilgili detaylı bilgilere ulaşılmaktadır. Yine beğenilen kızlar, evlenecek yaşta oğulları olan kadınlara tavsiye edilmektedir. Geleneksel yapıdaki “geçlin seçme” bağlamının değişmesine örnek olan eğlence programı, aile kurumunun oluşabilmesine ve sürdürülmesine işlevsel bir katkı sağlamaktadır.

Programda başta Kerem Aksen olmak üzere icracı ve katılımcılar tarafından çeşitli espriler, şakalar yapılmaktadır. Cinsel temalı ya da bir şekilde kadının mahrem yanlarına vurgu yapılan bu paylaşımlarla, toplumda tabulaştırılan ve üzerinde pek konuşulmayan cinsellik rahatça dile getirilmektedir. Örneğin; programa özel hastanede çalışan bir kadın doğum uzmanı katılmıştır. Aksen, kadınla kısa bir sohbet edip kendini tanıttırdıktan sonra salona hitaben, “Yarın söz konusu özel hastanede bütün gün simir testi bedava” demiştir. Bu ve benzeri şakalar, espriler ve kimi zaman da fıkralar bir taraftan kadınların rahatlamalarını sağlarken diğer taraftan sözlü kültür ürünlerinin aktarılmasına hizmet etmektedir.

Kadınların toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulmasına örnek gösterilebilecek bir unsur da programda tercih edilen kıyafet ve saç modellerinin yanı sıra makyajdır. Kadınlar, günlük hayatta ya da kadınların ve erkeklerin bir arada oldukları mekânlardaki eğlencelerde, programdaki kadar açık giyinmemekte, saçlarını programdaki modellerde yaptırmamakta, bu denli ağır gece makyajı tercih etmemektedirler. Kadınların birbiriyle yarışarcasına hazırlandıkları eğlence, onlara ekonomik güç, estetik zevk ve beğenilerini gösterme imkânı da sağlamaktadır. Yine bu programda kadınlar, özgürce dans ederek dans konusundaki yetenek ve becerilerini sergileyebilmektedirler.

Sonuç

Eğlencelerin yapısı ve içeriği başta bireyin ihtiyaçları olmak üzere, gündelik hayatta yaşanan sosyal, kültürel ve teknolojik gelişmelere paralel olarak değişip dönüşmektedir. Kent toplumunun kadın eğlencelerinden olan, kadınlar matinesi bugün pek rağbet görmemekte ve eski canlılığında gerçekleştirilmemektedir. Gerek ev içinde gerekse dışarıda aktif olarak çalışan kadının eğlenme ihtiyacının farkında olan eğlence sektörü, geçmişte kadınlar tarafından tercih edilen kadınlar matinesini, icracı, ekip, katılımcı, zaman ve mekân bağlamında değişik bir formatta düzenleyip kadınların beğenisine sunmuştur. Elektronik kültür ortamı sayesinde diğer kültürlerdeki eğlence ortamlarının ve şeklinin görülmesi ve yakından takip edilmesi, sahne şovları, dans, müzik gibi beğenilen unsurların Türk eğlencelerine de uyarlanması ile oluşturulan program, bilhassa eğitilmiş, meslek sahibi ve iş hayatı olan şehirli kadınlar tarafından çok beğenilmiştir. İcracının konservatuar bölümü mezunu olması, üniversitede ders vermesi, sürekli insanlarla iletişim hâlinde olması ve günceli yakından takip etmesi de bunda büyük bir etkindir.

Eğitiminin yanı sıra kendine özgü imajı, cana yakınlığı, içtenliği, takipçilerinin beğeni ve yorumlarına kayıtsız kalmaması nedeniyle, icracının cinsiyetinin göz ardı edilerek kadınların onunla rahatça eğlenmeleri, dans etmeleri hatta birtakım sorunlarını paylaşmaları dikkat çekicidir. Bu durumu, kadınların hâlihazırda yerleşmiş olan toplumsal cinsiyet kodlarıyla bir mü-

cadelesi/itirazı olarak değerlendirmek mümkündür. Kadın kutlamalarına tek bir erkeğin davet edilmesi örnekleri Fin ve Fin-Ugor halklarında da kaydedilmiştir. Bittiğinde her şey normale dönmekle birlikte kutlamalar, ataerkilliğe dayanan erkek merkezli bir kültürde, kadınsı bir karşı kültür imgesi sunmaktadır (Nenola, 1999: 98-108). Kerem’le Kız Kıza’ya son derece açık kıyafetler, farklı saç modelleri ve ağır bir gece makyaj ile katılarak masaların ve sandalyelerin üzerinde erkek dansçılarla dans eden, belki de ilk kez yakından gördükleri bir erkeğe sarılıp öpmek ve onunla fotoğraf çekirmek için sıra bekleyen kadınlar da program çıkışı günlük yaşamlarına dönmektedirler. Söz konusu dönüş, her ne kadar toplumsal cinsiyet kodlarında birtakım değişimler meydana gelse de kadının konumunun kolay değişmeyeceğinin bir göstergesidir.

Kerem’le Kız Kıza, icracı, icra, mekân ve katılımcılar çerçevesinde ele alındığında, bireysel ve toplumsal işlevlere sahip olduğunu söylemek mümkündür. Kadınlar bugün sadece kendilerine sunulan kısıtlı sayıdaki ortamlarda sosyalleşmemektedirler. Hafta ortasındaki bir günün akşamında, bir bar ortamında buluşup kendilerine zaman ayırmakta, hemcinsleriyle bir araya gelip eğlenmekte, sosyalleşmekte, yardımlaşmakta, birtakım sorunlarını, isteklerini dile getirerek rahatlamakta, çözüm önerileri bulmaktadır. Bu olumlu gelişmeye eğitilmiş ve meslek sahibi kadınlar açısından bakıldığında -gözlemlediğimiz kadarıyla katılımcıların çoğu bu gruptandır- kadınların çalışma hayatında yer edinmelerinin, gelirlerinin olmasının ve bu geliri kendileri için harcayabilmelerinin etkili olduğunu söylemek mümkündür. Ev dışında çalışma hayatı olmayan kadınlar da bütçelerinin bir kısmını eğlenceye ayırabilmekte hatta bu konuda kimi zaman eşlerinin de desteğini alabilmektedirler. Zihniyet ve algı değişiminin göstergesi olan bu durum erkeklerin, kendi iç dünyasında mutlu olan kadının pozitif enerjisinin aileye de yansıtılmasının bilincine varmış olmaları adına anlamlıdır. Kadınların özgürce davranmasını engellemeyen ancak kendine özgü birtakım kuralları da bulunan eğlence programı, geleneğin, toplumsal norm ve değerlerin aktarılması açısından önemlidir.

Eğlencenin yapısı bireylerin, daha genel anlamda söylemek gerekirse toplumun ihtiyaçları doğrultusunda şekillenirken, geleneksel toplum yapısındaki bazı unsurların korunması dikkat çekicidir. Zenne ve oryantallerin yanı sıra şovun bir parçası olan dansçıların gösterilerinde mahremiyet konusundaki hassasiyete özen gösterilmesi bu duruma bir örnektir. Aksent’in İstanbul’dan getirmiş olduğu erkek dansçıların, üst tarafları çıplak olarak erotik figürlerle dans etmeleri katılımcılar tarafından büyük oranda olumlu tepki alırken küçük bir kesimden de “Ben bir daha eşimi göndermem” şeklinde olumsuz eleştiriler almıştır. Ancak olumsuz eleştirilere kulak verilerek böylesi bir şova programda bir daha yer verilmemiştir (KK-1). Her ne kadar kent merkezi de olsa, büyük oranda köy tabanlı bireylerin oluşturduğu toplum, kadının toplumsal cinsiyet kimliğinin belirlenmesinde eş ve anne kimliğini öne çıkarmaktadır. Kadının, söz konusu kimliğine dayalı konumu ve kendisinden beklenen roller gereği, eşini ve ailesini zor durumda bırakabilecek tutum ve davranışlardan uzak durması gerekliliği, değişmeyen beklentilerin başında gelmektedir.

Kent kültürünün bir parçası olan kadın eğlencelerinin, günümüzde güncellenerek devam ettirilmesi, söz konusu işlevleri açısından önemlidir. Yaşanan değişim ve dönüşüm özellikle de kadınların eğitim durumunun yükselmesi ve çalışma hayatına dâhil olmaları nedeniyle eğlence anlayışı da değişikliğe uğramıştır. Geleneksel algıda erkek nasıl dışa dönükse ve

gece geç saatlere kadar dışarıda arkadaşlarıyla eğlenebiliyorsa bugün belli sınırlar dâhilinde şehirli kadın da eğlenebilmektedir. Yani kadını sadece ev içi ve çevresi ile ilişkilendiren anlayış yavaşça değişmeye başlamış, eğlencenin kadın için de bir ihtiyaç olduğunun farkına varılmıştır. Bu durum aynı zamanda, gelecekte eğlencenin farklı işlevişi şekli, yapısı ve işlevlerinden söz edilebileceğinin de göstergesidir.

Notlar

- 1 Çalışma içerisinde bizzat görüşülen kaynak kişiler (KK-1, KK-2, KK-3 ...) şeklinde belirtilmiştir. Kişiler hakkındaki ayrıntılı bilgilere (adı, soyadı, doğum yeri ve tarihi, tahsili, mesleği, görüşme tarihi) makalenin sonunda yer verilmiştir.

Kaynaklar

1. Sözlü kaynaklar

- KK-1: Kerem Aksen, Ankara, 1988, Üniversite mezunu, Yüksek lisans öğrencisi. (10.02.2020).
 KK-2: Eylem Dereli Saltık, Balıkesir, 1977, Öğretim üyesi. (06.02.2020).
 KK-3: Yonca Ücal Bulut, Adana, 1987, Üniversite mezunu, Bankacı. (13.02.2020).
 KK-4: Hasret Demir Aran, Eskişehir, 1983, Üniversite mezunu, Abacı Grup Satış Pazarlama Koordinatörü. (13.03.2020).
 KK-5: Merve Atasoy, Konya, 1992, Çocuk Sağlığı ve Hastalığı Anabilim Dalı Araştırma Görevlisi. (27.02.2020).
 KK-6: Ezgi Baransel, Eskişehir, 1993, Çocuk Sağlığı ve Hastalığı Anabilim Dalı Araştırma Görevlisi. (27.02.2020).

2. Yazılı kaynaklar

- Aça, M. vd. (2019). *Kadın folkloru: Statü ve famaj*. Çanakkale: Paradigma Akademisi.
 Akın, B. (2018). Kültürel bellek ve müzik. *Eurasian Journal of Music and Dance*, S. 13, ss. 101-117.
 Alkar, R. (2012). Toplumsal cinsiyet bağlamında erkek müzisyen ve kadın izleyici etkileşimi: İzmir kadınlar matinesi örneği. *Uluslararası Kadın Konferansı: Kadın Olmak Farkındalık ve Özgürleşme Bildiriler Kitabı*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, ss. 130-141.
 And, M. (1977). *Dünyada ve bizde gölge oyunu*. Ankara: Türkiye İş Bankası.
 And, M. (1985). *Geleneksel Türk tiyatrosu/Köylü ve halk tiyatrosu gelenekleri*. İstanbul: İnkılap.
 And, M. (2003). *Oyun ve bugü Türk kültüründe oyun kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi.
 Assmann, J. (2001). *Kültürel bellek, eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik*. A. Tekin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
 Bascom, W. R. (2005). Folklorun dört işlevi. F. Çalış (Çev.). *Halkbiliminde kuramlar ve yaklaşımlar*. M. Ö. Oğuz ve S. Gülçayır (Haz.). Ankara: Geleneksel, C. 2, ss. 125-151. (Makalenin orijinali için bk. Bascom, W. R. (1954). Four functions of folklore. *Journal of American Folklore*. S. 67, ss. 333-349. Ayrıca bk. *The study of folklore*. (1965). A. Dundes (Ed.). ss. 279-298.)
 Bosshart, L., ve Macconi, I. (1998). Media entertainment. *Communication Research Trends*, 18 (3), ss. 3-8.

- Çobanoğlu, Ö. (2008). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş*. Ankara: Akçağ.
- Ekici, M. (2008). Geleneksel kültürü güncellemek üzerine bir değerlendirme. *Millî Folklor*, 20 (80), ss. 33-38.
- Elçin, Ş. (1964). *Anadolu köy orta oyunları (Köy tiyatrosu)*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Erol, A. (2002). Bir dönemin popüler ikonu olarak Zeki Müren. *Biyografiya 3 Zeki Müren*. İstanbul: Bağlam, ss. 43-98.
- Erdoğan, İ. (1999). Popüler kültür: kültür alanında egemenlik ve mücadele. *Popüler Kültür ve İktidar*. N. Güngör (Der.). Ankara: Vadi, ss. 18-53.
- Ersan, M. (2006). Türkiye Selçuklularında halkın eğlence hayatı. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 21 (2), ss. 77-92.
- Haviland, W. A. vd. (2008). *Kültürel antropoloji*. İ. Deniz ve E. Sarioğlu (Çev.). İstanbul: Kaknüs.
- Kıymışoğlu, Z. (2014). Geleneksel Kıbrıs Türk karagözünde Hanım Kız (Sümbül Hanım) tipi. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 52, ss. 159-168.
- Koçak, Y. ve Terzi, E. (2012). Türkiye’de göç olgusu, göç edenlerin kentlere olan etkileri ve çözüm önerileri. *Kafkas Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 3 (3), ss. 163-184.
- Kottak, C. P. (2008). *Antropoloji insan çeşitliliğine bir bakış*. S. N. Altunkek vd. (Çev.). Ankara: Ütopya.
- Nenola, A. (1999). Toplumsal cinsiyet, kültür ve folklor. M. Çeribaş (Çev.). *Kadın Folkloru Kuram ve Yöntem Üzerine Yazılar*. M. A. Yolcu (Ed., 2017). Konya: Kömen, ss. 85-113.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji sözlüğü*. O. Akınhay ve D. Kömürçü (Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Ong, W. J. (2013). *Sözlü ve yazılı kültür sözün teknolojileşmesi*. S. Postacıoğlu Banon (Çev.). İstanbul: Metis.
- Özdemir, N. (1997). Türkiye’deki halk eğlenceleri ve kış eğlenceleri. *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri*. Ankara: Kültür Bakanlığı, ss. 279-291.
- Özdemir, N. (2005). *Cumhuriyet dönemi Türk eğlence kültürü*. Ankara: Akçağ.
- Özdemir, N. (2007). Osmanlı tüketim kültürü, eğlence ve yazılı medya ilişkisi. *Millî Folklor*, 19 (73), ss. 12-22.
- Rakow, L. (1995). Popüler kültüre feminist yaklaşımlar: Ataerki’nin hakkını teslim etmek. *Kadın ve Popüler Kültür*. S. İrvan ve M. Binark (Der. ve Çev.). Ankara: Ark, ss. 15-40.
- Tezcan, M. (1977). *Boş zamanlar sosyolojisi*. Ankara: Doğan.
- TDK Türkçe Sözlük*. (2005). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Tylor, E. (1958). *Primitive culture*. New York: Harper Torchbooks.
- Uygur, H. K. (2019). Ankara ferfene günlerinin toplumsal cinsiyet bağlamında işlevsel olarak değerlendirilmesi. *Millî Folklor*, 31 (123), ss. 177-192.

3. İnternet kaynakları

- URL-1: <http://tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?jsessionid=5qyFc16X13WppC4LhzTJTcvZXgm5rsvMLfv0SjGhljTTT54GTW27!1653867681?id=30707> (04.02.2020)
- URL-2: <https://www.esgazete.com/magazin/kiz-kiza-kerem-eglencenin-yeni-adi-oldu-h169519.html> (13.02.2020)
- URL-3: <http://www.222park.com/tr/mekanlar/retro-hall> (21.02.2020)



folk/ed. Derg, 2020; 26(3):671-689
DOI: 10.22559/folklor.1226

Yerli Dizilerde Geçiş Ritüelleri: Kına Gecesi Örneği

Rituals of Transition in Turkish TV Drama:
The Case of Henna Night

Ürün Yıldırım Önk*
Ebru Gökaliler**

Öz

Toplumsal inanç ve değerleri yansıtan ritüeller, bireylerin kendilerini toplumun parçası olarak hissetmeleri açısından önem taşımaktadır. Günümüze gelinceye değin toplumsal yapı içinde değişiklik gösterse de, ölüm, doğum, evlilik gibi süreçlerde geçiş ritüelleri bireyler arasındaki ilişkileri güçlendirerek insan yaşamına anlam katmaktadır. Geçiş ritüelleri bireylerin statüsünü değiştirirken kendini güvende hissetmesini sağlayan ve topluma ait davranış kalıplarını sergilemesiyle gerçekleşen süreçlerdir. Tüketim olgusunu geleneklere bağlı halk kültüründen alan günlük yaşam pratikleri, modern toplumlarda popüler kültür unsurlarından beslenen bir yapıya evrilmiştir. Gündelik yaşam pratiklerinde modernleşme adı altında daha abartılı tüketim unsurlarına yönelen toplumda ritüeller, bu değişimden benzer biçimde etkilenmektedir. Geleneksel yapısını korumakla birlikte modern toplumsal yapı özellikleri gösteren Türkiye’de, ritüellerin uygulanmasının farklılığı bu araştırmanın temel sorunsalını oluşturmaktadır. Tüketim odaklı bir yaşam biçimini yeniden üreten kitle iletişim araçları değişimlerin kanıksanmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda yerli diziler toplumsal değişimlerin izlerinin gözlenebileceği elverişli bir alan sunmaktadır. Bu

Geliş tarihi (Received): 08.04.2020 - Kabul tarihi (Accepted): 24.07.2022

* Dr. Öğr. Üyesi, Yaşar Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü. urun.onk@yasar.edu.tr. ORCID ID 0000-0001-6325-9958

** Doç. Dr., Yaşar Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Bölümü. ebru.gokaliler@yasar.edu.tr. ORCID ID 0000-0002-4134-8447

amaç doğrultusunda 2003-2019 yılları arasında en çok izlenen dizilerdeki 34 kına gecesi sahnesi içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. Araştırma bulguları, modern unsurlarla birlikte geleneksel kına gecesi ritüellerinin korunduğunu ortaya koymaktadır. Ancak son yıllardaki dizilerin kına gecelerinde geleneksellikten uzaklaşmadan tüketim ekseninde daha abartılı bir sahneleme olduğu saptanmıştır.

Anahtar sözcükler: *geçiş ritüelleri, kına gecesi, yerli dizi, tüketim toplumu, ritüel*

Abstract

Externalizing social beliefs and values, the rituals are of vital importance since they make individuals feel as part of a society. The rituals of transition (during death, birth, and marriage) make people's lives meaningful by reinforcing their relationships, even though these rituals have changed through time within the social structure. The rituals of transition are procedures that allow the individuals to feel secure during status changes and occur when they demonstrate behavior patterns which indicate a belonging to the society. It is accepted in international literature that the structure of the rituals is also changing according to changeover from the traditional social structure to modern social structure, especially considering the context of consumption society. The daily life practices getting the matter of consumption from folkloric culture connected to traditions has been evolving to a structure sustained from the popular culture elements in modern societies. The rituals are affected similarly from this change in a society tending towards more exaggerated consumption elements in daily life practices under the name of modernization. The main problem of this study is to analyze whether the rituals reveal any differences during implementation in Turkey in terms of preserving the traditional structure as well as showing the modern social structure characteristics. The mass media, reproducing the consumption-oriented lifestyle, inured people to these changes. The Turkish TV drama in this sense offers a practical area through which the clues of the social changes can be traced. For this purpose, the content analysis method is implemented to 34 henna night scenes appearing in the top TV dramas of rating lists between the years of 2003-2019. The findings of the research indicate that the traditional henna night rituals are maintained along with the modern elements. When the TV dramas are examined according to their broadcasting date, it is seen that the henna night ritual has drifted from traditional and has become consumption-oriented. It is also determined that the sceneries of the henna nights in recent TV dramas, are extravagant in the context of consumption society without diverging from traditionality.

Keywords: *rituals of transition, henna night, Turkish TV drama, consumption culture, ritual*

Extended summary

Externalizing social beliefs and values, the rituals are of vital importance since they make individuals feel as part of a society. The rituals of transition (during death, birth, and marriage) make people's lives meaningful by reinforcing their relationships, even though these rituals have changed through time within the social structure. The rituals of transition are procedures that allow the individuals to feel secure during status changes

and occur when they demonstrate behavior patterns which indicate a belonging to the society. The changes that occurred in the rituals can be diversified as parallel to the daily routines. Especially, the changes caused by the modern social structure are also reflected in the rituals of transition such as marriage, henna night and circumcision. On the other hand, the current rituals are also transformed within the consumption culture. In this sense, the popular culture does consist of cultural sources of the society as much as the folkloric culture does. As a result, new rituals also emerge apart from the traditional rituals. It is accepted in international literature that the structure of the rituals is also changing according to changeover from the traditional social structure to modern social structure, especially considering the context of consumption society. In the beginning, the ritual as a term is used to analyze social events, but recently, it is started to be studied as a tool to interpret the relation between the individual and the fact of following the classification of rituals categorically. The daily life practices getting the matter of consumption from folkloric culture connected to traditions has been evolving to a structure sustained from the popular culture elements in modern societies. The rituals are affected similarly from this change in a society tending towards more exaggerated consumption elements in daily life practices under the name of modernization. The main problem of this study is to analyze whether the rituals reveal any differences during implementation in Turkey in terms of preserving the traditional structure as well as showing the modern social structure characteristics.

The mass media, reproducing the consumption-oriented lifestyle, inured people to these changes. Especially television, reaching a large group of people, takes on an important role in justifying these life practices. The Turkish TV drama in this sense offers a practical area through which the clues of the social changes can be traced. For this purpose, the content analysis method is implemented to 34 henna night scenes appearing in the top TV dramas of rating lists between the years of 2003-2019, corresponding to a period of 17 years. The oldest henna night analyzed is from a TV drama of 2003 as available online ratings results only date back to this year, which points out the main limitation of this study. There is no exception about the selection of TV dramas containing henna night in terms of genre, TV channel, or duration other than the historical dramas. The historical TV dramas are excluded due to the henna nights of these dramas have been portrayed historically therefore; they do not represent the current changes. The coding sheet for the analysis is designed considering the traditional henna night rituals as well as the modern rituals practiced in Turkey. The findings of the research indicate that the traditional henna night rituals are maintained along with the modern elements. It is found that there is no difference according to the implementation of the rituals regarding the location when the henna night scenes in urban and rural settings are compared. However, when the TV dramas are examined according to their broadcasting dates, it is seen that the henna night ritual has drifted from traditional and has become consumption-oriented. When henna nights are analyzed from a TV drama perspective, the topics suiting the traditional style can be listed as rituals arranged at night and home; the bride wearing “bindallı” (a special velvet

dress) and sequined red veil; walking around the bride in circles while carrying lit candles; placing a gold coin on the bride's hand; making the bride cry. Especially singing henna night ballads should be noted as a sine qua non because it is the only practice that exists in all the examined henna nights. Despite this, the participation of male guests and the groom; usage of conspicuous stuff such as throne and crown; commencing the organization of the rituals at outdoor places; giving gifts to the guests like veils, bridesmaid crowns, "bride to be" ribbons, henna tambourines, oriental dance belts can be pointed out as the changing practices of the rituals. Furthermore, it is determined that the sceneries of the henna nights in recent TV dramas, are extravagant in the context of consumption society without diverging from traditionality.

Giriş

Kültürel ve toplumsal değerleri yansıtan ritüeller, toplumda kabul görmüş davranış biçimleridir. Bu ritüeller bireylerin kendilerini toplumun bir parçası olarak hissetmelerine yardımcı olmaktadır. Bu bağlamda ritüeller dünya genelinde irdelenmekte ve toplumsal, bireysel, kültürel yansımaları incelenmektedir. Geçiş ritüelleri bireylerin statüsünü değiştirirken kendini güvende hissetmesini sağlayan ve o topluma ait davranış kalıplarını sergilemesiyle gerçekleşen süreçlerdir. Geleneksel toplumsal yapıdan modern toplumsal yapıya geçiş süreciyle birlikte tüketim toplumu ekseninde ritüellerin de yapısının değişmekte olduğu uluslararası alanyazında kabul görmektedir. İlk dönemlerde ritüel kavramı toplumsal olayları analiz etme aracı olarak kullanılırken, son dönemlerde ritüellerin kategorik olarak sınıflandırılması sonucunda birey ile olgu arasındaki ilişkiyi anlamlandırmaya yönelik çalışılmaya başlanmıştır. Zamanla evrilen toplumsal yapılar içinde ritüeller farklılaşsa da bireyleri birbirine bağlaması ve özellikle evlilik, doğum, ölüm gibi statü değişimleri sürecinde geçiş ritüelleri uygulanmaktadır. Bu bakış açısından yola çıkarak toplumun tüketim temelli modern bir yapıya evrilmesine karşın toplumsal olarak geçerliliğini koruyan geçiş ritüellerinin uygulanmasının dönem içinde farklılık gösterip göstermediği, son yıllarda özellikle uluslararası alan yazında çalışılmaktadır. Ancak bu çalışmalar kültürel anlamda Türkiye'yi yansıtan çalışmalar değildir. Ulusal alanyazında geçiş ritüelleri ile ilgili yapılan çalışmalar yer alsa da kına gecesi özelinde medya temsilleri ile ilgili çalışmalar çok kısıtlıdır. Gündelik yaşam pratiklerinde modernleşme adı altında daha abartılı tüketim unsurlarına yönelen toplumda, ritüeller de bu değişimden benzer biçimde etkilenmektedir. Buradan yola çıkarak topluma ilişkin veriler sunması nedeniyle yerli dizilerde yer alan kına gecelerinin günümüzde geleneksel yapıdan uzaklaşıp uzaklaşmadığı incelenmiştir. Araştırma kapsamında 2003-2019 yılları arasında en çok izlenen dizilerin kına gecesi sahneleri alan yazında yer alan kına gecesi ritüellerindeki verilerden yola çıkılarak hazırlanan kodlama cetveline göre irdelenmiştir. Araştırma özellikle medya ürünleri ekseninde kına gecesi ritüellerinin incelenmesi kapsamında bir ilk olmakta bu bağlamda alan yazına katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

1. Tüketim toplumunda geçiş ritüellerinin yeri: Kına gecesi

Toplum içinde bireyler belli kurallar ve toplumsal uygulamalar içinde yaşamlarına devam etmektedirler. Toplumsal kimliği yansıtmaya sürecinin önemli bir aşaması olan bu kurallar ve uygulamalar sayesinde bireyler kendilerini toplumun bir parçası olarak görmektedirler. Toplumsal uygulamalar, tören ve ritüeller toplumsal inanç ve değerleri kapsamaktadır. Ritüeller ile ilgili teoriler geniş tartışma konusu olmuştur. 1960’larda Goffman tarafından geliştirilen ritüel kuramı Batı toplumlarındaki modern yaşamda yer alan ritüeller perspektifinden değerlendirilmiştir. Goffman’a göre (2006: 5-19) her bireyin yaşamında yüz yüze veya aracılı iletişiminde sosyal karşılaşma süreci yer almaktadır. Her bir karşılaşma içinde de birey sözlü ya da sözlü olmayan bir biçimde benliğini sunmakta ve kendini ifade etmektedir. Bu süreçte de toplumda kabul görmüş davranış kalıpları sergilenmektedir. Goffman ritüelleri, bireylerin eylemlerini ve duygularını diğer bireylere ifade etmek için kullandıkları sembolik bileşenler olarak belirtmektedir.

Ritüel kavramı, ister evrensel bir fenomen ister sadece uygulamalı bir teorik yapı olarak açıklansın hem toplumsal davranış kalıpları hem de ayrıntılı söylemleri desteklemektedir. Ritüel, belli zaman aralıklarında tekrar edilen çoklu davranıştan oluşan anlamlı, sembolik eylemler olarak ifade edilmektedir. Ritüeller, önemli ölçüde metne dayalı ve davranışlarla gösterilen ciddi, resmi ve içsel yoğunlukta uygulanmaktadır (Rook, 1985: 252). Ritüeller, ilk yıllarda insanlıkla ilgili evrensel kategoriler olduğu düşünülen deneyimleri betimlerken, ilerleyen yıllarda farklı toplumlardaki kültürlerin ve dinlerin karşılaştırılmasıyla din temelli, toplum temelli ritüellerin olduğu saptanmıştır. Geleneksel dini törenlerden modern ritüellere evrilme sürecinde farklı dönemler olmuştur. Modern öncesi dönemde topluluk içinde törenler ve semboller insan yaşamında temel bir rol oynamaktaydı. Ancak modern toplumda küçük topluluklar tüketim toplumu içinde yok olurken, ritüeller de yeni toplumsal yapı içinde yeni bir şekle dönüşmektedir (Vincenzo, 2018:33). Modernleşmeyle birlikte toplumsal ilişkilerin çok yönlülüğü; ekonomik gelişmelere, teknolojik yapıya ve sosyal olmayan yönelimlere bağlı olarak azalmaya başlarken, geleneksel ritüeller de unutulmaya başlamıştır (Peacock, 2006: 144-146).

Çeşitli ritüel deneyimlerine karşın günümüzde hala ritüellerin çıkış noktasını 5 temel davranış ve anlam karşılamaktadır. Levy’e (1978: 20 akt. Rook, 1985: 253) göre bu 5 temel davranış ve anlam; insan biyolojisi, bireysel hedef ve duygular, grup öğrenmesi, kültürel değerler ile evrensel inançlardır. Kültürel değerler içinde yer alan geçiş ritüellerine evlilik, mezuniyet gibi ritüeller örnek olarak verilebilmektedir. Geçiş ritüelleri bireyin toplum içinde bir durumdan bir diğer duruma geçişini ifade etmektedir.

1909 yılında geçiş ritüelini kavramsallaştıran Gennep’e göre ayrılık, eşik ve toplanma olmak üzere üç aşama vardır. İlk aşama, sembolik davranışların birey ya da grup tarafından sosyal yapı veya kültürel şartlar içinde ayrımıdır. İkinci aşama, ritüel öznesinin (geçiş) belirsizliği içinde bir durumdan diğer duruma geçme aşamasıdır. Üçüncü aşama ise geçişin tamamlanarak durumun yapısal bir aşamaya geçmesi halidir. Bu aşamalarda bireyin doğumdan ölümüne kadar olan yaşam eğrisinde kültürel olarak yaşam krizleri değil bir statüden diğer toplumsal statüye geçişi açıklamaktadır (Turner, 1987: 5). Evlilik, doğum, sünnet gibi geçi-

şi simgeleyen dönemler de geçiş ritüellerinin örnekleri arasında yer almaktadır. Toplumsal yaşam içinde önemli aşamalardan birisi olan aile kurulma sürecinde kız isteme, söz, nişan, kına gecesi, nikâh, düğün gibi belli aşamalar ve bu aşamalara ait geçmişten günümüze gelen ritüeller yer almaktadır.

Geleneksel Türk düğünleri üç gün sürmektedir. İkinci gün veya gelinin evden ayrılmasından bir gün önce kına gecesi düzenlenmektedir. Düğünden önce yakılan kınanın sevinç, uğur ve bereket getirdiğine inanılmaktadır (Tanrıbuyurdu, 2016: 109). Kınanın Türk kültüründeki yeri “adanmışlık” ifade eden sembolik bir yapıdadır. Bir dileğin gerçekleşmesi için kutsal bir güce dilekte bulunma, kutsal bir güce kurban verme, kendini adama anlamlarında kullanılmaktadır (Dülger, 2019: 53).

Kına gecesine katılan davetlilerle ilgili farklı durumlar yer almaktadır. Bazı yörelerde düğün öncesi günün akşamında kadın ve erkek bir arada olmak şartıyla geline kına yakılırken (Demir ve Bakar, 2004: 124) bazen de gelinin evinde düzenlenen kına gecesine gelin ile damadın ailesinden sadece kadınlar davet edilmekte ve türküler söylenmektedir (Mirzaoğlu, 2007: 293). Genel olarak kına geceleri Anadolu’da kadın kadına gerçekleştirilen ve sabaha kadar sürebilen eğlencelerdir. Modern yaşam ile birlikte geleneksel kültürde kadın ve erkeklerin ayrı gerçekleştirdikleri kına etkinliğinde kız ve erkek evi bir araya gelip eğlence düzenleyebilmektedirler (Yardımcı, 2012). Kına geceleri en yaygın olarak düğünden bir gün önce gerçekleştirilmektedir. Günümüzde modernleşen toplum yapısıyla birlikte farklı mekânlarda yapıyor olmasına karşın aslında Türk kültüründe geleneksel kına gecesi yakın akrabalar, aile üyeleri, yakın dostlar ve arkadaşların katılımıyla kız evinde yapılmaktadır (Demir ve Topbaşoğlu, 2016:7). Kına gecesinde evlenecek olan gelinin eline kına yakarak gelinin, yeni evine ait hissetmesi ve kendini oraya adaması amaçlanmaktadır. Kına yakılırken söylenen ağıtlar genellikle çalgı olmadan söylenmektedir (Yardımcı, 2012).

Kına yakılacak geline, bindallı olarak adlandırılan kıyafet giydirilir ve gelinin başı kırmızı örtü ile örtülür. Kına gecesine katılan genç kızlar ve arkadaşlar kına tepsisi ve mumlar taşıyarak müzik eşliğinde gelinin etrafında dönerler. Kına, kına türküsü söylenirken gelinin sağ avuç içine konulur ve üzerine altın yerleştirilerek mendil ya da bez bağlanarak kapatılır (Demir ve Topbaşoğlu, 2016: 7; Tanrıbuyurdu, 2016: 106). Kınada söylenen türkülerde gelini ağlatma amacı vardır, bazı yörelerde bu gelenek gelin okşaması adıyla bilinmektedir (Demir ve Topbaşoğlu, 2016: 6). Bazen damada da kına yakılır. Damada yakılan kına genellikle damadın evinde ya da avluda yakılır. Damada yakılan kına avuca ya da serçe parmağa yakılmaktadır (Yılmaz, 2010: 73). Kına gecesi öncesinde damat tarafı ekonomik olarak güçlü durumdaysa yemeklik malzemeler alarak kız evinde yemek pişirilmesi için gönderir. Eğer ekonomik olarak güçlü değilse sadece çerez alınarak kına gecesi misafirlere ikram edilmektedir (Dülger, 2019: 58). Kına gecesi için hazırlanan kınanın tepside kalan kısmı paketlenerek gelen konuklara eğlence sonunda hediye olarak verilmektedir (Mirzaoğlu, 2007: 293). Geleneksel olarak kına geceleri ritüelleri bu şekilde yapılırken tüketim kültürünün sembolik boyutları ile ritüeller de değişebilmektedir.

Geçiş ritüelleri de değişen sosyal ilişkileri yansıtmakta ve kitle iletişim araçlarından aktarılan tüketim nesneleri ve popüler kültür unsurları ile bezenmektedir. Bu bağlamda popüler kültür, halk kültürü gibi toplum tarafından oluşturulan kültürel kaynaklardan oluşmamaktadır. Bu durum da yeni ritüellerin eklemelenmesine sebep olmaktadır. Türkiye’de son yıllarda tüketim kültürü ekseninde her geçen gün artan bu durum kına gecelerine de yansımıştır. Evlilik ritüellerinin bir parçası olan kına gecesi ritüellerinde organizasyon şirketleri ile anlaşılarak gösterişli eğlenceler düzenlenmektedir. Bindallı kıyafetler Hindistan’dan ithal edilmekte, testi kırma, saç dağıtma gibi ritüeller şov unsuru haline gelmektedir. Gösteriş, abartılı unsurlar tüketim kültürü ekseninde ritüelleri farklılaştırmaktadır (Aça, 2018: 103-108). Ayrıca gelin evinde yapılan kına gecesi dış mekâna taşınmıştır; gelin tahta oturmakta, taç takmakta, gelenlere duvak, zil, kına tefi vb hediyeler verilmektedir. Geleneksel kültürde yeri olmayan popüler kültür unsurlarından “*bride to be*” (müstakbel gelin) yazılı kurdeleler geline ve gelinin arkadaşlarına dağıtılmaktadır.

2. Televizyonda geçiş ritüellerinin sunumu

Kitle iletişim araçları, toplumla arasındaki karşılıklı etkileşim göz önünde bulundurulduğunda, pek çok toplumsal olgunun anlaşılmasında ve yorumlanmasında yol gösterici bir nitelik taşımaktadır. Bunlar arasında özellikle televizyon, bu etkileşimin iyi okunabileceği bir alan olarak dikkat çekmektedir. Bu çalışma kapsamında ise bir önceki bölümde ele alınan geçiş ritüellerinden biri olarak kına gecesinin nasıl sahnelendiği sorusundan yola çıkılarak tüketim toplumu perspektifinden toplumsal değişimin izleri araştırılacaktır.

Geçiş ritüelleri, televizyon programlarına sıklıkla konu olmaktadır. En fazla izleyiciye ulaşma ve ulaştığı kitleyi en uzun süre kendi ekranı başında tutma amacındaki televizyon kanallarında (O’Donnell, 2007: 32-33) toplumun önemli bir kısmının ilgisini çeken bu ritüellere hemen hemen her program türünde rastlanmaktadır. Bunlar arasında diziler, haberler, video-klip, kadın programları, reality show’lar, reklamlar ve hatta bilgi yarışmaları sayılabilir.

Televizyon programları arasında önemli bir yer tutan haber yayıncılığında, geçiş ritüelleri haber değeri taşıyan konular arasındadır. Özellikle ünlülerin dâhil olduğu düğün, cenaze, sünnet gibi ritüeller mutlaka her haber bülteninde yer almaktadır. Farklı kültürlerle ait geçiş dönemi ritüelleri bile ilginç yönleriyle haber olabilmektedir. Bunlara en güzel örnek Birleşik Krallık’taki kraliyet ailesiyle ilgili haberlerdir. Aileye mensup tüm bireylerin evlilik, doğum ve ölümle ilgili ritüelleri sadece kendi ülkelerinde değil, tüm dünyada haberlerin ilk sıralarında yer almıştır (Kraliyet Düğünü Prens, 2019). Türkiye’de ise sanat ve siyaset dünyasının önde gelen isimlerinin¹ düğün ve cenaze ritüelleri sık sık haberlerde sunulmaktadır. Bunların dışında maalesef şehit cenazeleri de haberlere konu olmaktadır. Hem askeri hem de sivil cenaze törenlerinde ağıt yakma, defnetme ve anma gibi ritüelin çeşitli boyutlarına yer verilmektedir. Bu bağlamda ölen/şehit olan kişinin ardından yaşanan derin üzüntü, duygu sömürüsüne varabilmekte ve reyting malzemesine dönüşebilmektedir.

Gündüz yayın kuşağında önemli bir sohbet program türü (*confessional talk show*) olan ve yerli alan yazında “Kadın Programı” olarak anılan programlarda da bu ritüellere rastlan-

maktadır. Hedef kitlesinin çoğunlukla kadın izleyici olmasından yola çıkılarak tasarlanan bu tarz programlarda geçiş ritüellerinden özellikle evliliğin ön plana çıktığı, düğünün pek çok aşamasındaki ritüellerin bu programlarda konu edildiği görülmektedir. Bu kapsamda gelinlik seçiminden, kına gecesine, düğün organizasyonundan, ev eşyası seçimine dek pek çok boyutuyla ele alınan evlilik ritüellerinde hem geleneksel hem de modern ritüellere yer verilmektedir. Yayınlandığı dönemin popüler yapımlarından Sabahların Sultanı Seda Sayan (Kanal D/2006-2009) programında sık sık gelinlik defilesi yapılması buna örnek verilebilir.²

Yine bu bağlamda “izdivaç programları” da özel olarak üzerinde durulması gereken bir nitelik taşımaktadır. Zira bu programlar doğrudan, evlenmek isteyen bekâr kadın ve erkeklerin stüdyoda bir araya getirilerek birbirlerini tanımalarını hedefleyen, bir anlamda televizyonda çöpçatanlık yapan programlardır. Bu program tarzında iki kişi arasındaki ilişkinin alenileştirilmesinin yanı sıra toplumsal cinsiyet rollerinin kadına dayattığı ideal eş ve evlilik kurumuna hizmet eden anne ile geleneksel kadın imgesinin yeniden üretilmesi söz konusudur (Gezgin, 2018: 259). Evlenme kararı alan çiftlerin evlilik teklifini, kına gecesini ve hatta resmi düğün törenlerini canlı yayınlara ekrana taşıyan bu programlar, (Esra Erol’la İzdivaç/Star TV/2007-2009, Su Gibi/Fox TV/2008-2013) ilgili eleştirilerin artmasıyla birlikte 2017’de kanun hükmünde kararnameyle yasaklamıştır (690/60 no’lu KHK /17.04.2017).

Gündüz yayın kuşağında yayınlanmakta olan ve odak noktası tamamen evlilik olgusuna dayanan Gelin Evi (Show TV/2015-2019) programı geçiş ritüellerinin televizyonda temsiline ilişkin çok ilginç bir başka örnektir. Program, kadınların, evliliklerinin çeşitli aşamalarında yer alan ritüelleri anlattığı bir *reality show* türüdür. Bu programlarda dikkat çeken unsur, geleneksel ritüellerle modern ritüellerin iç içeliğidir. Katılımcılar; evlilik teklifi, kız isteme, söz kesme, nişan takma, kına gecesine, damat kınası, bekârlığa veda partisi, gelin hamamı, çeyiz çıkarma, çeyiz serme, kız alma, nikâh kıyma, düğün eğlencesi, takı takma töreni, *after party* gibi hem geleneksel hem de modern ritüellere ilişkin deneyimlerini aktarmakta, bunlar üzerinden birbirlerine puan vermektedirler. Tamamen gösteriş ve rekabet üzerine kurulu bir anlayışın egemen olduğu programda evlilik ritüelleri üzerinden bir tüketim kültürü özendirildiği görülmektedir (Akıncı Yüksel, 2019: 117-126).

Televizyon programcılığının birincil gelir kaynağı olarak reklamlar ise yukarıdakilere benzer biçimde geçiş ritüellerinden yararlanmaktadır. İzleyicinin dikkatini çekmenin ve aklında kalmanın son derece önemli olduğu reklamlarda (Chandler, 2008: 178) özellikle banka reklamlarına değinmek gerekmektedir. Geçiş ritüelleri insan yaşantısında gündelik harcamaların dışına çıkıldığı durumlardır. Bu noktadan hareketle başta evlilik ve doğum olmak üzere, mezuniyet ve emeklilik gibi bireylerin para gereksiniminin arttığı durumlarda kredi olanakları sunan bankalar³, bu ritüellere ilişkin anlatılara yer veren reklamları kullanmaktadır. Bankaların dışında takı, mobilya, dayanıklı tüketim malları, bebek eşyası, tatil, otomotiv firmalarının reklamlarında da geçiş ritüellerine rastlanmaktadır.

Geçiş ritüelleri yerli diziler için ise olmazsa olmazlardandır. Polisiyeden, komediye, aile dramlarından, dönem dizilerine kadar her dizide bu ritüellere çok farklı biçimlerde rastlanmaktadır. Türkiye örneğinde dizilerin bölüm başı sürelerinin iki saati bulduğu düşünüldü-

günde, olay örgüsünde bir biçimde ya doğum, ya evlilik ya da ölüm ritüeline yer verilmesi doğaldır. Diziler arasında ritüeller bakımından dönem dizileri ayrı bir öneme sahiptir. Zira bu dizilerde tarihsel bir bakış açısından kurulan anlatıda, Osmanlı ve hatta öncesindeki çeşitli dönemlere ait geçiş ritüellerine yer verilmektedir. Muhteşem Yüzyıl, Diriliş Ertuğrul, Vatanım Sensin gibi diziler buna örnek verilebilir. Öte yandan polisiye ve aksiyon dizilerinde genellikle ölüm ritüelleri bulunduğu görülmektedir. Bunlara örnek olarak Söz (Star TV / 2018) dizisinin 50. bölümündeki şehit cenazesi sahnesi gösterilebilir. Komedi ve aile dramları ise aile, iş ve arkadaşlık ortamlarındaki ilişkiler üzerine kurulduğundan sık sık bu ritüellerden yararlanılmaktadır. Çalışmanın araştırma kısmı tür farkı gözetmeksizin yerli dizilerdeki kına gecelerinin nasıl sahnelendiği sorusu üzerinden yapılandırılmıştır.

3. Araştırma yöntemi

Bu çalışmada amaç, yerli dizilerdeki kına gecesi sahnelerini geleneksel ve modern ritüeller çerçevesinde oluşturulan kategoriler bağlamında incelemektir. Çalışmada yöntem olarak içerik analizi kullanılmıştır. Çalışmanın araştırma bölümü için örneklemin belirlenmesi, kodlama cetveli oluşturulması, örneklemdaki kına gecesi sahnelerinin izlenerek kodlama cetvelinin doldurulması, elde edilen verilerin tablolaştırılması ve bu verilerden bulgulara ulaşılması adımları gerçekleştirilmiştir. Araştırma, “*Yerli dizilerde bir geçiş dönemi ritüeli olarak kına gecesi, geleneksel uygulamalara uygun biçim sahnelenmekte midir?*” sorusu üzerinden tasarlanmıştır. Türkiye’de yerli dizilerdeki tüm kına gecesi sahneleri çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Yayınlanan tüm yerli dizileri incelemenin mümkün olmaması sebebiyle yerli dizilerin sayısal anlamda belirgin bir artış gösterdiği 2000 yılı sonrası yayınlanan diziler arasından bir seçim yapılmıştır. Örneklemdaki ölçüt dizinin izlenme oranıdır. İzlenme oranlarına ilişkin veriler en erken 2003 yılına kadar ulaşmaktadır (“Uçankuş”, t.y). Bu bakımdan incelenen dizilerin zaman aralığı 2003-2019 yılları arasındaki 17 yıllık süreci kapsamıştır. Bir yıllık süre içinde rastlantısal olarak belirlenen bir haftanın (her yıl için Mayıs ayının 3. haftası) izlenme sonuçları, haftanın her günü için ayrı ayrı tespit edilmiş ve bir haftalık süre için izlenme oranları doğrultusunda bir sıralama yapılmıştır. Türkiye’de ulusal kanalların ana yayın kuşağında 2000 sonrası yayınlanan ve yayınlandıkları gün, tüm izleyicide en yüksek izlenme oranını yakalayan yerli diziler belirlenmiştir. Dizi dışındaki tüm programlar kapsam dışında bırakılmış, kına gecesi sahnesine yer veren ilk iki yerli dizi kapsama alınmıştır. Bu noktada dönem dizilerinin de çalışma kapsamı dışında bırakıldığını belirtmek gerekmektedir. Bu sınırlılığın gerekçesi, bu dizilerdeki kına gecesi sahnelerinin, dizinin geçtiği zaman dilimine göre tasarlandığı düşüncesidir. Dolayısıyla örnekleme konusu, günümüzde geçmekte olan yerli dizilerden 34 kına gecesi sahnesi bulunmaktadır. Dizinin geçtiği yer ile ilgili bir kısıtlama söz konusu değildir, hem şehirde hem de kırsalda geçen dizilere yer verilmiştir. Dizinin yayınlandığı kanal ve dizinin türü bağlamında da bir ayırım gözetilmemiştir. Örnekleme alınan yerli dizilerde birden fazla kına gecesi yayınlanmış olması durumunda sadece biri incelenmiştir. İncelemeye alınan kına gecesi sahnelerinin yer aldığı 34 yerli dizi aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Tablo 1. Örneklem: Kına Gecesi Sahnesi Bulunan Yerli Diziler

	Dizi – 1	Dizi – 2
2003	Kınalı Kar (Kanal D)	Zerda (ATV)
2004	Bütün Çocuklarım (Kanal D)	Hayat Bilgisi (Show TV)
2005	Kadın İsterse (Star TV)	Gurbet Kadını (Show TV)
2006	Acı Hayat (Show TV)	Beyaz Gelincik (ATV)
2007	İhlamlar Altında (Kanal D)	Ezo Gelin (Show TV)
2008	Yaprak Dökümü (Kanal D)	Asi (Kanal D)
2009	Aşk-ı Memnu (Kanal D)	Adanalı (ATV)
2010	Geniş Aile (Star TV)	Akasya Durağı (Kanal D)
2011	Fatmagül'ün Suçu Ne? (Kanal D)	Gönülçelen (ATV)
2012	Huzur Sokağı (ATV)	Yahşi Cazibe (ATV)
2013	Umutsuz Ev Kadınları (Fox TV)	Bir Erkek Bir Kadın (Star TV)
2014	Med Cezir (Star TV)	Küçük Gelin (Kanal 7)
2015	No: 309 (Fox TV)	Güzel Köylü (Star TV)
2016	Kara Sevda (Star TV)	Hayat Şarkısı (Kanal D)
2017	Aşk ve Mavi (ATV)	Kırgın Çiçekler (ATV)
2018	Sen Anlat Karadeniz (ATV)	Yeni Gelin (Show TV)
2019	Hercai (ATV)	Savaşçı (Fox TV)

Analiz için alanyazında ön plana çıkan ritüellerden, özellikle Yardımcı (2012) ile Dülger (2019)'den yararlanılarak bir kodlama cetveli oluşturulmuştur. Kodlama cetvelinde yer alan temel kategoriler kına gecesi ritüelinin, kına gecesinin nerede ve ne zaman gerçekleştiği, kınaya kimlerin davet edildiği, gelinin kıyafeti, kına yakma esnasındaki ritüeller (dua, altın koyma, el öpme, gelin ağlatma, kına türküsü, kınanın nereye yakıldığı), kına gecesindeki hediyeler ve ikramlar gibi boyutlarını içermektedir. Yerli dizilerdeki zamanı ve mekânı da birer değişken olarak değerlendirebilmek adına dizinin geçtiği yer ve yayın yılı da belirtilmiştir. Kodlama cetvelindeki değişkenlerle ilgili veriler, dizinin geçtiği yer ve yılları karşılaştırılmıştır. Böylece varsa zaman içindeki değişimlerin ve/veya kentsel-kırsal bağlamdaki farklılıkların ortaya konması hedeflenmiştir. Adı geçen yerli dizilerin kına gecesi sahnelerine video paylaşım sitelerinden erişim sağlanmıştır. Dizilerin kına gecesi içeren bölümlerinin yanı sıra diziyi ve dizi karakterleriyle ilgili genel bilgiler de derlenmiş, gerekli durumlarda önceki bölümler de izlenmiştir. Yukarıda belirlenen kategoriler çerçevesinde yerli dizilerde yer alan her bir kına gecesi sahnesi için kodlama cetvelleri iki kodlayıcı tarafından doldurulmuştur.

Bu süreçte kodlayıcılar güvenilirliği arttırmak amacıyla önce bireysel olarak aynı diziyi incelemiş ve sonrasında tartışarak görüş birliği sağlanmıştır. Elde edilen verilen tek bir tabloda birleştirilerek karşılaştırmalar yapılmıştır.

4. Bulgular

Kına gecesi adından da anlaşılacağı üzere gece düzenlenen bir ritüeldir. Ancak incelenen dizilerden 6'sında gündüz gerçekleştiği anlaşılmaktadır. 2003'te yayınlanan *Kınalı Kar* dışında, 5 dizinin (*Kara Sevda*, *Hayat Şarkısı*, *Aşk ve Mavi*, *Yeni Gelin ve Hercai*) 2016 sonrası çekilen diziler olduğu belirlenmiştir. Bu dizilerde kına gecesi ritüelinin geleneksel unsurlarına rastlanmakla beraber, sadece ritüelin gerçekleştiği zaman açısından geleneksel uygulamalardan ayrıldığı görülmektedir. Öte yandan ritüelin gerçekleştiği mekân olarak dizilerin çoğunda (27) geleneksel uygulamaya uygun olarak ev tercih edildiği tespit edilmiştir. Dizilerden 4'ünde kına gecesi açık bir mekânda yapılmıştır. Bunların 3'ü zaten eve ait bir bahçe/teras tarzındadır. Üç dizide (*Aşk-ı Memnu*, No:309 ve *Sen Anlat Karadeniz*) ise kına gecesi özel olarak kiralanmış bir salonda/eğlence mekânında gerçekleşmiştir. Son dönemlerde kına gecesi organizasyonları için ayrı bir mekân kiralamak popüler hale gelmesine karşın dizilerdeki sahnelerde geleneksel olarak ev ortamının tercih edildiği görülmektedir. Dizinin gerçekleştiği mekânın diğer değişkenlerle anlamlı bir ilişkisine rastlanmamıştır.

Tablo 2. Dizilerdeki kına gecesi zaman ve mekânı

	Kınanın Gerçekleştiği Zaman		Kınanın Gerçekleştiği Mekân		
	Gece	Gündüz	Ev	Özel Mekân	Açıkhava
Dizi Sayısı	28	6	29	2	3

Araştırma kapsamında kına gecesine katılan davetliler dört alt başlıkta (Kadın Arkadaş, Kadın Aile Bireyleri, Damat, Damat Dışındaki Diğer Erkekler) değerlendirilmiştir. İncelenen 34 dizinin tamamında kına gecesine gelinin kadın arkadaşlarının davetli olduğu görülmüştür. Benzer biçimde kına gecesindeki davetliler arasında gerek gelin tarafından gerekse damat tarafından kadın aile bireylerinin de bulunduğu tespit edilmiştir. Sadece *Aşk-ı Memnu* adlı dizide gelinin kız arkadaşlarından oluşan bir toplulukla gerçekleştirilen ve barındırdığı birtakım geleneksel uygulamalara karşın daha çok bir bekârlığa veda partisini andıran nitelikte bir kına gecesi yaşanmıştır. Kına gecesine erkek davetlilerin katılımı araştırıldığında *Bütün Çocuklarım*, *Ezo Gelin*, *Aşk-ı Memnu*, *Adanalı*, *Geniş Aile*, *Akasya Durağı*, *Fatmagül'ün Suçu Ne?*, *Yahşi Cazibe* gibi dizilerde damadın da içinde bulunduğu erkek gruplarının bazen evin bir başka odasında/bölümünde/alt katında, başka bir evde ya da dışarıda bir mekânda ayrı bir eğlence düzenlediklerine rastlanmıştır. Kına gecesine damadın katılımına bakıldığında ise 34 diziden 12'sinde damadın kına gecesi davetlileri arasında olduğu saptanmıştır. Ancak kına yakılmasından önce ya da yakıldıktan sonraki eğlence esnasında bu erkek gruplarının kadınlara katıldıkları görülmektedir. *Kadın İsterse ve Bir Erkek Bir Kadın* adlı dizilerde sa-

dece damadın eğlenceye katıldığı, başka erkeğin olmadığı anlaşılmaktadır. Kınaya katılan 12 damattan sadece 3'üne (*Ezo Gelin*, *Fatmagül'ün Suçu Ne?*, *Yeni Gelin*) kına yakıldığı belirlenmiştir. *Fatmagül'ün Suçu Ne?* dizisinde damadın serçe parmağına, *Yeni Gelin* dizisinde ise başparmağına kına yakılırken, *Ezo Gelin* dizisinde damadın tek elinin avuç içine kına yakılmıştır. Öte yandan 11 dizide damat dışında da erkek davetlilerin bulunduğu görülmektedir. Toplam 10 dizide hem damat hem de diğer erkekler kınaya katılmışlardır. Sadece *Med Cezir* dizisinde damadın kınaya katılmadığı ama damat dışında kimi erkeklerin davetli olduğu tespit edilmiştir. Kına gecesine erkek davetlilerin katılımının 2011 sonrası arttığı görülmektedir zira erkeklerin davetli olduğu kına gecesi sahnesi içeren dizilerin 9 tanesi bu tarihten sonraki dizilerdir. Geleneksel uygulamada kına gecesi kadınlara özel bir eğlence olmakla birlikte yöresel olarak damada kına yakılmasına da rastlanabilmektedir. Ancak son dönemlerde kadınların ve erkeklerin birlikte eğlendiği bir biçimde düzenlenmektedir. Bu durumun dizilere yansıdığı görülmektedir. Diğer taraftan dizinin şehirde (21) ya da kırsalda (13) geçiyor olmasının damadın ve/veya erkeklerin katılımında bir etken olmadığı görülmüştür.



Görsel 1. Dizilerdeki geleneksel uygulamaları yansıtan kına gecesi görüntüleri

Kaynak: www.youtube.com

Kına gecesinin odağında yer alan gelin adayının kıyafeti tüm ritüel içinde en önemli bileşenlerden biridir. İncelenen dizilerden 27 tanesinde geleneksel kına gecesi kıyafeti olan bindallının tercih edildiği görülmektedir. Bindallılar ağırlıklı olarak kırmızı renktedir. Ancak mor ve mavi bindallılara da inceleme kapsamında rastlanmıştır. Diğer dizilerde gelinler kırmızı (*Kadın İsterse*, *Acı Hayat*, *Yaprak Dökümü*), mavi (*Aşk-ı Memnu*) ve beyaz (*İhlamurlar Altında*) abiye kıyafet giymişlerdir. İki dizide ise gelinin günlük kıyafetleriyle kına gecesine katıldığı görülmektedir. Öte yandan kına kıyafetinin önemli bir tamamlayıcısı olan kırmızı yazmaya 31 dizide yer verildiği tespit edilmiştir. *Aşk-ı Memnu* ve *Hercai* adlı diziler-

de kırmızı yazma yerine kırmızı duvak kullanılırken, *Geniş Aile* dizisinde gelin hiçbir örtü takmamaktadır. Yine geleneksel kullanıma paralel biçimde kırmızı yazmayla ya da duvakla gelinin yüzünün örtülmesi *Beyaz Gelincik* ve *Geniş Aile* dizileri dışında tüm dizilerde benzer biçimde sahnelenmiştir. Ayrıca yazmanın altında bulunan gösterişli taçlar da son dönem dizilerinde (*No:309*, *Hercai*) dikkat çekmektedir. Kına gecesi kıyafetinin bir başka unsuru olan kırmızı kına eldiveninin de 26 dizide kullanıldığı tespit edilmiştir. Kırmızı kına eldiveni görünmeyen 8 diziden 5'inde kına yakılmasına zaten yer verilmemiş, 3'ünde ise kına yakılan avuç içine sadece kına gülü takıldığı gösterilmiştir. Kına kıyafetiyle diğer değişkenlerin ilişkisine bakıldığında hiçbir etkileşime rastlanmamıştır. Son dönemlerde tercih edilen bir uygulama olarak gelin tahtına ise sadece 4 dizide yer verilmiştir. Bu dizilerin 2013 sonrası olması araştırma bulguları açısından önemlidir. Bu bulgu geleneksel yapının korunduğuna ancak tüketim ekseninde değerlendirildiğinde son yıllarda daha abartılı uygulamaların varlığına işaret etmektedir.

Tablo 3. Dizilerdeki kına gecesi sahnelerinde tercih edilen gelin kıyafet detayları

Dizi Sayısı	Gelinin Kıyafeti			Gelinin Örtüsü		Gelinin El Bağı	
	Bindallı	Abiye	Günlük	Yazma (K)	Duvak (K)	Kına Eldiveni (K)	Kına Gülü (K)
	27	5	2	31	2	26	3

Dizilerde kına yakma ritüelinin çeşitli geleneksel uygulamalarına bakıldığında ise pek çoğuna yer verildiği görülmektedir. Kimi yörelerde uygulanan kınaya dua ile başlamaya hiçbir yerli dizide rastlanmamıştır. Ancak sonraki uygulamalar sırasıyla gelinin oturtulması, mum yakılması, kına tepsisiyle birlikte gelinin etrafında dönülmesi, kına türküleri söylenmesi, gelinin ağlatılması, gelinin eline altın konması gibi adımlar dizilerin büyük çoğunluğunda bulunmaktadır. İncelenen diziler içinde 6 tanesinde (*Aşk-ı Memnu*, *Adanalı*, *Geniş Aile*, *Akasya Durağı*, *Gönülçelen*, *Güzel Köylü*) kına gecesi sahnesi bulunmakla birlikte gelinin oturtulup kına yakıldığı süreç gösterilmemiştir. Kına tepsisine yerleştirilen veya ellerde taşınan mumlar eşliğinde gelinin etrafında dönülmesi ise 30 dizide vardır. Dizilerden sadece 2 tanesinde (*Aşk-ı Memnu*, *Geniş Aile*) mum yakma uygulamasının yapılmadığı görülmektedir. Kına gecesinde söylenen “Yüksek Yüksek Tepeler” ve “Kınayı Getir Aney” kına türküleri tüm dizilerdeki kına gecesi sahnelerinde kullanılmaktadır. Bu bağlamda kına yakma ritüelinin en yüksek oranda tercih edilen unsurunun kına türküleri olduğu dikkat çekmektedir. Ritüelin önemli bir başka unsuru olan gelin ağlatma da yerli dizilerde özellikle vurgulanmaktadır. 22 yerli dizide gelinin bu ritüel esnasında ağladığı tespit edilmiştir. Gelinin ağlamadığı dizilerde de gelinin ağlatılması için özel çaba gösterildiği üzerinde durulmaktadır. Ritüelin devamında gelinin kına için elini açmaması ve damat tarafından birinin, gelinin eline altın koyması da yaygın bir uygulamadır. 20 yerli dizide aynen geleneksel ritüeldeki gibi gelinin elini açtırmak için altın konmasına rastlanırken, bazen de ele kına sürüldükten sonra üstüne altın konduğu görülmüştür. Geleneksel ritüelde kına, gelinin avuç içine bazen de saçına yakılabilmektedir. İncelenen yerli dizilerin hiçbirinde saç kına yakılmasına rastlanmamıştır.

Dizilerin 18 tanesinde gelinin iki eline de kına yakıldığı gösterilirken 9 dizide tek ele kına yakılmıştır. Yedi dizide ise kına yakılan yer gösterilmemiştir. Kınayı yakma görevi genellikle yolunda giden bir evliliği olan genç birisi tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu uygulamanın dizilerde karşılığını bulmadığı anlaşılmaktadır. Dizilerde bazen bir arkadaş, bir komşu veya bir aile büyüğü kına yakabilmektedir. Hatta 3 dizide gelinin annesinin, 5 dizide de kayınvalidesinin kına yaktığına rastlanmıştır. Kimi dizilerde ise dizide herhangi bir rolü olmayan, sadece bu sahnede kına yakma görevi verilen bir figürana yer verilmiştir. Altı dizide zaten kına yakma anı sahnede yer almamıştır. Kına yakmanın son aşamasında kına yakılan ellerin sarılması ve gelinin büyüklerinin elini öpmesi yer almaktadır. Ancak yerli dizilerde el öpmenin yerine getirilmediği belirlenmiştir. Sadece 3 dizide (*Huzur Sokağı*, *Bir Erkek Bir Kadın*, *No: 309*) kınada el öpme görülmüştür. Kına gecesi her ne kadar içinde hüznün barındırsa da evlilik kutlamalarının bir parçasıdır dolayısıyla eğlence kına gecesinin önemli bir bileşenidir. Yerli dizilerdeki kına gecesi sahnelerine bakıldığında 25 dizide kına yakılma öncesinde ve/veya sonrasında, davetlilerin türküler ve oyun havaları eşliğinde eğlendikleri görülmektedir.



Görsel 2. Dizilerde kına gecesi ritüellerindeki tüketim olgusunu yansıtan görüntüler

Kaynak: www.youtube.com

İncelenen 34 yerli dizinin 8 tanesinde gelen davetlilere hediye verilmesi söz konusudur. Kına ritüeli sırasında davetlilerin takması/kullanılması amacıyla dağıtılmış olan nedime taçları, kına tefleri, zilli kemerler ve “*bride to be*” kurdeleleri bu kapsamda değerlendirilmiştir. Dizilerde bu tarz hediye verilmesinin 2014 sonrasında arttığı görülmektedir. Kına gecesinde davetlilere hediyelik kına verilmesi yaygın bir uygulama olmasına karşın diziler arasında sadece *Asi*’de kına sonrasında davetlilere kına paketi dağıtılmasına yer verilmiştir. Davetlilerin kına gecesi için geline bir hediye vermelerine hiçbir dizide rastlanmamıştır. Kına gecesinde davetlilere çeşitli ikramlar sunulması yaygın bir davranış olarak değerlendirilmiştir. İncelenen dizilerin tam olarak yarısında davetlilere çay ve meşrubat gibi içeceklerin ve kuruyemiş, pasta, börek ve zeytinyağı gibi yiyeceklerin yer aldığı ikramlar sunulmuştur. Hem hediye alma verme durumunun hem de ikram konusunun diğer değişkenlerle örneğin dizi mekânı ve kına mekânıyla herhangi bir ilişkisi belirlenmemiştir.

Sonuç

Türkiye geleneksel toplumsal yapısını koruyan bir ülke olmasına karşın bu yapının değişmekte olduğu bugün için kaçınılmaz bir gerçektir. Bu değişimin bir yansımasını gözlemlemek üzere gerçekleştirilen bu çalışmada kına gecesi örneği üzerinden bir çözümleme yapılmıştır. Yerli dizilerdeki kına gecesi sahnelerinin incelenmesine dayanan araştırmada “*Yerli dizilerde bir geçiş ritüeli olarak kına gecesi, geleneksel uygulamalara uygun biçimde sahnelenmekte midir?*” sorusuna yanıt aranmıştır.

Özellikle 80’li yıllardan itibaren liberal ekonomiye geçiş ve izleyen dönemde küresel ekonomiye eklenmeyle birlikte Türkiye’de önemli toplumsal değişimler yaşanmıştır. Tüketim toplumu göstergelerinin gittikçe artması da bu değişimde belirleyici olmakta, medya da bu kültürün toplumda yerleşmesinde önemli bir rol üstlenmektedir. Toplumsal yaşantının vazgeçilmez bir parçası olan ritüeller ise yaşanan değişimlerden payına düşeni almaktadır. Zira geçiş ritüellerinin önemini korumasına karşın biçim ve içerik anlamında değişmesi bunu kanıtlar niteliktedir. Bu bağlamda toplumdaki evlilik törenlerinin vazgeçilmez unsurlarından biri olan kına gecesi, bu değişimlerin rahatlıkla gözlemlenebileceği bir geçiş ritüelidir. Bu kapsamda uluslararası ölçekte yapılan çalışmaların yanı sıra Türkiye’de de benzer çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Bunlar içinde kına gecesine odaklanan bir çalışmanın olmaması bu araştırma için itici güç olmuştur. Araştırma, tüketimle medya ilişkisi de göz önünde bulundurularak yerli dizilerdeki kına gecesi sahnelerinin incelenmesine dayandırılmıştır. Bu bağlamda 2003-2019 yılları arasında, yayınladıkları dönemin en yüksek izlenme oranlarını yakalayan dizileri belirlenmiş, aralarında kına gecesi sahnesi bulunanlar seçilmiştir. İçerik analizi yöntemiyle incelenen 34 kına gecesi sahnesi, geçiş ritüelinin geleneksel ve modern uygulamalarını içeren bir kodlama cetveli aracılığıyla çözümlenmiştir.

Araştırma bulguları, yerli dizilerdeki kına gecesi ritüelinin ağırlıklı geleneksel tarzda sürdürüldüğünü göstermektedir. Dizinin geçtiği yer olarak kent ve kır arasında bir ayrıma rastlanmamıştır. Buna karşın çeşitli değişkenlerde zaman içinde bir değişim söz konusudur. Kına gecesi sahneleri geleneksele uygun olarak çoğunlukla gece ve evde gerçekleştirilmektedir. Kına gecesine katılan davetlilere bakıldığında ise arkadaş ve aile bireylerinden oluşan

kadınların ağırlıkta olduğu, erkeklerin ise 10 dizide kına gecesine katıldığı belirlenmiştir. Erkeklerin katılımın 2011 sonrası arttığı da bulgular arasındadır. Öte yandan sadece 3 dizide damada kına yakılmıştır. Kıyafet ve kına yakma uygulamalarının ayrıntıları ise yine geleneksel uygulamalarla paralellik göstermektedir. Gelinler bindallı giymekte, yüzleri kırmızı yazmayla örtülmekte ve kına yakılan ellerine kırmızı kına eldiveni geçirilmektedir. Mum yakılarak gelinin etrafında dönme, altın koyma, gelin ağlatma ve kına öncesi/sonrası eğlenme gibi uygulamalara da sıklıkla rastlanmaktadır. Geleneksel kına türküleri kına gecesi ritüelinin vazgeçilmezi olarak dikkat çekmektedir zira incelenen tüm sahnelerde yer almaktadır. Gelenekselden uzaklaşılan uygulama ise el öpmedir. Kına yakıldıktan sonra yaygın bir uygulama olmasına karşın bu davranışa sadece 3 dizide yer verilmiştir. Benzer biçimde geleneksel ritüelde sık karşılaşılan bir unsur olarak davetlilere kına paketi verilmesi ise 1 dizide görülmektedir. Yerli dizilerdeki kına gecesi sahnelerinde geleneksel uygulamalar dışında rastlanan unsurların en dikkat çekici olanı ise gelen konuklara dağıtılan hediyelik duvak, kına tefi, zilli kemer, “*bride to be*” yazılı kurdeleler ve nedime taçlarıdır. 2014 sonrası arttığı gözlenen bu uygulama, kına gecesi ritüeline eklenen ve açıkça tüketim toplumu göstergesi olarak nitelenebilecek bir durumdur. Yine bu kapsamda değerlendirilebilecek bir diğer durum da geline özel yapılan taht ve bindallıya uygun olarak tasarlanmış taçtır. Geleneksel ritüelde bir yeri olmamasına karşın gösterişin ve abartının bir simgesi olarak son dönemlerde sıkça rastlanan birer unsur olarak 2013 sonrası yerli dizilerde kullanılmaya başlandığı görülmektedir.

Türkiye’de evlilik ritüelinin önemli bir tamamlayıcısı olan kına gecesi, belirli uygulamalar çerçevesinde gittikçe artan bir tüketim kültürüyle biçimlenmektedir. Organizasyon şirketlerinin önderliğinde özel mekânlarda düzenlenen ve dans gösterileriyle süslenen, her şeyin bir gösteriş malzemesi haline dönüştürüldüğü bir hale gelmiştir. Her ne kadar geleneksel ritüellerden kopmuyormuş gibi görünse de yerli dizilerde de tüketim kültürüyle harmanlanan bir nitelik taşımaya başladığı görülmektedir. Medyanın tüketim kültürünü teşvik eden yönü de göz önünde bulundurulduğunda medya ürünlerinin genelinde ve yerli diziler özelinde izleyen dönemlerde de daha da abartılı uygulamalara rastlanabileceği öngörülmektedir. Diğer medya ürünlerine odaklanan veya diğer ritüelleri inceleyen çalışmalar da bu alana farklı katkılar sağlayarak yerleşmekte olan bu yeni kültürün ortaya konmasına ve tartışılmaya açılmasına ortam yaratabilir.

Notlar:

- 1 Doğrudan ünlülerin yaşantısına odaklanan bir program türü olarak magazin programları da bu tarz ritüelleri en ince ayrıntısına kadar sunmaktadır. Ünlülerin kına geceleri, bekârlığa veda partileri, düğün törenleri, doğum öncesi yapılan baby shower’lar, ünlü lohusa annelerin görüntüleri, ünlülerin çocuklarının sünnet törenleri, askere giden ünlülerin uğurlanması ve ölen ünlülerin ardından düzenlenen cenaze törenleri bu programların ana malzemesini oluşturmaktadır.
- 2 Kanal D’de 22.02.2008 tarihinde yayınlanan Sabahların Sultanı Seda Sayan adlı program <https://www.youtube.com/watch?v=qJYljBrFNs0>, Erişim tarihi: 30.07.2019
- 3 Solak, banka reklamlarındaki mizahı incelediği tezinde düğün temalı “İş Bankası İhtiyaç Kredisi Reklamı (2015)”nın ayrıntılı çözümlemesini yapmaktadır (Solak, 2016: 66-71).

Kaynaklar

- Aça, M. (2018). Balıkesir kına organizasyonu firmaları -hayal satıcıları- üzerine halk bilimsel değerlendirmeler. *Motif Vakfı Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu*, 8-10 Kasım 2018/ Çanakkale Bildiriler Kitabı, 103-111.
- Akıncı Yüksel, N. A. (2019). Geleneklerin televizyon formatına dönüştürülmesi: ‘gelin evi’ ve kutsanan evlilik kurumu. *Türkiye’de televizyon formatları eleştirel çalışmaları*. İ. Erdoğan (Ed.). 109-127. İstanbul: Doruk.
- Chandler, D. (2008). *Advertising. The television genre book*. G. Creeber (Ed.). 178-80, London: Palgrave Macmillan.
- Demir, Ö. ve N. Bakar. (2004). Silifke Yörüklerinde doğum, evlenme ve ölüm gelenekleri üzerine bir araştırma. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 2004, sayı 35, 111-133.
- Demir, B. ve K. Topbaşoğlu. (2016). Türk ve Rus halklarında eskimeyen gelenek: Düğün. *Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 2 Sayı 1:1-18.
- Dülger, C. (2019). İzmir Ödemiş’te kına gecesi âdetleri. *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:2, Sayı:1, 53-68
- Gezgin, C. (2018). Evlilik kültürünün yeniden üretimi ve “Esra Erol’da” programı üzerine bir değerlendirme. *Televizyon çalışmaları*. M. Gürer (Ed.). 243-269. İstanbul: Der.
- Goffman, E. (2006). *Interaction ritual essays in face-to-face behavior*. London: Aldine Transaction.
- Levy, S. J. (1978). *Marketplace behavior-its meaning for management*. Chicago: AMACOM.
- O’Donnell, V. (2007). *Television criticism*. London: Sage.
- Mirzaoglu, G. (2007). Ballads for henna nights. 46th Annual Meeting of the Permanent International Altaistic Conference (PIAC). 22th June-27th June, Ankara, 2003. 46. *Uluslararası Sürekli Altayistik Konferansı Bildirileri: Altay Dünyasında Gündelik Hayat*. 293-299. Ankara: Türk Dil Kurumu: 880.
- Peacock, J. L. (2006). Ritüellerin sosyal evrim teorisi üzerine notlar. A. Koç (Çev.). *Millî Folklor*, 2006, Yıl 18, Sayı 69: 141-147.
- Rook, D. W. (1985). The ritual dimension of consumer behavior. *The Journal of Consumer Research*, 12: 251-264.
- Solak, B. B. (2016). *Televizyon reklamlarında mizah ve mizahi karakter kullanımı: Banka reklamlarına yönelik analiz*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya.
- Tanrıbuyurdu, G. (2016). Klâsik Türk şiirinde bir sembol dili olarak “kına”. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* Cilt: 5, Sayı: 1: 102-115.
- Victor, T. (1987). Betwixt and between: The liminal period in rites of passage. *Betwixt&Between: Patterns of Masculine and Feminine*. Carus Mahdi, S. Foster, M Little (Ed.). Open Court, La Salle: Illinois.
- Vincenzo, G. (2018). *New ritual society: Consumerism and culture in the contemporary era*. UK: Cambridge Scholars, ISBN:1-5275-1090-5.
- Yardımcı, M. (2012). *Yedi iklim Anadolu’dan halk bilimi yazıları*. İzmir.
- Yılmaz, M. (2010). *Türkiye’de kına yakma geleneği ve kına türküleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.

Elektronik kaynaklar

- Uçankuş. (t.y.). Ratingler. <https://www.ucankus.com/ratingler>, Erişim tarihi: 31.07.2019 – 01.08.2019
- Kraliyet Düğünü: Prens Harry ve Meghan Markle Evlendi, (Mayıs, 2018). <https://www.bbc.com/turkce/live/44179958>, Erişim tarihi: 30.07.2019

Diziler

- Badem, H. B. (Senarist), Ekinçi, B. F. (Senarist) & Doğan, M. Ş. (Yönetmen). (2015). 31. Bölüm. [Televizyon dizisi bölümü]. F. Turgut (Yapımcı), *Güzel Köylü* içinde. Gold Film; Star TV.
- Birgören, E. (Senarist) & Onbul, M. (Yönetmen). (2018). 60. Bölüm. [Televizyon dizisi bölümü]. O. Sınay (Yapımcı), *Sen Anlat Karadeniz* içinde. Sinegraf; ATV.
- Boralıoğlu, G. (Senarist), Şen, N. (Senarist) & Sabacı, K. (Yönetmen). (2003). 48. Bölüm [Televizyon dizisi bölümü]. E. Avcı (Yapımcı), *Zerda* içinde. TMC; ATV.
- Cehiz, N. (Senarist), Teker, A. (Senarist) & Bulut, A. (Yönetmen). (2007). 74. Bölüm [Televizyon dizisi bölümü]. Ş. Avşar (Yapımcı), *Ihlamlar Altında* içinde. Avşar Film; Kanal D.
- Ceylan, K. (Senarist), Atasoy, Ö. (Senarist) & İpekören, S. (Yönetmen). (2011). 54. Bölüm. [Televizyon dizisi bölümü]. B. Atay (Yapımcı), *Gönülçelen* içinde. Asis Yapım; ATV.
- Çıplak, E. (Senarist), Çalap, H. (Senarist) & Berksoy, N. Ç. (Yönetmen). (2014). 6. Bölüm. [Televizyon dizisi bölümü]. A. Tan (Yapımcı), *Küçük Gelin* içinde. Ser Film; STV.
- Çobanoğlu, S. (Senarist) & Saraçoğlu, M. (Yönetmen). (2019). 17. Bölüm. [Televizyon dizisi bölümü]. H. Aslan (Yapımcı), *Savaşçı* içinde. Limon Film; Fox TV.
- Dirican, G. (Senarist), Cehiz, N. (Senarist) & Mercan, C. (Yönetmen). (2008). 39 Bölüm. [Televizyon dizisi bölümü]. B. Atay (Yapımcı), *Asi* içinde. Asis Yapım; Kanal D.
- Dişli, M. (Senarist) & Yaman, L. (Yönetmen). (2013). 125. Bölüm. [Televizyon dizisi bölümü]. M. Karaca (Yapımcı), *Bir Erkek Bir Kadın* içinde. Bando Yapım; Star TV.
- Engin, A. (Senarist), Yıldız, İ. (Senarist) & Ede, A. C. (Yönetmen). (2006). 11. Bölüm [Televizyon dizisi bölümü]. O. Sınay (Yapımcı), *Acı Hayat* içinde. Sinegraf; Show TV.
- Ergin, S. (Senarist), Bekler, F. (Senarist) & Balcı, G. (Yönetmen). (2006). 22. Bölüm [Televizyon dizisi bölümü]. E. Avcı (Yapımcı), *Beyaz Gelincik* içinde. TMC; ATV.
- Ergun, M. (Senarist) & Karıcı, C. (Yönetmen). (2016). 51. Bölüm. [Televizyon dizisi bölümü]. G. Oğuz (Yapımcı), *Hayat Şarkısı* içinde. Most Production; Kanal D.
- Eroğlu, Y. (Senarist), Gürsoy, G. (Senarist) & Aytekin, M. G. (Yönetmen). (2013). 55. Bölüm. [Televizyon dizisi bölümü]. F. Aksoy (Yapımcı), *Umutsuz Ev Kadınları* içinde. Med Yapım; Fox TV.
- Ertaş, R. (Senarist) & Seriner, Y. (Yönetmen). (2010). 110. Bölüm. [Televizyon dizisi bölümü]. T. İnanoğlu (Yapımcı), *Akasya Durağı* içinde. Erler Film; Kanal D.
- Güler, E. (Senarist) & Güler, E. (Yönetmen), Kocatürk, T. (Yönetmen). (2018). 50. Bölüm. [Televizyon dizisi bölümü]. İ. Gündoğdu (Yapımcı), *Yeni Gelin* içinde. Süreç Film; Show TV.
- Güneyer, T. (Senarist), Toprakoğlu, A. (Senarist) & Güler, A. (Yönetmen). (2009). 78. Bölüm. [Televizyon dizisi bölümü]. A. Gündoğdu (Yapımcı), *Adanalı* içinde. Kuzey Production; ATV.
- Güven, B. (Senarist), & Tekay, B. (Yönetmen). (2005). 3. Bölüm [Televizyon dizisi bölümü]. B. Güven (Yapımcı), *Kadın İsterse* içinde. Primart; Star TV.
- İnay, T. (Senarist) & Uğur, Ö. (Yönetmen). (2010). 81. Bölüm. [Televizyon dizisi bölümü]. A. Kayımtu (Yapımcı), *Geniş Aile* içinde. D Productions; Star TV.
- Müjde, G. (Senarist) & Karlıdağ, T. (Yönetmen). (2004). 97. Bölüm [Televizyon dizisi bölümü]. A. Gündoğan (Yapımcı), *Hayat Bilgisi* içinde. Süreç Film; Show TV.
- Müjde, G. (Senarist) & Onur, B. (Yönetmen). (2012). 73. Bölüm. [Televizyon dizisi bölümü]. İ. Gündoğdu (Yapımcı), *Yahşi Cazibe* içinde. Süreç Film; ATV.
- Özer, G. (Senarist), Heptürk, Ö. E. (Senarist) & Akvardar, T. (Yönetmen). (2003). 25. Bölüm [Televizyon dizisi bölümü]. O. Yağmurdereli (Yapımcı), *Kınalı Kar* içinde. Yağmur Ajans; Kanal D.
- Özer, G. (Senarist) & Teber, F. (Yönetmen). (2004). 17. Bölüm [Televizyon dizisi bölümü]. S. Güçlü (Yapımcı), *Bütün Çocuklarım* içinde. Masalevi; Kanal D.

- Özışık, E. (Senarist) & Akaydın, Y. A. (Yönetmen). (2018). 50. Bölüm. [Televizyon dizisi bölümü]. Timur Savcı (Yapımcı), *Söz* içinde. Tims&B Productions; Star TV.
- Özkök, M. O. (Senarist) & Tan, O. (Yönetmen). (2007). 53. Bölüm [Televizyon dizisi bölümü]. Y. İrvül (Yapımcı), *Ezo Gelin* içinde. Pastel Yapım; Show TV.
- Semerci, G. A. (Senarist), Eroğlu, Y. (Senarist) & Arslan, H. (Yönetmen). (2017). 65. Bölüm. [Televizyon dizisi bölümü]. M. Y. Alp (Yapımcı), *Aşk ve Mavi* içinde. NTC Medya; ATV.
- Semerci, G. A. (Senarist), Eroğlu, Y. (Senarist) & Birinci, S. (Yönetmen). (2017). 76. Bölüm. [Televizyon dizisi bölümü]. M. Y. Alp (Yapımcı), *Kırgın Çiçekler* içinde. NTC Medya; ATV.
- Tezcan, E. (Senarist), Şahin, F. (Senarist) & Karcı, C. (Yönetmen), Tairi, B. (Yönetmen). (2019). 1. Bölüm. [Televizyon dizisi bölümü]. B. Akdeniz (Yapımcı), *Hercai* içinde. Mia Yapım; ATV.
- Yılmaz, Ö. (Senarist), Topbaş, B. G. (Senarist) & Saral, H. (Yönetmen). (2016). 71. Bölüm. [Televizyon dizisi bölümü]. K. Çatay (Yapımcı), *Kara Sevda* içinde. Ay Yapım; Star TV.
- Yörenç, E. (Senarist) & Bilgin, A. (Yönetmen). (2014). 75. Bölüm. [Televizyon dizisi bölümü]. K. Çatay (Yapımcı), *Med Cezir* içinde. Ay Yapım; Star TV.
- Yörenç, E. (Senarist), Gençoğlu, M. (Senarist) & Eraslan, M. (Yönetmen). (2008). 3. Sezon Fragman. [Televizyon dizisi bölümü]. K. Çatay (Yapımcı), *Yaprak Dökümü* içinde. Ay Yapım; Kanal D.
- Yörenç, E. (Senarist), Gençoğlu, M. (Senarist) & Saral, H. (Yönetmen). (2009). 79 Bölüm. [Televizyon dizisi bölümü]. K. Çatay (Yapımcı), *Aşk-ı Memnu* içinde. Ay Yapım; Kanal D.
- Yörenç, E. (Senarist), Gençoğlu, M. (Senarist) & Saral, H. (Yönetmen). (2011). 73. Bölüm. [Televizyon dizisi bölümü]. K. Çatay (Yapımcı), *Fatmagül'ün Suçu Ne?* içinde. Ay Yapım; Kanal D.
- Yurdakul, A. (Senarist) & Gök, Ş. (Yönetmen). (2005). 11. Bölüm [Televizyon dizisi bölümü]. T. İnanoğlu (Yapımcı), *Gurbet Kadını* içinde. Erler Film; Show TV.
- Zengin, A. (Senarist), Zengin, B. (Senarist) & Pulat, H. T. (Yönetmen). (2015). 6. Bölüm. [Televizyon dizisi bölümü]. Ş. A. Turgut (Yapımcı), *No: 309* içinde. Gold Film; Fox TV.
- Zerener, K. (Senarist), Akman, S. (Senarist) & Sönmez, Ş. (Yönetmen). (2012). 23. Bölüm. [Televizyon dizisi bölümü]. F. Atmaca (Yapımcı), *Huzur Sokağı* içinde. Set Film; ATV.



folk/ed. Derg, 2020; 26(3):691-405
DOI: 10.22559/folklor.1205

“Suyla Arınma”dan Modern Zamanların “Gelin Hamamı”na: Tarihi Karacabey Hamamı’nda Gelin Hamamı

From “Water Purification” to “Bridal Bath” of Modern Times:
Bridal Bath in Historical Karacabey Bath

Pınar Kasapoğlu Akyol*

Öz

Bu çalışmada, geçiş dönemi kültürel pratiklerinden olan “gelin hamamı” geleneğinin günümüzde Ankara’da “Tarihi Karacabey Hamamı”nda yeniden canlandırılmaya çalışıldığı uygulama biçimleri konu edilmektedir. Gelin hamamı, evlenme ve düğün geleneklerinin belli bir evresine eşlik eden tören ve eğlencelerle geleneksel Türk hamam kültürünün bir parçasıdır. Ritüel pratiklerinde sıklıkla gördüğümüz suyla arınma, birçok inanç, din ve kültürde (tıpkı ateş ve toprak gibi) temizlenmenin, yenilenmenin verimliliğin ve bereketin aracı olarak kullanılmaktadır. Çalışmada evlenme gelenekleri içindeki yeri ve önemiyle gelin hamamı uygulamaları, geleneksel kültürümüzde suyla arınmanın bir biçimi olarak ele alınmaktadır. Bu nedenle hamamlar, bir doğal ihtiyaç olan temizlenmenin yanı sıra suya atfedilen değer ve kutsallıkla arınmanın en önemli kültürel mekânları haline gelmiştir. Hamamların ve hamamda yıkanma alışkanlığının hayatımızdan hızla çekilmesi karşısında, tarihi hamamların somut kültürel miras açısından önemi kadar, hamam kültürü ve gelin hamamı geleneğinin de bir somut olmayan kültürel miras unsuru

Geliş tarihi (Received): 09.03.2020 - Kabul tarihi (Accepted): 19.06.2020

* Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Halkbilim Bölümü. pkasapoglu@ankara.edu.tr, ORCID ID 0000-0003-0106-368X

olarak kaybolmasına neden olmaktadır. Bir yandan tarihi ve mimari özellikleriyle korunmaya çalışılan hamamların, hamam kültürünün korunması ve yaşatılması adına müze uygulamalarına sahne oldukları, öte yandan tarihi hamamların hamam kültürü geleneğini yaşamak ve yaşatmak adına yeni işlevleriyle eski gelin hamamı uygulamalarını canlandırmaya çalıştıkları izlenmektedir. Ankara’da bu geleneğe uzun yıllar tanıklık etmiş “Tarihi Karacabey Hamamı” son yıllarda “bekârlığa veda partisi” veya “kına geceleri” adıyla geleneği canlandırmaya çalışan ve sayıları her geçen gün artan hamamlardan birisidir. Karacabey Hamamı’nda gerçekleştirilen alan çalışmasında; gözlemlerle deneyimlenen gelin hamamları ve bu kültürel pratiğin uygulayıcıları olan hamam işletmecileri, “natır”lar ve gelin adayları ile yapılan derinlemesine görüşmeler veri kaynaklarımızı oluşturmuştur. Sonuçta, hamam kültürü ve özellikle “gelin hamamı” pratiğinin değişen yüzü dikkate değer sonuçlarıyla sergilenmeye çalışılmış, uygulayıcıların konuya ilişkin farkındalığına rağmen geleneğin kendisi ve koruma yaklaşımları konusundaki bilgi yetersizlikleri amaç, içerik ve uygulamalarda değişikliklere yol açtığı ve özellikle eğlence boyutunun öne çıkarıldığı görülmüştür. Bu ilginin ticari kaygılar ve tüketim kültürü içinde geleneğin korunması, yaşatılması, aktarılması konusunda izleyeceği süreç önemlidir.

Anahtar sözcükler: *su, arınma, geçiş ritleri, hamam kültürü, gelin hamamı, tarihi Karacabey hamamı*

Abstract

In this study, “bridal bath” tradition, which is one of the transitional cultural practices (*rites of passage*), and its current forms of practices in “Historical Karacabey Bath” in Ankara, are tried to revive are discussed. The bridal bath is a part of the traditional Turkish bath culture with ceremonies and entertainment accompanying a certain phase of marriage and wedding traditions. Water purification, which we often see in ritual practices, is used in many beliefs, religions and cultures (just like fire and earth) as a means of cleaning, regeneration, and fertility. In the study, the applications of the bride bath with its position and importance in the traditions of marriage are considered as a form of water purification in our traditional culture. For this reason, baths have become the most important cultural places of purification with the value and sanctity as well as cleaning, which is a natural need. In the face of the rapid withdrawal of baths and bathing habits from our lives, the importance of historical baths in terms of concrete cultural heritage, as well as the tradition of bath culture and bridal baths, are lost as an intangible cultural heritage. On the one hand, it is observed that the baths, which are tried to be protected with their historical and architectural features, and on the other hand, try to revive the old bridal bath practices with their new functions in order to live and keep the tradition of the bath culture alive. The “Historical Karacabey Bath”, which has witnessed this tradition for many years in Ankara, is one of the Turkish baths that has been trying to revive the tradition with the name “bachelorette party” or “henna nights” in recent years. Our data sources were bridal baths experienced by observations in the fieldwork carried out in Karacabey Bath and conducted in-depth interviews with the practitioners of this cultural practice who are the bath operators, “natır”s and bride candidates. As a result, the changing face of the bath

culture and especially the “bridal bath” practice was tried to be conveyed with its remarkable results, despite the awareness of the practitioners about the subject, it was seen that the lack of knowledge about the tradition itself and conservation approaches led to changes in purpose, content and practices, and especially the entertainment dimension was emphasized. The process that this interest will follow in terms of safeguarding, keeping alive and transferring the tradition within the commercial concerns and consumer culture is important.

Keywords: *water; purification, the rites of passage, bath culture, bridal bath, historical Karacabey bath*

Extended abstract

In this study, “bridal bath” tradition, which is one of the transitional cultural practices (*rites of passage*), and its current forms of practices in “Historical Karacabey Bath” in Ankara, are tried to revive are discussed.

Water is used as a means of purification, cleaning, regeneration, productivity and fertility in many cultural practices such as fire and soil. The value attributed to water, its holiness, manifests itself in every stage of life. This sacred power of water comes from the its potential of treating the diseases and healing the patients. That has been the reason of intense beliefs, narratives and practices that have been formed around these beliefs.

Especially in the transitional practices (*rites of passage*) of human life such as birth, marriage and death, water purification appears in various forms. According to the common belief, the person (*liminal personae- threshold people*) is weak and vulnerable to harmful effects during transitional phases (*liminality*). It is also believed that the purpose of these practices is to determine, bless and celebrate this new state of the person in the transition phase, as well as to protect the person from the dangers and harmful effects that are believed to be concentrated during this time. In addition to the importance of water and water purification (washing, cleaning, etc.), in many beliefs, religions and cultures, it is seen that cultural practices are carried out in different ritual phases accompanying important rites of passage of human life such as rites of puberty (initiation), rites of abundance (fertility) and rites of life-crisis.

The “bridal bath” is one of the important marriage traditions that has become a part of the traditional Turkish bath culture with ceremonies and entertainment accompanying a certain phase of marriage. In the “bridal bath” and “groom bath” performed before marriage, beyond the cleaning of the individual (bride or groom) from visible dirt at the liminal stage during marriage, the power of water is utilized through a ceremonial practices in order to purify these individuals and protect them from all kinds of evil.

As a matter of fact, baths have become the most important cultural places of purification with the value and sanctity as well as the cleaning that is a natural need. Therefore, baths are one of the important venues that host cultural practices that accompany transitions such as birth (*kırlama, maternity baths*), weddings (*bridal-groom baths*) and death (*mourning baths*).

In the face of the rapid withdrawal of baths and bathing habits from our lives, the importance of historical baths in terms of tangible cultural heritage, as well as the tradition of bath culture and bridal baths, are lost as an intangible cultural heritage. The bridal bath tradition which is a part of the bath culture, now lives in the memories.

On the one hand, it is observed that the baths, which are tried to be protected with their historical and architectural features, and on the other hand, try to revive the old bridal bath practices with their new functions in order to live and keep the tradition of the bath culture alive. Also, they are the scene of museum practices for the protection and survival of the bath culture.

The “Historical Karacabey Bath”, which was completed in Ankara as a part of a *külliyeye* (complex buildings) in 1440 and has witnessed this tradition for many years, is one of the Turkish baths that has been trying to revive the tradition with the name of “bachelorette party” or “henna nights” in recent years. It is seen that the visibility of Karacabey Bath has increased because of the contact information on the social media (web page, instagram account, facebook account), photos of the bridal baths performed in the bath, and videos. Today, it is understood that the candidates of the bride started to demand the baths of the bride made by the celebrities they follow on social media from the bath operators. As a result of these demands, it is understood that such an organization was formed in Karacabey Bath.

Our data sources were bridal baths experienced by observations in the fieldwork carried out in Karacabey Bath and conducted in-depth interviews with the practitioners of this cultural practice who are the bath operators, “natir”s and bride candidates. As a result, the changing face of the bath culture and especially the “bridal bath” practice was tried to be conveyed with its remarkable results, despite the awareness of the practitioners about the subject, it was seen that the lack of knowledge about the tradition itself and conservation approaches led to changes in purpose, content and practices, and especially the entertainment dimension was emphasized. With these practices, it is understood that the candidates of the brides thought that they were actually doing the popular, while they rediscovered the traditional one.

Despite the awareness of Turkish bath administrators on the subject, it is seen that the improper of knowledge about the tradition itself and protection/safeguarding approaches lead to changes in purpose, content and applications and especially the entertainment dimension is emphasized. With these practices, it is possible to say that women who go to the baths regularly and often with the idea of “washing, cleaning and purification”, which form the basis of the traditional bath culture, are now replaced by women who go to the bath for fun on special occasions. Before anything else, it is engrossing that the tradition of “bridal / henna bath” is safeguarded as a cultural heritage element in traditional wedding traditions, and that it is brought back to life by a commercial enterprise. The process that this interest will follow in terms of safeguarding, keeping alive and transferring the tradition within the commercial concerns and consumption culture is important.

Giriş

Başlıca geçiş dönemlerinden biri olan evliliğin hemen her evresinde sayısız âdet, uygulama, inanç ve dinsel-büyüsel işlemler yer almaktadır. Bunlardan birisi de “gelin hamamı”dır. Gelin hamamı, evlenme ve düğün geleneklerinin belli bir evresinde gerçekleştirilen, düğün sahibi aileler tarafından çağrılmış olan davetlilerin bir araya gelerek hamamda yıkandıkları, eğlendikleri, konuklara yiyecek ve içeceklerin sunulduğu törenleri kapsamaktadır. Birçok toplum, inanç, din ve kültürde olduğu gibi temizlenmenin, yenilenmenin, verimliliğin ve bereketin aracı olarak kullanılan su ve suyla arınmanın, bu kültürel pratiğin özünde yer aldığı söylenebilir. Çalışmamızda evlenme gelenekleri içindeki yeri ve önemiyle “eşik”/ (eşiksellik) olarak tanımlanan ritüelistik evrede gerçekleşen gelin hamamı uygulamaları, suyla arınma inancından günümüzde aldığı yeni biçimleriyle Ankara Tarihi Karacabey Hamamı gelin hamamı örneğinde ele alınmaktadır. Karacabey Hamamı’nda gerçekleştirilen alan çalışmasında; gözlemlerle deneyimlenen gelin hamamları ve bu kültürel pratiğin uygulayıcıları olan hamam işletmecileri, “natır”lar ve gelin adayları ile yapılan derinlemesine görüşmeler veri kaynaklarımızı oluşturmuştur. Ayrıca internet aracılığıyla -Karacabey Hamamı’nın ve gelin adaylarının kişisel sosyal medya hesaplarından- elde edilen görsellerden ve bilgilerden yararlanılmıştır.

Su ve suyla arınma

Dört kurucu unsurdan (anâsır-ı erbaa) biri olan suyun en temel özelliği yaşam kaynağı oluşudur. Beslenmedeki yeri ve öneminin yanı sıra insanlar suyu, temizle(n)mek, yıkanmak, iyileş(tir)mek ve arınmak için de kullanmışlardır. Bir yaşam kaynağı olarak üremenin, verimliliğin, saflığın simgesi olduğu kadar arınmanın da aracı olmuştur. Su, tıpkı ateş ve toprak gibi birçok kültürel pratikte verimliliğin, bereketin ve arınmanın aracı olarak kullanılır. Suyun kozmogonide, yaratılış mitlerinde, ritüellerde her zaman aynı işlevlerle karşımıza çıktığı görülür. Suya atfedilen değer, onun kutsallığı, hayatın her evresinde kendini gösterir. Hastalıkları uzaklaştıran, hastaları iyi eden suyun bu kutsal gücü bir şifa kaynağı olarak yoğun inançların ve bu inançlar etrafında şekillenen anlatıların, pratiklerin nedeni olmuştur.

Suyun geçiş ritlerindeki önemi konusunda, suyla temasın her zaman yenilenmeyi temsil ettiğine işaret eden Mircae Eliade, “suyun erginleme törenlerinde yeniden doğumu bahsettiğini, büyüsel ritüellerde iyileştiriciliğini, cenaze törenlerinde ölümden sonra doğumu garantilediğini” belirtir (2017: 41). İnsan hayatının doğum, evlilik ve ölüm gibi önemli geçiş dönemlerine eşlik eden suyun, yenilenme ve arınma işlevleriyle öne çıktığı görülür. Nitekim, Victor Turner Afrika’da gerçekleştirilen ritüellerde kullanılan en önemli sembollerden biri olan “su”yun, “beyaz” semboller kategorisinde olduğunu ve bu vasfı ile “iyilik”, “arılık”, “iyi talih” ve “güç”ü (2018: 71) temsil ettiğini ve ağızdan püskürtülen su ile kutsama gerçekleştirildiğini (2018: 127) dile getirmiştir. Ayrıca, suyun şifa verme yönüne vurgu yapan Turner’e göre, suyun kullanıldığı bu ritlerin bir işlevi de “hastalıkları yıkayıp akıtmak”tır (2018: 71).

Yenilenmenin yanı sıra hem bedensel, hem de ruhsal boyutları olan “arınma” kavramı, “tabuları çiğneme, dinsel buyruklara karşı davranma, günah işleme ve kötü ruh ve güçlerin etkisi altına girme sonucu doğan ruhsal kirlenmeden, hem kendisinin gözünde hem de üyesi bulunduğu topluluğun gözünde kurtulmak amacıyla, belirli kural ve işlemleri yerine getirerek yapılan temizlenme” anlamına gelmektedir. Su, ateş ve toprak arınmanın evrensel

olarak kullanılan öğeleridir. Yıkama (*abdest*, *kırklama*) su ile; *teyemmüm* (*abdest*) toprak ile; ateşten atlama, ateşi vücut üzerinde gezdirmeye (*alazlama*) ile yakma (*dağlama*) ateşle gerçekleştirilen arınma pratikleridir (Emiroğlu ve Aydın, 2012: 62). Ellerin, yüzün dirseklere kadar kolların, başın, ayakların yıkanmasını içeren abdest, inananların arınmış olarak Allah huzuruna çıkmalarını sağlayan bir pratiktir. Cinsel ilişki, menstrüasyon, doğum ve ölümden sonra ve önemli bayramlar ve İslamiyet'e geçiş sonrasında zorunlu olan gusül abdesti ise, bütün vücudun yıkanmasını gerektiren genellikle hamamlarda gerçekleşen daha temel bir arınma biçimidir (Blake, 2012: 318).

Suyun ve suyla arınmanın (yıkama, temizlenme vb.) başta su kültü içindeki önemi ile birçok inanç, din ve kültürdeki öneminin yanı sıra, erginleme, verimlilik (bolluk, bereket) ve kriz gibi geçiş ritlerine eşlik eden kültürel pratiklerle sürdürüldüğüne tanık olmaktadır.

Geçiş ritleri

“Geçiş ritleri” (*inisiasyon ritleri*), A. Van Gennep'in *Les Rites de Passage* (Paris, 1909) adlı kültürlerarası çalışmasında dile getirdiği gibi bir toplumsal statüden diğerine geçiş ve bunlara eşlik eden ayinleri/ritüelleri simgeleyen, insanın hayatında meydana gelen yeni bir döneme vurgu yapan bir kavramdır: “yer, durum, toplumsal konum ve yaştaki her değişime eşlik eden ritlerdir”. Evrenin kendisinin insan yaşamında etkileri olan bir dönemsellik tarafından yönetildiğini belirten Gennep, tüm toplumlarda insan hayatının “doğum, erginlik, evlilik ve ölüm” gibi bir dizi dönemsel geçişten oluştuğunu dile getirir (Turner, 2018: 95).

Sedat Veyis Örnek de, “geçiş dönemleri”nin en önemlileri olarak tanımladığı “doğum, evlenme ve ölüm” geçiş dönemlerinde birçok inanç, âdet, töre, tören, âyin, dinsel ve büyüsel özlü işlem etrafında kümелendiğini, içinde bulunulan kültürün beklentilerine ve kalıplarına göre şekillendiğini, her birinin kendi bünyesi içerisinde birtakım alt bölümlere ve basamaklara ayrıldığını dile getirmektedir. Yaygın inanca göre, kişinin bu dönemler sırasında güçsüz ve zararlı etkilere karşı açık olduğuna inanıldığından, bu uygulamaların amacı, “kişinin bu geçiş dönemindeki yeni durumunu belirlemek, kutsamak, kutlamak, aynı zamanda da kişiyi bu sırada yoğunlaştığına inanılan tehlikelerden ve zararlı etkilerden korumaktır” (Örnek, 2000: 131).

Kişiyi korumak amaçlı gerçekleştirilen, geçiş içeren ve benzer kavramsal örüntüleri bulunan bu ayinler, *ayrılma/kopuş evresi*, *geçiş/eşiksellik evresi* ve *yeniden bütünleşme evresi* olarak adlandırılan üç ayinsel evreden oluşur (Gennep, 1961: 10-11). İlk evre, bireyin ya da grubun önceki statüden ayrılışını simgeler; ikinci evre, kişinin eski statüden ayrılmakla birlikte henüz yeni statüye de varamadığı, ne eski ne de yeni statüsüyle ilişkisinin olmadığı geçiş evresidir. Son evre ise, bir statüden diğerine geçişin sembolik olarak tamamlandığı evredir (Turner, 1974: 56-57; Turner, 2018: 95-96). Kişinin, “üstlenmesi gereken yeni rolü, görevi ve hakları tanımlar, bilgi aktarımı sağlar ve kişinin o konudaki yeterliliğini test eder. Bütünleşme ritlerinin karakteristik özelliği; örneğin kişinin ondan beklenen görevleri gerçekleştirmek için becerilerini ve yeni rolüne adapte olma isteğini sergilediği sembolik pratikleri içermektedir” şeklinde açıklanan eşiksellik (*liminal*) evresi (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 325; Turner, 1974: 56-57), kişinin hayatında meydana gelen değişikliğin farkına varmasını sağlar.

Arınma mekânı: Hamamlar

Hamamlar, insanların özellikle doğal ihtiyaçlarını karşılamada temizlenme ve suya atfedilen değer ve kutsallıkla arınma, şifa bulma ve hatta sosyalleşme, eğlenme ihtiyaçlarını da karşılamak için kullanıldıkları en önemli kültürel mekânlardan biri haline gelmişlerdir.

Suyla arınma mekânı olarak kullanılan hamamların geçiş ritleri sırasında kullanılan bir mekân olması hiç sıradan değildir. Bu nedenle, hamamlar doğum (kırk hamamı, loğusa hamamı), düğün (gelin-güvey hamamı) ve ölüm (yas hamamı) gibi geçiş dönemlerine eşlik eden kültürel pratiklere ev sahipliği yapan en önemli mekânlardan biridir.

Arınmak için su kullanımının hem bedensel, hem de ruhsal boyutları bulunmaktadır. Suyun temizleyici ve arındırıcı özelliği ve bu amaçlarla kullanımı insanlık tarihi kadar eskidir. Gerek dünyaya yeni gelen bebeği, gerekse yeni doğum yapmış lohusayı korumak, temizlemek, arınmasını sağlamak amacıyla “doğum” sonrasında “kırk hamamı, lohusa hamamı” yapılmaktadır. Doğum sonrasında olduğu gibi ölüm sonrasında gerçekleştirilen “yas hamamı” da, ölen kişinin yakınlarının gerçekleştirdiği uygulamalardan biridir. Yastan çıkmanın gerektirdiği önemli âdetlerden biri yaslı aile üyelerinin yıkanmasıdır. Bu âdet, suyun arıtıcı ve temizleyici niteliğiyle sıkı sıkıya ilişkilidir (Örnek, 2000: 222- 223).

Evlilik öncesi gerçekleştirilen “gelin” ve “güvey hamamı”nda, evlilik aşamasındaki eşikteki bireyin (gelin veya damat) görünür pisliklerden temizlenmesinin ötesinde, geçiş anında (eşiksellik) bu bireylerin her türlü kötülüklerden arınması ve onları uzaklaştırması için suyun gücünden törensel bir uygulama ile yararlanılmaktadır.

Hamamda gerçekleştirilen “gelin hamamı”, geçiş ritlerinden “evlenme”nin önemli bir pratiği olarak karşımıza çıkar. Gelin hamamı düğün öncesi gelin için son hazırlıklarının yapıldığı gelinin düğüne hazırlanması için yapılan faaliyetlerin bütünüdür. Geleneksel gelin hamamı uygulamalarında amaç, gelini genellikle gelin hamamının yapıldığı günün akşamı yapılacak olan kına gecesine hazırlamak, bekâr olarak arkadaşlarıyla birlikte son kez eğlenmek ve gelin adayının hayatında yeni bir dönem olan evlilik kurumuna temiz ve arınmış bir şekilde hazırlamaktır.¹

“Kına hamamı”, “on beş hamamı” (Divriği), “tel hamamı” (Isparta) adları da verilen bu âdet gereğince her iki taraftan çağrılanlar bir araya gelerek yıkanır. Varlıklı olan aileler hamamı tümünden tutarlar; durumları elverişli olmayanlarsa belli sayıda kurna kiralamakla yetinirler. Hamamda konuklara serinletici içecekler, mevsimlik meyveler sunulur. Kimi yerlerde, örneğin; Sivas ve Yozgat’ta gerdekten önce, güvey ve arkadaşları için “güvey hamamı” düzenlenir (Örnek, 2000: 198- 199).

Günümüzde değişen yaşam koşulları ile hamam kültürünün özellikle büyük şehirlerde eskisi gibi yoğun yaşanmadığı bilinse de², yine de özellikle küçük yerleşim yerlerinde hamam kültürü etrafında şekillenen kültürel pratiklerin devam ettirilmeye çalışıldığı bilinmektedir. Evlenme törenlerinde gerçekleştirilen gelin hamamı pratiğinin kentin kültür ortamında geleneğin değişen ve dönüşen yeni biçimleriyle yaşatılmaya çalışıldığı da izlenmektedir³.

Tarihi Karacabey Hamamı'nda yeniden canlandırılan “Gelin hamamı”

Ankara’da yapımı 1440 yılında bir külliyein parçası olarak tamamlanan, bu geleneğe yıllarca tanıklık etmiş “Tarihi Karacabey Hamamı”nda; “gelin hamamı”, son yıllarda “kına gecesi” ya da “bekârlığa veda partisi” olarak adlandırılmakta ve geleneğin değişen yüzüyle yeniden canlandırıldığı gözlenmektedir.



Fotoğraf 1-2. Tarihi Karacabey Hamamı (<https://karacabeyhamami.com.tr/tarihce/>)

Karacabey Hamamı gelin hamamı etkinliklerini, geleneği yaşamak ve yaşatmak isteğiyle sürdürmeye çalışan, sayıları her geçen gün artan hamamlardan biridir. Hamamın sosyal medyada (ağ sayfası, Instagram hesabı, Facebook hesabı) yer alan iletişim bilgileri, hamamda gerçekleştirilen gelin hamamı fotoğrafları, videoları sayesinde görünürlüğünün arttığı ve böylece bu konuda bir organizasyona sahip olduğu anlaşılmaktadır.⁵

Karacabey Hamamı işletmeci ve çalışanları evlenme gelenekleri ve düğünlerin önemli bir etkinliği olan gelin hamamının kentin yeni yaşam tarzı içinde hızla kaybolduğunu ve gelin hamamı etkinliklerini yeniden canlandırmakla bu kültürün tanıtımına, korunmasına ve yaşatılmasına hizmet ettiklerini aktarmaktadırlar⁶. Bu duruma, gerçekleştirilen gelin hamamı etkinlikleri, gelin adaylarının ve ailelerinin eski ve yeni bir arada yaşama ve yaşatma arzuları ve düğün adetlerini yeniden yaşama arayışları neden olmaktadır.



Fotoğraf 3. Tarihi Karacabey Hamamı Kadınlar Bölümü Girişi

Baba mesleği olan hamamcılığı, babasından devralan Saniye Şendal 2005 yılından itibaren Karacabey Hamamı'nı işletmeye başlamıştır. Hamama bir “yenilik getirmek” isteyen Saniye Hanım, gelin hamamı konusunda önce araştırmalar yaparak bu uygulamaya başladıklarını dile getirmektedir:

Benim asıl amacım, eskiden var olan bu kültürü günümüze taşıyıp tanıtmaktı. Biraz eskiden alarak, biraz yeniden katarak yeni bir sentez oluşturmak istedim. 15-16 yıl oldu ve artık gelin hamamı Karacabey Hamamı ile özdeşleşti (Saniye Şendal, Görüşme, 23.01.2020).

Saniye Hanım'dan sonra aile geleneğini sürdürerek hamam işletmeciliğini ablasından birkaç yıl önce devralan Tülay Hanım ise, gelin adaylarının sosyal medyada takip ettikleri ünlülerin yaptıkları gelin hamamlarını kendilerinden talep etmeye başladıklarını dile getirirken, bu konuda popüler kültürün ve yeni medyanın etkilerinden söz etmektedir. Karacabey Hamamı'nda aslında popüler olanı gerçekleştirdiklerini düşünürken, geleneksel olanı yeniden keşfettikleri anlaşılmaktadır:

Aslında var olanı, eski olanı, yeniden canlandırdıklarını bilmeyen gelin adaylarını hamamımızda ağırlayarak hem onları mutlu bir şekilde yeni hayatlarına hazırlıyoruz. Hem de bu tarihi mekânda bu kültürün yok olmadan aktarılmasına aracı oluyoruz (Tülay Ö., Görüşme, 24.01.2020).

Bir işletme olarak, ekonomik kazancın yanı sıra, gelin hamamı etkinlikleriyle hamam kültürünü yaşatmak ve aktarmak konusundaki farkındalıklarına rağmen, geleneksel gelin hamamı pratiklerini bilmediklerini, bu konuda yetersizliklerini ve eğitilmeleri gerektiğini dile getirmektedirler:

Biz ne yaptığımızı bilmeden, bilinçsizce yapıyoruz aslında burada. Bu kültürün aktarılması çok önemli. Otellerde değil, hamamlarda yapılması gerektiği bilinci verilmeli, bunun üzerinde durulmalı. Mekân da çok önemli çünkü... Kurslar açılmalı, eğitim verilmeli... Bizleri bilinçlendirmeleri lazım Kültür Bakanlığı'nın, Hamamcılar- Saunacılar Odası'nın... (Tülay Ö., Görüşme, 24.01.2020).

Karacabey Hamamı'nda yeniden canlandırılan gelin hamamı uygulamalarında günümüz beklentilerine uygun izlenen süreçler şu şekilde gerçekleşmektedir: Karacabey Hamamı'nı gelin hamamının yapılması için mekân olarak seçen gelin adayının/yakınının ilk olarak iletişime geçtiği kişi hamam işletmecisidir. Hamamda düzenlenecek gelin hamamında hamam işletmecisinin organizasyon sırasında neleri vaat ettiği, neleri kendisinin karşılayacağı, gelinin taleplerinin neler olduğu, hamama kaç kişinin geleceği, hamam ücretlerinin ne şekilde ödeneceği gibi bilgiler bu görüşmelerde belirlenmektedir.

Hamam işletmecisi, hem müzikli eğlencenin yapılacağı hamamın “soyunma yeri/ camekân” denilen dış mekânının süslenerek hazırlanmasından, hem de yapılacak eğlence sonrasında gelinin ve yakınlarının yıkanacakları, hamam eğlencelerinin gerçekleştirileceği, “sıcaklık” adı verilen asıl hamam kısmının süslenerek hazırlanmasından sorumludur. Gelin adayının mekânın süslenmesi konusundaki tercihleri öncelikle dikkate alınmaktadır. Ayrıca,

yemek yenilecek masaların düzenlenmesi, sofraların kurulması, içeceklerin temin edilmesi, müzik sisteminin kurulması, kına töreninde yakılacak kınanın hazırlanması, tören esnasında gelin adayının giyeceği bindallının hazır edilmesi, eğlence sırasında çalınacak müziklerin ayarlanması, gelin adayının/yakınının talepleri doğrultusunda belirlenecek diğer istekler de hamam işletmecisinin ve hamamda çalışanların sorumluluğundadır.



Fotoğraf 4-5. Tarihi Karacabey Hamamı- Soyunma odalarının olduğu bölüm- Camekân



Fotoğraf 6. Tarihi Karacabey Hamamı- Gelin hamamı için süslenmiş Sıcaklık Bölümü ve Göbek Taşı

Gelin hamamı yapılacak gelin adayının/yakınının maddi durumu uygun ise hamam işletmecisine ödenecek belirli bir hamam kapatma ücretine ek olarak, davet ettiği tüm misafirlerin hamam ücretlerini gelin adayı/yakını karşılamaktadır. Başka bir uygulama da, gelin adayının⁷ davet ettiği misafirlerin hamam ücretlerini kendilerinin ödemeleridir. Bu uygulama ile gelin adayına maddi olarak ağırlık vermeden onun bu önemli gününü onunla paylaşıp ona destek olmak ve birlikte eğlenmek amaçlanmaktadır.

Hamamda düzenlenecek eğlence gelin adayının arzusunun ve maddi durumuna göre çeşitlilik göstermektedir. Gelin adayı ve yakınlarının kendi kendilerine oyun oynayıp, halay çekip eğlenebilmeleri için hamamda kurulacak bir müzik sistemini yeterli bulan gelinlerin yanı sıra, eğlencenin daha ihtişamlı olmasını isteyen ve hamama davul-zurna veya dansöz getirilmesini talep eden gelin adayları da olabilmektedir.

Gelin hamamında dansöz biraz daha şov amaçlı oluyor aslında. Geleneksel olana ek olarak böyle yenilikleri de ekliyoruz. Bunun yanında az sayıda da olsa, hamama hoca getiren, gelini nazardan korumak için okuyarak özel tören yapan gelin yakınları da olabiliyor (Tülay Ö., Görüşme, 24.01.2020)

Hamamda eğlence sırasında yenilecek yemeklerin sorumluluğu gelin adaylarına/yakınlarına aittir. İstenirse dışarıdan toplu sipariş verilebilecek yiyecekler, istenirse gelin yakınları tarafından hazırlanarak hamama getirilir. Genellikle imece usulü, her misafirin bir çeşit yiyecek getirdiği ve çok zengin sofraların kurulduğu örnekler görülmektedir.



Fotoğraf 7-8. Gelin Hamamı için süslenen ve hazırlanan sofralar

Ayrıca, hamama girerken kullanılacak tüm temizlik malzemeleri (kese, lif, sabun, şampuan, vb.), mayo⁸, peştamal, havlu, terlik gibi ihtiyaçlar genellikle kişinin kendisine aittir. Hazırlıksız gelen misafirlere hamamda istenirse ücreti karşılığı daha önce kullanılmamış bu malzemeler satılabilmekte ya da hamamda misafirlere ortak kullanımda olan ücretsiz peştamal ve terlik verilebilmektedir.

Hamam işletmecisi ve geceden sorumlu olan görevliler (keseciler/natırlar) gecenin akışı içinde sırasıyla nelerin yapılacağını gelin adayına/yakınlarına söyleyerek gecede olması gereken akışın sıkıntısız ilerlemesini sağlamaktadırlar. Bu yönüyle hamamcı geleneksel düğünlerdeki “yenge rolünü” üstlenen kişiyi akla getirmektedir.

Mekân süslendikten sonra gelen misafirleri karşılayan hamam çalışanları bir yandan da getirilen yiyecekleri sofralara yerleştirirler. Misafirlerin tamamı geldikten sonra hamamcının

uyarısıyla yemek yenmeye başlanır. Sohbet edilerek yenen yemekten sonra eğlence başlatılır. Çalan müzikler eşliğinde misafirler ve gelin adayı oyun oynayarak, halay çekerek eğlenirler. Belli bir süre sonra gelin adayı kına yakma töreni ve bindallı giydirilmesi için daha önceden hazırlanmış “gelin odasına” götürülür.

Gelin hamamının önemli bir bölümünde gelenekten beslenen pratiklerin varlığı dikkat çekmektedir. Bunların başında, geline hamamda bulundurulmuş farklı renk ve modellerden seçtiği bindallının giydirilmesi, başına “kırmızı pullu” adı verilen duvak örtülmesi ve kına yakılması gelmektedir. Kına, “kına türküleri” eşliğinde gelinin mutlu bir evliliği olan bir yakını tarafından ellerine yakılır.

Bu sırada gelenekleri yaşatmaya çalışıyoruz mutlaka. Gelinin avucunun içine kına yakılırken kayınvalidesine ya da varsa erkek tarafından bir yakınına, ‘Gelinin avucu açılmıyor’ deriz. Hazırlıklı gelirler genellikle bu gelenek herkes tarafından bilinir çünkü... Ama arada ihtiyaç duyarsak, gelin mağdur olmasın diye sahte altın penesler de bulunduruyoruz burada. Gelenek eksik kalmassın diye... (Tülay Ö., Görüşme, 24.01.2020).

Genellikle sadece kadınlar arasında gerçekleştirilen bu eğlence, sayıları az da olsa kimi gelinlerin istekleri üzerine kına yakma töreni sırasında damadın veya damadın yakınlarının da törene bu bölümde eşlik ettikleri görülmektedir.



Fotoğraf 9-10-11. Kına tepsisi ve “bindallı”lı geline kına yakılırken

Kına merasiminden sonra misafirler bir müddet daha oyunlar oynar ve eğlenirler. Hama girme vaktinin geldiği söylendikten sonra hamama girmek için misafirler odalarında hazırlanırlar. Gelin adayı başta olmak üzere tüm misafirler hamamın sıcaklık bölümüne geçmek için camekân bölümünde toplanırlar. Bu aşamada, hamam işletmecileri hamama mutlaka ilk önce gelin adayının natırlar tarafından maniler söylenerek sokulduğunu, mekânın onun için nasıl hazırlandığını görmesini istediklerini dile getirmişlerdir. Ayrıca, “mani söyleme”nin yanı sıra geleneğin uygulanması adına “bahşiş alma”yı da örnek olarak vermişlerdir:

Bu aşamada, genellikle natırlardan Emine Hanım, o çok güzel yapar bu işleri, hamamın kapısının önüne sandalyeyle oturur ve ‘Kapı açılmıyor’ diyerek gelin adayından/yakınlarından bahşiş ister. Onlar da genelde hamam bitince, eğlenmenin sonunda onu görürler (Tülay Ö., Görüşme, 24.01.2020).

Gelin adayı hamama alındıktan sonra misafirler de hamamın sıcaklık bölümüne geçerek yıkanmaya başlarlar. Gelin adayının göbek taşına yatırılarak yıkandığı kısım gecenin en önemli kısmıdır. Natır tarafından bütün vücudu kese ile keselenen ve daha sonra sabunlanan gelin adayının, en son saçları da yıkanır, abdest alarak hamamdan çıkarılır. Bu süreçte temizlenen, arınan gelin adayı artık hayatındaki yeni başlangıca, yeni bir döneme başlamaya hazırdır.

Gecenin sonunda kimi gelin adaylarının/yakınlarının gelin hamamına katılan misafirlerini yolcu ederken onlara o günü hatırlatacak ufak hediyeler (sabun, peştemal, magnet, vb.) verdikleri görülmektedir.

Sonuç

İnsanlık tarihinin uzunca bir döneminde suyun ortak kullanıma açık kamusal mekânlar olan hamamların, banyolarla evlerimizin içine taşındığı ve suyun kişiselleştiği günden bu yana hamam ve çevresinde oluşmuş kültürün de önemli ölçüde kaybolduğu izlenmektedir. Evlenme ve düğün geleneklerine eşlik eden bir geçiş dönemi kültürel pratiği olarak “gelin hamamı” veya “kına hamamı” da hamam kültürünün bir parçasıdır. Kişinin geçiş döneminde -tam da “eşik”te gerçekleştirilen- yeni durumunu belirlemek, kutsamak, kutlamak ve kişiyi bu sırada yoğunlaştığına inanılan tehlikelerden ve zararlı etkilerden korumak adına suyla arınma gibi ritüelistik bir pratiğin gerçekleştirildiği gelin hamamları ve bu gelenek artık hızla unutulmakta ve anılarda yaşamaktadır.

Bu bağlamda Tarihi Karacabey Hamamı, kent kimliğinin bir parçası olarak tarihi mekân özelliğinin yanı sıra yeniden canlandırılmaya çalışılan bu kültürün korunması ve yaşayabilmesi adına önemli bir kültürel mekân’dır. Karacabey Hamamı örneğinde canlandırılmaya ve yaşatılmaya çalışılan “gelin hamamı/kına hamamı” uygulamaları, -kendi içinde kimi sorunlar taşısa da- bu geleneğin korunması, kültürel sürekliliğin ve kültürel aktarımın gerçekleştirilmesi adına dikkate değerdir. Hamam işletmecilerinin konuya ilişkin farkındalığına rağmen geleneğin kendisi ve koruma yaklaşımları konusundaki bilgi yetersizlikleri amaç, içerik ve uygulamalarda değişikliklere yol açtığı ve özellikle eğlence boyutunun öne çıkarıldığı görülmektedir.

Son yıllarda, genç kadınlar arasında yeniden canlandırılmaya çalışılan bu geleneğin “bekârlığa veda partisi” veya “kına geceleri” adıyla yaygınlaştığı görülmektedir. Bu uygulamalarla geleneksel hamam kültürünün temelini oluşturan “yıkanmak, temizlenmek, arınmak” fikri ile düzenli ve sık olarak hamama giden kadınların yerini, artık sadece özel günlerde eğlenmek için hamama giden kadınların aldığını söylemek mümkündür.

Her şeyden önce “gelin/kına hamamı” geleneğinin geleneksel kültürün düğün gelenekleri içinde yer bulmuş bir kültürel miras unsuru olarak korunması, yaşatılması ve aktarılmasının bir ticari işletme marifetiyle yeniden hayatımıza kazandırılması düşündürücüdür. Ticari beklentilerin ve tüketim kültürünün geleneği popüler kültürün bir parçası haline getireceği

kaygıları kadar geleneğin kentin yaşam biçimi içinde yeniden yaşama imkânı bulduğunu da unutmamak gerekir. Günümüzde suyla arınma inancının ve buna bağlı pratiklerin yerini eğlence başta olmak üzere farklı değerlerin aldığı görülmektedir.

Notlar

- 1 Geleneksel gelin hamamı uygulamaları ile ilgili daha detaylı bilgi için bkz.: Buluz H. 1984, Buluz N. 1975, Demir 2013, Demren 2015, Karakaş 2014; Savaşan 1970, Topçu 2017, Türkyılmaz 2000, Üçer 1982, Üren 1962).
- 2 “XIX. yüzyılda, başta İstanbul olmak üzere, Avrupa ile ticaretin geliştiği şehirlerde, Batı tarzı yaşam öngörülemez bir hızla topluma yayılırken geleneksel su ve temizlik kültürü de doğal olarak değişime uğramıştır. Öncelikle, o dönemde denildiği üzere, ‘Alafranga’ şeylerin yuvası olan apartman dairelerinde, su da ortak kullanımdan çıkıp kişiselleşmiştir” (Gök, 2017: 114).
- 3 Daha detaylı bilgi için bkz. Naskali E.G. ve Arçın, S. M. (2010). *Temizlik Kitabı*, İstanbul: Kitabevi.
- 4 Karacabey Hamamı, imaret camii, türbe ve hamamdan oluşan külliyeinin bir parçası olan ve Ankara’nın Altındağ ilçesine bağlı Hamamönü semtinde sit alanı içerisinde bulunan tarihi bir hamamdır. Vakıflar Genel Müdürlüğü’nün bakımından sorumlu olduğu hamam, Ankara Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kuruluna kayıtlıdır. Hamamın mimarının, külliyeinin diğer binalarını yapan Bekir oğlu Ahmet Ağa olduğu, yapım tarihini gösteren hiçbir kitabeye rastlanmadığı fakat vakfiyenin tarihi olan M.1440 yılında bitirilmiş olabileceği düşünülmektedir (Aslanoğlu, 1988: 2).
- 5 Sosyal medya aracılığıyla sadece Karacabey Hamamı’nda gerçekleştirilen gelin hamamları özelinde değil, Türkiye’nin dört bir yanında, organizasyon şirketlerinin, profesyonel fotoğrafçıların, düğün mekânı sahiplerinin, otellerin ve hamam sahiplerinin bu tür taleplere yanıt verebilmek adına sürekli kendilerini yeniledikleri, yeni ürünler, yeni kampanyalar, yeni uygulamalar düzenledikleri ve bu bilgileri sosyal medya hesapları aracılığıyla yayınladıkları gözlemlenmiştir. (<http://karacabeyhamami.com.tr/>, <https://www.instagram.com/karacabeyhamami/> <https://www.facebook.com/pages/Tarihi-Karacabey-Hamam%C4%B1/190129417690741>).
- 6 Kadınlar hamamında müşterileri yıkayan kişilere *natır*, erkekler hamamında aynı görevi yapan kişilere ise *tellak* adı verilir. Karacabey Hamamı’nda natır (keseci) olan Yeter Yılmaz, Meryem Yılmaz, Zeynep Karadağ, Bergüzar Güvenç, Emine Değerli, Arife Akar, Hacer Cengizli ile 24.01.2020 tarihinde yapılan kişisel görüşmeler. Hamam işletmecisi Tülay Ö. (Kendisi soyadının gizli kalmasını talep ettiği için adı metinde bu şekilde belirtilmiştir.) ve Saniye Şendal ile 23.01.2020 ve 24.01.2020 tarihlerinde yapılan kişisel görüşmeler.
- 7 2012 yılında Karacabey Hamamı’nda kendisi için gelin hamamı yapmış olan Yasemin Alkaya Şahin ile 11.01.2020 tarihinde yapılan görüşme.
- 8 Eskiden peştamala sarınarak yıkanılırken, günümüzde mayo, bikini ya da iç çamaşırı ile yıkanılmaktadır. Bununla ilgili hamam içinde uyarı levhaları da bulunmaktadır.
- 9 Kültürel mekân konusunda daha detaylı bilgi için bkz. Oğuz, 2007.

Kaynaklar

- Aslanoğlu, İ. (1988). *Ankara Karacabey külliyesi*. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Tanıtma Eserler Dizisi:10, Ankara.
- Blake, P. S. (2012). Babüri Hindistan’da ve Safevi İran’da hamamlar: İki erken modern İslami imparatorlukta iklim ve kültür. *Anadolu medeniyetlerinde hamam kültürü: mimari, tarih ve imgelem* (Çeviren: A. Ö. Erozan, Derleyen: N. Ergin), İstanbul: Koç Üniversitesi, 317-327.
- Buluz, H. (1984). Hamam geleneklerimiz. *Türk Folkloru*, 5(59), 21-22.
- Buluz, N. (1975). Sivas’ta hamam ve hamam adetleri. *Sivas Folkloru*, 3(32), 10-12.
- Demir, Z. S. (2013). Türk hamam müzesi ve kına hamamı sergisi. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 48-56.

- Demren, Ö. (2015). Sosyal ilişkileri boyutuyla geçmişten günümüze Sivas düğünlerinde gelin ve güvey hamamı. 8. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi, *Kültürel Miras Bildiriler-I*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Eliade, M. (2017). Su ve suyun sembolleri. *Z Dergi*, İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi, 40-44.
- Emiroğlu, K. ve Aydın, S. (2003). *Antropoloji sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Gennep, A. V. (1961). *The rites of passage*. Chicago, IL, United States: The University of Chicago.
- Gürçayır Teke, S. (2016). Değişen kültürel mekânlar, dönüşen gelenekler: Ankara'da Hıdırellez kutlamaları ve Hamamönü Hıdırellez Şenlikleri. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 44-59.
- Gök, İ. (2017). Su ve temizlik, *Z Dergi*, İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi, 110-115.
- Karakas, R. (2014). Kültürel bir mekân olarak Çermik hamamı. *folklor/edebiyat*, cilt:20, sayı:77, 2014/1.
- Naskali E.G. ve Arçın, S. M. (2010). *Temizlik kitabı*. İstanbul: Kitabevi.
- Oğuz, M. Ö. (2007). Folklor ve kültürel mekân. *Millî Folklor Dergisi*, 76, 30-32.
- Savaşan, O. (1970). Hamam adetleri. *Folklor*, 18(55), 2-16.
- Topçu, E. (2017). Erkekler hamamı ve gelin hamamı. *Z Dergi*, İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi, 180-190.
- Turner, V. (1974). Liminal to liminoid, in play, flow, and ritual: an essay in comparative symbolism. *Rice Institute Pamphlet - Rice University Studies*, 60, no. 3, Rice University: <https://hdl.handle.net/1911/63159>.
- Turner, V. (2018). *Ritüeller- yapı ve anti-yapı*. N. Küçük (Çev), İstanbul: ithaki.
- Türkiylmaz, D. (2000). *Türk kültüründe hamam geleneği ve Eskişehir hamamları*. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Üçer, M. (1982). Sivas'ta hamam gelenekleri. *Türk Folkloru*, 3 (30-31-32-33), 6-10; 15-19; 11-14; 18-21.
- Üren, M. (1962). Kadınlar hamamı. *Sanat Dünyası*, 154(4), 14.

Kaynak kişiler:

1. Saniye Şendal, 1960, Sivas/Suşehri, Lise mezunu, Hamam İşletmecisi.
2. Tülay Ö., 1964, Erzurum, Üniversite Mezunu, Hamam İşletmecisi.
3. Yasemin Alkaya Şahin, 1985, Aksaray, Üniversite Mezunu, Tasarımcı/Stilist.
4. Bergüzar Güvenç, 1970, Tokat/Reşadiye, İlkokul Mezunu, Keseci/Natır.
5. Arife Akar, 1974, Tokat/Almus, İlkokul Mezunu, Keseci/Natır.
6. Hacer Cengizli, 1975, Bolu/Gerede, İlkokul Mezunu, Keseci/Natır.
7. Emine Değerli, 1978, Konya, İlkokul Mezunu, Keseci/Natır.
8. Yeter Yılmaz, 1980, Tokat, İlkokul Mezunu, Keseci/Natır.
9. Zeynep Karadağ, 1980, Tokat/Almus, İlkokul Mezunu, Keseci/Natır.



folk/ed. Derg, 2020; 26(3):707-732
DOI: 10.22559/folklor.1208

Evlilik Geleneklerinde Özel Ritüel: Kahramanmaraş Gelin Hamamı

**Special Ritual in Marriage Traditions:
Bridal Bath of Kahramanmaraş**

Mine Ceranoğlu*
Meltem Özsan**

Öz

Hamam; yıkanma, temizlenme ve şifa bulma amacının ötesinde farklı ritüellerin uygulandığı yerdir ve geçmişte olduğu gibi bugün de hamam geleneği kültürümüzün önemli bir parçasıdır. Uzun bir geçmişe sahip hamam geleneği, her toplumun örf ve adetlerine göre şekillenmiştir. Türk kültüründe de hamam geleneği, farklı amaçlar için uygulanmıştır. Temizlik, sağlık gibi amaçların yanı sıra evlilik geleneği olarak gelinler için hazırlanan gelin hamamı, hamam kültürünün en özeli ve dikkat çekenidir.

Gelin hamamı, düğün öncesinde gelinin ve damadın kadın akrabaları arasında yapılan bir ritüeldir ve renkli eğlenceler içerir. Gelin hamamında odak noktası gelindir ve tüm hazırlıklar geline göre yapılmaktadır. Ülkemizde gelin hamamının önemsendiği ve uygulandığı illerden biri de Kahramanmaraş'tır. Kahramanmaraş ili, su bakımından oldukça zengin olduğu için pek çok hamam inşa edilmiş ve bu hamamlarda evlilik geleneğinde özel bir yer tutan gelin hamamları yapılmıştır.

Geliş tarihi (Received): 14.03.2020- Kabul tarihi (Accepted): 18.06.2020

* Dr. Öğr. Üyesi, Çukurova Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü. mcera-noglu@cu.edu.tr. ORCID ID 0000-0002-5338-6301.

** Öğr. Gör., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü. meltemozsan@ksu.edu.tr. ORCID ID 0000-0001-6217-4602.

Çalışmada hamam kültürünün tarihte ve günümüzde uygulamaları hakkında bilgi verilmiştir. Aynı zamanda gelinlere göre yürütülen hamam hazırlıkları içerisinde geçmişte olduğu gibi günümüzde de titizlikle hazırlanan ve önemsenen hamam bohçaları ve içerisinde yer alan ürünler incelenmiştir. Kahramanmaraş hamamları ve hamam kültürünün aktarılması üzerine yürütülen çalışmada, bölgede bulunan hamamların dış ve iç mekân fotoğraf çekimleri yapılmıştır. Bu amaçla Kahramanmaraş kültürü hakkında bilgiye sahip ve o bölgede yaşayan kişiler ile görüşülmüş, kişisel koleksiyonlarda bulunan ürünler fotoğraflarla belgelenmiştir. Yapılandırılmamış görüşme ile elde edilen veriler doğrudan çalışmaya aktarılmıştır. Bununla birlikte saha araştırması yapılarak hamam kültürünün yaşatılmasına tanıklık edilmiştir. Çalışma sonucunda, evlilik ritüellerinden gelin hamamının geçmişte sıklıkla uygulandığı ancak günümüzde azalsa da hâlâ uygulanmaya devam edildiği ve uygulama biçiminde değişiklikler yaşandığı gözlenmiştir. Geleneğin devamlılığı, modernleşme sürecine ayak uydurarak eğlenme amaçlı, gelinin yakın kız arkadaşlarının katıldığı bir nevi bekârlığa veda partisi şeklini aldığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu doğrultuda, Kahramanmaraş ilinin kültürel simgelerinin gelecek nesle aktarılması ve literatüre kazandırılması ile ilgili öneriler çalışma sonucunda verilmiştir.

Anahtar sözcükler: *gelin, hamam, Kahramanmaraş, evlilik, ritüel*

Abstract

Bath; is the place where different rituals are performed beyond the purpose of bathing, cleansing and healing. As in the past, the Turkish bath (hammam) has a significant place in our social culture. Turkish bath tradition with its long history has been shaped according to the customs and traditions of each society. The Turkish bath tradition has also been practiced for different purposes in the Turkish culture. In addition to the purposes such as cleaning and health, the bridal bath prepared for brides as a marriage tradition is the most special and remarkable functions of the Turkish bath culture.

The bridal bath is a ritual between the bride's and the groom's female relatives before the wedding and includes colorful entertainment. In the bridal bath, the focus is on the bride and all preparations are made according to the bride. Kahramanmaraş is one of the provinces where bridal baths are considered as important and practiced in our country. Since Kahramanmaraş is very rich in water resources, many baths were built and bridal baths, which hold a special place in the marriage tradition, were built in these baths.

This study presents information on the historical and current bath culture practices. At the same time, as part of the preparations of the baths carried out according to the brides, as in the past, the bath packs today are meticulously prepared. This study also examines these bath packs and their contents. In the study, on the transfer of Kahramanmaraş baths and bath culture, outdoor and indoor photographs of the baths in the region were taken. For this purpose, people who have knowledge about Kahramanmaraş culture and who live in the region were interviewed, and the products in personal collections have been documented with photographs. Data obtained through unstructured interviews were directly transferred to the study.

In addition to this, a field study was conducted to observe the survival of the bath culture. As a result of the study, it has been observed that the bridal bath, which is one of the marriage rituals, was frequently practiced in the past, but it is still practiced even though it is decreasing today and there are changes in the form of practice. It is concluded that the tradition has taken the form of a bachelorette party with the participation of close friends of the bride, for the purpose of having fun by keeping up with the modernization process. At the end of the study, some suggestions were made about transferring the cultural symbols of Kahramanmaraş province to the next generation and bringing them into the literature.

Keywords: *bride, bath, hammam, Kahramanmaraş, marriage, ritual*

Extended summary

The baths and the tradition of bathing are the integral parts of the Anatolian culture diversity, starting from the holy springs protected by the prehistoric gods and extending to the neighborhood baths that today decorate each Anatolian city with their small domes.

The tradition of water and bathing at the root of the country continued smoothly in the Christian, Byzantine and Islamic-Turkish periods. The Anatolian water tradition combined with the importance given by Islamic religion to cleanliness caused the emergence of the Turkish bath.

Turkish baths, which have an important place in urban life, besides their main function, also have functions such as choosing girls as future brides, holding close neighbor conversations, bringing some occupational groups together periodically. Turkish bath has taken its place in the memory of the society as places where art and literature topics are discussed and sometimes entertainment is organized. Baths have also been used for rituals that have a place in important transition periods such as birth and marriage. The bath culture, which has a special place in the traditions of marriage in Kahramanmaraş province, has been practiced for this purpose for many years. Today, it has been observed that the field of practice for this tradition has narrowed and people have performed such rituals for different purposes.

It has been observed that the bridal bath ritual was frequently practiced in the past, but the practice area has narrowed in its current approaches, but still continues to be practiced nonetheless. The bath culture, which is accepted as one of the marriage rituals in Kahramanmaraş province, has been acknowledged as a cultural activity; in the marriage traditions, it continued as a ritual performed among the female relatives of the bride and groom with colorful entertainments before the wedding. There have been changes in the way it is practiced over time; while it was aimed to fulfill a tradition in the past, today, it is practiced as an activity in daily life for entertainment purposes. The study, which introduces the significant history of the bath culture and its transfer to future generations, aimed to examine the importance given to the bath culture from the marriage rituals in the province of Kahramanmaraş and the changes it has undergone in the historical process. At the same time, the study promotes the contents of the bath package prepared for brides.

In the study, information about Kahramanmaraş bath culture is provided through a descriptive method. Outdoor and indoor photos of the baths in Kahramanmaraş were taken. In addition, information about the past and present practices of the bath culture was collected by discussing with the source people about Kahramanmaraş bath culture and bridal bath culture. In this context, personal interviews were conducted with Emine Dilitatlı, Selma Zoral and Yıldız Gözlüklü, and the interviews were transcribed through speech analysis method.

Field study was carried out to examine and witness the bath culture on-site. In addition to the interviews with the source people, the works of the bridal bath culture in private collections were photographed and the information about the works was depicted.

Many baths have been built in Kahramanmaraş, which is very rich in terms of water resource. In addition, because of the fact that the city is located in a warm area, small bathroom spaces built in very small sizes in the form of shower cabins and are described as “enter and exit baths” have been widely available in the area since the past.

There are no inscriptions about when and by whom some baths of Kahramanmaraş were built. Therefore, it is not clear when the baths were built. However, Evliya Çelebi, who came to Maraş in the mid-17th century, mentioned in the Seyahatname about the culture of the bath in Maraş and the names of Çukur Bath, Çarşı-Pazar (Marmara) Bath and Boğazkesen Bath in the city. Also, these baths were mentioned: Çukur Bath, Acar Bath, Kuyucak Bath, Tüfekçi Bath, Divanlı Bath, Uzunoluk Bath, Flowery Bath, Gavur Bath, Hatuniye Bath, Pasha Bath and Elbistan Selçuklu Bath.

Baths from the Roman Period are seen in Anatolia; however, there is no Roman bath in Kahramanmaraş. In some cities of Anatolia, there are double baths for men and women consisting of two sections side by side. Yet, the traditional baths in Kahramanmaraş consist of one section and are used only by a group or alternately by women and men. Families in Kahramanmaraş went to Çukur Bath, Acar Bath, Kuyucak Bath and Tüfekçi Bath for the wedding rituals, and the families who continue this tradition still go to one of these baths.

Apart from the purpose of continuing the tradition, today’s bridal baths are also practiced for entertainment. If the bride’s or the groom’s family is from Kahramanmaraş, the families of both parties join the bridal bath. Among the items that are taken to the bath, are a bath pack, bath bowl, bath jug, clay bowl (row of clay), bath rug, bath floor, bath towel, mezer (loincloth), scaly bath shame, comb, pouch and bath bag.

Kahramanmaraş is one of the provinces where the bridal bath ritual was practiced very frequently in the past, and it still continues even though it has experienced a decrease. In the bridal baths in Kahramanmaraş, there were changes in the way of practice; practices of the bridal baths of the past continued until the early 90’s; yet, preparing bundles for the brides, Turkish bath upholstery, Turkish bath rugs, clay bowls, etc. are no longer preferred. Today, the bridal baths, which are for entertainment purposes only, have started to be arranged by the organizers. Baths are decorated for bridal baths, and the bride’s girlfriends usually attend the bridal bath. Today, this practice is done under the name of bachelorette party.

Nowadays, although the culture of going to the Turkish bath has decreased, the historical and cultural motifs of the Turkish bath have always attracted attention. Especially

in Kahramanmaraş, although the originally tradition is changing; it is still seen that there are families who continue this ritual. Social awareness should be created with various organizations in order to keep our culture specific rituals alive.

Giriş

İnsanoğlu, suyun bulunduğu topraklara yerleşerek köyler, kentler kurmuş; suyun olmadığı yerlerde ise kilometrelerce uzaktan suyu getirmenin yollarını aramıştır. “Susuz” yaşaması imkânsız olan insanoğlu, hayatta kalabilmek için suyu sadece içerek tüketmenin dışında sosyal ve kültürel gelişimini sürdürmek için her alanda kullanmıştır.

Su kültürünün en büyük etkilerinden birini de kuşkusuz temizlenme ihtiyacı ve bu ihtiyaçtan ortaya çıkan temizlenme yerlerinin yapılması olmuştur. Böylelikle tarih sahnesine, hamamlar ve daha sonra teknolojiyle beraber evlerin içerisine inşa edilen banyolar girmiştir (Güler, 2010: 12).

Eski kültürlerde ve antik çağda insanlar, tapınaklarını su ve su ile ilgili her türlü heykellerle doldurmuşlar; deniz, kaynak, kuyu ve göllerin tanrılar ve perilerle dolu olduğuna inanmışlardır. Musevi, Hristiyan ve İslam dininde de şifalı kaynaklarda geleneksel yıkanmanın insanları hastalıklardan koruduğuna ve iyileştirdiğine inanılmıştır (Weber, 2012: 2).

Tarih öncesi tanrıların koruduğu kutsal pınarlardan, bugün küçük kubbeleri ile her Anadolu kentini süsleyen mahalle hamamlarına değin uzun bir geçmişe sahip hamamlar ve yıkanma geleneği, Anadolu kültürler yelpazesinin ayrılmaz parçalarıdır. Ülkenin kökünde yatan su ve yıkanma geleneği Hristiyan, Bizans ve İslam-Türk dönemlerinde kesintisiz şekilde devamlılıklarını sürdürmüştür. Anadolu su geleneği, İslam dininin temizliğe verdiği önemle birleşmiş ve Türk hamamını ortaya çıkmasına neden olmuştur. Hamamların yüzlerce ışık huzmesinin şekillendirdiği kubbelerle örtülü sıcak, buharlı mekânları; ferdin toplumla kaynaştığı büyümlü bir dünyanın nesnel ve sosyal temsilcileridirler. Türk hamamının kökenlerini ve başarısını sadece İslam dininin temizliğe verdiği önemle açıklamak yeterli olmayabilir. İslam dininin ritüel temizliğe verdiği önem gerçektir; fakat din bu konudaki etkili faktörlerin ancak bir tanesidir. Türk hamamının kökenleri kesintisiz bir gelişme zincirinin bir halkası olarak Bizans ve Roma hamamlarına, hatta daha da eskilere giderek Anadolu’nun Bronz Çağ uygarlıklarına ve her şeyin başında toprağında doğan su sevgisine ve kültürüne dayanmaktadır (Yegül, 2009: 99-100).

Anadolu’ya gelen Türklerin beraberinde getirdikleri banyo geleneği Roma ve Bizans geleneğiyle birleşip, İslamiyet’in de emrettiği temizlik kurallarıyla bütünleşince suyun kullanımı yeni bir kültürü, Türk banyosunu ortaya çıkarmıştır. Türk Banyosu daha sonra kurumsallık kazanıp, yıkanılan yer anlamına gelen hamam kelimesiyle de Türk Hamamı olarak kendi geleneğini oluşturmuştur (Yılmazkaya, 2002: 15).

Isınmak, sıcak olmak anlamındaki hamm (hamem) kökünden türeyen hamam (hammam) kelimesinin sözlük anlamı “ısıtan yer” veya “yıkanma yeri”dir. Türkçe’de bu kelimeyi karşılamak üzere ulaşılan en eski sözcük munça veya munçak’tır (Ögel, 1991: 107-108). Anadolu ve diğer Türk kültür çevrelerinde hamam yerine “yunak, çimek, yıkak, yunluk, ıssık, ısı, ısıcak, ısıdam, ısı, ıssı” (Türkan, 2009: 163) gibi pek çok kelime kullanılmaktadır.

Hamam kültürü denilince Türk hamamının akıllara geldiği bu coğrafyada doğal ve ısıtma olmak üzere iki farklı hamama rastlanılmaktadır. Araştırmamızın kapsamını oluşturan doğal su kaynağının kullanıldığı hamamlar da ikiye ayrılmaktadır. Doğal sıcak su kaynaklarının üzerine inşa edilmiş ve genellikle sağlık amacıyla kullanılan hamamlara kaplıca; şifalı olduğu bilinen ve içilen suların bulunduğu hamamlara ise içmece ismi verilmektedir. Anadolu’da metruk halde kaderine terk edilmiş birçok hamam bulunduğu gibi hala hizmet vermekte olan yüzlerce yıllık tarihi hamamlar da bulunmaktadır.

Hamamlarda mekân düzeni temelde; soyunmalık, soğukluk, ılıkılık ve sıcaklıktan oluşan bölümler üzerine kurulmuştur. Bununla birlikte tesisat kısmının, su deposunun, odunluğun bulunduğu kapalı bölüme külhan denilmektedir (Önder, 2007: 16; Çavuş, 2009: 17). Soyunmalık, cemeğah olarak da adlandırılmaktadır ve soyunmalıkta hamama gelen kişilerin yaygılarını (hamam döşemesi, hamam kilimi) sererek oturduğu, peştamallarını kuşandığı, sokak kıyafetlerini bohçaladığı, yıkama işlemi bitince dinlendiği yerdir (Köprülü, 2002: 823). Soğukluk, vücudun hamama hazırlandığı, yıkanılmayan, dinlenen ve havlu değiştirilen yerdir. Ilıkılık, soğuklukla sıcaklık arasında yer alan bölümdür. Sıcaklık; göbek taşının, evyanların ve kubbeli yıkanma odalarının (halvet, hücre) olduğu ve yıkanmanın gerçekleştirildiği yerdir (Karpuz, 1991: 986).

Kültürel zenginliğin önemli bir parçası olan hamamlar, eskisi kadar kullanılsa bile birçok aktivite ve törensel uygulama için halen kullanılmaktadır (Kayserili & Korkusuz, 2018: 473). Kentsel hayatın önemli bir mekânı olan hamamlar, asıl işlevinin yanı sıra zaman zaman annelerin evlenecek yaştaki oğulları için eş adayı beğendiği, yakın komşu sohbetlerinin yapıldığı, bazı meslek gruplarının dönemsel olarak bir araya geldiği; sanat ve edebiyat konularının hasbıhal edildiği, bazen de eğlencelerin yapıldığı yerler olarak toplumun hafızasında yerini almıştır (Sami, 2017: 1534). Hamamlar özellikle doğum ve evlilik hayatı gibi önemli geçiş dönemlerinde yeri olan ritüeller için de kullanılagelmıştır (Koşay, 1944: 116).

Amaç ve yöntem

Çalışmada betimsel yöntem kullanılarak Kahramanmaraş hamam kültürü hakkında bilgi verilmiştir. Kahramanmaraş’ta bulunan hamamların dış ve iç mekân fotoğraf çekimleri yapılmıştır. Ayrıca Kahramanmaraş hamam kültürü ve gelin hamam kültürü hakkında kaynak kişiler ile görüşülerek bilgi toplanmış ve saha araştırması yapılarak hamam kültürünün yaşatılmasına tanıklık edilmiştir. Kaynak kişiler ile yapılan görüşmelerin yanı sıra özel koleksiyonlarda bulunan gelin hamam kültürüne ait eserler fotoğraflanmış ve eserlere ait bilgiler betimlenmiştir.

1. Kahramanmaraş hamamları ve hamam kültürü

Su bakımından oldukça zengin olan Kahramanmaraş’ta pek çok hamam inşa edilmiştir. Ayrıca şehrin sıcak bir bölgede yer alması dolayısıyla duş kabini biçiminde oldukça küçük ölçülerde inşa edilmiş, “gırçık hamamı” olarak nitelendirilen küçük banyo mekânları da bölgede eskiden beri yaygın olarak var olmuştur (Gündoğdu, 2001: 200).

Kahramanmaraş'ın bazı hamamlarında ne zaman ve kim tarafından inşa edildiğine ilişkin kitabe bulunmamaktadır. Bundan dolayı hamamların tam olarak ne zaman inşa edildiği belli değildir. Ancak 17. yüzyıl ortalarında Maraş'a gelen Evliya Çelebi, Seyahatnamesinde Maraş'taki hamam kültüründen ve şehirde Çukur Hamam, Çarşı-Pazar (Marmara) Hamamı, Boğazkesen Hamamı'nın adlarını zikrederek Maraş'ta beş adet hamamın varlığından bahsetmiştir (Adanır, 2014: 251).

Kahramanmaraş'ta Çukur Hamamı, Acar Hamamı, Kuyucak Hamamı, Tüfekçi Hamamı, Divanlı Hamamı, Uzunoluk Hamamı, Çiçekli Hamamı Gavur Hamamı, Hatuniye Hamamı, Paşa Hamamı ve Elbistan Selçuklu Hamamı bulunmaktadır.

Çukur Hamamı, Emek Mahallesi'nde bulunmaktadır ve hamamın girişinde bulunan açıklamada; hamama ait kitabenin olmadığı, ancak XV. yüzyılın sonlarına doğru Dulkadiroğlu Beyliği döneminde yaptırıldığı bilgisi yer almaktadır. Ayrıca hamamın rüzgârlık, soyunmalık, ara soğukluk, ılıkılık, sıcaklık, su deposu ve külhan (ısıtma yeri) bölümlerinden oluştuğu bilgisi de bulunmaktadır. Çukur Hamamı'nın işletmecisinden alınan bilgiye göre; bu hamamın hem kadınlara hem de erkeklere hizmet vermekte olduğu öğrenilmiştir.



Fotoğraf 1-2: Tarihi Çukur Hamamı'nın Çeşitli Açılardan Dıştan Görünümleri

Kaynak: M. Ceranoğlu ve M. Özsan Fotoğraf Koleksiyonu, 2020.



Fotoğraf 3: Çukur Hamamı ana giriş kapısından soyunmalığa inen bölüm

Kaynak: A. Üzen Fotoğraf Koleksiyonu, 2019.



Fotoğraf 4-5: Çukur Hamamı soyunmalık bölümü ve hamam giriş kapısı
Kaynak: M. Ceranoğlu ve M. Özsan Fotoğraf Koleksiyonu, 2020.



Fotoğraf 6-7-8: Çukur Hamamı tırashlık, keselik bölümü ve sıcaklık girişi.
Kaynak: A. Üzen Fotoğraf Koleksiyonu, 2019.



Fotoğraf 9-10-11: Çukur Hamamı sıcaklık, halvet bölümü ve buhar odası
Kaynak: A. Üzen Fotoğraf Koleksiyonu, 2019.



Fotoğraf 12: Çukur Hamamı'nın yıkanma odaları kubbelerinin dıştan görünümü
Kaynak: <http://kahramanmarassehirrehberi.com/tr/icerik/cukur-hamami>

Acar Hamamı; Şehit Evliya Mahallesi, Kale Caddesi'nde bulunmaktadır. Halk arasında “Acar (Ecer: Yeni) Hamam” olarak bilinen yapı, aynı zamanda “Kale Hamamı” olarak da bilinmektedir. Hamam; rüzgârlık, soyunmalık, ılıkılık, sıcaklık ve sıcaklığa bitişik su deposu ile külhanlardan oluşmaktadır (Özkarcı, 2017: 35-36). Acar Hamamı'nın işletmecisinden alınan bilgiye göre; bu hamamın sadece kadınlara hizmet vermekte olduğu öğrenilmiştir.



Fotoğraf 13-14: Acar Hamamı'nın çeşitli açılardan dıştan görünümü
Kaynak: M. Ceranoğlu ve M. Özsan Fotoğraf Koleksiyonu, 2020.



Fotoğraf 15-16: Acar Hamamı'nın dıştan görünümü ve soyunma yeri

Kaynak: M. Ceranoğlu ve M. Özsan Fotoğraf Koleksiyonu, 2020.



Fotoğraf 17: Acar Hamamı sıcaklık bölümü (http://wowturkey.com/t.php?p=/tr375/levend46_DSC_0106_800x600.jpg, Erişim Tarihi: 13.01.2020).

Kuyucak Hamamı, Turan Mahallesi'nde bulunmaktadır ve hamamın girişinde bulunan açıklamada; hamamı yaptıranın bilinmediği; ancak XVI. yüzyılın ilk yarısında yaptırıldığı bilgisi yer almaktadır. Ayrıca hamamın rüzgarlık, soyunmalık, ılıkılık, aralık, sıcaklık, su deposu ve külhan bölümlerinden oluştuğu bilgisi de bulunmaktadır. Kuyucak Hamamı'nın işletmecisinden alınan bilgiye göre; bu hamamın hem kadınlara hem de erkeklere hizmet vermekte olduğu öğrenilmiştir.



Fotoğraf 18-19: Kuyucak Hamamı'nın çeşitli açılardan dıştan görünümü

Kaynak: M. Ceranoğlu ve M. Özsan Fotoğraf Koleksiyonu, 2020.

Tüfekçi Hamamı, Kurtuluş Mahallesi'nde bulunmaktadır ve hamamın girişinde bulunan açıklamada; hamamı yaptıranın bilinmediği; ancak XVIII. yüzyılda yaptırıldığı bilgisi yer almaktadır. Ayrıca dıştan kare planlı olan hamamın soyunmalık, aralık, ılıklik, sıcaklık, su deposu ve külhan bölümlerinden oluştuğu bilgisi de bulunmaktadır. Tüfekçi Hamamı'nın işletmecisinden alınan bilgiye göre; bu hamamın hem kadınlara hem de erkeklere hizmet vermekte olduğu öğrenilmiştir.



Fotoğraf 20-21: Tüfekçi Hamamı'nın çeşitli açılardan dıştan görünümü

Kaynak: M. Ceranoğlu ve M. Özsan Fotoğraf Koleksiyonu, 2020.

Divanlı Hamamı, Divanlı Mahallesindedir. 1900'te Tahsin adında bir zat tarafından yaptırılmıştır. Orijinal bir plana sahip olan Divanlı Hamamı sıcaklık, rüzgârlık, peştamallık, soyunmalık ve ılıklik olmak üzere beş kısımdan oluşmaktadır (<http://kahramanmarassehir-rehberi.com/tr/icerik/divanli-hamami>). Divanlı Hamamı'nın işletmecisinden alınan bilgiye göre; bu hamamın sadece erkeklere hizmet vermekte olduğu öğrenilmiştir.



Fotoğraf 22: Divanlı Hamamı'nın dıştan görünümü
Kaynak: M. Ceranoğlu ve M. Özsan Fotoğraf Koleksiyonu, 2020.



Fotoğraf 23-24: Divanlı Hamamı'nın iç mekân görünimleri
Kaynak: <http://kahramanmarassehirrehberi.com/tr/icerik/divanli-hamami>

Uzunoluk Hamamı, 18. yüzyılda yapılmış; fakat 1980'li yıllarda maliki tarafından yıktırılmıştır. Bu hamamın yer aldığı arsanın mülkiyeti daha sonra Kahramanmaraş Belediyesi'ne geçmiş ve hamamın yerine bir park yapılmıştır. Daha sonra ise 2008 yılında hamamın yerine Kahramanmaraş Belediyesi tarafından günümüzdeki mevcut hamam rekonstrüksiyon olarak yapılmıştır. Hamam, şu an Dijital Kurtuluş Müzesi olarak kullanılmaktadır.



Fotoğraf 25: Uzunluk Hamamı

Kaynak: M. Ceranoğlu ve M. Özsan Fotoğraf Koleksiyonu, 2020.

2. Kahramanmaraş hamam kültürü

Anadolu’da Roma döneminden kalma hamamlar görülmektedir; fakat Kahramanmaraş’ta Roma dönemi hamamına rastlanmamaktadır. Anadolu’nun bazı şehirlerinde yan yana iki bölümden oluşan erkeklere ve bayanlara ait çifte hamamlar yer almaktadır; fakat Kahramanmaraş’taki geleneksel hamamlar, tek bölümden oluşmakta ve bu hamamlar, sadece bir grup tarafından ya da dönüşümlü olarak kadınlar ve erkekler tarafından kullanılmaktadır.

Kahramanmaraş hamam kültürü ile ilgili Selma Zoral’la yapılandırılmamış görüşme yapılmış ve Kahramanmaraş’ta bulunan hamamlar ile ilgili şu bilgilere ulaşılmıştır:

Bakır tasın temizliği kalay, insanın temizliği hamam”...derlerdi eskiler. Hamamlarda buhar olayı olduğu için terleme olmaktadır. Terleme olayı olduğu zaman su damlacıkları başa sürekli damlamaktadır. Zoral, bu damlacıkların başın ağrımasına sebep olduğunu belirtmektedir. Eski hamamlar, taştan olduğu ve nemi çektiği için baş ağrısı yapmamaktadır. Dilber Hamamı, Bahçepalas Hamamı, Anadolu Hamamı, Musa Kirişçi’nin Hamamı, terleme yapan hamamlardır; fakat Tarihi Çukur Hamamı, Kuyucak Hamamı, Çiçekli Hamamı (yıkılmıştır), Tüfekçi Hamamı, Acar Hamamı gidilmesi gereken hamamlardır. Eskiden evlerde banyolar olmadığı için insanlar hamamda yıkanmıştır. Hamam soğukluk, orta sıcaklık (orta yer/kese yeri) ve iç hamamdan (yıkanma yeri) oluşmaktadır (K2 ile Görüşme, 06.01.2020).

Kahramanmaraş hamam kültürü ile ilgili Emine Dilitatlı yapılandırılmamış görüşme yapılmış ve hamam kültürünün aşağıda anlatıldığı gibi uygulandığı ifade edilmiştir:

Hamamlara girildiğinde dört etrafı yerden bir ya da bir buçuk metre yüksekliğinde olan yükseklik bulunmaktadır. Buraya soyunma yeri adı verilmektedir.

Herkes yan yana, sırasına göre hamam kilimlerini sermekte ve soyunmaktadır (Fotoğraf 26-27). Hamamların açılış saati bellidir. Genellikle öğlen ezanı okunmadan evin çocuklarının sırtlarına havlu bohçaları bağlanmakta ve kildenlikle beraber hamama gönderilmektedir. Hamama hamamcıdan önce natır gelmekte ve müşterileri beklemektedir. Hamama gönderilen çocuklar kim tarafından gönderildiğini natıra belirtmektedir. Örneğin çocuklar, “bizi Hacer Hatun gönderdi, baş kurna istiyor” dediği zaman natır, hamam taşı ile kildenliği baş kurnaya yerleştirmektedir. Hatırı sayılır, soylu ya da daha varlıklı aileler baş kurna tarafında banyo yapmak istediği için ayrıca “baş parası” vermektedir. Günümüzde ise böyle bir durum yaşanmamakta; isteyen herkes istediği yere oturmaktadır. Hamama daha sonradan giden kadınlar soyunduktan sonra mezeri üzerine takmaktadır. İç hamama girdikten sonra natırın kildenliği ve hamam tasını koyduğu yere oturmakta ve suyun açılması beklenmektedir. Su açıldıktan sonra kadınlar başlarını, üç dört kere kille yıkamakta ve bol su dökerek kellerini akıtmaktadır. Saç tarandıktan sonra yine başa kil sürülmemekte ve saçlar toplanarak kil saçta bekletilmektedir. Vücuda su döktükten sonra kadınlar kese işlemine geçmektedir. Kese işlemi yaklaşık bir saat kadar sürmektedir. Kadınlar keseyi ister kendileri yapmakta isterse beraber gittiği kişiye ya da natıra yaptırmaktadır. Kese işlemi bittikten sonra tekrar baş ve vücut iyice yıkanmaktadır. Bu sırada beraberinde götürülen yiyecekler ile sofa kurulmaktadır. Şayet yaz mevsiminde gidilirse hamama yaz meyveleri, kış mevsiminde gidilirse kış meyveleri götürülmektedir. Son olarak yıkanılmakta, abdest alınmaktadır (K1 ile Görüşme, 06.01.2020).



Fotoğraf 26: Soyunmalık bölümünde hamam kilimi ve döşemesinin serildiği alan

Kaynak: M. Ceranoğlu ve M. Özsan Fotoğraf Koleksiyonu, 2020.

Fotoğraf 27: Hamam kilimi, hamam döşemesi ve bohçaların yerleştirilmesi

Kaynak: M. Ceranoğlu ve M. Özsan Fotoğraf Koleksiyonu, 2020.

3. Kahramanmaraş gelin hamamı kültürü ve hamam eşyaları

Kahramanmaraş'taki aileler, evlilik ritüellerinden biri olan gelin hamamı için Çukur Hamamı'na, Acar Hamamı'na, Kuyucak Hamamı ve Tüfekçi Hamamı'na gitmiştir ve bu geleneği devam ettiren aileler yine bu hamamlara gitmeye devam etmektedir.

Kahramanmaraş'ta geçmişte düğün öncesi ve sonrasında gelinlere özgü yapılan hamam kültürü ile ilgili bilgi toplamak için Selma Zoral ile yapılandırılmamış görüşme yapılmış ve aşağıda anlatıldığı şekilde uygulandığını ifade etmiştir:

Kahramanmaraş'ta düğünden önce ve düğünden sonra olmak üzere iki ayrı gelin hamamı yapılmaktadır. Birincisi düğüne bir hafta kala ya da düğünden üç-dört gün öncesinde; ikincisi ise düğünden bir hafta ya da on / on beş gün sonra erkek evinin kararlaştırdığı bir günde gerçekleşmektedir.

Düğünden önce gidilen hamama “düğün hamamı” adı verilmektedir. Düğün hamamı, erkek evi tarafından organize edilmekte ve her türlü yiyecek-içecek erkek evi tarafından götürülmektedir. Kayınvalide o gün curna kiralamaktadır (bir oda) ve kız evinin en yakınları (gelinin annesi, ablası, teyzesi, yengesi, vs.) ile erkek evinin en yakınları (damadın annesi, ablası, teyzesi, yengesi vs.) en az on / on beş kişi olacak şekilde hamama gidilmektedir. Kayınvalide öyle bir sofraya döşer ki herkes hayran kalır hatta hamamda çiğ köfte yapan aileler bile olmuştur. Düğün hamamının olmazsa olmazı ise iki akraba arasında dembildek (darbuka) çalmak, şarkı, türkü söylemek ve eğlenmektir. Günümüzde yine düğün hamamı organizasyon şirketleri tarafından hazırlanmakta ve eğlence amaçlı olarak yapılmaya devam etmektedir.

Düğünden sora gidilen hamama ise “gelin hamamı” adı verilmektedir. Gelin hamamına sadece erkek evinde yaşayan kadılar (gelin, kayınvalide, görümce, elti, vs.) gitmektedir. Gelin hamamında yeni gelin, çeyizinden getirdiği hamam kilimini, hamam döşemesini, kildenliğini, hamam tasını götürmektedir. Ayrıca gelin, hamam havlusunu, tıraşını, kesesini, iç hamam bohçasına; iç hamam bohçasını da dış hamam bohçasına yerleştirmektedir. Dış hamam bohçası, hamam torbası içine yerleştirilerek hamama gidilmektedir. Hamam torbasının ucunda hedik torbası yer almaktadır ve evde pişirilen hedik koyulmaktadır. Hediğin yanı sıra hamamda yemek için mevsimine göre portakal, elma, tarhana, ceviz, taşlı armut (kış armudu), nar da götürülmektedir. Daha önceki yıllarda özellikle de kış aylarında yufka ekmeği ısıtılmış ve bu yufkanın içine “teh” adı verilen üzüm kurusu sarılarak oluşturulan dürümler götürülmüştür. Gelin hamamında kayınvalide, geline mezer (peştemal) ile şemsiye hediye etmektedir. Gelin, hamama giderken yağmurlu havalarda ıslanmasın diye şemsiye hediye edilmektedir, yani bu durumdan geline değer verildiği anlaşılmaktadır. Bu gelenek, 90'lı yılların başına kadar devam etmiştir. Gelin, hamamda mezeri sarılınca natır (kadın telak) gelir ve peştemalin ucunu, hamam taşı içinde bulunan suya batırmakta ve bahış almaktadır. Gelin hamamında gelini, kayınvalide veya görümce yıkamak-

tadır. Bu olayın sebebi de gelin, eve misafir olarak gelmiştir ve değerlidir anlamına gelmektedir. Gelin, çeyizden olan yeni hamam havlularına sarılıp dışarıya çıktığında hamamcının, kayınvalidenin ve hamamda bulunan büyüklerinin elini tek tek öpmektedir (K2 ile görüşme, 06.01.2020).



Fotoğraf 28: Hamam eşyaları

Kaynak: M. Ceranoğlu ve M. Özsan Fotoğraf Koleksiyonu, 2020.

Hamam eşyaları arasında hamam bohçası, hamam tası, hamam güğümü, kildenlik (kil **satırı**), hamam kilimi, hamam döşemesi, hamam havlusu, mezer (peştamal), pullu hamam şeşi, tarak, kese ve hamam torbası bulunmaktadır.

Hamam bohçası, insanların hamama giderken hamam eşyalarını koyduğu kare parçadır. Bohçaların içine eşyalar yerleştirildikten sonra bohça kenarları karşılıklı ve çapraz biçimde üst üste getirilerek bağlanmakta ya da iğnelenmektedir. Kahramanmaraş'ta hamam bohçaları iç bohça ve dış bohça olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Hamam bohçaları, çok farklı kumaş kullanılarak ve süsleme tekniği uygulanarak hazırlanmaktadır. İç bohça genellikle ipek ya da kumaştan; dış bohça ise kadife, tergal ya da mangol kumaştan yapılmaktadır. İç hamam bohçası, dış bohçaya sarılmaktadır. Ayrıca hamam havlusunun yerleştirildiği bohça ile çamaşırların yerleştirildiği bohça birbirinden farklı olmaktadır. Hamam bohçasının içine havlu takımı ile mezer yerleştirilmekte; çamaşır bohçasına ise hamamdan önce temiz iç çamaşırı hamamdan sonra ise kirli iç çamaşırı yerleştirilmektedir.



Fotoğraf 29-30: Hamam bohçası ve süsleme detayı

Kaynak: M. Ceranoğlu ve M. Özsan Fotoğraf Koleksiyonu, 2020.

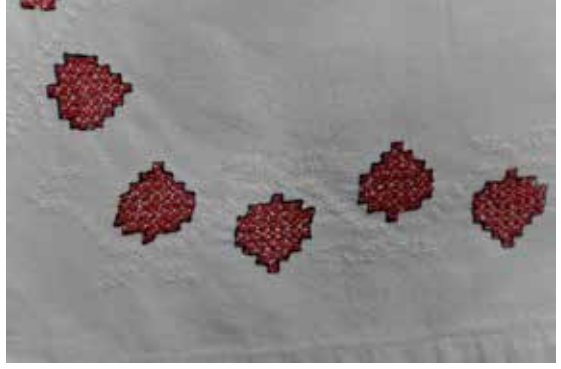
Ayşe ZABUN'a ait hamam dış bohçası 1955 yılına aittir. Bohçada siyah renk kadife kumaş kullanılmış ve bohça, altın tel kullanılarak dival tekniği (sim-sırma) ile süslenmiştir. Süslemede bitkisel bezeme (çiçek, kıvrık dal), hayvansal bezeme (kuş) ve figürlü bezeme (vazo) konu olarak seçilmiştir.



Fotoğraf 31-32: Hamam bohçası/atlas bohça ve süsleme detayı

Kaynak: M. Ceranoğlu ve M. Özsan Fotoğraf Koleksiyonu, 2020.

Emine Cömert'e ait hamam dış bohçası, 1940'lı yıllara aittir ve atlas bohça olarak da adlandırılmaktadır. Bohçada pembe renk kadife kumaş kullanılmış ve bohça sarı iplik kullanılarak süzeni tekniği ile süslenmiştir. Süslemede bitkisel bezeme (çiçek, kıvrık dal) konu olarak seçilmiştir.



Fotoğraf 33-34: Hamam bohçası ve süsleme detayı
Kaynak: M. Ceranoğlu ve M. Özsan Fotoğraf Koleksiyonu, 2020.

Ayşe AYGÜN’e ait hamam dış bohçası, 1930’lı yıllara aittir. Bohçada beyaz renk patiska kumaş kullanılmış ve bohça, kırmızı, siyah ve beyaz iplik kullanılarak kanaviçe tekniği ile süslenmiştir. Süslemede geometrik bezeme (çapraz çizgi) konu olarak seçilmiştir.

Hamam tası, bakırdan yapılmış küresel gövdeli bir kaptır ve kurnada biriken suyun dökülmesini sağlamaktadır.



Fotoğraf 35-36-37: Suzan Yıldız’a ait hamam tasları
Kaynak: M. Ceranoğlu ve M. Özsan Fotoğraf Koleksiyonu, 2020.

Kildenlik (kil satırı), kilin temizlik malzemesi olarak kullanıldığı dönemde kilin taşındığı ve ısıtıldığı derin bakır kaptır. Geçmiş dönemlerde sabun veya şampuan olmadığı ve kil ile temizlik yapıldığı için kildenlik kullanılmıştır. Hamama gitmeden iki ya da üç saat önce kildenliğe kil koyulmakta, üzerine su ilave edilerek çamur halini alması beklenmektedir.



Fotoğraf 38: Ayşegül Kaya'ya ait kildenlik (kil satırı)

Kaynak: A. Kaya Fotoğraf Koleksiyonu, 2020.

Fotoğraf 39: Kilin çamurlanmış hali

Kaynak: M. Ceranoğlu ve M. Özsan Fotoğraf Koleksiyonu, 2020.

Hamam kilimi, hamamın soyunma bölümündeki yükseklikteki taşın üzerine serilen dokumadır. Geçmişte insanlar, hamamda yaklaşık dört-beş saat vakit geçirdiği için yorulmakta hamamdan sonra üstünde hamam döşemesi serili olan hamam kilimi üzerine oturmaktadır.



Fotoğraf 40: Hamam kilimi

Kaynak: B. Zoral Fotoğraf Koleksiyonu, 2020.

Selma Zoral'a ait hamam kilimi, 1980'li yıllara aittir. Hamam kiliminin ölçüleri 80 cm x 130 cm. dir. Hamam kilimi, elde dokumasıdır. Zoral'ın belirttiği üzere; o dönemlerde fazla seçenek olmamasından dolayı minare motifli hamam kilimi satın alınmış ve hamama gidilmediği zamanlarda seccade olarak kullanılmıştır.

Hamam döşemesi, hamam kiliminin üzerine serilen ince örtüdür. Farklı kumaştan dikilmektedir. Süsleme tekniği uygulanabildiği gibi süslemesiz olanları da bulunmaktadır. İdeal ölçüsü 90 cm x 135 cm olmalıdır.



Fotoğraf 41-42: Hamam döşemesi ve süsleme detayı

Kaynak: M. Ceranoğlu ve M. Özsan Fotoğraf Koleksiyonu, 2020.

Meral Avşar’a ait hamam döşemesi, 1970’li yıllara aittir. Hamam döşemesinin ölçüleri 80 cm x 145 cm. dir. Hamam döşemesinde sütü kahverengi etamin kumaş kullanılmış ve hamam döşemesi, beyaz ve kahverengi iplik kullanılarak kanaviçe tekniği ile süslenmiştir. Süslemede bitkisel bezeme (kivrık dal) ve geometrik bezme (çapraz çizgi) konu olarak seçilmiştir.

Mezer (peştamal), kadınların hamamda kuşandığı dikdörtgen parçadır.



Fotoğraf 43-44: Mezer (peştamal) örnekleri

Kaynak: M. Ceranoğlu ve M. Özsan Fotoğraf Koleksiyonu, 2020.



Fotoğraf 45-46: Selma Zoral'a ait hamam mezerin önden ve arkadan giydirilmiş hali

Kaynak: M. Ceranoğlu ve M. Özsan Fotoğraf Koleksiyonu, 2020.

Selma Zoral'a ait mezer, 1980'li yıllara aittir. Mezer'in ölçüleri 97 cm x 160 cm. dir. Mezer, hazır alınmıştır. Mezerde süsleme uygulanmamıştır.

Hamam havlusu, hamamda son yıkanmadan sonra soyunma yerine giderken kurulanmak için kullanılan eşyadır. Hamam havlusu iki adet büyük beden havlusu ve bir adet baş havlusu olmak üzere üç parçadan oluşmaktadır.



Fotoğraf 47: Hamam havlusu takımı

Kaynak: M. Ceranoğlu ve M. Özsan Fotoğraf Koleksiyonu, 2020.

Selma Zoral'a ait hamam havlusu, 1980'li yıllara aittir. Hamam havlusu; iki büyük bir de küçük parça olmak üzere üç parçadan oluşmaktadır. Büyük hamam havlusunun ölçüleri 85 cm x 160 cm. dir. Küçük hamam havlusunun ölçüsü ise 45 cm x 90 cm. dir. Hamam havlusu takımı hazır alınmıştır ve takımda süsleme uygulanmamıştır.

Hamam şeşi, gelinlerin hamamdan çıktıktan sonra ıslak olan saçlarına örttükleri pamuklu örtüdür.



Fotoğraf 48: Hamam şeşi

Kaynak: M. Ceranoğlu ve M. Özsan Fotoğraf Koleksiyonu, 2020.

Merve Çingir'a ait hamam havlusu, 1990'lı yıllara aittir. Hamam şeşinin (pamuklu tülbent) ölçüleri 85 cm x 85 cm. dir. Hamam döşemesinde beyaz pamuklu tülbent kullanılmış ve hamam şeşi, beyaz iplik ve pul kullanılarak fırkete oyası tekniği ile süslenmiştir. Çingir'ın belirttiği üzere geçmişte kullanılan hamam şeşlerinde demir pulun; günümüzde ise plastik-metal karışımı pulun kullanıldığını belirtmiştir.

Tarak, hamamda yıkanma esnasında ve hamamdan çıktıktan sonra saçların taranması için kullanılan eşyadır.



Fotoğraf 49: Tahta tarak

Kaynak: B. Zoral Fotoğraf Koleksiyonu, 2020.

Günümüz gelin hamamları ise eğlenmek amaçlı yapılmaktadır. Kız ve erkek evi Kahramanmaraşlı ise her iki tarafın da aileleri gelin hamamına katılmaktadır. Tüm hamamı kapatan aileler olduğu gibi bir odayı kapatan aileler de bulunmaktadır. Hamamı balonlarla, tüllerle, gül yapraklarıyla, mumlarla, çiçeklerle süslemektedirler. Göbek taşında oynaması için özel dansçılar ayarlanmaktadır. Bu hazırlıklar organizasyoncular tarafından yapılabildiği gibi ailelerin kendileri tarafından da hazırlanmaktadır. Dansçı getirtmeyen aileler kendileri darbuka çalarak ya da müzik ses sistemi ile oynamaktadır (K3 İle Görüşme, 11.01.2020).



Fotoğraf 50-51: Günümüz gelin hamamlarının süslenmesi
Kaynak: S. Üzen Fotoğraf Koleksiyonu, 2019.



Fotoğraf 52-53: Günümüz gelin hamamlarının süslenmesi
Kaynak: S. Üzen Fotoğraf Koleksiyonu, 2019.

Sonuç

Hamam, insanların temizlik ihtiyacına hizmet eden mekânlardır. Hamam kültürünün geçmişi çok eski tarihlere dayanmaktadır. Tarih öncesi devirlerde insanların kutsal pınarlarda yıkanma sürecinden başlayarak ortaya çıkmıştır. Temizlenme amacı ile yapılan hamamlar,

gün geçtikçe temizliğin yanı sıra insanların eğlendiği, çeşitli olayları kutladığı ya da sosyalleştiği mekânlar haline dönüşmüştür.

Geçmişte her evde banyo olmaması ve ekonomik açıdan da zorluk yaşanması nedeniyle insanlar ailece ya da topluca yakın mevkilerinde yer alan hamamlara gitmeyi tercih etmiştir. Günümüzde ise altyapının gelişmesi, her evde banyonun bulunması, refah seviyesinin artması nedeniyle hamamlara giden insan sayısını azaltmıştır.

Her ne kadar temeli çok eskilere dayansa da günümüzde dünyada hamam kültürü denilince akla Türk hamamı geldiği düşünülmektedir. Türk hamamlarını kullanmada da birincil amaç; yıkanma, temizlenme olmasına rağmen sosyal ve kültürel içeriğin de bulunduğu evlilik ritüelleri, eğlence aktiviteleri, dini ritüeller, sağlık (tedavi) etkinlikleri ve sanat etkinlikleri ile kullanım amacıyla değişiklikler yaşanmıştır.

Hamamlarda insanlar; kubbeden sızan sayısız ılık huzmesiyle birlikte su buharının yarattığı mistik ve büyü bir atmosferde sosyal etkinlikleri gerçekleştirmiştir. Düğün, kına, sünnet, doğum gibi önemli geçiş dönemleri hamamda kutlanmış ve bu çerçevede ritüeller ortaya çıkmıştır. Bu ritüellerden biri olan gelin hamamı, düğünden önce gelinin ve damadın akrabalarının beraber gittiği ve eğlendiği bir gelenektir.

Gelin hamamı ritüelinin geçmişte çok sıklıkla uygulandığı ancak günümüzde azalsa da halen uygulanmaya devam edildiği illerden biri Kahramanmaraş'tır. Kahramanmaraş'taki gelin hamamlarında uygulama biçiminde değişiklikler yaşanmış; geçmişteki gelin hamamlarındaki uygulamalar 90'lı yılların başına kadar devam etmiştir. Gelinler için hazırlanan bohçalar, hamam döşemesi, hamam kilimi, kildenlik, gibi hamam eşyaları artık tercih edilmemektedir. Günümüzde ise sadece eğlenme amaçlı ve bir kez yapılan gelin hamamları organizatörler tarafından yapılmaya başlanmıştır. Gelin hamamları için hamamlar süslenmekte ve gelin hamamına genellikle gelin kızın arkadaşları katılmaktadır. Günümüzde bu durum bekârlığa veda partisi olarak da adlandırılmaktadır.

Günümüzde her ne kadar hamama gitme kültürü azalsa da Türk hamamının tarihi ve kültürel motifleri her zaman dikkat çekmiştir. Özellikle Kahramanmaraş'ta gelin hamamlarının yapılış şekli ile değişikliğe uğradığı; ancak halen bu ritüeli devam ettiren ailelerin bulunduğu görülmektedir. Kültürümüze özgü ritüellerinin yaşatılması için çeşitli organizasyonlar ile toplumsal farkındalık oluşturulmalıdır.

Notlar

- 1 Bu makale aynı adla 18-20 Şubat 2020 tarihinde I. Uluslararası Kahramanmaraş Tarih, Kültür, Sanat Sempozyumu ve Sergisinde sözlü olarak sunulmuştur.
- 2 Makalenin üretilmesinde Kahramanmaraş ilinde geçmişte ve günümüzde uygulanan gelin hamam kültürü hakkında bilgi toplamak için saha araştırması yapılmış ve yüz yüze görüşme tekniği kullanılmıştır. Bu kapsamda Emine Dilatlı, Selma Zoral ve Yıldız Gözlüklü ile kişisel görüşme yapılmış ve görüşme kayıtları, konuşma çözümlemesi yöntemi kullanılarak çevriyazıya (transcription) dönüştürülmüştür.

Kısaltmalar

D.T. : Doğum tarihi.

Kaynaklar

- Adanır, F. (2014). Kahramanmaraş'ın geleneksel mimarisi. O. Doğan, R. Avcı & S. Yakar (Eds.), *Akdeniz'in Altın Kenti Kahramanmaraş* (ss. 227-255). Kahramanmaraş Valiliği, İl ve Kültür Turizm Müdürlüğü.
- Ceranoğlu, M. & Özsan, M. (2020). *Kahramanmaraş gelin hamamı fotoğraf koleksiyonu*, Kahramanmaraş.
- Çavuş, N. (2009). *Ankara ili Beypazarı ilçesi geleneksel hamam kültüründe kullanılan işlemeli ürünler*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Güler, F. (2010). *İzmir etnografya müzesinde ve Efes Müzesi Selçuk'ta bulunan hamam takımlarının incelenmesi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Gündoğdu, H. (2001). Mimari, hamamlar. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (cilt. 24, ss. 197-201). Türkiye Diyanet Vakfı.
- Karpuz, H. (1991). Hamam. *Türk Aile Ansiklopedisi* (cilt 3, ss. 985-986). Başbakanlık Aile Araştırmaları Kurumu Başkanlığı.
- Kaya, A. (2020). Kahramanmaraş gelin hamam eşyaları fotoğraf koleksiyonu, Kahramanmaraş.
- Kayserili, A., & Korkusuz, T. (2018). Erzurum şehrinde hamamlar ve hamam kültürünün kültürel coğrafya analizi. M. Küçükuşurlu, U. Akbulut & N. Ürkmez (Eds.). *Osmanlı Hakimiyetinin 500. ve Kurtuluşun 100. Yılında Uluslararası Erzurum Sempozyumu Bildiriler Kitabı* (ss. 457-476). Erzurum Teknik Üniversitesi Yayınları.
- Koşay, H. Z. (1944). *Türkiye Türk düğünleri üzerine mukayeseli malzeme*. Maarif.
- Köprülü, Ö. (2002). Mimarlık tarihimizde önemli yer tutan halk hamam ve kaplıcalarının Bursa'da bulunan örneklerin incelenmesi. Y. Oğuzoğlu & K. Üstünova (Eds.). *I. Bursa Halk Kültürü Sempozyumu Bildiri Kitabı* (cilt 2 ss.821-836). Uludağ Üniversitesi.
- Ögel, B. (1991). *Türk kültür tarihine giriş 3: Türklerde ev kültürü (Göktürklerden Osmanlılara)*. Kültür Bakanlığı.
- Önder, O. (2007). *Sivas ili merkezindeki Türk devri hamamları*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özkarıcı, M. (2017). Acar hamam. İ. Solak (Ed.). *Kahramanmaraş Ansiklopedisi* (ss. 35-37). Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi.
- Sami, K. (2017). Halk kültürü bağlamında hamam(lar)ın toplumsal ve mekânsal dönüşümleri, Diyarbakır tarihi "Suriçi" örneği. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*. 16(64), 1531-1546.
- Türkan, K. (2009). Türk masallarında mimari: Hamam ve işlevleri. *Milli Folklor Dergisi*, (84), 162-174.
- Üzen, A. (2019). *Kahramanmaraş gelin hamamı fotoğraf koleksiyonu*. Kahramanmaraş.
- Üzen S. (2019). *Tarihi çukur hamamı fotoğraf koleksiyonu*. Kahramanmaraş.
- Yegül, K. F. (2009). Anadolu su kültürü. Türk hamamları ve yıkanma geleneğinin kökleri ve geleceği. *Anadolu / Anatolia* 35, 99-118.
- Yılmazkaya, O. (2002). *Türk hamamı İstanbul hamamları rehberi*. Çitlenbik.
- Zoral, B. (2020). Kahramanmaraş gelin hamam eşyaları fotoğraf koleksiyonu. Kahramanmaraş.

Elektronik kaynaklar

- Çukur Hamamı*. Çukur Hamamı'nın yıkanma odaları kubbelerinin dıştan görünüm fotoğrafı. (13.01.2020). <http://kahramanmarassehirrehberi.com/tr/icerik/cukur-hamami>
- Divanlı Hamamı*. Divanlı Hamamı'nın iç mekân görünümleri. (13.01.2020). <http://kahramanmarassehirrehberi.com/tr/icerik/divanli-hamami>
- Kahramanmaraş Hamamları*. Acar Hamamı sıcaklık bölümü fotoğrafı. (01.01. 2020). http://wownturkey.com/t.php?p=/tr375/levend46_DSC_0106_800x600.jpg,
- Weber, F. (2012). *Antik Çağdan bugüne, hamam kültürü ve adetleri*. (15.01.2020). http://www.revuesplurielles.org/_uploads/pdf/12/112/112weber.pdf

Kaynak kişiler

- K1: Emine Dilitatlı, D.T. 1927, Maraş file nakışı ustası, Kahramanmaraş.
- K2: Selma Zoral, D.T. 1962, ev hanımı, Kahramanmaraş.
- K3: Yıldız Gözlüklü, D. T. 1963, ev hanımı, Kahramanmaraş.



folk/ed. Derg, 2020; 26(2): 733-736

Kitap Tanıtımı

Henry Glassie (1999). Material Culture (Maddi Kültür), Bloomington: Indiana University Press. ISBN-13: 978-0253335746, 413 sayfa

Süheyla Sarıtaş*

Henry Glassie 1941 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nin Washington eyaletinde doğmuş, 2008 yılında Indiana Üniversitesi'nden emekli oldu. Glassie, 1964 yılında lisans eğitimini Tulane Üniversitesi'nin İngilizce ve Antropoloji bölümünde, 1965 yılında New York Devlet Üniversitesi'nin (State University of New York) Halk Kültürü bölümünde yüksek lisans eğitimini tamamladı. 1969 yılında Pennsylvania Üniversitesi'nin (University of Pennsylvania) Folklor bölümünden doktora derecesini aldı. 1967-1969 yılları arasında Pennsylvania Tarih ve Müzecilik komisyonunda, etnik kültür araştırmaları ve eyalet folklorcusu olarak çalıştı. 1969-1970 yılları arasında Pennsylvania Devlet Üniversitesi'nde Amerikan Kültürü Çalışmaları bölümünde çalıştıktan sonra 1970-1972 yılları arasında Indiana Üniversitesi Folklor bölümünde de aynı görevine devam etti. 1973 yılında Indiana Üniversitesi'nde Folklore Enstitüsü'nün müdür yardımcılığı, 1976-1988 yılları arasında Pennsylvania Üniversitesi'nde Folklor ve Amerikan Medeniyeti ana bilim dalında Folklor Bölüm Başkanlığı görevini yürüttü. 1988 yılından itibaren Indiana Üniversitesi'nde profesör olarak öğretim üyeliğinin yanında aynı üniversitede Türkiyat Çalışmaları, Yakın Doğu Dilleri ve Kültürleri, Orta Asya Çalışmaları ve Hint Çalışmaları gibi bölümlerde de öğretim üyeliği ve bu bölümlerin bölüm başkanlıkları görevini de yürüttü.

* Bu kitap tanıtım yazısı Prof. Dr. Süheyla Sarıtaş tarafından yazılmıştır (Balıkesir Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü öğretim üyesi) saritassuheyla@gmail.com

Henry Glassie yarım asırdan fazla süren akademik kariyeri boyunca dünyadaki pek çok geleneksel toplum üzerinde çalıştı. Özellikle halk masalları, müziği, mimarisi, halk sanatı ve maddi kültür olmak üzere başta halkbilimi, arkeoloji ve antropoloji olmak üzere Amerikan Kültürü Araştırmaları, sanat tarihi ve müzecilik gibi çeşitli disiplinlere yönelik derin, ayrıntılı ve zengin alan araştırmaları yaptı. Yayımlanmış çok sayıda eseri ile sayısız ödüle layık görüldü. Bu eserler arasında en fazla dikkat çeken ve ödüle layık görülen üç eseri New York Times tarafından “Yılın En Saygın Eseri” ödülünü aldı. Bu üç eserden ilki olan *Passing the Time in Ballymenone*. Eser, Amerika’nın Virginia eyaletinin kırsal bölgeleri ve Kuzey İrlanda geleneksel kültürünü inceler. İkinci eser *The Spirit of Folk Art*, Glassie’nin Santa Fe Uluslar arası Sanat Müzesi’nde yer alan dünya çapında yüz kültürden yüzbinden fazla eserin bulunduğu Girard Koleksiyonu’ndan üçyüz kadar geleneksel el sanatı objeyi seçerek halk sanatını ele alır. Üçüncü eser, *Turkish Traditional Art Today*,^{1*} Türk maddi kültürünü bugüne kadar en geniş ve bütünlükte ele alan anıt bir eserdir. Glassie, başta Amerikan Folklor Derneği (American Folklore Society) olmak üzere pek çok sanat ve bilim kurumunun seçkin üyesidir. Üç yüzden fazla yayımlanmış olan kitap ve makaleleri ve ödülleri yanı sıra pek çok sempozyum ve konferans bildirileri, sergileri, editörlüğünü yaptığı çalışmaları bulunmaktadır. Henry Glassie bugün yaşamına Indiana eyaletinde sürdürmekte olup çalışmalarına halen aktif olarak devam etmektedir.

Görüldüğü üzere Henry Glassie hem Amerikan hem de dünya halkbiliminin önemli figürlerinden biridir. Onun akademik kariyerine yön veren en önemli alanlardan biri şüphesiz ki maddi kültür alanındaki çalışmalarıdır. Bilindiği üzere, dünya halk bilimcileri 20. yüzyılın ilk çeyreğinde çalışmalarını, özellikle masal efsane, deyim-atasözü, tekerleme gibi daha çok sözel ürünler; ya da doğum, evlenme, ölüm ve çeşitli kutlamaları içeren belirli geleneksel âdet ve törenler üzerine; ya da toplumun inanç sistemi ile ilgili gelenekler üzerine yoğunlaştırdıkları görülmektedir. İnsan yaşantısının önemli parçası olan geleneksel özelliğe sahip objeler ve bu objelerin yapılış amaçları, yapılma aşamaları, kullanılan yöntem ve teknikleri uzunca bir süre halkbilimciler tarafından göz ardı edilmiştir. Özellikle kültürel antropoloji, kültürel coğrafya ve Avrupalı etnologların objelerin insan yaşantı, dünya görüşü ve inanç sistemlerindeki önemini vurgulayan etkili çalışmaları sonucunda, maddi kültür çalışmaları 1960’lı yıllardan itibaren, Henry Glassie gibi pek çok halkbilimcinin araştırma alanına girmiştir.

Maddi kültür ile ilgilenen bir halkbilimci sadece bir objenin nasıl yapıldığı, hangi madde ile yapıldığı, hangi teknik ve yöntemler kullanılarak ortaya çıktığı, ne amaçla yapıldığı ve objenin başka varyasyonlarının olup olmadığı sorularına cevap aramakla kalmaz; aynı zamanda objenin yaratıcısı ve toplum açısından anlamı, önemi, dünya görüşü açısından “yaratıcı-obje-toplum” arasındaki etkileşim gibi konulardaki pek çok soruya cevap arar. Geleneksel özelliğe sahip el yapımı bütün objeleri biz genel olarak maddi kültür olarak değerlendirebiliriz. Halk mimarisi, halk mutfak, halı, kilim, yorgan, keçe, oya gibi el dokuması ürünler, çini, hat, ebru gibi el sanatları, sepetçilik, bakırcılık, çömlekçilik, giyim-kuşam, müzik aletleri gibi pek çok obje ve sanatsal faaliyet maddi kültür alanına dahil edilebilir.

Henry Glassie'nin *Material Culture- Maddi Kültür* adlı çalışması yalnızca maddi kültür alanında önemli bir eser olması açısından değil; çalışmanın aynı zamanda Türk maddi kültüründen zengin örnekleri barındırması açısından önem taşır. Henry Glassie'nin *Maddi Kültür*'ü beş bölümden oluşur. Eserin bütününe baktığımızda Glassie, üç farklı kıtayı içeren örneklerle maddi kültüre farklı açılardan yaklaşır. Glassie'nin okuyucuya sunduğu örnekler başta Türkiye olmak üzere, İrlanda, Bangladeş ve Amerika'da yaptığı uzun ve detaylı etnografik araştırmalarından elde ettiği bilgi ve malzemeye dayanır. Söz konusu bölgelerdeki insan yaşantılarından kesitlerle Glassie bir taraftan maddi kültür ile ilgili teorilerini oluştururken bir taraftan da kültürel antropoloji, arkeoloji ve halk bilimi disiplinlerinden faydalanarak yeni sentezlere ulaşmaya çalıştığı görülür.

Eserin ilk bölümü “Tarih” başlığını taşır. Glassie'ye göre “tarih şimdiki zamanda geçmiş anlatan bir hikâye olup geleceği inşa etmeye yönelik olarak tasarlanmıştır” (s.6). Glassie, tarihin geçmişten ziyade geçmişle ilgili bir hikâye olduğunu vurgular. Tarih, Glassie'ye göre sadece maddi kültür araştırmacılarının değil, bütün sosyal bilimcilerin faydalanmaları gereken bir bilimdir. Tarihi anlamamanın bir yolunun insanların geride bıraktıkları maddi belgeleri incelemek ve tarihin oluşumunda maddi kültürün önemli bir yeri olduğunu vurgular. Öyle ki farklı bölgelerde ev tipleri ya da kilim dokuma teknikleri bilim insanlarına bir hikâye anlatır ve bunlar kesinlikle yazılı kaynaklarda yer almaz.

İkinci bölüm eserin adının da başlığı olan “Maddi Kültür” olarak geçer. Bu bölümde Glassie, maddi kültür araştırmaları tarihine yöne veren çalışmalara ve maddi kültürün tanımına yönelik çeşitli görüşlere yer verir. Glassie'ye göre maddi kültür insan davranışlarının somut görüntüleridir (s.41). Glassie, insanoğlunun arkasında soyut belgelerden daha çok, somut belgeler bıraktıklarını hatırlatarak, gündelik yaşamda kullandığımız objelerin önemine vurgu yapar. Bu bölümün sonunda Glassie, maddi kültürde bağlam konusuna ayrıntılı olarak yer verir. Ona göre maddi kültürün üç önemli temel bağlamı vardır: *yaratıcılık, iletişim, tüketim*. Burada Glassie için obje bir halıdır ve Çanakkale ilinin Karagömlük adlı bir tarım köyünde halı dokuyan Aysel Öztürk'ün hayat hikâyesinden yola çıkarak söz konusu üç bağlamı ayrıntılı olarak ele alır. Öğrenme, konsantrasyon, hafıza, umut, teknoloji Glassie'nin üzerinde durduğu bağlamlardan sadece birkaçıdır.

Eserin üçüncü bölümü, Türkiye'den Amerika'ya göç eden bir Ermeni Türk- Hagop Barın- halı tamir ustasının hayatı çevresinde gelişen maddi kültürün üretim-tüketim ilişkilerine yer verir. Hagop Barın'ın anlattıklarından yola çıkarak, Glassie “sanat” kavramı üzerinde durur. Glassie, sanatın daha çok sosyal sınıfı tarif eden bir kavram olduğunu ve kendisine göre sanat ve zanaat arasında bir ayrımın olmadığına vurgu yapar.

Eserin dördüncü bölümde Glassie, önceki bölümde ele aldığı halk sanat kavramını daha iyi açıklayabilmek için kültürlerarası karşılaştırmalı çalışmaların öneminden ve faydalarından söz eder. Bunun için Bangladeş, İsveç, Amerika, Türkiye ve Japonya'da örnekleri bulunan ve evrensel bir özelliğe sahip olan seramik ve çini sanatlarından ve ustalarından örnekler sunar. Farklı coğrafyalarda yaşayan ve sanatlarını icra eden ustalara, onların sosyal yaşantılarına, estetik anlayışlarına ve değerlerine yer verir.

Eserin son bölümünde Glassie, maddi kültürün bir başka örneği olarak mimari yapılar üzerinde durur. Glassie her mimari yapının şartların ve ihtiyaçların sonucu olarak ortaya çıkan kültürel birer değer olduğunu vurgular (s.230). Bu bölümün örneklerini Glassie, Amerika, İrlanda, İngiltere ve Türkiye'den sunar. Yeni mimari yapıların ortaya çıkmasında halk mimarisinin önemine ayrıntılı olarak yer verir.

Notlar

- 1 Bu eser hakkında bilgi için bkz: Çobanoğlu, Ö. (1994). *Türk Maddi Kültür Çalışmalarında Anıt Bir Eser ve Henry Glassie'nin Düşündükleri*, Milli Folklor, C.3. (22): 11-14.

Kaynaklar

- Glassie, H. (1982). *Passing the time in Ballymenone*, University of Pennsylvania, Bloomington: Indiana University Press.
- Glassie, H. (1989). *The spirit of folk art*, New York: H. Abrams Inc.
- Glassie, H. (1993). *Turkish traditional art today*, Bloomington: Indiana University Press.



folk/ed. Derg, 2020; 26(2): 737-742

Albert Einstein. Einstein Seyahatnamesi: Uzakdoğu, Filistin&İspanya 1922-1923, İstanbul: Kronik Kitap, 2019.

ISBN: 978-605-7635-14-3, 351 sayfa

Melda Özen *

14 Mart 1879, Wüttember doğumlu teorik fizik profesörü Albert Einstein'ın¹ Uzakdoğu, Filistin-İspanya'ya seyahati boyunca tuttuğu seyahat günlüklerini okuyucuyla buluşturan bu kitap, ünlü fizikçinin hiç bilinmeyen yönlerine dikkat çekmektedir. 2018 yılında Princeton University Press tarafından *The Travel Diaries of Albert Einstein: The Far East, Palestine, and Spain, 1922-1923* özgün adıyla basılan kitap, Türkiye'de 2019 yılının Eylül ayında Kronik Kitap tarafından *Einstein Seyahatnamesi: Uzakdoğu, Filistin&İspanya 1922 - 1923* başlığıyla okuyucuya sunulmuştur. Kitabı yayına hazırlayan Ze'ev Rosenkranz Einstein'ın seyahat günlüklerinin orjinal metinlerine tercümelerin yanında yer vermiştir. Bu kitapta seyahat günlüklerinin dışında Einstein'ın ziyaret ettiği ülkelerin o dönemde basınlarında yer alan haber metinleri, Einstein'ın şahsi belgelerinde yer alan ek kaynaklar, diplomatik raporlar, diğer katılımcıların yazdıkları, hatıratları ile ilgili kaynaklara notlar kısmında yer verilmiştir. Ayrıca Einstein'ın gidip gördüğü yerler hakkında yazdıklarını açıklamaya yönelik ek bilgiler verilerek, resimler ve haritalar ile okuyucunun seyahatnamedeki bütünlüğü yakalaması sağlanmaya çalışılmıştır. Kitabın ilave metinler bölümünde ise Einstein'ın seyahati boyunca gönderdiği mektuplar, kartpostallar, ziyaret ettiği ülkeler hakkında yazdığı makaleler ve yaptığı konuşmaların metinlerine de yer verilmiştir.

* Bu kitap tanıtımı yazısı Melda Özen tarafından hazırlanmıştır (Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkbilim Anabilim Dalı yüksek lisans öğrencisi. meldaozn@gmail.com).

Einstein, Kaizo-Sha Yayınevi Müdürü Sanehiko Yamamoto'dan gelen Tokyo'da ders verme daveti üzerine Doğu Asya'nın cazibesine daha fazla dayanamamış ve beş buçuk ay sürecek farklı kültürleri, farklı milletleri keşfetme yolculuğuna 6 Mart 1922 tarihinde eşi Elsa Einstein ile yelken açmıştır. Marsilya'dan deniz yolculuğuna başlayan Elsa ve Albert Einstein Süveyş Kanalı, Seylan, Singapur, Hong Kong ve Şangay üzerinden seyahatlerine devam eder ve Kasım ayında Japonya'ya ulaşır. 1923 yılının Mart ayında da Filistin, İspanya üzerinden Almanya'ya geri dönerek yolculuklarını tamamlar.

6 Ekim 1922-12 Mart 1923 tarihleri arasındaki Uzakdoğu, Filistin-İspanya'ya Nippon Yusen Kaisha'ya ait Japon mürettebatın çalıştığı S.S. Kitano Maru gemisiyle gerçekleştirmiş olduğu seyahati boyunca gezip gördüğü yerler hakkındaki düşüncelerini, karşılaştığı insanlarla ilgili izlenimlerini, sanat, bilim, felsefe, toplumsal olaylar hakkındaki görüşlerini paylaştığı 82 sayfalık notlarından oluşan seyahat günlüğünde yer yer etkileyici bulduğu doğa olaylarının (bulutlar, volkanlar), gemilerin, kayıkların, mimari eserler ile ilgili çizdiği resimler de görülmektedir.

Einstein'ın seyahati boyunca böyle bir günlük tutmasının nedenini sorgulayan Kaliforniya Teknoloji Enstitüsü'ndeki Einstein Metinleri Projesi'nde kıdemli editör ve müdür yardımcısı olarak görev yapan Ze'ev Rosenkranz, bu sorunun yanıtını Einstein'ın 15 Nisan 1925 tarihinde Buenos Aires seyahatinde yazmış olduğu "Nasıl da bir macera yaşadım! Günlüğümde okuyacaksınız." notu üzerinden "Hem seyahate katılamayan kızları Ilse ve Margot hem de kendisine okuyacak bir şeyler bırakmak istediği için seyahat günlüğü yazmış olabilir" yorumuyla açıklamıştır. (Einstein, 2019: 21).

Rosenkranz'ın Einstein'ın seyahat günlüklerindeki "sorunlu kısımların" üzerinde durduğu kitabın ilk bölümünde yabancı düşmanlığı adı altında Einstein'ın seyahati boyunca karşılaştığı milletler, etnik gruplar hakkındaki görüşlerini değerlendirmektedir. Kimi zaman karşılaştığı halkları ilkel, barbar, tiksindirici bulan, kimi zaman da çalışkan, egzotik, ilgi çekici olarak tanımlayan Einstein'ın "algısındaki tezatlıklar" bu bölümde ortaya konulmaya çalışılmaktadır.

Dönemin oryantalist, sömürgeci, ırkçı görüşleri üzerinden değerlendirilen Einstein'ın kolonyalist görüşü kabul ettiği, karşılaştığı milletler için yer yer küçümseyen tavırlar takındığı, bazı milletleri biyolojik ve entelektüel olarak aşağı gördüğü, ırkçı bir tutum sergilediği, ulusalcılığı desteklemediği ama ulusal karakterin varlığı kabul ettiği yorumlarında bulunan Rosenkranz kendine "Bu denli hümanist olan biri nasıl bu satırların yazarı olabilir?" sorusunu sormaktadır. Bu sorunun yanıtınıysa Einstein'ın kendindeki Öteki'yi fark edemediği gibi Öteki'ndeki kendisini de fark edememesinde bulmaktadır. (Einstein, 2019: 15-16).

Bu seyahat günlüğüyle her ne kadar okuyucunun Einstein hakkındaki düşüncelerinde kırılmalar oluşuyorsa da Avrupa'nın nefret dolu bir döneminde, Naziler tarafından hedef alınan Yahudi bir bilim insanı olarak çalışmalarını devam ettirmeye çalışan Einstein'ın Öteki'nin karşısında kendini unutulması anlaşılır görülmektedir. "Bir Yahudi olarak, belki siyahilerin ayrımcılık kurbanı olarak nasıl hissettiklerini anlayabilir ve empati kurabilirim" diyen Einstein'ın Öteki'nin karşısında kendini unutmamaya çalıştığı zamanlar da olmuştur (Joseph

ve May, 2018).

Einstein'ın seyahat günlüğünde yer alan tartışmalı ifadeler her ne kadar örtbas edilmeye çalışılmamışsa da Ze'ev Rosenkranz'ın kitabın ilk bölümünde Einstein'ın ırkçı görüşleri ve yabancı düşmanlığı hakkında çok ciddi vurgulamalar yaptığı dikkat çekmektedir. Örneğin; Einstein, Çin ve Çinliler başlığı altında Einstein'ın Şangay'da Çinlilerin cenaze merasimine rastlamasıyla söylemiş olduğu "Bize göre barbarca" sözleri üzerine "oradakileri sert ve insan olarak görmediğini ima eden yorumları devam etmişti." şeklinde yorum yapan Rosenkranz bu yorumda Einstein'ın bir Avrupalı gözünden Çinlilerin cenaze merasimini "barbarca" olarak nitelendirmesiyle onları insan olarak görmediğini vurgulamaya çalışmıştır. (Einstein, 2019: 43) Bunun dışında Port Said'e² vardıklarında Einstein'ın seyahat ettiği gemide oldukça gürültülü bir şekilde satış yapmaya çalışan Levantenler hakkındaki "Cehennemden çıkıp gelmiş gibiydiler" sözü üzerine Einstein'ın bu durumu "Doğuluların Batı medeniyetine taarruzu" olarak gördüğünü savunan Rosenkranz, ünlü fizikçinin Arap satıcılara tiksinti duyduğu için bu nefret söylemlerinde bulunduğunu iddia etmektedir (Einstein, 2019: 38). Oysa aynı Einstein Süveyş Kanalı'na ulaştığında "Arap satıcılar kürek çekiyorlar. Çölün yakışıklı evlatları. Kaslılar. Parıldayan siyah gözleri var. Port Said'dekilerden daha iyi huylular." diyerek Arap satıcılar hakkındaki görüşlerini dile getirmektedir (Einstein, 2019: 121) Einstein'ın bu sözleri Doğulular ve Arap satıcılar hakkında genel bir önyargısının ya da tiksintisinin bulunmadığını, Port Said'deki Arap satıcıların davranışlarından rahatsız olduğu için sert söylemlerde bulunduğunu ortaya koymaktadır.

Einstein'ın seyahat esnasında karşılaştığı halklar ve etnik gruplar hakkındaki algılarının detaylı bir analizi yapılırken söz konusu Einstein bile olsa onun da bir insan olduğunu ve önyargılara kapılabileceğini, hatalı söylemlerde bulunabileceğini göz ardı etmemek gerekmektedir. Herhangi bir sansür uygulamadan kişisel görüşlerini yazmış olduğu "günlüğü" üzerinden "ırkçı" ve "yabancı düşmanı" damgalaması yapmanın ne derece doğru olduğu tartışılmalıdır.

Benim açımdan kitap ile ilgili en "sorunlu kısım" kitabı önyargısız bir şekilde okumanın mümkün olmayışıdır. Bunu kitabı elime aldığım andan itibaren bende oluşan izlenimler üzerinden aktarmaya çalışacağım. Japonya Einstein kadar beni de çok etkileyen bir ülke olmuştur. Kitabı görür görmez Einstein'ın gözünden Japonya'yı seyredebileceğim için çok heyecanlandım. Sonrasında kitabın arkasındaki tanıtım yazısında yer alan "Einstein'ın farklı milletlere mensup insanlar ve ırk kavramı hakkındaki tartışmaya açık fikirleri ise günlüğün belki de en sarsıtıcı tarafı" cümlesini okuyunca bir takım önyargılarım oluştuysa da kitabı okuma isteğim azalmamıştı. Kitabın önsözünde Ze'ev Rosenkranz'ın "Einstein'ın bazı halklar hakkındaki yaptığı yorumları yabancı düşmanlığı olarak nitelendirebiliriz." cümlesiyle giderek olumsuz duygulara kapılmaya başladım. (Einstein, 2019: 15) Kitabın ilk 84 sayfasından oluşan "Seyahatnamenin Mazisi" bölümünde Einstein'ın Çinliler, Levantenler, Sinhaliler, Hintliler hakkındaki düşüncelerini yabancı düşmanlığı üzerinden incelenmesi, "Einstein, Irk ve Irkçılık", "Einstein ve Öteki", "Einstein ve Sömürgecilik" gibi başlıklar altında Einstein'ın seyahat günlüğü üzerinden algısının ortaya konulmaya çalışılması daha henüz seyahat günlüğünü okumaya başlamadan Einstein'a ve yazdıklarına karşı önyargısız bakmamı imkansız

kıldı. Ze'ev Rosenkranz'ın kendi görüşlerini aktardığı “Seyahatnamenin Mazisi” bölümünün ayrı bir kitapta ya da hiç olmazsa Einstein'ın “Seyahat Günlüğü”nden sonra yer alması belki de Einstein'a ve Einstein'ın yazdıklarını kendi bakış açımıyla değerlendirebilmem için daha sağlıklı olabilir, önyargıya kapılamadan kitabı okumamı mümkün kılabilirdi.

Bu seyahat günlüğünde Einstein'ın sadece karşılaştığı halklar hakkındaki olumsuz yorumları yer almamaktadır. Bir Avrupalı olarak Avrupalıların kültürel kodlarıyla seyahatine çıkan Einstein'ın karşılaştığı kültürlerin kodları karşısındaki değişimi, doğal güzellikler, sanat ve mimari karşısındaki hayranlığı, karşılaştığı milletlerin davranışlarından, yaşam biçimlerinden nasıl etkilendiği de seyahat günlüklerinde görülmektedir. Her ne kadar Rosenkranz Einstein'ın seyahati boyunca Batılı kimliğinin daha çok farkına vardığını, bu seyahatle Einstein'ın daha çok Avrupalı olduğunu savunmuş olsa da Einstein'ın Kolombo'da³ Sinhali-ler⁴ ile karşılaştığında günlüğüne yazmış olduğu “Bu insanlara yakından baktığında artık Avrupalılara karşı sempati duymam imkansız hale gelir, çünkü Avrupalılar çok daha yorgun, çok daha vahşi, çok daha ham ve çok daha açgözlüler” (Einstein, 2019: 133) sözleri ve Avrupa'ya dönüş yolculuğu esnasında Bansu Tsuchii'ye yazmış olduğu mektubundaki “Japonlar Avrupa ve Amerika'nın medeni tabiatını kabullenebilirler ama kendi ruhunun bu uzaktaki yarıdönerli ucuz süslerden çok daha kıymetli olduğunu bilmelidir.” sözleri Einstein'ın Batılı kimliğini bıraktığı anlara dikkat çekmektedir. (Einstein, 2019: 280)

Kitabı okuyan biri olarak Batılı bir seyyahın gözünden dünyayı seyretmeyi gerçekten çok ilgi çekici bulmuş olsam da Rosenkranz “Gezisinin seyyah tanımına tam olarak uyduğu tek yanı karşılaştığı insanlara ve mekanlara ilişkin bağımsız görüşleriydi” diyerek Einstein'ı seyyah olarak yetersiz görmektedir. (Einstein, 2019: 86) Bir seyahatnamede görmeye alıştığımız kadar gezilen görülen yerlerin ayrıntılı bir tanımını görsek de yine de gezip gördüğü yerlerin halk kültürüne ait değerlerini paylaştığı kısımları okurken Einstein'ın seyyah yönünü görebiliyoruz. Örneğin; Japonya'da Noh tiyatrosunu izlemesi üzerine yazmış olduğu “Öğleden sonra Noh oyunları. Japon korosu ile antik drama. Çok yavaş hareketler ve maskeler. Dramatik hareketler çok.” ifadesiyle okuyucuya Noh tiyatrosunu kabaca olsa da tanıtmaktadır. (Einstein, 2019: 183) Yine günlüğünde “Tabiat ve mimarinin eşsiz uyum olarak nitelendirdiği Nikko Tapınağı'nın⁵ ziyareti esnasında yazmış oldukları sayesinde Nikko Tapınağı'nın tabiata ait güzelliğinin mimari güzelliğinin hatta dini anlamının bile ötesine geçtiğini, sedir ağaçlarının ortasında muhteşem renklere sahip oymalarla süslenmiş, bir yer olduğunu öğreniyoruz. (Einstein, 2019: 195) Bir bilim adamının yanında bir müzisyen de olan Einstein, Japon müziği ve Japon enstrümanları hakkındaki izlenimlerine, Japon heykelleri ve resimleri üzerine görüşlerine de seyahat günlüğünde yer vermiştir. Karşılaştığı toplumların kılık kıyafeti, kullandıkları taşıtlar hakkında da bilgiler veren Einstein bir Sinhali balıkçı köyünde günlüğüne yazmış olduğu “Çocuklar çırılçıplak, adamların sadece bellerinde bir kumaş var. Yakışıklı insanlar. Balıkçı kayığı dedikleri birbirine paralel iki parçanın sıkıca birbirine bağlanmasıyla oluşmuş. Hız mükemmel ama oturması rahat değil” sözlerinin üzerine balıkçı kayığının resmini de günlüğüne çizmiştir. (Einstein, 2019: 229) Kudüs'te Kubbetü's-Sahra'nın mimarisi üzerine yazdıkları, Süveyş'in doğal güzellikleri hakkındaki tasvirleri, Çin'de sömürgecilik sonucu kötü muameleye maruz kalanlar hakkındaki görüş-

leri, bir seyahatnamede görmeye alıştığımız kadar detaylı bir anlatım içermese de yine de bir seyyahat beklediğimiz gezip gördüğü yerlerin sanatının, mimarisinin, siyasetinin, kent sosyolojisinin, yerel özelliklerinin, insanların tanıtımını yapmaktadır. Ekvator’a yaklaştıkları esnada gördüğü tropikal bulutların nasıl oluştuğunu resim çizerek anlatması, bir volkanı tepesinden çıkan buharıyla resmetmesi, elektromanyetik vakum denklemi üzerine çalışmalarını günlüğüne aktarması gibi seyahatnamenin bir bilim insanının elinden çıktığını belli eden noktaların bulunması seyahatnameyi sıra dışı yapmaktadır. Ayrıca bir günlük yazmış olmasının getirdiği nedenlerden dolayı da kullandığı samimi, esprili, renkli dil seyahat raporu okuyormuş hissini hiçbir şekilde uyandırmamaktadır.

Einstein’ın beş buçuk aylık süren Uzakdoğu, Filistin ve İspanya seyahati maceralarını okuyucuyla paylaşan bu kitapta Einstein’ın gezip gördüğü yerlerin tanıtılmasından çok onun bakış açısı, mizahı, eleştirisi ve karşılaştığı halklar karşısındaki hayranlığı görülmektedir. Bu seyahatinde tartışmasız onu en çok hayran bırakan millet Japonlar olmuştur. Kitabın İlave Metinler bölümünde yer alan, Kyoto’da kaldığı dönemlerde oğullarına yazmış olduğu mektuptaki “Japonlar şu ana kadar gördüğüm halklar içinde beni en fazla cezbeden millet. Sakin, mütevazı, zeki, sanatkar ruhlu ve saygılılar. Hiçbir şey gösteriş için yapılmıyor. Her şey yapılması gerektiği için yapılıyor” (Einstein, 2019: 227) sözlerinin yanı sıra günlüğünde yer verdiği, “Sinizmin, hatta kuşkuculuğun esamesinin okunmadığı samimi saygı Japon’un özelliklerinden. Hiçbir yerde olmadığı kadar temiz özlü insanlar. Bu ülke sevilmeli ve takdir edilmeli” sözleri de Einstein’ın Japonlara duyduğu hayranlığı göstermektedir. (Einstein, 2019: 201) Japonya’dan gelen ders verme davetiyle Japonya’yı keşfetme şansı bulan ünlü fizikçi bilimsel teorilerini yaymak için de güzel bir fırsat yakalamıştır. Almanya’daki gergin ortamdan uzaklaşma fırsatı sunan bu davetle birçok ülkeyi gezip görme fırsatı bulan Einstein’ın seyahat günlüğünde paylaştıkları, okuyuculardaki Einstein algısını yeniden şekillendirmiştir. Her ne kadar bu kitapta ırkçılık üzerine çok fazla vurgu yapmış olsa da Ze’ev Rosenkranz’ın okuyucunun seyahatnamenin bütünlüğünü yakalayabilmesi için kitaba yapmış olduğu eklemeler Einstein’ın yazdıklarının kesin bir şekilde algılanabilmesini sağlamıştır. Öte taraftan Rosenkranz’ın kitapta sıklıkla vurguladığı “Öteki’nin karşısında kendini kaybetmesi” sorunu Einstein’ın “ırkçı” olması sorununu doğurmuştur. Hasan Münüsoğlu’nun 2017 yılında yayımlanan *İrk Lekesi* kitabında da belirtmiş olduğu gibi duygusal ve ideolojik söylemin bir parçası olan ırk kavramının çeşitli paradigmlar çerçevesinde antropoloji bilimine bulaştırdığı “İrk lekesi” bu sefer de Einstein’a bulaşmış gibi gözüküyor.

Notlar

- 1 Albert Einstein; 1896 yılında Zürih Politeknik Okulu’nda eğitim görmüştür. 1905 yılında doktora derecesini, 1922 yılında da Nobel Ödülünü kazanmıştır. 1933 yılında Princeton Üniversitesi’nde Teorik Fizik kürsüsünde profesör olarak görev yapmıştır.
- 2 Port Said ya da Bur Said, Kuzey Mısır’da Akdeniz kıyısında ve Süveyş Kanalı yakınlarında bir kenttir. Ayrıca Mısır’ın Port Said ilinin idari merkezidir.
- 3 Kolombo, Sri Lanka’nın en büyük şehri ve başkentidir.
- 4 Sri Lanka adasına özgü Hint-Aryan dili konuşan bir etnik gruptur.
- 5 Japonya’nın *Nikkō* kentinde bulunan bir Şinto tapınağıdır.

Kaynaklar

- Einstein, A. (2019). *Einstein Seyahatnamesi: Uzakdoğu, Filistin&İspanya 1922-1923*, Yayına Hazırlayan: Ze'ev Rosenkranz, İstanbul: Kronik Kitap.
- Münüşoğlu, H. (2017). *İrk Lekesi: Türkiye'de Antropolojinin Kurulma ve Kurumsallaşma Sorunlarına Tarihsel Bir Yaklaşım: DTCTF Örneği*, Ankara: Heretik Yayınları.
- Komireddi, K. (2018). Book review: 'The Travel Diaries of Albert Einstein' is a tawdry attempt to sully his name. *Arts & Culture* : <https://www.thenational.ae/arts-culture/books/book-review-the-travel-diaries-of-albert-einstein-is-a-tawdry-attempt-to-sully-his-name-1.748852>, (ET:29.10.2019).
- Joseph, Y. ; May, T. (2018). Einstein: brilliant physicist, humanitarian - and racist?. *The Irish Times*: <https://www.irishtimes.com/culture/books/einstein-brilliant-physicist-humanitarian-and-racist-1.3538862>, (ET:30.10.2019).
- Vitaliev, V. (2018). Book review: 'The Travel Diaries of Albert Einstein' ". *E&T Engineering and Technology* : <https://eandt.theiet.org/content/articles/2018/06/book-review-the-travel-diaries-of-albert-einstein/>, (ET:27.10.2019).



folk/ed. Derg, 2020; 26(2): 743-746

Reinhard, Kurt-Ursula (2007) Türkiye'nin Müziği, Çev.: Dr. Sinemis Sun. Ankara: Sun Yayınevi ISBN:975-6216-11-5,s.179. 975-6216-13-1

Sibel Çelik*

Türkiye'nin Müziği isimli kitap Alman müzikolog ve etnolog Kurt-Ursula Reinhard tarafından Türkiye'de yaptıkları 16 inceleme gezisinden ve Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği üzerine yaptıkları derlemelerden oluşmaktadır. Öncelikle, yapılan bu inceleme gezilerinden elde ettikleri bulgularla, makale ve bir dizi kitap yazmak suretiyle değerlendirmişlerdir. Orijinal ismi *Musik der Turkei* olan kitap iki cilt olarak Almanca yazılmış aynı zamanda bu dildeki en kapsamlı müzikolojik çalışma olarak kabul edilmiştir. Türk Müziği'nin yabancı bir müzikbilimci tarafından nasıl gözlemlenip, yorumlandığı aynı zamanda nelere göre tasnif edildiğini gözler önüne sermektedir. Çevirmen Sinemis Sun tarafından 2 ciltlik bu kitap 1983 yılında çevrilmiş fakat telif hakları ve bürokratik sebeplerle uzun bir süre basılamamıştır. Bu çalışmada, kökleri Orta Asya'ya kadar uzanan Türklerin Yakın Doğu etkisine girmeleri, İslâm dinini kabul ederek filozofların, müzik kuramcılarının ve mistik kişilerin müzik kültürünü önemli ölçüde etkilediğinden bahsetmiştir. Özellikle Türk Halk Müziği'nin yapısını ve oluşumunu anlamamız bakımından etkileşim süreçlerini tarihsel bir yaklaşımla ele alarak müzikal yapının oluşmasındaki neden-sonuç ilişkisi üzerinde durmuştur. Türk Halk Müziği ile ilgili malumatları içeren *Türkiye'nin Müziği* 2. Cilt'i ele almaktayız.

Birinci bölümde, Anadolu'ya gelerek gözlemler ve derlemeler yapan Kurt ve Ursula Reinhard; Türk müziğinin kökeni meselesine yaklaşırken kültürel etkileşimlerden bahsederek, köklerini Orta Asya ve Yakın Doğu'dan aldığı üzerine vurgu yapmıştır. Bu açıdan bakıldı-

* Bu kitap tanıtım yazısı Öğr. Gör. Sibel Çelik tarafından hazırlanmıştır (Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, sibel.celik@dicle.edu.tr).

ğında, Türk Sanat Müziği ve Halk Müziği'nin oluşum ve ilişkilerinde kültürel köklerin varlığına, etkileşim dinamiklerine dikkat çekmiştir. Orta Asya halklarının müziğinin tek sesli ve pentatonik yapıda oluşundan bahsederek, köklerle ilgili bağlantılar üzerine vurgu yapmıştır. Halk müziğimizdeki yapı Orta Asya'dan bu yana, göçebe hayatını, pastoral haliyle olmasında Türklerin yaşam tarzıyla ilişkili olması üzerinde durmuş, çoban hayatıyla özdeşleştirmiştir. Çoban şarkılarının -yüksek oktavdan, kuvvetli ve uzun sesle olmasının temelinde de Orta Asya'dan gelen köklere bağlı olarak taşınıp, getirildiğine vurgu yapar. Nitekim uzun hava ve kırık hava tanımını yaparken bunu daha iyi gözlemleyebilmekteyiz. Türk Halk müziği içerisindeki yapısal konulardan; *uzunhava* ve *kırıkhavayı* anlatmıştır. Uzun hava formunu ritimsiz serbest ezgiler olarak tanımlamış Adana'da genç bir uzun hava okuyucusundan derleme yaparak notaya almış ve eser üzerinde müzikal analizler yapmıştır. Kırık hava tanımını yaparken, uzun havadan farklı olarak; süslemelerin az olduğuna ses alanının 1 oktav olduğu şeklinde tanımlama yapar. Böylece, uzun hava ve kırık havanın özelliklerini tanımlar.

Türk halk şiirinin yapısında, Pers-Arap etkileşimini yansıtan Türk Sanat Müziği'nin aksine hece veznine dayandığını söylemektedir. Halk şiirindeki Türkçe'nin saf Türkçe ve halk tarafından üretilen bir yapıda olması Türk folklorunun doğallığından ve yalnlığından kaynaklanmaktadır. Aynı şekilde uzun havalardaki yapısal durumu; 6+5 ya da 4+4+3 şeklinde gruplandırmış, Halk şiirinin en yaygın türü *koşma* 8 ve 11'li heceden oluşmaktadır. Yine 11'li heceli yapının türkü olduğundan bahsetmektedir. 11'li hece yapısından oluştuğunu anlatarak *Türkü* çeşitleri söz-ses ilişkisini açıklamıştır. *Destan* formunu *balad* formuyla ilişkilendirmektedir. İçerik bakımından, toplumu ilgilendiren konularla ilişkili, savaş, kahramanlık gibi olayları ele almaktadır. Folklorik açıdan bakıldığında, ağıt kavramını tasnif ederken kırık-hava ile uzunhava arasında bir ara form olarak nitelendirmiştir. Bir uzun hava formu olan bozlak için; bağlantılı belirli bir dizisi olmadığını, başlangıçtan itibaren sürekli büyüdüğünü mısra boyunca kafiye gibi tekrarların olmasına rağmen bir oktavı geçtiğinden bahsetmektedir. Bozlakların, Orta Asya'da bile halen çoban ezgilerinde rastlanandan melodilere benzediği, kadim bir müzik formu olduğuna vurgu yapar. Halk müziğinde doğal olarak, eski Türk ve Türkmen müziğinin öğelerinin korunmuş olduğuna vurgu yapar; bu nedenle Asya menşeli birincil sesler, bu kalıtlarda bulunur kanısına varmaktadır. Gerçek çoksesliliği tam olarak yansıtmaya da ikincil ezgiye rağmen *dem* vardır. Esas olarak, bütün müzikal oluşumun ortak noktası, zurnalardan birinin iki davul kadar etkili dem çalmasıyla elde edilir; dinleyici bunun farkına varmaz tersine bir ses-akor olayına bilinçsizce zorlanır. Davul ve zurnanın birlikte icra edilmesinin sadece Türk Halk Müziği'ne özgü olması orijinallliği açısından önem arz etmektedir. Bu şekilde Doğu Asya insanının ses alanının üzerine düşüncesinden ya da Batı'daki armoni anlayışından çok farklı olduğu hatta tamamen çok kadim bir gelenek olduğudur. Dans ve benzer, türleri açıklamış; asimetrik ölçülere halk müziğimizde aksak denildiğinden bahsetmiştir. Aksak ritmin kullanıldığı, *zeybek* türünden bahsetmiş; *halay*, *horon*, *bar* ve *karşılama* gibi oyunları ele almıştır.

İkinci bölümde Halk müziği çalgılarına değinerek; kendi içerisinde üflemeli, ritim ve yaylı çalgılar olarak ayırmış detaylı olarak anlatmıştır. Türk Halk Müziği ve Sanat Müziği çalgılarının birbirinden farklı olduklarını belirtmiştir. Kaşık, davul, def gibi sazları tasnif etmiştir. Davul, Türklerin savaşlarla Orta Avrupa'ya kadar ilerlemesiyle buralara kadar taşınmış, Avrupa'daki müzik literatüründe de “Türk Davulu” olarak geçmiştir. Türk davulunun kaynağının tespit edilmesini güç bularak; Hint bölgesiyle bağlantı kurmuş, “tabla” ile akrabalık olabileceğini ileri sürmüştür. Çingeneler vasıtasıyla Hindistan'dan bütün yakın Doğu'yu geçerek Balkanlar'a, Orta ve Doğu Asya'ya, Güney Asya'nın bir kısmına, Kuzey ve Batı Afrika'ya kadar zurna ile kullanımının yayılmış olduğunu belirtmektedir. Hatta, Osmanlı İmparatoru I. Osman (1288-1236) ve daha sonraki imparatorların da sembolü bayrakla beraber davul ve tuğ olmuştur. Davul, bir devletin varlığının simgesi niteliğindedir. Hâlen mehter müziğinde de bu gelenek devam etmektedir.

Üflemeli çalgılardan zurna ve davulun birlikte icra edilmesi de Doğu'ya özgü demektir. Yazarlar kendi müzik tarihini göz önüne alarak; Fransa'da da davul trompet ikilisine rastlanıldığını, eski sokak borucularının ve ücretli askerlerin çaldıkları davul ikililerine benzetmektedirler. Türkler 'de davulun taşıdığı sembolik önem, Batı'ya göre farklıdır; çünkü ezgi itimden önce gelmektedir. Zurnanın teknik, yapısal özellikleri anlatılarak, türlerine göre nitelendirilmiştir. Mey, tulum, klarnet, kaval ve çifte gibi sazların Anadolu'da kullanım sahalarını ve teknik bazı özelliklerini anlatır. Yalı çalgılardan kemançe kemançeyi anlatır. Karadeniz halkının Kafkaslardaki Sovyetlerin Ermeni ve Gregoryan halkıyla temas ettiği, Pontuslarla da bağlantılı olduğunu söylemiştir. Vaktiyle, 1922'de Pontus'ların terk ettiği bölgedeki kemençenin Yunanistan'a götürülerek “Pontus liri” ismi verildiği gibi bir malumat da vardır. Bu kemençenin çok sesli yapısı yapısına değinir. Eski bir saz olan kopuz, “Kopuz-i ozan” ve “Kopuz-i rumi” olarak adlandırılır. Esasen ozanların-aşıkların çaldığı kopuz daha sonra bağlama adını almıştır. Orta Asya'daki “dutar ve “dombıra”nın akrabası olabilmesi ihtimali üzerinde durmuşlardır. Bağlamanın teknik, yapısal ve çalım özelliklerini anlatmışlardır.

Üçüncü bölümde Amatör müzik yapımcıları, *Ozanlık* ve *aşıklık* geleneğinin çıkış noktasını anlatmıştır. Köylülerin söyledikleri ve çaldıkları türkülerin içeriği sosyolojik sorunlardan hareketle ortaya çıkmıştır. Türk Halk Müziği her zaman anonim olmadığı, Türk'lerin ezgilerinin çoğunluğu doğaçlama ortaya çıkmaktadır. Ezgiyi yaratan hem söze hem ezgiye hâkim olmak için hem yetenekli hem de özgür olmak zorundadır. Böylelikle ezgilerin varyantları ortaya çıkmaktadır. Aşıklar her sosyal tabakadan çıkabilmekte, mutlaka bir divan sazı ya da bağlama kullanmaktadırlar. Türkiye'nin doğusu aşıklar açısından oldukça zengin özellikle Kars, Malatya ve Sivas üzerinde durmuştur. Aşıkların ürettiği müzikler; aşk, tanrı aşkı, mistik aşk, doğa betimlemeleri olan türküler olup yazılan ünlü destan Köroğlu Destanı'na ilişkin bilgilere yer vermişlerdir. Bazı aşıkların ustalarıyla birlikte diyar diyar dolaşıp *usta-çırak* ilişkisiyle bu sanatı öğrendiğine hatta aşık atışmalarına değinmiştir. Önemli bir derviş grup olan abdal zümrelerine ilişkin bir tanım ve yorum da bulunmakta; zaman zaman çingenelerle karıştırılmasına ilişkin konuya vurgu yapmaktadır. Halk müziği yaşamın bir parçası olduğun-

dan birçok derneğin Türk folkloru açısından bakıldığında ayakta durduğu ve korunduğundan bahseder. Paul Hindemith ve E.Zuckmayer'in müzik eğitimindeki öncülüklerinden ve yardımlarından bahseder. Batı müziği eğitiminin varlığından aynı zamanda Türk Müziği'nin de varlığına vurgu yapmıştır.

Dördüncü bölümde Almanya'da yaşayan Türki işçilerin müzik yaşamından bahsetmektedir. Kendi halk müzikleriyle popüler halk müziğini tanımlayamadıkları ve fark edememeleriyle korumaya çalıştıklarından bahsetmiştir. Türker'in kendi müziklerini yaşatabilmeleri için, sadece kendi müziklerini dinlemeleri ya da icra etmelerinin yeterli olmayacağını; bu iş için kursların açılması- teorisinin öğretilmesi hususunda- yüksek okulların açılması yönünde eleştirileri olmuş, bu müziğin muhafaza edilmesini katiyetle savunmuştur.



folk/ed. Derg, 2020; 26(2): 747-754

Aysıt Tansel’le “Üç Kanatlı Masal Kuşu: Oğuz Tansel” Üzerine Bir Söyleşi*

Metin Turan (Haz.) (2019) *Üç Kanatlı Masal Kuşu: Oğuz Tansel*. Ankara, Ürün Yayınları. ISBN 9786052117538, 399 sayfa



Vedat Yazıcı: Şiirimizin, masalımızın ustası, halkbilimci sevgili babanız Oğuz Tansel’i 30 Ekim 1994’te sonsuzluğun kollarına bıraktık. Ayrılışının ardından Ocak 1995’te bir anma etkinliği düzenlendi. Yaklaşık bir yıl sonra etkinlik konuşmaları *Üç Kanatlı Masal Kuşu: Oğuz Tansel* adıyla kitaplaştı. Kitabın genişletilmiş üçüncü baskısı yayımlandı. Yayımlanma aşamasından söz ederek bu kitabın vurguladığı anlamı açar mısınız?

Aysıt Tansel:** Babam için bir anma etkinliği 15 Ocak 1996’da birinci ölüm yıldönümü olan 30 Ekim 1995’ten iki buçuk ay sonra düzenlendi. Aslında bu toplantı birinci ölüm yıldö-

* *Üç Kanatlı Masal Kuşu: Oğuz Tansel* kitabı üzerine Oğuz Tansel’in kızı Prof. Dr. Aysıt Tansel’le gerçekleştirilen bu söyleşi Bilkent Üniversitesi E. Öğr. Gör. Vedat Yazıcı (vedat@bilkent.edu.tr) tarafından yapılmıştır.

** Prof. Dr., Orta Doğu Teknik Üniversitesi Yarı Zamanlı Öğretim Üyesi (atansel@metu.edu.tr).

nümü için planlanmıştı. Fakat yetiştiremedik. Bu nedenle bu toplantı 15 Ocak 1996'da yapıldı. *Üç Kanatlı Masal Kuşu: Oğuz Tansel* adlı kitabımız da 15 Ocak 1996'da basıldı ve o gün sığağı sığağına matbaadan getirilerek toplantıyı izleyenlere sunuldu. Kitap bu toplantı öncesinde hazırlanmıştı. Böyle bir kitabı hazırlama düşüncesi, hazırlığın her aşamasında yoğun bir çaba ve özen gösteren Metin Turan'a aittir. Yaklaşık bir yıl kadar önce *Oğuz Tansel dostlarına* ulaşıldı ve katkı yapıp yapamayacakları soruldu. Hepsinden de olumlu yanıt alındı. Kitap böylece ortaya çıktı. Yazarlardan Abdülkadir Paksoy, Günay Güner, Ümit Sarıaslan ve Nuri Taner bu kitaptaki yazılarını esas alarak toplantıdaki konuşmalarını yaptılar. Oğuz Tansel'in bazı şiirleri Amerikalı besteci Prof. Dr. Bruce Reiprich tarafından bestelenmişti. Amerika'da Oğuz Tansel anısına adanan bir konserde de seslendirilmişti. Bu bestelerden bazıları bu toplantıda soprano Evren Ekşi ile *Klasik Dörtlü* tarafından seslendirildi. Bruce Reiprich, Amerika'dan gelerek bu toplantıya katıldı ve duygulu bir konuşma yaptı. Ankara'da Devlet Tiyatroları Yeni Sahne salonunda düzenlenen bu toplantıya katılım yüksek oldu. Coşkulu bir kalabalık vardı.



Kitabımızın genişletilmiş ikinci baskısı ise yirmi iki yıl sonra Aralık 2018'de çıktı. Bildiğiniz gibi 2019 yılı Oğuz Tansel'in ölümünün 25. yıldönümüdür. Bu nedenle genişletilmiş ikinci baskıyı 25. ölüm yıldönümünü anma kitabı olarak düşündük ve Eylül 2019'ta genişletilmiş üçüncü baskı yapıldı. Ayrıca, bir de geçenlerde *Masallar'* adlı bir kitabı yayımlandı. Kitabın vurguladığı anlam açık: Sonuçta, Oğuz Tansel'in bir yazın eri olarak ve insan olarak

-dostlarınca ve onu yüz yüze tanımamış kişilerce- gelecek kuşaklara anlatılması.

Vedat Yazıcı: Adnan Binyazar, üç kanatlı masal kuşuna benzettiği Oğuz Tansel'in sanatçı kişiliğini her bir kanadı için yakıştırdığı imgesel kavramlarla zenginleştirmiş: Bir kanadı *duygu*, bir kanadı *halk*, bir kanadı *bilgelik* yüklü üç kanatlı masal kuşu. Babanızın bu yanlarını ortaya çıkaran anılarınız vardır sanırım. Bunlardan kısa örnekler verebilir misiniz?

Aysıt Tansel: Duygu kanadını ele alacak olursak şunları söyleyebilirim. Babamız gerçekten duygu dolu bir insandı. Aslında babamın bize anlattığı pek çok anısı var. Yazıya geçirilmediği için bunlar belleğimizde silikleşerek, soluklaşarak kaldı. Babam atları çok severdi; iyi de ata binerdi. İstanbul'da Rami'deki askerlik yaptığı kışlaya geldiği gün binmek için ona çok huysuz, deli bir at vermişler. Akılları sıra korkutup dalga geçecekler. Biner binmez at dörtmala koşmaya başlıyor; düşmemek için Oğuz Tansel yüzükoyun yatıp atın boynuna sarılıyor. Uzun bir koşudan sonra at sakinleşiyor. Aralarında böylece bir dostluk başlıyor. Kışladan ayrılma zamanı duygulu anlar yaşanıyor; atın gözlerinden yaş gelmiş.

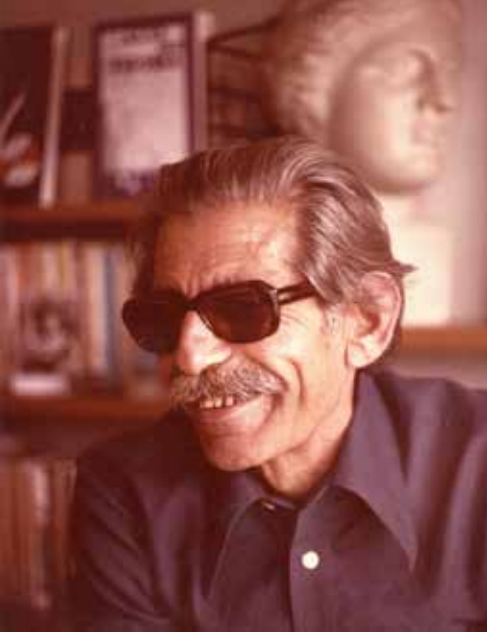
Oğuz Tansel çiçekleri de çok sever; “Çiçekleri sevmeyen insanları sevemez” derdi. Konya’da Öğretmen Evleri sitesindeki evlerinin bahçesini güllerle donatmış; dillere destan bir gül bahçesi yaratmıştı. Güllerin açmaya doyamadığı ilkbahar ve sonbahar aylarında evimize gelen konukları birer demet gül vermeden bırakmazdı.

Üç Kanatlı Masal Kuşu: Oğuz Tansel’in bir kanadının *halk* olduğu çok doğru bir sapta-ma. Oğuz Tansel tanıştığı halktan kişilerle, içtenliğiyle hemen kaynaşırdı. Bir masal anasının ya da atasının dilini çözüp masal anlatmaya razı etmek kolay iş değildir. Örneğin, Amasya masallarını derlediği Emine Uyaroglu bizim evimizde Ziyereli Nine olarak anılırdı. O masal anlatmak üzere geldiğinde çayı demlenmiş olur, sigarası hazır edilirmiş. Babam da sohbe-te bir masal anlatarak başlamış. Bunları annemden duymuştum.

Oğuz Tansel’in insanlara karşı sevgi ve sorumluluk duygusunu gösteren bir anısı da şöy-le. *Üç Kanatlı Masal Kuşu:* Oğuz Tansel adlı kitabımızdan alıntılıyorum. Avustralya kökenli, Amerikalı Prof. Dr. Owen, Oğuz Tansel’in evine, akşam yemeğine çağırılı, Ankara’da. Yemek-te sanattan, toplumsal sorunlardan konuşuluyor çokça. Prof. Owen bir olay anlatıyor. “Otoyol üzerinde, gece geç saatte bir kaza olmuş. Yakınlarda hiçbir insan yok. Ne gelen var, ne giden. Yaralı, yol boyunca bir telefon kulübesinden telefonla yardım arıyor. Karşısına siz çıkıyorusu-nuz. Yaralıyı tanımıyorsunuz. Nerede olduğunu size anlatamıyor. Ona nasıl ulaşacağınızı bil-miyorsunuz. Yalnızca, telefonda bir ses sizden yardım istiyor... Ne yapardınız?” diye soruyor Prof. Owen. Oğuz Tansel’in yanıtını merakla bekliyoruz. “O çığlığı duyduktan sonra ben artık sorumluyum” diyor. Bu yanıtta onun insan sevgisi, çağdaş dünya yurttaşlığı bilinci ışıldıyor.

Vedat Yazıcı: İlk anma toplantısındaki konuşmaları içeren anlamlı kitap üzerinden yıl-lar geçti. Bu kez elimizin altında Metin Turan’ın hazırladığı geniş kapsamlı, nerdeyse 400 sayfaya ulaşan, ilk basımı Ocak 1996, ikinci basımı Aralık 1998’de ve bu son genişletilmiş üçüncü basımı Eylül 2019’da yapılmış olan *Üç Kanatlı Masal Kuşu: Oğuz Tansel* var. Yirmi üç yıllık aradan sonra, bu kez sizin de yazılarınızın bulunduğu yetmiş sekiz yazıyı kapsayan oylumlu, yazın tarihçilerine, araştırmacılara kaynaklık edecek bir kitapla uçuruyorsunuz üç kanatlı masal kuşunu. Babanızı, kuşkusuz kardeşlerinizin de katkısıyla, yazın alanında unut-turmamak için gösterdiğiniz yoğun emeği izleyenlerden biriyim. Çeyrek yüzyıla yakın geçen bu zaman dilimi içinde neler yaptığınızı anma toplantıları, ödüllendirmeler, dergilerde özel bölümler gibi kitap ele veriyor gerçi ama emek yoğun başat kişi olarak sizden öğrenebilir miyim, sevgili Aysıt Hocam?

Aysıt Tansel: İlk anma toplantısı 2 Aralık 1994’te Oğuz Tansel’in ölümünden yakla-şık bir ay kadar sonra Amerika’da yapılmıştı. Prof. Dr. Bruce Reiprich’in Oğuz Tansel’in şiirlerine yaptığı bestelerin seslendirildiği bu konser Oğuz Tansel’in anısına adanmıştı. 15 Ocak 1996’da Ankara’da yapılan anma toplantısından sonra ara ara anma toplantıları gerçekleştirdik. Bunlar Ankara, İstanbul ve Konya’da oldu. Çok güzel, büyük bir toplantı İstanbul’da, şu anda yıkılmış olan Atatürk Kültür Merkezi’nde 2002’de yapılmıştı. “Oğuz Tansel’le bir Gece” adını taşıyan bu toplantıyı Kültür Bakanlığı’nın desteğiyle Ruhi Su’nun eşi rahmetli Sıdika Su ve Troya Folklor/ Araştırmaları Derneği (başkanı İlhan Gülek önderli-ğinde) düzenlemişti. Diğer geniş katılımlı ve büyük bir toplantı ODTÜ’de öğrencilerin Ede-



biyat Topluluğu ve *folklor/edebiyat* dergisi tarafından 2007’de düzenlendi. “Barışın Ozanı Oğuz Tansel” adını taşıyan bu toplantı ODTÜ Kültür Kongre Merkezi Kemal Kurdaş Salonu’nda gerçekleştirildi. Konya’da İl Halk Kütüphanesi’nde ve Selçuk Üniversitesi’nde yapılan toplantılar var. Bunlar da geniş katılımlı, büyük ve önemli toplantılar oldu. Hemen hepsinde *folklor/edebiyat* dergisinin ve Metin Turan’ın katkıları büyük olmuştur. Metin Turan’ı özellikle anmadan geçemeyeceğim. Kendisine her zaman büyük teşekkür borçluyuz. Bildiğiniz gibi Ekim 2016’da Oğuz Tansel’in doğumunun 100. yıldönümü dolayısıyla Prof. Dr. Sedat Sever önderliğinde Ankara Üniversitesi Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Merkezi [ÇOĞEM] ve ODTÜ Türk Dili Bölümü tarafından “Uluslararası Türk Masal Dünyası

ve Doğumunun 100. Yılında Oğuz Tansel Sempozyumu” adını taşıyan geniş katılımlı bir sempozyum gerçekleştirildi.² Almanya, Azerbaycan, Fransa, İskoçya, KKTC, Özbekistan, Polonya ve Ukrayna gibi ülkelerden konuşmacı olarak katılan Türkolog Oğuz Tansel dostları oldu.

2009 yılında ise “Oğuz Tansel Yazın Ödülü”nü başlattık. Bu babamızın ölümünden sonra kardeşlerimizle birlikte hep yapmak istediğimiz bir şeydi, ama nedense bir türlü mümkün olmamıştı. Bu ödül her yıl dönüşümlü olarak “şiiir”, “çocuk yazını” ve “halkbilim” alanlarında veriliyor. Şiir alanında bir şiir kitabı, çocuk yazını ve halkbilim alanlarında ise araştırma eserleri ödüllendiriliyor. 2019 şiir ödül törenini 2019 Nisan ayında yaptık. 415 şiir kitabı ile rekor sayıda başvuru olmuştu. Her yıl tek bir esere verilen ödülümüz, 2019’da çok nitelikli başvurular olması dolayısıyla iki esere birden; şair Gültekin Emre ve şair Haydar Eroğlu’na verildi. 2020’de ise “Oğuz Tansel Yazın Ödülü” çocuk yazını alanında bir araştırma eserine verileceği duyurulmuştu. Bu ödülün sonucunu Nisan 2020 ortasında açıklamayı ve her yıl yaptığımız gibi bir ödül töreni ile ödülü vermeyi planlıyorduk. Fakat maalesef yaşadığımız korona virüs dolayısıyla ödülü kazananı açıklayamadığımız gibi ödül törenini de yapamadık. Henüz yeni belirlendiğine göre, çok nitelikli başvurular olması dolayısı ile jüri, bu yıl da ödülü iki araştırmacıya birden vermeyi kararlaştırdı. Çocuk ve gençlik kültürüne, edebiyatına bilimsel ve özgün yaklaşımları nedeniyle Dr. Esra Uslu doktora tezi ile ve Dr. Ebru Güzel araştırma yapıtıyla oybirliğiyle Oğuz Tansel Çocuk Yazını Araştırma ödülünü kazandılar. Önümüzdeki günlerde (Temmuz 2020 içerisinde) sanal ortamda bir ödül töreni gerçekleştirmeyi planlıyoruz. Instagram’la yapılacağını sanıyoruz. Bu konuda bir basın duyurusu yapılacak

2021 yılında ise “Oğuz Tansel Yazın Ödülü” halkbilim alanında bir araştırma eserine



verilecek. Bu konudaki duyuru Ağustos ayında gazete ve dergilerde yapılacak. Bu toplantıların ve ödül törenlerinin listesi ve ayrıntılı bilgisi *Üç Kanatlı Masal Kuşu: Oğuz Tansel* kitabımızın üçüncü baskısında bulunabilir. Ayrıca, bir web sitemiz³ var. Üç dilde (Türkçe, İngilizce ve Almanca) olan bu sitede anma toplantıları ve ödül törenleriyle ilgili bilgilere, afiş ve fotoğraflara, bazı makalelere ulaşılabilir. Dergilerin özel bölümlerine gelince, şu

anda anımsayabildiğim kadarıyla dört dergide özel sayı/bölüm oldu: 1997’de Çalı Kültür ve Sanat Dergisi Oğuz Tansel özel sayısı, 2002’de *Cumhuriyet Kitap Eki Özel Sayısı*, 2002’de *Pencere Kültür Düşün Sanat Dergisi* Oğuz Tansel Özel Bölümü, 2003’te *folklor/edebiyat* dergisi özel bölümü... Oğuz Tansel’in 25. ölüm yıldönümü dolayısıyla Eylül 2019 sayısında Öğretmen Dünyası dergisi özel bir bölüm hazırladı. Bu arada, *Ekin-Sanat* dergisi Ağustos 2019 sayısında bir söyleşi ve yine aynı dergi Ekim 2019 sayısında bir özel bölüm yayımlandı.

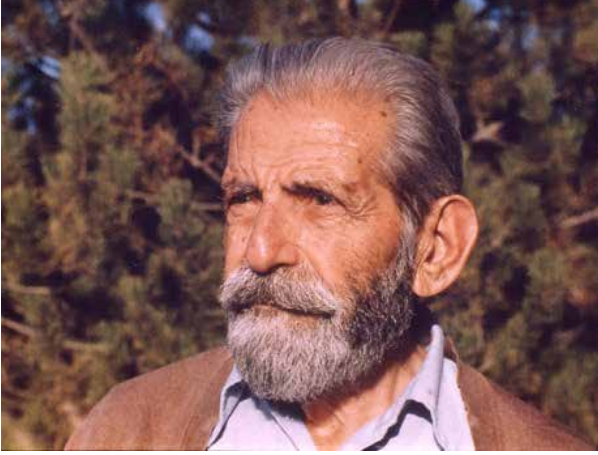
Vedat Yazıcı: Ekonomik sıkıntılarla boğuştuğumuz, kâğıt ederlerinin el yaktığı bu dar zamanlarda böylesi kapsamlı bir kitabı yaşama geçirmek sizin için oldukça güç olmuştur. Arayış aşamasında elinizde dosyayla koşturmalarınızın tanığıyım. Sonra sizden “Yayımlandı” haberini alıyorum ve postadan *Üç Kanatlı Masal Kuşu: Oğuz Tansel* uçup yüreğimize kanat çırpınarak konuyor. Bu yapıtın mimarı olarak, baskıya hazırlayan Metin Turan’ın emeğini ve deneyimli katkılarını unutmadan elbette, dosyanın oluşturulmasından başlayarak kitaplaşıncaya değin geçirdiği evreleri anlatır mısınız?

Aysıt Tansel: Bu kitabın oluşturulmasında Metin Turan’ın emeği çok büyük. Yazıların seçimi ve sıralanması tamamen Metin Turan’ın düşüncesi idi. Kitap 2015’te Oğuz Tansel’in 100. doğum yıldönümünde hazır idi. Bu yıldönümünde yayımlansın istiyorduk. Fakat basacak bir yayınevi bulunamadığı için bu mümkün olmadı. Kitap oluştuktan sonra basacak bir yayınevi arayışımız birkaç yıl sürdü; çünkü yayınevlerinden yanıt almak zaman alıyordu. Birkaç yayınevi kitabı çok uzun buldu ve masraflı olacağı için yayımlamak istemedi; özellikle de kâğıt ederlerinin artmasından sonra. Böylece kitabın 2018 Aralık sonunda genişletilmiş ikinci baskısı ve Eylül 2019’da da genişletilmiş üçüncü baskısı Ürün Yayınları arasında, özenli bir çalışmayla çıktı. Kitabın basımını Elginkan Vakfı destekledi. Bu vakfı minnetle anıyorum.

Vedat Yazıcı: Şair Abdülkadir Paksoy, yine şair Halil Uysal’ın; “Masalları da şiir Oğuz Tansel’in. Hem de has şiir, bunun için masal dediklerine ben ‘masalşiir’ diyorum (1976)” görüşünden yola çıkarak; “Duyguları ve düşünceleri toplum ve insan sorunlarını toplumun gerçekçilik çizgisinde, çağdaş dünya görüşüyle yoğuran bir şairdir” sonucuna varıyor. Oğuz

Tansel'in şiire ve masala bakışını siz nasıl yorumlarsınız?

Aysıt Tansel: Oğuz Tansel'in şiire ve masala bakışını benden önce yorumlamış yazın ustaları var. Onlardan yapacağım alıntılarla bu soruyu yanıtlamak isterim. Adnan Binyazar, kitabımıza adını veren *Üç Kanatlı Masal Kuşu: Oğuz Tansel* başlıklı yazısında şu görüşleri dile getirmiştir: “Anlatılarındaki özgün arayış beğenisinden de etkilenerek ‘üç kanatlı bir masal kuşu’na benzettim Oğuz Tansel’i. Gerçekten öyledir; benzemezlikleriyle öne çıkmıştır, ben-



zerlikleriyle değil. Halk bilgisiy-
le çağdaşlığı özümseyerek kendi
bilgeliğini yaratmıştır. Özellikle
şiiirlerinde çok belirgindir bu.
Yüreği o çimen yeşili halkçılıkla
beslenirken, halkın gerçeklerini
dile getirerek başlamıştır şiire.
Yalnızca kendi halkımızın değil,
öbür halkların sorunlarını da şiiri-
ne yansıtmıştır.

Kemal Özer de *Üç Kanatlı
Masal Kuşu: Oğuz Tansel* kitabın-
da yer alan “Oğuz Tansel’in Ben-
deki Görüntüsü” başlıklı yazısın-

da şu görüşlere yer vermiştir: “Sanatsal kısıtlamaların başında, Garip şiirinden uzak durma gereği yer alıyor. Bir başka gereklik de, Nâzım Hikmet şiirinin çekim alanı dışına çıkmaktır. Bu iki kısıtlayıcı uç arasında, ülkede yaşananlar, bu yaşantının bireylere yansıması, bir de İkinci Dünya Savaşı’nın getirdiği temalar kalıyor Kırk Kuşağı ozanlarına. Kaçınmalarla eldeki olanakların kullanımı, ister istemez bu kuşağın şiirine ortak söyleyişler, ortak içerikler getiriyor. Oğuz Tansel’in şiirine baktığımızda onun söz konusu genel görünümün dışına en çok çıkan ozanlardan biri olduğunu görüyoruz.”

Eray Canberk de “Oğuz Tansel Şiiri İçin Bir Yorum Denemesi” başlıklı yazısında şöyle yazmıştır: “Bence Tansel’in en özgün yanı aynı kara parçasında boy atan eskil uygarlıkların şiiriyle halk şiirimizin bir bileşimini yapmış olmasıdır. Bu şiirde insancılık, barışçılık, özgürlükçülük, toplumculuk damarları birleşip bir ana damar olarak kendini belli eder.”

Kitabımızda Fakir Baykurt “Çile Eri Oğuz Tansel” başlıklı yazısında şu görüşü belirtmiştir: “Folklor yanı güçlü, bilinç ışığında durulmuş, yepyeni söyleyişlerin ustalığında, bil-
lenmiş çelik bir şairdi o; ama bilir miyim nerelerden geliyor; nerelere sardı yolu? Sadece bir sezgiydi benimki. Oğuz Tansel şiiri ciddiye alan şairlerin hasındandır.”

Bu alıntılarda benim vurgulamak istediğim Oğuz Tansel’in benzemezlikleri ve bu benze-
mezlikleriyle öne çıkmış olduğu görüşüdür.

Vedat Yazıcı: 2019 Haziran’ında yitirdiğimiz değerli ressam İbrahim Balaban babanızın yakın dostuydu. Birlikte pek çok sevinci paylaşmış, birlikte gülüşüp birlikte ağlaşmışlar. Ba-



laban, kitaptaki yazısında Oğuz Tansel'i dostluk ilişkilerinde Nâzım'a benzetiyor: "Oğuz Tansel, büyük insanlarda olduğu gibi sanatçı dostlarına öylesine sevgiyle sarılırdı ki bazen onu *şair babam* Nâzım Hikmet sanırdım" diyor. Siz de bir yazınızda babanızın kişilik özellikleri üzerinde dururken insan sevgisine, özverili, eli açık, cömert kişiliğine dikkat çekiyorsunuz. Babanızın bu yanını biraz açar mısınız?

Aysıt Tansel: Oğuz Tansel insanlara karşı sevgi doluydu. İlişkilerinde özverili yönü ağır basardı. Eli açık ve cömert bir kişiliği vardı. Çok yardım severdi. Yardım sever olduğu için Aleviler tarafından "Alevi Dedesi" olduğu sanılırdı. Bir sıkıntısı, bir güçlüğü olanlar Oğuz Tansel'e başvururdu. O da bu kişilere yardımcı olmak için gerek vaktini gerekse de parasını harcamaktan çekinmezdi. Konya'da bulunduğu yıllarda, çevre ilçe ve köylerindeki öğretmenler çeşitli konularda yardım için gelir Oğuz Tansel'i bulurdu. Annem de babam da çocuk eğitimi konusunda kitaplar okumuşlar, kendilerini geliştirmişlerdi. Çocukları ile sorun yaşayanlar da Oğuz Tansel'e başvururdu. Onlarla bir danışman gibi konuşur, önerilerde bulunurdu. İşsizlere iş bulurdu. Bir becerisi olanları gerek devlette gerekse özelde işe yerleştirirdi. Hasta gelenleri, doktor dostlarına, hastanelere götürüp tedavilerinin başında bulunurdu. Bir seferinde Burhaniye'nin bir köyünden bir aile yardım için Oğuz Tansel'e başvurdu. Ankara'da bir ailenin yanına evlatlık olarak verdikleri kızları kaybolmuştu. Bu kız çocuğunun bulunması için Oğuz Tansel çok uğraştı. Emniyet görevlileri ve gazeteci dostlarını seferber etti. Sonunda bu kız çocuğu İstanbul'da bulundu. Kendisine ev işlerinde yardıma gelen bir ailenin ev sahibi olmalarını sağladı. Onların oğlu küçük Mustafa'nın Ankara'da Hacettepe'de böbrek ameliyatını yaptırmıştı ve yurtdışından gerekli ilaçlarını getirtmişti. Böyle pek çok anı var.

Vedat Yazıcı: Oğuz Tansel, Türkçeye önem veren, öğrencilerini Atatürk'ün dil devrimi ve TDK bilinciyle yetiştiren bir öğretmen aynı zamanda. Şiir ve masallarıyla sözvarlığımıza pek çok sözcük, sözce ve söz kalıbı kazandırmış, dil tutucularına ödün vermeden bir kurum gibi özveriyle çalışmıştır. Babanızın ortaokulda öğrencisi olduğunuzu biliyorum. Onun derslerdeki Türkçe duyarlılığına, dil tutumuna örnek verebilir misiniz?

Aysıt Tansel: Oğuz Tansel'in Türkçeden hiçbir biçimde ödün vermeden bir kurum gibi çalıştığı doğrudur. Sözlük kullanımına önem verirdi. Bütün öğrencilerinin birer Türk Dil Kurumu Türkçe sözlüğü almalarını ve kullanmalarını sağlardı. Derslerde sadece Türkçe ve edebiyat değil, diğer sanat dallarından resimden ve müzikten de konuşur; öykü ve şiir okurdu. Çok güzel ve anlamlı okurdu. Bütün öğrenciler çıt çıkarmadan dinlerdik. Alphonse Daudet'nin



Değirmenimden Mektuplar adlı kitabından “Mösyö Seguin’in Keçisi” adlı öyküsünü; Pir Sultan Abdal’dan, Yunus Emre’den, Karacaoğlan’dan şiirler okuduğunu anımsıyorum. Ayrıca Fransızcadan çeviri şiirler de okurdu: Bir Orhan Veli çevirisi olan “Çirozname” şiiri gibi... Öğrencileri onu her zaman çok sevdiler. Arkasından, hakkında önemli yazılar yazan öğrencileri oldu. Bu yazılar öğretmenliğini değerlendirdiği gibi kendilerine

kişisel katkılarını da içeriyor. Bu yazılardan üçü *Üç Kanatlı Masal Kuşu: Oğuz Tansel* kitabımıza girmiştir. Dr. Nijat Gürsoy, “Bir Büyük İnsan” başlıklı yazısında “Her birimize büyük insan muamelesi yapıyordu” demiştir. Hasan Baş, “Hocam Oğuz Tansel” başlıklı yazısında “Diğer derslerde Hababam Sınıfını hiç de aratmayan bu sınıf Türkçe dersinde derin bir sessizliğe bürünüyor... Hoca, Karacaoğlan’dan, Pir Sultan Abdal’dan, Yunus Emre’den şiirler okuyor, örnekler sunuyordu...” diye yazmış. Prof. Dr. İlhan Tomanbay ise “Oğuz Tansel, O Benim Öğretmenimdi” başlıklı yazısında “Ortaokulda adını hiç unutmadığım tek öğretmenim Oğuz Tansel’di” diyor. Amerika’da yaşayan Neval Akay adlı bir öğrencisi, çok uzun yıllar sonra Amerika’da soyadı benzerliğinden yola çıkarak Oğuz Tansel’in izini sürüyor ve bize ulaşıyor. İz bıraktığı böyle pek çok öğrencisi ile karşılaştık, hâlâ da karşılaşıyoruz... Ayrıca, öğrenciler arasında şiir okuma yarışmaları düzenliyordu. Bir yıl ben de katıldım. Babamın “Mayıs Yağmuru” adlı sevdiğim bir şiirini okudum. Çok beğenildi. Üçüncü sınıfların birincisi seçildim. Dereceye girenlere armağan olarak şiir kitapları verildi. Bana da üç şiir kitabı verdiler. Bunlar, o yıllarda yayımlanan Oktay Rifat’ın *Aşk Merdiveni*, Salâh Bırsel’in *Hacivat*’ın Karısı ve Oğuz Tansel’in *Savrulmayı Bekleyen Harman* adlı kitaplarıydı. İçleri, bana, o günün anısına yazılmıştı. Bu kitapları hâlâ saklıyorum kitaplığımda.

Vedat Yazıcı: Sanırım babanızın şiirlerinin İngilizceye çevirisini siz başlattınız. Talât Halman’ın da Oğuz Tansel şiir çevirileri var. Talât Halman, kitaptaki “Tansel’de Öz ve Özgünlük” başlıklı yazısında çeviri yetersizliğinin nedenlerini işliyor ve “Türk edebiyatı dünya sahnesinde üvey evlat” yargısına varıyor. Oğuz Tansel’in çevirilerini göz önüne alarak bu yargıya katılır mısınız?

Aysıt Tansel: Oğuz Tansel’in şiirlerinin İngilizceye çevirilerini benim başlattığım doğru değil aslında. Oğuz Tansel’in şiirleri ilk defa şair İlyas Halil tarafından İngilizceye çevrildi ve bazıları, örneğin, “Mayku” adlı şiiri 1953’te, Ankara’daki *Kaynak* dergisinde Türkçe ve İngilizce olarak yayımlandı. Daha sonra “Düğüm” adlı şiiri Talât Halman tarafından İngilizceye çevrilip 1982’de Amerika’da *Contemporary Turkish Literature* adlı kitapta yayımlandı. 2011 yılında *Zakkum Çiçeği Tanyerinde* ve 2012 yılında *Masal Dünyası / World of Tales* adlı

Türkçe/İngilizce şiirler içeren kitaplar yayımlandı. Bu kitaplardaki çevirileri Nilüfer Miza-noğlu Reddy, Talât Halman ve diğer çevirmen dostlarla birlikte yaptık. 2017’de *Gökdeniz / Das Meer am Himmel* adlı Türkçe/Almanca şiirler içeren bir kitap yayımlandı. Bu kitaptaki çeviriler Thomas Balkenhol ve Yüksel Pazarkaya’nın. Ayrıca Danca, Fransızca ve Korece’ye çevrilen şiirleri de var. Masal kitaplarından *Al’lı ile Fırfırı* 2018’de Rusça’ya çevrilip yayımlandı. Ayrıca *Yedi Devler* ve *Üç Kızlar* adlı masal kitaplar da 2019’da Rusçaya çevrilip yayımlandı. Bu çevirileri Anastasiia Zherdieva yaptı. *Bektaşî Dedikleri* adlı Metin Eloğlu ile ortak şiir kitabı Prof. Dr. Joseph S. Jacobson tarafından İngilizceye çevrilip *Dervish Bektaşî Hi Gems* adıyla geçen Nisan ayında yayımlandı. Yine de bütün bunlar sınırlı, yeterli değil. Daha çok çeviri yapılması istenir. Evet, Türk edebiyatının dünya sahnesinde üvey evlat olduğu yargısına katılıyorum. Bir kere, iyi bir çeviri yapmak zor bir iş, iki dile de egemen olmak gerekiyor. Özellikle de şiir çevirisi çok zor ve çok yoğun emek istiyor. Uzun sürebiliyor. Talât Halman’ın bahsettiğiniz yazısındaki çeviri yetersizliğinin nedenleri geçerli ve önemli. Bunlar uygarlık ve duyarlık farklılığı ve dil bağdaşmazlıklarını da içerebiliyor. Son yıllarda Türk edebiyatından yabancı dillere çevirileri destekleyen “Kültür ve Turizm Bakanlığı Türk Kültür, Sanat ve Edebiyat Eserlerinin Dışa Açılımını Destekleme Projesi” [TEDA] bu alana önemli katkılarda bulunmuş fakat yine de yeterli olmamıştır.

Vedat Yazıcı: Oğuz Tansel için önümüzdeki dönem ne gibi etkinlikler düşünülüyor? Kurumlaşmayı öngören tasarımlar var mı? Bir de bu sorular dışında eksik kalanlar varsa tamamlar mısınız lütfen?

Aysıt Tansel: Geçirdiğimiz 2019 yılı Oğuz Tansel’in ölümünün 25. yıldönümüdür. Bu nedenle, Ankara’da iki önemli etkinlik yapıldı. 5 Ekim 2019’da Ekin-Sanat Merkezi’nde çok samimi bir atölye havası içerisinde geçen bir toplantı gerçekleştirildi. Bu toplantıya öncülük eden yazar Ayşe Kaygusuz Şimşek’i anmadan geçemeyeceğim. Daha sonra Çağdaş Sanatlar Merkezi’nde gerçekleştirilen etkinliğin tarihi 2 Kasım 2019. 19 Mayıs 2019’un 100. yıldönümü olması dolayısıyla etkinlikte bu konu da vurgulandı. Açıkalin Ortaokulu öğretmen ve öğrencileri bu etkinlikte rol aldılar. Oğuz Tansel’in yaşamı sazlar ve türküler eşliğinde canlandırıldı. Oğuz Tansel’in *Bektaşî Dedikleri* kitabından bahsedilirken öğrenciler semah döndüler. 2020 yılı Oğuz Tansel’in doğumunun 105’inci yıldönümü. Bu nedenle Ankara’da sonbaharda Bilkent Üniversitesi’nde uluslararası bir Oğuz Tansel sempozyumu ve İzmir’de şiirli bir müzik gecesi planlanıyordu. Bir yıl önceden başlayan hazırlıklar yapılmıştı. Fakat ne yazık ki bu iki etkinlik de korona virüs dolayısıyla belirsiz bir tarihe ertelendi. Kurumsal-laşma konusu ise hep aklımızın ortasında. Umarız bu konu da mümkün olur.

Vedat Yazıcı: Zaman ayırıp sorularımı yanıtladığınız için teşekkür ederim, sevgili Aysıt Tansel. Oğuz Tansel, “masalları uyutmak için değil uyandırmak için” yazdığını belirtmiştir. Bu yargısının gerçekleşmesini diliyor, *Üç Kanatlı Masal Kuşu: Oğuz Tansel* kitabının yazı-nımızda nice yaratıcı çalışmalara öncülük etmesini diliyorum.

Notlar

- 1 Oğuz Tansel (2019), *Masallar*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- 2 “Uluslararası Türk Masal Dünyası ve Doğumunun 100. Yılında Oğuz Tansel Sempozyumu” için bz.: <https://www.oguztanselsempozyumu.com>.
- 3 Bz.: <http://www.oguztansel.org>
Oğuz Tansel (2012), *Masal Dünyası/World of Tales*, Ankara, Elips Kitap.
Oğuz Tansel (2017), Gökdeniz/ *Das Meer am Himmel*, Wassenberg, Schulbuchverlag Anadolu.
Oğuz Tansel (2018ba), *Al’lı ile Fırfırı*, Rusça, Kırım, Tarpan.
Oğuz Tansel (2019), *Altı Kardeşleri*, Rusça, Kırım, Tarpan.
Oğuz Tansel (2019), *Yedi Devler*, Rusça, Kırım, Tarpan.
Oğuz Tansel (M. Eloğlu ile) (2020), *Dervish Bektashi Gems*, İstanbul, Libra Kitap.



ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ
CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY

LEFKOŞA/K.K.T.C 0392 671 11 11
www.ciu.edu.tr