

GÜZEL SANATLARDA AKADEMİK ARAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRMELER

EDİTÖR

PROF. DR. HASAN ARAPGİRLİOĞLU



SERÜVEN

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana
Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi
Birinci Basım / First Edition • © Aralık 2021
ISBN • 978-625-7721-40-0

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

The right to publish this book belongs to Serüven Publishing.

Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission.

Serüven Yayınevi / Serüven Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Yalı Mahallesi İstikbal Caddesi No:6
Güzelbahçe / İZMİR

Telefon / Phone: 05437675765

web: www.seruvenyayinevi.com

e-mail: seruvenyayinevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

**GÜZEL SANATLARDA
AKADEMİK ARAŞTIRMA
VE DEĞERLENDİRMELER**

Aralık 2021

Editör

Prof. Dr. Hasan Arapgirlioğlu

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1

GÖSTERGEBİLİM BAĞLAMINDA MONA HATOUM
ENSTALASYONLARININ ÇÖZÜMLENMESİ: 2019 BEYAZ KÜP
LONDRA SERGİSİ ÖRNEĞİ

Fadim AKCA1

Bölüm 2

SANAT ESERLERİNİN SANAL ORTAMDA BENZERSİZLEŞME
SÜRECİ VE NFT UYGULAMA ÖRNEĞİ

Ahmet Sait Yıldız & Mehmet Uluç CEYLANI & Uğur Günay YAVUZ..... 19

Bölüm 3

ALEVİ KÜLTÜREL PERFORMANSLARINDA “ARINMA
RİTÜELİ” TEMASI VE İNANÇ BAĞLAMINDA İCRA EDİLEN
SEMAH PRATİKLERİ: REŞADİYE ÖRNEĞİ

Timur EŞİĞÜL & Züleyha EŞİĞÜL 35

Bölüm 1

**GÖSTERGEBİLİM BAĞLAMINDA MONA
HATOUM ENSTALASYONLARININ
ÇÖZÜMLENMESİ: 2019 BEYAZ KÜP
LONDRA SERGİSİ ÖRNEĞİ**

*Fadim AKCA*¹

¹ Fadim Akca, Öğretim Görevlisi, Gazi Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Tasarım Bölümü, ORCID ID: ORCID: 0000-0002-5569-157X

GİRİŞ

Dünyada yaşanan savaşlar, siyasi güç çatışmaları ve sosyal olaylar, toplumları önemli ölçüde etkilemektedir. Bu durumların, sanatın ve sanatçının doğasını da etkilediği, genel geçer kurallar yerine yeni formlar ve kavramlarla, postmodern dönemin farklı anlatım biçimlerini kullanarak yaşananları sorgulayıp ifade etmeye ve izleyiciye hissettirmeye çalıştıkları görülmektedir.

Bir sanat yapıtının hangi süreçte olursa olsun, sanatçının yaşadığı toplumla, tarihsel olaylarla ekonomik şartlarıyla, kültürel ve coğrafi etkileriyle, dil ve algısında oluşan değişimlerle şekillendiği bilinmektedir. Kültürel olarak, savaşın etkileri ile gerektirdiği fedakârlıklar, toplumun psikolojisini büyük ölçüde etkilemektedir. Savaş gibi tarihi etkileyen önemli olayların, toplumun her kesimini olumsuz etkilediği bir gerçektir. Bu etkiler değişimlere yol açarken, özellikle sanatçılarda farklı eğilimler görülmekte ve onların eserlerine yansımaktadır.

Savaş, sosyal, kültürel ve ekonomik olguları değiştirerek yeni sınırların çizilmesine yol açan tarihî bir dönüşüm olarak algılanmıştır. Sanatın yenilenmesi de bu fenomenin bir parçası olmuştur (Kessler, Vlasiu, Vida, Dreptu & Vida, 2007). Savaşın izlerini taşıyan ve yarattığı travmalardan etkilenerek eserler üreten sanatçılardan biri de Mona Hatoum'dur. Filistinli bir ailenin çocuğu olarak 1952 yılında Lübnan'da dünyaya gelen Hatoum, Londra'da yaşamını sürdüren İngiliz sanatçıdır. 1948'den sonra ailesi, Filistin-İsrail Savaşı nedeniyle zorunlu göç etmek durumunda kalmış, Lübnan'da uygulanan göçmen ailelere yönelik siyasi izolasyon politikası nedeniyle kendisine Lübnan kimlik kartı hiçbir zaman verilmemiştir. Güncel sanatın en önemli isimlerinden olan Hatoum, performans, video ve enstalasyon (yerleştirme) sanatçısıdır. Lübnan'da 1975 yılında savaşın patlak vermesiyle Londra'ya yerleşerek çalışmalarına burada devam etmiştir. Kariyerinin başlarında video art ve performans odaklı işler üretmiş; 1990'lı yıllarda ise bu çalışmalar yerini, üretimlerini büyük ölçekli heykel ve enstalasyonlara bırakmıştır (Tate Modern, 2020). Geçmişinde yaşadıklarından, korkularından kaynaklanan sadece kendine ait duygular üzerinden değil, bütün insanlığın yaşayabileceği duygular üzerinden yola çıkarak çalışmalar yapmaktadır.

Hatoum, eserlerinde biçimsel bir varlık ile fiziksel ve duygusal tepkinin yanı sıra, fiziksel deneyim olarak da hissedilmesine ve gerçekliğin sorgulanabileceği bir durum oluşturmaya çalışır (Antoni, 1998). Politik ve güncel olanı, nesnelerin sembolik anlamları ile şiirsel bir dille yansıtmaktadır. Bu çalışmanın amacı; savaşın izlerinin güncel sanata olan yansımalarını Hatoum'un eserleri ile incelemektir. 2019 yılında Hatoum'un, Beyaz Küp Bermondsey kapsamında Londra'da açtığı sergide, savaşın etkilerini

izleyiciye hissettiren Sıcak Nokta ve Görülecek Kalıntılar isimli enstalasyon çalışmaları A. J. Greimas'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle incelenmiştir.

Enstalasyon

Yerleştirme olarak adlandırılan enstalasyon belirlenen bir mekânda kurgulanarak, anlam ve algı düzleminde birbiriyle ve o mekânla ilişkili nesnelere birlikte sergilenmesi şeklinde tanımlanabilir. Belli bir yer için tasarlanarak sergilenir ve sonrasında sökülmeindedir. Çoğunlukla kavramsal sanat ve ready-made ile ilişkilendirilmektedir (Keser, 2005).

Batılı çağdaş sanat tarzı olan enstalasyon, 1970'li yıllarda popüler olmuştur. Her türlü materyali kapsayan enstalasyon sanatı, video, performans, ses, bilgisayar ve internet, doğal ya da yapay malzemelerden oluşabilmektedir. Belli bir ortamda kavramsal bir deneyim oluşturan her türdeki materyali kapsamaktadır.

Göstergebilim

Temelleri çok eskilere dayanan göstergebilim, toplumun yaşamına bütünüyle nüfus eden göstergeleri/işaretleri inceler. İşaretlerin ortaya çıkacağı sonuçlar için bir teknik, kendi külliyatı ve bulguları için ise bir bilimdir (Sebeok, 2001). Göstergebilim hayatımızın her alanında görülmektedir. Eğitimden ekonomiye, sağlıktan trafiğe, devlet kurumlarından özel kurumlara, fen bilimlerinden sosyal alanlara kadar her alanda görsel bildirişimlere rastlanmaktadır. Göstergebilimin geniş bir evrene dokunması göstergebilim kuramlarının bir bütün oluşturacak şekilde sunulmamasına sebep olmaktadır. Bu nedenle farklı göstergebilim okulları ortaya çıkmıştır (Aktulum, 2004). Bu okullardan bir de "Paris Göstergebilim Okulu" dur.

Paris Göstergebilim Okulu ve Algirdas Julien Greimas:

İkinci Dünya Savaşı sonrası Paris Göstergebilim Okulunun temelleri atılmıştır. Fransa, göstergebilim alanında en yoğun çalışmaların yapıldığı ülkedir. 1960'lı yıllardan günümüze kadar olan süreçte farklı disiplinlerde yapılan çalışmalarda Fransız göstergebilimciler dikkati çekmektedir. Litvanya kökenli Fransız göstergebilimci A. J. Greimas, göstergebilimi bilimsel bir tasarı ile kendine yeten, özerk bir biçimde oluşturduğu Paris Göstergebilim Okulu ile farklı alanlara yönelik çalışmalarla geliştirmiştir (Rifat, 2013).

Greimas, göstergebilimsel çözümlemesini üç aşamada yapmaktadır. Birinci aşama, "Betisel Düzey" aşamasıdır. Metin veya sanat eserinde bulunan göstergeler doğrudan nesnelere ilişkilendirilir ve gerçek anlamları dışında karşıtlıkları dikkate alınarak ifade edilir. Anlatısal düzey için temel oluşturan betisel düzeyde, "zaman ve uzam" birincil değerleri açısından

açıklanır (Günay, 2002). Göstergebilimin temelini oluşturacak, “Düz Anlam-Yan anlam” şeması kullanılarak göstergeler iki boyutta ele alınır. Sanat eseri üzerinde nokta, çizgi, renk, biçim ve düzenlemeler gibi sorularla cevap aranırken; enstalasyon için, “nesne-mekân-süreç-izleyici” ile birlikte biçimsel özellikleri ve değerleriyle çözümlene işlemi yapılır.

İkinci aşama, “Anlatısal Düzey” dir. Betisel düzeyde bulunan kavramları ve olguları inceleyerek aralarındaki ilişki belirtilir. Belirgin öğeler tespit edilerek, bunlar üzerinde yoğunlaşılır. Burada içerik olarak “gösterilen” incelemesi yapılmaktadır. Okuyucu veya izleyici burada, çalışmanın içeriğini değil, biçimini ortaya çıkarmaya çalışır (Uçan, 2015). Greimas’ın “Eyleyenler Şeması” bu aşamada gerçekleştirilir. “İletişim eksen (gönderici-alıcı-nesne), isteyim eksen (özne-nesne), edim eksen (yardımcı-özne-engelleyici)” bu aşamalar açıklanırken yüzeysel betimlemelerle başlayarak en soyut anlamına kadar çözümlenmeye çalışılır.

Üçüncü ve son aşama parça ve bütünü çözümlenmeye çalışıldığı “İzleksel Düzey” aşamasıdır. Bu aşama, sanat eseri çözümlenmesinde en önemli bölümdür. Fakat sanat eseri ile yazınsal metnin çözümlenmesinde farklılıklar göstermektedir. Sanat eserini çözümlerken sanatçının duygularıyla biçimlenen çalışmanın soyut kavramları içerir. Sanatçının eserine yüklediği şifre ve kodlar tespit edilerek eserle bağının kurulması gerekmektedir. Çağdaş sanat üretimlerinden enstalasyonların çözümlenmesinde, derin anlamında (yan anlam) yatan anlamsal boyutlar ortaya koyulmaya çalışılır. Soyut anlamları içerisinde barındıran sanatsal üretimlerin çözümlenmesi için en etkili yöntemlerden olduğu söylenebilir.

Mona Hatoum Enstalasyonlarının A. J. Greimas’a Göre Göstergebilimsel Açıdan Çözümlenmesi

12 Eylül – 3 Kasım 2019 tarihleri arasında Londra’da White Cube kapsamında Mona Hatoum’un sergilenen *Sıcak Nokta* (Resim1) ve Görülecek Kalanlar isimli çalışmaları, A. J. Greimas’a göre göstergebilimsel açıdan çözümlenmiştir.



Resim 1: *Mona Hatoum, Sıcak Nokta (stand), 2018. Paslanmaz çelik, neon boru ve kauçuk, 172 x 83 x 80 cm. White Cube,*

(<https://ocula.com/art-galleries/galerie-chantal-crousel/artworks/mona-hatoum/hot-spot-stand/>).

Betisel Düzeyde Çözümleme

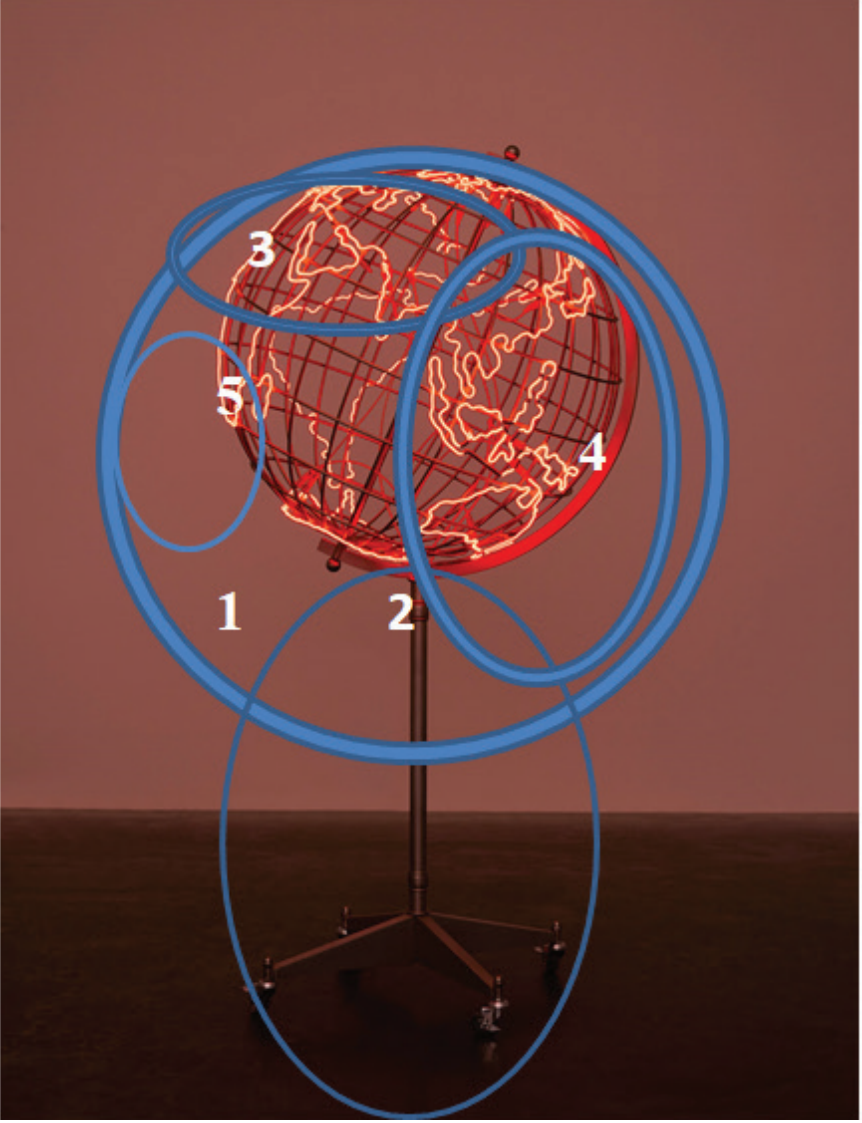
2018 yılında yapılmış ve bazı ülkelerde sergilenmiş “Sıcak Nokta” isimli çalışma, Londra’da “White Cube” kapsamında da sergilenen bir enstalasyondur. Ağır, endüstriyel malzemelerden oluşan paslanmaz çelik, neon tüp ve kauçuktan yapılmış bir çalışmadır. 172 x 83 x 80 cm’dir. Kırmızı neon ışıklarıyla bezenmiş bir harita şekli ile çelik bir ızgara küresi, iç mekânda ilgi uyandırmaktadır. Mona Hatoum, daha önceki enstalasyonlarında da kullandığı haritalardan ilham almış olabilir. Resim 2’de neon ışıklarının detayları ve sıcaklığının görünümü yakından gösterilmektedir.



Resim 2: *Mona Hatoum, Sıcak Nokta (Stand), 2018. Paslanmaz çelik, neon boru ve kauçuk, 172 x 83 x 80 cm. White Cube,*

(<https://ocula.com/art-galleries/galerie-chantal-crousel/artworks/mona-hatoum/hot-spot-stand/>).

Resim 3’te “Sıcak Nokta” isimli çalışmanın kesitleri görülmekte, Tablo 1’de de kesitlere ayrılması görülmektedir.



Resim 3: *Mona Hatoum, Sıcak Nokta (stand), 2018. Paslanmaz çelik, neon boru ve kauçuk, 172 x 83 x 80 cm. White Cube,*

(<https://ocula.com/art-galleries/galerie-chantal-crousel/artworks/mona-hatoum/hot-spot-stand/>).

Tablo 1: *Sıcak Nokta İsimli Çalışmanın Kesitlere Ayrılması*

Kesit	Dünya
Kesit	Paslanmaz Çelik Çubuk
Kesit	Işık
Kesit	Kırmızı
Kesit	Sarı

1. Kesit: Dünya

Paslanmaz demir çubuktan hazırlanan, dünyanın sınırlarının savaşla her an değişebileceğini göstermektedir.

2. Kesit: Paslanmaz Çelik Çubuk

Seri üretim bir inşaat malzemesi olan paslanmaz demir çubuk, güç simgesi olarak gösterilmekte fakat titreşimle her an sarsılabileceğini göstermektedir.

3. Kesit: Işık

İzleyici çalışmaya yaklaştıkça, neon ışıklarından kaynaklanan sıcaklığı hissedebilmektedir. Böylece izleyiciyi de çalışmaya dâhil ederek, durumu hissetmesi sağlanmaya çalışılmıştır.

4. Kesit: Kırmızı

Kırmızı renk; ateş ve kan olarak ifade edebilir. Bununla birlikte yaşam ilkesi ve savaşın kanlı yüzü olarak açıklanabilir. Kırmızı neon ışıklarla dünya üzerindeki dışarıya verilen enerjiyle birlikte; politik huzursuzlukları, siyasi çalkantıları ve savaş çatışmalarını irdelediği görülmektedir.

5. Kesit: Sarı

Sarı neon ışık; Dünya üzerindeki aydınlığı, ışıkla ve sarı renk ile sınırlar belirlenerek orada oluşabilecek sıcaklığı, meydan okumayı, aniden çıkabilecek soğuk ya da sıcak savaş göstermektedir.

Uzam (Mekân): Sıcak Nokta isimli çalışma, Londra'da bir galeride sergilenmiştir. Sanatçının eserde kullandığı nesnelere galeride izleyicisine özellikle neon ışıklarının ısı ve yaklaşıldıkça titreşimi hissettirerek mekânla özerk bir alan oluşturduğu söylenebilir.

Zaman: Çalışmada zaman kavramı olarak, neon ışıklarının bulunması ve dünya üzerinde sınırları belirlemesi ile günümüzü temsil ettiği söylenebilir.

Çalışmada tespit edilen göstergelerin düz anlam ve yan anlamları Tablo 2'de görülmektedir.

a- İletişim Ekseni (Gönderici- Nesne- Alıcı):

Sanatçı Sıcak Nokta adlı çalışmasında gösterge olarak ifade ettiği Dünya, paslanmaz çelik çubuk, ışık, kırmızı ve sarı renklerle yaşadığı buhranları, savaşın hissettirdiği soğuk yüzünü, dünyada olup biten güç savaşlarını ve değişken süreçleri ifade ediyor.

Gönderici: Endüstri, Çağdaş sanat

Nesne: Dünya

Alıcı: Bütün Toplumlar

b- İsteyim Ekseni (Özne- Nesne):

Sanatçı iletişim ekseninde belirttiği göstergeleri nesne olarak ifade ediyor. Bu nesnelere mesaj olarak görüp, yaşadığı buhranları, savaşları dile getirerek isteyim ekseninde özne konumunda gösterdiği görülmektedir.

Özne: Mona Hatoum (Sanatçı), Birey, Toplum

Nesne: Dünya

c- Güç Ekseni (Edim Ekseni: Yardımcı- Özne- Engelleyici):

Sanatçı bu çalışmasında postmodern sanatı yardımcı olarak etken konumda göstermiştir. Nesne olarak Dünya'yı, özne olarak kendisi, engelleyici olarak savaşı, gönderici olarak endüstri ve çağdaş sanatı, alıcı olarak ise bütün toplumları ifade etmiştir. Buradaki mesajların bizlere sunduğu kod ve şifrelerden yola çıkarak savaşın soğuk yüzünü, yaşadığı travmaları, dünyada olan sıcak ve soğuk savaşları her açıdan tahlil ederek izleyiciye sunmaktadır.

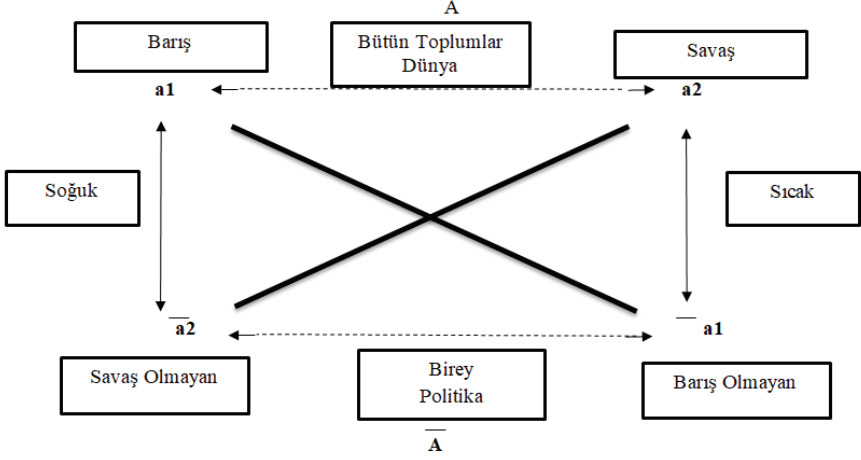
Yardımcı: Postmodern Sanat, Küreselleşme

Özne: Mona Hatoum (Sanatçı), Birey

Engelleyici: Savaş, Politika

İzleksel Düzeyde Çözümleme

Savaş ortamı gören Mona Hatoum'un yaşamına baktığımızda; iç savaşlar ve eziyet dolu sisteme karşı bir duruş sergilediği görülmektedir. "Sıcak Nokta" değişken çatışma alanlarını tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Dünyadaki ülkeleri neon kırmızı boru içerisinde belirtilen çelikten yapılmış bir küre şeklinde göstermektedir. Bütün dünyada bir çatışma bölgesi olma potansiyeline sahiptir. İzleyici çalışmaya yaklaştıkça, çalışmanın yaydığı titreşimi ve neon ışıklarından kaynaklanan sıcaklığı hissedebilmektedir. Böylece izleyiciyi de çalışmaya dâhil ederek, izleyicinin durumu hissetmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın Graims'in göstergebilimsel dörtgeninde uygulanması Şekil 2'de, tespit edilen temel karşıtlıklar Tablo 3'te görülmektedir.



Şekil 2: Mona Hatoum'un "Sıcak Nokta" adlı çalışmasının Graims'in Göstergibilimsel Dörtgeninde Uygulanması

Barış + Savaş = Bütün Toplumlar / Dünya

Savaş Olmayan + Barış Olmayan = Birey / Politika

Barış + Savaş Olmayan = Soğuk

Savaş + Barış Olmayan = Sıcak

Tablo 3: "Sıcak Nokta" İsimli Çalışmada Tespit Edilen Temel Karşıtlıklar

Temel Karşıtlıklar	
Barış	Savaş
Soğuk	Sıcak
Birey	Toplum

Sıcak Nokta'da Hatoum, tarihî ve coğrafi küresel güç ilişkilerine işaret eden, huzursuzluk, savaş ve iklim değişikliğini gösteren bir kartografik heykel oluşturmak için harita ile çevrelemiştir. Sıcak Nokta, Dünya'nın kendisidir ve kırmızı neon tüpü, devrelerin birleştiği ve acımasızca titreştiği yerlerde daha sıcak ve daha kararsız gibi görünmektedir. İlk olarak 2006'da yaptığı bu çalışmasını, konu hayati olmaya devam ettiği için 2018 yorumunda sonu gelmeyen cızırtılı ve titriyor gibi görünen çalışmasıyla yeniden izleyiciye sunmaktadır. Sanatçının duygularının her an, her yerde yaşanabileceğini göstermek ve savaşın soğuk yüzünü izleyiciye hissettirmek, aynı zamanda dünyada yaşanan ve devam eden olaylara kayıtsız kalmamak amacıyla bu çalışmayı yaptığı görülmektedir.

Sanatçının incelenen diğer çalışması beton ve çelik donatı çubukları ile oluşturulan “Görülecek Kalıntılar” isimli enstalasyonudur (Resim 4).



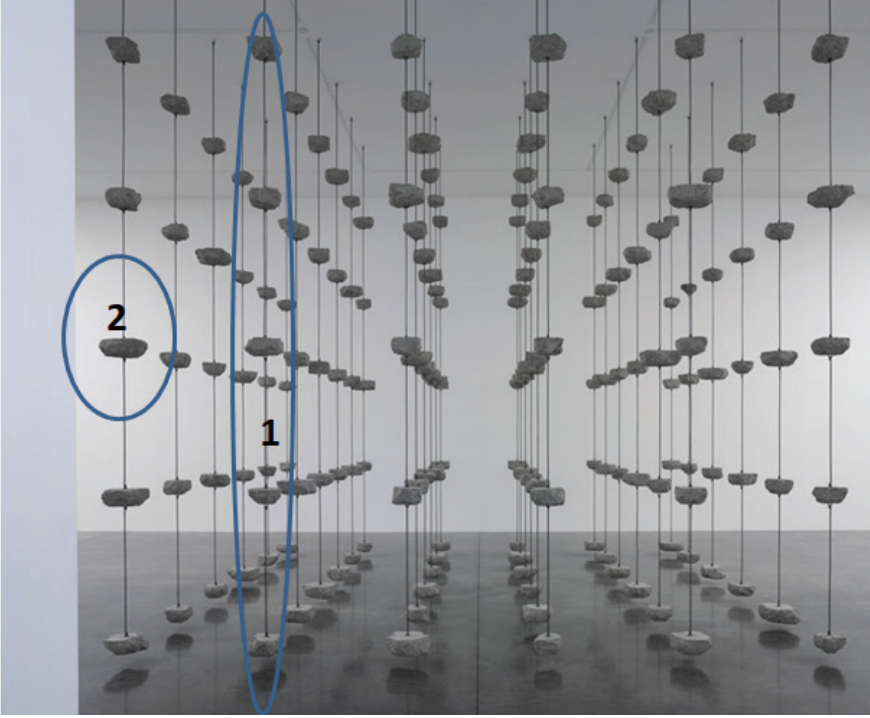
Resim 4: *Mona Hatoum, Görülecek Kalıntılar, 2019. Beton ve çelik donatı çubukları,*

207 7/8 x 208 11/16 x 208 11/16 inç (528 x 530 x 530 cm)

(https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/mona_hatoum_bermondsey_2019).

Betisel Düzeyde Çözümleme

Filistin kökenli olup Lübnan’da doğan İngiliz sanatçı Mona Hatoum’un “Görülecek Kalıntılar” isimli çalışması, minimalist ve kavramsal sanatın bir parçası olarak kabul edilebilir. 2019 yılında Londra’da sergilenen bu çalışma, dünyaya ve bedenlere uygulanan şiddeti vurgulamak amacıyla yapılmıştır. Bu enstalasyon, 36 adet çelik donatı çubuğunun yukarıdan aşağıya dikey olarak sarkıtılan ve demir çubukların üzerinde eşit aralıklarla hazırlanan, 180 adet beton parçasından oluşmaktadır. Aralarından insan geçebilecek *şekilde* ağır endüstriyel inşaat malzemeleriyle tasarlanmış, askıya asılmış bir küp görünümündedir. Beton döşeme parçalarına benzeyen çelik inşaat demirlerinden sıralanarak yapılmış, çok katlı bir binanın sadece iskelet çizgileri ve akslarına indirgenerek zeminin hemen üzerinde, yatay ve dikey hizada görsel şölen sunan özgün bir yapıdadır. Resim 5’te de kesitler, Tablo 4’te ise kesitlere ayrılması görülmektedir. Tablo 5’te de çalışmada tespit edilen *düz* anlam ve yan anlamlar *gösterilmektedir*.



Resim 5: *Mona Hatoum, Görülecek Kalıntılar, 207 7/8 x 208 11/16 x 208 11/16 inç (528 x 530 x 530 cm)*

(https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/mona_hatoum_bermondsey_2019).

Tablo 4: “Görülecek Kalıntılar” İsimli Çalışmasının Kesitlere Ayrılması

Kesit	Çelik Donatı Çubuğu
Kesit	Beton

1. Kesit: Çelik Donatı Çubuğu

36 adet çelik donatı çubuğunun yukarıdan aşağıya, art arda ve yan yana küp şekli oluşturacak şekilde sıralandığı görülmektedir.

2. Kesit: Beton

Demir donatı çubuğunun üzerinde beşer adet ve toplamda 180 adet beton parçasının demir *üzerine küçük parçalar* halinde ve eşit aralıklarla sıralandığı görülmektedir.

Uzam (Mekân): Hatoum’un *Görülecek Kalıntılar* isimli çalışmasının, bir galeride iç mekânda sergilendiği görülmektedir. Tavandan yere kadar sarkan, çelik donatı çubukları ve parçalardan oluşan betonların kul-

lanımıyla mekânda özerk bir yer oluşturduğu söylenebilir.

Zaman: Hatoum'un *Görülecek Kalıntılar* isimli çalışmasının, zaman aralığı kullanılan nesnelere bakılarak ortaya çıkarılabilir. Kullanılan malzemelerle geçmişe, şimdiki zamana ve geleceğe gönderme yaptığı söylenebilir.

Tablo 5: *Görülecek Kalıntılar İsimli Çalışmada Tespit Edilen Düz Anlam ve Yan Anlamlar*

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
Çelik Donatı Çubuğu	Cansız / Nesne / Demir / Araç	İnşaat / Yapı İşleri / Bina/ Ev / Teknoloji / Seri Üretim / İnşaat Malzemesi / Güç
Beton	Cansız / Nesne / Beton	İnşaat / Yapı İşleri / Bina / Ev / İnşaat Malzemesi / Soğukluk
Gri	Cansız / Renk	Ciddiyet / Karamsarlık / Durağanlık / Uzlaşımçı

Anlatsal Düzey

Görülecek Kalıntılar, geniş bir alanı kapsayan ince çelik takviye çubuklarının bir ormanıdır; dikey olarak asılı ve zorla delen beton parçaları havada yüzüyor gibi görünmektedir. Savaş kalıntıları ve bombalanan binaları hatırlatan, yapı ızgarası gibi soyu tükenmiş bir varlığın iskeleti görünümündedir. Bir iplikte duran veya asılı olan noetik yapı, o kadar kırılğan görülmektedir ki belki de gözlerimizin önünde her an çökebilecekmiş gibi hissettirmektedir.

İnsanları incitmek, acı çektirmek gibi niyetlerle yapılan fiziksel ya da psikolojik şiddetin ve toplumsal saldırıların kabul görmesi mümkün değildir. Sanatçı da “Görülecek Kalıntılar” adlı çalışmasını dünyaya ve bedenlere uygulanan şiddeti vurgulamak amacıyla yapmıştır. Çelik donatı çubuğu ve beton her ne kadar bir inşaat malzemesi olarak görülse de kaba kuvvetin, gücün dünyaya ve insan bedenlerine olan şiddetin yansıması olarak görülmektedir. Eyleyenler Şeması Şekil 3’te yer almaktadır.

bu çalışmasını yaparken evrensel açıdan bakmakta ve her toplumda yaşanabilen durumları ele almaktadır. Şiddetin olduğu ortamlarda kapitalizm, savaşlar, siyasal çekişmeler hep olacaktır. Sanatçı da bu mesajları eserde kullandığı nesnelere yüklediği şifre ve kodlarda gizlemektedir.

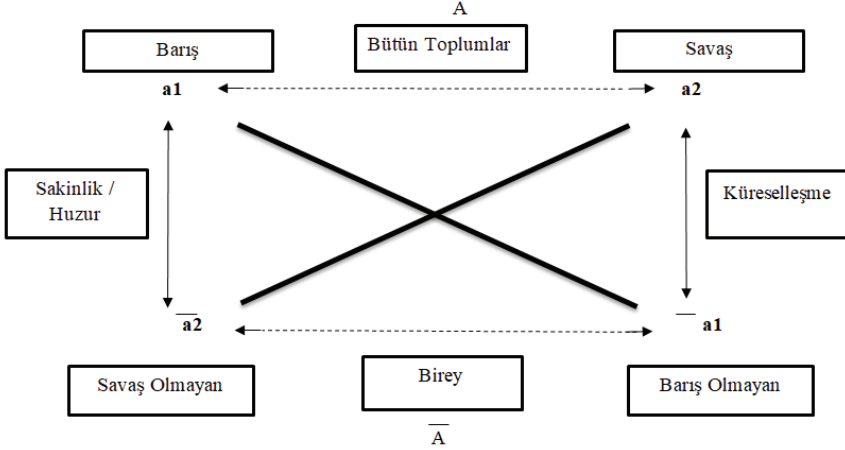
Yardımcı: Postmodern Sanat, Küreselleşme

Özne: Sanatçı

Engelleyici: Savaş, Şiddet

İzleksel Düzey

Mona Hatoum'un *Görülecek Kalıntılar* adlı çalışmasının betisel ve anlatısal düzeyinde elde edilen veriler doğrultusunda, Graims'in göstergebilimsel dörtgeninde uygulanması Şekil 3'te eserin derinliklerinde yatan soyut değerler çerçevesinde saptanan temel karşıtlıklar ise Tablo 5'te gösterilmektedir.



Şekil 4: Mona Hatoum'un "Görülecek Kalıntılar" adlı çalışmasının Graims'in

Göstergebilimsel Dörtgeninde Uygulanması

Barış + Savaş = Bütün Toplumlar

Savaş Olmayan + Barış Olmayan = Birey

Barış + Savaş Olmayan = Sakinlik / Huzur

Savaş + Barış Olmayan = Küreselleşme / Şiddet

Tablo 6: “Görülecek Kalıntılar” İsimli Çalışmada Tespit Edilen Temel Karşıtlıklar

Temel Karşıtlıklar	
Barış	Savaş
Soğuk	Sıcak
Sakin/Mülayim	Şiddet

Sanatçı bu çalışmasını; dünya üzerinde yaşanan savaşların, şiddetin insanların hayatına mal oluşunu, verdiği zararları, dünyada ve toplumda yarattığı bütün etkilerini vurgulamak amacıyla yaptığı görülmektedir. Şiddet; psikolojik ve fiziksel ya da savaşlarla olsun insanlar üzerinde travmalara, maddi manevi düzeltilmesi güç hasarlara yol açmaktadır. Demir çubuk ve betonlarla savaşın ve ölümün, sıcak ve soğuk yüzünü insanlığa açıkça göstermektedir. Farklı bakış açılarıyla incelenen güncel sanat eserleri, çağdaş yaşamın oluşturacağı izleri gözler önüne sermektedir (Albano, 2019).

SONUÇ

Bu araştırmanın amacı doğrultusunda, Hatoum’un eserlerdeki metafor kullanımlarını çözümlemede kullanılan Greimas’ın göstergebilimsel çözümlemesiyle yapılan yaklaşımın, çağdaş sanat eserlerinden enstalasyonlar incelenerek; savaşın sanatçıda yarattığı etkilerle, sanata yansımaları incelenmiştir. Sonuç olarak; Hatoum, çalışmalarında savaşın etkilerini, kendi yaşamındaki buhranları, şiddeti, dünyada yaşanan savaşları, politik çatışmaları insanlığa hissettirmeye çalışmıştır. Savaşın bütün insanları, çoluk çocuk demeden etkilediği bir gerçektir. Sanatçı, bireysel ya da toplumsal olarak tüm dünyada savaşın yarattığı etkileri kendi duygularıyla ifade etmeye çalışmıştır.

A. J. Greimas’ın göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle incelenen Hatoum’un çalışmalarında sergi süresince takviye çelik çubuklar, neon ışığı, beton ve kalıntıları gibi malzemeleri birlikte çeşitli şekillerde kullandığı görülmektedir. Bu yerleştirmeler galeri alanını bazen itaatkâr ve bazen de daha agresif bir şekilde kolonize eder. Mekânsal düzenlemesi, izleyicinin mevcut duygusal durumunu etkileme ve yüzleşme görevini üstlenmektedir. Kişi, yakınlaşarak meraklı hissedebilir ya da güvenli bir mesafeyi koruyarak, olayı kendi içinde sindirebilmektedir.

Sanatçı, enstalasyonlarıyla savaşın sonunda karşılaşılabilecek gerçeklerle insanlığı yüzleştirmek istemektedir. Çocukluğundan itibaren yaşadığı travmaları ve korkularını da eserlerine yansıttığı gözlenmektedir. Metamorfik bir imge olan enstalasyonların, kavramsal okumaları yapılarak, gerçek anlamları tespit edildiği, toplumsal ve küresel problemlerin izleyicisine hissettirdiği duyguları ortaya koyduğu görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (2004). Parçalılık Metinlerarasılık, Öteki Yayınları: Ankara.
- Albano, C. (2019, Aralık 20), Uncanny: A Dimension in Contemporary Art (online), esse, <http://esse.ca/en/uncanny-a-dimension-in-contemporary-art>. (Erişim Tarihi: 2020. Kasım 20).
- Antoni, J. (1998, Nisan 1). Interview: Mona Hatoum. <https://bombmagazine.org/articles/mona-hatoum/> (Erişim Tarihi: 2020, Kasım 22).
- Günay, V. D. (2002). Göstergebilim Yazıları, Multilingual: İstanbul.
- Keser, N. (2005). Sanat Sözlüğü, Ütopya Yayınevi: Ankara.
- Kessler, E. , Vlasiu, İ. , Vida, G., Dreptu, R. & Vida, R. (2007). *Colours of Avant-Garde. Romanian Art 1910-1950*.Bucureşti.
- Sebeok, T. A., (2001). Sings: An Introduction to Semiotics, University Of Toronto Press: London.
- Rifat, M., (2013). XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları- 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Uçan, H. (2015). Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim-Kuram-Uygulama, Çözümleme Örnekleri, İz yayıncılık: İstanbul.
- Ocula Magazine, (2018), Hatoum, M. , Hot Spot, <https://ocula.com/art-galleries/galerie-chantal-crousel/artworks/mona-hatoum/hot-spot-stand/>, Erişim Tarihi: (2020, Ekim 5).
- Tate Modern, (2016, Mayıs 4), Mona Hatoum Kimdir? , <https://www.tate.org.uk/art/artists/mona-hatoum-2365/who-is-mona-hatoum>, Erişim Tarihi: (2020 Kasım 20).
- White Cube, (2019), Mona Hatoum, Görülecek Kalıntılar, https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/mona_hatoum_bermondsey_2019. Erişim Tarihi: (2020 Kasım 20).

Bölüm 2

SANAT ESERLERİNİN SANAL ORTAMDA BENZERSİZLEŞME SÜRECİ VE NFT UYGULAMA ÖRNEĞİ

Ahmet Sait YILDIZ¹

Mehmet Uluç CEYLAN²

Uğur Günay YAVUZ³

1 Öğr. Gör., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü

2 Öğr. Gör., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü

3 Doç., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü

Giriş

İnsanlığın var olduğu andan bu yana edindiği tecrübeleri birikime dönüştürerek farklı yöntemler ile kendinden sonraki kuşaklara aktarması sonucunda, her yüzyılda büyük değişimler ve gelişmeler yaşanmaktadır. Özellikle sanayi devriminden itibaren makineleşme kültürünü geliştiren insanoglu, internet teknolojileri sayesinde makineleri birbirine bağlayarak küresel bir ağ oluşturmuş ve veri akışını hızlandırmıştır. Sanayi devriminden sonra her geçen gün büyük bir ivmeyle gelişimini sürdüren uygulamalar bugün endüstri 4.0 olarak adlandırılan makineleşme ile internet teknolojilerinin birleşmesi sonucu oluşan bir yapıya evirilmektedir. İnsan gücünden bağımsız hareket eden bu melez sistemler bütünü sadece sanayi ağını değil, **tüm toplumu etkileyecek değişimlere zemin hazırlamaktadır.**

Mekanik alanda yaşanan bu teknik gelişmelerin yanı sıra, nesnelere interneti teknolojisi yani, fiziksel nesnelere sanal ortamda birbirleri arasında iletişim kurabilmesi, insanlığın daha önce karşılaşmadığı yoğunlukta veri akışının oluşmasına olanak sağlamıştır. Veri ağının bu denli hızlı akış gösterdiği toplumlarda, bilgi ve birikimlerin daha önce olmadığı kadar yoğun aktarılması, beraberinde toplumsal değişimlere yol açmaktadır. İnternete dayalı iletişim yapılaşması olarak tanımladığımız bu siber gelişmeler, ürün üreten toplumları bilgi üretmeye ve bilgi ağından ekonomik kazanım elde etmeye yönlendirmiştir. Toplumsal olarak ilk kazanımlarını göçebe düzenden yerleşik hayata geçerek tarım ile yapan tarım toplumları sonraki dönemlerde makineleşme faaliyetleri ile sanayi toplumlarına dönüşmüştür. İnternet teknolojilerinin yarattığı iletişim ağı ile sanayi toplumları da bilgi toplumuna evirilmiştir. Tarım toplumlarında beslenme temelli ürünler yaşamsal açıdan ne denli önemli ise, bugün bilgi toplumlarında elde edilen veriler aynı derecede önemlidir. Tam bu noktada iletişim kuramcısı McLuhan'ın "*araçlarımızı (aletlerimizi) biz şekillendiririz ve karşılığında onlar bizi şekillendirir*" (McLuhan, akt. Altay, 2005, s. 22) ifadesi oldukça önemlidir. İnsanlığın gelişim için attığı her bir adım, sonrasındaki adımlarının zeminini oluşturmaktadır. Aynı zamanda yaşanan bu gelişmeler ve icat edilen her şey insanlık için pek çok değişimi de beraberinde getirmektedir.

Ekonomik kaygıların ön planda tutulduğu ve insan nüfusunun hızla arttığı bu büyük geçiş dönemlerinde karşılaşılan problemlere yenilikçi çözümler bulmak her dönem önemini korumaktadır. Özellikle günümüzde dijitalleşme ile gelen yeni bilgi dalgaları ve kişisel verilerin korunması noktasında pek çok sorun ile karşı karşıya olmamız yadsınamaz bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Sahip olduğumuz ekonomik kaynaklar, kişisel belgelerimiz hatta dijital ortamdaki deneyimlerimiz bile önemli birer veri olarak kabul edilmekte ve ekonomik bir değere sahip olduğu

bilinmektedir. Siber güvenlik ve kaynakların doğru koşullarda saklanması konusu her geçen gün önem kazanmaktadır. Bu noktada son yıllarda ortaya çıkan blokzincir teknolojisi, yaşanması muhtemel pek çok soruna **çare** olmayı amaçlamakta ve bizlere güvenilir bir gelenek sunmayı amaçlamaktadır. 2008 yılında Satoshi Nakamoto'un yayınladığı makalesinde, kriptografik **yöntemler ile birbiri ardına bağlanan veri bloklarının oluşturduğu sistem olarak kabul gören blok zincir teknolojisi, Bitcoin altyapısını oluşturan temel unsur olarak karşımıza çıkmaktadır** (Satoshi, 2008). Bu blok zinciri ilk olarak Bitcoin ile ortaya çıkmış, sonrasında Altcoin olarak adlandırılan diğer kripto varlıklar (coinler) hayatımıza girmiştir. Bu sistemleri sadece ekonomik birer kaynak olarak değil, sahip oldukları teknoloji sayesinde güvenlik, şeffaflık ve kontrol içinde kullanmak mümkün hale gelmektedir.

Temelde ekonomik çıktılar olarak görünen bu değişimler toplumların sosyokültürel yapılarında da değişime yol açacaktır. Tam bu noktada her geçen gün makineleşen ve sistematik hale gelen toplumların beşerî olma özelliğini hatırlayacak ve üretimi eşsiz yapacak sanat alanı büyük önem taşımaktadır. İnsanlığın ilk dönemlerinden itibaren bir durumu, duyguyu hatta en yalın haliyle bir iletiyi belirli bir tasarım altında kişisel yorumuyla aktarılması, sanatın temelini oluşturmaktadır. Bu oluşumda en **önemli unsur kişisel üslup yani sanatçının yaratım sürecindeki estetik kaygıları ve beraberinde yaşadığı hazdır. Bireyin deneyimleri ve kendi perspektifinden yorumladığı eser en saf haliyle biriciktir. Özgünlük ve benzersiz olma durumu sanat eseri için büyük önem arz etmektedir.**

1935 yılında Alman düşünür ve estetik kuramcı Walter Benjamin'in kaleme aldığı "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı çalışmasında sanat eserinin biricikliğine vurgu yapmaktadır. Sanat eserinin çoğaltılması o eserin anlamında değişime yol açabileceği aynı zamanda eserin biricik olma vasfını kaybedebileceğini belirtmektedir. Aynı zamanda eserin üretildiği an ve mekân bağlamından koparıldığında buradalığının da kaybolabileceğini söylemektedir. *"En kusursuz yeniden-üretimde dahi eksik bir şey vardır: sanat yapıtının şimdiliği - belirli bir mekandaki özgün mevcudiyeti. Yapıtın nesnesi olduğu tarihçenin izini taşıyan şey, işte, bu özgün mevcudiyetidir - ve yalnızca budur. Bu tarihçe yapıtın zaman içinde, mülkiyet ilişkilerinde yaşanan değişimlerle birlikte, fiziksel yapısının geçirdiği değişimleri de içermektedir. Fiziksel yapıdaki değişikliklerin izleri ancak kimyasal veya fiziksel analizle (ki yeniden-üretimlere bunu uygulayamazsınız) tespit edilebilmektedir. Mülkiyet ilişkilerindeki değişimler ise, orijinal yapıtın mevcut konumu temel alarak izini sürebileceğimiz bir geleneğin parçasıdır"* (Benjamin, 1995, s.13).

Klasik dönem eserlerinden bağımsız olarak günümüz toplumunda dijitalleşme sayesinde biriciklik kavramı pek çok soruyu beraberinde getirmektedir. Hızlı veri akışının sağlandığı, verilerin dijital depolarda barınması ile tüm ağa açık hale geldiği ve dijital olarak basit biçimde kopyalamaya açık olduğu ortamda sanat eserinin eşsizliği sorgulanmaktadır. *“Bütün bu gelişmeler yaşanırken sanat piyasası da blokzincir teknolojilerine ilgisiz kalamazdı elbette. Kaldı ki blokzincir sanat piyasasının provenans, şeffaflık, telif, koleksiyon, değerlendirme, otantisite gibi problemleri için çareler öneriyor. İnternet üzerinden yapılan sanat eseri satışlarının dünyada istikrarlı bir şekilde arttığı ve toplam satışların %9’una ulaştığı şu günlerde blokzincir teknolojilerinin bu alanın daha hızlı gelişmesi için önemli bir unsur olduğu görülüyor.”* (Seçkin, 2021, s.123)

Her geçen gün gelişen teknik olanaklar ile eserin çoğaltılması tartışmaları bugün yeni bir perspektifte değerlendirilebilmektedir. NFT teknolojisi dijital ortamda bir eseri kayıt sisteminde sertifikalandırmayı ve değiştirilemez jeton (Non-Fungible Token) ile eşleştirme yaparak eşsiz hale getirmeyi amaçlamaktadır.

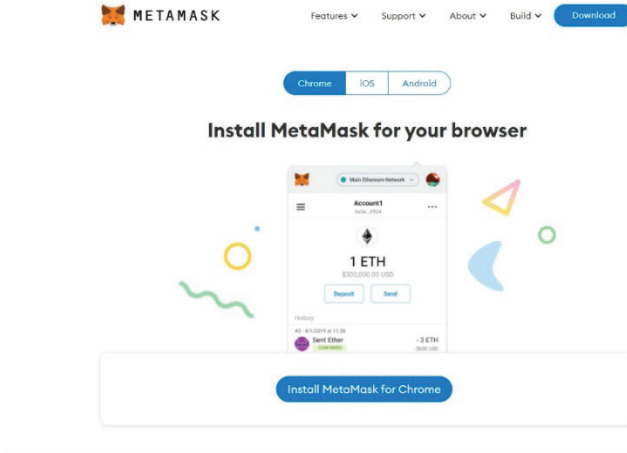
NFT Uygulaması Örneği

Bünyesinde barındırdığı yenilikçi sistemler ile sadece ekonomik bir devrim değil aynı zamanda dijital dünyada eşsizlik sunan bu teknolojinin pek çok alanda olduğu gibi sanat çevrelerince de dikkatleri üzerine topladığı görülmektedir. Özellikle son beş yıl içerisinde pek çok kurum NFT pazarı üzerine çalışmalar yapmış ve web siteleri ile çevrimiçi satış platformları kurmuşlardır. Bugün geldiğimiz noktada OpenSea, Rarible, Niftygateway, SuperRare, Foundation, AtomicMarket, Myth Market, Known Origin, Portion, Async Art, Ethernity gibi çevrimiçi mağazalar en çok ziyaret edilen NFT satış siteleri olarak kabul edilmektedir. Her geçen gün artan pazaryerleri arasında OpenSea projesinin diğerlerinden bir adım öne çıktığını gözlemlemek mümkündür. Proje içerisinde yer alan pazar payının büyüklüğü ve diğer projelere zemin hazırlaması, gelişen bu alandaki yerini güçlü kılmaktadır. Örneğin Rarible 2021 yılının ilk çeyreğinde OpenSea pazarındaki en büyük mağaza olarak bilinmektedir. Dijital sanatçılar ya da koleksiyonerler dilerse en geniş ağ olan OpenSea üzerinden satışa çıkabilir, dilerse de alt mağazalarda daha spesifik alanlar üzerinden satış yapabilmektedirler.

Bu bölümde alandaki en büyük pazar olan OpenSea platformu üzerinden NFT süreçleri aşama aşama anlatılacaktır. Dijital dünyada var olmanın ilk adımının dijital bir kimlik edinme gerekliliğinin yanı sıra yapılacak işlemlerde sanat eserlerinin kripto paralar ile satışı söz konusu olduğu da düşünüldüğünde, dijital bir cüzdan da edinmek gerekmektedir. Bu noktada Metamask, Torus, Portis, Walletconnect, Coinbase, Myetherwal-

let ve Fortmatic gibi dijital ara cüzdanlarla sıkça karşılaşılmaktadır. Bu ara cüzdanlardan en çok kullanılan Metamask'tır. Metamask, Bitcoin'den sonra hacmi en büyük olan Ethereum¹ ekosistemine uygun yapıya sahip bir uygulamadır. Bu noktada Ethereum'a da değinmek oldukça önemlidir. Bitcoin'in merkeziyetsiz fakat yapı bakımından pek çok soru barındıran sistemine alternatif olarak 2013 yılında oluşturduğu fakat fon desteğini aldığı 2015 yılında Vitalik Buterin tarafından Kuzey Amerika Bitcoin Konferansında sunulan yenilikçi bir akıllı kontratlar sistemidir. Ethereum'un kendi içerisinde ERC-20 olarak adlandırdığı "Ethereum Requests for Comments" bir dizi kurallar bütünü ile var olan tüm akıllı kontratları standardize etmeyi amaçlamaktadır (Ethereum, 2013). Bu noktada tüm standartları karşılayan Metamask cüzdanı bu alanda en çok kullanılan uygulama olarak bilinmektedir. Metamask'ı bu kadar bilinen yapan bir diğer özelliği ise Ethereum tabanındaki her token'ı desteklemesinin yanı sıra web tarayıcıları ve cep telefonu uygulamaları ile sayısal verileri eşleştirerek, uygulama üzerinden ping atarak işlemi gerçekleştiriyor olmasıdır.

OpenSea sitesi üzerinden web tarayıcımıza yüklediğimiz Metamask cüzdanı ile bir bağ kurarak hem dijital bir kimlik hem de bir cüzdan oluşturulabilmektedir.

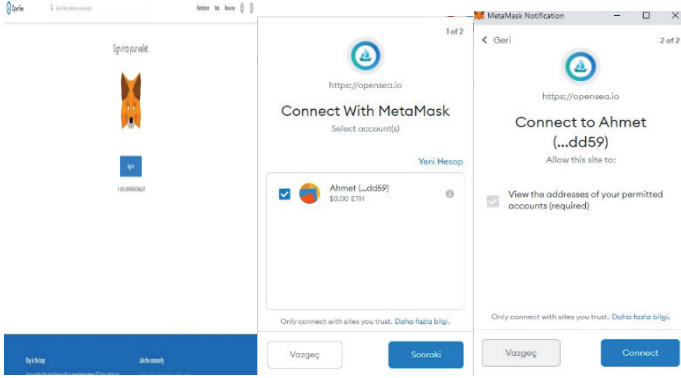


Görsel 1: MetaMask web sayfası ara yüzü

Metamask cüzdanının uyumlu çalıştığı Chrome tarayıcısı üzerinden indir seçeneği ile tarayıcımıza uygulamayı indirdikten sonra, yeni bir kullanıcı hesabı açılması gerekmektedir. Metamask uygulamasında kullanıcı açıldıktan sonra Main Ethereum Ağı üzerinden para aktarılması gerekmektedir. Bu işlem farklı bir kripto cüzdan üzerinden ya da banka ağı üzerinden gerçekleştirilebilmektedir.

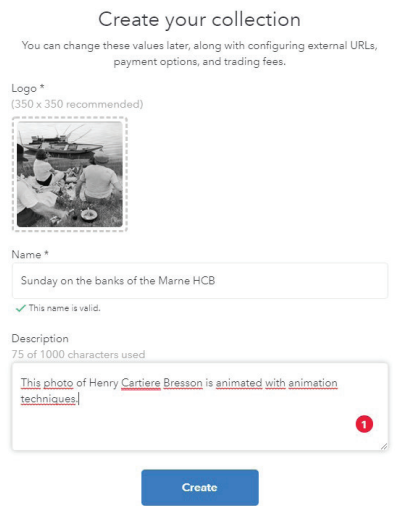
1 2013 yılında Vitalik Buterin tarafından oluşturulmaya başlanan, 2015 yılında yayınlanan proje ve blok zincir. <https://ethereum.org/en/whitepaper/>

İtibari para transferi yapılan kripto ara cüzdanı site ile bağlamak için “Sign In” butonuna basılmalı ve Chrome’a yüklenen uygulamada çıkacak olan uyarı ekranında gerekli bilgiler okunduktan sonra bağlantı onayı gerçekleştirilmelidir.



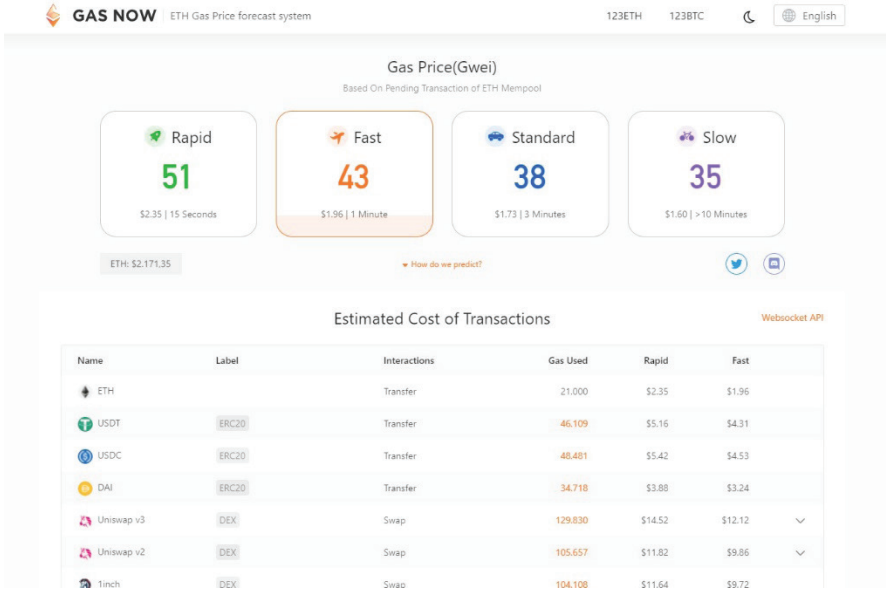
Görsel 2: Metamask Cüzdanı Kullanıcı Giriş Ekranı – Tarayıcı ve Cüzdan Bağlantı Ekranı- Tarayıcı Üzerinden Erişim İzin Paneli

Cüzdan ve market arasında bağ kurulduktan sonra site üzerinden “Create” butonuna basılarak ürettiğimiz eser NFT markete yüklenmeli ve gerekli eser bilgileri ilgili alanlara girilmelidir. İlk önce bir koleksiyon oluşturulmalıdır, daha sonra oluşturulan koleksiyon içerisine eser yükleme işlemine geçilebilmektedir.



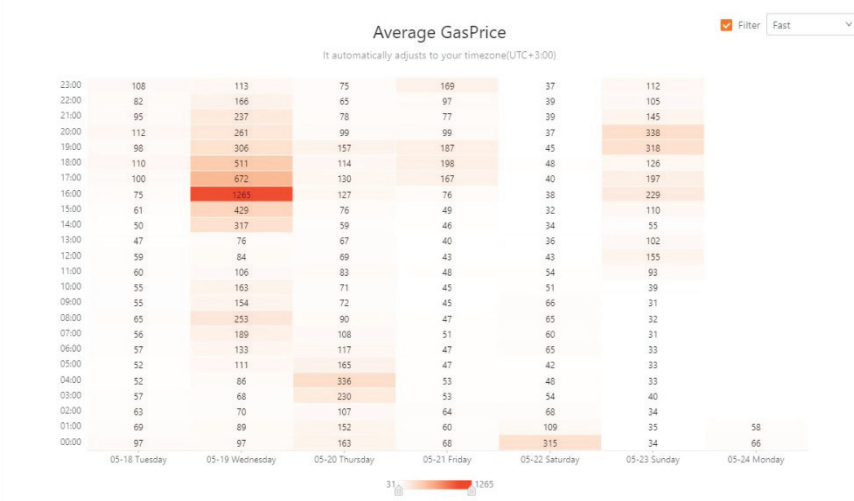
Görsel 3: NFT çalışmanın önizleme görseli, çalışma adı ve tanımlama bilgisinin yer aldığı panel

Oluşturulan koleksiyonun içerisine değiştirilemez hale getirmek istediğimiz çalışmamızın kapak görselini, çalışmanın kendisi ve tercihen açıklama metni, ilgili alanlara girilmelidir. Bu noktadan itibaren sıkça “mint” kelimesi ile karşılaşılacaktır. Mint; Blockchain teknolojisi içerisinde dijital bir dosyanın akıllı kontratlar yardımı ile belgelendirilmesi, yeni bir blok oluşturulması ve oluşturulan bloğun işlemciler yardımı ile blok zincirine kaydedilmesi işlemi olarak tanımlanabilmektedir. Bu noktada bilgisayarların bağlı olduğu sunucular üzerinden işlem yapma kapasitesi sunucunun o anki yoğunluğuna göre değişiklik gösterebilmektedir. Bu sebeple NFT haline dönüştürmek istediğimiz eserin üreticiye maliyeti de anlık değişiklik gösterebilmektedir. Ethereum ağı üzerinde oluşan yoğunluk ile ilgili olarak NFT marketlerin değişen işlem ücretleri farklı platformlarda takip edilmektedir. Örneğin <https://www.gasnow.org/> isimli sitede “GAS FEE” denilen işlem ücretlerinin ortalama karşılığı anlık olarak paylaşılmaktadır.



Görsel 4: GasNow Sitesi Üzerinden Anlık Tahmini Ücret Maliyeti Paneli

Sadece o anlık değil genel bir dönem özeti de sunan site içerisinde hangi saatlerde işlem ücretlerinin yüksek, hangi saatlerde ortalamanın altında olduğu görülmektedir.



Görsel 5: GasNow Sitesi Üzerinden Saat Dilimine Göre Tahmini Ücret Maliyeti Paneli

Görsellerde görüldüğü üzere bir eseri değiştirilemez yapmanın bir maliyeti vardır. NFT marketler kendi belirlediği şekilde bu fiyatlandırmaları düzenleyebilmektedir. Örneğin 24 Mayıs 2021 itibarı ile kripto piyasasında 1.2 milyon dolarlık hacme sahip ve ilk sıradaki OpenSea platornu güncel olarak ilk kayıt esnasında bir ücret almaktadır. Fakat 185 bin dolarlık hacme sahip ve yedinci sıradaki Rarible marketine baktığımızda her işlem öncesi ücret almaktadır. Aynı zamanda hem üretenden, hem de satın alandan işlem ücreti almaktadır. Yapılan farklı ücret uygulamalarının en önemli değişkeni zamandır. GasFee denilen işlem ücreti üç farklı seçenekte karşımıza çıkmaktadır. Yavaş, orta ve hızlı olarak sunulan bu işlemlerde, sunucu üzerinden hak elde etme ve en hızlı şekilde kontrat oluşturma amaçlanmaktadır.

“GasFee” Ethereum ekosistemi için oldukça önemlidir. Yapılması planlanan akıllı kontratlar EVM² olarak adlandırılan Ethereum Sanal Makinası üzerinde işlem yapabilmek için gerekli yakıt olarak tanımlanabilmektedir.

2 EVM (ETHEREUM VIRTUAL MACHINE): Ethereum ağı üzerinde yapılan akıllı kontratların işlendiği sistem.

APPENDIX G. FEE SCHEDULE

The fee schedule G is a tuple of 31 scalar values corresponding to the relative costs, in gas, of a number of abstract operations that a transaction may effect.

Name	Value	Description*
G_{zero}	0	Nothing paid for operations of the set W_{zero} .
G_{base}	2	Amount of gas to pay for operations of the set W_{base} .
$G_{verylow}$	3	Amount of gas to pay for operations of the set $W_{verylow}$.
G_{low}	5	Amount of gas to pay for operations of the set W_{low} .
G_{mid}	8	Amount of gas to pay for operations of the set W_{mid} .
G_{high}	10	Amount of gas to pay for operations of the set W_{high} .
$G_{extcode}$	700	Amount of gas to pay for an EXTCODESIZE operation.
$G_{extcodehash}$	700	Amount of gas to pay for an EXTCODEHASH operation.
$G_{balance}$	700	Amount of gas to pay for a BALANCE operation.
G_{sload}	800	Paid for a SLOAD operation.
$G_{jumpdest}$	1	Paid for a JUMPDEST operation.
G_{sset}	20000	Paid for an SSTORE operation when the storage value is set to non-zero from zero.
G_{reset}	5000	Paid for an SSTORE operation when the storage value's zeroness remains unchanged or is set to zero.
R_{refund}	15000	Refund given (added into refund counter) when the storage value is set to zero from non-zero.
$R_{selfdestruct}$	24000	Refund given (added into refund counter) for self-destructing an account.
$G_{selfdestruct}$	5000	Amount of gas to pay for a SELFDESTRUCT operation.
G_{create}	32000	Paid for a CREATE operation.
$G_{codedeposit}$	200	Paid per byte for a CREATE operation to succeed in placing code into state.
G_{call}	700	Paid for a CALL operation.
$G_{callvalue}$	9000	Paid for a non-zero value transfer as part of the CALL operation.
$G_{callstipend}$	2300	A stipend for the called contract subtracted from $G_{callvalue}$ for a non-zero value transfer.
$G_{newaccount}$	25000	Paid for a CALL or SELFDESTRUCT operation which creates an account.
G_{exp}	10	Partial payment for an EXP operation.
$G_{expbyte}$	50	Partial payment when multiplied by $\lceil \log_{256}(exponent) \rceil$ for the EXP operation.
G_{memory}	3	Paid for every additional word when expanding memory.
$G_{createat}$	32000	Paid by all contract-creating transactions after the <i>Homestead</i> transition.
$G_{datazero}$	4	Paid for every zero byte of data or code for a transaction.
$G_{datanonzero}$	16	Paid for every non-zero byte of data or code for a transaction.
$G_{transaction}$	21000	Paid for every transaction.
G_{log}	375	Partial payment for a LOG operation.
$G_{logdata}$	8	Paid for each byte in a LOG operation's data.
$G_{logtopic}$	375	Paid for each topic of a LOG operation.
G_{sha3}	30	Paid for each SHA3 operation.
$G_{sha3word}$	6	Paid for each word (rounded up) for input data to a SHA3 operation.
G_{copy}	3	Partial payment for *COPY operations, multiplied by words copied, rounded up.
$G_{blockhash}$	20	Payment for BLOCKHASH operation.
$G_{quaddivisor}$	20	The quadratic coefficient of the input sizes of the exponentiation-over-modulo precompiled contract.

Görsel 6: EthereumYellowPaper Ortalama Gas Hesapları

Gas (işlem ücreti) bu sistem içerisinde işlemlerin yürütülebilmesi için oldukça önemli bir yapı taşıdır. Yeni sistem içerisinde neden bir işlem ücreti konulduğu hususu pek çok kez tartışılrsa da Ethereum Gas sistemini kullanmada ısrarcı olmuştur. Bu noktada amaç madencileri teşvik ederek onları sistem içerisine çekme ve sistemde kalmaya ikna etmektir. Sistem içerisinde ne kadar fazla madenci olursa sistem o kadar fazla makine ile desteklenecek, makine başındaki madenciler güvenlik için daha fazla özen gösterecek ve işlemler daha hızlı, daha güvenilir olmayı sürdürecektir. Bu noktada bir özet yapmamız gerekirse gas; işlem yapmak için ihtiyaç duyduğumuz makine hesaplama gücüdür, Ethereum ise bu makinanın çalışmasını sağlayan kaynağın hem ekonomik hem de mekanik gücüdür.

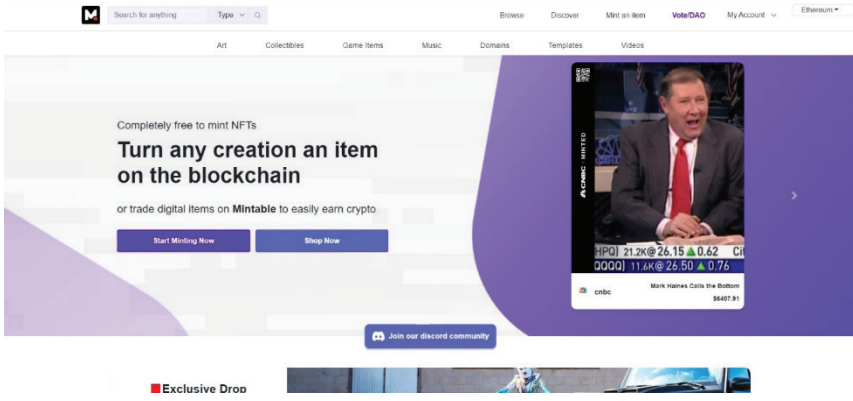
OpenSea platformu üzerinde akıllı kontratlar yardımı ile sanal ortama aktardığımız eserimizi NFT haline çevirmek için yukarıda bahsedilen Gas ücretini Metamask üzerinden ödediğimiz durumda, artık eserimizin

dönüşümü tamamlanmıştır. OpenSea'yı diğer platformlardan ayıran en temel özellik, işlem ücretini bir defaya mahsus almasıdır. Diğer güncel pek çok pazarda işlem başı alınan gas ücreti, bu platformda bir defaya mahsus alınmaktadır. Yüklediğiniz ve ilgili aşamaları tamamladığınız noktada eseriniz NFT'ye dönüşmüş olacaktır. Fakat gas ücreti ödendikten sonra satış bölümünü aktif ederek global pazarda alıcı bulmanız mümkün olacaktır.

Özellikle son birkaç yılda gelişen NFT pazarının, farklı uygulamalar ile her geçen gün yeniliklere sahne olduğu görülmektedir. Yukarıda pek çok noktada karşımıza çıkan hesaplama ve işleme ücreti olan gas, bazı projelerde göz ardı edilebilmektedir. 2021 yılının ilk dönemlerinde Amerikalı ünlü iş insanı Mark Cubon, Mintable.app platformuna ciddi bir yatırım yaparak, herkesin ücretsiz bir şekilde eşsiz dijital varlıklara sahip olmasını planladığını duyurmuştur. Devamındaki günlerde platform üzerinde hiçbir işlem ücreti olmadan ERC721 token'ların üretilebileceği duyurulmuştur. Daha önceki bölümlerde Ethereum ekosistemi içerisinde belirli standartlar oluşturulduğunu ve ERC20 ile bu standartlar bağlamında değişimlerin yapıldığı paylaşılmıştır. Fakat bu değişimlerde kullanılan akıllı kontratların eşsizliği ve bölünebilirliği ERC721 standardından çok farklıdır. ERC20 standardı günümüz para birimleri ile benzerdir. 10 TL'nin karşılığı olarak başka bir 10 TL kullanılabilir. Ayrıca 10 TL içinde bölünerek 0,001 TL gibi bir değer oluşturulabilir. Aynı zamanda bu Ethereum ve Bitcoin içinde geçerlidir. 1 BTC farklı bir dijital cüzdanda bulunan BTC ile aynı değerdedir. Fakat ERC721 standardı baz alındığında bu durum tamamen farklıdır. ERC721 standardı, Ethereum ekosistemi içerisinde yer alan jetonların eşsiz birer varlık olmasını sağlamaktadır. Bu standarda sahip jetonlar bölünemez yapıdadır ve tek birim olarak kalırlar.

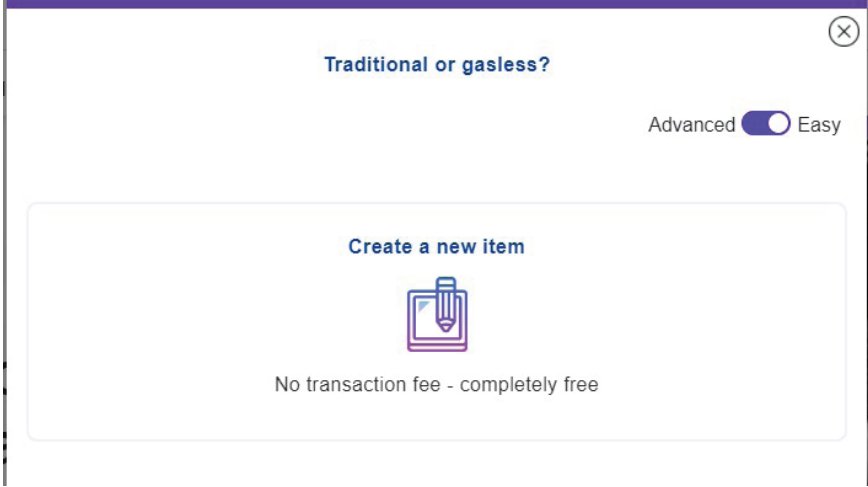
Bu gelişmeler ışığında eşsiz varlıkları yaratmak için pek çok platform oluşmaya ve pazardaki yerini almaya başlamıştır. Mintable.app platformu işlem ücreti olmaksızın herkesin dijital ve eşsiz varlıklara sahip olması mottosu ile pazardaki yerini her geçen gün sağlamlaştırmaktadır. Özellikle çevrimiçi oyun sektörü özelinde bu durum oldukça heyecan vericidir. CryptoKitties ve AxieInfinity projeleri gibi çevrimiçi oyun alanında pek çok büyük proje sahne almaktadır.

Çalışmanın bu aşamasında OpenSea platformundan farklı olarak Mintable platformu üzerinde de bir eşsiz varlık oluşturma aşamaları paylaşılacaktır. Bir önceki örnekte olduğu gibi dijital varlıkları barındıracağınız bir adet ara cüzdan sahibi olmanız gerekmektedir. Metamask cüzdanınızı Mintable.app sitesine giriş yaptıktan sonra, "cüzdanımı bağla" seçeneği ile iki platformu birbirine bağlayınız.



Görsel 7: Mintable.app web sitesi arayüzü

Sonraki aşamalarda Start Minting Now sekmesine tıklayarak yeni bir NFT oluşturma süreci için ilgili alana gidiniz. Yeni bir öge oluştur sekmesine tıklayarak, tamamen ücretsiz bir NFT oluşturmak için gerekli bilgilerin gireceği panele ilgili bilgileri giriniz.



Görsel 8: Mintable.app web sitesi

Hangi alanda eser yüklenecek ise o alanla ilgili kategori seçilmelidir. Devamında isimlendirme, eser yükleme, eser ile ilgili açıklama ekleme bölümleri doldurulmalıdır.

Create and List an item for sale

What kind of item are you making?

Art Collectibles Game Items Music Domains

Templates Videos

Listing title ?

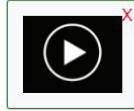
Henri Cartier-Bresson's Dreams

Listing subtitle ?

Upload item preview images. ?

The **first preview image** you upload will be displayed on **all wallets as the token image!**
(.GLB files will be displayed in an interactive 3D viewer)

(images, videos,
gifs)



Görsel 9: *Mintable.app* üzerinden yüklenen içeriğin bilgilerinin girildiği panel

Açıklamanın hemen alt bölümünde telif ile ilgili tercih belirtilmelidir. Eğer eserin tüm telifi satın alan kişiye devredilecekse pasif olan seçenek aktif hale getirilmelidir. Devamında ise ücret ile ilgili tercih belirtilmelidir. Sabit bir fiyat üzerinden mi yoksa açık arttırma üzerinden mi satılacağı ya da açık arttırma ile tavan fiyat belirtilerek mi satılacağı bu aşamada belirlenmelidir.

Item description

Paragraph **B** *I* [🔗](#) [≡](#) [≡](#) [🔗](#) [“](#) [📺](#) [↩](#) [↪](#)

This photo of Henri Cartier-Bresson is animated with animation techniques. [🔗](#)

 Transfer Copyright when purchased? [?](#)

Price and type

Fixed Auction Auction with Buy Now

Fixed price - in USD

\$0.00 [\\$](#) [≡](#)

Price in ETH: 0.000000

Current ETH price: 1 ETH = \$2571.03

LIST THIS ITEM

Görsel 10: NFT eserin tanım ve fiyat bilgilerinin girilmesi paneli

Fiyat aşamasından sonra öğeyi listele butonunu tıklayarak Metamask üzerinden bir sözleşme imzalanması gerekmektedir. İmza sonrasında eserimiz artık NFT'ye dönüşmüştür.

Home / Art / Henri Cartier-Bresson's Dreams

Henri Cartier-Bresson's Dreams
Photo and motion relationship. revitalization of the past

Seller: [ahmetaliyildiz](#) [🔗](#) [👤](#)

Store: [Mintable Games](#)

[↔](#) Share this item

Item Description

This photo of Henri Cartier-Bresson is animated with animation techniques.

[Boost this NFT](#)

[Top seller](#)

Token ID: 906052

Edition: 1/1

\$49.76

[Buy now](#)

[Buy with credit card](#)

Copyright: [No](#)

Transferred: [No](#)

Downloadable: [No](#)

File: [No](#)

Vote on this item →

Görsel 11: NFT haline dönüşen çalışmanın bilgi paneli

Bu noktada eserin dijital ortamda eşsiz birer kimliğe sahip olduğu bilgiler hemen sayfanın alt bölümünde yer almaktadır. Sözleşme adresi Token kimlik numarası ve tokenin meta verisi aşağıda görülmektedir. Mintable.app platformu üzerinde yapılan NFT işlemlerinde edisyon yönetimi pasif durumdadır. Her eser sadece 1 adet üretilmektedir. Fakat diğer platformlarda belirlenen sayı adedinde oluşturulması mümkündür.



Görsel 12: NFT eserin bilgilerinin yer aldığı Metadata ekranı

Bu örnekte Henry Cartiere Bresson'un 1938 yılında çektiği "Marne'de Kıyısında Bir Pazar" adlı fotoğrafı, animasyon teknikleri ile hareketlendirilmiş ve video dosyası yüklenmiştir. NFT'ye dönüşen bu çalışma Henry Cartiere Bresson'un üzerinde kitap yazdığı karar anı kavramına atıfta bulunarak, sanatçının fotoğrafını çektiği anın öncesi ve sonrası için izleyiciye kısa bir akış sunmaktadır. Sanatçının neden o anda deklanşöre bastığını izleyici ile tartışmanın yanı sıra geçmişte belgelenen ve durdurulan bir anı, hayatın bugünkü akışı içerisinde yeniden sunumunu izleyici ile paylaşmak amaçlanmıştır. NFT içeriğine <https://mintable.app/ART/item/Henri-Cartier-Bressons-Dreams-Photo-and-motion-relationship-revitalization-of-the-past/lq2QcisYoXpBIag> adresinden ulaşmak mümkündür.

SONUC

Sanat her dönem toplumla bağıni korumuş, kültürel bir bellek olarak bilgi, duyu ve birikimleri bir sonraki nesillere aktarmada önemli bir araç olmuştur. İnsan ile sanat etkileşiminin her geçen gün derinleştiği süreçte, gelişen teknoloji ile farklı bir unsurun da devreye girdiği ve yenilikçi adımların atılmasında büyük rol aldığı gözlemlenmektedir. Dijital devrim sonrası özellikle bilgisayar ve internet teknolojilerinin güçlenmesi ile sanat pratiklerinde büyük değişimler yaşanmıştır. Gerek eser üretimi gerekse de sunum teknikleri açısından farklılaşan yöntemler, insanlığa yeni deneyimler vaat etmektedir. Dijital ortamlara aktarılan sanat eserlerinin daha geniş kitlelere daha hızlı bir biçimde sunulması ayrıca eser deneyimleme biçiminin sonsuz varyasyonda olması sanatçıların uygulama yöntemlerini güncellemede önemli birer faktör olarak göze çarpmaktadır. Pek çok kolaylığı ve yeniliği sağlayan bu teknolojik adımda, sanat eserinin dijital ortamda kopyalanması ve eser hakkı gibi pek çok hukuki problemin de yaşandığı gözlemlenmektedir. Teknolojinin yeni sorular sorabilme ve hızlı çözüm üretebilme imkânı bu noktada da bizlere yeni bir uygulama olan NFT alanını sunmaktadır. NFT ile dijital ortamda eserleri sertifikala-

landırarak ve bir jetonla eşleştirerek yaşanması muhtemel pek çok sorunun **önünü geçebilmeyi ayrıca geleneksel anlamda mülkiyet kavramı üzerinden yaşanan tartışmalara son verebileceği düşünülmektedir.**

NFT teknolojisinin sadece eserleri sertifikalandırma ve dijital bir kimlik numarası ile eşsiz hale getirme özelliğinin yanı sıra, bu uygulamaların yapıldığı platformlarda sosyal ve ekonomik bir ağ oluşturduğu gözlemlenmektedir. Çalışma içerisinde uygulamaların yapıldığı OpenSea ve Mintable platformları incelendiğinde farklı alanlarda koleksiyonların oluşturulduğu, bu koleksiyon içerisinde yer alan sanatçılar arasında dijital ortamda etkileşim gerçekleştiği ve ekonomik kazanımların sağlandığı görülmektedir. Bu perspektiften bakıldığında NFT teknolojisi sanat eserlerine birer dijital kimlik oluşturmanın yanı sıra koleksiyonerliğe de yeni bir yön verdiği görülmektedir. Sanal ortamlarda buluşan izleyici, üretici, koleksiyoner ve teknoloji sağlayıcısı oluşan bu yeni mecrada bir sonraki adımın zeminini oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

- Altay, Derya (2005). “Küresel Köyün Medyatik Mimarı Marshall McLuhan”, Kadife Karanlık: 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar, Su Yayınevi, İstanbul.
- Benjamin, Walter (1995). “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, İstanbul: Zeplin Kitap.
- Nakamoto, Satoshi (2008). “Bitcoin: A Peer-to-Peer Electronic Cash System”, <https://bitcoin.org/bitcoin.pdf>, (Erişim tarihi: 13.12.2021).
- Seçkin, Aylin (2021). “Sanatın Ekonomisi”, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Ethereum. (2013). <https://ethereum.org/en/> adresinden erişildi. (Erişim tarihi: 20.05.2021)

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1: <https://metamask.io/> (Erişim tarihi: 30 Mayıs 2021)
- Görsel 2: <https://metamask.io/download.html>(Erişim tarihi: 30 Mayıs 2021)
- Görsel 3: <https://mintable.app/gasless> (Erişim tarihi: 30 Mayıs 2021)
- Görsel 4 : <https://www.gasnow.org/> (Erişim tarihi: 30 Mayıs 2021)
- Görsel 5: <https://www.gasnow.org/> (Erişim tarihi: 30 Mayıs 2021)
- Görsel 6: <https://ethereum.github.io/yellowpaper/paper.pdf> (Erişim tarihi: 30 Mayıs 2021)
- Görsel 7: <https://mintable.app/gasless> (Erişim tarihi: 30 Mayıs 2021)
- Görsel 8: <https://mintable.app/gasless> (Erişim tarihi: 30 Mayıs 2021)
- Görsel 9: <https://mintable.app/gasless> (Erişim tarihi: 30 Mayıs 2021)
- Görsel 10: <https://mintable.app/gasless> (Erişim tarihi: 30 Mayıs 2021)
- Görsel 11: <https://mintable.app/profile/my-wallet> (Erişim tarihi: 30 Mayıs 2021)
- Görsel 12: <https://mintable.app/profile/my-wallet> (Erişim tarihi: 30 Mayıs 2021)

Bölüm 3

ALEVİ KÜLTÜREL PERFORMANSLARINDA “ARINMA RİTÜELİ” TEMASI VE İNANÇ BAĞLAMINDA İCRA EDİLEN SEMAH PRATİKLERİ: REŞADİYE ÖRNEĞİ

Timur EŞİGÜL¹

Züleyha EŞİGÜL²

1 Dr. Öğr. Üyesi, Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Türk Müziği Bölümü

2 Dr. Öğr. Üyesi, Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Tiyatro Bölümü

Giriş

Günümüzde bir sanat türü olarak kabul edilen müzik disiplini, sadece sanatsal amaçla yapılan icraları içermiyordu. İnsanoğlu müziği keşfedip kullanmaya başladığı en uzak geçmişten bu yana, müziği sağaltım, şifa, teselli ve kutsal ile iletişim kurmak amacıyla kullanagelmiştir. Attali'ye göre müzik, insan toplumlarına paralel olarak gelişmiş; toplumlar gibi biçimlenmiş ve onlarla değişmiştir. Hatta onlardan önce biçimlenmiş ve değişmiştir (2017: 15).

Müzik, insanlığın sözlü kültür geçmişinden bu yana kolektif bellek oluşturma ve kültürel aktarımda bulunmanın önemli bir unsuru olmuştur. Bunun yanı sıra tarihsel, toplumsal, dinsel sembol üretimi ve aktarımı ile bireyin tekil bir varlık olarak kendini gerçekleştirme, kendini ifadelendirme, hayatı anlama ve anlamlandırmaya yardımcı bir insan eylemi olarak yaşamın ayrılmaz bir parçası olmuştur.

Müzik her toplumda, her kültürde farklı biçimler üretmiş bir disiplindir. Kime, neye, hangi açılardan genel geçer bir müzik tanımlaması yapılacağı oldukça sorunlu bir alandır. Ancak Erol (2009), hangi çağda ve toplumda, ne amaçla ve nasıl yapılırsa yapılsın ve adına ne derse densin, müziğin fiziksel bir görüngü olarak seslere dayandığını belirtmektedir. Ona göre, müzik ya da müziksel tını dediğimiz şey, titreşen bir nesnenin ürettiği ses dalgalarından oluşur. Bu ses dalgalarının müzik olarak algılanıp kullanılabilmesi toplumsal mutabakata, diğer bir deyişle sosyo-kültürel bir uzlaşya dayanır (s.12). Karl Marks müziği “gerçeğin aynası”, Friedrich Nietzsche “hakikati söyleyen söz” ve “dünyanın Dionysos’a özgü aynası”, Sigmund Freud “şifresi çözülecek bir metin” ve Pierre Schaeffer ise “insanın insanı nesnel dilinde tanımlaması” biçiminde açıklamıştır (Attali: 2017: 14). Ancak müziğin kişiselleştirilmiş daha poetik bir tanımını Attali'nin sözcüklerinde buluruz. Onun ifadesiyle;

Müzik bir ayna, bir kristal küre, insanoğlunun yaptıklarını kaydeden bir yüzey, bir eksikliğin işareti, bir ütopya parçası, her dinleyicinin kendi duygularını kaydettiği hususi bir bellek, bir *anamnez*, düzenin ve soyağaçlarının ortak hafızasıdır; ne özerk bir etkinlik ne de ekonomik altyapının bir ürünüdür. O, halkların ve sanatçıların, insanların ve tanrıların, şenliklerin ve duaların ürünüdür (2017: 14-15).

Müzik, neredeyse insanın yeryüzünde görüldüğü ilk andan itibaren yaşamının ayrılmaz bir parçasıdır diyebiliriz. Arkeolojik veriler ışığında müziğin yazı öncesi çağlardan, yazı sonrası çağlara dek geniş bir yelpazede insan yaşamında bir biçimde varlık gösterdiği bilinmektedir. Merriam (1964) da kesinliği olmamakla birlikte müziği “evrensel bir davranış” olarak kabul eder (s.227). Attali (2017) müziğin kaynağını kurban ayinlerine dayandırır. Müziğin her zaman bedene hükmettiği, dansla ve erginleme

ayinleriyle ve bilgelik yollarıyla ilişkili olduğu için, en eski toplumlardan beri hem dinsel bir güç, hem de yıkıma teşvik edici olarak kabul edildiğini belirtir. Ona göre müzik, çıkış kaynağından itibaren eşlikçi, sonra taklitçi ve göstermelik olarak gelişim göstermiştir. Müzik, asgari düzeyde fedakârlık ve uzlaşım biçimi ile bir düzen mizansenisi olarak, tanrıların hükmünde insanların bir arada yaşayabileceğine dair bir kanıt olmuştur (s.24).

Dolayısıyla müziğin en eski insan kültürlerinin tarih sahnesinde belirşinden bu yana kutsal ile bir biçimde göbek bağı bulunur. Müziğin kutsal ile kurduğu bu ilişki, inanç bağlamında birikim gösteren müzik kültürlerinin oluşmasını sağlamıştır. Anadolu Aleviliğinde karşımıza çıkan müzik pratikleri de kutsal ile kurduğu göbek bağı marifetiyle bir inanç bağlamı geliştirmiştir. Erol'un (2009) bakış açısına göre müzik, öteki kültürel davranış örüntüleri ile birlikte toplumsal pratikler içine gömülü halde bulunurlar. Müzik bu durumlarda kendisini temsil etmez, ancak etkileri ya da varlığının başka yerlerde olduğu kabul edilir (s.20). Anadolu Aleviliğinde karşılaştığımız, inanç bağlamında gerçekleştirilen kültürel performanslarda duyulan müziksel tınıları, ezgi ve kalıpları da bu Alevi toplumsal pratikleri içinde gömülü halde bulunan müziksel öğeler olarak değerlendirmek gerekir. Bu çalışmada, Reşadiye yöresindeki yaşayan örneklerinden hareketle, Anadolu Aleviliğinin inanç bağlamında ürettiği kültürel performanslardan biri olan Semah pratiği, kutsalın tezahür etme biçimi olarak incelenmiştir. Bu bağlamda, kutsalın kendini görünür kıldığı bir inanç müziği pratiği olarak Reşadiye yöresindeki Semahta işitilen müziksel argümanlar saha verileri olarak incelemenin sınırlarına dâhil edilmiştir.

Anadolu Alevi Kimliği

Alevi sözcüğü "Hz. Ali'ye bağlı ve ondan yana olan kimse" anlamını taşımaktadır. Alevilik de en genel çerçevede, Hz. Ali'yi sevmek ve onun soyunun yani Ehl-i Beyt'in yolundan gitmek (Gölpınarlı, 1977: 19) biçiminde ifade edilebilir. İslam tarihinde Emevi devletinin son dönemlerinden itibaren Hz. Ali'nin soyundan geldiğini ifade eden, peygamberin ehlibeyti Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'in soyundan gelenler için «seyyid, şerif ve emir» gibi lakapların yanı sıra "Alevi" ifadesi de kullanılmaya başlanmıştır (Ocak, 1989: 369).

Tarihte Babailer, Kızılbaşlar, Melametiler, Kalenderiler, Rafiziler, Alevi-Bektaşiler gibi adlarla anılan inanç toplulukları, günümüzde Anadolu Alevileri veya Aleviler olarak anılmaktadır. Alevilik göçebe ya da yarı göçebe Türkmenlerin İslam'ı kabul etmeye başladığı onuncu yüzyıldan itibaren akıp gelen uzun bir tarihi süreç içerir. Tasavvufi mistik yönü ağır basan inanç oluşumlarını içeren Anadolu Aleviliğini günümüz-

de Tahtacılar, Abdallar, Yörükler, Zazalar, Baraklar, Avşarlar, Malalar, Çepniler, Sıraçlar, Amucalılar, Bedreddiniler, Terekemeler, Nusayriler ve Bektaşiler gibi isimlerle anılan topluluklar oluşturur. Adı geçen tüm bu topluluklar günümüzde genel anlamıyla “Alevi” ifadesi ile adlandırılmaktadırlar (Bkz. Andrews ve Benninghaus, 1989).

Anadolu Aleviliği, MS 8. yüzyıldan itibaren şekillenmeye başlamıştır. Türkler Anadolu coğrafyasına göç ederken, beraberlerinde getirdikleri inanç kodlarını da getirmiş, sonradan benimsedikleri İslam dini ile Anadolu’da karşılaştıkları kadim uygarlıkların yerel inanç kodlarını kendi inanç kodları ile birleştirmiştir. Türkler Anadolu’ya geldiğinde karşılaştıkları kültür ve inanç kodları arasında Anadolu, İran, Mezopotamya, Eski Mısır, Yunan, Roma gelenekleri, İslamiyet’in kabulünden sonra Arap gelenekleri, Sufizm, Musevilik ve Hıristiyanlık da dâhil pek çok batını gelenek ile karşılaşmıştır (Candan, 2005: 15). Anadolu’ya göç eden topluluklar, Anadolu inançlarının geçmişten gelen pek çok değerini de yok saymayarak kendi inanç kodları ile göç yolunda karşılaştıkları inanç kodlarını ortak bir potada kaynaştırmışlardır.

Doğudan Anadolu’ya giren Göçebe Türkmen toplulukları İran’dan Anadolu topraklarına göç sürecinde İslam’ın mistik yorumu olan Sufizm ve tasavvufi inanç kodlarını benimsemiştir (Ocak, 1996: 45). Bu nedenle günümüz Anadolu Aleviliği de “[d]aha çok sufi ve mistik bir kalıp içerisinde şekillenen sözlü kültürün din anlayışını temsil etmektedir” (Kutlu, 2003: 30). Anadolu’ya göç eden Türkmen boylarıyla beraber; Türkmen babaları, dedeleri, mutasavvıf Yesevi dervişleri, Melameti şeyhleri de denilen Horasan erenleri gibi inanç önderleri İslami bilgileri, Oğuz boylarının anlayabileceği şekilde yorumlayıp anlatmışlardır (Köprülü ve Babinger, 2000: 48-49). Göçlerle birlikte gelen derviş, dede, baba gibi mutasavvıfların bir bölümü kentlere yerleşerek kentli kesime hitap etmişlerdir. Bir kısmı ise kırsal kesimlere yerleşerek İslam dini öğretilerini yalın ve anlaşılır bir dil ve toplulukların tabiatlarına uygun bir şekilde anlatmışlardır.

Özetle Sarı Saltuk, Aybek Baba, Barak Baba, Pir Sultan Abdal, Hacı Bektaş Veli, Tapduk Baba-Emre gibi inanç önderlerinin büyük etki ettiği Anadolu Aleviliği, İslamiyet’ten çok daha eskilere dayanan inanç motifleri ile Anadolu’da karşılaştıkları inanç motiflerinin bir bileşkesine sahiptir. Anadolu Aleviliği bugün geldiği noktada tarihsel süreçten aldığı onlarca inanç ve kültür değeri ile son olarak İslamiyet’in Bâtını yorumuyla harmanlanmış bir inanç ve yaşam biçimi olarak kabul edilmektedir.

Alevi Kültürel Performanslarının İnanç Motifleri

Alevilik özünde Hz. Ali’ye yandaş olan topluluğun İslam dini içerisinde kendine özgü ibadet ve evrensel düşüncesiyle oluşturduğu bir inanç sistemi olarak ifade edilmektedir. Bu bakımdan Aleviler, evreni yaratan

tek bir varlık olarak Allah'a inanırlar. İslam'ı Hak din olarak benimseyen Aleviler, Hz. Muhammed'i Allah'ın peygamberi olarak kabul ederler. Aleviler için Kur'an'ı Kerim'i Hak kitaptır. Hz. Muhammed'in vefatından sonra halife olarak Hz. Ali'yi ve On İki İmam'ın yolunu izlerler. Alevi inancında dört kapı kırk makamdan geçerek insan-ı kâmil (olgun insan) olmak en önemli inançsal amacıdır. Bu amaç uğruna musahip edinerek ikrar ve görgüden geçerler. Aleviler Muharrem ve Hızır orucu tutarlar. Gündelik yaşamlarında eşitliğe, paylaşımcılığa ve hoşgörüyü önem verirler. Evrensel düşünce yapısına sahip olan Alevi toplumları kendi tarihsel kültürlerini de dikkate alarak sosyal ve dinsel bir inanç sistemi geliştirmişlerdir. Alevilik, İslam'ın Bâtını ve tasavvufi yorumu olarak da değerlendirilebilir (Rençber, 2010: 396).

Alevi inancı *Allah-Muhammed- Ali* üçlemesi üzerine kurulmuştur. Alevilikte Allah inancı bir ölçüde “vahdet-i vücuda” dayalı bir yorumla kabul edilerek, O'nun âlemde ve özellikle insanda tecelli ettiğine inanılır (Üzüm, 1997: 189-192). Anadolu Aleviliğinde inanç sahibi kişilerin, Kâmil İnsan olmak için “yol” veya “sürek” adı verilen bir tekâmül sürecinde oldukları kabul edilir. Yol ve süreklarının esaslarını yazılı kaynağa dönüştürmüş olan istisna örnekler haricinde, yazılı kaynakları bulunmayan alevi inananlar, tüm bildiklerini inanç önderleri dedeler, babalar, analar ve diğer yol gösteren kişilerden öğrenirler. Anadolu Aleviliğinde ibadet işlevi gören inanç ritüelleri mevcuttur. Bu ritüellerin genel adı Cem törenleridir. Cemlerde deyiş, duazımam, adet, gülbank adı verilen kutsal nefesler saz eşliğinde müzikal bir ahenk ile sözlü olarak okunur. Alevi inananları için yolun ve sürekin ilkeleri bu vesileyle öğrenilir ve öğretilir.

Alevilikte bu temel inanç motifine göre, Kâmil (olgun) insan olma yolu, Dört Kapı Kırk Makamdan geçme esaslarına dayanır. Anadolu Aleviliğinin temel kavramı ve felsefesi bu Dört Kapı'da somutlaşır. Buna göre dış dünyadan iç dünyaya gidişinde insanın bu dört aşamayı ya da dört kapıyı geçmesi gerektiği vurgulanır (Zelyut, 1991: 34). Benliği ya da nefsin yok olması ve Birlik'in sağlanabilmesi için bu dört kapıyı aşmak gerekir (Birdoğan, 2006: 309). Anılan dört kapının her biri ayrıca onar adet makama sahiptir. İlk kapı olan Şeriat Kapısı'nın makamları; iman etmek, ilim öğrenmek, ibadet etmek, haramdan uzaklaşmak, ailesine faydalı olmak, çevreye zarar vermemek, peygamberin emirlerine uymak, şefkatli olmak, temiz olmak ve yaramaz işlerden sakınmaktır. İkinci kapı olan Tarikat Kapısı'nın makamları; tövbe etmek, mürşidin öğütlerine uymak, temiz giyinmek, iyilik yolunda savaşmak, hizmet etmeyi sevmek, haksızlıktan korkmak, ümitsizliğe düşmemek, ibret almak, nimet dağıtmak ve özünü fakir görmektir. Üçüncü kapı olan Marifet kapısının makamları; edepli olmak, bencillik, kin ve garezden uzak olmak, perhizkârlık, sabır ve kanaat, hayâ, cömertlik, ilim, hoşgörü, özünü bilmek ve Arifliktir. Dördüncü

kapı olan Hakikat kapısının makamları ise; alçakgönüllü olmak, kimsenin ayıbını görmemek, yapabileceğin hiçbir iyiliği esirgememek, Allah'ın her yarattığını sevmek, tüm insanları bir görmek, birliğe yönelmek ve yöneltmek, gerçeği gizlememek, manayı bilmek, sırrı öğrenmek ve Allah'ın varlığına ulaşmaktır (Yaman, 1993: 233-234).

Aleviliğin inanç motiflerini, günümüze sözlü ve yazılı olmak üzere iki kaynaktan ulaşılmış olan bilgilerden okuyabiliyoruz. Sözlü gelenek nesilden nesle aktarılan bilgi ve deneyimlere ek olarak dedelerin ulaştırdığı bilgiler vasıtasıyla günümüze ulaşmıştır. Aleviler inanç, gelenek ve kültürlerini daha çok bu yolla günümüze ulaştırmışlardır. Ocakzade dedelere bağlı Aleviler, sözlü geleneğin aktarımını kullanmışlardır. Alevi Yol ve Erkânının günümüze ulaşmasında belirleyici olan ikinci kaynak ise yazılı kaynaklardır. Bu kaynaklar, eğitsel faaliyetleri ve araçları bakımından oldukça kurumsallaşmış olan Bektaşî dergâhlarında yüzlerce cilt eser üretilmiştir. Ocakzade dedelere bağlı Alevi köylerinde, Dede evlerinde tutulan, deyiş ve nefeslerin yazıldığı elyazması kitaplar haricinde kültürel aktarım bütünüyle sözlü geleneğin unsurlarınca gerçekleştirilmiştir (Yaman, 1999). Dolayısıyla sonradan yazılı kaynaklara dönüştürülmüş olsa da, en eski kaynakları tamamen sözlü gelenek ürünü olarak Alevi inanç önderlerinin ve inananlarının sözlü aktarımına dayalı olan Alevi inanç ve adetleri günümüzde de uygulamalı olarak sürdürülmekte ve sözlü olarak kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır.

Alevi dinsel törenleri Görgü, Muhabbet Cemi ve 'Abdal Musa olmak üzere üçe ayrılır. Görgü cemi yıllık dinsel törendir. İnanca göre bir yıl içinde yapılanların hesabı verilir. Muhabbet cemleri herhangi bir fırsat nedeniyle bir araya gelindiğinde yapılan cemlerdir. Abdal Musa ise görgülerin sonunda ya da görüm yapılmadığı yıllarda tüm toplumu birlikte tutmak amacıyla bir akşam içine sığdırılan dinsel törenlerdir (Bozkurt, 1995: 31). Anadolu Aleviliğindeki törenlerin iki bölümde incelenmesini öneren Birdoğan'a göre (2006); katılanlara "Alevi" adını veren ve "Ali" kavramının anıldığı, "Ali", "On İki İmam", "Hacı Bektaşî Veli" vb. yol ulularının temsilcisi olan "pir" in katıldığı dinsel birinci tip törenlerdir. İkinci tip törenler ise yılın belirli günlerinde, birliği sağlama amacıyla adak kurbanlarının kesildiği törenlerdir (s.322-323).

Anadolu Aleviliğinin en önemli inanç anlatıları, İslam peygamberi Hz. Muhammed'in Miraç hadisesinde başından geçtiğine inandıkları ve temel olarak "Kırklar" kavramı adıyla ifade edilen sembolik tema üzerine kurulmuştur. Kırklar anlatısı, Alevi kanaât önderlerinin sözel olarak aktarımı vasıtasıyla kavranabilmektedir. Alevi inancının bu en temel mitolojik anlatısı, **Kırklar** adı verilen topluluk ile **Kırklar Cemine** uğrayan peygamber arasında geçen hadiseler üzerine kuruludur. En genel anlatımıyla, Kırklar Cemi, Hz. Peygamberin Miraç yolculuğunda, Allah katına çıkar-

ken yolda karşılaştığı Kırklar adını taşıyan, bir grup kutsal kişiyle tanışıp, onlarla Cem etmesini ve semah dönmesini konu edinmektedir.

Korkmaz (2005), Alevi yazılı kaynaklarında Kırklar'ın kimler olduğu konusunda bir birlik olmadığını ifade etmektedir (s.407). Alevi kanaat önderlerinin ortak anlatımı neticesinde anonimleşmiş olan düşünce şudur: Kırklar ile kastedilen, Kırklar'da Muhammed'in doğmadan önceki "kendi hammaddesini", aslını, "annesinden ve babasından gelen hammaddesini" Kırklar'ın Sır Hakikatinde hissetmesidir. Aynı yazılı kaynaklarda **Kırklar** miti Hz. Peygamberin Miraç yolculuğu ile başlar. Bozkurt'un (2006: 14) aktarımına göre, Hz. Muhammed, Cebrail'in yardımıyla Miraç'a çıkar. Yükselme esnasında, peygamberin karşısına bir aslan çıkar. Kükreyen aslanın ağzına yüzüğünü koyarak aslanı sakinleştiren peygamber, yoluna devam eder. Sonunda Allah'a kavuşur ve onunla doksan bin söz konuşur. Bu sözlerin otuz bini insanlara, altmış bini de Ali'de sır olur. Bu anlatı, Allah ile Ali'nin birlikte olması gibi bir inanca işaret eder. Dedebara'nın (2001) aktarımına göre;

Kırklar'ın toplantısına katılan **Hz. Muhammed** (Engür suyunu içtikten sonra) vecde gelerek semâ etmeye başlamıştır. Bektaşiler semâ'nı buradan kaynaklandığına inanırlar. **Kutbeddîn Haydar, Ahmed Yesevî** dervişleri ve **Hacı Bektâş Velî** ve Horasan erenleri, Rûm erenleri, bu geleceği birçok Bektâşî âzizleri aracılığı ile Anadolu Türk halkına aktarmışlardır. Daha sonra Rumeli yakasının ele geçirilmesine öncü olan akıncılar (Alperenler-Gaziler) aracılığı ile, aynı yaşam ve inanış bugünkü **Romanya, Bulgaristan, Yunanistan, Yugoslavya** ve **Arnavutluk** sınırları içindeki topraklara kadar götürülmüştür.

Bektâşî-Alevî semâ'ı, Hz. Peygamber'in vecde geldiği Kırklar Meclisi (Kırkların Cem'i)'nin sembolüdür. Peygamber'in Mi'râcı göğe değil bu toplantıya gelişidir. Bektâşilerde erkân, meydân görüb nasib almağa, yola resmen girmeğe **Mi'râc** görme adının verilmesinin nedeni de bundandır. Nasib alan kişiyi dostları "*Mi'râcın mübarek olsun; Mi'râcın kutlu olsun*" gibi sözlerle kutlarlar (s. 712).

Alevi bir inananın gündelik hayatında uymak zorunda olduğu *Eline-Diline-Beline hâkim olma* düsturunu her kuşakta gözetmektedirler. Birbirini peşi sıra takip etmesi gereken bu üçleme, Alevilerin yaşamları boyunca uymaları zorunlu bir ahlaki yasadır. Yaman'a göre (1993) gerçek insan ve gerçek İslam olabilmek, ancak Eline- Diline- Beline sahip olma düsturunu gerçekleştirmekle mümkün olabilir. Bu da edepli olmayı gerekli kılar. Görgü Cemi'nde Talib'in beline bağlanan "Tığ-bend" kuşağına üç düğüm atılır. Bu düğümler hem "Allah-Muhammed-Ali'nin simgesi, hem de "Eline-Diline-Beline" sahip olmak anlamına gelir. Çok güçlü bir ahlak sistemi geliştirmiş olan Alevilik'te, ahlâk dışı bir davranışta bulunan

kişi, *Yol* dilinde *Düşkün* sayılır ve toplum dışına itilir (s.237). Bu nedenle, Alevilik, olgunluğa erişmemiş kişilerin ibadetlerinin de fayda getirmeyeceğine inanırlar. Olgunluğa erişmek için eline, beline, diline hâkim olmak zorunda olan inanan, *Hak-Muhammed-Ali* yolunda kalmak için de irade göstermelidir. Cem törenleri bu öğretiyi içselleştirmek üzere katılımcılarının tamamını kapsayan kolektif bellek oluşturma aracıdır. Bu misyonu sürdüren en önemli inanç motiflerinden biri işte Dedelik kurumudur.

Alevilerin iman anlayışı ve ibadet yapma biçimlerinin kendine özgü özellikleri bulunmaktadır. Anadolu Aleviliğinde ibadet, kişiyi öze ulaştırıcı bir araçtır. İbadetlerin olgun insan olmanın esası olduğunu kabul eden Aleviler bu nedenle sadece Cem'lere katılarak ve oruç tutarak öze ulaşamayacaklarını bilirler. Alevi inancında kolektif belleğin oluşum sürecinde önemli bir misyon yüklenerek, inanç motiflerinin sözlü gelenek içerisinde kuşaktan kuşağa aktarılmasında büyük çaba sarf eden Dedelik kurumunun aktörleri, talipleri öze götürmek üzere kan bağı marifetiyle görevlendirilmiş kanaat önderleridir. Yaman (1996) Dedelik kurumunun, eski Türklerde benzeri görevleri yerine getiren Kam, şaman veya baksı adındaki din adamları ile benzerlik gösterdiğini belirtmektedir (Yaman, 1996: 44). Anadolu'da Dede olabilmenin şartlarında biri Dede soyundan gelmektedir. Dedeler kolektif Alevi belleğinin zengin sözlü kültür üretimleri olan halk şiiri, nefesler, deyişler, dualar, Alevi-Bektaşî kültürüyle ilgili konular, sözlü halk geleneklerini kuşaktan kuşağa aktarma görevi üstlenmiştir.

Cem Törenleri ve Bir Arınma Ritüeli Olarak *Görgü Cemi*

Cem, Anadolu Aleviliğinin dinsel ibadet olarak kabul edilen en önemli ayinidir. “Toplanma, birlikte olma, toplantı, bütünleşme” anlamlarına gelen “Cem” sözcüğü Arapçadan dilimize girmiştir (Dedekargınoğlu, 2012:121). Cem törenini bir ibadet formuna dönüştüren ilk kişinin Peygamber soyundan gelen On İki imamlar arasında yer alan ve Alevi Bektaşîlerinden olan Cafer-i Sadık olduğunu ifade eden Yıldız (2014), Cem'in aynı zamanda Orta Asya'dan Anadolu'ya göç eden Türklerin beraberinde getirdikleri bir ibadet şekli olduğu yaklaşımını ifade etmektedir. Bu yaklaşıma göre Cem, Orta Asya Türklerinin İslamiyet'ten önce kırmızı eşliğinde yaptığı toplantılardır. Türkler İslamiyet'i kabul ettikten sonra ise bu toplantılar din unsuru ile bağdaştırılarak yeni bir ibadet türü ortaya çıkarılmıştır (s.261-262).

Cem törenleri kış aylarında, özellikle Perşembeyi Cuma'ya bağlayan gecelerde uygulanır. Bir Cem töreninde *On İki Hizmet* ile bu hizmetlerin her birinin tek tek sahipleri bulunur. İnanç sahibi her Alevi yılda bir kez görgüden geçer, yolunu gözden geçirmek için hal ve durumunun bir iç muhasebesini yapar, ikrarını tazeler ve toplumuna hesap verir. Kendilerinden

şikâyetçi olanları Cem’de bulunan canlar (müridler) haklı görürlerse, şikâyet edilenler onları razı etmek zorundadırlar. Görgüde küsler barıştırılır, dargınlıklar ve kavgalar bir çözüme kavuşturulur ve taraflar uzlaştırılır. Kimin kime hakkı geçtiyse hesaplaşılır ve helallik alınır. Barışma aşamasına gelemeyen kişilerin görgüleri yapılmaz. Yıllık görgülerinden geçen talipler, önceki kusur ve yanlışlarını bir daha yinelememeye üzere tövbe ederler. Görgüden geçen canlar manen arınmış olarak kabul edilir. Ancak bundan sonra Cem’e katılanlar, görgüden geçerek temizlenmiş olanların kurban lokmasını yiyebilirler. Keyfi biçimde eşini boşama, hırsızlık yapma, harama bulaşma, yalancı şahitlik etme, nefesine hâkim olmama, haksız yere cana kıyma, anne babasına kötü davranma, yaratılan varlıklara zarar verme, askerlikten kaçınma, vergisini ödememe, borcunu ödememe, verdiği sözü tutmama, öksüz ve yetim hakkı yeme vs. gibi fiilleri işleyen Alevi müritlere “Düşkün” adı verilir. Alevi toplumunda Düşkün olarak bilinen kişiler Cem’e kabul edilmezler. Burada amaç, Cem’e katılanları zararlı kimselerden arındırmaktır (Yaman, 1998: 7).

Alevi yolunun temellerinden olan Cem Töreni, kültürel bir performans özelliği gösterir. Kutsal ile ilişki kurmak üzere bir araya gelen kişiler, en temelde dinsel bir amaç için bir araya gelmiştir. Ancak tören dinsel boyutta doyuma ulaştırabilmek için katılımcısını sorgular ve sorgular. Zelyurt’un da dikkati çektiği üzere Aleviler Cem törenlerinde dünyalık işlerini sorgulanması göze çarpar. Cem’ler, bilhassa Osmanlı imparatorluğu zamanında, Alevi toplulukların yerel mahkemeleri gibi de çalışmıştır. Aleviler sorunlarını çözmek için kati suretle Osmanlı mahkemelerine başvurmamıştır. Bu yola başvuran birisi *Düşkün* olarak kabul edilmiş ve toplumdan dışlanmış. Bireysel, ailevi veya toplumsal her türlü sorun Cem’de görüşülür, çözüme bağlanırdı (Zelyurt, 1991: 182). Alevi Cem’lerinin sorun çözme ve uzlaştırma misyonu, Victor Turner’ın performans kuramında dile getirdiği, dört aşamadan oluşan bir “sosyal drama” özelliği göstermektedir. Turner (1982) tiyatro sanatına özgü olmayan kültürel performansları çözümlenmek için dram kavramını bir metafor olarak kullanmıştır. 1950 ve 1954 yılları arasında gerçekleştirdiği alan çalışmalarında zengin bir ritüel sisteme sahip olan Ndembu toplumsal yapısını inceledikten sonra geliştirmiş olduğu “sosyal drama” kavramında, kırsal yaşam süren kabilelerin toplumsal yaşayışında beliren sosyal “kriz” ve “çatışma” durumlarının ritüeller ile nasıl çözüme kavuşturulduğunu yerinde gözlemiş ve bu ritüelleri Arnold Van Gennep’in “geçiş ritüelleri” tasnifine göre analiz etmiştir. Hatırlanacağı üzere Van Gennep (2004) ritüellerde, insanlığın yaşamında üç aşamalı ritüel eylem kalıpları saptamış ve bunları eşik öncesi (pre-liminal), eşik (liminal) ve eşik sonrası (post-liminal) olarak adlandırmış; geçiş ritüellerinin, yaşamın bir aşamadan ötekine doğru giden geçişler dizgesi olduğunu ve tüm yaşamı boyunca her bir adımın

ritüelle belirlendiğini iddia etmiştir.

Van Gennep'in, üç ana ritüel evreden oluşan bir yapı sergileyen geçiş ritüellerinin “eşik-öncesi” (*preliminal*) ilk aşaması bir “ayrılma” (*separation*) evresidir. Bu aşamada ritüelin katılımcıları eski durumlarından ya da konumlarından ayrılır ve arındırma işlevi gören törenler icra edilir. İkinci aşamada ritüel katılımcılarının eski durum ya da konumundan ayrılıp yenisiyle henüz bütünleşmediği bir ara evre (*eşik/liminal*) gerçekleşir. Ritüelin bu aşamasında arınacak olan kişi, simgesel olarak toplum dışına yerleştirilir. Bu kişinin eşik aşamasında belirli tabuları ve sınırlılıkları gözetmesi beklenir. Son aşamada “bütünleşme” (*aggregation*) gerçekleşir, ritüelin katılımcısının yeni pozisyonunu toplumsal olarak onaylayan tören düzeni icra edilir. Ritüelin katılımcısı yeniden düzenin bir parçası olarak kabul görür.

Van Gennep'in geçiş ritüellerinin, her biri belli ritüel tipleri içeren üç aşamadan oluşmaktadır. Sırasıyla; “*Halihazırda kurulmuş bir toplumsal rol ya da düzenden ayrılma ritüelleri*”; “*Roller ve düzenler arasındaki geçiş uzamında gerçekleşen eşik ya da aradalık (liminal) ritüelleri*”; “*Yeni kurulan düzenle yeniden bütünleşme ritüelleri*” (Carlson: 2013: 40) geçiş ritüellerinde karşılaştığımız üç ana aşamayı oluşturmaktadır. Cem törenlerine baktığımızda, geçiş ritüellerinin bu üç aşamalı yapısını rahatlıkla gözlemleyebiliyoruz. Törenin gerçekleştirildiği mekân, bir *eşik* alanıdır. Burada törene katılan tüm katılımcılar ile tören erkânı arasında bir statü oluşturulur. Adeta bir yargılama töreni gerçekleşir. Aralarında uzlaşmazlık çıkan katılımcılar kusur ve hataları ile yüzleştirilir, bu kusur ve hatalarından el çekmeye niyet eder ve bu yolla ruhsal bir arınma yaşarlar. Böylece Cem töreninin *Görgü* aşaması başarıyla tamamlanır. Böylece düzen yeniden kurulur ve katılımcılar kendileriyle ve toplumla yüzleşme aşamasını tamamladıktan sonra, Cem'in kutsal ile bağ kurma aşamasına katılmaya hak kazanır.

Bir iç ve dış sorgudan geçen Cem'in müridleri ruhsal bir *katharsis* yaşar. Müzik unsuru Cem'in ayrılmaz bir parçasıdır ve Alevi müridlerini ruhsal arınmaya götüren şartlanmayı, ruhsal yoğunlaşmayı sağlayan temel bir unsurdur. *12 Hizmet* adı verilen ve *On İki İmamlar*'a saygıyı da kapsayan ritüelistik uygulamalar esnasında müziksel tınılar ve bu tınılara eşlik eden şiirler duyulur. Bağlama eşliğinde söylenen deyiş ve nefeslere, *Semah dönme* denilen kutsal ile ilişki kurma vazifesi gören esrik bir dans formu icra edilir. Semah'ta, katılımcıların sergilediği bu esrik dans niteliği itibarıyla kolektif icra gerektirir.

Anadolu'daki uygulamaları yöreden yöreye farklılıklar yansıtırsa da Cem Töreni genellikle şu sıraya göre icra edilir: Öncelikle *On İki Hizmet* sahipleri Cem'de gerekli araç ve gereçleri tamamlarlar. Daha sonra cemaat

Cemevi'nde veya Cem'in yapılması kararlaştırılan mekânda bir araya toplanır. Ardından Dede, usulüne göre tören mekânına girip postuna oturur. Dede, açılış konuşmasını yapar. Bu konuşma genellikle canlara tavsiye niteliğindeki eğitsel bir içerikten oluşur. Bu sırada *Zakirler*, sazlarını çalarak deyiş okumaya başlar. *Car* adı verilen Süpürge çalınır ve seccade vazifesi gören Post serilir. Burada dargınlar çağırılır, küslük sebepleri öğrenilir, küslük sorunları çözüme kavuşturulur ve barıştırma yapmak üzere canlardan rızalıkları istenir. Sonrasında *On İki Hizmet* sahiplerinin duaları yapılır. Delil anlamına gelen Çerağ uyandırılır. Akabinde *Tezekâr* adı verilen ibriktar törenin katılımcılarına tarikat abdesti aldırır. Kurbanların ve lokmaların duaları yapılır. Bu aşamadan sonra Dede, yol ve erkân konusunda törenin katılımcılarına (canlara) bilgi verir. Bu esnada gerek duyulduğunda kısa bir dinlenme arası verilir. Sonrasında Cem'i mühürlemek üzere *SECDE* yapılır. Secdede *Üç Düvaz İmam* okunur ve tekrar *SECDE* yapılır. Ardından *Üç Tevhîd* çekilir ve tekrar *SECDE* yapılır. Secde aşaması tamamlandıktan sonra *Miraçlama* okunur ve *Kırklar Semahı* yapılır. Tüm bu aşamalar tamamlandıktan sonra *İstek Semahları* yapılır. Bu esnada *Sakka* suyu dağıtılır ve *Mersiyeler* okunur. *Sofra hizmetinin* yerine getirilmesi için Lokma ve Kurban dağıtımına geçilir. Lokmalar yenilip sofra duası edildikten sonra Dede "*Duran oturan...*" duasını yapar. Bu aşamadan sonra da tekrar *Süpürge* çalınır ve post kaldırılır, *On İki hizmet* sahiplerinin duası verilir, Çerağ dinlendirilir ve Cem ibadeti sonlandırılır (Yaman, 1998: 11-12)

Cem töreninin Cemevi'nde yapılması gibi bir mecburiyet yoktur. Köylerde tüm katılımcıları alabilecek büyükçe bir evde, kentlerde de bu türden müsait bir mekânda, bir salonda ya da Cemevi'nde gerçekleştirilebilir. Köylerde yapılan cemlerde, Cem töreninin açıldığının duyurulması üzere Dede tarafından *On İki Hizmet* içerisinde yer alan *peyikler* gönderilir. Törenin katılımcısı olmaları üzere bütün talipler, mürşid, Pir ve rehber görevine ikame eden Dede'nin huzuruna davet edilir. Bu daveti duyan katılımcılar, *Musahibi* ile buluşur. Herkes evinde yıkanarak temiz kıyafetlerini giydikten sonra ev halkı Musahibleri ve onların ev halkı ile beraber hareket ederek, Dedenin belirttiği gün ve saatte Cem'e katılır. *Gözcü* tarafından taliplerin yoklaması alınır ve geçerli mazereti olan katılımcılar meydana çıkarılır. *On İki Hizmet* sahiplerinin de görev başında olup olmadıkları kontrol edilir. Meydan postundan önce *Mürşid Postu* serilir. *Mürşid*, postun duasını yaptıktan sonra posta oturur. Akşam saat sekiz sıralarında inananlar eşleri ve Musahipleri ile *Hak Meydanı* olarak kabul edilen Cemevi'ne gelmeye başlar ve gelirken *lokma* adı verilen yiyeceklerden (meyve, helva, tatlı, kömbe, çörek, kuruyemiş, börek vb.) getirirler. Musahipler ile eşleri Cemevi'ne iştirak ettiğinde, *Meydan*'da *Dâr*'a durup, lokmalarının duasını ederler. Duadan sonra talipler lokma-

larını görevliye teslim ederek dizleri üzerinde ilerleyerek meydana niyaz ederler. *Talipler*, genel olarak *Dede*'ye veya *posta* niyaz eder. Bu hareket, hem “Adem'e secde” anlamını, hem de cemaatte yer alan tüm canlarla görüşmek, onlara saygı ve sevgi gösterme anlamını taşır. Cemevi'ne gelen canlar, *Gözcü*'nün göstereceği yere yaş sırasına göre kurulmuş saflara oturlar. Musahiplerin eşleri ise Cemevi'nde kendileri için ayrılmış bölüme oturlar. Erkekler, yönü Dede'den tarafa gelmek üzere orta yerde büyüğe bir boş alan bırakarak daire biçiminde oturlar. Burada herkes yüzü ve bedeni birbirine dönük olarak konumlanır. Tarikat Namazı kılmak için fiziksel şartlar sağlanmış olur. Tevhîd Halkası kurulduktan sonra artık Tarikat Namazı'na geçilir. Namaz yüzü duvara dönük bir ritüel yöneticisinin arkasına sıralanarak değil; Cemal'e, Didar'a yani Cenab-ı Hakkın iyilik ve güzellik sıfatının belirlediği Adem'in yüzüne bakarak kılınır (Yaman, 1998: 8-9).

Yılın belirli dönemlerinde, birliği sağlamak için adak kurbanlarının kesildiği törenler düzenlenir. Kış mevsiminde gerçekleştirilen Abdal Musa Lokması adlı töreni bu tören türüne örnek gösterebiliriz. Abdal Musa Lokması için evler tek tek gezilerek lokma toplanır; kurbanlar kesilir; Cem yapılır; ertesi gün de pişen lokmalar dağıtılır. Anadolu Alevilerinde Abdal Musa lokmasının topluma yararlı ve ürünlerin bereketli olacağına inanılır (Bkz. Yaman, 1999).

ABD'li performans kuramcısı Richard Schechner'in bakış açısına göre zaman, mekân, nesne, maddi değer ve kurallar ile çevrelenen her performans, kendinden önce yaşantılanmış bir insan deneyiminin yeniden-üretimidir. Performansı icra eden kişi, bir zamanlar akmış *yaşantı* içinde bir defalık deneyimlenmiş olan ile yeniden-üretilen, diğer bir deyişle tekrar edilebilirlik niteliği olan *performans* arasında oluşan konumda bulur kendini. İcracı kendini “deneyim” ile “performans” arasında açılan “eşik”te bulur (Schechner'den akt. Eşigül, 2020: 259). Anadolu Aleviliğindeki Cem törenlerinin katılımcılarının her biri bu törenlerin aktif birer ritüel icracısıdır. Alevi inancında kutsal figürlerin bir zamanlar deneyimlemiş olduğu metafizik olayların anısı, Cem törenlerinin her icra edilmişinde sürekli yeniden üretilerek yaşatılmaktadır. Cem töreni bu nedenle, hem Alevi inancını kuşaktan kuşağa yaşatan dini bir ritüel, hem de Aleviliğin kolektif kimliğini oluşturan kültürel bir performanstır. Törene katılım gösteren tüm müritler arasında ortak bir duygudaşlık yaratır. Bu duygudaşlık hem dünyevi hem kutsalı içeren kolektif bir nitelik taşır.

Yol'a Götüren Alevi İnanç Müziği Tınıları: Semahlar

Müzik, Alevi kültürünün akla ilk gelen ritüel pratiklerinden birisidir. Müzik, Alevilerin inanç sistemlerinin bir parçası ve Alevilerin kendilerini ifade etme biçimidir. Tüm inançların müzikle bağlantısı vardır; ancak

Alevilikte bu bağlantı en üst düzeydedir (Bayrak, 2004:235-240). Alevi kültüründe müzik, insanların dinsel kimlikleriyle ilişkili olup onların kutsal taraflarını temsil eden bir yapıya dönüşmüştür. Yaman'ın dikkati çektiği üzere;

Cem içerisinde saz ve söz birliktedir. Alevilerin büyük saygı ve sevgi beslediği yol ulularının ve yola ilişkin kuralların işlendiği Şah Hatayi, Pir Sultan Abdal ve Kul Himmet gibi ozanların deyişleri ve Dede veya Zakir/Âşık tarafından söylenir. Saz, Alevilerce “telli Kuran” olarak adlandırılır. Sözlü geleneğin hâkim olduğu topluluklar, yola ilişkin bilgi gereksinimlerini, kitaplardan veya belli eğitim kurumlarından değil, saz ve söz birlikteliğinin ön planda olduğu bilgili büyükler ve Dedelerden sağlanmaktadır. Bu şekilde cem ibadeti, adeta çok yönlü bir toplu eğitimin mekanizması görevi görmektedir (Yaman, 2007: 208).

Birliğe varmaya niyet edilerek yapılan döngüsel Cem törenlerinin kutsal ile göbek bağınyı kuran temel unsurlardan biri müziktir. Cem Törenlerinde karşılaştığımız Alevi inanç müziği ve dansının ortak bir bireşimi olan Semahlar, Alevi-Bektaşî inanç sisteminin içerisinde yaşatıldığı en önemli ritüel olan Cem'lerin ayrılmaz bir parçasıdır.

Alevi müzikleri iki bölümde incelenmektedir. Bunlardan ilki, şiir musikisi olarak geçen ve genellikle Divan edebiyatı özellikleri taşıyan tekke müziğidir. Diğeri ise anonim türündeki Türk Halk Müziği eserleridir. Semahlar her iki tür altında da incelenebilmektedir.

Semahların yalnızca müzikal değil gösterimsel nitelikleri de mevcuttur. Anadolu Aleviliğinin etnografik zenginlikleri açısından sergilenen en önemli kültürel performanslarından birisidir. Semahlar, Alevi toplumunun inanış biçimini yansıtan Cem Törenleri'nin önemli bir parçası ve söz konusu törenlerin altyapısının en temel unsurudur. Yıldız'a (2014) göre Aleviler ilk olarak Hz. Muhammed ile Hz. Ali'nin Kırklar Meclisi'nde bir araya gelerek semah döndüğüne inanırlar. Dolayısıyla semah bu düşünceye göre ilk olarak metafizik boyutta Hz. Muhammed ve arkadaşlarıyla beraber gerçekleştirilmiştir (s.276). Bu nedenle semahlara dini, kutsal bir nitelik atfedilmiştir. Yaman'ın (2007) da deyişleyle, “*Semah, folklorik bir oyundan öte anlamlara, kutsal görünümlere sahip olarak görülmektedir. Cemin semah bölümüne gelindiğinde bağlama eşliğinde söylenen semah deyişleriyle semaha kalkılır. Bu deyişlerde, ağırlıklı olarak Alevi inançları dile getirilir*” (s.267).

Anadolu Aleviliğinde karşılaştığımız Cem törenlerinde icra edilen Semahlar, dünyeviliğin onarılması vasıtasıyla kutsala çıkılan yolda, topluluktan bir Cemaat oluşturan, katılımcılarının çokluktan Birliğe doğru bir Yol almasında yardımcı olan temel bir enstrümandır. Cem törenlerinde duyulan müzikal tınılar Alevilerin dini duygularını yükselten, ritüel per-

formansın katılımcıları arasında manevi bir bağ kuran önemli bir argümandır. Cem'in başlarındaki deyiş ve nefeslerden, Secde aşamalarının tamamlanmasından sonra dönülen semahlara kadar duyulan müzikal tınılar törensel bir atmosfer oluşturur.

Müzikal tınların bu denli güçlü bir varlık göstermesinin arka planında ortak bir inançsal kaynak yer almaktadır. Özellikle Alevi-Bektaşî semahlarının inançsal motifleri içerisinde *Kırklar Meclisi* anlatısı yer almaktadır. Alevilerin en önemli söylenceleri *Kırklar* ile ilgili söylencedir diyebiliriz. Günümüzde yapılan Kırklar Cemi konulu törenler, Hz. Peygamber'in yaşadığına inanılan bu metafizik anlatının hatırasını yaşatmak için icra edilmektedir. Ufak tefek farklılıklar gösterse de Kırklar Cemi'nde Alevi müminlerin icra ettiği ritüelleştirilmiş davranış kalıpları her icra edilişlerinde Peygamberin bu hatırasını yaşatarak bir Cemaat olurlar.

Kırklar konusundaki ortak noktalara göre, *Kırklar* adı verilen topluluk üyeleri birbirlerine öyle çok güvenirler ki, bütün benlik duygularından arınırlar ve maddi varlıkları ile birlikte duygu ve düşünceleri de birleşir. *Kırklar*'ın kim oldukları konusunda da çeşitli teorikler bulunsa da ortak bir takım isimler anılmaktadır. Fatıma, Ali, Salman-ı Faris, Hasan, Hüseyin, Mikdad İbn Esved, Ebu Zer Gaffari, Ammar İbn Yasir gibi isimler günümüze kadar gelmiş olan «Kırklar» topluluğuna ilişkin anlatımlar ve söylencelerde karşımıza çıkmaktadır.

Hak-Muhammed-Ali düsturunun temelinde Ehl-i Beyt sevgisi yer alır. “Ev halkı” anlamına gelen Ehl-i Beyt, Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hz. Fatıma, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'den oluşmaktadır. On İki İmamlar ise, Alevilerin Hz. Muhammed'den sonra önder olarak tanıdıkları Hz. Ali ile Hz. Fatıma'nın soyundan gelen kişilerdir. Buradan hareketle, Ehl-i Beyt'in *Kırklar* ile ilgili anlatılarda temel figürler olarak kendilerine bir yer buldukları söylenebilir.

Alevi inancına sahip kişiler, semah dönerken dünyanın dönüşünü yansılar. Performans esnasında yaratana duyulan ilahi aşkla vecd haline geçerek, semah süresince gündelik yaşam ile bağlarını keserler. Dede'nin veya törende bulunan Zakir'in semah süresince seslendirdiği deyişler, inanların vecd haline geçmesini kolaylaştırmak için adeta bir tür güdüleme vazifesi görür.

Yaltırık (2003) semahların tasavvufî halk müziği sahasına giren eserlerin bir bölümünü oluşturduğunu belirtmektedir. “Hareket” unsurunun tasavvufî halk müziği ve edebiyatına katılmasıyla oluşan şiir-müzik-raks üçlemesi etkiyi daha güçlü kılmaktadır. Ona göre;

Semahlar ilkel topluluklarda müzik eşliğinde yapılan dinsel dansların zaman içinde değişerek günümüze kadar ulaşmış şeklidir. Dinleme,

işitme, duyma gibi anlamlar içeren “sima, sema” kelimesinden gelen semah, Alevi-Bektaşî toplumunun yaşam biçiminde, geleneksel hukuk anlayışında, örf, adet, gelenek, görenek, müzik ve edebiyatında yer alan ve kökleri Orta Asya’da eski Türk inançlarına dayanan bir kültürel birikimdir. Aynı zamanda yapısıyla ait olduğu çevrelerin dinsel ibadet biçiminin bir parçası olan semahlar bu yönüyle organize olmayı ve sosyal manada birlikte iş görmeyi ve özellikle hizmet sunmayı hedef alan bir didaktik ritüel uygulamadır. Semahlar, kapalı yerlerde Ayin-i Cem’lerin özellikle “Ali Sofrası” safhasında yer alır, saatlerce ve bazen tam bir gece boyunca sürdürülebilir. Semahlar Alevi topluluklarında hasat mevsimi gibi yılın belli zamanlarında da yapılmakla beraber Bektaşî toplumunda, meydanlarda sadece ayin-i cemlerde yapılır. Oyun ve müziğin yanı sıra şiir ve dualarla bezenen semaha kalkıştan bitişe kadar büyük bir ciddiyet hâkim olmaktadır (s.285).

Yıldız (2014) semah dönme pratiklerinin Anadolu coğrafyasında bölgeden bölgeye farklılık gösterdiğine işaret ederek, semah dönme sırasında yapılan her hareketin sembolik bir anlam ifade ettiğini belirtmektedir. Ona göre semah dönerken bir elin yukarıda ve diğer elin aşağıda olma sebebinin Hak’tan gelip Hakk’a gidileceğini ve Hak’tan gelenin Halka gitmesi gerektiği anlamını taşımaktadır. Semah esnasında Dede’nin çevresinde dönme hareketi ise güneş etrafında dönen dünyayı ve güneş sistemindeki diğer gezegenleri yansılayan sembolik bir harekettir (s.275–277). Yaltırık (2003)’a göre Mevlevilikte, Alevilikte ve diğer bazı tasavvuf cereyanlarında semahın varlığı ile karşılaşmaktayız. Tasavvufi anlamı haricinde, semah dönme performansları Türk’e has ve töreye uygun sembolik bir ifade tarzı olarak “şaman kültüne” ve muhtemelen daha da eskilere uzanır. Semah folklorun ”taklit” unsurunun en iyi biçimde sergilendiği kültür miraslarımızdan birisidir. Kâinatın, evrenin ve gezegenlerin dönüş hareketlerinin taklit edilerek toplumsal yaşayışa yansması biçiminde de yorumlanan semahların her çeşidi, icra edildikleri toplumların mistik anlayışlarını, kozmik anlatımlarını, müzik ve şiir ile sunan birer kültür hazinesidir. Folklorun diğer örneklerinde olduğu gibi, “anonim” özelliği daima ön planda olan ve şiirin dışında hiçbir ferdi özelliği bulunmayan semahlar, gerçek bir folklor abidesidirler (s.74).

Semahlar, içeri ve dışarı semahları olmak üzere ikiye ayrılır. İçeri semahları, Cem törenlerinin birer parçası olan semahlardır. İçeri semahlarının en yaygın olarak bilineni *Kırklar Semah*’ıdır. Dışarı semahı ise, yetişmekte olan yeni nesle semahı öğretmek, semahı sevdirmek ve benimsetmek için yapılan uygulamaları içerir. Dışarı semahları, On İki Hizmet dışında yapılmaktadır (Yıldız, 2014: 277).

Semah türlerinin her ikisi de toplamda dört aşamadan meydana gelmektedir. Hem içeri hem dışarı semahlarında; ağırlama, yürütme, yeldir-

me ve duaya durma aşamalarından oluşmaktadır. Semahlar, Dede veya Zakir'in sazını eline alıp öpmesi ve ardından sazını çalmaya başlar. Dede veya Zakir üçüncü bölümden sonra “eğlen dur ile sallan dur” sözleriyle ağırlama aşamasını başlatır. Bu aşamada artık semahın sona ereceği bildirilir. Semah dönme performansında yer alan katılımcılar sırayla Dede'ye yönelerek “*Bism-i Şah Allah Allah, Semahlar saf ola, günahlar affola. Çarh-ı pervazlar kabul ola. Semahlarımız kırklar semahı ola. Hizmetinizden şefaet bulasınız. Ebu Zer-i Gaffari'nin, Hazret-i Fatima'nın himmetleri üzerinizde ola. Gerçeğe Hü...*” biçiminde söze döktükleri dualarını duyururlar.

Semahı dönen katılımcılar cinsiyet ayrımı yapılmaksızın, kadın ve erkek olarak performans halinde bir arada bulunur. Dedekargınoğlu'nun (2012) anlatımına göre, semah dönen canlar kadın ve erkek bir arada çıplak ayakla meydanda halka olur. Böylece yeryüzüyle bağlantılarını koparan her türlü nesneyi ayıklayarak, adeta bir çocuk saflığıyla ölmeden önce ölmeyi sembolik olarak gerçekleştirmiş olurlar. Semah dönen canlar tek tip giysiler giyerek değil, folklorik bir görsele hitap edebilmek için günlük kıyafetlerle meydanda saf tutmalılar. Çünkü semah folklorik bir dans biçimi ve oyun değil, Aleviliğin ibadetinin parçası ve İlahi bir trans durumudur (s.231-233).



Resim 1: Sırıklı Şenliklerine gelen Reşadiye-Yeniköy yardımlaşma ve dayanışma derneği semah ekibinin gösterisi (Eşigül, 2012: 25)

Semahlardaki vecd ya da trans hali kendiliğinden gerçekleşen bir durumdur. On İki Hizmet'ten biri olarak Cem törenlerinde kendine bir yer bulan semah pratikleri inanç dolayımında gerçekleştirilen ritüeller oldukları için kutsal ile bir olma, bütünleşme amacıyla kurduğu ortak duygudaşlığın bir sonucu olarak inançlı katılımcısını kolayca trans haline geçirir. Cemlerdeki manevi atmosferin etkisine kapılan katılımcıların, trans haline gelerek kendiliğinden semaha kalktıklarını dile getiren Ya-

man (2007) aşağıdaki alıntıda bir semah pratiğinin uygulama biçimine dair ayrıntıları sıralar:

Semahın değişik adlarla anılan türleri ve içinde farklı bölümleri bulunmaktadır. Semahlar, erkekler ve kadınların katılımıyla iki, dört veya daha fazla kişi ile yapılabilir. Semah figürleri esas olarak cemalet cemale yani herkesin birbirini göreceği şekilde gerçekleştirilir. Semahçılar hangi bölümde iseler hareketlerini ona uyumlu hale getirir, müziğin ritmine göre hareketlerini değiştirebilirler. Semah dönülürken semahçılar Dede makamının önünden geçerken, sırtlarını dönmezler, Dedenin makamına saygıdan dolayı yüzlerini Dedeğe doğru dönerler. Ağır ağır başlayan ve belli anlamları olan figürler eşliğinde Semah hareketleri giderek hızlanır. Okunan semah deyişleri ile uygulanan hareketler arasında bir uyum vardır. Semah eden erkekler ve sonra kadınlar dedeye niyaz ederler. Daha sonra semahçı kadınlar, semahçı erkeklere niyaz ederler. Kuşaklar çözülür ve kadınlar erkeklerin elini öperler. Semah, Dedenin semahçılara duasıyla son bulur (s. 267-268).

Günümüzde Semah pratiği kolektif belleğinde göçebelik olgusu bulunan Alevi toplumun inanç bağlamında sergilediği bir kültürel performanstır. Doğa ile insanın zorunlu uyumunu sembolize etmek üzere, kadın ve erkek inananlar kutsal ile bağ kurmak amacıyla birlikte semah döner. Semah dönme, çeşitli aşamalar ile tamamlanır. Artun (2005) bu aşamaları üç maddede sırasıyla açıklamaktadır:

a)Ağırlama: kadın ve erkek ortaya çıkınca kol ve ayaklarını müziğin ritmine uydurarak iki ileri bir geri giderler. Erkeklerin kolları dirsekten bükük, kadınlarınkı omuzdan açık olarak ritme uyumlu olması sağlanır.

b)Yürütme: Oyuncular halka biçiminde arka arkaya yürürler ve git-tikçe hızlanır.

c)Dönme: Yürüme gittikçe hızlanır ve bir anda kadınlar sağdan sola doğru hızlı bir şekilde dönmeye başlarlar, erkekler kolları ile kadınları sarar gibi yaparlar, ayaklarını ritme uygun olarak yere vururlar, bu vurma işlemi bazen tek ayak, bazen de çift ayakla vurmak suretiyle olur. Baş hep erkektir. Çıkanlar dedenin elini öperler, sıraya girerler. Sonra kadınlar erkeklerin ayağına niyaz ederler. Samahta hiçbir zaman oyuncular birbirlerine değmezler, oyunda estetik olmayan hiçbir figür yoktur. Asil, kibar, zarif ve ince bir oyundur. Dönme esnasında dede veya babanın bulunduğu yere ya da dedeye veya babaya kesinlikle sırt dönülmez, her dönüş dedeye veya babaya sırt dönmeyecek şekilde ayarlanır (2005: 330).

Bektaşilikte Cem törenini yöneten kişiye “Baba”, Alevilikte ise “Dede” lakabı verilir. Dini bir ibadet statüsünde değerlendirilen pratikler olduğu için Cem töreni içinde dönülen semahlarda kutsalı temsil eden

Dedeye sırt dönülmez. Okunan dualar esnasında Semah dönen katılımcıların yüzleri Dedeye dönük geldiğinde, katılımcılar yüzlerini hafifçe yere eğerek, Dedeyi ve post makamını selamlar ve semah dönmeyi noktalarlar.



Resim 2: *Semah'ın bitimi ve Dede'nin semah dönenlere dua ettiği bölüm* (Eşigül, 2012: 26)

Semahın bitiminde Dede veya Baba bitiş duasını yapar. Semah dönen erkekler ve kadınlar sırasıyla Dedeye niyaz ederler. Daha sonra semah dönen kadınlar, semahta yer alan erkek katılımcılara niyaz ederler. Semah dönerken takılan kuşaklar semahın bitiminde çözülür ve kadınlar erkeklerin elini öperler. Kadınlar ve erkekler birbirlerine temas etmeden, sarılmayı imleyen taklitsel bir hareket yaparak semahı bitirdikleri için birbirlerini kutlarlar. Bu esnada Cem töreninde bulunan âşıklar da saz eşliğinde deyiş çalıp söylerler.



Resim 3: *Zakir* (Eşigül, 2012:27)

Semahta dönen katılımcıları arasında yorgunluk hali belirlediğinde icracı değişimi yaşandığı bilinmektedir. Salcı'nın (1941) belirttiği üzere iki, dört, altı, sekiz kişi olarak dönülebilen Semahlar esnasında yorulanlar

olursa değişmek için erkek olan Cem de bulunan başka bir erkeğin dizini öper. Bu hareket, Alevi inancında niyaz etme anlamına gelir. Kadın olan da diğer bir kadının dizini öperek niyaz eder. Dizine niyaz etme hareketi, yorulan kişinin kendi yerine geçmesi için niyaz edilen kişiyi Semaha davet etme anlamına gelir. Bu suretle dizi öpülen erkek ya da kadın; geçerli bir mazereti olmazsa; bu davete icabet etmek mecburiyetindedir. Semaha davet memnuniyeti mucip ve yüksek bir saygı işareti talakkisine mazhar olmuştur. Semah dönme esnasında el ele tutuşma unsuru gözlenmez. Semahların katılımcıları bir halka şeklinde ve karşılıklı sıralanırlar. Eller, kollarla beraber ileri yöne uzatılır ve yeniden geri çekilerek göğse kavuşmak üzere hareket ettirilir. Ayaklar da besteye uygun hareket ettirilerek birbirleri üzerine ayak parmakları konar ve bu şekilde yürüyerek dolaşılır. Ağır ve orta usullü semahlarda mutlaka her ölçüye göre ayak ve vücut hareketleri uygulanmaz. Daha çok el, kol ve ayak hareketleriyle serbest hareketler icra edilir. Ancak bu serbest tarzda hareket etme biçiminde de yine besteye uygunluk bulunur. Bazen her darp yerine her ölçü veya bir buçuk ölçüye göre ayak ve vücut hareketleri gerçekleştirilir (1941: 29).

Reşadiye Yöresindeki İnanç Müziği Pratikleri: Semahlar¹

Tamamıyla Alevi-Bektaşî toplumuna ait olan semahlar; Sivas, Tokat, Malatya, Urfa, Ege bölgesinin büyük bir kısmında, Antalya ve Doğu Karadeniz bölgesinin az bir kesminde yaygındır. Alevi toplumunun gizli dernek toplantılarıdır ve dinsel ibadetlerin yerine getirildiği özel günlerde yapılır. Dini özellikleri dolayısıyla gelişigüzel zaman ve mekânlarda dönülmez.

Tokat İli Kelkit Havzası sınırları içerisinde yer alan Reşadiye bölgesi, bir geçiş yolu olması nedeniyle geçmişten günümüze kadar pek çok uygarlığa tanıklık etmekle beraber bu uygarlıkların kültürlerin izlerini taşımaktadır. Reşadiye yöresinde Semah'a "Zamah" adı verilmektedir. Tokat ilindeki bütün Alevi köylerinde Semah dönülmektedir. And (2003) çalışmasında Tokat İli, ilçeler ve köylerde, Gönüller zamahı, Kırat zamahı, Altıya Girmek, Tekeleme, Zamah, Yelleme zamahı, Pervaz ve Kırklar zamahı dönüldüğünü belirtmektedir (s. 184). And'ın bulgularına ek olarak Reşadiye yöresinde yapılan alan çalışmalarında Kırklar Semahı ve Gönüller Semahı'nın dönüldüğü tespit edilmiştir.

Reşadiye yöresinde 2010 yılında gerçekleştirilen alan araştırmasında, Cemlerde Zakir pozisyonundaki âşığın semah dönülürken genellikle Pir Sultan Abdal, Kaygusuz Abdal, Hatai, Agahi, Âşık Veli gibi ünlü ozanların deyişlerini çalıp-söylediği gözlenmiştir. Semahlar ibadet amacıyla yapıldığından icrasında vurmali sazlar kullanılmamaktadır. Aynı durum,

1 * Bu başlık altında yer verilen alan çalışması verileri "Tokat-Reşadiye'de Geleneksel Oyun Müzikleri" (2012) adlı yüksek lisans tez çalışmasından hareketle yeniden derlenmiştir.

Reşadiye yöresindeki pratiklerde de söz konusudur. Buna ek olarak Semah ezgilerinin 5, 7, 9, 12 zamanlı usüllerle icra edildiği de kayıt altına alınmıştır.

Reşadiye'nin güney tarafı olan Tozanlı bölgesinde düzenlenen Sırlıklı şenliklerinde İstanbul'da bulunan Tokat-Reşadiye/Yeniköy yardımlaşma ve dayanışma derneği semah ekibi tarafından Semah dönülmüştür. Burada semah ekibine bağlamasıyla eşlik eden kaynak kişimiz otuz altı yıldır Cemevleri'nde görevli olduğunu ve zakirlik yaptığını belirtmiştir. Kaynak kişi çaldığı ezginin adının "Semah ezgisi" olduğunu ifade etmiş ve bu semahın Hz. Muhammed'in zamanından kalan "Kırklar Semahı"nın bir paçası olduğunu belirtmiştir (07.08.2010 tarihli görüşme).

Bölgede toplanan alan verilerinde, Alevi vatandaşların inanç bağlamında gerçekleştirdiği Semahlar tespit edilmiştir. Bölgede icra edilen semahlar aşağıda başlıklar halinde açıklanmıştır.

Kırklar Semahı

Ayin-i Cemlerde bu semahı yapacak insanların yaş ve dinsel bakımdan olgunluğa erişmiş olması gerekmektedir. Çocuklar ve gençler bu semaha katılamazlar ve semah en az 3 kişi en fazla 12 kişi ile dönülür. Semahı kadınlar ve erkekler birlikte dönerler. Kırklar Semahı; ağırlama, yanlama (pervaz) ve yeldirme (yelleme) olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır.

Semah'ın Ağırlama ve Yanlama bölümü Hüseyini makamındadır. Yelleme bölümü ise, tam bir makamsal seyirde olmakla birlikte Neva (Re) perdesinde Kürdi dörtlüsünden oluşmaktadır. Semah'ın Ağırlama ve Yanlama bölümü 9 zamanlıdır. Ağırlama bölümünde seyreden 9 zamanlı bu usulü Sarısözen (1962) çalışmasında "Birleşik Dokuzlu Usullerin C (2+2+3+2)"² tipi şeklinde açıklamıştır (s. 78). Semah'ın yanlama bölümü Raks Aksağı usulindedir, Sarısözen (1962) 9 zamanlı bu usulü çalışmasında, "Birleşik Dokuzlu Usullerin B (2+3+2+2)" tipi şeklinde açıklamıştır. Üçüncü ve son bölüm olan yelleme bölümü ise 12 zamanlıdır. Yeldirme bölümünde seyreden 12 zamanlı bu usül tipini Sarısözen (1962) çalışmasında, "Dört Vuruşlu Ana Usullerin Üçerli Şekli olan 12/8³ (3+3+3+3)" şeklinde açıklamıştır (s. 46).

2 Üçlüsü üçüncü sırada olan 9 zamanlı usulün bu şeklinin örnekleme ve isimlendirmesi herhangi bir nazariyat kitabında yer almamaktadır.

3 Çalışmada yer alan 12 zamanlı usulün bu şeklinin örnekleme ve isimlendirmesi herhangi bir nazariyat kitabında yer almamaktadır.

KIRKLAR SEMAHI

Yöre: Erzincan

Derleyen: Ali Ekber Çiçek



Resim 4: Kırklar semahı notası (Eşigül, 2012:90)

Gönüller Semahı (Semah, Zamah)

Önceleri sadece Cemlerde dini ibadet bittikten sonra yapılan Gönüller Semahı, günümüzde sadece cemlerde değil düğün ve festivallerde de dönülmektedir. Gönüller semahı en az 4 kişiyle dönülür. Kırklar semahından farkı bacılar ve gardaşlar sarma hareketini semah dönerken birlikte yaparlar. Gönüller semahı, ağırlama ve yeldirme olmak üzere iki bölümden



Resim 5: Semah'tan bir figür (Eşigül, 2012:91)

Semah'ın Ağırlama bölümü Çargâh makamında, Oynak ve Devri-Hindi usulündedir. Yeldirme bölümü ise, başlangıcından 53. ölçü de dahil Çargâh makamında, 54. ölçüden bitişe kadar Uşşak makamında ve Türk Aksağı usulünde seslendirilmiştir.

GÖNÜLLER SEMAHI

Kaynak Kişi: Mehmet KELEŞ

Derleyen: Timur EŞİGÜL

Sercan YILDIZ

Yöre: Tokat-Reşadiye

Derleme Tarihi: 26.06.2010

Notaya Alan: Timur EŞİGÜL

Ağırlama $\text{♩} = 50$ (Largo)

4

7

10 Serbest

13 Yeldirme $\text{♩} = 100$ (Andante)

20

28

36

44

52

60

68

76

84

Resim 6: Gönüller semahı notası (Eşigül, 2012:93-94)

Sonuç

Cem törenleri, Alevi inancına bağlı olarak yaşayan kişilerin dinsel ibadetini yaptığı, bu insanların yaşam şekillerini ve yaşadığı toplum içerisinde nasıl hareket etmesi gerektiğini içeren törenlerdir. Bütün alevi toplumunda yapılan Cem törenlerinde yöreye ve bağlı bulunduğu ocağa göre gerçekleştirilen ibadette bazı farklılıklar olsa da temel felsefe aynıdır. Cem kurumu bir sanat formu üretme amacıyla değil, dinsel işlevi ile halen Anadolu Aleviliği'nin en önemli unsuru olduğu unutulmamalıdır. Cemdeki işleyişin temeli Hz. Muhammed ve Hz. Ali'nin de katıldığı Kırklar Cemi ile atılmış olsa da Cemlerde dualar büyük ölçüde Türkçe edilir. Anadili Kırmanci veya Zazaca olan Alevi topluluklarda da istisnalar olmakla birlikte, Türkçe dualar ve Şah Hatayi, Pir Sultan Abdal, Kul Himmet vb. Alevi ozanlarının Türkçe deyişleri okunmaktadır.

Reşadiye yöresinde gözlenen Cem törenleri ve Semahlarda Türkçe deyişler kayda geçirilmiştir. Bu yörede kayıt altına alınan inanç bağlamındaki kültürel performanslar “Alevi inancının kuşaktan kuşağa devamlılığını sağlamak için” sosyal, eğitsel ve hukuksal alt konuları da çözüme sorumluluğunu yüklenmiştir. Diğer bir deyişle bir yandan inancın devamlılığının sağlanması gerçekleştirilirken, öte yandan bu amacın gündelik bir realiteye dönüşmesi için sosyal, hukuksal ve eğitsel konuları da inanç bağlamı çatısı altında çözüme kavuşturan faydacı bir yapı kurumsallaşmıştır.

Reşadiye yöresinde inanç bağlamına giren Alevi kültürel performansları sosyal dayanışmayı sağlamanın yanı sıra, orada gerçekleştirilen ritüeller ve anlatılar inanca, tarihe ve gündelik yaşama ilişkin bilgiler de içermektedir. Yörede bu geleneklerin yaşatıldığı yarı kırsal ve kentsel bir yaşam biçimi sürdürülmektedir. Buldukları toplum içerisinde nispeten daha eğitilmiş ve bilgili olan Dedeler Cem törenlerinde sundukları bilgilerle uzun süre bu eğitsel işlevi yerine getirebilmişlerdir.

Reşadiye yöresindeki Cem törenlerinde On iki Hizmet unsurunun işletilmesine özen gösterilmektedir. Alanda yapılan gözlemlerde, On İki Hizmet sahipleri olarak sırasıyla; Dede (Mürşit, Pir), Rehber, Gözcü, Çerağcı (Delilci), Zakir (Aşık), Ferraş (Süpürgeci), Saka (İbrikar), Kurbanacı (Sofracı), Pervane, Peyik (Davetçi), İznikçi (Meydancı), ve Kapıcı (Bekçi) görevlerini üstlenen inanç rolleri gözlenmiştir.

Alevi sosyal yaşamının Reşadiye’de en ince ayrıntısına kadar düzenlendiği de gözlem notu olarak kayda geçirilmiştir. Burada Dede her evde Cem yapma kararı almamaktadır. Kültürel performansların gerçekleştirileceği evde ve evin sahibi ailede bazı özellikler aranmaktadır. Özellikle Dedelik yapan kişiler taliplerini ziyarete çıktıkları zaman Cemler ge-

nellikle; On iki Hizmet sahiplerinden birinin veya varsa dikme Dedenin evinde, köyün ileri gelenlerinin birinin evinde, belli yatırlar ve ocakların bulunduğu yerlerdeki mekânlarda ya da sürekli Cem ibadeti için kullanılan Cemevi ve bu işlevi gören mekânlarda gerçekleştirilmektedir. Her hizmet sahibi Cem'deki görevini Cem'in işleyiş sırasına göre yerine getirmektedir. Alevi inanç sahiplerinin Reşadiye yöresinde de Görgü Cemini geçmesi, bu esnada ikrarını tazelemesi ve gerektiğinde yaşadığı topluma hesap vermesi gerekir. Bu anlamda Reşadiye yöresindeki kültürel pratikler de Anadolu'daki yaygın Alevi inanç pratikleri ile eşgüdüm içerisinde gerçekleştirildiği söylenebilir.

Cemlere müzikal açıdan baktığımızda burada söylenen deyişler ve dönülen semahlar Aleviler için büyük önem taşır ve onlar için kutsaldır. Zakirler bu deyişleri çalıp-söylerken ve semah dönen kişilerde semah döndükleri esnada adeta trans halindedirler ve bu halleri onların Cem'e ne kadar önem verdiklerinin bir göstergesidir.

Reşadiye bölgesinde kayıt altına alınan semah pratiklerinin tamamında müzik unsuruna rastlanmıştır. Kayda alınan mevcut müzikler genellikle acı ve yas temalı müziklerdir. Ehli beytin başına gelen katliamlar, cinayetler ve diğer inanç realitelerinin haricinde Alevilerin tarih boyunca inançları dolayısıyla baskı altında yaşamış olmaları, zorunlu göç ve iktisadi açıdan yaşadıkları yokluk deneyimlerinin bu yöredeki Alevi kültürel performanslarında işitilen müzikal tınların acı ve yas temaları üzerine kurulmasını sağladığı söylenebilir. Yörede eğlence veya hoş vakit geçirme amacı bulunmayan bu inanç pratiklerinin tamamı dini eksene oturduğu sonucuna varılabilir. Yörede Kırklar Semahı ve Gönüller Semahı pratiklerinin müzikal özellikleri ile ilgili tespitler özetlenecek olursa; Kırklar Semahı'nın Ağırılama ve Yanlama bölümünün Hüseyini makamında, Yelleme bölümünün ise, tam bir makamsal seyirde olmamakla birlikte Neva (Re) perdesinde Kürdî dörtlüsüyle icra edildiği; Semah'ın Ağırılama ve Yanlama bölümünün 9 zamanlı, yelleme bölümü ise 12 zamanlı olarak icra edildiği saptanmıştır.

Gönüller Semahı'na gelince, bu pratiğin Ağırılama bölümünün Çargâh makamında, Oynak ve Devr-i Hindî usulünde icra edildiği; Yeldirme bölümünün, başlangıcından 53. ölçü de dahil Çargâh makamında, 54. ölçüden bitişe kadar Uşşak makamında ve Türk Aksağı usulünde seslendirildiği kayıt altına alınmıştır.

Kaynaklar

- And, M. (2003). *Oyun ve Bügü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Attali, J. (2017). *Gürültüden Müziğe* (Çeviren: Gülüş Gülcügil Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Artun, E. (2005). *Türk Halk Bilimi*, İstanbul: Kitabevi.
- Andrews, P. A. ve Benninghaus R. (1989). *Ethnic Groups In The Republic Of Turkey*, Wiesbaden : L. Reichert, 1989.
- Bayrak, M. (2004). *Orta Çağ'dan Modern Çağ'a Alevilik*, Ankara: ABC Yayınları.
- Birdoğan, N. (2006). *Anadolu'nun Gizli Kültürü Alevilik*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Bozkurt, T. (2006). *Almanya'da Alevi Olmak Diasporada Kimliğin İnşası*, İstanbul: Babek Yayınları.
- Bozkurt, F. (1995). *Semahlar*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Candan, E. (2005). *Türkler'in Kültür Kökenleri*, İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları.
- Carlson, M. (2013). *Performans Eleştirel Bir Giriş*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Dedebaba, B. N. (2001). *Bütün Yönleriyle Bektaşilik ve Alevilik*, Ankara: Ardıç Yayınları.
- Dedekargınoğlu, H. (2012). *Dede Garkın Süreğinde Cem*, Ankara: Yurt Kitap Yayınları.
- Erol, A. (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Eşigül, T. (2012). *Tokat Reşadiye'de Geleneksel Oyun Müzikleri*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı Yayınlanmamış yüksek Lisans Tezi.
- Eşigül, Z. (2020). "Richard Schechner'in Performans Kuramı ve Çevresel Tiyatro Anlayışı", *Güzel Sanatlar Alanında Teori ve Uygulamalar*, (Ed. Doç. Dr. Vasfi Hatipoğlu), Ankara: Gece Kitaplığı, s.253-274.
- Genep, A. V. (2004). *Rites of Passages*. London: Routledge.
- Gölpınarlı, A. (1977). *Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri*, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi.
- Korkmaz, E. (2005). *Alevilik ve Bektaşilik Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Köprülü, F. ve Babinger, F.(2000). *Anadolu'da İslamiyet* (Çev: Ragıp Hulusi), İstanbul: İnsan Yayınları.
- Kutlu, S. (2000). *Din Anlayışında Farklılaşmalar Türkiye'de Alevilik-Bektaşilik*, Ankara: DİBY.

- Merriam, A. (1964). *Antropology of Music*. Evenston: Northwestern University Press.
- Ocak, A. Y. (1989). “Alevi”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt II, İstanbul.
- Ocak, A. Y. (1996). *Babaîler İsyanı Alevîliğin Tarihsel Altyapısı Yahut Anadolu’da İslâm-Türk Heterodoksisinin Teşekkülü*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Rençber, F. (2010). *40 Soruda Adıyaman’da Geleneksel Alevilik*. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi, 56: 396-404.
- Salcı, V. L. (1941). *Gizli Türk Dini Oyunları*, İstanbul: Nümune Matbaası.
- Sarısözen, M. (1961). *Türk Halk Musikisi Usulleri*, Ankara: Resimli Posta Matbaası Ltd. Şti.
- Turner, V. (1982). *From Ritual To Theatre The Human Seriousness of Play*, London: Puj Publications.
- Üzüm, İlyas. (1997). *Günümüz Aleviliği*, İstanbul: İSAM Yayınları.
- Yaltırık, H. (2003). *Tasavvufi Halk Müziği*, TRT Kurumu Müzik Dairesi Başkanlığı, Ankara.
- Yaman, M. (1993). *Alevilik (İnanç, Edeb, Erkan)*, Yayınevi Belirtilmemiş, 2. Basım, İstanbul.
- Yaman, M. (1998). *Alevilikte Cem*, İstanbul: Ufuk Matbaacılık.
- Yaman, A. (1996). *Alevilikte Dedelik Kurumu ve İşlevleri*, İÜ SBE Siyasi Tarih Bölümü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yaman, A. (1999). *A’dan Z’ye Alevilik Nedir?*, İstanbul: Ufuk Yayınları.
- Yaman, A. (2007). *Alevilik ve Kızılbaşlığın Gizli Tarihi*, İstanbul: Kalipso Yayınları.
- Yıldız, H. (2014). *Anadolu Aleviliği*, Ankara: Ankara Okulu Yayınları.
- Zelyut, R. (1991). *Öz Kaynaklarına Göre Alevilik*, İstanbul: Anadolu Kültürü Yayınları.