



TRKBITİG

Kültür Araştırmaları Dergisi

Journal of Cultural Studies

Prof. Dr. Eyüp AKMAN

Doç. Dr. Zübeyde şENDERİN

Doç. Dr. Derya ÖZCAN GÜLER

Elif TUZCUOĞLU YİĞİT

Yağmur KALINPARMAK

Gülser Nazlı BAşAR

Nadir NADİRGİL



TÜRKBITİG Kùltür Araştırmaları Dergisi

TURKBITIG Journal of Cultural Studies

ISSN: 2791-9811

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 1

(Haziran/June, 2025)

İmtiyaz Sahibi- Editör-Yazı İşleri Sorumlusu-Yayıncı
(Owner-Editor-Editorial-Publisher)

Doç. Dr. Sagıp ATLI

(Manisa Celal Bayar Üniversitesi-Manisa/TÜRKİYE)

Alan Editörleri

Klasik Türk Edebiyatı:

Prof. Dr. Ramazan EKİNCİ (Manisa Celal Bayar Üniversitesi-Manisa/TÜRKİYE)

Türk İslam Edebiyatı:

Doç. Dr. Erdem Can ÖZTÜRK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-Ankara/TÜRKİYE)

Türk Halk Bilimi:

Dr. Öğr. Üyesi Hakan ACAR (Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi-Burdur/TÜRKİYE)

Türk Dili:

Dr. Gündoğan ALPAY (Manisa Celal Bayar Üniversitesi-Manisa/TÜRKİYE)

Yabancı Dil Editörü

(Foreign Language Editor)

Tarık Terzi

Redaksiyon & Teknik Sorumlu

(Edition and Technical Responsible)

Burhan SAĞLAM



Yayın Kurulu/Editorial Board

- Prof. Dr. Ali DUYMAZ (Balıkesir Üniversitesi-Balıkesir/TÜRKİYE)
Prof. Dr. Alfiya YUSUPOVA, (Kazan Federal University-Kazan/TATARİSTAN)
Prof. Dr. Ayşe İLKER (Manisa Celal Bayar Üniversitesi-Manisa/TÜRKİYE)
Prof. Dr. Edith Gülçin AMBROS (University of Vienna-Viyana/AVUSTURYA)
Prof. Dr. Halil Altay GÖDE (Süleyman Demirel Üniversitesi-Isparta/TÜRKİYE)
Prof. Dr. Metin EKİCİ (Ege Üniversitesi-İzmir/TÜRKİYE)
Prof. Dr. Mustafa ARSLAN (Pamukkale Üniversitesi-Denizli/TÜRKİYE)
Prof. Dr. Ramazan EKİNCİ (Manisa Celal Bayar Üniversitesi-Manisa/TÜRKİYE)
Prof. Dr. Sulayman Turduyevic KAYIPOV (Sincan Pedagoji Üniversitesi/ÇİN)
Doç. Dr. Erdem Can ÖZTÜRK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-Ankara/TÜRKİYE)
Doç. Dr. Hatice Harika DURGUN (Manisa Celal Bayar Üniversitesi-Manisa/TÜRKİYE)
Doç. Dr. Kuanyshbek KENZHALIN, (L.N. Gumilyev Avrasya Milli Üniversitesi-Astana/
KAZAKİSTAN)
Doç. Dr. Sagıp ATLI (Manisa Celal Bayar Üniversitesi-Manisa/TÜRKİYE)
Doç. Dr. Tahir KAHAR (Özbekistan Devlet Cihan Dilleri Üniversitesi-
Taşkent/ÖZBEKİSTAN)

Danışma Kurulu/Advisor Board

- Prof. Dr. Âdem CEYHAN (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi-Sivas/TÜRKİYE)
Prof. Dr. Ali ÇELİK (Emekli Öğretim Üyesi-Trabzon/TÜRKİYE)
Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK (Fırat Üniversitesi-Elâzığ/TÜRKİYE)
Prof. Dr. Fazıl GÖKÇEK (Ege Üniversitesi-İzmir/TÜRKİYE)
Prof. Dr. Fikret TÜRKMEN (Emekli Öğretim Üyesi-İzmir/TÜRKİYE)
Prof. Dr. Halil İbrahim ŞAHİN (Balıkesir Üniversitesi-Balıkesir/TÜRKİYE)
Prof. Dr. Kenan ERDOĞAN (Manisa Celal Bayar Üniversitesi-Manisa/TÜRKİYE)
Prof. Dr. Mehmet EROL (Gaziantep Üniversitesi-Gaziantep/TÜRKİYE)
Prof. Dr. Mehmet Naci ÖNAL (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi-Muğla/TÜRKİYE)
Prof. Dr. Osman YILDIZ (Süleyman Demirel Üniversitesi-Isparta/TÜRKİYE)
Prof. Dr. Özer ŞENÖDEYİCİ (Hitit Üniversitesi-Çorum/TÜRKİYE)
Prof. Dr. Saim SAKAOĞLU (Emekli Öğretim Üyesi-Konya/TÜRKİYE)
Prof. Dr. Salahaddin BEKKİ (Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi-Kırşehir/TÜRKİYE)
Prof. Dr. Şaban DOĞAN (Kâtip Çelebi Üniversitesi-İzmir/TÜRKİYE)
Doç. Dr. Ahmet KARAMAN (Afyon Kocatepe Üniversitesi-Afyonkarahisar/TÜRKİYE)
Doç. Dr. Ergün ACAR (Sinop Üniversitesi-Sinop/TÜRKİYE)
Doç. Dr. Erhan ÇAPRAZ (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi-Bolu/TÜRKİYE)
Doç. Dr. Fatih KOYUNCU (Ahi Evran Üniversitesi-Kırşehir/TÜRKİYE)



Doç. Dr. Gonca KUZAY DEMİR (İzmir Demokrasi Üniversitesi-İzmir/TÜRKİYE)
Doç. Dr. İbrahim GÜMÜŞ (Bartın Üniversitesi-Bartın/TÜRKİYE)
Doç. Dr. Mustafa GÜLTEKİN (Gaziantep Üniversitesi-Gaziantep/TÜRKİYE)
Doç. Dr. Serpil ERSÖZ (Manisa Celal Bayar Üniversitesi-Manisa/TÜRKİYE)
Dr. Öğr. Üyesi Gürol PEHLİVAN (Manisa Celal Bayar Üniversitesi-Manisa/TÜRKİYE)
Dr. Öğr. Üyesi İ. Murat YILDIRIM (Manisa Celal Bayar Üniversitesi-Manisa/TÜRKİYE)
(Ö.17.05.2024)
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖZÇELİK (Emekli Öğretim Üyesi-Isparta/TÜRKİYE)
Dr. Öğr. Üyesi Muzaffer ÇANDIR (Manisa Celal Bayar Üniversitesi-Manisa/TÜRKİYE)
Dr. Öğr. Üyesi Umay ÇAKIR (Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi-Kırşehir/TÜRKİYE)
(Ö.31.05.2022)
Dr. Hatice GÜNDOĞAN (Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi-Kırşehir/TÜRKİYE)
Dr. Alev ÖZTÜRK MERDİN (Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi-Kırşehir/TÜRKİYE)
Öğr. Gör. Dr. Davut ŞAHİN (Manisa Celal Bayar Üniversitesi-Manisa/TÜRKİYE)

TÜRKBİTİG Kùltür Araştırmaları Dergisi, Aralık 2021 yılında yayın hayatına başlayan ve altı aylık periyotlar hâlinde yılda iki defa Haziran ve Aralık aylarında yayınlanan **hakemli bilimsel** bir e-dergidir. TÜRKBİTİG Kùltür Araştırmaları Dergisi'nde yayınlanan yazıların bilimsel ve yasal bütün sorumluluğu yazarlarına, yayın hakları ise TÜRKBİTİG Kùltür Araştırmaları Dergisi'ne aittir. Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizcedir. Editör ve Yayın Kurulu dergiye gönderilen yazıları yayınlayıp yayınlamama hakkına sahiptir.

İletişim/Contact

turkbitigdergisi@gmail.com

www.turkbitigdergisi.com

Manisa Celal Bayar Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Şehit Prof. Dr. İlhan Varank Yerleşkesi
Yunusemre/MANİSA

Tarandığı İndeksler

İndeks Adı	İndeksin Linki
 MLA INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY	(Derginin tarandığı indeks dergi listesini gösteren web uzantı sekmesindedir.)
	https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=e5h&jid=MYA6&lang=tr&site=ehost-live
	https://asosindex.com.tr/index.jsp?modul=journal-page&journal-id=2809
	https://www.citefactor.org/journal/index/28665#.Ydnn78lBzIU
	http://esjindex.org/search.php?id=5548
	https://www.idealonline.com.tr/IdealOnline/dergi/turkbitig-kultur-arast-rmalar-dergisi/1020
	http://olddrji.lbp.world/Search.aspx?J=T%c3%9cRK B%c4%b0T%c4%b0G%20K%c3%bclt%c3%bcr%20Ara%c5%9ft%c4%b1rmalar%c4%b1%20Dergisi&S=0
	https://europub.co.uk/journals/turkbitig-kultur-arastirmalari-dergisiturkbitig-journal-of-cultural-studies-J-29242
	https://journal-index.org/index.php/asi/article/view/11624
	http://www.sindexs.org/JournalList.aspx?ID=8060

ARAŞTIRMA VE YAYIN ETİĞİ

A. ETİK İLKELER

TÜRKBİTİG Kültür Araştırmaları Dergisi, hakemli bilimsel bir dergidir. Dergi, benimsediği etik ilkeler ve yayın politikaları doğrultusunda yayın yapmaktadır. Bu nedenle editör, yazar ve hakemlerin uluslararası standartlardaki (Yayın Etiği Komitesi (COPE)'nin belirlediği etik ilkeler: "<https://www.budapestopenaccessinitiative.org/read>") ilkelere uyması gerekmektedir. Bilimsel araştırma etiği gereği verilerin elde edilmesi, tahlili, tasnifi, yorumlanması ve sonuçlara ulaşılmasında bilimsel yöntemlerle hareket edilmeli ve bilimsel olmayan veriler araştırma sonucu olarak gösterilmemelidir.

Editör(ler) İçin Etik İlkeler

1. Editör(ler); dergiye gönderilen yazıları hiçbir şekilde yazar, kurum, konu vb. ayrımı yapmadan derginin yayın politikası doğrultusunda kabul ederek ön değerlendirmeye alır.
2. Editör(ler); derginin yayın periyotlarını yayın politikaları ve kılavuzlara göre yürütülmesini sağlar.
3. Editör(ler); dergiye gönderilen ve ön kontrolden geçen aday makaleye konusuna uygun alanında uzman iki hakem atamakla sorumludur.
4. Editör(ler); derginin hakem listesinin sürekli güncellenmesini sağlamakla sorumludur.
5. Editör(ler); derginin yayın politikası gereği yazıların kör hakemlik sürecini hakem(ler) ve sorumlu yazar arasındaki bağlantıyı kurarak yönetmelidir.
6. Editör(ler); aday makalelerdeki kişisel verilerin korunmasını sağlarlar, yazar ve hakemlerin kişisel bilgilerini korurlar.
7. Editör(ler); dergiye yazı gönderen hiçbir yazar ve hakem arasında ayrımcılık yapmadan ilişkilerini objektif bir şekilde devam ettirmelidir.
8. Editör(ler), dergide yer alan makalelerin etik ilkelere uygunluğunu denetler. Editör veya hakemler tarafından intihal, yanlış verilerin kullanımı, sahte yazarlık gibi etik ihlaller tespit edilmesi hâlinde yazının editörlük veya hakemlik süreci durdurularak gerekçesi yazara bildirilip başvuru reddedilir.
9. Editör(ler); ret verecekleri aday makalelerin yazarlarına yazıyla ilgili açık ve ayrıntılı gerekçeler sunmalıdır.
10. Editör(ler); bilimsel araştırma, yayın ve hakem etiklerini de göz önünde bulundurmalıdır.
11. Editör(ler); dergiye iletilen her türlü şikâyet ve önerileri inceler ve gerekli açıklamaları ilgililere yaparlar.
12. Editör(ler); dergiye gönderilen her makalenin kayıtlarını, dergiyle ilgili diğer yazışma ve belgeleri elektronik ya da basılı olarak arşivler.

Yazar(lar) İçin Etik Kurallar

1. Çalışmanın araştırma ve yazım aşamasında bilimsel anlamda herhangi bir katkısı bulunmayan kişiler, yazar olarak belirtilmemelidir.

2. Yazar(lar), etik sayılmayan her türlü davranıştan (intihal, sorumsuz yazarlık, korsanlık, uydurmacılık, çoklu yayın, bölerek yayınlama, taraflı kaynak, taraflı yayın, insan-hayvan etiğine aykırılık vb.) kaçınmalıdır.
3. Etik Kurul Belgesi gerektiren hayvan, çevre ve insan üzerinde yapılan çalışmalarda, kişisel bilgilerin korunmasını gerektiren çalışmalarda yazar(lar)ın Etik Kurul Belgesi vermesi gerekmektedir.
4. Yazar(lar), dergiye gönderecekleri makalenin yazım aşamasında, derginin yazım kurallarında belirtilen atıf sistemine uymalıdır.
5. Yazar(lar); makale içerisinde yayınlanmamış veya sunulmamış çalışmaları kaynak olarak kullanmamalıdır.
6. Herhangi bir çalışmanın tamamı veya bir kısmı, izinsiz ya da kaynak gösterilmeden (intihal) makalede kullanılamaz.
7. Dergiye gönderilen çalışma daha önce başka yerde yayınlanmamış, başka bir derginin yayın aşamasına kabul edilmemiş olması gerekir.
8. Yazar(lar), çalışmanın finansal kaynaklarını -varsa- belirtmelidir.
9. Yazar(lar); dergiye gönderecekleri çalışmalarını YÖK'ün belirlediği Yükseköğretim Kurulu Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi'ne uygun olarak hazırlamalıdır.
10. Yazar(lar); araştırma sonucunda karşılaşılabilecek olumsuz durumları ilgili kişilere ve kurumlara bildirmekle yükümlüdürler.
11. Yazar(lar); çalışmalarının sonunda çok yazarlı çalışmalarda "Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı", "Destek ve Teşekkür Beyanı", "Çıkar Çatışması Beyanı" ve "Etik Kurul Belgesi"ne yer vermelidir. Ayrıntılı bilgi için "Yazım Kuralları" başlığı içerisinde bulunan örnek makale şablonuna bakınız.

Hakem(ler) İçin Etik Kurallar

1. Hakemlerin hakemlik davetini kabul ettikten sonra hakemlik için belirtilen bütün etik kurallara uyması gerekmektedir.
2. Hakem(ler); aday makalenin hitap ettiği alanlarda uzman kişilerden seçilmelidir.
3. Hakem(ler); görüş ve eleştirilerini nesnel, açık ve anlaşılır bir şekilde yapmalıdır. Hakem(ler) şahsi çıkarları ya da görüşlerine göre tavır takınmamalı, gerekirse hakemlik yapmayı kabul etmemelidir.
4. Hakem(ler); hakemlik yaptıkları yazılarla ilgili her türlü içerik ve teorik bilgileri üçüncü şahıslarla paylaşmamalıdır.
5. Hakem(ler); hakemlik sürecindeki aday makaleden kendi çalışmaları için bilgi aktarımı yapmamalı, herhangi bir akademik/kişisel çıkar gözetmemelidir.
6. Hakem(ler); raporlarını objektif ve ölçülü bir şekilde yazmalıdır. Raporda hakaret içeren, küçümseyici ve suçlayıcı ifadeler kullanılmamalıdır.
7. Hakem(ler); "yayınlanamaz" kararı verecekleri aday makaleler için açık ve ayrıntılı gerekçelerini ortaya koymalıdır.
8. Hakem(ler); yazıları değerlendirirken derginin yazım kuralları, yayın politikası ve yayın etiği kurallarını da göz önünde bulundurmalıdır.

Yazar(lar)ın dergiye gönderecekleri çalışmalar Etik Kurul İzni gerektiriyorsa yazar(lar)ın Etik Kurul İzni belgesi vermesi gerekmektedir. Bu sebeple etik kurul izni gerektiren çalışmalar için makalenin sonunda Etik Kurul İzin Belgesi ile ilgili bilgiler



(kurul-tarih-sayı) verilmelidir. 2020 yılından önce elde edilen verilere dayalı olarak ortaya konulan çalışmalar, yüksek lisans/doktora tezlerinden üretilmiş (çalışmada belirtilmek şartıyla) makaleler için geriye dönük Etik Kurul İzni belgesi gerekmemektedir. Dergimize yazı gönderecek yazar(lar)ın bu hususu dikkate alarak yazılarını hazırlamaları gerekmektedir.

Etik Kurul İzni Gerektiren Araştırmalar

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dâhil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.

Ayrıca; “Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi; başkalarına ait ölçek, anket, fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alınması ve belirtilmesi; olgu sunumlarında “Aydınlatılmış onam formu”nun alındığının belirtilmesi” gerekmektedir.

TÜRKBİTİG Kültür Araştırmaları Dergisi’nde yayımlanmak üzere gönderilen makaleler editör tarafından ön değerlendirme aşamasında **turnitin** veya **iThenticate** gibi intihal programlarından geçirilmektedir. Özlü makalelerde yazarın görüşlerini içeren kısımlar **%80’den az ve alıntı oranı %20’den fazla** olmamalıdır. Tarama sonucunda benzerlik oranı %20’ye kadar olan makalelerin yayın değerlendirme süreci başlatılmakta, %20’nin üzerinde olan makaleler değerlendirme sürecine alınmadan yazar(lar)ına düzeltme için geri gönderilmektedir. Ayrıca, -benzerlik oranından bağımsız olarak- bir kaynaktan alınan ve ilgili kaynağa gönderme yapılmayan her türlü ifade ve/veya bloklar hâlinde benzerlikler durumunda çalışma değerlendirme sürecine alınmadan yazara iade edilmektedir. Dergiye gönderilen makaleyle ilgili intihal değerlendirme taraması editör ya da derginin ilgili kişileri tarafından yapılacak olup yazarlardan herhangi bir intihal raporu istenmemektedir. Dergiye çalışmalarını gönderen yazarlar; makalede hiçbir şekilde intihal yapmadığını, intihalden doğan tüm sorumlulukların kendilerine ait olduğunu, bu konuda derginin hiçbir sorumluluğunun bulunmadığını kabul etmiş sayılır ve intihal noktasındaki bütün yasal sorumluluk tamamen yazar(lar)a aittir.

B. YAYIN POLİTİKALARI

1. TÜRKBİTİG Kültür Araştırmaları Dergisi, hakemli bilimsel bir e-dergi olup **Haziran** ve **Aralık** olmak üzere yılda **iki** sayı şeklinde yayınlanır. Bu sayıların dışında yayın kurulunun uygun görmesi hâlinde ek sayılar ya da özel sayılar olarak da yayınlanabilir.
2. Dergiye gönderilen makalelerden değerlendirme ücreti ve başvuru ücreti alınmamaktadır.



3. Yazının TÜRKBİTİG Kùltür Araştırmaları Dergisi'ne gönderilmesi, yayını için başvuru olarak kabul edilir. Yazıların yayınlanması hâlinde yazar(lar)a telif ücreti ödenmez.
4. Dergide; Halk Bilimi, Dil Bilimi, Eski Türk Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı, Çağdaş Türk Lehçe ve Edebiyatları, Eski Türk Dili, Yeni Türk Dili, Karşılaştırılmal Edebiyat, Türk İşlam Edebiyatı vb. alanlarında makalelere, çevirilere, kitap tanıtımlarına, derleme, eleştiri ve röportaj yazılarına yer verilir.
5. Dergiye gönderilecek yazıların önceden herhangi bir dergide ya da sempozyum kitabında yayınlanmamış olması ve başka bir derginin yayın sürecinde bulunmaması gerekir. Sempozyum veya kongrelerde sunulmuş ancak yayınlanmamış çalışmalar ve tezden üretilmiş makaleler dipnotta belirtilmesi şartıyla dergide yayınlanabilir.
6. Dergide Türkçe (*Türkiye Türkçesi, Azeri Türkçesi, Kazak Türkçesi, Kırgız Türkçesi, Özbek Türkçesi* vd.) makalelerin dışında İngilizce makaleler de yayınlanabilir.
7. TÜRKBİTİG Kùltür Araştırmaları Dergisi'nde yayınlanan yazıların içerikleriyle ilgili her türlü yasal sorumluluk yazarlarına aittir.
8. Dergiye yazı gönderen araştırmacıların orcid.org adresinden ücretsiz olarak alacakları ORCID numaralarını makale metinleriyle beraber editöre göndermesi gerekmektedir.
9. Makalenin başında **en az 150 en fazla 200 kelimeden** oluşan **Türkçe ve İngilizce öz** (10 punto) **ile 5 kelimelik** Türkçe ve İngilizce **anahtar kelimeler** yer almalıdır. Özetin, çalışmanın kapsamı, amacı, yöntemi, etkileri ve sonuçları hakkında bilgi içeriyor olması gerekir.
10. Makale; öz, metin, grafikler, tablolar, görseller, kaynakça ve ekler dâhil olmak üzere en fazla **40 sayfa** olmalıdır.
11. Makale, giriş bölümüyle başlamalı, burada yazının hipotezi açıklanmalı, gelişme bölümü (ara ve alt başlıklar yer alabilir) veri, gözlem, görüş, yorum ve tartışmalardan oluşmalı, sonuç kısmında elde edilen bulgular, önerilerle desteklenerek açıklanmalıdır.
12. Dergiye gönderilen yazılar, derginin yayın ilkelerine ve yazım kurallarına uygun hâle getirilmiş bir şekilde gönderilmelidir. Yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uyulmadan dergiye gönderilen yazılar Yayın Kurulu/Editör incelemesi neticesinde reddedilir.
13. TÜRKBİTİG Kùltür Araştırmaları Dergisi'nin her sayısında en fazla 25 makaleye yer verilir. "Özel Sayı" şeklinde yayınlanan sayılarda bu sayı değişebilir. Çeviriler, kitap tanıtımı, derleme, eleştiri ve röportaj yazılarıyla birlikte en fazla 30 yazı yer alabilir.
14. TÜRKBİTİG Kùltür Araştırmaları Dergisi'ne gönderilen bir yazının "makale değerlendirme süresi" ön kontrol, hakemlik süreci ve düzenleme aşamalarıyla birlikte 60 gündür. Yazı bu sürede "yayınlanabilir" raporu alması hâlinde yayın sırasına konulur.



15. Ücret Politikası

TÜRKBİTİG Kültür Araştırmaları Dergisi, kullanıcı, yazar ve okuyuculardan herhangi bir ücret talep etmez.

16. Açık Erişim Politikası

TÜRKBİTİG Kültür Araştırmaları Dergisi, Budapeşte Açık Erişim Politikasını (BOAI) benimsemiştir. Yazar(lar) ve telif hakkı sahipleri bütün kullanıcıların bu şartlar altında ücretsiz olarak erişim imkanına sahip olduğunu kabul ederler.

17. Lisans Politikası

TÜRKBİTİG Kültür Araştırmaları Dergisi, “Creative Commons Atıf-Gayriticari-Türetilemez 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY NC ND)” ile lisanslanmıştır. Bu lisans kapsamında dergide yayınlanan her çalışma okuyucularına **gayri ticari olmak, atıf verilmek ve değiştirmemek koşullarıyla** okuma, yükleme, kopyalama, arama, tam metinlere bağlantı verme, taranabilme, dinleyebilme izni vermektedir.

18. Telif Hakları Politikası

Yazının TÜRKBİTİG Kültür Araştırmaları Dergisi’ne gönderilmesi, başvuru olarak kabul edilir ve yazının yayın periyodu başlatılır. Yazar(lar), başvuru esnasında derginin sitesinde bulunan Telif Hakkı Devir Formu’nu onaylayarak telif haklarından feragat etmiş sayılır ve bunun için yazar(lar)a herhangi bir telif ücreti ödenmez. Ayrıca yazar(lar), makale yayın başvurusunu yaparken bu formun ıslak imzalı-taranmış hâlini makale takip sistemine yüklemekle sorumludurlar.

YAZIM KURALLARI VE KAYNAK KULLANIMI

A. YAZIM KURALLARI

TÜRKBİTİG Kültür Araştırmaları Dergisi’ne gönderilen yazıların aşağıda belirtilen formatta düzenlenerek sisteme yüklenmesi gerekmektedir. Sisteme bu formatta yüklenmeyen yazılar değerlendirmeye alınmayacaktır.

Sayfa Düzeni

- Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa düzeni aşağıdaki gibi olmalıdır:

Kâğıt boyutu: A4 dikey	Dipnot boyutu: 9 punto
Üst kenar boşluğu: 3	Türkçe ve İngilizce özet: 10 punto, tek satır aralıklı
Alt kenar boşluğu: 3	Türkçe başlık: 12 punto
Sol kenar boşluğu: 3	İngilizce başlık: 11 punto
Sağ kenar boşluğu: 3	Paragraf aralığı: önce 3 nk, sonra 0 nk
Yazı tipi: Cambria	Paragraf girintisi: 1
Yazı tipi stili: normal	Satır aralığı: 1,15
Yazının metin boyutu: 11 punto	Cilt payı: 0

- Makalede dipnotlar yer alacaksa tek satır aralığında, 0 nk paragraf aralığında ve 9 punto ile yazılmalıdır.
- Belirtilen yazı tipinin dışında özel bir yazı fontu kullanılmışsa, kullanılan yazı tipi de makaleyle birlikte sisteme yüklenmelidir.
- Gönderilen yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir.
- Makalelerin sadece ana başlığı büyük harflerle yazılmalı, diğer başlıkların sadece ilk harfleri büyük yazılmalıdır. Farklı herhangi bir biçimlendirmeye yer verilmemelidir.
- Makale içerisindeki 40 kelimeyi geçmeyen birebir alıntılar tırnak içinde verilmelidir. 40 kelimeyi geçen birebir alıntılar sağ ve sol taraftan 1,5 cm içeride, 10 punto ve tek satır aralıkla yazılmalıdır.
- Makalenin başında **en az 150 en fazla 200 kelimeden** oluşan **Türkçe ve İngilizce özet** (10 punto) ile 5 kelimelik Türkçe ve İngilizce **anahtar kelimelere** yer verilmelidir. Özetin, çalışmanın kapsamı, amacı, yöntemi, etkileri ve sonuçları hakkında bilgi içeriyor olması gerekir.
- Makale; özetler, metin, grafikler, tablolar, görseller, kaynakça ve ekler dâhil olmak üzere en fazla **40 sayfa** olmalıdır.
- İmlâ ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kıldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumu'nun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.
- Yazılarda yer verilecek tablo, resim ve fotoğraf gibi metin içi ve metin sonu ekleri Word programının formal ekleme usullerine göre yapılmalı; kopyala-yapıştır şeklinde olmamalıdır. Yazı içindeki eklemelerin sayfa biçim özellikleriyle uyumlu olmasına dikkat edilmelidir.
- Çalışmalardaki sıralama şu şekilde olmalıdır: Türkçe başlık (büyük harfle, 12 punto), İngilizce Başlık (Sadece ilk harfleri büyük, 11 punto), Türkçe Öz, Anahtar Kelimeler (5 kelime), Abstract, Keywords, Giriş, Bölümler (bölüm başlıklarının sadece ilk harfleri büyük), Sonuç, Kaynakça, Ekler.
- Çalışmanın sonunda "Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı", "Destek ve Teşekkür Beyanı", "Çıkar Çatışması Beyanı" ve "Etik Kurul Belgesi" bilgilerine yer verilmelidir.

Makale gönderirken araştırmacıların şablon dosyasını kullanması gerekmektedir. Gönderilecek makale için şablonu derginin internet sayfasından indirebilirsiniz.

B. KAYNAKLARIN KULLANIMI

Makale içerisinde kullanılan kaynaklar, yazının sonunda "Kaynakça" başlığı altında yazarların soyadına göre alfabetik olarak yazılmalıdır. Aynı yazarın farklı çalışmaları kullanılmış ise yayınlanma tarihine göre sıralanması gerekmektedir. Metin içinde kaynak gösteriminde APA sistemi kullanılmalıdır. Metin içinde yer alması uygun görülmeyen açıklamalar için sayfa altı dipnot yöntemi kullanılmalı ve bu notlar metin içinde 1, 2, 3 şeklinde sıralanmalıdır. Birden çok yazarı ve hazırlayanı olan makale ve eserlerde her kişi adından sonra virgül konulmalıdır.

Kitaplarda:

- **Tek yazarlı kitaplarda metin içi kaynak gösterimi:** (Yazarın soyadı, eserin basım yılı ve sayfa numarası)

Örnek: (Ekici, 2007: 114)

Eserin kaynakçada yazım şekli: (Yazarın soyadı, adı, eserin basım yılı, eserin adı (*italik*), basım yeri, yayınevi.)

Örnek: EKİCİ, Metin (2007). *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*, Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

- **İki ve daha fazla yazarlı kitaplarda metin içi kaynak gösterimi:** (Birinci yazarın soyadı vd. ifadesi, eserin basım yılı ve sayfa numarası)

Örnek: (Sakaoğlu vd., 2009: 95)

Eserin kaynakçada yazım şekli: (Birinci yazarın soyadı, adı, ikinci yazarın adı ve soyadı, eserin basım yılı, eserin adı (*italik*), basım yeri, yayınevi.)

Örnek: SAKAOĞLU, Saim ve Ali Berat ALPTEKİN (2009). *Nasreddin Hoca*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

- **Ceviri kitaplarda metin içi kaynak gösterimi:** (Yazarın soyadı, eserin basım yılı ve sayfa numarası)

Örnek: (Cocchiara, 2017: 65)

Eserin kaynakçada yazım şekli: (Yazarın soyadı ve adı, eserin basım yılı, eserin adı (*italik*), çeviren/hazırlayan, basım yeri, yayınevi)

Örnek: COCCHIARA, Giuseppe (2017). *Avrupa'da Folklor Tarihi*, çev. Yerke Özer, Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

- **Kitap bölümlerinde:** (Yazarın soyadı, eserin basım yılı ve sayfa numarası)

Örnek: (Köprülü, 2010: 14)

Eserin kaynakçada yazım şekli: (Yazarın soyadı ve adı, eserin basım yılı, bölüm adı (tırnak içinde), eserin adı (*italik*), yayına hazırlayan ya da editör, basım yeri, yayınevi)

Örnek: KÖPRÜLÜ, M. Fuat (2010). "Millî Türk Destanı", *İslamiyet Öncesi Türk Destanları (İncelemeler-Metinler)*, yay. hzl. Saim Sakaoğlu ve Ali Duymaz, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Makalelerde:

- **Tek yazarlı telif makalelerde metin içi kaynak gösterimi:** (Yazarın soyadı, makalenin yayınlandığı yıl ve sayfa numarası)

Örnek: (Oğuz, 2018: 8)

Eserin kaynakçada yazım şekli: (Yazarın soyadı ve adı, makalenin yayınlandığı yıl, makalenin adı (tırnak içinde), makalenin yayınlandığı derginin adı (*italik*), cilt/yıl, sayı, sayfa aralığı)

Örnek: OĞUZ, M. Öcal (2018). "Onuncu Yılında Somut Olmayan Kültürel Miras Listeleri: Görünürlük, Değerlik ve Güvenirlilik", *Millî Folklor*, 15/29, 116, ss. 5-17.

- **İki ve daha fazla yazarlı telif makalelerde metin içi kaynak gösterimi:** (Birinci yazarın soyadı, vd. ifadesi, makalenin yayınlandığı yıl ve sayfa numarası)

Örnek: (Çoşar, 2016: 142)

Eserin kaynakçada yazım şekli: (Birinci yazarın soyadı ve adı, diğer yazar(lar)ın adı ve soyadı, makalenin yayınlandığı yıl, makalenin adı (tırnak içinde), makalenin yayınlandığı derginin adı (*italik*), cilt/yıl, sayı, sayfa aralığı)

Örnek: ÇOŞAR, Asiye Nevhibe ve Çiğdem USTA (2016). “Nasreddin Hoca Fıkralarında Grice’nin İşbirliği İlkesinin İhlali”, *Millî Folklor*, 14/28, 109, ss. 141-152.

- **Çeviri makalelerde metin içi kaynak gösterimi:** (Yazarın adı, makalenin yayınlandığı yıl, sayfa numarası)

Örnek: (Dundes, 2006: 15)

Eserin kaynakçada yazım şekli: (Yazarın soyadı ve adı, makalenin yayınlandığı yıl, makalenin adı (tırnak içinde), makalenin yayınlandığı eserin adı (*italik*), çevirenin adı soyadı, (dergiyse cilt/yıl, sayı), basım yeri, yayınevi, sayfa numarası)

Örnek: DUNDES, Alan (2006). “Halk Kimdir”, *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1*, çev. Metin Ekici, Ankara: Geleneksel Yayıncılık, ss. 11-36

Ansiklopedilerde:

- **Madde yazılarında metin içi kaynak gösterimi:** (Yazarın soyadı, ansiklopedinin basım yılı ve sayfa numarası)

Örnek: (Okay, 1994: 398)

- **Eserin kaynakçada yazım şekli:** (Yazarın soyadı, adı, tarih, maddenin adı (tırnak içinde), ansiklopedinin tam adı ya da adının kısaltması (*italik*), cilt numarası, basım yeri, yayınevi, sayfa aralığı)

Örnek: OKAY, M. Orhan (1994). “Edebiyât-ı Cedîde”, *DİA*, 10, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, ss. 398-399.

Tezlerde:

- **Tezlerde metin içi kaynak gösterimi:** (Yazarın soyadı, tezin bitiş tarihi ve sayfa numarası)

Örnek: (Atlı, 2016: 789)

Tezin kaynakçada yazım şekli: (Yazarın soyadı ve adı, tezin bitiş tarihi, tezin adı (*italik*), tezin türü, üniversitenin bulunduğu yer, tezin savunulduğu üniversite ve enstitünün adı)

Örnek: ATLI, Sagıp (2016). *Türkiye’deki Geleneksel Sohbet Toplantıları Üzerinde Bir İnceleme*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Manisa: Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Basılmış Bildirilerde:

- **Bildirilerin metin içi kaynak gösterimi:** (Yazarın soyadı, eserin basım yılı ve sayfa numarası)

Örnek: (Sakaoğlu, 2017: 21)

- **Bildirinin kaynakçada yazım şekli:** (Yazarın soyadı ve adı, bildiri kitabının basım yılı, bildirinin adı (tırnak içinde), bildiri kitabının adı (*italik*), varsa cilt numarası, basım yeri, yayınevi, sayfa aralığı)

Örnek: SAKAOĞLU, Saim (2017). “Bir Konya Türküsü: ‘Aksinne’ye Vardım...” Türküsünün Sözleri Üzerine”, 8. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Cilt 2, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ss. 15-26.

Yazma ve Basma Eserlerde:

- **Yazma ve basma eserlerde metin içi kaynak gösterimi:** (Eser adı, varak numarası)

Örnek: (Vekâyü'l-Füzelâ, 65b)

- **Yazma ve basma eserlerin kaynakçada yazım şekli:** (Yazar adı, eser adı, kütüphanesi, varsa kütüphane bölümü, kayıt numarası, varak numarası)

Örnek: Şeyhî Mehmed Efendi, *Vekâyü'l-Füzelâ*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine 1308, vr. 95a.

Sözlü Kaynaklarda:

- **Metin içinde sözlü kaynak gösterme şekli:** (Sözlü kaynağın kaynakçadaki sıralama numarası)

Örnek: (KK-1)

- **Sözlü kaynağın kaynakçada yazım şekli:** (KK-1: Adı, soyadı, doğum tarihi, eğitim durumu, mesleği, yaşadığı yer, derlemenin yapıldığı tarih)

Örnek: KK-1: Ahmet YALÇIN, 12.10.1960, lise, çiftçi, Taşköprü-Kastamonu, 09.04.2018.

İnternet Kaynaklarında:

- **Metin içinde internet kaynağı gösterme şekli:** (İnternet uzantısının kodlanması (URL-1) ve erişim tarihi)

Örnek: (URL-1, 10.04.2018)

Kaynakçada yazım şekli: (İnternet uzantısı ve erişim tarihi)

Örnek: URL-1: <https://www.youtube.com/watch?v=jYROSpyWw9I> (10.04.2018)

Tablo ve Şekillerde:

Yazılarda kullanılan tablo numaraları ve açıklamaları tablonun üstünde “Tablo 1:.....” şeklinde 10 puntuyla yazılmalı ve ortalananmalıdır. Tablo içi metinler 9 punto, satır aralığı tek ve paragraf aralığı 0 nk olmalıdır. Tablo sayfaya ortalananarak verilmelidir.

Şekil numaraları ve açıklamaları şeklin altında “Şekil 1:.....” biçiminde 10 puntuyla yazılmalı ve ortalananmalıdır. Şekil içinde varsa metinler 9 punto, satır aralığı tek ve paragraf aralığı 0 nk olmalıdır. Şekil sayfaya ortalananarak verilmelidir.

- Makalede bir yazarın aynı yıl içerisindeki farklı çalışmalarına atıf yapılırsa eserlerin yayınlandıkları tarihlere harfler eklenerek (örnek: Boratav, 1996a, Boratav 1996b) metin içinde ve kaynakçada belirtilmelidir.
- Aynı yerde birden fazla yazıya atıf yapılması hâlinde (örnek: Boratav, 1996: 66; Ekici, 2007: 90) şeklinde gösterilmelidir.

- Metin içerisinde eserine atıf yapılacak yazarın adı söylenmişse metin içindeki kaynak gösteriminde sadece eserin basım yılı ve sayfa aralığı verilmelidir. (Örneğin; ... Mehmet Kaplan'a göre..... (1996: 26)
- Kullanılan kaynakta eserin yayımlandığı yer belirtilmiyorsa, künyede bu bilginin bulunması gereken yerde [yyy] (köşeli parantez içinde yayım yeri yok), yayınevi belirtilmemişse [yy] (köşeli parantez içinde yayımcı yok), yayınlandığı tarihe dair bilgi yer almıyorsa [ty] (köşeli parantez içinde tarih yok) kısaltmaları kullanılmalıdır.
- Arapça eser isimlerinde, birinci kelimenin ve özel isimlerin baş harfleri büyük, diğerleri küçük harflerle yazılmalıdır. Farsça, İngilizce vb. diğer yabancı dillerdeki ve Osmanlı Türkçesi ile yazılan eser adlarının her kelimesinin sadece baş harfleri büyük olmalıdır.
- Ayetler italik karakterle yazılmalı, metin içinde referansı (sure adı, sure numarası/ayet numarası) sırasına göre verilmelidir.

ORCID KULLANIMI

Akademisyenlerin bilimsel çalışmalarındaki isim benzerliklerinden kaynaklanan birtakım sorunların yaşanmaması için araştırmacı kimlik numaraları **ORCID** kullanılacaktır. Yazar adından yapılan yayın/atıf taramalarında isim benzerlikleri, soyadı değişikliği, Türkçe harf içeren isimler, farklı yazımlar, kurum değişiklikleri gibi durumlar sorun oluşturabilmektedir. Bu sebeple araştırmacıların tanımlayıcı kimlik/numara (ID) edinmeleri önem taşımaktadır. Dergimiz, ilk sayısından itibaren yazarların ORCID tahsis numarası (ID) ile yayımlanacaktır. Dergimize yazı gönderecek olan araştırmacıların ORCID numaralarıyla birlikte başvuru yapmaları gerekmektedir.

Değerli akademisyenler, <http://orcid.org> adresinden ORCID numarası için ücretsiz kayıt yaptırabilirsiniz.



İÇİNDEKİLER/CONTENTS

Araştırma Makaleleri/Research Articles

- Prof. Dr. Eyüp AKMAN.....1**
Şeyh Şâban-ı Veli Dergâhının Son Şeyhi Atâullah Armay Efendi'nin Hayatı ve Şiirleri
The Life and Poetry of Ataullah Armay Efendi, The Last Sheikh of the Sheikh Shaban-i Veli Durgah
- Doç. Dr. Zübeyde ŞENDERİN.....19**
Melisa Kesmez'in Küçük Yuvarlak Taşlar Adlı Eserinde Buhran ve İyileşme Aracı Olarak Sevgi
Crisis and Love as a Healing Tool in Küçük Yuvarlak Taşlar by Melisa Kesmez
- Nadir NADİRGİL-Doç. Dr. Derya ÖZCAN GÜLER.....44**
Anadolu Sahası Türk Destanlarında Eril Söylem
Masculine Discourse in Turkish Epics of the Anatolian Field

Derleme Makaleleri/Review Articles

- Elif TUZCUOĞLU YİĞİT61**
Bartın'da Geleneksel Zembil Örücülüğü ve Günümüzdeki Modern Uzantıları
Traditional "Zembil Knitting" in Bartın and Its Modern Extensions Today

Kitap İncelemeleri/Book Reviews

- Gülser Nazlı BAŞAR77**
Atıf AKGÜN, İzmir'in Balkan Göçmeni Edepleri (İnceleme ve Metinler). Ankara: İKSAD Yayınevi, 2024, ISBN: 978-625-367-888-3.
- Yağmur KALINPARMAK81**
Fazıl ÖZDAMAR, Tebriz Âşıklık Geleneği ve Tebrizli Âşık Ali (Ali Feyzullahî Vahid). Ankara: Berikan Yayınevi, 2014, ISBN: 978-975-267-980-1.



EDİTÖRDEN

TÜRKBİTİG Kùltür Araştırmaları Dergisi'nin Haziran 2025 sayısıyla değerli okurlarımızın karşısındaız. Yayın hayatına 2021 yılında başlayan dergimiz bu sayıyla birlikte beşinci yılına girmiş bulunmaktadır. Geride kalan dört yıllık süre içerisinde EBSCOhost başta olmak üzere çeşitli indekslerde taranmaya başlayan dergimiz 2025 yılından itibaren "Modern Language Association (MLA)" tarafından da indekslenmeye başlanmıştır.

Dergimizin beşinci cildinin birinci sayısında hakem değerlendirme süreçleri olumlu sonuçlanan üç araştırma makalesi, bir derleme makalesi ve iki kitap tanıtımı olmak üzere altı yazı yer almaktadır. Bu sayı için dergimize araştırma yazısı gönderen Prof. Dr. Eyüp AKMAN, Doç. Dr. Zübeyde şENDERİN, Doç. Dr. Derya ÖZCAN GÜLER, Nadir NADİRGİL'e, derleme yazısı gönderen Elif TUZCUOğLU YİİT'e ve kitap tanıtım yazılarıyla katkıda bulunan Gülser Nazlı BAşAR ve Yağmur KALINPARMAK'a teşekkür ederiz.

Yazılarıyla dergimize destek veren değerli araştırmacılarla ve kendi zamanlarından feragat edip yazıları büyük bir titizlikle değerlendiren hakemlere teşekkür ederiz. Dergimizin bu sayısında yer alan yazıların akademik çalışmalara katkı sağlaması dileğiyle.

Doç. Dr. Sağıp ATLI

TÜRKBİTİG Kùltür Araştırmaları Dergisi Editörü



ARAşTIRMA MAKALELERİ/ RESEARCH ARTICLES



şEYH şABAN-I VELİ DERGÂHININ SON şEYHİ ATÂULLAH ARMAÏ EFENDİ'NİN HAYATI VE şİİRLERİ

The Life and Poetry of Ataullah Armay Efendi, The Last Sheikh of the Sheikh

Shaban-i Veli Durgah

Prof. Dr. Eyüp AKMAN*

Z

şabaniye, Halvetiyye tarikatının bir kolu olan Cemâliye'nin bir şubesidir. Kastamonu'da şeyh şaban-ı Veli'ye izafeten XVI. yüzyılda teşekkül etmiştir. Kastamonu'da şaban-ı Veli'den sonra posta on yedi şeyh oturmuştur. Bunların sonuncusu şeyh Mehmet Atâullah Armay Efendi'dir. 1882-1942 yılları arasında yaşamıştır. Hem anne hem de baba tarafından şeyh ailesine mensuptur. Annesi, Hâlidî tarikatı şeyhlerinden şeyh Ahmed Siyâhî'nin torunudur. Atâullah Efendi 19 Mart 1897 tarihinde posta oturmuştur. Çok yönlü bir şahsiyettir. şiire, musikiye meraklıdır. Ataullah Efendi'nin zaman zaman siyasi faaliyetleri de olmuştur. 1910 yılında Kastamonu İstinaf Mahkemesi yeliğine seğilmiştir. Sultan Mehmed Reşad'ın tahta çıkışını tebrik için İstanbul'a giden heyetin içinde yer almıştır. 1912 tarihinde İttihat ve Terakki Cemiyeti murahhaslığına tayin edilmiş, 1333 Hicrî yılında da (1914) cemiyetin mesul kâtipliğine seğilmiştir. Meşrutiyet Dönemi'nde Donanma Cemiyeti Meclis-i Umûmî azalığında bulunmuştur. Millî Mücadele'de Kastamonu'da aktif rol almış, bu sreğte mühim katkıları grlmştir. Bu yazımızda Ataullah Efendi'nin hayatı ve şeceresi üzerinde durulmuş ve onun şairlik yönüne vurgu yapılarak beş şiirine yer verilmiştir. Atâullah Efendi ile ilgili belgeler ekler kısmına ilave edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tasavvuf, şeyh Ataullah Armay Efendi, şeyh şaban-ı Veli, şeyh şaban-ı Veli Trbesi, Kastamonu.

ABSTRACT

The şabaniye is a branch of the Cemaliye, itself a sub-order of the Halvetiyye Sufi order. It was established in Kastamonu in the 16th century and is attributed to Sheikh Shaban-ı Veli. Following Shaban-ı Veli, seventeen sheikhs held the position in Kastamonu. The last of these was Sheikh Mehmet Ataullah Armay Efendi, who lived between 1882 and 1942. He came from a family of sheikhs on both his mother's and father's sides. His mother was the granddaughter of Sheikh Ahmed Siyahi, one of the sheikhs of the Halidi order. Ataullah Efendi assumed the position on March 19, 1897. He was a multifaceted personality, with interests in poetry and music. Ataullah Efendi also engaged in political activities from time to time. In 1910, he was elected as a member of the Kastamonu Court of Appeal. He was part of the delegation that went to Istanbul to congratulate Sultan Mehmed Reşad on his accession to the throne. In 1912, he was appointed as a representative of the Committee of İttihat ve Terakki, and in the Hijri year 1333 (1914), he was elected as the society's secretary. During the Constitutional Era, he served as a member of the General Assembly of the Navy Society. He played an active role in Kastamonu during the National Struggle, making significant contributions throughout this period. This article focuses on the life and genealogy of Ataullah Efendi, emphasizing his poetic side and including five of his poems. Documents related to Ataullah Efendi are provided in the appendix.

Keywords: Sufism, Sheikh Ataullah Armay Efendi, Sheikh Shaban-ı Veli, Sheikh Shaban-ı Veli Shrine, Kastamonu.

* Kastamonu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Kastamonu/TÜRKİYE, eakman037@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6440-1397.



GİRİŞ

Şeyh Mehmed Atâullah Armay Efendi, Şâ'bân-ı Veli dergâhının son şeyhidir. Asıl adı Muhammed Atâullah'dır. Nüfus kaydına göre 01.07.1882¹ tarihinde Kastamonu Hacı Hamza mahallesinde doğmuş, 25.12.1942 tarihinde vefat etmiştir. Babası mezkûr dergâhın on beşinci şeyhi Mehmed Said Efendi'dir. Bu Said Efendi'nin doğum tarihi, kaynaklarda farklıdır. Ziya Demircioğlu'na göre 1250/1834 yılında doğmuştur. Fazıl Çifçi ise bu tarihi 1235/1820 olarak vermektedir (2018: 222). 1246/1830 tarihli Kastamonu Hacı Hamza Mahallesi Nüfus defterinde ailenin kaydı bulunmaktadır. İlk iki hanedeki bilgiler şöyledir:

"Mahalle-i mezbûr imâmı kutbu'l-ârifin gavsü'l-vâsilin mürşidü's-sâlikin rehnümâ-yı tarikat-i pişvâ-yı hakikat vâsıl-ı sırr-ı sübhân Hazret-i Pîr Şa'bân kuddise sırruhu'r-rahmân âsitâne-i melâik-âşiyânlarında postnişin-i irşâd asâletlü salâhatlü Esseyyid Eş-seyh Abdurrahman Efendi ibni Mustafa sinn 70, oğlu on iki yaşında Esseyyid Mehmed Said² Molla Efendi".

Bu bilgilere göre Şeyh Mehmed Said Efendi 1818, babası Abdurrahman Efendi 1760 doğumlu olmaktadır. 1246/1830 tarihli sayım, Osmanlı devletinde yapılan ilk nüfus sayımıdır. Bu sayımda sadece erkekler sayılmıştır. Bunun sebebi, askerliğe elverişli olan erkeklerin sayısını tespit etmektir. Sayıma giren kişilerin yaşları da "tahmini" olarak tespit edilmiştir.

Mehmet Said Efendi; Şeyh Şaban-ı Veli postnişinlerinin doğum, cülus ve ölüm tarihlerinin yazılı olduğu bir belgeden³ anlaşıldığına göre 1235/1819 yılında doğmuş, 1251/1835 yılında posta oturmuş ve 2 Cemâziyelevvel 1308/14 Aralık 1890 tarihinde vefat etmiştir.⁴ 14 yaşında posta oturan Said Efendi 57 yıl şeyhlik yapmıştır.

Atâullah Efendi'nin annesi Hâlidî Dergâhı şeyhi Şeyh Ahmed Siyâhî'nin torunu, Şeyh Abdülaziz'in kızı Fatma Zehra hanımdır. Bu hanım; gazeteci yazar, Ziya Demircioğlu'nun⁵ halası olmaktadır.

Şeyhzâde Atâullah Efendi 1934 yılında çıkan soyadı kanunuyla "Armay" soyadını almıştır. Hicrî 1314 yılında Bolulu Naciye Hanım ile evlenmiş ve bu evlilikten üç çocuğu olmuştur. Eşinin ölümü üzerine Atâullah Efendi yine aynı sülaleden Fatma Müeyyed

¹ Kaynaklarda Atâullah Efendi'nin doğum tarihi farklı farklı verilmiştir. Ziya Demircioğlu, Atâullah Efendi'nin doğum tarihini bir eserinde 1297 olarak gösterirken (Demircioğlu, 1957: 56) bir başka eserinde bu tarihin 1884 olduğunu yazar (1990: 43). Fazıl Çifçi ise Atâullah Efendi'nin doğum tarihini 1298/1880 olarak kabul eder (2018: 233). Mezar taşında da doğum tarihi 1880 yazmaktadır. Bu farklılıklar, takvim çeşitliliğinden olsa gerektir. 1298 yılını Hicrî olarak kabul edersek karşımıza Miladî 1880/1881; 1298'i Rûmî olarak kabul edersek karşımıza 1882/1883 tarihleri çıkmaktadır. Nüfus kaydında doğum tarihi 1882 olduğuna göre 1298 tarihini Rûmî olarak kabul etmemiz gerekecektir. Nitekim postnişin listesinde de doğum tarihi H.1299'dur. Bunun Miladî karşılığı 1882 olmaktadır.

² Defterde bu isim yanlışlıkla olsa gerek, "Su'ûd" şeklinde yazılmıştır.

³ Bu belge Kastamonu Yazma Eserler Kütüphanesi 3670/14 numaralı Şeyh Abdurrahman Zilî'ye ait olan "Vasiyetname" adlı eserin içinde yer almaktadır. Varak no: 2976

⁴ Ölüm tarihini Fazıl Çifçi 1306/1888 olarak verirken (2018: 224), Ziya Demircioğlu 20 Aralık 1306 olarak vermektedir (1973: 35). Abdülkerim Abdulkadiroğlu ise ölüm tarihini 2 Cemâziyelevvel 1307 olarak yazmaktadır (1991: 107). Fakat biz Şer'iyye sicillerinde ve postnişinlere ait belgede yer alan 2 Cemâziyelevvel 1308/14 Aralık 1890 tarihini kabul etmekteyiz. Bu belgeler ekler kısmındadır.

⁵ Mehmed Ziyaeddin Demircioğlu (d.1891-ö.1970)'nun babası Mehmed Arif, Mehmed Arif'in babası Abdülaziz, Abdülaziz'in babası da Şeyh Ahmed Siyâhî Efendi'dir.



hanımla evlenmiştir. İlk eşinden doğan çocukları kendisinden evvel vefat etmiştir (Çifçi, 2018: 235). Ailenin ayrıntılı şeceresi yazının sonunda yer almaktadır.

Atâullah Efendi; mahalle mektebi, İbtidai ve Rüştîye mekteplerini bitirmiştir. Önce Namazgah Medresesi müderrisi Amâ-zâde Hafız Mehmet Efendi'den, sonra da Mudurnulu Şeyh Mustafa Efendi'den ders ve icazet almıştır.

Bilindiği gibi tarikatlarda şeyhlik, babadan oğula geçmektedir. Baba Said Efendi öldüğünde Atâullah küçük olduğu için (8 yaşında) dönemin Kastamonu Valisi Abdurrahman Paşa, Şa'ban-ı Veli dergâhına oturması için Bolu'dan Şeyh İbrahim Şevki Efendi'yi getirmiştir. Vali ve Şevki Efendi, Atâullah ile yakından ilgilenmiş onun yetiştirilmesinde önemli rol oynamışlardır. Şevki Efendi, şiire ve musikiye meraklı biridir. Kendisi de şairdir ve bir divan tertip etmiştir.⁶ Onun şiir yazma kabiliyet ve hevesi Atâullah Efendi'ye de geçmiştir.

Altı buçuk yıl postta oturduktan sonra İbrahim Şevki, 13 Şevval 1314/17 Mart 1897 tarihinde vefat etmiş (Abdülkadiroğlu, 1991: 107) ve yerine 15 Şevval 1314/19 Mart 1897 tarihinde Atâullah Efendi geçmiştir. Onun posta oturması üzerine Âşık Fevzi, *Hâtırat-ı Fevzi* adlı eserinde bir tarih manzumesi yazmıştır:

“Şeyh Şa'bân-ı Velî kuddise sırruhu'l-‘âlî hazretleriniñ dergâh-ı şerîfi post-nişîni
merhûm ve magfûrûn-leh Şeyh Sa'îd Efendiniñ halef-i zî-şerefi edîb-i 'arîf lebîb-i
zarîf 'Atâ'ullâh Efendiniñ post-nişînliğine dâ'ir manzûme-i tebrîkiyyedir. Târîh.

[mef'ûlû/fâ'ilâtün/mefûlû/fâ'ilâtün]

Feyz-i medîd irişdi dergâh-ı iktinâha
Şevk-i cedîd irişdi dervîş-i intibâha

Mahdûm-ı nîk-haslet nahl-ı güzîn-rıf'at
Pâk-i hasîb-fıtrat hâcet mi var güvâha

Dergâha intisâb it 'irfânı iktisâb it
Bu zâtı intihâb it hîç düşme iştibâha

Münşî-i nûkte-verdir tab'-ı nefîs-terdir
Bir şîr-zâde nerdir hâdim bu şer'-i râha

Ta'yîn olundı el-hakk bu mesnede muhakkak
Feyz bulursuñ mutlak var gir bu bâr-gâha

Târîhi *Fevzî* ma'lûm bu beyt içinde mefhûm

⁶ Bu divan hakkında Abdülkerim Abdülkadiroğlu şu bilgiyi vermektedir: Aslen Bolulu olup Divan sahibi bir şeyhtir. Divanı henüz basılmamış, bilinen iki nüshası üzerine yapılan bir çalışma tarafımızdan baskıya hazır hale getirilmiştir (1991: 65). Maalesef Abdülkerim Beyin bu çalışması basılamamıştır. Fakat 2007 yılında bu divan ile ilgili bir yüksek lisans tezi hazırlanmıştır (Tezcan, 2007).



Tebrik yazdı manzûm bu merd-i 'âlî-câha

Şeyh-zâde-i 'azîzâ 'Atâ'ullah Effendi Sene-i Kameriyye 1314
Şâyestedir veliyy makâm-ı ehlu'llâha Sene-i Kameriyye 1314" (1320: 37)

Atâullah Efendi, nüfus kaydına göre 25 Aralık 1942⁷ tarihinde vefat etmiştir. Kabri, Gümüşlece mezarlığında, Mehmet Feyzi Efendi'nin kabrinin sol alt tarafındadır.

Atâullah Efendi çok yönlü bir şahsiyettir. 1910 yılında Kastamonu İstinaf Mahkemesi üyeliğine seçilmiştir. Sultan Mehmed Reşad'ın tahta çıkışını tebrik için İstanbul'a giden heyetin içinde yer almıştır. 1912 tarihinde İttihat ve Terakki Cemiyeti Murahhaslığına tayin edilmiş, 1333 Hicrî yılında da (1914) cemiyetin mesul kâtipliğine seçilmiştir. Meşrutiyet Dönemi'nde Donanma Cemiyeti Meclis-i Umûmî azalığında bulunmuştur. Millî Mücadele'de Kastamonu'da aktif rol almış, bu süreçte mühim katkıları görülmüştür (Nalbant, 2023: 26).

Ünlü edip Süleyman Nazif'in Kastamonu valiliği yıllarında 1910 yılında çıkarttığı "Tiraje" adlı edebi dergiye abone olması, Ataullah Efendi'nin edebiyata olan merakı yanında onun modern biri olduğunu da gösterir.

Kastamonu İstiklal Mahkemesi heyetine de vilayet erkanı olarak katkıda bulunmuştur.⁸ İstiklal Savaşı'ndan sonra Atâullah Efendi'nin Cumhuriyet Halk Fırkası kurucu üyeleri arasında bulunması onun ne kadar aydın ve vatansever bir din adamı olduğunu gösterir. Nitekim onun bu hassasiyetini Atatürk de fark etmiş ve ona 1.3.1341 tarihli bir telgraf çekerek memnuniyetini bildirmiştir.⁹ Tekke ve zaviyelerin kapatılmasından dolayı bütün yetkileri elinden alınmış sadece imam ve hatip unvanlarıyla kalmıştır.

Atâullah Efendi'nin sosyal yönlerini saydıktan sonra onun şairlik yönüne gelebiliriz. O, şiire ve musikiye meraklı biridir. Kendisini yakından tanıyan, dayısının oğlu Ziya Demircioğlu, onun şairlik yönü hakkında şunları yazmıştır:

"Şeyh Ata Efendi'nin şiire ve edebiyata da merakı vardı. Birçok şairlerimizin divan ve eserlerini toplamış, zengin bir kütüphanesi vardı. Vefatından sonra yakın zamana kadar bu kitapları muhafaza edilmekte iken son günlerde bu kıymetli kitapların satıcıların eline geçtiğini esefle haber aldım. Şiire meraklı olduğundan tahmis ve gazel tarzında yazılmış birkaç parça eserini hayatta iken görmüştüm. Maalesef bu yazdığı şiirler de kitaplarıyla beraber satılmıştır" (1957: 58).

⁷ Abdülkerim Abdulkadiroğlu Şeyh Ata Efendi'nin ölüm tarihini 11 Şubat 1942 olarak vermiştir (1991: 107). *Doğrusöz Gazetesi*'nin 572 numaralı ve 29 Aralık (İlk kanun) 1942 tarihli nüshasında Ataullah Efendi'nin ölümü için bir yazı yazılmıştır. O yazıdan Ataullah Efendi'nin 24 Aralık Salı günü öldüğü net olarak anlaşılmaktadır. Nüfusa da ölüm tarihi 25 Aralık olarak yazılmıştır.

⁸ Kendisinin de yer aldığı mahkeme heyetinin fotoğrafı, ekler kısmındadır.

⁹ Telgraf metni: "Kastamonu'da Şeyh Şa'ban-ı Veli Postnişini Mehmet Atâ Bey'e, Ankara 1.3.1341/Halkın ibraz buyurduğu yüksek idrâki ve Cumhuriyet-perverlik hissiyatını kemâli şükran ve memnuniyetle müşâhade ediyorum. Muhterem halkımızın her taraftan yükselen harâretli lânet ve nefret hisleri karşısında irtica zihniyet ve menşe'lerinin ebediyyen eriyeyeceğine itimâdım kat'idir./Cümleye selâm ve hürmetlerimin tebliğini ricâ ederim efendim./Reisi Cumhur Gâzi Mustafa Kemâl (Çifçi, 2018: 237).



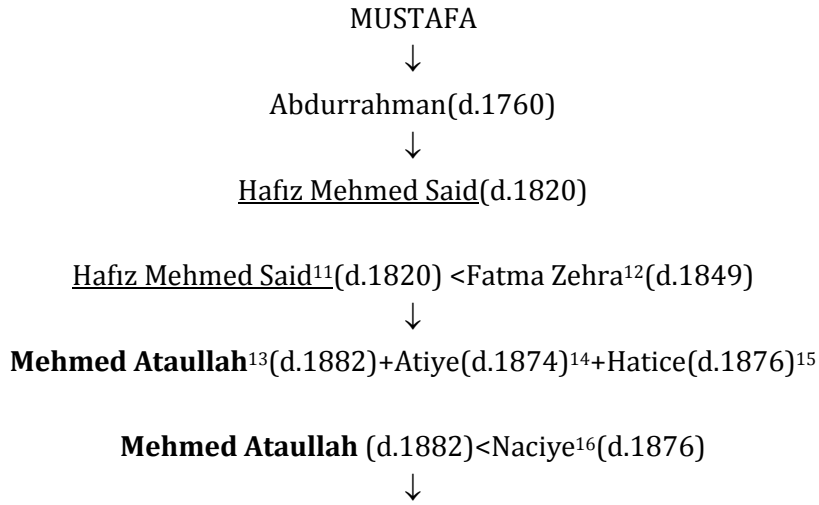
İhsan Ozanoğlu ise onun şairlik yönü hakkında şunları söyler: “Zarif, hassas ve bilgili bir şair, sabrı, mücahede ve seyr ü süluku ile kemal ehli bir mutasavvıftı. Makam ve devirlere âşina, teganni ve icrada mahir bir musikişinas olan merhumun kendisi ve sohbeti gibi kibar ve içli manzumeleri vardır” (1952: 69).

İhsan Ozanoğlu bir başka eserinde, Ataullah Efendi'nin şiire ve musikiye olan merakını belirttiikten sonra onun bir divan oluşturacak kadar şiiri olduğunu ifade eder. Ona bu şiirleri toplayıp bir divan oluşturup oluşturmayacağını sorduğunu ve şu cevabı aldığını söyler:

“Öyle bir taslak meydana getirdik amma gerek eslafa gerek ahlafe karşı mucib-i ar ve hicap sayarım neşr etmeyi... Sağlığında beni zem ve gaybet etsinler. Gücenmem. Fakat asla hoşlanmam medh ü senadan. Şiirlerimin bir değeri olsa hepsini size verirdim, yayınlayın deye. Hiçbirinin değeri yok bence.” Ozanoğlu ne kadar ısrar etmişse de şiirleri alamamıştır. Ataullah Efendi öldükten sonra da çocukları bu şiirleri vermeye yanaşmamıştır (1977: 62).

Ozanoğlu'nun da teyit ettiği, musikişinas bir şair olan Atâullah Efendi'nin şiirleri kaybolmuştur. Şiirlerinde “Atâ” mahlasını kullanmıştır. Bugün elimizde sadece beş şiiri vardır. Gazeteler veya diğer kaynaklar tarandığında bu sayının artacağından şüphe yoktur.

Şeyh Ataullah Efendi'nin Şeceresi¹⁰



¹⁰ Ataullah Efendi'nin şeceresi daha eskilere kadar gitmektedir. Biz, ilk nüfus sayımı olan 1830 tarihini ve günümüzdeki nüfus kaydını temel alarak bu şecereyi oluşturduk. Kişilerin adlarının yanına doğum tarihleri yazılmıştır.

¹¹ Ö.1890.

¹² Fatma Zehra Hanım, Şeyh Ahmed Siyâhî'nin torunu, Şeyh Abdülaziz'in kızıdır. Fakat nüfus kaydında baba adı İzzet yazmaktadır. Muhtemelen Aziz, sehven İzzet şeklinde yazılmıştır.

¹³ Ö.25.12.1942.

¹⁴ Ö.1964.Fetihci-zâde Hacı Hafız Mehmed Nuri Fetihci Efendi ile evlenmiştir. Çocukları; Mustafa Fetgullah (d.1901-ö.1963), Firdevs ve Fatma Bakiye (d.1894-ö.1986, eşi Hilmi Dedeoğlu)'dir.

¹⁵ Ö.1928.Şemsizâde Miralay Şemsettin Uluoğlu ile evlenmiştir.

¹⁶ Ö.1905.Baba adı Tevfik anne adı Hüsnüye.



Mehmed Selahattin(d.1900)+Ahmet Nasrettin¹⁷(d.1904)+Zeynep¹⁸(d.1901)

Mehmed Ataullah (d.1882) <Fatma Müeyyed¹⁹(d.1888)



Mustafa Hayrettin²⁰ (d.1912)+Mehmet Sait Fahrettin²¹(d.1915)+Yusuf
Rıfat²²(d.1916)+Mustafa Hayrettin²³(d.1914)+Hatice Meliha(d.1912)+Fatma Fitnat
Feriha²⁴(d.1913)+Fatma Sevim (d.1923)

1. Şeyh Ataullah Efendi'nin Şiirleri

Ataullah Efendi'nin elimizde beş şiiri bulunmaktadır. Burada bu şiirlerin incelemesine yer vermeden doğrudan şiir metinlerini vermekle yetineceğiz.

1- Âşık Fevzi'nin *Fusûl-ı Âşıkân* adlı eserinde yer alan
"fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilün" vezniyle yazılan şiir şöyledir:

"Hâlâ Şeyh Şa'bân-ı Velî Hazretlerinin Post-nişîni Şâ'ir-i Nevbâve 'Atâ'ullah
Efendi'niñ Bir Neşîde-i Rindânesidir.

Ömrüm oldukça unutmam iltifâtın ey perî
Lutf-ı mahsûsuñla memlû göñlümün her bir yeri

Şerbet-i vaslın beni ser-mest ü hayrân eyledi
Nûr-ı vechin ihticâb itdirdi mâh-ı enveri

Dûr tutma pîşe-gâh-i dîdeden cânâ sakın
İtmesün yağma sevâd-ı göñlümü gam leşkeri

Şerha şerha eylese müjgân okı sînem ne gam
Pâre pâre eylese cismim nigâhın hançeri

Esb-i fikr leng ü lagar ile 'Atâ meydân bulup
Vâdi-i güftârı geşt itdi bu gûne serseri" (Akman, 2024: 327).

¹⁷ Ö.1934.Eşinin adı Hacer. Kızları Reyhan. Reyhan'ın eşi de Hakkı Erkan.

¹⁸ Eşi, İhsangazili Mehmet Hilmi Omuzlo. Çocukları: Muammere, Numan, Abdurrahman, Salim, Remzi Omuzlu.

¹⁹ Bolulu'dur. Baba adı Süleyman Talat anne adı Hemire. 1940-1947 yılları arasında Kastamonu'da görev yapan Vali Ahmet Midhat Altıok'un eşi Ayşe Muhterem (d.1897-ö.1960) ile kız kardeşidir. Ataullah Efendi sözü geçen Vali ile bacanak olmaktadır.

²⁰ Ö.1930.

²¹ Eşi, Seydişehirli Münevver. Çocukları: Cem Doruk (eşi Sabiha; çocukları Fahrettin, Seda) ve Cemile Neşe.

²² Eşi, Altındağlı Hayriye. Çocukları: Zübeyde Tülay, Ahmet Ata, Nuriye Ayşe'dir.

²³ Ö.1992.Eşi, Altındağlı Emine Dürdane hanımdır. Kızları Hatice Ayla (eşi, Altındağlı Yavuz Kara Mete) ve Aynur (eşi, Burhan İlgün)'dur.

²⁴ Ö.2000.İlk eşi Çankırılı Osman Talat Öçgüder. Çocukları Hatice Neşe. İkinci eşi Balıkesir Karesili Ahmet Sezai Akabay. Oğulları Ersöz Ağabeyoğlu (d.1936)'dur.



2-Atâullah Efendi'nin bir diğeri de Taşköprü hakkındadır. Bu şiiri 20 Kasım 1911 tarihinde Taşköprü'yü ziyareti esnasında yazmıştır. Aruzun "4 me fâ'ilün" kalıbıyla yazılan bu şiir şöyledir:

"Vatan olmuş cenâb-ı pîrimiz Şa'bân'a Taşköprü
Tarîk-i Halvetî'de zâtdır irfâna Taşköprü

Medâr-ı iftihârdır velâyet ehlinin ol pîr
Değil lâyük bu ihsândan ola bigâne Taşköprü

Azîzim Seyyid Ahmed hazretiyle azm edip geldik
Behişt oldu bu yüzden cümle ihvâna Taşköprü

Kuruldu meclis-i vahdet, bütün yârân edip rağbet
Huzzâr u hem kibârı hep muhibb erkâna Taşköprü

Hudâ müzdâd buyursun zevk-i aşkın cümlesin dâim
Atâ temşi server oldukça dervîşâna Taşköprü" (Çifçi, 2018: 112)

3- Atâullah Efendi'nin bir diğeri şiirinin adı "Hazret-i Sultân Şa'bân-ı Velî'den İstimdâd" adını taşır:

"Yâ Hazret-i Kutb-ı cihân
Eyle inâyet el-amân
Ey vâkıf-ı sırr-ı nihân
Eyle inâyet el-amân

Ey Gavs-ı Hak rûşen-zamîr
Nûrundan âlem müstenîr
Âcizlere ol dest-gîr
Eyle inâyet el-amân

Dil-haste vü bîcâreyim
Derd ile hem pür-yâreyim
Bilmem nasıl âvâreyim
Eyle inâyet el-amân

Hâk-i derin âlem senin
Âlem senin âdem senin
Mahzûn senin hürrem senin
Eyle inâyet el-amân

Derd-i dile lutf et devâ



Islâh ola hâl-i Atâ
Ey mahrem-i bezm-i bekâ
Eyle inâyet el-amân" (Demircioğlu, 1957: 58; Abdulkadiroğlu, 1991: 91)

4-Fazıl Çifçi'nin arşivinde²⁵ yer alan bir şiir de şöyledir:

"Pîr-i fahr-i risâlidir tarîk-i Halveti
Men-i bî-hidâyetdir tarîk-i Halveti²⁶

İntisâb et sıdkıla ol Hazret-i dergâha
Mazhar-ı lutf u şefaattır tarîk-i Halveti

Menzil-i maksûda ermek isteyen gelsün hemân
Musul u şâh-ı vilâyetdir tarîk-i Halveti

Bundadır sırr-ı hakîkat bundadır Atâ
Hâsıl kânı saâdetdir tarîk-i Halveti

Bülbülün âşıkları feryâd eder
Gelsin bağı melahatdır tarîk-i Halveti²⁷

Çıkma meydânı suver-i halka-yı tevhidden
Merca-i ehli melâmetdir tarîk-i Halveti"

5. İstimdâd-ı ez-Mü'ellif-i menâkıb-ı hazret-i pîr-i münîr mürşidinâ Eşşeyh Ömerü'l
Fu'âdî-i rûşen-zamir. Kuddise sırruhu²⁸

Eyâ kân-ı kerem Ömerü'l Fu'âdî
Sen oldun dergeh-i pîrin i'mâdı
Tarîk-i Halvete hak olsa hâdi
Bu beyti yâd ider bulan murâdı
Fu'âdî vâ Fu'âdî vâ Fu'âdî
Fu'âdî hâ'im-i fî külli vâdi

Rızâ-yı Hazret-i Hakk'a muvâfık
Nice hizmetler etdin pîre lâyık
Ez an cümle menâkıb ömre fâik

²⁵ Fazıl Çiftçi'ye bu şiiri Ataullah Efendi'nin torunu Ersöz Ağabeyoğlu göndermiştir.

²⁶ Bu beytin vezni bozuktur.

²⁷ Bu beytin vezni bozuktur.

²⁸ Bu şiir Kastamonu Yazma eserler kütüphanesinde yer alan Ömerü'l Fu'âdî'nin *Menâkıb ve Türbe-nâme* adlı eserinin içinde yer almaktadır. No: 3676/2, varak no 91/b.



Dir anı okuyan ehl-i hakâyık
Fu'âdî vâ Fu'âdî vâ Fu'âdî
Fu'âdî hâ'im-i fî külli vâdi

İkâme itmeğe erkân-ı dîni
Temel yaptın diküp rûkn-i rekini
Tarîk-i halvetinin kümmelîni
Dimişler işbu beyt-i dil-nişîni
Fu'âdî vâ Fu'âdî vâ Fu'âdî
Fu'âdî hâ'im-i fî külli vâdi

Safâ-yı incizâb-ı bezm-i vahdet
Sana yapırdı bir tevîd-i kesret
Bu asârı gören itmez mi hayret
Okur bu türbenin züvvârı elbet
Fu'âdî vâ Fu'âdî vâ Fu'âdî
Fu'âdî hâ'im-i fî külli vâdi

Senin bezminde ümîd-i Atâ'dan
Gelenler mest olur câm-ı safâdan
Yetişdir lem'a tevîk-i Hudâ'dan
Gönül müstagni olsun muktedâdan
Fu'âdî vâ Fu'âdî vâ Fu'âdî
Fu'âdî hâ'im-i fî külli vâdi

25 Reb'ül-evvel 1322[9 Haziran 1904]/Mehmed Atâullah bin Şeyh Mehmed Said. Hâdim-i müşârun-ileyh."

SONUÇ

Şeyh Atâullah Armay ile ilgili bu çalışmada ailenin şeceresi ortaya çıkarılmış, babasının ve kendisinin doğum ve ölüm tarihlerindeki karışıklıklar giderilmiştir. Şeyh Atâullah'a ait beş şiir tespit edilebilmiştir. Bu şiirlerden biri halvetilik için, biri Şeyh Şaban-ı Veli'den istimdad için, biri Ömerü'l Fu'âdî'den istimdad için, biri hazret-i pirin doğum yeri olan Taşköprü için, biri de aşk konuludur. Âşık Fevzi (d.1857-ö.1917), Atâullah için "Şâ'ir-i Nevbâve", yani yeni yetişmekte olan bir şair demektedir.

Atâullah'ın şiirleri bir dönemin ve bölgenin kültür hayatını yansıtmaları bakımından önemlidir. Osmanlı zamanında üst düzey kişiler (vali, paşa vb.) muhakkak bir güzel sanatla, özellikle de şiirle iştigal etmişlerdir. Bu durum, onların münevver kimliğini gösterir. Tarikat şeyhlerinin, mürit ve mürşitlerin de musiki ve şiirle uğraşmaları onların kültür seviyesinin



yüksekliğinin işaretidir. Makalemize konu olan Şeyh Atâullah Armay da devrinin münevver kimselerinden biridir. Edebiyatımızda rastladığımız zahid/kaba sofı tipi gibi köşesine çekilmemiş, her anlamda halkı aydınlatmıştır. Ülkenin içinde bulunduğu vahim durumun farkına vararak devrin idarî yönetimine katkıda bulunmuştur. Onun kitaba, musikiye ve şiire olan merakı, onu devrinde ön plana çıkarmış, onu tam bir aydın/münevver kişi olarak göstermiştir.

İhsan Ozanoğlu'nun da belirttiği gibi Atâullah Efendi'nin şiir sayısının daha çok olduğu tahmin edilmektedir. Yapılacak yeni çalışmalarla şiirlerinin sayısı muhakkak artacaktır. Bu beş şiir bile, Atâullah Efendi'nin Kastamonu şairleri arasında yer almasını sağlayacaktır kanaatindeyiz. Ayrıca bu makale ile Atâullah Efendi'ye ve Şeyh Şaban-ı Veli tarikatına ait yeni belgeler gün ışığına çıkmış bulunmaktadır.

KAYNAKÇA

- ABDULKADİROĞLU, Abdülkerim (1991). *Halvetîlik'in Şa'baniyye Kolu Şeyh Şa'bân-ı Veli ve Külliyesi*, Ankara.
- AKMAN, Eyüp (2024). *Fusûl-ı Âşıkân (İshak-zâde Hasan Fevzi)*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Nfs 00921-00069.
- ÇİFÇİ, Fazıl (2018). *Hız. Pir Şeyh Şa'bân-ı Veli*, Ankara: Hız. Pir Şeyh Şa'bân-ı Veli Kültür Vakfı Yayınları.
- DEMİRCİOĞLU, M. Ziyaeddin (1957). *Kastamonu Evliyaları*, Kastamonu: Doğrusöz Matbaası.
- DEMİRCİOĞLU, Ziya (1973). *Kastamonu Valileri (1881-1908)*, Kastamonu: Doğrusöz Matbaası.
- DEMİRCİOĞLU, Ziya (1990). *Şeyh Şa'bân-ı Veli ve Postnişinleri*, Kastamonu: Ayvatoğlu Matbaası.
- İshak-zâde Hasan Fevzi (1320), *Hatırât-ı Fevzî*. (Orijinal yazma metin).
- NALBANT, Hamdi (2023). *Millî Mücadele'de Kastamonu'da Din Adamları*, Ankara: Servî Yayınları.
- OZANOĞLU, İhsan (1952). *Kastamonu Kütüğü*, İstanbul: Şirketi Mürettibiye Basımevi.
- OZANOĞLU, İhsan (1977). *Divan Edebiyatı Genel Bilgi, Eleştiri, Dizi*, Cilt I, (Kastamonu İl Halk Kütüphanesi'nde Daktilo edilmiş metin).
- TEZCAN, Esmâ (2007), *Şevkî İbrahim Efendi Divânı (İnceleme-Transkripsiyonlu Metin)*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Kütahya: Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.



EKLER²⁹

EK-1: 150 Demirbaş, 52 Sıra Numaralı ve 26 Safer 1311 Tarihli Şer'îye Sicili (Vesâyet ilamı)

Husus-i âti'l-beyanın mahallinde ketb ve tahrir ve fasl ve istimai için kibel-i şer'-i şerîf-i enverden irsal olunan Mahkeme-i Şer'îye Başkâtibi Hafız Hüseyin Rüşdü Efendi merkez-i vilayet olan Medine-i Kastamonu'da Hacı Hamza Mahallesi'nde vâki defin-i hâk-i ıtrnak olan Pîr Şeyh Şa'ban-ı Velî kuddise sırruhü'l-âînin dergah-ı şerifine varıp akd-i meclis-i şer'-i âlî ettikte dergah-ı şerîf-i mezkûr postnişini olup güzeran eden **bin üç yüz sekiz senesi cemaziyelevvelinin ikinci günü** irtihal-i dâr-ı bekâ eden Şeyh Hafız Mehmet Said Efendi ibni eş-Şeyh Hafız Abdurrahman Efendinin sulbî sağır oğlu Şeyh Hafız Mehmet Ataullah Efendi'nin validesi olup emanet ile ma'rufe ve istikamet ile mevsufe ve her vecihle umûr-i vesâyeti rû'yete kâdire idüğü zeyl-i vesikada muharreü'l-esami müslimîn ve mahalle-i mezkûrenin ihtiyar meclisi tarafından memhuren tevarüd eden mazbata mealinden müsteban olduğu inde's-şer'il-enver zâhir ve mütehakkik olan zâtı zeyl-i vesikada muharreü'l-esami müslimîn tarifleriyle ber veçhi şer'î muarrefe olan bâis-i hâze'l-vesika **Hafıza Fatıma Zehra Hanım ibneti Abdülaziz Efendi** sağır-i mumaileyh Mehmet Ataullah Efendinin vakt-i rüşd ve sedadına değin babası şeyh müteveffa-i i mumaileyhten müntakıl mâl-i mevrusu ile dergah-ı şerîf-i mezkûr varidatından hâsıl olan vazifesini hıfza ve muhasebesini rû'yete kibel-i şer'-i şerîf-i enverden vasi nasb ve tayin olundukta ol dahi ber veçhi muharrer vesayet-i mezkûreyi kabul ve merasimini vaktine kemâ yanbağı edaya taahhüt ve iltizam eylediğini katip mumaileyh mahallinde ketb ve tahrir ve maan meb'us ümena-i şer' ile meclis-i şer'a gelip alâ vukua inhâ ve takrir etmeğın ba'de't-tenfiz mâ hüvel vâki bittaleb ketb olundu. Filyevmi's-sâdis vel ısrın min Saferi'l-hayr sene ihdâ aşer ve selase mie ve elf. [26 Safer 1311/8 Eylül 1893]

Şühûdü'l-hâl:

Şeyh Arif Efendi; Duacızâde Hacı Ali Ağa; Karabaşzâde Hafız Hakkı Efendi; Yüzbaşızâde el-Hâc Hafız Mehmet Efendi; Dursunoğlu Ahmet Ağa; Müezzinoğlu Emin Efendi ve gayrihim.

EK-2: 150 Demirbaş, 53 Sıra Numaralı ve 26 Safer 1311 Tarihli Şer'îye Sicili (Verâset ilamı)

Husus-i âti'l-beyanın mahallinde ketb ve tahrir ve fasl ve istimai için kibel-i şer'-i şerîf-i enverden irsal olunan Mahkeme-i Şer'îye Başkâtibi Hafız Hüseyin Rüşdü Efendi merkez-i vilayet olan Medine-i Kastamonu'da Hacı Hamza Mahallesi'nde vaki defin-i hâk-i ıtrnak olan Şeyh Şa'ban-ı Velî hazretlerinin dergah-ı şerifine varıp akd-i meclis-i şer'-i âlî ettikte dergah-ı mezkûr seccade-nişini olup güzeran eden **1308 senesi cemaziyelevvelinin ikinci günü** irtihal-i dâr-ı bekâ eden Şeyh Hafız Mehmet Said Efendi ibni eş-Şeyh Hafız Abdurrahman Efendinin zevce-i menkuha-i metrükesi **Fatıma Zehra Hanım ibneti Abdülaziz Efendi** ile sulbî sağır oğlu Şeyh Hafız Mehmet Ataullah Efendi ve sulbiye kebire kızları Hafize **Atiye** ve **Hatice** hanımlara münhasıra olduğu mahza-ı hasm-ı câhidede ber nehci şer'î sabit ve sübut-i verasetlerine hükm-i şer'î lâhik ve tashih-i mes'ele-i mirasları bihükmi'l-feraiz 32 sehme münkasıme olup siham-ı mezkurdan 4 sehmi zevce-i mumaileyha Hafize Fatıma Zehra Hanım'a ve 14 sehmi ibn-i sağır mumaileyh Hafız Mehmet Ataullah Efendi'ye ve yedişerden cem'an 14 sehmi bintan-ı mezburetan Hafize Atiye ve Hatice hanımlara isabeti ba'de't-tahakkuki's-şer'î verese-i mumaileyhimden sağır Hafız Mehmet Ataullah Efendi'nin vakt-i rüşd ve sedadına değin tesviye-i umurunu rû'yete bâ hüccet-i şer'îye mansub vasisi validesi olup zâtı tarif-i

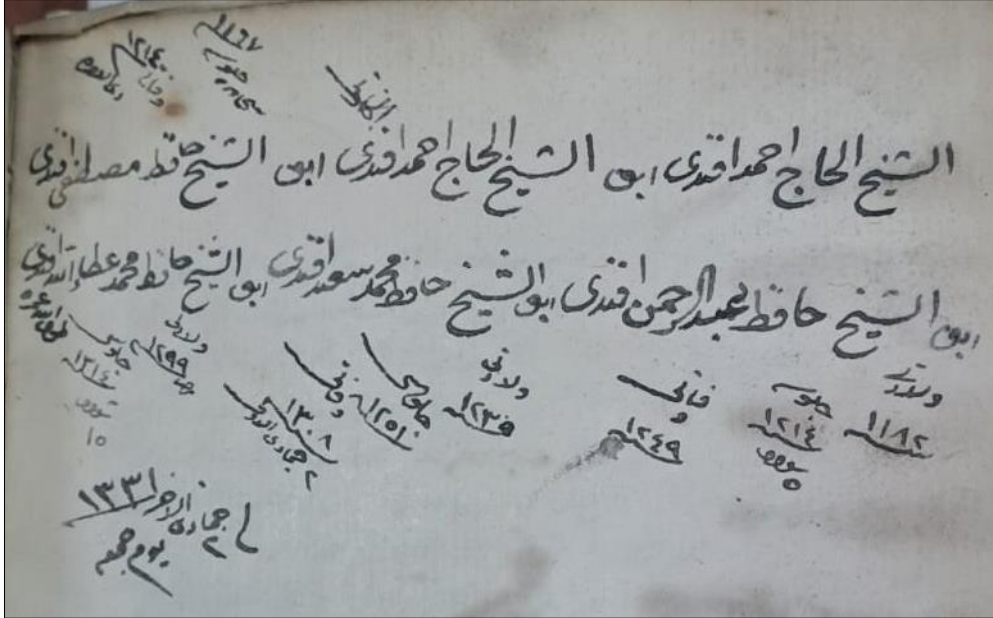
²⁹ Burada yer alan Şer'iyye Sicil bilgilerini Fazıl Çifçi göndermiştir. Kendisine teşekkür ediyorum. Aşağıdaki belge ve fotoğrafları da Melih Kuyulu'nun delaletiyle temin ettim. Ona da minnettarım.

şer'i ile muarrefe olan zevce-i mumaileyha Hafıza Fatıma Zehra Hanım meclis-i ma' kud-i mezkurda istinaf mahkemesi azasından Mükerrermetlû Hafız Osman Fevzi Efendi hâzır olduğı hâlde **damadı** olup işbu bâisü'l-vesika **Fetihçizâde Mükerrermetlû el-Hâc Hafız Mehmet Nuri Efendi** mahzarında bitav'ıha bilverase ve bilvesaye takrir-i kelim ve tabir-i anî'l-meram edip zevcim müteveffa-yi mezbûr mumaileyhten müntakıl bilcümle zimem-i nasta olan hukukuyla sağır şeyh mumaileyhin dergâh-ı şerîf-i mezkûr varidatından olup şer'an ve nizamen ve ber muceb-i vakfiye ve berat-ı şerîfe hissesine isabet eden vazifesine ve dergah-ı mezkurca lazım gelen umûr ve hususuna müdahale ve taarruz edenlerin men'i ile taleb ve dava ve dergah-ı şerîf-i mezkura mahsus it'am-ı taamiyesi maaşını ahz ve kabz ve makbuzunu tarafıma irsal ve iysâle dergah-ı mezkurca evvel ve ahir lazım gelen muhasebesini rü'yete ve ve inde'l-icab muhakeme ve muhasama ve müdafaaya ve taleb-i tahlif ve min külli'l-vücuha sağır mumaileyh hakkında nef'i göründüğü surette sulh ve ibraya ve husus-i mezkurun mütevakkıf olduğı umurun küllisine vekalet-i amme-i mutlaka-i sahiha-i şer' iye ile âheri tevkile mezun olarak mumaileyh Hafız Mehmet Nuri Efendi'yi tarafımdan bilverase ve bilvesaye vekil ve naib-i menab nasb ve tayin eylediğinde mumaileyh dahi ber veçhi muharrer vekalet-i mezkûreyi kabul ve merasimini kemâ yanbağı edaya taahhüt ve iltizam eylediğini katip mumaileyh mahallinde ketb ve tahrir ve maan meb'us ümena-i şer' ile meclis-i şer'a gelip alâ vukua inhâ ve takrir etmeğın ba'de't-tenfiz mâ hüvel vâkı bittaleb ketb ve imla olundu. Filyevmi's-sâdis vel ısrîn min Saferi'l-hayr sene ihdâ aşer ve selase mie ve elf. [26 Safer 1311/8 Eylül 1893]

Şühûdü'l-hâl:

Şeyh Hafız Arif Efendi; Dergâh-ı mezkûr İmamı Karabaşzâde Hafız Hakkı Efendi; Eytam Müdürü Mustafa Salim Efendi; Yüzbaşızâde Hafız Mehmet Rasim Efendi; Duacızâde el-Hâc Ali Ağa; Dursunoğlu Muhtar Ahmet Ağa; Müezzinoğlu Muhzır Emin Efendi ve gayrihim.

EK-3:³⁰

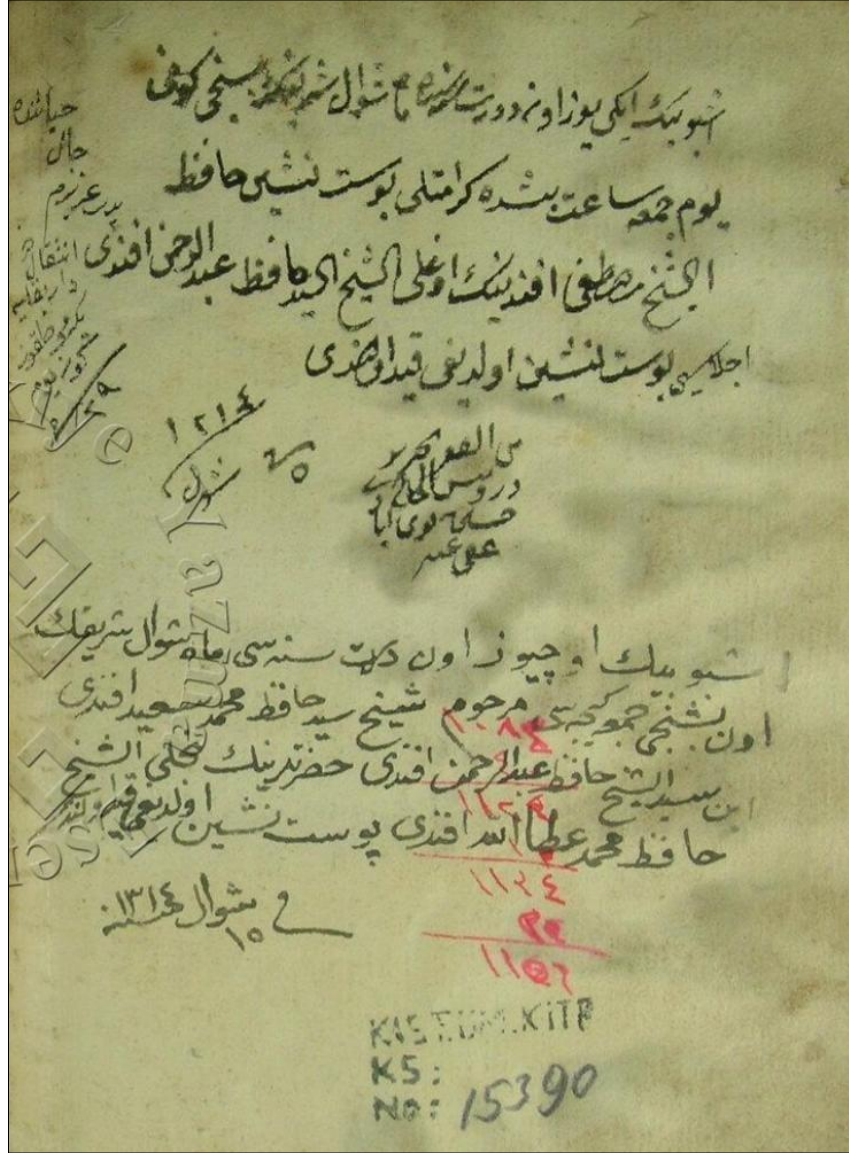


³⁰ Bu iki belge Kastamonu Yazma Eserler Kütüphanesinde yer alan Şeyh Abdurrahman Zilî'nin "Vasiyetnâme" adlı yazmasının içinde yer alır. No: 3670/18. Eserin son iki sayfasında kayıtlıdır.



Şeyhin adı	Velâdeti	Cülûsu	Vefâtı
Hafız Mustafa Efendi		1167/1753	1214/1799
Hafız Abdurrahman Efendi	1182/1768	5 Şevvâl 1214/2 Mart 1800	1249/1833
Mehmed Said Efendi	1235/1819	1251/1835	2 C.Evvel 1308/ 14 Aralık 1890
Mehmed Ataullah Efendi	1299/1882	15 Şevvâl 1314/ 19 Mart 1897	
2 Cemâziyelâhir 1331 /9 Mayıs 1913			

EK-4:

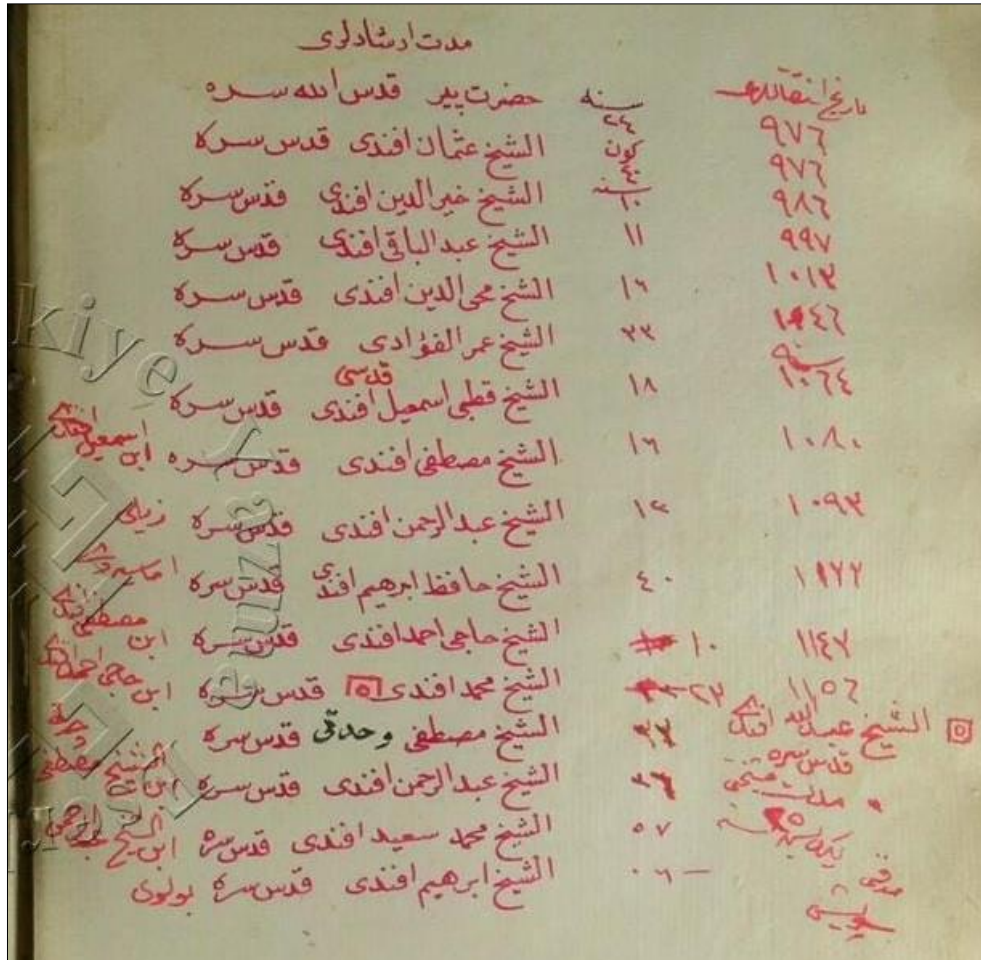


İşbu bin iki yüz on dört senesinde şevvâl-i şerîfin beşinci günü yevm-i Cuma saat beşte kerâmetli postnişin Hafız Eşşeyh Mustafa Efendi'nin oğlu Eşşeyh Esseyid Hafız Abdurrahman Efendi³¹ iclas-ı postnişin olduğu kayd olundu. 5 Şevval 1214.

İşbu mine'l fakir el hakir Derviş Elhac Hüseyin Boyabadî afâanhü.

İşbu bin üç yüz on dört senesi mah-ı şevvâl-ı şerîfin on beşinci Cuma gecesi merhum Şeyh Seyyid Hafız Mehmed Said Efendi ibn Seyyid Eşşeyh Seyyid Hafız Abdurrahman Efendi hazretlerinin necli Eşşeyh Hafız Mehmed Ataullah Efendi postnişin olduğu kayd olundu. 15 Şevvâl 1314.

EK-5³²:



Şeyhin adı	Müddet-i irşâdları. Sene.	Tarih-i intikalleri
حضرت پیر قدس الله سره	24	976
الشيخ عثمان افندي قدس سره	10	976
الشيخ خير الدين افندي قدس سره	11	997
الشيخ عبد الباقي افندي قدس سره	16	1014
الشيخ محي الدين افندي قدس سره	24	1047
الشيخ عمر الفوازي قدس سره	18	1074
الشيخ قطبي اسمعيل افندي قدس سره	16	1080
الشيخ مصطفى افندي قدس سره	19	1094
الشيخ عبد الرحمن افندي قدس سره	40	1122
الشيخ حافظ ابراهيم افندي قدس سره	10	1147
الشيخ حاجي احمد افندي قدس سره	24	1152
الشيخ محمد افندي قدس سره	24	1152
الشيخ مصطفى وحدي قدس سره	24	1152
الشيخ عبد الرحمن افندي قدس سره	24	1152
الشيخ محمد سعيد افندي قدس سره	24	1152
الشيخ ابراهيم افندي قدس سره	24	1152

Şeyhin adı	Müddet-i irşâdları. Sene.	Tarih-i intikalleri
Hazret-i Pir Kaddesallâhu sırrahu	24	976

³¹ Derkenarda "Peder-i azizim hal-i hayatında intikal-i dar-ı bekaya gün 29" yazmaktadır.

³² Bu belge Kastamonu Yazma Eserler Kütüphanesinde yer alan Şeyh Abdurrahman Zili'nin "Vasiyetname" adlı yazma eserinin içinde yer alır. No: 3670/14, varak no: 2976.



Osman Efendi	40 gün	976
Hayreddin Efendi	10	986
Abdûlbaki Efendi	11	997
Muhiddin Efendi	16	1013
Ömerü'l Fu'âdî	33	1046
İsmail Kudsî Efendi	18	1064
Mustafa Efendi	16	1080
Abdurrahman Efendi (Zileli)	13	1093
İbrahim Efendi (Amasyalı)	40	1133
Hacı Ahmed Efendi ibn Mustafa Efendi	10	1143
Mehmed Efendi ibn Ahmet Efendi	23	1156
Abdullah Efendi ³³	25	
Hafız Mustafa Vahdetî Efendi	33	
Hafız Abdurrahman Efendi ibn Mustafa Vahdeti	36	
Mehmed Said Efendi ibn Abdurrahman Efendi	57	
İbrahim Efendi (Bolulu)	6,5	

EK-6: Şeyh Ataullah Armay Efendi



³³ Metinde Abdullah Efendi'nin adı unutulduğu için sağ tarafa ayrıca bilgisi yazılmıştır: "Eşşeyh Abdullah Efendi kuddise sırruhu. Müddet-i meşihatı 25 sene. Medfeni Süveys.



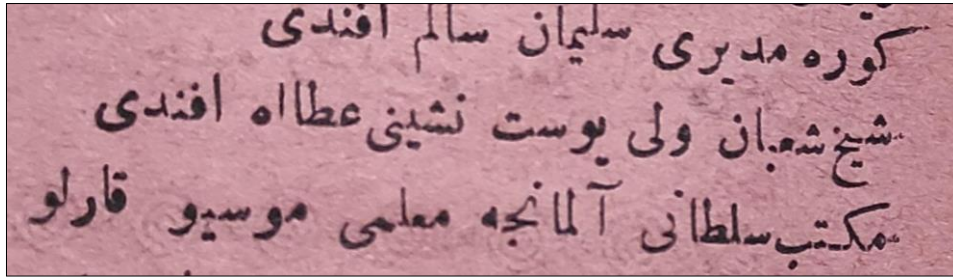
EK-7:



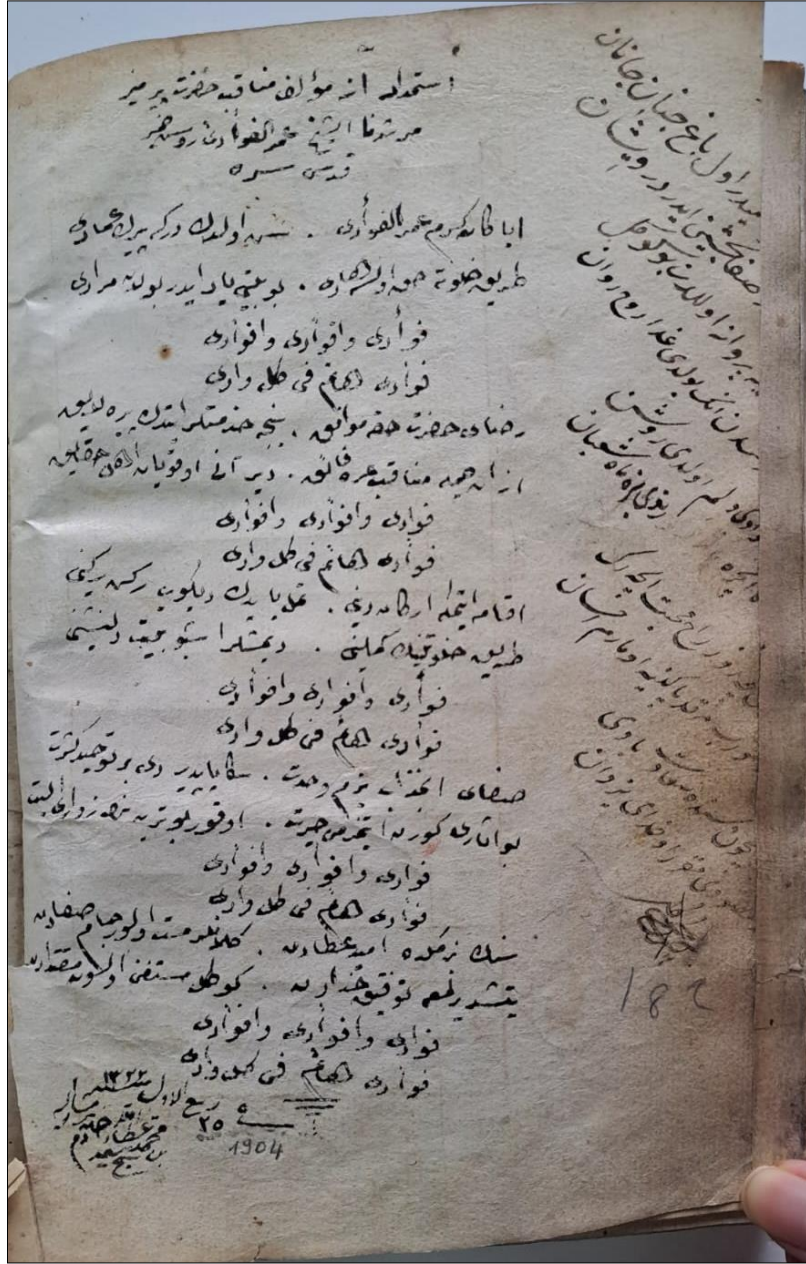
EK-8: İstiklal Mahkemesi Azası ve Vilayet Erkanı



EK-9: Tiraje dergisi abone listesi



EK-10: Beş numaralı şiirin tıpkı basımı.



Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı: Bu yazı bir yazar tarafından hazırlanmıştır.

Destek ve Teşekkür Beyanı: Çalışma için gerekli belgelere ulaşmamış sağlayıp destek olan Fazıl Çifçi ve Melih Kuyulu'ya teşekkür ederim.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu çalışmada potansiyel bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için Etik Kurul Belgesi gerekmemektedir.

MELİSA KESMEZ'İN KK YUVARLAK TAşLAR ADLI ESERİNDE BUHRAN VE İYİLEşME ARACI OLARAK SEVGİ

Crisis and Love as Tools for Healing in *KK Yuvarlak Taşlar* by Melisa Kesmez

Doç. Dr. Zübeyde şENDERİN*

Z

Melisa Kesmez'in *KK Yuvarlak Taşlar* adlı kitabı, bir aile dramının i yüzünü anlatan birbiriyle bağlantılı  hikyeden oluşmaktadır. "Nergis'in Hikâyesi", "Elif'in Hikâyesi" ve "Mehmet'in Hikâyesi" başlıklı metinlerde, ailenin her bir ferdi, dramatik kopuşlarını kendi bakış açılarından anlatmaktadır. Bu dağılış, aile fertlerinin her birinde kapanmayan yaralar açmış, travmatik sonuçlarıyla yaşamlarının sonraki süreçlerinde yüzleşmek zorunda kalmışlardır. Bu hikâyelerde, olumlu ve olumsuz yönleriyle ebeveyn-ocuk ilişkilerinin karakterlerin bütün yaşamlarını etkilediği görülmektedir.

Hikâyelerin her birinde ailenin bir bireyi başkişi konumundadır ve başkişilerin ağır bir buhranla boğuştukları bir kriz dönemi anlatılmaktadır. Hikâye kahramanları, bir ailenin bireyleri olarak farklı bağlamalarda birbirlerinin sevgisini ve varlığını kaybetmenin yarattığı derin üzüntüyle ağır bir ruhsal çöküş içine girmişlerdir. Aile içinde yaşanan bu kayıplar, kendi ebeveynleriyle yaşadıkları travmaları yeniden ve daha şiddetli bir şekilde tekrar gün yüzüne çıkarmakta ve bireyler buhrana gömülmektedir. Aile bireyleri için sonraki nesille (evlat-torun) kurulacak yeni bir sevgi bağı, buhrandan çıkma umudu olarak finali şekillendirmektedir.

Bu incelemede, karakterlerin yaşadıkları ruhsal çöküş (buhran) ve bu çöküşten iyileşmeye giden bir çıkış yolu bulduklarını işaret eden süreç irdelenecektir. İnceleme metin tahliline dayalıdır ve psikoloji biliminin verileriyle desteklenmektedir. Bu bağlamda, travmatik deneyimler yaşayan kişilerin ağır depresif dönemlerinden çıkarken geçirdikleri iyileşme evreleri ile hikâye karakterlerinin olumlu değişim süreçleri arasındaki benzerlikler ortaya konacaktır.

Anahtar Kelimeler: *KK Yuvarlak Taşlar*, Hikâye, Buhran, Sevgi, İyileşme.

ABSTRACT

KK Yuvarlak Taşlar by Melisa Kesmez is composed of three interrelated stories that reveal the inner dimensions of a family drama. Titled "Nergis's Story," "Elif's Story," and "Mehmet's Story," each narrative presents a family member recounting their emotional rupture from a unique perspective. This fragmentation results in enduring wounds for each character, forcing them to confront the traumatic consequences throughout their lives. These stories illustrate how parent-child relationships—both in their positive and negative aspects—profoundly shape the characters' entire life trajectories.

In each story, one family member serves as the protagonist, and a period of severe psychological crisis is depicted. As members of the same family, these protagonists experience deep emotional collapses triggered by the loss of each other's love and presence. These losses within the family revive past traumas involving their own parents, often in even more intense forms, pushing the characters into a state of profound crisis. Ultimately, the possibility of forming a new bond of love with the next generation—whether with children or grandchildren—emerges as a symbol of hope for healing, shaping the conclusion of the narratives.

This study analyzes the process through which the characters descend into psychological breakdown and then find a path toward healing. The analysis is based on textual interpretation and supported by psychological insights. In this context, parallels are drawn between the stages of recovery experienced by individuals who have undergone traumatic experiences and the positive transformations observed in the characters.

Keywords: *Small Round Stones*, Story, Crisis, Love, Healing.

* Kırıkkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kırıkkale/TÜRKİYE, zubeydesen@kku.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8264-1976



GİRİŞ

Melisa Kesmez, son dönem Türk hikâyeciliği içinde temayüz etmiş kadın yazarlardan biridir. İstanbul doğumlu yazar (1980), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde eğitim görmüştür (URL-1). *Atları Bağlayın Geceyi Burada Geçireceğiz* (2013), *Bazen Bahar* (2015), *Nohut Oda* (2018), *Küçük Yuvarlak Taşlar* (2022) ve *Çiçeklenmeler* (2025) adlı beş hikâye kitabı bulunmaktadır. Kitaplarından *Bazen Bahar* ile Notre Dame de Sion Edebiyat Ödülü'nde Mansiyon (2017) ve *Nohut Oda* ile 65. Sait Faik Hikâye Armağanı'nı (2019) kazanmıştır (URL-3). Yazarın hikâye kitapları dışında oyun ve kitap çevirileri ile *Anneanne Gezegeni* (2019) adlı bir de çocuk kitabı bulunmaktadır (URL-3).

Melisa Kesmez'in *Küçük Yuvarlak Taşlar* adlı kitabında, anne, baba ve kızından oluşan küçük bir ailenin dramatik dağılışı ve bu dağılıştan aile bireylerinin hayatlarını nasıl etkilediği anlatılmaktadır. Aile, anne Nergis, eşi Mehmet ve tek çocukları Elif'ten oluşmaktadır. Ailenin dağılışına sebep olan anne figürü Nergis'tir. Her bir hikâyede olayın farklı safhaları, kahramanların dilinden ve hayatlarının farklı evrelerinden kesitlerle sunulmaktadır.¹ Ailenin dağılışı ve sonrasında yaşananlardan ibaret olan ana olay, birbirini takip eden kronolojik bir sırayla anlatılmamakta, anlatı zamanı içinde aile fertlerinin bir araya geldiği bir kesit bulunmamaktadır. Geriye dönüşlerle, o noktaya nasıl ulaştıkları ortaya çıkmaktadır. Hikâyelerin bir diğer ortak noktası, anlatı zamanı içinde aile fertlerinin her birinin ruhsal çöküş yaşadıkları ve bu çöküşten çıkış yolu aradıkları bir dönüm noktasının seçilerek anlatılmasıdır.

1. Hikâyelerde Olay Örgüsü

Kitabın ilk metni, "Nergis'in Hikâyesi" adını taşımaktadır. Bu hikâyede anne figürünün bakış açısından, bir aile olma süreçleri ve bu ailenin dağılışına sebep olan olaylar okura sunulmaktadır. Hemen ilk hikâyede, ailenin darmadağın olmasına sebebiyet veren ve kendisi de dahil ailenin diğer fertlerinde travmatik bir sürece sebep olan anne Nergis'in gözünden olayların anlatılması, kurgunun dikkat çeken yönlerinden biridir. Deyim yerindeyse önce "suç"un failiyle ve onun psikolojik portresiyle okur yüzleştirilmektedir.

Nergis, anne ve babasını kaybetmiş, yurttan tanıştığı Gülsüm adlı arkadaşını aile olarak benimsemiş genç bir kadındır. Vefat eden annesiyle olumlu, babasıyla olumsuz bir ilişkisi olmuştur. Kaybettiği ebeveyn figürlerinin yerine arkadaşı Gülsüm'ü ikâme etmiş görünmektedir. Nergis, Mehmet adlı genç bir müzisyenle, hep aradığı sükûnet ve güven ihtiyacını karşılayacağını düşünerek evlenmiştir. Bu evliliğin dönüm noktası, isteyerek sahip olduğu çocuğunun doğumundan sonra girdiği depresyon ve annelik sorumluluğunu kaldıracak bir kişilikte olmadığını bu depresyon sırasında kavramış olmasıdır. Doğum sonrası depresyon süresince çocuğuyla sağlıklı bir bağ kuramamış ve onu özgürlüğünü elinden alan bir varlık olarak görmeye başlamıştır. Elif adını verdiği kızı henüz küçükken genç bir adama duyduğu ilgiyi bahane ederek evliliğini bitirmiş ve küçük kızını alarak evini terk edip yeni bir yaşam kurmaya çalışmıştır. Ailenin dağılmasına sebep olması küçük kızını çok yaralamış ve Elif büyüdükçe türlü bahanelerle gittiği baba evini asıl yuvası olarak benimseyerek sonunda anneyi terk etmiştir.

¹ Musa Topkaya'nın tespit ettiğine göre bu anlatıcı tipi ve bakış açısıyla yazarın diğer üç hikâye kitabında da (*Atları Bağlayın Geceyi Burada Geçireceğiz*, *Bazen Bahar*, *Nohut Oda*) karşılaşılmaktadır (2024: 130).

Anneliği reddeden Nergis'in hayatındaki ikinci dönüm noktası, zamanla aralarında neredeyse hiçbir bağ kalmayan kızı Elif'in de anne olduğunu soğuk bir mesajla öğrendiği zamandır. Bu mesaj hem kendi anneliğini hem de Elif'in annesizliğini sorguladığı ağır bir depresyona girmesine neden olmuş ve bu çukurdan çıkış yolu olarak yine arkadaşı Gülsüm'ü görmüş ve onu yardıma çağırmıştır. Nitekim hikâye, Gülsüm ile Nergis'in bir gece vakti çıktıkları bir araba yolculuğuyla başlamaktadır. Gülsüm ve Nergis, ruhsal bir iyileşme arayışıyla bir sahil kasabasına doğru yolculuk yapmaktadırlar. Bu yolculuk sırasında geriye dönüşlerle Nergis'in hayatındaki önemli olaylar çözülmektedir. Elif'in anne oluşu, Nergis'in kendi anneliğini sorgulamasına neden olarak bir değişimin işaret fişeği olmuş, Nergis'in hikâyesi yeni bir kavşakta tamamlanmıştır.

Hikâyede bir aile gibi olmuş iki kadın karakterin anneliğe yaklaşımlarının ne kadar farklı olduğunu görürüz. Nergis, anneliğe uygun olmadığı halde evlenmiş ve çocuk sahibi olmuş; Gülsüm ise evli bir adama âşık olmuş ve evlenememiş, çok anaç bir yaradılışa sahip olmasına rağmen çocuk sahibi olamamıştır. Nergis'in Gülsüm'ü anne figürü olarak ikâme etmesi gibi, Gülsüm de Nergis ve kızı Elif'i evlat olarak ikâme etmiş görünmektedir. Böylece iki yakın arkadaş, yaşamlarındaki sevgi açlığını ve bazı figürlerin eksikliğini birbirlerinin varlığında gidermektedirler.

İkinci metin "Elif'in Hikâyesi"nde ise annesi Nergis'le olan bu sorunlu geçmişin travmasını taşıyan Elif'in, babasıyla arasındaki kuvvetli ve sevgi dolu ilişkisi, bir kadın olarak erkeklerle ilişkileri ve anneliğe bakışı anlatılmaktadır. Bu hikâye ile annesinin kaderiyle kızının kaderi arasındaki benzerlikleri ve Elif'in kritik anlardaki farklı tercihleri ile mutlu denebilecek bir sona ulaştığını görürüz.

Hikâye, Elif'in uzun süreli ve istikrarsız bir beraberliğin ardından ayrıldığı erkek arkadaşından çocuk beklediğini öğrendiği ve bir duygusal çalkantı içinde olduğu dönemde başlar. Diğer hikâyede olduğu gibi geriye dönüşlerle, ilişkileri, annesi ve babası hakkındaki düşünceleri okurun gözünde netleştirilir. Elif, Burak adlı erkek arkadaşından tam ayrıldıkları dönemde çocuk beklediğini öğrenmiştir. Hayatının bundan sonraki süreci hakkında karar vermek amacıyla çocukken ailesiyle yaz tatillerini geçirdiklerini sahil kasabasına gider. Orada, bu ilişkisindeki mutsuz sona ulaşmadan evvel, sevgi dolu bir ilişki içinde olduğu Evren'le karşılaşır. Evren'i yıllar önce, şimdi çocuk beklediği Burak isimli genç için terk etmiştir. Burada genç kızın annesinin eylemine benzer bir harekette bulunduğu görülür: Nergis, sevgi ve güven dolu ilişkisinden, heyecan ve çalkantıya kaçıp mutsuz olmuştur. Elif de annesi gibi sevgi ve güveni temsil eden Evren'den heyecanı ve aşkı temsil eden Burak'a kaçarak mutsuz olmuştur. Fakat sahildeki bu karşılaşma ile tekrar Evren'e yönelmiş ve sonunda bir aile olmayı başarmışlardır. Böylece annesinden farklı bir istikamete yönelmiştir. Ayrıca Elif'in beklenmedik hamileliğiyle ilgili olarak da annesinden farklı bir tepki verdiği ve çabucak annelik duygusunu benimsediği görülmektedir. Annelik, annesinin tersine onu darmadağın etmemiş, hayatının çalındığı duygusuyla öfkeye kapılmamış ve çocuğuyla kuracağı eşsiz bağın hayalini kurmaya başlamıştır.

Üçüncü ve son hikâye, sevdiği ve sevildiğini zannettiği eşi Nergis tarafından terk edilen Mehmet'in hikâyesidir. Mehmet'in hikâyesi de (Nergis ve Elif gibi) bir sahil kasabasındaki gizli koyda mutlu bir sona ulaşmaktadır. Mehmet'in bu gizli koyu keşfi, çok yakın ve sevgi dolu bir ilişki içinde oldukları annesi vasıtasıyla olmuştur. Bir yaz annesiyle yoldan rastgele saparak buldukları bu yere, her yaz tatile gelmişler ve bu mekân annesiyle özdeşleşmiştir. Mehmet, hayatının iki kritik anında bu koya inmiştir. İlki annesinin ölümüne



yakın bir zamanda yaptıkları ve öncekilere benzemeyen hüzünlü ziyaret, diğeri ise kızı Elif'in peşinden gittiği ve onun çocuk beklediğini öğrendiği seyahattir.

Mehmet, hayatında iki kez terk edilmiştir. İlkinde babası, diğeri eşi Nergis tarafından. Her ikisi tarafından da sevilmediği hissettirilerek terk edilmiştir. Babanın terkinden sonra anne sevgisi boşluğu doldurmuş, eşinin ayrılışının ardından ise kızı kaybettiği sevgiyi ona vermiştir. Terk edilme ve sevilmediğini hissetmenin yaşattığı travmaları, kaybettiği sevgiyi ikâme edecek anne ve evlat figürleri bulduğu için, içindeki sevgi dolu iyi insanı kaybetmeden atlatabilmiştir.

2. Buhran/Ruhsal Çöküş

Hikâyelerde başkişi konumunda olanlar, bir ailenin bireyleridir ve psikolojik portrelerinin en belirgin niteliği, anlatı zamanı içinde bir buhran döneminde olmalarıdır. Bu buhran, aile olmayla, kendi ebeveynleriyle aralarındaki ilişkilerle ve ebeveyn olma tecrübeleriyle ilgilidir.² Dolayısıyla hikâyelerde üç neslin ilişkileri söz konusudur. Kahramanların her birinin kendi ebeveynleriyle terk edilme, reddedilme, ayrılık ve boşanma gibi olumsuz deneyimlerden kaynaklanan travmaları mevcuttur. Bu çocukluk travmaları kendi aile ilişkilerini de etkilemiş ve birtakım yanlış eylem ve tercihler onları bir buhrana sürükleyip bırakmıştır.

Aslında anlatı zamanı açısından bir kesişme olmamasına ve olaylar zaman dizinsel olarak anlatılmamasına rağmen bu üç hikâyeye bir bütünün parçalarıdır. Hikâyelerde, bir ailenin üç ferdi, ailenin dağılışından kaynaklanan buhranlarını ve bu buhrana sebep olan travmayı aşma çabalarını anlatmaktadırlar. Dolayısıyla kişi kadrosu büyük oranda ortaktır. Bir hikâyede eksik bırakılan nokta, diğer hikâyede çözülmektedir. Böylece üç hikâyeye, bir yapbozun parçaları gibi birbirine oturmakta ve ailenin dağılışı her yönüyle anlatılmış olmaktadır.

Dağılmış ailelerin çocukları olarak travmatik bir geçmişe sahip olmaları ve kendi kurdukları veya kurma çabası içinde oldukları aile birliklerinin de dağılması, çocukluk travmalarını tekrar canlandırmış ve onları daha derin bir buhrana sokmuştur.

Psikoloji biliminde buhran veya bunalım; depresyon, melankoli, travma gibi terimlerle karşılanmaktadır. Bu terimlerin ortak noktası ruhsal bir çöküşe işaret etmeleridir. Psikoloji sözlüğünde bunalım;

“1. Bir durumun doğal gidişi sırasında birdenbire ortaya çıkan aykırılık; buhran, kriz. 2. Sonucu kötü olabilecek gerginlik. 3. Bir hastalıkta birdenbire beliren ve ölümle sonuçlanabilecek fizyolojik değişiklik; kriz, buhran. 4. Halkın satın alma gücünün azalması ya da durması, mal satış değerinin düşmesi gibi nedenlerle ortaya çıkan üretim ve alışveriş durgunluğu. 5. İnsanın canını sıkan, insanı tedirgin eden, sonucu ruhsal yönden kötü olabilecek durum, yoğun tasa” (Bakırcıoğlu, 2012: 153-154)

² Seyfettin Ay, Melisa Kesmez'in Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazanan hikâye kitabı *Nohut Oda* üzerine yaptığı incelemede, kadın karakterlerin merkezde olduğunu ve kitapta yer alan beş hikâyede de ebeveyn ve aile olma durumuyla ilişkili temaların ele alındığı tespitini yapmaktadır (2024: 30-31). Aynı şekilde, Musa Topkaya da yazarın diğer hikâye kitapları *Atları Bağlayın Geceyi Burada Geçireceğiz*, *Bazen Bahar* ve *Nohut Oda*'dan hareketle nesne-eşya ilişkisini merkeze aldığı makalesinde, “öykülerde en önemli temalardan biri aksayan ve arızalanan kadın-erkek ve/veya aile-ebeveyn-çocuk ilişkileridir” (2024: 130) cümlesiyle benzer bir tespitte bulunmaktadır. Bu da yazarın yazma eyleminin temel tematik eksenlerinden birinin aile ilişkileri ve kadınlık durumlarıyla ilişkili olduğunu göstermektedir.

olarak tanımlanmaktadır. Görüldüğü üzere “bunalım, kriz ve buhran” benzer durumlara işaret etmektedir. Eş anlamlı bir kavram olarak depresyon ise

“Mutsuzluk, hoşnutsuzluk, keder, karamsarlık ve umutsuzluk içeren; haz ve ilgi azalması, enerjisizlik ve psikomotor gerilikle karakterize duygu durum bozukluğu”dur. Depresyonda “Bu temel belirtilerin yanı sıra konsantrasyon sorunu, özgüven azalması, suçluluk duyguları, kendine zarar verme ya da intihar düşünceleri, uyku düzeninde bozulma, iştah değişiklikleri, libido azalması, sosyal ve mesleki işlevlerde azalma gibi belirtiler de gözlenebilir.” (URL-4).

Buna göre depresyon, bu kriz zamanlarında ortaya çıkan ruhsal, fiziksel ve davranışsal değişikliklerin toplamıdır. Özcan Köknel kelimenin kökenine atıfla ruhsal belirtilerini öne çıkararak “Depresyon sözcüğünün Latince kökü depressustur; aşağı doğru bastırmak, çekmek, bitkin, gamlı, kederli, meyus etmek, cesaretini kırmak, donuklaştırmak, durgunlaştırmak anlamına gelir. Depresyon karşılığı Türkçe’de ruhsal çöküntü ya da çökkünlük kullanılmaktadır.” (1992: 14) şeklinde bir tanımlama yapmaktadır. Köknel, depresyonun bazen bir nedene bağlı bazen de nedensiz ortaya çıkabildiğini vurgularken “temelinde elem doğrultusunda artmış olan duygu durumunun bulunduğu, bedensel, ruhsal ve toplumsal belirti ve yakınmaların tümünü içerir.” demektedir (1992: 15). Ayrıca depresyonun temel belirtisinin “kederli duygu durumu ya da huzursuz duygu durumu” olduğunu ifade etmektedir. Depresyondan şikâyet eden kişilerin “hasta, karamsar, kötümser, mutsuz ve yalnız” olmaktan yakındıklarını (Köknel, 1992: 88); bunun dışında her türlü insanî istek ve zevk duygusunu kaybetme, iştahsızlık, uyku durumunda bozukluk, güçsüzlük, bedensel ve ruhsal işlevlerde azalma, kendini yetersiz görme ve aşağılama, suçluluk duygusu, düşüncede yavaşlama ve dağınıklık, elem duygusu gibi belirtilerle içinde bulundukları durumu ortaya koyduklarını ifade etmektedir (Köknel, 1992: 89).

Depresyonun daha ağır bir versiyonu olarak görülen ve yas süreci sağlıklı bir şekilde aşamayan bir kayba dayalı olarak ortaya çıkan melankoli de psikolojik çöküşün bir başka boyutudur. Melankoli, sadece sebepsiz ve ısrarlı bir hüznü ifade etmez. Arka plânda bir kayıp ve kaybın yarattığı bir travma mevcuttur. Bu kayıp, her zaman somut bir olaya, olguya dayalı değildir. Bu nedenle melankolik ruh halinin gerçek sebebi dışarıdan algılanmaz. Freud “Yas ve Melankoli” adlı makalesinde bu durumu şöyle açıklamaktadır: “Yas, genellikle sevilen bir kişi ya da kaybedilen kişinin yerine konan soyut bir kavramın yitirilmesine verilen tepkidir; anayurt, özgürlük ya da bir ülkü gibi. Aynı etkiler bazı kişilerde ise yas yerine, hastalığa bir eğilim olduğuna dair bizi kuşkuyla düşüren melankoliyi oluşturur.” (2014: 18-19). Dolayısıyla melankoliyi yas kavramıyla ilişkilendirerek açıklamakta ve somut kayıpların yanı sıra soyut bazı düşüncelerin kaybına yönelik olarak da gelişebildiğini ifade etmektedir. O halde Freud, yas ve melankoliyi ortak bir sebebe dayanarak açıklamaktadır. Bu da sevgi nesnesinin kaybıdır. Bu nedenle yas ve melankolinin görünür belirtileri neredeyse ortaktır. Bu belirtiler sadece bir noktada ayrılırlar: Yas tutan kişinin öz saygısında bir azalma yoktur, oysa melankolik kişi öz saygısını yitirmiştir:

“Melankoli ise ruhsal olarak, derin biçimde acı veren üzüntü, dış dünyaya duyulan ilginin sekteye uğraması, sevme yetisinin kaybı, tüm etkinliklere ket vurulması, yerini kendini suçlama ve aşağılamaya bırakmış, cezalandırılacağına dair sanrısız bir bekleyiş içinde kendilik duygusunun değerden düşmesi ile tanımlanır. Yasta da biri dışında, aynı özelliklerin sergilendiğini düşünürsek, bu tabloyu daha iyi kavrarız; melankolide öne çıkan tek özellik kendilik duygusunun bozulmasıdır.” (2014: 19)



Dolayısıyla somut bir varlık ya da soyut bir fikir-idealin kaybından kaynaklanan melankoli, kişinin yoğun depresif bir dönemine ve aşılamayan bir yas sürecine işaret eder.

Öte yandan ağır bir buhrana sebep olan bazı olgular, travma olarak adlandırılmaktadır. Travma;

“... genelde bireyin kişiliği ve onun içindeki ruhsal yapısı üzerinde belli bir ölçüde kalıcı bir etki bırakan olağandışı, korkunç bir yaşantının anılarından kaynaklanan bir bozukluk ve kaygı durumu olarak tanımlanıyor. Ruhsal travmalar arasında deprem, sel, yangın gibi afetlerle savaş, ırk ayrımcılığı ya da din ayrımcılığı, reddedilme, çocuk sömürüsü, tecavüz, işkence, boşanma gibi yaşantılar yer alıyor.” (Bakırcıoğlu, 2012: 903).

Buna göre, özellikle çocukluk döneminde yaşanan fiziksel şiddet ve suistimal başta olmak üzere “reddedilme, boşanma” gibi olaylar da travmatik olgular olarak değerlendirilmektedir.

Psikoloji biliminin bu terimler etrafında bağlamlarına ve dışavurum biçimlerine işaret ettiği bunalım; kişinin umutsuz, mutsuz hissettiği, çıkış yolunu ve hayata katılma arzusunu kaybederek neredeyse tamamen içe döndüğü durumlara işaret etmektedir ve depresif ruh halinin genel manzarasını oluşturmaktadır.

Küçük Yuvarlak Taşlar’ın psikolojik çöküş içindeki ve buhranla boğuşan kahramanları da davranış biçimleri ve yaşam biçimlerindeki değişikliklerle bunalımlarını yüzeye vurmaktadırlar. Kahramanların böyle bir süreç içinde oldukları fiziksel ve ruhsal belirtileriyle ortaya konulurken, Judith Herman’ın *Travma ve İyileşme* adlı eserinde sıraladığı travma sonrası iyileşmenin hatırlama-anlatma, yas, yeni bir benlik inşası gibi aşamalarını da kat ettikleri gözlenmektedir. Herman, travma sonrası iyileşmenin üç evrede gerçekleştiğini ifade etmektedir: “Birinci evrenin ana görevi güvenliğin tesis edilmesidir. İkinci evrenin ana görevi hatırlama ve yas tutmadır. Üçüncü evrenin ana görevi olağan hayatla yeniden bağ kurmaktır.” (2022: 193)³. Bu incelemede de hikâye kahramanlarının buhran ve iyileşme süreçlerinin benzer bir çizgide gerçekleştiği ortaya konulmaya çalışılacaktır. Elbette bu benzerlik, yazarın psikoloji biliminin verileriyle metnini oluşturduğu anlamına gelmez ve böyle bir zorunluluk da yoktur. Fakat karakter inşasında, travma ve iyileşme süreçlerinin yansıtılmasında psikoloji biliminin verileriyle paralel bir ilerleyiş olduğunu gösterir.

³ Bireysel travmalar gibi toplumsal travmalar da mevcuttur ve bunlar toplumları şekillendiren unsurlardan biridir. Sümeyya Arıcan, Karaçay-Malkar destanları üzerine yaptığı incelemede, destan gibi anlatıların “... travmatik olarak değerlendirmeye imkân veren ölüm, kayıp, savaş, göç, salgın, doğal afet, taciz vb. hadiseler” (2023: 3) vasıtasıyla ortaya çıktığını belirtir. Bireysel travmalar kişilerin yaşamında kalıcı izler bıraktığı gibi, büyük toplumsal travmalar da aynı derecede kalıcı izler bırakır. Edebiyat ise bireysel veya toplumsal travmaların ifade araçlarından biridir. Destan gibi anonim anlatılar da edebî kültürün bir parçası olarak atadan tevarüs eden bu travmaların dışa vurulmasını sağlar (2023: 1-2). Aynı zamanda bu anlatılar vasıtasıyla travmatik olaylar kültürel bellek içine yerleşir, anlatılır ve sürekli hatırlanır. Bu da travmaların toplumsal belleğin bir parçası haline gelerek sonraki nesillere aktarımını sağlar ve hem toplumu oluşturan bireyleri hem de bizatihi toplumsal kimliği biçimlendirir (2023: 14-17). Bireysel travmalar nasıl anlatılarak hafifletiliyor ve iyileşme yoluna giriyorsa, toplumsal travmalar da bu anonim anlatılar yoluyla “toplumsal belleğin travmatik tanıklığını somutlaş”tırır ve böylece hatırlatma, anlatma ve iyileştirme araçlarından birine dönüşür (2023: 25). Arıcan da bu bağlamda Herman’a atıf yaparak, destanların “hatırlama-anlatma” aşaması olarak görev yaptığını ve toplumsal iyileşmeye yardımcı olduğunu ifade etmektedir (2023: 165).

3. Karakterlerin Buhran Dönemleri, Buhranın Nedenleri ve Dışavurum Biçimleri

Hikâyelerin ilk sayfalarında kahramanların buhranın en yoğun döneminde oldukları ve ruhsal, fiziksel ve davranışsal belirtilerini değişik boyutlarda yaşadıkları görülmektedir. Buhran, bunalım, depresyon terimleriyle ifade ettiğimiz bu ruhsal çöküş dönemine girmelerinin nedeni, aile bütünlüğünün parçalanmasıdır. Bu buhran; çocukluk dönemlerinde ebeveynlerinden biriyle yaşadıkları olumsuz ilişkiler, terk edilme, reddedilme, sevgisizlik, boşanma gibi travmatik deneyimlerin, bir yetişkin olarak kurdukları ailelerinde de farklı şekillerde tekrarlanmasıyla kaynaklanmaktadır. Bu tarz travmatik deneyimler belirgin bir psikolojik portrenin doğuşuna neden olmaktadır. Judith Herman'a göre "Travmatik olaylar temel insan ilişkilerinde sorun yaratır. Aile, arkadaşlık, sevgi ve toplum bağlarını kırar. Başkalarıyla ilişkileri biçimlendiren ve destekleyen kendilik (self) yapısını paramparça eder." (2022: 63). Dolayısıyla bireyin kendi benliği ve dış dünyayla kuracağı ilişkinin sağlıklı bir şekil almasında engeldirler. Nitekim hikâyeleri anlatılan aile bireyleriyle de bir travmanın akabinde dış dünyayla bağlarının koptuğu, bütün ilişkilerinin zedelendiği bir evrede karşılaşıyoruz.

İlk hikâye, anne Nergis'in kızı Elif'in anne olduğunu öğrendikten sonra girdiği bunalımdan çıkmak için arkadaşı Gülsüm'le bir sahil kasabasına doğru yaptıkları bir araba yolculuğu ile başlar. Bu yolculuk boyunca Nergis hayatının dönüm noktalarını hatırlar ve kendini sorgular.

Nergis, kızı Elif'in babası Mehmet'le güven, şefkat ve sükûnet arayışına cevap vereceğini düşünerek evlenmiştir. Mehmet'in ona karşı hissettiği samimi sevgi karşılıksızdır. Nergis'in Mehmet karakterinde biriyle evlenme kararı almasında, kendi babasıyla ilişkisinin etkileri vardır. Babası huzursuz ve kavgacı bir adamdır. Hatta Nergis, annesinin erken ölümünden babasını sorumlu tutmaktadır. Kendi evliliğinde farklı bir atmosfer aramasının temel nedeni budur: Çocukluğunda kendi evinde bulamadığı huzuru yakalamak. Nitekim Mehmet'e ve onun kişiliğine duyduğu güven nedeniyle isteyerek çocuk sahibi olmaya karar vermiştir. Fakat doğumdan sonra girdiği depresyon her şeyi alt üst etmiştir. Doğum sonrası depresyonu bütün ağırlığıyla yaşayan Nergis, bebeğinin bakımıyla dahi ilgilenememiş, o dönemde arkadaşı Gülsüm hem ona hem de kızına anne figürü olarak yardıma koşmuş ve bu zorlu süreci atlatmasına yardım etmiştir.

Nergis, bu ağır depresyon sırasında bir çocuğun hayatından ömür boyu sorumlu olmak düşüncesinden çok korkmuş ve aslında anneliğe hiç de hazır olmadığını kavramıştır. Postpartum depresyon olarak adlandırılan bu dönemin diğer depresyon türlerinden temel farkı "aileye karşı ilgisizlik ve bebeğe karşı zıt duygular besleme" (Erdem vd., 2009: 35) olarak tanımlanmaktadır. Böyle depresif bir döneme giren yeni anne, bebeğine tamamen yabancılaşarak annelik sorumluluklarını yerine getirememektedir.⁴ Nergis, bu zorlu süreci sonunda atlatmış görünse de anneliğe dair olumsuz duyguları temelde değişmemiştir. Sonraki yıllarda anne rolünü isteksizce oynamaya devam etmiş olsa da Salih adlı genç bir adamla fiziksel olmayan, daha çok hayattaki ilgilerini kapsayan farklı paylaşımlar yakalaması onu evliliğinden iyice koparmış, kızının ilkokula başladığı yıl, bir anda kızını alarak evini terk etmiştir. (Bu terk edişin Elif ve Mehmet'teki yankıları ve onların

⁴ Melisa Kesmez kendisiyle yapılan bir söyleşide anne-kız ilişkisinin kuvvetine dikkat çekerken anne olmakla ilgili bu ikilemi hissettiğini şöyle ifade etmektedir: "Bence anneler, çocuklarına öfkeli olmalı, birisi gelip hayatını işgal ediyor. Bir yandan şefkat duygusu, bir yandan sevgi, bir yandan birisini hayatta tutma mecburiyeti. Çok karışık duygular." (URL-2).



bunalımları diğer hikâyelerde anlatılmaktadır). Nergis, kızıyla kurduğu yeni yuvada yavaş yavaş -daha çok kızının iradesiyle- kızından da uzaklaşmış, en sonunda kızı baba evine taşınarak hayatından çıkmıştır. Hayatının sonraki dönemlerinde kızıyla oldukça mesafeli ve soğuk bir ilişki içinde olmuşlardır. Kızının anne olacağını öğrenmesi ve anne olduğunu öğrendikten sonraki kısa ve soğuk mesajlaşma, Nergis'in tekrar oldukça ağır bir depresyona girmesine neden olmuştur. Nitekim depresyon hikâyesi olan kişilerde hayatın getirdiği kimi zorluklar ve kritik anlar tekrar depresyonun nüksetmesine neden olabilmektedir: "Travmatik bir olayın etkisi, mağdurun hayat döngüsü boyunca yankılanmaya devam eder. İyileşmenin birinci evresinde başarıyla çözölen mesele, mağdur gelişimindeki yeni kilometre taşlarına ulaşırken yeniden uyanabilir. Evlenme ya da boşanma, ailede bir doğum ya da ölüm, hastalık ya da emeklilik çoğu kez travmatik hatıraların dirilmesine neden olur." (Herman, 2022: 266). Dolayısıyla Nergis'in doğum sonrası depresyonu, kızının anne oluşu ile tekrar tetiklenmiştir. Aslında bu hikâyelerde kahramanların anlatı zamanı içinde yaşamakta oldukları buhran, çocukluk yıllarındaki travmatik deneyimlerin tekrarlanmasından kaynaklanan bir şiddetle yaşanmaktadır.

Nergis açısından kızının anne olduğunu öğrendikten sonra başlayan ve geriye dönerek kendi annelik deneyiminin korkunç izlerine yönelen bu travmanın kökeni aslında daha da derinlerde yatmaktadır. Nergis, kendi babasıyla sorunlu bir ilişki içinde olmuş, sevgili annesini, yani babanın şiddetini ve sevgisizliğini giderecek sevgi nesnesini de erken kaybetmiştir. Bu boşluğu kendi kurduğu yuvada giderebileceğini ummuş ve babasının zıddı olan sakin ve güvenilir bir karakterle evlenmiştir. Burada kendi annesinden farklı bir eş seçimi yaptığı görölmektedir. Yuvasındaki huzur ve dinginlik, iyi ebeveynler olacakları düşüncesi yaratmış ve isteyerek bir çocuk sahibi olmuştur. Fakat çocuğun doğumu her şeyi, bütün duygularını alt üst etmiş ve anne olmaya uygun olmadığını çok geç kavramıştır. Bu depresyon hem çocuğuyla ilişkisini tamir edilmez biçimde yıkmış, hem de bir heves uğruna eşini terk ederek yuvasını dağıtmasına neden olmuştur.

Ne kaybettiğini idrâk etmesi kızının anne olacağı haberiyle gerçekleşmiştir. O noktada bütün sevgi nesnelerini kaybettiğini anlamak, buhrana neden olmuştur. Bu evrede Nergis'in öz saygısını yitirdiği, kendisini değersizleştirdiği de dikkate alındığında melankolik bir depresyon içinde olduğu teşhis edilebilir. Nergis, sevecen olmayan ama sevgisini aradığı babayı, sevgili annesini, kızını ve güvenilir bir eşi kaybetmiştir. Her biri somut kayıplardır. Fakat kayıpların toplamı bir idealin kaybıdır aslında. O ideal, sevgi dolu bir yuvaya sahip olma arzusudur. İşte bu durum Nergis'i kayıp sevgi nesnelerinin ardından melankoliye ve tek başına aşamadığı bir yas sürecine sokmuştur.

Bu dönemde Nergis, tamamen içe kapanmış, bütün iletişim yollarını kapamış, öz bakımını dahi yapamaz hale gelmiştir ki bunlar depresyonun fiziksel ve davranışsal dışavurum biçimleridir:

"Kaçtım, Gülsüm, böcek gibi kabuğumun içine kaçtım diyemiyorum. İçim, paramparça, diyemiyorum. Yaz başından beri evdeydim. Markete gidiyordum sadece. Tuzlu fıstık, bira. Çok içiyordum. Pek bir şey yemiyordum. Epey zayıflamıştım. Saçlarım uzamış, boyanın altına sakladığım beyazlarım omuzuma kadar inmişti. Artık handiyse gri saçlı bir kadındım." (Kesmez, 2022: 9)

Nergis'in yaşamını durma noktasına getiren bu derin keder, onu içkiye yöneltmiş, yeme bozukluğu ortaya çıkmıştır.

Depresyon, kişinin yaşam alanıyla/eviyle de ilgilenememesine neden olur. Yaşam alanı kişinin zihni gibi darmadağınaktır. Topkaya'nın tespitine göre mekânın dağınıklığı ile kişinin zihinsel durumu arasındaki özdeşlik veya zihinsel karmaşanın mekâna yansması, Kesmez'in diğer hikâyelerinde de karşılaşılan bir durumdur. Topkaya bu durumu, yazarın eşya poetikası olarak adlandırdığı ve eşyanın sık kullandığı işlevlerinden biri olarak tespit eder: "Yani eşyanın düzeni ve her şeyin yerli yerindeliği karakterlerin hayatlarında ve iç dünyalarında da her şeyin yolunda olduğunun bir göstergesidir. Eşyanın düzeni bozulduğunda karakterlerin hayatlarının düzeni ve iç dünyalarının sükûneti de bozulur." (2024: 131). Nitekim Gülsüm'ün Nergis'in evine dair gözlemleri, derin depresif ruh halinin bir başka deyişle iç huzursuzluğunun yansımalarıyla doludur:

"İçeri girdi. Ev bomba düşmüş gibiydi. Sehpanın üzerinde bir bardak olsun koyacak yer yok. Yerlerde çeşit çeşit eşya. Bir çorap teki. Bir siyah tek el torbası. Şişe kapakları koltuğun kenarında, kim bilir oraya ne zaman düşmüş. Ölmüş biri gibi yatan kirli pike. Toz yumakları. Giyip çıkardığım giysiler sağ solda. Perdeler bir gıdım güneşe tahammülsüz, sımsıkı kapalı. İçerisi muhakkak kötü kokuyor. Balkonda biriktirdiğim boş Tuborg şişeleri artık içerilere taşmış, mutfak masasının altını antreyi doldurmuşlar." (Kesmez, 2022: 10)

Mekâna dair bu tasvir, depresyonun zihne indirdiği darbenin kişiyi nasıl darmadağın ettiğini göstermektedir.

"Elif'in Hikâyesi"nde ise Elif, ayrıldığı erkek arkadaşından çocuk beklediğini öğrenmiştir ve aile bütünlüğü olmayan bir çocuğu dünyaya getirmenin doğru olup olmayacağını sorguladığı bir buhran dönemindedir. Bu beklenmedik hamilelik haberinin ardından ne yapacağına karar vermek için, içinde bulunduğu çevreden hatta babasından uzaklaşarak, ailesiyle mutlu yaz tatillerini geçirdiği sahil kasabasına gider. Bu hayatî kararı alırken en yakını olan babasından dahi uzaklaşarak, kendi haline kalabileceği ve mutlu anılarla dolu bu kasabaya inmeyi tercih etmiştir. Kasabaya indiğinde şöyle düşünür: "Yorgundum günlerce uyumamışım gibi günlerce yürümüşüm gibi. Günlerce uyumamışım hem yürümüşüm hem sırtımda dünyayı taşımışım gibi yorgundum." (Kesmez, 2022: 45). Çevreden uzaklaşma, iletişimi kesme arzusu, yorgunluk, bitkinlik girdiği depresif ruh halini yansıtmaktadır.

Elif'in yanlış zamanda aldığı hamilelik haberinin yarattığı bunalımın kökeninde de başka bir olay yatmaktadır. Genç kadının benzer bir depresif ruh haline büründüğü ilk olay, annesiyle babasının ayrıldığı, annesiyle beraber yaşamak zorunda kaldığı çocukluk yıllarına dayanmaktadır. Küçük Elif o dönemde olan bitene anlam verememekte, fakat bu durumdan annenin sorumlu olduğunu anlamaktadır. Öfke ve kırgınlığını içe kapanarak ve anneye iletişimi yavaş yavaş keserek göstermektedir. Yine aile olmakla ilgili bir krizin ortasında kalmak, çocukluğundaki travmayı hatırlatmış ve Elif'i tekrar bir bunalıma sürüklemiştir. Burada da aniden anne olacağını öğrenen Elif'in girdiği buhranda, kendi annesiyle olumsuz ilişkilerinden kaynaklanan bir dip katman yattığı görülmektedir.

Üçüncü hikâyede ise baba figürü Mehmet'in, eşi Nergis'in küçük kızı Elif'i de alarak evi terk edişinden sonra girdiği buhran dönemi anlatılmaktadır. Mehmet de Nergis'in kendisini terk etmesinin ardından yaşadığı büyük çöküşü kaldırabilmek ve kendine bir yön çizebilmek için annesiyle pek çok mutlu yazı beraber geçirdikleri sahil kasabasına gider. Zihni bulanmış, olan bitene anlam vermeye çalışmaktadır:

"Bu mevsimde buraya gelmek pek akıllı işi değilmiş ama duramamıştım evde. Kafamın içinde tıslayıp duran yılanlar beni ne uykuda ne de uyanıkken rahat



bırakmıştı. Bir sürü delilik geçiyordu aklımdan. Birden derhal gerçekleştirilmesi gereken bir planın harareti ile oturduğum yerden fırlıyor, hızla giyinip kendimi sokağa atıyor, kafamdaki çılgın niyetler şehrin tantanası altında eriyip yok olana kadar yürüyordum. Elif'in sarı yağmur çizmelerini almayı unutmuştu Nergis giderken. Gittikleri günden beri kapıda duruyorlardı öylece bir haftadır yerinden oynamamış kaldırıp ayakkabılığa koyamamıştım. Elif'in küçük çizmeleri delirmemek için çıktığım uzun yürüyüşlerden eve döndüğümde beni antrede karşıyor, sokakta biraz olsun yakamı bırakan canavarlarım kapıdan girer girmez yeniden başıma üşüşüyordu." (Kesmez, 2022: 71)

Topkaya, Kesmez'in hikâyelerinde ayrılık ve yalnızlık temasının öne çıktığı sahnelerde okurun karşısına "eşikte bekleyen ayakkabılar, birbirinden ayrı düşmüş terlik tekleri veya tek kalmış bir çorap" gibi nesnelerin çıktığını söylemektedir (2024: 146). Elif'in kapı ağzında unutulmuş ve orada bırakılan çizmeleri de benzer bir sahne yaratarak, Mehmet'in yalnızlığını simgelemektedir.

Mehmet'in girdiği buhranda, mutlu olduğunu zannettiği evliliğin bir anda bitmesi ve baba olmayı her zaman istemiş bir adamın çocuğundan bir anda koparılması etkili olmuştur. Mehmet de bu ağır depresyonun etkisiyle sağlıklı düşünme yetisini kaybetmiş, içe kapanmış, ne yapacağını bilemez halde geçmişte annesiyle geçirdiği mutlu yazların anılarına sığınacağı sahil kasabasına inmiştir.

Mehmet, terk edilmenin travmasını yaşamakla birlikte asıl incindiği, aslında hiç sevilmediğini anlamış olmasıdır. Evliliği görünürde bir başkası için bitmiştir, oysa arkada yatan sebep Nergis'in bu evlilikten beklentisinin kalmamış olmasıdır:

"Ufacık bir tartışmayı palas pandras bavul toplayarak sonlandırması, bu beklenmedik cesareti, bu hızlı manevra kabiliyeti, gitmeye bunca hazır olması, onun bize dair hayallerinin bittiğinin habercisinden başkası değildi. Yarım saat içinde toplanmış, kızımızı alıp öylece çıkmıştı kapıdan. İnsan, bu sanki zihinde aylarca provası yapılmış gidişi başka türlü açıklayamıyordu kendine. Nergis'in başka birisiyle ya da değil, kendini bensiz bir hayatın ihtimaline ikna ettiğini kabullenmem gerekecekti. İmtihanım buydu." (Kesmez, 2022: 75)

Mehmet'in içine düştüğü bu buhran, geçmişte yaşadığı bir başka travmayı hatırlatarak aynı yaranın tekrar kanamasına neden olmuş, bir kez daha öz güveninin, öz saygısının kaybolmasına neden olmuştur. Bu terk edilme, her şeyin yolunda gittiğini sandığı yuvanın dağılması, Mehmet'e çocukken babasının terk edişinin yarattığı travmayı tekrar yaşattırır. Babası da oğluna sevilmediğini, değer verilmediğini hissettirerek çekip gitmiştir hayatından:

"Babama düşkün değildim ama istenmediğimi hissetmek, ki babam bana veda dahi etmeyerek bunu ziyadesiyle hissettirmişti, beni çok hırpalanmıştı. O ağır hisle uzun süre dövüştüm. Kendime verdiğim kıymeti bu terk edişten ölçmemeyi uzun zaman başaramadım. Bir hak ediş sorgulamasıydı kafamdaki: Babamın beni terk etmesini hak edecek ne yapmıştım? Annem olmasa bu sorunun içinde belki yıllarca debelenip durur, bu dikenli dolaşıklıktan çıkaramazdım kendimi." (Kesmez, 2022: 75-76)

Bu nedenle anne ve baba imgesi Mehmet'in zihninde farklıdır. Baba, terk ettiği sahnedeki haliyle zihnine kazanmıştır:

"Annem özel bir kadındı, onu tanıyan herkese pırıltısını saçan, varlığıyla odaları havalandıran, gülümsemesi tılsımlı bir koca yürek. Babamın yokluğunda beni bir ağaç kökü gibi sarmaladı. Dökülüp saçılmama, akıp gitmeme izin vermedi.

Evlilikleri kolay bir evlilik değildi, ama o yine de bana babamı kötü hatırlatacak tek bir hatıra aktarmadı. Bir gün olsun söylenmedi. Onu öylece bırakıveren kocasının arkasından bir gücenik söz sarf etmedi. Yüzünü hep geleceğe döndü, geçmişle kavga etmedi. Gözlerimi kapatınca onu hep gülümserken hatırlıyorum. Babamsa zihnimdeki son resminde elinde kahverengi deri bir bavulla apartmandan çıkıyor, bahçenin demir kapısını açıyor, orada kaldırımda biraz duralıyor, yolun önce aşağısına sonra yukarısına bakıyor, nihayet aşağı yürümeye karar veriyor. Caddeyi iki yandan işaretleyen kestane ağaçlarının yapraklarının arasında gözden yitiyor.” (Kesmez, 2022: 75-76)

Eşi Nergis tarafından aynı duyarsızlıkla terk edilmek, zihnine nakşolan bu sahneyi tekrar canlandırmıştır.

Aile bireylerinin her birinde tekrarlayan travmalar mevcuttur. Nergis’in annesinin ölümü, yuvasının dağılması ve kızıyla bağının kopması; Elif’in annesi yüzünden mutlu yuvasının dağılması ve babasından ayrılması, annesinde hiçbir zaman aradığı sevgiyi bulamaması; Mehmet’in çocukken babası tarafından ve daha sonra eşi tarafından terk edilmesi... Bu hikâyelerin her birinde sevgisizlik, sevgi nesnesinin kaybı, reddedilme, anne babanın ayrılığı gibi aile ilişkilerine dair olumsuz deneyimler bulunmaktadır. Kendi ebeveynleriyle yaşadıkları olumsuzlukların farklı formlarda kendi kurdukları ailede de yaşanması, geçmiş travmalarını canlandırmakta bu da daha derin bir bunalıma girmelerine neden olmaktadır.

Karakterler yaşadıkları buhranı, içe kapanma, çevreyle iletişimi koparma, kendini ifade etmede isteksizlik veya güçlük, çevreden uzaklaşma arzusu, derin üzüntü, yorgunluk, kararsızlık, eylemsizlik, öz saygıda azalma, kendini eleştirme, derin düşünceler, iştahsızlık, uykusuzluk ve temizliğe dikkat etmeme gibi ruhsal, fiziksel ve davranışsal belirtilerle göstermektedirler. Bu belirtiler kahramanların her birinde eksiksiz görülmemekte, birkaç belirtiyi farklı düzeylerde yaşanmaktadır.

4. Travmayı Hatırlama ve Anlatma

Travmatik olayların ardından yaşanan depresyondan çıkışın ilk adımı, kahramanların depresif atmosferden uzaklaşmaları ve derin üzüntülerini paylaşacak yardımcı bir elin onlara uzanmasıdır. Nitekim kahramanlar da bunalımdan kaçmak için önce bulundukları şehri terk ederek, mutlu çocukluk anılarının olduğu sahil kasabasına inmekte ve böylece -deyim yerindeyse- üzüntüleriyle, travmalarıyla yüzleşebilecekleri güvenli alanı oluşturmaktadırlar. Herman’a göre bu aşamada “Güven üzerine odaklanmak, beden kontrol edilmesinden çevrenin kontrol edilmesine ilerler.” (2022: 201), çünkü travmatize bireyin ilk ihtiyacı “güvenli bir sığınak”tır (2022: 201). Güvenli bir çevrenin /alanın tesis edilmesinin ardından genellikle bireyin yakın çevresindeki kişiler yani “Aile üyeleri, sevgililer ya da yakın arkadaşların paha biçilmez yardımı olabilir...” (2022: 202). Nitekim hikâye kahramanlarının depresif çevrelerinden ayrılışlarına ya bir dost eşlik etmekte ya da gittikleri yerde o yardımcı figürü bulmaktadırlar.

Bu güvenli alana geçen kahramanlar için iyileşme süreçlerinin diğer aşaması yani hikâyelerini anlatma süreci başlamaktadır. Profesyonel bir yardımla bu dönemi atlatan kişilerde bu destek terapistlerce sağlanmaktadır. Terapist, kişinin acısının dışavurumunu uygun bir süreçte ve doğru söylemlerle sağlamaktadır. Acının sözlü olarak aktarımı, buhrandan çıkışın önemli bir aşamasıdır. Judith Herman, travmatik olay, olgu ya da durumdan uzaklaşan ve bu acıyı paylaşacak birini bulan kişinin hikâyesini anlatmasının iyileşmenin ikinci evresi olduğuna işaret eder: “İyileşmenin ikinci evresinde mağdur



travmanın hikâyesini anlatır. Eksiksiz olarak, derinlemesine ve ayrıntılarıyla anlatır.” (2022: 219). Söz konusu hikâye ölçeğinde dar hacimli metinler olduğundan bu süreç metinlerde daha çabuk ilerlemekte, muhataplara sözel olarak kendini anlatma görülse de asıl olarak bu süreç, düşüncelerin ve anıların zihinde akışıyla gerçekleşmektedir.

Kahramanların depresif ruh durumundan çıkışına yardımcı olan figürler, olumlu ilişki içinde oldukları aile fertleri veya arkadaşları olmaktadır. Bu dışavurum süreci, bir terapideki kadar yoğun ve uzun olmamakta, bazen kurulan bir cümle, kahramanın yeni bir bakış açısına kavuşarak olayları doğru ve daha olumlu bir şekilde yorumlamasına neden olmaktadır. Bu aşamaya gelmeleri önemlidir, çünkü depresyonun ilk belirtisi dış dünyayla, sevdikleriyle, çevreyle iletişimi keserek içe kapanmaları ve bu süreci tek başına atlarmaya çalışmalarıdır. Bu içe gömülme sürecinden sonra tekrar kendini ifade etmeye başlama süreci sancılı olmaktadır. Örneğin bu etapta Nergis, arkadaşı Gülsüm’e kendini ve duygularını anlatmakta âciz kaldığını hissetmiştir:

“Neredeyse beş aydır kimseyle konuşmuyordum. Konuşmanın, kendini birine anlatmanın nasıl bir eylem olduğunu, nereden başlamam gerektiğini hatırlamam gerekiyordu.” (Kesmez, 2022: 10) “Dünyaya tek başıma dönemeyeceğim bir yere yuvarlanmışım, bir hayatı normal bir şekilde idame etme, duygularımı denetleme kabiliyetimi yitirmiştim. Bir boşluk beni yutmuş, sonra geri kusmuştu.” (Kesmez, 2022: 13)

Nergis’in tamamen içe gömüldüğü bu durumdan çıkışının ilk adımı, kendini ve hissettiklerini anlatmasıyla başlar. Gülsüm onu çaresizlik içinde bulduğunda, kendini ifade etmek için kurduğu ilk cümle kızıyla ilgilidir: “Elif’i çok özledim ben.” (Kesmez, 2022: 10). Bu cümle aslında girdiği çukura onu yuvarlayan temel meseleyi, asıl travmatik olayı işaret etmektedir. Küçük yaşta ayrıldığı ve yıllar içinde bağlarının iyice koptuğu kızının anne olduğunu öğrendikten sonra ona oldukça kısa bir mesaj yazmış, kızı da birkaç gün sonra aynı duyarsızlıkla kısa bir cevap vermiştir. Bu mesaj Nergis’e, dağıttığı ailesi ve kızıyla beraber neleri kaybettiğini acı bir şekilde hatırlatmış ve ağır bir depresyonla boğuşmasına neden olmuştur:

“Elif’in mesajından sonrası yok. Sessizlik. Boyumu aşan, üzerime basan, nefesimi boğan bir sessizlik. Koca yaz mevsimini yutan, evin odalarını tıktık tıktık dolduran, dev cüsseli, koca ayaklı, dünyalar çirkin bir sessizlik. Yeniden içmeye başladım. Yıllar var sürmemiştim ağzıma. Temkinliydim. Abartmaya meylim vardı. Bir başladım mı da durduramadım kendimi. Her gün daha çok içtim. Bazı günler sokağa burnumu dahi uzatmıyor, gerekeni dışarıdan sipariş ediyordum. İctikçe üzerime katlandı sanki ev. Duvarların arasında hükümsüz bir mahluka dönüştüm. Bir anneanneden başka her şeye benzedim. Aylar perişan halde geçti.” (Kesmez, 2022: 11-12)

Nergis için artık bir çıkış yolu araması gerektiğine dair işaret, bir gece aynada fark ettiği ve büyük utanç duyduğu silüetini görmek olmuştur: “Hayatımın sonuna kadar unutmayacağım bir resim. Bu ben miyim? Utandım, çok utandım. Oracığa çöktüm, aylar sonra ilk kez ağladım, içim dışıma çıktı ağlamaktan.” (Kesmez, 2022: 13). Kendini tamamen değersiz görmekte ve içinde bulunduğu durumdan utanmaktadır. Dış dünyayla bağını koparmak, tamamen içe kapanmak, derin üzüntü ve değersizlik hissi, melankoli ve melankoliye eşlik eden ağır bunalımın yansımalarıdır. Öte yandan aynada gördüğü sûretine baktığında durumunu yani artık geri dönülemez noktaya yaklaştığını anlamıştır. Ardından girdiği ağlama krizi ise bütün annelik deneyimi boyunca sergilediği duyarsızlık ve

bencilliğin altında yatan acının yüzeye çıkışıdır. İlk kez bu acıyı, ağlayarak kendine anlatmış olmaktadır.

Bu bunalım içinde boğuşan Nergis, kızının doğum yaptığını öğrendiğinde kendi deneyiminin zorluğundan yola çıkarak ilk kez kızının tecrübesini, doğum yaptığında annesini yanında isteyip istemediğini merak etmektedir. Kızını, anneye en çok ihtiyaç duyacağı bir anda yalnız bırakmış olmaktan dolayı üzülmemektedir. Oysa anneliğe adım atışı, kendisi için bir felâkete neden olmuştur. Kızının doğumu, küçük ailesini dağıtıp kızıyla bağı koparmasına neden olan olaylar zincirinin ilk halkasıdır:

“Lohusalık vahşi bir hayvan gibi saldırmıştı bana. Ben sen biz her şey birbirinin içine geçmişti. Nerede başlayıp nerede bitiyordu ayırdında değildim. İstila edilmişim. Elif iki buçuk kilo varlığıyla bütün hayatımı kaplamış, kan süt gözyaşı her şey birbirine bulanmış, annelik savunmaya geçmeye mecalimin olmadığı bir karşılaşmada beni ilk günden yere sermişti.” (Kesmez, 2022: 23)

Aslında Nergis'i boğan küçücük bir varlığın bütün hayatının kendisine bağımlı olduğu ve bu sorumluluğun bir ömür boyu süreceği düşüncesidir. Anne olmadan önceki bağımsızlığı ve özgürlüğü aramaktadır:

“Kimsenin annesi olmadığım eski beni özlüyordum. Hayatımı, kimsenin annesi olmadığım hayatımı geri istiyordum. Hayatıma ne yapmıştım böyle. Bunu düşündükçe ağlıyor, faturayı hormonlara kesiyordum. O zamanlarda Mehmet beni usulcacık sarıyor, kışkırlamak için elinden geleni yapıyor, ama hiçbir şey işe yaramıyor, depresyon kara bir köpek gibi mobilyaların arasında dolaşıyor, çekmecelerin içine, Elif'in minicik çoraplarının arasına saklanıyor, saklandığı yerlerden üstüme atlıyor, paçama yapışıyor, beni karanlık köşesine doğru çekip duruyordu. O karanlık yerde kimse yoktu ne Elif ne Mehmet. Sadece ben ve kara köpek vardık.” (Kesmez, 2022: 24)

“Kara köpek” metaforuyla simgelediği depresyonun kendisini kovaladığı o günlerde arkadaşı Gülsüm hem ona hem de kızı Elif'e annelik yaparak destek olmuş olsa da kendi annesinin desteğini hep aramıştır. Kötü bir evlilik nedeniyle ölüp giden annesi, o zor günlerde yanında olamamıştır. Bu süreçte anneliğin kişiliğine uygun olmadığının da farkına varmıştır:

“Yeni doğan annesi olarak derdimin uykusuzluk veyahut yorgunluk olmadığını, anneliği aslında sevmediğimi, elimde olsa önceki hayatıma geriye dönmek istediğimi, birinin annesi olduğum bir yaşamın bana göre bir yaşam olmadığını, beni utandıran pişmanlığımı, ilk kez yıllar sonra bir terapi de kendi sesimden duyacaktım.” (Kesmez, 2022: 27)

Burada, destekleyici bir eşe sahip olmasına rağmen, doğumun ardından annelikten nefret etmesinin altında kendi annesiyle ilişkisi aranabilir. Babanın yaşattığı gerginlik ve huzursuzluktan anneye sığınarak kaçarken birdenbire annesini kaybetmiştir. Annesi bir anlamda onu terk etmiş ve yüzüstü bırakmıştır. İşte şimdi ona en çok ihtiyaç duyduğu annelik serüveninde onu teselli edememektedir. Bu korku, belki de kendi çocuğuna yönelik olarak tekrar ortaya çıkmış; çocuğuna ömür boyu destek olma düşüncesinin yarattığı ağırlık, onu depresyona sürüklemiştir. Nitekim Klein'a göre “annenin çocuğuyla ilişkisinde bu aşırı güçlü bağlar özellikle rahatsız edicidir.” (2023: 404), çünkü ömür boyu sürececek bir sorumluluğu hatırlatmaktadır.



Burada hikâyesini anlatmaya (düşünmeye) başlayan Nergis'in, gittikçe derine inerek geçmişine dair sorgulamalara giriştiği, kendi ebeveynliğinden anne babasıyla ilişkisine değin geniş bir bakış açısına kavuştuğu görülmektedir.

Anne Nergis ile kızı Elif'in kaderinin kesişme noktası da annelik tecrübesinde ortaya çıkmıştır. Her ikisi için de anne olmak bir dönüm noktasıdır.⁵ Nitekim Elif de annesi Nergis gibi anne olacağını öğrendiğinde bir çöküşün eşiğinde bulur kendini. Annesi plânlayarak ve isteyerek çocuk sahibi olmasına rağmen doğum sonrası depresyonu ile aslında anneliğe ne kadar uzak bir kişilik olduğunu keşfetmiş ve bütün annelik deneyimi başından sonuna kadar bir felâkete dönüşmüştür. Oysa Elif, güzel bir aile ortamında, sevecen bir eşin desteğiyle değil, mutsuz ve çalkantılı bir beraberliğin ardından ayrıldığı kişiden çocuk beklediğini öğrenmenin travmasını yaşamaktadır. Henüz birkaç hafta önce öğrendiği bu durumun şaşkınlığını yaşamakla birlikte, bebeğin verdiği hissiyatı annesi gibi acımasız sıfatlarla tanımlamadığı görülür:

"Bedenim son sürat bir yaşantı inşa ediyordu içimde. Her saniye körpe hücreler yoktan var oluyor, bir araya geliyor, çoğalıyor, içimde yeni bir can anbean genişleyip serpilerek kendine yer açıyordu. Altı hafta önce içimde belirivermiş bir ihtimali getirmiştım yanımda. Oracıkta karnımın hemen altında küçümen bir nabız, bir göz odanın içinde bir kımıltı, cılız ama kararlı bir kımıltı benimle otobüse binmiş, buraya gelmişti. Dört yıllık aksak bir ilişkinin, ölmeye durmuş bir aşk hikâyesinin, bir olmamışlıklar silsilesinin içinden nasıl olmuş da böyle bahar dalı gibi anlamlı bir şey filizlenivermiş belli değil." (Kesmez, 2022: 45-46)

Bu beklenmedik durum karşısında duygularını tanımlamaya çalışmakta, bir çocuğun sorumluluğunu tek başına kaldırmanın imkânsızlığını düşündükçe bunalmakta, yine de bir yanı ondan vazgeçemeyeceğini fısıldamaktadır:

"Korkuyordum orası kesin ama havai fişekli bir korkuydu bu. Bedenimde olası bir çocuk taşıdığımı düşündükçe elim ayağım birbirine dolanıyor, bir kaygı seline kapılmış suyun üzerinde kalmaya çalışırken pat diye bir ışık yanıyor, panik duygusu yerine tarif edemediğim bir neşeye bırakıyor, kendimi birden gülümserken buluyordum. O an onun tûlsü varlığından vazgeçmenin imkânsız olduğu bir yere doğru adım adım yaklaşıyormuşum gibi geliyordu. Lâkin bu beklenmedik neşe anı kısa sürüyor, içimden derhal duygularına esir düşmeyi reddeden mantıklı, çatık kaşlı, beton suratlı biri çıkıyor, beni hayalci olmakla suçluyordu." (Kesmez, 2022: 47).

⁵ Seyfettin Ay, *Nohut Oda*'daki hikâyeler üzerine yaptığı tahlilde, Jung'un anne arketipi üzerine görüşleri bağlamında tespitler yapmaktadır. Bu çözümlemelerde, anne çocuk ilişkisinin karakterlerin geleceklerini ve psikolojilerini etkilediğini örneklerle sergilemektedir (2024: 40-44). Bu da yazarın karakterlerini inşa ederken olumlu ve olumsuz bağlamda anne-çocuk ilişkisini ne denli önemseydiğini göstermektedir. Ay, yazarın söz konusu metinlerinde görülen ailevî sorunlar ve ebeveyn-çocuk ilişkilerini Jung'un kavramlaştırmasına dayanarak açıklamakta ve "kadın-erkek ilişkileri ile anne-baba-çocuk üçgeninde yaşanan travma ve krizler, kişisel bilinçdışında ortaya çıksa da Jung'a göre kolektif bilinçdışıyla ilişkilidir" (2024: 47-49) demektedir. Ebeveyn-çocuk ilişkileri ve çocukluk travmaları üzerine şekillenen yetişkin kimliği, bu romanın da ana meselesidir.

Türk edebiyatında ebeveyn çocuk ilişkisini, anne kız ilişkisi özelinde ve psikanalitik bakış açısıyla değerlendiren çalışmalardan biri, Ceylan Ersun'un *Cumhuriyet'in İlk Yıllarından Günümüze Türk Romanlarındaki Anne-Kız İlişkilerinin Psikanalitik İncelemesi* başlıklı Yüksek Lisans tezidir (2007). Araştırma için seçilen romanlardaki anne-kız ilişkileri çözümlenirken özellikle Ödipal karmaşa üzerinden tespitler yapılmaktadır.

Elif'in bu süreçte annelikle ilgili gelgitleri, karşılaştığı bir anne kızın hikâyesiyle netleşmektedir. Sahilde karşılaştığı Yasemin ve evlatlık kızı İpek'in sevgi dolu ilişkilerini gözlemlerken Yasemin'in annelikle ilgili düşüncelerini dile getirdiği sohbet Elif'in terapi evresi olmuş ve anneliğin tecrübe edilmesi gereken bir lütuf olduğuna bu esnada karar vermiştir. Özellikle bu sohbet sırasında Yasemin, İpek'le tattığı annelik deneyiminin verdiği eşsiz mutluluğu tanımlarken Elif'in zihnindeki sis de dağılmaya başlar:

"Az kalsın ıskalayacaktım anneliği. Az kalsın pes edecektim. İyi ki arayıp bulmuşum onu, iyi ki beklemişim sabırla. İyi ki kimsenin değil İpek'in annesi olmuşum. Bazen dünyaya sadece onun annesi olmak için gelmişim gibi geliyor. İnsanın bütün ömrünü böyle özetlemesi biliyorum en çok kendine, yaptığı diğer her şeye, hayatı paylaştığı sevdiği diğer herkese haksızlık ama İpek'in annesi olmak benim hayatım boyunca beklediğim, hayalini kurduğum tek şeydi. Gerçek oldu." (Kesmez, 2022: 53)

Elif böylece sevgi dolu bir anne kız ilişkisinin neye benzediğini ve hayatına katabileceklerini bu anne-kız ilişkisinde somut biçimde görür. Kendi annesiyle deneyimleyemediği bu mutluluğu kendi kızıyla yaşayabilme ihtimali onu canlandırır.

Nergis'in eşi Mehmet de eşi kendisini terk ettikten sonra girdiği buhrana karşı direnmek ve bir yol bulabilmek için annesiyle yaz tatillerini geçirdiği sahil kasabasına gider. Burada, annesiyle ortak tanıdıkları ve birlikte güzel zaman geçirdikleri güvenilir bir büyüğü olan Şevket Abi'siyle tekrar bir araya gelir. Bu ziyaret esnasında geriye dönüşlerle Nergis'le ayrılığın sebep olan durumu zihninde çözmeye çalışır. Bu terk edilme birdenbire ve sebepsiz gibi görünse de Nergis aniden bir başkası olduğunu söylemiş olsa da aslında o anın gelmekte olduğunu bildiğini kendine itiraf eder. Çünkü Nergis ile erkek arkadaşını aylar önce bir kitapçıda görmüştür. Nergis'in mutluluğu ve neşesi onu şaşırtmış, fakat tıpkı terk edildiği gece gibi "hesabını dahi sorama"mış (Kesmez, 2022: 74), sessizce görmezden gelerek o günün gelmesini beklemiştir. Bu terk edilme, Mehmet'e asıl travmasını hatırlatmış ve babasının veda bile etmeden terk ettiği gün zihninde tekrar canlanmıştır.

Bu ziyaret, aynı zamanda, annesiyle hastalığının son evresinde yaptıkları son geziyi ve o zaman tanıştığı Gülsüm'ü hatırlatır. O günlerde Gülsüm'ün ve Şevket'in desteği onu tekrar hayata geri döndürmüştür.

Sonuç olarak, her üç kahramanın buhranlarının kökeninde kendi ebeveynleriyle ilişkilerinin yattığı açıktır. Bu ilişkilerdeki olumsuzluklar, aynı veya ters istikâmette kendi aile deneyimlerindeki tercih ve davranışlarını etkilemiştir. Klein, "bebeğin ilk sevgi ve nefret nesnesi annesi"dir (1923: 386) ve baba da çocuğun duygusal gelişiminde çok önemli bir rol oynayarak "ilerdeki tüm sevgi ilişkilerini ve diğer insani ilişkileri belir"lemektedir (Klein, 2023: 386-387) tespiti yapmaktadır. Ona göre çocuk, sevgi ve nefret duygularıyla ilgili deneyimlerini anne baba ilişkisiyle kurgular ve bütün hayatına yansıtır: "... yol açtığı bütün çatışmalarla birlikte, sevgi ve nefret arasındaki mücadele erken çocuklukta başlar ve tüm yaşam boyunca etkindir. Çocuğun her iki ebeveynle ilişkisiyle başlar." (Klein, 2023: 389). Hikâye kişileri için de bu tespit bariz bir gerçeklik olarak önümüzde durmaktadır.

Anlatma aşamasında kişiler, hikâyelerini anlatırken kökene inmekte ve geçmişte yaşadıkları ailevi ilişkileri de yeniden değerlendirmektedirler.⁶ İşte burada farkında

⁶ Seyfettin Ay, *Nohut Oda* adlı kitapta yer alan hikâyeler bağlamında, karakterlerle ilgili benzer bir duruma işaret etmektedir. Bu hikâyelerdeki kahramanların hayatlarında da "derin bir iz bırakan, geçmişte yaşadıkları ve takılıp kaldıkları bir geçmişleri vardır." Onların da iyileşmek için bu geçmişle "yüzleşmeleri" gerekmektedir.



olmadan iyileşmenin bir başka aşaması gerçekleşmektedir. Bu da yaşanmakta olan krizin paylaşılarak hafifletilmesinin ötesinde, kökende yatan geçmiş olayların da bir muhasebesini yapmaktır. İyileşmenin bu aşaması, kişinin travmatik tecrübeden önceki yaşamına yeniden bakması ve bakış açısını düzeltmesi anlamına gelmektedir. Bu aşamada kişi, kendisini mevcut durumuna sürükleyip bırakan geçmişi anlatıp hikâyesini yeniden düzenlemelidir. Hikâyesini yeniden düzenlemeden kasıt, hayatına ve geçmişine dair yeni ve olumlu bir bakış açısı kazanmasıdır. Judith Herman bu evreye, hikâyenin yeniden yapılandırılması demektedir: “Travma hikâyesinin yeniden yapılandırılması, olaya zemin hazırlayan şartlar ve travmadan önce hastanın hayatının bir gözden geçirmesiyle başlar.” (2022: 221). Bu hesaplaşmayla birlikte kişiler geçmişlerine bakarak hikâyelerini (bütün yaşam öykülerini) yeniden yapılandırmaktadırlar. Bunun anlamı, kişinin sorunun derin yapısını çözmesi ve bütün hayatına karşı doğru bir yorum edinmesidir.

Dolayısıyla buhran döneminde, buna neden olan travmatik olayın dile getirilmesi çok önemli olsa da bu olaydan önce kişinin hayatının nasıl olduğu ve neler yaşadığını anlatması, hikâyesini yeniden yapılandırması, hayatına yeniden anlam vermesi açısından önemlidir. Bu hikâyeler de kahramanların depresif dönemleriyle başlasa da geriye dönüşlerle o kritik noktaya nasıl ulaştıkları anlatılmaktadır.

Örneğin Nergis kızıyla bağının kopmasından evvel buna sebep olan süreci geriye dönüşlerle açıklamaktadır. Nergis, Elif’in babası Mehmet’le bir yaz gecesi bir arkadaş davetinde tanışmıştır. Mehmet’in aşkına karşılık veremese de evlenmişler ve kızları Elif dünyaya gelmiştir. Elif ilkokula başladığı sene Salih adında bir gençle tanışmış ve onunla paylaşımları, gittikçe ailesinden uzaklaşmasına, bambaşka bir hayatı düşlemesine neden olmuştur. En sonunda Mehmet’e başka biri olduğunu söylerken ailesini de paramparça etmiş hem kendi benliğinde hem de Elif ve Mehmet de kapanmayan yaralar açmıştır. Elif ertesi gün “Büyüdüğü evinden babasının üzünlüğünü alıp çık”mıştır (Kesmez, 2022: 20). Bu terk ediş, Elif’i de kaybetmesine neden olmuştur:

“Elif ne o gün ne başka gün neden diye sordu. Bir kere olsun isyan etmedi ama içten içe hep gücenik kaldı bana. Çok konuşan şakrak bir çocuk zaten değildi ama o günden sonra iyice sessizleşti, kabuğuna çekildi. Ne zaman yanaşmayı denesem usul usul kaçtı benden, yakın ilişki kurmayı gürültüsüzce reddetti. Benimle göbek bağıni daha o yaşta kesti. Yuvasını bozan, çocukluk evini dağıtan, tıkr tıkr işleyen aile hayatının tekerine çomak sokan, babayı tek başına perişan bir halde geride bırakan bir anneyle uzlaşmak istemedi.” (Kesmez, 2022: 19-20)

Sonraki yıllarda Elif, her fırsatta babasına gider, tatilleri babasıyla geçirir ve lise sınavlarına hazırlandığı sene temelli babasının yanına yerleşir. Nergis’in ifadesiyle, “Sessiz, kayıtsız, işlevsiz anneyi de bir süre sonra anlamını yitirip gözden uzak bir yere kaldırılan eski bir eşya gibi hayatının merkezinden uzaklaştır”ır (Kesmez, 2022: 21). Kızının terk edişi karşısında Nergis’in hissettikleri, ana kızın asıl kopuş sebebine ulaştırır okuru. Ana kızın kopuşu, evliliğin dağılmasından ötürü değil, Nergis’in anneliği hiçbir zaman benimsemeyişindendir. Hatta Nergis, kızı evi terk edip baba evine yerleşince pişmanlık veya üzüntüden ziyade özgürleştiğini hisseder:

“Sağlıklı bir aile ortamına sahip olamamak yahut kendilerini var edebilecekleri bir mekândan yoksunluk, bu yaralı öykü kişilerinin gitmekle kalmak arasında sıkışıp kalmalarına, davranışlarına doğru bir yön verememelerine neden olmaktadır.” (2024: 47).

“Geriye bakınca kızımın gidişiyse beni asla göze alamayacağım büyük bir terk edisten koruduğunu görüyorum. Ben korkmuş, mutsuzluğumun içinde uyuşup kalmış, mutsuz olmaya alışmış, annelikten kaçamamıştım ama Elif, benim isteksizliğimi, direncimi, dolayısıyla beceriksizliğimi bizzat deneyimleyerek altında perişan olduğum bu sorumluluğu benden alarak babasına teslim etmiş, birinin gönül rahatlığıyla kızı olabildiği yere gitmişti.” (Kesmez, 2022: 22)

Geçmişe dair bütün bu sorgulamalar, Nergis’in hem kendini hem de kızını artık anladığını ve hayata dair tercihlerini sakın bir şekilde değerlendirebildiğini göstermektedir.

Bunalıma neden olan durumun hikâye edilmesinin ardından yas süreci başlamaktadır. Aslında yas, kaybın farkına varma, kaybı tanımlama ve ardından yaşanan iyileştirici bir anma sürecine işaret eder. Yasla beraber kişi, kaybına duyduğu üzüntüyü yaşamaya başlar. Kaybına bir daha erişemeyeceğini bilir ve onun anılarıyla ondan kalanlarla sağlıklı bir bağ kurma çabasına girer. Buna göre yas, iyileşmenin ve depresyondan çıkışın emârelerinden biridir. Ama “yas”ın asıl mahiyeti, kabullenmek ve acıyı yaşamaktır. “Yasa boğulma, iyileşmenin bu evresinin hem en gerekli hem en korkulan görevidir.” (Herman, 2022: 235). Dolayısıyla kayıplarından doğan acısını ifade eden kişi, kaybın yasını tutmaya başlar. Yasla birlikte kaybını unutmaya değil, aşarak hayatına devam etmeye karar vermiştir.

Bir aile dramının kahramanları olan Nergis, Elif ve Mehmet de konuşmaya başladıklarında neyi kaybettiklerini de tanımlamaya başlamışlardır. Nergis, anneliği ve huzurlu bir yuvayı kaybetmiştir. Elif, sevecen bir anne-kız ilişkisiyle örülecek, güzel bir çocukluğu ve gençliği kaybetmiştir. Mehmet ise mutlu yuvasını, eşini ve kızını kaybetmiştir. Bu aile üçgeninde, bütün kayıpların sorumlusu Nergis gibi görünmektedir. Dolayısıyla Nergis’in buhranına, üzüntünün yanında derin bir suçluluk duygusu da eşlik etmektedir. Bu kayıpları anlatarak ve tanımlayarak farkında olmadan yas sürecine de girmiş olmaktadır. Fakat yas dönemi, buhranın bittiği anlamına gelmemekte, sadece sorun net biçimde ortaya konmakta ve içe çekilmek yerine yaşama geri dönülmektedir. Bu yüzleşme döneminin ardından gelen rahatlama hiçbir zaman travmanın tamamen geride bırakıldığı anlamına gelmemektedir. “... yeni çatışmalar ve meydan okumalar, hayat döngüsünün her yeni evresinde kaçınılmaz olarak travmayı yeniden uyandırır ve deneyimin kimi yeni cephelerine ışık tutar.” (Herman, 2022: 244). Burada önemli olan bir kez yüzleşip nedenleri kavrayan kişinin tekrar yüzleşme cesareti bulacak olmasıdır. Hayata katılma cesaretini veren budur.

Eğer kişilerin kayıplarına, üzüntülerine başkaları sebebiyet verdiyse, kurban ya da mağdur, suçladığı kişiden telafi edici bir davranış, bir özür, bir pişmanlık ifadesi bekleyebilmektedir. Bunun acıyı hafifleteceği umulmaktadır (Herman, 2022: 238). Bazen de acıya sebep olandan intikam arzusu peyda olmakta fakat bu arzu zihni başka türlü yoran bir duruma sokarak üzüntüyü artırmaktadır (Herman, 2022: 236). Kişinin iyileşmesinde asıl aşama, affetmek en azından üzüntüye sebep verene odaklanmayı bırakarak, yoluna devam edebilmenin yolunu bulabilmektir (Herman, 2022: 237). Bu karmaşık duygular yas sürecinde yaşanabilecek durumlardır.

5. Yeni Sevgi Nesneleri ve İyileşme

Kaybedilen sevgi nesnelerinin yarattığı buhrandan çıkarken “onarıcı” ve iyileştirici sevgi (Herman, 2022: 237) nesneleri, iki aşamada ortaya çıkmakta ve destek olmaktadır. Kişilerin acı ve üzüntülerini paylaşma sürecinde neredeyse bir terapist rolü oynayan dostlar ve aile fertleri ilk yardımcı sevgi nesneleridir. Dayanışma içinde oldukları bu kişiler,



acılarını dışa vurmalarına yardımcı olmakta ve tekrar hayata karışmalarına destek olmaktadır. Nergis'in hikâyesinde destekleyici figür, bir başka deyişle terapist rolü oynayan kişi Gülsüm'dür. Gülsüm'ün kendi aile ilişkilerinden kaynaklanan travmatik deneyiminin terapist figürü ise Nergis'tir. Elif ise annesinin sebep olduğu ailevi yıkımı babası Mehmet'in sevgisiyle atlatmıştır. Çocuk sahibi olmasıyla ilgili süreci ise eski erkek arkadaşı Evren, sahilde tanıştığı Yasemin ve kızı İpek ve babasının desteğiyle atlatmaktadır. Mehmet de babasının terk edip gidişinden sonra annesinin desteğiyle ayağa kalkarken, eşi Nergis'in evliliğini bitirmesinin ardından girdiği buhranı kızı Elif ve eski bir tanıdığı olan Şevket'in yardımıyla aşmaktadır.

Onarıcı ve iyileştirici sevgi nesnesinin ortaya çıktığı ikinci aşama ise artık kişilerin geleceğe bakma ve umut etme cesaretini bulmaya başladıkları dönemdir. Asıl iyileşme bu noktada başlamaktadır. Hikâye kahramanları, bir sevgi nesnesi bularak ve ona sarılarak yeni başlangıçlara yönelme çabasına girerler. Nitekim kişinin "Sağaltımı, onarıcı sevginin keşfine dayanır." (Herman, 2022: 237). Hikâyelerde bu yeni sevgi nesnesi, kaybedilen sevgi bağlarını yeni baştan kurabilecekleri ailenin yeni üyesidir. Burada Elif'in kızı Nihal'in, yani Nergis ve Mehmet'in torununun bu yeni hayatın ışığı ve ailenin kuracağı yeni dünyanın filizi olduğu görülür. Nihal'in kelime anlamı da bu umudu simgelemektedir. Nihal, "fidan" demektir (URL-5).

Çıkış yolu arayan bireyler için bir başka onarıcı sevgi nesnesi ise tabiattır. Tabiat, kahramanların güvenli alanı haline gelmekte, tabiat içinde zihinleri berraklaşmakta ve Nihal'in gelişile kendileri için yeni bir dünyanın kurulacağına dair aydınlanmayı burada yaşamaktadırlar.

Kurguda dikkati çeken noktalardan biri, aile bireylerinin birbirinden habersiz ve farklı zamanlarda aynı sahil kasabasına gitmiş olmalarıdır. Bu sahil kasabasında bulunan ıssız Gabayemiş koyu, aile fertlerinin tekrar hayata döndükleri yerdir. Bu koy, bütün hikâyeleri çöküş ve iyileşme temasını vurgulayacak şekilde birleştiren bir leitmotif işlevindedir. Bir başka husus, yaz mevsimi, sahil ve denizin, aileyle ve dostlarla geçirilen mutlu zamanları ve aile birliğini hatırlatmasıdır.⁷ Nitekim Nergis bu sahil kasabasında, eşi ve çocuğuyla, dostu Gülsüm'le mutlu yazlar geçirmiştir. Mehmet, aynı yerde vefat eden annesi ve kızı Elif'le pek çok güzel yaz yaşamıştır. Elif de annesi ve babasıyla, mutlu geçirilen yazların özlemi içindedir. Dolayısıyla her bir kahramanın en bunalımlı günlerinde yazları geçirdikleri sahil kasabasına, denize inmeleri, aslında mutlu günlere, anneye ve aileye dönüşü simgelemektedir. "Tahrip olmamış sevgi kapasitesinin ipuçları, çoğu kez yatıştırıcı imgelerin anımsatılması yoluyla bulunabilir. Hemen her zaman enkazdan kurtarılmış bazı bağlanma imgeleri bulmak mümkündür." (Herman, 2022: 242). Uzaklaşmak için seçilen yer ve zaman, işte bu imgelerle doludur.

⁷ Karakterlerin psikolojik durumları ve iyileşme süreçlerinde simgesel bir değer kazanan "Gabayemiş koyu", insan-mekân ilişkisi bağlamında hikâyelerin önemli bir aktörüne dönüşmüştür. Hatta bu küçük gizli koydan daha genel bir manzaraya bakıldığında deniz, sahil gibi mekânların karakterlerin ruh hâlini tamamen ve olumlu yönde değiştirmekte olduğu görülür. Melisa Kesmez'in diğer üç hikâye kitabında nesnelerin kurgudaki rolünü inceleyen Musa Topkaya, edebî metinlerde nesnelerin fonksiyonunu açıklayan farklı görüşlere yer verirken einfuhlung (özdeşleşim) kuramını merkeze almaktadır. İnceleme sonucunda karakter ile nesne-eşya arasında duygusal yükün aktarımına işaret eden bu terimin yazarın kurgu dünyasındaki rolünün ne denli belirgin olduğunu tespit etmektedir (2024, 154: 124-150). Bu bağlamda, *Küçük Yuvarlak Taşlar* kitabında da bu gizli koy ve genel olarak su/denizin olumlu bir duygusal aktarımını taşıdığı ifade edilebilir.

Bu arayış içinde Nergis, içine düştüğü karanlıktan çıkmak için Gülsüm'e "Sıcak bir yere. Yazın hâlâ bitmediği bir yere." (Kesmez, 2022: 13) gitmek istediğini söyler. "Yüzümü azıcık güneşe dönmeden, kendimi denizin geniş kollarına bir kez olsun bırakmadan, suratsız kasıma, mendebur aralık'a dayanacak gücüm yoktu." (Kesmez, 2022: 13) derken, yazı ve denizi çıkış yolu olarak gördüğünü ifade etmektedir. Nergis, Gülsüm'le yaza ve denize doğru yol alırken bile yüreği mutlulukla dolmaya başlar:

"Şehirden, şehre çöken gri sonbahardan çok uzaktık artık. Gülsüm beni yangından kaçırmıştı. Beni atının tergisine atmış, yaza götürüyordu şimdi. Öyle bir kurtulmuşluk duygusuyla doluydu kalbim. Güneşin doğuşuyla yamaçlarda belirecek yeşilleri dört gözle bekliyordum. Denizin kucağına atacaktım kendimi. Uzun uzun yıkanacaktım tuzunda. Tuzlu suyun iyi gelmediği şey yoktu." (Kesmez, 2022: 14).

Şehir ve kaostan tabiata yöneliş, bu sadelik, zihni de durgunlaştıracak, daha sağlıklı kararlar alınmasına yardımcı olacaktır. Nergis, yoldaşı ve arkadaşı Gülsüm'le birbirlerini iyileştirirken, şehirden doğaya yöneliş de zihnin arınmasına ve doğru bir bakış açısına vesile olmaktadır: "Evi, şehri, şehirdeki sefil aylarımı arkamda bırakmak, yola çıkmak nefes aldırılmıştı. Şimdi ayaklarım suyun içinde, Gülsüm'ün yanındaydım. Yola çıkmıştım ama sanki eve gelmişim." (Kesmez, 2022: 37). Bu ve buna benzer tabiata yöneliş ve tabiatla özdeşleşme arzusunu dile getiren cümleler, kişilerin saf tabiata daima olumlu bir duygu aktarımı ile yaklaştıklarını göstermektedir.⁸ Hatta insanlara dair olumlu duyguların da tabiata dair unsurlarla nitelendiği görülür. Örneğin Nergis, tabiatın iyileştirici yönüne vurgu yaparken sevgili dostu Gülsüm'ü de tabiatla özdeşleştirerek onun karşılık beklemeden vericiliğini, şefkatini tanımlamaya çalışır: "Gölün dibine çökmeyen bilâkis çamurlu suyun yüzeyinde bembeyaz açmış bir Nilüfer çiçeği gibi duruyor sevgi Gülsüm'le aramızda. Gülsüm beni doğurmayan annemdi. Bu dünyada kaçıp saklandığım ağaç kovuğum. Geliyorum demeden çalacağım kapım. Yeşerdiğim toprak, bahar bahçem, arkam arkadaşım." (Kesmez, 2022: 42). Benzer bir tanımlama Elif'in Yasemin ve evlatlık kızı İpek'in inceliğini tanımladığı satırlarda görülür. Elif, bu anne kızın iyiliğini, güzelliğini, inceliğini de "Su gibi akıyorlardı tümseklerin arasından, çukurların içinden, yokuşlardan aşağı." (Kesmez, 2022: 54) cümlesinde doğada akıp giden suya benzeterek tasvir etmektedir.

Nergis'in kızı Elif de ayrıldığı erkek arkadaşından çocuk beklediğini öğrendiğinde, yazları babasıyla gittiği aynı koya gider. Bir çöküşün eşiğinde, hayati bir karar vermek üzeredir. Olmayan bir aileye bu çocuğu dünyaya getirmenin sorumluluğu hakkında karar vermesi gerekmektedir. Babasıyla mutlu ve huzurlu oldukları anlarla sarmalanmış bu sahilde, iyi anılar doğru karar vermesini sağlayacaktır.

Burada anne ve babasıyla geçirdiği mutlu yaz anılarının arasına, sahilde karşılaştığı mutlu bir anne kız da (Yasemin ve İpek) yerleşir. Küçük kız evlatlıktır. Fakat biyolojik olarak anne kız olan Nergis ve Elif'den çok daha yakın ve gerçek bir bağ kurabilmişlerdir. Aile ona, ıssız Gabayemiş koyunun yolunu tarif eder. Bu olay, ideal anne kız imgesini Elif'in zihninde canlandıran bu ailenin, ona çıkış yolunu göstereceğinin işaretidir.

Elif'i bu sahilde bir başka sürpriz daha beklemektedir. Bir zamanlar onu karşılıksız biçimde sevmesine rağmen terk ettiği Evren'le bu sahilde tekrar karşılaşır. Evren munis,

⁸ Tabiatın insan psikolojisi üzerindeki olumlu etkileri artık bariz bir gerçeklik olarak kabul görmektedir. Hatta psikoloji bilimi, Kütük ve Canel'in tespitiyle, tabiatın iyileştirici etkisi üzerine hipotezler geliştirmiş durumdadır ve bu hipotezlerden yola çıkarak "Yeşil Akım olarak da tabir edilen çeşitli doğa terapi uygulamaları ortaya çıkmıştır." (2024: 26)



sevecen, sevgi dolu bir genç olmasına rağmen onu çocuğunun babası Burak için terk etmiştir. Heyecan duyacağını varsaydığı bir beraberliği, sevgi, güven ve şefkate tercih etmiş ve o da yanılmıştır. Anne ile ilişki o kadar belirleyicidir ki Klein’a göre “görünürde bir kadın annesinden uzak duruyor olabilir, ama yine de kocası ve sevdiği bir adamla ilişkisinde bilinçdışı bir biçimde annesiyle ilk ilişkisinin bazı özelliklerini arar.” (2023: 386). Bu noktada Elif’in de annesi Nergis’le benzer bir tercih yaptığı görülür. (Evren’le tekrar kurdukları bağın, Elif’in dünyaya getireceği çocuğuna anne baba olarak bir aileye dönüşeceği, Nergis’in hikâyesi esnasında okura duyurulmuştur. Hatta doğacak kızına, bir zamanlar sahip olmayı hayal ettikleri kız çocuğunun adını verirler: Nihal.

Sonuçta Elif de annesi Nergis’in kendini bulduğu koyda doğayla buluşur ve kendini bulur:

“Gabayemiş koyuna iniyorduk, babam önde ben arkada. Elini geriye uzatmış, el eleyiz. Toprak ayağımızın altında, yumuşacık kırmızı bacaklarımızı ısırarak dikenlere aldırıyor, çalılarının içinde bin bir çeşit hissettiriyor, kıpırtı, çıtırtı, vızıltı, kuşlar, böcekler, taşlar, uçanlar, koşanlar, sürünenler, sıçrayanlar ve dahi öylece durmayı seçenler. Doğa, yavaş yavaş yükselen güneşle birlikte başlıyor günlük serüvenine. Hep birlikte uyanıyoruz, hep birlikte yaşayacağımız gelen günü. Birimiz diğerimizden ne daha az ne daha çok var olacak. Her şey yan yana her nasılsa öyle.” (Kesmez, 2022: 69-70)

Elif, babasıyla denize girdiğinde kesin kararını vermiştir. Anne olacaktır:

“Tuzlu su, az evvel dikenlerin ısırdığı yerleri yakıyor. Anne ayaklarım çocuk ayaklarımın altındaki küçük yuvarlak taşları hatırlıyor. Merhaba diyorum büyükanne denize fısıltıyla. Bak sana kimi getirdim. Babam yeterince açılınca yüzünü karaya dönüyor, teşekkür ederim diye sesleniyor. Sesi koyun iki tarafında yükselen kayalıklara çarpıp geri geliyor. Bana bir kez daha her şeyi kapsayan o kocaman şeyin bizi de babamı, beni ve bebeği de kapsadığını hissettiriyor.” (Kesmez, 2022: 70)

Mehmet içinse sahil kasabasındaki eski dost Şevket, eşi terk ettiğinde uzanan teselli verici el olur. Annesiyle birlikte bir yaz keşfettikleri Gabayemiş koyunda onunla tanışmışlardır. “Bu koya ilk annem getirmişti beni.” (Kesmez, 2022: 78) derken koya inmenin annesiyle tekrar buluşmayı simgelediğini ifade etmektedir. Burada geçirdikleri ilk tatilde Şevket Bey’le tanışmışlar ve mutlu zamanlar geçirmişlerdir. Son geliş de yine annesiyle, annesinin vefatından hemen önce olmuştur. Koya yaptıkları bu son ziyaret, aynı zamanda Nergis’le ortak dostları Gülsüm’le de tanıştığı yazdır. Bir dostun varlığı çok önemli olsa da annenin kaybı eşsiz bir acıdır, çünkü babasının terk edişinin ardından annesinin sevgisi onu ayakta tutmuştur. Babasının terki ve çok sevdiği annesinin ölümünden önceki son günlerin acısını, Şevket Bey’in babacanlığı, Gülsüm’ün dostluğu ve tabiatla hafifletirken Nergis’in çok sevdiği kızını da alarak terk edip gidişini telâfi edecek bir sevgi bulamayışı onu ruhsal çöküşe sürüklemiştir. Bu çaresizlik içinde sahilde Şevket’le dertleşirken “*çiçek gibi bir kızı*” (Kesmez, 2022: 82) olduğunu söylediğinde birden cevabı bulmuştur. İşte o anda hayata dönmek için kızının varlığına tutunur:

“Bir anda Elif’i değil, sadece Nergis’i kaybettiğimin ayırdına varıyorum. Bir hafta boyunca kapının kenarındaki yağmur çizmelerine bakarak ne salakça bir hüzne kapıldığımı, onu kaybetmiş olmak gibi ne yanlış bir fikir edindiğimi, bundan böyle Elif’siz bir hayat yaşayacağımı sandığımı düşünüp gülüyorum. Kendi kendime, giden Nergis, biten şey evliliğimiz. Elif yerinde duruyor, hâlâ benim

kızım, ben onun babasıyım, sonsuza dek öyle kalacağım. Orası hâlâ Elif'in evi. Çizmeleri bal gibi de durabilir antrede. Pijamaları da dolapta durabilir. Kitapları benimkilerle aynı rafa yan yana dizilebilir, odası öylece kalabilir, gelip yatağında uyuyabilir. Benimle buraya, Gabayemiş'e gelebilir." (Kesmez, 2022: 82)

Evladıyla arasındaki kopmaz bağı idrak ettiği bu andan sonra kızıyla telefonda konuşur ve ona hâlâ baba- kız olduklarını hatırlatır. Böylece ailenin dağılışının yarattığı şok nedeniyle hem küçük kızın hem de babanın zihninde aralarındaki bağın da koptuğu yanlışlığı düzelir ve sadece baba-kız arasında kalsa da bir aile oldukları, aidiyet hissettikleri bir yer olduğu duygusu tekrar canlanır ve iyileşme yolunda bir adım atarlar:

"Elif, sana bir şey diyeceğim. Ben senin babanım hâlâ, sen de benim kızsın. Sonsuza dek öyle kalacaksın. Seni çok seviyorum, seni o kadar seviyorum ki seni düşünürken içim gökyüzü kadar büyüyor, hayattaki her şey katlanılır oluyor. Daha iyi biri yapıyor beni senin baban olmak. Muhtemelen ne dediğimi anlamıyorsun ama küçük kalbinin bir yerinde beni hissettiğine eminim. Odan o da burada duruyor. Yatağın, oyuncaklarının bir kısmı, evin yerinde duruyor Elif. Ne zaman istersen gel olur mu." (Kesmez, 2022: 83-84)

Gabayemiş koyu, küçük Elif ve babasını iyileştirirken, beklenmedik annelik serüveninin yarattığı ikilemleri aşmaya çalışan yetişkin Elif'in hayatında da yine iyileştirici bir işlevle yer alır. Elif, yine bu sahilde, Evren'le ilişkisinde verdiği yanlış kararın arkasında kendi aile geçmişinin ne denli etkili olduğunu anlar. Artık bir zamanlar yaptığı hatanın ve ihanetin sebebini anlamakta ve doğruyu görebilmektedir:

"Evren'le tıkr tıkr işlerken her şey, beni raydan çıkartan ne olmuştu? Serüven arayışı, aile kurma korkusu, özgürlüğümü kaybetme kaygısı. Çünkü içine doğduğum aile arızalanmış, beni yarı yolda bırakmıştı. Çünkü henüz büyük hayallerim vardı. Çünkü önümde daha denenmemiş bir sürü ihtimal uzanıyordu, çünkü toydum, çünkü akılsızdım. Kalbim koş demiş koşmuştum. İşte kalbimiz bizi her zaman doğru yöne götürmüyordu." (Kesmez, 2022: 67-68)

Bu cümleler, Elif'in de annesi Nergis gibi, hayatın önüne getirebileceği ihtimalleri, fırsatları kaçırma hırsıyla güvenli alandan çıkarak yanlış bir yola saptığını göstermektedir. Fakat anne olmaya karar verirken doğacak çocuğu için hayal ettiği güvenli aileyi yine Evren'le inşa edebilecekleri düşüncesi de onu rahatlatmıştır.

Tabiatın, denizin eşliğinde geçmişe dair sorgulamalar sona ererken herkes bütün yaşam tecrübelerine serinkanlı bir şekilde bakmayı öğrenmiş ve şahsî hikâyelerini yeniden düzenlemeyi başarmıştır. İşte bu noktada Nihal, herkes için geçmişi telafi edecek bir çiçek olarak doğmaktadır. Hikâye kahramanları içinde hem suçlu hem de mağdur konumunda olan Nergis'in dahi Nihal'in varlığına suçluluk değil umutla bakmaya başlaması bu yeni ruh halinin en belirgin göstergesidir: "Nihal'i düşündükçe aydınlandı içim. Kafamın patırtısı dindi, kalbim çiçeklendi. Yaşam benden vazgeçmemiş, bana yeni bir sevmeye ihtimali yollamıştı. Yeni bir sevmeye, sevilme ihtimali. Lekesiz ellenmemiş yorulmamış bir ihtimal. Basılmamış kar. Girilmemiş bahçe. Kaçırmadığım henüz kaçırmadığım bir tren." (Kesmez, 2022: 42). Böylece Nergis ruhsal çöküşten çıkarken torunuyla yaklaşarak hayata tekrar karışmayı umduğunu ifade etmiş olmaktadır. Torunu Nihal ile kuracağı bağ, kızıyla yaşayamadıklarını telâfi edecektir.

Sonuç olarak her üç hikâyede de buhran içinde kıvranan kahramanların geçmişe dair yeni bir bakış açısı kazanarak geleceğe dair umutlu hayaller kurmaya başlamaları yani hayatlarını yeniden yapılandırma arzuları bu ıssız koyda yani tabiatta gerçekleşir: Nergis



burada torunuyla kuracağı bağla, kızıyla yaşadıklarını telâfi edebileceğini umut etmeye başlar. Kızı Elif ise terk ettiği Evren’le büyüteceği kızıyla, bir zamanlar beraber kurmayı hayal ettikleri aileyi kurar. Mehmet de burada, kızı Elif’i kaybetmediğini anlar, doğacak torununu sevgiyle karşılar.

Aile bireyleri, üçüncü nesil olan Nihal’le işlevsel ve doğru ailevî ilişkiler kurarak geçmişin acılarını tedavi etmeye karar verirler. Bu iyileşmenin son aşamasıdır. “Onlardan çalınan çocukluk, tekrar yerine konamaz bir şeydir. Temel güvenin köklerinin, yani iyi bir ebeveyne inancın kaybına yas tutmaları gerek”miştir (Herman, 2022: 242). Fakat önce acılarını, üzüntülerini dışa vurmaya başarmışlar, ardından kayıplarının yasını tutarak tekrar hayata bağlanma arzularını diriltecek yeni sevgi nesnesini bulmuşlardır. İyileşmenin bu son evresinde “Travma geçmişe geri çekilirken, artık yakınlık için bir bariyeri de temsil etmez. Bu noktada mağdur, enerjisini daha eksiksiz bir ilişkiye hasretmeye hazır olabilir. Şayet yakın bir ilişkiye girmemişse korku ya da umutsuz bir ihtiyaç hissetmeksizin olabilirliği düşünmeye başlayabilir.” (Herman, 2022: 259). Bu travmanın kesin bir şekilde izlerinin silindiği anlamına gelmemekte, sadece mutlu bir gelecek hayaliyle geçmişin telâfi edilebileceğine dair gerçekçi bir bakış açısını içermektedir.

SONUÇ

Melisa Kesmez’in *Küçük Yuvarlak Taşlar* adlı kitabını oluşturan ve birbirinden bağımsız ilerleyen üç hikâyenin kesişme noktaları şahıs kadrosu ve olay örgüsünde ortaya çıkmaktadır. Her hikâyenin birinci tekil şahıs anlatıcı tipi ve kahraman bakış açısıyla yazıldığı görülmektedir.

Her üç hikâyede bir ailenin dağılışı ve ardından yaşanan bir buhran dönemi anlatılmaktadır. Anlatı zamanından geriye dönüşlerle, karakterlerin o noktaya nasıl vardıkları yavaş yavaş okura sunulmaktadır. Böylece üç nesil arasındaki ilişkiler, karakterlerin psikolojik yapıları, tercih ve eylemlerine sebep olan davranışlarının arka plânı ortaya çıkmaktadır.

Ailenin her bir ferdi, aile birliğinin dağılmasından kaynaklanan travmatik etkileri, olayın hemen ardından ya da daha sonra yaşadıkları kırılma anları esnasında anlatmaktadır. Anne Nergis, kızının anne olacağını öğrendikten sonraki dönemi; kızı Elif, beklenmedik hamilelik haberini aldıktan sonra yaşadıklarını; baba Mehmet ise eşi Nergis, kızı Elif’i de alarak evi terk ettiğinde yaşadıklarını anlatmaktadır. Kahramanlar, geriye dönüşlerle, anlatı zamanını derinleştirerek olayın öncesi-sonrası hakkında bilgi vermektedirler. Her biri, bir önceki nesil olan kendi anne babalarıyla olumlu ve olumsuz ilişkilerin resmini çizmekte ve bir ebeveyn olarak kimliklerinin inşasında, kendi ebeveynleriyle kurdukları ilişkinin ne kadar etkili olduğunu ortaya koymaktadırlar. Hikâyeler, aile bireylerinin sonraki nesille (torun, evlat) kuracakları doğru ilişkilerin umuduyla mutlu denebilecek bir sona ulaşmaktadır. Anne ya da babayla yaşanan olumsuzluklar, kendi çocuklarıyla ya da torunlarıyla kuracakları bağlarla tedavi edilecektir.

Hikâyelerin yardımcı kişileri de kendi hikâyeleriyle ortaya çıkmakta, onlar da kendi ebeveynleriyle ilişkilerini açıklamaktadır. Ebeveynleriyle kurdukları ilişki, onların da bireysel ilişkilerini ve tercihlerini etkilemiş görünmektedir. (İnceleme başkişilere odaklı olduğu için yardımcı kişilerin hikâyeleri üzerinde ayrıca durulmamıştır).

O halde bu hikâyelerin odak noktası ebeveyn olmaktır. Kişilerin hayatlarındaki buhranlı ve çıkış yolu aradıkları süreçler, tamamen ebeveyn olarak yaşadıkları olaylarla

ilgilidir. Her birinin temel üzüntüsü, aile bağları özelinde ortaya çıkan kayıplardır. Kaybettikleri sevgi nesneleri, anne-baba, evlat ya da güvenli bir yuva kurma arzusudur. Kendi ebeveynleriyle kurdukları ilişkilerin zayıf ve olumsuz yanları kendi ilişkilerini de etkilemiştir. Nergis, zor bir evlilik yaşayan annesini erken kaybetmiş, anne desteğine ihtiyaç duyduğunda bulamamış ve bundan babasını sorumlu tutmuştur. Kendi evliliğinin yıkılmasına neden olmuş, küçük kızıyla bağını koparmıştır. Nergis, annesini ve kendi anneliğini kaybetmiş, bunun acısını yaşamaktadır. Elif de annesinde aradığı ilgi ve sevgiyi bulamamıştır. Onun nazarında mutlu olan yuva dağılmıştır ve ailesinin yasını tutmaktadır. Mehmet de kendisini terk eden üstelik sevgisizliğini belli ederek terk eden babanın yarattığı acıyı aştım zannederken, eşi tarafından aynı duyarsızlıkla terk edilmiştir. Dolayısıyla her biri, aile bağlarıyla ilgili kayıplar yaşamışlar ve bunun yarattığı sevgi ve güvensizlik duygularıyla boğuşmuşlardır.

Her bir kahraman, ilk kayıplarını hatırlatan ikinci bir kayıp dönemine girmişler, bu durum da ilk buhranı daha derinden hatırlayıp yaşamalarına neden olmuştur. Kahramanların ilk depresif dönemi, onları destekleyen ve yardımcı olan bir yakınları vasıtasıyla aştıkları görülmektedir. Elif, annesinin sevgisizliğini babası Mehmet'le, Mehmet, babasının terk edip gidişini, sevgi dolu annesiyle aşmış; böylece sevip sevimye layık olduklarını hissedebilmişlerdir. Nergis ise sevecen annesini daha erken kaybettiğinden sert mizaçlı babasında o sevgi eksikliğini giderememiştir.

Hikâyeler, travmatik bir deneyimin ardından girilen buhran döneminde geçmektedir. Anlatı zamanı içinde bu bunalımın ruhsal, fiziksel ve davranışsal kimi belirtilerini yaşamaktadırlar. Ortak belirtiler; derin üzüntü, içe kapanma, dış dünyaya kendini kapatma/uzaklaşma arzusu, kararsızlık, eylemsizlik, kendine karşı yargılayıcı tavidir. Her biri çaresizlik içinde, bulundukları çevreden (kentten) uzaklaşarak, aileleriyle birlikte mutlu yazlar geçirdikleri bir sahil kasabasına, birbirlerinden habersiz ve farklı dönemlerde inerler. Geçmişin mutlu anıları ve mutlu zamanlar, onlara yeniden yaşama sevinci verecektir. Burada kahramanlara yolculuklarında ya da gittikleri yerde bir dostun, tanıdığın yardım eli uzattığı görülür. Bu güvenli alana geçtikleri anda, dostlarıyla acılarını paylaşmaya ve düşünmeye başlarlar. Hikâyelerini anlatmanın ardından geçmişe dönerek kendi ebeveynleriyle ilişkilerini sorgularlar.

Bu hikâyelerde, kadın karakterlerin ailevi ilişkileriyle özellikle de annelikle ilgili olumlu/olumsuz duygu durumlarının tabiatla özdeşlik kurularak sunulduğu dikkati çekmektedir. Hatta karakterlerin bütün duygusal değişimlerinin belirgin biçimde çevre ve tabiatla ilişkili imajlar aracılığıyla sergilendiği söylenebilir. Nitekim tabiat, kahramanlar için güvenli, olumlu ve iyileştirici bir alandır.

Hikâyelerde Nergis'in, Elif'in, Mehmet'in sığındığı "gizli koy-deniz" bir leitmotif'e dönüşerek hem kahramanların hikâyelerini hem de ebeveyn/çocuk ilişkisi üzerine kurulu ana temayı birbirine bağlamaktadır. Her üç kahraman da bir bütün-bir aile oldukları dönemde yazları tatile gittikleri sahil kasabasına hayatlarının kopmaya en yakın oldukları, en kritik anlarında kaçmaktadırlar. Deniz, tabiat asıl yuvaya dönüş gibidir ve sorunları çözdükleri, tekrar hayata dönmeye hazır oldukları anı simgelemektedir. "Küçük yuvarlak taşlar" ise hayatları boyunca biriktirdikleri ve sahilde bırakarak, tekrar önlerine bakmayı başardıkları sıkıntıları temsil etmektedir. Bu motif, Elif'in hikâyesinde karşımıza çıkmaktadır. Elif, hikâyenin sonunda denize girerken anne olmaya karar vermiştir ve "anne ayaklarım çocuk ayaklarımın altındaki küçük yuvarlak taşları hatırlıyor" der (Kesmez, 2022: 70). Bu an, aslında Nihal'in doğuşunun hem kendisi hem de anne babası için



çocukluklarında başlayan travmaların bu küçük bebeğin varlığıyla geride bırakılacağına işaretidir.

Başkışı ve yardımcı kişilerin her biri için, çalkantı, belirsizlik ve kararsızlık kent hayatı içinde tezahür eder. Kadın ve erkek bütün karakterlerin ebeveynlerinin kaybı veya terkinden kaynaklanan travmaları bulunmaktadır. Özellikle kadın figürlerin annelik bağlamında kritik bir an yaşadıkları ve bu kritik andaki tercihleri ile hayatlarına olumlu ya da olumsuz istikamet verdikleri görülmektedir. Anneliğe verdikleri reaksiyon ile yönlerini belirlemeye çalışırken, hepsi yazları tatile gittikleri, gizli bir koya inerek yaşadıkları duygusal karmaşadan sağlıklı ve kararlı bir şekilde çıkarak hayatlarına dönmektedirler. Bu tatillerin aileleriyle ve yaz mevsiminde olması; zihinlerinde annenin varlığıyla, aile olmakla, koşulsuz sevgiyle, tam hissetmekle ilişkili bir durum olarak yer etmiştir. Hayatlarının en karmaşık anlarında ister terk etmiş ister ölmüş olsun yine anne imgesiyle buluşmak için tekrar geçmişe yolculuk yaparak, o gizli koya inmektedirler. Burada her üç karaktere o gizli koyun yolunu gösterenin bir anne figürü olduğunu söylemek gerekir: Nergis'e "koy"un yerini, anne yerine ikâme ettiği Gülsüm, Mehmet'e kendi annesi, Elif'e sevecen anne Yasemin tarif etmiştir. Dolayısıyla iyileştirici asıl öge anne imgesidir.

Her üç hikâyenin sonunda da tabiata kavuşan karakterlerin aynı zamanda iyileşmeye başladıkları hissedilir. Tabiatla buluştukları andan itibaren ruhsal iyileşme başlamakta, sahile inerek toprağın kucağından suya kavuşma arzusu uyanmaktadır. Denize girdikleri anda, zihinleri netleşmekte ve olumlu bir bakışla hayatlarına dönmeye karar vermektedirler. Nergis, kızıyla tekrar bağ kurmaya yani anneliğe dönüşe ve torunu Nihal ile kızıyla kuramadığı bağı kurmaya; Elif, anne olmanın eşsiz bir lütuf olacağına ve Mehmet de kızı Elif'in anne oluşunun şartlar ne olursa olsun sevinç kaynağı olduğuna sahilde, denizde/suda karar verir.

KAYNAKÇA

- ARICAN, Sümeyya (2023). *Karaçay- Malkar Destanlarının Ortaya Çıkışında Travmatik Deneyimler*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- AY, Seyfettin (2024). "Arketipsel Sembolizm Açısından Melisa Kesmez'in Nohut Oda Adlı Öykü Kitabının Değerlendirilmesi". *Yedi Aralık Sosyal Araştırmalar Dergisi (YASAD)*. 3 (1), ss. 29-39.
- BAKIRCIOĞLU, Rasim (2012). *Ansiklopedik Eğitim ve Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- ERDEM, Özgür ve BEZ, Yasin (2009). "Doğum Sonrası Hüzün ve Doğum Sonrası Depresyon". *Konuralp Tıp Dergisi*. 1 (1), ss. 32-37.
- ERSUN, Ceylan (2007). *Cumhuriyet'in İlk Yıllarından Günümüze Türk Romanlarındaki Anne-Kız İlişkilerinin Psikanalitik İncelemesi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- FREUD, Sigmund (2014). *Yas ve Melankoli*. (Çev. Aslı Emirsoy). İstanbul: Telos Yayınevi.
- HERMAN, Judith (2022). *Travma ve İyileşme*. (Çev. Tamer Tosun). İstanbul: Literatür Yayınları.

- KESMEZ, Melisa (2022). *Küçük Yuvarlak Taşlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- KLEIN, Melanie (2023). *Sevgi, Suçluluk ve Onarım*. (Çev. Ayşen Tekşen). İstanbul: Alfa Yayınları.
- KÖKNEL, Özcan (1992). *Depresyon*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- KÜTÜK, Hasan ve CANEL, Nilgün (2024). "Psikolojik Danışmanlıkta Özgül Bir Alan: Ekopsikoloji". *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*. 60, ss. 25-37.
- TOPKAYA, Musa (2024). "Melisa Kesmez'in Öykülerinde Eşyanın Anlatıdaki Rolü". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 12 (154), ss. 124-150.
- URL-1: BAYRAKÇI, Yağmur Yıldırım (2020). Melisa Kesmez. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü* (teis). <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/melisa-kesmez> (Erişim Tarihi: 28.01.2025).
- URL-2: BAYTOK, Cemre ve KOVAR, Nehir (2018). Kendi Trajedisini Yaratabilen Kadınlar, Orada bulunan Erkekler. *Çatlak Zemin*. Kendi trajedisini yaratabilen kadınlar, orada bulunan erkekler / Melisa Kesmez ile söyleşi - Çatlak Zemin (Erişim Tarihi: 08.02.2025).
- URL-3: *İletişim Yayınları*. Melisa Kesmez. <https://iletisim.com.tr/kisi/melisa-kesmez/12548> (Erişim Tarihi: 08.02.2025).
- URL-4: KARAKAŞ, Sirel (2017). *Prof. Dr. Sirel Karakaş Psikoloji Sözlüğü: Bilgisayar Programı ve Veritabanı* www.psikolojisozlugu.com (Sürüm: 5.2.0/2022) (Erişim Tarihi: 07.02.2025).
- URL-5: *Kubbealtı Lugati*. Nihal. <https://lugatim.com/s/nihal> (Erişim Tarihi: 28.01.2025).

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı: Bu yazı, bir yazar tarafından hazırlanmıştır.

Destek ve Teşekkür Beyanı: Çalışma için destek alınan herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi yoktur.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu çalışmada potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için Etik Kurul Belgesi gerekmemektedir.

ANADOLU SAHASI TÜRK DESTANLARINDA ERİL SÖYLEM*

Masculine Discourse in Turkish Epics of the Anatolian Field

Nadir NADİRGİL**-Doç. Dr. Derya ÖZCAN GÜLER***

Z

Eril söylem penceresinden erkeklik alanına bakmayı hedeflediğimiz bu çalışmada, dil unsurları yanında anlatıyı bir bütün olarak değerlendiren ve bu sayede metne hâkim olan ideolojiyi tespit etmeye çalışan söylem analizinden faydalanılmıştır. Destanlardaki eril söylem analizinde erkekliğin sadece eylemsel olarak kurulmadığı, erkeğin davranışlarının söylem üzerinden anlamlandırıldığı görülür. Destanlardaki ideal erkekler, hegemonik erkekliği temsil eder ve hiyerarşide üst sıralarda yer alırlar. Hiyerarşideki bu konumlarını sadece yaptıklarına değil, aynı zamanda söylemlerine de borçludurlar. Destan kahramanı, bir yandan ideal erkeğin tarifini eril söylem üzerinden yaparken diğer taraftan hem kadın hem de kendi cinsi üzerinde bir tahakküm oluşturur. Erkekliğin bazen ‘cesur olmak’ bazen ‘sözünde durmak’ olduğunu vurgulayan bu söylemler toplumun ideal erkekten beklentilerini gösterir. Bunun yanında kadını ötekileştirmek ve hegemonik erkeğin dışındaki erkek grupları üzerinde tahakküm yaratmak için de eril söylemden faydalanıldığı da çalışmada tespit edilmiştir. Bazı kadın kahramanların daha görünür olabilmek ve varlıklarını hissettirebilmek adına eril söyleme başvurdukları da dikkat çekmektedir.

Erkekliğe söylem penceresinden bakan bu çalışma, Anadolu sahası Türk destan edebiyatının temel eserleri olan Oğuz Kağan, Dede Korkut, Köroğlu, Battal ve Danişmend Gazi destanları temel alınarak yorumlanmıştır. Böylelikle, hegemonik erkek kahramanın, hiyerarşide üst sıralara çıkmak ve diğer gruplar üzerinde tahakküm oluşturmak için eril söyleme nasıl başvurduğu sorusuna aranan yanıt bu çalışmanın ana fikrini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Erkeklik, Destan, Eril Söylem, Söylem Analizi, Hiyerarşı.

ABSTRACT

In this study, which aims to explore the field of masculinity from the perspective of masculine discourse, discourse analysis is employed. This approach evaluates not only the linguistic elements but also the narrative as a whole, thereby seeking to identify the dominant ideology within the text. The analysis of masculine discourse in epics reveals that masculinity is constructed not solely through action; rather, the behaviors of men are also imbued with meaning through discourse. The ideal men depicted in these epics embody hegemonic masculinity and occupy a superior position within the social hierarchy. They owe this status not only to their actions but also to their use of masculine discourse. On the one hand, the epic hero defines the ideal man through masculine discourse; on the other, he establishes domination over both women and other men. These discourses, which sometimes define masculinity as “bravery” and at other times as “keeping one’s word,” illustrate society’s expectations of the ideal man. Furthermore, the study finds that masculine discourse is employed both to marginalize women and to assert dominance over male groups outside the hegemonic norm. It is also noteworthy that some female heroes adopt masculine discourse as a strategy to increase their visibility and assert their presence.

This study, which examines masculinity through the lens of discourse, is grounded in the analysis of the Oghuz Kagan, Dede Korkut, Kroğlu, Battal Gazi, and Danişmend Gazi epics, which form the core of Anatolian Turkish epic literature. Thus, the central question of how the hegemonic male protagonist uses masculine discourse to ascend to the top of the hierarchy and to establish domination over other groups constitutes the main focus of this study.

Keywords: Masculinity, Epic, Masculine Discourse, Discourse Analysis, Hierarchy.

* Bu makale, Uşak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda Doç. Dr. Derya zcan Güler danışmanlığında, Nadir Nadirgil tarafından hazırlanan “Türk Halk Anlatımlarında Erkeklik İmgesi” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

** Doktora ğrencisi, Uşak Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Uşak/TÜRKİYE, nnadirgil@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-8961-0099.

*** Uşak Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Uşak/TÜRKİYE, derya.ozcan@usak.edu.tr. ORCID: 0000-0001-5601-2199.



GİRİŞ

Biyolojinin kader olduğu fikrine sahip olan heteronormatif anlayış, cinsiyete sadece biyolojik bir olgu olarak bakmış ve bu sebeple cinsiyetin değişmez ve doğal bir olgu olduğunu savunmuştur. Çünkü bu anlayışa göre cinsiyet kromozomlarla net bir şekilde ifade edilmekteydi. Feminist akım ise bu anlayışa karşı çıkmış, heteronormatif zihniyetin cinsiyeti biyolojik ölçütlere indirgemesini eleştirmiştir. Zira cinsiyeti biyolojik olarak gören bu anlayış, ataeril sistemi de doğallaştırmaktaydı. Böylelikle kadının baskı altında olması 'kader' olarak görülmekte ve bu durum normal karşılanmaktaydı. İşte bütün bunlara karşı çıkan feminizm, cinsiyetin sadece biyolojik yönünün olmadığını, bununla birlikte kültürel yönünün de çok daha etkin olduğunu savunmuştur. Bunun sonucunda, biyolojik cinsiyetin yanında, bireylerin ait oldukları kültür sayesinde edindikleri bir cinsiyet kategorisi olan 'gender' (toplumsal cinsiyet) terimi ortaya atılmıştır.

Kadın veya erkek olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade eden toplumsal cinsiyet; kültürel bir yapıyı karşılarken bireyin biyolojik yapısıyla ilişkili psikolojik özelliklerini de kapsar (Dökmen, 2021: 20). Ancak cinsiyet ve toplumsal cinsiyeti birbirinden keskin çizgilerle ayırmak doğru görünmemektedir; çünkü kadınlarla erkekler arasındaki bazı farklılıkların biyolojik mi kültürel mi olduğunu tam olarak belirlemek mümkün değildir.

Söz konusu cinsiyet rolleri, bireye hayatın her safhasında empoze edilmeye başlanır. Daha doğumda başlayan renk seçimleri, çocuklukta oynanan oyunlar, okullarda verilen eğitim, çevrenin kadın ve erkek rollerine göre nasıl davranılması gerektiği ile ilgili nasihatleri, seçilen meslekler, okunan kitaplar, izlenen filmler, vakit geçirilen sosyal ortamlar gibi bireyin yaşamını saran bütün bu durumlar, elbette toplumsal cinsiyet normlarını da içerisinde barındırmaktadır. Böylece dişil cinsiyete sahip olarak doğan birey bu süreç sonunda kadına dönüşürken, eril cinsiyete sahip olarak doğan birey toplum nazarında erkeğe dönüşür. Aksi halde birey, toplumsal baskı, dışlama, alay ve yer yer şiddet gibi caydırıcı tepkilere maruz kalır.

Erkeklik de bir toplumsal cinsiyet kategorisidir. Eril cinsiyete mensup olarak doğan bir birey, zamanla toplumsal olarak da erkekliği kazanmalıdır. Erkekliğin kazanılması belirli şartlara bağlıdır. Yani eril cinsiyete mensup bir birey olarak doğmak yetmez. Toplumun bu konuda sahip olduğu kültüre uyum gösterilerek, erkek olunmalıdır. Her coğrafya ve kültürün kendine özgü kadınlık ve erkeklik normları farklı olabilmektedir. Hatta aynı kültür içerisinde farklı alt kültürlerde ya da aynı kültürün farklı zamanlarında da toplumsal cinsiyet kültürü değişkenlik gösterebilmektedir. Bu bakımdan kültürümüzü yansıtan edebi mahsullerin karşılaştırmalı incelenmesi toplumumuzun kadın ve erkek algısının zaman içinde geçirdiği değişiklikleri de gözler önüne serecektir.

Türkiye'de erkek sayılmak için bazı aşamaların geçilmesi gerektiği konusunda çeşitli araştırmalar yapılmıştır. Bu aşamalar genel hatları ile sünnet, askerlik, iş sahibi olmak, evlilik, çocuk sahibi-özellikle erkek çocuk-olmaktır (Nadrigil vd., 2024: 271). Elbette erkekliğin kazanılması ve kurulmasında bu sayılanlar son derece önemlidir. Ama bir bakıma



eksiktir. Çünkü toplumsal cinsiyet kültürü yani konumuz açısından erkeklik, hayatın her anına sızmış ve her alanda varlığını hissettirerek kendini tekrar tekrar kurgulayan bir olgu konumuna yerleşmiştir. Bu bakımdan yukarıda sayılanlara ‘söylem’ konusunun da eklenmesi gerekmektedir. Zira erkeklik, davranışta olduğu kadar “söylem”de de kurulan bir olgudur. Çalışmamızın ana eksenini de bu konu oluşturmakta, destanlardan yola çıkılarak erkekliğin söylem üzerinden nasıl kurgulandığı anlaşılmaya çalışılmaktadır.

Toplumsal Cinsiyet ve Dil

Cinsiyetin biyolojik olduğu kadar kültürel bir yönünün de olduğu fikri artık genel bir görüş olarak kendine yer bulmuştur. Birey, ait olduğu cinsiyetin kültürel normlarına uygun olarak kadın ya da erkek olur. Bireyin bütün hayatı, davranışları, zihni ve ruhunu sarıp sarmalayan bu cinsiyet kültürü hayatın her anında farkında olarak ya da olmaksızın bireye yön verir. Eril cinsiyete mensup olarak doğan bir birey, toplumun belirlediği erkeklik normlarına uygun davranarak erkek olmayı öğrenir ve yaşamı boyunca da bunu sürdürür. Toplum nezdinde erkek; güçlü, cesur, mücadeleci, başarılı, aktif, verdiği sözde duran, koruyucu gibi vasıflara sahip olmalıdır. Erkeklik elbette sadece burada sayılanlarla kurulmaz. Daha önce söylenildiği gibi bireyin hayatının her anına sızmıştır erkeklik. Düşünce dünyası erkek olmalıdır, erkekçe davranılmalıdır, erkek gibi giyinilmelidir, erkekçe konuşulmalıdır, kısacası kadın gibi olmaktan kaçınılmalıdır. Bütün bu sayılan durumlar ise kendini dil üzerinden anlamlandırmaktadır.

Türkçede “adam” ve “oğlu” sözcüklerinin kullanım alanlarına bakıldığında birçok dilde olduğu gibi erkek, insan anlamına gelir. Hep insanı erkekle özdeşleştiren bir kültürel “matriks” içinde var olduğumuz düşünüldüğünde; tarımın başlaması ve gelişmesi açısından doğayı tarımla “ezen” insanın cinsiyeti yine erkektir. Aynı “insan” kadını da ezer (Atay, 2012: 29). Ancak yine de erkeklik, en çok erkeği ezer. Üstelik erkeğin kadını ezmesinden farklı olarak erkeğin erkeği ezmesi bir benlik meselesidir. Bu bakımdan erkeklik bir erkeğin hayat boyu yitirmemesi ve bir erkek referans topluluğu tarafından onaylanması gereken bir kimliktir (Atay, 2012: 35-41).

Dil, toplumların düşünce dünyalarını yansıtmada önemli bir rol oynamaktadır. Güden’in (2006: 19) ifade ettiği gibi diller, toplumların değerlerini yansıttıkları için, atasözleri, deyimler ve edebi ürünler incelenerek toplumun kadın ve erkek ilişkileri ve kadını ve erkeği konumlandığı yerler hakkında bilgi sahibi olunabilmektedir. Bu bakımdan toplumsal cinsiyet kültürü, bireylerin söylemlerine de aksetmekte ve söz konusu kültür sözlü olarak nesilden nesile devam etmektedir. Sözlü edebi mahsuller bu aktarım işini yapmada bir araç rolünü oynamakta ve bunun yanında cinsiyet kültürünün şekillenmesinde rol almaktadır. Böylelikle erkek ya da kadın olma bilgisi, bireylere sözlü edebi ürünlerin kahramanlarının söylemleriyle aktarılmakta ve birey de sıra kendine geldiğinde bu söylemi, sonraki kuşağı eğitmek için kullanmaktadır.

Toplumların düşünce dünyasını yansıtan dili etkileyen pek çok unsur bulunmaktadır. Toplumu oluşturan bireylerin statüleri, eğitim durumları, yaşı, cinsiyetleri gibi unsurlar bireylerin dil kullanımını etkileyen faktörlerdir. Bu faktörler arasında en belirgin farkı



oluşturan ise cinsiyet değişkenidir. Çolak'ın da (2019: 117) belirttiği gibi cinsiyete dayalı dilsel farklılıklarda, biyolojik cinsiyetten ziyade toplumsal cinsiyetin daha belirleyici bir güç olduğu görülmektedir. Yani bireyler aynı dili kullanmalarına rağmen cinsiyetlerine göre kadın ve erkek dili diyebileceğimiz farklı söylemler karşımıza çıkmaktadır. İşte cinsiyet değişkesi üzerinden dilin ve söylemin incelenmesi 'Cenderlekt' tabiri ile ifade edilmekte ve bu çalışma alanı 'toplumdilbilimi'nin bir alt dalı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kadın ve erkek dili farkını inceleyen bilim dalı 'toplumdilbilimi' alanıdır. Toplumdilbilim, dili toplumsal açıdan inceleyen bilim dalıdır. Sosyoloji ve dilin kesiştiği bir konumda yer alan toplumdilbilim, dile farklı açılardan yaklaşmaktadır. Toplumdilbilimi, Amerikalı dilbilimci ve sosyolog Joshua Fishman'ın, düstur olarak kabul edilen cümlesinde şu soru ile dile getirilmektedir: "Kim kiminle hangi dili nasıl ve ne zaman, hangi sosyal durumda, hangi dilde, hangi niyet ve sebeple konuşuyor?" (Dağabakan, 2019: 17). Elbette bu soru bu alanın uzmanları tarafından farklı boyutlarda (sosyal, dilsel, etkileşimsel, bağlam, değerlendirme, tarihsel, biyografik vb.) ele alınmakla birlikte, bizim konumuz açısından cinsiyet değişkesi ölçüt olarak ele alınmış ve bu soru cümlesinden eril söylem üzerinden kurgulanmaya çalışılan hegemonya olgusunu yorumlamada faydalanılmaya çalışılmıştır.

Söylem ve Hiyerarşi

Bir insanın gerçekleştirdiği eylemler, belirli bir söylem içerisinde yer alarak onun üzerinden ifade edilmektedir. Yani bireylerin davranışları söylem içerisinde anlam kazanmaktadır. Dolayısıyla bireylerin ve hatta toplumların söylemleri onların hayata bakış açılarını yansıtmaktadır. Yani bireylerin ve toplumların söylemleri incelenerek onlar hakkında fikir sahibi olunabilmektedir. Bu bakımdan toplumu anlamak için söylem analizinden faydalanmak pek çok bilim dalının kullandığı bir yol olarak karşımıza çıkmaktadır.

Söylem analizi sadece dilsel birimlerin incelenmesi değil, dil dışı unsurları da barındıran, bireyin zihni yapısını da içine alarak anlatıyı bir bütün halinde inceleyen alan olarak tarif edilebilmektedir. Yani söylem analizi dilsel bir incelemeden çok sosyolojik soruların cevaplarını bulmaya yönelik bir araştırma alanıdır demek hatalı olmayacaktır. Kültür ve söylem arasında karşılıklı bir ilişki bulunur. Yani hem kültür, söylemden etkilenmekte hem de söylem, kültürden etkilenmekte ve karşılıklı olarak birbirlerini yansıtmaktadırlar. Bu bakımdan söylem analizi tekniğinden faydalanılarak toplumların kültürel dünyaları ile ilgili ipuçlarına ulaşmakta ve dünyaya bakış açıları ile sosyalizasyon süreçleri hakkında fikir sahibi olunabilmektedir.

Eleştirel söylem analizi ırkçı, politik, cinsiyetçi ve medyatik söylemleri inceleyen, farklı yaklaşımları, farklı perspektifleri ve farklı kuramsal temelleri baz alan disiplinler arası çalışmalara imkân sağlayan bir yöntemdir. Bu yönetime göre hem yazmada hem konuşmada kullanılan dil toplumsal pratiklerin bir yansımasıdır. Dilde ortaya koyulan kontrol, güç, ayrımcılık ve egemenlik üzerindeki yapısal ilişkileri inceler. Çünkü dil ideolojiktir ve hiyerarşi ve gücün sağlanmasında bir araçtır (Güngör, 2020: 6). Güngör'ün ifadesiyle



ideolojik olan dil, ataerkil toplumlarda erkek egemen zihniyetin propaganda aracı haline gelmiştir. Birey, kabul edilen erkeklik normlarına göre davranışlarını düzenlemekte ve bu davranışlarını da eril söylem içerisinde anlamlandırmaktadır. Yani erkek egemen bir kültürde, erkek hegemonyasına uygun bir dil de gelişir. Böylelikle ataerki kendi varlığını dil üzerinden sürekli olarak yeninden üretir. Bu yönüyle oldukça dinamik bir yapıya sahip olan dil, Çelik'in de (2016: 8) ifade ettiği üzere toplumsal cinsiyet eşitsizliğine ilişkin bütün kavramsallaştırmalarını kendi içinde barındırır.

Dile yön veren ataerkil zihniyet, erkeğin egemen olmasını da salık verir ve söz konusu toplumlarda erkek hegemonyası dediğimiz bir baskı rejimi oluşur. Hegemonya, Connell'in (2016: 268-269) ifadesiyle toplumsal üstünlüktür. Connell hegemonyayı tarif ederken, bir erkek grubunun, çeşitli tahakkümlere maruz bırakarak başka bir grup üzerinde kurduğu üstünlük olmadığını ve hegemonyanın mutlak kültürel egemenlik ve seçeneklerin ortadan kaldırılması anlamına gelmeyeceğini belirtir. Hegemonyayı dinsel öğreti veya pratiğe, kitle iletişim içeriğine, ücret yapılarına, ev tasarımına, yardım/vergilendirme politikalarına vb. kök salan üstünlük olarak görür. Bu güç dengesi içerisinde diğer gruplar, ortadan kaldırılmak yerine ikincil konuma itilir. İşte bu itilme söylem üzerinden gerçekleştirilir. Bu bakımdan söylem analizi, açıklama ve hiyerarşi ile iktidar ve ideoloji arasındaki ilişkilere vurgu yapmaktadır. Söylem bir iletide sadece içeriğe değil (Güngör, 2020: 4), kim tarafından söylendiğine, neye dayanarak söylendiğine, neye ulaşmak için söylendiğine, kime söylendiğine odaklanır.

Eril söylem de erkek hegemonyasının kazanıldığı alanlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Söylem üzerinden kadını baskılamak ya da baskı altına almak, ataerkinin güdümünde işlemektedir. Dilin erilleşme sürecini ve ataerki ile olan bağlantısını Güden (2006: 15) şöyle ifade etmektedir: Erkeğin ev dışı alanlarda yer almaya başlaması ve dış dünyayı görüp isimlendirmek de erkeğin işi olur. Dış dünyada kurallara, düzene ihtiyaç duyan insan bunları yaparken erkeği temel alarak düzenleme yapar. Bu noktada dil, kadının bulunmadığı bir alanda kadına ait ifadeleri içermemiş; zira kanunları koyan ve uygulayan, kamusal hayata yön verenler erkekler olunca dil de onların aracı haline gelmiş ve bu aracı diledikleri gibi kullanmışlardır. Böylece erkek alanı ile kadın alanı ayrılırken dil de erkek lehine değişime uğrar ve kültürle birlikte dil de erilleşmeye başlar. Dış dünyayı kendi söylemiyle dile getiren erkek, eylem olarak aktif olduğu gibi söylem olarak da aktif olur. O halde görülmektedir ki dil, masum ve yansız değildir; egemen ideolojinin anlam yüklemeleriyle donanmış bir araçtır. Egemen ideoloji de ataerki olunca kadın bu söylem çerçevesi dışında kalır. Dilin gücü ve derinliği nedeniyle de kadın kamusal alanda yer edinmeye başladığında bile bunu erkek egemen bir dil üzerinden yapmak zorunda kalır.

Bu ifadelere dayanarak, erkeğin kamusal alanda aktif olması ve bu bakımdan dili eril bir şekle sokması; sözlü edebi ürünlere de yansıyarak karşılığını bulmuştur, demek hatalı olmayacaktır. Sözlü edebi ürünlerin ataerkil bir toplum yapısını yansıttığını ifade eden Duman'a göre (2023: 10) metinlerde erkekliği idealize eden "eril" bir dilin olduğu ifade edilebilir. Bu eril dil, sonraki dönemlerdeki anlatılarda varlığını sürdürerek toplumun düşünce biçiminin ana aksı haline gelmiştir.



Erkek egemen bir düzende teşekkül eden destanlarda erkek hegemonyası, kahramanların söylemleri içerisinde kendine yer bulmakta ve varlığını dil üzerinden devam ettirmektedir. Bu bakımdan erkek hegemonyası ve söylemin kesiştiği nokta bu çalışmanın ana temasını oluşturmakta ve söylem üzerinden hegemonyanın nasıl kurgulandığı anlaşılmaya çalışılmaktadır. Neticede sözlü edebi ürünlerin alt katmanında yer alan ipuçları okunarak topluma egemen olan ideoloji hakkında fikir sahibi olunabilmektedir. İşte söylem incelemesi, bu ideolojik yapıyı ortaya koymayı amaçlamaktadır. Sözlü edebi ürünlerden biri olan destanlarında, ataerkil bir zihin yapısı içerisinde doğduğu bilinmektedir. Bu bakımdan destanlardaki eril söylemin incelenmesi, topluma hâkim olan ataerkil ideolojiyi ve erkek hegemonyasını anlamamıza katkı sağlayacaktır. Bu düşünce ile destan kahramanlarının eril söylemi kullanarak oluşturmaya çalıştıkları baskı incelenerek, hegemonik erkeğin hem kendi cinsi hem de karşı cinse karşı kullandığı söylem örnekleri sınıflandırılarak çalışmanın ana noktasını oluşturmuştur. İncelememizin ana eksenini oluşturan eril söylem; Oğuz Kağan, Dede Korkut ve Köroğlu destanları örneklemine araştırılmıştır. Oğuz Kağan, tarihimizin en eski devirlerine uzanan özelliği ile Türk kültür ve tarihinin en önemli destanı olarak görülmektedir. Dede Korkut ise Fuad Köprülü'nün belirttiği üzere bütün Türk edebiyatına bedel bir eser olarak nitelenir. Köroğlu, tüm Türk dünyasında tanınan ve farklı varyantlara bürünerek çok geniş bir coğrafyada anlatılan bir kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna ilaveten söz konusu destanlar Anadolu coğrafyasında da varlığını sürdürmektedir. Bir diğer özellikler ise örneklem olarak seçilen bu destanların erkeklik alanı ile ilgili önemli bilgiler edinilebilecek materyaller olmalarıdır. Yani Oğuz Kağan, Dede Korkut ve Köroğlu destanları, destan devrindeki Türk toplumunun ideal erkek zihniyetini göstermede zengin kaynaklar arasında yer alır. Bu destanlarda yer alan büyük kahramanlar ve onların söylemleri incelenerek, Türk toplumunun hegemonik erkeklik algısı da anlam kazanacaktır.

1. Eril Söylem Üzerinden Hiyerarşinin Kurulması

1.1. Söylem Üzerinden Kadına Karşı Kurulan Hegemonya

Ataerkil toplumlarda erkeklerin egemen bir güç konumunda bulundukları bilinen bir gerçektir. Bu vesileyle erkek cinsi hiyerarşik olarak da kadından üst konuma konuşturılmaktadır. Hem özel alanda hem kamusal alanda erkek öncelikli olarak kendine yer bulmaktadır. Erkek, hiyerarşideki bu yerini kazanmada doğuştan hakkı olduğunu düşünmekle beraber zaman zaman hegemonyasını söylem üzerinden de oluşturmaktadır. Eril bir hayat tarzı, eril bir söylemi tetiklemiş ve toplum, destan kahramanlarını eril bir söylem ile konuşturarak hegemonik ataerkil düzenin varlığını devam ettirmiştir. Elbette bu söylem ilk olarak karşı cinse yani kadına karşı kullanılmaktadır. Zira erkeklik, yanlış bir kanı ile kadınlığın tam karşısında yer alır fikrinden beslenmektedir. Belki de zaman zaman anlayamadığı bir varlıktan -kadından- korkan erkek, onu baskılamak stratejisi ile psikolojik bir hileye başvurmuş, eril söylem ile bu hilesini doğal bir görünüme büründürmüştür. Bu doğal görünüm kadınların da zamanla bu duruma alışmasına ve söz konusu durumu kabullenmesine neden olmuş, böylece eril söylem farkedilmeden kadınlar tarafından da desteklenen bir duruma dönüşmüştür. Böylelikle Tunç'un (2020: 472-501) da ifade ettiği



gibi iktidar konumunda bulunan erkek cinsinin, kendisini “muğlak” bir alana çekerek karşıt kutupta yer alan kadınları, hiyerarşide “aşağı itmeye” çalıştığı anlaşılar. Başka bir deyişle toplumun geneline hâkim olan ataerkil söylemin, iktidar konumunda bulunan erkekliği tanımlamaktan ziyade kadınlık mefhumunun ne “olduğuyla” veya “olmadığıyla” daha çok ilgilendiği ve asıl öznesi olan erkekliği ancak bu suretle, yani kadınlığın tam karşısına konuşturarak açıklamaya çalıştığı görülür. Bunun neticesi olarak söylemsel alanda kurulan basit analogilerle birlikte, erkeklerin kültürel bir tutum eşliğinde hiyerarşik olarak yukarıya çekilip “kayırdıkları”; buna mukabil kadınların ise, sistematik olarak ötekileştirilip aşağı itildikleri anlaşılar.

Erkeğin hegemonyasını kurarak hiyerarşide yükselmesi için başvurduğu söylemlerden biri olarak tehdit dili karşımıza çıkmaktadır. Kan Turalı, düşmanla mücadele ederken kendisine yardım eden kişinin Selcen Hatun olduğunu öğrenince ona şöyle seslenir:

“Oğuzun ela gözlü kızı gelini destan anlattığında

Herkes sözünü söylediğinde

Sen orada durasın övünesin

Kan Turalı perişan oldu

At arkasına aldım çıktım diyesin

Gözüm döndü gönlüm gitti

Öldürürüm seni” (Ergin, 2017: 155)

Yardıma sayesinde kurtulmasına rağmen Kan Turalı’nın, Selcen Hatun’a tehdit söylemi ile adeta gözdağı vermesi esasen onun bir kadın tarafından kurtarılmasının konuşulduğu yerde erkekliğinin zedeleneyeceğinden ettiği endişeden kaynaklanmaktadır. Yani Oğuz toplumunun nazarında bir yiğidin, zor durumdan bir kadın eli ile kurtulması onun erkeklik şan ve şerefine zedeleyecek bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kültür içerisinde konuşan Kan Turalı, söz konusu aşağılanmaya maruz kalmamak için tehdit söylemine başvurarak sevdiği kadına dahi minnet etmeyeceğini göstermiştir. Burada dikkat çekici bir nokta daha vardır ki, Selcen Hatun’un Kan Turalı’ya cevabıdır: “Beg yiğit, öginürise er öginsün, aslandur, Öginmeklik avratlara bühtândur, Öginmegile avrat er olmaz.” (Ergin, 2017: 156). Yukarıda belirtildiği gibi Selcen Hatun, Kan Turalı’nın söylemini destekleyerek kendinin hiyerarşide erkeğin altında olması gerektiğini kendi söylemi ve rızasıyla kabullenmiştir.

Egrek, kardeşi Segrek ile ilgili kendisine daha önce bir şey söylemeyen ve bu durumu saklayan annesine karşı “Kara çelik öz kılıcımı çekeydim, birdenbire güzel başını keseydim, alca kanını yeryüzüne dökeydim” (Ergin, 2017: 202) diyerek esasen Kan Turalı’nın söylemine benzer bir ifade kullanmıştır. Kendini kadından üstün konumda gören erkek, hoşlanmadığı bir durumla karşılaşınca annesi dahi olsa tehditkâr bir dile başvurmakta ve eril söylem kanalına geçmektedir. Aynı örnek Köroğlu’nda Hasan Bey’in annesine, babasının kim olduğunu sorduğunda “Ana bana doğru söyle! İnkâr edersen eğer, o değnek bir tane sana vururum. Ana, tecelline. İster öl, ister kal.” (Kaplan vd, 1973: 110) sözlerinde de kendini göstermektedir.



Dirse Han, Bayındır Han'ın toyuna katıldığında çocuksuzluğu yüzüne vurulmuş ve bu üzüntü evine döndüğünde hiddete dönüştürerek hanımına tehdit söylemi ile konuşmuştur:

“Han kızı yerimden kalkayım mı

Yakan ile boğazından tutayım mı

Kaba ökçemin altına atayım mı

Kara çelik öz kılıcımı elime atayım mı

Öz gövdenden başını keseyim mi

Can tatlılığını sana bildireyim mi

Alca kanını yer yüzüne dökeyim mi

Han kızı sebebi nedir söyle bana

Müthiş gazap ederim şimdi sana” (Ergin, 2017: 23-24)

Erkeklik, tam da etik boyutu içinde, yani er, erdem, şeref meselesinin özü olarak, şerefın korunması ve arttırılmasının esası olarak, fiziksel erillikten ayrılmaz haldedir; özellikle de gerçekten ‘erkek’ olan erkekten beklenen ‘erkek zürriyetinin bolluğu’ gibi, cinsel kudret gösterileri aracılığıyla (Bourdieu, 2015: 23). Neticede Dirse Han, erkek cemaatinde dile getiremediği öfkesini evine geldiğinde hanımına karşı eril bir söylem ile çok sert vurgular. Hanımını şiddetle ve öldürmekle tehdit ederek çocuksuzluğun sebebini öğrenmeye çalışır.

Kahramanların, kadını tabiri caizse ‘ezik’ ve ‘gücsüz’ görerek buna uygun dil geliştirdikleri de destanlarda karşılaşılan bir diğer eril söylem örneğidir. Köroğlu’nun vekili sayılan Köse Kenan, Dana Hanım ile güreş tutacağı zaman, Dana Hanım ona niçin kisbet giymediğini sorduğunda; “Sen kisbetli, ben kisbetsiz. Bugün, sen kadınsın, ben erkeğim; ben senin meydanında kisbet giysem, bana ardır. Maksat seni kisbetsiz yıkmak” (Kaplan vd, 1973: 72) diye cevap verir. Köse Kenan’ın bu söylemi Dana Hanım’ı eksik gördüğünü ve bir erkek olarak kendisinin bir kadından doğal olarak üstün olduğuna inandığını ortaya koymaktadır.

1.2. Söylem Üzerinden Erkeğe Karşı Kurulan Hegemonya

Ataerki sadece kadını baskı altına almamakta bunun yanında erkek üzerinde de baskı yaratmaktadır. Hegemonik erkekliğin özellikleri arasında diğer erkekler üzerinde kurulan tahakküm önemli bir rol oynamaktadır. Zira Connell’in (2016: 268) ifade ettiği gibi hegemonik erkeklik kadınlarla ilgili olduğu kadar ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleriyle de ilgili olarak inşa edilmektedir. Bu ikincil plana itilmiş erkeklikleri; suç ortağı erkeklikler, madun erkeklikler ve marjinal erkeklikler olarak tasnif etmektedir. İşte bu erkeklikler üzerinde kurulan hegemonik baskı, söylem üzerinden gerçekleştirilmektedir. Böylelikle hegemonik erkek, diğer erkeklerin nazarında da yükselmekte ve yerini sağlamlaştırmaktadır.

Erkeğin kendi cinsi üzerinde kurduğu hegemonik söylem arasında şiddet dili yer almaktadır. Hegemonik kahramanın kullandığı bu tehditkâr söylem, diğer erkeklik biçimleri üzerinde tahakküm oluşturarak, kahramanın hiyerarşide yükselmesini sağlamaktadır. Oğuz



Kağan destanında Oğuz'un dört yana tebliğler göndererek "sizden itaat dilerim. Kim benim emirlerime baş eğerse, hediyelerini kabul ederek, onu dost edinirim. Kim baş eğmezse, gazaba gelirim: düşman sayarak, ona karşı asker çıkarır ve derhal baskın yapıp onu astırır ve yok ettiririm." (Bang, 1936: 17) sözleri, Şirvan ve Şamahı'ya elçi gönderdiğinde "ulaştığımız her ülke, bizden ne emredilmişse yerine getirdi. Geçtiğimiz yerlerde zapt etmedik bir ülke, boyun eğmeyen ve itaat yolunu tutmayan bir hükümdar bırakmadık. Eğer şimdi siz, kendi isteğinizle bize il olursanız, cevap göndererek kulluk göstermeniz gerekir. Şayet dikbaşlılık ve isyanda inat edecekseniz savaşa hazır olun" (Bang, 1936: 25) ifadeleri ve Frenk elçilerine "Eğer bize karşı koyabileceğinizi düşünüyorsanız savaşalım. Yok eğer karşı koymaya gücünüz yetmeyecekse itaat yolunu tutmaktan gayrisi yoktur." (Bang, 1936: 30) söylemleri onun kendi cinsi arasındaki hiyerarşide yüksek mevkide konumlandığını göstermektedir.

Yine Oğuz Kağan'ın İslami varyantında Derbend halkı kendisine gelip itaat ettiğinde ve af dilediğinde onlara "mademki suçunuzu böyle itiraf ettiniz ben de günahınızı bağışladım" (Togan, 1982: 28) diyerek, hiyerarşik üstünlüğünü bir kez daha sezdirmiştir.

Oğuz Kağan gibi şiddet söylemine başvuran bir diğer kahramanda, Seyit Battal Gazi'dir. İslam karşıtı azılı düşmanı Kayser'in kendisine mektup yazarak tehdit etmesi üzerine Battal'ın "Ey kafirler! Er iseniz bir daha hareket ediniz. Atan benden ne aldıysa, sen de onu alırsın." (Köksal, 2014: 184) cevabı hegemonik kahramanın kullandığı tehditkâr söylemin bir diğer örneğidir. Danişmend Gazi'de rakibine karşı benzer bir söylem geliştirecek ve kendini överken düşmanını tehdit ederek, erkek hiyerarşisinde kendini üst mevkiye konuşturacaktır:

"Didi benem işde ol sahib-kıran

Ol Melik Danişmend ü pehlivan

Bene uş kırıcı ol kafirleri

Uş kırayım yine siz kafirleri

Gel berü erlik nicedür gösterem

Ben dahı sen geldüğünü isterem

Gösterem erlik nicedür ben sana

Gel berü ya sana olsa ya bana" (Demir, 2004: 82-83)

Danişmend Gazi'nin tehdit söylemi destan boyunca sürecektir ve kafirler ile karşılaştığında kalıplaşmış olan şu söylemlerine başvuracaktır: "Benem Melik Danişmen Gazi, bugün elimden kanda iletisin boğazı, tez imdi iman getür, açma razı. Yohsa kılıçdan aman bulamazsın." (Demir, 2004: 123) "İman getürüp müslüman olasız, ilinüz, vilayetünüz ile ölümünden kurtulasız. Ve illa ne sizi koram ve ne çerinizi koram. Cümlemenüzi kılıçdan geçürem. Söyle kim aslınızdan bir diri kişi komayam." (Demir, 2004: 128)

Eril söyleme başvuran erkeklerin bunu birbirlerini aşağılamak için kullandıkları da görülmektedir. Salur Kazan ve Şöklı Melik'in karşılıklı söyleşmesinde dikkat çekici ifadeler yer alır. Bunlardan biri Şöklı Melik'in Kazan'ın annesi için sarf ettiği cümlelerdir. Şöklı Melik,



kaçırdığı Kazan'ın annesini, bir erkeğe vereceğinden ve böylece annesinin bir kâfir tarafından hamile bırakılacağından bahseder. Buna karşılık Kazan'ın yanındaki Karacık Çoban ise "dölünü almaktan sefan var ise Şökli Melik, kara gözlü kızın var ise, getir Kazana ver, bre kâfir senin kızından oğlu doğsun" (Ergin, 2017: 55) diye cevap verir. Bu ifadeler erkeklerin birbirlerini aşağılamak ve birbirlerinin onurunu kırmak için başvurdukları eril söyleme örnektir. Burada dikkat çekici olan kısım bu aşağılama kadın üzerinden yapılmakta ve namus davası güdülmektedir. Günümüzde de devam eden bu tavır, dönemin erkeklik algısında da varlığını göstermektedir. Kadın bedeni ve cinselliği, erkeklerin birbirleri ile olan ilişkilerinde kurmak istedikleri üstünlüğe, hiç alakası olmadan alet edilmiştir.

Yukarıdaki örneğe benzer şekilde Köroğlu'nda da Telli Nigar'ın yedi erkek kardeşi onun kaçmasından sonra herhangi bir girişimde bulunmamışlardır. Ama bağbancı, kadın elbisesi getirip bunların önüne atarak, onlara "bundan sonra çarşıya çıkıp da erkekler arasına girmeyin! Leçekleri, oturun örtün başınıza kadın gibi. Erkek olsanız, çıkarsınız. Bacınızın uğuruna gidersiniz." (Kaplan vd, 1973: 154) demektedir. Yine kadın üzerinden erkekliğin aşağılanmasını gösteren eril söylem karşımıza çıkmaktadır. Bir erkeğe hakaret, onun kadın gibi olması söylemi üzerinden yapılmaktadır. Bu durumun bir diğer örneğini Seyit Battal Gazi'de görmekteyiz. Şamesep ve Ali karşılaşmasında, Şamesep, Ali'yi aldatarak saldırır ve onu yaralar. Ali ah eder ve "Ey avrat! Melun gafletle adama mı saldırırlar." (Köksal, 2014: 112) diye sitem etmektedir. Ali'nin bu söylemi, hile yaparak saldırmanın kadın vasfı olduğu zihniyetini göstermesi bakımından önem arz etmektedir. Kayser, aklını kaybettiğinde Battal Gazi, bir doktor kılığında kendisine gelir ve koynundan bir hokka çıkararak Kayser'in yüzüne gözüne sürer. Kayser kendine geldiğinde saçının, sakalının ve kirpiğinin döküldüğünü görür. Burada anlatıcı Kayser'i kadına benzeterek "bir çolak karı görünümünü aldı." (Köksal, 2014: 156) benzetmesini kullanarak, erkeği aşağılamayı kadın üzerinden gerçekleştirmektedir.

2. Eril Söylem Üzerinden Kadının Aşağılanması

Hayatın her alanında kadını baskı altına alarak ikincil konuma iten erkek bunu söylem üzerinden de gerçekleştirmektedir. Erkek, kadını aşağılayacak bir söyleme başvurarak adeta kadını da buna inandırmış ve kadın üzerinde uzun süren psikolojik bir tahakküm oluşturmuştur. Bazı söylemler üzerinden kadını aşağılayan erkek, bunu kadının güçsüz ve aciz olduğu fikri üzerinden gerçekleştirmektedir. Beyrek'in, Banı Çiçek ile güreş sahnesinde Banı Çiçek'i alt edemediği görülür. Bunun üzerine Beyrek kendi kendine şöyle düşünür: "bu kıza yenilecek olursam kudretli Oğuz içinde başıma kakınç, yüzüme dokunç ederler" (Ergin, 2017: 69) Beyrek'in bu söyleminde dile gelen düşüncesine göre kadın, zayıf bir varlık olarak görülmektedir. Güçsüz bir varlık karşısında yenilgiye uğramak ise erkek cemaatinde hoş karşılanacak bir durum değil, aksine erkek için utanç kaynağı olacaktır. Yine Beyrek için dünürücü olarak Dede Korkut, Banı Çiçek'in abisine gönderilir. Banı Çiçek'in abisi ile görüşen Dede Korkut, geriye döndüğünde Oğuzların, ona getirdiği haberi merak ederek "Dede oğlan mısın kız mısın?" (Ergin, 2017: 67) diye sorması, iyi ve kötünün esasen erkek ve kadınla olan bağlantısını göstermektedir. Bu söylemde oğlan, iyi haberle; kız ise kötü haberle ilişkilendirilerek kadının önemsizleştirildiği görülmektedir.



Kadının önemsizleştirilerek aşağılanması söylemi Köroğlu'nda da karşımıza çıkmaktadır. Köroğlu'nun Han Nigar'ın yanından ayrılırken ona verdiği vasiyet şu şekildedir:

“Benden bir evlad olur, kız olur, oğul olur bilmem. Allah bilir. Kız oldu ise, adını sen koy! Ne koyarsan koy! Yok, oğul evladı oldu ise, adını Hasan Bey koyarsın. Benim bu oğlan büyüüp, akıl kemal olduktan sonra, baban Köroğlu'dur diyesin; babanın Çamlıbel'i vardır diyesin. Eğer benim evladım ise, gelir benim yurduma sahiplik eder. Yok, kız olur, adını ne koyarsan koy! Akıl buluş olduktan sonra, kimi istersen, ucuz pahalı deme ver gitsin!” (Kaplan vd, 1973: 101)

Köroğlu'nun söylemi, kadının ikinci planda olduğunu erkeğin ise öncelik olduğunu açıkça göstermektedir. Doğacak çocuğun kız olması durumunda adını bile koymaya tenezzül etmez Köroğlu. Yine Han Nigar'la olan tartışmasını, Köse Kenan'a anlatırken “kadın kısmı da sağı solu bilmez. İleriyi geriyi düşünmez” (Kaplan vd, 1973: 186), “derlerdi ki, kadınların akli noksandır, ben inanmazdım. Meğer hakikaten öyle imiş.” (Kaplan vd, 1973: 214) sözleri onun kadına bakış açısını yansıtan ve kadını dolaylı yoldan aşağılayan söylemine verilebilecek diğer örneklerdir. Aynı şekilde anlatıcının “kadının saçı uzun akli noksandır” (Kaplan vd, 1973: 442) sözleri de Köroğlu'nun söylemi ile eş değer diğer bir örnektir.

Demircioğlu, Reyhan Arap ile karşılaşmasında, Reyhan Arap'ı yakaladığında ona “kötü avratlar gibi niçin bakarsın yüzüme?” (Kaplan vd, 1973: 38) diye sormaktadır. Demircioğlu'nun, bu söylemi, Reyhan Arap'ın erkekliğine dil uzatarak onu kadınlaştırdığını ve kendi galibiyetini, ancak bu şekilde ifade etmeyi seçtiğini göstermektedir (Tunç, 2020: 531).

Köroğlu'nun meclisinde 366 keleş otururken biri olur da gülerse, Köse Kenan onu çağırıp şu soruyu sorar: “Burda oturan hepsi erkek. Kimin üstüne güldün?” (Kaplan vd, 1973: 79) Köse'nin bu söylemi gülünecek bir durumun ancak kadınlarda bulunduğunu çağrıştırmakta ve eğer birisiyle alay edilecekse onun erkek olmaması gerektiğini yansıtmaktadır. Yine Köse'nin, Köroğlu'na Hasan Bey ile karşılaşmasında “yiğit isen, buyur meydan; karı isen dur!” (Kaplan vd, 1973: 121) sözleri, cesaretin erkeklikle, korkaklığın ise kadınlıkla bağdaştırıldığını gösteren bir söylem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kadını aciz olarak gösteren tek başına kaldığında çaresiz olabileceğini düşünen erkek zihniyetinin yansımasını Han Nigar'ın kardeşlerinin Köroğlu ile konuşmasında da görürüz. Han Nigar'ın kardeşleri Köroğlu'na: “atını aldın da bir yana cenk etmeye gittin. Bizim bacımızı kime teslim edip gideceksin? Bir tek kadın, bir Çamlıbel, ne yapar? Ahan, sen koçakların aldın da düşmanın üzerine gittin, bu karıyı kime bırakır gidersin?” (Kaplan vd, 1973: 101) diyerek bir kadının kendi başına herhangi bir işi başaramayacağını ima eden bir söyleme başvurmuşlardır.

3. Eril Söylem Üzerinden İdealle Edilen Erkeklik

Erkeklik hayatın her alanında kendini yeniden kurgulayarak devam ettirmektedir. Düşüncede ve davranışta olduğu kadar söylem üzerinden de erkeklik olgusu devam etmekte



ve toplumsal cinsiyet kültürü bu şekilde oluşmaktadır. Destan kahramanları, sadece davranışsal olarak değil söylem olarak da erkekliklerini belirtmekte ve ideal erkek profilini söylem üzerinden çizerek toplumun erkekliğe bakış algısını etkilemektedir. Kahramanların sahip oldukları bu söylem neticesinde ait oldukları topluma özgü toplumsal cinsiyet normları da şekillenmektedir. Böylece o toplumun üyeleri bu normlara uyarak erkeklik ya da kadınlıklarını kazanıp sürdürebilmektedir.

Deli Dumrul'un "benden deli, benden güçlü er var mıdır ki çıksın benimle savaşsın, benim erliğim, bahadırılığım, kahramanlığım, yiğitliğim Rum'a, Şama gitsin, ün salsın" (Ergin, 2017: 125) sözleri Deli Dumrul'un erkekliğe cesaret olarak bakışını gösteren bir söylem olarak karşımıza çıkmaktadır. Zaten kendisi de "benim erliğim" diyerek erkekliğini kastetmektedir. Cesareti o denli büyüktür ki "Azraili benim gözüme göster, savaşayım, çekişeyim, mücadele edeyim" (Ergin, 2017: 126) diyecek kadar gözü karartmıştır. Deli Dumrul'un yukarıdaki söylemleri analiz edildiğinde, onun ideal erkekliğinin cesaret ve gözü peklik ile paralel bir çizgi sergilediği anlaşılmaktadır.

Yeri geldiğinde her ne kadar hile ve yalana başvursa da Köroğlu'nun "erkekler sözüne sahip olur" (Kaplan vd, 1973: 27) söylemi, ona toplumun öğrettiği bir cinsiyet normudur. Aslında bu örnek bize ilginç bir durumu da göstermektedir. Köroğlu, yeri gelince hile yapan ve yalan söyleyen hatta sözünden dönen de birisidir. Ama iş erkekliği anlatmaya gelince "erkekler sözüne sahip olur" düsturuna bağlı olduğu görülür. Yani her ne kadar uygulamasa da eril söylem ile devam edegelen erkeklik normları, Köroğlu'nu bu konuda eğitmiş ve eril bir kültür bu şekilde varlığını devam ettirerek süregelmıştır. Aynı söylem Hasan Bey'in "söz, erkeklerin ağzından çıkar" (Kaplan vd, 1973: 108) söyleminde de görülmektedir. Erkeklik ile sözünde durma bağintısını kuran bir diğer kahraman da Battal Gazi'dir. Onun "Er olan sözünden dönmez" (Köksal, 2014: 207) söylemi, erkekliğin sözünde durma olarak görüldüğünü gösteren bir diğer örnektir.

Eril söylem hayatın içerisine o kadar yerleşmiştir ki, Köroğlu'nun, Bolu Beyi'ne "senin gibi bir leke elinde ölmekten ise, bir yüksek, erkek, yiğit kadının elinde ölmek benim için daha iyidir" (Kaplan vd, 1973: 539) ifadelerinde görüleceği üzere, kadın övülürken bile eril dile başvurulmuştur. Aynı durum Dönek Hanım'dan bahsedilirken de görülmektedir. Lala'nın kızı Bolu Beyi'nin sevdiği Dönek Hanım'dan bahsederken onunla ilgili "hakikat kadın amma sözü erkek sözü" (Kaplan vd, 1973: 541) diyerek yine erkek özelliklerine sahip kadını idealleştirmiştir. Burada sözü erkek olan karakterin isminin Dönek olması ayrı bir ironi oluştursa da ilginç olan bir başka nokta ideal kadının erkek özelliklerine sahip olmasında yatar. Yani toplum kadının bile erkek gibi olanını sever. Kadın, cesur olmalı, güçlü olmalı, sözünde durmalı, yiğit olmalı gibi vasıflar taşınmalıdır. Bu vasıflar her nedense erkeklere özgü olarak görüldüğü için ancak bunu taşıyan kadınlar anlatmalarda ön plana çıkabilmektedir. Benzer bir örnek de Telli Nigar ile Hasan Bey'in konuşmasında yatar. Telli Nigar, Hasan Bey ile konuşurken "Kendim kadın, amma sözüm erkektir ha" (Kaplan vd, 1973: 144) demektedir. Yani kadını döneklik ile erkeği ise sözünde durma, dürüstlük ile ilintilendirdiği görülmektedir. Yani söz, erkek ile sembolize edilmiştir, sözünü tutma ve dürüstlüğü erkeklik vasfı olduğu çağrıştırılmıştır.



Köroğlu destanını anlatırken Behçet Mahir'in ara sözleri de kaydedilmiştir. Bu arasözlerden birinde "Erkek her yana dal atar. Çünkü neden? Erkektir." (Kaplan vd, 1973: 142) söylemi toplumun erkeklik algısını göstermede ipuçları barındırmaktadır. Anlatıcının söylemi incelendiğinde erkeğin havai olması ve pek çok kadına meyil etmesi, onun erkek olarak yaradılışına bağlanmakta ve bu durum doğalmış gibi gösterilmektedir.

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere idealize edilen erkeklik, eril söylem ile somutlaştırılmakta ve söylem üzerinden ideal erkeğin özellikleri dile getirilmektedir. Deli Dumrul'un söylemi bir erkeğin cesur olması gerektiği fikrini aşımlarken, Köroğlu Destanı kahramanlarının söylemlerinde ise erkekliğin sözünde durma ile olan bağlantısına sıkça vurgu yapılmıştır.

4. Erilleşen Kadın Söylemleri

Erkek olmak ve erkekliği sürdürmek için bazı sorumlulukları yerine getirmek gerektiği toplumda yer etmiş bir gerçektir. Fedakârlık gösterilerek ve çaba harcanarak elde edilen bir erkekliğin elbette kazançları da olmaktadır. Bu kazançlardan biri, erkeğin, toplumda baskın rolü üstlenmesi ve bu hakkı kendinde görerek hegemonyasını kendi dışında olan varlıklara kabul ettirmek istemesinde görülmektedir. Aslında dikkatlice bakıldığında bu gayet açık bir şekilde gözümüzün önünde durmaktadır. Erkek, sadece kadın üzerinde değil, diğer varlıklar ve hatta tabiat üzerinde bile kontrol edici bir rol oynamaktadır. Kadını baskı altına alan erkek, aynı baskıyı hayvanlar üzerinde de yaratmış hatta bununla yetinmeyerek tabiatı da kendi iradesi yönünde şekillendirmiştir. Günümüzde bu durum şekil değiştirmiş olarak varlığını sürdürmekte, feministlerin de çokça eleştirdiği ve iş hayatında meydana gelen 'cam tavan' sendromu buna örnek teşkil etmektedir.

Erkek hegemonyası altında ezilen kadınlar varlıklarını yeterince hissettirememiş ve esasen sadece iş hayatında değil hayatın her alanında cam tavan denen görünmez bariyerlere takılmışlardır. Bu engeli kadın olarak aşamayacaklarının farkına vardıklarında ise, eril dile başvurarak, varlıklarını göstermenin bir yolunu bulmuşlardır.

Destanlarda da sözü edilen durumun örnekleri karşımıza çıkmakta, kadın karakterler varlıklarını hissettirmek ve pasif bir konumdan aktif bir role bürünmek için eril söylemi kullanmaktadır. Bunun örneklerinden biri olarak Dirse Han'ın hatunu görülmektedir. Dirse Han'ın hatunu, ava babası ile giden oğlunun avdan dönmediğini görünce Dirse Han'ın karşısına geçerek şunları söyler:

"Han babamın katına ben varayım

Ağır hazine bol asker alayım

Azgın dinli kâfire ben varayım

Paralanıp cins atımdan inmeyince

Yenim ile alca kanımı silmeyince

Kol but olup yer üstüne düşmeyince

Yalnız oğul yollarından dönmeyeyim" (Ergin, 2017: 30)



Esasında Dirse Han'a karşı çıkmayan bir kadın rolünü oynarken gördüğümüz bu karakter, söz konusu evladı olduğunda pasif rolden çıkarak Dirse Han'ı neredeyse aşağılayacak seviyeye varan sözleri kullanmaktan çekinmemiştir. Dirse Han karşısında heybete bürünerek onun yapamadığı davranışı kendinin yapabileceği imasında bulunmakta ve bu durumu eril söyleme başvurarak gerçekleştirmektedir.

Buna çok benzer bir durum Burla Hatun'un söyleminde de karşımıza çıkmaktadır. Kazan ile ava giden Uruz'un geri dönmemesi üzerine Burla Hatun da Kazan'ın karşısında hemen hemen aynı cümleleri tekrarlar:

“Bir oğul tutturdunsa söyle bana
Han babamın yanına ben varayım
Ağır asker bol hazine alayım
Paralanıp cins atımdan inmeyince
Yenim ile alca kanımı silmeyince
Kol but olup yeryüzüne düşmeyince
Yalnız oğul haberini almayınca
Kâfir yollarımdan dönmeyeyim” (Ergin, 2017: 111)

Dirse Han'ın hanımı gibi Burla Hatun'da Kazan'a normalde karşı çıkmazken, evladı söz konusu olduğunda maskülen bir tavır içerisine girmiş ve eril söylemden faydalanmıştır.

Banı Çiçek'in Beyrek'i avlanırken görmesi ve dadılarına “bu kavat oğlu kavat bize erlik mi gösteriyor, varın bundan pay isteyin.” (Ergin, 2017: 68) sözleri; yine Selcen Hatun'un, gelen düşmana karşı Kan Turalı ile birlikte savaşmak istemesi: “Bey yiğit, baş esen olsa börk bulunmaz mı olur, bu gelen kâfir çok kâfirdir, savaşalım, dövüşelim, ölenimiz ölsün, sağ kalanımız otağa gelsin.” (Ergin, 2017: 152) sözleri de eril söyleme örnek gösterilebilmektedir.

Diğer kadın karakterler düşünüldüğünde yukarıda örnekleri verilen kadın kahramanların eril söylem ile varlıklarını hissettirebildikleri esasen daha net görülmektedir. Örneğin Oğuz Kağan'da yer alan Oğuz'un eşleri silik birer rolde karşımıza çıkmakta, sesleri duyulmamaktadır. Onlar erkek kahramanın macerasının içerisinde birer figüran olarak bazen var bazen yok olurlar. Ama Burla Hatun, Selcen Hatun, Banı Çiçek ve Dirse Han'ın hatunu yeri geldiğinde eril dili kullanarak erkekleşmekte ve kendilerini ön plana çıkarmakta ve bu yüzden Türk kültüründe güçlü kadın sembolü olmayı hak etmektedirler.

SONUÇ

Bireyin biyolojik cinsiyetinin 'kader olduğunu düşünen heteronormatif anlayış; feminizmin direnişi ile sarsılmış ve bireyin biyolojik cinsiyetinin yanında, içinde yaşadığı kültürün normlarına uygun olarak gelişen toplumsal cinsiyet kültürü şekillenmiştir. Toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyet ile bağıntılı olarak bireyin sosyalizasyon sürecinde içinde yaşadığı toplumun ideallerine uygun olarak oluşturduğu cinsiyet normlarının kazanımı olarak açıklanabilir. Erkeklik de kadınlık gibi toplumsal cinsiyetin bir



kategorisidir. Birey içinde yaşadığı toplumun erkeklik normlarına uygun davranarak 'adam' olmaktadır.

Dil, toplumların düşünce dünyalarını yansıtmada önemli bir araç görevi üstlenir. Dilin yansıttığı bu düşünce dünyası içerisinde toplumun cinsiyet algısı da yer alır. Bu bakımdan dili etkileyen unsurlar arasında cinsiyet değişkesi önemli bir yer tutmaktadır. Kadın ve erkekler aynı dili konuşmalarına rağmen farklı söylemler meydana gelir. Böylelikle kadın ve erkek dili denebilecek kavramlar oluşmakta ve bu kavramları inceleyen bilim dalı olarak toplumdilbilimi alanı karşımıza çıkmaktadır.

Bir insanın eylemleri, belirli bir söylem içerisinde anlam bulduğundan söylem incelemesi, bireylerin hatta toplumların fikri yapılarını anlamlandırmada araştırmacılara fayda sağlamaktadır. Dil, egemen ideolojiyi yansıttığına göre söylem analizinden faydalanılarak söz konusu ideoloji hakkında fikir sahibi olunabilmektedir. Konumuz açısından bu ideoloji, ataerkil zihniyete sahip olan toplumun hegemonik söylemi olarak tasvir edilebilir. Yani ataerkil bir toplumda söylem de eril bir hal almakta ve ataerkinin aracı olan hegemonya bu şekilde varlığını devam ettirmektedir. Destan kahramanlarının söylemleri incelenerek dil üzerinden hem kendi cinsleri hem de karşı cins üzerinde oluşturdukları hegemonya ile meydana getirilen hiyerarşi çözümlenebilmektedir.

Ataerkil toplumlarda erkeklerin egemen bir güç konumunda bulundukları göz önüne alındığında erkek cinsinin hiyerarşik olarak da kadından üst konuma konuşlandırılması doğal bir hal almaktadır. Erkek, hiyerarşideki üst konumdaki yerini doğuştan gelen bir hak gibi görmekle beraber zaman zaman hegemonyasını söylem üzerinden de oluşturmaktadır. Bir bakıma erkek egemen zihniyet, eril bir söylemi tetiklemiş ve toplum, destan kahramanlarını eril bir söylem ile konuşturarak hegemonik ataerkil düzenin varlığını devam ettirmiştir. Elbette bu söylem ilk olarak karşı cinse yani kadına karşı kullanılmıştır. Hoşlanmadığı bir durumla karşılaştığında kadına karşı tehdit söylemine başvuran erkek, böylelikle kadını baskılayarak geri plana itmiştir. Elbette ataerkil zihniyet sadece kadınlara karşı tehdit söylemi kullanmakla kalmamış, erkek üzerinde de baskı oluşturmak için eril söyleme başvurmuştur. Oğuz'un rakip erkeklerle karşı kullandığı şiddet dili, erkeğin kendi cinsi üzerinde söylem üzerinden kurmaya çalıştığı hegemonyasını örneklemektedir. Bunun yanında kadınsı özelliklerin bir erkeğe yüklenerek onun hiyerarşideki yerini düşürme çabası da söylem üzerinden gerçekleştirilen diğer bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kamusal ve özel alanda kadını baskı altına alarak ikincil konuma iten erkek bunu söylem üzerinden de gerçekleştirmiştir. Erkek, kadının güçsüz ve aciz olduğu fikri üzerinden hareket ederek kadını ötekileştiren bir söyleme başvurmuştur. Köroğlu ve keleşlerinin söylemleri incelendiğinde, kadının aciz ve düşkün bir yapıda olduğunun düşünüldüğü gözler önüne serilecektir. Destan kahramanları, sadece davranışlarıyla değil söylem olarak da erkekliklerini dile getirmekte ve idealize edilen erkek profilini söylem üzerinden çizmektedirler. Bir bakıma kahramanların söylemlerinde, ideal erkeğin nasıl olması gerektiğine dair ip uçları bulunmaktadır. Dede Korkut Hikayelerinin kahramanlarının söylemi bir erkeğin cesur olması gerektiği fikrini vurgularken, Köroğlu



Destanı kahramanlarının söylemlerinde ise erkekliğin sözünde durma ile olan bağlantısına sıkça vurgu yapılmıştır.

Eril söylemin sadece erkeklere has olmadığı yer yer bazı kadın kahramanların da eril söyleme başvurdukları destanlarda karşımıza çıkmaktadır. Erkeğin eril söylem ile sahip olduğu bazı kazanımları gören kadın, varlıklarını hissettirebilmek için yer yer eril dile başvurmuşlardır. Burla Hatun, Selcen Hatun, Banı Çiçek ve Dirse Han'ın hatunu yeri geldiğinde eril dili kullanarak erkekleşmekte ve söylemleri ile kendilerini ön plana çıkarabilmektedirler.

Sonuç olarak Türk toplumunda diğer bireylerin örnek alabileceği rol model bir erkeklik algısı, söylem üzerinden kurgulanmaktadır. Bu eril söylem günümüzde hayatın her alanında gözlemlenebilmekte fakat geçmiş için bu mümkün görünmemektedir. Ancak bu durumu geçmişin toplumsal hayatını yansıtan destanları bir araç olarak kullanarak çözüme kavuşturabiliriz. Bu bakımdan destanlarda kahramanların başvurdukları eril söylemi ortaya koymak aslında geçmişten günümüze kadar erkeğin diğer varlıklar üzerinde kurduğu tahakkümü gözler önüne serecek ve bu tahakkümün söylem ile devam edegelen bir olgu olduğunu ortaya koyacaktır.

KAYNAKÇA

- ATAY, Tayfun (2012). *Çin İşi Japon İşi-Cinsiyet ve Cinsellik Üzerine Antropolojik Değıniler*. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- BANG, W. ve ARAT, Reşit Rahmeti (1936). *Oğuz Kağan Destanı*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- BOURDİEU, Pierre (2015). *Eril Tahakküm*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- CONNELL, Robert William (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ÇELİK, Gizem (2016). "Erkekler (De) Ağlar!": Toplumsal Cinsiyet Rollerı Bağlamında Erkeklik İnşası ve Şiddet Döngüsü", *Fe Dergi*, 8/2, ss. 1-12.
- ÇOLAK, Gülcan (2019). *Toplumdilbilimi*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- DEMİR, Necati (2004). *Danışmend Gazi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- DÖKMEN, Zehra (2021). *Toplumsal Cinsiyet-Sosyal Psikolojik Açıklamalar*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- DUMAN, Mustafa (2023). "Mitten Halk Hikâyesine Türk Halk Anlatılarında Hegemonik Erkekliğin Dönüşümü", *10. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi-Türk Halk Edebiyatı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- ERGİN, Muharrem (2017). *Dede Korkut Kitabı*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları



- GÜDEN, Menekşe Pınar (2006). *Dilde Cinsiyet Ayrımcılığı: Türkçe'nin İçerdiği Eril ve Dişil İfadeler Bakımından İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi SBE.
- GÜNGÖR, Berkan (2020). "Söylem Yaklaşımı Üzerine Bir Kavram Çalışması ve Eleştirel Söylem Analizi", *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi*, 2/2, ss. 1-11.
- KÖKSAL, Hasan (2014). *Battal Gazi Destanı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- KAPLAN, Mehmet, AKALIN, Mehmet ve BALI, Muhan (1973). *Köroğlu Destanı*, Ankara.
- NADİRGİL, Nadir ve ÖZCAN GÜLER, Derya (2024). "Türk Destanlarında Erkekliğe Geçiş Ritüelleri", *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 23, ss. 264-285.
- ÖZTÜRK DAĞABAKAN, Fatma (2019). *Toplumdilbilim*, Konya: Çizgi Kitabevi.
- TOGAN, Zeki Velidi (1982). *Oğuz Destanı*, İstanbul: Enderun Kitabevi.
- TUNÇ, Emrah (2020). *Anadolu Sahası Türk Halk Hikâyelerinde Erkeklik Temsilleri*, Doktora Tezi, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi SBE.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı: Bu yazı iki yazar tarafından hazırlanmıştır.

Destek ve Teşekkür Beyanı: Çalışma için herhangi bir kurum ya da kişiden destek alınmamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu çalışmada potansiyel bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için Etik Kurul Belgesi gerekmemektedir.



DERLEME MAKALELERİ/ REVIEW ARTICLES

BARTIN'DA GELENEKSEL ZEMBİL ÖRÜCÜLÜĞÜ VE GÜNÜMÜZDEKİ MODERN UZANTILARI

Traditional "Zembil Knitting" in Bartın and Its Modern Extensions Today

Elif TUZCUOĞLU YİĞİT*

ÖZ

Ülkemizde hasır örücülüğü olarak bilinen el sanatı üretildiğı bölgede yetişen hammaddeye bağılı olarak değışiklik gösterir. Bu çalışmada hasır örme sanatının Bartın yöresindeki örneğı üzerinde durulmuştur. Çalışmada yöre kadınlarının geleneksel el çantası olarak ördüğü "zembil örücülüğü" ile başlayan bu el sanatının geçmişı, bugünü ve hasır örücülüğü nezdinde modern hayata nasıl uyum sağladığı değerlendirilmiştir. Çalışmanın amacı bugüne kadar bilimsel çalışma yapılmayan Bartın "zembil ve hasır örücülüğü" sanatını halkbilim literatürüne kazandırmak, Bartın ilinde mısır soymuğı örücülüğü sanatını tanıtmak ve hâla yaşayan bir sanat olduğunu belgelemektir. Bu çalışma ile teknolojinin bu kadar hızlı geliştiğı bir çağda mısır soymuğından zembil ve hasır örücülük sanatının günümüzde modern tasarımlarla ünlü markalardaki uzantıları ortaya konmuştur. Çalışmada alan araştırması ve literatür taraması yöntemleri kullanılmıştır. Kaynak kişilerle derleme yapılmış olup icra ortamlarında bulunulmuştur. Kaynak kişiler usta-çırak ilişkisi göz önünde bulundurularak belirlenmiştir. Söz konusu el sanatının, küreselleşme ve teknolojik değışmeler gibi etkenler nedeniyle modern hayata ayak uydurduğu, malzeme değışikliği olsa da sanatın geleneksel bilginin taşınarak farklı bağlamlarda devam ettiğı tespit edilmiştir. Bartın'ın yaşayan en önemli el sanatlarından biri olan mısır soymuğından "zembil ve hasır örücülüğü" nün yöredeki son durumu kayıt altına alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bartın, el sanatları, bitkisel örücülük, zembil örücülüğü, sürdürülebilirlik.

ABSTRACT

The handicraft known as wicker weaving in our country varies depending on the raw materials grown in the region where it is produced. In this study, the example of the art of wicker weaving in the Bartın region is emphasized. In the study, the past, present and how this handicraft, which started with "zembil knitting", which was knitted by local women as traditional handbags, adapted to modern life in the eyes of straw weaving, was evaluated. The aim of the study is to introduce the art of Bartın "zembil and wicker knitting", which has not been scientifically studied to date, to the folklore literature, to introduce the art of corn husk knitting in Bartın province and to document that it is still a living art. With this study, the extensions of the art of corn husk and wicker weaving in famous brands with modern designs in an age where technology is developing so rapidly have been revealed. In the study, field research and literature review methods were used. Compilation was made with resource persons and performance environments were attended. Resource persons were determined by taking the master-apprentice relationship into consideration. It has been determined that the handicraft in question has adapted to modern life due to factors such as globalization and technological changes, and that although there are changes in materials, the art continues in different contexts by carrying traditional knowledge. The latest situation in the region of "zembil and wicker weaving" made of corn husks, one of the most important handicrafts of Bartın, has been recorded.

Keywords: Bartın, crafts, herbal knitting, zembil knitting, sustainability.

* Folklor Araştırmacısı, Doktora Öğrencisi, Bartın Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Bartın/TÜRKİYE, elif.yigit@ktb.gov.tr. ORCID: 0009-0001-4215-4396.



GİRİŞ

İnsanoğlu günlük yaşamını kolaylaştırmak ve en temel ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla geçmişten günümüze kadar sürekli üretmiştir. Bu ihtiyaçlar doğrultusunda ortaya çıkan araç ve eşyalar zamanla insanların estetik fikirleriyle yoğurulmuş ve sanat eserlerine dönüşmüştür. Birçok medeniyetin kültürel unsurlarından biri olan el sanatları da ihtiyaçların zamanla sanata dönüşmesinin sonucu ortaya çıkmıştır. El sanatları, bir toplumun kültürel mirasını ve estetik anlayışını yansıtan önemli değerlerden biri olmakla birlikte olduğu toplumun doğal çevrenin özellikleriyle yakından ilişkilidir. Çünkü el sanatları toplumun ihtiyaçlarına ve üretildiği coğrafyada yetişen doğal hammadde varlığının çeşitliliğine göre şekillenmiştir. Birçok toplumda olduğu gibi Anadolu’da da bu faktörler insanların yaşam koşullarını belirleyerek ürettikleri el sanatlarını etkilemiştir. Anadolu’nun coğrafi özellikleri ve zengin bitki örtüsü, bu topraklarda sayısız el sanatının gelişmesini ve farklı bölgelerde özgün sanatların oluşmasını sağlamıştır.

Doğadan kolay ve maliyetsiz olarak temin ettiği hammaddelere el veya el aletleri yardımıyla şekil veren ustaların yapmış oldukları el sanatları gerek kullanılan malzeme gerekse uygulanan tekniğe göre çeşitli şekilde sınıflandırılmaktadır. Bu sınıflandırmalardan biri de el sanatlarının lif, toprak, taş, maden, deri, ağaç gibi hammaddesini esas alarak yapılan sınıflandırmadır (MEB, 2012: 6). Bitki örtüsü bakımından zengin olan ülkemizde el sanatlarında kullanılan en önemli hammaddelerden biri de bitkiler olmuştur.

“Bitkisel örücülük; hammaddesi ince dallar, ağaç şeritler olan ve araçsız el örgü teknikleri grubunda yer alan en eski el sanatlarından biridir (Akpınarlı vd., 2019: 52). Doğada kendiliğinden yetişen bitkilerin sap, dal ya da yapraklarının ince şerit ve levhâlar hâline getirdikten sonra çeşitli biçimlerde örülmesi olarak tanımlanan bu el sanatında kullanılan hammadde, bölgelerin bitki örtüsü çeşitliliği ve coğrafi özelliklerine göre değişiklik göstermektedir. Örneğin; ülkemizde Akdeniz ikliminin görüldüğü bölgelerde zakkum, kızılıçık, vb. hammadde olarak kullanılırken Karadeniz ikliminin görüldüğü yerlerde mısır ve fındık bitkileri kullanılmaktadır (Akpınarlı, 2000: 245).

Bitkisel örücülük tekniği ile yapılan sepet, çanta, tabure örme gibi tamamı “hasır sanatı” olarak tanımlanan bu sanat dalı ülkemizde belirli ihtiyaçlar doğrultusunda veya dekoratif amaçlı olarak kullanım alanlarına göre de farklı isimlendirmelerle karşımıza çıkmaktadır.

Karadeniz’in saklı cenneti Bartın ili de iklim ve zengin bitki örtüsü ile bitkisel örücülükte öne çıkan illerden biridir. Bölgede yetişen mısır, hasır örücülüğü için doğal bir hammadde kaynağıdır. Yöre kadınları bitkisel örücülüğün en önemli hammaddelerinden biri olan mısır koçanlarını kullanarak örücülüğün en güzel örneklerini ortaya koymuşlardır. Doğal bir hammadde olan mısır koçanları (yöredeki adı mısır soymuğudur) usta ellerle şekillenerek estetik ve dayanıklı hasır ürünlere dönüştürülmüştür. Bu sanat, yörede hem kültürel mirasımızın bir parçası hem de sürdürülebilir yaşamın bir göstergesi olmuştur. Mısır bitkisinin dış yapraklarının kurutulup ince şeritler hâline getirilen soymuklarından ihtiyaçlar doğrultusunda birçok ürün üretilmiştir. Bu ürünlerden biri de yörede “geleneksel el çantası” olarak bilinen “zembil” dir. Özellikle dayanıklı ve hafif yapısıyla günlük yaşamda



geniş bir kullanım alanına sahip olan geleneksel el çantası yöreye has özellikleriyle geçmişten günümüze ulaşan en önemli kültürel miraslarından biri olmuştur.

Çalışmada SOKÜM unsurlarımızdan biri olan hasır örme sanatının Bartın yöresindeki örneği üzerinde durulmuştur. Elde edilen verilerle yörede kadınların elinden düşmeyen, nesilden nesile aktararak günümüze kadar ulaşan geleneksel “zembil örücülüğü” nün dününü, bugününü ve hasır örücülüğü nezdinde modern hayata nasıl uyum sağladığını değerlendirilmiştir. Çalışma literatür taraması ve saha çalışması sonucu oluşturulmuştur. Alan araştırması sonucunda bu el sanatını icra eden üç kaynak kişiye ulaşılmış olup görüşmeler Bartın merkezde yer alan atölye ve kaynak kişilerin evlerinde gerçekleştirilmiştir. Kaynak kişiler usta-çırak ilişkisi göz önünde bulundurularak belirlenmiştir. Saha çalışmalarının sonucu günümüzde bu zanaatı geleneksel hâliyle yaşatan son temsilcilerden edinilen bilgiler doğrultusunda zembil örücülüğünde meydana gelen değişimleri ve sürdürülebilir özelliği ile modern markalara uzanan gelişimi açıklanmıştır. Çalışmanın amacı şu ana kadar bilimsel çalışma yapılmayan Bartın “zembil ve hasır örücülüğü” sanatını halkbilim literatürüne kazandırmak, mısır soymuğu örücülüğü sanatını tanıtmak, günümüz modern dünyasında gelenekselliğini korumayı başaran nadir el sanatlarından biri olduğuna dikkat çekmektir.

1. Bartın'da Geleneksel Zembil Örucülüğü

Günümüze kadar yapılan arkeolojik kazılarda arkeologların ulaştığı eski sepet bulguları hasır ve sepet örücülüğünün en eski el sanatlarından biri olduğunu kanıtlamaktadır. Anadolu'nun ilk yerleşim yerlerinden biri olan Çatalhöyük'te rastlanan en eski sepet ve küfe kalıntıları bu görüşü belgeler niteliktedir. Geçmişten bugüne Anadolu'nun hammadde bulunan her yöresinde hasır örücülüğü çeşitli şekillerde tasarlanmıştır. Bitki köklerinden hasır otlarına kadar birçok elverişli bitkiden yararlanarak çeşitli eşyalar üretilmiştir (Türktaş, 2012: 133-134).

Mavi ve yeşilin bulunduğu Bartın'ın köylerinde yüzyıllardır yapılmakta olan mısır soymuğundan “zembil” de bu eşyalardan biridir. Bartın'da zembil örücülüğünün kökeni bölgenin tarımsal yapısıyla yakından ilişkilidir. 18. yüzyıldan bu yana yapılan bitkisel örücülük, 1930'lu yıllarda bölgede yer alan halk evlerindeki eğitim bölümleri arasına alınmış olup geçmişten günümüze bitkisel örücülük teknikleri kullanılarak ekmek sepetleri, çok amaçlı taşıma ürünleri ve dekoratif amaçlı panolar gibi sayısız ürünlerin yapıldığı görülmektedir (Türktaş, 2017: 544).

Hammaddesi mısır yaprakları olan “zembil örücülüğü”nün Bartın'da geleneksel bir el sanatı hâline gelmesinde yörenin doğa koşullarının önemli bir rolü bulunmaktadır. Mısır bitkisi yörede önemli bir besin kaynağı olması sebebiyle bölge insanı tarafından yaygın olarak yetiştirilmektedir. Mısır soymuğu, mısır koçanlarının iç kısmından elde edilen doğal bir liftir. Bölgede mısır koçanları lifleri yüzyıllardır hasır örücülüğünde ve özellikle zembil örücülüğünde kullanılmıştır. Bu gelenek nesilden nesile aktarılmış ve zamanla bölgenin bir el sanatı hâline gelmiştir. Geleneksel el sanatı olarak mısır soymuğundan örücülük hem zanaat hem de sanat özelliklerini barındıran bir alandır. Genellikle bir ihtiyacı karşılaması ve belirli teknikleri kullanarak benzer ürünler üretilmesi bakımından zanaat boyutu

özelliklerini taşıırken seri olarak üretilmeyen ve ustalarının kendi kişisel yorumlarıyla yapmış oldukları desenleri katmalarıyla birer sanat ürünüdürler.

Zembil kavramının kaynaklarda; hasır veya sazdan örülerek yapılmış kulplu torba, yassı meyve sepeti, sırtta taşınan kıl torba, pazar çantası, küfe, ağzı geniş basık sepet gibi farklı adları karşıladığını görmekteyiz (Çağbayır, 2007: 6535). Bu bağlamda zembil, bölgede “geleneksel el çantası” kavramını karşılarken, bir şeyler saklamak veya taşımak için ise “sepet” ismi tercih edilmektedir. Bartın’da zembil örücülüğünde en yaşlı usta olan kaynak kişimiz Pembe Bensiz ise “zembil” kelimesinin kökenini şu şekilde açıklamaktadır:

“Eskiden insanların bir şeyleri taşıırken kullanabilecekleri bir şeyleri yoktu. Bir gün bir kadın evde mısır soymuklarından bir şeyler taşıyabilmek için bu zembili yapmış. Evden içine bir şeyler koyarak komşusuna gitmiş. Komşusu elinde gördüğü çantayı işaret ederek sormuş: Elindeki ne? Kadın cevap vermiş: Sen bil! İşte “sen bil” zamanla “zembil” olmuş.” (KK-1)



Görsel-1: Geleneksel Zembil

Yörede coğrafi koşulların etkisiyle yetişen ve en önemli besin kaynaklarından biri olan mısırın her parçası değerlendirilmiştir. Batı Karadeniz’in yağışlı iklimine uygun olarak yetişen mısır bitkisinden (halk ağzında “mısır” olarak da kullanılmaktadır) bölgede çok farklı alanlarda yararlanıldığını görmekteyiz. Mısırın taneleri un hâline getirilerek mutfak kültüründe, sapları hayvan besiciliğinde, koçanları yakacak olarak evlerde kullanılırken soymuklarından da zembil örücülüğü yapılmaktadır. Bu konuda kaynak kişimiz şu bilgileri aktarmıştır:

“Eskiden öyle çanta, bavul ve sepet gibi şeyler bulunmazdı. Halk arasında zembil olarak adlandırılan bu çantaları ninelerimiz mısır soymuğundan yaparlardı. Şimdiki gibi hasır ipler mi vardı? Ellerindeki mısır soymuklarını değerlendirirlerdi. Eskiden şimdiki gibi değişik model çantalar da yoktu. Onların yerine zembil dediğimiz, bu mısır soymuğundan yapılan çantalar vardı. Bu zembilleri ninelerimiz, annelerimiz çarşıya pazara giderken, oturmaya komşulara gidilirken içine el işlerini, eşyalarını koyarlardı. Eskiden nişan bohçaları bile zembillerle verilir.” (KK-1)

Mısır soymuğundan elde edilen doğal lif hasır örücülüğünde ve özellikle zembil örücülüğünde kullanılmıştır. Geçmişte mısır soymuklarından örülerek yapılan kulplu el

çantasına “zembil” tabirini kullanan yöre kadınları için bu çantalar vazgeçilmez eşyaları arasında yer almıştır. Zembiller bir ihtiyacı karşılamasının ötesinde yöreye has özellikleriyle zamanla kültürel bir simge hâline gelmiştir. Bartın’da zembil örücülüğü ile başlayan ve zamanla çeşitli ürünlerle zenginleşerek günümüze kadar gelen hasır örücülüğü sanatının yapım aşamaları ile ilgili kaynak kişiler özellikle ilk adımı olan hammaddenin toplanması ve hazırlanması aşamasının oldukça zahmetli olduğunu belirtmişlerdir (KK-1, 2). Hammaddenin toplanmasının ardından yapılan malzeme hazırlığı ile ilgili hasır örücülüğü usta öğreticisi olan kaynak kişimiz Leyla Gözler’ in verdiği bilgiler şu şekildedir:

“Hasat dönemi çoğunlukla Ağustos ve Eylül aylarına denk gelir. Çevre köylerde hasat zamanı geldiğinde mısırlar toplanır. Mısır hasadında yöre halkı mısır koçanlarının dışındaki kabukları hasır örücülüğü için ayırır. Mısır koçanlarının dışındaki yeşil renkteki kalın yapraklar içinde kalan sarı renkteki iç yaprakları demet hâline getirilerek güneşte kurutulur. İyice kuruyan mısır soymukları rutubetli ortamdan uzak tutulur ve bez torbalarda saklanır.” (KK-3)

Bartın’da mısır soymuğundan örücülük sanatı, zembil ve hasır ürünleri yapımında farklı örme teknikleri ile yapılmaktadır. Yapılan ürün çeşidine göre iki farklı örücülük tekniği kullanılmaktadır. Bunlardan ilki geleneksel teknik olan ve “zembil” yapımında kullanılan “dolama-bağlama (düğümleme)” tekniğidir. Bu teknik, herhangi bir kalıp gerektirmeyen ve sadece “tığ” adı verilen ağaçtan yapılmış kalem şeklinde bir araç ile gerçekleştirilir.



Görsel-2: Zembil Örucülüğünde Kullanılan Tığ

En eski geleneksel yöntemlerden biri olan bu teknikle ilgili olarak ilin en yaşlı zembil örücü ustası şu bilgileri vermiştir:

“Zembil örmeye başlamadan bir gün önceden kuruttuğum mısır yapraklarını ıslatır yumuşamasını sağlarım. Zembil örerken mısır soymuklarını hasır örmede olduğu gibi saç örgüsü yaparak ip yapmamıza gerek yoktur. Mısır soymuğundan kordon şeklinde dolanarak başlanır. Dolama işlemi ile birlikte sırayla aradan geçerek mısır yapraklarını birbirine bağlarım. Bu şekilde ilk tabanı oluştururum. Taban oluşturduktan sonra mısır soymuklarını birbirine sararak ve düğüm yaparak kenar örmeye devam ederim. Tığ, bana yeni mısır yaprağını örgünün

içine katarken yardım eder. Örme işi aynı bu şekilde zembilin modeline göre bitene kadar devam eder. Ama bir zembil kolay bitmez, aşağı yukarı on gün sürer.” (KK-1)

Diğer tekniği ise yörede bitkisel örücülükle birbirinden farklı ürünlerin yapıldığı hasır örücülüğünde görmekteyiz. Bu teknikte de öncelikle mısır soymuklarının bir gün önceden ıslatılması gerekmektedir. Örmeye karar verilen ürünün ana malzemesi olan mısır soymuğundan ipliğin hazırlanması için yumuşayan mısır lifleri saç örgüsü şeklinde örülerek uzun zincir hâline getirilir.



Görsel-3: Mısır Örücülüğünde Kullanılan Kalıp ve Zincir İp

Hasır örücülüğünde usta öğretici olan kaynak kişimiz Kadriye Kıрма Yalçın örücülüğün inceliklerini şu şekilde açıklamaktadır:

“Hasır örmede önceden belirlediğimiz modelimize uygun olarak yaptırmış olduğumuz “ürün kalıpları” kullanırız. Her şeyin kalıpları vardır. Örneğin çanta öreceksen onun kalıbı ayrı, sepetin kalıbı ayrıdır. Hasırın ana maddesini oluşturan mısır koçanlarının ayıklanarak güneşte örtü üzerinde sererek kurutulmasıyla elde edilen mısır soymuğunu saç örgü şeklinde uzun zincirler hâlinde öreriz. Metrelerce uzunlukta yapmış olduğumuz örgü şeklindeki ipleri modele göre çivi çakılmış kalıplara gereriz. İnsanın eli acır, bu sanatın ince bir işi vardır. Bunun için tığa benzeyen “biz” adlı aletle sıkıştırarak örmeye başlarız. Böylece elimiz daha az acır. Hasır desenler şeklinde öreriz. Yapmak istediğimiz modele göre hasır örgüyü tamamladıktan sonra biten ürünü kalıptan çıkarırız. Kalıplardan çıkarılan ürün kullanıma hazır hâle gelir. Gerekli süslemeler yapılır.” (KK-2)



Görsel-4: Mısır Soymuğundan Yapılmış Çanta Örneği

Her iki teknikte de geleneksel örme tekniklerinin kullanıldığı örücülük sanatında ana malzeme olan mısır soymuğunun kendine has olan doğal rengini kullanan yöre kadınları sadece süslemelerde renklendirme işlemine başvurmaktadırlar. Mısır soymuklarını renklendirmede geçmişte bitkilerden yararlanılırken günümüzde istenilen desenleri uygulamada sentetik boyalardan yararlanılmaktadır. Boyama ile ilgili usta öğretici Kadriye Kıрма Yalçın çoğunlukla mısır soymuğunun kendi doğal rengini kullandığını, süslemeler yaparken veya talep olursa boya kullandığını ifade etmiştir. Boyama işleminde ise yine eskiden yapılan yöntemleri kullandığını belirten kaynak kişimiz şeker pancarı suyundan pembe rengin, ıspanak suyundan yeşil rengin elde edildiği bilgisini vermiştir (KK-2).

Ülkemizde geleneksel tekniklerle doğadaki hammaddelerin kullanılmasıyla günümüze kadar ulaşan el sanatları, yaratıcı ustalar için önemli gelir kaynaklarının başında gelmektedir. Mesleki bilgi ve deneyim belleği ile usta-çırak ilişkisine dayanarak gelenekselliğin aktarıldığı el sanatları, kültür ekonomisinin alanlarından biri olmuştur (Özdemir, 2018: 15). Nitekim Bartın'da da el yapımı hasır ürünlerin yerel halkın ihtiyaçlarını karşılamasının yanında yerel ekonomiye de katkısı olmuştur. Geçmişi çok eskiye dayanan zembil örücülüğü ve hasır örücülüğü sanatını icra eden ustalar için geçim kaynağı hâline gelen zanaat ile ilgili kaynak kişiler birbirine yakın bilgiler vermiştir:

“Eskiden her ev mutlaka zembil yapardı. Çünkü ihtiyaçları vardı. Ben de zembil yapmayı büyüklerimizden öğrendim. On beş yaşımdan beri yapıyorum. Hiç bırakmadım. Çok kişiye de öğrettim. Zembil dışında mısır soymuğundan şekerlik, vazo, kol çantası da yapıp satıyorum. Satışlarım çok iyi. Herkes bayılıyor bunlara... Eşimin terzi dükkânı küçük ama cam önünde, pencere kenarlarında sergiliyorum.” (KK-1)



Görsel-5: Zembil Örücülüğünde En Yaşlı Usta: Pembe Bensiz

“Ben çocukken anneannem ve annem zembiller; dayılarım da koltuklar, masalar yapıyordu. Hepsi mısırı kurutarak örücülük yapıyor, geçimlerini örücülükten sağlıyorlardı. Ben hasır örücülüğüne göz aşinalığı ile başladım. Mısır soymuğundan örücülük unutulmaya yüz tutan sanatlar arasında olduğu için Halk Eğitim Merkezi’nde hocam beni bu sanattan kurs açmaya teşvik etti. Birçok öğrenci yetiştirdim. Hepsi bu sanattan para kazanıyor. Ben de bu zanaattan emekli oldum ve hâlâ para kazanıyorum. Evime çok katkısı oluyor. Siparişleri yetiştiremiyorum.” (KK-2)

Geleneksel hasır örücülüğü ustalarının da verdiği bilgilerden yola çıkarak bu sanatın kırsal bölgede yaşayan kadınlar için altın bir bilezik olduğunu söyleyebiliriz. Çeşitli hasır ürünlerin ünlü markalarda oldukça fahiş fiyatlarda satıldığını söyleyen kaynak kişiler kendilerinin doğal malzemeden, geleneksel hâliyle ve tamamen el işçiliği ile yaptıkları ürünleri daha uygun fiyatlarda sattıklarını ifade etmişlerdir. Ayrıca bu konuda sıfır maliyetle ürettikleri hasırdan bir çamaşır sepetinin ünlü markalarda kendilerinin sattığı fiyattan üç-dört kat fazla olduğunu (KK-1, 2, 3) ifade eden kaynak kişilerin verdiği bilgiler, günümüzde kullanım alanı oldukça genişlemiş olan zembil ve hasır örücülüğü sanatının son zamanlarda ünlü markalardaki yansımalarıyla yöre kadınları tarafından yapılan ürünler arasında haksız bir rekabet yaşandığının bir göstergesidir.

2. Zembil Örücülüğünün Günümüzdeki Modern Uzantıları

Dünyada meydana gelen teknolojik gelişmeler, insanların günlük ihtiyaçlarındaki ve tüketim alanlarındaki değişimler, kültürümüzün önemli unsurlarından biri olan geleneksel meslek gruplarını ve el sanatlarını etkilemiştir (Altıntaş, 2016: 158). Bazı el sanatları gelecek kuşaklara aktarılamadan teknolojik gelişmelere yenik düşmüş ve unutulmuştur. Bu nedenle günümüzde bazı el sanatlarını ve zanaatlarını unutulmuş veya unutulmaya yüz tutmuş olarak tanımlarız. Bu değişim ve dönüşüm içerisinde sadece bazı el sanatlarımız günümüze kadar ulaşabilmiştir. Bu sanatların başında gelen “hasır örücülüğü, modern tasarımlarla insanların zevk ve ihtiyaçlarına göre çeşitlenerek kullanım alanını genişletmiş ve varlığını sürdüren bir el sanatı olmuştur (Kuzay Demir, 2020: 56). Teknolojinin bu kadar hızlı geliştiği bir çağda hasır örücülüğü sanatının popülerliğini koruyor olmasının başlıca nedeni modern dünyanın ihtiyaçlarına cevap veren bir el sanatı olmasıdır.



Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte insanların doğal ve sürdürülebilir ürünlere olan ilgisinin arttığını görmekteyiz. Özellikle son zamanlarda çevre koruma bilincinin gelişmesiyle plastik torbaların yerini alan hasır örücülük sanatı doğal ve sürdürülebilirlik anlamında günümüzde yeniden popülerlik kazanmıştır. Hasır örücülüğü sanatında doğal malzeme olan bitkilerin hammadde olarak kullanılması ve geri dönüştürülebilir olması bu sanatın değerini bir kez daha ortaya koymuştur.

Günümüzde bitkisel örücülük geleneksel formların yanı sıra çağdaş tasarımlara da ilham kaynağı olmuştur. Bu doğal malzemenin çevre dostu özelliğinden yararlanarak estetik ve fonksiyonel ürünlerin üretildiğini görmekteyiz. Kaynak kişilerin verdiği bilgilerden de anlaşıldığı üzere Bartın'da mısır soymuğu örücülük sanatı, günümüze kadar usta-çırak ilişkisiyle geleneksel bilginin yaşatıldığı sanatlardan biri olmuştur. Mısır soymuğu hasır örücülüğü sadece bir el sanatı değil aynı zamanda yörede doğadan bir hammaddenin sürdürülebilirliğinin en güzel örneklerinden birini oluşturmaktadır.

Son yıllarda Bartın'daki ustaların doğadan elde ettikleri bu sürdürülebilir malzemeyi estetik dokunuşlarla işleyerek hem geleneksel hem modern taleplere uygun ürünler ortaya koyduğunu görmekteyiz. Özellikle hammaddesinde belirli oranda değişim geçiren bu zanaat; ustalarının bilgi, yetenek ve yaratıcılığına bağlı olarak gelişmiştir (Kuzay Demir, 2020: 69). Özellikle hasır ürünlerine son zamanlarda talebin artmasıyla el sanatı ustalarını ürünlerini mısır lifinin yerini tutabilecek farklı malzemeler kullanmaya yönlendirmiştir. Bu değişim sadece hammadde varlığının azaldığı dönemlerde kullanım şekline yöneliktir; ancak yapımında kullanılan tekniklerde fazla değişiklik meydana gelmemiştir (Yanar vd., 2021: 591). Mısır soymuğundan hasır örücülük sanatı temelde atık malzemelerin değerlendirilmesine yönelik bir üretim süreci olan bir el sanatıdır. Günümüzde hammadde yetersiz kaldığında bazı el sanatı ustaları aynı şekilde bir atığı değerlendirerek kendilerine aynı işlevi görecektir yeni bir hammadde üretmişlerdir. Yıllarca mısır soymuğu hasır örücülüğü kursu veren kaynak kişimiz Leyla Gözler, gazete kâğıtlarından nasıl mısır lifi yaptığını şu şekilde açıklamıştır:

“İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nde mısır soymuğundan hasır örücülük kursu açmıştık. Ancak hasat sonrası temin ettiğimiz mısır lifleri kursumuzun ortasında tükendi. Bunun üzerine ne yapabilirim diye düşünürken Ruslarda gördüğüm bir teknik aklıma geldi. Gazete kâğıtlarını değerlendirerek değişik objeler yaptıklarını izlemiştim. Neden olmasın dedim. Geçmişte köylerde atık olan mısır soymukları nasıl değerlendirildiyse ben de geri dönüşüm olarak gazete kâğıtlarını değerlendirebileceğimi düşündüm.” (KK-3)



Görsel-6: Gazete Kâğıtlarının Dönüşümü



Görsel-7: Sepet Örumü

Geri dönüşüm ürünlerine güzel bir örnek olan örnek bu teknikte gazete kâğıtlarını 8-9 cm ince şeritler hâlinde kestikten sonra uzun pipetler oluşturacak şekilde kâğıtları saran kadınlar bunlardan ince çubuklar meydana getiriyorlar. Daha sonra pipetleri vernikle ve akrilik boya ile boyayarak doğal bir mısır soymuğu rengi veriyorlar. Bu işlemden sonra hasır örücülükte olduğu gibi aynı örme tekniğini uygulayarak yapmak istedikleri her tür ürünü örebiliyorlar. Yöre kadınları hem atık malzemeyi değerlendirmiş oluyor hem de doğal mısır lifine benzeyen bu malzemeyi kullanarak sıfır maliyet ile birçok ürün ortaya çıkarıyorlar. Kaynak kişilerin verdiği bilgilere göre gazete kâğıtları vernikle boyandığı için mısır soymuğundan örülen ürünler kadar sağlam ürünler elde ediyorlar.



Görsel-8: Gazete Kâğıtlarından Sepet Yapımına Örnek

Günümüzde sanayi teknolojisi tamamen el işçiliğine dayanan mısır soymuğundan örücülük sanatına plastik sepetler dışında alternatif oluşturamamıştır. Çünkü geleneksel hasır ürünlerinin her birinde onu yapan ustanın yaratıcı fikirleri ve el emeği vardır. Tek tip ürünlerin yapıldığı fabrikasyon üretimlerin her bir ürünün birbirinden farklı olduğu el sanatı ürünlerini yapması mümkün olmadığı için de her bir ürün ustanın elinden özgün bir ürün olarak tüketiciyle buluşur (Niyazoğlu, 2022: 203). Bu durum hasır örücülük sanatının günümüzde yaşatılmaya devam etmesini ve değer gören bir el sanatı olmasını sağlamıştır.

Mısır soymuğundan hasır ürünler doğal dokusu ve sıcak renkleri ile ürünlere estetik ve şık görünüm kazandırmaktadır. Doğal ürünlere ilginin arttığı günümüzde hasır örücülük sanatıyla yapılan ürünlere de ilgi ve talep artmıştır. Artan talepler doğrultusunda hasır



örucülüğü ustaları ellerindeki hammaddeyi yetiştiremedikleri için alternatifler üretmişlerdir. Son yıllarda bazı ustalar farklı tasarımlarla birlikte günümüzdeki mısır soymuğundan yapılan doğal lifi andıran “rafya” ipler kullanımına ilişkin kaynak kişimizin verdiği bilgiler şöyledir:

“Kışın mısır soymuklarından zembiller, sepetler ve deniz çantaları örüyorum. Artık zembiller ünlü markalarda deniz çantası şeklinde satılıyor. Kışın mısır liflerim bittiğinde rafya denilen ve mısır soymuğu lifine benzeyen iplikleri kullanmaya başladım. Aynı hasır örme tekniği ile örüyorum ve mısır soymuğu ile örülmüş gibi oluyor. Yeni kâğıt ipler, rattan örgü ipleri de çıktı. Onu da kullanıyorum. Kadınlar çok beğeniyor. Aynı mısır soymuğundan yaptığım metrelerce örgü zincirleri oluşturuyorum. Günümüze uyarlanmış hâlleri... Antalya'ya fuara götürdüğümde çok sattım. Kadınlar hiç belli olmadığını, doğal mısır soymuğunu andırdığını söylüyorlar. Aynı doğal görünümü veriyor.” (KK-2)

Bölge halkı zembili ve diğer hasır ürünlerini yıllarca bir el sanatından öte sadece bir ihtiyacı karşılayan ürün olarak görmüş. Ancak el işçiliğinin ön plana çıktığı günümüzde, ustalar yaratıcılıklarını, geleneksel örme tekniklerini ve desenleri kullanarak farklı ürünler ortaya çıkararak bu sanatı geleceğe taşımayı başarmışlardır. Bu konuda kaynak kişimiz önceden ellerinde sadece malzeme olarak mısır soymuğu olduğunu, onu ipe dönüştürmenin oldukça zor ve zahmetli bir iş olduğunu; ancak günümüzde mısır soymuğuna benzeyen rafya ipler, hasır iplerle işlerinin biraz daha kolaylaştığını belirtmiştir (KK-3). Ayrıca zembil ve sepet dışında bu iplerle mutfakta kullanılan çay tepsileri, çerez tabakları, kek fanusları gibi birçok ürünü ve deniz çantaları, sepetler, dekoratif objeler, vazolar gibi de değişik dekorasyon ürünler yaparak kültürel bir unsuru modernize ederek örücülük geleneğini yaşatmaya devam etmektedirler.

Yöre kadınları ve el sanatı ustaları geleneksel kullanım alanları dışına çıkarak günümüz modern hayatın içinde hasır örucülüğüne yepyeni bir alan açmışlardır. Bölge insanının geçmişte geleneksel el çantası olarak kullandığı zembiller pratik bir araç olmaktan çıkmış; yerini kadınların aksesuar olarak taşıdıkları modern çantalara bırakmıştır. Aynı zamanda sadece ihtiyaçlarını karşılamak için örülen hasır sepetler de çamaşır sepeti, deniz çantası, ekmek sepetleri, tabure ve geleneksel objeler olarak kullanım alanını genişletmiştir. Geleneksel hasır örme teknikleri modern tasarımlarla buluşarak moda ve dekorasyon dünyasında önemli bir yer edinmiştir.

Ünlü markaların koleksiyonlarında hasır ürünlere yer vermesiyle insanların talepleri daha da artmıştır. Özellikle doğal dokusuyla dikkat çeken hasır şapkalar, çantalar ve aksesuarlar, birçok ünlü markanın koleksiyonlarında yer almaya başlamıştır. Örneğin, Zara, Mango, Beymen, Mudo, Vakko, İpekyol gibi lüks ve pahalı markalar, hasır materyalleri modern tasarımlarla birleştirerek şık ve modern ürünler sunmaktadır (URL-1). Bartın'ın geleneksel zembilinin modernize hâlini ünlü Chanel markada klasikleşmiş hasır çantasıyla görmekteyiz (URL-2).



Görsel-9: Geleneksel Zembilin Ünlü Markadaki Benzerliğine Örnek (URL-3)

Günümüzde geleneksel zembilin modern tasarımlarla geniş kitlelere ulaştığını söyleyebiliriz. Geçmişten günümüze teknolojiye direnerek hâlâ geleneksel yöntemlerle üretilmeye çalışılan hasır ürünler bugün doğal ve estetik görünümüyle birlikte farklı kullanım alanlarının çeşitliliği ile kültürel değerini korumaya devam etmektedir (Kurt vd., 2021: 343).

Hasır ürünler sadece moda dünyasında değil, aynı zamanda ev dekorasyonunda da sıkça tercih edilen bir malzeme olmuştur. Özellikle son dönemlerde ev dekorasyonunda “rústik” tarzın moda olmasıyla birlikte mobilya mağazalarının ürünlerinde hasır malzemeyi ağırlıklı olarak kullanmaya yönlendirmiştir. Fransızca kökenli bir kelime olarak pek çok dilde “kırsal ve köy kesimine özgü, köy görünümünü veren” anlamına gelen bu tarz (Türkçe Sözlük, 1988: 1232) doğada bulunan hammaddelerin modern malzemeler ve objelerle yapılan bir dekorasyon stilidir. Son zamanlarda rústik tarz ile dekore edilmiş evlerde hasır ürünler sıklıkla tercih edilmektedir (URL-4). IKEA, Vivense (URL-5) gibi büyük mobilya mağazaları, hasır dokuma sepetler, abajurlar ve duvar dekorasyonunda kullanılan büyük hasır tabaklar gibi ürünlerle evlerde yerini almıştır (URL-6). Zara Home gibi markalar ise hasır minderler, sandalye ve perde gibi ürünlerle karşımıza çıkmaktadır (URL-7).

Hasır örücülüğü el sanatları ürünleri artık sadece kırsal bölgelerde kullanılan geleneksel bir malzeme olmaktan çıkmış, moda dünyasının vazgeçilmezleri arasında yerini almıştır. Dekoratif aksesuarlardan aydınlatmalarda, küçük boyutlardaki mobilyalardan modern objelerde mısır soymuğu gibi doğadan bir ürünün kullanılması bu sanatın modern uzantılarını oluşturmaktadır.

3. Örücülük Sanatını Koruma ve Geliştirme Önerileri

Yeni ürünler tasarlanırken önceden geleneksel olarak kullanılan hasır ürünler bazı değişik uygulama ve yeni tasarımlar ile günümüzde kendine yer edinmiştir. Örneğin; geleneksel hammaddesi olan mısır soymuğu yerine alternatif malzemeler kullanılarak ürün çeşitliliği anlamında dekoratif eşya ve aksesuar olarak üretime geçilmiştir. Bu nedenle üretim teknikleri aynı olmasına rağmen üretilen ürünlerin kullanım amacı açısından geleneksellikten uzaklaşmıştır. Bu değişim ve dönüşümü belirleyen başlıca etken ise



ekonomik kaygılar olmuştur. Pazarlama unsuru, hasır örücülüğü sanatının varlığını nasıl devam ettireceği konusunda belirleyici olmuş ve birçok ünlü markada farklı tasarımlarla üretilmeye başlanmıştır (Kılıçarslan vd., 2017: 36).

Mısır soymuğu örücülük sanatı, Bartın'ın kültürel mirasının önemli bir parçası olarak günümüz modern dünyasında, bazı küçük değişimlere uğrasa da yaşatılmaya devam etmektedir. Bölge halkının yaşam tarzını ve geleneklerini yansıtan bu el sanatı nesilden nesile aktarılmış olmakla birlikte geleneğin korunması için bazı önlemler alınması gerekmektedir. Bunların başında da bu sanatı icra eden yöre ustalara yerelde devlet ve özel sektör desteği sağlanması gelmektedir. Özellikle kültürel mirası taşıyıcısı olarak yörenin en yaşlı ustaları için İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü tarafından yaşayan insan hazinesi adayı tespit çalışmaları bu açıdan önemli bir adım olacaktır.

Son yıllarda hasır ürünlere ilginin artmasıyla yöre kadınlarının bu sanatı öğrenmek için Halk Eğitim Merkezi ile İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün açtıkları kurslara taleplerinde de artışlar olmuştur. Ancak bu sanatı geleneksel hâliyle yapan birkaç usta Halk Eğitim Merkezlerinin ilgili yönetmeliği gereği yaş sınırına takılarak öğreticilik yapamamaktadır. Bu durum, sanatın gelecek kuşaklara geleneksel hâliyle aktarılması için en gerekli olan geleneksel bilginin aktarılamamasına neden olmuştur. Geleneksel bilginin aktarılabilmesinin önündeki bu engelin kalkması için gerekli önlemlerin alınması gerekmektedir.

Ayrıca sanatın geleceği bu sanatı yaşatan zanaatkârların sayısı ile genç neslin bu sanata olan ilgisiyle yakından ilişkilidir. Bir el sanatının gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamak için öncelikle eğitim alanında adımlar atılmalıdır. Bu bağlamda gençlere kültürel mirasımızın önemli bir unsuru olan bu el sanatını tanıtmak için üniversitelerin ilgili bölümleri ve kurumlarınca atölye çalışmaları düzenlenerek gençlerin bu sanata olan ilgisi artırılabilir. Bu nedenle zanaatkârlara destek verilmeli, gençlere yönelik eğitim programları düzenlenmelidir.

Ülkemizin değişik bölgelerinde farklı bitki çeşitleriyle yapılmakta olan bu el sanatı Bartın'da kendine özgü özellikleri ile ürünlerinin ulusal ve uluslararası tanıtımının yetersiz olduğunu görmekteyiz. Diğer örücülük el sanatlarından farklılıklarını ve özgünlüğünü ortaya çıkaran videoları ile dijital platformlar aracılığıyla daha iyi tanıtımlar yapılmalıdır. Deniz ve doğa turizminin önemli kentlerinden bir olan Bartın'ın kültürel değerlerinden biri olan geleneksel el sanatları alanında da zenginliğini ortaya çıkarmak amacıyla İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü düzenlenen fuarlardan yararlanabilir. Yerli ve yabancı turistler için hasır ürünlerin, zembillerin hediyeelik eşya olarak daha minimal şekilde üretilmeleri sağlanabilir. Böylece bu sanatın turizm sektöründe de önü açılarak zanaatkârların ürünlerinden daha fazla kazanç elde edebilmelerinin önü açılmış olur. Ayrıca modern tasarımcılar ile zanaatkârların ortak çalışmasını içeren kültürel miras koruma projeleri geliştirilerek bu el sanatının özgünlüğünün ve gelenekselliğinin bozulması engellenebilir.

SONUÇ

Mısır soymuğundan hasır örücülük sanatı bitkisel örücülüğün en özgün ve yerel örneklerinden birini oluşturur. Bartın ili de zengin doğal kaynakları ve kültürel geçmişi ile hasır örücülük el sanatıyla öne çıkan illerden biri olmuştur. İlin coğrafi özellikleri ve iklimi



bu sanatın ortaya çıkışında ve gelişiminde belirleyici rol oynamıştır. Bartın'da yöre kadınları zembil örücülüğü ile başlayan ve zamanla çeşitli ürünlerle zenginleşerek günümüze kadar gelen hasır örücülüğü sanatının en güzel örneklerini mısır koçanlarını kullanarak ortaya koymuşlardır. Doğal bir hammadde olan mısır soymukları usta ellerle şekillenerek estetik ve dayanıklı hasır ürünlere dönüştürülmüştür. Bölgede mısır soymuğundan hasır örücülük sanatının hem yerel kültürün yaşatılması hem de sürdürülebilirlik açısından büyük öneme sahip olduğu söylenebilir. Özellikle yöre kadınları için aile ekonomisine katkı sağlayabildikleri bir araç olmuştur.

Günümüzde doğal malzemelere olan ilginin artması, sürdürülebilirliğin ve el işçiliğinin öne çıkmasıyla hasır örücülük sanatı modern hayatta hem estetik hem de işlevsel açıdan önemli bir yer edinmiştir. Son yıllarda el işçiliğinin desteklenmesi ve yerel ekonomilere katkı sağlaması da hasır ürünlerin tercih edilme nedenleri arasında sayılabilir.

Uygun doğa koşullarıyla bölgede yetişen mısır bitkisinin hasır örücülüğü ustaları açısından masrafsız ve doğal bir hammadde olması, bu sanatın yörede yaşatılmaya devam etmesinde önemli bir etken olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca hasır örücülüğünün hammaddesi olan mısır soymuğu işlevi gören rafya ipler, rattan ve kâğıt ipler gibi alternatiflerin çıkması bu sanatın modern hayata uyumunu kolaylaştıran diğer bir etken olduğu söylenebilir. Geçmişten günümüze uzanan köklü bir sanat olmasının yanı sıra hasır ürünlere olan ilginin artmasıyla modern dünyada da popülerliğini koruyan bir el sanatı olmuştur. Moda dünyasından ev dekorasyonuna kadar birçok alanda kullanılan hasır ürünler; doğal dokusu, sürdürülebilirlik, el işçiliği gibi özellikleri barındırmasıyla günümüzde öne çıkmaktadır. Ünlü moda evleri; hasır örücülüğünü şapkalar, çantalar gibi eşyalarda tasarlayarak bu doğal malzemeyi lüksün ve şıklığın bir simgesi hâline getirmiştir. Geleneksel el çantası olan zembilin modern hâli olan ünlü Chanel markada klasikleşmiş hasır çantası bizlere gelenekselliğin modern tasarımlarla geniş kitlelere nasıl ulaştığını kanıtlar niteliktedir.

Sonuç olarak yüzyıllardır bölge halkının hayatında önemli bir yeri olan mısır soymuğu örücülüğünün günümüze kadar yaşatılması ve özellikle sürdürülebilirliğin giderek önem kazanmasıyla hasır ürünlerin modern dokunuşlarla yeniden popüler olması kültürümüz açısından oldukça değerlidir. Bir el sanatının teknolojinin bu kadar hızlı geliştiği bir çağda geleneksel bilgisini koruyarak gelmesi ve günümüzde genç, yaşlı her kesimden insan tarafından ilgi görmesi kültürümüz açısından çok önemli bir gelişmedir. Küreselleşmenin yoğun olarak hissedildiği dünyamızda bu el sanatına olan ilginin artması unutulmaya yüz tutan diğer el sanatları açısından da güzel bir örnek olmuştur.

Son yıllardaki ünlü markaların hasır ürünlere olan ilgisi, bu sanatın geleceği açısından da umut vericidir. Bu gelişmeler bizlere gösteriyor ki sürdürülebilirlik konusuna duyarlı tüketicilerin de ilgisini çeken hasır ürünler, gelecek yıllarda da moda ve dekorasyon dünyasında önemli bir yer tutacaktır. Mısır soymuğu hasır örücülüğü sanatının; doğal malzemelerin kullanımı, çok yönlü kullanım alanları, tamamen el işçiliği olması, atıkların değerlendirilmesi ve uzun ömürlü dayanıklı ürün gibi özellikleri yaşatılmaya da devam edeceğini kanıtlamaktadır. Bartın'da ve ülkemizde farklı hammaddelerle yapılan bu el



sanatı gelecek nesillere aktarılması gereken önemli bir miras olmakla birlikte doğru koşullarda desteklendiğinde yüzyıllarca yıl daha yaşayacaktır.

KAYNAKÇA

- AKPINARLI, H. Feriha (2000). "Türkiye'de Sepet Örücülüğünün Önemi ve Günümüzdeki Değerlendirilmesi", *I. Kastamonu Kültür Sempozyumu Bildirileri*, ss. 245-248.
- AKPINARLI, H. Feriha ve Şengül AYDIN (2019). "Artvin İli Arhavi İlçesi Mısır Kapçıği Örücülüğü", *Akademik Sanat Dergisi*, 4 (8), ss. 50-65.
- ALTINTAŞ, K. Murat (2016). "Kaybolmaya Yüz Tutmuş Geleneksel Türk El Sanatkârlarının Karşı Karşıya Bulunduğu Ticari Sorunların Analizi", *Bilig*, 77, ss. 157-182.
- ÇAĞBAYIR, Yaşar (2007). *Ötüken Türkçe Sözlük*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- İllere göre Geleneksel El Sanatlarımız, *Kaybolmuş Sanatlar* (2012). Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı.
- KILIÇARSLAN, Hande, Sema ETİKAN ve Arzu EVECAN (2017). "El Sanatlarında Ekonomik Kaygılarla Ortaya Çıkan Yeni Tasarımlar", *Kalemişi Dergisi*, 5 (9), ss. 33-45.
- KURT, Gülten ve Feriha AKPINARLI (2021). "Kahramanmaraş Geleneksel "Çiğ Örücülüğü", *Kahramanmaraş Tarih, Kültür, Sanat Araştırmaları*, Kahramanmaraş: Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi, ss. 331-346.
- KUZAY DEMİR, Gonca (2020). "Bergama'da Son Ustayla Yaşatılan Sepetçilik", *Folklor Akademi Dergisi*, 3 (4), ss. 53-71.
- NİYAZOĞLU, Kübra (2022). "Kültür Ekonomisi Bağlamında Samsun'da Geleneksel Sepetçiliğin Geleceği", *Uluslararası Halkbilimi Araştırma Dergisi*, 5 (1), ss. 196-209.
- ÖZDEMİR, Nebi (2018). "Geleneksel Bilgi ve Kültür Ekonomisi", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 18 (1), ss. 1-28.
- Türkçe Sözlük* (1988). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, Cilt 2.
- TÜRKTAŞ, Zuhâl (2012). "Anadolu'da 'Hasır Dokuma ve Sepet' Kullanımına İlişkin Eski Bir Örnek; Çatalhöyük (Ve Günümüzde Görülen Uzantıları)", *I. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu*, ss. 133-136.
- TÜRKTAŞ, Zuhâl (2017). "Anadolu'da Kültürel Bir Miras; Mısır Kapçıği ile Dokunan Yer Yayılları", *II. Uluslararası Akdeniz'de Güzel Sanatlar Sempozyumu ve Kültür Sanat Çalıştayı Bildiri Kataloğu*, ss. 543-550.
- URL-1: https://www.beymen.com/tr/p_beymen-rafiya-patchwork-orgu-el-cantasi_1432345 (Erişim tarihi: 18.11.2024).
- URL-2: <https://www.elle.com.tr/moda/trendler/plajda-ve-sehirde-hasir-cantalar> (Erişim tarihi: 18.11.2024).



URL-3: <https://www.elele.com.tr/galeri/alisveris/hasir-canta-modasi> (Erişim tarihi: 20.11.2024).

URL-4: <https://www.nef.com.tr/blog/rustik-dekorasyon-stili-nedir-nasil-yapilir> (Erişim tarihi: 18.11.2024).

URL-5: <https://www.vivense.com/hasir-detayli-dekorasyon-urunleri> (Erişim tarihi: 18.11.2024).

URL-6: <https://www.ikea.com.tr/kategori/sepetler> (Erişim tarihi: 19.11.2024).

URL-7: <https://www.zarahome.com/tr/banyo-camasir-sepeti-n3891> (Erişim tarihi: 19.11.2024).

YANAR, Ayşem ve Kardelen ARİN (2021). "Bitkisel Örucülük ve Sepet Ürünlerinde Koruma Onarım Çalışmaları", *Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 14 (27), ss. 588-605.

SÖZLÜ KAYNAKLAR

KK-1: Pembe Bensiz, 1944, ilkokul, ev hanımı, Bartın/Epçiler Köyü, 21.12.2024.

KK-2: Kadriye Kıрма Yalçın, 1961, lise, emekli-usta öğretici, Zonguldak, 19.12.2024.

KK-3: Ö. Leyla Gözler, 1963, lise, emekli-usta öğretici, Bartın, 22.12.2024.

Görsel-1: Elif Tuzcuoğlu Yiğit (Folklor Araştırmacısı) Kişisel Arşiv.

Görsel-2: Elif Tuzcuoğlu Yiğit (Folklor Araştırmacısı) Kişisel Arşiv.

Görsel-3: Elif Tuzcuoğlu Yiğit (Folklor Araştırmacısı) Kişisel Arşiv.

Görsel-4: Elif Tuzcuoğlu Yiğit (Folklor Araştırmacısı) Kişisel Arşiv.

Görsel-5: Elif Tuzcuoğlu Yiğit (Folklor Araştırmacısı) Kişisel Arşiv.

Görsel-6: Elif Tuzcuoğlu Yiğit (Folklor Araştırmacısı) Kişisel Arşiv.

Görsel-7: Elif Tuzcuoğlu Yiğit (Folklor Araştırmacısı) Kişisel Arşiv.

Görsel-8: Elif Tuzcuoğlu Yiğit (Folklor Araştırmacısı) Kişisel Arşiv.

Görsel-9: URL-3 (20.11.2024).

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı: Bu yazının tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.

Destek ve Teşekkür Beyanı: Çalışma için maddi ya da fikri olarak destek alınan herhangi bir kurum, kuruluş ya da kişi yoktur.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu çalışmada potansiyel bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Etik Kurul Belgesi: 2024-SBB-0957 numaralı başvuru için ETİK KURUL ONAY belgesi verilmiştir.



KİTAP İNCELEMELERİ/ BOOK REWIEVS

Atıf AKGÜN, İzmir'in Balkan Göçmeni Edipleri (İnceleme ve Metinler). Ankara: İKSAD Yayınevi, 2024, ISBN: 978-625-367-888-3, 192 sayfa.

Gülser Nazlı BAŞAR*



Bireylerin veya toplulukların başka bir yaşam alanı bulma amacı ile gerçekleştirdikleri, bir yerden başka bir yere taşınması olan göçün temel nedenleri arasında ekonomik şartlar, savaşlar, doğal afetler, siyasi baskılar ve daha iyi yaşam koşulları arayışı vd. sebepler gelmektedir (Akkayan vd., 1979: 21; Akgün, 2024: 13). Yalnızca insanların yaşam alanlarını değil aynı zamanda toplumun kültürel, sosyal ve ekonomik yapılarını da etkileyen göç, yerleşilen bölgelerde yeni bir kültürel çeşitlilik ve etkileşim ortamı oluştururken kimi zaman yerel halkla uyum sorunlarını da beraberinde getirebilir. Tarih boyunca Türklerin çeşitli sebepler yüzünden Doğu'dan Batı'ya göç ettikleri ve farklı coğrafyalara yayıldıkları bilinmektedir (Akçora, 1996: 241-246). Ancak Balkan coğrafyasında düşünüldüğünde Doğu'dan Batı'ya olan göç, Osmanlı Devleti'nin bu bölgelerde hâkimiyetini yitirmesiyle birlikte eski topraklara,

Anadolu'ya, geri dönüşle gerçekleşmiştir.

Balkanlar'dan Anadolu'ya yapılan göç duraklarından biri de İzmir olmuştur. Osmanlı Devleti'nin son dönemleri ile Cumhuriyet'in ilk yıllarını kapsayan süreçte yoğunluk kazanan bu göç hareketleri; 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı (93 Harbi), Balkan Savaşları ve Lozan Mübadelesi gibi tarihî olaylarla hız kazanmıştır (Arı, 1991: 15-25). İzmir'in farklı bölgelerinde özellikle Bornova, Karşıyaka, Buca ve diğer çevre semtlerine yerleştirilen göçmenler, şehre kültürel bir zenginlik katmış; özellikle gelenek, müzik, mutfak kültürü ve sosyal yapı gibi birçok alanda belirgin etki bırakmıştır (Akgün, 2024: 23-25).

Balkan kökenli göçmenlerin İzmir'e entegrasyonu, sadece demografik değil aynı zamanda kültürel ve edebî alanda da etkili olmuştur. Bu etkiyi ele alan çalışmalardan biri de Atıf Akgün tarafından kaleme alınan *İzmir'in Balkan Göçmeni Edipleri (İnceleme ve Metinler)* adlı çalışmadır. 2024'te İKSAD Publishing House tarafından yayımlanan ve editörlüğünü

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, İzmir/TÜRKİYE, gbasar47@gmail.com, ORCID: 0009-0007-1183-4835.



Fazıl Özdamar'ın yaptığı bu kitap; "Ön Söz", "Giriş" kısımları ile dört araştırma-inceleme bölümü ve "Tartışma ve Sonuç", "Kaynaklar", "Ekler" kısımlarından oluşmaktadır.

Kitabın "Ön Söz" (ss. 8-10) kısmında Balkanlar'dan yapılan göçlerde Türkiye'nin en önemli hedef ülke olduğu, Türkiye'nin Balkan Türkleri üzerine yapılan araştırmalarda ön plana çıktığı dile getirilmiş ve bu çalışmaların genel olarak tarih, sosyoloji, coğrafya ve halk bilimi alanlarında yapıldığı, edebiyat varlığı bakımından ise yeterli çalışmaların olmadığı iddia edilmiştir. Bundan dolayı inceleme sınırının neden İzmir seçildiği bu kısımda ele alınmış ve konu sınırının Balkan Göçmeni çevresi ve edebiyat varlığı olarak sınırlandırmasının sebepleri açıklanmıştır.

Kitabın "Giriş" (ss. 11-26) kısmında "Çalışmanın Yöntemi", "Balkanlar'dan Türkiye'ye Göçler" ve "İzmir'de Balkan Göçmen Çevresi" adlı üç alt başlık ele alınmış, çalışmanın amaçlarına bu kısımda yer verilmiştir. Yine bu kısımda, Balkanlar'dan Türkiye'ye göç eden edebiyatçıların eserleri incelenerek Balkan kimliğinin İzmir özelinde nasıl şekillendiği, bu kimliğin incelenen eserlerdeki yansımalarının nasıl olduğu ve Türkçenin Türkiye dışındaki varlığı ve etkisi gösterilmiştir.

Kitabın ilk bölümü "İzmir'de Yaşamış/Yaşayan Balkan Göçmeni Edebiyatçılardan Tespit Edilenler ve Eserleri" (ss. 27-44) adını taşımaktadır ve bu bölümde, İzmir'de yaşadığı tespit edilen Aziz Serbest (d. 1954-), Aynur Açıkgoz (d. 1964-), Hafız Abdullah Fehmi Meçik (d. 1969- ö. 1945), Hasan Varadlı (d. 1940-), İbrahim Mustafa Şafak (d. 1944-), Lidya Cherieliuc (d. 1966-), Mehmet Behçet Perim (d. 1896- ö. 1965), Mehmet Serbest (d. 1962-), Melahat İşyar (d. 1926- ö. 2013), Mustafa Serbest (d. 1956-), Mümin Yusuf Akın (d. 1948- ö. 2023), Müsamettin Işık (d. 1943-), N. Şükrü Aydın (d. 1950-), Osman Akın (d. 1950-), Ramazan Ayyıldız (d. 1953-), Suna Yılmaz (d. 1950-), Şaban M. Kalkan (d. 1938-), Şevket Balla (d. 1969-) adlı 18 edebiyatçının hayatları, edebî kişilikleri ve eserleri ile ilgili genel bilgi verilmiştir.

Kitabın "İzmir'de Yaşayan/Yaşamış Balkan Göçmenlerinin Edebiyat Eserleri Üzerine" (ss. 45-60) adlı ikinci bölümü; "Edebî Türler", "Belirli Temalar", "İzmir Doğumlu ve Balkan Kökenli Edebiyatçılardan Tespit Edilenler Üzerine Değerlendirme", "İzmir Balkan Göçmeni Sivil Toplum Kuruluşları ve Edebiyat Münasebetleri Hakkında Değerlendirme" alt başlıkları altında incelemeye dâhil edilen ediplerin eserleri tasnif edilmiştir. Bu eserler; "Balkanlar ve Balkanlık", "göçmen kimliği", "İzmir ve hemşehrilik duygusu", "aşk", "vatan sevgisi ve milliyetçilik", "aile fertleri ve yakın çevre", "asimilasyon" gibi temalar altında ele alınmıştır. Aynı bölümün "İzmir Balkan Göçmeni Sivil Toplum Kuruluşları ve Edebiyat Münasebetleri Hakkında Değerlendirme" başlığında ise İzmir'de yer alan 72 Balkan göçmeni federasyonu ve derneği listelenmiş ve bu sivil toplum kuruluşlarının İzmir'de yaşayan ediplere ve dolayısıyla onların eserlerine etkisi-katkısı ele alınmıştır.

Kitabın "İzmir'de Yaşamış/Yaşayan Balkan Göçmeni Edebiyatçıların İzmir Temalı Edebî Ürünlerinden Örnekler" (ss. 61-110) adlı üçüncü bölümde, İzmir'de yaşamış/yaşayan Balkan göçmeni edebiyatçılardan Aynur Açıkgoz, Hasan Varadlı, İbrahim Mustafa Şafak, Mehmet Serbest, Melahat İşyar, Mustafa Serbest, Mümin Yusuf Akın, N. Şükrü Aydın, Osman



Akın, Ramazan Ayyıldız, Suna Yılmaz, Şaban M. Kalkan, Şevket Balla'nın "İzmir" temalı edebî ürünlerinden örneklere yer verilmiştir.

Kitabın "İzmir'de Yaşamış/Yaşayan Balkan Göçmeni Edebiyatçıların Balkan Temalı Edebî Ürünlerinden Örnekler" (ss. 111-151) adlı dördüncü ve son bölümünde ise İzmir'de yaşamış/yaşayan Balkan göçmeni edebiyatçılarından; Aynur Açıkgoz, Hasan Varadlı, İbrahim Mustafa Şafak, Lidya Chereliuc, Mehmet Behçet Perim, Mustafa Serbest, Mümin Yusuf Akın, N. Şükrü Aydın, Osman Akın, Ramazan Ayyıldız, Suna Yılmaz, Şaban M. Kalkan'nın "Balkan" temalı edebî ürünlerinden örneklere yer verilmiştir.

"Tartışma ve Sonuç" (ss. 152-155) kısmında, yapılan çalışma değerlendirilmiş, çalışmanın sınırı ve konusu ile ilgili önerilerde bulunulmuştur. İzmir'de yaşayan yazar, şair ve diğer edebiyatçıların birbirlerinden haberdar olmaları; elde edilen verilerin göçmen dernekleri tarafından kendi çevrelerindeki edipler ile paylaşılması; İzmir özelinde genel edebiyat ve sanat dernekleri ile bu konuda paylaşım içerisinde olunması sözü edilen farkındalığın sağlanmasına ve iletişim ağının kurulmasına önemli ölçüde katkı sağlayacağını savunan Atıf Akgün, bunların yanı sıra "bütünleşme" kavramı çerçevesinde sunduğu bir önerisinde edebiyat alanında elde edilen verilerin göç çalışmalarında "bütünleşme/entegrasyon" incelemelerine önemli katkılar sağlayabileceğini dile getirmiştir. Akgün'ün bir diğer önerisi İzmir özelinde gerçekleştirilen bu çalışmanın benzerinin İstanbul, Bursa, Kocaeli, Tekirdağ gibi Balkan göçmeni yoğunluklu şehirlerde gerçekleştirilmesi ile ileride Balkan Türklerinin Türkiye'deki göçmen edebiyatı varlığına dair büyük verinin oluşmasını sağlayacağıdır.

Kitabın "Ekler" kısmında çalışmada ele alınan temsilcilerin fotoğraflarına, İzmir'de yaşamış/yaşayan Balkan göçmenlerinin edebiyat konulu bazı yayınlarının kapaklarına, yaşayan temsilciler ile gerçekleştirilen bazı fotoğraflara yer verilmiştir.

Sonuç olarak değerlendirmek gerekirse Atıf Akgün tarafından kaleme alınan *İzmir'in Balkan Göçmeni Edepleri (İnceleme ve Metinler)* adlı bu çalışma, İzmir'de yaşamış/yaşayan Balkan göçmeni edebiyatçıların tespit edilmesi ve bunların edebî kişiliklerini ve edebî eserlerini ele alması bakımından önemlidir. Yine ilgili edebî zümrelerin birbirlerinden haberdar olması ve farkındalık kazanması bakımından da önem arz eden bu çalışma ile birlikte genellikle sosyoloji, tarih, coğrafya, halk bilimi gibi disiplinlerce ele alınan göç olgusunun edebî bakımdan da araştırılıp incelenmesi ve derlenmesi veya göçün farklı bir disiplinle ele alınması bakımından da elzemdir. Ayrıca İzmir'deki temsilcileri ve bu temsilcilerin eserlerini bilimsel bir çerçevede ortaya koyularak "göçmen edebiyatı" çalışmalarına da katkı sunan bu çalışmanın yine farklı bölge/şehirlerde yapılacak diğer çalışmalar için önemli bir referans oluşturacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

AKÇORA, Ergünöz (1996). "Türk Tarihinde Göçler ve Önemli Sonuçları", *Bilig*, 2, ss. 241-246.
AKGÜN, Atıf (2024). *İzmir'in Balkan Göçmeni Edepleri (İnceleme ve Metinler)*, Ankara: İksad Yayınevi.



AKKAYAN, Taylan (1979). *Göç ve Değişim*, İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi Basımevi.
ARI, Kemal (1991). "Mübadele Göçmenlerini Türkiye'ye Taşıma Sorunu ve İzmir Göçmenleri (1923-1924)", *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 1(1), ss. 13-46.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı: Bu yazı bir yazar tarafından hazırlanmıştır.

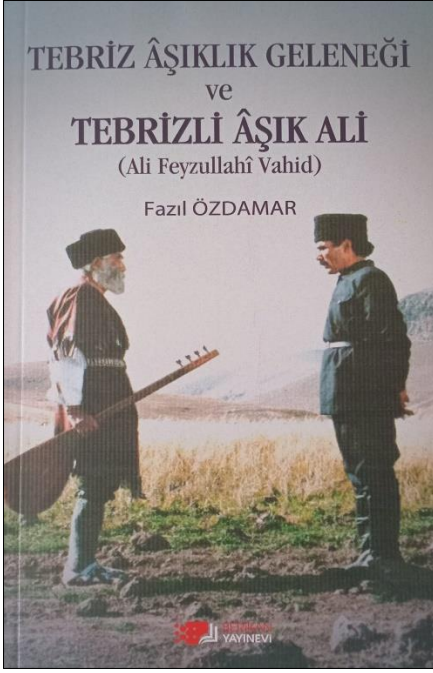
Destek ve Teşekkür Beyanı: Çalışma için maddi olarak destek alınan herhangi bir kurum, kuruluş ya da kişi yoktur.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu çalışmada potansiyel bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için Etik Kurul Belgesi gerekmemektedir.

Fazıl ÖZDAMAR, *Tebriz Âşıklık Geleneği ve Tebrizli Âşık Ali (Ali Feyzullahî Vahid)*. Ankara: Berikan Yayınevi, 2014, ISBN: 978-975-267-980-1, 320 sayfa

Yağmur KALINPARMAK*



Tebriz Âşıklık Geleneği ve Tebrizli Âşık Ali (Ali Feyzullahî Vahid) adını taşıyan bu eser, Fazıl Özdamar tarafından 2011 yılında yüksek lisans tezi olarak hazırlanan tez çalışmasının genişletilmiş hâlidir. Kitabın ilk baskısı 2014'te Ankara'da Berikan Yayınevi tarafından (Özdamar, 2014), ikinci baskısı ise 2017'de Bakü'de Davam Neşriyat-Poliqrafiya Evi tarafından yayımlanmıştır (Özdamar, 2017).

Bu kitaptan önce Tebriz âşıklık muhiti üzerine yapılan çalışmalar oldukça az sayıdadır. Kitap, Tebriz âşıklık muhiti hakkında verdiği bilgilerle bu alanda literatürdeki boşluğu doldurmaktadır.

Bu yazıda ilgili kitabın ilk baskısı incelenecektir. Editörlüğü Cuma Ağça, grafik-tasarımı Biçer Yıldırım ve kapak tasarımı Mustafa Fidancı'ya ait olan bu kitap; "Önsöz", "Giriş", "Ekler", "Sonuç", "Fotoğraflar", "Kaynaklar" ve "Dizin" kısımları ile "Tebriz Âşıklık

Geleneği", "Çağdaş Tebriz Âşıkları ve Şiirlerinden Örnekler" ve "Tebrizli Âşık Ali (Ali Feyzullahi Vahid)'nin Hayatı, Sanatı ve Eserleri" adlı üç bölümden oluşmaktadır.

Kitabın "Giriş" (s. 15-47) kısmı araştırma-inceleme yöntemleri ile araştırma konusu edinilen bölge ile ilgili bilgilerin verildiği "Araştırma-İnceleme Yöntemi" ve "Araştırma Alanı İle İlgili Bilgiler" adlı başlıklardan oluşmaktadır. İlk başlıkta Tebriz âşıklık geleneğinin neden araştırma konusu olarak seçildiği; araştırma öncesi-sırası ve çalışmadaki verilerin toplandığı Tebriz'de yapılan alan araştırması hakkında bilgi verilmiştir. İkinci başlıkta ise İran Türklerinin yaşadığı coğrafya, İran Türklerinin günümüzdeki nüfusu ve İran'da yaşayan Türk grupları hakkında bilgi verilmiştir.

Kitabın "*Tebriz Âşıklık Geleneği*" (s. 49-130) adlı birinci bölümünde ilk olarak âşık ve âşıklık geleneği ile ilgili bilgi verilmiştir. Bilindiği gibi âşıklık geleneğinin temsilcileri olan âşıklar; tarihin farklı dönemlerinde "oyun, kam, şaman, baksı-bakşı, ozan ve âşık" gibi adlar aldıkları, bu kişilerin sihribazlık, rakkaslık, musikişinaslık, hekimlik gibi pek çok görevi bünyesinde topladıkları fakat daha sonra gelişen iş bölümüyle bu görevleri çeşitli meslek gruplarına dağılmış oldukları anlaşılmaktadır (Köprülü, 2004: 72). Türkiye, Azerbaycan ve İran sahasında ilk ürünlerini 16. yüzyılda vermeye başladıkları bilinen (Ekici, 2004: 56)

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, İzmir/TÜRKİYE, e-posta: yagmurkalinparmak@gmail.com, ORCID: 0009-0003-3258-3765.



âşıkların Tebriz âşık muhitindeki durumunun ele alındığı bu bölümde Tebriz âşıklık geleneğinin oluşumu, gelişimi ve adlandırılması ile ilgili bilgi verilmiştir. İran âşık muhitleri arasında “Tebriz veya Karadağ” olarak anılan bu muhitin aldığı bu adlarla ilgili;

“Tebriz âşık muhitini oluşturan âşıkların büyük çoğunluğunu, İran’ın Karadağ bölgesinden gelen âşıklar oluşturduğundan bu muhitin adı için ‘Tebriz-Karadağ’ adı birlikte kullanılmaktadır. Yaptığımız alan araştırmasında Karadağ’dan gelen birçok âşık, bu muhitin adı için ‘Tebriz-Karadağ Âşık Muhiti’ kullanılmaktadır. Bu sebeple biz de çalışmamızda bazen bu iki adı, bazen de sadece ‘Tebriz Âşık Muhiti’ adını kullanacağız.” (2014: 56)

diyen Özdamar, bu bölümde ayrıca Tebriz’deki âşıkların yetişme ortamları ve eğitimleri gibi konuları ele almakta ve bu eğitimde geçmişteki âşık kahvelerinin kısmen varlığını sürdürdüğünü ancak günümüzde bu eğitimin usta âşıklar tarafından işletilen saz okullarında verildiğini söyleyerek âşıkların aldıkları eğitimin geçmişten günümüze dek nasıl bir dönüşüme uğradığını açıklamıştır (2014: 60-64).

Tebriz âşık muhitinde “halk hikâyesi” yerine “destan” terimi kullanılmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde ele alınan konulardan biri de Tebriz âşık muhitindeki hikâye/destan anlatıcılığıdır. Çalışmasında Tebriz âşıkları arasında hikâye anlatıcılığının yaygın olduğundan ve bir âşığın bildiği hikâye sayısının ona duyulan saygı ve rağbeti arttırdığından bahseden Özdamar, destan/hikâye anlatan âşıklara ad olarak verilen “destancı âşıklar”ın bu muhitte azımsanmayacak sayıda olduğunu söyledikten sonra bu muhitte anlatılan hikâye/destanların listesini de vermiştir. Bu listede yer alan 14’ü Köroğlu Destanı kolları olmak üzere 102 destan/halk hikâyesi ile 5 atışmanın bu muhite mensup âşıklar tarafından hâlâ anlatıldığını dile getirilmiştir (2014: 85; 97-101).

Tebriz âşık muhitinin temsilcileri, geleneğe adına “üçlük” dedikleri “saz, balaban ve kaval (tef)” çalmaktadırlar. Âşık, balabanc ve kavalcılardan oluşan bu temsilcilerin sanatını icra ettikleri mekânlar arasında ilk olarak âşık kahvehaneleri sayılsa da bu kahvehanelerin günümüzde işlevsel olarak faaliyette bulunmadığını ve bu geleneğin temsilcilerin toplanma mekânı özelliği taşıdığını söyleyen Özdamar, âşıklık geleneğinin aktif olarak sürdürüldüğü yerlerin toylar/düğünler ile kutlamalar/faaliyetler olduğunu dile getirmektedir (2014: 111).

Bu bölümde Tebriz’deki âşıkların günümüzde yaşadıkları sıkıntılara ve bunun için alınacak tedbirlere de yer verildikten sonra son başlıkta Tebriz âşık muhitinin temel özellikleri listelenmiştir. Bunlardan bazıları şunlardır:

“1. Tebriz âşıklık geleneğinde, toylar hâlâ âşıklar ve ekipleriyle yapılmaktadır. Çeşitli meclisler yanında toylarda da sanatını icra eden bu sanatçılar; saz, balaban, kaval (tef) ve zurna gibi çalgı aletleriyle çalmaktadır. Başta saz olmak üzere bu çalgı aletlerinin tamamı ayakta çalınmaktadır. [...] 2. Tebriz âşıklık geleneğinde, sazın ayakta çalınmasının yanı sıra sazın göğüs üstünde çalınması da dikkat çekicidir. [...] 3. Tebriz âşıklık geleneğinde, hâlâ âşık kahvelerinde, âşık ocaklarında ve bazı usta âşıkların evlerinde bu geleneğin sanatçıların (âşık, balabanc, kavalcı) çıraklarına rastlamak mümkündür. 4. Tebriz âşıklık geleneğinde, bir âşığın usta kabul edilmesi, onun âşıklık geleneğindeki kadim hikayelerini ..., usta âşıkların şiirlerini bilmesi, şiir yaratıp ve hikaye tasnif etmesi



gibi şartlar aranmaktadır. 5. Şiir ve hikâyelere olduğu gibi bazı âşık havaları da çağdaş âşıklar tarafından oluşturulmuştur. [...] vd.” (Özdamar, 2014: 128-130).

“Çağdaş Tebriz Âşıkları ve Şiirlerinden Örnekler” (s. 131-186) adlı ikinci bölümde ilk olarak Tebriz âşıklık geleneğindeki çağdaş âşıklar hakkında genel bilgi verilmektedir. Günümüzde Tebriz’de yaklaşık olarak 600 âşığın olduğunu ve bu âşıkların yarısının meclislerde, toylarda ve çeşitli toplantılarda sanatlarını icra ettiklerini, geri kalanının ise sadece dost meclislerinde çalıp söylediklerini ifade eden Özdamar, bu bölümde ayrıca Âşık Gafar İbrahimî, Âşık Cengiz Mehdipur, Âşık Yedullah Eyvezpur, Âşık Meşî Paşayî, Âşık Ali Selimî, Âşık Hasan İskenderî, Âşık Ayet Kamberî, Âşık Sadakat Genceli, Âşık Abbas Hazretî, Âşık Ali Bayramî, Âşık Mahmut Cihangirî, Âşık Mehemed Feredmend, Âşık Ersalan Zariî, Âşık Sehavet Kerimî, Âşık Ferit Cihanî, Âşık Ersalan Dustî, Âşık Ebulfeyz İbadîyan, Âşık Hüseyin Alizâde, Âşık Möhsün Remzî, Âşık Hafız Purhesen, Âşık İdris, Âşık Böyükağa Hazretî adlı âşıkların hayatı hakkında bilgi ve eserlerinden örnekler vermiştir.

“Tebrizli Âşık Ali (Ali Feyzullahî Vahid)’nin Hayatı, Sanatı ve Eserleri” (s. 187- 280) adlı üçüncü bölüm, Tebriz’in usta âşıklarından Âşık Ali Feyzullahi Vahid’e ayrılmıştır. Tebriz’de “Dede Korkut” lakabıyla da bilinen bu âşığın hayatı, âşıklık eğitimi, sanatı, şiirleri ve bildiği/anlattığı hikâyelerin ele alındığı bu bölümde âşığın yarattığı şiirlerin tamamına yer verilmiş, son başlıkta ise âşıklık geleneğinde “Kurbani ve Peri” adıyla bilinen hikâyenin Âşık Ali Feyzullahi Vahid tarafından anlatılan varyantı yazıya geçirilmiştir.

Kitabın “Ekler” kısmında Ali Feyzullahî Vahid’e ithaf edilen yazılar eklenmiştir. Bu kısımda aynı zamanda âşığın oğlu olan araştırmacı-yazar-şair Hüseyin Feyzullahi Vahid’in babası için yazdığı “Âşık Ali ile Oğlunun Danışması” ve Alişan adlı şairin “Ay Âşık” adlı şiirler; Azerbaycan’ın meşhur şairi Bahtiyar Vahapzade’nin âşığa gönderdiği mektup ve şiiri ile İran Türklerinin bir diğer araştırmacı-yazar-şairi Ali Rıza Zihak’ın Âşık Ali’ye ithafen kaleme aldığı “İtgin Ulduz” adlı hikâyesine yer verilmiştir.

Kitabın “Sonuç” (s. 289-290) kısmında çalışmada tespit edilen bulgular analiz edilmiş ve Tebriz âşık muhitinin geçmişten günümüze kadarki değişim ve dönüşümü ele alınarak bu muhitin Türk dünyası âşıklık/destancılık geleneği incelemeleri için neden önemli bir bölge olduğu vurgulanmıştır.

Kitabın “Fotoğraflar” (s. 291-304) kısmında Tebriz âşık muhitinin temsilcileri ve onların eğitim süreçleri ve âşıklık geleneğinin icra edildiği ortamlar ile ilgili 24 fotoğrafa yer verilmiştir.

Kitabın “Kaynaklar” (s. 305-316) kısmında çalışmada yararlanılan yazılı ve sözlü kaynaklar listelenmiş; “Dizin” (s. 317-320) kısmında ise çalışmada adı geçen âşıklar, çalgı aletleri, coğrafya adları, Türk toplulukları vd. kelime-terimler listelenerek dizilmiştir.

Sonuç olarak o günkü literatür yanında Tebriz’de yaptığı alan araştırmasındaki veriler ışığında Fazıl Özdamar tarafından kaleme alınan bu çalışma, Tebriz âşıklık geleneğinin geçmişten günümüze kadarki geçirdiği değişim ve dönüşümüyle günümüzdeki durumunu ele almaktadır. Türk dünyası içerisinde âşıklık geleneğinin en aktif yaşatıldığı yerlerden biri olan Tebriz’deki âşıkların eğitimi, yaratıcılığı, icra ortamları ve üretimlerinin bir bütün olarak ele alındığı bu çalışma; Türkiye, Azerbaycan, İran vd. ülkelerde yaşayan



Oğuz Türklerinin âşıklık geleneğinin bütüncül olarak incelenmesinde bir eksikliği gidermesi bakımından önemli çalışmalardan biri sayılmalıdır.

KAYNAKÇA

- EKİCİ, Metin (2004). *Türk Dünyasında Köroğlu (İlk Kol)*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- KÖPRÜLÜ, Mehmet Fuat (2004). *Edebiyat Araştırmaları I*. 4. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÖZDAMAR, Fazıl (2014). *Tebriz Âşıklık Geleneği ve Tebrizli Âşık Ali (Ali Feyzullahî Vahid)*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- ÖZDAMAR, Fazıl (2017). *Təbriz Aşıqlıq Ənənəsi və Təbrizli Aşıq Əli (Əli Feyzullahi Vahid)*. Bakı: Davam Nəşriyyat-Poliqrafiya Evi.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı: Bu yazı bir yazar tarafından hazırlanmıştır.

Destek ve Teşekkür Beyanı: Çalışma için maddi olarak destek alınan herhangi bir kurum, kuruluş ya da kişi yoktur.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu çalışmada potansiyel bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için Etik Kurul Belgesi gerekmemektedir.

