CİLT / VOLUME: 3 • SAYI / ISSUE: 1 • YAZ / SUMMER 2024
ISSN: 2651-4257

INTURE TÜRKLÜK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

JOURNAL OF INTERNATIONAL TURKIC RESEARCH

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

CİLT / VOLUME: 3 • SAYI / ISSUE: 1 • YAZ / SUMMER- 2024 ISSN: 2651- 4257

TÜRKLÜK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

JOURNAL OF INTERNATIONAL TURKIC RESEARCH

MARMARA ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Türklük Araştırmaları Dergisi • Journal of International Turkic Research (INTURE)
6 Aylık Hakemli Akademik Dergi / Biannual Peer-Reviewed Academic Journal Yıl / Year: Yaz / Summer - Güz / Autumn 2023, Cilt / Volume: 2, Sayı / Issue: 1-2, / ISSN: 2651-4257

Marmara Üniversitesi Rektörlüğü Adına İmtiyaz Sahibi • Owner
Prof. Dr. Mustafa KURT (Rektör • Rector)

Derginin Sahibi • Owner of the Journal
M.Ü. İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Adına • On behalf of Marmara University Faculty of Humanities and Social Sciences: Prof. Dr. Sebahat DENİZ (Dekan • Dean)

Kurucusu• Founder: Prof. Dr. Hakkı Dursun YILDIZ

Editör • Editor
Prof. Dr. Mehmet AÇA

Editör Yardımcısı • Assistant Editor
Doç. Dr. Nursel UYANIKER

Anadili (Türkçe) Sorumlusu • Responsible for Turkish: Doç. Dr. Nusret GEDİK
Almanca Sorumlusu • Responsible for German : Prof. Dr. Leyla COŞAN
İngilizce Sorumlusu• Responsible for English: Doç. Dr. Sevcan KUTLUAY
Fransızca Sorumlusu • Responsible for French : Prof. Dr. Gülhanım ÜNSAL
Rusça Sorumlusu • Responsible for Russian : Öğr. Gör. Dr. Laisen ŞAHİN

Yayın Kurulu • Editorial Board

Prof. Dr. Kemalettin KUZUCU
Prof. Dr. Nuriye GARİPAĞAOĞLU
Prof. Dr. Recep AHISKALI
Prof. Dr. Ahmet Oğuz İÇİMSOY
Prof. Dr. Uğur DEMİR
Prof. Dr. LEYLA COŞAN
Prof. Dr. Sueda ÖZBENT

Danışma Kurulu • Advisory Board

Prof. Dr. İsmail ERÜNSAL (29 Mayıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Erhan AFYONCU (Milli Savunma Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali AKYILDIZ (29 Mayıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Evangelia BALTA (Yunanistan)
Prof. Dr. Feridun EMECEN (29 Mayıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Géza DAVİD (Macaristan)
Prof. Dr. İsmail ERÜNSAL (29 Mayıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Gültekin YILDIZ (Milli Savunma Üniversitesi, Emekli)
Prof. Dr. Emel KEFELİ (29 Mayıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Seyfəddin RZASOY (Azerbaycan)
Prof. Dr. Nuriye GARİPAĞAOĞLU (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Sueda ÖZBENT (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet Ali ÇELİKEL (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa ÖNER (Ege Üniversitesi)
Prof. Dr. Halûk Harın DUMAN (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Yasemin BALCI (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Fehmi YILMAZ (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Aynur KOÇAK (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Esat HARMANCI (Kocaeli Üniversitesi)
Prof. Dr. İlseyar ZAKİROVA (Rusya Federasyonu)
Prof. Dr. Okan YEŞİLOT (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Vahdettin ERGİN (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Rhoads MURPHEY (İngiltere)
Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM (Marmara Üniversitesi, Emekli)
Prof. Dr. Nihat ÖZTOPRAK (Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa Çetin VARLIK (Marmara Üniversitesi, Emekli)
Prof. Dr. Suzan CANHASİ (Kosova)
Prof. Dr. Mustafa BİLİCİ (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Nuri TINAZ (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Berat BIRFIN BİR (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Nikolay YEGEROV (Rusya Federasyonu)
Prof. Dr. Nuran MUHAXHERİ (Kosova)
Prof. Dr. Hazretali TURSUN (Kazakistan)
Prof. Dr. Bülent BAYRAM (Kırklareli Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet ÇERİBAŞ (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Galina MİŞKİNİENE(Litvanya)
Doç. Dr. Mevhibe ÇOBAN (Marmara Üniversitesi)
Doç. Dr. Sevinç ARI (Marmara Üniversitesi)
Doç. Dr. Bat BJET (Kazakistan)
Doç. Dr. Yelena PEREPELKİNA (Rusya Federasyonu)
Doç. Dr. Nodirbek ZHORAKUZİYEV (Özbekistan)
Doç. Dr. Özkan ÖZTEKTEN (Ege Üniversitesi)
Doç. Dr. Serkan ACAR (Ege Üniversitesi)
Doç. Dr. Meriç HARMANCI (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Doç. Dr. Erdinç ASLAN (Marmara Üniversitesi)
Doç. Dr. Ümran AY SAY (Marmara Üniversitesi)
Doç. Dr. Esra BİLGE SAVCI (İstanbul Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Burak ÖZSÖZ (Marmara Üniversitesi)

İletişim Bilgileri • Contact Details

Marmara Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi • Marmara University Faculty of Humanities and Social Sciences Adres • Address: Göztepe Kampüsü 34722 Kadıköy/İSTANBUL **Tel • Phone:** (216) 77 73 200 **Faks • Fax:** (216) 777 32 01
Web: http://dergipark.gov.tr/inture

Marmara Üniversitesi Yayınevi / Marmara University Press Adres • Address: Göztepe Yerleşkesi, 34722, Kadıköy, İstanbul / Türkiye
Tel • Phone: +90 216 777 14 08 **Faks • Fax:** +90 216 777 14 01
E-Posta • E-Mail: yayinevi@marmara.edu.tr

TÜRKLÜK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ (Journal of International Turkic Research/ INTURE), Marmara Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi tarafından çıkarılan, sosyal ve beşerî bilimler alanında yapılan akademik çalışmaların yayımlandığı bir dergidir. Yayım hayatına 1982 yılında başlamış, ancak çeşitli zorlayıcı nedenlerden dolayı üç kez yayımına ara verilmiştir.

İçindekiler / Contents

Araştırma ve İnceleme Makaleleri/Research and Review Articles:

Sezai Karakoç Şiiri: Modernitenin Gölgesinde Yabancılaşan Birey
Poetry of Sezai Karakoç: The Alienated Individual in The Shadow of Modernity

Vedi AŞKAROĞLU 1-15

Ziya Gökalp ve Atatürk'ün Kültür ve Medeniyet Kavramlarına Dair Görüşleri
Zıya Gokalp and Ataturk's Views on The Concepts of Culture and Civilization

Emine Nihal GİRAY 16-30

İslîmî / Rûmî ve Hatâyî Motifinin Köken Meselesi: Timûrî Tezyînât Üslûbunun Osmanlı Sanatına Yansımaları ve İstanbul Üslûbunun Teşekkülü
Reflections of Timurid Ornamentation Style on Ottoman Art: The Origin of The Rumi/Eslimi and Khatai Motif and The Formation of The Istanbul Style

Aziz DOĞANAY-Merve AKYÜZ..... 31-77

Folklorda Sanatsal Modlar: Usman Azim Örneği
Artistic Modes in Folklore: Example of Usman Azim

Umida ABDULLAYEVA 78-82

İstanbul Ticaretinde Fransız Gloton Şirketi (1610-1620)
French Gloton Company in Istanbul Trade (1610-1620)

Ahmed AKSU 83-102

Afyonkarahisar'da Ocaklı Kadınların Sağaltım Teknikleri
Treatment Techniques of Women With Heavens in Afyonkarahisar

Fatma Zehra DONAT.....103-119

Ak Plek Destanında Kahramanın Sonsuz Yolculuğu
The Endless Journey of Hero in The Ak Plek Epic

Gülay ÇAKIR-Aynur KOÇAK .....…120-127

Çeviri/Translate

Taklit ve Kültür: Neler Oluyor?

Cecilia HEYES (Çeviren: Gökhan BAKIR)……..128-154

Türk Yazı Dillerinin Karşılaştırmalı Araştırmalarının Görevleri

E. İ. UBRYATOVA (Çeviren: Anna BURBUZİUK)…….155-164

Türklük Araştırmaları Dergisi • Journal of International Turkic Research (INTURE) 2024; 3(1): 1-15
ISSN: 2651-4257
DOI: http://dx.doi.org/10.29228/inture.8 **Araştırma Makalesi**/*Research Article*

SEZAİ KARAKOÇ ŞİİRİ: MODERNİTENİN GÖLGESİNDE YABANCILAŞAN BİREY

♦

POETRY OF SEZAİ KARAKOÇ: THE ALIENATED INDIVIDUAL IN THE SHADOW OF MODERNITY

Vedi AŞKAROĞLU*

Öz

Modernlik kavramı ve onunla birlikte yeniden şekillenen dünya algısı Sezai Karakoç'un şiirlerinde birçok yansıması itibariyle yer alır. Yaşadığı ve özellikle şiir yazdığı dönemin entelektüel ikliminden etkilenen insan tipolojisi Karakoç'un şiirlerinde önemli bir yer tutar. Modernleşmenin yarattığı psikolojik, düşünsel ve inançsal tepkilerin sonucunda, bazı kesimler arada kalmış, bazıları Batılılaşmaya başlamış, başka bir kesimse geleneğe yaslanarak direnç noktaları oluşturmuştur. Bu direnç noktaları toplumun sadece düşünsel alanında değil, eğitimden inanç uygulamalarına, giyim tarzından cinsiyet algılarına, beslenme biçimlerinden doğaya karşı tutumlara, eğlenme biçimlerinden ekonomik, sanatsal, edebi zevklere kadar geniş bir yelpazede oluşmuştur. İnsan, tarih algısı, milliyetçilik, dindarlık, Doğu, Batı, akıl gibi pek çok kavram yeniden değerlendirmeye tabi kılınmış, tanrı ve din algıları dahil neredeyse toplumun tüm değer yargıları yeni bir bakış açısına göre değerlendirilmiştir. Sezai Karakoç, modernleşmenin insan doğasına aykırılığını ve yıkıcı sonuçlarını şiirlerinde yalnızlaşma, iletişim kopukluğu, bunaltı, yozlaşma ve yabancılaşma izlekleri biçiminde işler.

Anahtar Kelimeler: Sezai Karakoç, Modernleşme, Yalnızlaşma, Bunaltı, Yozlaşma, Yabancılaşma

Abstract

The concept of modernisation and the new world perception shaped in accordance takes place in Sezai Karakaç's poetry with different dimensions. The new human typology influenced by the intellectual atmosphere of the era when he lived and wrote poems finds a central place in his poetry. As a consequence of psychological, intellectual and spiritual reactions resulting from modernity; some people turned their gaze towards the West, some remained in between and some created spiritual resistance points by sticking firmly to traditions. Such resistance points varied from intellectual approaches, education, and spiritual practises to way of dressing, perception of gender, nourishment styles, approaches towards nature, entertainment rituels as well as economic, artistic and literary manners. Such concepts as human, history, nationalism, religion, West, East and reason were re-evaluated and almost all perceptions of the society including god and religion were questioned and assessed with a completely new perspective. Sezai Karakoç deals with the incompatible nature of modernity and its destructive consequences in his poems through such themes as loneliness, loss of communication, depression, deterioration and alienation.

Keywords: Sezai Karakoç, Modernity, Loneliness, Depression, Deterioration, Alienation

Giriş

Aydınlar arasında, Tanzimat döneminde başlayan Batılılaşma ve akılcılık eğilimleri, yenileşmenin ülkü değer olarak çıkmasına zemin hazırlamış ve geleneksel, muhafazakâr olan eğilimler ise birkaç kişinin dışında çoğunluk tarafından istenmeyen, gerici, tutucu değerler olarak görülmüştür. Doğu, Anadolu, Şark, Asya gibi mekânsal kavramların bu tür aydınların zihninde geçmiş ile bağlantı, değişmezlik, körlük, aklın yerine duygu ve inançların geçerliliği gibi imgeler yaratmıştır.

Sezai Karakoç tek boyutlu kentleşme, doğaya yabancılaşma, faydacı yaşam tarzı, insanlar arası kopukluk, yabancılaşma, yalnızlaşma, iletişimsizlik, Batı dayatmacılığı, aklın

* Prof. Dr., Giresun Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, (vaskaroglu@gmail.com), ORCID ID: 0000-0002-7060-4139.

This article was checked by intihal.net.
Makale Gönderim Tarihi: 04. 02. 2024
Makale Kabul Tarihi: 15.05.2024

tek gerçek olduğu düşüncesi gibi modernleşmenin meyvesi saydığı pek çok yan etkiyi kent insanı portrelerinde eleştirmiştir. Modernlik toplumu ve bireyi değiştirmiş, bu yeni birey ve toplum ise toplumsal, yardımsever, inançlı, paylaşımcı insanın ilişkilerini kökünden sarsmış ve duyarsız bir kitle ve insan tipi yaratmıştır. Kendisinin de bir parçası olduğu II. Yeni şiirini şu şekilde tanımlar;

> "*Bu şiire göre her şey insanla başlar ve biter. (Mutlak) yoktur, hiç olmazsa şimdilik bunun üzerinde durulmamalıdır. Yeni şair ancak varlık üzerinde konuşur. Yeni şair pragmatiktir. Tezlerden ve soyut kavramlardan çekinir. Bir ortaya koyuş şiiridir bu, çözüm şiiri değil. Yeni şiir, eski büyük yaşayışları aktüel yapar. Ruhsal oluş, bu şiirde temel yapıdır. Zaman önemini kaybetmiştir, insandır hep bu şiir. Tam anlamıyla laik bir şiirdir. Alelâde kadınlar konuşur, ama mutluluğu. Bir kantar memurunun sıkıntısı, varoluş sıkıntısı konu olur. Tanrıyı, aşkı, ölümü anlamaz bu şairler, toplumu, kadını, varlığı anlarlar. Yeni şair hep somutun somutuna, Plâstike gider.*"[1].

Toplumdan çok bireye yönelen Karakoç, insanın şiirini yazar ve onun iç dünyasına yönelerek, coğrafya ile değil inanç ve düşünce ile belirlenen bir toplumu yansıtır. Onun için Batı-Doğu çatışmasının yanında, insanı bunaltıya sürükleyen ana unsur kentleşme, betonlaşma ve buna paralel seyreden insanın içsel dünyasında yaşadığı yozlaşmadır.

II. Yeni döneminin ruhsal çalkantıları, şairsel ruha sahip aydınlarda farklı biçimlerde yansımasını bulur. Özlü'ye göre, "*Öyle bir ortamda, o oluş içinde insanı savunabilmek, insanın çürüyüşünü göstermek, adaletsizliğe ve insan-dışı olana bütünsel-insan göz önünde tutularak karşı çıkmak isteği, bunu yazı ile yapabilmek isteği bize -ister istemez içimizde yer tutan- bir nihilizm ve başkaldırma ahlâkı getirmiştir.*"[2]. Tezat bir durumun anlatımını içeren bu sözler, neredeyse tüm II. Yeni şiirinin içeriğini açıklar, çünkü bir yandan nihilizm içinde kıvranan bireyin varoluş sancısı söz konusudur diğer yandan bilincine sürekli sorular damlayan şairlerin bir isyanı, başkaldırısı ve çağın sunduğu tüm değişimi, yozlaşmayı değiştirme isteği öne çıkar. Mehmet Kaplan, şairlerin isyan duygusunu şiirlerinde şehir, günlük çalışmalar ve baskılar üçlemesinde kadın imgelerini çokça kullanarak doğaya ve içgüdülerine uygun biçimde yansıttıklarını düşünür[3].

Sezai Karakoç, bireyi işlemesinin yanı sıra, ortak inanca sahip toplumların tek bir ülke gibi algılanması gerektiği üzerinde duru ve inanç birliğinin ana varoluş kurgusunu oluşturacağını savlar; "*ülkemiz bugünkü ülkemizden ibaret değildir. Çok daha geniştir ve o geniş ülkede yaşayan bir millet vardır. Bu millet, bir medeniyetin, İslam medeniyetinin toplumudur*"[4].Bu bağ sadece tarihsel süreçte yöneten-yönetilen arasında oluşan bir bağ değil, ortak yaşam kültürünü inanç ekseninde oluşturmayı başarmış toplumların ortak ruhunun yansımasıdır. Bu yüzden İstanbul asıl işlenen mekân olsa da Karakoç tüm İslam dünyasını ve insanını şiirinde önemli bir konuma yükseltir ve yaşanan bunaltının sadece geçici bir aşama olduğunu düşünür; "*Ne medeniyet öldü ne de millet Ortadoğu'da. Sadece İslam ülkesi, Birinci Cihan harbinin şokundan henüz kurtulamadı. Ama medeniyetimiz de milletimiz de birkaç kere olduğu gibi içinde yeniden ayağa kalkmanın, yeni dirilmenin maya ve tohumlarını taşıyor*"[5]. Belki de diğer II. Yeni şairlerinde kendisini ayıran asıl husus, Karakoç'un eleştirel ve kötümser tavrının arasına yerleşmiş umut parıltılarının okurun gözüne arada bir çarpmasıdır. Kenti modernist açıdan, özellikle insan ruhu üzerinde yarattığı travmatik yapısından dolayı derinlemesine bunaltı kaynağı olarak görürken, uygarlık ile kent arasında geçici bunalımların ardından mutlaka su yüzüne çıkacak kopmaz bağlarla

---

[1] Sezai Karakoç, "Dişimizin Zarı", Pazar Postası, Sayı: 26, 1958, s. 29; Haziran 1958, s. 8.
[2] Özlü, Demir, "Demir Özlü'nün Yanıtı", Yeni Ufuklar, Sayı: 176, 1967, s. 66-67.
[3] Mehmet Kaplan, Şiir Tahlilleri II, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007, s. 278.
[4] Sezai Karakoç, Çıkış Yolu I-Ülkemizin Geleceği, Diriliş Yayınları, İstanbul 2008a, s. 70.
[5] Sezai Karakoç, Çağ ve İlham IV, Diriliş Yayınları, İstanbul 1986, s. 24.

birleştirilmiş bir bütünlük görür; "*Kentlerle uygarlıklar arasında, var oluşları ve var oluşlarına anlam veren eşyayı ve zamanı yorumlama yönünden âdeta bir kan bağı vardır. Uygarlıkların, siteleri vardır mutlaka. Kentler ve sitelerse uygarlıksız olmaz.*"[6] (Karakoç; 2008b:59). İşte Karakoç'un dönemsel bunalımın ardında yattığını düşündüğü asıl çıkış noktası daha geniş bir zaman diliminde insanın inançları yoluyla yaratıcı özünü keşfedebileceği inancıdır. İnsanlar gibi kentleri ve ülkeleri de birleştiren / birleştirecek olan bu yaratıcı özdür; "*Karakoç, şehirleri birlikte anarak bu şehirler arasında bugün görülen birtakım ayrılıklara rağmen esasta güçlü bir bütünlük olduğu inancını ortaya koyar.*"[7].

Sezai Karakoç, modern insanın ve evrensel ölçekte ortaya çıkan, siyasi boyutları birçok ülkenin ve toplumun kaderini olumsuz biçimde etkileyen modern yaşam tarzının eleştirisini bireyler, kent, Ortadoğu, Afrika, çocuk, kadın imgeleri üzerinden, yalnızlaşma, yozlaşma, bunaltı ve yabancılaşma izlekleri doğrultusunda işler.

1. Modernleşen İnsan, Yalnızlık, Yabancılaşma ve Bunaltı

Modernleşme, beraberinde insanın kentlere göçünü ve kentlerde kendini var etmek için maddi kaygılar taşıyan bireyin bir yandan doğadan kopuşunu, giderek yalnızlaşmasını ve yabancılaşmasını getirmiştir. Sezai Karakoç, özellikle ben öznesini kullanarak hem kendisini hem de modern insanın yalnızlaşmasını çok boyutlu bir olgu olarak işler. İletişimin koptuğu ve insanların kendi iç dünyalarına kapandığı bir çağda insani değerlerin en önemlilerinden biri olan sosyal birliktelik, birbirini anlama gibi yetiler birer birer yok olmaya başlar.

"Karaçay'ın Türküsü: Danseden İki Kardeş" adlı şiirde, başlığın bir türkü olması, yaşanan bir trajik duruma gönderme yaparak, insanın yalnızlaşması temasını işler. Yine başlıkta "*iki kardeşin dans*"ının sunumu, çocukluk ve birlikte bir varlık alanı yaratma vurgusu yapılır ancak, şiirin içeriğinde anlatılan yalnızlık durumu, şiirin başlığı ile bir tezat oluşturur.

"Anlat bakır mangal yalnızlığı anlat
Anlat yalnızlığını rüyadan kalma halı"[8] .

Yalnızlık içinde bulunan bireyin bunaltı hâlini anlatan şiirde, "*mangal yalnızlık*" söylemi, "*mangal gibi yürek*" ifadesindeki korkusuzluk, güç ve kararlılık çağrışımı yapar ve yalnızlığın güçlü ve sürekli olduğunu anıştırır. Yalnızlıktan bir tür kaçış olarak rüya kavramı öne sürülür ve yalnızlığı "*rüyadan kalma halının*" anlatması istenir. Halı hep yerinde duran, kapalı mekânına özgü, yerde herkesin üzerine bastığı çiğnediği bir nesne olarak, yalnızlık yaşayan şairin durumuyla özdeşleşir. Bir önceki dizede "*bakır mangal*" ifadesi dolaysız bir anlam olarak içine kömür konulup yakılan ateşin nesnesidir. Yalnızlıkla içinde ateş olması, dolayısıyla da yanmayı, acıyı ve bir tür işkenceyi, şair mangal nesnesi yoluyla yalnızlıkla ve hissettiği acılarla bağlantılandırır. Şiirin bir başka dizesinde, "*Bense akar dururum yalnızca ve delice* "[9] sezdirme yoluyla yaşamını bir dereye, ırmağa benzetir. Akmasına, yaşamını sürdürmesine rağmen, bu akış yalnızlık içindedir ve içinde delice duyguları barındırır. Yalnızlık duyumsaması, başka bir dizede "*doğmayan bir çocuk*" ile ilişkilendirilir: "*Ben doğmayan bir çocuk için söylenen ninni* "[10]. "*Doğmayan çocuk*" bir tür varlaşmayı başaramama durumudur, bunun yerine "*doğmamış çocuk*" denseydi, doğma olasılığına

[6] Sezai Karakoç, İnsanlığın Dirilişi, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2008b, s. 59.
[7] Sezai Coşkun. "Sezai Karakoç'un Şiirleri Üzerinde Edebiyat-Medeniyet-Coğrafya İlişkisi Bağlamında Bir İnceleme", International PeriodicalFortheLanguages, LiteratureandHistory of TurkishorTurkic, Volume: 5, Issue: 1,Winter 2010, s. 663.
[8] Sezai Karakoç, Şahdamar – Körfez – Sesler, Diriliş Yayınları,8. Baskı,İstanbul 2005, s. 12.
[9]A.g.e., s. 13.
[10]A.g.e., s. 13.

gönderme yapılır ve umutlu bir olasılıktan bahsedilebilirdi. Bu yolla yalnızlığın kendisini çoğaltma imkânı olmayan bir bireyle bağlantısı serimlenir.

"İnci Dakikaları" adlı şiirde, yalnızlığın yanı sıra, şair ruhsal parçalanmışlığın resmini çizer:

"Ben bin parçaya bölündüm her parçasında
Her parçasındayım kırkayak sesli boğuk arkadaşlığın
Çalkantısız Üniversitenin yalnızlığın ve ağlamanın "[11].

Parçalanmayı getiren arkadaşlık ya da arkadaşsızlıktır. "*Boğuk arkadaşlık*" ifadesi bir boğuntuyu anlatmasının yanı sıra şairin kendi bunaltısının ve bu bunaltının yansıması olan yalnızlıkla ağlamanın yansımasıdır. Şair "*bin parçaya bölünmüş*" bir ruh hâli içindedir. İletişimin olmadığı ya da koptuğu, gençlik dönemine gönderme yaparak, ıssızlaşmayı ve her bir kayıp arkadaşla yitirilen duyguların tarifini yapar. Sonraki dizelerde, bu insanlar arası kopuşun sadece öznel bir durum olmadığını belirler:

"Şehrin ölümünü yanlış anlama
Gözleri kör oldu doğrudur ama o kadar"[12].

Bir bakıma insanlar nesnelerle ya da ölülerle iletişim kuramaz. Burada "şehrin *ölümü*" ifadesi, şehri oluşturan insanların nesneleşme boyutunu ve iletişimin kopmasının sonucu yalnızlaşmanın büyüklüğünü imler. Sadece kendisi ile eski arkadaşları arasında değil, şehirdeki neredeyse herkes arasında bir kopma vardır ve şehrin ölmüş gibi anlaşılmasına zemin hazırlayan da bu korkunç boyuttaki kopuştur. Ama, görüntüde ölüm gibi algılanan şey aslında gerçek bir ölüm değil sadece insanların körleşmesi, diğer insanların yalnızlıklarına, duygularına, acılarına karşı kayıtsızlaşmalarıdır. "*Ama o kadar*" ifadesi bu durumu sanki basitleştirme işlevi görmesine rağmen, alaycı bir üslup olarak kendisinde de bu körleşmenin varlığına işaret eder, çünkü tespitti yapan kendisi olmasına rağmen, "*sadece bu"*dur demekle olayın korkunç boyutunu gözler önüne serer.

Dışarısı ile kopukluk yaşasalar da içlerindeki duygulanımlar kendi içine kapanık, kendi benini dışarıda değil hayal dünyasında ya da rüyalarında kuran insanlar oluşturmuştur. "Şehzadebaşı'nda Gün Doğmadan" adlı şiirde, insanların bu içsel sarsıntıları işlenir.

"Kafdağından daha yüksek
Çin Seddinden daha uzun
İçimizde med cezir "[13].

İnsanların yaşadığı duygusal bunalımın büyüklüğü efsanelerdeki hayali "*Kafdağı*"ndan daha yüksek ve "*Çin Seddinden daha uzun*" ifadeleri ile serimlenir. Biz öznesi kullanılarak bu durum çokluğu vurgulanır. "*Med cezir*" ifadesi gelgit anlamında kullanılan, kimi zaman suların dış etkenler karşısında kabarması ve diğer zamanlarda ise çekilmesi anlamındadır. Dışarıyı seyreden duyarlı insanların yaşadığı bu bunaltılı çalkantı insanın modern zamandaki trajik konumuna bir göndermedir.

Benzer bir izlek "KüçNa't" adlı şiirde, ben öznesi ile işlenir. "*İçimde Nuh'un en yeni tufanı*" [14] dizesindeki bireyin içinde yaşadığı duygu yoğunluğu "*Nuh'un tufanı*" ile betimlenir. Tufan ile özdeşleştirme, her tarafı su altında bırakarak nerdeyse tüm canlıları yok eden bir gücü vurgular. Şairin içindeki tufan bir bunaltıya yol açmakta ve ruhunun boğulmasına işaret etmektedir. Üstelik "*en yeni*" nitelemesi ise sezdirme yoluyla, sanki bu tufanın eskiden de ortaya çıktığına göndermede bulunur ve boğuntu hâlinin sürekliliğine vurgu yapar.

Şair, içsel bir yıkımı yine doğadan alınan imgelerle bağlantı kurarak "Sesler" adlı şiirinde işler. Bu kez yine su olmasına rağmen, "*med-cezir*" ya da "*Nuh'un tufanı*"

---

[11]A.g.e., s. 35.
[12]A.g.e., s. 36.
[13]A.g.e., s. 91.
[14]A.g.e., s. 93.

metaforlarındaki gibi bir kabarmadan değil "*aysberg*" sözcüğü ile insan içinin ıssızlaşması ve soğumasını, ateşini ve canlılığını yitirmesinden bahsedilir.

"En soğuk sularda yıkanmış gibiyim
İçimden bir aysberg geçiyor "[15].

"*En soğuk sularda yıkanmak*" insanın tenine dokunan soğukluğun önerme olarak dış bir gücün insanın bedeni ile teması ve bunun yarattığı içsel bir etkilenimi çağrıştırır. Şair sadece dışarıdaki soğukluktan değil kendi içindeki soğumadan ve yaşam diriminin sönümünden dem vurur. "*Aysberg*" sözcüğü, hem görünenin çok daha büyük bir nesnesel realitesini belirler hem de kırılmaz dev bir buz parçası olarak, "*içimden geçiyor*" ifadesiyle anlatılan devinimi ile keskin uçlarıyla geçtiği yerleri parçalayan soğuk bir güç gibidir.

Şair, bu içsel parçalanma ve hayattan soğuma duygusunu başka bir dizede ölümün bir sonucu olarak gösterir: "*İçimde ölen öldü kalan kaldı ben aynı*"[16]. Her bir ölümle içinde "*aysberg*"in geçişindeki gibi bir yara oluşmuş, bir şeyler ölmüştür. Yitirilenlerin ardından "*ben aynı*" ifadesi şairin değişmemiş olduğunu vurgulasa da, bir taraftan da bütün bu trajik olgulardan önce şairin aslında yine acılar içinde olduğunu ve ölümlerin kendisini değiştirmediğini, zaten bir acı insanı olduğu vurgulanır.

İçinde duyumsadığı acının boyutunu sanatsal yaratımla şiirin başka bir yerinde betimler.

"İçimde yeni bir heykel yontuluyor kandan
Bir fırtına büyüyor kandan
Başlıyor içimde bir kan gecesi"[17].

"*İçinde bir heykel yontulması*" tıpkı "*aysbergin içinden geçmesi*" gibi bir parçalanma duygusu yaratır. Heykele biçim vermek için bir taşın fazlalık olan bölümleri yontulur, kırılır, parçalanır ve atılır, geriye arzu edilen şekil kalır. Burada da içinin yontulması söz konusudur, ama ortaya çıkan heykel, cansız ve taştan olması gerekirken, yani bir duygusuzlaşmayı, duyarsızlaşmayı ve taşlaşmayı belirtmesi gerekirken "*kandan*" sözcüğü, şairin duyarlılığını yitirmeden bu acıya ne denli katlanmak zorunda kaldığını belirtir. İçinde "*bir fırtına kopması*" yine "*med-cezir*" ve "*Nuh'un tufanı*" metaforlarını çağrıştırır. Bu fırtına yine ince bir duyarlılığın, duygusallığın insana verdiği acıyı betimler. Bu acı, "*bir kan gecesidir*" ve şairin içi kanar, yara bere içinde bir duygu dünyasında bulur. Zamanın gece olması, yine yalnızlığına işarettir.

2. Acı, Ölüm ve Bunaltı

Varoluş sorunu Sezai Karakoç'un şiirlerinde bunaltı ve ölüm izlekleriyle de dile getirilir. Kendini kurma uğraşında olan modern insan çevresindeki sosyal gelişmeler karşısında gitgide yalnızlaşır ve yabancılaşırken, şair duyarlılığı yüzünden/sayesinde bu yabancılaşmaya direnir, fakat ölüm ve acı karşısında kendi iç acısını ve varlık sorununu derinden duyumsamaya başlar. Şairsel duyarlılık, körleşen insan algısının ölüme karşı bir meydan okuması şeklinde canlılığı serimlerken, diğer yandan işkenceye dönüşen bir algı açıklığı şeklinde kendini var eder.

Sezai Karakoç, "Şahdamar" adlı şiirinde modernleşen insanın değişen yaşam karşısındaki trajik konumunu işler.

"Biz hayret eder, kuvvet eder, dudağımızı bükeriz;
Dudağımızı kör makaslarla dilim dilim ederiz "[18].

Biz öznesi ile anlatılan durumun kitleselliğine işaret eden şair, insanların değişim karşısında yaşadıkları zihinsel bunaltıyı, onun üstesinden gelmek için harcanan emeği ve bu

[15]A.g.e., s. 99.
[16]A.g.e., s. 101.
[17]A.g.e., s. 102.
[18]A.g.e., s. 14.

değişimi beğenmemeyi anlatır. "*Dudağımızı bükeriz*" ifadesi, değişime karşı bir tiksinme, beğenmeme tavrını belirler. Ancak sonuç yine de yenilgidir, acıdır, çünkü "*dudağımızı dilim dilim ederiz*". Ağzın konuşma ve ifade etme çağrışımı düşünülürse ve dudağın ağzın kapısı olduğu göz önüne alınırsa, insanların dudakları kesmesi, giderek sessizleşmesi, olaylar karşısında duyarsızlaşması anlamına gelebilir. Bu suskunluk acı vericidir çünkü, dudaklar "*kör makaslarla*" kesilmektedir. Kör makas, kör bıçak, kesme eyleminin zorluğunu ve kesilen nesne ya da canlının çok acı çektiğinin ifadesidir. Suskunluk ve yozlaşma insana, şairin gözüyle, çok acı veren bir olgudur.

"Varsın yarın takılsın benim çene kemiğim
Bir köpeğin ön dişlerine" [19].

Yozlaşma beraberinde bir vahşileşmeyi ve saldırganlığı da getirir. İnsan modern yaşamda gittikçe yabanileşirken, sadece yaşamsal dürtülerinin etkisiyle davranan birer hayvana, şiirdeki belirlemeye göre, bir köpeğe dönüşürler. Konuşmayı yitiren insanın, köpekleşmesi, yiyeceği bir parça kemik ya da et karşılığında, öznel kimliğin yitimi anlamına gelir. Konuşma yitimi ve sessiz kalma ile işlevini yitiren ağız, dudak ya da "*çene*" köpeğin ön dişlerine takılsa da yerini yadırgamayacak gibidir, çünkü insanla köpek arasında pek bir fark yok gibidir.

Şiirin başka bir bölümünde, insanın yalnızlığının ve içsel ateşini kaybetme durumunun, sessizleşme, tepkisizleşme ile bağdaştırılarak doğumun ilk aşamasından itibaren var olduğu savlanır. "*Ruhumuzun içinde kar yağar / Anamızdan doğduğumuz geceden beri*" [20]. İnsan ruhu doğuştan soğuktur. Varoluşçu bakış açısına göre kendini oluşturma girişiminde olan insanın temel özelliği dünyaya yalnız bir varlık olarak bırakılmasıdır. Ancak, daha sonra seçimleri yoluyla kendini kurar ve özgür iradesi ile dünyada kendi kişiliğini ve kimliğini oluşturur. Şiirde anlatılan "*biz*" öznesinin bu kendi kişiliğini oluşturamadığı ve sürekli bir bırakılmışlık içinde yaşadığının altı çizilmiştir. Bu yüzden, genel insanlık durumu olarak, modern insan atlarla özdeşleştirilir ve "*Biz yangında koşuyu kaybeden atlarız*"[21] dizesi ile yaşamın karşısındaki yenilgi betimlenir. İnsanın daha önce köpekle bağdaştırıldığı düşünülürse, modern insanın yarış atlarıyla özdeşleştirilmesi, değişen ekonomik ve sosyal koşullar karşısında, insanın sadece hedefe kilitlenen, başkalarını çiğneme pahasına rekabet eden, duyarsız, güdülenmiş doğasına işaret eder.

Bu yüzden, vahşi rekabet içinde gittikçe duyarsızlaşan insan kendi varlığının anlamına da yabancılaşmaktadır.

"Siz yüzükler içindeki kan
Siz inançların sedef kabuğunu
Ebabil kuşlarının gagalarıyla kıran"[22].

Modern insanın kötümser bir tasvirini yapan şair, insanı artık doğal damarın içinde değil de bir nesnenin, maddi değeri yüksek yüzük imgesinin içinde bir kan olarak görür. Buradaki yozlaşmanın boyutu nesneleşme ve duyarsızlaşma ile birlikte, manevi değerlerinden soyulmuş, duygusuzlaşmış insan tasviri ile ifade edilir. Modern insan inançsızdır ve varlıksal kökenine yabancılaşmıştır. "*İnançların sedef kabuğu*", inancın koruyucu gücüne işaret eden, modern insanın yabancılaşması ve kimliğini yitirmesinin karşısındaki ülkü değer olarak sunulur. "*Ebabil kuşları*" göndermesi, bir toplumu yok etmek için tanrı tarafından görevlendirilen yıkıcı, güçlü, vahşi bir kuş sürüsü şeklinde tasvir edilen simgesel yıkım gücüdür. Modern insan, bu yıkıcı güç şeklinde inancı yok ederek, kendi varlık sorununu daha da büyütmektedir.

---

[19]A.g.e., s. 15.
[20]A.g.e., s. 15.
[21]A.g.e., s. 15.
[22]A.g.e., s. 15.

"Kara yılan" adlı şiirde, şair düşünsel ve duygusal bunaltısını yansıtır. "*Saçlarımı acının elinde unutuyorum* "[23]dizesi ile yaşadığı acıyı vurgulayan şair, acının derinliğini saçların çekilmesi sırasında duyulan acıya benzetir. Saç sözcüğü bir taraftan insanın zihinsel durumuna da gönderme yapabilir ve şairin düşüncelerinden kaynaklı acıyı dile getirebilir. Aynı şiirde, şair kendisini yaşayan bir ölüye benzetir: "*Ben yaşamıyor gibi yaşamıyor gibi yaşıyorum*"[24]. Yaşadığı yaşam yaşamsızlık gibidir. Yaşar gibi yapmaktadır ve bir tür zombidir. İnsanın ruhunu yitirmesine işaret eden bu betimleme, şairin varoluş sorunundan kaynaklanan çok derin bir bunaltı yaşadığının izlenimini verir.

"Pingpong Masası" adlı şiirde ise, şairin hayat karşısındaki yönsüzlüğü, yönelimsizliği ve edilgenliği işlenir. "*Ben ellerim kesik varla yok arası*"[25] dizesinde ellerinin kesik olması eylemsizliği anlatır. İnsan elleriyle iş yapar, fakat elleri kesik olan insan herhangi bir iş yapma yeteneğinden yoksundur, üstelik elleri sanki yok gibidir, işlevsizdir. Şair, başka bir dizede, sadece üstünde oyun oynanan bir nesneyle kendini bağdaştırır: "*Ha Sezai ha pingpong masası*"[26] dizesi ile yaşamdaki anlamsızlığı vurgulayan şair, başkalarının keyfi için bir araç gibidir. Kendi varlık algısı artık nesneye dönüşmüş bir insanlık durumudur.

"Kara Yılan" şiirinde betimlediği yaşamsızlığını, "Kan İçinde Güneş" adlı şiirde de farklı ifadelerle tekrar işler. Kendi yaşamsızlığı, "*Işıklı çemberler içinde ölüler*"[27] dizesinde belirttiği şekliyle, başka insanların benzer yaşamsızlığıyla ilintilendirir. Ölülerin "*ışıklı çemberler*" içinde olması bir taraftan aydınlık olsa da kuşatılmış insanın trajiğini belirtirken, öte yandan ölümün çok net gözlemlenebildiğini de gösterir. "*Işıklı çemberler*" ifadesi bir lamba olarak düşünülürse, lambanın içindeki ölülerin sinek olması da düşünülebilir ve bu durumda ise modern insan sineklerle bir tutulmuş olur. Bu yorum, ölülerin "*Elektrik lambalarının altında*"[28] olduğu vurgusu yapılarak daha geçerli kılınır. Modern insanın gerçeği, ölümle bağlantılı ve trajiktir.

"Sokak fenerlerine asılmış
Güzel ve canlı ölüm
Aydınlatıyordu gerçeği"[29].

Sokak fenerlerine asılan lambalardan dışarıya sızan ışık, modern insanın gerçeğini, ölümünü gözler önüne serer. Buradaki ölüm gerçek bir yok olma hâlinden ziyade, insanın ruhunu yitirmesi şeklinde simgesel bir ölümdür. Gerçek sokaktadır, aydınlık ve ölüm de sokaktadır, çünkü insan sokaktadır ve sokaklar kentin mekânıdır, bir düzenin, bir yaşam tarzının göstergesidir. Bu simgesel ölüm, her tarafa yayılmış bir veba gibidir: "*Ölüm yayılıyordu ölüyordu gece bile*"[30]. Modern insan, gittikçe daha da yozlaşmakta, daha duyarsızlaşmakta ve ruhunu kaybetmektedir.

"Köşe" adlı şiir, şairin içinde yaşadığı travmaların yansımasıdır. Derin bunaltı içindeki şair, varoluş sıkıntısını "*Hatırasız ve geleceksiz bir iç deniz gibi*"[31] şeklinde betimler. Şair hem geçmişine dair bir anı yaşamamakta, tüm bağları kopmuş durumdadır hem de gelecekle ilgili herhangi bir beklentisi yoktur. "*Bir iç deniz gibi*" benzetmesi, kıstırılmışlığı, çıkışsızlığı ve çözümlüğü anlatır. Kendi içine kapanmış bir figürdür artık şair.

"Beni katil suların ortasına bırakan
Katil sular güneşi gözlerinden götüren"[32].

---

[23]A.g.e., s. 16.
[24]A.g.e., s. 17.
[25]A.g.e., s. 23.
[26]A.g.e., s. 23.
[27]A.g.e., s. 48.
[28]A.g.e., s. 49.
[29]A.g.e., s. 49.
[30]A.g.e., s. 50.
[31]A.g.e., s. 26.
[32]A.g.e., s. 27.

Yaşama karşı savaşında, yenilgiye uğramış insanın dramı sunulur şiirin başka bir yerinde. "*Sular katil*(dir)" ve yaşam şairi bu öldüren, yok eden suların ortasına bırakmıştır. Burada anlatılan ölüm yine, gerçek bir ölüm değil, insanın zombileşmesi, "*yaşamıyor gibi yaşaması*"dır. Katil sular şairi öldürmemiş, ama "*güneşi gözlerinden götürmüş*" ve bu yüzden hayat ışığını kesmiş, onu kör etmiştir. Önünü görememesi, "*geleceksiz bir iç deniz*" imgesi ile birlikte gelecek yitimini vurgular. Bu geleceksizlik, şiirsel yaratımın da tehlike altında olduğuna gönderme yapar. "Tut" adlı şiirde, "*İçimde yaman tutuk şair doğuyor*"[33] dizesi her ne kadar bir doğumu, yeni bir varoluşu, yenilenmeyi anlatsa da, gelecek yitimine uğrayan şairin içinde doğan "*tutuk bir şair*"dir.

Şairin geleneksel olarak bülbülle özdeşleştirilmesi, bu gelecek yitimi bağlamında, başka bir şiirde yine işlenir.

Tahta At

"Bir bülbül içimde sedefle kaplanıyor

Payıma korkarım eşsiz bir azap düşecek "[34].

Bülbül, şairin içten gelen anlatımcılığıdır, şiirin ana kaynağıdır, yüreğin sözcüsüdür. Ancak "*bülbülün sedefle kaplanması*", bir koruma, bir hapsetme ve işlevsiz bırakılma anlamını barındırır. Şairi modernleşen ve gittikçe kayıtsızlaşan insandan ayrı kılan şairliği ve duyarlı kişiliğidir. Bu durumda, içindeki bülbül susarsa, kendisi de sıradanlaşacak ve duyarsızlaşma tehlikesine girecektir. Susmak ve şiir yazmamak, benlik ve kimlik yitimi olarak, şaire "*eşsiz bir azap*" verecektir.

"Sabun Yası" adlı şiirde, toplumun kirlenmesine ve yozlaşmasına dikkat çekilir. Şair kendi ölümünü insanların kirlenmesi ile ilişkilendirir.

"Ben yaşarken kirli

Ne kirli adamlar vardı

Yıkadılar sonra anladım

Ölü olduğumu"[35].

Duyarlılığı ile keskin bir gözlem gücüne sahip şair, çevresindeki insanların değişimini sürekli irdeler. İnsanların yozlaştığının, ahlaki değerlerini yitirdiğinin, mekanikleştiğinin ve modernizmle birlikte insani değerlerini yitirdiğinin farkındadır. Kendisi de bu kirlenmeden kısmen payını almış gibidir, çünkü adamların kirliliğinin yanında şairin kendisi de ölmüştür. Onu ancak yıkandığında anlaması, kendisine ve kendi gerçeğine karşı bir körlük içinde olduğunu imler. Hayatın bunaltı veren etkisi karşısında yaralıdır ve onanmaya ihtiyaç duyar.

"Ne aşkı ne neşesiyle

Dünya

Onmakta bizi

Gelin gömün bari"[36].

Yarasını örtmek için aşk ve neşeye sığınmayı denemiş, ancak bunların da onayıcı gücü olmadığının farkına varmıştır. Bütün özellikleri ile dünya, insanın yarasını iyileştiren bir yer değil, aksine hasta eden uğursuz bir güçtür. Yine yaşamsızlık vurgusu yapan "*gelin gömün bizi*" dizesi ile yaşamın içindeki ruhsal yitimi anlatır.

"Ben Kandan Elbise Giydim Hiç Değiştirsinler İstemezdim" adlı şiir yine şairin bunaltısını ölüm izleği ile verir. İnsanların birbirlerinin acılarından habersiz oluşlarını, duyarsızlaşmalarını ve sadece kendi dünyaları ve acılarıyla uğraşmalarını eleştirir.

"Artık ölebilirdim

Bütün İstanbul şahidim

Ben kandan elbiseler giydim

---

[33]A.g.e., s. 42.
[34]A.g.e., s. 45.
[35]A.g.e., s. 59.
[36]A.g.e., s. 60.

Bundan senin haberin var mı”[37].

Kendini yoğun bir acı içinde tasvir eden şair, hayatın anlamını yitirdiğinden dem vurur ve “*artık ölebilirim*” şeklinde bir bildirimde bulunur. Ölme isteğinin arkasında, tüm insanların fark ettiğini varsayımladığı acısının dayanılmazlığı vardır. “*Ben kandan elbiseler giydim*” dizesi, şairin çepeçevre acıyla kuşatılmasını anlatır. Elbise, uygar insanın sosyal rolünü de belirteceği için, kendisine asıl acı veren durumun yeni bir kimliğe bürünmesi, yeni bir insan tipi olarak ortaya çıkması olarak da yorumlanabilir. Ancak, belki de sevdiği insana seslenerek, çektiği acılardan habersiz oluşuna sitem eder.

Bu şiirde geçen, “*kandan elbiseler giymek*”, “*ateşten gömlek giymek*” söylemine gönderme yaparak, tıpkı ülkelerini kurtarmaya çalışan insanların yaşadığı kan ve ölümle örülen trajik savaş yıllarının acısıyla bağlantı kurulmuştur. Duyarsızlığı anlatmak için de “*haberin var mı*” sorusu ile de Ahmed Arif’in “*haberin var mı / taş duvar / kör pencere…*” şiirine gönderimde bulunulmuş ve taş duvar ile kör pencerenin duyarsızlığı ile bu şiirde seslenilen kişinin kayıtsızlığı arasında anlam ilişkisi sezdirilmiş gibidir.

“Kanarya” adlı şiirde, yaşadığı bunaltı iyice su yüzüne çıkar. “*Bir deniz kıyısında / İçim sedef ve kan*”[38] dizeleriyle, içsel sıkıntısının derinliğini betimler. Deniz kıyısında durması, efsanevi kişilik Agamemnon ile benzerlik kurarak, bir gelecek tasarımında bulunan figür algısı yaratır. Agamemnon, Troyalılarla yapacağı savaşı nasıl kazanabileceğini kurgularken burada şairin de yaşam karşısındaki savaşı nasıl kazanacağını tasarladığı da düşünülebilir. Ancak tıpkı, aldatılmış ve içsel yıkım geçiren Agamemnon gibi, şairin içi sedef ve kanla doludur. İki figürün yaşadığı evrensel düzeydeki acı özleşmiş gibidir.

Karakoç, ölüm algısının zamansal sınırını sadece modernleşme ile sınırlı tutmaz. Acı ve ölüm onun dünya tasarımında çocukluktan beri kendini hissettiren iki güçtür. “Yapı Aralıkları” adlı şiirde, çok küçük yaşlarda dünyanın ciddi yüzüyle karşılaştığını belirtir. “*Ben erginliği çocukluğumda yaşadım / Şimdi bilmiyorum niye*”[39]. Çocukluğundan itibaren, sorumluluk duygusuna sahiptir ve yaşamın yükünü çok erken yaşlarda sırtında hissetmiştir. Bu yüzden çocukken olgunlaşmak zorunda kalmış ve çocukluğunu adam akıllı yaşayamamıştır.

Duyarlı bir kişilik olarak Karakoç kendisini diğer insanların, tüm insanlığın trajik durumuna ortak kılar, başkalarının acısını da kendi içinde duyumsar. “Çatı” adlı şiirde, şair, tüm insanlığın dramının içinde kendisine bir pay bulur ve acıyı diğer insanlar kadar özümser. “*Kaç hasta varsa hepsi ben*”[40] dizesinde, insanların hastalıklarıyla özdeşleşme bulunur. İnsanların yaşadığı fiziksel çürümenin, hastalığın ve ölümün yüklenicisi durumundadır. “*İşsiz hamal hepsi ben*”[41] diyerek, insanların sosyal ve ekonomik sıkıntılarına da ortak olur. Kendisini “*Bütün insanlarla ölen*”[42] bir kişi olarak betimleyerek, ölüm karşısında insanlığın çaresizliğini paylaşır. Hayatı ise, “*Bu sessiz çılgın çalkantı*(da)”[43] olarak tespit eder ve insanlığın tüm acısının, tüm trajik durumunun, tıpkı “*Nuh’un gemisi*”ne binen tüm canlılar için ortak olduğunu şairsel bir duyarlılıkla belirtir.

3. Sosyal Yaşam, Mekanikleşen İnsan ve Bunaltı

Modernleşme karşısında gittikçe değişen yaşam koşullarında insan yeni bir varoluş biçimi oluşturma çabası içine girer. Kentleşmenin insanı ayrıksayan, birbirine yabancılaştıran özelliği karşısında insanların sosyal alışkanlıkları ve yaşamı algıları da

[37]A.g.e., s. 67.
[38]A.g.e., s. 77.
[39]A.g.e., s. 79.
[40]A.g.e., s. 80.
[41]A.g.e., s. 80.
[42]A.g.e., s. 80.
[43]A.g.e., s. 81.

değişir ve daha bireysel hâle gelir. Sezai Karakoç, modernleşmenin neden olduğu yeni insan tipolojisine karşı eleştirel bir tutum sergiler.

Eleştirdiği ilk nitelik insanların mekanikleşmesi ve rüya kurma yeteneklerini kaybetmeleridir. "Kapalı Çarşı" şiiri, adındaki kapalı göndermesi ile de sezdirilen bir körlük ve hatta sıkışmışlık imgesidir. Bu modern insanın hâlidir.

"Kapalı çarşı içinde kapalı rüya çarşıları
Kapalı çarşı içinde öfke ve af çarşıları"[44].

Kapalı çarşı, İstanbul'un çok önemli bir ekonomik faaliyet alanı olarak, insanların maddileşen yönüne vurgu yapar. Kapanma ve yalnızlaşma çağrışımı içinde, kapalı çarşı kalabalığın içindeki yalnız bireyin içe kapanmasını, kabuğuna çekilmesini de imler. İnsanlar bu darlaşan mekân olarak sunular yerde "*kapalı rüyalar*" görür, teklik içinde, yalnız ve ayrıksanmış hayatlarının bir yansıması şeklinde. İnsanların kalabalık içindeki yalnızlığından dolayı bir öfke birikir ve insanlar gergindirler. Bu yeni insan tipolojisinin örneğidir.

Yeni insan hayata ve gerçeğe olduğu kadar diğer insanlara karşı da kördür. "İlk" adlı şiirde, "*Körlük güneşe ve gözlerime doğru gelen*"[45] dizesinde, sadece insanın körleşmesi değil güneşin, aydınlığın körleşmesi de işlenir. Güneşe gelen körlük, insanın gerçekleri unutması, farkına varmaması, kendi varlığını mümkün kılan doğaya ve doğal güçlere karşı yabancılaşmasıdır.

"Sultanahmet Çeşmesi" adlı şiirde, şair nesnelere anlam yükleyerek, onların kişileştirilmesi yoluyla, modern insanın yarasını işler ve şairin tepkisini dile getirir. "*Ben o kanlı kızgın / Gözyaşlarıyım çeşmenin*"[46] (s.47) diyen şair, çeşmeyi duygusal bir insan olarak betimler. Çeşme ağlamaktadır ve gözyaşları kanlıdır. Şiddetli bir acı duyan şair, çeşme imgesi ile körleşen, yabancılaşan modern insanın yazgısına ağıt yakar gibidir.

Labirentleşenmekân olarak, kentleşmenin yeni yaşam alanı apartmanlar, insanın izolasyonunun simgesi gibidir. İnsanlar geçimleri peşinde uzun saatler çalışmak zorunda olduklarından, evlerine yorgun argın gelmektedir. Zaten enerjisi tükenmiş olan insanların, işlerindeki yoğunluktan iş arkadaşları ile kuramadıkları iletişimi komşularıyla kurma olasılıkları bulunmaz. Evde onlarla oyun oynamayı bekleyen çocuklar vardır genellikle. Bu beklenti içinde, çocuklar genellikle yüksek balkonlardan anne ve babalarının yolunu gözler.

"Balkon" adlı şiirde, apartmanlarda, daracık mekânlarda yaşamak zorunda kalan, bahçe yerine oyun mekânı olarak ya kapalı odaları ya da balkonları seçen çocukların dramı anlatılır.

"Gelecek zamanlarda
Ölüleri balkona gömecekler
İnsan rahat etmeyecek
Öldükten sonra da ".

Balkonu dar mekân olarak seçen Karakoç, ekonomik koşulların zorlaması ve kentleşme ile birlikte gelen yeni yaşam alanını protesto eder; "*Balkon, insanın yaşam alanını daraltan modern dünya ideolojilerinin üretmiş oldukları inşai bir unsurdur, bir diğer ifadeyle yarı açık hapishanedir.*"[47]. Doğanın ve doğayla kurulan yapıcı, onayıcı ilişkinin yerini alan bu darlaşan mekân insanın ve özellikle de çocukların doğasına aykırıdır. Balkona yüklenen misyonu o kadar ileri götürür ki, insanların doğadan kopuşlarının getirdiği bir sonuç olarak, gelecekte insanların balkona gömüleceklerini söyler. Burada "*balkona gömülmek*", bir taraftan da balkonun mezara benzetilmesi anlamına da gelebilir. İnsanlar, yaşarken daracık balkonlarda nasıl rahat değillerse, ölüp balkona gömüldüklerinde de ruhları

---

[44]A.g.e., s. 34.
[45]A.g.e., s. 40.
[46]A.g.e., s. 47.
[47] Aktaş, Hasan, "Klasik ve Modern Türk Şiirinde Anne ve Çocuk İmgesi", İdil, Cilt: 1, Sayı: 4,2012, s. 126-145; 2012, s. 140.

rahata ermeyecektir. "*Şair adeta kentleşmenin, endüstrileşmenin dünyayı koca bir şehir hâline getireceğinden, insanların öldükten sonra betondan, demirden yapılmış evlere gömüleceklerinden, şairin inancındaki insanın yaratıldığı toprağa öldükten sonra da ulaşamayacaklarından, tabiattan kopuşun sadece yaşarken değil öldükten sonra da devam edeceğinden, insanın tabiattan kopuşunu ya da kopukluğunu yaşayacağından bahsediyor*"[48].Özellikle çocuk imgesini kullanarak, insanların yüzlerinden yavaşça silinen anlamı işleyen Karakoç, "Deniz" adlı şiirde, insanların hüzünlü, anlam yitimine uğramış hâlini tasvir eder.

"Belimiz eğik ve ışıklı
Gün doğarken suda
Ve çocuklar suya inen
Üzgün incir yaprakları"[49].

Şiir bir tezadın üstüne kuruludur. "*Gün doğarken suda*" ifadesi, yeni bir başlangıcın umut dolu yönüne dikkat çekerken, onun kıyısındaki insanların görüntüleri olumsuzdur. İnsanların belleri eğik olarak görünmektedir. Her ne kadar sudaki ışık kırılmasının yarattığı görsel bir yanılsama olsa da, insanların hayatın ağır yükü karşısındaki durumları betimlenir. Çocukların suya yansıyan görüntüleri "*üzgün incir yaprakları*" gibidir. Çocukların yüzlerine hüzün bulaşmıştır.

Zamanın yıprattığı insanla ilgili kötümser ve eleştirel bakış açısı Karakoç'un diğer şiirlerinde de sürer. "Festival" adlı şiirin başlığının imlediği, çocukların, büyüklerin eğlenmesi, coşması ve mutluluk hâlleri, ironik bir söylemle yaşamın kısırlığı ve ölümle özdeşleştirilir.

"Ölüler ve fareler artar
Evlerin kahverengi sevinçlerinde
Mahallenin alt yanında
Tanrı'yı yitirmiş bir çiroz sergi"[50].

Anlatılan bu manzarada, evlerin sevinçleri vardır ama kahverengi olarak sunulur. Üstelik bu sevinçler kısırdır, sadece ölüm ve fareler vardır. Sevincin yerine ölüm bu manzaraya ana rengini verir, farelerse kemirgen, pis lağımlardan gelen ve ortalığa hastalık saçan özellikleri ile sağlığı hastalığa, varlığı kemirmeyle yokluğa dönüştüren güç unsurudurlar. Betimlenen mahallede insanların inançlarını ve Tanrı'yı yitirmeleri işlenir. Modern insan artık inançsızdır ve bu yüzden onun sevinci kahverengidir, sadece ölüdür ve fare ile benzer özelliklere sahiptir.

"Ne acımak ne sevmek
Bildiği insanların
Gidelim bulmaya gerçek insanlığın
Çocukluğun sergilerinde ölüleri ve fareleri"[51].

İnsanlar sadece Tanrı'yı değil, acıma ve sevme yetilerini de kaybedip insanlıktan çıkmış gibidirler. Acıma duygusu başkalarını anlayabilmeyi, hayata karşı tümel bir tavrı, insani vasıfların diriliğini simgeler tıpkı sevmek gibi. Oysa insanlar bu iki insani özellikten yoksundurlar. Bu yüzden şair buradan kaçmak ister ve gerçek insanlığın peşine düşer, ancak çocukların sergisinde umduğu gerçek insanlık yerine yine ölüler ve fareler bulunur.

Burada anlatılan umutsuz, yozlaşmış ve çocuklarla ilintilendirilmiş kötümser tablo "Sevgi" adlı şiirde gençlik ile devam ettirilir.

"Beni alnımdan vurmak ister

---

[48] Zekeriya Başkal, "Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Modernlik Eleştirisi", Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi, Cilt: 17, Sayı: 2, 2010, s. 59.
[49] Sezai Karakoç, Şahdamar – Körfez – Sesler, Diriliş Yayınları, 8. Baskı, İstanbul 2005, s. 54.
[50] A.g.e., s. 63.
[51] A.g.e., s. 63.

Saraların iftiraların gençliği"[52].

Gençlik saralıdır ve iftira ile hareket etmektedir. Beyin hastalıklarından biri olan sara nöbet şeklinde gelen ve insanın kendi bilincini kaybettiği, kontrolünü sağlayamadığı bir durumdur. Modernizmin yarattığı gençlik de aynı şekilde şuursuz bir kitledir. Denetimsiz ve ne zaman geleceği bilinmeyen bir hastalık gibi yıkıcıdır. Üstelik bilince taşındığında, gençliğin eylemi gerçekleri çarpıtma şeklinde, iftiracı bir niteliğe bürünür. Bu özellikleri ile gençlik şairin zihninde depremler yaratır, çünkü acınası ve tiksinç bir durumdadır.

"Büyüyüp de Çocuk Kalmak" şiiri, zamana karşı çocuksu duyarlılığını yitirmeyen bireyin, gözlemlediği yozlaşma karşısında çektiği acıyı anlatır.

"Büyüyüp de çocuk kalmak
İşte bu en büyük tehlike"[53].

İnsan büyüdüğünde, çevresindeki olayları algılaması daha olgundur ve sıkıntılarla, acılarla baş etmesi daha kolaydır. Ancak çocukluğun masum ve biraz da hazırlıksız algısı devam ederse, yaşanan ve gözlemlenen olaylar insanı daha derinden etkiler ve yaşamın acıları daha yıpratıcı olur. Bu tehlikeli bir durumdur ve şair, bir bakıma, kendi durumunu, çocuksu duyarlılığını yitirmeden büyüyen bir insan şeklinde tasvir eder.

İnsanların birbirinden kopuşundan belki de daha tehlikelisi kendilerinden kopuştur. Karakoç, "Samanyolu'nda Veba" adlı şiirinde "*Artık kendimize bile o kadar yakın değiliz*"[54] dizesiyle, modern insanın sadece diğer insanlara karşı değil kendisine karşı da yabancılaşmasının derinliğini gösterir. Bu durum şiirin başlığındaki gibi bulaşıcı bir hastalık, yani veba gibidir. Üstelik sadece belirli bir coğrafyayı değil "*Samanyolu*" sözcüğünün de belirttiği gibi evrensel bir yaygınlıktadır. Bu yabancılaşmanın yarattığı etki çocukluktan olgunluğa geçişle başlar. "*Bütün elmalar çürüdü / Çocukluğumuzun dürbünleri içinden*"[55] dizeleri, çocukların gözünden algılanan güzellikler, yeni olaylar karşısında olgunlaşmak zorunda kalan bireyin gözüyle çürümüş olarak verilir. Bu çürüme, bireyin zaman içindeki kendi çürümesi olarak da algılanabilir.

"Batış" adlı şiirde insanın bilinçaltında yatan bazı acı anıların bilince getirilmesi işlenir. "*Deniz dibinden çıkan ahtapot ölüleri / Eski utanmaları çeker su yüzüne*" [56] dizelerinde, denizin dibi ifadesi hem doğanın ve denizin kirlenmesi (dolayısıyla da insanın kirlenmesi) hem de bilincin yaşanan yozluklar karşısında alta attığı kirlenmişliği belirtir. Orada bulunan ahtapotlar ölmüştür, ama ahtapot sözcüğü zaten her tarafa yayılmışlığı anlatır. İnsanlar eskiden utanırlardı, ama modern insan bu insani niteliği yitirmiş gibidir.

"Tehlikeli Koro" adlı şiirde batık imge kullanımı ile insanın sosyal durumu ve içe yansıyan duygu dünyası işlenir.

"Kuş kurşundan ölmez bakıştan ölür
Sular çekilir gök kuyulaşır güneş batar akşam olur
Yıldızlar asılmayı seyre çıkan ev kadınları gibi"[57]

İnsan ile kuş arasında kurulan analoji yoluyla, kuşun ölümüne neden olan şeyin kurşun değil bakış olduğu belirtilir. Buradaki anlam ilişkisinde, insanın haset duygusu ve kötücül bakışların anlamsızlaşması sonucu, belki de vahşi kapitalizmin rekabetçi yok ediciliği, insanların bencilleşmesi ve duygudan yoksunlaşması işlenir. Suların çekilmesi yine bir tür "*med-cezir*" etkisidir, insanın içine kapanması, yalnızlaşması ve yabancılaşması vurgulanır. Göklerin kuyuya dönüşü genişlik yerine boğulma hissi uyandırır ve modern insanın yaşadığı boğuntuya göndermede bulunulur. "*yıldızların asılmayı seyretmeye çıkan ev kadınları*"na

---

[52]A.g.e., s. 65.
[53]A.g.e., s. 69.
[54]A.g.e., s. 73.
[55]A.g.e., s. 73.
[56]A.g.e., s. 76.
[57]A.g.e., s. 86.

benzetilmesi ise, sokakta gerçekleştirilen bir idama karşı kayıtsızlık içinde tepkisizce bir tavırdan söz edilir. Bağdaştırma yoluyla yıldızların uzaklığı, dış dünyada yaşanan trajik olaylara karşı sadece bir merak duygusu ve korkunç bir tepkisizlik içindeki yabancılaşma izleği işlenir

"Araya Giren Katmerli Tehlikeli Koro Kana Övgü" şiirinde, her ne kadar ölüme karşı kararlı bir başkaldırı vurgusu yapılsa da, betimlenen insan portresi modern insanın kan ve acıya aşinalığı sezdirmesi ile modernleşen insanın duyarsızlığını anlatır.

"Gelin kan verin biz burada
Karşı koyuyoruz bilinmeyene insanın her yerinden
Kökünü çıkarıyoruz ağacın ölüm denen
Kıldan damarlarını soktuğu yaşamanın içinden"[58].

İronik bir durumdan bahsedilmektedir: insanın ölümden çevrilmesi kanla olacaktır. Bir taraftan kan isteyen insanlar vardır diğer taraftan bu kan yoluyla ölümden dönecek başka insanlar. Şair insanları kan vermeye çağırır ve kanın insanın bilinmeyene karşı koymak için bir araç olduğunu belirtir. Kan sayesinde "*kıldan damarlarını yaşamın içine sokan*" ölüm yenilebilecektir. Kan verilmesi bir taraftan cansızlığa can katmak anlamını verir. Sadece bir ihtiyaç hâlinde kan verme işi değildir burada anlatılan, bir tür canlandırma, bir çeşit insan ruhunun başka insanlara, yaşayan ölülere zerk edilmesi ile ruhunu kaybetmiş bireyin yeniden insanlaştırılmasıdır. Aynı şekilde yenilecek olan ölüm de sembolik bir ölümdür, bir tür yozlaşma, insani değerlerinden soyulmuşluk durumudur. Her yere sinmiştir ve ancak insanı insan yapan simgesel kan yoluyla bu kayıp insan nesli ölümden kurtulabilecektir.

"Köpük" adlı şiirde, şair derin bunaltısının betimlemesini yapar. Alışılmadık bağdaştırma yöntemi kullanılarak doğan günün sodaya benzetilmesi ile açılır bu betimleme ve kırmızı renk kullanılarak gün resmedilir.

"Onarılmış bir soda gün doğar kırmızı
Ölüm bana günde iki kere göz kaş eder
Gün doğarken ve gün batarken"[59].

"*Kırmızı*" renk, bir taraftan ateş çağrışımı yapar bir taraftan kızgın, fevri insanı simgeler. Aynı zamanda tehlike ve ölüm çağrışımı da olan kırmızı, bir sonraki dizede, şairin iç dünyasında yaşadığı derin kırılmışlığı aksettirir. Her sabah ve her akşam şair ölme isteğindedir. Bu intihar eğilimi, belki de sabah kalktığında ve insanların el ayak çektiği akşam saatlerinde yalnızlaşması ve anlam yitimine uğramasının sonucudur. Şiirin devamında, şaire "*günde iki kere kaş göz eder*(ek)" onu ayartmaya çalışan ölümün şairin yaşadığı bunaltıdan çıkış yolu olmadığı vurgulanır. "*İntihar dedikleri patronu da sınadık / Ağzını aradık iş yok onda*"[60] dizeleri, ölümün bir çözüm olamayışını, şairin intiharı deneyimleyerek anladığı belirtilir. Ölüm bir patron olarak gösterilir, çünkü insanın kaderi üzerinde etkin belirleyici bir role sahiptir. Daha sonraki bir dizede, ölüm batık imge yoluyla köpekle ilişkilendirilir. "*Ölüm ki aç bir köpektir arar bizi*"[61] dizesinde köpek olarak sunulan ölümün açlığı vurgulanarak, insanları yemeğe çalışması anlatılır. Ölümün aç bir köpek olması ölüm olgusunun yaygınlığını ve her tarafa saldırmasını imler. Ancak, "*Herkes kendini kurtarabilir ancak bu karanlıkta*"[62] dizesinde belirlendiği gibi, bir kıyamet günü gibi herkesin sadece kendi derdine düştüğü bir belirsizlik ("*karanlık*") tasviri yapılır. Hiç kimse başkasının derdini anlamaz ve sadece bencilce ve çaresizce kendini kurtarmanın peşine düşer.

---

[58]A.g.e., s. 87.
[59]A.g.e., s. 105.
[60]A.g.e., s. 105.
[61]A.g.e., s. 106.
[62]A.g.e., s. 107.

Karakoç, toplumsal çürüme ile kendi dünyasında yaşadığı bunaltıyı "Kav" adlı şiirde "*İyot kokulu yalnızlık panayırları*" [63] dizesiyle çoğulluğun içinde teklik olarak sunar. Panayırın kalabalık durumu içinde kendi iç dünyasında yaşamaya mahkûm insanların bir örneği gibidir. "Tan" adlı şiirde ise "*Kızıl bir yıkılış çürüyüşten de ileri*"[64] dizesi ile kendi dünyasında, toplumun yıkılmış değerlerini ve çürümüşlüğünün nasıl yansıdığını anlatır. Genel olarak da kendini kaybettiği modern çağda, bunaltısının çıkış yolunu bakışını geçmişe çevirerek bulur. "Fırtına" şiirinde, kaybettiği yönün pusulası inançtır; "*Ben her taşı yüz yıl önce konmuş / Bir camiye tutunarak buluyordum kendimi / Bir yağmadan böyle kurtarıyordum kendimi*"[65]. Toplum tümel bir yozlaşmanın etkisi altındadır ve "*şaire göre şairin içinde yaşadığı toplum "bataklık, her türlü kir, inkâr, umursamazlık, putlaştırma ve her türlü kölelik zinciriyle" doludur ve bunların aşılması gerekmektedir,*"[66]. Bunaltısına bulduğu çözüm tanrısal olana sığınmadır. Modern zamanın insan ruhunu, kimliğini, kendilik kurgusunu talan ettiği durumu bir fırtınaya benzetir. İnsan ruhunun ve kişiliğinin yağmalandığı kaotik bir tablo sunar ve bu yağmadan kendisini kurtaracak olan, içine sığınılan eski zamanlarda inşa edilmiş bir camidir.

Sonuç

Modernleşme, beraberinde insanın kentlere göçünü ve kentlerde kendini var etmek için maddi kaygılar taşıyan bireyin bir yandan doğadan kopuşunu, giderek yalnızlaşmasını ve yabancılaşmasını getirmiştir. Sezai Karakoç, özellikle ben öznesini kullanarak hem kendisini hem de modern insanın yalnızlaşmasını çok boyutlu bir olgu olarak işler. İletişimin koptuğu ve insanların kendi iç dünyalarına kapandığı bir çağda insani değerlerin en önemlilerinden biri olan sosyal birliktelik, birbirini anlama gibi yetiler birer birer yok olmaya başlar.

Varoluş sorunu Sezai Karakoç'un şiirlerinde bunaltı ve ölüm izlekleriyle de dile getirilir. Kendini kurma uğraşında olan modern insan çevresindeki sosyal gelişmeler karşısında gitgide yalnızlaşır ve yabancılaşırken, şair duyarlılığı yüzünden/sayesinde bu yabancılaşmaya direnir, fakat ölüm ve acı karşısında kendi iç acısını ve varlık sorununu derinden duyumsamaya başlar. Şairsel duyarlılık, körleşen insan algısının ölüme karşı bir meydan okuması şeklinde canlılığı serimlerken, diğer yandan işkenceye dönüşen bir algı açıklığı şeklinde kendini var eder.

Modernleşme karşısında gittikçe değişen yaşam koşullarında insan yeni bir varoluş biçimi oluşturma çabası içine girer. Kentleşmenin insanı ayrıksayan, birbirine yabancılaştıran özelliği karşısında insanların sosyal alışkanlıkları ve yaşamı algıları da değişir ve daha bireysel hâle gelir. Sezai Karakoç, modernleşmenin neden olduğu yeni insan tipolojisine karşı eleştirel bir tutum sergiler.

Sezai Karakoç tek boyutlu kentleşme, doğaya yabancılaşma, faydacı yaşam tarzı, insanlar arası kopukluk, yabancılaşma, yalnızlaşma, iletişimsizlik, Batı dayatmacılığı, aklın tek gerçek olduğu düşüncesi gibi modernleşmenin meyvesi saydığı pek çok yan etkiyi kent insanı portrelerinde eleştirmiştir. Modernlik toplumu ve bireyi değiştirmiş, bu yeni birey ve toplum ise toplumsal, yardımsever, inançlı, paylaşımcı insanın ilişkilerini kökünden sarsmış ve duyarsız bir kitle ve insan tipi yaratmıştır.

---

[63]A.g.e., s. 117.
[64]A.g.e., s. 120.
[65]A.g.e., s. 136.
[66]Zekeriya Başkal, a.g.m., s. 58.

Kaynaklar

Yazılı Kaynaklar

AKTAŞ, Hasan, "Klasik ve Modern Türk Şiirinde Anne ve Çocuk İmgesi, İdil, Cilt: 1, Sayı: 4, 2012, s. 126-145.

BAŞKAL, Zekeriya. "Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Modernlik Eleştirisi", Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi, Cilt: 17, Sayı: 2, 2010, s. 51–65.

COŞKUN, Sezai,"Sezai Karakoç'un Şiirleri Üzerinde Edebiyat-Medeniyet-Coğrafya İlişkisi Bağlamında Bir İnceleme", International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume: 5, Issue: 1,Winter 2010.

KAPLAN, Mehmet, Şiir Tahlilleri II, Dergâh Yayınları, İstanbul 2007.

KARAKOÇ, Sezai, Şahdamar – Körfez – Sesler, Diriliş Yayınları, 8. Baskı, İstanbul 2005.

KARAKOÇ, Sezai, Çıkış Yolu I-Ülkemizin Geleceği, Diriliş Yayınları, İstanbul 2008a.

KARAKOÇ, Sezai, Çağ ve İlham IV, Diriliş Yayınları, İstanbul 1986.

KARAKOÇ, Sezai, İnsanlığın Dirilişi, Diriliş Yayınları, İstanbul 2008b.

KARAKOÇ, Sezai, "Dişimizin Zarı", Pazar Postası, Sayı: 26, 29 Haziran 1958, s. 7-8.

ÖZLÜ, Demir (1967). "Demir Özlü'nün Yanıtı", Yeni Ufuklar, Sayı: 176, s.66-71.

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

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

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

Yazarın Notu / *Author's Note:* Makale, doktora seminerinde ele alınan bir konunun genişletilmiş ve güncellenmiş halidir./*The article has been revised and enlarged from the seminar study during PhD.*

Türklük Araştırmaları Dergisi • Journal of International Turkic Research (INTURE) 2024; 3(1): 16-30
ISSN: 2651-4257
DOI: http://dx.doi.org/10.29228/inture.9 **Araştırma Makalesi**/*Research Article*

ZİYA GÖKALP VE ATATÜRK'ÜN KÜLTÜR VE MEDENİYET KAVRAMLARINA DAİR GÖRÜŞLERİ

♦

ZIYA GOKALP AND ATATURK'S VIEWS ON THE CONCEPTS OF CULTURE AND CIVILIZATION

Emine Nihal GİRAY*

Öz

Kültür kavramı hakkında çeşitli tanımlamalar yapılmış ve içeriği pek çok sosyolog ve antropolog tarafından belirlenmeye çalışılmıştır. Kültür ve medeniyet kavramları, bazen aynı anlamda, bazen de farklı anlamlarda değerlendirilmektedir. Türk düşünce tarihi ve Türk sosyoloji tarihinde kültür ve medeniyet konuları üzerinde durmuş önemli isimlerden biri, Ziya Gökalp'tir. Gökalp'in her zaman önceliği milletin kurtulmasıydı ve bütün çalışmaları bu amaca yöneliktir. Bu nedenle kültür ve medeniyete dair görüşleri konjonktüre göre farklılık göstermektedir. Onun fikirleri, Osmanlı'dan Cumhuriyete geçiş döneminde yöneticilere ve aydınlara yol göstermiştir. Atatürk ise Yeni Türk devletini güçlendirecek millî değerleri belirlerken kültür ve medeniyeti birbirinden ayırmamıştır. Kültür öğeleri kendini yenilerken *"millî"*lik vasfını asla yitirmemek zorundadır. Böylelikle millî kültür çağdaş uygarlık düzeyinin üzerine çıkacak ve uluslararası alanda kendini gösterecektir. Medeniyete ulaşmanın yolu, millî kültür vasıflarının korunması ve yükseltilmesiyle mümkündür.

Anahtar kelimeler: Ziya Gökalp, Atatürk, kültür, millilik, medeniyet

Abstract

Various definitions have been made about the concept of culture and its content has been tried to be determined by many sociologists and anthropologists. The concepts of culture and civilization are sometimes used in the same sense and sometimes in different senses. In the history of Turkish thought and Turkish sociology, Ziya Gökalp was one of the most important figures who focused on culture and civilization. Gökalp's priority was always the salvation of the nation and all his works were directed towards this goal. Therefore, his views on culture and civilization differ according to the conjuncture. His ideas guided the rulers and intellectuals during the transition period from the Ottoman Empire to the Republic. Atatürk, on the other hand, did not separate culture and civilization while determining the national values that would strengthen the new Turkish state. While the elements of culture renew themselves, they must never lose their nationality. In this way, national culture will rise above the level of contemporary civilization and show itself in the international arena. The way to reach civilization is possible through the protection and promotion of national cultural qualities.

Keywords: Ziya Gökalp, Atatürk, culture, nationality, civilization

Giriş

Kültür kavramının, Türkçesi tarla tarımı olarak ifade edilen *'agricuultura'* kelimesinden türediği tahmin edilmektedir. Buna karşılık uygarlık, *'civitas'* yani kent kelimesinden çıkmıştır. Kültür, insanın yerleşik yaşama geçmesiyle doğmuştur. Yaşama biçimleri, davranışların değişimi, zenginleşme hep kentte olmuştur. Medeni veya uygar hem batı dillerinde hem de Türkçede *"ince, zarif, bilgili ve şehirli"* anlamlarına gelmektedir. Medeniyeti, kültürün gelişmiş, büyümüş, yayılmış ve bütünleşmiş biçimi olarak tanımlamak mümkündür.[1] Bu kavramları birbirinden ayıranlar, kültürü sadece *manevi öğeler bütünü*, uygarlığı ise, *maddi öğeler bütünü* olarak ele almaktadır.[2] Nesnel anlatımıyla kültür insanın

* Doktora Öğrencisi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Anabilim Dalı, (nihalgiray@gmail.com), ORCID ID: 0000-0003-0324-3211

This article was checked by intihal.net.
Makale Gönderim Tarihi: 02. 02. 2024
Makale Kabul Tarihi: 15.05.2024

[1] Ahmet Mumcu, "Atatürk'ün Kültür Anlayışında Hukukun Yeri", Belgelerle Türk Tarihi, Sayı: 58, 2001, s. 26-27.

[2] Mahmut Tezcan, Atatürk ve Eğitim Bilimleri, Anı Yayıncılık, Ankara 2000, s. 59.

yarattıklarının tümüdür. Böylelikle bir bütün oluşturan kültür, yaratılan araç-gereçlerle *maddî*, anlamlar, değerler ve kurallar ile *manevî* kültür ayrımını sağlar.[3]

17. yüzyıla kadar *kültür* kelimesi Latincede, toprak sürmek, ekip biçmek anlamına gelmiştir. Fransız düşünürü Voltaire, kültür sözcüğünü insan zekâsının oluşumu ve yüceltilmesi anlamında kullanarak, söz konusu sözcüğe yeni bir anlam kazandırmıştır. Tarım ve hayvan yetiştiriciliği anlamına gelen kültür sözcüğü zamanla insan yeteneklerinin geliştirilmesi, iyileştirilmesi anlamında kullanılmaya başlanır. 18. yüzyılda ise *'medeniyet'* kavramı ortaya çıkar. Bu yüzyıl boyunca kültür ve medeniyet birbirinin yerine kullanılan terimlerdir. Kullanım alanlarına bakınca kültür kavramı inançları ve dini içerirken, medeniyetin yalnızca din dışı ilerlemeyi anlattığı görülmektedir. Aydınlanma düşüncesi, bu iki terim arasında keskin bir ayrım yapmamış, kültürü de medeniyeti de her toplum için geçerli bir gelişme modeli olarak değerlendirmiştir. 18. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın başlarına değin kültür-medeniyet çatışması görülmektedir. Bu çatışmanın nedeni sanayileşmenin, ticaretin ve kentleşmenin yaygınlaşmasıdır.[4]

Ziya Gökalp Fransızca *"culture"* kelimesinin karşılığı olarak *"ekmek ve ziraat yapmak"* anlamına gelen Arapça *"hars"* kelimesini alıp kullanmıştır. Gökalp'ın etkisiyle 1915'ten 1930'a kadar hars kelimesi Türk fikir hayatında kültürün karşılığı olarak kullanılmıştır.[5] Hars kelimesi Arapçada "ziraat, toprağın işlenmesi" anlamına gelen "*haraset*"ten türetilmiştir. Sözcüğün kökenindeki anlamı Latincedeki "*cultura*"ya benzemekle birlikte farklı anlamlarda kullanılır hale gelmiştir. Türkçe'nin mümkün olduğunca yabancı sözcüklerden arındırılması çabasının bir ürünü olarak Türk Dil Kurumu tarafından hars yerine "*ekin*" sözcüğü önerilmiş fakat bu sözcük yaygınlık kazanmamıştır.[6] "Medeniyet" kavramı yerine Türkçedeki "*uygarlık*" kelimesi, Atatürk döneminde Türk diline yeniden kazandırılmıştır.

Kültür kelimesi öz Türkçede kök manasına uygun olarak '*ekin*' kelimesi karşılamaktadır. Kültürün çok çeşitli tarifi olmasına rağmen, onu en iyi anlatan kök manasıdır. Ekin her şeyden önce insanların yaşamalarını temin eden gıdadır. Buna dayanarak kültür kavramına giren diğer şeylerin de hayatî manası vardır diyebiliriz.[7]

Kültür ve Medeniyet Kavramına Dair Görüşler

Ziya Gökalp de kültür ve medeniyet arasında ayrım yapan sosyologlardandır. Ona göre kültür ve medeniyet iki ayrı kavramdır; *"Hars (kültür), millîdir. Medeniyet ise beynelmileldir. Hars, yalnız bir milletin dinî, ahlakî, hukukî, aklî, iktisadî ve fenni hayatlarının ahenkdar bir mecmuasıdır. Medeniyetse, aynı (mamure) memuriyet idaresine dahil birçok milletlerin içtimaî hayatlarının müşterek bir toplamıdır.*[8]

Gökalp, medeniyet sözcüğünün karşılığı olarak Fransızca "*La civilisation*" sözcüğünü kullanmaktadır. Ona göre bütün insanlar aynı medeniyete sahip değillerdir. Medeniyet tek değil, çeşitlidir; *"Hangi zamanda ve mekânda yaşarlarsa yaşasınlar, birbirine komşu oldukları için, aynı müesseselere mâlik olan cemiyetlerin mecmuuna 'medeniyet zümresi' denilir. (Medeniyet, bu cemiyetler arasındaki müşterek müesseselerin mecmûudur) Medeniyet zümreleri de siyasî ve dinî cemiyetler gibi, tâyini ilmen kabil hudutlarla*

[3] Emre Kongar, Kültür Üzerine, Remzi Yayınevi, İstanbul 2005, s. 19

[4] Sulhi Dönmezer, "Çağdaşlaşma Uygarlık ve Türk-Toplumu", Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, Sayı: 31, Ankara 1995, s. 6; Şarika Gedikli Berber, "Atatürk'ün Millî Medeniyet Ufku", Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi, Cilt:1, Sayı: 4, 2009, s. 161.

[5] Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu, "Kültüre Dair", Türk Yurdu, Sayı: 253, 1956, s. 571-572.

[6] Şerafettin Turan, Türk Kültür Tarihi, Bilgi Yayınevi, Ankara 2014, s. 15.

[7] Mehmet Kaplan, "Kültür ve Kültürü Meydana Getiren Unsurlar", Türk Kültür ve Medeniyeti, Atatürk Üniversitesi Türk Kültür ve Medeniyeti Araştırma Enstitüsü Deneme Yayınları, Ankara 1976, s. 53.

[8] Ziya Gökalp, Türkçülüğün Esasları, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1976, s. 25.

birbirinden ayrılmışlardır. Medeniyet zümrelerinin de milletler gibi, husûsî tarihleri vardır. Bir medeniyet zümresi, muayyen bir mekân ve zaman içinde, doğar, yaşar ve ölür."[9]

Ziya Gökalp, kültürü bir milletin din, dil, ahlak, hukuk, akıl, estetik, güzel sanatlar, ekonomi ve teknikle ilgili yaşayışlarının uyumlu bir bütünüdür[10] şeklinde tanımlarken kültürün millete özgü olduğunu ifade etmektedir. Bu etkinlikler hem kültür hem de medeniyete ait kategorilerdir. Ancak bilimsel ve düşünsel hayatlar öncelikle medeniyetin unsurlarıdır. Medeniyete ait olan bu iki etkinlik halkın adetlerine, yani millî kültürüne gerçek anlamda uyum sağlayabilirse millî kültürün öğeleri haline gelebilirler.[11]

Gökalp zamanla medeniyet tarifini genişletmiş kültür tarifine yakın bir anlayışı benimsemiştir. Her medeniyet ayrı bir sisteme mensuptur. Medeniyetler birbirleriyle karışmazlar, mevcut oldukları sahalar ve evrimleri farklıdır. *"Medeniyetler elbise gibidir. Nasıl ki fertler elbiselerini değiştirebilirse, milletler de medeniyetlerini değiştirebilirler"* noktasına gelmiştir. Bir millet tarihi boyunca başka medeniyetlerin mensubu olabilir. Nitekim Türk toplumu da iki defa medeniyet değiştirmiştir. Türkler Orta Asya'da iken, Uzak Şark medeniyet dairesine, İslamî Sultanlık devresinde Orta Doğu medeniyet dairesine, millet devrinde ise Batı medeniyetine girmişlerdir. Birbirine zıt medeniyetler, aynı cemiyet içinde yan yana yaşayamazlar. İki dinli bir fert olamadığı gibi, iki medeniyetli bir millet de olamaz.[12]

Gökalp'in analizinde medeniyet kurumları, kültür ise değerleri içermektedir.[13] Toplumların son aşaması '*harsî milletler'* biçiminde ortaya çıktığı için, hiçbir toplum henüz bu aşamaya erişmemiştir. Ancak ileri Batı ülkeleri *"teşrii milletten harsî millete"* geçiş aşamasındadırlar. Gökalp'in yaklaşımlarından *"harsî millet"* modelinin aslında gerçekte var olan değil, gelecekte ortaya çıkması beklenen ideal bir model olduğunu anlıyoruz. Bu çerçevede Gökalp'in evrimci bakış açısıyla[14] toplumlar, ilkel kavimler biçiminden, dinsel millet, yasal millet ve en sonunda kültürel millet aşamasına ulaşacaklardır.[15]

Gökalp, kültürü bireyi aşan bir gerçeklik olarak kabul ettiğinden, insan ürünü olan medeniyetten ayrılması gerektiğini belirtir. Zira her kültürün farklı bir mantığı, farklı bir estetiği ve farklı bir dünya görüşü vardır. Hars ile medeniyeti birbirinden ayıran, harsın duygulardan, medeniyetin ise dışarıdan alınan akıl, metot ve bilgilerden oluşmasıdır. İnsanda duygular belirli bir yönteme ve iradeye sahip değildir. Bir millet diğer milletin dinî, ahlakî, estetik duygularını taklit edemez. Medeniyet ise bireylerin iradî olarak yaptıkları davranışlar sonunda ortaya çıkar. Hukuk, güzel sanatlar, iktisat ve pozitif bilimlerle ilgili bilgiler yöntem ve irade ile alakalı şeylerdir. Bir medeniyetin ilmî kavramları, fennî aletleri, iktisadî ürünleri taklit ve karşılıklı değiştirme yoluyla bir halktan diğer bir halka geçer, başlangıçta küçük bir

---

[9] Ziya Gökalp, Türk Medeniyeti Tarihi, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2015, s. 19-20.

[10] Gökalp'e göre harsın belirlediği alanlar din, ahlak, hukuk, estetik ve güzel sanatlar (bediiyye), dil, iktisat, fen olarak önce yedidir. Daha sonra bunlara 'akli' yaşamı da ekleyerek sekize çıkarıyor. Hars'tan söz ederken güzel sanatların hemen hemen bütün dallarına değiniyor. Böylece Gökalp'in 'hars manzumeleri' ona çıkmış oluyor. Bunlar, din ahlâk, hukuk, akıl, estetik, güzel sanatlar, iktisat, dil, teknik ve bilimdir. Emre Kongar, Türk Toplum Bilimcileri I, Remzi Kitabevi, İstanbul 2003, s. 54.

[11] Taha Parla, Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye'de Korporatizm, Deniz Yayınları, İstanbul 2009, s. 70.

[12] Halil İnalcık, Atatürk ve Demokratik Türkiye, Kırmızı Yayınları, İstanbul 2007, s. 173; Ziya Gökalp, Makaleler IX, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1980, s. 39.

[13] Emre Kongar, a.g.e., s. 54.

[14] Ziya Gökalp, metodolojisini evrimci toplum modeli üzerine kurmaktadır. Buna göre toplumlar dört aşamalı bir evrimden geçerler. Her aşamanın kendine özgü toplumsal katmanları (içtimai tabaka) bulunur. Toplumların önce genel doğrultuda aşiret, kavim ve ümmet aşamalarından geçtiğini, son olarak da millet olduklarını kabul eder. Kendi kavramlarıyla toplumlar cemia, camia ve cemiyet biçimde bir evrim geçirirler. Bu evrim aşamaları zorunlu ve kaçınılmazdır. Dolayısıyla her toplum sözgelimi cemiyet aşamasına geçmeden önce mutlaka cemia ve camia evrelerini yaşamak zorunda kalacaktır. Ayşe Yıldırım, "Ziya Gökalp'te Toplumsal Değişme: Kültür-Uygarlık Tezi", Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 9, 2013, s. 10.

[15] Emre Kongar, a.g.e., s. 47.

toplulukta ortaya çıkar, daha sonra ülkeleri, kıtaları ve sonunda tüm insanlığı içine alır. Bu bağlamda medeniyet, kültürün dışında bir değişim dinamiğidir. [16] Bununla birlikte, kültürün kendi içinde gelişen doğal bir evrimi vardır, dışarıdan gelen etkilerle zorla değiştirilemez. Dışarıdan kendi yapısına uygun medeniyet unsurlarını alırken, uymayanları kendi bünyesinde barındırmaz. Bu noktada kavramsal olarak ifade edilmemiş olsa da *kültürel seçicilik* süreci vurgulanmaktadır. Kültürün temel işlevi ise; toplumun bireyleri arasında dayanışma, birlik ve bütünleşme sağlamasıdır.[17]

Atatürk, Gökalp'ın *"hars"* ve *"medeniyet"* ayrımına karşıdır. Atatürk için kültür ve medeniyet ayrılığı yoktur. Kültürü öğelerine ayırarak şöyle bir tanım yapmıştır; *"Medeniyetin ne olduğunu hep başka başka tarif edenler vardır. Bence medeniyeti hars'tan ayırmak güçtür ve gereksizdir. Bu görüşümü açıklamak için hars ne demektir, tanımlayalım. Hars, insan toplumunun devlet hayatında, düşünce hayatında ve ekonomik hayatta yapabileceği şeylerin toplu sonucudur. Bir milletin medeniyeti dendiği zamanda, hars namı altında saydığım, insan toplumunun devlet, düşünce ve ekonomik olarak üç nevi faaliyetinden başka bir şey düşünülemez. Yüksek bir hars, onun sahibi olan millette kalmaz, diğer milletlere de tesirini gösterir, büyük kıtalara yayılır. Belki bu itibarla olacak, bazı milletler yüksek ve yaygın harsa medeniyet diyorlar."*[18] Görüldüğü gibi, Atatürk insan faaliyetlerini üç gruba ayırmaktadır. İlk grubu oluşturan devlet hayatının kapsamı içerisinde yönetim, hukuk ve siyaset gibi alanlar bulunur. İkinci grup olan fikir hayatı içindeyse; ilim, içtimaiyat ve güzel sanatları zikreder. Matematik ve doğa bilimleri gibi deneysel bilimler yanında toplumbilim veya beşerî bilimler ile güzel sanatlar da bu grubun içinde yer alır. Üçüncü grup olan iktisadî hayatta ise, endüstri ile kara, deniz ve hava ulaştırma faaliyetleri ile iletişim faaliyetleri bulunmaktadır.[19]

Ziya Gökalp, millî kültürü güçlü; fakat medeniyeti zayıf bir milletle, millî kültürü bozulmuş fakat medeniyeti yüksek bir millet siyasi savaşa girdiğinde, kültürü güçlü olan milletin her zaman galip geleceğini düşünmektedir. Buna örnek olarak Roma İmparatorluğunu vermiştir. Roma'nın, birçok milleti egemenliği altına almasındaki sebepler arasında, kültürünün çok güçlü olmasının önemli bir yer tuttuğunu savunmaktadır.[20] Atatürk bu konudaki görüşünü, medeniyeti *devlet*, *düşünce* ve *ekonomik* olarak üç nevi insan faaliyeti olarak değerlendiğini tanımına atıf yaparak şöyle açıklamıştır; *"(..)İstanbul'un zaptı hâdisesini mütalâa ederken, diyenler vardır ki: Bizanslılar Türklerden daha medeni idiler, fakat Türklerin harsı kuvvetli olduğu için galip ve muvaffak oldular. Bu telâkki ve izah doğru değildir. Hakikatte Türkler Bizanslılardan hem daha medeni idiler hem de ırkî karakterleri onlardan yüksekti. Medeniyet dediğimiz harsın, üç mühim unsurunu göz önünde tutarak hadiseyi mütalâa edersek, fikrimiz kolaylıkla izah edilmiş olur: İstanbul'u zapteden Türkler devlet hayatında elbette Bizans imparatorluğundan çok yüksekti. Türklerin İstanbul fethinde inşa ve icad ettikleri gemiler, toplar ve her nevi vasıtalar, gösterdikleri yüksek fen iktidarı, bilhassa koca bir donanmayı Dolmabahçe'den, Haliç'e kadar karadan nakletmek dehâsı, daha evvel Boğaziçi'nde inşa ettikleri kaleler, aldıkları tedbirler Bizans'ı zapteden Türklerin fikir ve fen âleminde ne kadar ileri olduklarının yüksek şahitleridir. (...) Hülâsa, medeniyet harstan başka bir şey değildir. Hars medlûlünü seciye diyebileceğimiz karakter mefhumuna indirmemelidir. Bu arzettiğim telakkî birbirinden ayırt edilmesi güç olan medeniyet ve harsın tarif, izah ve anlaşılmasının kolaylığı da mucip olur."*[21] Atatürk'e göre,

---

[16] Ziya Gökalp, Türkçülüğün Esasları, s. 34; Ziya Gökalp, Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak, Akçağ Yayınları, Ankara 2006, s. 30-31 Emre Kongar, a.g.e., s. 54-55.
[17] Halil İnalcık, a.g.e., s. 170; Ayşe Yıldırım, a.g.m., s. 13.
[18] Afet İnan, Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008, s. 269.
[19] Aydın Sayılı, "Atatürk ve Millî Kültürümüz", Erdem, Cilt: 6, Sayı: 17, Ankara 1990, s. 325.
[20] Ziya Gökalp, Türkçülüğün Esasları, s. 37-38.
[21] Afet İnan, a.g.e., s. 384.

Türklerin Bizanslıları yenilgiye uğratmalarının sebebi, yüksek kültürlerinden değil, Gökalp'in medeniyet kavramı içerisinde değerlendirdiği fen ve teknik gelişmeler alanında, Bizanslılardan üstün olmalarından kaynaklanmaktadır. Böylelikle Atatürk'ün, bir toplumun yaşamını, birbirleriyle etkileşim içinde bulunan öğeler toplamı olarak anladığını görüyoruz. Bu öğelerden millete özgü olanları hars, sınırları aşanları ise medeniyet olarak tanımlıyor. Atatürk'ün kendi dönemi içinde yaptığı bu değerlendirmeler, bugün de geçerliliği olan tanımlamalardır.[22]

Atatürk bir başka konuşmasında da kültürü şöyle tarif etmiştir; *"Kültür okumak, anlamak, görebilmek, görebildiğinden anlam çıkarmak, uyanık davranmak, düşünmek, zekâyı eğitmektir. Yine insan enerjisiyle ve fakat doğanın ona ilgi gösterildikçe tükenmez yardımıyla, yükselen, genişleyen insan zekâsı, sınırsız kavrayış anlamında 'insanım' diyen özel nitelik kazanır. İnsan, hareket ve faaliyetin, yani dinamizmin ifadesidir. Bu böyle olunca kültür, yukarıda işaret ettiğimiz insanlık niteliğinde insan olabilmek için bir temel unsurdur."*[23] Başka bir deyişle insanın yeteneklerinin işlenmesi gerekmektedir. Bu geliştirilen yetenekler bir dinamizm içinde gelişirse kültür meydana gelecektir. Görüldüğü üzere Atatürk kültürü, toplum faaliyetlerinin tümü olarak ele aldığı gibi, toplumu oluşturan bireylerin çeşitli durumlar karşısında zihinlerindeki özümlenmiş ve bütünleşmiş bilgi birikimi olarak da tanımlamaktadır.[24] Kültür sözcüğünün felsefe açısından en yaygın anlamı iyi eğitim ve öğretim görmüş ve bu eğitim yoluyla zevkini, kritik zihniyetini ve dengeli değer yargılarına ulaşma yetisini kazanmış bir kimsenin sahip olduğu bir vasıf olarak verilmektedir. *'Kültürlü insan'* ve *'genel kültür'* denildiği zaman kast edilen mânanın da bu olduğu ifade edilmektedir.[25]

Atatürk, yalnız fikir hayatını değil hareket ve faaliyetleri de kültürle ilişkili görür. 1924 yılında Dumlupınar'da Başkumandanlık Meydan Muharebesi'ni anlatırken askerî harekâtın başarısında maddî güçler ile birlikte bütün güçleri ve özellikle ahlâk ve kültür üstünlüğünü gerekli gördüğünü açıklamıştır; *"(..)Harp, muharebe ve nihayet meydan muharebesi, yalnız karşı karşıya gelen iki ordunun çarpışması değildir; milletlerin çarpışmasıdır. Meydan muharebesi, milletlerin, bütün mevcudiyetleri ile ilim ve fen sahasındaki seviyeleriyle, ahlaklarıyla, kültürleriyle, kısaca bütün maddi ve manevi kudret ve faziletleriyle ve her türlü vasıtalarıyla çarpıştığı bir imtihan sahasıdır. Bu sahada, çarpışan milletlerin hakiki kuvvet ve kıymetleri ölçülür. Netice, yalnız cismani kuvvetin değil, bütün kuvvetlerin, bilhassa ahlaki ve kültürel kuvvetin üstünlüğünü ispat derecesine vardırır."*[26] Görüldüğü gibi Atatürk, kültürü sadece bir bilgi yığını olarak değil, bir vasıf uygunluğu ve vasıf üstünlüğü olarak da değerlendirmektedir.[27]

Yine bir başka tanımlamasında insanlık vasıflarına atıf yapmaktadır; *"Kültür, tabiatın yüksek feyizleriyle mesut olmaktır. Bu ifade içinde çok şey mündemiçtir. [saklı olandır] Temizlik, saflık, yükseklik, insanlık vs. bunların hepsi insanlık vasıflarındandır. İşte kültür kelimesini mastar şekline soktuğumuz zaman [kültür geliştirmek, kültür yaymak] insana verdiği yüksek vasıfları kendi çocuklarına, hafîdlerine [torunlarına] ve atisine [geleceğine] vermesi demektir. Buraya kadar anlatmak istediğimiz, bugünkü Türkiye Cumhuriyeti çocukları kültürel insanlardır. Yani hem kendileri kültür sahibidirler hem de bu hassayı muhitlerine ve bütün Türk milletine yaymakta olduklarına kanidirler."*[28] Atatürk'ün bu

---

[22] Emre Kongar, a.g.e., s. 68.
[23] Afet İnan, a.g.e., s. 374.
[24] Aydın Sayılı, a.g.m., s. 326.
[25] Atatürk'ün Kültür ve Medeniyet Konusundaki Sözleri, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1990, s. 10.
[26] Atatürk'ün Bütün Eserleri, Cilt: 16, Kaynak Yayınları, İstanbul 2016, s. 286.
[27] Suat İlhan, "Atatürkçülük Kültür Unsurlarımızdan Birisidir", Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 18, Ankara 1990, s. 10.
[28] Afet İnan, a.g.e., s. 374-375.

tespitinde de faydacı görüş egemendir. Kültürün kişiye yönelik yararını vurgulamaktadır. Atatürk'ün kültür ve medeniyetten beklentisini, insancıl özelliklerin güçlü ve üst düzeyde olması şeklinde anlamak mümkündür. Fakat buna rağmen kültürü yalnız güzel sanatlarla açıklamamış, ekonomik, sosyal, bilimsel, politik faaliyetlerin bütününü kültür ile birlikte düşünmüş, gerek kişisel yaşamımızda, mutluluğumuzda, gerekse millî hayatımızda ve gelişmemizde kültürü en önemli kaynak ve önemli etken olarak görmüş ve göstermiştir. Bu, temel politikaların kültürel kalkınmaya yönelik olmasını isteyen bir yol gösterme olarak değerlendirilebilir.[29] Bununla birlikte Atatürk, insanı kültür taşıyan bir varlık olarak görüyordu. Kültürün sadece kalıtım yoluyla kuşaktan kuşağa geçen bir olgu olmayıp, gelecek kuşaklara aktarılması gereken ve yeni kuşakların ancak yaşayarak elde edebilecekleri bir değerler topluluğu olduğunu da işaret etmekteydi.[30]

Tezhib ve Harâset-i Fikriyye

Atatürk, 1921 yılında Bursa'da toplanan Millî Eğitim Kongresinde ise şunları söylemiştir: *"Millî terbiye programından bahsederken, eski devrin hurafelerinden ve fıtri niteliklerimizle hiç de münasebeti olmayan yabancı fikirlerden, şarktan ve garptan gelen bilcümle tesirlerden tamamen uzak, seciye-i millîyye ve tarihiyyemizle mütenâsip bir kültür kastediyorum. Çünkü davayı millîmizin inkişâf-ı tâmmı, ancak böyle bir kültür ile temin edilebilir. Lâ-ale't-tayîn bir ecnebi kültürü, şimdiye kadar takip olunan yabancı kültürlerin yıkıcı neticelerini tekrar ettirebilir. Harâset-i Fikriye [kültür] zeminle mütenasiptir. O zemin, milletin seciyesidir."*[31] Tesirlerden uzak, millî karakterimize bir kültür derken, Doğu'nun ve Batı'nın değişimlere açık olmayan ideolojileri, fikriyatına işaret etmektedir. *Seciyye-i millîye* ve *dehâ-i millî* gibi sözler ise faziletlerimiz ve insanî hasletlerimize ilişkin millî vasıflarımıza atıf yapmaktadır.[32] Başka bir deyişle de *"Cumhuriyet'in temeli kültürdür, kültürün baş öğesi hâraset-i fikriyye'dir, hâraset-i fikriyye ise millî varlığımızın muhafızıdır, koruyucusudur."*[33]

Atatürk, bilim, teknolojiye ve diğer kültür değerlerine toptan *'harâset-i fikriyye'* adını vermiş ve onu *'culture intellectuelle' [entelektüel kültür]* terimine karşılık tutmuştur.[34] Aydın Sayılı'ya göre: *'Haraset-i Fikriyye'*, entelektüel kültür karşılığı olarak, kültürün bilgi ve tefekküre ilişkin kesimine verilen addır. Temeli bilim ve teknolojiye dayanmaktadır. Bu kültür, matematik ile doğa bilimlerini içine almaktan başka, felsefî düşünce ile beşerî ilimleri de kapsamaktadır. *Entelektüel kültür*, bilime dayalı olduğu nispetle dil, din ve milliyet sınırlarını aşar, başka bir ifade ile çeşitli milletler arasında ortak olmaya ve paylaştırılmaya elverişlidir. Bununla birlikte, millî kültürümüzün de kendine özgü güçlü özellikleri vardır ve bu özellikler geleneklerimizle yakın bağlar içinde bulunurlar. Millî kültüre ve geleneklere sahip çıkmak ilerlemeye engel olmamalıdır. Atatürk entelektüel kültürde, diğer kültürlerle teması zarurî saymıştır. Böylece, millî kültür ile uluslararası kültür arasında bir yakınlık bulunmaktadır. [35]

Atatürk'ün *harâset-i fikriyye* ibaresi; entelektüel kültür, tarih bilinci ve tarih bilgisiyle temellendirilmiş ortak payda anlamını taşımaktadır. Atatürk inkılâpları yaparken

---

[29] Suat İlhan, a.g.m., s. 10.
[30] Şerafettin Turan, Mustafa Kemal Atatürk, Bilgi Yayınevi, İstanbul 2017, s. 578.
[31] Atatürk'ün Kültür ve Medeniyet Konusundaki Sözleri, s. 59.
[32] Aydın Sayılı, "Atatürk ve Millî Kültürümüzün Temel Unsurlarından Bilim ile Entelektüel Kültür ve Teknoloji", Erdem, Cilt: 3, Sayı: 9, Ankara 1987, s. 649.
[33] Mübahat Türker Küyel, "Kültür ve Medeniyet Varlıklarının Korunması Dünyaya Açılmaya Engel Olur mu?", Millî Kültür, Sayı: 69, 1990, s. 4.
[34] Mübahat Türker Küyel, a.g.m., s. 5.
[35] Aydın Sayılı, a.g.m., s. 649; Aydın Sayılı, "Atatürk ve Millî Kültür", Millî Kültür Unsurlarımız Üzerinde Genel Görüşler, Ankara 1990, s. 2.

bütünleşmiş bir toplum, zenginleştirilmiş bir ortak payda yaratmayı amaçlamıştır.[36] Medeniyet, bir tarih bilinci içerisinde kaynakların sürekli incelenmesi, yoğun tercüme faaliyeti ve ilmî araştırmalarla yükselir. Türkiye tıp, matematik, fizik, mühendislik gibi tabiî ilim ve fen alanlarına iki asır önce yönelmişti. Fakat hukuk, tarih ve filoloji alanları için bunu söylemek kolay değildir. Bu alanların matematik ve hukuk ile tamamlanması gerekmektedir. Fikren üretici bir toplumda hukukun tarih, tarihin filoloji ve hukuk ile devamlı kaynaşması ve toplumda sistematik düşünceyi, tarih bilincini ve millî kimliği anlamaya yönelik bir aydın faaliyetinin bulunması gerekir.[37] Onun içindir ki Atatürk *harâset-i fikriyye*yi gerçekleştirmek adına dil ve tarih konularına özellikle yönelmiştir.

Entelektüel kültürü, bilimin, matematik, astronomi, fizik, kimya ve tabiî bilimler gibi fen bilimleri sahasını temel alan kültür ile sınırlandırırsak, o zaman millî kültürün milletler arasında ortak olan yönü üzerinde dikkatimizi yoğunlaştırmış oluruz. Atatürk'ün insan düşüncesini ön plana koymuş olması, entelektüel kültürü ister istemez genel kültür kavramının belirgin bir oluşturucu ögesi haline getirmektedir. Atatürk'te millî kültür kavramı, içeriği itibariyle, genel kültürle paralellik gösterdiğine göre, entelektüel kültürün millî kültür içinde işgal ettiği yer de aynı suretle geniş ve önemli olmaktadır.[38]

Atatürk'ün *harâset-i fikriyye* diye dile getirdiği kavram Ziya Gökalp'in *tezhib* olarak adlandırdığı kültür tanımına yakın bir anlam taşımaktadır. Gökalp bu konuda şunları söylemektedir; *"Fransızca kültür kelimesinin iki ayrı mânası vardır. Bu mânalardan birini hars, diğerini tezhib tabiri ile tercüme edebiliriz. (...) Hars halkın ananelerinden, teamüllerinden, örflerinden, şifahî yazılmış ve edebiyatından, lisanından, musikisinden, dininden, ahlâkından, bedîî ve iktisadî mahsullerinden ibarettir. (...) Tezhibin esası, iyi terbiye görmüş olmak, mâkuulatı, güzel sanatları, edebiyatı, felsefeyi, ilmi ve hiçbir taassup karıştırmaksızın, dini gösterişsiz ve samimi bir aşk ile sevmektir. Görülüyor ki tezhib, hususi bir terbiye ile husule gelmiş hususî bir duyuş, düşünüş ve yaşayış tarzıdır."*[39]

Ziya Gökalp, *Tezhib* tabiri Batı medeniyeti ile olan temasımızın hedefi ve sınırlarının kesin çizgilerle belirlenmesini amaçlamaktadır. Bu konuda Japonya'yı örnek göstererek, Japonların hem dinlerini hem de milliyetlerini muhafaza etmek suretiyle Batı medeniyetine katıldıklarını söylemektedir. Gökalp, *Tezhib*i yalnız yüksel tahsil görmüş, yüksek terbiye ile yetişmiş hakiki aydınlara mahsus saymaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, hem aydın sınıfın eğitim öğretim neticesi, hem de milletlerarası temas ile kazanılan değerlerle millî kültür ve medeniyet arasındaki uyum sağlanmaktadır. *Tezhib,* millî kültüre bağlı kalmak kaydıyla medeniyet unsurlarının halka yayılmasında etkili bir rol oynamaktadır. Böylelikle Gökalp daha öncesinde anlattığı gibi kültür-medeniyet ayrımını ikili bir yapı olarak değil, *tezhib* aracılılığıyla karşılıklı ilişki durumunda değerlendirmiştir.[40]

Hars millî, *tezhib* ise medeniyet gibi uluslararası niteliktedir. Gökalp, kültürün dış etkilerden korunmasını isterken, diğer yandan dar görüşlülüğün de önüne geçmek istemektedir; *"Bir insan harsın tesiriyle, belki de yalnız kendi milletinin harsına kıymet verir, fakat tezhib görmüşse başka milletlerin harsları da sever ve onların lezzetlerini tatmaya çalışır. Binaenaleyh, tezhib, temas ettiği insanları biraz insaniyetçi, biraz müsamahakâr, her ferde, her millete karşı hayırhah ve iktitafçı- éclectique yapar."*[41] Gökalp'e göre *tezhib,* kişinin milliyetçiliği aşarak enternasyonalist [beynelmilliyetçilik] olmasına da yardım eder; çünkü Batı medeniyetinin sadece bilimsel ve teknolojik başarılarının alınmasını değil,

[36] Sadık Tural, "Kültürel Kimlik Kavramı", Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, Cilt: X, Sayı: 29, Ankara 1994, s. 500.
[37] İlber Ortaylı, Gazi Mustafa Kemal Atatürk, Kronik Kitap, İstanbul 2018, s. 339.
[38] Aydın Sayılı, "Atatürk ve Millî Kültürümüz", s. 329.
[39] Ziya Gökalp, Türkçülüğün Esasları, s. 96-97.
[40] Orhan Türkdoğan, Ziya Gökalp ve Sosyolojik Düşünce Sistemi, Çizgi Kitabevi, Konya 2015, s. 80-82.
[41] Ziya Gökalp, a.g.e., s. 96.

milletlerin kültürel değerlerinin de anlaşılıp takdir edilmesini sağlamaktadır. Bununla birlikte, millî kültürden hoşlanan *'millî zevk'* ile yalnız yabancı kültürlerden hoşlanan *'harici zevk'* birbirine karıştırılmamalıdır. Millî zevkler her zaman aslî ve daimî olmalıdır. Başka kültür ürünlerine yönelik beğeniler ve takdir duygusu sınırları aşmamalıdır.[42] Gökalp bu konudaki fikirlerini ise şöyle izah etmektedir; *"Görülüyor ki, Türkçülük bütün aşkıyla yalnız orijinal harsına meftun olmakla beraber, şoven ve mutaassıp da değildir. Avrupa medeniyetini tam ve sistematik bir surette almağa azmettiği gibi hiçbir milletin harsına karşı istiğna ve istihfafı da yoktur. Bilakis, bütün harslara kıymet veririz ve hürmet ederiz. Hatta birçok itisaflarına hedef olduğumuz milletlerin bile, siyasi teşkilatlarını sevmemekle beraber, medenî ve harsî eserlerine meftun, mütefekkirleriyle sanatkârlarına hürmetkâr kalacağız."*[43]

Tezhib, *harâset-i fikriyye* teriminin anlamına yakın olmakla beraber, ondan biraz farklıdır. Uluslararası vasıflara en yakın kültür, Ziya Gökalp'in *tezhib*inden çok, *harâset-i fikriyye'*dir. Ziya Gökalp kültürün statik olduğunu ve statik olmasa da dış etkilerden korunması gerektiğini düşünmektedir. Atatürk ise dinamik bir kültürden yana olup, temeli bilimsel bilgi olan *harâset-i fikriyye* ile millî kültür özelliklerimizin gelişmesinden yanadır. Fikirsel düzeyde arada nüans vardır diyebiliriz.[44]

Ziya Gökalp ve Atatürk'ün Görüşlerine Dair Genel Değerlendirmeler

Kültür sürekli değişen, dinamik bir olgudur. Belli zaman aralıklarında durağan görünür, fakat daima gelişmektedir. Kültürel değişim kültürü oluşturan öğelerin değişime uğrayıp bütünü etkilemesiyle oluşmaktadır. Başka bir anlatımla kültürel değişimleri oluşturan aslında kültür öğelerinin birinde ya da birkaçında ortaya çıkan değişme ve gelişmelerdir. Bu tür değişimler sosyolojik bakımdan bir yozlaşma değil, toplumsal etkileşimin zorunlu bir sonucu olarak görülmektedir.[45]

Atatürk medeniyeti de içeren bir kültür anlayışını benimseniştir. O, dinamik kendini yenileyen bir kültürden yanadır. Türk milleti medeniyetin dinamizmine ayak uydurmalı ve bu dinamizmin yaratılması sürecinde etkin rol almalıdır. Bununla birlikte, millî özelliklerimizin değerini kaybetmeden geliştirilmesi gerektiğini savunmuştur.[46] Niyazi Berkes, Atatürk'ün dinamik kültürden yana olmasını şu sözleriyle desteklemektedir; *"Hars aydının uygarlık almasında pasif bir rol oynayan statik bir destektir. Hâlbuki Batı uygarlığının kendisinin toplumsal bir mahsul oluşuna ilave olarak, bunun Türk toplumunun içinde eritilmesinde başlıca engelin bu statik hars olduğu Tanzimat'tan beri görülen şeydir. Demek ki, hars statik olmaz, asıl devrim onda olmaktadır. Hars ve medeniyet kafamızda ayrılsa bile, değişme halinde olan bir toplumun meselelerinde birbirinden ayrı, birbirine karşıt olamaz; bu o toplumun değişmesini durdurur. Demek ki dava evvelce söylediğimiz gibi sadece bir medeniyet davası değil, aynı zamanda bir hars davasıdır. Atatürk'e kadar hiçbir Türk bunu söylemeye cesaret edememiştir."*[47]

Atatürk millî kültürümüzün akla ve bilime dayanması gerektiğini savunmuştur. Çünkü bilim, medeniyete dinamizm getiren en etkili ve verimli kültür unsurudur. Bu dinamizm kolaylıkla başka kültür unsurlarına da sirayet edebilir.[48] Atatürk bu konuyla ilgili olarak

---

[42] Ziya Gökalp, a.g.e., s. 100.
[43] Ziya Gökalp, a.g.e., s. 102.
[44] Aydın Sayılı, "Atatürk ve Millî Kültürümüzün Temel Unsurlarından Bilim ile Entelektüel Kültür ve Teknoloji", s. 661.
[45] Şerafettin Yamaner, Atatürk Öncesi ve Sonrası Kültürel Değişim, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul 1999, s. 56; Celaleddin Çelik, "Gökalp'in Bir Değişim Dinamiği Olarak Kültür-Medeniyet Teorisi", Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 21, 2006, s. 58.
[46] Mahmut Tezcan, a.g.e., s. 61; Aydın Sayılı, a.g.m., s. 650.
[47] Niyazi Berkes, Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler, Kaynak Yayınları, İstanbul 2002, s. 98.
[48] Aydın Sayılı, a.g.m., s. 653.

Bursa'da öğretmenlere şöyle söylemektedir; *"(...) her hususta milletimizin siyasi toplumsal hayatında, milletimizin fikri terbiyesinde de rehberimiz ilim ve fen olacaktır. Mektep sayesinde, mektebin vereceği ilim ve fen sayesindedir ki, Türk milleti, Türk sanatı, Türk iktisadiyatı, Türk şiir ve edebiyatı, bütün güzellikleriyle gelişir."*[49]

Atatürk'ün kültür ve medeniyeti bir bütün olarak kabul etmesinin temelinde Osmanlı'da ortaya çıkan kültür ikiliğini ortadan kaldırmak istemesi de yatmaktadır. Tanzimat dönemine kadar Osmanlı düzeni, büyük ölçüde İslam etkisi altında bulunmaktaydı. Tanzimat döneminde ise Batının etkisiyle Osmanlı toplumunda bir kültür ikiliği meydana gelmiştir. Bu, eğitim alanına da yansımış medrese-mektep ikiliği biçiminde topluma yerleşmiştir. Bununla birlikte, ikilik hukuk düzenine de yansımış, bir yanda İslam hukuku denilen şeriat kuralları, bir yandan da Batıdan aktarılan kurallar işlemekteydi. Bu kültür ikiliğinin meydana gelişinde, İslamcıların ileri sürdükleri *"maddi medeniyet"* ve *"manevi medeniyet"* ayrımı etkili olmuştur. Maddi medeniyet, bilim ve teknolojiyi ifade ederken, manevi medeniyet, hukuk, ahlak, ekonomi ve yaşam biçimlerinin reddedilmesi anlamına geliyordu.[50]

Atatürk'ün kültür kavramına verdiği geniş mâna ile Cumhuriyet'in temellerini kuran değerler sistemi içinde hedef birliği oluşturduğu açıktır. Kültür ile medeniyet arasında fikri bir ayrılık görmek yerine millî varlığın bütününü oluşturan maddi ve manevi unsurlar arasında bir denge kurmak hem mantığa hem de sosyolojik görüşe uygun bir yaklaşımdır. Atatürk'ün bütün sözleri ve davranışlarında millî, sosyal ve kültürel değerler arasında karşılıklı etkileşim unsurlarını sezmek mümkündür.[51]

Atatürk eğer kültür-medeniyet ayrımı yapmış olsaydı çağdaşlaşmayı gerçekleştiremezdi. Örneğin, hukuk alanında çağdaş ülkelerden aktarma yapması mümkün olmazdı. Uluslararasında ortak olan teknoloji ve endüstri faaliyetleri de buna örnek gösterilebilir. Atatürk'ün tanımlamalarında da kültür ve uygarlığın temelde pek çok millette ortak olduğu gözlenmektedir. Bunu Atatürk'ün şu sözüyle pekiştirmek mümkündür; *"Ülkeler çeşitlidir, ancak medeniyet birdir ve bir milletin ilerlemesi için de bu tek medeniyete katılması gerekir."*[52]

Hilmi Ziya Ülken de bu hususta Atatürk'ün görüşlerini destekleyici fikirler öne sürmektedir. Ülken'e göre; millî kültürler medeniyete kapalı sistemler değildirler. Millet ve milletlerarası kelimeleri de birbirleriyle tezat oluşturmazlar. Tersine bütün kavramlar birbirine bağlıdır ve biri ötekiyle mümkün ve var olandır. Millî kültürlerin birbirlerinden farklı olmaları onların temeli olan teknik ve ilmin, dünya görüşünün büsbütün ayrı olmasından değil; bunların uygulamasının tabiî şartlara göre farklı olmasındandır. Eskiden bu farklar tekniğin zayıf olmasından dolayı fazlaydı. Günümüzde ise şartlar değişmiştir. Çünkü yalnız bir kıta içinde değil, muhtelif kıtalar arasında da münasebetler başlamıştır. Eski, kapalı medeniyet daireleri kırılarak geniş bir dünya medeniyeti kurulmuştur. Yeni milletler ancak bu dünya medeniyetinin uzuvları olarak rol oynayabilirler. Ülken'e göre buna intibak etmeyen ve kendi içine kapanan milletlerin, millet olmaya hakları yoktur ve yok olmaya mahkûmdurlar.[53]

Atatürk dünya ile olan iletişimi gelişmenin gerekleri arasında görmektedir. Dışa kapalı olmak yerine dünya ile etkileşim halinde olmalıyız; "*Bugün bütün dünyaya gözlerimizi kapayıp yalnız yaşadığımızı farz edemeyiz. Memleketimizi bir çember içine alıp cihan ile*

---

[49] Atatürk'ün Bütün Eserleri, Cilt: 14, s. 44.

[50] Reşat Kaynar, "Atatürk'ün Kültür ve Eğitim Anlayışı", Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, Cilt: II, Sayı: 6, Ankara 1986, s. 579.

[51] Selâhaddin Demirkan, Bir Milletin Yarattığı Lider Mustafa Kemâl Atatürk, Belge Yayınları, İstanbul, 1972, s. 229-230.

[52] Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri (Bugünkü Dille), Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara 2006, s. 578.

[53] Hilmi Ziya Ülken, Millet ve Tarih Şuuru, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016, s. 10-11.

alakasız yaşamayız. Bilakis ileri, medeni bir millet olarak medeniyet sahasının üzerine yaşayacağız."[54] Alfred Feuillet'in *'Avrupa Milletleri Rûhiyatı'* adlı eser Atatürk'ün en sevdiği kitaplar arasındadır. Kitabın altıncı sayfasını özellikle işaretlemiş ve not almıştır; *"Eski Yunan'ın yükseliş nedeni dışa kapalılıktır. Ama yok olup çöküşüne yine bu kapalılık neden olmuştur. Romalıların yüksek niteliği olan takip fikri ve bir araya gelerek örgütlenmek yani iş birliği düşüncesi ve dayanışma Yunanlılarda hiç yoktur."*[55] Kitabın bu bölümleri dışa kapalı olmanın neticeleri hakkında bilgi vermesi açısından önemlidir. Bu konuda entelektüellere büyük görev düştüğü düşünen Atatürk, Türk entelektüellerinin dünyadaki mevcut kültür ve metotlardan yararlanarak medeni dünya ile temas etmeleri ve kültür alışverişinin zaruretine işaret etmiştir. Bununla ilgili bir konuşmada; *"İnsanların hayatına, faaliyetine hâkim olan kuvvet ibda [yaratıcılık] ve icat kabiliyetidir. İcadı ve yaratıcılığı yapabilen insanların ise mutlaka kültürlü olmalarının şart olduğu tebarüz etmiştir"*[56] demiştir.

Erol Güngör'e göre, aydınların kültür-medeniyet ayrımı yapmalarının sebepleri arasında, örf ve geleneklerin, medeniyet kavramı içerisinde öneminin yitirileceğini düşünmelerinden kaynaklanmaktadır. Bir taraftan Batı'nın maddi bakımdan zengin medeni vasıtalarına sahip olmak istenirken, diğer taraftan aynı medeniyetin zevkleri, aile hayatı, her türlü sosyal münasebetleri, felsefi ve dini inançları, sanat hayatının nasıl uzak tutulacağı meselesi tartışma konusu olmuştur. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde, millî kültürün yok olacağı düşüncesi, bazı aydınların kültür ve medeniyeti keskin çizgilerle ayırmalarına yol açmıştır. Gökalp ve onun gibi düşünen aydınlar, değiştirilmesi istenmeyen bütün değerleri, kültür; değiştirilmesi istenenleri ise medeniyet adı altında toplamaktadırlar.[57]

Gökalp, kültür ve medeniyet ayrımını yaparken, yalnızca yıkılan imparatorluğun yerine kurulmakta olan millî devletin kültürel temelini oluşturmayı değil, aynı zamanda Avrupa'nın üstünlüğü karşısında hem Avrupa gibi olma isteğini hem de millî benliği koruma ihtiyacını giderecek bir kavramsallaştırmayı amaçlamıştır.[58]

Heyd, Gökalp'in kültür ve medeniyet ayrımına ilişkin şu eleştirilerde bulunur; Gökalp, milletlerarası değerleri medeniyete, hisleri, hükümleri, mefkûreleri ise harsa dahil etmektedir. Aklı, bilimi, bilgiyi, yöntem ve tekniği medeniyetin bölümleri saymaktadır. Harsın hissi ve subjektif yanı varken, medeniyete ait değerler fikri, objektif ve çok kez maddi bir mahiyet göstermektedir. Kültüre dair unsurlar toplumun belleğinde şekillenir. Oysa medeni değerler bilinçli olarak doğar ve gelişir. Heyd'e göre Gökalp, birçok tarifinde olduğu gibi konuya hissi ve taraflı yaklaşmaktadır. Kültüre, orijinallik, sadelik, tabiîlik, güzellik gibi iyi vasıflar atfederken; medeniyette ise, tam tersine bu vasıfları değerlendirmeye almaz. Bu gayri ilmî davranışının bir sebebi, Gökalp'in akıl yoluyla kabul etmek zorunda kaldığı değerlere ilişkin iç çatışmasını yansıtmaktadır. Bu davranışın diğer bir sebebi de bu kuramı açıklamaya çalıştığı tarihî şartlarda görmek gerekir. Gökalp Türkleri kültür yönünden zengin, medeniyet yönünden eksik görmektedir. Dolayısıyla, kültürün önemine dikkat çekmeye ve vatandaşlarını medeniyetin sakıncaları hakkında uyarmaya çalışmaktadır.[59]

Heyd, Gökalp'in kültür medeniyet ayrımını siyasi bir amaç olarak açıklamaktadır. Medeniyet değerleri, çeşitli kültürlerde ortak unsurlardan başka bir şey değildir biçimindeki tanımlaması Gökalp'i temel teorilerinden birisi olan; *"her millet kendine özgü ve bağımsız kültürünü yer aldığı medeniyet çerçevesinde olduğu gibi korur"* kuramına götürmektedir. Heyd, Gökalp'in milliyetçilik inancı yüzünden medeniyetin millî kültüre olan kesin ve yıkıcı

---

[54] Atatürk'ün Bütün Eserleri, Cilt: 14, s. 41.
[55] Atatürk'ün Okuduğu Kitaplar, Cilt: 5, Anıtkabir Derneği Yayınları, Ankara 2001, s. 306.
[56] Afet İnan, a.g.e., s. 375.
[57] Erol Güngör, Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1990, s. 10-12.
[58] Yılmaz Özakpınar, İnsan Düşüncesinin Boyutları, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2002, s. 234.
[59] Uriel Heyd, Türk Milliyetçiliğinin Temelleri, İlgi Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2010, s. 76.

etkisini görmezlikten geldiğini söyler. Ona göre yeni bir medeniyeti benimseyen bir milletin ana kültürü bazı değişikliklere uğrar. Gökalp, medeniyetin özellikle de modern medeniyetin millî kültürün temellerini sarstığını görmezlikten gelir. Bu da Gökalp'in ilmî objektiflik iddiasıyla bağdaşmamaktadır. Fakat hocası Durkheim farklı düşünmektedir. O, kültürler arasındaki farklılıkları giderme özelliği nedeniyle sık sık çağdaş medeniyetin eşitleme eğiliminden bahsetmektedir. Durkheim kültür-medeniyet ayrımı yapmamaktadır. Her iki kavram *"en yüksek beşerî değerler bütünü"* ya da *"düşünceler, duygular, inançlar ve davranış ilkeleri bütünü"* şeklinde tanımladığı medeniyet kavramını kullanmaktadır.[60] Gökalp'te kültür yaratıcısı olan toplum, Durkheim'de medeniyetin kaynağı ve koruyucusu olarak tanımlanır.[61]

Emre Kongar' göreyse; Gökalp'in en zayıf kaldığı konu kültür-medeniyet ayrımıdır. Kültür ve medeniyet maddî araçlardan ve manevî değerlerden oluşur. Maddî araçlarla, manevî değerler arasında da çok yoğun bir etkileşim vardır. Bir toplumun maddi araçlarının ve manevi değerlerinin toplamı o toplumun kültürünü ya da medeniyetini oluşturur. İki farklı toplumun etkileşimi, yalnızca manevi değerlere ya da maddi araç-gereçlerin alışverişine özgü olabilir. Başka bir ifadeyle, bir toplum başka bir toplumdan yalnızca 'din' veya 'teknik' almaz, etkileşim başlayınca bu günlük yaşamın bütün alanlarını kapsayacaktır. Kongar'a göre; Gökalp'in batı medeniyetinin bilimini, tekniğini, aklını alıp, öteki hars alanlarını millî kültürün özgün öğeleriyle doldurma önerisi olanaklı değildir. Doğrusu, tüm yaşam alanlarında etkileşimin gerçekleştirilmesi ve yeni birleşimlere varılmasıdır.[62]

Yılmaz Özakpınar'a göre; Gökalp medeniyeti akıl ve metoda, kültürü ise duygulara indirgemektedir. Kültürü bizim millî benliğimiz olarak gördüğü için de onun değişmeyeceğini savunmaktadır. Başka bir deyişle, sosyal kurumların duygu öğesinin değişmeden kalacağını, akıl ve metot öğesinin Avrupa medeniyetinden alınarak yerli kültürdeki duygu ögesine monte edileceğini söylemektedir. Bu açıdan bakıldığında başka bir medeniyetin akıl ve metot ögesinin yerli kültürün duygu ögesine sorun çıkarmadan nasıl monte edilebileceği bir tartışma konusudur. Bütün kültür oluşumlarında akıl ve duygu birlikte çalışır. Yapılan işin niteliğine göre sırf aklın ya da duygunun ürünü olan hiçbir kültür öğesi yoktur. Bireysel irade ve metot ürünü ya da kendiliğinden doğal olarak meydana gelen bütün eser ve eylemler kültür öğesidir. Bunların bir kısmına kültür, bir kısmına medeniyet demek sadece karışıklığa neden olmaktadır.[63]

Hilmi Ziya Ülken ise; Gökalp'in kültür-medeniyet ayrımını madde (muhteva) ve şekil olarak iki temele dayandırmaktadır. Ülken'e göre; her şeyi Batı'da görmek yanlıştır, çünkü kişiliğimiz kaybolabilir ve bununla birlikte millî şuurun kendi içine kapanması da medeniyet bağlantısının kesilmesine sebep olur. Gökalp kültür-medeniyet ikiliğini sonuna kadar götürmek için bazı zorlamalara da razı olmaktadır. Sözgelimi, felsefeyi kültüre mal ederken, yöntem ister istemez medeniyette kalmaktadır. Eleştirisine devam eden Ülken *"(...) Her kültürün meydana gelmiş eserleri (Gökalp'in kendi deyimiyle 'yaratılmış aklı') artık yaratılmış olan ve statik olan medeniyettir. Kültür 'üretim', medeniyet 'ürün'dür. Bunun için medeniyet kolay alınır, her yere sokulur. Fakat bu ortak yaratılışa katılmadıkça, yaratıcı olmadıkça kültür meydana gelemez. Gökalp Türk Medeniyeti Tarihi eserinde bu ikiliği kaldırmıştır. Çünkü orada Türk kültürünün tarih boyunca meydana getirdiği ürünler üzerinde düşünüyor. Şu hâlde çağdaş tekniği almak ve zihniyette, ruhta millî kalmak değil, bütün olarak çağdaş olmak, ruhta, zihniyette çağdaş olarak kültürü yaratıcı hale getirmekten söz edilebilir"* demiştir.[64]

---

[60] Uriel Heyd, a.g.e, s. 78.
[61] Orhan Türkdoğan, a.g.e., s. 36-37.
[62] Emre Kongar, a.g.e., s. 65-66.
[63] Yılmaz Özakpınar, a.g.e., s. 240-241, 246-247.
[64] Hilmi Ziya Ülken, Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi, Ülken yayınları, İstanbul 2005, s. 326-327.

Cevat Özyurt'a göre, Gökalp'in medeniyet anlayışı konjonktürel bir değişim göstermektedir. Gökalp'in düşüncesinde temel sorun 'milletleşme'dir. Medeniyet kavramını milletleşme sorununa bağlı olarak ele almıştır. Gökalp'in medeniyete dair görüşlerini sınırları çok belirgin olmamakla birlikte üç döneme ayırmak mümkündür. İlk dönemde, Osmanlı Devleti'nin bekası için Osmanlı milliyetçiliğini gerekli görmüştür. Osmanlı'nın Doğu ve Batı medeniyetlerini sentezleyerek yeni bir medeniyet kurması gerektiğini savunmuştur. Daha sonra devletin bekasını ancak Türklük ruhunun canlanmasına bağlı olduğunu görür. Çünkü, her milletin farklı bir medeniyeti olduğundan, Osmanlı Avrupa medeniyetlerinden biri yerine kendi benliğinden bir medeniyet meydana getirmelidir. Son dönemde ise; Yeni Türk devletinin güçlendirecek millî değerlerin ve Türklük anlayışının ne olması gerektiği üzerinde durmuştur. Kültürün milletlerarası bölümüne *'medeniyet'*, millete ait bölümüne de *'hars'* adını vererek, millet ile milletlerarası toplumsal ilişkileri uzlaştırmaya çalışmıştır. Günümüzde Gökalp'in medeniyet hakkında bilinen görüşleri daha çok bu son döneme aittir.[65]

Atatürk 1923 yılında Gökalp'i Halk Fırkası'nın programını[66]hazırlamakla görevlendirmiştir.[67] Gökalp Türk milletinin mefkûresini köken olarak halkta, simge olarak da Atatürk'te görüyordu. *"Bir milletin yeni mefkûresi doğunca, bu mefkûreye timsal olacak bütün müesseseler ve şahıslar kıymet bulmaya başlar. Mesela, Türklük mefkûresi doğunca, en büyük kıymet onun timsali olan halka ait oldu. Halk lisanı, halk vezni, halk musikisi, halk edebiyatı, Türkçe hutbe gibi Türklüğünü muhafaza etmiş müesseseler kıymet buldular. Şahsi olarak da Türkçülüğü şeniyet sahasına çıkaran Gazi Paşa Hazretleri, en büyük şan ve şerefin tecelligâhı oldu."*[68] Yukarıdaki ifadelerden anlaşıldığı gibi; Ziya Gökalp milleti ve millî kültürü tek sosyolojik gerçeklik olarak kabul etmiş ve Mustafa Kemal'i milletin ideallerini temsil eden eylem adamı olarak görmüştür. Gökalp'in toplum felsefesi, millî kültürün yok edilemez gerçekliği ve millî kültürü millî örf ve âdetlerin oluşturduğu tezine dayanmaktadır. Bu sebeple, kanunla yapılan inkılâplara toplumun direnç göstereceğini düşünmüştür. Kültürün devamlılığı savunarak değişmenin bir sosyolojik sürece bağımlı olduğu noktası üzerinde durmuştur. Halil İnalcık'a göre; konu sosyal değişmeye gelince, kültür ve medeniyet ayrılığını kabul etmeyen ve yukarıdan kanunlarla hızlı batılılaşma gereğine inanan Atatürk ile Gökalp arasında fikir ayrılığı olmuştur. [69]

Niyazi Berkes, fikir ikiliğinin sadece bu konuda değil bütün inkılâplarda yaşandığını ifade etmektedir. Esas kırılma medeni kanun görüşmelerinde kendini göstermiştir. Kurulan komisyon İsviçre Medeni kanununun model olarak alınması kararına rağmen; Gökalp'in hars ideolojisine uyarak tasarı hazırlamıştır. Komisyon Türk harsına uygun diye Hanefi, Şafi ve bir kısım Maliki fıkıh okullarının bir karmasını yaratmışlardı. Bazı hükümler Cevdet Paşa'nın Mecelle'sinden beri gerideydi. Berkes'e göre; Atatürk o zamandan itibaren hars kavramının arkasında uluslaşmaya aykırı bir şeyler olduğunu anladı ve bunu önledi. Bununla birlikte Berkes; bu tür ikiliklerin normal olduğunu, Gökalp'in bağımsızlığını bir savaşla

---

[65] Cevat Özyurt, "Milletleşme Sürecinde Ziya Gökalp'in Medeniyet Anlayışı", Doğu Batı Düşünce Dergisi, Sayı: 31, 2005, s. 179-198.

[66] Atatürk, 8 Nisan 1923'te Müdafaa-i Hukuk Fırkası'nın Dokuz Umde Beyannamesi'ni kabul etmiştir. Bu Dokuz İlke; Millî Egemenlik, TBMM'nin Yetkileri, Adli Reform, Vergi Reformu, Banka Reformu, Demiryolları Yapımı, Eğitim Kurumlarında Birlik, Askerlik Süresinin Kısaltılması, Memleketin İmarıdır. Ziya Gökalp'in Dokuz Umde'ye katkısı büyüktür. İlkeleri açıklamak amacıyla "Doğru Yol" başlığıyla bir kitapçık yayınlamıştır. Ergun Sav, Atatürk ve İki Büyük Türk Düşünürü Namık Kemal- Ziya Gökalp, Bilgi Yayınevi, İstanbul 2001, s. 29.

[67] Atatürk Anadolu'ya geçtiğinde Gökalp, Malta'da sürgünde bulunmaktaydı. Gökalp, Mustafa Kemal Paşa'nın başlattığı Anadolu hareketinin başarısına inanmış, 1923 yılında Atatürk'ün davetini kabul ederek Ankara'ya gitmiştir. Ergun Sav, a.g.e, s. 22-23.

[68] Ziya Gökalp, Makaleler IV, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1977, s. 53-54.

[69] Halil İnalcık, a.g.e., s. 185.

kazanmış bir millet içinde değil, bir imparatorluğun çöküş dönemi içinde yaşadığını ve döneminin pek çok aydını gibi çöküşü durdurmak için çıkar bir yol aradığını unutmamak gerektiğini vurgulamıştır. [70]

Emre Kongar ise, farklı bir değerlendirmeyle Atatürk-Gökalp etkileşimine önem vermektedir. Gökalp Türk milliyetçiliğinin geliştirilmesinde Atatürk'ün eylemine büyük katkılarda bulunmuştur. Eğer Gökalp bir süre daha yaşasaydı,[71] Türk inkılâbının daha sağlam temellere oturması için çalışacaktı. Millî mücadeleden sonra tüm düşüncelerini, yeni kurulan düzen çerçevesinde gözden geçirmeye ve yenilemeye başlamıştır. Gökalp'in her zaman önceliği milletin kurtulmasıydı ve bütün çalışmaları bu amaca yöneliktir. Turancılıktan yola çıkıp, millî bilinç kavramında karar kılmasının sebebi de kurtuluşu burada görmesiydi.[72]

Sonuç

Ziya Gökalp kültür ve medeniyet ayrımı yapan sosyologlardandır. Kültürün millete özgü olduğunu ifade ederek, bir milletin din, dil, ahlâk, hukuk, akıl, estetik, güzel sanatlar, ekonomi ve teknikle ilgili yaşayışlarının uyumlu bir bütünü olarak görmüştür. Medeniyeti ise bireylerin iradî olarak yaptıkları davranışların sonucu olarak vurgulamıştır. Hukuk, güzel sanatlar, iktisat ve pozitif bilimle ilgili bilgiler yöntem ve irade ile ilgili şeylerdir. Bir medeniyetin ilmî kavramları halktan halka geçerek tüm insanlığı içine alır. Gökalp'e göre; medeniyete ait kavramlar bir milletin kültürüne gerçek anlamda uyum sağlayabilirse millî kültürün öğeleri haline gelebilirler. Atatürk ise kültür-medeniyet ayrımına karşıdır. Kültürü toplumun devlet hayatında, düşünce hayatında ve ekonomik hayatta yapabileceklerinin toplu sonucu olarak tanımlamaktadır. O'na göre; yüksek bir kültür, onun sahibi olan millette kalmaz diğer milletlere de tesir eder. Bazı milletler yüksek ve yaygın kültürü medeniyet olarak tanımlamaktadırlar. Gökalp zamanla medeniyet tarifini genişletmiş kültür tarifine yakın bir anlayışı benimsemiştir. Kültürün milletlerarası bölümüne *'medeniyet'*, millete ait bölümüne de *'hars'* adını vererek, millet ile milletlerarası toplumsal ilişkileri uzlaştırmaya çalışmıştır. Gökalp Fransızca *culture* kelimesinin iki anlamı olduğunu, birinci anlamı karşılamak için *hars,* ikinci anlamını karşılamak için ise *tezhib* kelimesini kullanmaktadır. Hars *millî*, tezhib *milletlerarası*dır. Gökalp Tezhibi yalnız yüksek tahsil görmüş görmüş aydınlara mahsus saymaktadır. Aydınlar milletlerarası temas ile kazandıkları değerlerle millî kültür ve medeniyet arasındaki uyumu sağlamaktadırlar. *Tezhib* millî kültüre bağlı olmak kaydıyla medeniyet unsurlarının halka yayılmasında etkili rol oynamaktadır. Atatürk'ün *harâset-i fikriyye* kavramı ise Gökalp'in *tezhib* olarak adlandırdığı kültür tanımına yakın bir anlam taşımaktadır. Atatürk bilim, teknolojiye ve diğer kültür öğelerine toptan *harâset-i fikriyye* adını vermiş ve onu entelektüel kültür terimine karşılık tutmuştur. *Harâset-i fikriyye* kavramı; entelektüel kültür, tarih bilinci ve bilgisiyle temellendirilmiş ortak payda demektir. Atatürk entelektüel kültürde diğer kültürlerle teması zarurî saymıştır. Millî kültürümüze sahip çıkmak ilerlemeye engel olmaz, uluslararası kültürle yakınlık kurulmasını sağlar. Bununla birlikte Gökalp kültürün statik olduğunu ve dış etkilerden korunması gerektiğini düşünür. Atatürk ise; dinamik kültürden yana olup millî kültür özelliklerimizin gelişmesinden yanadır. Atatürk'ün kültür ve medeniyet ayrımı yapmamasının temelinde Osmanlı'dan miras kalan kültür ikiliği yatmaktadır. Kültür ikiliği çağdaşlaşmanın önündeki en önemli handikaplardan biridir. Atatürk kültür ikiliğini ortadan kaldırarak özellikle hukuk, eğitim, kültür gibi alanlarda çağdaşlaşmanın hız kazanmasını sağlamıştır. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde Ziya Gökalp ve onun düşünen gibi aydınların kültür ve medeniyet ayrımı yapması, örf ve ananelerin medeniyet kavramı içinde öneminin yitirileceğini ve millî

[70] Niyazi Berkes, a.g.e., s. 96-98.
[71] Ziya Gökalp, 25 Ekim 1924'te Cumhuriyet'in ilanından bir yıl sonra ölmüştür.
[72] Emre Kongar, a.g.e., s. 66-68.

kültürün bundan zarar göreceğini endişesidir. Bu nedenle değiştirilmesini istemedikleri değerlere kültür, değiştirilmek istenenlere ise medeniyet adını vermişlerdir.

Ziya Gökalp'in her zaman önceliği milletin kurtulmasıydı ve bütün çalışmaları bu amaca yöneliktir. Bu nedenle kültür ve medeniyete dair görüşleri konjonktüre göre farklılık göstermektedir. O'un fikirleri Osmanlı'dan Cumhuriyete geçiş döneminde yöneticilere ve aydınlara yol göstermiştir. Atatürk ise kültürü bir bütün olarak tanımlamış, bütün öğelerine ayrı ayrı özen göstermiştir. Kültür öğeleri kendini yenilerken *"millî"*lik vasfını asla yitirmemek zorundadır. Böylelikle millî kültür çağdaş uygarlık düzeyinin üzerine çıkacak ve uluslararası alanda kendini gösterecektir. Uygarlık yolunda başarılı olmak millî kültür vasıflarının korunması ve yükseltilmesiyle mümkündür.

Kaynaklar

Yazılı Kaynaklar

Atatürk'ün Bütün Eserleri, Kaynak Yayınları, İstanbul 2016.

Atatürk'ün Kültür ve Medeniyet Konusundaki Sözleri, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1990.

Atatürk'ün Okuduğu Kitaplar, Anıtkabir Derneği Yayınları, Ankara 2001.

Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri (Bugünkü Dille), Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara 2006.

BERBER, Şarika Gedikli, "Atatürk'ün Milli Medeniyet Ufku", Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi, Cilt:1, Sayı:4, 2009, s. 155-166.

BERKES, Niyazi, Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler, Kaynak Yayınları, İstanbul 2002.

ÇELİK, Celaleddin, "Gökalp'in Bir Değişim Dinamiği Olarak Kültür-Medeniyet Teorisi", Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 21, 2006, s. 43-63.

DEMİRKAN, Selâhaddin, Bir Milletin Yarattığı Lider Mustafa Kemâl Atatürk, Belge Yayınları, İstanbul 1972.

DÖNMEZER, Sulhi, "Çağdaşlaşma Uygarlık ve Türk-Toplumu", Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, Sayı: 31, Ankara 1995, s. 5-19.

FINDIKOĞLU, Ziyaeddin Fahri, "Kültüre Dair", Türk Yurdu, Sayı: 253, Şubat 1956, s. 571-574.

GÜNGÖR, Erol, Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1990.

HEYD, Uriel, Türk Millîyetçiliğinin Temelleri, İlgi Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2010.

İLHAN, Suat, "Atatürkçülük Kültür Unsurlarımızdan Birisidir", Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 18, 1990, s. 459-471.

İNALCIK, Halil, Atatürk ve Demokratik Türkiye, Kırmızı Yayınları, İstanbul 2007.

İNAN, Afet, Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008.

KAPLAN, Mehmet, "Kültür ve Kültürü Meydana Getiren Unsurlar", Türk Kültür ve Medeniyeti, Atatürk Üniversitesi Türk Kültür ve Medeniyeti Araştırma Enstitüsü Deneme Yayınları, Ankara 1976, s. 53-80.

KAYNAR, Reşat, "Atatürk'ün Kültür ve Eğitim Anlayışı", Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, Cilt: II, Sayı: 6, Ankara 1986, s. 579-583.

KONGAR, Emre, Kültür Üzerine, Remzi Kitabevi, İstanbul 2005.

KONGAR, Emre, Türk Toplum Bilimcileri I, Remzi Kitabevi, İstanbul 2003.

KÜYEL, Mübahat Türker, "Kültür ve Medeniyet Varlıklarının Korunması Dünyaya Açılmaya Engel Olur mu?", Millî Kültür, Sayı: 69, 1990, s. 4-9.

MUMCU, Ahmet, "Atatürk'ün Kültür Anlayışında Hukukun Yeri", Belgelerle Türk Tarihi, Sayı: 58, 2001, s. 25-33.

ORTAYLI, İlber, Gazi Mustafa Kemal Atatürk, Kronik Kitap, İstanbul 2018.

ÖZAKPINAR, Yılmaz, İnsan Düşüncesinin Boyutları, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2002.

ÖZYURT, Cevat, "Milletleşme Sürecinde Ziya Gökalp'in Medeniyet Anlayışı", Doğu Batı Düşünce Dergisi, Sayı: 31, 2005, s. 179-198.

PARLA, Taha, Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye'de Korporatizm, Deniz Yayınları, İstanbul 2009.

SAV, Ergun, Atatürk ve İki Büyük Türk Düşünürü Namık Kemal- Ziya Gökalp, Bilgi Yayınevi, İstanbul 2001.

SAYILI, Aydın, "Atatürk ve Millî Kültür", Millî Kültür Unsurlarımız Üzerinde Genel Görüşler, Ankara 1990, s. 2-8.
SAYILI, Aydın, "Atatürk ve Milli Kültürümüz", Erdem, Cilt: 6, sayı 17, Ankara 1990, s. 325-349.
SAYILI, Aydın, "Atatürk ve Milli Kültürümüzün Temel Unsurlarından Bilim ile Entelektüel Kültür ve Teknoloji", Erdem, Cilt: 3, sayı: 9, Ankara 1987, s. 609-672.
TEZCAN, Mahmut, Atatürk ve Eğitim Bilimleri, Anı Yayıncılık, Ankara 2000.
TURAL, Sadık, "Kültürel Kimlik Kavramı", Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, Cilt: X, Sayı: 29, Ankara 1994, s. 497-501.
TURAN, Şerafettin, Mustafa Kemal Atatürk, Bilgi Yayınevi, İstanbul 2017.
TURAN, Şerafettin, Türk Kültür Tarihi, Bilgi Yayınevi, Ankara 2014.
TÜRKDOĞAN, Orhan, Ziya Gökalp ve Sosyolojik Düşünce Sistemi, Çizgi Kitabevi, Konya 2015.
ÜLKEN, Hilmi Ziya, Millet ve Tarih Şuuru, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016.
ÜLKEN, Hilmi Ziya, Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi, Ülken yayınları, İstanbul 2005.
YAMANER, Şerafettin, Atatürk Öncesi ve Sonrası Kültürel Değişim, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul 1999.
YILDIRIM, Ayşe, "Ziya Gökalp'te Toplumsal Değişme: Kültür-Uygarlık Tezi", Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 9, 2013, s. 1-20.
Ziya Gökalp, Makaleler IV, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1977.
Ziya Gökalp, Makaleler IX, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1980.
Ziya Gökalp, Türk Medeniyeti Tarihi, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2015.
Ziya Gökalp, Türkçülüğün Esasları, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1976.
Ziya Gökalp, Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak, Akçağ Yayınları, Ankara 2006.

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":
Etik Kurul Belgesi/*Ethics Committee Approval:* Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir./*Article does not require an Ethics Committee Approval.*
Çıkar Çatışması Beyanı/*Declaration of Conflicting Interests*: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*
Yazarın Notu / *Author's Note.* Bu makale, Prof. Dr. Şerafettin Can Erdem danışmanlığında yürütülen "Atatürk'ün Fikrî Altyapısının Türk İnkılâbına Etkileri" adlı doktora tezinden türetilmiştir./ *This article is derived from his PhD dissertation entitled "The Effects of Atatürk's Intellectual Infrastructure on the Turkish Revolution", conducted under the supervision of Prof. Dr. Şerafettin Can Erdem.*

Türklük Araştırmaları Dergisi • Journal of International Turkic Research (INTURE) 2024; 3(1): 31-77
ISSN: 2651-4257
DOI: http://dx.doi.org/10.29228/inture.10 **Araştırma Makalesi**/*Research Article*

İSLÎMÎ / RÛMÎ VE HATÂYÎ MOTİFİNİN KÖKEN MESELESİ: TİMÛRÎ TEZYÎNÂT ÜSLÛBUNUN OSMANLI SANATINA YANSIMALARI VE İSTANBUL ÜSLÛBUNUN TEŞEKKÜLÜ

♦

REFLECTIONS OF TIMURID ORNAMENTATION STYLE ON OTTOMAN ART: THE ORIGIN OF THE RUMI/ESLIMI AND KHATAİ MOTIF AND THE FORMATION OF THE ISTANBUL STYLE

Aziz DOĞANAY*-Merve AKYÜZ**

Öz

Timur'un cihan hâkimiyeti kurma siyaseti neticesinde savaştığı toplumların âlim ve sanatkârlarını Semerkand'a getirmesi ile Timûrîler (*Gūrkāniyān*), Türkistan'da sanat üslûbunun ve bilhassa bezeme sanatlarının önemli temsilcileri arasında adından söz ettirmişlerdir. Osmanlı Devleti ile Timurlu Devleti arasında gerçekleşen etkileşim Türk bezeme sanatlarının inkişâfını sağlayan önemli bir sâik olmuştur. Bugüne kadar yürütülen çalışmalarda Timurlu sanatına ait nakış üslûpları daha çok Türkiye müze ve kütüphanelerinde mahfuz yazma eserler üzerinden incelenmiştir. Dönemin mimarî tezyînâtı ve kâşî bezemeleri ise daha çok malzeme ve teknik hususiyetleri bakımından ele alınmıştır. Konuyla ilgili yapılan araştırmaların akademik dili, Türkistan gibi bu sanatlara beşiklik etmiş bir coğrafyanın dil mirası görmezden gelinerek Batı kökenli terimler ve yakıştırmalara teslim olmuştur. Bu çalışmada Timur dönemi mimarî tezyînâtının yaygın unsurlarından kâşîler, malzeme ve teknik hususiyetlerinden ziyade, bezemeleri meydana getiren nakış, tertip ve üslûpları yönüyle ele alınmıştır. Bunun için ana kaynak sayılan Şâh-ı Zinde yapıları ile Osmanlının erken devir mimarîsinden seçilen bazı örnekler karşılaştırılmıştır. Bazı nakışların köken araştırmalarının da yapıldığı çalışmamızın sonucunda Türkistan ve Anadolu'dan beslenen kapsayıcı bir yaklaşımla, ortak bir ıstılah değerlendirmesi yapılmış, yeni terimler tespit edilmiş ve iki çağdaş devlet arasındaki ortak mirasa dikkat çekilmiştir. Selçuklular döneminde görülmeyip erken devir Osmanlı mimarî tezyînâtında görülen çiçekli nebâtî nakışların Timur dönemi mimarî bezemeleri ile benzer niteliklerde olması; bir hat üzerinde ilerleyen yaprak, tomurcuk ve çiçek gibi tüm unsurlarıyla teşekkül etmiş hatâyî üslûbu nakışların Anadolu'daki ilk örneklerinin XIV. yüzyıl Timûrî bezeme sanatı ile benzerliği; Osmanlı sanatında çoğunlukla erken devir mimarî bezemelerinde karşılaştığımız, günümüzde hâlâ Özbekistan'da sıkça kullanılan nakış tarhlarının sınırlayıcı desenleri *(tenab/tınâb)*, etkileşimin bariz göstergelerindendir. Çift yönlü olduğunu düşündüğümüz bu etkileşimin devamında, Türkistan ve Anadolu arasındaki sanat bağını kuran bazı sanatkârların veya bunların talebelerinin, Fetih'ten sonra İstanbul'a gelmeleri neticesinde nebâtî motif ve üslûplar Osmanlı saray nakkaşhânesinde gelişerek kemâle ermiştir. Bu çalışmada, örnekler üzerinde izlenen değişime bakılarak, Türk tezyînâtının klasik çağında görülen nebâtî motif dağarcığı ve sanat yaklaşımlarının saray nakkaşhanesinde gösterdiği tekâmül neticesinde yepyeni bir tarz/üslûp kazandığı, bu yeni üslûbun artık ***Tarz-ı İstanbul*** veya ***İstanbul Üslûbu*** olarak anılması gerektiği katiyetle teyid edilmiştir. Zira günümüzde bile Türkistan'daki sanatkârlar, Timur devrini esas alarak Osmanlı sarayında gelişen üslûba bigâne kalmışlardır. Hıtâ'dan doğduğuna inanılan çiçekli nebâtî bezeme üslûbu İstanbul'da zirveye ulaşmış ve İstanbul'un zevk-i selimine ve rengine bürünmüştür.

Anahtar Kelimeler: Şâh-ı Zinde, İslîmî, Rûmî, Hendese, Hatâyî, İstanbul Üslûbu, Hayvanî Üslûp, Hattî üslûp, Nebâtî üslûp, Bulut.

Abstract

As a result of Timur's policy of establishing world domination, he brought the scholars and artists of the societies he fought to Samarkand, and the Timurids (Gūrkāniyān) made a name for themselves among the important representatives of the artistic style and especially the decorative arts in Turkestan. The interaction between the Ottoman Empire and the Timurid State was an important motivation for the development of Turkish decorative arts. In the studies carried out so far, the ornamentation styles of Timurid art have been

* Prof. Dr., Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk-İslâm Sanatları Tarihi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi, (azidoganay@marmara.edu.tr), ORCID ID: 0000-0003-0898-7447

** M. A., Marmara Üniversitesi Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Sanatları ve Tarihi Anabilim Dalı, (merve.akyuz1453@gmail.com), ORCID ID: 0000-0002-0076-1673

This article was checked by intihal.net.
Makale Gönderim Tarihi: 04. 04. 2024
Makale Kabul Tarihi: 30.05.2024

examined mostly through manuscripts preserved in Turkish museums and libraries. The architectural decorations and tile decorations of the period are discussed mostly in terms of their material and technical characteristics. The academic language of research on the subject has surrendered to Western-origin terms and epithets, ignoring the linguistic heritage of a geography like Turkestan, which has been the cradle of these arts. In this study, tiles, one of the common elements of the Timurid period architectural decoration, are discussed in terms of the motifs, arrangements and styles that make up the decorations, rather than their material and technical characteristics. For this purpose, the structures of Shah-i Zinda, which are considered the main source, were compared with some examples selected from the early period architecture of the Ottoman Empire. As a result of our study, which also included the origin research of some motifs, a common terminology evaluation was made, new terms were identified, and attention was drawn to the common heritage between the two contemporary states, with a comprehensive approach inspired by Turkestan and Anatolia. Floral vegetable embroidery, which was not seen in the Seljuk period but was seen in the early Ottoman architectural decorations, has similar qualities to the architectural decorations of the Timurid period; The first examples of hatayi style ornamentation in Anatolia, which consists of all elements such as leaves, buds and flowers moving on a line, date back to the 14th century. Its similarity with the 16th century Timurid decorative art; The limiting patterns of ornamentation beds (tanab), which we mostly encounter in early period architectural decorations in Ottoman art and are still frequently used in Uzbekistan today, are obvious indicators of interaction. In the continuation of this interaction, which we think is two-way. As a result of some artists or their students who established the artistic bond between Turkestan and Anatolia, coming to Istanbul after the conquest of Istanbul, vegetable motifs and styles developed and reached perfection in the palace ornamentation studio. In this study, by looking at the change observed on the samples, because even today, the artisans in Turkestan remain ignorant of the style that developed in the Ottoman court based on the Timurid period. The prophetic decoration style, which is believed to have originated from Khitai, reached its peak in Istanbul and took on the taste and colour of Istanbul. They remained indifferent to the style that developed in the Ottoman palace, based on the Timur period. The vegetal decoration style, which is believed to have originated in Khitai, reached its peak in Istanbul and took on the taste and colour of Istanbul.

Keywords: Shah-i Zinda, Eslimi, Rumi, Handasa, Khitai, Istanbul Style, Animal Style, Hatti Style, Vegetable Style, Cloud

Giriş

Bu çalışmada Timûrî tezyînât üslûbunun Osmanlı sanatına yansımaları, Bursa ve İstanbul üslûbunun teşekkülü ve tekâmülü, mimarî tezyînât üzerinden belirlenen bazı örnekler yoluyla ele alınarak tezyînî motiflerin gelişim süreci takip edilecektir. Rûmî / islîmî ve hatâyî motifinin köken meselesi ve tezyînî sanatlar alanındaki ıstılah sorununa tarihî kaynaklardan cevaplar aranacaktır.

Bugün Türkiye'de kullanılan birçok motifin ana yurdu olarak görülen coğrafyada, özellikle Özbekistan'da sanatkârların motiflerimiz hakkında ne söylediğini öğrenmeye çalıştık. Özbekistan sanat tarihi kaynaklarında tezyînî üslûp türleri **nebâtî**, **hendesî**, **hattî**, **hayvanî**, **efsanevî mevcudat** ve **insan motifleri** olmak üzere altı başlık altında toplanmıştır[1]. Ancak bu tasnif, günümüz Özbekistan sınırları içinde ve daha sonra Anadolu'da tarih boyunca kullanılan Türk İslâm sanatına ait tezyînî üslûp ve motiflerin tamamını kapsamadığından, bazı motifleri tanımlamada veya tasnifte yetersiz kalmaktadır. Bu yüzden öncelikli olarak Osmanlı tezyînâtında görülen üslûp ve nakış türlerini yeni bir tasnife tabi tutmak konuyu daha anlaşılır kılacaktadır[2]. Buna göre aşağıdaki tablo ortaya çıkmaktadır:

---

[1] Мадина Саипова, Ўзбекистон Ўрта Аср Меъморий Безакларида Рамзий Ифодаларнинг Ривожланиши, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Taşkent: Ўзбекистон Республикаси Қурилиш Вазирлиги Тошкент Архитектура-Қурилиш Институти, 2021, s. 55-67, 157-158; А.С. Уролов-И.Т. Махматкулов, Ўзбекистоннинг Утмишдаги Тасаввуф Масканлари-Хонакохлар Архитектураси, Taşkent: Ёшдар Матбуоти, 2021, s. 152; Caidahbar Cabitovich Bulatov ile yapılan yüz yüze görüşmeden, Taşkent, 22.09.2021, (Ses kayıtları arşivimizde mevcuttur).

[2] Arseven, Türk tezyinatında kullanılan desenleri, İptidâî, Remzî, İdeografik, Hayvânî şekilli, Hendesî şekilli, Mücerret şekilli, Nebât şekilli ve Avrupâî olmak üzere sekiz grupta değerlendirmiştir. Celal Esad Arseven, "Bezeme", Sanat Ansiklopedisi, C. I, MEB, İstanbul 1983, s. 239-240; Biral ve Derman ise Türk tezyini

A) Hattî (Yazı, Hendese ve Tenab/Tınâb)
B) Nebâtî (İslîmî/Rûmî, Hatâyî, Şukûfe, Siyahkalem, Saz Kolu veya Tarz-ı İstanbul)
C) Hayvanî (Hayvan, İnsan, Melek ve Efsanevî Figürler, Benek ve Pelengî, Vakvak)
D) Bulut (İslîmî -i ebrî ve İslîmî -i mârî)
E) Remzî (Güneş, Ay, Yıldız, Kandil, Bûte, Tamga ve Alâmetler)
F) Mimarî ile ilgili şekiller ve eşya resimleri (Takça, Sütunçe vs.)
G) Üslûplar arasında geçişkenlik gösteren kararsız üslûplar (İslîmî ve Vakvakî üslûplar gibi)

Biz bu çalışmamızda sınırları zorlayarak makale boyutlarını aşmamak için yalnızca ilk iki madde üzerinde yoğunlaşacağız.

Erken ve klasik devir Türk tezyînâtında görülen üslûpların yedi ana grupta ele alınması, tarihî süreçteki Türk bezeme motiflerini tasnif bakımından daha kapsayıcı olacaktır. Fars müelliflerinden Mir Münşî oğlu Kadı Ahmed "Gülistân-ı Hüner" başlığını taşıyan 1606 tarihli hattatlar ve nakkaşlar risalesinde Fars sanatında görülen yedi üslûptan söz etmektedir. Bu üslûplar: İslîmî, hatâyî, firengî, fisâlî/fassalî, ebrî, akrah ve selâmî üslûplarıdır[3]. Başka bir yayında da üslûp ve kompozisyonlar فصّالی، گره، ابر (ابرک)، ختایی، اسلیمی، ترنج، شمسه، شرفه، واگیره، لچکی şeklinde sıralanmıştır[4]. Her iki tasnifte de rûmîden söz edilmeyip bunun yerine *islîmî* tabiri kullanılmıştır.

XIV. yüzyıl Timur dönemi tezyînâtı ile erken devir Osmanlı tezyînâtı arasındaki etkileşim bu motif terkiplerinden bilhassa nebâtî üslûp üzerinden daha kolaylıkla takip edilebilmektedir. Biz bu çalışmada örneklerimizi daha çok nebâtî üslûplar üzerinden detaylandırmaya çalıştık. Zira Özbekler bugün Türkiye'de hatâyî ve rûmî olarak tanınan iki ayrı üslûbun her ikisinin de nebâtî kökenli olduğunu düşündükleri için aralarında bir fark gözetmeyip adına doğrudan *islîmî* demektedirler[5].

Çalışmamızı, Timur dönemi mimarî tezyînât özelliklerini yeterince ve doğru bir şekilde yansıttığı düşünülen[6] Şâh-ı Zinde yapıları üzerinden yürüttük[7]. Bu yapılar; Timur'un kız kardeşi adına inşa edilen Şirin Bika Aka Makberesi/Türbesi (1385-86), Timur'un komutanlarından Emirzâde'nin Makberesi (1386) ve Timur'un hanımı adına inşa edilen Tuman Aka Makberesi'dir (1405). Mezkûr yapıların kâşî tezyînâtında kullanılan nebâtî nakışların yansımaları Osmanlı'da en bariz şekilde Bursa Yeşil Camii Külliyesi (1424), Edirne Murâdiye Camii (1435-36) ve İstanbul Sırçalı Köşk'te (1472) takip edilebilmektedir.

---

sanatlarında motifleri Yaprak, Penç, Hatayî, Goncagül, Yarı Üslûplaştırılmış Çiçekler, Hayvan Motifleri, Bulut, Çintamâni, Münhanî ve Rûmî başlıkları altında toplamıştır. İnci Ayan Birol-Çiçek Derman, Türk Tezyînî San'atlarında Motifler, İstanbul: Kubbealtı, 2019, s. 3.

[3]Vladimir Minorsky, Calligraphers and Painters: A Treatise by Qādī Ahmad, Son of Mīr-Munshī (circa A.H.1015/A.D. 1606), s. 178.

[4] İslîmî: Rûmî, Hatâî: Hatâyî, Ebr/ebrek: Bulut, Girih: Geçme, Fassâlî:?, Toranc: Madalyon, Şemse: Şemse, Şerefe: Serlavha, Vâgirih: Ulama, Laçekî: Köşebent). https://seeiran.ir/هنر-تذهیب-و-تشعیر/

[5] Саидахбор Булатов - Мохина Олимовна Аширова, Амалий Санат Қисқача Луғаты, ГСП, Тошкент 1992, s.19-20; Бахром Воссикович Нигмонов, Нақш Композицияси, MChJ, Taşkent 2019, s. 62; Komiljon G`ulomov, "Amalıy San'at", O`quv Qo`llanma, O`Zbekıston Respublıkası Olıy va O`rta Maxsus Ta'lım Vazırlıgı, Toshkent 2007, s. 15.

[6] Н. Б. Немцева, Шахи Зинда, Мага Босма, Semerkand 2019, s. 20-29.

[7] Semerkand'da Hz. Peygamber'in amcaoğlu Kusem b. Abbas'ın türbesi merkez alınarak oluşturulmuş, XI-XIX. yüzyıllar arası inşa edilmiş türbe, mescit ve medreselerden müteşekkil yapılar topluluğu. Yapıların çoğunluğu XIV-XV. yüzyıl Timur dönemine aittir. Ayrıntılı bilgi için bk. Engin Bektaş, "Şâh-ı Zinde", DİA, c. XXXVIII, TDV, İstanbul 2010, s. 267-269; Merve Akyüz, Şâh-ı Zinde Yapılarından Şirin Bika Aka, Tuman Aka ve Emirzade Makberelerinde Kâşî/Çini Tezyinatı ve Osmanlı Sanatına Yansımaları, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2023, s. 11-43.

A. Hattî Üslûp (Yazı, Hendese ve Tenab/Tınâb)

1. Yazı

"*Nûn, And olsun kaleme ve satır satır yazdıklarına ki…*"[8] âyet-i kerîmesiyle başlayan Kalem Sûresi'nde kalem ve yazı üzerine yemin edilmesi ve nâzil olan ilk âyetin "*Oku*" emri olması nedeniyle; yazının İslâm dinindeki yeri Allah kelâmını yüceltmeye hizmet etmesi bakımından da oldukça önemlidir. İslâm öncesinde Hicaz'a Nabat bölgesinden gelen iptidaî Arap yazısı, bilhassa Hicret'ten sonra zamanla gelişerek İslâmî hüviyet kazanmıştır. Yazıda imlânın yanı sıra harf bünyeleri, ölçü ve nispetleri gelişmiş, ihtiyaca binaen bazı yeni yazı türleri ortaya çıkmıştır[9]. Giderek sanat kimliği kazanan yazı, *aklâm-ı sitte* adı altında tevhid edilmiştir[10]. Mimarî tezyînâtta en sık görülen yazı türü ise *ma'kılî* ve *kûfî* ile aklâm-ı sitteden *celî sülüs* ve *celî muhakkak* olmuştur. Zamanla buna *celi ta'lik* yazı da eklenmiştir. Batıdaki ikonografik resimlere mukabil İslâm sanatında yazı ve sembolik anlatım gücü yüksek olan hattî tezyînât mânâ boyutuyla birlikte mimarîde yoğunlukla kapı, mihrab, kubbe, kubbe kasnağı, pencere alınlığı ve duvar yüzlerinde görülmektedir.

XV. yüzyıl Timur dönemi özelliklerini yansıtan Şâh-ı Zinde eserlerinin kâşî tezyînâtında yapılan incelemede genellikle *celî sülüs, kûfî, muhakkak* ve *ma'kılî* türlerin kullanıldığı görülmektedir. XIV-XV. yüzyıl Timurlu sanatına ait bu mimarî yapılarda bulunan hattî tezyînât ile XV. yüzyıl erken dönem Osmanlı mimarî yapılarında görülen hattî tezyînâtın özellikleri birbirine benzer niteliklerdedir. Bu benzerlikleri kısaca şu şekilde sıralayabiliriz:

Amudî harfler dönem özelliği niteliğinde yan yana gelecek şekilde kümelenerek istif edilmiştir. Harf bünyelerinin, ölçü ve nispetleri henüz kemâle ermemiştir. Harflerin ve tirfil ve tırnak gibi tefrişât/tezyînât unsurlarının istifinde bazı boşluklar dikkat çekmektedir. Büyükçe yazılan celî yazıların amudî harfleri uzun tutulmakta ve bu yazının arkasında, dikine harflerin boyunu geçmeyecek şekilde, ikinci bir tabaka olarak kûfî yazılar ilerlemektedir[11]. Celî sülüs yazılarda kapalı harflerin içleri bazen zeminden farklı renkte boyanmakta ve harfler birbirlerinin içinden geçebilmektedir. Yazıya hareket kazandıran yâ-yı makûs kullanımı mevcuttur. Kûfî yazıya ilaveten celî sülüs yazıların zemini helezonî dallar üzerinde ilerleyen nebâtî bezemelerle tezyîn edilmiştir. Yazıyla birlikte tezyînâtın gelişimini de bu kitâbelerden izlemek mümkündür (Fot. 01-03).

---

[8] Kur'an-ı Kerim Meâli, (Ed.: Halil Altuntaş- Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı, Ankara 2005, s. 563.
[9] M. Uğur Derman, "Hat", DİA, TDV, İstanbul 1997, s. 427-428.
[10] Ayrıntılı bilgi için bk. Muhittin Serin, Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar, İTO, İstanbul 2003, s. 49-109.
[11] Yaygın tarzı böyle olmakla birlikte İstanbul Sırçalı Köşkte olduğu gibi altta sülüs-üstte muhakkak örneklere de rastlanmaktadır (bk. Fot.2).

Fot. 01 Tuman Aka Makberesi Taçkapı Kuşak Yazısından Bir Detay (1405) (Akyüz)

Fot. 02 İstanbul Sırça Köşk (1472) (Doğanay)

Fot. 03 Şehzâde Mehmed Türbesi (1545) (Doğanay)

2. Hendesî Tezyînât (Girihbend, Irâkî Üslûp)

Türk İslâm sanatında inançları gereği insan ve hayvan figürlerinden uzak duran Müslüman sanatkârlar, düşünce yapılarıyla daha uyumlu bulduğu, bilim ve sanatın inançla bütünleştiği hendesî bezemeyi daha çok benimseyip geliştirdikleri görülmektedir[12]. Bu üslûp Özbek, Fars ve bazı Osmanlı kaynaklarında *girih/geçme-düğüm* olarak adlandırılmıştır[13]. Osmanlı kaynaklarında bir ölçü birimi olarak da kullanılan *girih*[14] terimi yerine bazen geometrik bezemeleri anlatmak için girih yerine *hendese*[15] tabirlerinin kullanıldığı da görülmektedir. Sâî Çelebi'nin kaleme aldığı Mimar Sinan risâlelerinde bir üslûp çeşidi olarak *girih* veya *hendese* yerine *Irâkî* tabiri kullanılmıştır[16]. Yavuz Sultan Selim zamanında yaşayan nakkaşlar arasında, o zamanki Irak topraklarında yer alan Halep'ten gelen **Taceddin Girihbend**'in adının geçmesi tesadüfî değildir[17].

---

[12] Selçuk Mülayim, "Geometrîk Kompozisyonların Çözümlenmesine Bir Yaklaşım (Niğde Sungurbey Camisi Ahşap Kapı Kanatları Üzerine Bir deneme)", Arkeoloji-Sanat Tarihi, Sayı: 1, 1982, s. 51; Aziz Doğanay, "Tezyinat", *DİA*, C. XLI, TDV, İstanbul 2012, s. 82.

[13] Саидахбор Булатов, Ўзбек Халк Амалий Безак Санъати, Мехнат, Тошкент 1991, s. 30, 146-147; Abdulkadir Dündar, "Bir Belgeye Göre Amasya II. Bayezid Külliyesi", *AÜİFD,* Cilt: XLIV, Sayı: 2, 2003, s. 140-151.

[14] Ca'fer Efendi, Risâle-i Mi'mâriyye, (1023/1614), (hlz.: İ. Aydın Yüksel), İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 2005, s. 80.

[15] Makram Haddad, Ebu'l-Vefa'nın "Fîmâ Yahtâcü İleyhi's-Sân'i min A'mâli'l-Hendasati" Kitabının Geometrik Tezyinata Katkısı, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2015, s. 25, 91.

[16] Sâî Mustafa Çelebi, Yapılar Kitabı Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l Ebniye (Mimar Sinan'ın Anıları), (hz.: Hayati Develi), K Kitaplığı, İstanbul 2003, s.167.

[17] Halil Buttanrı, "Fuad Köprülü'nün 'Osmanlılarda Nakış Tarihine Dair' İsimli Beş Makalesi", Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 2, 2001, s. 33. Adı geçen makale içinde (Köprülüzade Mehmed Fuad, "Osmanlılarda Nakış Tarihine Dair 4", İkdâm, 17 Teşrîn-i Sânî 1921, s. 3, sütun. 1-2).

Çizgilerin, çokgenlerin ve yıldızların simetrik birleşiminden oluşan hendesî üslûbun Türk ve İslâm sanatlarında Sâmânîler, Karahânîler ve Selçûkîler dönemi eserlerinde nebâtî bezemeye oranla daha fazla tercih edildiğini görmekteyiz. Zengîler, Eyyûbîler ve Memlûkîlerin de hendesî tezyînât konusunda oldukça başarılı eserler verdiğini belirtmek gerekir. Buna mukabil hatâyî üslûbunun geliştirildiği XV. yüzyıl başı itibarıyla bilhassa Osmanlı sanatında nebâtî bezemenin revaç bulduğu dikkat çekmektedir.

3. Sınırlayıcı Unsurlar (Tenab/Tınâb)

Tenab, Türk Yurdu'nda (Orta Aysa) özellikle Özbekistan'da kullanılan bir uzunluk ölçüsü birimidir. XVII. yüzyılda bu değer yaklaşık 40 cm civarındadır. Türk Yurdu hanlıklarında ekili alanları ölçmek ve sınırlarını belirlemek için de tenab tabiri kullanılmıştır. Bu ölçü 60 x 60 cm'dir. Ayrıca tenab çizgi, iplik veya uzun halat manalarına da gelmektedir[18]. Bir sanat deyimi olarak tenab/tınâb (طناب), desenleri çevreleyen sınır çizgisi veya kompozisyon tertibinde temel unsur olarak kullanılan çizgi, pafta ayırıcı hat manasındadır. Günümüz Türkiye'si yayınlarında bu sınırlayıcı bezeme unsuruna *iplik* denmektedir. Kompozisyon kurgulanırken tenab kullanılacaksa ilk olarak tenab çizilir ve sonrasında nebâtî desenlerin iskelet ve kanaviçeleri oluşturularak motifler yerleştirilir[19]. Tenab sanatkârın tercihine bağlı olarak islîmî, hatâyî ve hatta hendesî üslûplarla da teşekkül ettirilebilir.

Timur dönemi eserlerinde yaygın olarak kullanılan tenabın benzer örnekleri, ilk devir Osmanlı eserlerinde de çokça görülmektedir. Bursa Yeşil Camii (1413-1424) pencere alınlıklarında mermer malzeme üzerinde ve yine Bursa Yeşil Camii dâhilî kâşîlerinde, Bursa Murâdiye Camii (1425-26) pencere alınlıklarında kâşî malzeme üzerinde nebâtî tertiple birlikte gördüğümüz tenab, Edirne Murâdiye Camii mihrab kâşîlerinde ve dahî harem duvarlarının kalemkârî bezemelerinde de örgülü düğüm motifleri biçiminde görülmektedir (Fot. 04-08).

---

[18] З. Т. Исажонов vd., "Таноб", Ўзбекистон Миллий Энциклопедияси, C. VIII, Давлат Илмий Нашриёти, Тошкент 2004, s. 263.

[19] Саидахбор Булатов, a.g..e, s. 55; Саидахбор Булатов - Мохина Олимовна Аширова, "Таноб", Амалий Санат Қисқача Луғаты, s. 34; Саидахбор Булатов, a g.e., s. 55; Merve Akyüz, a.g..t., s. 60.

Fot. 04 Şirin Bika Aka Makberesi Kâşî Bezemelerinde Tenab Örneği (1385) (Akyüz)	**Fot. 05 Tuman Aka Makberesi Kâşî Bezemelerinde Tenab Örneği (1405) (Akyüz)**

Bazı kompozisyonlar sonsuza kadar yayılacak tabiata sahip olsalar bile bütün tertibatın nihayetinde sınırlayıcı bir *cedvel* ve/veya *gîsû* bulunur (Fot. 04, 06). Yazı yahut bezemenin dört bir yanını çevreleyip sınırlandıran farklı kalınlıklarda ya da renklerdeki şeritlere cedvel adı verilirken cedvelden sonra çekilen ince çizgiye günümüz müzehhibleri arasında ve yayınlarda *kuzu* denmektedir. İlmî dayanağı olmayan bu tabir aslında *gîsû* (گیسو)'dan galattır. Şekil itibariyle ince uzun saç teline benzetildiği için *gîsû*[20] adı verilen ince şerit, dilden dile aktarılırken *kuzu* olmuş, bunun yanına son zamanlarda bir de *kurt* eklenince terim asıl bağlamından ve manasından tamamen uzaklaştırılarak, kuzu varsa kurt da vardır düşüncesiyle Ezop masallarına çevrilmiştir.

[20] Ziya Şükûn, Farsça-Türkçe Lügat: Gencine-i Güftar Ferhengi Ziya, C. III, MEB, İstanbul: 1996, s. 1725; Mehmet Kanar, Kanar Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, C. I, Say Yayınları, İstanbul 2009, s. 1078.

Fot. 06 Bursa Yeşil Camii Dahilî Kaşîlerinden Tenab Örneği (1424) (Akyüz)

Fot. 07 Bursa Murâdiye Camii Pencere Alınlığı Kâşî Bezemelerinde Tenab Örneği (1425-26) (Doğanay)

Fot. 08 Edirne Murâdiye Camii Mihrabı Kâşî Bezemelerinde Tenab Örneği (1435-36) (Doğanay)

B. Nebâtî (İslîmî/Rûmî, Hatâyî, Siyahkalem, Şukûfe ve Tarz-ı İstanbul/Saz Kolu)

Özbekistan sanat tarihi kitaplarında bitki kökenli motiflerden oluşan *nebâtî üslûp* karşılığında *osimliksimon* tabiri kullanılmaktadır. *Osimlik* kelimesi büyümek, gelişmek ve yetişmek manasındaki *ösmek* fiilinden türetilmiştir[21]. Mâverâünnehir bölgesi ve Fars kaynaklarında, bir noktadan çıkıp büyüyerek gelişip bir sap üzerinde ilerleyen nebâtî motiflere umumî mânâda *islîmî* denmiş ve bu başlık altında değerlendirilmiştir. Mâverâünnehir 'de *islîmî* tanımlaması hem *hatâyî* hem de günümüz Türkiye'sinde *rûmî* olarak adlandırılan üslûbu da ihtiva edecek şekilde kullanılmaktadır. Timûrî sanat anlayışında her iki üslûp da nebâtî kökenli kabul edildiğinden, bazen her iki üslûbun motifleri de aynı sap ve gövde üzerinde buluşabilmiştir. İran kaynakları islîmîyi, İslâmî dönemde geliştirilmiş, kökleri Sâsânîlere dayanan bir motif olarak görüp kesin olarak nebâtî kaynaklı olduğunu ileri sürmektedirler[22](Fot. 09). Emevî döneminde inşa edilen Şam

[21] Шавкат Раҳматуллаев, "Ўсимлик", Ўзбек Тилиннинг Этимологик Луғати, Университет Нашриёти, Taşkent 2000, s. 490; Ahmet Bican Ercilasun (ed.), "Bitki", Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü I, Kültür Bakanlığı, Ankara 1991, s. 74-75.

[22] Mahtab Mobini, Tayebeh Shakarami Akbar Sharifinia "Comparative Study of Stucco Decorations of Seymareh Mosque, Noh Gonbad Mosque of Balkh, and Samarra from Abbasid Period" Journal of Fine Arts: Visual Arts, Volume: 23, Issue: 1, April 2018, pp. 61-72; مهتاب مبینی، طیبه شا کرمی و ا کبر شریفی نیا، " بررسی تطبیقی

Ümeyye Camii (715) mozaiklerinde ve el-Müşettâ Sarayı (743-744) taş işçiliğinde nebâtî bezemeler üslûplaştırılmaya başlanmış ve özellikle Abbasî döneminde el-Kasrü'l-Ühaydır (778) el-Cevsaku'l-Hâkānî (836) Isfahan Birinci Abbasî Mescid-i Cuma'sı (Erken Abbasî devri) (Fot. 10), Samerra Ulu Camii (843-852) (Fot. 11) ve Tolunoğlu Ahmed Camii'nde (879) bu üslûplaştırma ve islîmî şekiller daha da ileri düzeye taşınmıştır. Üslûplaştırmanın en ileri düzeyde gerçekleştirildiği Samerra yapılarının (IX. yüzyıl) alçı bezemeleri İslâmî tezyînâtın yol haritasını çizmiştir. Zengîler ve Eyyûbîlerde olduğu gibi erken dönem Osmanlı bezeme sanatında da bu iki üslûbun nebâtî kökeni çok açık bir şekilde görülmekte ve yer yer rûmî olarak adlandırılan motiflerin üzerinde görülen çiçekler mezkûr motifin asıl kaynağına işaret etmektedir (Fot. 12-14).

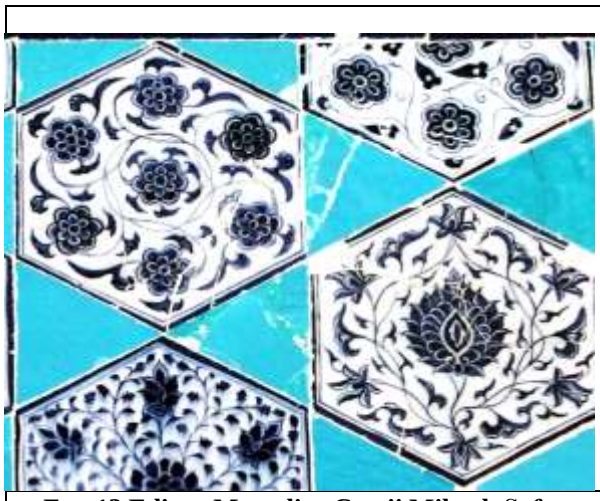
Fot. 09 Tizpon (Medâin) Bölgesinden Sâsânî Dönemine Ait Alçı Duvar Bezemesi (MS. VI. yy) https://www.metmuseum.org/art/collection/search/322639

Fot. 10 Isfahan Birinci Abbasî Mescid-i Cuma'sı Mihrab Duvarı Alçı Bezemeleri (A Brief Note On Early Abbasid Stucco Decoratıon, Madinat Al-Far And The Fırst Friday Mosque Of Işfahān, Andrea Luigi Corsi - [*Vicino Oriente* XXI (2017), pp. 83-95])

Fot. 11 Samerra Camii Sütun Başlığı (851) (TİEM) Doğanay; Ayrıca bkz. (*مهتاب مبینی، طیبه شا کرمی و ا کبر شریفی نیا، " بررسی تطبیقی تزیینات گچبری مسجد سیمره با مسجد نه گنبد بلخ و سامرا از دورهٔ عباسی"، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، دوره ۲۳ ، شماره ۱، بهار ۱۳، صفحات ۶۱ – ۷۲.*)

Fot. 12 Eyyûbîler Devri Maden İşçiliği (1250 civarı) (https://www.christies.com/en/lot/lot-6195222)

تزیینات گچبری مسجد سیمره با مسجد نه گنبد بلخ و سامرا از دورهٔ عباسی"، *نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی*، دوره ۲۳ ، شماره ۱، بهار ۱۳، صفحات ۶۱ – ۷۲.



Fot. 13 Edirne Muradiye Camii Mihrab Sofası (1436) (Doğanay)

Fot. 14 Edirne Muradiye Camii Mihrab Sofası (1436) (Doğanay)

1. İslîmî/Rûmî Üslûbunun Köken Meselesi ve İstanbul Tarzı Rûmî Üslûbu

Bir sap üzerinde yürüyen dal, tomurcuk ve yapraklardan meydana gelen *İslîmî Üslûbu*, Mâverâünnehir'de, diyâr-ı Acem ve Arab'da bilinen ilk İslâm yapılarından Osmanlı dönemine kadar, Türklerin yaşadığı geniş coğrafyada yaygın bir şekilde kullanılan nebâtî türde bir bezeme üslûbudur. Kelime kökünün neye veya nereye nispet ettiğini henüz kesinleştiremediğimiz islîmî adına, yaptığımız araştırmalar sonunda Çeşmehbid'in batısında Marvalrud'un güney sınırında (İran-Afganistan sınırları) bir yerleşim yeri olarak tesadüf ettik[23] ancak buranın tezyînî bir üslûba kaynaklık edecek kadar tanınmış bir kültür merkezi olduğu izlenimi edinemedik. Bununla birlikte Afganistan Belh'teki Nuh Künbed Camii 749-803 ve İran'da Kirmanşah ve Hürremâbad şehirleri arasında yer alan tarihî Simre Camii'nin (Erken Abbasî devri) alçı bezemelerinde ve sütun başlıklarında bitki yapraklarının nasıl üslûba çekilerek islîmî nakışlarını meydana getirdiği oldukça açık ve şaşırtıcı bir şekilde görülmektedir (Fot. 15-20). Halen kadim Türk Yurdu'nda ve diyâr-ı Acem'de islîmî olarak adlandırılan kelimenin yer aldığı kaynaklardan biri XVII. yüzyılda kaleme alınmış olan *Gülistân-ı Hüner*'dir[24]. Günümüzde konuyla ilgili Farsça yayınların hemen tamamında bu üslûba umumî olarak islîmî denmektedir[25]. Batı menşeli kaynakların yarım *palmet* dedikleri rûmî motifinin nebâtî kaynaklı olduğunu kabul ederek geçmişinin çoğunlukla Sâsânîlere bağlandığını ileri sürmektedirler[26] (Fot. 09).

---

[23] دهخدا علی اکبر، *لغت نامه*، زیر نظر: محمد معین، جعفر شهیدی، تهران، سال ۱۳۴۵ /۱۹۹۸، انتشارات دانشگاه تهران، جلد ۲، ص. ۲۴۶۸.

[24] Vladimir Minorsky, a.g.e., s.178.

[25] Amir Houshang Aghamiri, Eslimi: Decorative Designs, In The Illumination and Carpet Designing, Yassavoli Publcation, Tehran 2004, s. 10-24;

محمدرضا هنرور، *آموزش قدم به قدم هنر تذهیب و طرح فرش طرح و نقش*، کتابخانه ملی ایران، تهران، یساولی، ۱۳۸۴، ۱۷۸ – ۱۸۸. ص.

[26] Mesterházy Károly: "A palmetta a honfoglaló magyarok művészetében", A honfoglalás kor Kutatásának Legújabb Eredményei: Tanulmányok Kovács László 70. Születésnapjára, 2013, pp. 447-456.

Fot. 15 Simre Camii (Erken Abbasi Devri) Alçı Bezemeleri (نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، دوره۲۳، شماره۱، بهار ۱۳۹۷**)**

Fot. 16 ve Samerra Sarayı Alçı Bezemeleri (IXyy.) https://medieval-islamic-history.com/palaces/

Fot. 17 Harunü'r-Reşid'in Suriye'nin Rakka Şehrindeki Sarayından Sütun Başı (786-809)

[https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449103]

Fot. 18 Metropolitan Sanat Müzesi'nde Sergilenen Suriye'den Getirilmiş Bir Sütun Başı (786-809) [https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;de;Mus01;5;en&cp]

Fot. 19 Afganistan, Belh, Nuh Künbed Camii Alçı Bezemeleri (749-803) (Archnet)

Fot. 20 Afganistan, Belh, Nuh Künbed Camii Alçı Bezemeleri (749-803) (Archnet)

Türkiye Selçukluları (Selâçika-i Rûm) Devleti tarafından daha sık kullanıldığı gerekçesiyle, bazı sanat tarihi yayınlarında, dönem ve coğrafya gözetilmeksizin, islîmî üslûbu yerine Anadolu'ya (diyâr-ı Rûm'a) ait manasına *rûmî* ismi verilmektedir[27]. Esasında Türkiye Selçukluları Devleti'nden daha evvel Abbâsî, Sâmânî, Karahânî, Gaznevî, Tolunî, Büyük Selçuklu, Zengî, Eyyûbî ve Fâtımî gibi birçok İslâm topraklarında da kullanılan mezkûr bezeme üslûbunu sadece diyâr-ı Rûm'a ait kılmak sorunlu bir yaklaşımdır. Zira bu motif ve üslûp, Türklerin diyâr-ı Rûm'u kendilerine yurt edinmelerinden çok daha önceki çağlarda Abbâsîler, Sâmânîler, Karahânîler, Gaznevîler ve Büyük Selçuklular zamanında kullanılmış ve Endülüs'e kadar bütün İslâm topraklarında yayılmıştır.

Türkiye'deki kaynak ve yayınlarda, *rûmî* olarak isimlendirilen üslûbun adına, Türklerin Anadolu'ya gelmesinden önceki kadim Türk yurdu ve diyâr-ı Acem'de umûm itibariyle *islîmî* denmektedir[28]. Rûmî motifin kökeni üzerine yapılmış bir doktora çalışmasında, rûmî adının ilk olarak Gelibolulu Mustafa Âlî'nin (1541- 1600) *Mevâʿidü'n-Nefâis fî Kavâʿidü'l-Mecâlis* adlı eserinde geçtiği söylenmekle birlikte[29] bu tabir Osmanlı kaynaklarında daha evvel de geçmektedir. Bir tezyînî üslûp adı olarak *rûmî* kelimesi, tam manasıyla tarif edilmemiş olsa da diyâr-ı Rûm'a izafeten bir nebâtî bezeme unsuru olarak Topkapı Sarayı Arşivi'nde bulunan "D. 10232" numarada kayıtlı, Sultan II. Bayezid'in Amasya'daki külliyesini anlatan ve XV. yüzyıl sonlarına ait olduğu tahmin edilen üç sayfalık bir belgede "Ve nîm çarsuları ***müselles rûmî yaprak*** resm olup **kened** olmuşdur" denmekle, günümüzde *rûmî tepelik* olarak bilinen motifi *üç yapraklı rûmî* olarak tanımlamıştır[30]. Bu

---

[27] Celal Esad Arseven, "Rumî", Sanat Ansiklopedisi, c. IV, MEB, İstanbul 1975, s. 1715; Cahide Keskiner, Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler -Hatai-, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara 2000, s. 3; İnci Ayan Birol, "Tezhip", DİA, Cilt: XLI, DV, İstanbul 2012, s. 61.

[28] Vladimir Minorsky, a.g.e., s. 178; Amir-Houshang Aghamiri, a.g.e., s. 11-154;
زیر کامران فانی - بهاالدین خرمشاهی، "اسلیمی"، *دایرة المعارف تشیّع*، تهران: ۱۳۶۸، انتشارات حکمت، جلد ۲، ص. ۲۱۶.

[29] Hatice Aksu, *Rumî Motifi Kökeni*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul 1998, s. 11-12; "Ale'l-husûs ki nakkaş dedügümüz sayir siyeh kalemde, rûmî ve hıtâyî bir kâr resminde mümtaz olanlar olmaya çehrekeşân olan musavvirler zümresi ola." Gelibolulu Mustafa Âlî, *Mevâʿidü'n-Nefâis fî Kavâʿidi'l-Mecâlis*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1956, s. 88.

[30] Abdulkadir Dündar, a.g.m., s. 151, 170.

tarihte burada rûmî motifinden yaprak diye söz edilmesi bu motifin kaynağına işaret etmesi bakımından çok önemlidir.

Tebrizli ustalar ve Ali b. İlyâs Ali'nin Bursa'ya avdetinden sonra ortaya koydukları, Osmanlı tezyînâtı için bir şaheser niteliği taşıyan Bursa Yeşil Camii ve Külliyesi'nin bezemelerinde kullandıkları, üzerinde Timûrî sanat izleri de görülen hatâyî üslûbu, burada Timûrî sanat üslûbunu da geride bırakarak *Bursa Mektebini*[31] / *Osmanlı Bursa Üslûbunu* oluşturmuştur. İslîmînin çiçekli tarzı olan hatâyî üslûbunun Osmanlı sanatına gelişinden sonra, daha çok çiçeksiz yapraklardan meydana gelen, önceden beri Anadolu'da kullanılan islîmî üslûbu ile arasındaki farkı belirtmek için, Anadolu'nun çiçeksiz islîmîlerine *rûmî* denmeye başlanmış; Hıtâ'dan geldiği düşünülen çiçekli bezemeye de *hatâyî* denmiştir. Rûmî, aynen Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî gibi, Anadolu toprakları dışında doğmuş ancak Anadolu ile özdeşleşmiştir.

Bu isimlendirmede, Türk düşünce yapısındaki dinî referanslara atıfta bulunmanın önemi ve etkisi de büyüktür. Selçuklular, Diyâr-ı Rûm'u fethedip kendilerine yurt edindikten sonra, Kur'ân-ı Kerîm'de adı geçen Rûm Sûresi'nin hürmetine bu diyarın adını değiştirmeyip kendilerine Selâçika-i Rûm demeyi yeğlemişlerdir; İstanbul'a da bazen Mahrûsa-i Konstantiniyye dendiği gibi. Anadolu Selçukluları devrinde Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi (1228) dışında hemen hiç rastlanmayan hatâyî üslûbu Osmanlıların ilk devirlerinden itibaren sanatımızda neşvünema bulunca yukarıda zikredilen hassasiyetten ötürü Anadolu'da yaygın olarak kullanılan bezeme tarzına rûmî demeyi tercih etmiştir. Bu isimlendirme, Yavuz Sultan Selim'in Çaldıran (1514) seferinden sonra İstanbul'a getirilen Acemî nakkaşların saraydaki Nakkaşlar Cemaati'ne katılıp, mezkûr cemaatin Bölük-i Rûmiyân ve Bölük-i Acemân diye ikiye ayrılmasıyla iyice pekişmiştir[32]. Tabiî olarak Bölük-i Rumîyân'ın elinden çıkan işlere de umumî mânâda *rûmî üslûbu* denmiştir.

Rûmî adının geçtiği belgelerden bizim için en dikkat çekici olanı, Mimar Sinan'ın, Edirne Selimiye Camii bezemelerini vasf ederken "*Hatâyî, Rûmî, İslîmî, 'Irakî anda derç etmiş…*" ifadelerini kullanmış olmasıdır[33]. Burada Koca Sinan, Selimiye Camii'nde (1575) uygulanan dört bezeme üslûbunu da açıkça zikretmiştir. Buna rağmen günümüz Türkiye'sinde tezhip ve tezyînât hakkında yapılan yayınlarda islîmîden ve Irakîden neredeyse hiç söz edilmemesi oldukça manidardır. Bu alanın tanınmış isimlerinden Birol ve Derman, "Motifler" kitabında islîmînin sadece adından bahsetmekle yetinmişlerdir[34].

Gaznevî Mahmud'un tertip ettiği 1686 tarihli Murakka'ında ise kendi sanatını överek, cildin tezhibinde uyguladığı bezeme hakkında "Oyulmuş *hurde rûmîler* ve *güller* böyle bercâdır"[35] ifadesini kullanarak islîmî yerine rûmî, hatâyî çiçekleri yerine de *gül* tabirini kullanılmıştır.

Bilinen ilk Türk İslâm eserlerinden günümüze kadar islîmî üslûbunun uygulandığını görmekteyiz. Meselâ Buhara'daki İsmâil Sâmânî Türbesi'nin (892) kubbe geçiş elemanlarındaki islîmî bezeme, Anadolu'da Selçuklu eserlerinin ve Osmanlı erken dönem eserlerinin kâşî bezemelerinde neredeyse aynen görülmektedir. Ayrıca eserler incelendiğinde Karahanlı, Selçuklu, Timurlu ve Osmanlı erken dönem mimarî bezemelerinde islîmî üslûbun benzer niteliklere sahip olduğu müşahede edilmektedir (Fot. 21-26).

---

[31] Halil Buttanrı, a.g.m., s. 24-26.

[32] Rıfkı Melûl Meriç, *Türk Nakış San'atı Tarihi Araştırmaları 1 Vesîkalar*, Ankara: Feyz ve Demokrat Ankara Matbaası, 1953, s. 1-20.

[33] Sâî Mustafa Çelebi, a.g.e., s. 167.

[34] İnci A. Birol- Çiçek Derman, Türk Tezyînî San'atlarında Motifler, Kubbealtı, İstanbul 2011, s. 66.

[35] Mahmud Gaznevî, Tuhfe-i Gaznevî, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, (no. T5461); Aziz Doğanay, "Hatayî Üslûbu Motifler", Hat ve Tezhip Sanatı, (ed.: Ali Rıza Özcan), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 437.

Fot. 21 İsmâil Sâmânî Türbesi Köşe Hücresi Bezeme Detayı (892) (Akyüz)

Fot. 22 Özkent'te Karahanlı Türbesi, Nasır bin Ali için yapılmıştır. (1012-1013) https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Uzgen-karakhanid-mausoleum-details-1090844.jpg

Fot. 23 Diyarbakır Ulu Camii (1091) (Doğanay)

Fot. 24 Konya Karatay Medresesi (1251) (Doğanay)

XVI. yüzyılın sonlarına doğru İstanbul'da *Cemâ'ât-i Nakkâşân-ı Hâssa'*nın yeniden teşekkül etmesiyle Osmanlı bezeme sanatında Timûrî ve Acemî sanat üslûplarının etkisi eriyerek kaybolmuş; Osmanlı tezyînâtının nizâmî/klasik dönemi başlayıp *İstanbul Üslûbu Rûmî* nakışların en olgun örnekleri ortaya konmuştur[36]. Fatih'teki Mehmed Ağa Camii (1591) ve Ayasofya harîmindeki Sultan III. Murad Türbesi (1599) kâşîlerinde olduğu gibi, uzun yapraklardan oluşan İstanbul tarzına has rûmî motiflere Mâverâünnehir ve Acemistan'da rastlanmamaktadır (Fot. 27-29). Bu da tezyînâtta müstakil olarak Osmanlı *İstanbul Üslûbu*'nun mevcudiyetini ispat ve teyid etmektedir.

[36] Aziz Doğanay, Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri, 1522-1604, Klasik, İstanbul 2011, s. 114-115, 251-252.

Fot. 24 Şirin Bika Aka Makberesi Kâşî Bezeme Detayı Timûrî Üslûp Hatâyî ve İslîmî (1385-86) (Akyüz)

Fot. 25 Bursa Yeşil Türbe Mihrabı Kâşî Bezeme Detayı (1421) (Bursa Üslûbu Hatâyî ve İslîmî) (Akyüz)

Fot. 26 İstanbul Üslûbu Rûmî ve Hatâyî (Tarz-ı İstanbul) Bezeme Örnekleri: Kanunî Sultan Süleyman Türbesi (1568) (Doğanay)

Fot. 27 Sultan III. Murad Türbesi (1595) (Doğanay)

Fot. 28 Mehmed Ağa Camii (1591), (Doğanay)

İstanbul Üslûbu kavramını ilk olarak 2002 yılında tamamlamış olduğumuz ve daha sonra 2009 yılında *Osmanlı Tezyînâtı: Klasik Devir Osmanlı Hanedan Türbeleri 1522-1604* adıyla kitaba dönüştürdüğümüz doktora çalışmamızda dile getirmiş ve aşağıdaki değerlendirmelerde bulunmuştuk:

> "Saray Nakışhânesi'nde çalışmalarını yürüten bu iki bölük aynı zamanda Osmanlı tezyîn sanatlarının iki üslûbunu teşkil etmektedir. Bir nakşa isim olan *rûmî* adının, Saray Nakışhânesi'ndeki Bölük-i Rûmiyân'dan geldiği kanaatini daha önce dile getirmiştik. Hatâyî üslûbunun ise Osmanlı sanatına, çoğunluğunu Tebrizli nakkaşların oluşturduğu Acemî (İranlı) sanatkârlar tarafından taşındığı kanaatindeyiz. Osmanlı sanatında *rûmî üslûbu*nun yanı sıra önemli derecede öne çıkan *hatâyî üslûbu*, ilk olarak Çelebi Mehmed'in Bursa Yeşil Türbe (Künbed)'deki

çini sandukasında ortaya çıkmıştır. Bursa Yeşil Külliyesi'nin çini bezemelerinin Tebrizli ustalar tarafından icra edildiği bilinmektedir. Aynı tesir İstanbul Yavuz Sultan Selim Türbesi çinilerinde de görülmektedir. Acemî nakkaşlar Tebriz, Herat ve oradan da Hoten'e uzanan bir nakış üslûbunu İstanbul'a taşımışlardır. Bu üslûp Kanûnî Sultan Süleyman devrine kadar Osmanlı sanatında hâkimiyetini korumuştur. Ancak XVI. Asrın ortalarında Şahkulı-i Bağdâdî ve Mehmed-i Siyâh'ın (Kara Memi'nin) temsil ettiği akımla *İstanbul üslûbu* kendini göstererek hâkim konuma oturmuştur. Bu iki üslûp arasındaki farkı anlamak için sadece Yavuz Sultan Selim Türbesi (1522) revakındaki çinilerle Hürrem Sultan Türbesi (1559) revak ve haremindeki çinilerin nakış ve tertibini kıyaslamak yeterli olacaktır. Şunu da belirtmek gerekir ki; Türk sanatında kullanılan bütün nebâtî motifleri, hatâyî üslûbu çerçevesinde değerlendirmek bizi yanlış neticelere götürebilir. Bu yanılgı, ekollerin isimlendirilmesinde de karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki çağdaş araştırmacılar, Türk ve İslâm sanatı mekteplerinden söz ederken, *Herat ekolü*, *Şiraz ekolü, Tebriz ekolü*, *Bağdat ekolu* gibi, sanatın gerçekleştirildiği şehre izafeten ekol isimlendirmeleri yaparlar da sıra Osmanlı devri Türk sanatına gelince, *İstanbul ekolü* veya *İstanbul üslûbu* demek yerine; *Baba Nakkaş üslûbu, Şahkulu üslûbu, Kara Memi üslûbu* demeyi yeğlerler. Bu tarz bir yaklaşım, kişileri ön plana çıkararak Osmanlı Devleti'nin bütünleyici mefkûresini ve merkeziyetçi yapısını göz ardı edip İstanbul'u ve *İstanbul ekolü*nü görmezden gelmektir. Bilindiği gibi, Osmanlı sarayında meydana getirilen tezyînî sanat eserleri, birer ekip (cemaat-bölük) çalışmasının ürünüdür, bu yüzden meydana getirilen eserler bir kişiye mal edilemez"[37].

Osmanlı tezyînâtı hakkında "Bursa Mektebi" kavramını daha evvel M. Fuad Köprülü kullanmışsa da[38] "İstanbul Üslûbu" kavramını biz tartışmaya açtık. Bazı araştırmacılar bu değerlendirmeyi tamamen görmezden gelerek tanımlamış olduğumuz "İstanbul Üslûbu" kavramını benimsemiş, ancak bizim bu konudaki görüşlerimizi temellendirmek için motif kompozisyon ve tasarım özelliklerine ilişkin kapsamlı bir tahlil yapmadığımızı ve konuyla alakalı ifadelerimizin net olmadığını dile getirmiştir[39]. Hâlbuki yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere, adı geçen çalışma baştan sona İstanbul Üslûbu'nun gelişimini ve özelliklerini tanımlamaya ve tanıtmaya yöneliktir. Aşağıdaki 69, 70 ve 71'inci fotoğraflar Timûrî-Herat Üslûbu hatâyî bezeme ile İstanbul Üslûbu hatâyî bezeme arasındaki farkı ve gelişimi özetlemeye kâfidir.

*İstanbul Üslûbu'*na karşılık *Saray Üslûbu* tabirini kullananlar da vardır, ancak sarayda aynı anda veya farklı zamanlarda birçok farklı üslûpta eser üretildiğinden, bu tanımlama asıl maksadı anlatmaya kâfi gelmemektedir. *Saray Üslûbun'*dan kastın hangi saray olduğu dahi anlaşılmamaktadır.

Bu sebeple İstanbul nakkaşhânesinin mevcudiyetinden önce Mâverâünnehir ve Irak coğrafyasında gelişip şekillenen, Türkistan ve İran kaynaklarında geçtiği şekliyle *islîmî* olarak adlandırılan bezeme üslûbu, çıkmış olduğu Anadolu yolculuğunda İstanbul'a ulaşarak tekâmülünü tamamlayıp XVI. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla artık bilinen islîmîden farklılaşarak *İstanbul Üslûbu Rûmî (Tarz-ı İstanbul)* oluşmuştur. Mimar Sinan, günümüz

---

[37] Doğanay, a.g.e., s. 114-115.

[38] Halil Buttanrı, a.g.m., s. 23-26.

[39] Gülnihal Küpeli, "Şehirle Özdeşleşen Estetik Tavır: XV. Yüzyıl Sanatında 'İstanbul Üslubu", İnşâ, Sayı: 1, 2023, s. 73.

Türkiye'sinde *bulut motifi* olarak tanınan, İran kaynaklarında *islîmî-i mârî* ve *islîmî-i ebrî* olarak adlandırılan motife kısaca *islîmî* demektedir[40].

İslîmî kelimesi Özbekistan sanat tarihi kaynaklarında iki manada kullanılmaktadır. Birincisi yaprak, gül/çiçek, dal, tomurcuk gibi her cins nebâtî motifin birbirine eklenerek ilerlemesinden müteşekkil üslûpların genel adıdır[41]. Bu manada *hatâyî* ve *islîmî* olarak ayırdığımız her iki üslûp nebâtî türde kabul edilerek bir başlık altında toplanmıştır. İslîmînin ikinci mânâsı ise Türkiye'de *rûmî* adı ile şöhret bulmuş nebâtî üslûbun Türkistan'daki hususî adıdır[42]. Özel mânâdaki *islîmî/ rûmî*nin nebâtî bezek türüne ait olmasının öne çıkan iki sebebi vardır. İlki bir noktadan çıkıp büyüyen gelişen ve ilerleyen, başlangıcı ve bitişi veya biteviye duruşu belli olan nebâtî yapıda olması; ikincisi ise sap, yaprak ve tomurcuk gibi nebâtî motiflerden meydana gelmiş olmasıdır. Hatâî, çiçekli bitkilerden geliştirilmişken; rûmî daha çok çiçeksiz bitkilerin yapraklarından geliştirilmiştir. Bu sebepledir ki Osmanlı arşiv belgelerinde bu bezeme için "rûmî yaprak" tabiri kullanılmıştır[43]. Bununla birlikte rûmî yaprakları, bazen çiçek gibi veya çiçekle birlikte de resmedilmiştir (Fot. 12, 13, 14, 30).

Fot. 30 Bursa Yeşil Camii Harem Duvarı Yazı Kuşağından Bir Detay (1424) (Doğanay)

Mâverâünnehir ve diyâr-ı Acem âlim ve sanatkârlarınca sanat alanında hazırlanmış çeşitli kitap, ansiklopedi ve sözlüklerde islîmînin ısrarla bitki kökenli bir nakış üslûbu olduğu yazılıdır[44]. Bunlardan bazıları islîmîyi şu şekilde tanımlamışlardır:

"İslîmî dal, sap, tomurcuk ve yaprak gibi bitki motiflerinin tekrarlanması ve iç içe geçerek ilerlemesinden oluşan esasî bir nakış üslûbudur"[45].

"İslîmî yaprak ve kıvrım dallarla ilerleyen bitki kökenli bir nakış üslûbudur"[46].

---

[40] Sâî Mustafa Çelebi, a.g.e., s. 167.

[41] Мадина Саипова, a.g. t., s. 21-22; И. М. Муминов, a.g.m., s. 96; М. А. Ғоибов vd., a.g..m., s. 237.

[42] Саидахбор Булатов - Мохина Олимовна Аширова, a.g.m., s. 19-20; Бахром Воссикович Нигмонов, a.g.e., s. 62; Sherali Avezov ile yapılan görüşmeden, Buhara, 17.09.2021; Dr. Saipova Madina Saidahborova ile yapılan görüşmeden, Taşkent, 22.09.2021, (Ses kayıtları arşivimizde mevcut); Komiljon G`ulomov , a.g.b., s. 15.

[43] Abdulkadir Dündar, a.g.m., s. 141.

[44] М.Ш. Шукуров vd., a.g.m., s. 494; Саидахбор Булатов - Мохина Олимовна Аширова, a.g.m. s. 19-20; М. А. Ғоибов vd., a.g.m. s. 237; Komiljon G`ulomov, a.g.b., s. 15; Бахром Воссикович Нигмонов, a.g.e, s. 62; И. М. Муминов, a.g.m., s. 96; Saipova Madina Saidahborova ile yapılan görüşmeden, Taşkent, 22.09.2021; Sherali Avezov ile yapılan görüşmeden, Buhara, 17.09.2021.

[45] Саидахбор Булатов - Мохина Олимовна Аширова, a.g.m., s. 19-20.

[46] زیر کامران فانی - بهاالدین خرمشاهی، «اسلیمی»، ص. ۱۶۲.

"Tekrarlanan nebâtî şekillerden oluşan esasî nakış türüdür. Nakışlar dal, sap, tomurcuk ve yapraklardan oluşmaktadır. (…) Meydana getirilen yeni islîmî nakış türleri bölgelere ve şehirlere göre de islîmî-i İsfehanî, islîmî-i Arabî, islîmî-i Meşhedî [islîmî-i Rûmî] gibi isimlerle adlandırılmaktadır[47]. Bu son tanıma göre aslında rûmîyi Türkistan'daki tarzdan farklı, Osmanlı sanatına has yeni bir islîmî üslûbu yani *islîmî-i rûmî* olarak da anabiliriz.

İslîmî ve rûmî bezemenin Anadolu öncesi neşet ettiği coğrafyanın sanat tarihi kaynaklarında yapılan açıklamalarda nebâtî olduğu açıkça görülmektedir. Amasya II. Bayezid Külliyesi hakkında yazılan XV. yüzyılın sonuna tarihlendiği tahmin edilen belgede üslûbun motiflerinden bahsedilirken "yaprak" kelimesinin geçtiğini bir kez daha hatırlatmak isteriz[48].

Türkiye'de mevcut sanat tarihi kaynaklarında *islîmî/rûmî* üslûbunun hayvan kaynaklı mı yoksa nebâtî kaynaklı mı olduğu hususunda iki farklı görüş mevcuttur. Üslûbun hayvanî karakterde olduğunu ileri süren Celal Esad Arseven ve bazı yazarlar, "*stilize edilmiş hayvan şekillerinden geldiğini"* ifade etmekle birlikte bu motiflerin daha sonra neden ve nasıl olduğunu belirtmeden yaprak ve kıvrım dallara dönüştüğünü ifade etmektedir[49]. Zaten hiçbir yayında hayvanların tabiat kanunlarına aykırı bir şekilde niçin sarmaşık dallarına dizildiği ve bitki şekline nasıl ve neden dönüştüğü şimdiye kadar izah edilebilmiş değildir. Bazı yayınlarda rûmînin en eski örneğinin Uygur Türklerine ait Bezeklik fresklerindeki ejderin kanadında görüldüğü iddia edilmekle birlikte bu kanadın bir sap üzerinde yürüyen islîmî/rûmî motifine nasıl dönüştüğü konusunda tatmin edici bir görüş otaya koyamayıp "eldeki vesikaların azlığı, bu motifin sadece var olduğunu bildirerek devrinde kaydettiği gelişme hakkında fikir veremiyor"[50] ifadesiyle aslında bu fikrin ne kadar dayanaktan yoksun olduğu ortaya konulmuştur. Öte yandan Uygurların inançları gereği sanatlarında hayvan figürlerinden ziyade bitki desenlerine önem verdikleri ve hatâyî üslûbunun doğmasına sebep oldukları herkesçe kabul edilen bir gerçektir. Geleneksel Türk sanatları hocalarımızın rûmînin çıkış kaynağı olarak gösterdikleri Bezeklik'teki ejder freski, Çinli uzman arkeologlar tarafından XI. yüzyıla tarihlendirilmektedir[51](Fot. 31). Bu tarihten önce rûmî motifinin tekemmül etmiş örneklerini her yerde görmekteyiz. Bezeklik, 850'den itibaren Budist Koço Uygur Devleti tarafından yönetilmeye başlanmış ve bölge 1209'da Cengiz Han tarafından ele geçirilmiştir. Halbuki, Harunü'r-Reşid'in (hilafeti 786-809) bin bir gece masallarına konu olan Rakka'daki sarayı ve bu sarayda uygulanan üslûplaştırılmış islîmî bezemeleri bundan çok daha erken tarihlidir. Bezeklik'teki ejder olsa olsa *islîmî-i mârî* denen bulut nakşına kaynaklık etmiş olabilir. Tabiî karakteri kıvrım dal ve yapraklardan müteşekkil rûmî üslûbunun, evveliyatında bir hayvan çiziminden geliştirildiğini kesin bir dille söylemek hiçbir şekilde mümkün görünmemektedir. Bu tereddüt bazı sanatkârların eserlerinde uyguladıkları istisnaî yorumlardan ileri gelmektedir. Buna mukabil günümüz yayınlarında tarihî bir kaynağa dayandırılmaksızın "bize göre" diye başlayan cümlelerle bu üslûbun kökeninin kesinlikle hayvanâta dayandığı ileri sürülmektedir[52]. Daha sonra da meydana getirilen motiflerin nebâtî yapıda olduğu gerçeğini izah edemeyip bu motiflerin hayvanî görünümlerinden uzaklaşarak neredeyse kökeni belli olmayan dekoratif şekle dönüştüğü

---

[47] M. A. Ғоибов vd., a.g.m., s. 237.

[48] Abdulkadir Dündar, a.g.m., s. 141.

[49] Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, Cem Yayınevi, İstanbul 1984, s. 210; Celal Esad Arseven, "Bezeme", Sanat Ansiklopedisi, Cilt: 1, MEB, İstanbul 1975, s. 240.

[50] İnci Ayan Birol-Çiçek Derman, a.g.e., s. 179.

[51] http://www.art-and-archaeology.com/china/turpan/be05.html

[52] Cahide Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler -Hatai-*, s. 3; Selçuk Mülayim, "Rumi Motifinin Zoomorfik Kökeni Hakkında", Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri, 4- 7 Eylül 1989, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1997, s. 177-181; M. Semih İrteş, Ali Fuat Baysal, Ayşe Zehra Sayın, "15. Yüzyıl Osmanlı Kalemişi Tezyinatında Kullanılan Rûmî Motifler", Art-Sanat, Sayı: 19, 2023, s. 316.

beyan edilmiştir[53]. Öyle ki tamamen yaprak ve çiçeklerden meydana getirilmiş bir islîmî/rûmî cinsine, çiçekle bezenmiş, çiçeklenmiş manasına gelen "müzehher" rûmî ismini önermesine rağmen "çiçek ile ilgili isimler rûmîlerin hayvanların stilize olma özelliğini inkâr edercesine salt bitki algısı oluşturmaktadır" sözleriyle yine de hayvanî çıkışlı olduğu konusunda ısrar edilmiştir[54]. Hâlbuki Tizpon (Medâin) Bölgesinden Sâsânî dönemine ait alçı duvar bezemesi, Belh'teki Nuh Künbed Camii alçı bezemeleri, Rakka'daki Harunü'r-Reşid Sarayı ve Samerra'daki Saray ve Ulu Cami sütun başlıkları, Kayrevan Sîdî Ukbe Camii'ndeki (697?) vazolu taş levha, el-Ezher Camii'ndeki (970) islîmî oluşumlu ağaç biçimli alçı bezemeler ve hatta Anadolu Selçukluları döneminde inşa edilen Konya'daki Sâhib-i Atâ Camii (1258) mihrabındaki desenler ve Edirne Muradiye Camii'ndeki (1436) kâşî bezemeler dahî rûmînin bitkisel karakterini çok açık bir şekilde ortaya koymaktadır (Fot. 15-20, 35-37).

Fot. 31 Göldeki Ejderha, Koço Hanlığı, MS XI. yüzyıl, Bezeklik Mağaraları, 31. Mağara, Sincan. (Berlin Staatliche Museum)

Fot. 29 İstanbul Arkeoloji Müzesi Env. No: 10848-10850, (VIII-IX. yy.) (Burcu Hande Kılınçer)

Fot. 30 Topkapı Sarayı Kütüphanesi Emanet Hazinesi, 4, (v. 224a) (VIII-IX. yy.) (Burcu Hande Kılınçer)

[53] Cahide Keskiner, Türk Motifleri, Turing Otomobil Kurumu Yayınları, İstanbul 2001, s. 6.

[54] Emel Türkmen, "Süleymannâme'nin Cilt Tezyinatında Keşfedilen Benzersiz Rûmî Motifi", Lâle Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi, Sayı: 3, 2021, s. 49.

Fot. 31 Konya Sultanlar Türbesi Kapısındaki Devşirme Levha (Doğu Roma Orta Bizans Dönemi) (Doğanay)

Fot. 32 Konya Sâhib-i Atâ Camii Mihrabında İslîmî Tezyînât (1258) (Doğanay)

Fot. 33 Kayrevan Sîdî Ukbe Camii Vazolu Taş Bezeme Levhası, (697?) (Archnet)

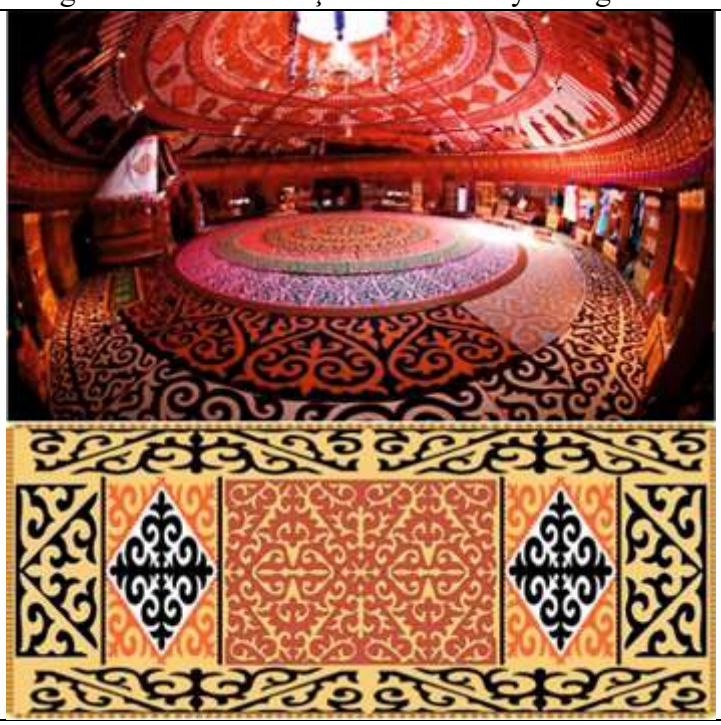
Fot. 34 el-Ezher Camii Vazolu Alçı İslîmî Ağaç Deseni (970) (Archnet)

Rûmî nakşını orta Asya hayvan üslûbuna bağlayanlar İslâm sanatlarına etkisi bakımından Sâsânî, Mısır ve hatta Doğu Roma gerçeğini görmezden gelmektedirler. Emevî ve Abbasî dönemlerine ait bazı Mushaf bezemelerinin, Mısır dokumalarındaki bezemeler ve Doğu Roma/Bizans dönemi taş süslemelerine benzerlikleri hiç de yabana atılır cinsten değildir (Fot. 33-34).

Bunlardan Konya Alaeddin tepesinde Sultan II. Kılıçarslan tarafından inşa ettirilen Sultanlar Künbedi'nin (1155-1192) kapısının üstündeki kemer kavsarasında yer alan, bir Orta Bizans dönemi Doğu Roma eserinden devşirilmiş levha etrafındaki nebâtî bezemenin, Sasani sanatı ve İslâm sanatındaki ilk rûmî örneklerine ve özellikle Topkapı Sarayında muhafaza edilen erken dönem Kur'ân-ı Kerîm bezemelerine benzerliği oldukça dikkati câlibdir. Buradaki pervazda görülen rûmî dal ve yaprakların bir kökten çıkıp kıvrılarak ilerlemesi, bu motifin nebâtî kökenli oluşunu hiç şüpheye mahal bırakmayacak kadar açıkça

ortaya koymaktadır. Bu levhanın her iki yanındaki, baş kısmı volütlü (Koçboynuzu şeklinde kıvrımlı) kral asası gibi duran şeklin İslâm tarihinin günümüze ulaşan en eski minberi olan Kayravan Sîdî Ukbe Camii'nin minberindeki (862-863)[55] şekillere benzerliği ayrıca üzerinde durulması gereken bir husustur.

Aslında islîmî/rûmînin hayvanî kökene dayandığı görüşü, kadim Türk yurdunun hayvan üslûbundan geliştirilen, Kazak Hanlığı kültüründe yaygınca kullanılan ve şekil bakımından ilkel islîmî/rûmî nakışlara benzerlik gösteren üslûplaştırılmış hayvan veya insan figürlerinden ileri gelmektedir. Ancak bu motiflere dikkatlice bakıldığında Kazak kültürünün sembolik şekillerinin islîmî üslûbundaki gibi sap, yaprak ve tomurcuklardan oluşan, uzayıp giden kompozisyonlar olmayıp; insan, yabanî hayvan, kuş ve boynuz şekilleri gibi müstakil figürlerden ya da bu figürlerin eklemeli biçimlerinden meydana geldikleri görülür (Fot. 38).



Fot. 35 Kazak Kültüründe Figüratif Semboller (https://arqau.kz/kz/article/kygiz-uydin-qudiretine-joq-talas.html#gsc.tab=0)

İslîmînin nebâtî bir üslûp olduğunu söyleyen önemli kaynaklardan biri olan *Usûl-i Mi'mârî-i Osmânî'de* (1873) motiflerin fasulye bitkisinden geldiği ileri sürülmüştür[56]. Fakat hangi nebâttan geldiği belli olmayacak derecede stilize edilmiş bu motifler hakkında belirli bir bitkiyi zikretmek kaynağı daraltan, yoruma dayalı bir neticedir. Son devrin meşhur müzehhiplerinden Merhum Muhsin Demironat da rûmî üslûbunun nebâtî kökenli olduğunu savunanlardandı[57].

Asya'daki ilk Türk İslâm devleti olan Karahanlılara ait eserlerde kıvrım dallar üzerinde ilerleyen nebâtî karakterde teşekkül etmiş islîmî üslûbu bezemeler görülmektedir[58]. Daha öncesinde İsmâil Sâmânî Türbesi iç bezemelerinde kıvrım dallarla ilerleyen islîmî

[55] Stefano Carboni, "The Historical and Artistic Significance of the Minbar from the Kutubiyya Mosque", The Minbar from the Kutubiyya Mosque, (Jonathan M. Bloom at al.), The Metropolitan Museum of Art, New York, 1998, p. 50.

[56] Selman Soydemir (ed.), Osmanlı Mimarisi Usûl-î Mi'mârî-i Osmânî, Çamlıca Basım Yayın, İstanbul 2010, 12. Fasıl, s. 43-44, Flore Ornementale Ottomane Planche I, III, IV.

[57] Hatice Aksu, a.g.t., s. 31-32.

[58] Muhlisahon Rustamova, Karahanlı Devri Mimarisi ve Bezemeleri, TDBB Yayınları, İstanbul 2022, s. 107, 275, 331.

üslûbu nakışlar mevcuttur[59] (Fot. 21). Gaznevîler döneminde (963-1186) de ince kıvrımlı dallar üzerinde seyreden islîmî üslûbu bezemeler kullanılmaya devam edilmiş olup bu döneme ait bir levha üzerinde nebâtî dalların ve yaprakların arasında aslan ve insan başlı hayvan ve sair efsanevî mahlûkat motifleri de görülmektedir. Ancak bu panonun alt kısmında yer alan boyunları boncuk veya zincirli hayvan figürlerinin arka planında yer alan islîmî kıvrım dalları mezkûr motifin nebâtî kökenini çok bariz bir şekilde ortaya koymaktadır[60](Fot. 39). Anadolu Selçukluları döneminde bilhassa Niğde Sungur Bey Camii (1335 civarı) gibi İlhanlı eserlerinde nadiren de olsa rastladığımız islîmî dalların arasındaki hayvan motifleri, az sayıdaki istisnalar dışında Osmanlının kuruluş döneminden itibaren terk edilmiştir[61]. XIV. yüzyılda çiçek ve yapraklardan müteşekkil hatâyî üslûbunun geliştirilmesiyle, bilinen islîmîden ayrı bir yol açılmış ve böylece yeni revaç bulan bu üslûba ***hatâyî*** adı verilirken Anadolu'da çokça kullanılan eski islîmîye de ***rûmî*** denmiştir. Rûmî nakış üslûbunun kendi içinde farklı tarzları mevcuttur; bunların kimisi ince uzun bademli çizilirken kimisi daha kısa ve tombul çizilmiş, kimisi de bademler üzerine sarılmalar yapılarak çizilmiştir. Her tarzın bademleri içindeki damarlar da birbirinden farklıdır. Bu tarzların hiçbiri aynı sap üzerinde kullanılmamıştır. Günümüzde çoğu müzehhib bu durumun farkında olmadığı için tarzları karıştırıp, aynı sap üzerinde farklı rûmî türlerini kullanarak üslûbun ruhuna aykırı tertipler kurmaktadırlar.

Fot. 36 Gazne Sarayına Ait Mermer Panoda İslîmî Üslûbu Bezemeler, (https://ghazni.bdus.cloud/islamic/finds/marble/screens)

1. İslîmî-i Rûmî Üslûbunun Tasnifi

Timûrî Tezyînâtta *islîmî* veya Osmanlı deyişiyle *rûmî* üslûbu, şekillerine veya vazifelerine göre iki kısımda değerlendirilebilir:

a. Şekillerine Göre Rûmî

Dendanlı Rûmî: Bu tür motifte çizgiler dendanlı şekildedir. Semerkand mimarî bezemelerde ve Osmanlı erken devir kâşî bezemelerinde iptidaî örneklerini görmek mümkündür.

***Hurdeli Rûmî*:** Herhangi türde bir islîmî motifinin içi daha küçük islîmî motifleri ile tezyîn edilmektedir. Timur dönemine ait kâşî bezemelerinde bu tür bezeme kullanılmakta olup, bu motife ait özel bir isme rastlanmamıştır. Osmanlı kaynaklarında rûmîlerin bizzat

[59] Саидахбор Булатов, a.g.e., s. 14; Саидаґбор Булатов - Асрор Мухторов, Ганчкорлик Санъати (Ўрта Махсус Касб – Ҳунар Коллежи Ўқувчилари Учун Ўқув Қўлланма), Taşkent 2006, s. 8.
[60] https://ghazni.bdus.cloud/islamic/finds/marble/screens
[61] Aziz Doğanay, Tezyinat, s. 82.

kendisi küçük çizilmişse buna *hurde rûmî* denmektedir[62]. Eğer rûmînin içi kendi cinsinden veya başka bir nakış türü ile ince olarak işlenmişse buna da *hurdeli rûmî/hurdekârî* denmektedir[63]. Rûmî motifleri kendisinden başka bir tür nakışla işlenmişse buna *münakkaş rûmî* ya da *işlemeli rûmî*[64] adı verilmektedir.

***Pîçîde Rûmî /Sarılma Rûmî*:** Kendi üzerine sarılmaları ve kıvrımları bulunan ve yalnızca kendi sapı üzerinde ilerleyen bir motiftir. Araştırmamız kapsamında incelenen Semerkand eserlerinde bu motife rastlanmamıştır. Ancak Farsça kaynaklarda buna *pîçek* veya *dehen-i ejderî* adı verilirken[65] Osmanlı kaynaklarında *pîçîde rûmî* denmektedir[66]. Bu tür rûmî nakışların ilk örneklerinin Memlûk sanatında ortaya çıktığı görülmektedir. Buna misal olarak Ali b. Muhammed el Muketteb el- Eşref tarafından yazılmış ve İbrâhim el-Âmidî tarafından tezhib edilmiş 775/1373 tarihli bir *Mushaf-ı Şerif*'i gösterebiliriz[67].

***Sencîde Rûmî*:** Hançere benzer şekilde ucu bir yana eğri, yarı simetrik çizilen islîmî motifidir. Semerkand kâşîlerinde bu motifin iptidaî şekilleri mevcut olup özel bir isimlendirmeye rastlanmamıştır. Osmanlı tezyînâtında sıkça rastladığımız bu motif türü, çoğunlukla helezonlar halinde ilerleyen rûmî sapların ters yöne dönüş yaptığı yön değiştirme noktalarında veya dal bitimlerinde kullanılır. Bursa Yeşil Camii'nde olduğu gibi üç yaprak şeklinde kullanıldığı durumlar da olmuştur. Sap ortasında nadiren kullanılır. Osmanlı kaynaklarında bir motif olarak hususî adına henüz rastlamadığımız nakşa günümüz Türkiye'si yayınlarında *sencîde rûmî* dendiği görülmektedir[68].

***Çiçek ve Yaprak Rûmî*:** Rûmînin bu cinsi tamamen yaprak ve-veya çiçeklerden meydana gelmiştir. Hatâyîlerden ayrılan tarafı motifin rûmî sapları üzerinde hareket edip, rûmî biçimli kanaviçelere yerleştirilmiş olmalarıdır.

***Tomurcuk*:** Rûmî ve hatâyî üslûbu nakışlarda dal üzerinde bulunan küçük sap çıkması veya yuvarlak kıvrımlı küçük motif oluşumlarıdır. Özbekistan sanat tarihi kaynaklarında *tomurcuk* olarak isimlendirilen bu tür motifler tabiattaki çeşitli yaprakların tomurcuk halleridir[69]. Günümüz Türkiye'sinde bu motif nüvelerine yanlış bir yakıştırma ile *salyangoz*[70] isimi verilmektedir. Ancak kompozisyonlar dikkatlice incelediğinde bu küçük yuvarlak motiflerin dal boyunca büyüyüp gelişen, açılıp yaprak haline dönüşen tomurcuklar olduğu izlenmektedir (Fot. 40). Bu motif çizimlerinin, tabiattaki yaprak filiz veya tomurcukları ile karşılaştırıldığında, bir yaprağın açılıp gelişme merhaleleri hem islîmî/rûmî motifinin bitkisel karakterli bir nakış olduğu hem de bu yuvarlak şekillerin ileride büyüyerek birer yaprağa dönüşecek olan rûmî tomurcukları olduğu açıkça görülmektedir (Fot. 41).

---

[62] Mahmud Gaznevî, *Tuhfe-i Gaznevî,* İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi T5461 numarada kayıtlı bulunan kitabın cildinde yer alan şiirde "Ki zîrâ bunda Fahrî sanatından dahî fâhirter / Oyulmuş hurde rûmîler ve güller böyle bercâdır" şeklinde geçmektedir.

[63] Mahmud Gaznevî, *Tuhfe-i Gaznevî,* Varak 15b'de "İdüp izhâr-ı sun-ı hurdekârı / Hümâyûn bezmine itdüm nisârı" ifadeleriyle yer almaktadır.

[64] İnci Ayan Birol-Çiçek Derman, a.g.e., s. 188.

[65] Amir Houshang Aghamiri, a.g.e, s. 23-24.

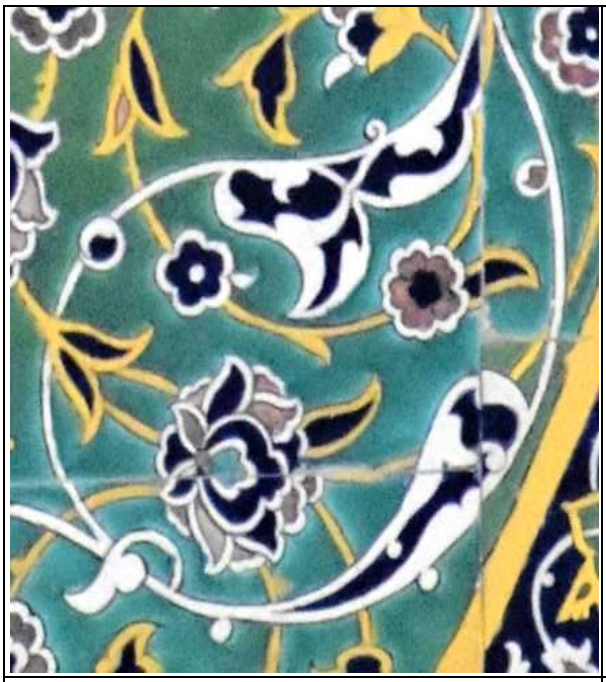
[66] Mahmud Gaznevî, *Tuhfe-i Gaznevî,* Kitabın iç kapağında "Ne zîbâ gösterür etrâfını pîçîde rûmîler / Ne hoş dâdîler itmiş hakk bu kim cây-ı temâşâdır" ifadeleriyle yer almaktadır.

[67] Mushaf-ı Şerif, Ali b. Muhammed el Muketteb el- Eşref (Hattat), İbrâhim el-Âmidî (Tezhib), (Kahire, Mısır Milli Kütüphanesi, 10, vr. 2b-3a).

[68] İnci Ayan Birol-Çiçek Derman, a.g.e., s. 182.

[69] Саидахбор Булатов, a.g.e., s. 54, 165, 357.

[70] İnci Ayan Birol-Çiçek Derman, a.g.e, s. 19.



Fot. 40 Yavuz Sultan Selim Camii Pencere Kâşî Bezemede Rûmî Motifinin Tomurcuk ve Yaprak Olma Aşamaları Alınlıkları (1522) (Doğanay)

Fot. 41 Tabiattaki Bir Yaprağın Tomurcuktan Açık Yaprağa Dönüşmesi Örneği (Doğanay)

b. Vazifelerine Göre İslîmî-i Rûmî

Yalın Rûmî (Badem): Basit kıvrımlı yaprak kanaviçesi şeklindedir. Özbekistan'da şekil olarak bademe benzetildiğinden bu motifin yalın haline *badem* denmektedir[71]. Celal Esad Arseven de mezkûr motifin yalın halini *bûte* ile eşdeğer görerek *badem* isimlendirmesini kullanmıştır[72]. Osmanlı kaynaklarında ise genel anlamda *rûmî yaprak* denmektedir[73].

***Çift Yol Rûmî*:** Kompozisyonu meydana getiren sapların ilerleyerek dallara ayrılmasına ve paftalar oluşturmasına yardımcı olan gelişmiş bir motiftir. Günümüz Özbekistan kaynaklarında bu tür nakışlara *çift yollu islîmî* denmektedir[74]. Günümüz Türkiye'si yayınlarında bu motife *ayırma rûmî* veya *kanatlı rûmî* gibi adlar yakıştırılmıştır. Osmanlı kaynaklarında bu nakış detayını tanımlayan özel bir isme henüz rastlamadık ancak bu motif genellikle rûmî yollarının ayrıldığı yerde kullanıldığı için Özbek kaynaklarının *çift yol islîmî/rûmî* tanımlaması daha doğru gözükmektedir.

Ortabağ / Orta-bend: Kompozisyona başlangıç teşkil eden islîmî dalların çıkış noktası ve simetrik kurguda orta eksenin birleştirilmesini sağlayan iki ucu geri kıvrılarak birbirine bend olmuş nakıştır. Bazı yeni yayınlarda *agraf,* geleneksel yayınlarda *ortabağ* denen motif için Osmanlı kaynaklarında bir şeyi birbirine bağlamak için *bend* tabiri kullanılmaktadır[75]. Köşelere yerleştirilen bağlayıcı bezemelere zaten yaygın bir şekilde *köşe-bend* tabiri kullanılmaktadır. Bu simetrik motifin kolları birbirine tam olarak

[71] M. K. Rakhımov, Artistic Ceramics of Uzbekistan, Unesco, Taşkent 2006, s. 106,113,122,126,142,143.
[72] Celal Esad Arseven, Les Arts Décoratifs Turcs, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1952, s. 60-70.
[73] Abdulkadir Dündar, a.g.m., s. 151, 170.
[74] Komiljon G`ulomov, a.g.b., s. 64.
[75] Bk. Mehmet Kanar, "Bend", Kanar Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, Cilt: I, Say Yayınevi, İstanbul 2009, s. 365-66.

kavuşturulmayıp hilal biçiminde açık bırakılmışsa buna da *gerdan-bend* ya da *gerdanlık* denmektedir[76].

Tepelik/Kened: Kompozisyon içerisinde sapların simetri noktalarında orta-bend gibi davranan, bazen kompozisyona çıkış noktası teşkil eden, tertibi oluşturan sapların nihayetlenip bağlandığı noktada yer alan, genelde üç yapraktan müteşekkil bir kenet motifidir. Özbekistan kaynaklarında bu motifin adına vazifesine göre *medâhil* denirken, münferit çizimlerinde *üç berg* olarak adlandırılmaktadır[77]. Batı menşeli yeni yayınlarda *palmet* olarak adlandırılan motif Osmanlı kaynaklarında da *üçlü rûmî yaprak* veya *kened*[78] olarak tanımlanmıştır. Kened motifi mimarî kemerlerdeki kilit taşı gibidir. Simetrik motiflerin uç noktalarında kened vazifesi gören bu motife Farsça yayınlarda bağımsız şekilde çizilmişse *nişan,* bir tertibin tepesinde çizilmişse duruma göre *tâc* veya *heykelî* isimleri verildiği görülmektedir[79].

Çağdaş İran kaynaklarında islîmî genel olarak beş başlık altında toplanmıştır. Bunlardan ikisi Türkiye'de hatâyî ve bulut adlarıyla islîmî-i rûmîden farklı motifler olarak değerlendirilmiştir:

- طرح اسلیمی ساده (Tarh-ı İslîmî-i Sâde- Yalın Rûmî)
- اسلیمی دهان اژدری (İslîmî-i Dehen-i Ejderî- Çift Yol Sarılma Rûmî)
- اسلیمی پیچک (İslîmî-i Pîçek- Pîçîde Rûmî)
- اسلیمی ختایی (İslîmî-i Hatâyî- Hatâyî Üslûbu)
- اسلیمی مارى (İslîmî-i Mârî- Yılanvârî İslîmî (Bulut)

3. Hatâyî Üslûbu

Hatâyî üslûbu nebâtî kökenli bir tezyînât olup menşei *Hıtâ, Hıtay, Hoten* isimleri ile de anılan Uygur Türklerinin yaşadığı Doğu Türkistan olduğu kabul edilir[80]. Üslûbun menşeini Çin ve Orta Asya (Türk Yurdu)[81] şeklinde zikreden yayınlar da mevcut olmakla birlikte Ernst Diez, Çin ile bağlantısının çok zayıf olduğunu düşündüğü üslûp için Timur dönemi eserlerini işaret etmektedir[82]. Ancak bu motifin Timurlularla eş zamanlı olarak daha gelişmiş örneklerini Milas Firuz Bey Camii'nde (1394) de ve hatta daha erken tarihli Kahire'deki Sultan Hasan Medresesinde (1362) de görmekteyiz. Hatâyî şeklinde galat olmuş motifin doğru telaffuzu *hıtâî* veya *hıtâyî*'dir[83].

---

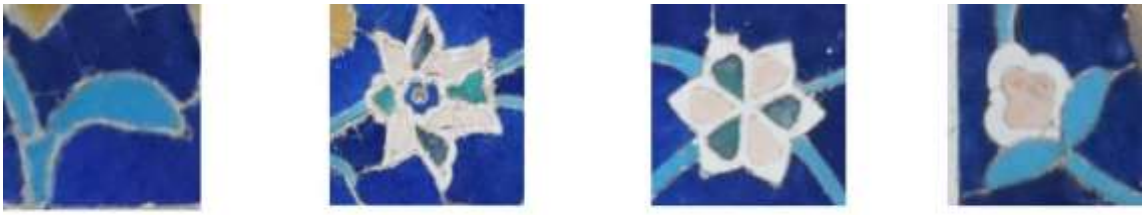
[76] Mehmet Kanar, Gerdenbend, a.g.e., s. 1058.
[77] Мадина Саипова, a.g.t., s. 23; С. С. Булатов -М. С. Соипова, Рамзлар Энциклопедияси, Fan va Texnologiyalar Nashriyot, Toşkent 2021, s. 181.
[78] Abdulkadir Dündar, a.g.m., s. 151, 170.
[79] Amir Houshang Aghamiri, a.g.e., s. 20-25.
[80] İnci Ayan Birol-Çiçek Derman, a.g.e., s. 65.
[81] Cahide Keskiner, Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler-Hatai, s. 18.
[82] Ernst Diez, Türk Sanatı Başlangıcından Günümüze Kadar, (Çev.: Oktay Aslanapa), İÜ Matbaası, İstanbul 1946, s. 28.
[83] Betül Mutlu, 15. Yüzyılda Hıtay'da Bir Timurlu Sefir Gıyaseddin Nakkaş'ın Hıtay Gözlemleri, *Folklor/Edebiyat*, Cilt: XVII, Sayı: 67-3, 2011, s. 128.

Fot. 42 Şehr-i-Sebz'deki Ak Saray Taçkapısı Kâşî Bezemelerinde Hatâyî Üslûbu Örneği (1379-1396) (Akyüz)

Birol ve Derman, Rikkat Kunt'un yayımlanmamış ders notlarına atıfla, Timur'un torunu Baysungur Mirza'nın Gıyâseddin Nakkaş'ı yeni motifler bulmak üzere Doğu Türkistan'a gönderdiği ve hatâyî motifinin bu seyahat neticesinde Gıyâseddin Nakkaş ile Timur sanatına geçtiğini naklederler[84]. Fakat Gıyâseddin Nakkaş'ın Hıtay sefaretnamesi Baysungur Mirza'nın Herat valiliği dönemine yani 1419-21 yıllarına tevâfuk eder[85] ki bu tarihten evvel bina edilmiş Timurlu eserlerinde hatâyî üslûbu bezemelerin varlığı bu görüşü tamamen çürütmektedir. Baysungur'dan önce Timur'un Şehrisebz'deki, Aksaray'ında (1379-1396) (Fot. 42), Semerkand Şah-ı Zinde manzumesinde yer alan Şirin Bika Aka Makberesi (1385) (Fot. 43) ve dönemin daha birçok yapısında görülmektedir. Bu üslûp Osmanlı sanatında dahi anılan tarihten çok önceye ait Milas Fîruz Bey Camii (1394) taş bezemelerinde (Fot. 44-45) ve ardından Amasya Bayezid Paşa Camii (1414) ve Bursa Yeşil Türbe ve Camii'nde (1421-24) görülmektedir. Tarihlerden de anlaşıldığı üzere hatâyî üslûbunu ve motiflerini ilk olarak Gıyâseddin Nakkaş'ın Hıtay sefareti neticesinde getirmiş olması mümkün görünmemektedir. Hatta bu tarihlerde Firuz Bey Camii'nde uzak doğunun kutsal sembollerinden yin-yang motifi bile kullanılmıştır (Fot. 45). Hatâyî üslûbunun Osmanlı sanatına giriş serüveni konusunda hepsinden önemlisi, Türk akademisyenlerinin bakışlarını Timurlulara sabitlediğinden Memlûklu gerçeğini ıskalamış olmasıdır. 1356-1362 yılları arasında Kahire'de inşa edilen Sultan Hasan Külliyesi'nin taçkapısında görülen, mermer malzeme üzerindeki hatâyî ve rûmî bezeme örnekleri Timurlulardan çok daha erken ve oldukça ileri düzeydedir (Fot. 46). Milas Firuz Bey Camii'nin Mimarı Hasan ibn Abdullah ve nakkaşı Musa ibn Adil'in Memlûklu bağlantısı olup olmadığı henüz tespit edilemedi ancak her iki eserde görülen hatâyî nakışlarının şaşırtıcı benzerliği, üzerinde düşünülmesi gereken önemli bir konudur.

---

[84] İnci Ayan Birol-Çiçek Derman, a.g.e., s. 65.
[85] Betül Mutlu, a.g.m., s. 125-129.



Fot. 37 Şirin Bika Aka Makberesi Taçkapı Kâşî Bezemelerinde Hatâyî Üslûbu Bezeme Örneği (Akyüz)

Fot. 38 Milas Fîruz Bey Camii Taş Bezemelerinde Hatâyî Üslûbu Örneği (1394) (Doğanay)

Fot. 39 Milas Fîruz Bey Camii Taş Bezemelerinde Hatâyî Üslûbu Örneği (1394) (Doğanay)

Fot. 46 Kahire Sultan Hasan Külliyesi, 757-764/1356-1362, Taçkapısı sol sövesinde mermer malzeme üzerinde hatâyî ve rûmî bezeme örnekleri (Noha Abou-Khatwa)

Timur dönemi *hatâyî üslûbu* berg/yaprak, tomurcuk, gonca, hatâyî gülü, aygül ve pahtagül/pamuk gibi motiflerden müteşekkildir. Mezkûr üslûpta motifler, küçük ölçekte ve sade görünüme sahip olup helezonî veya yılankavî şekilde kıvrılan dallar üzerinde ilerlemektedir. Motifleri taşıyan dallar oldukça belirgindir (Fot. 5, 42).

Berg/Yaprak: XIV-XV. yüzyıl Timûrî sanat ekolünde görülen hatâyî üslûbu yaprak motifleri Şâh-ı Zinde yapılarının kâşî bezemelerinde olduğu gibi, badem şeklinde, küçük ve sadedir. XV. yüzyıldan XVI. yüzyılın ortalarına kadar Osmanlı kâşî bezemelerinde de aynı şekilde küçük ve sade çizilen yaprakların Şehzâde Mehmed Türbesi (1543) kâşîlerinde görüldüğü üzere boyları gelişmiş, dilimli, kıvrımlı ve daha detaylı çizilmeye başlanmıştır. XVI. yüzyılın ikinci yarısında bilhassa Şâhkulu'nun *siyahkalem* üslûbu etkisi ile boyları oldukça uzayan, dilimli, kıvrımlı yapraklar Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Camii (1572), Rüstem Paşa Camii (1563), Kanunî Sultan Süleyman Türbesi (1568) ve Sultan III. Murad Türbesi (1599) gibi yapıların kâşîlerinde görüldüğü üzere, kendi etrafında dolanan, kıvrılan oldukça gelişmiş bir hâl alarak başlı başına birer terkip oluşturan bezeme unsuru haline gelmiştir. Yapraklardaki bu gelişim ve değişim diğer motiflerde de aynen yaşanmış, en nihayetinde XVI. yüzyılın ikinci yarısından sonra Osmanlı bezeme sanatındaki nizâmî görünümüne kavuşarak *İstanbul Üslûbu/Tarz-ı İstanbul* yaprak ve çiçek formunu oluşturmuştur (Fot. 47-50).

Fot. 40 Bursa Yesil Camii'den (1424) (Akyüz)	**Fot. 41 Yavuz Sultan Selim Camii'nden (1522) (Doğanay)**	**Fot. 42 Şehzade Mehmed Türbesi'nden (1543) (Doğanay)**	**Fot. 50 Sultan II. Selim Türbesi'nde İstanbul Üslûbu Yaprak Örneği (1599) (Doğanay)**
Fot 47-50 Özellikle Berg/Yaprak Motifinin Gelişimi ve Sapların Durumu Her İki Üslûp Arasındaki Farkı Ortaya Koymaktadır.			

Hatâyî/Hıtâyî Gülü: Yaygın kanaate göre nilüfer/lotus veya hatmi çiçeğinden geldiği varsayılan motifin karpuz, kabak, nar ve horozibiği çiçeklerinden[86] veya Hıtay Hanedanı'nın devlet çiçeği olan şakâyıktan geldiğini zikreden kaynaklar da mevcuttur[87]. Her ne kadar kıvrımlı hat üzerinde çiçek ve yaprak motifleriyle ilerleyen nakışların bir üslûp olarak temelleri Budist Uygur sanatına dayandırılsa da özgün hatâyî gülü motifinin Budizm felsefesine ait nilüfer/lotus çiçeği olduğunu söylemek peşin verilmiş bir hüküm olur. Minako Mizuno Yamanlar motifin ana unsuru olan hatâyî gülünün nilüfer ya da hatmi çiçeğinden ilhamla geliştirildiğini ileri sürmektedir[88]. Uygur fresklerinde Budist rahiplerin ellerinde tuttukları çiçekler bu fikri destekler mahiyettedir (Fot. 51). Ancak gülhatmi ve nilüfer, şakayık gibi çok katmanlı ve katmerli bir çiçek değildir. Yeşil Türbe'de medfun Çelebi Mehmed sandukasındaki hatâyî güllerine bakarak, Hıtay'da neşet ederek geliştiği düşünülen bu motifin çıkış noktasının hanedan sembolü şakâyık çiçeğine dayanması ihtimali daha güçlü durmaktadır. Kıvrık dallar üzerinde yürüyen çiçekli islîmînin erken örneklerine Maniheist Uygur dönemi (762-840) yazmalarında rastlanmaktadır. Maniheist yazmaların en meşhur örneği, Turfan'da ortaya çıkartılmış olan ve şu anda Berlin Museum für Asiatische Kunst'ta bulunan, eğer tespit doğru ise, Maniheizm'in kurucusu ve aynı zamanda bir nakkaş

[86] Selman Soydemir (ed.), a.g.e, *Osmânî*, s. 43-44, Flore Ornementale Ottomane Planche I, IV.
[87] Minako Mizuno Yamanlar, Hatayi Motifinin Menşei, 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, Cilt: III, Ankara 1995, s. 446-447.
[88] Minako Mizuno Yamanlar, a.g.m., s. 446.

olan Mani'ye nisbet edilen (M.S. 216-276 civarı) yazma eserdir[89](Fot. 52). Bezeklik'teki rahiplerin yakalarında görülen, kıvrık dallardan meydana gelmiş desenler islîmî fikrinin altlığını oluşturmaktadır. İleri derecede üslûplaştırıldığından hangi çiçekten mülhem olduğu kesin olarak belli olmayan bu motifin menşei hakkında net bir kanaate ulaşabilmek için daha fazla veriye ihtiyaç duyulmaktadır.

Fot. 51 Bezeklik, 9. Tapınak, IX. yy, (Staatliche Museen zu Berlin)	**Fot. 52 Turfan Arkeolojik Kazılarında Ortaya Çıkartılan, Nakkaş Mani'ye İzafe Edilen Çiçekli Bezemeye Sahip Uygur Yazması. (Museum für Asiatische Kunst Berlin)**

Mengücekoğulları'nın Divriği Ulu Camii (1228) taçkapısında bir üslûp oluşturmasa da hatâyî gülünün Anadolu'daki ilk örneklerine rastlanmış, asıl gelişme ise ikinci beylikler döneminde yaşanmıştır. Milas Firuz Bey Camii (1394), Balat İlyas Bey Camii (1404) ve Bursa Yeşil Külliyesi'nde (1421-24) hatâyî üslûbu nakışlar sanat dünyamızda tam olarak kendini göstermiştir.

Motif genel olarak sap, çanak, tohum kesesi ve taç yapraklardan oluşmaktadır (Çizim 1). Özbek ve Fars kaynaklarında *hatâyî*/*hıtâyî gülü*[90], Osmanlı kaynaklarında umumî olarak *gül*[91], günümüz Türkiye'si yayınlarında ise çiçeğin açılmamış haline *goncagül* denirken açılmış haline yalnızca *hatâyî* denmektedir. Aslında çiçeğin henüz açılmamış haline *gonca,* açılmış haline *gül* denir[92]. Hatâyî gülü motifinin çizimi konusundaki "*Muhtelif çiçeklerin dikine kesitinin, anatomik çizgilerinin üslûplaştırılmasıyla ortaya çıkan şekildir*"[93] görüşü gerçekle bağdaşmayan bir yaklaşımdır. Motifin çiziminde dikine ya da enine kesit alınması söz konusu olmayıp çiçeğin ana hatları iki boyuta indirgenerek üslûplaştırılmıştır. Hiçbir sanatkâr bir çiçeği vazosuna dikine keserek koymaz; parçalamaz, aksine tevhid eder. Motif çizilirken önce hayat noktasından başlayarak tohum kesesi oluşturulacak şekilde iç kanaviçe çizilir, sonrasında taç yaprakların dış sınırlarını belirleyen ikinci kanaviçe, alt kısımda hayat

---

[89] Peter Zieme, Manichäische Kolophone und Könige, Studia Manichaica. II. Internationaler Kongreß zum Manichäismus. 6.-10. August 1989, St. Augustin/Bonn, (Ed.: Gernot Wiessner-Hans-Joa-chim Klim-keit), Wiesbaden 1992, pp. 324-325.

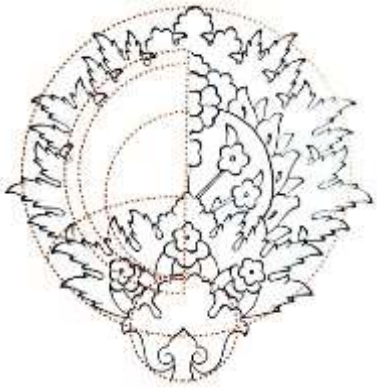
[90] پرویز اسکندرپور خرّمی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات ، گلهای ختایی: قالی، کاشی و تذهیب، ۱۳۹۱، ص. ۴۰.

[91] Mamhud Gaznevî, Tuhfe-i Gaznevî, Cild kenarında (no. T5461).

[92] Mehmet Kanar, Gül, Kanar Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, Cilt: 1, Say Yayınevi, İstanbul 2009, s. 1104-1107.

[93] İnci Ayan Birol-Çiçek Derman, a.g.e., s. 65.

noktasına daha yakın geçecek şekilde çizilip, iki çember arasına taç yapraklar çanaktan başlayarak istif edilir[94]. Cinsine göre çiçeğin çanak kısmı kâseli veya zarflı olabilir; çiçek tek parça veya çok katmanlı olabilir. Çizilecek çiçeğin cinsine göre çemberler basık ya da beyzî olabilir. Yapraklar kanaviçenin alt orta bölgesinde belirlenen bir merkezden yükseldiği için çiçeğe yaklaşık 30-60° üstten bakıldığı hissi uyanır. Teknik çizim kaideleri göz önünde bulundurulduğunda çiçekler üslûplaştırılırken yan veya dik kesitlerin alınmasının söz konusu olmadığı açıkça görülür. Zira kesit çizgisinde üst üste binme, alttan girip üstten çıkma, ön-arka plan oluşturacak şekilde derinlik verme söz konusu olamaz[95]. (Çizim 2).

	
Çizim 1 Hatâyî Gülü Çizim Aşamaları (Akyüz)	**Çizim 2 Hatâyî Gülü Katmanları (Doğanay)**

XIV-XV. yüzyıl Timur dönemi hatâyî üslûbunda Semerkand'da kullanılan hatâyî gülü motifleri küçük ölçekli, az yapraklı ve katmersiz ve sadedir (Fot. 1, 4-5). Bu üslûpta motiflerin az detaylı ve küçük olması sebebiyle helezonî ve yılankavî dallar ön planda görünür (Fot. 1). Bursa Yeşil Camii ve Türbesi örneğinde olduğu gibi XV. yüzyıl *Bursa Üslûbu* Osmanlı mimarî tezyînâtında görülen helezonî ve yılankavî dallardaki hatâyî gülleri de Timûrî sanat ekolündeki gibi az katmanlı, küçük ve çoğunlukla birbirine benzer tiptedir. XVI. yüzyılın başında hatâyî gülü motiflerde fazla bir değişim görülmezken, Şehzâde Mehmed Türbesi (1543) kâşîlerinde yaprak sayı ve dilimlerinin artması ve tohum kesesi, çanak yaprakları gibi kısımların daha detaylı çizilmesiyle hatâyî gülü motiflerde çeşitlilik ve detaylar artmaya başlamıştır. XVI. yüzyılın sonunda Sultan II. Selim (1573-74) ve III. Murad Türbesi (1599-1600) kâşî örneklerinde görüldüğü üzere hatâyî gülleri yaprak motiflerindeki değişime paralel olarak büyük ölçekli, çok katmanlı, gelişkin bir hâl almış ve Timûrî sanat ekolü özelliklerinden tamamen uzaklaşarak *İstanbul Tarzı Hatâyî Üslûbu'*nu ortaya koymuştur (Fot.53-56).

Fot. 53 Bursa Yeşil Camii (1424), Hatâyî Gülü Motifi	**Fot. 54 Yavuz Sultan Selim Camii (1522)**	**Fot. 43 Şehzade Mehmed Türbesi (1543), Hatâyî Gülü Motifinin Gelişimi**	**Fot. 44 Sultan III. Murad Türbesi (1599), Hatâyî Gülü Motifinin İstanbul Tarzı**

[94] پرویز اسکندرپور خرّمی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات ، گلهای ختایی: قالی، کاشی و تذهیب، ۱۳۹۱، ص. ۴۰. ; Aziz Doğanay, Osmanlı Tezyinatı, s. 138.

[95] Aziz Doğanay, Erken Devir Osmanlı Bursa Türbelerinde Tezyinât, s. 289-290; Aziz Doğanay, Hatâyî Üslûbu Motifler, Hat ve Tezhip Sanatı, (ed.: Ali Rıza Özcan), KB Yayınları, Ankara 2015, s. 437-449.

Aygül Motifi: Çiçeklerin üstten kuşbakışı görünüşünün üslûplaştırılmasıyla meydana gelen gül motifidir. Muhsin Demironat'ın yayımlanmamış ders notlarına istinaden yapılan tanımlara göre motif üslûplaştırılırken yaprak sayısına göre *yek berg (tek yaprak), se berg, (üç yaprak) çehar berg (dört yaprak), penç berg (beş yaprak), şeş berg (altı yaprak)* şeklinde Farsça isimler almıştır[96]. Ancak en çok tercih edilenin beş yapraklı olması sebebiyle *penç berg* (beş yaprak) dendiği, zamanla hepsine birden kısaca *penç* (beş) dendiği yorumu ilmî dayanaktan yoksundur. Zira en çok beş yaprağın kullanıldığı tezi hiçbir veriye dayanmamaktadır; beş yaprağın aksine altı yapraklı çiçek çizmek daha kolay olduğu için altı yapraklı (şeşberg/şeşhane) çiçek daha fazla kullanılmıştır. Üç, dört, altı, sekiz, on, on iki veya daha fazla yapraklı bir çiçeğe Türkçe "beş" manasına gelen Farsça "penç" demenin izah edilir bir yanı yoktur. Bu motif **beş** motifi ise niye Türkçe "beş" demeyip Farsça **penç** diyoruz. Rakam Farsça olunca ne değişiyor!

Bir çiçeğe yandan da bakılsa üstten de bakılsa çiçek her zaman çiçektir. Nereden bakılırsa bakılsın Osmanlı bütün çiçeklere genel olarak *gül* adını vermiştir[97]. Bu çiçeğe *merkezsel hatâyî* demek de Osmanlı lisanı açısından oldukça anlamsızdır[98].

Türkistan ve Acemistan coğrafyasında çiçeğin yandan veya üstten görünüşüne bakılmaksızın tüm çiçekler yaprak sayılarına göre tarif edilmiştir. Ancak bu tarif bir isimlendirme olmayıp, kuşbakışı çizilmiş çiçeğe Özbek kaynaklarında *aygül* adı verilmiştir[99]. Çehar berg aygül, şeş berg aygül, heşt berg aygül gibi tarifler yapılsa da kuşbakışı çizilmiş çiçeklerin asıl adı daima "*aygül"*dür.

XIV-XV. yüzyıl Timur dönemi hatâyî üslûbunda Semerkand'da kullanılan aygül motifleri, hatâyî gülünde olduğu gibi az katmanlı, küçük ve sade görünümde olup kıvrılarak ilerleyen dallar ön plandadır (Fot. 4-5). XV. yüzyıl erken dönem Osmanlı tezyînâtında ise Bursa Yeşil Camii kâşîlerinde farklı şekillerde daha ileri denemelerin görüldüğü aygül motifleri çoğunlukla Timûrî sanat ekolü özelliklerini aksettirir şekilde küçük, az katmanlı ve sadedir. XVI. yüzyılın başında Yavuz Sultan Selim Türbesi (1522) örneğinde olduğu gibi hâlâ sapları belirgin, sade ve küçük ölçekli çizilen aygüller, Şehzâde Mehmed Türbesi'nde (1543) gelişmeye ve çeşitlenmeye başlamış, XVI. yüzyılın sonuna doğru büyük ölçekli, çok katmanlı ve detaylı çizimlerle hatâyî üslûbu, *İstanbul Tarzı Hatâyî Üslûbu'*na evirilmiştir (Fot. 57-60).

Fot. 45 Bursa Yeşil Türbe 1421	**Fot. 46 Yavuz Sultan Selim Türbesi 1522**	**Fot. 47 Şehzade Mehmed Türbesi 1543**	**Fot. 60 Sultan III. Murad türbesi 1599**

[96] İnci Ayan Birol-Çiçek Derman, a.g.e., s. 47.

[97] Mahmud Gaznevî, *Tuhfe-i Gaznevî*, Cild kenarında (no. T5461) "Oyulmuş hurde *rûmîler ve güller* böyle bercâdır" ifadesinden rûmî ve hatayî gruplarının kastedildiği anlaşılmaktadır.

[98] Nursel Karaca, Türk Çini Sanatında 'Hatayi' ve 'Şakayık' Motifi Örneğinde Çizim Özellikleri, OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi-International Journal of Society Researches, Cilt:18, Sayı: 43, Kasım 2021, s. 7087.

[99] С. С. Булатов - М. С. Соипова, a.g.e, s. 227; Бахром Воссикович Нигмонов, a.g..e., s. 67; Саидахбор Булатов, a.g.e.,s. 54, 122.

Pahtagül/Pamuk Motifi: Timûrî sanat ekolü etkisindeki hatâyî üslûbunun özgün motiflerinden biri doğadaki pamuk bitkisinin stilize edilmiş şekli olan *pahta/pamuk* motifidir. XIV-XV. yüzyıl Timur dönemi kâşîgerî bezemelerde iptidaî şekilde görülen pamuk motifinin Osmanlı mimarî bezemelerinde bilinen ilk örneği 1394 tarihli Milas Fîruz Bey Camii'nin taş bezemelerinde karşımıza çıkmaktadır (Fot.62-63). Bu bezemelerdeki pamuk motifi Timur dönemi kâşîlerinde görülen pamuk motiflerinden daha gelişkin bir formdadır. Bu motifin menşei Anadolu mu yoksa Mâverâünnehir mi, tartışma konusudur. Zira bu motifin daha gelişmiş örnekleri Memlûklu Mushaf tezhiblerinde de görülmektedir[100]. (Fot. 61)

Fot. 61 Sultan Berkuk için Ahmed el-Isfahanî tarafından 1387 tarihinde hazırlanmış Mushaf-ı Şerif. (Darü'l-Kütübü'l-Mısriyye)

Bu motif günümüzde adeta Özbeklerle özdeşleşmiş durumdadır. Bursa Yeşil Camii (1424), örneklerinde olduğu üzere XV. yüzyıl Osmanlı mimarisi kâşî bezemelerindeki pamuk motifleri ise Semerkand kâşî bezemelerindeki Timûrî sanat ekolüne ait hatâyî üslûbu ile aynı tarzdadır. Edirne Murâdiye Camii (1436) altıgen kâşîlerinde ise motifin daha farklı örnekleri mevcuttur. Nizâmî dönem Osmanlı kâşilerinde pek rastlamadığımız motif Kara Memi tarafından da kullanılmıştır. Pahtagül/pamuk motifleri Osmanlı- Timûrî sanat etkileşiminin en güzel örneğini oluşturmaktadır (Fot. 64-67).

[100] Darü'l-Kütüb, Rasid 123, (789/1387), Sultan Berkuk için Ahmed el-Isfahanî tarafından hazırlanmıştır. (Darü'l-Kütübü'l-Mısriyye).

Fot. 62 Milas Fîruz Bey Camii Taş Bezemelerinde Pamuk Motifi Örneği (1394) (Doğanay)

Fot. 63 Milas Fîruz Bey Camii Taş Bezemelerinde Pamuk Motifi Örneği (1394) (Doğanay)

Fot. 64 Şâh-ı Zinde Eserleri Kâşî Bezemelerinde Pahta/Pamuk Motifleri (Akyüz)

Fot. 65 Bursa Yeşil Camii Kâşî Bezemelerinde Pahtagül/Pamuk Motifleri (Akyüz)

Özbekistan'da sıklıkla piyaleler üzerinde görülen ve sembolik değeri olan pamuk ile lale motiflerinden oluşan terkibe *pahtagül* denilmektedir (Fot.26, 64-67). Hattat ve nakkaş Khabibulo Saliyev İsmailovich'in verdiği bilgiye göre Sovyet Rusyası zamanında dinî unsurlara karşı getirilen yasaklar ve baskı nedeniyle Özbekistan'da dinî içerikli yazıları gizlemek için sanatkârlar Arap alfabesi yerine *nakış elifbası* dedikleri tekniği kullanmıştır. Bu nakış alfabesinde her bir Arapça harfe karşılık bir islîmî motif ya da kıvrımlı çizgi denk gelmekte ve böylelikle nakışlarla metinler oluşturulmaktadır. Piyale üzerinde görülen bu meşhur iki yarım lale arasına çizilen tek pamuk motifinde *Rabbî Allah* yazılı olduğu bildirilmiştir[101]. Osmanlı sanatındaki muhtemel mücerret anlatımları izah etmeye çalışan Johanna Zick Nissen, Rüstem Paşa Camii kâşîlerindeki bazı yaprak kıvrımlarıyla harfler arasında benzerlik kurmak suretiyle "sad, sadaka, sadik, hub, hamd, hill" gibi kendince mistik anlamlar içerdiğini düşündüğü bazı kelimelerin gizli bir şekilde yazılı olduğunu iddia etmiştir[102]. Bu iddia Özbekistan'daki nakış elifbası ile benzerlik göstermektedir (Fot.68).

[101] Özbekistan İslam Medeniyeti Merkezi ilmî hâdimi Hattat ve Nakkaş Khabibulo Saliyev İsmailovich ile yapılan görüşmeden, 20.09.2021, (Ses kayıtları arşivimizde mevcuttur).

[102] Johanna Zick-Nissen, The Choice Compositions of Tilework-in View to the Patron as to the Function of the Room, Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul 1996, s. 201-208.

Fot. 66 Edirne Murâdiye Camii Kâşî Bezemelerinde Pahta/Pamuk Motifleri (1435-36) (Doğanay)

Fot. 67 Özbekistan Piyale Takımı (Akyüz)

Fot. 48 Johanna Zick Nissen'in Rüstem Paşa Camii Kâşîlerindeki Yapraklarda Gizli Yazı Yorumu (Doğanay)

Bir sap üzerinde tüm motifleriyle teşekkül etmiş bir üslûp olarak hatâyînin Osmanlı'daki bilinen ilk örneği Milas Fîruz Bey Camii'nin (1394) taş bezemeleridir (Fot. 44-45). Hatâyî üslûbunun Osmanlı mimarisindeki kâşî tezyînâtında bilinen ilk örneği ise Bursa Yeşil Camii Külliyesi'ndedir (1424) (Fot. 26). Bursa Yeşil Camii'deki kitâbeden anlaşıldığı üzere külliyenin bezemesi Nakkaş Ali b. İlyâs Ali'ye aittir. Lâmiî Çelebi'nin dedesi olan Ali b. İlyâs Ali, Taşköprülüzâde Ahmet Efendi'nin verdiği bilgiye göre Ankara Savaşı (1402) sonrasında genç yaşlardayken Timur tarafından Semerkand'a götürülmüştür. Semerkand'da dönemin nakış üslûplarına vâkıf olan sanatkâr, Timur'un ölümünden sonra Bursa'ya geri dönmüş ve Yeşil Camii Külliyesi inşâsında sernakkaş olarak görevlendirilmiştir[103]. Bursa'nın mimarî bezemelerinde hatâyî nakışlarla kendisini gösteren Timûrî sanat ekolünün etkisi ve *Bursa Üslûbu*, Edirne Murâdiye Camii tezyînâtında da görüldüğü üzere Ali b. İlyâs Ali'nin nakkaşlık döneminde yetişen Bursalı nakkaş Sâfî ile Sultan II. Murad döneminin başkenti Edirne'ye taşınmıştır[104].

Timûrî sanat ekolü ve Acemî nakkaşların etkisi İstanbul'un fethinden sonra Fatih Sultan Mehmed, Sultan II. Bayezid ve Yavuz Sultan Selim dönemlerinde dahi sürmüştür. Anadolulu sanatkârların, İstanbul'da padişahların desteği ve daveti ile çeşitli ülkelerden gelen sanatkârlarla birlikte yürüttüğü çalışmalar XVI. yüzyılın ortalarından itibaren bilhassa

[103] Taşköprülüzâde, Osmanlı Bilginleri eş-Şakâiku'n-Numâniyye fî Ulemâi'd-Devleti'l-Osmâniyye, (Çev. Muharrem Tan), İz, İstanbul 2007, s. 315; Aziz Doğanay, Erken Devir Osmanlı Bursa Türbelerinde Tezyinat, s. 51.

[104] Ali Fuat Baysal, Edirne Osmanlı Erken Dönem Camileri Kalem İşi Örnekleri ve Analizleri, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Konya 2013, s. 177.

nebâtî türdeki hatâyî ve islîmî/rûmî üslûplarda İstanbul nakkaşhânesinin kendi kimliğini oluşturacak tarzı doğurmuştur.

4. İstanbul Tarzı Hatâyî Üslûbu

İstanbul'un fethinden sonra Baba Nakkaş'ın Türk Yurdu'ndan İstanbul'a getirildiği Fatih Sultan Mehmed döneminden itibaren İstanbul'da bir saray nakkaşhânesinin varlığı düşünülmektedir[105]. Sultan II. Bayezid (1481-1512) ve Yavuz Sultan Selim döneminde (1512-1520) de İstanbul saray nakkaşhânesi faaliyetlerini geliştirerek yürütmüştür. Bu dönemde saray nakkaşhânesinde Acemî nakkaşların önemli miktarda mevcudiyeti söz konusudur. Kanunî Sultan Süleyman döneminde ise (1520-1566) *Ehl-i hiref mevâcib ve masârif defterleri'*ne dayanan vesikalarda yer alan 1545 yılı kayıtlarına göre *Cemâ'ât-i Nakkâşân*, Anadolulu nakkaşların faaliyet gösterdiği *Bölük-i Rûmiyân* ve Acemî nakkaşların faaliyet gösterdiği *Bölük-i Acemân* olmak üzere ikiye ayrılmıştır. 1557-1558 yılı kayıtlarına göre Bölük-i Acemân ortadan kalkmış ve Mehmed Şâh veya Mehmed-i Siyah Bölük-i Rûmiyân'da serbölük olmuştur. 1558-1559 yılı kayıtlarına göre ise Bölük-i Rûmiyân ve Bölük-i Acemân yerine *Cema'at-i Rum Nakkaşları* başlığı altında dokuz kişilik Cema'at-i Acem Nakkaşına yer verilmiştir. Kara Memi bu dönemde yirmi beş buçuk akçe mevacible nakkaşbaşıdır. 1596-1597 yılı kayıtları itibarıyla Rum ve Acem tasnifi tamamıyla ortadan kaldırılmış, nakkaşlar *Cemâ'ât-i Nakkâşân-ı Hâssa* adı altında birleştirilmiştir[106]. Kara Memi'den sonra 1557-1558/1607-1608 yılları arasında dönemin sernakkaşı, eserlerinde imza kullanmadığı için günümüz yayınlarında neredeyse adı hiç anılmayan Lütfî Abdullah'tır[107]. Hâlbuki eserlerine imza koyduğu için çok meşhur olan Veli Can, Lütfî Abdullah'ın sernakkaşı olduğu nakkaşhânede, nakkaşlar arasında adına yirmi birinci sırada yalnızca iki defa rastlanmaktadır. Şâh Kulu'nun talebesi olduğu söylenen Veli Can'ın Şâh Kulu'nun sernakkaşlık döneminde saray nakkaşları arasında adına rastlanmaması Veli Can hakkında şimdiye kadar yazılanların yeniden düşünülmesini gerektirmektedir (Fot. 74).

XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İstanbul saray nakkaşhânesinde *Tarz-ı İstanbul'*un inkişâf süreci tamamlanmış; nakkaşların *Cema'atı Nakkaşânı Hâssa* adı altında birleştiği 1596 yılı itibariyle de tekâmülünü tamamlayarak zirveye ulaşmıştır.

İstanbul tarzının inkişâf ve tekâmül sürecini mimarî eserlerin kâşî bezemelerindeki nebâtî nakış örnekleri üzerinden takip etmek mümkündür (Fot. 69-71). Timûrî sanat ekolünün ve Tebrizli ustaların etkisinin yoğun olduğu XV. yüzyıl *Bursa Üslûbu*'nda mevcut hatâyî bezemelerdeki yaprak motifleri küçük, basit ve bademe benzer şekildedir. Hatâyî gülleri tohum kesesi ve çanak yaprakları bakımından sade, küçük ve az katmanlı, fazla çeşitliliğe sahip değildir. Goncalar ise hatâyî güllerinin daha küçük ve sade hali olarak çizilmiştir. *Bursa Üslûbu'*nun çiçekli motifleri küçük ölçekli olduğundan helezonî ya da yılankavî dallar belirgin ve ön plandadır. XVI. yüzyılın başında 1522 yılı Yavuz Sultan Selim Türbesi'nde de yapraklar hâlâ basit ve küçük; çiçekler az katmanlı ve sadedir (Fot.69). 1545 yılı Şehzâde Mehmed Türbesi'ne gelindiğinde hatâyî güllerinin yaprak sayılarının artması ve tohum kesesi, çanak yaprakları gibi kısımların daha detaylı çizilmesi neticesinde çeşitlilik artmaya başlamıştır. Bu çeşitlilik çok katmanlı ve iri çizilmeye başlanan aygüllerde de görülmektedir. Öncesinde badem şeklinde küçük ve sade çizilen yapraklar ise burada boyları daha uzun, kenarları dilimli ve içleri tezyîn edilmiş şekildedir. XVI. yüzyılın sonunda ise Sultan III. Murad Türbesi (1599) kâşî bezemeleri örneğinde olduğu gibi XV. yüzyıl Timûrî

[105] Halil Buttanrı, a.g.m., s. 33.
[106] Rıfkı Melûl Meriç, a.g.e., s. 3-9.
[107] Rıfkı Melûl Meriç, a.g.e., s. 7.

sanat ekolüne ait hatâyî güllerine artık rastlanmamaktadır. Gül/çiçek[108] çizimleri tabiî yapıları gereği yine tohum kesesi, yaprak ve çanak yapraklardan oluşmaktadır fakat hatâyî gülündeki hususî biçim ve sadelik tamamıyla terk edilmiştir. Boyları oldukça uzayan yapraklar artık katlanan, kıvrılan ve sarılarak ilerleyen, kenarları dilimli ve içleri damar veya güllerle bezenmiş şekilde başlı başına bir bezeme unsuru haline gelmiştir. Yapraklardaki bu gelişme gül çizimlerini de etkileyerek ileri derecede tezyîn edilmiş şekilde mükemmel motif çeşitliliğine ulaşılmıştır. Büyük ölçekli çizilen motiflerin arkasına saklanan dallar artık gözle kolayca takip edilemez hâle gelmiştir (Fot. 71).

Fot. 49 Yavuz Sultan Selim Türbesi (1522)	Fot. 70 Şehzade Mehmed Türbesi (1543)	Fot. 71 Kanuni Sultan Süleyman Türbesi (1568)
Fot. 69-71 Timûrî-Herat Üslûbu Hatâyî Tarzından İstanbul Tarzı Hatâyî Üslûbu'na Geçiş Aşamaları (Doğanay)		

XV. yüzyıl Bursa ve Edirne dönemi mimarî tezyînâtındaki hatâyî üslûbuna ait motiflerin her biri XVI. yüzyılda çeşitlenerek farklılaşmaya başlamıştır. XVI. yüzyılın ilk yarısı itibarıyla Şâhkulu'nun *siyahkalem* akımını ve Kara Memi'nin *şukûfe* akımını geliştirmesi hatâyî üslûbunun İstanbul tarzına dönüşmesinde etkili olmuş ve İstanbul Üslûbu'nun tamamıyla karakteristik bir çeşitlilik kazanmasını sağlamıştır. XVI. yüzyılın sonunda ise İstanbul nakkaşhânesindeki Bölük-i Acemân'ın lağvedilip tüm nakkaşların *Cema'atı Nakkaşânı Hâssa* (1596) adı altında birleştirilmesinden sonra Sultan III. Murad Türbesi (1599) kâşîlerinde görüldüğü gibi artık Timûrî sanat ekolündeki hatâyî nakışlarının biçim ve sadeliği değil, tekâmülünü tamamlamış İstanbul tarzı hatâyî nakışlarını görmekteyiz.

Biçim farklılıklarının yanı sıra İstanbul tarzı hatâyî nakışlar ile İstanbul tarzından önceki hatâyî nakışların iki ayrı üslûp olduğunun delillerinden biri de hatâyî üslûbunun

[108] Gül, Fars dilinde çiçeklerin genel ismidir. Açmamış güle/çiçeğe gonca denilir. Bk. Kanar, "Gül", s. 1104-1107.

geldiği Mâverâünnehir bölgesinde hâlihazırda üslûbun klasik dönemi kabul edilen XIV-XVI. yüzyıl Timûrî sanat ekolünün çizimlerinin aynen devam ettirilmesidir. Hatâyî üslûbu XIV-XV. yüzyılda Osmanlı sanatına girmiş, geliştirilmiş ve XVI. yüzyılın sonlarına doğru İstanbul nakkaşhânesinde tamamıyla değişerek artık *İstanbul Üslûbu*'na ait bir tarza evrilmiştir. Fakat İstanbul'da geliştirilen bu yeni nebâtî bezeme örnekleri, Mâverâünnehir coğrafyasına geri dönüş yapmamıştır.

Timûrî sanat ekolü etkisi altındaki hatâyî üslûbu ile İstanbul tarzı hatâyî üslûbu arasında ele aldığımız bariz farklar varken her ikisini de ayırt etmeksizin yalnızca hatâyî üslûbu olarak adlandırılması Türk bezeme sanatının gelişimini görmezden gelmek ve Osmanlı'nın bu sanata kazandırdığı kimliği hiçe saymak olacaktır. Bu yüzdendir ki Armenag Bey Sakisian *siyahkalem* üslûbunu İranlılara mal etmektedir[109]. İstanbul tarzının içinde zikredilmesi gereken Şâh Kulu'na ait *siyahkalem* ve Kara Memi'yle özdeşleşen *şukûfe* tarzının da *Şâh Kulu Üslûbu* ve *Kara Memi Üslûbu* gibi isimlendirmelerle bütünden koparılarak, farklı bir ekolmüş gibi gösterilmesi Osmanlı dönemi Türk sanatını parçalayarak yok sayma çabasının bir neticesidir. Bu veriler doğrultusunda *şukûfe* tarızının da İstanbul Üslûbu adı altında anılmasının gerekliliğini bir kez daha vurgulamak isteriz. Bu üslup karşılığında, sebebi aşağıda açıklanacağı üzere, *saz kolu* tabiri geliştirilmiştir.

5. Şukûfe

Farsça'da "çiçek açmak" manasına gelen şukûfe (شکوفه), bezeme sanatında çiçeklerin karakteristik özellikleri kaybolmadan, tabiattaki hangi çiçekten üslûba çekildiği anlaşılacak şekilde çizilen motif ve bezeme tarzdır. Bu tür bezemede çiçekler üslûplaştırılmış olmakla birlikte asıl karakterlerini korumaktadır. Genelde kendi sapları üzerinde yer alan çiçekler çoğunlukla yeşil yapraklarının şeklinden, sap bağlantılarından ve taç yaprak sayılarından tanınırlar[110](Fot. 73). Bu tarzın *yarı üslûplaştırılmış çiçekler*[111], *natüralist çiçekler*[112] şeklinde zikredildiği kaynaklar da mevcuttur. Ancak XVI. yüzyıl ortalarından itibaren geliştirilen bu tür bezemede çiçekler natüralist şekilde ışık gölge ve ince detaylarıyla değil, üslûplaştırılarak ayrıntılarından arındırılmış şekilde çizilmektedir. Natüralist diyebileceğimiz çiçek motifleri XVIII. yüzyılda yaşanan batılılaşma sürecinde *barok* etkisi sonucu ortaya çıkmıştır. Bu dönemde çiçekler üslûba çekilmeden bütün ayrıntıları ile tabiatta görüldüğü gibi çizilmeye başlanmıştır[113]. Bu tür çiçekleri resmeden sanatkârlara doğrudan *çiçek ressamı* denmiştir[114].

İlk örneklerini Şâh Kulu[115] ve Kara Memi'de gördüğümüz şukûfe tarzının Sultan II. Selim zamanından itibaren *şukûfe* isminin çiçek biçim ve özelliklerini inceleyen eserlerde

---

[109] Gaston Migeon-Armenag Bey Sakisian, "La Céramique d'Asia Mineure et de Constantinople du XIVe au XVIIIe siècle", Revue de L'Art, Ancien et Moderne, XLIII-XLIV, Paris 1923, s. 17, 30, 38.

[110] Aziz Doğanay, "Eyüp Sultan Camii Civarındaki Bazı Mezarların Naturalist Üslupta Klasik Devir Süslemeleri", Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla II. Eyüpsultan Sempozyumu, Tebliğler, 8 - 10 Mayıs 1998, Eyüp Belediyesi, İstanbul 1998, s. 261-263; Aziz Doğanay, Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522-1604, s. 87.

[111] İnci Ayan Birol-Çiçek Derman, a.g.e., s. 113.

[112] Yıldız Demiriz, "16. Yüzyıl Kur'an Tezhipleri Hakkında Bazı Notlar", *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sayı: 13, 1988, s. 65; Gülbün Mesara, "Müzehhib Kara Memi'nin Çiçekleri İle Yeni Tasarımlar", *Kültür Sanat Şehir,* Sayı: 1, 2017, s. 186.

[113] A. Süheyl Ünver, Ustası ve Çırağiyle Hezargradlı Zâde Ahmed Ataullah -Hayatları ve Eserleri, Kemal Matbaası, İstanbul 1955, s. 33, 35.

[114] A. Süheyl Ünver, a.g.e., s. 11, 21.

[115] Aziz Doğanay, "Yüzyıllar Sonra Topkapı Sarayı'nda Ortaya Çıkarılan Ejder-Sîmurg Karşılaşması Üzerine", Millî Saraylar, Sayı: 21, 2021, s. 15'teki 3 numaralı resimde sıva altından çıkartılan, birbirine dolanmış ejder resimlerinin ağzına yakın yerde şükûfe tarzı lâle motifleri açıkça görülmektedir.

kullanıldığı ve bu manada *şukûfenâme*lerin oluşturulduğu bilinmektedir[116]. Bu yüzden barok tarzı çiçekler için değil; Kara Memi'nin geliştirdiği tarzdaki yarı üslûplaştırılmış çiçekler için *şukûfe* denmesi daha doğrudur (Fot. 72).

Şukûfe tarzını ilk olarak Osmanlı sanatında XVI. yüzyılda saray nakkaşhânesinde görevli Ressam Şâh Kulu ve Nakkaş Kara Memi, Hasbahçe'de yetişen çiçekleri birebir taklit etmeden ya da karakteristik şekillerinden tamamen tecrid etmeden oluşturmuştur. Kanunî Sultan Süleyman'ın dîvân tezhibi Kara Memi'nin geliştirdiği bu üslûp için önemli bir örnek olmuştur[117]. XVI. yüzyılda Kara Memi ile karakteristik hale gelen bu tarz XVII. yüzyılda en gelişkin örneklerini vermeye başlamıştır. Osmanlı sanatında ziyadesiyle kitap tezhiplerinde, kâşî ve taş bezemelerde görülen bu tarzda karanfil, lale, gül, sümbül, süsen, nergis, zambak, gelincik, hasekiküpesi, menekşe, buhur-i meryem gibi çiçekler kullanılmıştır (Fot.73). Özbekistan'da ise mimarî bezeme örneği olarak Buhara'da XVII. yüzyıl Abdülazizhan Medresesi'nin taçkapı kâşîlerinde bir vazo içinde hasekiküpesi, süsen, karanfil gibi çiçeklerden müteşekkil şukûfe üslûbu örneği mevcuttur. Ancak bu tarzın İstanbul'dan Türk Yurdu'na ne zaman geldiği ve gelişim süreci, pek nadir görüldüğü mimarî eserlerden ziyade tasvirli ve tezhipli yazma eserlerin incelenmesi ile takip edilebilir. Hindistan'daki Taç Mahal'in de çevreye olan etkisi unutulmamalıdır. Özbekçe sanat tarihi kaynaklarında yarı üslûplaştırılmış çiçeklerden oluşan bu bezeme tarzına bir başlık açılmamıştır. Nebâtî üslûp manasındaki osimliksimon nakışlar başlığı altında süsen, ıtırgül (gül), karanfil, gelincik, tilkikuyruğu, kiraz çiçeği, lale, hasekiküpesi şeklinde tek tek isimler verilmektedir[118].

Fot. 72 Topkapı Sarayı Mukaddes Emanetler Dairesi Has Oda Revakında Görülen Lale Motifleri (Doğanay)

Fot. 73 Takkeci İbrahim Ağa Camii Kâşî Bezemeleri Şukûfe Üslûbu (1592) (Doğanay)

6. Siyahkalem/Sazyolu-Saz Kolu

İlk olarak 1923 yılında G. Migeon ve A. Sakisian tarafından *saz yaprak* tabiri kullanılmış[119], ardından 1951'de Ahmed Süheyl Ünver ve 1952'de Celal Esad Arseven "sazyolu" tabirini kullanmışlardır. 1983 yılında Walter B. Denny bir resim tarzı olarak *Saz Üslûbu* tabirini kullanmıştır[120]. Aynı yıl Filiz Çağman'ın da *saz üslûbu* ve *saz yolu* tabirlerini

[116] Ayrıntılı bilgi için bk. Aziz Doğanay, Osmanlı Tezyinatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri 1522-1604, s. 86.

[117] Gülnur Duran, "Kara Memi", DİA, Cilt: XXIV, TDV, İstanbul 2001, s. 362-363; Nurhan Atasoy, Muhibbi Divanı - Kara Memi, Masa Yayınevi, İstanbul 2016.

[118] С. С. Булатов -М. С. Соипова, a.g.e., s. 89, 123.

[119] Gaston Migeon-Armenag Bey Sakisian, a.g.m., s. 17, 30, 38.

[120] Walter B. Denny, "Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style." Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture, I, 1983, s. 103.

benimseyip kullanmasıyla mezkûr kavram edebiyatımıza yerleşmiş[121] daha sonra da Banu Mahir'in "Osmanlı Resim Sanatında Saz Üslûbu" başlıklı doktora teziyle dilimizdeki yerini iyice sağlamlaştırmıştır[122]. Banu Mahir'in araştırmaları doğrultusunda vardığı görüşe göre sık ve girift orman manalarına gelen *saz* kelimesi[123] ile üslûp/tarz manasına gelen *yol* sözcüğü birleştirilerek *sazyolu* kavramını oluşturmuştur. Ancak burada صز ve ساز kelimeleri birbirine karıştırılmış, sözlüklerden yalnızca "sazlık-bük" manasından hareketle sazın sık orman manasına geldiği sonucuna varılmıştır. Saz üslûbuna konu olan resimler birbirine dolanan uzun birkaç yapraktan müteşekkil olup orman havası vermemekte yapraklar da ağaç yaprağına benzememektedir. Birkaç tür yaban hayvanının resmedildiği örnek dışında çoğu resimler peri, kuş ve ejder gibi nakışlar içermekte olup desenlerin hiçbirinde bildiğimiz orman çağrışımı söz konusu değildir. Bu üslûbun Osmanlıdaki ilk temsilcisinin Şâh Kulu olduğu bilinmekle birlikte bu tabirin Şâh Kulu döneminde kullanıldığına dair şimdiye kadar bir kaynağa henüz rastlamadık. Kaynaklarda Şâh Kulu'nun bir ressam olduğu yazılıdır. Dönemin Osmanlı kaynaklarında Şâh Kulu'nun yaptığı işe *siyahkalem/kalem-i siyâhî* denmiş olup, daha çok fırça ile siyah mürekkep kullanılarak yapılan renksiz veya çok az renk kullanılarak yapılan üslûplaştırılmış resimler ve desenler kastedilmiştir. Bu işi yapan sanatkârlara *ressam* veya *tarrah* denmiş, yaptıkları işe *resim* veya *tarh*, uyguladıkları teknik veya üslûba da *siyahkalem* denmiştir[124]. Gelibolulu Mustafa Âlî, *Menâkıb-ı Hünervarân*'ında Şah Kulu hakkında "Nakkâş-ı Çîn "Mânî-i bedâyî'-i güzîn" ki ile'l-ân *siyeh kalem*de naziri gelmemiş ve *ressam* ve *tarrahlık* behresinde kimse ânın gibi suret vermemiş, fenninde mûcid, nakkâşân içinde mâcid her eseri pesendîde-i emâcid ve her resm-i güzîdesi hasedkerde-i tarrâhan-ı müteannid oldukdan ma'da zî ruhdan her nesne ki nakş iderdi rûh-ı revândan gayrısı 'isan görünürdü" demektedir. Ancak daha sonraki yıllarda Müstakimzâde Süleyman Sâdüddin Efendi, Ali Üsküdârî hakkında, "Hizmet-i tezhîb ile şerefyâb olan üstadların biri merhum ruganî Üsküdârî Ali Çelebi'dir ki el-Hâc Yusuf -ı Mısrî şâkirdlerindendir. Vaktimizde *saz yazmak* vadisinde Şah Kulu-i vakittir"[125] ifadesini kullandığı için Şâh Kulu'nun saz yazdığı sonucuna varılmıştır. Bu ifadelerde geçen "*saz yazmak"*dan orman resmetmek manası çıkmaz. Saz "ساز" kelimesi Farsça'da "kamış" anlamının yanı sıra, yapmak manasına gelen ساختن (Sâhten) fiilinin bir gramer kuralı gereği son iki harfinin (te ve nûn) düşerek "ha" harfinin de "ze" harfine dönüşmesiyle meydana gelen fiil-i muzârî şeklidir. "Bina etme" "yapma" "uygulama" "düzenleme" veya "uydurma" manalarına gelir. Bu kelime, "ساز کردن" (saz-kerden) "yapmak" veya "oluşturmak" şeklinde de kullanılır. Farsçada bir şey üretene "sâzende" denir. "Sâzende-i kâşî" gibi. Topkapı Sarayı arşivinde bulunan (Y.Y.143/33 ve G.Y.143/43) desen kalıpları üzerindeki "Sazları altun, şukûfeleri rengâmiz" notları da yapılan yeni tasarımlara işaret etmektedir[126] (Fot.75-76).

Burada saz yazmak, yeni tasarımlarla resim ve desenler yapmak manasına kullanılmıştır. Yine Mustafa Âlî, *Mevâʿidü'n-Nefâis fî Kavâʿidiʿl-Mecâlis* adlı eserinde "Ale'l-husûs ki nakkaş dedügimiz sâir *siyeh kalem*de, rûmî ve hıtâyî bir kâr resminde

---

[121] Filiz Çağman, "Osmanlı Sanatı", Anadolu Medeniyetleri III, Avrupa Konseyi 18. Avrupa Sanat Sergisi: Anadolu Medeniyetleri Kataloğu, İstanbul 22 Mayıs - 30 Ekim 1983, s. 101-104.

[122] Banu Mahir, Osmanlı Resim Sanatında Saz Üslûbu, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul 1984; Esra Mercan, "Banu Mahir, Osmanlı Sanatında Saz Üslubu, İstanbul Hayalperest Yayınevi 2022.", Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi, Cilt: 16, Sayı: 41, 2023, s. 493.

[123] Banu Mahir, "Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu", Hat ve Tezhip Sanatı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2009, s. 380; Banu Mahir, Osmanlı Sanatında Saz Üslubu, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2022, s. 29-32.

[124] [Gelibolulu] Mustafa Âlî, a.g.e., s. 69.

[125] Müstakimzâde Süleyman Sâdüddin, Tuhfe-i Hattâtîn, (nşr. İbnülemin Mahmud Kemâl), Devlet Matbaası, İstanbul 1928, s. 271.

[126] Aziz Doğanay, a.g.m.,s. 7, 23.

mümtâz olanlar olmaya, çehrekeşân olan musavvirler zümresi ola"[127] derken açıkça bir tarz olarak *siyahkalem*den söz etmektedir (Fot.74). Siyah kalem tekniğiyle eserler ürettiği için *Siyahkalem* namıyla meşhur olmuş Muhammed Siyahkalem[128] de bu fikri açıkça desteklemektedir. Şah Kulu'nun üslûbu ve tekniği *kalem-i siyâhî*'dir.

XVI. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan *siyahkalem* tarzının karakteristik motifleri sivri uçlu, uzun ve kıvrılan tarzda hançerî yapraklardır. Bunun yanı sıra hatâyî gülleri gibi nebâtî unsurlar; ejderha ve periler gibi efsânevî mevcudât, geyik, aslan, tavşan gibi çeşitli yaban hayvanları da üslûpta görülen diğer motifler arasındadır. Zamanla figürlü motiflerden arınarak sivri uçlu, uzun ve kıvrımlı hançerî yapraklarla hatâyî güllerden müteşekkil bir hâl almıştır[129].

Fot. 74 Veli Can İmzalı Siyahkalem/Saz Kolu Üslûbu, Topkapı Sarayı Kütüphanesi (H. 2836) (Doğanay)

Fot. 75 Topkapı Sarayı Y.Y. 143/33) (Doğanay)

[127] Gelibolulu Mustafa Âlî, a.g.e., s. 88.
[128] Emel Esin, "Muhammad Siyah Qalam and The Inner Asian Turkish Tradition", *Islamic Art*, I, (1981), New York s. 90-105; Beyhan Karamağaralı, "The Siyah Qalam Paintings and Their Relation to Esoteric Muslim Sects", *Islamic Art*, I, (1981), New York, s. 106-109; Mazhar Ş. İpşiroğlu, *Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem*, İstanbul: YKY, 2003, s. 11-19.
[129] Banu Mahir, a.g.m., s. 379-981.

Fot. 76 Topkapı Sarayı G.Y. 143/43) (Doğanay)

Siyahkalem tarzının Osmanlıdaki ilk temsilcisi olan Şâh Kulu-i Bağdâdî, Yavuz Sultan Selim'in Çaldıran savaşındaki (1514) galibiyeti neticesinde Tebriz'den Amasya'ya getirilen sanatkârlardandır[130]. Kanûnî Sultan Süleyman devrinde *Cemâ'ât-i Nakkâşân*'da Bölük-i Rûmiyân'a sernakkaşlık eden Şâh Kulu, dönemin en mahir ressam ve nakkaşlarındandır[131].

Saray nakkaşhânesinin sernakkaşı Şâh Kulu'nun geliştirdiği *Siyahkalem* tarzının karakteristik hançerî yaprakları, temeli yaprak çizimlerine dayanan tüm nebâtî üslûpları etkilemiş ve zamanla Osmanlı sanatının klasik dönemini temsil eden *İstanbul Üslûbu'*nu ortaya çıkarmıştır[132]. *Saz kolu/ say yolu* veya *saz üslûbu* burada hatâyî ve rûmî üslûplarının gelişerek meydana getirdiği *İstanbul Üslûbu*'na karşılık gelmektedir. Saz kelimesi kamış ve ormanı değil; yeni geliştirilen İstanbul tarzını ifade etmekte olup, aynı zamanda tezyînâta getirdiği yeni tasarımlar olması hasebiyle Şah Kulu ve Kara Memi'nin geliştirdikleri şükûfe tarzını da kapsamaktadır. Bu tarz, adı pek bilinmese de Karahisârî Mushafı müzehhiplerinden Lütfi Abdullah'ın sernakkaş olduğu dönemde en mükemmel seviyesine ulaşmıştır.

Sonuç

Netice itibariyle söylemek gerekirse araştırmalarımız bizi, geleneksel Türk sanatları alanında şimdiye kadar bize öğretilen bilgilerin birçoğunun sorgulanmadan ve bilimsel temele dayandırılmadan kabul edilmiş ezberler olduğu düşüncesine ulaştırmaktadır.

Yakın zamana kadar yazılan tezhip kitaplarında, geometrik tezyînât yok sayılmış, kısaca bir tanımlama yapılarak nasıl uygulandığı yönünde hiçbir açıklama yapılmamıştır. Günümüzde yeniden moda haline gelen hendesî tezyînâtımızı da Batılılardan öğrendiğimiz yöntemlerle çizmeye başladık. Buna mukabil Iraklı sanatkâr Muhammed el-Cenâbî geleneksel yöntemi İstanbul'da verdiği derslerle tekrar canlandırmıştır. Osmanlı kaynaklarında hendese ve girih-bend gibi isimlerle anılan geometrik tezyînâtın adı Koca Sinan tezkirelerinde *Irakî* ismiyle anılmaktadır. Bu isimlendirme tesadüfî olmamalıdır.

Tezyînâtta pafta ve tertip oluşturmak ve kompozisyonların etrafını sınırlamak için kullanılan eğri çizgilere günümüz Türkiye'si yayınlarında "*iplik*" adı verilirken Timûrî sanat geleneğinde "*tenab/tınâb*" olarak adlandırılmaktadır. Yine günümüz Türkiye'sinde kompozisyonların etrafını sınırlayan cetvellerin dışına çekilen tek ince çizgiye "*kuzu"* denmektedir. Bu kelime Farsça saç teli manasına gelen "*gîsû"* kelimesinin galatıdır. Ancak

[130] es-Seyyid Pîr Mehmed ibn Çelebi (Âşık Çelebi), Meşâ'irü'ş-Şu'arâ, (hzl. Filiz Kılıç), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2018, s. 184; Aziz Doğanay, a.g. m., s. 8-10.
[131] Rıfkı Melûl Meriç, a.g.e., s. 91-100.
[132] Aziz Doğanay, "Tezyinat", s. 82.

bu kelimenin galat olduğunu unutan sanatçılarımız kuzunun ardına bir de kurt katarak kelimeyi anlamından ve bağlamından tamamen uzaklaştırmışlardır.

Anadolu dışında doğup sonradan Anadolu'ya yerleşen Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî gibi aslında Anadolu'ya ait olmayıp sonradan Anadolu'ya mâl olmuş olan islîmî motifinin, isimlendirmesinde olduğu gibi aidiyeti ve menşei konusunda da ciddi bir bilgi kirliliği söz konusudur. Şimdiye kadar sanatçı ve sanat tarihçilerinin önemli bir kesimi rûmî motifinin ilk olarak Bezeklik'te bulunan bir ejderin kanadında görüldüğünü ve bu sebeple motifin hayvan çıkışlı olduğunu ileri sürmüşlerdir. Çinli arkeologlar söz konusu ejderi XI. yüzyıla tarihlendirmektedirler ki bu tarihe gelinceye kadar rûmî motifi neredeyse kemâle ermek üzeredir. Çalışmamızda motifin nebâtî kökenden nasıl geliştiğini tarihî eserlerden örneklerle etraflıca açıklamaya çalıştık.

En iyi bildiğimizi sandığımız hatâyî üslûbu konusunda da karşılaştığımız yeni bilgiler bizi hayrete düşürecek niteliktedir. Şimdiye kadar yapılan yayınlarda hatâyî üslûbunun Osmanlı sanatına, Ankara savaşından (1402) sonra esir alınarak Semarkand'a götürülen sanatkarların, Timurlulardan öğrendiği bilgileri, Timur'un ölümünden sonra geri dönerek (1420) Osmanlı sanatına taşıdıkları söyleniyordu. Halbuki hatâyî üslûbunun gelişmiş örneklerini bu tarihten önce 1394 tarihli Milas Firuz Bey Camii'nin mermer bezemelerinde görmekteyiz. Hatâyî üslûbunun Timurlulardan önce daha da gelişmiş örnekleri, inşaatı 1362'te tamamlanan Kahire'deki Sultan Hasan Medresesi taçkapısında da görülmektedir.

Günümüzde Özbekistan'ın milli motifi haline gelen "*pahtagül (pamuk)*" motifi ise Türkiye kaynaklarında tamamen yok sayılıp hatâyinin alt grubu "*goncagül*" motifi olarak tanıtılmıştır.

İstanbul üslûbu tezyînâtın gelişmesine katkı sunan önemli isimlerden Şah Kulu'nun talebesi olduğu söylenen Veli Can'ın Şah Kulu dönemi nakkaşhâne kayıtlarında adı geçmeyip, Kara Memi'den sonra sernakkaş olan Lütfi Abdullah döneminde yirmi birinci sırada yalnızca iki kere geçtiği halde çok tanınmasına rağmen tezyînî sanatların zirvesi sayılan dönemde Saray nakkaşhânesine en uzun süre sernakkaşlık yapan Lütfi Abdullah'ın adının yayınlarda hemen hemen hiç anılmaması önemli açmazlarımızdandır. Şah Kulu'nun Osmanlı sanatına kazandırdığı resim tarzı "*siyahkalem"* olup, nakkaşhânede geliştirilen rûmî ve hatâyî üslûplarının farklılaşmasıyla meydana gelen yeni İstanbul tarzı Osmanlı tezyînâtına, Osmanlı kaynakları "*saz kolu-saz vadisi"* tanımlamasını getirmiştir.

Özetle ve sonuç olarak söylemeliyiz ki geleneksel Türk sanatları alanında ağır bir bilgi kirliliği ve harabiyet söz konusudur. Şiddetli bir sele kapılıp gitmekte olan geleneksel sanatlarımız mukavemetli bir sala tutunup kurtulamazsa salâsını duymamız pek yakın olacaktır.

Kaynaklar

Yazılı Kaynaklar

AGHAMİRİ, Amir Houshang, Eslimi: Decorative Designs, In The Illumination and Carpet Designing, Yassavoli Publcation, Tehran 2004.

AKSU, Hatice, Rumî Motifi Kökeni, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul 1998.

AKYÜZ, Merve, Şâh-ı Zinde Yapılarından Şirin Bika Aka, Tuman Aka ve Emirzade Makberelerinde Kâşî/Çini Tezyînâtı ve Osmanlı Sanatına Yansımaları, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2023.

ALTUNTAŞ, Halil – Şahin, Muzaffer (ed.), Kur'an-ı Kerim Meâli, Diyanet İşleri Başkanlığı, Ankara 2005.

ARSEVEN, Celal Esad, "Bezeme", Sanat Ansiklopedisi, Cilt: I, MEB, İstanbul 1975, 1983, s. 214-241.

ARSEVEN, Celal Esad, "Rumî", Sanat Ansiklopedisi, Cilt: IV, MEB, İstanbul 1975, s. 1714-1715.
ARSEVEN, Celal Esad, Les Arts Décoratifs Turcs, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1952.
ARSEVEN, Celal Esad, Türk Sanatı, Cem Yayınevi, İstanbul 1984.
ATASOY, Nurhan, Muhibbi Divanı- Kara Memi, Masa Yayınevi İstanbul 2016.
AVEZOV, Sherali ile yapılan görüşmeden, Buhara, 17.09.2021 (Ses kayıtları arşivimizde mevcut).
BAYSAL, Ali Fuat, Edirne Osmanlı Erken Dönem Camileri Kalem İşi Örnekleri ve Analizleri, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Konya 2013.
BEKTAŞ, Engin, "Şâh-ı Zinde", *DİA*, Cilt: XXXVIII, TDV, İstanbul 2010, s. 267-269.
BİROL, İnci Ayan, "Tezhip", *DİA*, Cilt: XLI, TDV, İstanbul 2012, s. 61-62.
BİROL, İnci Ayan- Derman, Çiçek, Türk Tezyînî San'atlarında Motifler, Kubbealtı, İstanbul 2011.
BULATOV, Caidahbar Cabitovich ile yapılan görüşmeden, Taşkent, 22.09.2021 (Ses kayıtları arşivimizde mevcut).
BUTTANRI, Halil, "Fuad Köprülü'nün "Osmanlılarda Nakış Tarihine Dair" İsimli Beş Makalesi", Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 2, 2001, s. 17-46.
CA'FER EFENDİ, *Risâle-i Mi'mâriyye (1023/1614)*, (hzl. Aydın Yüksel), İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 2005.
CARBONİ, Stefano, "The Historical and Artistic Significanse of the Minbar from the Kutubiyya Mosque", *The Minbar from the Kutubiyya Mosque*, (Jonathan M. Bloom et al.), The Metropolitan Museum of Art, New York, 1998, pp. 41-66.
ÇAĞMAN, Filiz, "Osmanlı Sanatı", Anadolu Medeniyetleri III, Avrupa Konseyi 18. Avrupa Sanat Sergisi: Anadolu Medeniyetleri Kataloğu, İstanbul 22 Mayıs - 30 Ekim 1983, s. 97-315.
Darü'l-Kütübü'l-Mısriyye, *Rasid*, 123, (789/1387),
DEMİRİZ, Yıldız, "16. Yüzyıl Kur'an Tezhipleri Hakkında Bazı Notlar", Sanat Tarihi Yıllığı, Sayı: 13, 1988, s. 63-90.
DEMİRONAT, Muhsin, "Türk Tezyini Sanatlarında Motifler", Akademi Mecmuası, Sayı: 5, 5 Mart 1966, s. 48-49.
DENNY, Walter B., "Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style." Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture, I, 1983, s. 103-122.
DERMAN, M. Uğur, "Hat", *DİA*, TDV, İstanbul 1997, s. 427-428.
DİEZ, Ernst, Türk Sanatı Başlangıcından Günümüze Kadar, (çev.: Oktay Aslanapa), İÜ Matbaası, İstanbul 1946.
DOĞANAY, Aziz, "Eyüp Sultan Camii Civarındaki Bazı Mezarların Naturalist Üslupta Klasik Devir Süslemeleri", Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla II. Eyüpsultan Sempozyumu, Tebliğler, 8 - 10 Mayıs 1998, Eyüp Belediyesi, İstanbul 1998, s. 260-267.
DOĞANAY, Aziz, "Hatâyî Üslûbu Motifler", Hat ve Tezhip Sanatı, (ed.: Ali Rıza Özcan), KB Yay, Ankara 2015, s. 437-449.
DOĞANAY, Aziz, "Tezyînât", *DİA*, c. XLI, İstanbul 2012, s. 79-83.
DOĞANAY, Aziz, "Yüzyıllar Sonra Topkapı Sarayı'nda Ortaya Çıkarılan Ejder-Sîmurg Karşılaşması Üzerine" Millî Saraylar, Sayı: 21, 2021, s. 4-25.
DOĞANAY, Aziz, Erken Devir Osmanlı Bursa Türbelerinde Tezyînât, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1994.
DOĞANAY, Aziz, Osmanlı Tezyînâtı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri, 1522-1604,Klasik, İstanbul 2011.
DURAN, Gülnur, "Kara Memi", *DİA*, c. XXIV, TDV, İstanbul 2001, s. 362-363.
DURAN, Remzi ve Yılmaz, Ayla, "Anadolu Selçuklu Sanatında Sarmaşık Motifi". Ulakbilge, 87 Ağustos 2023, s. 708–728.
DÜNDAR, Abdulkadir, "Bir Belgeye Göre Amasya II. Bayezid Külliyesi", AÜİFD, Cilt: XLIV, Sayı: 2, 2003, s. 140-151.
ERCİLASUN, Ahmet Bican (ed.), "Bitki", Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü I. Kültür Bakanlığı, Ankara 1991, s. 74-75.
ESİN, Emel, "Muhammad Siyah Qalam and The Inner Asian Turkish Tradition", Islamic Art, I, New York 1981, s. 90-105.
G`ULOMOV, Komiljon, "Amalıy San'at" O`quv Qo`llanma, O`Zbekıston Respublıkası Olıy va O`rta Maxsus Ta'lım Vazırlıgı, Toshkent 2007.

GELİBOLULU Mustafa Âlî, Mevâʿidü'n-Nefâis fî Kavâʿidi'l-Mecâlis, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1956.

HADDAD, Makram, *Ebu'l-Vefa'nın "Fima Yahtâcü İleyhi's-Sâna'i min A'mâli'l-Hendasati" Kitabının Geometrik Tezyînâta Katkısı*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2015.

İPŞİROĞLU, Mazhar Ş., Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem, YKY, İstanbul 2003.

İRTEŞ, M. Semih, Baysal, Ali Fuat, Sayın, Ayşe Zehra, "177-181; 15. Yüzyıl Osmanlı Kalemişi Tezyînâtında Kullanılan Rûmî Motifler", Art-Sanat, 19, 2023, s. 311–336.

İSMAİLOVİCH, Khabibulo Saliyev (Özbekistan İslam Medeniyeti Merkezi ilmî hâdimi Hattat ve Nakkaş) ile yapılangörüşmeden, 20.09.2021 (Ses kayıtları arşivimizde mevcut).

KANAR, Mehmet, Kanar Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, Say Yayınevi, İstanbul 2009.

KARACA, Nursel, "Türk Çini Sanatında 'Hatayi' ve 'Şakayık' Motifi Örneğinde Çizim Özellikleri", OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi-International Journal of Society Researches, Cilt:18 Sayı: 43, Kasım 2021, s. 7082-7105.

KARAMAĞARALI, Beyhan, "The Siyah Qalam Paintings and Their Relation to Esoteric Muslim Sects", Islamic Art, I, 1981, s. 106-109.

KÁROLY, Mesterházy, "A palmetta a honfoglaló magyarok művészetében", A honfoglalás kor Kutatásának Legújabb Eredményei : Tanulmányok Kovács László 70. Születésnapjára, 2013.

KESKİNER, Cahide, Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler -Hatai-, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara 2000.

KESKİNER, Cahide, Türk Motifleri, Turing Otomobil Kurumu Yayınları, İstanbul 2001.

KÖPRÜLÜZADE, Mehmed Fuad, "Osmanlılarda Nakış Tarihine Dair 4", İkdâm, 17 Teşrîn-i Sânî, 1921, s. 3, sütun. 1-2.

KÜPELİ, Gülnihal, "Şehirle Özdeşleşen Estetik Tavır: XV. Yüzyıl Sanatında 'İstanbul Üslubu", İnşâ, 1, 2023, s. 64-95.

MAHİR, Banu, "Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu", Hat ve Tezhip Sanatı, : T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2009, s. 379-397.

MAHİR, Banu, Osmanlı Resim Sanatında Saz Üslûbu, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul 1984.

MAHİR, Banu, Osmanlı Sanatında Saz Üslubu, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2022.

Mahmud Gaznevî, *Tuhfe-i Gaznevî*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi (no. T5461).

MERCAN, Esra, "Banu Mahir Osmanlı Sanatında Saz Üslubu, İstanbul Hayalperest yayınevi 2022", Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi, Cilt: 16, Sayı: 41, 2023, s. 491-495.

MERİÇ, Rıfkı Melûl, Türk Nakış San'atı Tarihi Araştırmaları 1 Vesîkalar, Feyz ve Demokrat Ankara Matbaası, Ankara 1953.

MESARA, Gülbün, "Müzehhib Kara Memi'nin Çiçekleri İle Yeni Tasarımlar", Kültür Sanat Şehir, Sayı: 1, 2017, s. 185-189.

MİGEON, Gaston- Sakisian, Armenag Bey, "La Céramique d'Asia Mineure et de Constantinople du XIVe au XVIIIe siècle", *Revue de L'Art, Ancien et Moderne*, XLIII-XLIV, Paris 1923.

MİNORSKY, Vladimir, Calligraphers and Painters: A Treatise by Qādī Ahmad, Son of Mīr-Munshī (circa A.H.1015/A.D. 1606).

MOBİNİ, Mahtab- Sharifinia, Tayebeh Shakarami Akbar, "Comparative Study of Stucco Decorations of Seymareh Mosque, Noh Gonbad Mosque of Balkh, and Samarra from Abbasid Period", Journal of Fine Arts: Visual Arts, Volume 23, Issue 1, April 2018, pp. 61-72.

Mushaf-ı Şerif, Ali b. Muhammed el Muketteb el- Eşref (Hattat), İbrâhim el-Âmidî (Tezhib), Kahire, Mısır Milli Kütüphanesi, 10, vr. 2b-3a.

Mustafa Âlî [Gelibolulu], Menâkıb- Hünerverân (İkinci Kısım), Matbaa-i Âmire, İstanbul 1926.

MUTLU, Betül, "15. Yüzyılda Hıtay'da Bir Timurlu Sefir Gıyaseddin Nakkaş'ın Hıtay Gözlemleri", Folklor/Edebiyat, Cilt: XVII, Sayı: 67-3, 2011, s. 125-136.

MÜLAYİM, Selçuk, "Geometrîk Kompozisyonların Çözümlenmesine Bir Yaklaşım (Niğde Sungurbey Camisi Ahşap Kapı Kanatları Üzerine Bir Deneme)", Arkeoloji-Sanat Tarihi, Sayı: 1, 1982, s. 51-62.

MÜLAYİM, Selçuk, "Rumi Motifinin Zoomorfik Kökeni Hakkında", Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri, 4- 7 Eylül 1989, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1997, s. 177-181.

ÖZCAN, Ali Rıza (ed.), Hat ve Tezhip Sanatı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009.

RAKHIMOV, M. K., Artistic Ceramics of Uzbekistan, Unesco, Taşkent 2006.

RUSTAMOVA, Muhlisahon, Karahanlı Devri Mimarisi ve Bezemeleri, TDBB Yayınları, İstanbul 2022.

Sâî Mustafa Çelebi, Yapılar Kitabı Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l Ebniye (Mimar Sinan'ın Anıları), (hzl.: Hayati Develi), K Kitaplığı, İstanbul 2003.

SAİDAHBOROVA, Saipova Madina ile yapılan görüşmeden, Taşkent, 22.09.2021 (Ses kayıtları arşivimizde mevcut).

SERİN, Muhittin, Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar, İTO, İstanbul 2003.

es-Seyyid Pîr Mehmed ibn Çelebi (Âşık Çelebi), Meşâ'irü'ş-Şu'arâ, (hzl.:. Filiz Kılıç), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 2018.

SOYDEMİR, Selman (ed.), Osmanlı Mimarisi Usûl-î Mi'mârî-i Osmânî, Çamlıca Basım Yayın, İstanbul 2010, 12. Fasıl, Flore Ornementale Ottomane Planche I, III, IV.

ŞÜKÛN, Ziya, Farsça-Türkçe Lügat: Gencine-i Güftar Ferhengi Ziya, Cilt: III, MEB 1996.

Taşköprülüzâde, Osmanlı Bilginleri eş-Şakâiku'n-Numâniyye fî Ulemâi'd-Devleti'l-Osmâniyye, (Çev.: Muharrem Tan), İz, İstanbul 2007.

TÜFEKÇİOĞLU, Abdülhamit, Erken Dönem Osmanlı Mimarîsinde Yazı, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara 2001.

TÜRKMEN, Emel, "Süleymannâme'nin Cilt Tezyinatında Keşfedilen Benzersiz Rûmî Motifi", Lâle Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi, Sayı: 3, 2021, s. 26-55.

ÜNVER, A. Süheyl, Ustası ve Çırağiyle Hezargradlı Zâde Ahmed Ataullah -Hayatları ve Eserleri, Kemal Matbaası, İstanbul 1955.

YAMANLAR, Minako Mizuno, "Hatayi Motifinin Menşei", 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, Cilt: III, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara 1995, s. 445-448.

ZİCK-NİSSEN, Johanna, "The Choice Compositions of Tilework-in View to the Patron as to the Function of the Room", Prof.Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul 1996, s. 201-208.

ZİEME, Peter, "Manichäische Kolophone und Könige", *Studia Manichaica. II. Internationaler Kongreß zum Manichäismus. 6.-10. August 1989, St. Augustin/Bonn*, (Ed.: Gernot Wiessner - Hans-Joa-chim Klim-keit), Wiesbaden 1992, pp. 319-327.

БУЛАТОВ, С. С. - Соипова, М. С., Рамзлар Энциклопедияси, Fan va Texnologiyalar Nashriyot, Тошкент 2021.

БУЛАТОВ, Саидаґбор- Мухторов, Асрор, "Ганчкорлик Санъати (Ўрта Махсус Касб – Ҳунар Коллежи Ўқувчилари Учун Ўқув Қўлланма), Taşkent 2006.

БУЛАТОВ, Саидахбор- Аширова, Мохина Олимовна, Амалий Санат Қисқача Луғаты, ГСП, Тошкент 1992.

БУЛАТОВ, Саидахбор, Ўзбек Халк Амалий Безак Санъати, Мехнат, Тошкент 1991.

ҒОИБОВ, М.А. vd., "Ислимий", Ўзбекистон Миллий Энциклопедияси, Давлат Илмий Нашриёти, Cilt: IV, Taşkent 2002, s. 237.

ИСАЖОНОВ, З. Т. vd., "Таноб", Ўзбекистон Миллий Энциклопедияси, Cilt: VIII, Давлат Илмий Нашриёти, Тошкент 2004, s. 263.

МУМИНОВ, И. М., "Ислимий", Ўзбек Совет Энциклопедияси, Cilt: V, ЎзССР ФА., Taşkent: 1974, s. 96.

НЕМЦЕВА, Н. Б., Шахи Зинда, Мага Босма, Semerkand 2019.

НИГМОНОВ, Бахром Воссикович, Нақш Композицияси, MChJ, Taşkent 2019.

РАҲМАТУЛЛАЕВ, Шавкат, "Ўсимлик", Ўзбек Тилиннинг Этимологик Луғати,: Университет Нашриёти, Taşkent 2000, s. 440.

САИПОВА, Мадина, Ўзбекистон Ўрта Аср Меъморий Безакларида Рамзий Ифодаларнинг Ривожланиши, Ўзбекистон Республикаси Қурилиш Вазирлиги Тошкент Архитектура-Қурилиш Институти, (Doktora Tezi), Taşkent: 2021.

УРОЛОВ, А.С.- Махматкулов, И.Т., Ўзбекистоннинг Утмишдаги Тасаввуф Масканлари-Хонакохлар Архитектураси, Ёшдар Матбуоти, Taşkent 2021.

ШУКУРОВ, М.Ш. vd., "Ислимий", Фрханги Забони Точикй, Cilt: I, Советская Энциклопедия, Moskova 1969, s. 494.

دهخدا علی اکبر، لغت نامه، زیر نظر: محمد معین، جعفر شهیدی، تهران، سال ۱۳۴۵ /۱۹۹۸، انتشارات دانشگاه تهران، جلد ۲، ص. ۲۴۶۸.
زیر کامران فانی - بهاالدین خرمشاهی، "اسلیمی" ، دایرة المعارف تشیّع، تهران: ۱۳٦۸، انتشارات حکمت، جلد ۲، ص. ۱۶۲، ۲۱۶.
گلهای ختایی: قالی، کاشی و تذهیب ، ۱۳۹۱، ص. ۴۰. ، سازمان چاپ و انتشارات پرویز اسکندرپور خرّمی، تهران:
محمد رضا هنرور، آموزش قدم به قدم هنر تذهیب و طرح فرش طرح و نقش، کتابخانه ملی ایران، تهران، یساولی، ۱۳۸۴، ص. ۱۷۸ - ۱۸۸.

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

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

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

Yazarın Notu / *Author's Note:* Bu makale bir tezden üretilmemekle birlikte, makalenin çıkış noktası makale yazarlarından Merve Akyüz'ün Yüksek Lisans Tezi olmuştur./*Although this article is not produced from a thesis, the starting point of the article was the Master's Thesis of Merve Akyüz, one of the authors of the article.*

Katkı Oranı Beyanı / *Author Contributions:* Makale çift yazarlı olup katkı oranı eşittir./*The article has two authors and the contribution rate is equal.*

Türklük Araştırmaları Dergisi • Journal of International Turkic Research (INTURE) 2024; 3(1): 78-82
ISSN: 2651-4257
DOI: http://dx.doi.org/10.29228/inture.11 **Araştırma Makalesi**/*Research Article*

FOLKLORDA SANATSAL MODLAR: USMAN AZİM ÖRNEĞİ

♦

ARTISTIC MODES IN FOLKLORE: EXAMPLE OF USMAN AZIM

Umida ABDULLAYEVA*

Öz

Günümüzde destanlar, masallar, şarkılar, atasözleri, bilmeceler, efsane ve anlatılar, fıkralar ve övgüler, Özbek folklorunun okur tarafından zevkle okunan ve ilgiyle anlatılan türleridir. Halkımızın yarattığı bu manevi hazineler, tüm Özbek halkının kültürel mirasının ve değerlerinin bir parçasıdır. Bilimde halk sözlü yaratıcılığına folklor denir. Folklor, belirli milletlere ait, halkların yüzyıllar boyunca yarattığı sanat örneklerini ifade eder: şarkılar, halk ezgileri, danslar vb. Halk sanatı aynı zamanda geleneksel parçalar, imaj araçları, imaj yaratma gibi çeşitli yönleriyle insanda yüksek ahlaki nitelikler oluşturma görevini de yerine getirmektedir. Bu özellik, şairin duygularının anlatılmasında ve şiirde yaratıcı niyetinin ifade edilmesinde önemli bir etkendir. Bu makalede halk sözlü yaratıcılığının şiirde ifade edilmesinde sanat tarzlarının yeri ve önemi ile şair Usman Azim'in eserindeki işlevi ortaya koyulmuştur. Çalışmayla halk sanatı örneklerinin, sanat tarzlarının özüyle birlikte üslubunu keşfetmenin ana kaynaklarından biri olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Folklor, performans sözleri, yaratıcı niyet, yaratıcı hafıza, sanatsal tarz

Abstract

Today, the epics, tales, songs, proverbs, riddles, legends and narratives, anecdotes and anecdotes, praises are the genres of Uzbek folklore, which are read with pleasure by the reader and told with interest. These spiritual treasures created by our people are part of the cultural heritage and values of the entire Uzbek people. In science, folk oral creativity is referred to as folklore. Folklore refers to examples of art belonging to certain nations, created by the people over the centuries: songs, folk tunes, dances, etc. Folk art also fulfills the task of forming high moral qualities in a person with several aspects, such as traditional pieces, image tools, image creation. This feature is an important factor in describing the poet's feelings and expressing his creative intention in poetry.In this article, the role and importance of artistic modes in the expression of folkloral creativity in poetry is revealed by analyzing the work of the poet Usman Azim. In this article, the role and importance of artistic modes in the expression of folkloral creativity in poetry is revealed by analyzing the work of the poet Usman Azim.

Keywords: Folklore, performance lyrics, creative intention, creative memory, artistic mode.

Giriş

Sanatsal faaliyetler, diğer yaratıcı faaliyetlerden ayrılan ve sanatın kendine has özellikleri hakkında bilgi veren ana kavramdır. Sanatsal üslup, yazarın niyetini sanatsal görüntüler aracılığıyla ifade etmenin bir yoludur. Edebi bir eserle ilgili olarak mod kavramı ilk kez Northrop Frye tarafından kullanılmıştır. Frye, modu bir edebi eserde bir karakterin yaşama biçimi olarak tanımlar.[1]

Sanatsal üslupların veya sanatsal bütünlük türlerinin özelligi, analizi ve sistemleştirilmesi V. I. Tyupa tarafından geliştirilmiş ve şu şekilde tanımlanmıştır: "Sanatsal üslup, sanatsal bütünlüğe sahip kapsamlı bir üsluptur, yaygındır. Yalnızca kahramana ve ona karşılık gelen durum türüne değil, aynı zamanda yazarın konumuyla okuyucunun algısını birleştiren içsel değer sistemine de karşılık gelen bir poetikadır".[2]

---

* PhD. Doç., Qarşi Davlat Universiteti Filologiya Fakulteti O'zbek Mumtaz Adabiyoti Kafedrası, (abdullayevaumida792@gmail.com), ORCID ID: 0009-0003-6554-8712

This article was checked by intihal.net.
Makale Gönderim Tarihi: 12. 05. 2024
Makale Kabul Tarihi: 01.06.2024

[1] N. Fray, Anotomiya Kritik. Oçerk Pervıy, Direkt-Media, Moskva 2013.

[2] V. İ. Tyupa, "Hudojestvennost", Vvedine v Literaturovedenie Literaturnoeproizvedenie Osnovnıe Ponyatiya i Terminı, Moska 1999, s. 469.

Sanatsal tarzların, yaratıcının yaratıcı niyetini ifade etmenin bir yolu olduğu ve sanatsal eserin özünü ortaya çıkarmada önemli bir faktör olduğu görülmektedir. Şarkı sözlerinde, özellikle icra edilen şarkı sözlerinde, yazarın ve icra eden karakterin kalbi "açılır", her kişiye özgü olan ve dolayısıyla birbirinden temelde farklı olan duygu, düşünce ve deneyimleri anlatır.

Performans liriğinin kahramanı genellikle destansı türün eserlerindeki kahramana benzer. O, determinist bir kahramandır ve yazardan ayrılığı, konunun yer değiştirmesinden kaynaklanan bakış açılarındaki farklılıkta kendini gösterir. Böyle bir kahramana genellikle türkü türünde, folklor örneklerinde, halk geleneklerine odaklanan şiirlerde rastlanır ve burada şair ve lirik kahraman farklı bilincin taşıyıcılarıdır. Performans lirik örneklerinde sıradan folklorik bir kompozisyon aracı haline gelir, bir başlık haline gelir ve şiirin kompozisyonunda bir açılış görevi görür. Şiir fikrinin daha parlak anlaşılmasına ve eserin sanatsallığının yükselişine hizmet eder. Özellikle icra sözleri ile folklorun bir sentezini oluşturan bu tür şiirlerde folklor etkili bir rol oynamaktadır. Yazılı kurgunun ortaya çıktığı her dönemde folklorizmden etkin bir şekilde yararlanılmıştır.

Folklorizm ancak folklor malzemesinin belli bir yaratıcının düşüncesiyle harmanlanması ve sanatsal çalışmanın bir unsuru haline gelmesiyle doğar. Özellikle sentezlenen folklorizm eserin kompozisyonuna harmanlanarak eserin olay örgüsünü zenginleştirip mükemmelleştirir ve şairin amacının ortaya konmasında önemli rol oynar. Bir sanatçı, eserinin olay örgüsüne bir folklor olay örgüsü katarsa ve bu iki olay örgüsü birbirinden ayrılamaz hale gelirse, karmaşık folklorizm, sentezlenmiş bir folklorizm olarak ortaya çıkacaktır.

Tora Sulayman'ın "Ergash Jumanbulbul Yurt Kezadi", Amon Matjon'un "Kuğunun Ağlaması", Khurshid Davron'un "Vatan Hakkında Yedi Anlatı" ve Usman Azim'in "Bakhshiyona" serisi, sentezlenmiş folklorizmin örnekleridir. Çoğu durumda, halk masallarının ve efsanelerin olay örgüsü, sentezlenmiş folklorizmin yaratılmasında önemli bir rol oynar. Abdurauf Fitratüslup hakkında şöyle yazar: "Edebiyatta üslubun yeri çok büyük, çok önemlidir. Bir eserdeki fikir ve bilgilerin eski olması, başka şairlerin anlatması mümkündür. Üslup, eskiliğini bize hissettirmeden ifade edebilen, bize öğretebilen güçtür."[3]. 20. yüzyılın ikinci yarısında Özbek şiirinin folklora karşı tutumunu inceleyen akademisyen L. Sharipova, üslubu folklordan etkilenen şairleri, folklorun hangi yönüne ve hangi folklor taklidine başvurduklarına göre şu gruplara ayırır:

1. Eserlerinde sürekli folklorik ton, imge, sanatsal imgeler kullanan şairler. Gafur Ghulam, Mirtemir, Abdulla Oripov[4], Aydın Hajiyeva, Sadriddin Salim Bukhari, Yoldosh Eşbek, Muhammad Yusuf, Rüstem Musurman gibi şairlerin eserleri bu görüşümüzü kanıtlamaktadır.

2. Folklorik üslup, imge ve anlatım araçlarının yanı sıra sözlü edebiyata ait türlere, olay örgülerine, motiflere defalarca gönderme yapan, hatta yeni biçimler yaratan şairler. Tora Süleyman, Amon Matjon, Halime Khudoyberdiyeva, Usman Azim, Hurşid Davron, Azim Suyun gibi şairlerin eserleri üzerinden düşüncelerimize örnekler verebiliriz.

3. Folklor ve klasik şiirin bazı özelliklerini dengeli bir şekilde dile getirerek üslubunun özel bir yönünü vurgulayan şairler. Eşgabil Şükür, Abduvali Kutbiddin, Halime Ahmedova, Zebo Mirzayeva'nın çalışmaları bunun bir örneğidir.

4. Folklorun tipik hiciv ve hicivinin parçası haline gelmiş, halk kahkahasını ve alaycılığını şiirlerine özümsemiş şairler: Erkin Vahidov, Anvar Obidjon, İkbal Mirza gibi şairler. Bilim adamına göre, her gruba ait şairler folklorun hangi yönünü, ne şekilde kullandıklarına göre kendilerine has üslup özellikleri kazanmışlardır.[5] Üslubu folklordan

---

[3] A. Fitrat. Adabiyot Qoidalari. O'qituvchi, Toshkent 1995, s. 28.

[4] A. Oripov, Tanlangan Asarlar, Sharq, Toshkent 2019.

[5] L. Sharipova, XX Asrning 70–80- Yillar O'zbek She'riyatida Folklorizm. Fan, Toshkent 2008, s. 39-40.

etkilenen ikinci grubun temsilcilerinden biri olan Usman Azim, hem basit hem de karmaşık folkloru aynı anda kullanabilmesiyle diğer sanatçılardan ayrılmaktadır. Folklorun etkisiyle bahşiyanları yaratan bir şairdir.

Usman Azim'in "Bakhshiyona" Dizisinde Folklorun Kullanımı

Usman Azim'in "Bakhshiyona" dizisinin şiirleri folklor ve performans sözlerinin sentezinin canlı bir örneğidir. 1980'li yıllarda başta şiir olmak üzere edebiyatın, manevi özgürlüğü ifade etmek, halkın acılarını dile getirmek için kullanıldığı bilinmektedir. Şairler folkloru düşüncelerinin gücünü ve etkilerini arttırmak için kullanmışlardır.

Usman Azim'in "Bakhshiyana"sı böyle bir içerik ve amaçla yaratılmıştır. Eleştirmen I. Gafurov, folklorcu G. Mominov bu konuda bilgi veirir. Osman Azim'in şiirlerinin hayranlar arasında popüler olduğu 1980'li yıllarda Hurşid Davron, Azim Suyun, Halime Khudoyberdiyeva, Aydın Hajiyeva, Fakhriyor gibi şairler şiir yazmış, Tora Süleyman ise "Ergaş Jumanbulbul Ülkeyi Dolaşıyor" şiir koleksiyonunu yazmıştır.

Bakhshiyan'ın belirli özelliklere sahip bir tür olarak ortaya çıkması nedeniyle lirik-epik türün ortaya çıktığı açıktır. Ancak bağımsızlık yıllarında bu formun bir tür olarak oluşma süreci durmuştur. Bu durum, edebiyatın gelişimi sırasında farklı biçimlerin ortaya çıktığını ve bu biçimlerin tamamının bir tür statüsü kazanıp zamanın akışı içinde kalamayacağını göstermektedir. Bakhshiyona, Özbek halkını bağımsızlığa çağıran dönemin edebiyatında folklor ve yazılı şiir ilişkisinden oluşan yeni bir form olarak kendisine verilen tarihi görevi yerine getirmiştir.

Usman Azim'in "Bakhshiyona"sı güfte icrasının en mükemmel örneklerindendir. İçinde Bakhshis Elbek Bakhshi ve öğrencisi Elomon Bakhshis'in söylediği performans sözlerinin içeriği, halk sanatının kahramanlarının dilinde büyük bir dokunaklılıkla ortaya çıkıyor. Şiirin ideolojik içeriği halk destanlarının kahramanları olan, halkın sevdiği Alpomiş, Barçınoy, Akbotir, Karabotir'in diliyle icra edilmiştir. Elbek bahşisi halk bahşilerinin tipik bir görüntüsüdür, Elomon bahşi ise öğrenci bahşilerinin tipik bir temsilcisidir. Şiirde öğretmen-mürit geleneği hayat çizgileriyle gösterilmektedir. Elbek Bakhshi, Elomon'a "Dünyaya ne söyledin?" diye sordu. Sorulduğunda şu cevabı veriyor:

Tog' ustiga chiqdim maston,
Ko'z oldimda O'zbekiston.
Yig'layverdim, yig'layverdim,
Dedim: iloyo, bo'l omon.
Qo'shig'im tarzi – sen, dedim
Yuragim mag'zi – sen, dedim.[6]

Bu, ülkeyi tiranlığın acılarından kurtarıp kimliğini yeniden tesis etmeye çalışan ama amacına ulaşamayan bir insanın acısı.

Öğretmenin tavsiyesi öğrencisinin acısına merhem oluyor sanki. Şair burada metaforları o kadar ustaca kullanıyor ki, "öğretmenim" "şiir", "arkadaşım" "erfuruş" ve "kralım" "elfuruş" anlamına geliyor - bu bir trajedi ama şairin talebesine sabırlı olması tavsiyesi, sorunun çözümü olarak şu şekilde sonuçlandırılmaktadır:

Odamman deb tursa temirlar, toshlar,
Desalar: dunyoda bitdi ko'z yoshlar.
Tug'larning ustidan yursa molboshlar –
Sen chida, bolam-ey, sen chida.
Kuylagin – to'xtama bir nafas!
Sen kuyla qilichning tig'ida –

[6] U. Azimov, Saylanma, Sharq, Toshkent 1995, s. 187.

O‘shanda el-yurting chidamas![7]

Şiirin sonucu okuyucuyu etkiliyor : Elbek Bakhshi bu şarkıyı söylerken doğrudan güneşe baktı, gözleri yaş dökmedi.

Bakhshion'da Elbek Bakhshi'nin seslendirdiği bir başka şiir, insanın kaderine alışması gerektiği sonucuna varıyor. Sevgilisinin düğün alayını kaçıran sevgilinin durumu halk geleneklerine göre anlatılır.

Karvon ko‘rdim tuyalari bo‘zlab borar,
Nortuyada mening yorim muzlab borar.
Menga bergan va’dalari esdan chiqib,
Ostonasi tillo yurtni izlab borar.
Peshonangning yozdig‘idan ayrilma yor,
Jonim chiqar – qo‘shiq aytsam qayrilma, yor! [8]

Her dönemin şiiri folkloru kendine göre kullandığından dönemin folklorizmi de oluşur.

“Her devrin kendine has bir üslubu vardır; şairlerin kendine özgü ve klasik üsluplarının yanı sıra, her dönemin, editörlerin çoğunluğunun beğendiği, kendine özel ve genel bir üslubu vardır.”[9]

Usman Azim de folkloru kendine göre kullanıyor. Şairin kendisi bu konuda şöyle diyor: “Her Özbek'in Alpomish'e özgü cesarete, yiğitliğe ve özveriliğe sahip olmasını istiyorum. Ben de yazılarımda bunu yapmaya çalıştım. Sonuç olarak Alpomish-i Oybarchin'in ağıtları olmadan çalışmamın yarım kalacağını anladım.”[10]

Alpomish ve Oybarchin'in icra şarkı sözlerinde şairin amacı benzersiz şiirsel dizelerle anlatılmaktadır. Oybarçın, Kalmuk'a giden Alpomish'e kadar dönmeyince şüphelenir: “Çocuğuna ne diyorsun Sultanım?” Alpomish'in cevapları:

Olamda ko‘p erur ibora,
Bir so‘z bor – og‘riqdan iborat.
U – Vatan! Barchinim, u – Vatan!
Bolamga, “Vatan” de ilk bora.
“Vatan” de… Bolamning qoniga
Oqiblar kirsin u yurakdan.

Folklordan performans sözleri örneklerinde tasvir edilen kahramanların seçimi, şiirin etki alanını genişletir ve motifinin ortaya çıkmasına yardımcı olur. Usman Azim'in “Baladlar” serisindeki şiirleri, folklorun her türünü bünyesinde barındıran güfte örnekleri olarak ayrı bir önem taşımaktadır. Gösteri yapan kahramanın dilinden folklorun motif ve fikir özelliğini somutlaştırırlar. Şair, amacını ifade etmenin uygun bir yolu olarak performansı seçer.

Özellikle on birinci balad'da Boyçibor ve dostan'da var olmayan bir adam karakterini canlandırarak ülkemizde 1991 yılına kadar süren bağımlılık trajedilerini ortaya koymaktadır. Şiirde Boyçibor imgesi halkımızın iradesinin simgesi olarak anlatılmaktadır. Destandaki kayıp kişi karakteri, “İleri” zamana sadık, yavaş düşünen bir kişidir.

Erkni unut, erka tulpor,
Erkni unut, fe’li tor…
Tulpor, sodiq qolajakmiz
“Olg‘a” degan zamonga…. [11]

---

[7] U. Azimov, a.g.e., s. 187.
[8] U. Azimov, a.g.e., s. 188.
[9] A. Fitrat, a.g.e., s. 28.
[10] www.kh-davron.uz
[11] U. Azimov, a.g.e., s. 267.

Destanda olmayan bir kişi Boyçibor'un dizginlerini sımsıkı tutmakta ve gerçek istikametin tam tersi istikamete doğru ilerlemektedir. Şair, yanlış fikirlerin kurbanı olmuş bir nesil imajını yaratırken kırk chilton'un da karıştığını, Alpomish'in hayaletinin çığlık attığını söylüyor ve performans sözleriyle dramayı folklorun yardımıyla zenginleştiriyor.

Sonuç

20. yüzyılın ikinci yarısında Özbek şiiri, folklor da dahil olmak üzere dünya edebiyatının başarılarından sanatını geliştirmek için etkin bir şekilde yararlanmıştır. Bu durum tüm şarkı türlerinde görülmektedir.

Bu noktada şiirde lirik kahraman olarak halk hikâyesi ve destan kahramanlarının seçildiğini ve çoğunlukla paremik tipin yaygın olarak kullanıldığını belirtmek gerekir. Özellikle Erkin Vahidov'un icra lirik örneği olan "Sultanmurad"da kullanılan atasözü, şiirin içeriğini ortaya çıkarma görevini yerine getirmektedir. Halk dilindeki "Sahibi olan ülke refah içindedir, sahibi olmayan ülke ise mahvolur" atasözünün

Sohibli mulk – obod, sohibsiz – vayron,
Egasiz biyadan sog'ilar ayron[12]

şeklinde anlatılması, şiirin içeriğini ortaya koyması ve fikri vurgulamaya hizmet etmesi nedeniyle önemlidir. Bu beyitte şair, bir atasözünü kullanarak kendi görüşünü ispatlamakta ve atasözünün sanatsal sanatını yaratmaktadır. Bu noktada teorik bir hususun daha açıklığa kavuşturulması gerekmektedir. B.Sarımsakov, yazılı edebiyatta "Halk atasözleri, atasözleri, basit deyimler, sözlü konuşmaya özgü ifadeler ve deyimlerin kullanımını basit folklorizm"[13] olarak değerlendirmektedir.

Sonuç olarak, şarkı sözü icrasındaki sanat tarzlarının bu tür şiirlerdeki iki öznelliğin ifadesinde görülebileceği söylenebilir: lirik kahramanın ve icra eden kahramanın duyguları. Şiirin içeriği çoğu zaman bu karakterlerin sentezi yoluyla anlaşılır. Halk sanatı örnekleri, sanat tarzlarının özüyle birlikte üslubunu keşfetmenin ana kaynaklarından biridir.

Kaynaklar

AZİMOV, U. Saylanma, Sharq, Toshkent 1995.
FITRAT, A. Adabiyot Qoidalari, O'qituvchi, Toshkent 1995.
FRAY, N. Anotomiya Kritik. Oçerk Pervıy, Direkt-Media, Moskva 2013.
ORIPOV, A. Tanlangan Asarlar, Sharq, Toshkent 2019.
QURONOV, D. vd. Adabiyotshunoslik Lug'ati, Akademnashr, Toshkent 2013.
SHARIPOVA, L. XX Asrning 70–80- Yillar O'zbek She'riyatida Folklorizm, Fan, Toshkent 2008.
VOHIDOV, E. Tanlangan Asarlar, Sharq, Toshkent 2018.
TYUPA, V. İ. "Hudojestvennost", Vvedine v Literaturovedenie Literaturnoeproizvedenie Osnovnıe Ponyatiya i Terminı, Moska 1999, s. 469.
www.kh-davron.uz (Erişim: 27.05.2024)

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

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

Destek ve Teşekkür / *Support and Acknowledgment:* Öncelikle beni bilimin yolu ile tanıştıran hocam filoloji doktoru profesör Nafas Shodmonov'a teşekkür ederim. Ayrıca bu makalenin yayınlanmasında yakından yardımcı olan, Marmara Üniversitesi Öğretim Üyesi Prof. Dr. Mehmet Aça'ya ve makaleyi inceledikten sonra değerli görüşlerini bildiren hakemlere teşekkür ederim./ *First of all, I would like to thank my teacher, Professor Nafas Shodmonov, Doctor of Philology, who introduced me to the path of science. I would also like to thank Prof. Dr. Mehmet Aça, a faculty member of Marmara University, who closely helped in the publication of this article, and the referees who reviewed the article and gave their valuable opinions.*

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

[12] E. Vohidov, Tanlangan Asarlar, Sharq, Toshkent 2018, s. 464.
[13] L. Sharipova, a.g.e., 39-40.

Türklük Araştırmaları Dergisi • Journal of International Turkic Research (INTURE) 2024; 3(1):83-102
ISSN: 2651-4257
DOI: http://dx.doi.org/10.29228/inture.12 **Araştırma Makalesi**/*Research Article*

İSTANBUL TİCARETİNDE FRANSIZ GLOTON ŞİRKETİ (1610-1620)

♦

FRENCH GLOTON COMPANY IN ISTANBUL TRADE (1610-1620)

Ahmed AKSU*

Öz

Fransa'nın Languedoc eyaletindeki Toulouse merkezli Gloton Şirketi, 17. yüzyıl başlarında krallığının ekonomisine katkıda bulunan ender ticari işletmelerden bir tanesidir. Kurucusu Pierre Gloton, uluslararası toptancılık faaliyetlerini Akdeniz havzasında ortaklık yoluyla geliştirerek döneminin başarılı Fransız şirketlerinden biri olmuştur. Şirketin kraliyetteki birçok kumaş manüfaktürü ile iş birliği yapmasıyla Toulouse'daki butik kumaş mağazasını bir ticarethaneye dönüştüren Gloton, sermayeci-tüccar konumuna erişmiştir. Gloton Şirket arşivinin günümüze kadar korunmuş olması, 17. yüzyıl başlarına dair Levant tarihi araştırmalarına özellikle Osmanlı-Fransız ticari ilişkilerine ışık tutması açısından oldukça kıymetlidir. Şirketin hem Fransa hem de Avrupa piyasalarının talebini karşılamak için İstanbul ile nasıl bir ticari ilişki kurduğu hakkında literatürde yeteri kadar çalışma bulunmamaktadır. Bu çalışmanın amacı, şirketinin tekstil ticaretinde Osmanlı başkenti İstanbul ile olan bağlantılarını açıklığa kavuşturmaktır. Araştırmanın ana kaynağını, şirketin Marsilya'daki şubesine ait günlük kayıtlar ve hesap defterleri oluşturmaktadır. Söz konusu belgelerde şirketin İstanbul faaliyetleri 1610-1620 yılları arasını kapsadığından çalışma bu tarih aralığında sınırlandırılmıştır. Makalede, Gloton Şirketinin İstanbul Limanı'na getirdiği çeşitli manüfaktür kumaşlar, İstanbul'dan Fransa'ya götürdüğü ham mamuller ile yarı ve tam mamuller, bunların piyasa değerleri, gemiler üzerinden yapılan sevkiyatlar hakkında bilgiler verilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı-Fransa İlişkileri, Marsilya-İstanbul Ticareti, İstanbul Limanı, Gloton Şirketi, Pierre Gloton

Abstract

Gloton company, which was headquartered in Toulouse in the Languedoc province of France, was one of the exceptional organizations that contributed to the kingdom's economy at the beginning of 17th century. Its founder Pierre Gloton developed the international wholesale trade activities in the Mediterranean basin with the help of partnerships and managed to create one of the most successful French companies of the period. The boutique fabric store in Toulouse was transformed into a business organization as the company kept establishing cooperations with numerous fabric manufacturers in the kingdom, and Gloton eventually reached the position of a capitalist trader. The fact that the Gloton Company archive has been preserved until this day is very important to bring light to the historical studies on Levant at the beginning of 17th century, especially in scope of the Ottoman-French commercial relations. There is no literature study on what kind of commercial relationship was established by the company with Istanbul to meet the demands of the French and European markets. The purpose of this study is to reveal the company's connections with Istanbul, the capital city of the Ottoman Empire, in scope of the textile trade. The study is mainly based on the company's accounting books and the daily records from Marseilles branch. The company's Istanbul activities cover 1610-1620 period in scope of these documents, therefore our study is limited to this time period. The study provides information on the shipments sent via ships including the various manufactured fabrics that were transported by Gloton company to Port of Istanbul as well as the raw materials, semi-finished and finished products which were transported from Istanbul to France, together with their market values.

Keywords: Ottoman-French Relations, Marseilles-İstanbul Trade, Port of Istanbul, Gloton Company, Pierre Gloton

* Doktora Öğrencisi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Tarihi Anabilim Dalı Yeniçağ Tarihi Bilim Dalı, (aaksu@marun.edu.tr), ORCID: 0000-0003-2076-3710

This article was checked by intihal.net.
Makale Gönderim Tarihi: 09. 04. 2024
Makale Kabul Tarihi: 30.05.2024

Giriş

Fransız tarihçiler Paul Masson ve Louis Bergasse'ın kapsamlı çalışmalarında ve edebiyatçı yazar ve tarih uzmanı Phillipe Desan'ın bir makalesinde[1] Fransa'nın 17. yüzyılın ilk yarısındaki genel durumuna değinilse de Levant[2] ticaretiyle ilgili literatür incelendiğinde, bu dönemde Osmanlı başkenti İstanbul'daki Fransız ticaretine dair spesifik çalışmaların sınırlı kaldığı görülmektedir. Bunun üç temel nedeni bulunmaktadır: Birincisi, 17. yüzyıldaki pek çok tüccar aile şirketi arşivinin günümüze ulaşmamış olması;[3] ikincisi, bu yüzyılın ilk yarısındaki İstanbul ticareti (*négoce de Constantinople*) hakkında üretilmiş Fransız hatıratın bulunmaması; üçüncüsü ise Osmanlı dîvan ve mahkeme kayıtlarının (özellikle Galata sicilleri) ayrıntılı bir şekilde incelenmemesidir.

Geçtiğimiz yıllarda Fransız tarihçi Gaëlle Lapeyrie, Toulouse kökenli butikçi ve sermayeci *Pierre Gloton* hakkında ulaştığı arşiv kaynakları vasıtasıyla yaptığı çalışmalarda, 17. yüzyılın ilk yarısındaki Fransız Levant ticaretine ilişkin bulgularını paylaşmıştır. Bu şekilde Fransa tarihindeki büyük ticaretin (*commerce de gros*) kapasitesi ve tüccarların muhasebecilik uygulamalarının yanı sıra Fransız tekstilinin hem kraliyetteki hem de Levant'taki yeri hakkında bilgiler vermiştir.[4] Lapeyrie'nin eserlerinde Glotonların İstanbul bağlantılarını kısaca bahsetmesi, bu çalışmanın temelini oluşturmuştur. Böylece Grenoble kentindeki İsère ilinin Arşivlerinde kayıtlı *Pierre Gloton* fona[5] ait belgelere yeniden başvurulmuştur. Araştırmamızda kaynak olarak Gloton Şirketinin Marsilya şubesi idarecisi Raymond Vigier'in tuttuğu hesap defterleri ve günlük kayıtlar kullanılmıştır.[6] Birbirini

---

[1] Paul Masson, Histoire du commerce français dans le Levant au XVIIème siècle, Hachette, Paris 1896; Louis Bergasse ve Gaston Rambert, Histoire du commerce de Marseille, Tome IV De 1599 à 1660, Plon, Paris 1954; Philippe Desan, "Les nouvelles théories économiques et le commerce de la France avec le Levant au XVIIe siècle", Les Méditerranées du XVIIe siècle, Biblio 17, vol. 137, Gunter Narr Verlag, Tübingen 2002, s. 233-242.

[2] Etimolojik açıdan, Latince "meydana çıkma, yükselme" anlamındaki *levare'*den türetilen kelime güneşin doğduğu yönü işaret eden bir anlam taşır. Daha sonra İtalyanca *levante* Fransızca ve İngilizce'ye *levant* şeklinde girmiştir. Şerafettin Turan, "Levant", Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (TDVİA), Cilt: 27, Ankara 2003, s.145. Konumuz itibariyle, Doğu Akdeniz kıyılarını (Balkanlar kıyıları, Mora Yarımadası ve adaları, Yakındoğu ve bugünkü Türkiye) kapsayan havzaya Levant denilirdi. Kuzey Afrika ise "Barbarie" (Garp Ocakları- Berberistan) olarak bilinirdi. Araştırmacı Kahane kardeşler ve Tietze, Osmanlı hâkimiyeti altında Türkçe ile birçok Akdeniz bölgesel dilinin kesiştiği yeri ya da Venediklilerin nüfuz ettiği bölgeyi Levant olarak tanımlarlar. Henry-Renée Kahane, Andreas Tietze, The Lingua Franca in The Levant, Turkish Nautical Terms of Italian Greek Origin, ABC Kitabevi, İstanbul 1988, Préface VIII.

[3] Fransız arşivlerindeki doktora araştırmalarımız sırasında 17. yüzyılın ilk yarısına ait üç şirket tespit edilmiştir: Gloton Şirketi, İsnard-Audiffret Şirketi ve ona bağlı olarak Greasque kardeşlerin Şirketi.

[4] Madam Lapeyrie, bu konuyu Sorbonne Üniversitesinde tarihçi Jacques Bottin danışmanlığında hem Yüksek Lisans hem de Doktora tez konusu olarak çalışmıştır: Gaëlle Lapeyrie (Bellier), La firme Gloton, un exemple de la vitalité des échanges textiles dans le monde méditérranéen au début du XVIIè siècle, Paris Sorbonne Üniversitesi 1 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Paris 2003-2004; Gaëlle Lapeyrie (Bellier), Stratégie et pratiques commerciales au début du XVIIè sicèle: la firme Gloton à Toulouse,), Paris Sorbonne Üniversitesi 1 (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Paris (Tez devam etmekte ya da yarıda bırakılmıştır). Ancak tezler şu ana kadar incelenemediğinden Lapeyrie'nin diğer çalışmalarını esas aldık: Gaëlle Lapeyrie (Bellier), "De la boutique au comptoir: la trajectoire d'un négociant toulousain en textile, entre traditions et nouveautés (vers 1600-1620)", Rives Nord méditerranéennes, vol. 29, Aix-en-Provence 2008, s.79-106; Gaëlle Lapeyrie (Bellier),"Faire commerce de la soie en Méditerranée au début du XVIIe siècle: L'exemple de la firme Gloton de Toulouse", La mer en partage: Sociétés littorales et économies maritimes. XVIe-XXe siècle, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence 2016.

[5] Archives départementales de l'Isère (İsère İlinin Arşivleri), Papiers de Pierre Gloton II E (2 E). Fon üzerindeki ilk tanıtım çalışması Henri Lapeyre tarafından yapılmıştır. Bk. Henri Lapeyre, "Les papiers d'un homme d'affaires du début du XVIIe siècle: le fonds Gloton des Archives de l'Isère", Actes du quatre-vingt-cinquième congrès national des sociétés savantes, Chambéry-Annecy, 1960, Section d'histoire moderne et contemporaine, Imprimerie nationale, Paris 1961, s.307-315.

[6] Marsilya defterleri toplamda 6 adet olup 3 türden oluşmaktadır: Büyük Hesap Defteri (grand livre-10 Mart 1615-19 Şubat 1619), demirbaş 2 E 450; *Büyük Hesap Defteri* (1619), demirbaş 2 E 228 (Bu cilt yıpranmış

tamamlayan ve tamamı 1609-1621 yılları arasını kapsayan bu belgelerden çıkan bilgiler doğrultusunda şirketin İstanbul ile bağlantılı 1610-1620 yılları arasındaki faaliyetleri çalışmamızın tarih aralığını oluşturmuştur.

Glotonlar ve ortakları tekstil ticaretine girişirken başta *Beaucaire* ve *Lyon* gibi burjuva kent fuarları olmak üzere Avrupa kentlerinde rağbet gören ve İstanbul'da mevcut Levant'ın çeşitli mamullerinin (halı, deri) genel distribütörü olmayı hedeflemişlerdi. Getirdikleri kumaş hammaddeleriyle Languedoc endüstrisine katkı sağlayarak fiyat açısından daha uygun ve kaliteli kumaş üretiyorlar, ardından da bu mamulleri şirketin alıcı simsarlarına gönderip İspanya, İtalya ve Levant'ta piyasaya sürüyorlardı. Dolayısıyla bu çalışmada ilk olarak şirketin genel yapısı ve hedefleri, ardından İstanbul ile ticari faaliyetleri, son olarak da bu faaliyetler üzerinde uygulanan sigorta tedbiri hakkında bilgi verilmektedir.

Şirketin Yapısı ve Hedefleri

Pierre Gloton,[7] kendi şirketini kurmadan evvel 1590'lı yıllarda Lyon kentinde Toulouse'lu tüccar Jean de Lombrail'in ticari işlerini yürütüyordu. Lyon'daki deneyimi ve kumaşlara dair bilgi birikiminin ardından Toulouse'a çağrıldı ve *Lombrail ve Carcavy* Şirketinin (1599) ortaklarından biri oldu. Ayrıca şirketin kasa memuru olarak muhasebeciliği de öğrendi. Ortağı Lombrail, 1605 yılından itibaren avukatlık mesleğine dönerek şirketteki hesabını kapattı ve kalan borçlarını Gloton'a devretti. Gloton, bu süreçte edindiği tecrübeyle ticari hedeflerini geliştirdi ve 1610 yılına kadar yeni ortaklar bulma arayışına girdi. Önce büyük sermayeli şirketini ana merkez olarak Toulouse kentinde açtı. Ardından daha da büyümek amacıyla evvela Marsilyalı armatör Raymond Vigier (1613), Lyonlu satış temsilcisi Alexandre Caulet (1615) ve Languedoc eyaletinden Carcasonnelu kumaş tüccarı ve üreticisi Guillaume Dauteribe (1617-1618) ile peyderpey anlaşmaya vardı.[8]

Şirket, bu gelişmeleri takiben büyük kumaş ticaretinin yönetimi için Marsilya ve Lyon'da birer şube açtı. Marsilya'daki şube sorumlusu Vigier, şirketin konsinyatörü[9] olarak Levant ve Garp Ocaklarında malların satılması için komisyoncu tüccar, gemi kaptanı veya onun kâtibi gibi emanetçiler (konsinyater)[10] tayin ederdi.[11] Bu aracılar, malları taşıyan gemi ile birlikte varış noktasına kadar giderek satıştan mesul olurlardı. Eğer varış yerinde bir yerel komisyoncu bulunuyor ise mallar doğrudan kendisine teslim edilirdi.[12] Komisyoncuya verilen ürün provizyon (*provisions*) olarak nitelendirilir ve satışlar onun tarafından gerçekleştirilirdi. Osmanlı iskelelerindeki satışlarla ilgili olarak Marsilya'dan komisyonculara direktifler verilirdi. Satış sonrası elde edilen para firmaya aktarılır ya da

olduğundan araştırmacılara kapalıdır); Hesap Defterinin Müsveddesi (livre long brouillard-Eylül 1613-Haziran 1618), demirbaş 2 E 453; Hesap Defterinin Müsveddesi (1618-1619), demirbaş 2 E 452; Hesap Defterinin Müsveddesi (1619-1621), demirbaş 2 E 1211; Günlük (journal-7 Kasım 1610-16 Ocak 1617), demirbaş 2 E 229.

[7] Pierre Gloton'un kısa biyografisi, onunla ilgili arşiv bilgileri ve fon üzerindeki ilk tetkikler İsère İli Arşivinin hazırladığı envanterden öğrenilmektedir. Bk. "2E 228-229 à 455, 952, 1181/1-2, 1187 et 1211. "Papiers Pierre Gloton, Banquier de Toulouse" isimli dijital envanter arşiv yetkilileri tarafından araştırmacılara ücretsiz iletilmektedir.

[8] Lapeyrie, "De la boutique au comptoir..", s.10-11 (elektronik sayfa numarası).
URL-1: https://journals.openedition.org/rivesnm/1353?lang=en [Erişim tarihi: 15.03.2023]

[9] Şirketin malını gönderen yetkili.

[10] Konsinyater, gemiyle taşınan eşyanın depoya alınmasından ve alıcılar arasında dağıtılmasından veya satışından sorumlu kişi.

[11] Esasen buradaki işlemle konsinye ihracat kastedilmektedir. Konsinye ihracat, "Kesin satıcılara daha sonra yapılmak üzere, dış alıcılara, komisyonculara, ihracatçının yurt dışındaki şube temsilciliklerine mal gönderilmesi şeklinde yapılan ihracat şeklidir". Aykut Alabayır, Dış Ticarette Ödeme Şekilleri, Şirketlerin Uygulamada Karşılaştığı Sorunlar ve Ticaret Yapılan Yere Göre Tercih Edilme Nedenleri: Bursa Örneği, Yalova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yalova 2016, s.42.

[12] Aracılık sisteminin İstanbul özelinde 1610-1612 yılları arasında şirket tarafından uygulandığı görülmektedir. Buna sonraki yıllarda yerel komisyoncu Béan ve Scaich ile devam edilmiştir.

başka mallar üzerinden yatırım yapılmasına izin verilirdi. İlaveten komisyoncular, malları en az %15'e kadar paraya çevirme yetkisine sahipti. Yaptıkları hizmetin karşılığı olarak %4'lük bir komisyon alırlardı.[13] O yüzden Levant'taki tüm faaliyetler takip edilirdi. Nitekim Vigier'in iş takipçi bir kâtibi (*commis*) iskelelerdeki komisyoncularla mektuplaşıp her iskelenin muhasebesini tutardı.[14] Lyon şubesinin başındaki Caulet ise Levant bölgesinden getirilen çeşitli tekstil mamullerini Lyon fuarında sergilemenin yanı sıra, fuarda oluşan masrafları karşılama ve para bozdurma gibi bankacılık faaliyetleriyle ilgilenirdi.[15]

Gloton, Toulouse'da butikçilikten bankacılığa geçerek ticarette ihtiyaç duyulan kredi, para bozdurma operasyonları, sigortacılık ve gemi kiralama gibi birçok faaliyetle de ilgilendi. 1614 yılında, Toulouse'un önde gelen bürokrat ailelerinden olan Caulet'lerden Jacqueline ile evlenerek sosyal statüsünü de yükseltti. Gloton, bu izdivaç sayesinde Alexandre Caulet[16] ile ortaklık kurdu ve 1616 yılında Toulouse'da "La Grave" isimli kumaş manüfaktürünü satın aldı. İlaveten, *Languedoc* kumaşlarının Levant'ta yayılması ve rağbet görmesi için 1618 yılında Carcassonelu Mösyö Dauteribe ve Marsilyalı Mösyö Vigier'in arasını yapıp bir antlaşma sağladı. Bu antlaşmaya göre, Mösyö Dauteribe sorumluğunda üretilen 70 balya kumaşın 50'si İskenderiye, 20'si İstanbul'a gitmek üzere Marsilya'daki Mösyö Vigier'e teslim edilecekti.[17] Bu şekilde Gloton, tarihçi Charles Charrière'in tanımladığı şekilde "büyük ticaretle uğraşan bir tüccar" (*négociant*) haline geldi.[18]

Genel itibariyle firmanın ticari stratejisi, bu dört kent üzerinden Akdeniz ve Levant ticaretini ele geçirerek oralardan getirilen işlenmemiş hammaddeleri (ince veya kalın ipek ve yün gibi) Fransız piyasalarına sürmekti. Venedik'in Doğu Akdeniz piyasasındaki tekel konumunu yitirdiğinin bilincinde olan Gloton, İtalyan usulü kaliteli ve ince kumaşı firmanın anlaştığı Languedoc'daki manüfaktürde üreterek dönemin yeni kumaş distribütörü olmayı hedeflemişti.[19] Bunun için de işlenmemiş kumaş, deri ve birçok hammaddeyi Müslüman diyarlardan alıp firmanın anlaştığı manüfaktürlerde işlemeye karar vermişti.

Hammaddelerin temini 16. yüzyıl sonlarında o kadar da kolay değildi. Fransızlar, elde ettikleri kapitülasyonlar sayesinde diğer Avrupalı devletlerle Doğu Akdeniz ticaretinde rekabete girmesine rağmen Venedikliler kadar büyük miktarda İran ipeği ithal edemiyordu.[20] Venedik'in özellikle 1590-1612 yılları boyunca yaklaşık 2567 balya kadar ham ipek ithal ettikleri tahmin edilmektedir.[21] İpek, İtalyan ve Fransız dokuma için en çok aranan hammadde idi.[22] Avrupalı tüccarlar ham ipeği 1578-1616 yılları arasında Bursa'dan değil İzmir'den satın almaya başlamıştı.[23] Fransızların etkinliği bu dönem artmıştır. Nitekim Kral IV. Henri'nin vefatından bir yıl önce (1609) Levant'taki ipek ticareti tekelinin Marsilya'ya

---

[13] Lapeyrie, "De la boutique au comptoir..", s.11.

[14] Lapeyrie, "Faire commerce de la soie en Méditerranée (…)", 25. Paragraf., URL-2 : https://books.openedition.org/pup/44245 [Erişim tarihi: 15.03.2023].

[15] Lapeyrie, "De la boutique au comptoir..", s.11-12.

[16] Jacqueline'nin ya kardeşi ya da kuzeni.

[17] Lapeyrie, "De la boutique au comptoir..", s.13.

[18] Charles Carrière, Négociants marseillais au XVIIIe siècle. Contribution à l'étude des économies maritimes, Institut historique de Provence, Marseille, Volume I, 1973, s.237-252.

[19] Venedik'in 17. yüzyıl başlarında Akdeniz'deki tekelini kaybetmesi hakkında bk. Metin Ziya Köse, 1600-1630 Osmanlı Devleti ve Venedik-Akdeniz'de Rekabet ve Ticaret, Giza Yayınları, İstanbul 2009.

[20] Şenay Yanar, Uluslararası Ham İpek Ticaretinde İran'ın Avrupa Bağlantıları ve Culfa Ermenileri (Sah I. Abbas Dönemi 1587-1629), Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Sakarya 2014, s.65.

[21] Edmund Herzig, "The Volume of Iranian Raw Silk Exports in the Safavid Period", Iranian Studies, C.25, (1-2), 1992, s.63-64.

[22] Şenay Yanar, a.g.e., s.65.

[23] Halil İnalcık, "İpek", *TDVİA*, Cilt: 22, Ankara 2020, s.363-364. İnalcık'a göre, Avrupalı tüccarlar Bursa'daki vergiler yüksek geldiğinden ipek alımını İzmir'den yapmayı tercih etmişti.

ait olduğunu söylemesinin nedeni,[24] 16. yüzyıl başlarından beri büyük Levant ticaretinde hâkimiyet kuran Venedik'in 1570 yılında Osmanlı ile girdiği savaşta yenilmesiydi.[25] Bu dönemde gelişen ticarete bir örnek, Marsilyalı Antoine ve Gilles Hermite kardeşlerin 1570-1612 yılları arasında aile şirketi yoluyla Halep ve Trablusşam iskeleleriyle ticari bağlantılar kurduklarına dair yaptıkları yazışmalardı. En çok da küçük kardeş olan Gilles, 1576-1585 yılları arasında Suriye'ye iki kez giderek şirketin ticari faaliyetlerini yakından takip etmişti.[26] Bu sayede Antoine 1585-1588 yılları arısında kardeşinden aldığı pamuğu, mazıyı ve küçük Hindistan cevizini İngiltere, İtalya, İspanya'ya ihraç etmişti. Pamuk ve yünü ise Lyon'ya göndermişti. İlaveten Levant'a boyacılıkta kullanılan kırmızböceği (*cochenille* / tr. koşinil) ulaştırmıştı.

Tarihçi ve ekonomist Louis Bergasse'a göre Marsilyalılar 17. yüzyıl başlarında yaptıkları başarılı birkaç hamleyle bu ticarette üstünlükleri olan İtalyanlara karşı rekabete girişebilmişlerdi. Bunu gerçekleştirenlerden birisi de Toulouselu Pierre Gloton idi. Kurduğu şirketin merkezi her ne kadar Toulouse'da bulunsa da Marsilya'daki şubesi vasıtasıyla Levant'taki ticari faaliyetlerini yürütüyordu. Örneğin 1612 ve 1613 yıllarında İstanbul'dan sadece bir balya ipek alabiliyorken,[27] 1615'te Halep'in "camp de la soie" (*ipek kampı*) denilen mevkiinde muhtemelen Ermenilerden 20 balya kadar ipek temin etmişti.[28] Halep'ten alınan bu balyaların iki gemiyle getirilmesi ise konvoylu ticaret yapıldığını göstermektedir.[29] Firma arşivlerindeki 1615 yılı sonrasına ait kayıtların ağırlıklı olarak Halep ve Sayda'dan alınan ipek hakkında olduğu görülmektedir. Şirket, 1610 yılından itibaren Sayda ve İstanbul'dan yün ve deri, Mısır ve Halep'ten ise ipek ve keten getirtmekteydi.

Firma, ticari hedeflerini 1615 ve 1618 yıllarında kurulan ortaklıklarla daha da büyüttü. Pierre Gloton, şirketine güç katacak olan Jean Dumeynial ve Jean Carcavy gibi deneyimli, sermaye sahibi dost olduğu ortaklarla çalışırken, ailesinden biraderi Etienne'i ve kuzeni Jean'ı da farklı alanlarda görevlendirerek şirketini kontrol altında tutmaya çalıştı. Ancak şirketin faaliyetleri Pierre Gloton'nun 1620 yılındaki vefatı ile tamamen durdu ve ortaklardan Dauteribe de aynı yıl iflas etti.[30] Gloton'nun mağazalarında kalan mal varlıkları mahkeme yoluyla envanteri çıkartılarak mirasçılarına dağıtıldı. Gloton'nun vefatı sonrası gelişen hukuki süreçte mirasçılar, merhumun eşi Jacqueline Caulet ve onun alacaklılarıyla mahkemelik oldular. Mahkeme süreci önce *Provence* eyaletinin parlamentosunda (Yargıtay) başladı ve ardından da *Dauphiné* eyaletinin[31] parlamentosuna taşındı. Şirketin tüm mal varlığını belirlemek amacıyla ticari defterler üzerinde yapılan tetkikler sonucunda bir envanter çıkarıldı. Akabinde 1624 yılında Gloton'nun ticaret evraklarının bir kısmı *Dauphiné* Yargıtayı'na teslim edildi.[32]

---

[24] Jeff Horn, "Marseille et la question du mercantilisme: privilège, liberté et économie politique en France, 1650-1750", Histoire, économie & société, Vol. 30, No. 2, 2011, s.101-102.

[25] Louis Bergasse, Histoire du Commerce de Marseille, Tome IV (1599-1660), Plon, Paris 1954, introduction, s.5.

[26] Micheline Baulant, Lettres de négociants marseillais: Les Frères Hermite (1570-1612), A. Colin, Paris 1953. s.13-29 (II. Bölüm-Gilles'in birinci Suriye seyahati, 1577-1581), 45-71 (V. Bölüm – Gilles'in ikinci Suriye seyahati, Aralık 1582-Ocak 1585).

[27] Archives Départementales des Bouches-du-Rhône (Bouches-du-Rhône ilinin Arşivleri-BdR Arşivleri), IX B, vol. n°10, 23 Temmuz ve 2 Eylül 1612 tarihli kayıtlar; n°11, 9 Mart 1613 tarihli kayıt. Ciltlerdeki kayıtlarda sayfa numarası bulunmamaktadır.

[28] İsère ilinin Arşivleri, 2 E 229, f°226 (19 Ocak 1615 tarihli kayıtta şirket adına 21 balya ipek getirilmiştir).

[29] Birinci gemi *Saincte Marie* ve onun kaptanı Antoine Delourme, ikinci gemi ise *Bon Jésus* ve onun kaptanı et Campon idi.

[30] Lapeyrie, "De la boutique au comptoir..", s.14

[31] Fransa'nın bugünkü İsère, Hautes-Alpes ve Drôme illeri.

[32] Bu evraklar günümüzde İsère ilinin arşivlerinde tutulmaktadır.

Şirketin İstanbul ile Ticari Faaliyetleri

Fransızlar,17. yüzyılın ilk yarısında İstanbul'da meydana gelen taht kavgaları, şehir isyanları, Cizvit ve Kapüsenlerin akıbeti, Celali sorunu ve İngilizlerin karalama oyunları gibi buhranlı siyasal konjonktür karşısında sıkışmış vaziyetteydi. 1604 yılında kapitülasyonları yenileyebilmiş olmalarına rağmen Levant ticaretindeki düşük akım, yıllık değer hacmini düşürüp Fransız iktisadisine zarar vermekteydi. Marsilya'da 1599'da kurulan Ticaret Bürosu (1650'den itibaren Ticaret Odası) ile Amirallik kuruluşlarının sorumsuz yöneticileri,[33] yerel komisyoncu (simsar) tacirlerin hilekârlıkları ve isyankâr tavırlarıyla şahsi kazanç peşine düşmelerinden dolayı Levant ticaretinin sekteye uğraması kaçınılmazdı.[34]

Şu bir gerçekti ki Osmanlı-Fransız ticareti, iki ülke arasındaki diplomatik ilişkilerinin seyrine göre şekillenmekteydi. 16. yüzyılın son çeyreğinden itibaren halledilmeyen korsanlık faaliyetlerine rağmen, büyükelçi de Brèves'in diplomatik başarısı sayesinde Osmanlılarla olan ticari ilişkilerin *ahidnâme* çerçevesinde yürürlükte olduğu kendisine verilen 1598 tarihli fermandan anlaşılmaktadır.[35] Ancak aynı büyükelçi krala yazdığı 3 Aralık 1599 tarihli mektupta, İstanbul'a az sayıda Fransız gemisinin yanaştığını ve 7 senede sadece 3 geminin geldiğini bildirmektedir.[36] 1597 yılında, eski ahidnâmelerde geçen maddelere yapılan yeni ilavelerle Fransa ile mevcut kapitülasyonlar yenilendi. Özellikle ahidnâmenin üçüncü maddesi sayesinde deri çeşitleri, eğrilmiş iplik ve keçi derisi gibi ihracı yasak mamuller[37] Fransız ticaretine kazandırıldı.[38] 1604 kapitülasyonuyla birlikte, Fransızlara tanınan bu iyileştirilmiş maddelerle[39] gemiler Fransa bayrağı altında İstanbul'a

---

[33] Raoul Busquet, Inventaire sommaire des Archives Départementales antérieurs à 1790, Archives Civiles–Série B, Amirauté de Marseille et des Mers du Levant, tome IV, Marseille (Bouches-du-Rhône), 1932, introduction IX.

[34] Jacques Savary Le Parfait Négociant ou instruction générale pour ce qui regarde le commerce des marchandises de France, et des pays étrangers, Vol. l, Livres V, Chapitre VI, 6è édition, chez Frères Etienne, Paris 1777, s.723.

[35] Kerim İlker Bulunur, Osmanlı Galatası (1453-1600), Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmış Doktora Tezi), Sakarya 2013, s.263: "Vilâyet-i Françe padişahı südde-i sa'âdetime nâme gönderüp; … dostluk üzere olup mâbeynde mün'akid olan ahd u emâna muhâlif bir vaz' sâdır olmamağla, vilayet-i Françe bazirgânları ve kendünün nâmı ve sancağı altında yürüyen harbî tüccar tâifesi revân ile kendü hâllerinde olup ticaretlerinde iken kadîmden olu gelene mugâyir kassab akçesi nâmına yüzde bir akçe alınduğın bildirüp ref' olunmasın recâ eyledüği pâye-i serîr-i a'lâma arz olundukda, ref' olunmak bâbında hatt-ı hümâyûn-ı sa'âdet makrûnumla fermân-ı celîlü'l-kadrim sâdır olup bu nişân-ı hümâyûnu virdüm ve buyurdum ki; ahidnâme-i hümâyûnumda mastûr olan tüccâr tâifesi ol canibde[n] getürdükleri [ve] memâlik-i mahrûsemden alup gitdükleri metâ'lardan kanûn-ı kadîm mûcebince gümrüklerin bî-kusûr edâ eylediklerinden sonra Françe ve Françe bayrağı altında gelüp ticaret iden harbî tüccar tâifesinden memâlik-i mahrûsem iskelelerinde kassab akçesi nâmına bir akçe ve bir habbe almayalar, her kim fermân-ı hümâyûnuma mugâyir elimizde emir vardır diyü kassab akçesi ve esbabları alurlar ise hâkimü'l-vakt olanlar men' u def' eyleyüp daima bu nişân-ı hümâyûnum mucebi ile tahmil eyleyeler. Bi'l-cümle Françe ve Françe bayrağı altında gelüp ticaret idenlerden kassab akçesi min-ba'd aldurmayalar, şöyle bileler, alâmet-i şerîfe i'timâd [kılalar]. Tahrîren fi evâili şehr-i Şevvâli'l-mükerrem sene sitte ve elf" Galata Şeriyye Sicilleri (GŞS), nr.21, s.227/1, (Evail-i Şevval 1006/7-16 Mayıs 1598).

[36] Bibliothèque nationale de France (BnF–Fransa Milli Kütüphanesi), Département des manuscrits (*Yazmalar* Departmanı), Français (*Fransızca* Koleksiyonu), demirbaş n°16144, f°271-272.

[37] Bu mamullerle ilgili ihracat yasağının sebeplerden biri, içerideki ihtiyacın karşılanamamasıyla alakalıdır. Muhammet Ali Horoz, 17. Yüzyıl Başlarında Galata'da Ticari Hayat, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya 2019, s.7.

[38] Sevil Gözübüyük, Osmanlı-Fransa İlişkileri ve Kapitülasyonlar (XVI.-XVII. Yüzyıllar), Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Denizli 2017, s. 80.

[39] BnF, Yazmalar Departmanı, Érudit et bibliophiles (Bilgili ve kitapseverler), *Cinq cent de Colbert* fonu (Colbert'in 500'leri), cilt n°483, *Articles du Traité faict en l'Année Mil six cens quatre* […], Impr. Estienne Paulin, Paris 1615, f°36, 1604 Kapitülasyonlarının 7 maddesine göre: "Prenslerinin Bâbıâli'mizle sürdürdüğü iyi ve mükemmel dostluğu göz önünde bulundurarak, yasaklı mal ve dahi çıkarılması yasak olmasına rağmen Fransız tüccarların derileri, kordovanları (Levant'a yayılan İspanya menşeli deri), balmumları, pamukları, pamuk ipliklerini çıkarmasına izin veriyoruz. […]".

gidebildiler; zira başkent, "*erken modern dönem Akdeniz'inde yeniden dağıtım ve bağlantının merkezi*" durumundaydı.[40]

Gloton Şirketi, Fransa'daki müşterilerin istekleri doğrultusunda İstanbul'dan yarı (*produit semi-finis*) ya da tam (*produit finis*) mamul ürünleri Marsilya'ya getiriyordu. Gelen bu ürünler arasındaki sof kumaş (*camelot*)[41] *ve* halı (*tapis*) krallığın iç piyasasına kadar ulaşıyordu. Örneğin 16 Temmuz 1615 tarihinde İstanbul'dan getirilen devetüyü kumaşından kalan sekiz adedi Lyon kentindeki kuzen Jean Gloton'a satılmış ve bunun borcu Pierre'in biraderi Etienne Gloton tarafından karşılanmıştı.[42] Bunun nedeni, sof kumaşının kraliyetin Ortaçağ'dan beri aradığı ve kullandığı bir ürün olmasıydı. Keza Rönesans devrinde de bu kumaş, "camelot de Turquie" adıyla ün yaptığından krallıktaki burjuvazi kesimi tarafından rağbet görmekteydi. Hatta ipekle (*camelot de soie*) işlenerek daha lüks bir ürüne dönüşebiliyordu. Kumaş dokusunun değişik renkler ve altınla buluşturulması ihtişamlığın bir göstergesiydi.[43] Ayrıca 1617 tarihli bir kayıtta, İstanbul'dan getirilen 133 *livres* 1 *onces* ve 3 *deniers*[44] değerindeki iki adet halıyı Toulouse kentinin iaşesi için Pierre Gloton'a gönderildiği görülmektedir.[45]

Glotonlar, ticari faaliyetleriyle bir yandan lüks kumaş arayışı içine girerken, diğer yandan da ham yün, ipek ve sofu Levant'tan temin ediyor ve kendi Languedoc endüstrilerinde yaptıkları imalatla burjuva kesiminin talebini karşılamaya çalışıyordu. Ortaya çıkan lüks tekstil mamulleri Toulouse'da veya Beaucaire ve Lyon gibi burjuva kent fuarlarında satılıyordu. Halının krallık ve burjuvanın kullandığı mobilyanın bir parçası olduğunu bilen Gloton firması, IV. Henri ve oğlu XIII. Louis (1610-1643)[46] zamanında,

---

[40] Fariba Zarinebaf, Mediterranean Encounters Trade and Pluralism in Early Modern Galata, University of California Press Books, Oakland 2018, s.154. "The Ottoman capital was (…) a center of redistribution and connectivity in the early modern Mediterranean".

[41] Camelot, (Arapçada *hamlat,* İngilizcede *mohair,* Türkçede *sof*) 13. asırdan itibaren Fransa Krallığında deve tüyü veya "uzun tüylü" kumaş olarak biliniyordu. Aynı zamanda Ankara keçisi tiftiğinden eğrilen iplikle dokunan ince beyaz yün kumaşa da *camelot blanc* denilirdi. Fransız manüfaktürlerinde ipek ve yünün ilave edilmesi sonucunda kaliteli giysiler elde edilirdi. Fransız tüccarlar 17. yüzyılın ortasından sonra 500 balya kadar sof almaya başladı. Ankara'dan yapılan ithaller 1730'lu yıllarda son buldu. Elisabeth Hardouin-Fuguier, Bernard Berthod ve Martine Chavent-Fusaro, Les étoffes, Dictionnaire historique, "camelot" maddesi, éditions de l'amateur, Paris, 1994, s.121; Francisque Michel, *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent en Occident, principalement en France pendant le Moyen-Âge,* Tome II, Typographie de Ch. Lahure, Paris, 1894, s.40; Cemal Kafadar, "Venedik"te Bir Ölüm (1575): Serenissima'da Ticaret Yapan Anadolulu Müslüman Tüccarlar", Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 98; Suraia Faroqhı "Onyedinci Yüzyıl Ankara'sında Sof İmalatı Ve Sof Atölyeleri", İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası, XLI, S.1-4, İstanbul 1985, s. 254; Paul Masson, a.g.e., s. 422.

[42] İsère ilinin Arşivleri, 2 E 450, f°13.

[43] Francisque Michel, a.g.e., s.42, 46.

[44] Fransa Krallığında geçen para birimi *Livres tournois* (Lt.), *sols* (s.) ve *deniers* (d.) idi.

[45] İsère ilinin Arşivleri, 2 E 450, f°72, 141.

[46] 1610'da IV. Henri'nin suikasta kurban gitmesiyle, oğlu XIII. Louis (1610-1643) çocuk yaşta kral olmuş ve annesi Marie de Médicis yedi sene naipliğini üstlenerek kraliyeti yönetmiştir.

krallıkta halıcılığın yapılmadığı bir dönemde[47] mösyöler Laviginit ve Louis Frejus gibi özel müşterilerine halı teminini İstanbul'dan sağlıyordu.[48]

Gloton Şirketi, kumaşlar dışında İstanbul menşeli derilerin satışından da hatırı sayılır kazançlar elde etti. Özellikle 1619-1620 yıllarında Fransa ve diğer Avrupa ülkelerinden çok sayıda müşterinin talebiyle İstanbul'dan yüklü miktarda deri ithal etmeye başladı. Örneğin Ağustos 1620 tarihli bir satış raporuna göre Fransa'dan 16 tüccara farklı miktarlarda İstanbul derisi getirildiği, bunlardan en yüksek satışın 150, en az satışın ise 25 adetle yapıldığı görülmektedir.[49] Firmanın derileri sadece İstanbul'dan temin etmesi, Levant bölgesindeki en kaliteli ve uygun fiyatlı ürün olmasından kaynaklanıyordu. 1619 yılında derinin tanesi 4 *livres*, 7 *sols* üzerinden fiyatlandırılıyordu.[50]

İstanbul derileri Fransa'ya getirildikten sonra diğer Avrupalılara da satılıyordu. Örneğin 24 Ekim 1619 tarihli kayda göre firma, Barcelona'da bulunan Louis Rigaut isimli Fransız tacire 200 adet İstanbul menşeli deri göndermişti.[51] Fony ve Mary isimli yabancı uyruklu bir çift de 13 Ağustos 1620 tarihinde şirketin Marsilya şubesinden 125'i inek derisi olmak üzere toplam 2.450 adet İstanbul derisi satın almıştı.[52] 17 Temmuz 1620 tarihli bir kayıtta ise İspanya'nın Valencia kentinde Reiymond Marc adlı Fransız tacire 1.400 adet İstanbul derisinin iki ayrı gemiyle gönderildiği belirtilmektedir.[53] Bir diğer örnek de Gaspar Feny isimli tacirin 30 Temmuz 1620 tarihinde Marsilya'daki şubeden Martin Chalon hesabına 200 adet İstanbul menşeli inek derisi satın alması ve onları iki ayrı gemiyle Cenova'deki simsarı Marc Anthoine Michelly'ye ulaştırmasıdır.[54] Bu satışlar firmanın, müşterilerin ihtiyaçlarına göre Marsilya dışındaki kentlere İstanbul menşeli kumaş ve deri tedarikinde önemli bir rol üstlendiğini göstermektedir.

Gloton firmasının arşivinde konşimento[55] ya da manifesto gibi spesifik bir yük belgesi bulunmadığından, İstanbul'dan ne tür ürünler ithal edildiğini belirleyebilmek için

---

[47] Hâlbuki Fransa Krallığı'ndaki halıcılığın kökleri 1025 tarihine kadar dayanır. Halıcılık 16. yüzyılın sonuna kadar din adamların sahip olduğu özel endüstrilerde yapılırdı. O zamanlar halı kiliselerde dekorasyon amacıyla üretilirdi. Ancak IV. Henri zamanında birkaç şahıs, kraliyete oryantal usulde halılar yapma izni istedi. Bunlardan biri Jean Fortier (1604) olup kraliyet tarafından berat almasına rağmen manüfaktürünü yürütememiş ve başlamadan bitirmiştir. (Francisque Michel, a.g.e., s.405-416). Diğerleri ise tekstilci Pierre Dupont ve talebesi Simon Lourdet olup Türk usulü kadife halıların tekniğini bildiklerini öne sürerek kraliyetten üretim izini almışlardır. Bu ikisi Seine nehrinin yakınlarındaki Chaillot tepesinde (bugünkü Trocadéro ve Art Moderne müzenin arasındaki mevkide) bulunan eski bir sabun fabrikasını 1627 yılında halı manüfaktürüne dönüştürüp üretime başlamış ve bu ürün "La Savonnerie" adını almıştır. Colbert, 1663 yılında bu manüfaktürü kraliyete bağlayarak koruma altına almıştır. Buradan çıkan çeşitli halılar özellikle kraliyet mobilyasında kullanılırken yabancı hükümdarlara hediye olarak verilmek üzere büyükelçilere gönderilmiştir. Bk. URL-3: https://www.universalis.fr/encyclopedie/manufacture-de-la-savonnerie/ [Erişim tarihi 20.10.2023].

[48] İsère ilinin Arşivleri, 2 E 450, f°224.

[49] İsère ilinin Arşivleri, 2 E 1211, f°90.

[50] 4 *livres*, 7 *sols* (1619), 4 *livres*, 2 *sols* (1620).

[51] İsère ilinin Arşivleri, 2 E 452, f°411.

[52] İsère ilinin Arşivleri, 2 E 1211, f°117.

[53] İsère ilinin Arşivleri, 2 E 1211, f°234.

[54] İsère ilinin Arşivleri, 2 E 1211, f°235, 239.

[55] Konşimento (ing. *bill of lading*) teriminin Fransızca'daki karşılığı "connaissement maritime" ya da "police de chargement" olup imzalı ve tarihli bir taşıma senedine anlamına gelmektedir. Genelde, şirket sahiplerin adına bir liman temsilcisi ya da tüccarın bir gemiye meta, eşya ve sikke yüklenmesi sonrasında gemi kaptanı/patronu veya kâtibi tarafından hazırlanan kaptanın malı teslim alıp alıcısına götüreceğine dair taahhüt etmiş oluyordu. Gemi hedefe ulaştığında taşınan emtia senedin ibrazıyla sahiplerine teslim edilirdi. Genelde bu vesikadan dört nüsha hazırlanırdı: Biri mal sahibine, biri limandaki yükleyiciye, biri kaptana, ve sonuncusu da ulaştıklarındaki sahibine verilirdi. Mehmet Ali Ünal, Osmanlı Tarih Sözlüğü, Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2011, s.410.

Manifesto (manifeste de chargement) ise "gemiye alınan yüklerin dökümüdür, konşimentoya göre hazırlanır, gemide taşınan yükleri gösterir". Murat Yorulmaz, Deniz Taşımacılığı ve Deniz Sigortaları, Marmara Üniversitesi, Bankacılık ve Sigortacılık Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2009, s.32.

Marsilya'nın Bouches-du-Rhône ilinin arşivlerindeki amirallik kayıtları incelenmiştir. Çünkü burada, kaptanların amiralliğe verdiği geliş deklarasyonlarında getirilen yük bilgileri kayıtlıdır. Tetkiklerimiz sonucunda, Pierre Fort, Pierre Blanc, Guilleaume Leon, Jean Guerrard, Aubert Lieutaud, Laymondy (İngiliz) isimli kaptanların hem Marsilya hem de Grenoble arşivlerindeki kayıtlarda yer almaları, bunların kuvvetle muhtemel Marsilya şube müdürü Vigier tarafından hizmete alındıklarını göstermektedir. Örneğin Kaptan Guillaume Léon'un 3 Kasım 1615 tarihli deklarasyonunda, *Notre-Dame de Montz* adlı gemiyle 29 müşterinin hesabına İstanbul menşeli 12 çeşit ürün getirildiği görülmektedir.[56] Bunlar; başta yıkanmamış ve yağından arındırılmamış hayvanın üzerinden tıraş edilmiş ince ve kaba saf yünler (*laine tresquille* veya *surge*) olmak üzere, kireç (*chaux*) yoluyla ölü hayvanın derisinden arındırılan ince ve kaba yünler (*laine pellade*), sarı bal mumu (*cire jaune*), bakır (*cuivre*), bufalo/manda derisi (*cuir de buffle*), keçi tiftiği (*poil de chèvre*), kitre (*gomme adragante*) ve beyaz sof (*chamelot blanc*) idi.

İstanbul menşeli ürünlere mukabil şirket, kendi mamullerini satmak için İstanbul'da simsarlar bulundururdu. Araştırmalarımız neticesinde kayıtlarda, İstanbul'da komisyonculukla uğraşan Jean Scaich/Escach ve Jean François Béan adlı iki tüccarın isimlerine rastlıyoruz. Firmanın Mayıs 1619'da Jean Scaich'nin kaptanlığında *Sainct Esprit* adlı gemiyi İstanbul giriş ve çıkışı için sigortaladığı, sonraki süreçte Kaptan Scaich'nin İstanbul'a yerleşerek simsarlık yaptığı şirket kayıtlarından anlaşılmaktadır.[57] Kendisinin İstanbul'dan Marsilya'ya giden kaptan Bonpar'ın gemisine deri yüklediğine dair kayıtların bulunması,[58] onun artık payitahtta daimi bir tüccar olduğunu göstermektedir. Ayrıca Scaich'in İstanbul'da 1625-1626 yıllarında krallığın *Lyonnais* eyaletindeki Lyon merkezli *Boloson Şirketi* ile yine tekstil üzerine bağlantı kurduğu başka bir kaynaktan öğrenilmektedir.[59]

Marsilya Amiralliği 1610'lu yıllarda İstanbul'a gidecek olan gemiler için "teftiş ve izin" (*visite et congé*) belgesi hazırlardı. Buna dair kayıtlarda Sakız Adası'na uğrayacak gemilere yer verilmesi, bizlere Gloton'ların İstanbul için kiraladıkları gemilerin isimlerini öğrenme fırsatı sunmaktadır.[60] Sakız Adası, firmanın İstanbul ile ticaretinde önemli bir noktaydı. Örneğin buradan temin edilen 1 kasa damla sakızı (*mastic*) 10 Ağustos 1612 tarihinde bir diğer komisyoncu Jean François Bean'e teslim edilmişti.[61] Bu bilgi Béan'nın 1612 yılı itibariyle firmanın İstanbul'daki simsarı olduğunu göstermektedir.

Firma, Marsilya'dan İstanbul'a çeşitli tekstil ürünleri göndermekteydi. 7 Kasım 1610 tarihli önemli bir kayıt İstanbul'a gönderilen mallar hakkında bilgi vermekte ve firmanın İstanbul ile ticaretinin yalnızca tekstil üzerine olduğu göstermektedir. Kumaşlar her ne kadar Marsilya şubesinden gönderilmiş olsa da bunların Toulouse kaynaklı olduğu anlaşılmaktadır; zira ilgili kayıtta açık bir şekilde "*creditrice marchandizes receus de tholo*"[62] ibaresi yer almaktadır. Gloton firmasının bu tarihte Guillaume Dauteribe ile henüz

---

[56] BdR Arşivleri, IX B, demirbaş n°11, 3 Kasım 1615 tarihli kayıt. Bu bilgileri özet mahiyetinde bir tabloda aktardık. Bk. Ekler sayfası, Ek 3.

[57] İsère ilinin Arşivleri, 2 E 1211, f°19, 24, 262 (Escach ile ilgili kayıtlar). Bu tacirin daha sonra İstanbul'a yerleşip 1660 yılına kadar aktif ticaret hayatını sürdürdüğü, Paris'teki *Kapüsen Kardeşlerin Fransisken Kütüphanesi*'nden çıkan arşiv vesikalarından anlaşılmaktadır.

[58] İsère ilinin Arşivleri, 2 E 1211, f°262.

[59] İstanbullu Fransız tüccar Scaich ve Boloson arasındaki ticari ilişki hakkında bk. Claude Boyer, Briesve méthode et instruction pour tenir livres de raison par parties doubles (…), éd. Jacques Gaudion, Lyon 1627, s.28 ("Négoce de Turquie") ve f°20 ("Jésus Maria" ile başlayan konşimento örneği).

[60] BdR Arşivleri, *Marsilya ve Levant Denizlerinin Amiralliği,* 9 B, demirbaş n°17, 1 Şubat 1614 ("Saint Vincens Bon Aventure", patron Jean Louis Dupont), 30 Nisan 1614 (*Saincte Marie Bon Aventure*, patron Honoré Martin), 13 Nisan 1617 (*Saint-François*, kaptan Aubert Lieutaud) tarihli kayıtlarda "Cion/Scion" (Sakız Adası) ve "Constantinoble/ Constemtinople" varış noktası olarak gösterilmiştir.

[61] İsère ilinin Arşivleri, 2 E, demirbaş n°229, f°62 (10 Ağustos 1612 tarihli kayıt).

[62] Yani mallar *Thoulouse*'dan alındığı için kasadan para çıkmıştır anlamına gelmektedir.

bir antlaşması bulunmadığından Levant'a gönderilen emtialar geçici olarak Toulouse'daki manüfaktürden getiriliyordu. İstanbul'a satılacak kumaşların tamamı Toulouse'dan Marsilya'ya hususi olarak getirildiği için de "konsinye mal" niteliğindeydiler. 1416 *livres* değerindeki bu mallar, patron Jehan Guerrard tarafından *Sainct-Trinité* adlı gemiyle İstanbul'a götürmek üzere kâtip Huguon Versia ve tacir Anthoine Vernet'ye emanet edilmişti:[63]

Tablo 1
Gloton Şirketinin İstanbul'daki Simsarları Vasıtasıyla Sattığı Ürünlerin Listesi (1610)

Kumaş Türü	Tercümesi	Ölçüleri (aune)[64]	Piyasa değeri (adet)
toile d'argent violette	Menekşe renkli gümüş dokumalı bez	au' 9. (¼)	12 *aspres*[65]
colombine	Kumru renkli çuha	au' 8. (⅚)	12 *aspres*
brocatel fleur de lin	keten çiçeğinin mavi-mor renginden yüksek kabartılmış kumaş (brokatel)	au' 6. (¼)	12 *aspres*
zinzoline	Kırmızımsı mor çuha	au' 10. (⅔)	6 *Livres*, 10 *Sols*
Damas gris brun	Şam gri kahverengi çuha	au' 13. (⅚)	6 *Livres*, 10 *Sols*
satin coulleur de roy raye	Çizgili ve Krallığın rengi ile yapılmış saten	au' 16. (⅛)	6 *Livres*, 10 *Sols*
Damas vert	Şam yeşili çuha	au' 9. (¾)	6 *Livres*
drap noir Duccan	Duccan menşeli siyah çuha	au' 14 (⅛)	6 *Livres*
drap noizette	Fındık renkli çuha	au' 7	5 *Livres*
escarlatte d'engletere rouge	İngiliz menşeli kırmızı iskarlat	au' 1. (⅝)	8 *Livres*, 10 *Sols*
sarge de Limestre	Rouen menşeli dimi örgüyle dokunan yünlü kumaş	au' 9. (⅓)	4 *Livres*, 10 *Sols*
sarge de Beauvais	Beauvais menşeli dimi örgüyle dokunan yünlü kumaş	au'4. (¾)	4 *Livres*, 10 *Sols*
tanné	Kızıl esmer yünlü çuha	au' 4.(⅙)	4 *Livres*, 10 *Sols*
vert brun	Yeşil kahverengi yünlü çuha	au' 11.(⅛)	4 *Livres*, 10 *Sols*
coulleur de prince	Prens rengi ile çuha	au' 7. (⅓)	4 *Livres*, 10 *Sols*

[63] İsère ilinin Arşivleri, 2 E, demirbaş n°229, f°2. Bu kayıt, firmanın İstanbul ile olan ticaretine dair şimdiye dek tespit edebildiğimiz en eski belgedir.

[64] *Aune* ya da *aulne du Roy,* kraliyetin belirlediği bir kumaş ölçüsü olup Osmanlı'daki "*bez arşunı"* 14. ve 15. yüzyıllarındaki ölçüsüne çok yakındı: Örneğin 1 aune=1,18845m olurken 1 *bez arşunı* da yaklaşık 118.6 cm, yani 1,186m. Alpay Özdural, "A Survey Of Ottoman Architectural Metrology", Muqarnas An Annual on the Visual Culture of the Islamic World, Volume 15, Brill, Leiden 1998, s.109. Bk. Alpay Özdural, "The Church of St. George of the Latins in Famagusta: A Case Study in Medieval Metrology and Design Techniques", Ad Quadratum The Practical Application of Geometry in Medieval Architecture, Ashgate Publishing, Farnham 2002, s.217-242. Tarihçi Edhem Eldem'e göre, *aune* ölçüsü 1,747 *arşına* tekabül ediyordu. Edhem Eldem, French Trade in Istanbul in the Eighteenth Century, Brill, Leiden-Boston-Köln 1999, s.35.
Ayrıca bk. URL-4: http://lecahiertoulousain.free.fr/Annexes/poid_mesures.html#un [Erişim tarihi: 20.11.2023].

[65] Claude Boyer'e göre, Fransız tüccarlar İstanbul piyasasında tedavül eden *piastre* kuruşu ile *aspre*'ler ile ticaret yaparlardı. Piastre denilen gümüş büyük sikkeler 16. yüzyılın ikinci yarısından beri Batı'nın birçok bölgesinde darbedilip Balkanlar üzerinden Osmanlı piyasalarına giriş yaptı ve riyal kuruşu olarak anıldı. Bu kuruş Osmanlı'da en yaygın olarak kullanılan ödeme aracı olmuştur. Aspre (İngilizcesi *asper*) ise Osmanlı para birimi olan akçedir. Boyer'in ifadelerine göre, 1625-1626 yıllarında 1 piastre= 80 ile 130 akçe arasındaydı. Claude Boyer, *a.g.e.*, s. 28. Şevket Pamuk'a göre, 1 riyal kuruşun rayici 17. yüzyıl başlarında 80, sonunda ise 170 akçeye ulaştı. Şevket Pamuk, "Kuruş", *TDVİA,* Cilt: 26, Ankara 2002, s. 458; Şevket Pamuk, "Riyal", *TDVİA,* 3. Basım, EK-2, Ankara 2019, s. 427.

Tablodan görüldüğü üzere, firma çeşitli renkli yünlü kumaşları İstanbul'a göndermiştir. Firmanın balya içerisinde koyduğu karışık renkli kumaş esasen tesadüfi olmayıp bir prosedür gereğidir.[66] Gönderilen kumaşlar, dönemin kumaş terminolojisi hakkında bilgiler vermektedir: Çuha (*drap*), bez (*toile*), saten (*satin*), iskarlat (*ecarlatte*), saya ya da şayak (*sarge*[67]=*sergé/serge* (tr.*serj*) gibi. Krallığın bünyesinde bulunan Rouen, Beauvais kent manüfaktürlerinde üretilen kumaşların firma tarafından temin edilip İstanbul'a ihraç edildiği anlaşılmaktadır. Ancak Gaëlle Lapeyrie'ye göre, kumaşlara verilen menşe bilgisi her zaman oranın manüfaktüründe yapıldığı anlamına gelmemektedir.[68] Örneğin tabloda belirtilen İngilizlerin kırmızı *iskarlat'ı* ve Şam'ın yeşil renkli ipek kumaşı, taklit ürün olarak yapılabilmektedir. Nitekim Şam ipeğinin Fransa'daki ilk yapılışı 15. yüzyılda Kral Louis XI dönemine denk gelmekte ve o tarihte Tours ve Lyon kentlerinde üretilmekteydi. Daha sonraki üretimler, 17. yüzyılın ikinci yarısında "damasquin" (*damask*) olarak anılmaya devam etmiştir.[69] Bu kumaşların aynı zamanda Pierre Gloton'nun satın aldığı Toulouse'daki "La Grave" isimli manüfaktürde yahut ortağı Guillaume Dauteribe tarafından Carcassonne'da işletilen manüfaktürde üretilme ihtimali bulunmaktadır.

Şirket 1619 yılına kadar kanvas (*canevas*)[70] ve *escapoulon*[71] gibi çeşitli tekstil ürünlerini İstanbul'a göndermeye devam etti. Örneğin 7 Ekim 1619 tarihli kayda göre, İstanbul'a giden *Saint Lazare* adlı gemiye yüklenen 40 adet kumaş balyanın[72] 6'sı kanvas idi ve bundan 325 adet kanvas çıkıyordu.[73] Bu ürünler mağazadan çıkarılıp Marsilya Limanı'na kadar taşınmış ve gemiye yüklenirken 3 *livres* 1 *sol* ile ücretlendirilmişti.[74] Dolayısıyla, o yıl gönderilen balya sayısına bakıldığında 1610 yılına nazaran bir artış yaşandığı söylenebilir.

---

[66] Jacques Savary'nin *Le Parfait Négociant* (tr. *Mükemmel Tüccar*) adlı eserinde tanıttığı "Constantinople" kumaş balyasındaki düzende, Fransız manüfaktürleri tarafından imal edilmiş 10 adet çeşitli renkli ve dokumalı kumaşın bir arada olduğu görülmektedir. Jacques Savary a.g.e., s.762-763; Boissonade, a.g.e., s.13.

[67] Bezlere göre daha sağlam ama dimi örgüyle dokunmuş hafif bir yün kumaşı olan "Sarge", *sargis* ve *sarga*'dan türeyip Fransız tekstilinde *sergé* olarak genel adıyla anılmıştır. Sergé'ler birçok adlandırmanın arasında "saye" (tr. saya), "sayette" olarak da geçmektedir. Elisabeth Hardouin-Fuguier, Bernard Berthod ve Martine Chavent-Fusaro, a.g.e., s.354 (Sergés maddesi); Bu yünlü kumaşın çaprazlı dokuması sayesinde askeri kıyafetler üretilmiş ve "şayak" olarak anılmıştır. Atila Ergür, Tekstil Terimleri Sözlüğü, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2002, s.234 (Serj maddesi); Lazăr Șăineanu, Influența orientală asupra limbeĭ și cultureĭ române, Volume 1, Editura librărieĭ Socecŭ & comp., Bucuresci (Romania) 1900, s.333.

[68] Gaëlle Lapeyrie, "De la boutique au comptoir: la trajectoire d'un négociant toulousain en textile, entre traditions et nouveautés (vers 1600-1620)", Rives Nord méditerranéennes, vol.29, Aix-en-Provence 2008, s.4 (elektronik sayfa numarası).

[69] Elisabeth Hardouin-Fuguier, Bernard Berthod ve Martine Chavent-Fusaro, a.g.e., s.163 (*Damasquin* maddesi). Atila Ergür, a.g.e., s.58 (*Damask* maddesi).

[70] Bu sözcük Türkçede *kanvas* olarak bilinip kaba kenevir dokuma anlamına gelmektedir. Jan Fennis, Trésor du langage des galères: Dictionnaire exhaustif, avec une introduction, des dessins originaux de René Burlet et des planches de Jean-Antoine de Barras de la Penne, un relevé onomasiologique et une bibliographie, ed. Walter de Gruyter, Berlin 2011, s.463. Elisabeth Hardouin-Fuguier, Bernard Berthod ve Martine Chavent-Fusaro, a.g.e., "canevas" maddesi, s.124.

[71] Veya *escapollon* ya da *scapollon* Bourg-en-Bresse ve Piémont manüfaktürlerinde üretilmiş bir kaba kumaş türüdür. Languedoc dilinde "escapoulon" bir kumaş ya da bezin kalıntısı için kullanılmıştır. Claire Torreilles, Le dictionnaire languedocien de l'abbé Séguier (1705-1767), Occitanica.eu, Estudis, 2013, Bk. URL-6: https://occitanica.eu/items/show/2213, [Erişim tarihi: 01.05.2024]. Joseph-Toussaint Avril, Dictionnaire Provençal-Français, contenant les termes (…), ed. Edouard Cartier, 1839, s.170. Jan Fennis, a.g.e., s. 834. Lapeyrie'ye göre bu ürün limandaki malları paketleme işlevi görüyordu. Gaëlle Lapeyrie, "Faire commerce de la soie en Méditerranée (…)", 11. Paragraf.

[72] İsère ilinin Arşivleri, 2 E, demirbaş n°452, f°419.

[73] İsère ilinin Arşivleri, 2 E, demirbaş n°452, f°424.

[74] Fransız tacirler ve sermayecileri, yaptıkları ticaretin muhasebesini tutmak için *Livres*, *Sols* ve *Deniers* para birimlerini kullanırlardı.

Şirket tarafından kiralanan gemilerin sigortalanması da sevkiyatların güvence altına alınarak devamlılığını sağlamıştır.

Şirketin İstanbul Ticaretinde Uyguladığı Sigorta Tedbiri

Levant ticaretinde sigortacılık, uluslararası ticaretin bir parçası olduğundan şirket ya da sermaye sahiplerinin almak zorunda olduğu bir önlemdi. Öyle ki erken modern dönemde üç tür sigorta mevcuttu: Birincisi geminin malları, ikincisi gövdesi ve alanları, üçüncüsü de gidiş ve dönüşü için yapılan sigortaydı.[75] Şirketin Marsilya'daki şube müdürü Raymond Vigier, Marsilya'dan İstanbul'a giden sigortalı gemiler hakkında tuttuğu bilgileri günlük kayıtlara ve büyük hesap defterine aktarırdı. Bu sayede Gloton Şirketinin İstanbul özelindeki sevkiyatlarında sigortaladığı gemiler hakkında önemli bilgilere ulaşabilmekteyiz:

Tablo 2
Gloton Şirketinin İstanbul Sevkiyatlarında Sigortaladığı Gemilerin Durumu

Tarih	Gemi ve Kaptanın Adı	Sigortalı	Sigorta Türü	Sigorta Oranı (faiz) ve bedeli (*livres*, L.)
3 Mart 1611	Sainte-Marie Magdelene / Patron Guillaume Leon	François Rousses	Nakit Avans (kredi)	%18–30 L.
18 Mayıs 1611	Sainte-Anne / Patron Pierre Fort	Jean Martin	İstanbul Girişi ve Çıkışında	%10–30 L.
30 Mayıs 1611	Sainte-Marguerite / Patron Embrozi Monstin	Jean Martin	İstanbul Girişi ve Çıkışında	%9–18 L.
27 Ocak 1612	Sainte-Magdelene / Patron Guillaume Leon	François Rousses	Nakit Avans (kredi)	Kambiyo kuru üzerinden 58 L.
13 Şubat 1612	Nostre Dame de Montz / Anthoine Rancurel	Anthoine Rancurel et Raphel Varagee	Nakit Avans (kredi)	Kambiyo kuru üzerinden %18–180 L.
1 Aralık 1614	Saint-Paul / ?	Leon Valbelle	İstanbul Girişi ve Çıkışında	%9–18 L.
9 Nisan 1614	Saint-Vincent / Patron François Dubre	Leon Valbelle	İstanbul Girişi ve Çıkışında	%9–54 L.
19 Ocak 1615	Saint-Paul / Laymondy	Leon Valbelle	İstanbul Girişi ve Çıkışında	%9–18 L.
2 Haziran 1615	Sainte-Marie / ?	?	Geminin Gövdesi	%9–27 L.
15 Mart 1616	Saint-François / Aubert Lieutaud	François Lampereur	İstanbul Girişinde	%5–60 L.
4 Şubat 1617	? / Patron Jean Conte	Pierre Anthoine Vernet ve Pierre Freius	Nakit Avans (kredi)	%15–1065 L.
8 Mart 1617	Lourq Blanc / ?	François Lampereur	İstanbul Girişi ve Çıkışında	?–135 L.
14 Mayıs 1617	Saint-Jean-Baptiste / Guillaume Pons	Baltazar Bois	İstanbul Çıkışında	%7–42 L.
14 Mayıs 1617	Sainte-Anne / Patron Jean Alaman (veya Lallaman)	?	İstanbul Çıkışında	%6–18 L.
5 Mayıs 1618	Sainte-Anne / Patron Peyron Blanc	?	İstanbul Girişi ve Çıkışında	%9–1071 L.
1 Mayıs 1618	Saint-Jean / Raimond Sarde	Raimond Sarde	İstanbul Girişinde	%9–594 L.

[75] Henri Sée, "Notes sur les assurances maritimes en France et particulièrement à Nantes au XVIIIè siècle", Revue historique de droit français et étranger, Quatrième série, Vol. 6, No. 2, Ed. Dalloz, Paris 1927, s.294-295.

20 Ekim 1618	Notre Dame de Misericorde Bonaventure / Julien Florent de Cassis	Andre Baron	İstanbul Girişinde	?–100 L.
15 Kasım 1618	Notre Dame de Misericorde Bonaventure/ Julien Florent de Cassis	Julien Florent	İstanbul Girişinde	%9–495 L.
15 Kasım 1618	Sainte-Anne Bonaventure / Antoine Fabre	Antoine Fabre	İstanbul Çıkışında	%9–495 L.
14 Mayıs 1619	?	Baltazar Bois	İstanbul Çıkışında	%7–42 L.
14 Mayıs 1619	?	Jean Alaman	İstanbul Çıkışında	%6–18 L.
18 Mayıs 1619	Saint-Jean / Pierre Blanc de Toulon	Pierre Blanc	?	%9–1088 L.
30 Mayıs 1619	Saint-Esprit / Kaptan Escach	Kaptan Escach Barthelemy Gueton	İstanbul Girişi ve Çıkışında	%8–72 L. %5–105 L.
20 Haziran 1619	Saint-Esprit / Kaptan Escach	Escach	İstanbul Girişi ve Çıkışında	%8–120 L.
23 Ağustos 1619	? / Raimond Sarde	Raimond Sarde	İstanbul Girişi ve Çıkışında	%9–457 L.
4 Eylül 1619	Nostre Dame de Pitié / Kaptan André Arnaud	André Arnaud	İstanbul Girişi ve Çıkışında	%4,5–72 L.
4 Eylül 1619	Sainte-Claire / Patron Rafel Jaine	Jean Gues	İstanbul Girişi ve Çıkışında	%8–54 L.
16 Ocak 1620	? / Kaptan Bonpar	Louis Ronmien	İstanbul Girişi ve Çıkışında”	%9–16 L.
15 Şubat 1620	Saint-Lazare / Kaptan Marolleux Malhbrandy	François Dominion ve Michel Estemyard	İstanbul Çıkışında	%8–240 L.
9 Mayıs 1620	Sainte-Claire / Patron Antoine Dernais de la Ciotat	Jean Gues	İstanbul Girişi ve Çıkışında	%9–54 L.
23 Ekim 1620	Saint-Hilaire / Kaptan Bonpar	?	İstanbul Girişi ve Çıkışında	Girişte 8300 L. Çıkışta 9600 L.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur. İsère İlinin Arşivleri, Pierre Gloton (2E), Marsilya Hesap Defteri

Tabloda yer alan bilgilere göre Glotonların 1613 senesinde gemi sigortalamamaları İstanbul ticaretine ara verdikleri ihtimalini göstermektedir. Bazı kayıtlardan, aynı tarihte ya da birkaç günlük arayla gemilerin sigortalandığı görülmektedir. Kuvvetle muhtemel bu gemiler konvoy halinde İstanbul'a girip çıkmaktadır. 1610-1617 yılları arasında nadiren de olsa *nakit avans* üzerinden yapılan sigorta sözleşmeleri düzenlemiştir. Şöyle ki bazı müşteriler (tacirler, kaptanlar, kâtipler vs.) nakit sıkıntısını aşmak, geminin bir bölümünü ya da tamamını hazır etmek yahut başka bir ticari işlemde kullanmak üzere Gloton'dan nakit avans veya emtia üzerinden sermaye değeri alırlardı. Bu şekilde kredi veren Gloton (*prêteur*), alıcıların (*preneur*) daha yola çıkmadan evvel borcun hangi tarihte tahsil edileceğini belirlerdi. Borçluların, Levant'taki misyonlarını tamamlayıp aylar sonra sağ sağlim Fransa'ya döndükten sonra aldıkları avansı faiziyle (*change maritime*)[76] birlikte Gloton'a ödemeleri gerekirdi. Faiz oranı genelde riske göre hesaplanırdı. Şayet gemi hasar görürse (avarya) veya batarsa, o vakit alıcıların Gloton'a olan borcu silinirdi.

[76] Denizcilik kuru / kambiyo.

Fransız tarihçi Louis Bergasse bu yöntemi "Büyük macera kredisi" (*prêt à la grosse aventure*) olarak adlandırırken,[77] meslektaşı Olivier Raveux ise "obligation maritime" yani denizcilik mecburiyeti olarak tanımlar ve bunun bir kredi işlemi olduğunu açıklar.[78] Örneğin 7 Kasım 1610 tarihli bir kayıtta, Marsilyalı tüccarlar Claude Riguon ve François Sallelea'nın Marsilya'da satın aldıkları Gloton firmasına ait 4 adet kumaşı İstanbul'da satmak için Gloton'un ortağı finansör Dumeynial'dan 600 *livres* borç alması, tacirlerin şirketten nakit avans aldıklarını göstermektedir. İkisinin Gloton şirketine ödeyeceği rakam, kumaş ücretiyle birlikte toplam *1008 livres ve 10 sols* olurken bunun 181 *livres'i* de %18'lik faizi oluşturmaktaydı. Bu kayda göre tüccarlar, Pierre Alaman kaptanlığında *Sainct-Esprit* adlı gemiyle İstanbul'dan döndüklerinden sonra borçlarını ödeyeceklerdi.

Tablo 3

Gloton Şirketinin Riguon ve Sallelea Aracılığıyla İstanbul'da Satmak İstediği Dört Fransız Kumaşı (7 Kasım 1610)

Adet ve Kumaş türü	Tercümesi	Ölçüleri canne (ca') ve pans (pa')[79]	Piyasa Değeri
une piece satin coulleur de roy	1 adet Krallığın rengi ile yapılmış saten	ca' 9 pa'4	Toplamda ca' 43 Tanesi 9 *Livres* 10 *Sols* ile 408 L 10 *Sols* tutmuştur.
une piece vert brun	1 adet yeşil kahverengi (çuha)	ca' 9 pa'2	
une piece grie brun	1 adet gri kahverengi (çuha)	ca' 7 pa'4	
une piece a fleur	1 adet çiçek desenli (çuha)	ca' 16 pa'6	

3 Mart 1611 tarihli bir başka örnekte, Kaptan Guillaume Leon'nun şirketin Marsilya şubesinden satın aldığı 1 balya *escapoulon* borç İstanbul'dan döndükten sonra tahsil edilecekti.[80] Kaptan Leon, firmaya yaklaşık 320 *livres* borçlanırken, bunun 200'ü nakit para, 71'i kumaş, 48'i ise %18 kambiyo ücretinden oluşmaktaydı. Nakit para Noter Mösyö Baldouin huzurunda tasdiklenmişti.

Sonuç

17. yüzyıl başlarında Fransız şirketlerine ait kayıtların yeterince bulunmaması araştırmacıların Levant ticareti hakkında kapsamlı mukayeseler yapmasını engellemektedir. Ancak Gloton arşivleri bu döneme ait değerli vesikalar barındıran arşivlerden biridir. Nitekim bu çalışmanın konusu olan Gloton Şirketine ait belgelerin varlığı da bunu doğrulamaktadır.

Arşiv kayıtlarına göre Gloton şirketi Marsilya kent limanında değil, krallığın iç kesimindeki Toulouse'da kurulup İstanbul Limanı ile tekstil ve çeşitli hammaddeler üzerinden ihracat ve ithalat faaliyetleri gerçekleştirmiştir. Buna rağmen şirket 1610-1620 yılları arasında Marsilya-İstanbul ticaretinin önemli bir aktörü olmayı başarmıştır. Bu ticaretin varlığını kanıtlayan deliller ise firmanın sigortacılık faaliyetleri ve provizyon kayıtları olmuştur. Ayrıca Gloton arşivinden çıkan bazı kaptan ve tüccar müşteri adlarına Marsilya'daki Bouches-du-Rhône ilinin arşivlerinde bulunan *Marsilya ve Levant*

[77] Louis Bergasse, a.g.e., s.588.

[78] Olivier Raveux, "L'obligation maritime à Marseille dans la seconde moitié du XVIIe siècle à travers les affaires de François Garnier", Fabien Bartolotti, Gilbert Buti, Xavier Daumalin, Olivier Raveux. Les outils de l'activité portuaire maritime en Europe méditerranéenne et atlantique (XVIIe-XXesiècle), Presses universitaires de Provence Aix-en-Provence 2021, s.1.

[79] Toulouse ve tüm Languedoc eyaletindeki kumaşların uzunluğu *Canne* ve eni ise pans şeklinde ölçülmekteydi. Jacques Savary, a.g.e, s. 47, 51. Bir fikir vermek adına, 1 Toulouse canne'ı=8 pans (diğer sözcüğü *empans*)=1,7961 m. ve 1 pan=22,451 cm. Bk. URL-5: http://lecahiertoulousain.free.fr/Annexes/poid_mesures.html#un [Erişim tarihi: 20.11.2023].

[80] İsère İlinin Arşivleri, 2 E 229, f°13, 100 adet kumaş 18 akçeye tekabül ediyordu.

Denizlerinin Amiralliği adlı ciltlerdeki İstanbul kayıtlarında rastlanması Gloton Şirketi hakkındaki tespitlerimizi somutlaştırmıştır.

Gloton şirketinin faaliyetleri hem yerli hem de uluslararası pazarda olmuştur. Deri ticareti buna iyi bir örnektir. Fransa Krallığının içinde ve dışında bulunan birçok Fransız tüccarın Gloton firması aracılıyla İstanbul menşeli ürünleri teslim aldığı, en çok da İstanbul derilerinin Barselona, Cenova, Marsilya ve Toulouse kentlerinde rağbet gördüğü tespit edilmiştir. Kumaşlar ise daha çok Fransa içinde alıcı bulmuştur. Mesela yıkanmamış saf ince ve kaba yünler, dönemin Marsilyalı küçük tüccar aile ortaklarının aradığı ürünler olmuştur. İstanbul'dan getirilen hammadde ve işlenmemiş kumaşların *Languedoc* manüfaktürlerinde işlenip *Beaucaire* ve *Lyon* gibi burjuva kent fuarlarında satılması, *Languedoc*'u bölgesel tekstil üretiminin simgesi haline getirdiği gibi Fransızların İstanbul menşeli kumaş tüketim potansiyelini de göstermiştir. Sonuç olarak, Gloton Şirketinin on yıl süresince yapmış olduğu İstanbul ticareti hem Fransa'daki müşterilerin hem de Galata'daki simsarların ihtiyaçlarını karşılama noktasında kurulmuş yalın ve sınırlı bir faaliyet olarak tarihteki yerini almıştır.

Kaynaklar

Arşiv Belgeleri

Grenoble–Isère ilinin Arşivleri

Gloton fonu: 2 E 229, 450, 452, 453, 1211

Marsilya–Bouches-du-Rhône ilinin Arşivleri (*BdR Arşivleri*)

Marsilya ve Levant Denizlerinin Amiralliği: IX B, sicil n°11, 17.

Fransa Milli Kütüphanesi (*BnF*), Yazmalar departmanı :

Érudit et bibliophiles, Cinq cent de Colbert, Cilt n°483.

Français, demirbaş n°16144.

Yazılı Kaynaklar

ALABAYIR, Aykut, Dış Ticarette Ödemesi Şekilleri, Şirketlerin Uygulamada Karşılaştığı Sorunlar ve Ticaret Yapılan Yere Göre Tercih Edilme Nedenleri: Bursa Örneği, Yalova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yalova 2016.

AVRİL, Joseph Toussaint, Dictionnaire Provençal-Français, contenant les termes (…), Ed. Edouard Cartier, 1839.

BAULANT, Micheline, Lettres de négociants marseillais: Les Frères Hermite (1570-1612), A. Colin, Paris 1953.

BERGASSE, Louis, Histoire du Commerce de Marseille Tome IV (1599-1660), Plon, Paris 1954.

BOYER, Claude, Briesve méthode et instruction pour tenir livres de raison par parties doubles (…), éd. Jacques Gaudion, Lyon 1627.

BULUNUR, Kerim İlker, Osmanlı Galatası (1453-1600), Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmış Doktora Tezi), Sakarya 2013.

BUSQUET, Raoul, Inventaire sommaire des Archives Départementales antérieurs à 1790, Archives Civiles–Série B, Amirauté de Marseille et des Mers du Levant, tome IV, Marseille (Bouches-du-Rhône), 1932.

CARRİERE, Charles, Négociants marseillais au XVIIIe siècle. Contribution à l'étude des économies maritimes, Institut historique de Provence, volume 1, Marseille 1973.

DESAN, Philippe, "Les nouvelles théories économiques et le commerce de la France avec le Levant au XVIIe siècle", Les Méditerranées du XVIIe siècle, Biblio 17 n°137, Gunter Narr Verlag, Tübingen 2002, s.233-242.

ELDEM, Edhem, French Trade in Istanbul in the Eighteenth Century, Brill, Leiden-Boston-Köln 1999.

FAROQHI, Suraia, "Onyedinci Yüzyıl Ankara'sında Sof İmalatı Ve Sof Atölyeleri", İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası, Cilt: XLI, Sayı: 1-4, İstanbul 1985, s. 237-259.

FENNİS, Jan, Trésor du langage des galères : Dictionnaire exhaustif, avec une introduction, des dessins originaux de René Burlet et des planches de Jean-Antoine de Barras de la Penne, un relevé onomasiologique et une bibliographie, ed. Walter de Gruyter, Berlin 2011.

GÖZÜBÜYÜK, Sevil, Osmanlı-Fransa İlişkileri ve Kapitülasyonlar (XVI.-XVII. Yüzyıllar), Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Denizli 2017

HARDOUİN-FUGİER, Elizabeth, Berthod, Bernard, Chavent-Chavent-Fusaro, Martine, Les étoffes, Dictionnaire historique, éditions de l'amateur, Paris 1994.

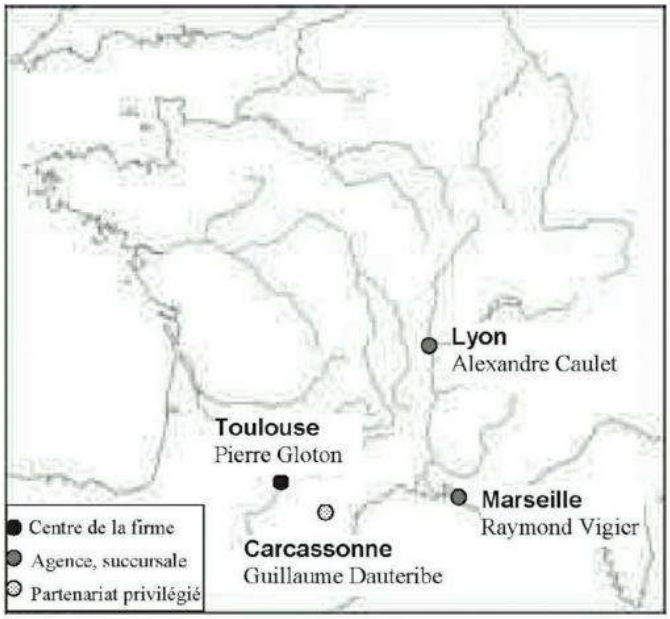
HERZİG, Edmund, "The Volume of Iranian Raw Silk Exports in the Safavid Period", Iranian Studies, Cilt: XXV, Sayı: 1-2, 1992, s. 61-79.
HORN, Jeff, "Marseille et la question du mercantilisme : privilège, liberté et économie politique en France, 1650-1750", Histoire, économie & société, Vol. 30, No. 2, 2011, s. 95-111.
HOROZ, Muhammet Ali, 17. Yüzyıl Baslarında Galata'da Ticari Hayat, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya 2019.
İNALCIK, Halil, "İpek", Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (TDVİA), Cilt: 22, Ankara 2020, s.362-365.
KAHANE, Henry-Renée ve TİETZE, Andreas, The Lingua Franca in The Levant, Turkish Nautical Terms of Italian Greek Origin, ABC Kitabevi, İstanbul 1988.
KÖSE, Metin Ziya, 1600-1630 Osmanlı Devleti ve Venedik-Akdeniz'de Rekabet ve Ticaret, Giza Yayınları, İstanbul 2009.
LAPEYRE, Henri, "Les papiers d'un homme d'affaires du début du XVIIe siècle: le fonds Gloton des Archives de l'Isère", Actes du quatre-vingt-cinquième congrès national des sociétés savantes, Chambéry-Annecy, 1960, Section d'histoire moderne et contemporaine, Imprimerie nationale, Paris 1961, s. 307-315.
LAPEYRİE, Gaëlle, (Bellier), "De la boutique au comptoir : la trajectoire d'un négociant toulousain en textile, entre traditions et nouveautés (vers 1600-1620)", Rives Nord méditerranéennes, vol. 29, Aix-en-Provence 2008, s.79-105.
LAPEYRİE, Gaëlle, (Bellier), "Faire commerce de la soie en Méditerranée au début du XVIIe siècle: L'exemple de la firme Gloton de Toulouse", La mer en partage: Sociétés littorales et économies maritimes. XVIe-XXe siècle, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence 2016, s.295-311.
MASSON, Paul, Histoire du commerce français dans le Levant au XVIIe siècle, Hachette, Paris 1896.
MICHEL, Francisque, Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent en Occident, principalement en France pendant le Moyen-Âge, Tome II, Typographie de Ch. Lahure, Paris 1894
ÖZDURAL, Alpay, "A Survey Of Ottoman Architectural Metrology", Muqarnas An Annual on the Visual Culture of the Islamic World, Volume 15, Brill, Leiden 1998, s.101-115.
ÖZDURAL, Alpay, "The Church of St. George of the Latins in Famagusta: A Case Study in Medieval Metrology and Design Techniques", Ad Quadratum The Practical Application of Geometry in Medieval Architecture, Ashgate Publishing, Farnham 2002, s.217-242.
PAMUK, Şevket, "Kuruş", *TDVİA,* Cilt: 26, Ankara 2002, s.458-459.
PAMUK, Şevket, "Riyal", *TDVİA,* 3. Basım, EK-2, Ankara 2019, s.426-428.
RAVEUX, Olivier, "L'obligation maritime à Marseille dans la seconde moitié du XVIIe siècle à travers les affaires de François Garnier", Fabien Bartolotti, Gilbert Buti, Xavier Daumalin, Olivier Raveux. Les outils de l'activité portuaire maritime en Europe méditerranéenne et atlantique (XVIIe-XXesiècle), Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence 2021, s.199-213.
SAVARY, Jacques, Le Parfait Négociant ou instruction générale pour ce qui regarde le commerce des marchandises de France, et des pays étrangers, Vol. I, 6ème édition, chez les Frères Etienne, Paris 1777.
SEE, Henri, "Notes sur les assurances maritimes en France et particulièrement à Nantes au XVIIIè siècle", Revue historique de droit français et étranger, Quatrième série, Vol.6, No.2, Ed. Dalloz, Paris 1927, s.287-311.
TURAN, Şerafettin, "Levant", *TDVİA*, Cilt: 27, Ankara 2003, s. 145-147.
ÜNAL, Mehmet Ali, Osmanlı Tarih Sözlüğü, Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2011.
YANAR, Şenay, Uluslararası Ham İpek Ticaretinde İran'ın Avrupa Bağlantıları ve Culfa Ermenileri (Şah I. Abbas Dönemi 1587-1629), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Sakarya 2014.
ZARİNEBAF, Fariba, Mediterranean Encounters Trade and Pluralism in Early Modern Galata, University of California Press Books, Oakland 2018.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: https://journals.openedition.org/rivesnm/1353?lang=en [Erişim tarihi: 15.03.2023].
URL-2: https://books.openedition.org/pup/44245 [Erişim tarihi: 15.03.2023].
URL-3: https://www.universalis.fr/encyclopedie/manufacture-de-la-savonnerie/ [Erişim tarihi: 20.03.2023].
URL-4: http://lecahiertoulousain.free.fr/Annexes/poid_mesures.html#un [Erişim tarihi: 20.10.2023].
URL-5: http://lecahiertoulousain.free.fr/Annexes/poid_mesures.html#un [Erişim tarihi: 20.10.2023].
URL-6 : https://occitanica.eu/items/show/2213 [Erişim tarihi: 01.05.2024].

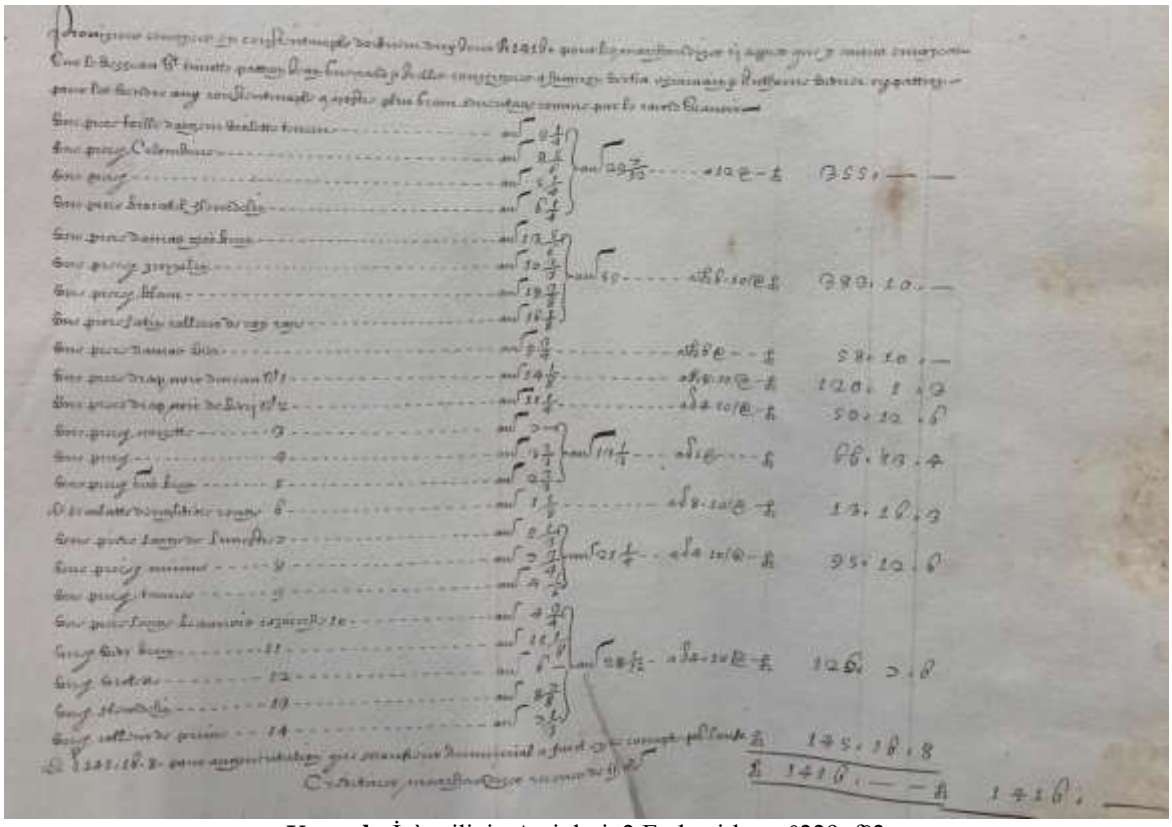
EKLER

Ek 1: Gloton Şirket Yönetiminin Genel Yapısı



Kaynak: Gaëlle Lapeyrie,"Faire commerce de la soie en Méditerranée au début du XVIIe siècle: L'exemple de la firme Gloton de Toulouse", Annexe 1.

Ek 2: Gloton Şirketinin İstanbul Simsarına Gönderdiği Ürünler (7 Kasım 1610)



Kaynak: İsère ilinin Arşivleri, 2 E, demirbaş n°229, f°2

Ek 3: Kaptan Guillaume Leon'nun Marsilya Amiralliğe Verdiği Rapora Göre İstanbul'dan Getirilen Malların Durumu (3 Kasım 1615)

Müşteriler	Üzerinden Tıraş Edilmiş İnce Yün	Üzerinden Tıraş Edilmiş Kaba Yün	Kaba Yün	İnce Yün	Sarı Balmumu	Süet Deri	Pamuk İpliği	Kitre	Manda Derisi	İplikle Dokunan Beyaz Kumaş	Bez	Keçi Tiftiği
Leon de Valbelle et Cie (şirket)	44 balya	27 balya	18 balya	6 balya	x	x	x	x	x	x	x	x
André Ballon	7 balya	x	3 balya	3 balya	2 kasa	x	x	x	x	x	x	x
Pierre Solle	13 balya	9 balya	x	x	4 kese	44 parça	1 kese	x	x	x	x	x
Jehan Allemand	8 balya	5 balya	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Guillaume Roussin, dit Sacrement	7 balya	5 balya	x	x	x	160 parça	x	x	x	x	x	x
Damoiselle d'Allemand, rahmetli Guillaume Urtis'in zevcesi	9 balya	x	x	x	x	93 parça	x	x	x	x	x	x
Pierre Corbele	5 balya	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Jehan Curol, dit Codou	1 balya	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

Anthoine Rencurel ve Raphael Varages (ortak)	104 balya	x	x	x	x	300 parça	x	x	x	x	x	x
Guillheaume Leon	15 balya	9 balya	x	x	4 kese	115 parça	x	x	x	x	x	x
Anthoine Fabron	13 balya	4 balya	x	x	x	…?	x	x	x	12 parça		
Urban Bernard (nocher = 2.zabit)	10 balya	1 balya	x	x	x	169 parça	x	x	x	x	x	x
Urban Gazan (gardien =koruyucu)	3 balya	x	x	x	1 kese	53 parça	x	x	x	x	x	x
Pierre Ginies, (marinier= gemici)	3 balya	x	x	x	2 kese	60 parça	x	x	x	x	x	x
Thomas Margalhan	x	2 balya	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Jehan Sigaud	2 balya	x	x	x	x	25 parça	x	x	x	x	x	x
Claude Sigaud	2 balya	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
JehanServat/Servan[81] (maitre d'ache	x	2 balya	x	x	2 kese[82]	27 parça	x	x	x	x	x	x
Anthoine Nogié	2 balya	x	x	x	2 kese[83]	x	x	x	x	x	x	x
Loys Garcin	2 balya	x	x	x	x	13 parça	x	x	x	x	x	x
Phelip Nozoyer	2 balya	x	x	x	1 kese[84]	5 parça	x	x	x	x	x	x
Jacques C(..)t	2 balya	x	x	x	x	x	x	x	13 parça	x	x	x
Guilheaume Rencurel	4 balya[85]	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Etienne le Ligaut, hekim	3 balya	x	x	x	x	x		1 kese[86]	x	x	x	x
Jean Sigaud ve Louis Garcin et Cie (şirket)	x	1 balya?	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Pierre Aymar, gemici	26 balya	4 balya	x	x	3 kese	x	x	x	200 parça	x	1 balya	x
François Ribier	x	x	x	x	x	151 parça	x	x	7 parça	x	x	x
Jacques Ghiboer ve ? (ortak)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	7 balya

Kaynak: BdR Arşivleri, 9 B, cilt n°11, 3 Kasım 1615 tarihli kayıt.

[81] Marsilya'ya vardığında hayatını kaybetmiştir.
[82] 115 okkalık keselerin yarısı kardeşi Etienne Le Ligaut'ya aittir.
[83] 164 okkalık.
[84] 35 okkalık.
[85] İki büyük ve iki küçük balya.
[86] 52 okkalık.

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

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

Finansman/*Funding:* Bu makale TÜBİTAK'ın 2214-A burs programı kapsamında Fransa'da yapılan bir yıllık araştırmadan derlenmiştir./*This article is compiled from a one-year study conducted in France within the scope of TUBITAK's 2214-A fellowship programme.*

Destek ve Teşekkür / *Support and Acknowledgment:* Makalenin her aşamasında destek veren ve yazımı esnasında yol gösteren tez danışmanım Murat Uluskan'a teşekkür ederim. Bu çalışmaya atanan hakemlere de katkılarından dolayı teşekkür ederim./*I would like to thank my thesis supervisor Murat Uluskan for his support at every stage of the article and guidance during the writing. I would also like to thank the referees assigned to this study for their contributions.*

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

Yazarın Notu / *Author's Note:* Bu makale, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Tarihi Anabilim Dalı Yeniçağ Tarihi Bilim Dalında hazırlanan "İstanbul'da Fransız Ticareti (17.Yüzyıl)" başlıklı Doktora tezinden üretilmiştir./*This article is derived from the PhD thesis titled 'French Trade in Istanbul (17th Century)' prepared at Marmara University, Institute of Turkic Studies, Department of Turkish History, Early Modern History Division*

Türklük Araştırmaları Dergisi • Journal of International Turkic Research (INTURE) 2024; 3(1): 103-119
ISSN: 2651-4257 •
DOI: http://dx.doi.org/10.29228/inture.13 **Araştırma Makalesi**/*Research Article*

AFYONKARAHİSAR'DA OCAKLI KADINLARIN SAĞALTIM TEKNİKLERİ

♦

TREATMENT TECHNIQUES OF WOMEN WITH HEAVENS IN AFYONKARAHISAR

Fatma Zehra DONAT*

Öz

Anadolu, asırlarca birçok devlete ev sahipliği yapmış değerli bir toprak parçasıdır. Bu değerli toprak parçasında halk hekimleri, geçmişten itibaren geliştirdikleri tekniklerle halk arasında hastalıklara şifa olmuşlardır. Halk hekimliği, asırlarca deneyim ve bilgi birikimiyle varlığını sürdüre gelmiştir. İslamiyet'ten önce Şamanların geliştirdikleri ritüellerin halka şifa dağıtma görevleri ile İslâmiyet'ten sonra halka şifa dağıtan şifahanların rollerinin benzerlik gösterdiği görülür. Bu kişilerin kullandığı teknikler; İslamiyet'in kabulüyle Şamanlardan velilere, dervişlere, bilge kişilere geçmiştir. Anadolu'da bu inanç noktasında şifa geleneği adı altında ocaklar oluşmuştur. Her ocağın farklı bir hastalığa şifa olduğu bilinir. Ocaklı kimselerin; tıbbın tanımlayamadığı, teşhisini koyamadığı vücutta ortaya çıkan hastalıklara, farklı tekniklerle şifa vesilesi oldukları gözlenmiştir. Bu çalışmada şifa dağıtmak için Anadolu'nun tam ortasında bozkırında yer alan Afyonkarahisar'daki ocaklar ve bu ocak geleneğinde kullanılan teknik motifler ile Şamanların şifa tekniklerinin benzerliği araştırılmıştır. Eski Türklerdeki birkaç inanç motifiyle Afyonkarahisar ve civar bölgelerindeki ocakların tarihsel süreçte Şamanlardaki bu inanç motifleriyle olan benzerliği ele alınmıştır. Kökleri eskiye dayanan bu tedavi tekniklerinin Anadolu'da hangi şekillerde devam ettirildiği gözler önüne serilmiştir. Elde edilen bilgiler ve ürünlerle eski Türklerdeki inançlar değerlendirilmiş ve mukayeseli bir sonuç ortaya çıkartılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Şifa, Şamanizm, Hastalık, Afyonkarahisar, Halk hekimliği, Ocak.

Abstract

Anatolia is a valuable piece of land that has hosted many states for centuries. In this valuable piece of land, folk physicians have been healing diseases among the people with the techniques they have developed since the past. Folk medicine has continued its existence for centuries with experience and knowledge. It is seen that the roles of the rituals developed by Shamans before Islam to provide healing to the public are similar to the roles of healers who provide healing to the public after Islam. Techniques used by these people; With the acceptance of Islam, it passed from shamans to saints, dervishes and wise men. In Anatolia, hearths were formed under the name of healing tradition at this point of belief. It is known that each hearth heals a different disease. People with stoves; It has been observed that they provide healing with different techniques for diseases that occur in the body that medicine cannot define or diagnose. In this study, the hearths in Afyonkarahisar, located in the middle of Anatolia in the steppe for healing, and the similarities between the technical motifs used in this hearth tradition and the healing techniques of Shamans were investigated. The similarities of several belief motifs in the ancient Turks and the hearths in Afyonkarahisar and surrounding regions with these belief motifs in the Shamans throughout history are discussed. The ways in which these ancient-rooted treatment techniques were continued in Anatolia have been revealed. With the information and products obtained, the beliefs of the ancient Turks were evaluated and a comparative result was obtained.

Keywords: Healing, Shamanism, Disease, Afyonkarahisar, Folk medicine, Hearth.

Giriş

İnsanlığın ilk dönemlerinden itibaren tıbbın gelişmediği zamanlarda insanlar maddî ve manevî hastalıklarına şifa aramışlardır. Bu şifa geleneği gerek bir din büyüğünün duası gerek bir nesne yardımıyla veya geliştirdikleri farklı metotlarla olagelmiştir. İnsanlar arasında bulunan çeşitli yöntemler, halk hekimliği olarak adlandırılmıştır. Şifacılık, teknik bilgiden

* 9 Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Türk İslam Edebiyatı Doktora Programı Öğrencisi, (zehradonat03@gmail.com), ORCID ID: 0000-0001-5526-0262

This article was checked by intihal.net.
Makale Gönderim Tarihi: 13. 03. 2024
Makale Kabul Tarihi: 30.05.2024

daha çok düşünsel ve ruhsal temellere dayanır. Şifacılar, "bedeni, aklı ve ruhu" insanoğlunun ayrılmaz bir parçası olarak görürler. Herhangi bir şifacılık hizmetinin bu üçlü doğanın her bir ögesini etkilediğine inanırlar. Şifa, hastalığın tedavisinde ruhun iyileşmesini önceleyen; sağlığı ruh ve beden bütünlüğü içinde algılayarak hastalığa yaklaşan geleneksel "iyileştirme" anlamına gelir. Halk tıbbında şifanın temeli, genel olarak hastanın yalnız bedenini değil ruhunu da iyileştirmeye dayanmaktadır. Kuşaktan kuşağa aktarılan geleneksel tedavi pratikleri gibi, şifacılık da kuşaktan kuşağa aktarılır. Geleneksel yöntemlerle usta-çırak ilişkisi içinde öğrenilerek, kimi kültürlerde çeşitli ritüeller eşliğinde gelecek kuşaklara taşınır.[1]

Pertev Naili Boratav'a göre halk hekimliği: "*Halkın olanakları bulunmadığı için ya da başka sebeplerle doktora gidemeyince veya gitmek istemeyince, hastalıklarını tanılama ve sağaltma amacı ile başvurduğu yöntem ve işlemlerin tümüdür.*" [2] Halk hekimliğinin tarihi incelendiğinde sadece Anadolu'ya has bir sınırlandırma dâhilinde kalmamış, Kamçatka bölgesinden başlayarak Asya, Avrupa'nın kuzeyi, Amerika, Kore ve Japonya'yı da dâhil eden bir alanda çok eski dönemlerden beri uygulanan farklı yöntemlerin ortak ismi olan Şamanizm'e dayandırılmıştır. Tunguzcada "kâhin, sihirbaz" gibi anlamlara gelen, Batılı etnolog ve antropologlarca "rahip, büyücü, hekim veya ruh avcısı" biçiminde tanımlanan Şaman sözcüğü XVII. asrın ikinci yarısında Rusçaya geçmiş ve böylece yayılarak etnoloji kavramlarının içine girmiştir. Tatar Türklerinde ve Altay Türklerinde Şaman karşılığında Kam (gam) sözcüğü kullanılır. Eski Uygur eserlerinde *Türkisch Turfantexte*'de, *Kutadgu Bilig*'de ve *Codex Cumanicus*'ta geçer. Ayrıca Yakutçada *"oyun*", Moğolcada "*böge*" veya "*bö*", Kırgızca ve Kazakçada "*Baksı/bahşı, karamurt, darger*", Samoyed dilinde "*tadıbey*" şeklinde yer alır. Kadın Şamanlar ise "*utagan, udagan, ubakan, utugan*" şeklinde adlandırılmıştır.[3]

Harun Güngör, M. Fuad Köprülü'nün[4] Şamanizm'i bir din olarak kabul ettiğini, Orta Asya Türk-Moğol Şamanizmi'nin farklı İslâm tarikatları üzerinde etkili olduğunu belirtmiştir. Irene Melikoff'un ise Anadolu Aleviliğinde yer alan kırklar semahını doğrudan Şamanizm'e ilişkilendirmiş, Alevilik içinde birçok Şamanî özelliklerin olduğunu söylemiştir.[5]

İbrahim Sarı da Şamanlardaki uygulamaları yerinde müşahede etmiştir. O şöyle demektedir: "*Kazaklarda hasta olan kişinin etrafında bir hayvanı gezdirip kurban ettiklerini gördük; buna 'aynalma' yani 'dolaşma' derler. XV. yüzyılda Anadolu Oğuzlarında bu geleneğin biraz İslâmlaştırılmış biçimini Dede Korkut anlatılarında vardır. Bu öykülere göre Oğuz Beyi Salur Kazan, oğlu Uruz'u esaretten kurtardıktan sonra kırk evli kul (köle) ile kırk cariye oğlu başına çevirdi serbest bıraktı. Baştan çevirip sadaka vermek âdeti İstanbul'da, nazar dokunarak hastalanan kişinin başından tuz çevirerek ateşe atma geleneği de Anadolu'nun farklı yerlerinde gözlemlenmiştir.*"[6]

İslâmiyet'ten önceki Şamanların, Baksıların ve Kamların hekimlik geleneğiyle şifa dağıttıklarını görmekteyiz. Eski Türk dini içerisinde önemli bir yere sahip olan Şamanlar, toplumun İslâmiyet'i kabul etmesinden sonra, bu yeni ortam içinde sahip oldukları otoritelerini uzun müddet koruyamamış; toplum üzerindeki etkisi ile din adamlığı yönünü

---

[1] Melike Kaplan, "Geleneksel Tedavi Pratikleri ve Uygulayıcıları: Kadın Şifâcılar", Millî Folklor, Sayı: 108, 2015, s. 190.
[2] Pertev Naili Boratav, 100 Soruda Türk Folkloru, İstanbul: Gerçek Yayınevi, İstanbul 1994, 139.
[3] Harun Güngör, "Şamanizm", Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi, TDV Yayınları, İstanbul 2010, Cilt: 38, s. 325-328.
[4] Mehmet Fuad Köprülü , "Türk-Moğol Şamanizminin Tasavvufî İslâm Tarikatları Üzerindeki Etkisi", (çev. Ferhat Tamir), Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 1 1996, s. 1-8.
[5] Güngör, a.g.m.
[6] İbrahim Sarı, Şaman Türkleri, Net Medya Yayıncılık, Antalya 2016, s. 137.

derviş, şeyh, velî gibi tasavvufî kimliklere devretmiş veya devretmek mecburiyetinde kalmış, tabiblik, doktorluk tarafını ise ocaklı olarak devam ettirmişlerdir.[7]

Halk hekimliği birçok başlık altında incelenebilir. Bunlar; ilaçlarla sağaltma, sihrî işlemlerle sağaltma, dinî ritüellerle sağaltma, ameliyatla sağaltma, karışık sağaltmadır.[8] Bizim araştırmamızda inceleyeceğimiz kısım, halk arasında yaygınlık kazanan halk hekimliğinin tarihî serüvenini araştırıp Şamanların tedavileriyle benzeşen yönlerini ortaya koymaktır. Şamanlara ait şifa verme geleneğinin İslamî inançlarla harmanlanarak Anadolu'da ocaklı kişilerde devam ettiğini göstermektir. Dua ile gelen şifa yani inanç bağı olan dinî işlemlerle inanç boyutu gözler önüne serilmiştir.

Türk Dil Kurumu'na göre ocak, halk hekimliğinde kendinden önceki kuşaktan el verme şekliyle aktarılan bilgileri uygulayarak vücuttaki şikâyeti veya marazlığı iyileştirdiğine inanılan aile demektir.[9] Ocaklı olmak demek, şifacının kendinden önceki bir soydan el alması demektir. Yani ocaklılar aynı aile soyundan gelir. Aynı ana-babadan doğan kıza, erkeğe, toruna, yeğene geçer ama gelin veya damada geçmez, kan bağının olması gerekir.

Geleneksel inanca bağlı kalınarak sağlık alanında bir yeri olduğu kabul edilen ocaklıların ilk çıkış yeri bir türbe veya velinin yakınlarında bulunan ve soylarını orada yatan kişiye dayandıran şahıslardan oluşmaktadır. Bazen bir yatırın yanında ikamet eden köy sakinleri bile şifa dağıtabilir. Geleneksel kültür olarak, soydan gelen mirasla, rüyada el verme, hastalık geçirme yoluyla ocaklı olma bu tekniklerden birkaç tanesidir.[10]

1. Şamanlık ve Ocaklık Vasfını Kazanmak

Şaman olmak için belli başlı yollardan geçmek gerekir. Erhan Tuna, *Şamanlık Oyunculuk* adlı eserinde; Şaman adayının belirlenmesi ve ardından Şamanlığa alınması için şu iki durum halinin olması gerektiği vurgulanır: "Bunlardan birincisi kalıtsallıktır. Yani Şaman adayı, Şamanlığını miras yoluyla kazanır. İkincisi ise, kendiliğinden kabul etme yoluyla (çağırılma ya da seçilme) ile olur."[11]

Michel Perrin ise; "Şaman" olmanın üç yolu olduğunu söyler. "*Şamanlık derecesine varmak için üç yol vardır. Bu üç yol bazı zamanda birlikte var olurlar. Belirli bir sistem olmaksızın "Tanrısal" ya da "kendiliğinden" seçim sonunda Şaman olunur. Şamanlığa etkin bir arayış, belli bir sistem sonucu ulaşır. Ya da Şamanlık atalardan getirilen mirasla kazanılır, aile arasında kalıtsal olarak aktarılır*." [12] Perrin bu hususları daha sonra şu şekilde açıklamıştır: "*Şamanlığa doğru koşuş:"* Tamamen isteğe bağlı bu koşuş, daha çok savaşçı toplumlarda görülmektedir. Şaman olmak isteyen kişi, belli bir düzen şeklinde sınamalara (eğitimlere) tâbi tutulur. Burada önemli olan kişinin istekli olmasıdır. *"Kendiliğinden seçim:"* Burada Şaman olmak isteyen kişi "tanrılar" veya "ruhlar" tarafından belirlenir. Seçime karar veren yardımcı ruhlar ya da öteki dünyanın varlıkları bu durumda alabildiğine çeşitli olabilir. Bazen öteki dünyanın tek başına etken olduğu böyle ispatlanmak istenir. Daha sonra seçim aşamasında Şaman olacak kişi belli bir eğitimden geçmesi ön koşuldur.[13] "*Miras:"* Miras kalan aslında Şamanlık değil, Şamanın ölümünden sonra oğlunun ya da aileden birinin Şamanlık gücünü aynı kaynaktan elde etme yeteneği veya eğilimidir. Kuzey Amerika kabilelerinde hemen her yerde daha yaygın olarak kullanılan, "ruhları" kendiliğinden gelen bir tecrübe (rüya, vb.) ile veya isteyerek arkasından gidilerek elde etme

---

[7] Gülnur Öngel, Denizli Halk Hekimliğinde Ocaklar, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Denizli 1997, s. 10.
[8] Orhan Acıpayamlı, "Acıpayam'da Halk Hekimliği", Antropoloji Dergisi, Sayı: 11, 1978, s. 11-16.
[9] "Ocak", Türk Dil Kurumu (TDK), (Erişim 1 Ekim 2023).
[10] Ayşe Duvarcı, "Halk Hekimliğinde Ocaklar", Millî Folklor, Sayı: 7, 1992, s. 34-38.
[11] Erhan Tuna, Şamanlık ve Oyunculuk, Okyanus Yayıncılık ve Yapımcılık, İstanbul 2000, s. 53.
[12] Michel Perrin, Şamanizm, (çev. Bülent Arıbaş), İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 31-32.
[13] Perrin, a.g.e., s. 31-32.

yönteminden farklı olarak, bu "ruhların" babadan oğula aktarılması her zaman Şamanlık mirasının temeli olarak kalır. [14]

Mircea Eliade'ye göre, "Seçilme tekniği ne olursa olsun, bir Şaman yalnız iki yönlü bir eğitim alarak Şaman olabilir: 1-Esrime seviyesinde (rüyalar, kendinden geçme ve benzeri), 2-Gelenekler seviyesinde (Şamanlık yöntemleri, ruhların isimleri ve görevleri, klanın mitolojisi ve şeceresi, gizli dil vb.) Ruhlar ve eski usta Şamanlar tarafından görev bu çifte eğitim, bir sırra vakıf olma özelliğindedir."[15]

Şaman adayının çağrılmasını belirleyen sırra-erme ritüeli üç aşama şeklinde gerçekleşir: acı çekme, ölme ve dirilme. "Bu tören, Şaman'ın ona yardım edecek olan ruhla nikâha girmesi şeklinde de cereyan edebilir. Şaman'ın canı ata ruhları tarafından yedirilir, doyurulur ve yetiştirilir. Yeraltındaki ruhlar onu parçalara ayırdıktan sonra tekrar toplarlar ve diriltirler."[16]

2. Ocaklının El Alması

Ocaklı kişi el alırken abdest alır, üç İhlâs ve bir Fatiha okuyarak el vereceği ocak başının avucundan üç kez su içer. Ocaklı kıbleye doğru oturur, el vereceği kişi de önüne diz çöker. Bir bardak suya dualar okuyan ocaklı, bunu el verdiği kişiye içirir. Ocaklı abdest alır, el alacak kişiye gönlüne gelen duaları okur ve ağzına üç kez "tü" diye tükürür gibi yapar. Ocaklı kişi avucuna tükürür ve el alan şahıs da besmele ile o tükürüğü yalar. (Bu gerçek tükürük değildir.) Ocaklı kişi işaret parmağı ile ağzından aldığı tükürüğü salavat getirerek el vereceği şahsın ağzına sürer. El veren kişi kendi ellerini, el alacak kişinin ellerine dualar okuyarak sürer. Ocaklı el vereceği şahsı karşısına oturtur ve dualar eşliğinde vücudunu sıvazlar. Düşünde, Hz. Hızır ya da din büyüklerinin el vermesi üzerine hastalık iyileşmeye başlar.[17]

Bilinmelidir ki ocaklı kişilerin isimlerini alma şekilleri veya tedavi şekilleri değişiklik gösterse de insanlar genellikle ocağa adını veren din büyüğünü, tedaviyi uygulayanın kim olduğunu ya da ocağın hangi hastalığa iyi geldiğini çok fazla incelemeden kendi dertlerine şifa olacağı kanaatiyle yakınındaki ocağa iyileşme umuduyla gider bu doğrultuda ihtiyaçlar ve ocak kültüründen şifa bulmadaki inanç etki eder. Nitekim Anadolu halk hekimliğinde ocak uygulamaları farklılık gösterse de çoğunluğun savunduğu görüşe göre ilk olarak hastanın bu uygulamalarla iyileşeceğine inanması gerekmektedir.[18]

3. Kadın Şamanlar-Afyonkarahisar ve Çevresinde Kadın Ocaklılar

Kadınlar, Şamanizm inanç sisteminde önemli bir yere sahiptir. Sibirya'nın kuzeydoğu bölgesinde yaşamını sürdüren bir halk olan Çukçilerde kadın, doğası itibarıyla Şamandır. Sadece Çukçiler değil, birçok kavimde kadın ilk Şaman olarak kabul edilir.[19] Moğolların bir kolu olan Buryatların efsanesine göre;

"Dünyada, ilk zamanlarda maraz ve ölüm yoktu. Kötü ruhlar sonradan insanların huzurunu bozdular. Tanrılar da, insanları korumak için semadan bir kartal gönderdiler. İnsanlar kartalın ne dediğini anlamadılar, ona güvenmediler. Kartal bunun üzerine tanrılardan kendisinin de insan dili konuşabilmesini ya da Şaman görevini bir şahsa

---

[14] Hacı Dağlı , "Âşık Edebiyatında Bade İçme Motifi ve Şamanizmdeki Benzerliği", *Avrupa Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 5, Sayı: 12, 2018, 898-908.

[15] Mircae Eliade, Şamanizm İlkel Esrime Teknikleri, (çev. İsmet Birkan), İmge Kitabevi, Ankara 2006, s. 4.

[16] Celal Beydili, Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük, (çev. Eren Ercan), Yurt Kitap-Yayın, Ankara 2004, s. 519.

[17] Münire Baysan, "Kütahya ve Çevresinde Sağaltma Ocakları ve Yapılan Tedaviler", Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Özel Sayı-Kasım 2014, s. 2.

[18] Tuğba Saltık Özkan, "Geleneksel Tıpta İyileşmenin İnanç Boyutu Üzerine Kuramsal Yaklaşımlar: Psikosomatik Tıp, Plasebo Etkisi ve Kuantum İyileşme", Millî Folklor, Sayı: 95, 2012, s. 307-314.

[19] Fuzuli Bayat, Türk Kültüründe Kadın Şaman, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2012, s. 22.

devretmesi için izin istedi. Tanrılar, Şamanlık gücünü ilk rastladığı şahsa vermesini buyurdular. Kartal tekrar yeryüzüne gelince ağacın dibinde uyuyan bir kadın gördü. Kadın uykudan uyandıktan sonra ona doğru yaklaştı. Kartalla bir münasebette bulunan kadın hamile kalarak bir erkek çocuk doğurdu. Ruhları görmeye başlayan bu kadın ilk Şaman oldu."[20]

Kadın Şamanların yaşadığı toplumda daha çok hastalıkları teşhis ve tedavi edici rolü üzerinde durulur. Şamanın en temel görevi, toplumun sağlığının bekçisi olmasıdır. Bu açıdan sadece fiziksel sağlığın yeterli olmadığını düşünen Şaman, ilk olarak ruhu tedavi etmeye çalışır. Zira tüm doğa ruhlarla ikamet eder. Ruhları en iyi bilen şahıslar olan Şamanlar, bu karmaşık dünyada insanların yaşamlarını kolaylaştırma ve onları huzura erdirme görevini üstlenirler. Marazlıkları sağaltmanın Şaman pratikleri arasında en önemlisi ve en yaygını olduğunu dile getiren Fuzuli Bayat, buna geçmişten ve günümüzden kadın Şamanların hasta olan kişileri iyileştirdiği anlatılardan değişik misaller verir. Teşhis ve tedavi etmede kadın Şamanların erkeklerden farklı olarak kendilerine has metotları vardır. Örneğin, bazı kadın Şamanlar hastayı tedavi etmek için çıplak Kamlık yaparlar. Ruhlarla cinsel bir münasebette bulunarak, hasta kişiye musallat olan ruhları Şaman'ın bu şekilde zararsızlaştırdığına inanılır. Kutsanmış kadın Şamanlar hakkında anlatılan mitlerden örneklere rastlarız. Türk mitolojisinde kadın Şamanların birer tanrıça gibi zamanla kutsandığına ve mitolojik hikâyelerde geniş yer bulduğuna şahit oluruz. Örneğin Altaylarda bütün Şamanlar vefat ettikten sonra bu dünya ile fiziksel bağlarını koparmazlar. Bu anlamda zamanla kutsanmış kadın Şamanların betimlemeleri yapılıp evlere asılmıştır. Şamanlar, Kamlık vakti bu kutsanmış kadın ve erkek Şaman ruhları kendinin yanına yardıma çağırır, kötü ruhların neyi arzu ettiklerini onlardan öğrenirdi.[21]

Altay Türklerinde Şamanın şifaya vesile olduğu başlıca hastalıklar sıtma, çiçek, frengi ve bazı manevî hastalıklardır. Şaman, bu maraz hale hangi ruhun sebep olduğunu tespit edip onun hangi şekilde giderilebileceğini bilir. Hastalığı teşhis etmede, tedavide kadın Şamanların erkeklerden değişik özel yöntemleri, kendilerine özgü tarzları vardır. Şaman, tedavi süreci boyunca doğadan topladıkları bitkilerle yaptıkları özel kremlerden ve çaylardan yararlanır. Örneğin tütün, Şaman'ın esrimesine destek olduğu gibi iyileştirmelerde de kullanılırdı. Hastanın vücuduna rahatsızlık veren kötü ruhların, tütün kokusunu aldıktan sonra orayı terk ederek Şaman'ın yanına geldiği, tütün kokusunu seven ruhların koklamak için vücuttan ayrıldığına dair inanış vardı.[22]

Yirmi bin yıldan beri olagelen, genelde Şamanlık özelde ise kadın Şamanlık kurumu, günümüze kadar çok yönlü dinî-sosyal, tarihî-kültürel görevleri ile her döneme ayak uydurmaya çalışmıştır. Bazen Bacıyân-ı Rûm, bazen de ziyaretgâha dönüşen türbeleri ve büyücü, falcı kimlikleri ilebilinmişlerdir. Bu anlamda Fuzulî Bayat'ın Bacıyân-ı Rûm topluluğunu kadın Şamanlığın İslamî bir karşılığı olarak görmesi, hem ilgi çeken bir konu hem de tartışmaya açık bir konu olmuştur. Diğer taraftan, yazarın bugün Anadolu'da bulunan kadın türbelerinin aslında Anadolu'ya gelen kadın Şamanların yerel unsurlara ve dinî görüşlere uyum sağlamış kadın Şamandan, kadın evliyalara çevrilmiş mezarlar olduğunu söylemesi de oldukça dikkat çekicidir.

Ocaklı aileye mensup kişiler, Şamanlar gibi genelde kadındır ama erkek olanlar da vardır. Kadın ocaklı, kendisine miras kalan gelenekle hastasının iyileşmesine vesile olur. Ocaklı kadın, kendisine tutturmaya gelen hastasının hastalığına bakar. Eğer kendisinin hastası değilse, bunu ben tutamam, şu ocak tutar diye ona yönlendirir. Ocaklı kişi hastasını tutmadan önce güzelce abdest alır, mümkünse hastasının abdestli olmasını ister, ama zorunlu

---

[20] Saadettin Buluç, Makaleler, (haz. Zeynep Korkmaz), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2018, s. 338.
[21] Fuzuli Bayat, a.g.e., s. 22.
[22] Ramazan Altınay ve Habibe Ceren Dağdeviren, "Ortaçağ'da Kadının Sağaltım Uygulamalarında Şaman (İyi) ve Cadı (Kötü) Olarak Temsili", Millî Folklor, Cilt: 17, Sayı: 136, 2022, s. 48-59.

kılmaz. Ocaklı kişi hastasının hastalığı olan bölgesine üç İhlas bir Fatiha suresi okur ve benim elim değil Fatıma anamızın eli der ve "tütü" diyerek üfler. Bu "tütü" gerçekten bir tükürük değildir. Daha sonra hastasına ekşili ve acılı şeylerden bir hafta uzak dur der. Yani bir nevi hastaya diyet yaptırır. İslâm'ın kabulü ile bu yeni dine en çabuk adapte olanlar, kadın Şamanlardır. Özellikle Orta Asyalı kadın Şamanların Kamlığa başlamadan kendi ruhlarını çağırırken, önce Hz. Peygamber'den, Hz. Eyüp'ten ve çeşitli Müslüman velilerden yardım istemesi ilgi çekicidir.[23]

Ocaklı kişi, hastası yanından ayrıldıktan sonra ellerini güzelce besmeleyle yıkar. Hem hijyen açısından hem de hastasından gelen negatif enerjiyi bir nevi suyla arındırır. Suyun evveliyattan beri arındırma özelliğine sahip olması bunda etkendir.

4. Afyonkarahisar'da Şifa Amaçlı Bulunan Ocaklar

4.1. Hayran Balı Ocağı:

Bu ocak, gözde ve vücutta çıkan sulu iltihap gibi cilt rahatsızlıklarında tedavi eden bir ocaktır. Bu ocağın çıkış yeri Afyonkarahisar ilinin İhsaniye ilçesinde bulunan Kayıhan kasabasında yer alan Hayran Veli Türbesi'ne dayanır. Hayran Velî, Horasan'dan Hacı Bektaş-ı Velî ile birlikte 13. yüzyılın sonu 14. yüzyılın başları gibi gelmiş ve bu Kayıhan beldesinde kendi tekkesini kurmuştur.[24] Hayran Velî, bu rahatsızlığa şifa vesilesi olmuştur. Halk tarafından olumlu sonuçlar verdiği bilinmektedir. Bolvadin ilçesinde bu ocaktan el alan bir kadın vardır.[25] Şadiye Ana, (ocaklı kadın) Moda Hamam'ın (büyük hamam) yanındaki evinde yıllarca bu cilt rahatsızlığının şifacısı olmuştur. Bu ocaklı kadının el alması türbeye ziyarette bulunduğu bir gün orada konakladığı gecede kendisine rüya vasıtasıyla olmuştur.

4.2. Ateş Pare Ocağı:

Bu ocak, sıkıntı ve stresle çıkan, kaşıntılı, kırmızı renkte özellikle yüzde çıkan bir cilt hastalığına tedavi uygulamaktadır. Ateş pâre, özellikle yüzde çıkar. Kişi, "Ateşpare Ocağına tutturayım" diye niyet eder.[26] Afyonkarahisar'da, Bolvadin ilçesinde ocaklığı bulunan aile tarafından tutulur. Ocaklı kadın, hastalığın olduğu bölgeye kendi şifa tekniğini uygular. Bu teknik ateş kültü motifi başlığında detaylı anlatılacaktır.

4.3. Demiriye, Term, Temre Ocağı:

Terme; bakteri ve mantarların derinin üst tabakasında kabarık, pürüzlü, yuvarlak olarak oluşturduğu lekelere denir. Genellikle kollarda, bacaklarda oluşur. Bu ocağı tutan kişi, hastanın termeli yerlerini mürekkepli kalemle çizer ve 3 İhlas, 1 Fatiha, 3 Ayete'l-Kürsi, 3 Felak, 3 Nas surelerini okur. Daha sonra Yasin suresinin son iki ayet-i kerimesini okur ve en sonunda da 3 defa da Kevser suresini okur. "Benim elim değil, Fatıma anamızın eli" der ve "tü tü tü" yaparak Allah şifasını versin der.

---

[23] Fuzuli Bayat, a.g.e., s. 23.

[24] Hayran Veli Türbesi, Kayıhan beldesinde camiyle bitişik bir türbedir. İçinde Hayranveli ile müritlerine ait mezar yerleri bulunmaktadır. Onun Horasan'ın ileri gelenlerinden bir halk hekimi olduğu ve kurmuş olduğu tekkede bir cilt hastalığını iyileştirdiği anlatılır. Hayran Veli'nin Hacı Bektaş Veli Dergahı'nda yetişip Kayıhan'a geldiği, burada tekke kurup yerleştiği ya da XIII. yüzyıl sonları veya XIV. yüzyıl başlarında buraya gelen Hoca Ahmet Yesevi Ocağı'na bağlı Horasan erenlerinden olduğu ileri sürülür. Bektaşi menakıbında Karaca Ahmet Sultan, Yargeldi Sultan (Akşemseddin) ve Seyyid Hasan Basri ile arkadaş olduğu anlatılır. Bkz. Abdülhalim Durna, Evliyalar Şehri Afyonkarahisar, Yenigün Matbaacılık, Amasya 2009, s. 138.

[25] Bolvadin'de Hayranbalı Ocağı: Şadiye Eken bu ocaktan el alarak büyük hamam yanındaki evinde yıllarca gözlerde sulu intihabın şifacısı olmuştur.

[26] Münevver Karanfil Güldemir, Afyon-Bolvadin ve Çevresi Halk İnanışları ve Uygulamaları, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Afyon 2008, s. 75. Bolvadin'de Ateşpare Ocağı: Fatıma Ciğer, Yakup Şevki Paşa Mahallesindeki evinde hastalarını kabul ederek hastalığın geçmesine vesile olmaktadır.

4.4. Sütçe Karacaören Ocağı:

Sütce, mide bulantısı, mide rahatsızlıkları ve hazımsızlık gibi rahatsızlıklara şifa olan bir ocaktır. Sütçe ocağının kaynağı Sütçe Baba Türbesi'nden[27] gelir ve babadan oğula geçerek şifahan geleneği devam ettirilir. Bu ocağı tutan kişi, hastaya bir Fatiha suresi, üç İnşirah, üç Felak, üç Nâs suresi okur. Hasta ocaklı ailenin yemeğini, ekmeğini yer, suyunu içer, ocaklının verdiği perhize uyar. Haşlanmış patates, mayasız ekmek, yeşil marul yemesi ve keçiboynuzu pekmezini üç öğün, bir tatlı kaşığı içmesi gerektiği söylenir. Hastaya son olarak da bir hafta boyunca kıyafetini değiştirmemesi ve banyo yapmaması tembihlenir.

4.5. Kurşun Dökme Ocağı:

Bir insanın iyi, güzel bir iş yapması, dikkat çeken özelliğinin olması, herkes tarafından beğenilmesi ve övülmesi gibi sebeplerden nazar değebilmektedir. Kişide zuhur eden agresiflik, baş ağrısı, yorgunluk, halsizlik, nazara uğradığı manasına gelmektedir. Bu bölgede nazar değen şahıs, kurşun dökme ocağına gider.[28]

4.6. Yılancık Ocağı

Şifalı taşların vücuttaki başlıca migren, sinüzit, baş ağrısı, bel boyun, sırt, omuz, böbrek ağrısı, diz ağrıları gibi ciltteki, yaralı ve ağrılı olan bölgeye ve ismine yılancık denen hastalığa karşı şifa dağıtan bir ocaktır. Ağrıyan yer marazlı ise oraya yılancık taşı yapışmaktadır, gelip geçici bir ağrı ise taş yapışmaz. Tıbba alternatif olarak uygulanan farklı bir şifa tekniğidir. Bu taşlarla şifa bulanın bağışıklığının da güçlendiği bilinmektedir.[29]

4.7. İncili Sırgı Ocağı:

Ciltte oluşan iltihaplı sivilcenin tedavi edildiği ocaktır. Ocaklı aile sivilcelerin olduğu tarafa doğru üç İhlas bir Fatiha suresi okur, "benim elim değil Fatıma anamızın eli" diyerek "tü tü tü" der. Amaç burada ocaklının tükürüğünden tiksinmedir. Hasta bu tükürükten tiksinirse yaraları da o kadar çabuk iyileşir. Ocaklı aile niyetinizi bütün tutun der, yani inancınız tam olsun, demek ister. Hastaya ekşi, turşu, patlıcan yeme konusunda bir haftalık perhiz uygulanır.[30]

4.8. Dalakkesme Ocağı:

Dalağı şişen kişi için gidilen ocaktır. Hasta kişi nefes alıp vermekte zorlanır zamanla yürümekte zorluk çeker. Afyonkarahisar-Bolvadin'de Yörükzâde ailesi bu ocağı tutar. Yörükzâde Efendi'[31]nin evinin yanında bir kuyu bulunur ve bu kuyunun suyunun zemzem

---

[27] Bu türbe Afyonkarahisar'a bağlı Çay ilçesi, Karacaören Kasabası'nda bulunmaktadır. Sütçe Ocağı'nın yatırıdır. Ocak babadan oğula günümüze kadar işlevini sürdürmeye devam ettirmiştir. Afyonkarahisar'da Karacaören isminde birkaç kasaba ve köy bulunduğundan kaynaklı, Çay ilçesinin Karacaören kasabası Sütçe Karacaören veya Karamık Karacaören olarak anılmaktadır. Bk. Durna, a.g.e., s. 114.

[28] Ayşe Topal, Afyon İline Bağlı Sultandağı İlçesi Monografisi, Nevşehir Hacı Bektaş-ı Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Nevşehir, 2020, s. 203.

[29] Bolvadin'de Yılancık Ocağı: Memnune Hamamcıoğlu bu ocaktan el alarak Hisar Mahallesindeki Hisar Çeşmesi'nin karşısındaki evinde yıllarca kendisine gelen hastalarına şifa dağıtmıştır. Bu değerli taş, Hicaz bölgesinden getirilen bir taştır.

[30] İncili Sırgı Ocağı: Bu ocağı Bolvadin ilçesinde Arabacı (aile lakabı) Kantarcılar ailesi tutmaktadır.

[31] Yörük-zâde Efendi, 1874-1957 yıllarında Afyonkarahisar-Bolvadin'de yaşamıştır. Afyonkarahisar ve Bolvadin ilçesinin milli ve manevi büyüklerinden Yörükzade Ahmet Fevzi Efendi, Osmanlı'nın son zamanlarında ve Cumhuriyetimizin kuruluş zamanlarında yaşamış, bölgedeki insanlara milli ve manevi olarak yön gösteren büyük âlimlerimizden birisidir. Kendisi Bolvadin'de, Konya'da, İstanbul'da büyük İslam âlimlerinden ders almıştır. Osmanlı Padişahı Abdülhamit Han tarafından liyakat madalyası ile ödüllendirilmiştir. Tasavvufi alanda ise Nakşibendi Tarikatının Şeyh Ahmet Ziyaüddin Gümüşhanevi Hazretleri koluna bağlıdır. Bk. Hasan Hilmi Özdemir, Bir Allah Dostu Bolvadinli Yörükzâde Ahmet Fevzi Özdemir, Uçurtma Yayınları, İstanbul, 2013, s. 19-24.

olduğuna inanılır. Dalağı şişen kişinin, bu kuyunun yanında ayağı toprağa konur, ayağının etrafı çizilir, ayağını kaldırdıktan sonra bu çizik yerin ortası hafif kazılıp tuz konur ve kapatılır. Ocaklı kişi bu işlemleri yaparken dua okur ve "şifası Allah'tandır" der.

4.9. Köslü Ocağı:

Köslü adı verilen hastalık, insan vücudunda özellikle boyun bölgesi olmak üzere, herhangi bir yerinde iltihaplı bir yumrunun çıkması olarak tanımlanmaktadır. Nazar ile bu durumun ortaya çıktığı kabul edilmektedir. Hastalıklarına şifa bulamayan kimseler, bu ocaktan şifa bulduklarını ifade etmektedirler. Yine ocak olan kimsenin kendine has şifa tekniğiyle yapılan bir tedavi şekli uygulanmaktadır.[32]

4.10. Siğil Ocağı:

Siğiller belli bir virüs grubundan kaynaklanan cilt rahatsızlarıdır. Siğiller iyi huyludur, siğillerin en çok ellerde ellerdeki parmaklarda, ayaklarda ve yüzde olduğu gözlenmektedir. Ayrıca genital ve anal bölgede de ortaya çıkabilir. Bu enfeksiyonun ocağı Afyonkarahisar-Bolvadin ilçesinde bulunan Siğil Dede Türbesi'nden[33]el verme ile alınır, türbenin yanındaki ev bu ocağın sahibidir. Tedavi yöntemi ise şu şekildedir: Hasta veya hasta yakını türbenin toprağından bir miktar alır, su ile karıştırarak çamur haline getirir, üç gün siğil yerlerine duayla sürer. Dördüncü gün ise evinin kapısının arkasına bir parmak çamurdan sürülür. Yine Afyonkarahisar merkezde Bedesten yakınlarında bulunan Uysallar ailesinin bu siğil rahatsızlığına bir dua yazarak şifa verdiği bilinmektedir. Çevredeki insanlar bu şekilde şifa bulduklarını dile getirirler. Bu husustaki inanç şu şekildedir: Şifa Allah'tandır, insanlar ise sadece vesiledir.

4.11. Çam Çiçeği Ocağı:

Bu ocak çocuklarda genelde nazarla ortaya çıkan, yetişkinlerde ise stres ve gerginliğe neden olan, vücutta ortaya çıkan hafif kızarıklık şeklinde el ile dokununca hafif pütürlüğü belli olan kaşıntılı bir cilt rahatsızlığıdır. Bu ocak elini Afyon merkezde Bedesten'in üst taraflarında Süt Dede Camii'nin içinde yatan türbeden alır. Ocak el verme yöntemiyle dededen toruna geçmiştir. Ocaklı kişi hastasına dualar okur, onu tutar. [34]Halk tarafından çam çiçeği olarak bilinen bu ocağa gelen hasta olan insanlar; dua eder, orada bulunan çeşmeden su içer ve bir hafta boyunca perhiz yapar. Bu ocağın, burada yatan zatın yüzü suyu hürmetine şifa bulmak için hastalar tarafından sıkça ziyaret edildiği bilinmektedir.

4.12. Bulgur Bezemesi Ocağı:

Bu ocak; bezeme, insan vücudunun her yerinde çıkan küçük kızılcıklar biçiminde olan hastalığın tedavi etmek amacıyla var olagelen bir ocaktır. Ocak olan kadın, bir miktar bulgur ve suyu karıştırmakta daha sonra hastanın tüm bedenine bunları sürmektedir. Ardından da "tü tü tü" diyerek birkaç yere tükürmektedir. Ayrıca, aşı ile bezeme de yapılmaktadır. Ocak kadın, "benim elim değil Fatıma anamın eli" diyerek bir miktar suyla kırmızı toprağı bulayarak hastaya sürmekte ve tükürmektedir. Ocağa tutunan kimse de, kadına bir miktar

[32] Güldemir, a. g.. t., s. 76.

[33] Siğil Dede Türbesi, diğer adıyla "Sarı Baltalı Seyyid Osman Dede Türbesi", Afyonkarahisar-Bolvadin'de Emirdağ Caddesi'nde bulunmaktadır. Muharrem Bayar tarafından kim olduğu tespit edilmiş ve türbesi yeniden düzenlenmiştir. Halk arasında "Siğil Tekkesi" olarak anılır. Bk. Durna, a.g.e., s. 107.

[34] Siyah Sultan Mescidi. Afyonkarahisar kent merkezi Yahya Mahallesi'ndedir. Kimi ve ne zaman yaptırıldığı bilinmiyor. Mescit içinde XV. yüzyılda hayat süren Süt dede ve Mevlevi Sultan Dîvâni'nin dostu Mevlevi Siyah Sultan-dede isminde iki kişinin mezarları vardır. Bk. Ahmet Semih Tulay, Afyonkarahisar Kültür Sözlüğü, Kültür Yayınları, Afyonkarahisar, 2017, s. 364.

para vermektedir. Burada aslolanın, ocak kimsenin tükürmesiyle tiksinmektir. Hasta olan kimse tiksinince, bedenindeki kızıllıklar da yok olacak, bir daha çıkmayacaktır.[35]

5. Afyonkarahisar ve Çevresinde Yer Alan Ocaklar ile Şamanların Şifa İçin Kullandıkları Teknik Motifler

5.1. Demir Kültü

Türk kültür ve tarihinde kötü ruhların kovucusu olduğuna inanılan demir, yüzyıllar boyunca yeni ölmüş insanların bekletilen cesetleri üzerine konulduğu gibi yine lohusa kadını rahatsız ettiğine inanılan ve "al karısı" ya da "albastı" olarak adlandırılan kötü ruhu kovmak için kadının yanına da konmuştur.[36] Türk kültür tarihi açısından oldukça önemli bir yere sahip olan ve dini sihri mistik bir yapı olarak karşımıza çıkan Şamanizm'de de demirin ehemmiyeti hissedilmektedir. İnanışa göre kutsal demir; asıl işi insanların ruhsal sıkıntılarını gidermek olan ve bunun için icap ederse kötü ruhlarla mücadeleye giren Şamanın ayinlerde özel olarak giydiği kıyafetinde, davulunda, tokmağında ve elinden düşürmediği asasında önemli bir oranda yer almıştır. Şamanların amacı Tanrısal olan bu madde ile insanlara musallat olan kötü ruhları korkutmak ve onlara galip gelmek olmuştur.[37]

Afyonkarahisar'da bulunan Hayran Balı Ocağı'nın tedavi şekillerinden birisi de ocaklı kişinin şifa tekniğini uyguladıktan sonraki aşamada hasta veya hasta yakını, ocaklının gönlünü etmek adına ocaklıya para vermesidir. Bu para kâğıt paraysa ocaklı tarafından alınmaz. Ocaklı kişi "bozuk demir para ver ki hastalığınız üzerinizden kovulsun" der. Hasta, ocaklı kişiye hastalığının geçmesinin kabul olması için bozuk para, yani demir para verir. 1 lira gibi veya bozuk 5 lira gibi. Bu inanç kültü Şamanlardan gelen demir kültü inancıyla benzerlik gösterir.[38]

5.2.Kurşun Dökme Yöntemi

Abdülkadir İnan, Anadolu'daki bazı ritüellerin Şamanist geleneklerden izler taşıdığını dile getirir. Kurşun dökme âdeti de Şamanizm geleneklerindendir. Şamanistlerde buna "kut kuyma" denir ki "kut dökme" anlamındadır. Kötü ruhlardan birinin çaldığı kutu, yani "talih, saadet unsurunu" geri döndürmek için yapılan bir sihri ayindir.[39]

Madene dayalı bir iyileştirme tekniği olan kurşun dökme, hem büyüsel hem de okunan ayetler dolayısıyla dinî nitelik kazanmış bir yöntemdir. Dünyanın pek çok yerinde gerçekleştirilen kurşun dökme geleneği, kaynaklara göre bilhassa kuzey Avrupa'da ve İskandinav ülkelerinde de mevcuttur.[40] Rudenko'nun tespitlerine göre Başkurtlar arasında "imse" denilen üfürükçü, kut köyü (kut-ruh dökmek) merasiminde korku veya hastalıklı korkuyu yok etmek gayesiyle mum ya da eritilmiş kurşun döker. Törenin icrası sırasında kutun çağırıldığı bir mazmun söylenir.[41] Afyonkarahisar'da nazar değdiği düşünülen kişi kurşun dökme ocağına gider. İlk olarak hasta kişinin başı üzerine bir örtü örtülür. Metal bir tasın içinde kurşun eritilir. Kurşun erirken ocak, Tebareke, Amme surelerini ve nazar ayetlerini okur, dualarını eder. Bir tepsi hazırlanır. Bu tepsiye bir tas su ile beraberinde anahtar, bıçak, makas bulundurulur. Bunun bu şekilde konulmasının sebebi demirin kötü

---

[35] Güldemir, a.g.t., s. 76.
[36] Abdülkadir İnan, Makaleler ve İncelemeler, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1987, s. 231.
[37] Engin Güngör, "Bozkır Türk Kültüründe Mitolojik Demir ve Kutsal Efendileri (Demirciler)", Ortaçağ Araştırmaları Dergisi, Cilt: IV, Sayı: II, Aralık 2021, s. 235-243.
[38] Bolvadin'de Hayranbalı Ocağı: Şadiye Eken'in çocuklarıyla yapılan röportaj.
[39] Abdülkadir İnan, "Müslüman Türklerde Şamanizm Kalıntıları" , Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 4, 1952, s. 19-30.
[40] İrfan Polat, "Kurşun Dökme Geleneği ve Ateş Kültü İle İlişkisi", *Akademik MATBUAT,* Cilt: 4, Sayı: 1, Haziran 2020, s. 13.
[41] Polat , a.g.m., s. 14.

ruhları, enerjileri uzaklaştıracak olmasıdır. İşlem devam ederken "Elem tere fiş kem gözlere şiş!" diyerek hastanın başının üzerinde hazırlanan tepsi tutularak o suyun içine kurşun dökülür. Sıcak olan kurşun birden su ile temas edince bir duman çıkar. O dumanla birlikte nazarın çıktığı inanışı vardır. Ayrıca suyun içinde oluşan şekil çok çıkıntılı olursa nazarın çok olduğuna, göze benzeyen yuvarlak tanecikler oluşursa bakış ile nazarın değdiğine ve uzun çubuk gibi şekiller olursa dil ile yani konuşmayla nazara uğradığına inanılır.[42]

5.3. Kutsal Taşlar

İlkel toplumlarda taş ve kayaların farklı büyüklük ve şekilleri, içlerinde güçlü bir ruh olduğu inancına yol açmıştır.[43]Tabiattaki nesnelerin içinde ruh bulunduğuna dair bu inancın izleri, eski Türkler arasında da tespit edilmiştir. Uygurların Kut Dağı efsanesinde, iri bir yeşim kayasının Çinlilerce Uygurlardan alınması, sonra da kıtlık çıkması ve Uygurların bozulması anlatılır. Yada, Yat Taşı hem uğurlu olması hem de yağmur yağdırması inancı sebebiyle Türkler tarafından kutsallaştırılmıştır. "Yada" taşıyla yağmur yağdırmaya çalışan Şamanlar, Orta Asya'daki Türkler arasında bulunmaktadır. Taş kültü günümüzde Yakutlar, Kırgızlar, Tatarlar, Azeriler, Türk Kazakları, Makedonya'daki Yörükler arasında, ayrıca Türkistan ve Kıbrıs'ta varlığını sürdürür. Anadolu'da kutsal kabul edilen taş ve kayalar, bu menkıbeyle bağlantılı olarak evliya kültüyle birleşir. Ayrıca bu kült, Budistlerde Buda, Hristiyanlarda Hz. İsa, Müslümanlarda Hz. Ali ve Hz. Âdem ile ilgili olarak da anlatılır.[44]

Kişinin vücudunda bir ağrı olur, ancak bu ağrının nerede olduğu tam belli değildir ve yeri belli olmayan bu ağrı insanı rahatsız etmektedir. Yöredeki insanlar böyle bir rahatsızlıkla karşılaştıklarında Yılancık Ocağı'na gitmektedir. Ocak, hastanın vücudunu sıvazlayarak dua eder. Dua ederken çok fazla esniyorsa hastalığın nazardan olduğu söylenir. Daha sonra ağrıyan yeri bulabilmek için hastanın üzerine yılancık adıyla bilinen beyaz parlak taşlar konulur. Ağrıyı bulan taşlar düşmeden kalır, adeta yapışır. O bölgeye ocak dua eder ve hasta şifa bulur.[45]

5.4. Kurban Kesme

Şamanizm'de hastalara şifa vermek amacıyla yapılan en önemli merasimlerden biri "göçürme ve çevirme" denilen törendir. Bu tören Şamanın marifetiyle bir hayvanı hastanın etrafında dolaştırıp hastaya musallat olan ruhu bu hayvana nakletmektir. Bu törene, Moğolca "dzulikgargahu" denir.[46] Afyonkarahisar'da bulunan psikolojik rahatsızlıklar için gidilen Karacaahmet Türbesi'ne ve Şuhut ilçesi Mahmut Köyü Türbesi'ne manevî şifa için gelen hasta yakınlarının kurban kesip orada bulunanlara dağıtması, Şamanizm inancındaki kurban kesmeye benzemektedir.

5.5. Ateş Kültü

Eski Türklerde ve günümüz Altay, Yakut Türklerinde ateş canlı bir varlık olarak düşünülmüş ve ateşin bir ruhu olduğu inancı hâkim olmuştur. Altaylılar bu ruha, ot ezi (ateş sahibi) demişlerdir.[47] Ateş iyesi de denilen bu ruh, kendisine saygı gösterildiği, kurbanlar adandığı ve ikramlarda bulunulduğu sürece "kam"a yardım edip denileni yaptığı, hoşnut

---

[42] Topal , a.g.t., s. 203.
[43] Hikmet Tanyu, Türklerde Taşla İlgili İnançlar, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 1987, s. 202-204.
[44] Muharrem Kaya , "Eski Türk İnanışlarının Türkiye'deki Halk Hekimliğindeki İzleri", *Folklor/Edebiyat,* Cilt: 7, Sayı: 25, 2001, s. 199-218.
[45] Topal, a.g.t., s. 205.
[46] İnan , a.g.m., s. 29.
[47] Ülkü Kara Düzgün, "Türk Mitolojisinde Ateş Kültü". Fatma Ahsen Turan, Meral Ozan (Ed.), Türk Mitolojisine Giriş (3. Baskı). Ankara: Gazi Kitabevi, 2017, s. 151. Yaşar Çoruhlu, Türk Mitolojisinin Anahatları (1. Baskı), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000, s.49.

edildiğinde evin huzurlu olduğu inancı hâkimdir. Ayrıca ateşe saçı saçıp gerekli saygıyı göstermeyen ailelerin felakete uğrayacağına inanılırdı.[48]

Türk mitolojisinde ateşe çeşitli anlamlar ve görevler yüklendiği gibi ateşin kökeni hakkında da çeşitli rivayetler anlatıla gelmiştir. Bu rivayetlerde genel olarak ateşin göklerden, bizzat ilahi kaynak tarafından insanoğluna kazandırıldığı görülmektedir. Bir Altay efsanesinde ateş yakma insanlara Tanrı tarafından öğretilmiştir.[49] Altay Yaratılış Destanı'na göre ateşi yaratan Tanrı Ülgen idi ve Tanrı Ülgen, üç ateşi yakıp, üçayaklı (sacayağı) dikip, yapıp insanoğluna verendir. Yakut Türklerine göre de ateş, göklerin üçüncü katında oturan Ulu-toyon tarafından ateş kargası yoluyla insanoğluna gönderilmiştir. Göktürklerin Türeyiş Destanı'na göre ise ateşi Türklerin ataları bulmuştur.[50] Yine ateşin kökeni ile ilgili olarak, bazı Altay masallarında ateşi, Tanrı Ülgen'in kızlarının insanlara gönderdiği; Tanrı Ülgen'in iki taş alarak birbirine vurup kıvılcım çıkardığı; Tunguz inanışında gök gürültüsü kuşunun ateşi gökten indirdiği yönünde anlatılar mevcuttur.[51]

Türk kültür ve mitolojisinde ateşle ilgili uygulamalar arasında sağaltma ritüelleri önemli yer tutar. Ateşin Türk mitolojisindeki bu özelliği, temizleyici/arındırıcı özelliği ile de bağlantılıdır. Ateşin temizleyici/arındırıcı yönü özellikle kötü ruhlarla bağlantılıdır. Eski Türk kültüründe hastalıklar kötü ruhlarla izah edildiği için ateşle sağaltma ritüeli de kötü ruhların kovulması, defedilmesi böylece vücudun sağlığına kavuşturulması düşüncesini içermekteydi. Bu yüzden ateşle sağaltma yani tedavi etme aynı zamanda kötü ruhların vücuttan temizlenmesi/arındırılması fikrini taşımaktaydı. Bu uygulama da günümüzde hâlâ devam etmektedir.[52]

Şamanizm'de hasta kişileri alazlama (alaslama) merasimi vardır. Yağlı bir bez parçasını ateşle tutuşturup bir efsun söyleyerek hastanın etrafında dolaştırılır. Anadolu'da "alazlama" ancak ateşe tutmak ve yakmak anlamında kullanılan bir kelime olarak kalmıştır. Sıkıntı ve stresle çıkan, kaşıntılı, kırmızı renkte, özellikle yüzde çıkan bir cilt hastalığı olan bu ateşpare için Afyonkarahisar'ın Bolvadin ilçesinde ocaklığı bulunan Ateş Pare Ocağı'ndaki ocaklı kadının uyguladığı tedavi yöntemi şöyledir: Ocaklı kadın, hastalığın olduğu bölgeye bir miktar pamuğu yakarak hafiften yaranın olduğu yere doğru gezdirir ve duasını okur, "Allah şifasını versin" der. Bu yöntem eski Türklerin yöntemlerine benzemektedir.

5.6. Kutsal Bitki

Dünyanın farklı yerlerinde Şamanların, ruhlarla iletişime geçebilmeleri için özel olarak hazırlanmış uyuşturucu bitki ya da ilaçları kullandığı görülmüştür. "Şamanlar "Ayahusca" denilen, özel bitki karışımından oluşan bir çay içerek ruhsal âlemle iletişime geçerler ve hastaların şifalanması için bilgiler alırlardı."[53]

Çam ağacının Altay Türklerindeki inanışına baktığımızda, yeryüzünden gökyüzüne doğru Tanrı Ülgen'in sarayına yükselen bir çam ağacının olduğu inanışı vardır. Bu yükselen ağacın tepesinde de Tanrı Ülgen'in oturduğu düşünülmektedir.[54] Diğer bir inanışa göre Altay Türkleri çam ağacını, ağaçların en büyüğü olarak görmektedirler. Altay Türklerinin

---

[48] İbrahim Dilek, "Türk Mitolojisi". İhsan Çapcıoğlu, Hayati Beşirli (Ed.), Türk Kültürü El Kitabı, Grafiker Yayınları, Ankara, 2015, s. 2680-281.
[49] Düzgün, a.g.m., s.150.
[50] Bahaeddin Ögel, Türk Mitolojisi II, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara,1995, s.500-502.
[51] Emine Kırcı, "Türk Kültüründe Ateşle İlgili İnanışlar", Metin Özarslan, Özkul Çobanoğlu (Ed.), Folkloristik: Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara,1998, s.399-400.
[52] Ali Toraman, "Türk Mitolojisinde Ateş Kültü ve Amasya'daki İzleri", *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (ASOBİD)*, Amasya Özel Sayısı, 2022, s.8.
[53] Dağlı, a.g.m., s. 898-908.
[54] Bahaeddin Ögel, Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar), C. 1, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1989, s. 90.

isimlendirmesine göre çam ağacının diğer adı, "Gök Direği"dir. Gök Direk olarak tasvir edilen bu ağacın, kozmik ağaç, yani dünya ağacı olduğuna inanılır.[55]

Afyonkarahisar'da bulunan Çam Çiçeği Ocağı'ndaki şifacı geleneği Şamanlardaki kutsal bitki motifi ile benzerlik gösterdiğini söyleyebiliriz. Buradaki ocaklı çam çiçeği rahatsızlığında şu tekniği uygular: Süt Dede Camii'nin yanında bulunan çam ağacının kozalağını kaynatıp içilmesi gerektiğini söyler. Bunu yaparken "kalbine şüphe getirmeden yap","inancın tam olsun ki sonunda şifa bulasın" ve "biz vesile kılındık. Şifa Cenâb-ı Mevlâ'dandır" şeklinde ifadelerde bulunur.

Sonuç

Yaptığımız araştırmalar neticesinde insanlığın ilk zamanlarından itibaren şifacılık geleneğinin halk arasında yaygın olduğu gözlemlenmiştir. Şifahanlar, halka şifa dağıtırken bedeni-aklı-ruhu birbirinden ayırmadan bir bütün halinde değerlendirmiştir. Halk hekimliğinin sadece Anadolu'da değil çok eski zamanlarda farklı bölgelerde de var olduğu görülmüştür. Halk hekimlerinin kendi yöntemlerinin Şamanlara kadar uzandığı incelemelerimizde ortaya konulmuştur. Halk hekimliğinin farklı başlıklar altında yapıldığı görülmüştür. Bizim araştırmamızda genellikle dinî ritüellerle yapılan sağaltmalar ağırlıktadır. Şamalarda ocaklık vasfını kazanmak için belli usullerin olduğu seçilen kişinin seçildikten sonra belli bir eğitimden geçmesi gerektiğinin bilgisine yer verilmiştir. Yine Anadolu'da ocaklık geleneğinde bazı usullerin olduğu bunlarla ilgili detaylar ortaya konulmuştur.

Kadınların gerek Şamanizm inancında gerek ocaklık geleneğinde önemli bir yere sahip olduğu gözlemlenmiştir. Eski Türklere ait olan eserlerde de kadın şifacıların isimlerine rastlanmıştır. Kadınların hastalığı teşhis etme ve tedavide erkeklere göre daha baskın oldukları sonucuna ulaşılmıştır. İslamiyet'ten önce Şamanlık geleneğinin İslamiyet'ten sonra ocaklık geleneğiyle bütünleştiğini Anadolu'ya gelen Şamanların yerli ve dinî özelliklere uyum sağladıkları görülmüştür.

Çalışmamızda genelden özele doğru gidildiğinde Afyonkarahisar'da şifa amaçlı bulunan ocakların olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Yaptığımız incelemeler neticesinde on iki tane ocağın halen gelen hastalara şifa vesilesi oldukları gözlemlenmiştir. Hayran Balı Ocağı'nın, Sütce Karacaören Ocağı'nın, Dalak Kesme Ocağı'nın, Siğil Ocağı'nın, Çam Çiçeği Ocağı'nın kaynağını bulundukları yerdeki türbeden aldıkları bilgisine yer verilmiştir. Bu türbede yatan zât-ı muhteremlerin yüzü suyu hürmetine hastalar dertlerine derman aramak maksadıyla buraları ziyaret ettikleri gözlemlenmiştir. Yine bu ocaklarda el alma usulüyle kadın ocaklara rastlanmıştır. Diğer yedi ocağın ise aileden kalan mirasla karışık sağaltma başlığı altında şifa dağıttıkları bilgisine ulaşılmıştır. Bu yedi ocakta da erkeklerin de olmasına rağmen kadın şifacıların baskın oldukları görülmüştür.

Afyonkarahisar ve çevresinde yer alan ocaklar ile Şamanların şifa için kullandıkları teknik motiflerin benzerlikler gösterdiğini söyleyebiliriz. Demir kültünün hem Şamanlarda hem de ocaklı geleneğinde kötü ruhları uzaklaştırdığı inancı hakim olmuştur. Tedavi esnasında demirin mistik bir anlayışla koruyucu etkisi hissedilir. Kurşun dökme inancının eski Türklerde günümüze değin var olduğunu söyleyebiliriz. Türklerde taşların kendi içinde bir ruh taşıdığı inancının hâkim olduğu ve bu kutsal taşların tedavide kullandıkları bilgisine yer verilmiştir. Hasta kişiler özellikle kaynağını türbeden alan ocakları ziyaretinin sonucunda iyileşme gözlendiğinde kurban keserek bölge civarındaki halka kestikleri kurbanı dağıttıkları gözlemlenmiştir. Yine ateşin Türklerde farklı bir yeri olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Türkler, ateşi canlı bir varlık gibi görmüşler ona saygı duyup ondan çekinmişlerdir. Ateşin temizleme özelliğine sahip olduğu inancı hâkimdir. Günümüzde

[55] Hande Mutlu Uzun , "Altay Türklerinde Tabiat Kültleri", Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi, Cilt: 2, Sayı: 2, 2022, s. 299-314.

Ateşpare Ocağı'nın tedavide ateş kültü inancıyla bir yöntem geliştirdiğinin bilgisine yer verilmiştir. Halk hekimlerinin tedavi yöntemlerinden birisi de kutsal bitkilerdir. Kutsal bitkilerden çam ağacının Türkler arasında mistik bir inanışla karşımıza çıktığını görüyoruz. Buradaki ocakta hem dinî ritüelin hem de Türklerden gelen Çam ağacının kutsal oluşu inancının bütünleşerek tedavide kullanıldığını gözlemliyoruz.

Türk hekimliği başlığı altında değerlendirilen ocak kültürü, Türk tarihi boyunca İslâmiyet'ten önce Şamanların, Baksıların, Kamların şifa dağıtma görevleriyle başlamış daha sonra İslâmiyet'in kabulüyle derviş ve bilge kişilere aktarılarak el verme geleneğiyle günümüze kadar devam etmiştir. Ocaklı kadın ile Şaman kadınların görev olarak benzerliği dikkat çekicidir. Ayrıca şifa vermek amacıyla kullanılan tekniklerin de eski Türk inanışlarındaki tekniklerle benzerlikleri ortaya konulmuştur. Türkler, İslâmiyet'in kabulünden sonra ve hatta günümüzde eski kültürlerine dayanan pek çok ritüel ve inanışı günlük hayatlarından çıkartmayıp, aksine Anadolu İslam anlayışı ile birleştirmişlerdir. Türkler, İslâm dinini orijinal haliyle kabullenmemiştir. Şamanizm'deki inançlarını İslamiyet ile harmanlamışlardır. Gerek Şamanların gerekse ocaklı ailenin inanç yöntemiyle kalpte şüpheye yer vermeyerek, psikolojik olarak inanma yöntemiyle şifa olma geleneği, yüzyıllar öncesinden günümüze kadar gelmiştir. Afyonkarahisar bölgesinde bulunan bu tür şifa ocaklarının varlığı, bu hususu teyit eden en önemli göstergelerdendir.

Görseller

Resim1. İncili Sırgı Ocağı'nın tedavisine vesile olduğu rahatsızlık görseli

Resim2. Köslü Ocağı'nın tedavisine vesile olduğu rahatsızlık görseli

Resim 3.Ateşpare Ocağı'nın tedavisine vesile olduğu rahatsızlık görseli

Resim 4. Siğil Ocağı'nın tedavisine vesile olduğu rahatsızlık görseli

Resim 5. Yılancık Ocağı'nın tedavi esnasında kullandığı kutsal taş

Resim 6.Çam Çiçeği Ocağı'nın tedavisine vesile olduğu rahatsızlık görseli

Resim 7. Bulgur Bezemesi Ocağı'nın tedavisine vesile olduğu rahatsızlık görseli

Resim 8. Demiriye, Temre Ocağı'nın tedavisine vesile olduğu rahatsızlık görseli

Kaynaklar

ACIPAYAMLI, Orhan, "Acıpayam'da Halk Hekimliği", Antropoloji Dergisi, Sayı: 11, 1978, s. 11-16.

ALTINAY, Ramazan - Dağdeviren, Habibe Ceren, "Ortaçağ'da Kadının Sağaltım Uygulamalarında Şaman (İyi) ve Cadı (Kötü) Olarak Temsili", Millî Folklor, Cilt: 17, Sayı: 136, 2022, s. 48-59.

BAYAT, Fuzuli, Türk Kültüründe Kadın Şaman, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2012.

BAYSAN, Münire, "Kütahya ve Çevresinde Sağaltma Ocakları ve Yapılan Tedaviler", Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Özel Sayı-Kasım 2014, s. 77-83.

BEYDİLİ, Celal. Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük, (çev. Eren Ercan), Yurt Kitap-Yayın, Ankara 2004.

BORATAV, Pertev Naili, 100 Soruda Türk Folkloru, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1994.

BULUÇ, Saadettin, Makaleler, (haz. Zeynep Korkmaz), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2018.

DAĞLI, Hacı, "Âşık Edebiyatında Bade İçme Motifi ve Şamanizmdeki Benzerliği", Avrupa Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi, Cilt: 5, Sayı: 12, 2018, s. 898-908.

Dilek, İbrahim, "Türk Mitolojisi". Türk Kültürü El Kitabı, (ed.: İhsan Çapcıoğlu - Hayati Beşirli), Grafiker Yayınları, Ankara 2015, s. 267-302.

DURMA, Abdülhalim, Evliyalar Şehri Afyonkarahisar, Kişisel Yayınlar, Amasya 2009.

DUVARCI, Ayşe, "Halk Hekimliğinde Ocaklar", Millî Folklor Dergisi, 7,(1992), 34-38.

ELIADE, Mircae. Şamanizm İlkel Esrime Teknikleri, (çev. İsmet Birkan), İmge Kitabevi, Ankara 2006.

GÜNGÖR, Engin, "Bozkır Türk Kültüründe Mitolojik Demir ve Kutsal Efendileri (Demirciler)", Ortaçağ Araştırmaları Dergisi, Cilt: IV, Sayı: II, Aralık 2021, s. 235-243.

GÜNGÖR, Harun, "Şamanizm", Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi, Cilt: 38, TDV Yayınları, İstanbul 2010, s. 325-328.

İNAN, Abdülkadir, "Müslüman Türklerde Şamanizm Kalıntıları", Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 4, 1952, s. 19-30.

İNAN, Abdülkadir, Makaleler ve İncelemeler, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1987.

KAPLAN, Melike, "Geleneksel Tedavi Pratikleri ve Uygulayıcıları: Kadın Şifacılar", Millî Folklor, Sayı: 108, 2015, s. 189-196.

KARA DÜZGÜN, Ülkü. "Türk Mitolojisinde Ateş Kültü". Türk Mitolojisine Giriş, (ed.: Fatma Ahsen Turan - Meral Ozan), 3. Baskı, Gazi Kitabevi, Ankara, 2017, s. 147-160.

KARANFİL GÜLDEMİR, Münevver, Afyon-Bolvadin ve Çevresi Halk İnanışları ve Uygulamaları, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir 2000.

KAYA, Muharrem, "Eski Türk İnanışlarının Türkiye'deki Halk Hekimliğindeki İzleri", Folklor/Edebiyat, Cilt: 7, Sayı: 25, 2001, s. 199-218.

KIRCI, Emine (1998). "Türk Kültüründe Ateşle İlgili İnanışlar". Folkloristik: Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı, (ed.: Metin Özarslan - Özkul Çobanoğlu), Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 398–407.

KÖPRÜLÜ, M. Fuad, "Türk-Moğol Şamanizminin Tasavvufî İslâm Tarikatları Üzerindeki Etkisi", (çev. Ferhat Tamir), Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 1, 1996, s. 1-8.

ÖGEL, Bahaeddin, Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar), Cilt: 1, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1989.

ÖGEL, Bahaeddin, Türk Mitolojisi II, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1995

ÖNGEL, Gülnur, Denizli Halk Hekimliğinde Ocaklar, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Denizli 1997.

ÖZDEMİR, Hasan Hilmi, Bir Allah Dostu Bolvadinli Yörükzâde Ahmet Fevzi Özdemir, Uçurtma Yayınları, İstanbul 2013.

PERRİN, Michel, Şamanizm, (çev.: Bülent Arıbaş), İletişim Yayınları, İstanbul 2011.

POLAT, İrfan, "Kurşun Dökme Geleneği ve Ateş Kültü İle İlişkisi", Akademik MATBUAT, Cilt: 4, Sayı: 1, Haziran 2020, s.11-26.

RUDENKO, Sergey İvanoviç, Başkurtlar, (çev. Roza Kurban-İklil Kurban), Kömen Yayınları, Konya 2001.

SALTIK ÖZKAN, Tuğba, "Geleneksel Tıpta İyileşmenin İnanç Boyutu Üzerine Kuramsal Yaklaşımlar: Psikosomatik Tıp, Plasebo Etkisi ve Kuantum İyileşme", Millî Folklor, Sayı: 95, 2012, s. 307-314.

SARI, İbrahim, Şaman Türkleri, Net Medya Yayıncılık, Antalya 2016.

TANYU, Hikmet, Türklerde Taşla İlgili İnançlar, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 1987.

TOPAL, Ayşe, Afyon İline Bağlı Sultandağı İlçesi Monografisi, Nevşehir Hacı Bektaş-ı Velî Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Nevşehir 2020.

TORAMAN, Ali, "Türk Mitolojisinde Ateş Kültü ve Amasya'daki İzleri". Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (ASOBİD). Amasya Özel Sayısı, 2002, s. 11-26.

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

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

Destek ve Teşekkür / *Support and Acknowledgment*: Danışman hocam Doç. Dr. Necdet Şengün'e yol göstericiliği için teşekkür ederim./ *I would like to thank my advisor Assoc. Prof. Dr. Necdet Şengün for his guidance*.

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

Türklük Araştırmaları Dergisi • Journal of International Turkic Research (INTURE) 2024; 3(1):120-127
ISSN: 2651-4257
DOI: http://dx.doi.org/10.29228/inture.14 **Araştırma Makalesi/*Research Article***

AK PLEK DESTANINDA KAHRAMANIN SONSUZ YOLCULUĞU

♦

THE ENDLESS JOURNEY OF HERO IN THE AK PLEK EPIC

Gülay ÇAKIR*-Aynur KOÇAK**

Öz

Tarihî gerçekliğin ve ulusal kültürün kodlarını oluşturan folklorik imge ve motifler, halkların dünya görüşlerini yansıtan en önemli unsurlar arasında yer almaktadır. Güney Sibirya Türklerinden Şorların sözlü kültüründe önemli bir yere sahip olan destanlar da bu imge ve motifler aracılığıyla sözlü kültürün sanatsal kodlarının çözümlenmesinde zengin bir kaynak görünümü sergilemektedir. Bu makalede Şor kahramanlık destanlarından biri olan *Ak Plek* destanı incelemeye tabi tutulmuş, yöntem olarak Joseph Campbell'ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserindeki monomit kuramı tercih edilmiştir. Teorisini yolculuk metaforu etrafında şekillendiren Campbell'ın görüşlerinden hareketle *Ak Plek* destanı monomitik bir metin olarak ele alınmış, kahramanın yolculuğu ayrılma, erginlenme ve dönüş evrelerine ayrılarak incelenmiştir. Campbell'in monomit kuramı bağlamında incelenen *Ak Plek* destanında epik kahramanın temelde eşini arayıp bulmak için çıktığı yolculuk ve üç âlemde gösterdiği mücadeleler toplumda düzen ve huzurun sağlanmasını da beraberinde getirmiş, yolculuk metaforunun, bireyselden toplumsala açılan bu erginlenme macerasının anlamlandırılmasında ideal bir ölçek olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Monomit, Şor Destanları, *Ak Plek*, kahraman, yolculuk, erginlenme

Abstract

Folkloric images and motifs, which constitute the codes of historical reality and national culture, are among the most important elements reflecting the worldviews of peoples. The epics, which have an important place in the oral culture of the Shor, one of the South Siberian Turks, are a rich source for analysing the artistic codes of oral culture through these images and motifs. In this article, *Ak Plek* epic, one of the Shor heroic epics, is analysed, and Joseph Campbell's monomyth theory in his work The Eternal Journey of the Hero is preferred as a method. Based on the views of Campbell, whose theory is shaped around the metaphor of journey, the epic of *Ak Plek* is considered as a monomythic text, and the hero's journey is analysed by dividing it into the stages of departure, maturation and return. In the epic of Ak Plek, which is analyzed in the context of Campbell's monomyth theory, the epic hero's journey to seek and find his wife and his struggles in three worlds have brought order and peace in the society, and it has been determined that the journey metaphor is an ideal scale in making sense of this maturation adventure from individual to social.

Keywords: Monomyth, Shor Epics, *Ak Plek*, hero, adventure, initiation

Giriş

Joseph Campbell, 1949 yılında yayımladığı *The Hero With A Thousand Faces (Kahramanın Sonsuz Yolculuğu)* adlı çalışmasında Jung'un arketip kavramını temel alarak geliştirdiği monomit kuramını ele almıştır. V. Propp'un işlevsel yaklaşımından farklı olarak Campbell, dizgesel özellikler ve işlevler arasındaki bağlantıları çözümlemeyi değil, bu dizge ve işlevlerin ortaya çıkma esaslarını anlatının derin yapısında bulmayı hedeflemiş, monomit kuramını bu gaye üzerine inşa etmiştir. Campbell'a göre mitler, efsaneler ve halk hikâyeleri insanın dünyayı anlamlandırma gayreti neticesinde ortaya çıkmış, ortak sembollerce kodlanan ortak döngülere sahip bu anlatılar, insanlığın ortak hafızasını meydana getirmiştir. Bu bağlamda insanlığın evren

* Doktora Öğrencisi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, (gulay_y1@hotmail.com), ORCID ID: 0009-0001-4341-4487

** Prof. Dr, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, (aynurnazkocak@hotmail.com), ORCID ID: 0000-0002-9555-1088

This article was checked by intihal.net.
Makale Gönderim Tarihi: 21. 05. 2024
Makale Kabul Tarihi: 01.06.2024

tasavvurunda "kutsallık" olgusuna dikkat çeken Campbell, bu başlangıç edimini şu şekilde tanımlamıştır:

> "*Doğu ve Batı'da birçokları için kutsallık anlayışının evrenin ve kendisinin yaratılışlarıyla ilgili deneyimlerinden ayrıldığı, dayanılmaz bir günah, sürgün veya hayal olarak hissedilenden kurtulma özleminin egemen olduğu önemli andan sonra, iki dünyada kendini kurtarma yolları her bakımdan ayrışmıştır. Batı'da geçen bölümde üstünde durduğumuz insan/Tanrı çelişkisine bağlı olarak acı, Tanrı'dan ayrılık olarak anlaşılmaktadır, bu suç, ceza ve kefaret duygularıyla birlikte gelişmektedir. Oysa Doğu'da kutsallığın içkinliğini yanlış bir fikir yürütmeyle benimsenmiş olsa da, her şeyde mevcut kabul edildiğinde, anlayış psikolojiktir ve sonuç olarak kurtuluş yolları ve hayalleri doğaüstü bir babanın otoriter yönergelerine değil daha çok alternatif terapilere bağlıdır. Fakat her iki dünyada da kurtuluş için istek duyan ve çaba gösterenlerin coşkularına içtenlikle en bağlı olanlar olması, onlara acı verenin de tam tamına kendi varlıklarını aramalarından kaynaklanması işin ironik tarafıdır.*"[1]

Bu bağlamda monomit kuramının Antik Yunan'daki Herakles, Iason ve Theseus kahramanlık döngülerinde olduğu gibi, kutsal ve ahlaki bir değer kazandırma noktasında kolektif çıkarımlara kapı araladığını belirtmek gerekmektedir.[2] Hz. İsa'nın yaşamından efsanelere, mitsel anlatılardan masallara kadar farklı kültürlerin farklı zamanlarından anlatılarını ele alan Campbell, çeşitli kahramanlık mitlerinin yapısında tekrar eden ortak akışı sistemleştirmiştir. Monomit kuramını yolculuk metaforu etrafında şekillendiren Campbell'a göre yola çıkış, erginlenme ve dönüş kahramanın yolculuğunun üç temel evresini oluşturmaktadır:

> "*Kahramanın mitolojik macerasının standart yolu geçiş ayinlerinde sunulan formülün büyütülmüş hâlidir: ayrılma-erginlenme-dönüş: buna monomitin çekirdek birimi denebilir. Bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğaüstü tuhaflıklar bölgesine doğru ilerler: burada masalsı güçlerle karşılaşılır ve kesin bir zafer kazanılır: kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner.*"[3]

Monomitik yolculuğun ilk aşamasında kahraman sıradan bir dünyada yaşar; ancak huzursuzdur ve arayış içerisindedir. "Maceraya çağrı" aşamasında dışarıdan yahut içeriden bir davetle kahramana başlaması gereken bir macera sunulur. Bu çağrının ardında hayati önem taşıyan bir amaç, gerçekleşmesi istenen bir arzu ya da tüm bu sebepleri bütünleyen bir fenomen olarak önlenemez bir kader vardır. Maceranın erek noktası çoğunlukla kahramanın yaşadığı yerden uzak bir noktada yer alır ve onu sınırların dışına çıkmaya zorlar. Bilinmeyen uzaklıklar; uzak bir ülke, bir orman, erişilmesi güç bir krallık, gizli bir ada, sisli bir dağ tepesi vb. şekillerde kahramanın karşısına çıkabilir.[4] "Çağrının reddedilişi", "doğaüstü yardım" ve "ilk eşiğin aşılması" ile devam eden *yola çıkış*, kahramanın yeni yaşamında, metaforik olarak yeniden doğumunun gerçekleştiği "balinanın karnı" ile tamamlanır.

Kahramanın *erginlenme* aşamasını tamamlaması için zorlu sınavlardan geçmesi gerekmektedir. "Sınavlar", "tanrıça ile karşılaşma", "baştan çıkaran kadın", "babanın gönlünü alma", "tanrılaştırma" aşamalarından sonra dönüşümünü tamamlayan kahramanın "nihai ödül"e ulaşmasıyla *erginlenme* son bulur ve kahraman, topraklarına dönmeye hazır hâle gelir.

Dönüş kahramanın yolculuğunun son aşamasıdır; bu evrede kahraman

---

[1] Joseph Campbell, Doğu Mitolojisi, (çev.: Kudret Emiroğlu), İmge Kitabevi, Ankara 1994, s. 42.
[2] Pierre Grimal, Mitoloji Sözlüğü, (çev.: Sevgi Tamgüç) Kabalcı Yayınları, İstanbul 2012, Sunuş XVII.
[3] Joseph Campbell, a.g.e., s.4.
[4] Joseph Campbell, a.g.e., s.72.

yolculuğunu başladığı noktaya, kazanımları ile birlikte dönerek tamamlar. "Dönüşün reddedilişi", "büyülü kaçış", "dışarıdan gelen kurtuluş", "dönüş eşiğinin aşılması", "iki dünyanın ustası" ve "yaşama özgürlüğü" aşamaları ile tamamlanan süreçte kahraman hem fiziksel hem de ruhsal olarak değişmiştir. Döngünün tamamlanması ile kahramanın somut yolculuğu, içsel bir anlam kazanır. Kahraman, yolculuk öncesinde hayatında yer alan boşlukları doldurmuş, kendini gerçekleştirerek var olmayı öğrenmiştir:

> "*Günlük kulübe ya da kalesinden yola çıkan mitolojik kahraman, macera eşiğine cezbedilir, sürüklenir ya da kendi isteyerek ilerler. Orada, geçidi koruyan bir gölge varlıkla karşılaşır. Kahraman bu gizi alt edebilir ya da onunla anlaşıp karanlığın krallığına canlı olarak gidebilir (kardeş savaş ejder savaşı; adak, tılsım), ya da rakibi tarafından katledilir ve ölüme sürüklenir (parçalanma, çarmıha gerilme). Öyleyse eşiğin ötesinde, kahraman, bazısı onu şiddetlice tehdit eden (sınavlar), bazısı büyüsel yardım veren (yardımcılar), alışılmadık, fakat tuhaf biçimde çekici güçler dünyasında yolculuk eder. Mitolojik çevrimin en alt noktasına gelince büyük bir sıkıntı atlatır ve ödülünü alır. Zafer, kahramanın dünyanın anne-tanrıçasıyla cinsel birleşimi (kutsal evlilik), yaratıcı baba tarafından tanınmasıyla (babanın gönlünü alma), kendisinin tanrısallaşması (tanrılaştırma), ya da yine -eğer güçler ona dostça davranmadıysa- almaya geldiği ödülü çalması (gelin kaçırma, ateş çalma) olarak gösterilir; aslında bu bilincin ve böylece varlığın genişlemesidir (aydınlanma, yücelme, özgürlük). Son çaba dönüş çabasıdır. Eğer güçler kahramanı kutsamışsa, artık onların koruma altında ilerler (özel elçi); kutsamamışlarsa, kaçar ve takip edilir (dönüşüm kaçışı, engel kaçışı). Dönüş eşiğinde aşkın güçler geride bırakılmalıdır; kahraman korku krallığında yeniden ortaya çıkar (dönüş, diriliş). Getirdiği ödül dünyayı yeniler (iksir).*"[5]

Kavramsal çerçevesi Campbell'ın görüşleri temel alınarak çizilen bu çalışmada, Şor Türklerine ait bir anlatı olan *Ak Plek* destanı monomitik bir metin olarak ele alınacak, kahramanın yolculuğu ayrılma, erginlenme ve dönüş evrelerine ayrılarak incelenecektir.

1. Ak Plek Destanında Kahramanın Yolculuğu

Destanlarda yer alan etno-kültürel motifler, imgeler ve olay örgüsü, işlevsellikleri ortaya konularak ele alınmaktadır. Bu imgeler, sanatsal düşüncenin arketipleridir. Şor sözlü kültürünün sanatsal kodları da bu anlatılar üzerinden ortaya konmaktadır. D. S. Lihaçev, bir ulusun dilinin "ulusun tüm kültürünün sıkıştırılışmış cebirsel bir ifadesi" ve dilin kavramlarının "potansiyel biçimde halkın tüm kültürünün somutlaşmış hali" olduğunu belirtmiştir.[6] Çudayakov'a göre ise peri masalları, efsaneler ve kahramanlık hikâyeleri, eserlerin yaratılmasında kaynak ve motivasyon olan tarihsel gerçekliğin, yaratıldıkları dünya görüşünün, peşinden koştukları ideallerinin, karakterlerinin, ruhlarının insanlar tarafından etik ve estetik olarak kırılmış tasvirleridir. Bu nedenle folklorik-epik düzyazı hem tarihsel hem de sanatsal olarak değerlidir.[7]

Güney Sibirya Türklerinin destanlarında yer alan konular büyük oranda birbirine benzemektedir. Kahramanların eşlerini aramak için sefere çıkışlarını ve mücadelelerini anlatan destanlar L. V. Grebnev ve S. M. Orus-ool'un yaptığı destan tasniflerinde öne çıkmaktadır. S. M. Orus-ool arkaik unsurlarla dolu olan bu destanların ana temalarının daha çok kahramanın nişanlısının veya sevgilisinin peşinden gitmesi, hanın verdiği zorlu

---

[5] Joseph Campbell, a.g.e., s.273-274.

[6] N. S. Maynagaşeva, "Funktsionalist Folklorno-Mitologiçeskih Motivov i Obrazov v Tvortçestve L. Arbaçakoyov B. G Kostoçakova", Filologiçeskie Nauki. Voprosı Teorii i Praktiki, Cilt: 3, Sayı: 81, 2018, s. 31.

[7] A. İ. Çudoyakov, Şorskiye Skazki Legendı, Kemerovo 2002, s. 8.

görevleri yerine getirmesi ve aynı zamanda yabancı istilacı hanlarla mücadele etmesi olduğunu belirtir.[8]

Alplara özgü evlilik geleneği, epik kahramanın kendisine uygun bir eş bulmak için yola çıkması ve her türlü koşulu yerine getirerek sınavı geçtikten sonra onunla evlenmesini içerir. Sevgiliyi bulma süreci, pek çok engeli aşarak, zor işleri başararak ve buyrukları yerine getirerek gerçekleştirilen bir arayıştır; bu, epik geleneklerin en eski masal motiflerinden biridir.[9]

Anlatı kahramanını yolculuğa çıkaran en önemli güdü, eşini aramaktır. Çudayakov'a göre kahraman eşini başka bir dünyada bulur ve bu eş üst dünya ile ilişkilendirilebilir. Temelleri atılan yeni aile orta (kahraman) ve üst (eş) dünyaların evliliğidir. Kahramanlık masallarındaki bir kadın mutlaka yukarı ya da aşağı dünyalarla bağlantılıdır, bir bahadırın yardımcısı ya da düşmanıdır. Dolayısıyla öngörü yeteneği, olayları tahmin etme yeteneği, bir başkasına (bir kahramana, bir kuşa) dönüşme yeteneği vs. vardır. Kahramanın yardımcısı olduğu için kadın tamamen erkeğin elindedir, ona yol gösterir, onu rahatlatır. Sosyal ve domestik masallarda ise tam tersine kadın tamamen erkeğin gücü altındadır. Ancak her zaman sadakat, erkeği onurlandırma ve yüceltme motifi kadınla bağlantılıdır; sevgilisi, babası veya erkek kardeşi uğruna her şeyi yapar, tüm büyük yeteneklerini kullanır.[10]

Bu çalışmaya esas olan *Ak Plek* destanı, anadili Şorca olan halkbilimci L. N. Arbachakova'nın sırasıyla 1999, 2000 ve 2002 yıllarında V. E. Tannagashev'den derlediği "Güneşi Gören Kyun Kyok" (1588 mısra, "Kyun Kyok"), "Ak Plek" (1306 mısra, Ak Plek), "Işık Olak" (1369 mısra, Svet Oolak) adlı üç kahramanlık destanının yer aldığı *Skazaniya Şorskova Kayçı B. E. Tannagaşeva* adlı kitaptan alınmıştır. Komus eşliğinde kaylanarak söylenen destanlar, E. N. Kuzmina'nın editörlüğünde 2014 yılında kitap olarak basılmıştır.[11]

Türk anlatı geleneğinde, kahramanın içsel ve somut yolculuklarıyla "olgunlaşması" sıklıkla kullanılan bir tema olmuştur. *Ak Plek* destanı da kahramanın evlilik yolculuğunu konu almaktadır. Destanın kahramanı Ak Plek'in kaderinde yazılı olan eşini almak ve bozulan toplumsal düzeni yeniden sağlamak için yaptığı eylemler incelendiğinde kahramanın bir erginleme yolculuğuna atıldığı, sınavlarla dolu olan bu maceradan olgunlaşarak evine döndüğü görülmektedir. Erginlenen ve dönüşen kahraman aynı zamanda topluma karşı olan görevini de yerine getirmiştir.

Bu erginlenme macerasını monomitik düzlemde üç temel evreye ayırarak incelemeden önce olay örgüsünü nakletmek gerekmektedir. *Ak Plek* destanının olay örgüsü şu şekildedir:

1. Ak dağın eteğinde, altın otağda, ak bora atlı Ak Plek, yapayalnız yaşarken altın yeleli ak kır atıyla bir alp gelir. Dokuz göğün altında, dokuz hanlığın sınırlarında yaşayan Altın Topçu Ak Plek'e evleneceği kızdan haber getirir. Güneşin önünde duran doksan aşıtlı altın taygada yaşayan Kün Arıg'ın onun kaderi olduğunu söyler.

2. Ak Plek guguk kuşunun ötmesiyle dört köşesine (evine) selam vererek Altın Topçu'yla yola çıkar. Gökyüzüne kadar uzanan doksan aşıtlı altın taygaya vardıklarında altmış aşıtlı altın taygayı görürler. Burayı aştıktan sonra Altın Topçu Ak Plek'i yalnız bırakır çünkü Ak Plek'in atının olağanüstü koşumu onun atında yoktur.

3. Ak Plek dokuz gün boyunca güneş açmadan, taştan yağan doluların altında gider ve Altın Dağ'a ulaşır. Altın Dağ'daki altın otağa vardığında orada sayısız atlar olduğunu görür. Altın otağa doğru dayanmış yetmiş kulaç bakır asayı görür. Eşiğe basıp selam verdiğinde altın masanın başında oturmuş yiğitleri görür. Dokuz başlı Alp Çelbegen de oradadır. Kün

---

[8] Metin Ergun ve Mehmet Açа, Tıva Kahramanlık Destanları I, Akçağ Yayınları, Ankara 2004, s. 36.

[9] Burul Kıdırbayeva ve Abdıkerim Muratoy, "Alplara Mahsus Evlilik", (çev.: Mehmet Açа), Milli Folklor, Sayı: 37, 1998, s. 37.

[10] A. İ. Çudoyakov, a.g.e., s. 8.

[11] Ak Plek destanı için bk. E. N. Kuzmina (ed.), Skazaniya Şorskova Kayçı B. E. Tannagaşeva, Rossiyskaya Akademiya Nauk Sibirskoye Otdeleniye İnstitut Filologii, Novosibirsk 2014, s. 144-216.

Kaan, Alp Çelbegen ile Ak Plek'e ulu yarış koyar. Alp Çelbegen "Benim bakır asam koşmuyor," diyerek atı olmadığını söyler. Yarışın atsız olmasına karar verilir. Küren Kılış, Ak Plek'e "Dokuz başının ortasından nişan al, sonra ben sana yardım edeceğim," der. Düellonun sonunda Ak Plek gökyüzünün kırk katına çıkıp kara polat kılıcıyla Alp Çelbegen'i ikiye ayırır. Ortalığı kara duman kaplar. Alp Çelbegen'in arıg canına ulaşırlar.

4. Alp Çelbegen'den sonra karşılarına Kara Möke ve Kara Salgın çıkar. Aydan ay, yıldan yıl geçer. Dokuz yıl ve ikinci dokuz yıl geçer, sonunda onların da arıg canına ulaşırlar.

5. Kün Kaan'ın altın otağına vardıklarında onu endişeli görürler. Altı gün boyunca yiyip içerler. Altı günün sonunda Ak Plek, Kün Arıg'ı görür. Kün Arıg kırk odanın ardından altmış kadın cariye yetmiş erkek cariye ile çıkar ve çıkmasıyla altın otağ aydınlanır. Ak Plek kızı çok beğenir. Dokuz gün boyunca kız düğünü yapıp yiyip içerler.

6. Kün Kaan onlara, Kara düşünceli oğlu Altın Kılış'tan ve kardeşinin oğlu Kara Kılış'tan söz eder. "Onlar Ak dünya içinde alp bırakmadılar, yetmiş kat gökyüzüne çıkıp yalnız yaratıcının altın kitabını koparıp attılar," diyerek tehlikeden bahseder. Ak Plek, Kün Arıg'ı yumurtaya dönüştürüp kendi yurduna götürür. Yumurtayı çıkarıp düşürmesiyle kaz yavrusu gibi silkelenir ve yumurtadan Kün Arıg ortaya çıkar. Aş-yemek yiyip altı gün boyunca otururlar.

7. Altı günün sonunda Altın Kılış ile Kara Kılış gelir. Dokuz gün kapışırlar. Dokuz günün sonunda at aşmaz ormanlı sırta altın yeleli Altın Topçu gelir. Dokuz gün daha kapışırlar. Dokuz günün sonunda at aşmaz ormanlı sırta Kara Küren at gelir. Dokuz yıl boyunca kapışırlar. Dokuz yıl sonra Küren Kılış gücünün yetmediğini söyleyip ağlayarak göğün kırk kat üstüne çıkar. Üç alp vuruşmaya devam ederler. Yer onları kaldıramaz, önce kırmızı kum olan yerin seksen kat altına sonra yerin yirmi kat altına düşerler. Kırk yıl boyunca kapışırlar, kırk yılın sonunda Ak Plek öyle bir vurur ki iki alpın dört ayağını devirir. Onları altı kez savurur, yerin dokuz kat üstüne kaldırır. Orada inekten büyük gök rengi taş iki yiğidin üzerine düşer ve yerin seksen kat altı sallanır. İki yiğidin kemikleri un gibi olur.

8. Dörtnala giderek yurduna ve Kün Arıg'a kavuşur. Altı gün boyunca yemekle doyarlar. Kırk balta alıp kırk güzel çağırırlar ve büyük düğün hazırlığı yaparlar. Dokuz gün boyunca düğün devam eder. Dokuz gün sonra karısı Kün Arıg'ı dokuz odanın içine götürür, dokuz gün orada kalırlar.

2. Ak Plek Destanında Monomitik Yolculuğun Aşamaları

Monomitik yolculuğun ilk safhasında, kahraman sıradan bir dünyada yaşamaktadır, ancak içsel olarak huzursuzdur ve bir arayış içindedir. "Maceraya çağrı" evresinde, kahramana dışarıdan ya da içeriden gelen bir davetle yeni bir macera sunulur. Bu çağrının ardında, hayati önem taşıyan bir hedef, gerçekleşmesi arzulanan bir istek ya da bu faktörleri bir araya getiren kaçınılmaz bir kader bulunmaktadır. Maceranın zirvesi genellikle kahramanın aşina olduğu yerden uzakta ve onu sınırlarının ötesine taşıyan bir noktada bulunur. Bilinmeyen diyarlar; uzak bir ülke, gizemli bir orman, ulaşılması zor bir krallık, gizli bir ada, sisli bir dağ zirvesi gibi şekillerde kahramanın önüne çıkabilir.[12]

2.1. Yola Çıkış

Ak Plek destanında "yola çıkış" evresi, kahramanın kendi kaderi hakkında bir bilgi edinmesiyle başlar. Bu süreç şu şekilde gelişir: Ak dağın eteğinde altın otağda ak bora atlı Ak Plek yapayalnız yaşarken altın yeleli ak kır atıyla bir alp gelir. Dokuz göğün altında dokuz hanlığın sınırlarında yaşayan Altın Topçu Ak Plek'e evleneceği kızdan haber getirir. Güneşin önünde duran doksan aşıtlı Altın Tayga'da yaşayan Kün Arıg onun kaderidir. Kulağına guguk kuşunun da ötmesiyle kızı görmek için yola çıkar:

[12] Joseph Campbell, a.g.e., s. 294.

"Altın stol tübünde
Kezek tayġa şeni alıp odur-saltır.
Aḳ çarıḳḳa toldura tuġan
Kümüş çallıġ
Aḳ por attıġ Aḳ Plek çurtapça.
Aḳ Plek ḳara çağısḳa odur-kelip,
Aşpa-tabaḳ çiib-odurça.
...
Altın örgedeñ pas şıġardı:
– Eze, tört toluġum, – tedir, –
Ezenme-ḳudayba ḳalaar, – tedir. –
Men kelgemçe,
Çaḳşı ezen-abır tur-kelip,
Meni saḳtalaar, – tep-kelip,
Ezen-mençi perb-aldı tört toluḳḳa.
Altın örgeneñ pas şıḳtılar.

Görüldüğü üzere *Ak Plek*, yaratılış kozmogonisine ilişkin tasvirlerle başlamakta, bir uyanışa işaret etmektedir. Campbell bu evren tasavvurunun ilk algılanışını şöyle yorumlamaktadır:

"*Kozmogonik çevirimin sergilediği felsefi formül bilincin, varlığın üç düzlemi boyunca dolaşımıdır. İlk düzlem uyanma deneyimidir; dış dünyanın, gün ışığıyla aydınlanan ve herkese ortak olan sert, ağır bilincinde olarak.*"[13]

Kahramanın aynı zamanda ontolojik tanımlanmasıyla ilgili olan bu durum, yaratılış kozmogonisinin bir getirisi ve doğal bir sonucu olan kıyamet duygusunun[14] yani başlangıçtan sonraki yok oluş eskatolojisinin de zorunluluğudur. Başlangıcın kolektiflik içermesi destan metninin doğasına yöneltilen bilimsel kritiğe ait bir yaklaşım biçimidir. Rosenberg bunu şu şekilde ifade etmektedir:

"*Carl Jung ve Karl Kerényi, Erich Neumann ve daha geniş anlamıyla Joseph Campbell de aralarında olmak üzere Freudistler, söylenceleri evrensel ve ortaklaşa bilinçaltının ifadesi olarak görürler. Onlara göre doğuştan gelen psikolojik özellikler, tüm dünyada ve tarih boyunca insanların yaşam akışına nasıl yanıt verdiklerinin, ne gibi deneyimler yaşadıklarını belirler. İnsanların ortak bilinçaltı anne, çocuk, kahraman, dev veya sahtekâr gibi arketipler içerir.*"[15]

Dolayısıyla *Ak Plek* anlatısındaki uyanış ve yaratılış tasvirini hem bir kozmogoni kalıbı veya kutsallık ritüeli olarak görmek hem de kolektif bilinçaltının evrensel kodlarını barındıran zengin bir kaynak olarak yorumlamak gerekmektedir.

2.2. Erginlenme

Macera çağrısına cevap vererek büyülü eşiği aşan kahraman gücünün ve cesaretinin sınandığı yeni bir dünyaya adım atar. *Ak Plek* destanında kahraman, dokuz gün boyunca güneş açmadan, taştan yağan doluların altında gider ve Altın Dağ'a ulaşır. Altın Dağ'daki altın otağa vardığında orada sayısız at olduğunu görür. Eşiğe basıp selam verdiğinde altın masanın başında oturmuş yiğitleri görür. Dokuz başlı Alp Çelbegen de oradadır. Kün Kaan (kızın babası) Alp Çelbegen'le Ak Plek'e ulu bir yarış koyar. Alp Çelbegen, atı olmadığını söyler ve yarışın atsız olmasına karar verilir. Küren Kılış, Ak Plek'e dokuz başının ortasından nişan alması gerektiğini, kendisinin ona yardım edeceğini söyler. Düellonun

[13] Joseph Campbell, a.g.e., s. 294.
[14] Joseph Campbell, a.g.e., s. 299.
[15] Donna Rosenberg,, Dünya Mitolojisi/Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi, (çev.: Koray Aktan vd.), İmge Kitabevi, Ankara 2003, s. 25.

sonunda Ak Plek gökyüzünün kırk katına çıkıp kara polat kılıcıyla Alp Çelbegen'i ikiye ayırır. Ortalığı kara duman kaplar. Böylelikle kahramanın ilk sınanması Alp Çelbegen'le olur. Ak Plek burada kahramanının yolculuğunda temel bir adım olan gelin yatağına varışın ön koşulunu -zor görev motifini- gerçekleştirmiş olur.

Jean Paul Roux, erkeklerin topluma girişinin evlenmeye eşdeğer şekilde ortaya çıktığını, kadın almayı sağlayan ergenlik ritüelinin dövüşün gerçekleşmesiyle mümkün olduğunu söyler.[16] Kahraman engelleri aşıp sınavı geçtiğinde toplumsal konumu da değişmektedir.[17] *Ak Plek* destanında kahraman, Kün Arıg'la evlenmeyi bu sınavla hak eder. Ancak macera henüz bitmemiştir:

Aḳ çarıḳ iştinde
Toldura tuġan, tedir,
Ölbes-parbas
Ḳırıḳ ḳulaş sınnıġ
Ḳara sar attıġ Ḳara Möke
Ḳara Möke kelça, – tedir.
Üş ḳulaḳtıġ
Ḳara por attıġ Ḳara Salġın, – tedir.
İygi nançılar, – tedir,
Ölbes-parbas alıptar, – tedir.

Küren Kılış Ak Plek'e kırk kulaç boylu kızıl atlı Kara Möke ile kara kızıl atlı Kara Salgın'ın geldiğini haber verir. İkinci sınavı da başarıyla geçen Ak Plek için geçmesi gereken son sınav başlar; dokuz gün süren kız düğününden sonra Kün Kaan onlara ondan doğan Kara düşünceli oğlu Altın Kılış oğlundan ve kardeşinin oğlu Kara Kılış'tan söz eder: "Onlar Ak dünya içinde alp bırakmadılar, yetmiş kat gökyüzüne çıkıp yalnız yaratıcının altın kitabını koparıp attılar," der ve tehlikenin büyüklüğünden söz eder. Kahramanın yurdundan ve halkından uzakta uzun yıllar ayrı kalması kahramanın yeniden doğuşu için sembolik ölüm olarak değerlendirilmelidir.

2.3. Dönüş

Monomitik maceranın sonunda kahraman eve dönmelidir: "Kahraman; ödülün, topluluğun, ulusun ya da gezegenin ya da on bin dünyanın yenilenmesiyle sonlandırabileceği bilgelik tılsımlarını, altın postu, ya da uyuyan prensesini insanlar arasına geri getirmesi gerekmektedir."[18] Dönüş, uzun bir süre boyunca yalnızlık ve zorluklarla baş ederek olgunlaşan ve değişen bireyin, geri dönerek toplumla yeniden kaynaşması olarak tanımlanan bir bütünleşme ritüeliyle ilişkilendirilmektedir. Kahraman, büyük zorlukları aşarak güçlü ve cesur olduğunu kanıtlar ve toplumuna yeni bir birey olarak geri döner.[19] Bu destanda da kahraman evlenme yolculuğunda engelleri aşarak bilgi ve erdem sahibi olmuştur. Ak Plek uzun yıllar süren mücadelenin sonunda düşmanları Altın Kılış ve Kara Kılış'ı yenerek dörtnala yurduna ve Kün Arıg'a dönerek erginlenme macerasını tamamlamıştır.

Sonuç

Güney Sibirya Türklerinin yaşamında hareket oldukça önemlidir ancak bu durum dinlenme alanının düzen ve huzurunun sağlanması gereğini de beraberinde getirmektedir. Bu ebedî varoluş, destan kahramanının ait olduğu toplulukla fiziksel, sosyal ve kültürel anlamda uyum ve dengeyi sağlamasıyla gerçekleşmektedir. Güney Sibirya destanlarında

[16] Jean Paul Roux, Türklerin ve Moğolların Eski Dini, (çev.: Aykut Kazancıgil), Kabalcı Yayınları, İstanbul 2011, s. 210.
[17] Joseph Campbell, a.g.e, s. 139.
[18] Joseph Campbell, a.g.e, s. 225.
[19] Ömer Tecimer, Sinema Modern Mitoloji, Plan B Yayınları, İstanbul 2005.

evren gök, yeryüzü ve yeraltı olarak üçe bölünmüş, yurdundan ayrılan Ak Plek, aşağı dünyanın dokuz başlı canavarı Alp Çelbegen'le ve üst dünyanın kutsal kitabını yırtıp atan Kara Kılış ve Küren Kılış'la mücadele etmiş, macerasını zaferle taçlandırmıştır. Campbell'in monomit kuramı bağlamında incelenen *Ak Plek* destanında epik kahramanın temelde eşini arayıp bulmak için çıktığı yolculuk ve üç âlemde gösterdiği mücadeleler toplumda düzen ve huzurun sağlanmasını da beraberinde getirmiş, yolculuk metaforunun, bireyselden toplumsala açılan bu erginlenme macerasının anlamlandırılmasında ideal bir ölçek olduğu tespit edilmiştir.

Kaynaklar

BİLEN, Osman, Çağdaş Yorumbilim Kuramları/ Felsefi ve Eleştirel Hermeneutik, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2016.

CAMPBELL, Joseph, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, (çev.: Sabri Gürses) Kabalcı Yayınları, İstanbul 2013.

CAMPBELL, Joseph, Doğu Mitoloji Tanrıların Maskeleri, (çev.: Kudret Emiroğlu), İmge Kitabevi, Ankara 1994.

ÇUDOYAKOV, A. İ., Şorskiye Skazki Legendı, Kemerovo, 2002.

ERGUN, Metin ve AÇA, Mehmet, Tıva Kahramanlık Destanları I, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.

GRİMAL, Pierre, Mitoloji Sözlüğü, (çev.: Sevgi Tamgüç) Kabalcı Yayınları, İstanbul 2012.

KIDIRBAYEVA, Burul ve MURATOY, Abdıkerim (1998). "Alplara Mahsus Evlilik", (çev.: Mehmet Açа), Milli Folklor, Sayı: 37, 78-85.

KUZMİNA, E.N. (ed.), Skazaniya Şorskoo Kayçı V. Ye. Tannageşeva, Rossiyskaya Akademiya Nauk Sibirskoye Otdeleniye İnstitut Filologii, Novosibirsk 2015.

MAYNAGAŞEVA, N. S. "Funktsionalist Folklorno-Mitologiçeskih Motivov i Obrazov v Tvortçestve L. Arbaçakoyov B. G Kostoçakova", Filologiçeskie Nauki. Voprosı Teorii i Praktiki, Cilt: 3, Sayı: 81, 2018, s. 30-38.

ROSENBERG, Donna, Dünya Mitolojisi/Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi, (çev.: Koray Aktan, vd.), İmge Kitabevi, Ankara 2003.

ROUX, J. P., Türklerin ve Moğolların Eski Dini, (çev.: Aykut Kazancıgil), Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2011.

TECİMER, Ömer, Sinema Modern Mitoloji, Plan B Yayınları, İstanbul 2005.

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

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

Destek ve Teşekkür / *Support and Acknowledgment:* Tez danışmanım Prof. Dr. Aynur Koçak'a teşekkür ederim./ ***I would like to thank my thesis advisor Prof. Dr. Aynur Koçak.***

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

Yazarın Notu / *Author's Note:* Bu makale, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk edebiyatı Anabilim Dalında Prof. Dr. Aynur KOÇAK'ın danışmanlığında hazırlanan "Şor Destanı Ak Plek'te Kaos ve Kozmos Düzleminde Zaman ve Mekân" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir. *This article is derived from Yıldız Technical University, Institute of Social Sciences, Department of Turkish Literature, PhD dissertation entitled "Time and Space in the Plane of Chaos and Cosmos in the Shor Epic Ak Plek", prepared under the supervision of Prof. Dr. Aynur KOÇAK.*

Katkı Oranı Beyanı / *Author Contributions:* Makale çift yazarlı olup katkı oranı eşittir./*The article has two authors and the contribution rate is equal.*

Türklük Araştırmaları Dergisi • Journal of International Turkic Research (INTURE)2024;3(1):128-154
ISSN: 2651-4257
DOI: http://dx.doi.org/10.29228/inture.15 **Çeviri** /*Translate*

TAKLİT VE KÜLTÜR: NELER OLUYOR?*

Cecilia HEYES**
Çeviren: **Gökhan BAKIR*****

Öz

Taklit ve kültür arasındaki ilişki nedir? Bu makale; taklit tanımlarının geçen yüzyılda nasıl değiştiğini özetlemekte, çağdaş evrimciler tarafından kullanılan üç "kültür" anlamını (Kültür¹, Kültür² ve Kültür³) birbirinden ayırmakta ve taklit-kültür ilişkisi hakkındaki mevcut anlaşmazlıkları özetlemektedir. Anlaşmazlık, taklit ve öykünme arasındaki ayrımdaki belirsizliklerden ve iki açıklayıcı proje (insan merkezli proje ve kültürel seçilim projesi) arasındaki karışıklıktan kaynaklanmaktadır. Ben taklidin kültürel evrime iletişimsel ve jestsel beceriler için (ancak teknolojik beceriler için değil) bir miras mekanizması sağladığını ve kültürel seçilimin taklidi mümkün kılan bilişsel mekanizmaları ortaya çıkardığını savunuyorum. Farklı araştırmacılar taklidin çok önemli olduğunu, birçok bileşenden biri olduğunu ya da Kültür² ve Kültür³e sadece önemsiz bir şekilde dahil olduğunu öne sürmektedir. Bu anlaşmazlığın büyük bir kısmının taklit ve öykünme ile insanmerkezci projeler ve kültürel seçilim projeleri arasındaki kavramsal karışıklıklardan kaynaklandığını ileri sürdüm. Bu karışıklıklar giderildiğinde yetişkinlerden, çocuklardan ve insan dışı hayvanlardan elde edilen kanıtlar, taklidin kültüre iletişimsel ve ritüelistik eylemler için (ama teknolojik beceriler için değil) bir kalıtım mekanizması sağladığını göstermektedir. Buna karşılık, kültürel olarak miras alınan ritüeller, eserler ve çocuk yetiştirme pratikleri insanlara taklit etme kapasitesi kazandırmaktadır.

Anahtar Kelimeler: İnsanmerkezcilik, kültürel seçilim, kültür, kümülatif kültürel evrim, öykünme, taklit.

Abstract

What is the relationship between imitation and culture? This article charts how definitions of imitation have changed in the last century, distinguishes three senses of "culture" used by contemporary evolutionists (Culture1– Culture3), and summarises current disagreement about the relationship between imitation and culture. The disagreement arises from ambiguities in the distinction between imitation and emulation, and confusion between two explanatory projects—the anthropocentric project and the cultural selection project. I argue that imitation gives cultural evolution an inheritance mechanism for communicative and gestural skills (but not technological skills), and cultural selection yields the cognitive mechanisms that make imitation possible. Different researchers suggest that imitation is crucial, one of many ingredients, or involved in Culture2 and Culture3 only in a trivial way. I have argued that much of this disagreement is due to conceptual tangles between imitation and emulation, and between the anthropocentric and cultural selection projects. When these tangles are combed out, the evidence from adults, children and nonhuman animals suggests that imitation gives culture an inheritance mechanism for communicative and ritualistic actions (but not technological skills). In return, culturally inherited rituals, artefacts and childrearing practices give humans the capacity to imitate.

Keywords: Anthropocentrism, cultural selection, culture, cumulative cultural evolution, emulation, imitation.

1. Giriş

Yakın zamana kadar taklit, kümülatif kültürün (toplumsal olarak öğrenilen davranışsal adaptasyonların nesiller boyunca art arda iyileştirilmesi) temel psikolojik bileşeni olarak saygı görüyordu ve bu nedenle insan başarısı için gerekliydi. Diğer hayvanlar da insanlar gibi "akıllı" ve "kültür sahibi" olup olmadıklarını öğrenmek için taklit açısından test edildi. Artık taklit, kümülatif kültüre katkıda bulunan birçok etkenden yalnızca biri olarak

---

* Makalenin orijinal künyesi: Cecilia Heyes, "Imitation and Culture: What Gives?", Mind & Language, Sayı: 38, 2023, s. 42-63.

** Kıdemli Araştırmacı, All Souls College & Department of Experimental Psychology, University of Oxford. E-mail: cecilia.heyes@all-souls.ox.ac.uk

*** Doktora Öğrencisi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Anabilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Doktora Programı, (gkhn.bkr@gmail.com), ORCID ID: 0000-0001-7443-9620

listeleniyor veya abartıldığı gerekçesiyle tamamen göz ardı ediliyor. Neden? İnsanlar ve insan olmayan hayvanlar üzerinde yapılan son deneysel çalışmalar, şu anda tanımlandığı şekliyle taklidin teknolojinin kültürel evriminde önemli bir rol oynama ihtimalinin düşük olduğunu gösteriyor.

Ancak bu durum; iş birliği için hayati önem taşıyan gruba özgü fiziksel duruş, jest ve ritüel davranışları desteklemede taklidin önemini gözden kaçırmamıza yol açma riski taşıyor. Ben taklit hikâyesinin, kültürel evrim araştırmalarında biyolojik ve bilişsel bilimler arasında daha iyi bir entegrasyonu teşvik ettiğini ve bizi taklit gibi karmaşık bilişsel süreçlerin kültürel evrim süreçlerinin ürünleri ve bu süreçlerin yanı sıra kümülatif kültürün tohumları olup olmadığını sormaya zorladığını öne sürüyorum. Hikâyeye taklit tanımlarının zaman içinde nasıl ve neden değiştiğinin kısa bir özetiyle başlıyorum. Üçüncü bölüm, çağdaş evrimcilerin kullandığı "kültür"ün üç anlamını birbirinden ayırmaktadır. Dördüncü bölüm taklit ve kültür arasındaki ilişkiye dair çeşitli çağdaş görüşleri belgeliyor, beşinci ve altıncı bölümler ise bu anlaşmazlığın kökenlerini taklit ve öykünme arasındaki ayrımdaki belirsizliğe ve kültürel evrim araştırmalarını motive eden iki proje arasındaki kafa karışıklığına kadar takip ediyor. Son bölümde kültürel seçilim projesi ve bilişsel bilimden elde edilen veriler ışığında taklit ile kültür arasındaki ilişkinin çift yönlü olduğunu yani taklidin jest becerilerinin kültürel mirasını güvence altına aldığını ve kültürün de taklit etmeyi mümkün kıldığını iddia ediyorum.

2. Taklit

Antik çağlardan bu yana[1], "taklit" terimi geniş bir anlam yelpazesini karşılamış ve bazı yazarlar tarafından daha geniş, bazıları tarafından ise daha dar anlamda kullanılmıştır.[2] Bununla birlikte daha dar bir anlam, önce bilişsel bilimde, daha sonra kültürel evrim araştırmalarında, parça parça ve derece derece geçerlilik kazanmıştır.[3] 20. yüzyılın başında yazan Fransız sosyolog Gabriel Tarde[4] ve Amerikalı gelişim psikoloğu James Mark Baldwin[5], "taklit" kavramını bir zihnin diğeri üzerindeki herhangi bir etkisine; düşünce, duygu veya davranış üzerindeki herhangi bir sosyal etkiye atıfta bulunmak için kullanmışlardır. Farklı öğrenme türlerini birbirinden ayıran karşılaştırmalı psikolog Edward Thorndike[6] bile günümüzde "sosyal öğrenme" olarak adlandırılan tüm etkiler için "taklit" kelimesini kullanmıştır.[7]

İki önde gelen çağdaşı, Charles Ellwood[8] ve Conwy Lloyd Morgan[9], Tarde ve Baldwin'in "taklit" kelimesini liberal bir şekilde kullanmalarına karşı çıktılar ancak "taklit"in daha dar bir sosyal etki yelpazesine uygulanmasını önermek yerine niteleyici ifadeler kullandılar. Örneğin, Morgan[10] "içgüdüsel taklit", "akıllı taklit" ve "kasıtlı taklit" arasında ayrım yaptı. Eğer Morgan bu terimlerin daha sonraki araştırmalarda dikkatle kullanılmasını bekleseydi çoğu tanımlayıcı ve sınıflandırmacı gibi o da hayal kırıklığına uğrayacaktı. Altmış yıl sonra, etologlar tarafından "taklit" olarak adlandırılan davranışların

---

[1] C. Burrow, Imitating authors: Plato to futurity, Oxford University Press, Oxford 2019.
[2] C. L. Morgan, Animal Behaviour, E. Arnold Press, London, 1900, s. 179.
[3] C. Heyes, "Imitation: A primer", Current Biology, Sayı: 31, 2021, s. R228-R232.
[4] G. Tarde, La Logique Sociale, Félix Alcan, Paris 1895.
[5] M. Baldwin, Mental Development in the Child and the Race. Macmillan, New York 1895.
[6] E. L. Thorndike, "Animal Intelligence: An Experimental Study of the Associative Processes in Animals", The Psychological Review: Monograph Supplements, Cilt: 2, Sayı: 4, 1898, s. i.
[7] B. G. Galef, "Social Transmission of Acquired Behavior: A Discussion of Tradition and Social Learning in Vertebrates", Advances in the Study of Behavior, Sayı: 6, 1976, s. 77-100.
[8] C. A. Ellwood, "The Theory of Imitation in Social Psychology", American Journal of Sociology, Sayı: 6, 1901, s. 721-741.
[9] C. L. Morgan, a. g. e.
[10] C. L. Morgan, a. g. e.

karmakarışıklığından dehşete düşen William H. Thorpe[11], "gerçek taklidi" "yeni veya başka türlü mümkün olmayan bir eylemin veya sözün ya da açıkça içgüdüsel bir eğilimin olmadığı bir eylemin kopyalanması" olarak tanımladı. "Gerçek taklit" terimi bazı etologlar ve karşılaştırmalı psikologlar tarafından günümüze kadar benimsendi ve kullanılmaya devam etti[12] ancak Thorpe'un tanımının uygulanması kolay olmadı. Bir "eylem" bir vücut hareketi midir, o vücut hareketinin çevre üzerindeki etkisi midir, yoksa her ikisi mi? "İçgüdüsel bir eğilim" olmayan eylemler var mıdır?

Otuz yıl sonra, çokça alıntılanan bir makale[13], Morgan ve Thorndike'ın tercih ettiği geniş anlamda taklidi ve Thorpe'un öncülük ettiği dar anlamda "gerçek taklit"i kullanarak bu iki görüşü birleştirdi. Whiten ve Ham[14], davranış üzerindeki dört tür sosyal etkiyi ve dört tür sosyal öğrenmeyi içeren bir sınıflandırma önerdi. Makaleleri "Hayvanlar Âleminde Taklidin Doğası ve Evrimi Üzerine (On The Nature and Evolution of Imitation in The Animal Kingdom)" başlığını taşıyordu ve "taklidin" sekiz türün tamamını (geniş) ifade ettiğini ima ediyordu ancak taksonomi içinde taklit "B'nin A'dan bir davranış biçiminin bir kısmını öğrenmesi" (dar) olarak tanımlandı. Ayrıca kopyalamanın ve eylemlerin doğası hakkındaki soruları çözümsüz bırakan Whiten ve Ham[15], "biçim" ile neyi kastettiklerini açıklamadılar.

Hayvan davranışı üzerine yapılan araştırmalar dışında, taklidin daha spesifik ve daha az muğlak bir tanımı Piaget'nin[16] çalışmalarıyla gelişim psikolojisinde yaygınlık kazanmaya başlamış ve Meltzoff ve Moore'un[17] yeni doğan insan bebeklerinin dil çıkarma, ağız açma ve parmak uzatma gibi yüz ve el hareketlerini taklit ettiklerine dair raporları "yenidoğan taklidinin" kanıtı olarak nitelendirmeleriyle yükselişe geçmiştir. 1990'larda, hayvan davranışı araştırmalarına daha dar bir tanım getirme eğilimini getiren Tomasello, Kruger ve Ratner[18], "taklit "i ("davranış stratejileri" hakkında gözlem yoluyla öğrenme) "öykünme"den (bir nesnenin "olanakları" hakkında gözlem yoluyla öğrenme) ayırmış ve Heyes[19] "taklitçi sosyal öğrenme"yi "taklitçi olmayan sosyal öğrenme"den ayırmıştır. Ben de "davranış biçimi"[20] ve "davranış stratejileri"[21] ile ne kastedildiğini açıklığa kavuşturmaya çalışarak taklit kavramını davranış hakkında gözlem yoluyla öğrenme, (diğer) sosyal öğrenmeyi ise çevre hakkında gözlem yoluyla öğrenme olarak tanımladım. Daha spesifik olarak taklitte bir gözlemci vücut hareketlerinin topografyası hakkında bir şeyler öğrenir ve bunları yeniden üretir. Örneğin vücudun hangi kısmının hareket ettirileceği (örneğin, baş veya ayak) veya vücut bölümlerinin birbirine göre nasıl hareket ettirileceği (uzuvları vücuda yaklaştırmak ya da vücuttan uzaklaştırmak) gibi. Uyarıcı geliştirme ve gözlemsel koşul(landırma) da dahil olmak üzere diğer sosyal öğrenme türlerinde ise[22] gözlemci;

---

[11] W. H. Thorpe, Learning and Instinct in Animals, Methuen and Co., London 1963.
[12] T. R. Zentall, "Imitation: Definitions, Evidence, And Mechanisms", Animal Cognition, Sayı: 9, 2006, s. 335-353.
[13] A. Whiten & R. Ham, "On the Nature and Evolution of Imitation in the Animal Kingdom: Reappraisal of a Century of Research", Advances in the Study of Behavior, Sayı: 21, 1992, 239-278.
[14] A. Whiten & R. Ham, a. g.. m.
[15] A. Whiten & R. Ham, a. g.. m.
[16] J. Piaget, *Play*, Dreams and Imitation in Childhood, (Trans. C. Gattegno & F. H. Hodgson), NY: WW Norton, New York, 1962.
[17] A. N. Meltzoff, & M. K. Moore, "Imitation of Facial and Manual Gestures by Human Neonates", Science, Sayı: 198, 1977, s. 75-78.
[18] M. Tomasello, A. C. Kruger & H. H. Ratner, "Cultural Learning", Behavioral and Brain Sciences, Sayı: 16, 1993, s. 495-511.
[19] C. Heyes, "Social Learning in Animals: Categories and Mechanisms", Biological Reviews, Sayı: 69, 1994, s. 207-231.
[20] Whiten & Ham, a. g.. m.
[21] M. Tomasello, Kruger & Ratner, a. g. m.
[22] C. Heyes, a. g. m.

nesnelerin konumu, özellikleri ya da değerleri hakkında bilgi edinir. Örneğin yemiş yetişen ağaçları, bükülebilecek çubukları veya tehlikeli olan yılanları öğrenir.

1990'lardan bu yana pek çok bilim insanı "taklit "in geniş ve gündelik kullanımından -Tarde, Baldwin, Morgan ve Thorndike'ın mirasından- uzaklaşmış ve artık "taklit"i daha dar anlamda, vücut hareket topografyası hakkında gözlem yoluyla bilgi edinmeye dayalı kopyalamayı ifade etmek için kullanmaya başlamıştır. Bu değişime gidenler, asosyal öğrenmede yer almayan veya sadece insana özgü olan ya da yalnızca sınırlı sayıda türde mevcut olan kendine özgü nörobilişsel mekanizmalara bağlı herhangi bir sosyal öğrenme olup olmadığını bilmek isteyen bilişsel psikologlar ve sinirbilimcilerdir. Göreceğimiz gibi dar anlamda taklit, bu rol için iyi bir adaydır çünkü öğrenenlerin zor bir benzerlik problemini çözmelerini gerektirir. Zihinler ya da beyinlerle değil sosyal öğrenmenin uyarlanabilir etkileri ve popülasyon düzeyindeki sonuçlarıyla ilgilenen davranışsal ekolojistler ve kültürel evrimciler için taklidin daha geniş anlamı, kullanılabilir olmaya devam etmektedir. Sorunlar yalnızca iki anlam birbirine karıştırıldığında -örneğin bir hayvanın diğerinin dikkatini yiyeceğe çektiğine dair kanıt (geniş anlamda taklit), hayvanın vücut hareket topografyasını kopyaladığına dair kanıtla (dar anlamda taklit) karıştırıldığında- ortaya çıkmaktadır.

Titiz yöntemlerin kullanıldığı deneylerde (doğumdan itibaren insanlar tarafından yetiştirilen) "kültürlenmiş şempanzelerde"[23] ve "yaptığım gibi yap" eğitiminin ardından, hayvanların onlara ayırt edici bir ipucu sunulduğunda bir modelinkine giderek daha yakın olan eylemler ürettikleri için ödüllendirildiklerine dair dar anlamda taklit davranışları raporlanmıştır.[24] Anne tarafından yetiştirilen şempanzelerde ve diğer insan olmayan primatlarda açık bir eğitim olmaksızın taklit gerçekleştiğine dair tüm raporlar tartışmalıdır.[25] Primatların ötesinde evcil köpeklerde[26] ve Afrika Gri papağanları, muhabbet kuşları, güvercinler ve Japon bıldırcınları da dâhil olmak üzere çeşitli kuş türlerinde[27] taklit olduğuna dair kanıtlar bulunmaktadır. Papağanlar insan eğitmenleriyle, köpekler ise sahipleriyle sosyal bağ kurmuşlardır; taklit testleri pozitif çıkan şempanzeler gibi bir anlamda "kültürlenmişlerdir".

Kuşları ve köpekleri içeren çalışmaların birçoğu "efektör eşleşmesi" yani model olarak aynı vücut parçasının kullanıldığını göstermiştir. Örneğin model, bir nesneyi hareket ettirmek için başını kullanırsa gözlemcinin aynı sonucu elde etmek için elini ya da ayağını kullanmak yerine başını kullanması daha olasıdır. Bu taklit olarak kabul edilir çünkü gözlemci, vücudun bir bölümünün (örneğin başın) vücudun geri kalanına (gövde ve uzuvlar) göre hareket etme şeklini kopyalar ancak bu minimal bir durumdur. Vücut hareketinin topografyasını kopyalamak, bazen "öykünme" olarak adlandırılan nesne hareketinin topografyasını kopyalamaktan farklıdır ancak ne taklit ne de öykünme sabit veya ayırt edici bir doğruluk seviyesine sahiptir. Bir taklitçi bir ünlünün yüz ifadelerini kopyaladığında ya da modern bir "house" dansçısı bir modanın ince hareket ayrıntılarını kopyaladığında bir nesneyi hareket ettirmek için ayak yerine başını kullanmayı taklit eden bir insan ya da insan olmayan hayvandan çok daha büyük bir hassasiyetle vücut hareketinin topografyasını kopyalamış olurlar.

---

[23] M. Tomasello, S. Savage-Rumbaugh & A. C. Kruger, "Imitative Learning of Actions on Objects by Children, Chimpanzees, and Enculturated Chimpanzees", Child Development, Sayı: 64, 1993, s. 1688-1705.

[24] D. M. Custance, K. A. Bard & A. Whiten, "Can Young chimpanzees (Pan troglodytes) Imitate Arbitrary Actions?" Hayes and Hayes (1952) Revisited, Behaviour, Sayı: 132, 1995, s. 837-859.

[25] C. Tennie, L. S. Premo, D. R. Braun & S. P. McPherron, "Resetting the Null Hypothesis: Early Stone Tools and Cultural Transmission", Current Anthropology, Sayı: 58, 2017, s. 652-672.

[26] C. Fugazza, & A. Miklési, "Deferred İmitation and Declarative Memory in Domestic Dogs", Animal Cognition, Sayı: 17, 2014, s. 237-247; F. Range, L. Huber & C. Heyes, "Automatic Imitation in Dogs", Proceedings of the Royal Society B, Sayı: 278, 2011, s. 211-217.

[27] T. R. Zentall, "Action Imitation in Birds", Animal Learning & Behavior, Sayı: 32, 2004, s. 15-23.

Birçok durumda taklit, modelin "görülen ama hissedilmeyen" hareketlerinin gözlemcinin "hissedilen ama görülmeyen" hareketlerine dönüştürülmesi[28] ile ilgili bir "benzerlik probleminin" çözümünü gerektirir.[29] Yüz ifadeleri ve tüm vücut hareketleri için, bir eylemi gerçekleştirdiğimde aldığım görsel geri bildirim, sizi aynı eylemi gerçekleştirirken izlediğimde gördüğümden çok farklıdır. Eylemimin sizinkine benzediğini bildiğimi (benzerlik bilgisi olmadan taklidin mümkün olamayacağını) varsayarsak taklidin "öz bilinç", "sembolik düşünce" veya "modlar arası eşleştirme" olarak adlandırılan karmaşık bilişsel işlemleri içerdiği öne sürülmüştür.[30] Bu terimler mekanik ya da hesaplamalı bir taklit teorisine dönüştürülmemiş ancak etkili olmuştur. Örneğin, araştırmacıları "motor taklit" ve "vokal taklit" arasında kesin bir ayrım yapmaya teşvik etmiştir. Motor taklit daha yaygın olarak basitçe "taklit" olarak bilinir ve vücut hareketlerinin topografyasını kopyalar. Kuşlar, deniz memelileri ve insanlar, konuşma ve şarkıların unsurlarını ve dizilerini kopyaladıklarında ortaya çıktığı söylenen vokal taklidin[31] bilişsel karmaşıklığın bir işareti olduğu düşünülmez çünkü bu taklit bir benzerlik sorunu oluşturmaz. Sizin seslendirmenizi dinlediğimde ve aynı seslendirmeyi kendim yaptığımda benzer şeyler duyarım. Dolayısıyla çıkardığınız bir sesi basit bir deneme-yanılma yöntemiyle kopyalayabilir, ses çıkışımı sizin çıkardığınız seslere ilişkin hafızamla eşleşene kadar değiştirebilirim. Aynı şekilde, öykünme de benzerlik sorunu yaratmaz çünkü nesneler üzerindeki yarattığınız etkileri (örneğin, tırmıkla yiyecek taşımak) benim nesnelerimin görünümü sizinkiyle eşleşene kadar uğraşarak yeniden üretebilirim. Daha da önemlisi, motor taklidin vokal taklit veya öykünmeden daha fazla bilişsel karmaşıklığa bağlı olduğunu öne süren bu düşünceler, motor taklidin kültür için insana veya maymuna özgü bir kültür adaptasyonu olduğunu akla yatkın hale getirmiştir.

3. Kültür

Kültürel evrim üzerine yapılan çağdaş araştırmalarda, "kültür"ün üç kullanımı yaygındır ve bunların hepsi onu başka bir etkenin veya onun ürünlerinin gözlemlenmesi veya onlarla etkileşime girmesiyle desteklenen sosyal öğrenme öğrenimiyle ilişkilendirir.[32] "Kültür" terimi şunları ifade eder: (1) sosyal öğrenme yoluyla edinilen bilgi veya davranış, (2) bir grubun üyeleri tarafından paylaşılan bir veya daha çok sosyal olarak öğrenilmiş davranış veya (3) bir grubun üyeleri tarafından paylaşılan ve birbirini izleyen sosyal öğrenme dönemleri boyunca gelişen, sosyal olarak öğrenilmiş davranışlar.[33] İlk tanım (Kültür[1]), sosyal öğrenme yeteneğine sahip tüm türlerde kültürün mevcut olduğunu öne sürmektedir.[34] Salyangozlar Kültür[1]e sahiptir çünkü bazen diğer salyangozların balçık

---

[28] A. N. Meltzoff & M. K. Moore, "Explaining Facial Imitation: A Theoretical Model", Infant and Child Development, Sayı: 6, 1997, s. 179.

[29] C. Heyes & E. D. Ray, "What is the Significance of Imitation in Animals?", Advances in the Study of Behavior, Sayı: 29, 2000, s. 215-245.

[30] A. N. Meltzoff & M. K. Moore, "Newborn Infants Imitate Adult Facial Gestures", Child Development, Sayı: 54, 1983, s. 702-709; A. Newen & K. Vogeley, "Self-representation: Searching for a Neural Signature of Self-consciousness", Consciousness and Cognition, Sayı: 12, 2003, S. 529-543.

[31] R. W. Byrne & A. E. Russon, "Learning by Imitation: A Hierarchical Approach", Behavioral and Brain Sciences, Sayı: 21, 1998, s. 667-684.

[32] C. Heyes, a. g. m.; W. Hoppitt & K. N. Laland, Social Learning: An Introduction to Mechanisms, Methods, and Models, NJ: Princeton University Press, Princeton 2013.

[33] C. Heyes, "Culture: A Primer", Current Biology, Sayı: 30, 2020, PR1246-PR1250; A. Mesoudi & A. Thornton,
"What is Cumulative Cultural Evolution?", Proceedings of the Royal Society B, Sayı: 285, 2018, 20180712; H. Whitehead, K. N. Laland, L. Rendell, R. Thorogood & A. Whiten, "The Reach of Gene-culture Coevolution in Animals", Nature Communications, Sayı: 10, 2019, s. 1-10.

[34] L. Aplin, "Understanding the Multiple Factors Governing Social Learning and the Diffusion of Innovations", Current Opinion in Behavioral Sciences, Sayı: 12, 2016, s. 59-65.

izlerini takip ederek avlarını bulurlar[35], kırmızı kanatlı karatavuklar da Kültür¹e sahiptir çünkü diğer hasta karatavuklar tarafından tüketilen yiyeceklerden kaçınırlar.[36] Kültür¹, sosyal öğrenmenin hayvanlar âlemindeki evrimsel dinamikleri nasıl etkilediğini bulmak için kullanılır[37], ayrıca bilimde ve başka yerlerde çoğu insanın kültür olarak gördüğü şeyle çok az benzerlik gösterir.

İkinci tanım (Kültür²) daha kısıtlayıcıdır. Bir davranışın Kültür² veya bir "gelenek" olarak sayılması için (Kültür¹ için yeterli olan) sadece sosyal olarak öğrenilmiş olması yeterli değildir, aynı zamanda gruba özgü olmalıdır. Bir veya birkaç sosyal grubun tüm üyelerinde veya birçok üyesinde mevcut olmalı ve aynı türün diğer sosyal gruplarında bulunmamalı veya nadiren bulunmalıdır. Ve en önemlisi grup tipikliği (gruba özgülüğü), gruplar arasındaki ekolojik veya genetik farklılıklardan ziyade sosyal öğrenmeye bağlı olmalıdır (karşıt bir görüş için bk.[38]). Primatlarda[39] ve diğer memelilerde [örneğin yunuslar, mirketler, firavun fareleri ve balinalarda[40]], balıklarda ve kuşlarda[41] Kültür²ye dair kanıtlar bulunmaktadır. Çoğu türde, Kültür²nin sadece bir davranışla ilgili olduğuna dair kanıtlar vardır -örneğin mercan resifi balıklarında çiftleşme yeri seçimi, Yeni Kaledonya kargalarında yapraklardan alet yapımı veya ötücü kuşlarda şarkı lehçeleri gibi- ancak saha çalışmaları (ekolojik çeşitliliği kontrol etme potansiyeli sınırlı olan) bazı büyük maymun gruplarının birden fazla geleneğe sahip olduğunu göstermektedir. Örneğin Schuppli ve van Schaik[42], Borneo ve Sumatra'daki orangutan grupları arasında farklılık gösteren "öpücük cıyaklaması"[43] hareketleri ve yaprakların yaratıcı kullanımları da dâhil olmak üzere yirmiden fazla davranış tespit etmiştir. Kültür² Kültür¹den daha zordur; sosyal öğrenme yeteneğine sahip hayvanlar (Kültür¹), gruba özgü davranışlar (Kültür²) göstermekte başarısız olabilirler çünkü sosyal öğrenmenin etkileri öğrenenin davranışından hızla silinir ya da kırmızı kanatlı karatavuklarda olduğu gibi model (X yiyeceğini ye) ve gözlemcinin (X yiyeceğinden kaçın) davranışları arasında benzerlikten ziyade farklılığı teşvik eder. Bilimsel bir araç olarak Kültür²nin birincil işlevi, türümüzde bulunan gruba özgü davranış, inanç ve teknoloji için zengin potansiyeli üreten filo-genetik ve ekolojik, sosyal ve bilişsel faktörleri aydınlatabilecek insan dışı hayvanlardaki davranışları tanımlamaktır.

---

[35] S. J. Webster & G. Fiorito, "Socially Guided Behaviour in Non-insect Invertebrates", Animal Cognition, Sayı: 4, 2001, 69-79.

[36] J. R. Mason, & R. F. Reidinger, "Observational Learning of Food Aversions in Red-winged Blackbirds (Agelaius Phoeniceus)", The Auk, Sayı: 99, 1982, 548-554.

[37] K. N. Laland, J. R. Kendal & R. L. Kendal, "Animal Culture: Problems and Solutions", The Question of Animal Culture, (Eds. K. N. Laland & B. G. Galef), MA: Harvard University Press, Cambridge 2009, s. 174-197.

[38] K. Koops, E. Visalberghi & C. P. van Schaik, "The Ecology of Primate Material Culture", Biology Letters, Cilt: 10, Sayı: 11, 2014, 20140508.

[39] A. Whiten, "Social Learning and Culture in Child and Chimpanzee", Annual Review of Psychology, Sayı: 68, 2017, 129-154.

[40] H. Whitehead, "Culture and social learning", Encyclopedia of Marine Mammals, Academic Press, 2018, s. 232-234.

[41] L. M. Aplin, "Culture and Cultural Evolution in Birds: A Review of the Evidence", Animal Behaviour, Sayı: 147, 2019, s. 179-187.

[42] C. Schuppli & C. P. van Schaik, "Animal Cultures: How We've Only Seen the Tip of the Iceberg", Evolutionary Human Sciences, Sayı: 1, 2019, E2.

[43] Çevirmenin notu: "Öpücük cıyaklaması", bazı orangutan popülasyonlarındaki üyelerin genellikle tehdit hissettiklerinde dudaklarını büzerek yaptıkları ve öpücük atarken çıkardığımıza benzer ama daha yüksek bir ses çıkardıklarını hayal edebileceğiniz bir jest. Hatta kimi orangutanların bu hareketi bir yaprağı öper şekilde yaptığı fark edilmiş. Merak edenler için: Watch Orangutans Build Umbrellas, "Kiss-Squeak," and More | National Geographic, https://www.youtube.com/watch?v=3hfkDJ-r3DQ&t=34s (Erişim: 02.02.204)

Kültür³e dönersek, birbirinin yerine kullanılan "kümülatif kültür" ve "kümülatif kültürel evrim" terimleri 1990'lardan bu yana giderek daha fazla öne çıkmaktadır.[44] Bu terimler, sosyal öğrenmenin yalnızca davranışı gruba özgü hale getirmekle kalmayıp (Kültür²) nesiller boyunca davranışları iyileştirebileceğini de göstermektedir. Belirli bir düğümü atmayı benden öğrenirsiniz, o düğümü atmanın daha iyi bir yolunu keşfedersiniz ve sizden öğrenenler, sizin gelişmiş yönteminizi miras alır. Diğer yandan kümülatif (birikimli) kültürel evrim kavramına yönelik zorlayıcı eleştiriler ortaya çıkmaya başlamaktadır.[45]

Bazı kültürel evrimciler Kültür³ün benzersiz bir şekilde insana özgü olduğuna inanırken diğerleri şempanzelerin ve kargagillerin alet kullanma davranışındaki bölgesel çeşitliliğin kümülatif kültüre kanıt oluşturduğunu ileri sürmektedir. Özellikle titiz yöntemler, güvercinlerdeki kümülatif kültürün kanıtlarını ortaya çıkarmıştır. Sasaki ve Biro[46], güvercinlerin daha deneyimli bir kuşla uçarak yön bulma becerilerini geliştirebildiklerini ve bir bilgi aktarım zincirlerine dahil edildiklerinde (yani her acemi kuş, uzman olduktan sonra yeni, acemi bir kuşla eşleştirildiğinde), yön bulma performansının yeniden eşleştirme nesilleri boyunca geliştiğini bulmuştur.

Kültürün sosyal öğrenmeyle (Kültür¹) eş tutulabileceği fikri nispeten yenidir (örneğin[47]) ve sosyal olarak öğrenilmiş grup-tipik (gruba özgü) davranışlar (Kültür²), eskiden kültür değil "gelenek" olarak adlandırılmaktaydı (örneğin[48]). Sonuç olarak araştırmacıların şimdi Kültür³ yerine "kümülatif kültür" adını tercih ediyor olmalarının iki nedeni var gibi görünmektedir: Onu diğer "kütürler"in yükselen dalgasından korumak ve "kültür" teriminin tüm sosyal olarak öğrenilen davranışlar için gevşek şekilde uygulanmasının, Homo Sapiens'in benzersiz özelliklerinin evrimini anlama yeteneğimizi bulanıklaştırması riskini önlemek.

4. Tartışma

Taklit geniş anlamda kullanıldığında yani sosyal öğrenmeyle eş tutulduğunda ve kültür sosyal öğrenmeyle tanımlandığında (Kültür¹-Kültür³), taklidin kültürde önemli bir rol oynadığı kaçınılmaz olarak doğrudur. Bu durumda "kültür taklide dayanır" ifadesi bir önsezi ya da bilimsel bir hipotez değildir, karşı çıkabileceğiniz ya da deneylerle test edebileceğiniz bir şey de değildir, tanımı gereği doğrudur. Sonuç olarak, Dawkins[49] "mem"lerin, yani kültür atomlarının "geniş anlamda taklit olarak adlandırılabilecek bir süreçle beyinden beyine sıçrayarak mem havuzunda çoğaldıklarını" yazdığında[50], ampirik araştırma için bir hedef belirlemiyor, "mem" ile ne demek istediğini bize anlatıyordu. Benzer şekilde kültürel evrim üzerine yazılmış son derece etkili başka bir kitapta Boyd ve Richerson[51] kültürü "bilginin, değerlerin ve davranışı etkileyen diğer faktörlerin öğretme ve taklit yoluyla bir nesilden diğerine aktarılması" olarak tanımlarken[52], taklidin kültürde bir rol oynadığı ihtimalini gündeme getirmiyorlar ancak onlar için "kültür"ün ne anlama geldiğini bize anlatıyorlardı.

---

[44] R. Boyd & P. J. Richerson, "Why Culture is Common, But Cultural Evolution is Rare", Proceedings of the British Academy, Sayı: 88, 1996, s. 77-93; A. Mesoudi & A. Thornton, a. g. m.; M. Tomasello, The Cultural Origins of Human Cognition, MA: Harvard University Press, Cambridge 1999.

[45] A. Buskell, "Cumulative Culture and Complex Cultural Traditions", Mind & Language, 2020, s. 1-20; D. Stout, "What is "Cumulative" Evolution?", Current Anthropology, (yakınca çıkacak).

[46] T. Sasaki & D. Biro, "Cumulative Culture can Emerge from Collective Intelligence in Animal Groups", Nature Communications, Sayı: 8, 2017, s. 1-6.

[47] R. Boyd, & P. J. Richerson, Culture and the Evolutionary Process, IL: University of Chicago Press, Chicago 1988.

[48] B. G. Galef, "Social Transmission of Acquired Behavior: A Discussion of Tradition and Social Learning in Vertebrates", Advances in the Study of Behavior, Sayı: 6, 1976, s. 77-100.

[49] R. Dawkins, The Selfish Gene, Oxford University Press, Oxford 1976.

[50] R. Dawkins, a. g. e., s. 192.

[51] R. Boyd, & P. J. Richerson, a. g. e.

[52] R. Boyd, & P. J. Richerson, a. g. e., s. 2.

Taklit geniş anlamda kullanıldığında -yani sosyal öğrenme ile eş tutulduğunda- ve kültür sosyal öğrenme ile tanımlandığında (Kültür¹- Kültür³), taklidin kültürde önemli bir rol oynadığı kaçınılmaz olarak doğrudur. Bu durumda "kültür taklide dayanır" ifadesi bir önsezi veya bilimsel bir hipotez değildir, karşı çıkabileceğiniz veya deneylerle test edebileceğiniz bir şey de değildir, tanımı gereği doğrudur. Sonuç olarak Dawkins[53], kültür atomları olan "mem"lerin "geniş anlamda taklit olarak adlandırılabilecek bir süreç aracılığıyla beyinden beyine sıçrayarak mem havuzunda kendilerini yaydıklarını"[54] yazdığında deneysel araştırma için bir hedef belirlemiyor, bize "mem" ile ne kastettiğini söylüyordu. Benzer şekilde kültürel evrim üzerine son derece etkili bir başka kitapta Boyd ve Richerson[55]; kültürü "bilgi, değerler ve davranışı etkileyen diğer faktörlerin öğretme ve taklit yoluyla bir nesilden diğerine aktarılması"[56] olarak tanımladıklarında taklidin kültürde bir rol oynama olasılığını gündeme getirmiyor, bize "kültürün" kendileri için ne anlama geldiğini söylüyorlardı.

Taklit daha dar bir anlamda kullanıldığında -1990'lardan bu yana giderek arttığı gibi- "Taklit kültür için önemli midir?" sorusu deneysel bir soru haline gelmiş ve buna son yıllarda geniş bir yelpazede cevaplar sunulmuştur. Tennie ve meslektaşları "evet" cevabını vermekte en kararlı olanlar gibi görünmektedir.[57] Kümülatif kültürün (Kültür³) ortaya çıkması için taklidin gerekli olduğunu, nesiller boyunca fazlasıyla gelişen özelliklerin artık sadece deneme-yanılma yoluyla hatta diğer aktörlerin faaliyetleri tarafından taklitçi olmayan bir şekilde yönlendirilen asosyal öğrenme yoluyla öğrenilemeyeceğini savunmaktadırlar. [Tennie ve meslektaşları, Tomasello ve arkadaşlarının[58] taklit tanımına atıfta bulunarak "taklit" yerine sıklıkla "süreç kopyalama", "eylem kopyalama" veya "biçim kopyalama" ifadelerini kullanmaktadır]. Bu cesur hipotezi güçlü bir şekilde ve çoğu zaman büyük bir ustalıkla savunan[59] Tennie ve meslektaşları, kümülatif kültürün benzersiz bir şekilde insana özgü ve nispeten yeni bir kökene sahip olduğunu ileri sürmüştür. Bu görüşe göre, insan olmayan maymunlar Kültür¹ ve Kültür²ye sahiptir ancak kümülatif kültüre (Kültür³;[60]) sahip değildir. Benzer şekilde Oldowan ve Acheulian taş aletlerini kullanan hominin atalarımız, bir dereceye kadar sosyal öğrenmeye (Kültür²) bağlı olan gruba özgü davranışlar göstermiştir ancak Tennie ve meslektaşlarına göre paleo-arkeolojik verilerin "ihtiyatlı" bir yorumu, bu ataların taklit yoluyla alet yapmayı öğrenmediklerini ve bu nedenle aletlerin kümülatif kültürün ürünü olmadığını öne sürmektedir.[61]

Diğer araştırmacılar da taklidin kümülatif kültür için önemini Tennie ve meslektaşlarından daha kısıtlı ve daha az hevesli bir şekilde de olsa desteklemeye devam etmektedir. Örneğin, Tomasello 2009'da taklidin kümülatif kültür için 1993'e kıyasla daha az önemli, öğretim ve normatifliğin ise daha önemli olduğunu düşündüğünü bildirmiştir.[62]

---

[53] R. Dawkins, a. g. e.
[54] R. Dawkins, a. g. e., s. 192.
[55] R. Boyd, & P. J. Richerson, a. g. e.
[56] R. Boyd, & P. J. Richerson, a. g. e., s. 2.
[57] C. Tennie, J. Call & M. Tomasello, "Ratcheting Up the Ratchet: On the Evolution of Cumulative Culture", Philosophical Transactions of the Royal Society B, Sayı: 364, 2009, s. 2405-2415; C. Tennie, L. Hopper & C. P. Van Schaik, "19 On the Origin of Cumulative Culture: Consideration of the Role of Copying in Culture-Dependent Traits and a Reappraisal of the Zone of Latent Solutions Hypothesis", Chimpanzees in Context, (Eds. L. M. Hopper and S. R. Ross), University of Chicago Press 2020, s. 428-453.
[58] M. Tomasello, A. C. Kruger & H. H. Ratner, a. g. m.
[59] E. Bandini, A. Motes-Rodrigo, M. P. Steele, C. Rutz & C. Tennie, "Examining the Mechanisms Underlying the Acquisition of Animal Tool Behaviour", Biology Letters, Sayı: 16, 2020, 20200122.
[60] E. Reindl, A. L. Gwilliams, L. G. Dean, R. L. Kendal & C. Tennie, "Skills and Motivations Underlying Children's Cumulative Cultural Learning: Case not Closed", Palgrave Communications, 6, 2020, s. 1-9.
[61] C. Tennie, L. S. Premo, D. R. Braun & S. P. McPherron, a. g. m.
[62] M. Tomasello, A. C. Kruger & H. H. Ratner, a. g. m.; M. Tomasello, "The Question of Animal Culture, Plus Postscript (Chimpanzee Culture", The Question of Animal Culture, (Eds. K. N. Laland & B. G. Galef), MA: Harvard University Press, Boston 2009.

Benzer şekilde önde gelen incelemeler, yakın zamanda kümülatif kültürün "bir sosyo-bilişsel yetenekler paketine (öğretim, taklit, sözlü talimat ve toplum yanlısı eğilimler dahil)"[63] ve benzer şekilde açık fikirli, "taklit, öykünme, zihin okuma (veya zihin teorisi), dil ve eşitlikçi eğilimleri içeren bir sosyo-bilişsel özellikler kümesine"[64] bağlı olduğu sonucuna varmıştır.

Taklide yönelik bu soğuma -taklidin kümülatif kültürde olağanüstü bir rol oynadığına dair inancın kaybı- bir ölçüde aktarım zinciri deneylerinde insan çocuklarının[65] ve yetişkinlerin[66] kendilerinden öncekilerin emeğinin sonucunu gözlemleyerek (öykünme koşulu) emeğin kendisini gözlemleyerek (taklit koşulu) olduğu kadar çok şey kazandıklarına dair kanıtlardan kaynaklanmaktadır. Örneğin, bir grup zincirinin her biri çiğ spagetti kullanarak bir kule inşa ettiğinde, *n+1* grubunun üyeleri *n* grubunun kule yapma davranışını gözlemlediğinde (taklit koşulu) ve *n+1* grubunun yalnızca *n* grubu tarafından yapılan kuleyi görmesine izin verildiğinde (öykünme koşulu) birbirini izleyen kulelerin yüksekliği ve/veya gücü eşit derecede artar. Yetişkinlerle yapılan sonraki aktarım zinciri deneyleri, gelişimin taklit koşulunda öykünme koşulundan daha fazla olmadığını doğrulamakla kalmamış, aynı zamanda gerek taklidin gerekse öykünmenin öğretim kadar etkili olmadığını öne sürmüştür.[67] (Bu çalışmalarda ve davranışsal ekolojiden esinlenen diğer çalışmalarda, bireylerin bilgili bir birey tarafından aktif yardım sunulduğunda "öğretme" yoluyla öğrendikleri söylenmektedir. Buna karşılık, modelin gözlemcinin öğrenmesine yardımcı olmak amacıyla hiçbir şey yapmadığı durumlarda "taklit" ve "öykünme" kullanılmaktadır. Bu yarı işlevsel tanımlar, taklit ve öykünmenin öğretimle birlikte veya öğretim olmaksızın ortaya çıkabileceği gerçeğini gizlemektedir).

Bilişsel arkeologların çalışmaları, taklidin kümülatif kültürdeki rolü hakkında daha derin bir şüpheciliği teşvik etmiştir. Stout ve meslektaşları[68], çağdaş insanların taklit etmek için yüzlerce saatlik pratiğe ihtiyaç duyduğunu ortaya koymuştur. Çoğu araştırmacının homininlerde kümülatif kültürün ilk açık kanıtı olarak gördüğü gözyaşı damlası şeklindeki aletler olan Acheulian el baltalarının yapımında temel becerileri geliştirmek için 22 ay boyunca 167 saatlik eğitim ve uygulama bile beceride nispeten az bir gelişme sağlamıştır. Dahası Stout ve Hecht[69], yontma becerisinin gelişimi için bilişsel gereklilikleri belirlemeye çalışırken "kümülatif kültür tartışmalarında yaygın olan yüksek doğrulukta süreç kopyalama (taklit) ve düşük doğrulukta ürün kopyalama (öykünme) ikileminde"[70] çok az değer bulmuştur. Analizleri, taklidin Acheulian yontuculuğunun kültürel mirasına herhangi bir

---

[63] L. G. Dean, G. L. Vale, K. N. Laland, E. Flynn & R. L. Kendal, "Human Cumulative Culture: A Comparative Perspective", Biological Reviews, Sayı: 89, 2014, s. 299.

[64] A. Whiten, a. g. m.

[65] E. Reindl, I. A. Apperly, S. R. Beck, & C. Tennie, "Young Children Copy Cumulative Technological Design in the Absence of Action Information", Scientific Reports, Cilt: 7, Sayı: 1, 2017, s. 1-11.

[66] C. A. Caldwell & A. E. Millen, "Experimental Models for Testing Hypotheses About Cumulative Cultural Evolution", Evolution and Human Behavior, Sayı: 29, 2008, s. 165-171; C. A. Caldwell & A. E. Millen, "Social Learning Mechanisms and Cumulative Cultural Evolution: Is Imitation Necessary?", Psychological Science, Sayı: 20, 2009, s. 1478-1483; C. A. Caldwell, K. Schillinger, C. L. Evans & L. M. Hopper, "End State Copying by Humans (Homo Sapiens): Implications for a Comparative Perspective on Cumulative Culture", Journal of Comparative Psychology, Sayı: 126, 2012, s. 161-169.

[67] T. J. Morgan, N. T. Uomini, L. E. Rendell, L. Chouinard-Thuly, S. E. Street, H. M. Lewis ... K. N. Laland, "Experimental Evidence for the Co-evolution of Hominin Tool-making Teaching and Language", Nature Communications, Sayı: 6, 2015, s. 1-8; E. Zwirner & A. Thornton, "Cognitive Requirements of Cumulative Culture: Teaching is Useful but not Essential", Scientific Reports, Sayı: 5, 2015, 1-8.

[68] D. Stout & E. E. Hecht, "Evolutionary Neuroscience of Cumulative Culture", Proceedings of the National Academy of Sciences, Sayı: 114, 2017, s. 7861-7868; D. Stout & N. Khreisheh, "Skill Learning and Human Brain Evolution: An ExperimEntal Approach", Cambridge Archaeological Journal, Sayı: 25, 2015, s. 867-875.

[69] D. Stout & E. E. Hecht, a. g. m.

[70] D. Stout & E. E. Hecht, a. g. m., s. 7863.

katkısının, etkili ve etkisiz vuruşları ayırt etmek için gereken algı ve dikkatle ilgili yeteneklerle ve öğrenmenin aşırı yavaş olduğu durumlarda devam etmek için gereken bilişsel kapasiteleriyle karşılaştırıldığında önemsiz olduğunu ima etmektedir.

Sürekliliğin skeptik (kuşkucu) ucuna yakın bir noktada, günümüz avcı-toplayıcı gruplarının becerilerini taklit ya da öğretme yoluyla öğrenmediklerini bildiren[71] ya da bunun yerine kümülatif kültürü mümkün kılmada normların önemini vurgulayan[72] saha etnograflarına rastlıyoruz. İkinci görüşe göre taklit, teknolojinin aktarılmasına katkıda bulunabilir ancak insan kültürünün temel özellikleri olan kabul edilmiş davranış standartlarının edinilmesi ve uygulanması için daha fazla "sembolik araç" gereklidir.[73] Ancak "Taklit kültür için önemli midir?" sorusuna en kesin "hayır" cevabı, çağdaş insanın sembolik geleneklerini -örneğin hikâye anlatımı ve bayrak tasarımları- inceleyen bilişsel antropologlar tarafından verilmiştir. Taklidin kör, "kopyalayıcı" süreçler tarafından yönlendirildiğini varsaymakta ve çağdaş insanların nadiren de olsa taklit yoluyla öğrendiğini savunmaktadırlar. Onlara göre insan gelenekleri "yeniden yapılandırıcı" bilişsel süreçlerle, "iletişim, zihin okuma ve diğer sıradan sosyal etkileşim biçimleriyle" istikrar kazanmaktadır.[74]

Çağdaş araştırmacılar taklidin kültür için önemi konusunda neden bu kadar derin görüş ayrılıkları yaşıyorlar? Aşağıdaki bölümlerde bunun kaynağı olan iki sorundan ve önerdiğim çözüm yollarından bahsedeceğim.

5. Taklit ve Öykünme

1990'lardan bu yana taklit, genellikle öykünme ile karşılaştırılarak tanımlanmıştır ancak taklit-öykünme ayrımı, eylemin iki önemli boyutunu birbirine karıştırmaktadır. Yiyecek elde etmek için tırmık kullanmak gibi araçsal bir görevin yerine getirilmesinde yer alan "strateji"[75] veya "davranış biçimi"[76] iki tür dönüşüm içerir: aktörün vücut bölümlerinin (vücut hareketleri) ve üzerinde hareket ettiği nesnelerin (nesne hareketleri) uzamsal konfigürasyonundaki değişikliklerin bir dizisi (doğrusal veya hiyerarşik[77]). Özünde taklit-öykünme ayrımı, gözlemci tarafından neyin kopyalandığına dikkat çeker: vücut hareketleri (taklit) veya nesne hareketleri (öykünme) ya da her ikisi. Ancak bu "ne" ayrımı (bir dizinin kopyalanması ile bir son noktanın kopyalanması arasında) tipik olarak "ne kadar" ayrımı ile karıştırılır.

Tomasello ve arkadaşlarına[78] taklidi öykünmeden ayırmak için ilham veren şempanze örneğini ele alalım.[79] Bu çalışmada "Lil One" adı verilen yetişkin bir dişinin ulaşılamayan yiyecekleri elde etmek için bir T-bar kullandığını gözlemleyen yavru şempanzeler, Lil One'ın becerisini sergilediğini görmeyen kontrol deneklerine kıyasla T-bar ile yiyecek elde etmede daha başarılı olmuştur. Taklit ve öykünmeyi ayırt etmenin tipik yoluna göre

---

[71] B. S. Hewlett, H. N. Fouts, A. H. Boyette & B. L. Hewlett, "Social Learning Among Congo Basin Hunter-gatherers", Philosophical Transactions of the Royal Society B, Sayı: 366, 2011, s. 1168-1178.

[72] K. Hill, a. g. m.; S. Perry, "Are Nonhuman Primates Likely to Exhibit Cultural Capacities Like Those of Humans?", The Question of Animal Culture, (Eds. K. N. Laland & B. G. Galef), MA: Harvard University Press, Cambridge 2009, s. 247-268.

[73] K. Hill, g. g. m.

[74] A. Acerbi, M. Charbonneau, H. Miton & T. Scott-Phillips, "Cultural Stability Without Copyin", Worldwide Universities Network, 2019, https://doi.org/10.31219/osf.io/vjcq3; O. Morin, How Traditions Live and Die, Oxford University Press, Oxford 2016; tartışıldığı yer: C. Heyes, "Enquire Within: Cultural Evolution and Cognitive Science", Philosophical Transactions of the Royal Society B, Sayı: 373, 2018a, 20170051.

[75] M. Tomasello, A. C. Kruger & H. H. Ratner, a. g. m.

[76] A. Whiten & R. Ham, a. g. m.

[77] R. Byrne & A. E. Russon, a. g. m.

[78] M. Tomasello, A. C. Kruger & H. H. Ratner, a. g. m.

[79] M. Tomasello, M. Davis-Dasilva, L. Camak & K. Bard, "Observational Learning of Tool-use by Young Chimpanzees", Human Evolution, Sayı: 2, 1987, s. 175-183.

gözlemcilerin daha büyük başarısı, Lil One'ın "stratejilerini" kopyalamışlarsa [örneğin, onun gibi "önce aleti yiyeceğin ötesine yerleştirmek için bir ellerini kullanmış, sonra diğer elleriyle çitin içinden uzanmış ve aleti (ve yiyeceği) erişilebilir olana kadar yükselterek kenar boyunca sürüklemişlerse" taklit olarak atfedilecektir.[80]]. Bunun aksine, eğer denekler sadece Lil One'ın eyleminin son noktasını -yiyecek ve T çubuğunun T'si- ona yakın şekilde tekrar ederlerse bu, öykünme olarak sınıflandırılacaktır. Dolayısıyla bu örnekte ve başka yerlerde, "ne" ve "ne kadar" ayrımları birbirine karışmıştır: Taklit, öykünmeden farklıdır çünkü (a) vücut (el) hareketlerinin yanı sıra nesne (T-bar) hareketlerinin de yeniden üretilmesini içerir ve (b) sadece vücut ve nesnelerin son şeklini değil bir hareketler sırasının yeniden üretilmesini gerektirir.

Eğer taklit-öykünme farkının bu sıra boyutunda "ne kadar" sorusuna odaklanılırsa -taklidi "süreç kopyalama", öykünmeyi ise "ürün kopyalama" olarak tanımlanırsa[81]- taklidin öykünmeden daha güçlü bir kültürel miras motoru olarak görülmesi neredeyse kaçınılmazdır.

Bunun nedeni, sıra boyutuna odaklanmanın, taklidin öykünmeden daha fazla bilgi aktarımını içermesini muhtemel kılmasıdır. Diğer her şey eşit olduğunda, A-B-C-D gibi bir sırayı gözlem yoluyla öğrenmek, modelden sadece son nokta olan D'yi öğrenmekten daha fazla bilgi edinmeyi gerektirir. Sonuç olarak taklidin (sıra öğrenme olarak anlaşılır) öykünmeye (uç nokta öğrenme olarak anlaşılır) göre aslına uygun aktarımla sonuçlanma olasılığı daha yüksektir, burada aslına uygunlukla bilgi hacmi açısından anlaşılır. Eğer bir gözlemci bir modelin eyleminin yalnızca son noktasını (vücut ve nesnelerin son halini) kodluyorsa ve bu son nokta ile sonuçlanabilecek birden fazla dizi varsa, dizi daha düşük doğrulukla iletilecektir. Ancak buradan -genel olarak- vücut hareketlerini kopyalamanın kültür için nesne hareketlerini kopyalamaktan daha önemli olduğu sonucuna varmamalıyız. Bu, bize gözlem yoluyla vücut hareketi dizilerini öğrenmenin gözlem yoluyla nesne hareketi dizilerini öğrenmeye kıyasla becerilerin kültürel kalıtımını teşvik etme olasılığının daha fazla, daha az veya eşit olup olmadığı hakkında hiçbir şey söylemez.

Taklit-öykünme ayrımında "ne" ile "ne kadar"ın karıştırılması, Tennie'nin taklidin Kültür[3] için temel öneme sahip olduğu görüşüne yönelik şüpheciliği açıklayabilir. Tennie ve meslektaşları[82] gözlem yoluyla dizi öğrenmenin kültür için çok önemli olduğunu iddia ettikleri şeklinde yorumlanabilir, ancak genellikle bunun yerine veya buna ek olarak, gözlem yoluyla vücut hareketlerini öğrenmenin kültür için gerekli bir koşul olduğunu iddia ettikleri anlaşılmaktadır. Bu, geçişsiz veya nesnesiz eylemler (grup içi bağ ve iş birliğini teşvik eden jestler, duruşlar ve ritüelistik vücut hareketleri) için mantıklı olacaktır. Bu eylemler nesne hareketlerini içermediğinden herhangi bir sosyal öğrenme vücut hareketleri hakkında olmalıdır ve çeşitli öğretim biçimlerinin yanı sıra taklit, aktörlerin vücut hareketlerini başkalarından öğrenmesini sağlayan şeydir. Ancak araçsal eylemlerin (nesneler üzerindeki eylemler) kültürel mirasının ne ölçüde nesne hareketlerinden ziyade vücut hareketlerinin kopyalanmasına dayandığı açık bir ampirik sorudur. Acemi sepet örücüsü, uzmanın parmaklarının çevik hareketlerini izleyerek mi yoksa örgü yapılırken düğümlerin nasıl yapılandırıldığını not ederek mi daha çok şey öğrenir? Vücut hareketlerine ilişkin gözlemsel öğrenmenin nesne hareketlerine ilişkin gözlemsel öğrenmeye baskın geldiği ya da tam tersinin geçerli olduğu enstrümantal beceri türleri ya da enstrümantal beceri edinim aşamaları var mıdır? Alet yapımı ve kullanımı gibi enstrümantal eylemlere ilişkin başarılı sosyal öğrenmenin nesne hareketlerine ilişkin öğrenme tarafından domine edildiğine bahse girebilirdim. Bununla birlikte özel deneylerden (örneğin göz takibi kullanarak) önce, enstrümantal becerilerin kümülatif kültürel mirası için taklidin (vücut hareketi kopyalama

---

[80] M. Tomasello, M. Davis-Dasilva, L. Camak & K. Bard, a. g. m., s. 177.
[81] C. Tennie, J. Call & M. Tomasello, a. g. m.
[82] Örneğin; C. Tennie, L. Hopper & C. P. Van Schaik, a. g.. m.

olarak anlaşılır) öykünmeden (nesne hareketi kopyalama olarak anlaşılır) daha fazla mı yoksa daha az mı önemli olduğunu kesin olarak bildiğini iddia etmek cesurca bir söylem olurdu.[83]

Taklit- öykünme ayrımının gelecekte daha fazla kafa karışıklığına yol açmasını önlemek için ne yapılabilir? Benim görüşüme göre taklit ve öykünmenin "nesne hareketini yeniden canlandırma" davranışının yolun yarısındaki bir istasyon olduğu bir süreklilik üzerinde yer aldığını düşünmek yararlı değildir.[84] Bu strateji, taklit ve öykünmenin bilişsel talepleri ve aktarım potansiyelindeki farklılıkları aydınlatmak yerine gizlemektedir. Ben bunun yerine taklit ve öykünmeyi dört kategoriye ayırmayı öneriyorum: uç nokta taklidi (bir dizi vücut hareketinin uç noktasının kopyalanması), dizi taklidi (bir dizi vücut hareketinin kopyalanması), uç nokta öykünmesi (bir dizi nesne hareketinin uç noktasının kopyalanması), ve dizi öykünmesi (bir dizi nesne hareketinin kopyalanması). Bazı sosyal öğrenme vakaları bu dört kategoriden sadece birine girer. Bir temsilcinin, uzanmış kollarını vücudunun her iki yanına doğru yay şeklinde kaldıran ve ellerini başının üstüne koyan bir modeli izlediğini varsayalım. Ellerini hemen başının üzerine koyan ancak en kısa yoldan kaldıran bir gözlemci uç nokta taklidi gösterirken ellerini başının üzerine koymadan önce kollarını uzatan ve modelle aynı yörüngelerde hareket ettiren bir gözlemci sıra taklidi gösterecektir. Benzer şekilde, yukarıda anlatılan şempanze deneyinin[85] yeniden yapıldığını ve bir ekranın gözlemcilerin Lil One'ın vücut hareketlerinin etkilerini (yiyecek ve T çubuğunun yörüngeleri ve etkileşimleri) görmelerine izin verdiğini ancak Lil One'ın vücudunun herhangi bir kısmını görmelerini engellediğini düşünün. Daha sonra T-bar'ı yiyeceği tırmıklamak için kullanan ancak T-bar'ı farklı bir yörüngede hareket ettiren veya tırmıklama hareketi sırasında yiyeceği T-bar'ın farklı bir kısmıyla temas ettiren bir gözlemci, uç nokta öykünmesi göstermiş olacaktır. Bunun aksine, yiyecek ve T-bar arasındaki yörüngeleri ve etkileşimleri yeniden üreten bir gözlemci sıra öykünmesi gösteriyor olacaktır.

Ancak gerçek dünyadaki herhangi bir durumun saf olması gerekmez. Lil One ile yapılan orijinal deneyde olduğu gibi, şempanzeler bir dizi vücut hareketini ve bunun sonucunda ortaya çıkan nesne hareketlerini gözlemlediğinde her iki tür taklit ve öykünme için de fırsat vardır. Gözlemci; önce sol elini, sonra her iki elini kullanarak vücut hareketleri dizisini ve T-bar'ı modelle aynı yörüngede hareket ettirerek nesne hareketleri dizisini öğrenebilir. Bir dizideki son ögeler için önceki öğelere göre daha iyi bellek anlamına gelen "yineleme etkileri"nin yaygınlığı göz önüne alındığında[86], son nokta taklidi olmadan dizi taklidi veya son nokta taklidi olmadan dizi öykünmesi bulmamız pek olası değildir. Benzer şekilde, dikkatin öğrenme için gerekli olduğu ve dikkatin sınırlı bir kaynak olduğu göz önüne alındığında taklit ve öykünme arasında karşıt bir ilişki olmasını bekleyebiliriz. Örneğin nesnelere yönelik yüksek dikkat, bedenlere yönelik düşük dikkatle ilişkilendirilebilir ve bu nedenle uç nokta öykünmesi ile uç nokta taklidi arasında ve dizi öykünmesi ile dizi taklidi arasında ters ilişkiler olabilir.[87] Asosyal öğrenme ve dikkatin bilişsel bilimine dayanan bu

---

[83] C. Heyes, "What Can Imitation do for Cooperation?", Cooperation and Its Evolution, (Eds. K. Stereiny, R. Joyce, B. Calcott, & B Fraser), MIT Press, 2013.

[84] A. Whiten, V. Horner, C. A. Litchfield & S. Marshall-Pescini, "How do Apes Ape?", Animal Learning & Behavior, Sayı: 32, 2004, 36-52; A. Whiten, N. McGuigan, S. Marshall-Pescini & L. M. Hopper, "Emulation, Imitation, Over-imitation and the Scope of Culture for Child and Chimpanzee.", Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences, Sayı: 364, 2009, s. 2417-2428.

[85] M. Tomasello, M. Davis-Dasilva, L. Camak & K. Bard, a. g. m.; çocuklarda bir benzeri için bk. E. Flynn & A. Whiten, "Dissecting Children's Observational Learning of Complex Actions Through Selective Video Displays", Journal of Experimental Child Psychology, Sayı: 116, 2013, s. 247-263.

[86] C. A. Castro & T. Larsen, "Primacy and Recency Effects in Nonhuman Primates", Journal of Experimental Psychology: Animal Behavior Processes, Sayı: 18, 1992, s. 335.

[87] J. Leighton, G. Bird & C. Heyes, "Goals" are not An Integral Component of Imitation", Cognition, Sayı: 114, 2010, s. 423-435.

hipotezlerin sosyal bir bağlamda test edilmesi gerekmektedir. Belirli bir türün üyelerinin bu dört sosyal öğrenme türünden birine karşı önyargılı olup olmadığını veya dördünden birini diğerlerine tercih eden görev koşulları hakkında bilgi edinmek için özel deneylere ihtiyacımız var.

Uç nokta taklidi, sıra taklidi, uç nokta öykünmesi ve sıra öykünmesini çok bilinçli olarak sosyal öğrenmenin "mekanizmaları" yerine "türleri", "çeşitleri" veya "kategorileri" olarak tanımlıyorum. Farklılaşmamış kategoriler gibi, taklit ve öykünme ile aslında son yüzyılda bir isim verilen neredeyse her sosyal öğrenme türü, neyin ve onun ne kadarının öğrenildiğini karakterize eder. Radikal bir davranışçı için bu, onları öğrenme "mekanizmaları" haline getirmek için yeterli olabilir ancak 1960'lardan bu yana çoğu psikolog için öğrenme mekanizmaları; beyinde çalışan, dünyadan gelen bilgileri işleyen ve davranış üreten bilişsel yazılımlardır. Farklı türler tarafından ve farklı görev bağlamlarında neyin ne kadar öğrenildiğinin net bir şekilde tanımlanması, altta yatan bilişsel mekanizmalar hakkında önemli ipuçları sağlar ancak daha fazla araştırma için bir temel oluşturur, kendi başına bir amaç değildir. Bilişsel bir mekanizmayı tanımlamak, bir aktörün kulakları arasında neler olup bittiğini, öğrenenin dış dünyadan aldığı bilgileri nasıl canlandırdığını ve bunları davranışa dönüştüren hesaplamaları karakterize etmektir. Aşağıda göreceğimiz gibi taklit mekanizmalarının tanımlanmasında bazı ilerlemeler kaydedilmiştir ancak öykünme bir bilinmez olmaya devam etmektedir.[88] Örneğin, "nedensel anlayış" ve/veya "şablon eşleştirme"[89] içeriyor mu? Eğer öyleyse, "nedensel anlama" ve "şablon eşleştirme" ile tam olarak ne kastedilmektedir? Nedensel anlamaya dâhil olan bilişsel işlemler, çağrışımsal öğrenme yoluyla tahminsel ilişkileri izleyen işlemlerden nasıl farklıdır? Öykünmede yer alan şablon eşleştirme, bilişsel düzeyde insanların çizim yapmasını ve kuşların yuva inşa etmesini sağlayan süreçlerden nasıl farklıdır? Seri düzene ilişkin bilgi, hayvanların asosyal olay dizilerini kodlarken olduğu gibi dizi taklidi ve dizi öykünmesinde de aynı hesaplamalar yoluyla mı kodlanır? Bu soruların hiçbiri ele alınmamıştır.

Bir başka uyarı: Taklit ve öykünmeyi dört kategoriye ayırdım çünkü kültür araştırmalarının amaçlarına (bir sonraki bölüme bakınız) laboratuvarda ve sahada gözlem yoluyla neyin ne kadar öğrenildiğini netleştirerek hizmet edileceğini düşünüyorum. Ancak herhangi bir sosyal öğrenme kategorisinin güvenilir bir şekilde yüksek veya düşük doğrulukta tanımlanması pek olası değildir. Yukarıda, diğer her şey eşit olduğunda, sıralı öğrenmenin son nokta öğrenmeden daha fazla bilgi aktarımı içerdiğini gördük. Bununla birlikte, görevler ve türler arasında, diğer tüm şeylerin tipik olarak eşit olduğu veya "doğruluk" teriminin kültürel evrim araştırmalarında yalnızca aracılar arasında aktarılan bilgi miktarına atıfta bulunmak için kullanıldığı açık değildir. Bu konular sürekli analizi hak etmektedir.[90] Burada sadece uç nokta taklidi, dizi taklidi, uç nokta öykünmesi ve dizi öykünmesinin saf hallerinin bile özgüllükleri bakımından farklılık göstereceğini belirtmek istiyorum. Modelle karşılaştırıldığında uç nokta taklitçisi ellerini kafatasının tam olarak aynı kısımlarına ya da sadece yakınlarına koyabilir: sıra taklitçisi kollarını yukarı doğru hareket ettirirken parmaklarını modelle aynı şekilde açabilir ya da açmayabilir; uç nokta taklitçisi hareketini yiyecekle T-bar'ın iki bölümü arasındaki kesişme noktasında ya da bir ucuyla temas halinde bitirebilir ve sıra taklitçisi T-bar'ı tam olarak aynı yörüngeden ziyade kabaca hareket ettirebilir. Dolayısıyla bu sosyal öğrenme türlerinin her biri dereceli olarak

---

[88] D. Stout & E. E. Hecht, a. g. m.; C. Tennie vd. (yakında çıkacak)

[89] S. A. Jelbert, R. J. Hosking, A. H. Taylor & R. D. Gray, "Mental Template Matching is a Potential Cultural Transmission Mechanism for New Caledonian Crow Tool Manufacturing Traditions", Scientific Reports, Sayı: 8, 2018, s. 1-8.

[90] M. Charbonneau & P. Bourrat, "Fidelity and the Grain Problem in Cultural Evolution", Synthese, 2021, 1-22.

gerçekleşir. Bir gözlemci, bir modelden belirli bir türden -vücut hareketleri veya nesne hareketleri, diziler veya bitiş noktaları hakkında- daha fazla veya daha az bilgi edinilebilir.[91]

6. Antroposentrik ve Kültürel Seçilim Projeleri

Taklidin kültür için önemine ilişkin ikinci anlaşmazlık kaynağı, kümülatif kültür üzerine yapılan araştırmaların amaçlarıyla ilgilidir. Kültür³ araştırmalarını motive eden iki açıklayıcı proje vardır ve bunlar sıklıkla birbirine karıştırılmaktadır.[92] Antroposentrik proje, insan başarılarını açıklamayı ve diğer hayvanlardaki ilgili kapasitelerin öncüllerini belirlemeyi amaçlamaktadır. Kültürel seçilim (veya "üçüncü yol",[93]) projesi, Darwinci seçilimin insanlarda veya diğer hayvanlarda sosyal olarak miras alınan özellikler[94] arasında gerçekleşip gerçekleşmediğini sormaktadır. Popülasyon davranışının, varyantların (beceriler, eserler, inançlar, bilişsel süreçler) (a) mutasyondan ziyade asosyal öğrenme ve hatalarla üretildiği, (b) genetik mekanizmalardan ziyade sosyal etkileşim yoluyla miras alındığı ve (c) uygunluğun, sahibinin varyantlarını biyolojik yavruların yanı sıra ilgisiz bireylere aktarmadaki başarısına bağlı olduğu bir süreç yoluyla daha iyi adapte olup olamayacağını sormaktadır.

Popülasyon düzeyindeki davranışsal adaptasyonun iki süreci zaten iyi bilinmektedir: (a) Bir popülasyonun davranışı ile bu davranışın meydana geldiği çevre arasındaki uyum, genetik evrimle geliştirilebilir. Örneğin, genetik varyantlar üzerinde etkili olan doğal seçilimin kunduzlarda baraj inşa etme davranışının birincil mimarı olduğu yaygın olarak kabul edilmektedir. (b) En azından insanlarda uyum, bireyler ve gruplar tarafından öngörü ve planlama yoluyla "akıllı tasarım"[95] ile de geliştirilebilir. Örneğin, şiddetli yağışların etkilerini öngören bir ulusal hükümet, riski azaltmak için insanların tahliyesini ve taşkın koruma sistemlerinin inşasını koordine edebilir. Kültürel seçilim projesi, bir popülasyonun davranışının adapte olabileceği üçüncü bir yolun olup olmadığını sorgulamaktadır. Üçüncü yol, genetik olarak miras alınan varyantlar yerine sosyal olarak öğrenilen varyantlar arasından seçim yaparak genetik evrimle çelişir. Akıllı tasarımla da çelişir çünkü seçilimin uyarlanabilirliği, bireylerin veya grupların yeni çözümler tasarlayacak veya neyin işe yarayıp neyin yaramadığını anlayacak kadar akıllı olmasına bağlı değildir.[96]

Antroposentrik ve kültürel seçilim projelerini birbirinden ayırmak zor olabilir. Birçok kültürel evrimci her iki projeyle de ilgilenmektedir. Bu kültürel evrimcilerden bazılarının kafası karışıktır ve diğerleri, tamamen tutarlı bir şekilde, kültürel seçilimi insan merkezli sorunun cevabı ve ayırt edici insan başarılarını açıklayan bir şey olarak görür.[97] Ancak genellikle takip edildikleri şekliyle insanmerkezci ve kültürel seçilim projeleri arasındaki fark önemlidir. Antroposentrik proje tipik olarak "evrimsel psikoloji" tarafından ileri sürülen, insanlar olarak her birimiz zeki olduğumuz için olağanüstü şeyler yapabildiğimiz fikrini benimser. Buna karşılık kültürel seçilim projesi, insanların ve muhtemelen diğer hayvanların pek çok başarısının her bir failin oldukça aptal olmasına bağlı olduğu; zekanın

---

[91] D. Stout & E. E. Hecht, a .g. m.
[92] C. Heyes, a. g. m.
[93] C. Heyes, "Enquire Within: Cultural Evolution and Cognitive Science".
[94] D. T. Campbell, "Evolutionary Epistemology", The Philosophy of Karl Popper, (Ed. P. A. Schilpp), IL: Open Court, La Salle 1974, s. 412-463; T. Lewens, Cultural Evolution: Conceptual Challenges. Oxford University Press, Oxford, 2015.
[95] D. Dennett, "Darwin's 'Strange Inversion of Reasoning'", Proceedings of the National Academy of Sciences, Cilt: 106, Sayı: S1, 2009, s. 10061-10065.
[96] E. Clarke & C. Heyes, "The Swashbuckling Anthropologist: Henrich on the Secret of Our Success", Biology and Philosophy, Sayı: 32, 2017, s. 289-305; C. Heyes, Cognitive Gadgets: The Cultural Evolution of Thinking, MA: Harvard University Press, Boston 2018b.
[97] K. Sterelny, The Evolved Apprentice, MA: MIT Press, Boston 2012.

bazen bireysel zihinlerin işleyişinden ziyade kültürel seçilimin popülasyon düzeyindeki sürecinden kaynaklandığı olasılığının peşindedir.

Kültür³te kilit bir rol oynadığı düşünülen "aşırı taklit" teorileri, insanmerkezci projeler ve kültürel seçilim projeleri arasındaki farkı vurgulamaktadır.[98] Temsilcilerin, bir modelin davranışının nedensel olarak alakasız özelliklerini kopyaladıklarında onu aşırı taklit ettikleri söylenir. Örneğin, aşırı taklidin orijinal örneklerinden birinde bir yetişkinin kutudan oyuncak almasını izleyen 3 ve 4 yaşındaki çocuklar, sadece oyuncağa ulaşmak için gerekli olan eylemleri (mandalları kaldırmak ve kapıları açmak) değil, aynı zamanda tipik bir Batılı yetişkinin oyuncağı almak için gereksiz olduğuna karar vereceği, kutuya değnekle vurmak gibi hareketleri de kopyalamışlardır.[99] (Aşırı taklit olarak bilinen şeylerin çoğunun vücut hareketlerinin topografyasını kopyalamayı içermediğini unutmayın; bu, eski ve geniş anlamda taklittir). Daha sonra yapılan araştırmalar aşırı taklidin farklı kültürlerde[100] ve çocukların yanı sıra ergenlerde[101] ve yetişkinlerde de[102] meydana geldiğini göstermiştir.

Prensipte, aşırı taklit üreten düşünce ileri görüşlü veya dar görüşlü olabilir. Öngörülü durumda, gözlemci çubuğa dokunma gibi alakasız bir eylemi kopyalayıp kopyalamayacağına cihazın nedensel analizini (belki de çubukla vurulduğunda oluşan titreşim mandalı gevşetiyordur;[103]); modelin niyetini (belki yanlışlıkla dokunmuştur ya da sesi duymak istemiştir ya da ne olursa olsun dokunmamı beklemektedir;[104]); ve/veya normatif bağlamı dikkatli bir şekilde değerlendirdikten sonra (bu, grubumun diğer üyeleriyle tamamen aynı şekilde davranmamı gerektiren bir ritüel olabilir mi?;[105]) karar verebilir. Kısa vadeli durumda, gözlemci yalnızca minimal anlamda kopyalayıp kopyalamayacağına "karar verebilir". Geçmiş deneyimlerinden hareketin detaylarını kopyalamanın mutlu sonuçlar doğurduğu durumlar olduğunu öğrenmiş olan gözlemci -oyuncağı alırsınız ve diğerleri size gülümser, başını sallar ve sizi över- bu durumlarda detayları kopyalamaya yönelik varsayılan bir eğilime sahiptir. Değneği kullanan modeli fark ettiği ve hatırladığı sürece ve bağlam, detay kopyalamanın geçmişte mutlu bir sonuç verdiği durumlara benzediği sürece gözlemci kendini değneği kullanırken bulur.[106] İyi sonuçlar bekler ama bunun ötesinde bir gerekçesi yoktur.

İnsanmerkezci proje için aşırı uyarlamanın öngörülü ya da öngörüsüz bilişsel süreçlere bağlı olması çok önemli değildir. Her iki durumda da yüksek doğrulukta sosyal öğrenme ve dolayısıyla kümülatif kültür için potansiyel sağlar. Öngörülü süreçlerin maymuna ya da insana özgü olma olasılığı daha yüksektir ve bu nedenle kümülatif kültürün hominin soyunda genetik evrim tarafından üretilen karmaşık bilişsel donanım parçalarına bağlı olduğu fikrini

---

[98] S. Hoehl, S. Keupp, H. Schleihauf, N. McGuigan, D. Buttelmann & A. Whiten, "Over-imitation": A Review and Appraisal of a Decade of Research", Developmental Review, Sayı: 51, 2019, s. 90-108.

[99] D. E. Lyons, A. G. Young & F. C. Keil, "The Hidden Structure of Overimitation", Proceedings of the National Academy of Sciences, Sayı: 104, 2007, s. 19751-19756.

[100] R. E. Berl & B. S. Hewlett, "Cultural Variation in the Use of Overimitation by the Aka and Ngandu of The Congo Basin", Public Library of Science One, Sayı: 10, 2015, s. e€0120180; M. Nielsen, I. Mushin, K. Tomaselli & A. Whiten, "Where Culture Takes Hold: "Overimitation" and Its Flexible Deployment in Western, Aboriginal, and Bushmen Children", Child Development, Sayı: 85, 2014, s. 2169-2184.

[101] M. Nielsen & K. Tomaselli, "Overimitation in Kalahari Bushman Children and the Origins of Human Cultural Cognition", Psychological Science, Sayı: 21, 2010, s. 729-736.

[102] N. McGuigan, J. Makinson & A. Whiten, "From Over-imitation to Super-copying: Adults Imitate Sausally Irrelevant Aspects of Tool Use with Higher Fidelity than Young Children", British Journal of Psychology, Sayı: 102, 2011, s. 1-18.

[103] D. E. Lyons, A. G. Young & F. C. Keil, a. g. m.

[104] A. K. Gardiner, M. L. Greif & D. F. Bjorklund, "Guided by Intention: Preschoolers' Imitation Reflects Inferences of Causation", Journal of Cognition and Development, Sayı: 12, 2011, s. 355-373.

[105] S. Keupp, T. Behne & H. Rakoczy, "Why Do Children Overimitate? Normativity is Crucial", Journal of Experimental Child Psychology, Sayı: 116, 2013, s. 392-406.

[106] C. Heyes, Cognitive Gadgets: The Cultural Evolution of Thinking.

destekler. Ancak kısa vadeli bilişsel süreçlerdeki küçük, basit değişiklikler -diğerlerinin eylemlerine dikkati ve sosyal ödüllere duyarlılığı artırmak- insanları diğer hayvanlardan daha fazla abartmaya yatkın hale getirebilir ve insan merkezli projenin diğer türlerdeki bu değişiklikleri kümülatif kültüre giden yolda adımlar olarak kaydetmesi hâlâ mümkün olabilir.

Buna karşın, kültürel seçilim projesi için ileri görüşlü ve kısa vadeli süreçler arasındaki fark çok önemlidir. Belirli bir alanda kümülatif kültürün gerekliliklerini öngörülü bilişsel süreçler tarafından karşılandığı ölçüde, nesiller boyunca gelişimin kültürel seçilimden (üçüncü yol) ziyade akıllı tasarımdan (ikinci yol;[107]) kaynaklandığını göstermektedir. Sadece bu özel durumda işe yarayacağı sonucuna vardıklarında -örneğin alet bir değnek, kutu opak, oyuncak hala kutunun içinde, model tanıdık ve mevcut olduğunda- aşırı tahmin yapan aktörler; akıllı ve yenilikçi davranmaya, sonuçta kendileri için işe yaramazsa davranışı değiştirmeye veya bırakmaya hazırdırlar. Öte yandan, varsayılan olarak kopyalayan kısa vadeli aşırı sınırlayıcılar, kültürel seçilim aktörler ve ortamlar arasında ortalama olarak daha etkili olan bir değişkeni keşfederken popülasyonda tutarak davranışın sadık taşıyıcıları olabilirler.

Antroposentrik ve kültürel seçilim projeleri arasındaki kafa karışıklığı, kültür için taklidin önemi konusundaki anlaşmazlığa en az iki şekilde katkıda bulunmaktadır. Birincisi, insan merkezli proje kültürel seçilimin taksonomik olarak nadir sosyal öğrenme biçimlerini gerektirmediği gerçeğini gizlemesidir. İnsanlarda diğer hayvanlardan daha gelişmiş olan taklit, jestlerin ve ritüelistik vücut hareketlerinin kültürel mirası için önemli olabilir ancak uyarıcı geliştirme ve gözlemsel koşullanma gibi taksonomik olarak yaygın sosyal öğrenme türleri[108], birçok değerin (tercihler ve nefretler), araçsal eylemlerin ve yön bulma becerilerinin sosyal aktarımı için muhtemelen yeterlidir.[109] Acı biberin iyi olduğunu ya da kolların kapıları açtığını öğrenmek taklit, öykünme ya da başka herhangi bir süslü sosyal öğrenme türünü gerektirmez. Zihinsel becerileriyle ünlü olmayan güvercinlerde[110] ve Batı Avustralya'daki Shark Körfezi yunuslarında, yavruların annelerinden bilişsel olarak basit bir şekilde öğrendikleri sünger temelli bir yiyecek arama tekniğinin kültürel seçilim yoluyla evrimleştiğine dair işaretlerin bulunduğu Kültür³e dair kanıtlar vardır.[111]

Antroposentrik proje, dikkatleri yakın akrabalarımız olan diğer büyük maymunlara ve insanların özellikle iyi olduğu şeylere odakladığı için kültürel seçilimin nadir veya karmaşık sosyal öğrenme türlerini gerektirmediği gerçeği gizlenmiş ve taklit konusunda kararsızlık yaratılmıştır. İnsanlar müthiş taklitçilerdir ve bu nedenle insanmerkezci proje taklidin kültür için önemli olduğu varsayımını desteklemektedir. Bununla birlikte hem kültürel seçilim hem de insanmerkezci projeyle ilgilenenler, özelliğe bağlı olarak, diğer sosyal öğrenme biçimlerinin kültürel mirasa aracılık etmede taklit kadar etkili olabileceğinin (üstü kapalı da olsa) farkındadır. Kendilerini ilgilendiren iki proje tarafından zıt yönlere çekilen ve bu projelerin nasıl farklılaştığına dair net bir fikirden yoksun olan araştırmacılar, taklidi

---

[107] R. Amundson, "The Trials and Tribulations of Selectionist Explanations", *Issues in Evolutionary Epistemology*, (Eds. K. Hahlweg & C. A. Hooker), NY: State University of New York Press, Albany 1989, s. 413-432; P. Godfrey-Smith, "Darwinism and Cultural Change", Philosophical Transactions of the Royal Society B, Sayı: 367, 2012, s. 2160-2170; N. Shea, "Imitation as An Inheritance System", Philosophical Transactions of the Royal Society B, Sayı: 364, 2009, 2429-2443.

[108] C. Heyes, "Social Learning in Animals: Categories and Mechanisms".

[109] C. Heyes, "Imitation, Culture and Cognition", Animal Behaviour, Sayı: 46, 1993, s. 999-1010.

[110] T. Sasaki & D. Biro, a. g. m.

[111] R. Smolker, A. Richards, R. Connor, J. Mann & P. Berggren, "Sponge Carrying by Dolphins (Delphinidae, Tursiops sp.): A Foraging Specialization Involving Tool Use?", Ethology, Sayı: 103, 1997, s. 454-465; S. Wild, M. Kriitzen, R. W. Rankin, W. J. Hoppitt, L. Gerber & S. J. Allen, "Long-term Decline in Survival and Reproduction of Dolphins Following a Marine Heatwave", Current Biology, Sayı: 29, 2019, R239-R240.

kültürün birçok psikolojik bileşeninden biri olarak, belirtilmemiş bir rolle listeleyerek uzlaşmaktadır.[112]

İkinci olarak, taklidin önemi konusunda en şüpheci olan arkeologlar ve antropologlar, ağırlıklı olarak insan merkezli projeye ve belirli becerilerin, normların ve sembolik yapıların insan topluluklarında nasıl sürdürüldüğüne odaklanmaktadır. Taş yontma örneğinde olduğu gibi[113] bu becerilerin geliştirilmesinin yıllar aldığına dair kanıtlar ortaya çıktığında ya da sembolik yapıların gelişimi için dile ihtiyaç duyulduğu açık olduğunda (örneğin hikâyeler;[114]), çoğu kişi anlaşılır bir şekilde taklidin önemini azaltma eğilimindedir. Onların amaçları için taklit gerçekten önemli değildir. Buna karşılık hayvanlarda sosyal öğrenme üzerine çalışan bazı biyolog ve psikologlar yalnızca insan merkezli projeyle değil, aynı zamanda kültürel seçilim projesiyle de ilgilenmektedir. Onlar için taklit, kültürel alanda genetik kopyalamanın makul bir benzeri -ve üzerinde çalıştıkları nispeten basit, sembolik olmayan davranışları edinmenin potansiyel bir yolu- olduğu için en azından bir dereceye kadar önemini korumaktadır.

7. Meyveler ve Tohumlar

Bu iki sorun çözülseydi ne bulacaktık? Eğer taklit ve öykünmede ne ve ne kadar ayrıştırılsaydı ve antroposentrik ve kültürel seçilim projeleri artık birbirine karıştırılmasaydı, taklit ve kültür arasındaki ilişki hakkında ne keşfederdik? Bence taklidin kültür, kültürün de taklit için önemli olduğunu bulurduk.

Taklidin kültüre ne kazandırdığını "Taklide Karşı Öykünme" başlıklı 5. bölümde zaten irdelemiştim. Orada beden hareketlerinin topografyasını (son noktalar ve/veya diziler) kopyalamanın, alet yapımı ve alet kullanımı gibi araçsal becerilerin gruba özgü olmasına (Kültür^2) ve geliştirilmesine (Kültür^3) çok az katkıda bulunabileceğini ancak jestsel becerilerin
-nesnesiz, iletişimsel ve ritüelistik beden hareketleri- kültürel miras (Kültür^2 ve Kültür^3) için çok önemli olduğunu savunmuştum. Meseleyi genelleştirirsek: Görev analizi, dar tanımıyla taklidin teknolojinin kültürel mirası için iyi bir aday olmadığını ve jestlerin kültürel mirası için vazgeçilmez olduğunu göstermektedir. Başarılı ve başarısız araçlar arasındaki fark, vücut hareketlerinde değil, nesnelerin topografyasında yatmaktadır. Bir taş yontucusu bir el baltası üretirken bir sonraki vuruşun taş çekirdeğinden bir parçayı koparıp bıçağı daha keskin hale getirmesi ya da çekirdeği parçalayarak tüm projeyi yok etmesi, çekici kullanmak için kullanılan vücut hareketlerine değil, çekiç taşının çekirdeğe çarptığı yere, kuvvete ve yöne bağlıdır.

Çekiç ile çekirdek arasındaki doğru etkileşimi bazı vücut hareketleriyle elde etmek diğerlerinden daha kolaydır (örneğin, çekiç tüm el ile tutulduğunda) ancak bu, acemi bir kişi için kendi deneyimleri yoluyla hızla anlaşılacaktır. Buna karşılık, başarılı ve başarısız hareketler arasındaki fark, büyük ölçüde vücudun bazı bölümlerinin birbirine göre nasıl hareket ettiğine bağlıdır. Kaşlarımı kaldırmak yerine indirirsem şaşkınlıktan ziyade şüphe ifade etmiş olurum; işaret parmağı ve başparmağın uçları bir araya gelmedikçe "tamam" işareti anlamsızdır; vücudun üst kısmını sallamak, ancak omuzlar dönüşümlü olarak ileri ve geri hareket ederse "sallanmak" anlamına gelir. Sonuç olarak taklidin iletişimsel ve ritüelistik davranışların (gruplar içinde iş birliği üzerinde güçlü bir etkiye sahip olduğu bilinen davranışlar) kültürel mirasında önemli bir rol oynaması muhtemeldir.[115]

---

[112] L. G. Dean, G. L. Vale, K. N. Laland, E. Flynn & R. L. Kendal, "Human Cumulative Culture: A Comparative Perspective", Biological Reviews, Sayı: 89, 2014, s. 284-301; Whiten, a. g. m.
[113] D. Stout & E. E. Hecht, a. g. m.; D. Stout & N. Khreisheh, a. g. m.
[114] A. Acerbi, M. Charbonneau, H. Miton & T. Scott-Phillips, a. g. m.
[115] R. E. Watson-Jones, & C. H. Legare, "The Social Functions of Group Rituals", Current Directions in Psychological Science, Sayı: 25, 2016, s. 42-46.

Şimdi ters ilişkiye, yani kültürün taklit için bilişsel kapasite oluşturmaktaki rolüne dönelim. Kültürel seçilim projesi, bir dizi karmaşık bilişsel sürecin kültürün tohumlarından ziyade meyveleri olduğu ihtimalini gündeme getirmektedir.

Geçmişte insan merkezli projenin etkisi altında Kültür² ve Kültür³ün karmaşık öngörülü bilişsel süreçlere dayalı sosyal öğrenmeyi -yalnızca vücut hareketlerinin topografyasını kopyalama kapasitesi (taklit) değil, aynı zamanda modellerin niyetlerini anlamak ("zihin okuma", "zihin teorisi" veya "paylaşılan niyet") ve bir modeli diğerine kopyalamanın ("sosyal öğrenme stratejileri") artılarını ve eksilerini tartma yeteneği- gerektirdiği yaygın bir şekilde varsayılmıştı. Başka bir deyişle, karmaşık bilişsel süreçlerin kültürün tohumları olduğu ve genetik miras yoluyla bir soyda evrimleştikten sonra, davranışta önemli bölgesel farklılıklar (Kültür²) ve sosyal olarak öğrenilen özelliklerin nesiller boyunca geliştirilmesi (Kültür³) potansiyeli olduğu varsayılmıştır. Kültürel seçilim projesi bunun böyle olması gerekmediğini açıkça ortaya koymaktadır. Kültürel seçilim, karmaşık biliş olmadan da Kültür² ve Kültür³ üretebilir. Kültürel seçilim yoluyla adaptasyon, genetik seçilim yoluyla adaptasyon gibi yavruların ebeveynlerine benzemesini ve daha etkili varyantların daha az etkili varyantlardan daha sık kopyalanma eğilimini gerektirir ancak bu koşulların karmaşık sosyal öğrenme biçimleri yoluyla karşılanmasını gerektirmez.[116]

Eğer taklit ve diğer karmaşık bilişsel süreçler kültürün tohumları değilse, insanların hem zeki hem de kültürle dolu olması sadece bir tesadüf müdür? Taklit, zihin teorisi ve diğer karmaşık bilişsel süreçlere yönelik kapasitelerimizin, olağanüstü çeşitliliğimiz (Kültür²) ve sosyal olarak öğrenilmiş davranışları nesiller boyunca geliştirme eğilimimiz (Kültür³) ile hiçbir ilgisi yok mudur? Bu pek olası görünmüyor ancak bulmacaya alternatif bir çözüm ortaya çıkıyor: Taklit, zihin teorisi ve diğer karmaşık bilişsel süreçlerin çocukluktaki gelişimi üzerine yapılan son araştırmalar; tıpkı inançlar, tercihler, teknolojiler ve sosyal gelenekler gibi bu bilişsel süreçlerin de kültürün ürünleri olduğunu, kültürel seçilimin tohumlarından ziyade meyveleri olduğunu göstermektedir.[117]

Kültürün taklit ürettiğine dair kanıtlar, taklidin çağrışımsal dizi öğrenme (ASL veya "bilişsel araç") teorisini test eden çalışmalardan gelmektedir.[118] Bu teori, "görülen ama hissedilmeyen"in "hissedilen ama görülmeyen"e nasıl dönüştürüldüğüne[119]; taklit için karşılıklılık sorununun nasıl çözüldüğüne dair mekanik bir açıklama sunmaktadır. Bu teoriye göre biz insanlar; içimizde karmaşık, genetik olarak miras alınmış bilişsel süreçlere sahip olduğumuz için değil, dışımızda karmaşık sosyal kaynaklara sahip olduğumuz için müthiş taklitçileriz. ASL teorisine göre, taklitçilerin kendi eylemlerinin üçüncü bir tarafın bakış açısından modelin eylemine benzeyip benzemediğini bilmelerine gerek yoktur. Aktörler, görülen ve hissedilen eylemler arasındaki benzerliği hesaplamak yerine gözlemlenen ve gerçekleştirilen eylemler arasındaki ikili ilişkileri öğrenirler (Şekil 1).

Bir aktör aynı eylemi görme ve yapma konusunda zamansal olarak ilişkili bir deneyim edindiğinde (örneğin, kendi omzunu öne doğru hareket ettirirken bir omzun öne doğru hareket ettiğini gördüğünde), temel öğrenme mekanizmaları duyusal bir temsili bu eylemin motor temsiline bağlar; iki temsil "eşleşen bir dikey ilişkilendirmeye" girer (bazen ayna nöronlarda kodlanır,[120]). Dikey bir ilişkilendirme gerçekleştiğinde, eylemin görülmesi motor

---

[116] J. Birch & C. Heyes, "The Cultural Evolution of Cultural Evolution", Philosophical Transactions of the Royal Society B, Sayı: 376, 2021, 20200051.

[117] C. Heyes, a. g. e.; C. Heyes & E. D. Ray, a.g. m.

[118] C. Catmur, V. Walsh & C. Heyes, "Associative Sequence Learning: The Role of Experience in the Development of Imitation and the Mirror System", Philosophical Transactions of the Royal Society B, Sayı: 364, 2009, 2369-2380; R. Cook, G. Bird, C. Catmur, C. Press & C. Heyes, "Mirror Neurons: From Origin to Function", Behavioral and Brain Sciences, Sayı: 37, 2014, 177-192; C. Heyes &E. D. Ray, a.g. m.

[119] A. N. Meltzoff, & M. K. Moore, a. g. m.

[120] C. Catmur, V. Walsh & C. Heyes, a. g. m.; C. Heyes & C. Catmur, "What Happened to Mirror Neurons?", *Perspectives on Psychological Science*, 2021, https:// doi.org/10.1177/1745691621990638.

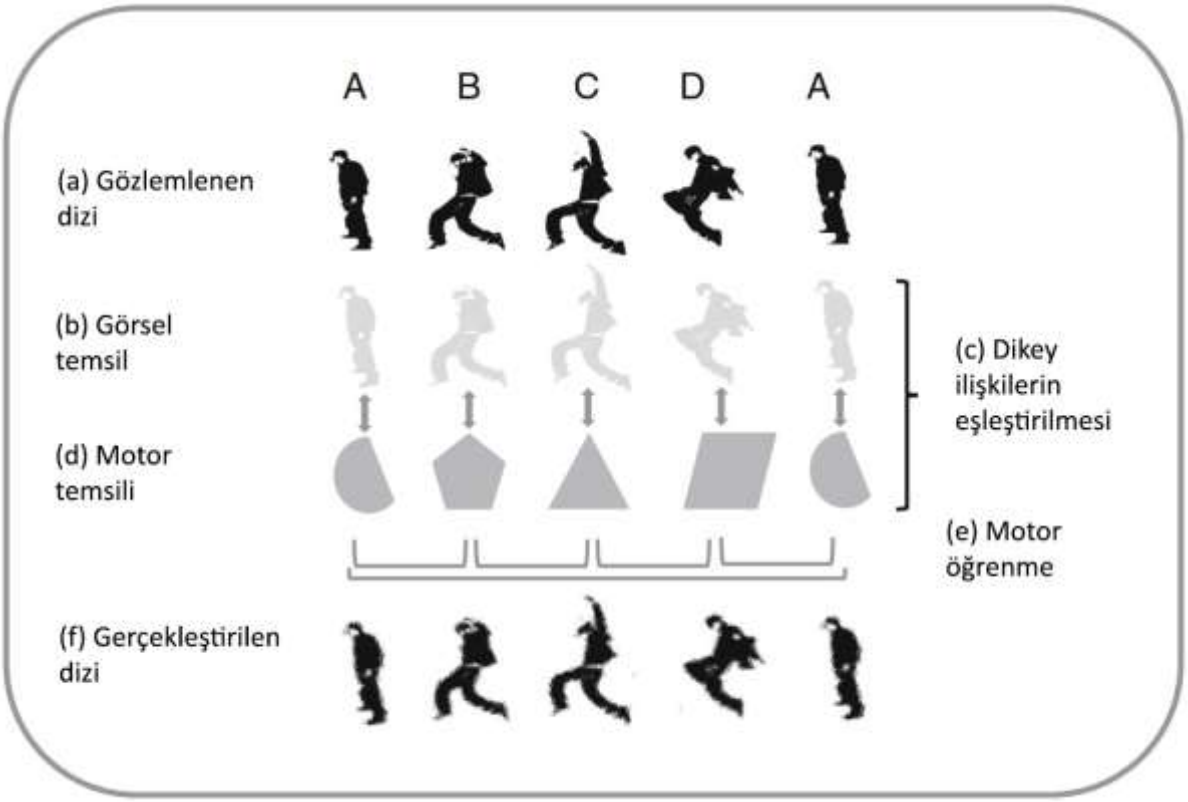
temsili harekete geçirerek eylemin taklit edilmesini sağlar. Ancak dikey ilişkilendirmeler yalnızca tanıdık eylemlerin taklit edilmesini sağlamaz (bazen "taklit" veya "tepki kolaylaştırma" olarak da adlandırılır). Geniş bir dikey çağrışım kümesi oluştuğunda, bunlar yeni eylemlerin taklit edilmesini sağlayan bir kelime dağarcığı görevi görür (bazen "taklit öğrenme" olarak da adlandırılır). Yeni bir eylem dizisi gözlemlendiğinde, motor temsiller eylem bileşenlerinin algılanma sırasına göre etkinleştirilir. Örneğin, sallanma durumunda gözlemci şunları görür: sol omuz ileri, sol omuz geri, sağ omuz ileri, sağ omuz geri. Bu motor temsillerin art arda aktivasyonu, gözlemcinin yeni hareket dizisini sanki kendi vücudunu hareket ettirerek pratik yapıyormuş gibi öğrenmesini sağlar. İçeride, eşleşen dikey ilişkilerin öğrenilmesi, yalnızca çok çeşitli omurgalı ve omurgasız türlerinde Pavlovian koşullanmayı üreten ilişkisel öğrenmenin temel mekanizmalarını gerektirir. Dışarıda ise, zengin bir ilişkili sensorimotor (duyu-motor) deneyimi sağlamak için karmaşık bir sosyal ortam gerekir. Örneğin görme ve yapma ile ilişkili deneyim; optik aynalar, eylem sözcükleri, eşzamanlı eylem içeren ritüel uygulamalar ve yetişkinleri, bebek ve çocukları taklit etmeye teşvik eden çocuk yetiştirme uygulamaları ile sağlanır.

ASL teorisi son 20 yılda yetişkinler, çocuklar ve insan olmayan hayvanlarla yapılan deneylerde davranışsal ve sinirsel ölçümler kullanılarak test edilmiştir.[121] Sonuçlar, insan olmayan maymunların ve köpeklerin "benim yaptığımı yap" prosedürü kullanılarak taklit etmek üzere eğitilebildiği ve insanlar tarafından yetiştirilen hayvanların -maymunlar, köpekler ve papağanlar- üstün taklitçiler olduğu yönündeki kanıtlarla tutarlıdır. ASL teorisine göre eğitim, eşleşen dikey ilişkilendirmeler kurarak çalışır ve insan olmayan hayvanların "kültürlenmesinin" aktif bileşeni, insan çocuklarında taklidi teşvik eden davranış ve sosyal uygulamalara maruz kalmaktır. Teori, insan çocuklarının yüz ifadelerini ve tüm vücut hareketlerini taklit etmeden önce sesleri, el hareketlerini ve ses çıkaran eylemleri (örneğin eli masaya vurmak) taklit ettiklerine dair kanıtlarla da desteklenmektedir. Kendi kendini gözlemleme (örneğin, kendi eylemlerini dinleme ya da hareket halindeki kendi elini izleme) birincisi için dikey ilişkilendirmeler oluşturmak adına yeterlidir ancak ikincisi için yeterli değildir.[122] En çarpıcı olanı, alet teorisinin taklit etme eğiliminin ve ayna nöronların özelliklerinin yeni duyu-motor deneyimle dönüştürülebileceğini gösteren deneylerle test edilmiş ve doğrulanmış olmasıdır.

---

[121] C. Catmur, V. Walsh & C. Heyes, a. g. m.; R. Cook, G. Bird, C. Catmur, C. Press & C. Heyes, a. g. m.

[122] E. Ray & C. Heyes, "Imitation in Infancy: The Wealth of the Stimulus", Developmental Science, Sayı: 14, 2011, s. 92-105.



ŞEKİL1 Taklidin çağrışımsal dizi öğrenme (veya "bilişsel aygıt") modeli. (a) Aktör yeni bir eylem dizisi gözlemler. Her bir bileşeni daha önce gerçekleştirmiştir ancak bu dizinin bir parçası değildir. (b) Her bir bileşenin gözlemlenmesi, temsilcinin bilişsel sisteminde görsel bir temsili etkinleştirir. A-B-C-D-A görsel temsillerinin birbirini takip eden aktivasyonu, algısal dizi öğrenimi ile sonuçlanır. Kendi başına, algısal dizi öğrenimi aktörün gelecekte diziyi tanımasını sağlar ancak yeniden üretmesini sağlamaz. (c) Yeni eylem dizisini gözlemlemeden önce, aktör her bir eylem bileşeni için eşleşen bir dikey ilişki öğrenmiştir. Örneğin, dans eğitiminde yaygın olduğu gibi, bir bileşeni gerçekleştirirken aynaya bakmış ya da bir müzik ritminde aynı şeyi yapan diğerlerini gözlemlerken tekrarlanan bir bileşeni gerçekleştirmiş olabilir. (d) Dikey ilişkilendirme eylemi sayesinde her bir görsel temsil bir motor temsili harekete geçirir. Eşleşen bir dikey ilişkilendirmenin görsel ve motor kısımları benzer içeriğe sahiptir, örneğin her ikisi de C bileşenini temsil eder, ancak bu içerik farklı şekillerde kodlanır, burada resimsel (görsel) ve geometrik (motor) şekiller kullanılarak gösterilmiştir. (e) Motor temsillerin art arda etkinleştirilmesi, bilişsel sistemin eylem dizisini sanki aktör pratik yapıyormuş, yani diziyi kendisi gerçekleştiriyormuş gibi öğrenmesini sağlar. (f) Motor temsillerin art arda etkinleştirilmesi aynı zamanda aktörün gözlemlenen eylem dizisini yeniden üretmesini yani taklit etmesini mümkün kılar ancak zorunlu değildir. Aslına uygunluk; gözlemlenen diziye gösterilen ilgiye, motor koordinasyondaki bireysel farklılıklara, gözlemcinin tüm bileşenler için dikey bir ilişkiye sahip olup olmamasına ve her bir dikey ilişkide görsel ve motor temsiller arasındaki eşleşmenin kesinliğine göre değişir. Örneğin, B ve C yeni diziyi gözlemlemeden önce farklı görsel ve/veya motor temsiller değilse hassasiyet düşük olacaktır.

Örneğin işaret parmağı hareketinin pasif gözlemi, normalde gözlemcinin elindeki işaret parmağı kaslarını aktive eder. Bununla birlikte, insanların işaret parmağı hareketlerine küçük parmak hareketleriyle karşılık verdiği eğitimden sonra, işaret parmağı hareketinin

gözlemlenmesi işaret parmağı kaslarına göre küçük parmakta daha fazla aktivite üretir.[123] Taklit, sensorimotor öğrenme ile karşı taklide dönüştürülür. Yetişkinleri, çocukları ve insan olmayan hayvanları kapsayan araştırmalarla tutarlı olmasına rağmen, ASL taklit teorisi, yeni doğan maymunların ve yeni doğan insanların bir dizi yüz ve el hareketini kopyalayabildiğine dair raporlarla çelişmektedir. Eğer yenidoğanlar bunu yapabiliyorsa bu, taklit kapasitesinin bir meyveden ziyade bir tohum olduğunu, kültürel olarak miras alınmaktan ziyade genetik olarak aktarıldığını gösterir. Bununla birlikte yenidoğan taklidi, 1970'lerde insanlarda ilk kez rapor edildiğinden beri tartışmalıdır[124] ve Brisbane'de Virginia Slaughter liderliğindeki bir grup tarafından yapılan son çalışmalar, bunun güvenilir bir fenomen olmadığına dair ikna edici kanıtlar sunmaktadır (Slaughter, 2021). Yeni ve önemli olduğu için bu çalışmayı biraz ayrıntılı olarak özetleyeceğim. Bildiğim kadarıyla yenidoğan taklidinin varsayılan kanıtı, taklidin kültür için genetik olarak miras alınan bir "tohum" olduğunun tek kanıtıdır.

İlk olarak maymunlar: Bir araştırma grubuna ait 10 çalışma, yenidoğan maymunlarda taklidin varlığına dair kanıtlar sunduğunu iddia etmiştir.[125] Bu çalışmalar hem meraklılar hem de şüpheciler tarafından yenidoğanlarda taklidi tespit etmek için gerekli olduğu kabul edilen iki eylemli veya çapraz hedefli prosedürleri kullanmamıştır.[126] Örneğin, dil çıkarma ve dudak şapırdatma taklitlerini test ederken bu davranışları birbirleri için kontrol olarak kullanmamışlardır. Sadece dil çıkarma hareketini gözlemleyen bebeklerde dudak şapırdatmaya kıyasla daha yüksek bir dil çıkarma sıklığı ve sadece dudak şapırdatmayı gözlemleyen bebeklerde dil çıkarmaya kıyasla daha yüksek bir dudak şapırdatma sıklığı aramak yerine örneğin, dil çıkarmayı gözlemlendikten sonra dönen bir disk gözlemlenmesi sonrası daha yüksek bir dil çıkarma sıklığı rapor etmişlerdir. Bu tür bir etki, dil çıkarmanın taklit edilmesinden değil, biyolojik olmayan, asosyal bir uyarıcıdan ziyade biyolojik, sosyal bir uyarıcının her türden daha fazla davranış ortaya çıkarmasından kaynaklanıyor olabilir. Brisbane grubunun bir üyesi, diğer birkaç sorunun yanı sıra bu soruna da işaret ederek (örneğin, düzeltme yapılmadan yapılan çoklu istatistiksel karşılaştırmalar), 10 yenidoğan maymun çalışmasının tüm külliyatından elde edilen verileri yeniden analiz etmiştir. Çapraz hedef metodolojisini uygulayan yeniden analiz, yenidoğan maymunlarda taklitle ilgili hiçbir kanıt bulamamıştır.[127]

Brisbane grubunun insan yenidoğanlarla yaptığı çalışma da aynı yöne işaret etmektedir. Oostenbroek ve arkadaşları[128] daha önce benzeri görülmemiş güce sahip bir çalışmada 100'den fazla bebeği 1, 3, 6 ve 9 haftalıkken çok çeşitli hedefleri içeren bir çapraz hedef prosedüründe boylamsal olarak test etmiştir. Bebekler 11 hareket uyaranını (dokuz hareketin her birini gerçekleştiren bir yetişkin ve iki nesne hareketi) gözlemlerken dokuz hedef eylemin (dil çıkarma, ağız açma, mutlu ifadeler, üzgün ifadeler, işaret parmağını gösterme, kavrama, MMM sesi, EEE sesi, dil şıklama) frekanslarını kaydetmişlerdir. Çalışmanın sonuçları tamamen olumsuzdur: Hiçbir durumda bebekler bir hedef eylemi, aynı

---

[123] C. Catmur, R. B. Mars, M. F. Rushworth & C. Heyes,. "Making Mirrors: Premotor Cortex Stimulation Enhances Mirror and Counter-mirror Motor Facilitation", Journal of Cognitive Neuroscience, Sayı: 23, 2011, s. 2352-2362; C. Catmur, V. Walsh & C. Heyes, "Sensorimotor Learning Configures the Human Mirror Syste", Current Biology, Sayı: 17, 2007, 1527-1531.

[124] A. N. Meltzoff, & M. K. Moore, "Imitation of Facial and Manual Gestures by Human Neonates".

[125] Örneğin P. F. Ferrari, E. Visalberghi, A. Paukner, L. Fogassi, A. Ruggiero & S. J. Suomi, "Neonatal Imitation in Rhesus Macaques", Public Library of Science, Biology, Sayı: 4, 2006, e302; L. J. Wooddell, E. A. Simpson, A. M. Murphy, A. M. Dettmer & A. Paukner, "Interindividual Differences in Neonatal Sociality and Emotionality Predict Juvenile Social Status in Rhesus Monkeys", Developmental Science, Sayı: 22, 2019, €12749.

[126] Örneğin A. N. Meltzoff, & M. K. Moore, a. g. m.; E. Ray & C. Heyes, a. g. m.

[127] J. Redshaw, Re-analysis of Data Reveals no Evidence for Neonatal Imitation in Rhesus Macaques", Biology Letters, Sayı: 15, 2019, s. 20190342.

[128] J. Oostenbroek, J. Redshaw, J. Davis, S. Kennedy-Costantini, M. Nielsen, V. Slaughter & T. Suddendorf, "Re-evaluating the Neonatal Imitation Hypothesis", Developmental Science, Sayı: 22, 2018, e12720.

eylemi gözlemlerken, alternatif eylemleri gözlemlerken olduğundan daha sık tutarlı bir şekilde gerçekleştirmemiştir. Bu çalışmadaki verileri daha liberal bir istatistiksel yöntem kullanarak yeniden analiz eden Meltzoff ve arkadaşları[129], dokuz hedef eylemden biri olan dil çıkarma için taklit kanıtı bulmuştur. Yenidoğan taklit verilerinin diğer incelemeleri ve meta-analizleriyle tutarlı olsa da[130], bu sonuç yenidoğanların bir dizi eylemi gönüllü olarak taklit edebildiği yönündeki tarihsel iddiayı desteklememektedir.[131]

Yenidoğan taklidi bulma konusundaki önceki başarısızlıklar metodolojik faktörlere (örneğin, uygunsuz bir modelin kullanılmasına, yetersiz yanıt aralığına veya optimalin altında istatistiksel prosedürlere) atfedilmiştir. Brisbane grubu tarafından 1977'ye kadar uzanan ve 336 etki büyüklüğünü kapsayan yenidoğan taklit araştırmasının yakın tarihli bir meta-analizi, daha önce kopyalama başarısızlığının nedenleri olarak belirtilen 13 metodolojik faktörün yönlendirici bir etkisini aramış ve bulamamıştır.[132] Bununla birlikte, meta-analiz "araştırmacı bağlantısının" yönlendirici bir etkisini bulmuştur; az sayıda laboratuvarın büyük pozitif etkiler bulma olasılığı diğerlerine göre daha yüksektir. Ayrıca, tüm veri setinde standart hata ile etki büyüklüğü arasında yayın yanlılığına işaret eden bir ilişki vardır; yani daha küçük çalışmaların yapıldığını, yenidoğan taklidine dair hiçbir kanıt bulamadığını ve yayınlanmadığını düşündürmektedir.

Yetişkinler, çocuklar ve insan olmayan hayvanlardan elde edilen ve ASL modelini destekleyen verilerle birlikte Brisbane çalışmaları, yeni doğanların taklit etmediğini ve ASL modeline uygun olarak taklit kapasitesinin ilişkili sensorimotor deneyim yoluyla inşa edildiğini öne sürmektedir. Bu deneyimin çoğu diğer aktörlerle ve ayna gibi nesnelerle etkileşimden kaynaklandığından, bu durum Kültür²nin yani gruba özgü ritüel ve çocuk yetiştirme uygulamalarının taklit gelişimi için son derece önemli olduğunu ve taklidin Kültür³ün yani kültürel grup seçilimi yoluyla ardışık gelişimin bir ürünü olabileceğini ima etmektedir.[133]

8. Sonuç

Taklit azaldı ve kültür genişledi. Taklit sosyal öğrenmeyle ve kültür de sosyal olarak öğrenilmiş davranışla eş tutulduğunda, taklidin kültür için önemi tanım gereği garanti altına alınmış oluyordu. Artık taklit, vücut hareketlerinin topografyasının kopyalanması olarak anlaşıldığından ve odak noktası kümülatif kültür (Kültür³) olduğundan, taklit ve kültür arasındaki ilişki tartışmalıdır. Farklı araştırmacılar taklidin çok önemli olduğunu, birçok bileşenden biri olduğunu ya da Kültür² ve Kültür³e sadece önemsiz bir şekilde dahil olduğunu öne sürmektedir. Bu anlaşmazlığın büyük bir kısmının taklit ve öykünme ile insanmerkezci projeler ve kültürel seçilim projeleri arasındaki kavramsal karışıklıklardan kaynaklandığını ileri sürdüm. Bu karışıklıklar giderildiğinde yetişkinlerden, çocuklardan ve insan dışı hayvanlardan elde edilen kanıtlar, taklidin kültüre iletişimsel ve ritüelistik eylemler için (ama teknolojik beceriler için değil) bir kalıtım mekanizması sağladığını göstermektedir. Buna karşılık, kültürel olarak miras alınan ritüeller, eserler ve çocuk yetiştirme pratikleri insanlara taklit etme kapasitesi kazandırmaktadır.

---

[129] Ayrıca bk. J. Oostenbroek, J. Redshaw, J. Davis, S. Kennedy-Costantini, M. Nielsen, V. Slaughter & T. Suddendorf, a. g. m.

[130] Örneğin M. Anisfeld, G. Turkewitz, S. A. Rose, F. R. Rosenberg, F. J. Sheiber, D. A. Couturier-Fagan & I. Sommer, "No Compelling Evidence that Newborns Imitate Oral Gestures", Infancy, Sayı: 2, 2001, s. 111-122; S. S. Jones, "Exploration or Imitation? The Effect of Music on 4-week-old Infants' Tongue Protrusions", Infant Behavior and Development, Sayı: 29, 2006, 126-130; E. Ray & C. Heyes, a. g. m.

[131] A. N. Meltzoff, & M. K. Moore, a. g. m.

[132] J. Davis, J. Redshaw, T. Suddendorf, M. Nielsen, S. Kennedy-Costantini, J. Oostenbroek & V. Slaughter, "Does Neonatal imitation Exist? Insights from a Meta-analysis of 336 Effect Sizes", Perspectives on Psychological Science, 2021, 1-25.

[133] Heyes, a. g. m.

Teşekkür

Hazırlık aşamasında bu makalenin bazı bölümleri hakkında yorum yapan birkaç zeki ve nazik meslektaşıma teşekkür ederim: Tim Lewens, Kim Sterelny, Dietrich Stout ve Alex Thornton. Bu makale yaklaşık 30 yıl önce "Animal Behavior" dergisinde yayınladığım "Imitation, Culture and Cognition" (Taklit, Kültür ve Biliş) konulu makalemin devamı niteliğindedir. Bu konulara ilgi duymamı sağlayan Henry Plotkin ve Bennett Galef'e minnettarlığımı sürdürüyorum.

Kaynaklar

ACERBI, A., Charbonneau, M., Miton, H. & Scott-Phillips, T., "Cultural Stability Without Copyin", Worldwide Universities Network, 2019, https://doi.org/10.31219/osf.io/vjcq3.

AMUNDSON, R., "The Trials and Tribulations of Selectionist Explanations", Issues in Evolutionary Epistemology, (Eds. K. Hahlweg & C. A. Hooker), NY: State University of New York Press, Albany 1989, s. 413-432.

ANISFELD, M., Turkewitz, G., Rose, S. A., Rosenberg, F. R., Sheiber, F. J., Couturier-Fagan, D. A. & Sommer, I., "No Compelling Evidence that Newborns Imitate Oral Gestures", Infancy, Sayı: 2, 2001, s. 111-122.

APLIN, L., "Understanding the Multiple Factors Governing Social Learning and the Diffusion of Innovations", Current Opinion in Behavioral Sciences, Sayı: 12, 2016, s. 59-65.

APLIN, L. M., "Culture and Cultural Evolution in Birds: A Review of the Evidence", Animal Behaviour, Sayı: 147, 2019, s. 179-187.

BALDWİN, M., Mental Development in the Child and the Race. Macmillan, New York 1895.

BANDINI, E., Motes-Rodrigo, A., Steele, M. P., Rutz, C. & Tennie, C., "Examining the Mechanisms Underlying the Acquisition of Animal Tool Behaviour", Biology Letters, Sayı: 16, 2020, 20200122.

BERL, R. E. & Hewlett, B. S., "Cultural Variation in the Use of Overimitation by the Aka and Ngandu of The Congo Basin", Public Library of Science One, Sayı: 10, 2015, s. e€0120180.

BIRCH, J. & Heyes, C., "The Cultural Evolution of Cultural Evolution", Philosophical Transactions of the Royal Society B, Sayı: 376, 2021, 20200051.

BOYD, R. & Richerson, P. J., "Why Culture is Common, But Cultural Evolution is Rare", Proceedings of the British Academy, Sayı: 88, 1996, s. 77-93.

BOYD, R. & Richerson, P. J., Culture and the Evolutionary Process, IL: University of Chicago Press, Chicago 1988.

BURROW, C., Imitating authors: Plato to futurity, Oxford University Press, Oxford 2019.

BUSKELL, A., "Cumulative Culture and Complex Cultural Traditions", *Mind & Language*, 2020, s. 1-20; D. Stout, "What is "Cumulative" Evolution?", *Current Anthropology*, (yakınca çıkacak).

BYRNE, R. W. & Russon, A. E., "Learning by Imitation: A Hierarchical Approach", Behavioral and Brain Sciences, Sayı: 21, 1998, s. 667-684.

CALDWELL, C. A. & Millen, A. E., "Experimental Models for Testing Hypotheses About Cumulative Cultural Evolution", Evolution and Human Behavior, Sayı: 29, 2008, s. 165-171; CALDWELL, C. A. & Millen, A. E., "Social Learning Mechanisms and Cumulative Cultural Evolution: Is Imitation Necessary?", Psychological Science, Sayı: 20, 2009, s. 1478-1483.

CALDWELL, C. A., Schillinger, K., Evans, C. L. & Hopper, L. M., "End State Copying by Humans (Homo Sapiens): Implications for a Comparative Perspective on Cumulative Culture", Journal of Comparative Psychology, Sayı: 126, 2012, s. 161-169.

CAMPBELL, D. T., "Evolutionary Epistemology", The Philosophy of Karl Popper, (Ed. P. A. Schilpp), IL: Open Court, La Salle, 1974, s. 412-463.

CASTRO, C. A. & LARSEN, T., "Primacy and Recency Effects in Nonhuman Primates", Journal of Experimental Psychology: Animal Behavior Processes, Sayı: 18, 1992, s. 335.

CATMUR, C., Mars, R. B., Rushworth, M. F. & Heyes, C., "Making Mirrors: Premotor Cortex Stimulation Enhances Mirror and Counter-mirror Motor Facilitation", Journal of Cognitive Neuroscience, Sayı: 23, 2011, s. 2352-2362.

CATMUR, C., Walsh, V. & Heyes, C., "Associative Sequence Learning: The Role of Experience in the Development of Imitation and the Mirror System", Philosophical Transactions of the Royal Society B, Sayı: 364, 2009, 2369-2380.

CATMUR, C., Walsh, V. & Heyes, C., "Sensorimotor Learning Configures the Human Mirror Syste", Current Biology, Sayı: 17, 2007, 1527-1531.

CHARBONNEAU, M. & Bourrat, P., "Fidelity and the Grain Problem in Cultural Evolution", Synthese, 2021, 1-22.

CLARKE, E. & Heyes, C., "The Swashbuckling Anthropologist: Henrich on the Secret of Our Success", Biology and Philosophy, Sayı: 32, 2017, s. 289-305.

COOK, R., Bird, G., Catmur, C., Press, C. & Heyes, C., "Mirror Neurons: From Origin to Function", Behavioral and Brain Sciences, Sayı: 37, 2014, 177-192.

CUSTANCE, D. M., Bard, K. A. & Whiten, A., "Can Young Chimpanzees (Pan Troglodytes) Imitate Arbitrary Actions?" Hayes and Hayes (1952) Revisited, Behaviour, Sayı: 132, 1995, s. 837-859.

DAVIS, J., Redshaw, J., Suddendorf, T., Nielsen, M., Kennedy-Costantini, S., Oostenbroek, J. & Slaughter, V., "Does Neonatal imitation Exist? Insights from a Meta-analysis of 336 Effect Sizes", Perspectives on Psychological Science, 2021, s. 1-25.

DAWKINS, R., The Selfish Gene, Oxford University Press, Oxford 1976.

DEAN, L. G., G. L. Vale, K. N. Laland, E. Flynn & R. L. Kendal, "Human Cumulative Culture: A Comparative Perspective", Biological Reviews, Sayı: 89, 2014, s. 284-301.

DEAN, L. G., Vale, G. L., Laland, K. N., Flynn, E. & Kendal, R. L., "Human Cumulative Culture: A Comparative Perspective", Biological Reviews, Sayı: 89, 2014, s. 284-301.

DENNETT, D., "Darwin's 'Strange Inversion of Reasoning'", Proceedings of the National Academy of Sciences, Cilt: 106, Sayı: S1, 2009, s. 10061-10065.

ELLWOOD, C. A., "The Theory of Imitation in Social Psychology", American Journal of Sociology, Sayı: 6, 1901, s. 721-741.

FERRARI, P. F., Visalberghi, E., Paukner, A., Fogassi, L., Ruggiero, A. & Suomi, S. J., "Neonatal Imitation in Rhesus Macaques", Public Library of Science, Biology, Sayı: 4, 2006, e302.

FLYNN, E. & Whiten, A., "Dissecting Children's Observational Learning of Complex Actions Through Selective Video Displays", Journal of Experimental Child Psychology, Sayı: 116, 2013, s. 247-263.

FUGAZZA, C., & Miklési, A., "Deferred imitation and Declarative Memory in Domestic Dogs", *Animal Cognition*, Sayı: 17, 2014, s. 237-247.

GALEF, B. G., "Social Transmission of Acquired Behavior: A Discussion of Tradition and Social Learning in Vertebrates", Advances in the Study of Behavior, Sayı: 6, 1976, s. 77-100.

GALEF, B. G., "Social Transmission of Acquired Behavior: A Discussion of Tradition and Social Learning in Vertebrates", Advances in the Study of Behavior, Sayı: 6, 1976, s. 77-100.

GARDINER, A. K., Greif, M. L. & Bjorklund, D. F., "Guided by Intention: Preschoolers' Imitation Reflects Inferences of Causation", Journal of Cognition and Development, Sayı: 12, 2011, s. 355-373.

GODFREY-SMITH, P., "Darwinism and Cultural Change", Philosophical Transactions of the Royal Society B, Sayı: 367, 2012, s. 2160-2170.

HEWLETT, B. S., Fouts, H. N., Boyette, A. H. & Hewlett, B. L., "Social Learning Among Congo Basin Hunter-gatherers", Philosophical Transactions of the Royal Society B, Sayı: 366, 2011, s. 1168-1178.

HEYES, C. & Catmur, C., "What Happened to Mirror Neurons?", Perspectives on Psychological Science, 2021, https:// doi.org/10.1177/1745691621990638.

HEYES, C. & Ray, E. D., "What is the Significance of Imitation in Animals?", Advances in the Study of Behavior, Sayı: 29, 2000, s. 215-245.

HEYES, C., "What Can Imitation do for Cooperation?", Cooperation and Its Evolution, (Eds. K. Stereiny, R. Joyce, B. Calcott, & B Fraser), MIT Press, 2013.

HEYES, C., "Culture: A Primer", Current Biology, Sayı: 30, 2020, PR1246-PR1250.

HEYES, C., "Enquire Within: Cultural Evolution and Cognitive Science", Philosophical Transactions of the Royal Society B, Sayı: 373, 2018a, 20170051.

HEYES, C., "Imitation, Culture and Cognition", Animal Behaviour, Sayı: 46, 1993, s. 999-1010.

HEYES, C., "Imitation: A primer", Current Biology, Sayı: 31, 2021, s. R228-R232.

HEYES, C., "Social Learning in Animals: Categories and Mechanisms", Biological Reviews, Sayı: 69, 1994, s. 207-231.

HEYES, C., Cognitive Gadgets: The Cultural Evolution of Thinking, MA: Harvard University Press, Boston 2018b.

HILL, K. "Animal 'Culture'"? The Question of Animal Culture, (Eds. K. N. Laland & B. G. Galef), MA: Harvard University Press, Cambridge 2009, s. 269-287.

HOEHL, S., Keupp, S., Schleihauf, H., McGuigan, N., Buttelmann, D. & Whiten, A., "Over-imitation": A Review and Appraisal of a Decade of Research", Developmental Review, Sayı: 51, 2019, s. 90-108.

HOPPITT, W. & Laland, K. N., Social Learning: An Introduction to Mechanisms, Methods, and Models, NJ: Princeton University Press, Princeton 2013.

JELBERT, S. A., Hosking, R. J., Taylor, A. H. & Gray, R. D., "Mental Template Matching is a Potential Cultural Transmission Mechanism for New Caledonian Crow Tool Manufacturing Traditions", Scientific Reports, Sayı: 8, 2018, s. 1-8.

JONES, S. S., "Exploration or Imitation? The Effect of Music on 4-week-old Infants' Tongue Protrusions", Infant Behavior and Development, Sayı: 29, 2006, 126-130.

KEUPP, S., Behne, T. & Rakoczy, H., "Why Do Children Overimitate? Normativity is Crucial", Journal of Experimental Child Psychology, Sayı: 116, 2013, s. 392-406.

KOOPS, K., Visalberghi, E. & van Schaik, C. P., "The Ecology of Primate Material Culture", Biology Letters, Cilt: 10, Sayı: 11, 2014, 20140508.

LALAND, K. N., Kendal, J. R. & Kendal, R. L., "Animal Culture: Problems and Solutions", The Question of Animal Culture, (Eds. K. N. Laland & B. G. Galef), MA: Harvard University Press, Cambridge 2009, s. 174-197.

LEIGHTON, J., Bird, G. & Heyes, C., "Goals" are not An Integral Component of Imitation", Cognition, Sayı: 114, 2010, s. 423-435.

LEWENS, T., Cultural Evolution: Conceptual Challenges. Oxford University Press, Oxford 2015.

LYONS, D. E., Young, A. G. & Keil, F. C., "The Hidden Structure of Overimitation", Proceedings of the National Academy of Sciences, Sayı: 104, 2007, s. 19751-19756.

MASON, J. R. & Reidinger, R. F., "Observational Learning of Food Aversions in Red-winged Blackbirds (Agelaius Phoeniceus)", The Auk, Sayı: 99, 1982, 548-554.

McGUIGAN, N., Makinson, J. & Whiten, A., "From Over-imitation to Super-copying: Adults Imitate Sausally Irrelevant Aspects of Tool Use with Higher Fidelity than Young Children", British Journal of Psychology, Sayı: 102, 2011, s. 1-18.

MELTZOFF, A. N. & M. K. Moore, "Newborn Infants Imitate Adult Facial Gestures", Child Development, Sayı: 54, 1983, s. 702-709;

MELTZOFF, A. N. & Moore, M. K., "Imitation of Facial and Manual Gestures by Human Neonates", Science, Sayı: 198, 1977, s. 75-78.

MELTZOFF, A. N. & Moore, M. K., "Explaining Facial Imitation: A Theoretical Model", Infant and Child Development, Sayı: 6, 1997, s. 179-192.

MESOUDI, A. & Thornton, A., "What is Cumulative Cultural Evolution?", Proceedings of the Royal Society B, Sayı: 285, 2018, 20180712.

MORGAN, C. L., Animal Behaviour, E. Arnold Press, London 1900.

MORGAN, T. J., Uomini, N. T., Rendell, L. E., Chouinard-Thuly, L., Street, S. E., Lewis, H. M. ... Laland, K. N., "Experimental Evidence for the Co-evolution of Hominin Tool-making Teaching and Language", Nature Communications, Sayı: 6, 2015, s. 1-8.

MORIN, O., How Traditions Live and Die, Oxford University Press, Oxford 2016.

NEWEN, A. & Vogeley, K., "Self-representation: Searching for a Neural Signature of Self-consciousness", Consciousness and Cognition, Sayı: 12, 2003, S. 529-543.

NIELSEN, M. & Tomaselli, K., "Overimitation in Kalahari Bushman Children and the Origins of Human Cultural Cognition", Psychological Science, Sayı: 21, 2010, s. 729-736.

NIELSEN, M., Mushin, I., Tomaselli, K. & Whiten, A., "Where Culture Takes Hold: "Overimitation" and Its Flexible Deployment in Western, Aboriginal, and Bushmen Children", Child Development, Sayı: 85, 2014, s. 2169-2184.

OOSTENBROEK, J., Redshaw, J., Davis, J., Kennedy-Costantini, S., Nielsen, M., Slaughter, V. & Suddendorf, T., "Re-evaluating the Neonatal Imitation Hypothesis", Developmental Science, Sayı: 22, 2018, e12720.

PERRY, S., "Are Nonhuman Primates Likely to Exhibit Cultural Capacities Like Those of Humans?", The Question of Animal Culture, (Eds. K. N. Laland & B. G. Galef), MA: Harvard University Press, Cambridge 2009, s. 247-268.

PIAGET, J., Play, Dreams and Imitation in Childhood, (Trans. C. Gattegno & F. H. Hodgson), NY: WW Norton, New York 1962.

RANGE, F., Huber, L. & Heyes, C., "Automatic Imitation in Dogs", Proceedings of the Royal Society B, Sayı: 278, 2011, s. 211-217.

RAY, E. & Heyes, C., "Imitation in Infancy: The Wealth of the Stimulus", Developmental Science, Sayı: 14, 2011, s. 92-105.

REDSHAW, J., "Re-analysis of Data Reveals no Evidence for Neonatal Imitation in Rhesus Macaques", Biology Letters, Sayı: 15, 2019, s. 20190342.

REINDL, E., Apperly, I. A., Beck, S. R. & Tennie, C., "Young Children Copy Cumulative Technological Design in the Absence of Action Information", Scientific Reports, Cilt: 7, Sayı: 1, 2017, s. 1-11.

REINDL, E., Gwilliams, A. L., Dean, L. G., Kendal, R. L. & Tennie, C., "Skills and Motivations Underlying Children's Cumulative Cultural Learning: Case not Closed", Palgrave Communications, 6, 2020, s. 1-9.

SASAKI, T. & Biro, D. "Cumulative Culture can Emerge from Collective Intelligence in Animal Groups", Nature Communications, Sayı: 8, 2017, s. 1-6.

SCHUPPLI, C. & van Schaik, C. P., "Animal Cultures: How We've Only Seen the Tip of the Iceberg", Evolutionary Human Sciences, Sayı: 1, 2019, E2.

SHEA, N., "Imitation as An Inheritance System", Philosophical Transactions of the Royal Society B, Sayı: 364, 2009, 2429-2443.

SMOLKER, R., Richards, A., Connor, R., Mann, J. & Berggren, P., "Sponge Carrying by Dolphins (Delphinidae, Tursiops sp.): A Foraging Specialization Involving Tool Use?", Ethology, Sayı: 103, 1997, s. 454-465.

STERELNY, K., The Evolved Apprentice, MA: MIT Press, Boston 2012.

STOUT, D. & Hecht, E. E., "Evolutionary Neuroscience of Cumulative Culture", Proceedings of the National Academy of Sciences, Sayı: 114, 2017, s. 7861-7868.

STOUT, D. & Hecht, E. E., "Evolutionary Neuroscience of Cumulative Culture", Proceedings of the National Academy of Sciences, Sayı: 114, 2017, s. 7861-7868.

STOUT, D. & Khreisheh, N., "Skill Learning and Human Brain Evolution: An ExperimEntal Approach", Cambridge Archaeological Journal, Sayı: 25, 2015, s. 867-875.

TARDE, G., La Logique Sociale, Félix Alcan, Paris 1895.

TENNIE, C., Call, J. & Tomasello, M., "Ratcheting Up the Ratchet: On the Evolution of Cumulative Culture", Philosophical Transactions of the Royal Society B, Sayı: 364, 2009, s. 2405-2415.

TENNIE, C., Hopper, L. & Van Schaik, C. P., "19 On the Origin of Cumulative Culture: Consideration of the Role of Copying in Culture-Dependent Traits and a Reappraisal of the Zone of Latent Solutions Hypothesis", Chimpanzees in Context, (Eds. L. M. Hopper and S. R. Ross), University of Chicago Press 2020, s. 428-453.

TENNIE, C., Premo, L. S., Braun, D. R. & McPherron, S. P., "Resetting the Null Hypothesis: Early Stone Tools and Cultural Transmission", Current Anthropology, Sayı: 58, 2017, s. 652-672.

THORNDIKE, E. L, "Animal Intelligence: An Experimental Study of the Associative Processes in Animals", The Psychological Review: Monograph Supplements, Cilt: 2, Sayı: 4, 1898, s. i.

THORPE, W. H, Learning and Instinct in Animals, Methuen and Co., London 1963.

TOMASELLO, M, "The Question of Animal Culture, Plus Postscript (Chimpanzee Culture)", The Question of Animal Culture, (Eds. K. N. Laland & B. G. Galef), MA: Harvard University Press, Boston 2009.

TOMASELLO, M., Kruger, A. C. & Ratner, H. H., "Cultural Learning", Behavioral and Brain Sciences, Sayı: 16, 1993, s. 495-511.

TOMASELLO, M., Davis-Dasilva, M., Camak, L. & Bard, K., "Observational Learning of Tool-use by Young Chimpanzees", Human Evolution, Sayı: 2, 1987, s. 175-183.

TOMASELLO, M., Savage-Rumbaugh, S. & Kruger, A. C., "Imitative Learning of Actions on Objects by Children, Chimpanzees, and Enculturated Chimpanzees", Child Development, Sayı: 64, 1993, s. 1688-1705.

TOMASELLO, M., The Cultural Origins of Human Cognition, MA: Harvard University Press, Cambridge 1999.

Watch Orangutans Build Umbrellas, "Kiss-Squeak," and More | National Geographic, https://www.youtube.com/watch?v=3hfkDJ-r3DQ&t=34s (Erişim: 02.02.2024)

WATSON-JONES, R. E., & Legare, C. H., "The Social Functions of Group Rituals", Current Directions in Psychological Science, Sayı: 25, 2016, s. 42-46.

WEBSTER, S. J. & Fiorito, G., "Socially Guided Behaviour in Non-insect Invertebrates", Animal Cognition, Sayı: 4, 2001, 69-79.

WHITEHEAD, H., "Culture and Social Learning". Encyclopedia of Marine Mammals, Academic Press, 2018, s. 232-234.

WHITEHEAD, H., Laland, K. N., Rendell, L., Thorogood, R. & Whiten, A., "The Reach of Gene-culture Coevolution in Animals", Nature Communications, Sayı: 10, 2019, s. 1-10.

WHITEN, A. & Ham, R., "On the Nature and Evolution of Imitation in the Animal Kingdom: Reappraisal of a Century of Research", Advances in the Study of Behavior, Sayı: 21, 1992, s. 239-278.

WHITEN, A., Horner, V., Litchfield, C. A. & Marshall-Pescini, S., "How do Apes Ape?", Animal Learning & Behavior, Sayı: 32, 2004, 36-52.

WHITEN, A., McGuigan, N., Marshall-Pescini, S. & Hopper, L. M., "Emulation, Imitation, Over-imitation and the Scope of Culture for Child and Chimpanzee.", Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences, Sayı: 364, 2009, s. 2417-2428.

WHITEN, A., "Social Learning and Culture in Child and Chimpanzee", Annual Review of Psychology, Sayı: 68, 2017, 129-154.

WILD, S., Kriitzen, M., Rankin, R. W., Hoppitt, W. J., Gerber, L. & Allen, S. J., "Long-term Decline in Survival and Reproduction of Dolphins Following a Marine Heatwave", Current Biology, Sayı: 29, 2019, R239-R240.

WOODDELL, L. J., Simpson, E. A., Murphy, A. M., Dettmer, A. M. & Paukner, A., "Interindividual Differences in Neonatal Sociality and Emotionality Predict Juvenile Social Status in Rhesus Monkeys", Developmental Science, Sayı: 22, 2019, €12749.

ZENTALL, T. R., "Action Imitation in Birds", Animal Learning & Behavior, Sayı: 32, 2004, s. 15-23.

ZENTALL, T. R., "Imitation: Definitions, Evidence, And Mechanisms", Animal Cognition, Sayı: 9, 2006, s. 335-353.

ZWIRNER, E. & Thornton, A., "Cognitive Requirements of Cumulative Culture: Teaching is Useful but not Essential", Scientific Reports, Sayı: 5, 2015, 1-8.

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

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

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

Türklük Araştırmaları Dergisi • Journal of International Turkic Research (INTURE)2024; 3(1): 155-164
ISSN: 2651-4257
DOI: http://dx.doi.org/10.29228/inture.16 **Çeviri** /*Translate*

TÜRK YAZI DİLLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ARAŞTIRMALARININ GÖREVLERİ*

E. İ. UBRYATOVA**
Çeviren: **Anna BURBUZİUK****

Öz

Makalede A. Kazembek ve O. N. Böhtlingk gibi Türkçe gramer araştırmalarının ilk kuşak öncülerinden başlayıp N. İ. Aşmarin ve N. F. Katanov'a kadar bilginlerin eserleri dikkate alınmıştır. Bu Rus Türkolojisi geleneğinde A. N. Kononov'un "Grammatika sovremennogo tyuretskogo yazıka" (Moskva - Leningrad, 1956) adlı eseri mükemmel bir örnek olarak anılmaktadır. Çalışmada, karşılaştırmalı Türk filolojisinin bu geleneği ışığında yeni çalışmalar eleştirilmekte ve bu çalışmalar için yeni ufuklar belirlenmektedir. Batı'da gelişen Genel Türkolojinin hem karşılaştırmalı hem de tarihî karşılaştırmalı çalışmaları da burada anılmaktadır: W. Radloff, K. Grønbech, M. Räsänen ve başka araştırmacıların emekleri de bunların arasında yer almaktadır. Makalede Türk yazı dillerinin karşılaştırmalı ve tarihî-karşılaştırmalı grameri üzerine iki büyük kolektif çalışma ise özel olarak ele alınmıştır: 1959'da Wiesbaden'da çıkan "Philologiae Turcicae Fundamenta" ve 1966 yılında Moskva'da basılan "Yazıki narodov SSSR. Tyurkskie yazıki" (SSCB Halklarının Dilleri. Türk Dilleri). Makalede Yakut gramerinin materyali esastır ve diğer araştırmacıların Yakutçaya dair hatalı bilgi ve yorumları burada eleştirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Lehçeleri, Genel Türkoloji, Karşılaştırmalı Türk Filolojisi.

Abstract

In the article, starting from the first generation beginners of Turkish grammar research such as A. Kazembek and O. N. Böhtlingk to N. İ. Ashmarin and N. F. Katanov were taken into account. In this tradition of Russian Turkology, A. N. Kononov's work "Grammatika sovremennogo tyuretskogo yazyka" (Moskva - Leningrad, 1956) is mentioned as an excellent example. In the study, new studies are criticized in the light of this tradition of comparative Turkic philology and new horizons are determined for these studies. Both comparative and historical comparative studies of General Turcology developed in the West are also mentioned here: the efforts of W. Radloff, K. Grønbech, M. Räsänen and other researchers are among them. In the article, two major collective works on the comparative and historical-comparative grammar of Turkish written languages are specifically discussed: "Philologiae Turcicae Fundamenta" published in Wiesbaden in 1959 and "Yazyki narodov SSSR. Tyurkskie yazıki" published in Moscow in 1966. The material of Yakut grammar is the basis in the article and the erroneous information and interpretations of other researchers about Yakut are criticized here.

Keywords: Turkish Dialects, General Turkology, Comparative Turkish Philology.

I

---

* Makalenin orijinal künyesi: "Zadaçi Sravnitel'nogo İzuçeniya Tyurkskih Yazıkov". *Akademiya NAUK SSSR İnstitut Vostokovediniya Tyurkologiçeskiy Sbornik 1970*, İzdatel'stvo Nauka, Moskva 1970, s. 69-79.

** 27 Ekim 1907-Mart 1990 yılları arasında yaşamış Rus dilbilimcidir. Yakut dili ve Türk dillerinin grameri ve diyalektolojisi alanında uzmanlaşmıştır. İrkutsk Devlet Üniversitesi Filoloji Bölümü'nden mezun olduktan sonra (1929) İrkutsk ve Krasnoyarsk bölgelerindeki okullarda çalışmıştır. 1932 yılında Yakut dilinin Dolgan lehçesi üzerine çalışmaya başlamıştır. 1934-1937 yıllarında lisansüstü çalışmalarına devam etmiştir. "Yazıki Noril'skih Dolgan" (Norilsk Dolganlarının Dili) adlı araştırmasıyla Filoloji Bilimleri Adayı derecesine layık görülmüştür. 1950'de "İssledovaniye po Sintaksisu Yakutskogo Yazıka ç. 1. Prostoe Predlojenie" (Yakut Dilinin Sözdizimi Üzerine Araştırma. 1. Bölüm. Basit Cümle) adlı çalışmasını hazırlamıştır. 1938-1963 yılları arasında SSCB Bilimler Akademisi Dilbilim Enstitüsü'nde kıdemli araştırmacı ve Türk dilleri bölüm başkanı olarak çalışmıştır. Son yıllarında SSCB Bilimler Akademisi Sibirya Şubesi Tarih, Felsefe ve Filoloji Enstitüsü'nde kıdemli araştırmacı ve Türkoloji bölüm başkanı olarak görev yapmıştır.

** Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğrencisi, (anna.harbuziuk@gmail.com), ORCID ID: 0009-0007-0467-7165

This article was checked by intihal.net.
Makale Gönderim Tarihi: 24. 04. 2024
Makale Kabul Tarihi: 30.05.2024

Türk yazı dilleri eski zamanlardan beri birbirleriyle karşılaştırılarak incelenmiştir. Bu karşılaştırmalı araştırmalar sürecinde Türk yazı dillerinin birbirine çok yakın olduğu tespit edilmiştir. Türk yazı dilleri araştırmacıları özellikle büyük farklılıklar içeren Türk yazı dillerini (Çuvaşça ve Yakutça gibi) daha sık karşılaştırmışlardır.

Türkologlar, birkaç tip karşılaştırma çalışması yaptılar:

1. Tek tek olguların tasviri üzerine başka diller için karşılaştırmalı materyallerin maksimum olarak kullanılmasını sağlayan Türk yazı dillerinin gramerleri. Bu türden gramerler sürekli olarak Türkologlar tarafından hazırlandı ve hâlen de hazırlanmaktadır. Örnek olarak A. Kazembek[1], O. N. Böhtlingk[2], N. İ. Aşmarin[3] ve N. F. Katanov'un[4] eserleri söylenebilir. A. N. Kononov'un "Grammatika sovremenogo tyuretskogo yazıka" (Çağdaş Türk Edebi Dili Grameri, Moskva - Leningrad 1956) adlı eseri aynı geleneksel anlatımla yazılmıştır. A. Kononov'un bu incelemesi, çeşitli Türk yazı dillerinden çok yüksek sayıda genel ve özel ayrıntıların karşılaştırmasını içermektedir.

2. Çeşitli karşılaştırmalı materyalleri kullanılmasını mümkün kılan tek tek Türk yazı dillerinin esasında bazı Türkoloji meselelerine dair monografik incelemeler... Bunlar, Azerbaycan Türkçesi[5], Başkurtça[6], Kırgızca[7], Özbekçe[8] ve bazı diğer dillere ait ekli ve analitik söz yapımı üzerine son yıllarda yapılan çalışmalardır.

3. Türkolojinin çeşitli alanları ve sorunları üzerine genel Türkoloji karakteri taşıyan hem karşılaştırmalı hem de tarihî karşılaştırmalı çalışmalar: W. Radloff[9], V. A. Bogorodiskiy[10], K. Grønbech[11], M. Räsänen[12] ve başka araştırmacıların emekleri de bunların arasında yer almaktadır. Son yıllarda ortaya çıkan çalışmalardan A. A. Yuldaşev'in eseri[13], SSCB Bilimler Akademisi Dilbilim Enstitüsündeki Türk yazı dilleri sektörünün Türk

---

[1] A. Kazembek, Obşçaya Grammatika Tyuretsko-Tatarskogo Yazıka (Türk Tatar Dilinin Genel Grameri), Kazan 1846.

[2] O. Böhtlingk, Über die Sprache der Jakuten. Jakutische Grammatik, Sankt-Peterburg 1851.

[3] N. İ. Aşmarin, Materialı dlya İssledovaniya Çuvaşskogo Yazıka (Çuvaşça İncelemesi İçin Materyaller), Kazan 1898.

[4] N. F. Katanov, Opıt İssledovaniya Uryanhayskogo Yazıka s Ukazaniem Glavneyşih Rodstvennıh Otnoşeniy Ego k Drugim Yazıkam Tyurkskogo Kornya (Uryanhaysk Dilinin Diğer Türk Kökenli Dilleri ile Arasındaki Ana Akrabalık İlişkilerinin Belirtmesiyle İncelemesinin Tecrübesi), Kazan 1903.

[5] Mesela bk. E. V. Sevortyan, Affiksı Glagoloobrazovaniya v Azerbaydjanskom Yazıke. Opıt Sravnitel'nogo İssledovaniya (Azerbaycan Türkçesinde Fiil Yapım Ekleri. Karşılaştırma Yöntemiyle İncelemelerin Tecrübesi), Moskva 1962 ve E. V. Sevortyan, Affiksı İmennogo Slovoobrazovaniya v Azerbaydjanskom Yazıke. Opıt Sravnitel'nogo İssledovaniya (Azerbaycan Türkçesinde İsim Yapım Ekleri. Karşılaştırma Yöntemiyle İncelemelerin Tecrübesi), Moskva 1966.

[6] T.M. Garipov, Başkirskoe İmennoe Slovoobrazovanie (Başkurtçada İsim Yapımı), Ufa 1959; A. A. Yuldaşev, Sistema Slovoobrazovaniya i Spryajeniya Glagola v Başkirskom Yazıke (Başkurtçada Fiil Çekimleri ve Sözcük Yapımı Sistemi), Moskva 1958.

[7] B. M. Yunusaliev, Kirgizskaya Leksikologiya, ç. 1 (Kırgız Leksikolojisi, 1. Bölüm), Frunze 1959; B. O. Oruzbaeva, Slovoobrazovanie v Kirgizskom Yazıke (Kırgız Dilinde Sözcük Yapımı), Frunze 1964.

[8] A. Gulyamov, Problemı İstoriçeskogo Slovoobrazovaniya Uzbekskogo Yazıka (Özbek Dilinde Sözcük Yapımı Üzerine Tarihsel Sorunlar), Doktora Tezi Özeti, Taşkent 1955.

[9] W. Radloff, Phonetik der Nördlichen Türksprachen, Leipzig 1882-1883.

[10] V. A. Bogorodiskiy, Vvedenie v Tatarskoe Yazıkoznanie s Svyazi s Drugimi Tyurksimi Yazıkami (Diğer Türk Dilleriyle Arasındaki İlişkiye Göre Tatar Türkçesinin Dilbilimine Giriş), Kazan 1934.

[11] K. Grønbech, Der Türkische Sprachbau. I, Kopenhagen 1936.

[12] M. Räsänen, Materialı po İstoriçeskoy Fonetike Tyurkskih Yazıkov (Türk Dilleri Tarihî Fonetiği Üzerine Materyaller), Moskva 1955 ve M. Räsänen, "Materialien zur Morphologie der Türkischen Sprachen. *Studia orientalia*, 21. baskı, Helsinki 1957.

[13] A. A. Yuldaşev, Analitiçeskie Formı Glagola v Tyurkskih Yazıkah (Türk Dillerinde Analitik Fiil Şekilleri), Moskva 1965.

leksikolojisi üzerine kolektif çalışması[14], A. M. Şçerbak'in Türk yazı dilleri tarihsel karşılaştırmalı fonetiği üzerine denemeleri[15] listelenebilir.

SSCB Bilimler Akademisi Dilbilim Enstitüsünün Türk yazı dilleri sektörü tarafından hazırlanan Türk yazı dilleri grameri üzerine çalışmalar[16] bu yolda özel bir yer tutmaktadır. Nitekim bu, Türkoloji alanında bu türden çalışmaların ilk tecrübelerinden sayılabilir. Araştırma hazırlıklarını başlatan örgütün ve kolektifin yöneticisi N. K. Dmitriev'in ölümü, çalışmasını planlandığı şekilde gerçekleştirmesine engel olmuştur. Yine de bu eser hâlen de bu türden biricik başvuru kaynağı olarak tanınmaktadır.

4. Son yıllarda Türk yazı dillerinin karşılaştırmalı ve tarihî-karşılaştırmalı grameri ilerlemesini sağlamış olan başvuru kaynağı türünden iki büyük kolektif çalışma ortaya çıkmıştır: 1959'da Wiesbaden'da çıkan "Philologiae Turcicae Fundamenta", (Türk Filolojisi El Kitabı, v. I) ve 1966 yılında Moskva'da basılan "Yazıki narodov SSSR. Tyurkskie yazıki", (SSCB Halklarının Dilleri. Türk Dilleri, v. II).

Bu çalışmaların ikisi de bazı Türk yazı dilleri üzerine kısa denemelerden oluşmaktadır. Çalışmaların içinde Türk yazı dillerinin fonetiği, grameri, leksikolojisi ve diyalektolojisi ile ilgili temel bilgiler verilmektedir. Fakat bu yayınların yapısı ve içeriği arasında esaslı farklılıklar bulunmaktadır. "Tyurkskie yazıki" genellikle SSCB'de yerleşen Türk halklarının edebî dilleri üzerine denemeler içermektedir (diğer eserlere göre bu yayımda istisna olarak Barabalar, Karaylar, Çulım Tatarları ve Şorların dilleri ile ilgili denemeler de bulunmaktadır). Bunlar çağdaş Türk yazı dillerinin durumunu yansıtan materyaller üzerine yazılmıştır. Onun bu özelliği yayınımızı, "Philologiae Turcicae Fundamenta" adlı çalışmadan olumlu bir şekilde ayırt etmektedir. Çünkü bu eserdeki (PhTF) dil üzerine denemeler çoğunlukla eski materyallere dayanmaktadır. Ayrıca SSCB'deki Türk yazı dillerinin niteliğinin serbest anlayışı, içsel ilişkileri, dış adlandırma ve öz adlandırmaları bakımından farklılık taşımaktadır. Ama bu denemeler karşılaştırmalı gramer için daha fazla materyal kazandırmaktadır. Çünkü bunlar Sovyet yayım hedeflerine girmeyen bütün çağdaş ve eski Türk yazı dillerini içine almaktadır. Üstelik "Philologiae Turcicae Fundamenta" adlı eser bizim Rusça yayınımızda bulunmayan güzel gramer şekilleriyle donatılmıştır.

Yukarıda anılan çalışmalar farklı zamanlarda yazılmıştır. Eski dönemlerde ve 20. yüzyılın başında yazılan incelemeler tabii olarak şimdiki günlerde yazılan çalışmaların taleplerine uygun olmayabilir. Çünkü Türk yazı dillerinin incelenmesi henüz pek ileri gitmemişken Türkoloji üzerine herhangi bir yeni soruna ayrılmış eserler nadiren yayımlanmıştır. Hizmete yeni giren Türkologların büyük çalışmaları az yayılmış olsa da çok fazla yenilik içeren doktora tezi özetleri (autoreferat) sürekli bir akışla yayımlanmaya devam etmektedir. Böylece çoğu Türk yazı dilleri ve ait materyaller meydana getirilmektedir. Neredeyse bütün Türk yazı dillerine diyalektleri üzerine çalışmalar hızla yapılmaktadır. Bu da genel Türkoloji için geniş çaplı, yeni ve çok önemli fakat henüz genelleştirilmemiş materyaller sunmaktadır. Oysa bütün bu materyaller genel Türkoloji sorunlarını çözme amacını içeren çalışmalarda kesinlikle hesaba katılmalıdır. Çünkü bunlar hem Türk yazı dillerinin hem de Türk yazı dillerine ait unsurların gelişmesini göstermektedir. Hem genel teorik Türkoloji literatüründe hem de tek tek dillerin incelemeleriyle biriktirilmiş belgesel

---

[14] İstoriçeskoe Razvitie Leksiki Tyurkskih Yazıkov (Türk Dilleri Leksikolojisinin Tarihî Gelişimi), Moskva 1961.

[15] A. A. Şçerbak, "O Tyurkskom Vokalizme" (Türk Vokalleri Hakkında), Tyurkologiçeskie İssledovaniya, Moskva - Sankt-Peterburg 1963, s. 24-40; A. M. Şerbak, "Tyurskie Glasnıe v Koliçestvennom Otnoşenii" (Türkoloji Derlemesi. Niceliksel Açıdan Türk Ünlüleri), Tyurkologiçeskiy Sbornik. K şestidesyaletiyu A. N. Kononova, Moskva 1966, s. 146-162.

[16] İssledovaniya po Sravnitel'noy Grammatike Tyurkskih Yazıkov, ç.1. Fonetika (Türk Dilleri Karşılaştırmalı Dilbilgisi Üzerine Çalışmalar, 1. bölüm. Fonetik), Moskva 1955; ç. 2. Morfoloji (2. bölüm. Morfoloji), Moskva, 1956; ç.3. Sintaksis (3. bölüm. Sentaks), Moskva 1961; ç. 4. Leksika (4. bölüm. Leksikoloji), Moskva 1962.

materyaller ile onun kullanılması arasındaki oransızlık bizde çok yüksek miktarda görünmektedir.

Tek tek dillerin incelenmesi, Türk yazı dillerinin materyal birliğinin yanı sıra bu dillerdeki genel unsurların kullanımına dair büyük farklılıkların da korunduğunu göstermiştir. Böylece Türk yazı dilleri arasında çok büyük içsel farklılıkları bulunduğu belirtilmiştir. Bu durumun oluşmasını fonetik, morfoloji, sözdizimi ve leksikoloji içinde bazı olayların ve tüm sistemlerin düzensiz gelişmeleri gibi birçok sebep etkilemiştir. Ayrıca farklı derecedeki gelişimlerin tecrit edilmesi, özellikle akraba olan ve olmayan bazı Türk yazı dilleri arasındaki çeşitli ve genellikle zor etkileşim koşulları da buna dahildir. Aynı olayın çeşitli Türk yazı dillerinde farklı geliştirme seviyesinde bulunmaması nedeniyle bu dilleri anlamak için tek tek diller üzerine her türlü verinin karşılaştırması önemlidir. Sadece bir örnek vereyim: Azerbaycan diyalektologları ile dil tarihçileri arasında çokluk 1. şahıs istek kipinin eki üzerine bir tartışma ortaya çıkmıştır. Azerbaycan Türkçesi diyalektlerinde *-ağın, -eyün, -ağuz* ekleri şöyle işlenmektedir: M. Ş. Şiraliev *-ağın* ekinin çokluk 1. şahıs *-ḳ eki* ve çokluk 2. şahıs *-n* ekinden oluştuğunu düşünmektedir[17]. R. A. Rustamov ise daha önceden çokluk 1. şahıs eki anlamında kullanılmış olan teklik 1. şahıs *-ayın* ekini sadece bir fonetik varyantı olarak sayar[18].

Nogay dilinin Aknogay diyalektinde *–ıyak ve -yagıñız* ekleri bulunmaktadır[19]. S. A. Kalmıkova tarafından *–ıyak* eki çokluk 1. şahıs emir eki olarak, diğeri *-yagıñız* eki ise çokluk 1. şahıs istek eki olarak incelenmiştir. Başkurt diyalektologları da bazı diyalektlerde çokluk 1. şahıs emir kipinin analitik eklerini bulmuşlardır. N. H. İşbulatov Kazmaş ağzında "istek *-yıġız* ekiyle ifade ediliyor..." diye belirtmiştir. Ona göre *-yıġız* eki etimolojik olarak çokluk 2. şahıs *-ayıḳ* eki ve *-ız* çokluk ekinden oluşmaktadır[20]. S. F. Mirjanova güney (Yurmatı) diyalektinde *-eyĕkler* ve doğu (Kuvakan) diyalektinde *-eyĕgĕz* ikinci çokluk şahıs analitik eklerini bulmuştur[21]. N.H. Maksyutova Böryen (Burzyan) ağzında çokluk 1. şahıs emir kipinin eklerinin *-ayıḳ (-eyĕk, -yıḳ, -yĕk)* olduğunu tespit etmiştir[22]. Farklı yerlerde bu ağzın *-ayıġız (-eyĕgĕz, -yıġız, -yĕgĕz)* (Gadelgareevo köyü) ve *-ayıḳ-lar (*-eyĕk-*l*er*)* ekleri bulundurulmuştur. N. H. Maksutova'nın incelemelerine göre bu ekler anlam bakımından farklılık gösterir. İlk ekte "nezaketli emir veya rica", diğerinde ise "kolektif hareketlerin vurgulaması" ifade edilmiştir. Bu eklere bazı Sibirya Türk yazı dillerinde rastlanmaktadır. D. G. Tumaşeva şahıs çekiminde bazı farklılıkları içeren Sibirya Tatar diyalektlerinde emir kipinin şu ekleri üzerinde durmuştur:

Genel diyalekt özellikleri:

Teklik 1. şahıs ***-ay-ım***

Çokluk 1. şahıs ***-ay-ıḳ***

Tümen ağzı:

Teklik 1. şahıs ***-ay-ın//-ay-ım***

Çokluk 1. şahıs ***-ay-ıḳ//-ay-ıñ//ay-ıġ-ıñ***

Tobol ağzı:

---

[17] M. Şireliev, Azerbaycan Dialektologiyasının Esasları, Baku 1962, s.199.

[18] R. A. Rustamov, Glagol v Dialektah i Govorah Azerbayjanskogo Yazıka (Azerbaycan Dili Diyalektleri ve Ağızlarında Fiil), Doktora Tezi Özeti, Baku 1964, s. 73-75

[19] S. A. Kalmıkova, Aknogayskiy Dialekt Nogayskogo Yazıka (Nogay Dilinin Aknogay Diyalekti), Doktora Tezi Özeti, Moskva 1965, s. 17.

[20] N. H. İşbulatov, "Morfologiçeskie Osobennosti Kazmaşevskogo Govora", Başkirskiy Diyalektologiçeskiy Sbornik (Kazmaş Ağzının Morfolojik Özellikleri - Başkurt Diyalektoloji Derlemesi), Ufa 1959, s. 121.

[21] S. F. Mircanova, Materialı Ekspeditsii 1958 goda (Predvaritel'noe Soobshenie) (1958 Yılındaki Sefer Materyalleri (İlk haber)), Başkirskiy Dialektologiçeskiy Sbornik, Ufa 1959, s. 199.

[22] N. H. Maksyutova, Burzyanskiy Govor, - Başkirskaya Dialektologiya. Govorı Yugo-Vostoka Başkirii (Burzyan Ağzı, - Başkurt Diyalektolojisi. Başkurdistan Güney-Doğu Ağızları), Ufa 1963, s. 103.

Teklik 1. şahıs ***-ay-ın***
Çokluk 1. şahıs -
Bataklık (Saz yagı) Tatarları ağzı:
Teklik 1. şahıs ***-ay-ın***
Çokluk 1. şahıs ***-ay-ıñ //-ay-ıġ-ıñ***
Tevriz ağzı:
Teklik 1. şahıs ***-ay-ın//-ıy-n***
Çokluk 1. şahıs ***-a-ḳ***
Tar ağzı:
Teklik 1. şahıs ***-ay-ın***
Çokluk 1. şahıs ***-ay-ıḳ-lar-ıñ***[23]

A. P. Dulzon[24] Tom Tatarları dilinde çokluk 2. şahıs eki (**-lık** 'biz ikimiz') ve (***-ıklar***) çokluk eki olarak çokluk eklerini belirtmektedir. Bu ekler Yakut edebî diline dâhildir. Ayrıca aşağıda gösterilen ekleri ve anlamları içermektedir:

-ıa-h*: barıah* "haydi seninle gidelim";
-ım-ıa-h *: barımıah* "seninle gitmeyelim";
-ıa-ġ-ıñ *: barıaġıñ* "haydi hepimiz (yani biz ikimiz ve siz de) gidelim";
-ım-ıa-ġ-ıñ*: barımıaġıñ* "haydi hepimiz gitmeyelim".

Farklı Türk yazı dilleri ve onların diyalektlerinde teklik ve çokluk 1. şahıslarının istek kipinin çeşitli eklerinin karşılaştırması, geçmiş zamanda çokluk 1. şahsıyla ilgili dışlayıcı ('sadece biz seninle') ve kapsayıcı ('biz seninle ve siz') şekillerin yaygın olduğu sonucuna varmamıza yardımcı olmaktadır.

Çokluk 1. şahıs emir ekinin semantik şekillerle karşılaştırılması, artık ayrı biçimde oluşmamış hâldeki bazı eklerin unsurlarını içeren dillerdeki yapıyı açıklamaktadır. Mesela Yakutçada *-ıah* eki *-ıah<-ıya-k* olarak iki ögeye bölünmez. Çünkü çağdaş Yakutçada çokluk 1. şahıs *-h* eki kaybolup *-ıya* birliği *-ıa* diftonguna geçmiştir. Fakat Yakutçadaki korunmuş semantik şekiller geçmişteki anlamı ve başka dillerdeki anlamı da ortaya çıkarmaya imkân vermektedir.

Azerbaycan Türkçesinde bambaşka olay ortaya çıkmıştır. Onun semantik şekilleri galiba kaybedilmiştir. Fakat *-a-y-ñ||-a-ġ-uz* ekleri korunup zamanla diyalekt varyantlarına geçiş yapmışlardır (krş. yukarıda söz edilen Başkurtça ve Tatarca ekleri ile).

Tatar ve Yakut çokluk 1. şahıs *–k* ekine *-ñ* eki ilave edilmektedir (çokluk 2. şahıs eki uygulama sürecinde, emir kipi teklik 2. şahıs eki olarak hizmet etmektedir). Aknogay diyalektinde o eke eskiden çokluğu gösteren *–z (-yag'ın'ız)* ek kalıplaşmaktadır. Başkurtçanın Doğu diyalektlerinden Kızıl ağzında *-ñ* eki düşüp yalnız *–z (-ayığız)* eki kalmaktadır. Azerbaycan diyalektlerinde ise büzüşme daha ileriye giderek *-aġuz* ekine çevrilmiştir. Bazı dillerde ve onların diyalektlerinde çokluk kapsayıcı biçim için *–lar* çokluk eki kullanılmaktadır. Mesela Başkurt dilinin Güney diyalektlerinde *–ya-k-lar* eki, Çulım ağzında *-ık-lar* eki olarak ortaya çıkmaktadır. Bazı dillerde ise eklerin ikisinin de kullanıldığı görünmektedir. Mesela Tatarcanın Tar ağzında *-ayı-ḳ-lar-ıñ (yani 'biz seninle'+'onlar'+'siz').*

Çokluk 1. şahıs emir kipinin dışlayıcı ve kapsayıcı ekleri Türk yazı dilleri tarihî morfolojisi için diyalekt üzerine materyallerin ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Ayrıca buna göre diyalektologların diğer Türk yazı dilleri üzerine benzer diyalekt materyallerini dikkatlice incelemek zorunda oldukları bellidir. Ele alınan bir dilin kalıntılarda korunmuş diyalektlerinde özellikle olayların tasvir edildiği durumlara daha

[23] D. G. Tumaşeva, Könbatış Sĕbĕr Tatarları Tĕlĕ. Grammatik Oçerk hem Süzlĕk, Kazan 1961, s. 86 (tablo).
[24] A. P. Dulzon, "Dialektı Tatar-Aborigenov Tomi" (Yerli Tom Tatarları Diyalektleri), Uç. zap. Tomskogo Pedinstituta, 15. Baskı, Tomsk 1956, s. 358.

dikkat edilmelidir. Diğer dillerin diyalektlerinde (mesela Başkurt, Nogay, Tatar ve başka bazı dillerde) bazı dillerin ilkel diyalekt ekleri (bu durumda Azerbaycan dilinde) emir kipi eki diğer eklerin paradigmasına ilave olup kendi semantiğini kaybetmişlerdir. Onlar bir araya getirilmiş şekildeyken daha önceki semantik biçimi ve onun içinde aynı gramatik anlamların farklı ifade yollarını görme imkânını sağlamaktadır. En önemlisi ise bu ekin şekli ilk olarak geniş alanda (Azerbaycan, Tataristan, Başkurdistan, Saha Cumhuriyeti, Altay vb.) birçok Türk yazı dilinde yaygın olduğunu göstermesidir.

II

Yukarıda söz edilen ve tartışılan konu zaten iyi bilinmektedir. Fakat konu belli bir araştırmaya yaklaşınca bilinen bütün şeyler unutulmaktadır. Bizim yazarlarımız sık sık sadece bildiği tek dilin temellerine göre ve gözlemlerine dayanarak hareket etmektedirler. Ama incelemelerinin sonuçlarını bütün Türk yazı dillerine yaygınlaştırmaya çalışmaktadırlar. En parlak örneklerden birisi çeşitli Türk yazı dillerinde *–t* geçmiş zaman ekinin anlamı ile ilgili tartışmadır. Bütün bu münakaşa herkesin yalnızca bir dil bildiği haldeyken bildiklerini bütün Türk yazı dillerine yaymaya çalışmasından çıkmaktadır. Sonuç olarak büyük ihtimalle Türk yazı dillerinde genel olarak *–t* geçmiş zaman eki üzerine birbirini dışlayan birkaç tanım sürdürülmektedir.

Frunze'de şimdilerde A. Caparov'un "Glavnıe çlenı predlojeniya v sovremennom yazıke", (Çağdaş Kırgızcada Ana Cümle Ögeleri, Frunze, 1967) adlı eseri ortaya çıkmıştır. Yazar P. M. Melioranskiy'in bütün Türk yazı dillerinin söz diziminin genel olarak tek tipli olduğu[25] ile ilgili söylediklerini tereddütsüz dikkate alıp başka yazarların diğer diller için verdiği özne ve yüklem tasarımını karakterize eden bütün ifadeleri gözden geçirmeyi uygun görmüştür. Bunun için karşılaştırmalı materyaller kullanmış ve aynı zamanda Kırgız söz dizimine dayanmıştır.

Kitap temyiz edilemeyecek bir yargı kararı gibi bir üst mahkeme tonuyla çok hiddetli şekilde yazılmıştır. Maalesef bu yazma üslubu Türkoloji edebiyatında çok yaygın ve bu tarzın birçok iyi çalışmayı mahvettiğini belirtmek gerekmektedir. A. Caparov'un kitabında bu üslup parlak şekilde görünmektedir. A. Caparov'un benim "İssledovanie po sintaksisu yakutskogo yazıka, ç. 1. Prostoe predlojenie", (Yakut Dili Söz dizimi Üzerine Araştırmaları, 1. Bölüm. Basit Cümle, Moskva - Leningrad, 1950) adlı eserim üzerine yapılan yorumlarının özünü anlamaya çalışırken kitabımdan sadece kendisine ilginç gelen belirli kısımları okuduğunu tespit ettim. Yoksa o, kitabımda Yakutçada bir formu olmayan (biçimlendirilmemiş) ismin yalın halinin geniş işlevleri ile ilgili yorumu şu şekilde yazmazdı:

"Böylece araştırmacı bu yaklaşımla bütün cümle ögelerini aynı öbeğe koyarak bunların arasındaki sınırları silmektedir.

Araştırmalarımızın gösterdiği gibi anlaşılmayan, karanlık, ölçüsüz ve belli olmayan bir şey burada yoktur. Basitçe ismin yalın halinin var olduğunu reddederken formu olan ve olmayan ismin yalın halinden başka herhangi bir halinin biçimsel işlevlerini saymamıştır.

Görüldüğü gibi ismin yalın halinden başka herhangi bir halinin (genitif, akkuzatif) formel gramer şekilleri kullanılması veya ihmal edilmesi, belirsizlik veya kesinlik ifade kategorilerinin aracı olarak çıkmaktadır..." [26].

Eğer yazar kitabımı okusaydı kısmen (Böhtlingk ve Grønbech eserlerine dayanarak) daha önceden beri bilinen bilgiye sahip çıkardı. Mesela, Yakutçada belirlilik kategorisinin morfolojik ifadeler içermemesi ve genitif eklerinin de olmaması buna dâhildir. Onun içindeki anlam sürekli yalın halin şekline (*kihi diete 'adamın evi'*) sahip çıkmaktadır. Bu

[25] P. M. Melioranskiy, Kratkaya grammatika kazak-kirgizskogo yazıka, ç. 2. Sintaksis (Kazak-Kırgız Dillerinin Kısa Grameri, 2. Bölüm. Sentaks), Sankt-Peterburg 1897, s. 5.

[26] A. Caparov, Glavnie Çlenı Predlojeniya v Sovremennom Kirgizskom Yazıke (Çağdaş Kırgız Dilinde Ana Cümle Ögeleri), Frunze 1967, s. 57.

nedenle formu olan ve olmayan genitifler arasındaki karşıtlık yok olmaktadır. A. Caparov kitabımdan Yakutçada nesnenin beş ekle yani akkuzatif, çokluk akkuzatif, lokatif, ablatif ve yalın hâl ekleriyle ifade edilebildiğini keşfedebilirdi. Hâl ekinin tercihi hareketle nesneyi kapsama derecesinin ifade edilmesi gerekliliğine göre belirmektedir. Akkuzatif eki nesne eylemle bölünmüş olduğunda ama nesne ve eylem tam olarak kapsadığı zamanlarda kullanılmaktadır. Yalın hâl, nesne ile eylem birleştiği ve sadece onun açıklaması olarak hizmet ettiği durumda kullanılmaktadır. Çokluk akkuzatif nesnenin veya onun bir kısmının eylem tarafından tam olarak kapsandığını göstermektedir. Lokatif eki, diğer nesnelerin arasından belirli bir kısmı temsil eden nesneyi ifade etmektedir. Ablatif eki ise belirsiz bir bütünün parçasını oluşturan nesnedir.

Yakutçada yalın hâle nesnenin eklenmesi sürecinde sadece lokatif ekiyle değil eşit derecede eyleme karşı tutum ilkesine ve kapsamının derecesine göre başka eklerle de bağ kurulur. Belirlilik kategorisi burada ek biçimiyle değil başka yollarla ifade edilir. Bu durumda yalın hâlin akkuzatifle uygulanmadığı söylenemez. Benim tarafımdan yalın hâlin işlevleri, Yakutçadaki mevcut olgulara göre tasvir edilmiştir. A. Caparov ise Kırgızcanın özelliklerine dayanarak bana karşı çıkmaktadır. Eğer kendi enerjisini, Kırgızca üzerine olguların diğer Türk yazı dillerindeki benzer olgularla karşılaştırmasına kullansaydı Türk yazı dilleri söz dizimi alanında yeni bir karşılaştırmalı gramer çalışmasını elde ederdik.

Çoğu konuda çağdaş Türk yazı dillerine göre bazen de bütün Türk yazı dillerine göre farklılıklar taşıyan Yakutça genellikle bahtsızdır. Karşılaştırmalı gramer çalışmalarında Yakut malzemeleri genelde bulunmamaktadır. Bu Yakut malzemeleri ortaya sürülse bile hep hatalarla gösterilmektedir. Öylece N. Z. Gacieva'nın "Sintaksis slojnopodçenennogo predlojeniya v azerbayjanskom yazıke", (Azerbaycan Dilinde Birleşik Cümlenin Söz dizimi, Moskva, 1963) adlı eserinin ikinci kısmında Azerbaycan Türkçesinin birleşik cümleleri diğer Türk yazı dillerindeki analitik söz dizimi yapısıyla karşılaştırılmakta ve Yakut materyalleri sekiz olgunun üçünde hatalı tercüme edilmektedir. Mesela 166. sayfada yazar tarafından şart kipi olarak sayılan lokatif ekinin iyelik şahıs çekimiyle (*utuya ilik-ter-i-ne, 'onların hala uykuya dalmadığı zamanda'*) olan *–a ilik* eki verilmiştir.

Türk yazı dillerindeki fiillerin bazı analitik ekleri üzerine karşılaştırmalı gramer özetine dayanan A. A. Yuldaşev'in eserinde[27] Yakutçadan alınan malzemeler de pek şanslı değildi. Mesela 7. sayfada Yakutçadan *-ıah e-t-* istek eki yerine başka bir benzer ek örnek olarak verilmiştir. Maalesef onlar büyük yazım hatalarıyla gösterilmiştir (*-ıah e-t-* yerine *-nah eti-* ve *manı gınıah ätim* yerine *amnı çınnah ätim*). 125. Sayfada *–r edi-* zaman ekinden bahsederken "Bu ekin geçmiş zaman sistemine girdiği bütün dillerde o yani *–r edi-* eki istek kipi sisteminde de sunulmaktadır". 251. Sayfada ise daha yargılayıcı şekilde sunulmaktadır: "Bütün istek eklerinden *–r edi-* eki Türk yazı dillerinde en yaygın biçim olarak tanınmaktadır. Sadece Hakasça ve Tuvacada yoktur". Dolayısıyla yazar eserin bu kısmında Yakutçayı, istek kipinin içinde *–r edi-* eki içeren Türk yazı dilleri listesine mi katmaktadır? Fakat Yakutçadaki istek kipi 'gelecek zaman eki+geçmiş zamandaki *e-* yardımcı fiili' yani A. A. Yuldaşev tarafından 7. sayfada gösterilen '*-ıah e-t-* eki' formülü şeklinde gerçekleşmektedir. Yakut uzmanları genellikle Yakutça *-ıah* gelecek zaman eki *-acak* ekiyle karşılaştırmaktadırlar[28]. (*-ar* partisibi Yakut dilinde şimdiki zaman ifade etmektedir.) Bu sebeple A. A. Yuldaşev'in Yakutçada *-çak edi-* ekinin hiç bulunmadığına dair ifadesini (s.262) kabul etmek zordur. Karşılaştırmalı gramer iyi seviyede geliştirilmiş olsaydı öyle yanlış anlamalardan kaçınmış olurduk.

---

[27] A. A. Yuldaşev, Analitiçeskie Formı Glagola v Tyurkskih Yazıkah, (Türk Dillerinde Analitik Fiil Şekilleri), Moskva 1965.

[28] S. V. Yastremskiy, Grammatika Yakutskogo Yazıka (Yakut Dili Grameri), İrkutsk 1900, s. 43; W. Radloff, Die Jakutische Sprache in İhrem Verhältnisse zu den Türksprachen, Sankt-Peterburg 1908, s. 48.

III

Karşılaştırmalı gramerin oluşturulması, karşılaştırmalı-tarihî gramer üzerine çalışmaların ortaya çıkmaya başlaması için de gerekmektedir. Çünkü karşılaştırmalı gramer böyle çalışmalar için sağlam bir temel oluşturmaktadır. Bu, aynı zamanda tek tek Türk yazı dilleri üzerine tarih alanındaki bir dizi araştırma, bunların Türk yazı dillerinin tarihî gramerleri, bazı olayların tarihî incelemeleri, gramer yapısı, tarihî leksikoloji ve tarihî diyalektoloji için de gerçekleşecektir.

Türkoloji alanındaki karşılaştırmalı gramer çalışmaları etnograflar ve tarihçiler için de ilginç ve faydalı olurdu. Dil üzerine tarihî araştırmaların verileri tarihî belgelerin yok olduğu durumlarında halk tarihi için bazen çok kritik rol oynamaktadır.

Bu konferansta dinlenen bildirilerde eski Sibirya Kırgızları ve onların dili birkaç kez anılmaktadır. Hem tarihçiler hem dilciler eski Kırgızların çağdaş Kırgızlarla arasındaki ilişki hakkında çok ilgilenmektedirler. Bence karşılaştırmalı gramer verileri bu sorunu çözmekte önemli bir yer almaktadır.

Çağdaş Kırgız dilinin Altayca ile arasındaki yakınlık zaten daha önceden tespit edilmiştir. Bazı fonetik ve gramer özelliklerine göre Kırgızca, Sibirya Türk yazı dilleri grubuna girmelidir. Bu konuda çağdaş Kırgızca da dahil olarak bütün bu grubun ikincil partisip şekillerinin yapısı çok ilgi çekicidir. Mesela sadece Sibirya'daki Türk yazı dillerine ait olan *-çu, -çuk, -ooçu* ekleri gibi Kırgızcada *–a elik* fiil eki, Yakutçada *-a ilik*, başka Türk yazı dillerinde hâlâ bulunmayan Altayca, Şorca, Hakasça, Tuvaca, Çulımcada olan *–galak* fiil eki; *-çu, -çuk, -ooçu* ekleri de sadece Sibirya Türk yazı dillerine aittir. Sadece bu gruba ait olan ikincil partisip şekillerinin yapısı çağdaş Kırgızca ile Altay dili arasındaki yani Yenisey'e yerleşen bu halklar yanında yaşayan eski Kırgızlarla bugünkü Kırgız halkı arasındaki de genetik ilişkilere kanıttır.

Karşılaştırmalı gramer oluşturulması kesinlikle çok gerekli ve acildir. Ama Türk yazı dillerinin çağdaş incelemesi durumuna göre kolay olmayan bir iştir. Bugünlerde sadece büyük bir kolektif tarafından elde edilebilecek kadar pek çok materyal vardır. Büyük ihtimalle bu işin gerçekleştirilmesi için toplu çabalarla bir plan iyice düşünülmelidir.

Türk yazı dillerinin karşılaştırmalı grameri büyük bir hazırlık yapmadan oluşturulamaz. Zira hem bütün Türk yazı dilleri üzerine hem tek tek dil ve dil grupları üzerine eksiksiz ve kesin başvuru kaynakları teşkil edilmesine ve karşılaştırmalı gramere ait olan özel ve genel sorunların incelenmesine ihtiyaç vardır.

İnceleme işleri bilimsel tezler, aday tezleri ve doktora tezleri üzerine çalışarak gerçekleştirilebilir.

Karşılaştırmalı gramer üzerine kursların geliştirilmesi gayet iyi sonuçlar verebilirdi. Fakat Türk yazı dilleri üzerine bölümlerimizde bu uygulama yapılmış olsa da çok dağınık şekilde gerçekleştirilmiştir. Türk yazı dillerinin karşılaştırmalı grameri üzerine kursların programını tartışmak için muhtemelen ayrı özel bir toplantı düzenlemek gerekmektedir. Böyle kursların geliştirilmesi gelecek kuşak Türkologların karşılaştırmalı gramer üzerine eğitim seviyesinin yükseltilmesine ve karşılaştırmalı gramer ve özel araştırmalar üzerine özel başvuru kaynakları ortaya çıkarılmasına imkân verirdi. Türk yazı dilleri üzerine kurulan bölümler ve araştırma enstitüleri tarafından karşılaştırmalı gramer üzerine başvuru kaynakları oluşturulması için çalışmalar bizim Türkoloji birimleri arasında dağıtılmalıdır.

Tek tek diller üzerine hazırlanan başvuru kaynakları diyalektoloji üzerine zengin materyalleri dikkate alarak yerli enstitüler tarafından oluşturulabilir.

Şimdilik en önemlisi ise karşılaştırmalı gramer üzerine çalışmaların başlamasıdır. İşte bu çalışmalar genel Türkoloji çalışmaları için iyi bir temel rota olacaktır.

KAYNAKLAR

AŞMARİN, N. İ., Materialı dlya İssledovaniya Çuvaşskogo Yazıka, Kazan 1898.
BOGORODİSKİY, V. A. Vvedenie v Tatarskoe Yazıkoznanie s Svyazi s Drugimi Tyurksimi Yazıkami, Kazan 1934.
BÖHTLINGK, O., Über die Sprache der Jakuten. Jakutische Grammatik, Sankt-Peterburg 1851.
CAPAROV, A. Glavnie Çlenı Predlojeniya v Sovremennom Kirgizskom Yazıke, Frunze 1967.
DULZON, A. P. "Dialektı Tatar-Aborigenov Tomi", Uç. Zap. Tomskogo Pedinstituta, 15. Baskı, Tomsk 1956.
GARIPOV, T. M., Başkirskoe İmennoe Slovoobrazovanie, Ufa 1959.
GRØNBECH, K., Der Türkische Sprachbau. I, Kopenhagen 1936.
GULYAMOV, A., Problemı İstoriçeskogo Slovoobrazovaniya Uzbekskogo Yazıka, Doktora Tezi Özeti, Taşkent 1955.
İSBULATOV, N. H., "Morfologiçeskie Osobennosti Kazmaşevskogo Govora", Başkirskiy Diyalektologiçeskiy Sbornik, Ufa 1959.
İssledovaniya po Sravnitel'noy Grammatike Tyurkskih Yazıkov, ç.1. Fonetika, Moskva 1955; ç. 2. Morfoloji, Moskva, 1956; ç. 3. Sintaksis, Moskva 1961; ç. 4. Leksika, Moskva 1962.
İstoriçeskoe Razvitie Leksiki Tyurkskih Yazıkov, Moskva 1961.
KALMIKOVA, S. A., Aknogayskiy Dialekt Nogayskogo Yazıka, Doktora Tezi Özeti, Moskva 1965.
KATANOV, N. F., Opıt İssledovaniya Uryanhayskogo Yazıka s Ukazaniem Glavneyşih Rodstvennıh Otnoşeniy Ego k Drugim Yazıkam Tyurkskogo Kornya, Kazan 1903.
KAZEMBEK, A., Obşçaya Grammatika Tyuretsko-Tatarskogo Yazıka, Kazan 1846.
MAKSYUTOVA, N. H., Burzyanskiy Govor, - Başkirskaya Dialektologiya. Govorı Yugo-Vostoka Başkirii, Ufa 1963.
MELİORANSKİY, P. M., Kratkaya grammatika kazak-kirgizskogo yazıka, ç. 2. Sintaksis, Sankt-Peterburg 1897.
MİRCANOVA, S. F., "Materialı Ekspeditsii 1958 goda (Predvaritel'noe Soobshenie)", Başkirskiy Dialektologiçeskiy Sbornik, Ufa 1959.
ORUZBAEVA, B. O., Slovoobrazovanie v Kirgizskom Yazıke, Frunze 1964.
RADLOFF, W., Die Jakutische Sprache in İhrem Verhältnisse zu den Türksprachen, Sankt-Peterburg 1908.
RADLOFF, W., Phonetik der Nördlichen Türksprachen, Leipzig 1882-1883.
RÄSÄNEN, M., "Materialien zur Morphologie der Türkischen Sprachen", Studia Orientalia, 21. baskı, Helsinki 1957.
RÄSÄNEN, M., Materialı po İstoriçeskoy Fonetike Tyurkskih Yazıkov, Moskva 1955.
RUSTAMOV, R. A., Glagol v Dialektah i Govorah Azerbayjanskogo Yazıka, Doktora Tezi Özeti, Baku 1964.
SEVORTYAN, E. V., Affiksı Glagoloobrazovaniya v Azerbaydjanskom Yazıke. Opıt Sravnitel'nogo İssledovaniya, Moskva 1962.
SEVORTYAN, E. V., Affiksı İmennogo Slovoobrazovaniya v Azerbaydjanskom Yazıke. Opıt Sravnitel'nogo İssledovaniya, Moskva 1966.
ŞÇERBAK, A. A., "O Tyurkskom Vokalizme", Tyurkologiçeskie İssledovaniya, Moskva - Sankt-Peterburg 1963.
ŞÇERBAK, A. M., "Tyurskie Glasnıe v Koliçestvennom Otnoşenii", Tyurkologiçeskiy Sbornik. K şestidesyaletiyu A. N. Kononova, Moskva 1966, s. 146-162.
ŞIRELIEV, M., Azerbaycan Dialektologiyasının Esasları, Baku 1962.
TUMASEVA, D. G., Könbatış Sĕbĕr Tatarları Tĕlĕ. Grammatik Oçerk hem Süzlĕk, Kazan 1961.
YASTREMSKIY, S. V., Grammatika Yakutskogo Yazıka, İrkutsk 1900.
YULDAŞEV, A. A., Analitiçeskie Formı Glagola v Tyurkskih Yazıkah, Moskva 1965.
YULDAŞEV, A. A., Sistema Slovoobrazovaniya i Spryajeniya Glagola v Başkirskom Yazıke, Moskva 1958.
YUNUSALİEV, B. M., Kirgizskaya Leksikologiya, ç. 1, Frunze 1959.

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

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

Destek ve Teşekkür / *Support and Acknowledgment:* Bana her konuda ilham veren, destek olan ve yardımcı olan Sayın Prof. Mustafa ÖNER'e teşekkür ederim./ *I would like to express my gratitude to esteemed Prof. Dr. Mustafa ÖNER, who inspired, supported and helped me in every way.*

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

MARMARA ÜNİVERSİTESİ İNSAN VE TOPLUM BİLİMLERİ FAKÜLTESİ TÜRKLÜK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ'NİN YAYIN İLKELERİ VE MAKALE YAZIM KURALLARI

1. Türklük Araştırmaları Dergisi (Journal of International Turkic Research/INTURE), Marmara Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi tarafından çıkarılan, sosyal ve beşerî bilimler alanında yapılan akademik çalışmaların yayımlandığı bir dergidir. Yayım hayatına 1982 yılında başlamış, ancak çeşitli zorlayıcı nedenlerden dolayı üç kez yayımına ara verilmiştir.

2. Dergiye gönderilecek makaleler daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış, orijinal ve akademik standartlarda olmalıdır. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş olan bildiri, başka bir yerde yayımlanmamışsa makale formuna konulmalıdır. Bu durum ayrıca makalenin başında belirtilmelidir.

3. Derginin dili Türkçedir. Ancak ana dili Türkçe olmayan araştırmacıların yaygın dillerden biriyle hazırladıkları yazılar da yayımlanabilir. Yayımlanacak yazıların başında Türkçe ve İngilizce 150-200 kelimelik birer özet ve 5 ila 10 adet arasında anahtar kelime verilir. İngilizce özetin başında İngilizce başlık da bulunmalıdır.

4. Dergi, Bahar ve Güz döneminde olmak üzere yılda iki kez yayımlanır. Gerekli hallerde Yayın Kurulunun kararıyla Özel Sayı olarak da yayınlanabilir. Bir yazarın bir sayıda birden fazla yazısı yayımlanamaz.

5. Dergi, hakemli bir yayındır. Gönderilen yazılar önce konu, sunuş tarzı ve teknik bakımdan Yayın Kurulunca incelenir. Yayımlanmaya uygun bulunanlar konunun uzmanı iki hakeme gönderilir. Hakem raporlarının olumlu olması hâlinde yayımlanır. Raporlardan birinin olumlu diğerinin olumsuz olması hâlinde ise makale üçüncü bir hakeme gönderilir ve onun kararına göre hareket edilir. Hakemler raporlarında bazı hususların düzeltilmesini istemişlerse düzeltmelerin yapılması için makaleler yazara geri gönderilir. Yazar, hakem kararlarına katılmıyor ise sebebini yazılı olarak açıklamalıdır. Yazıların değerlendirilmesi esnasında gizlilik esastır. Hakemlere yazar adı gönderilmez, yazarlara da hakem adı bildirilmez. Raporlar beş yıl süreyle saklı tutulur.

6. Yazılarda Türk Dil Kurumunun imlâ kılavuzuna uyulması tavsiye edilir. Ancak, netice olarak yazılardaki imlâdan yazarlar sorumludur.

7. Dergi'ye gönderilen yazıda metin okuma varsa, metnin orijinalinin fotokopisi de incelemenin sağlıklı olabilmesi için dosyaya konmalıdır. Aynı durum tercümeler için de geçerli olup tercüme metnin orijinali de gönderilmelidir. Zira, tercüme çalışmaları da telif çalışmaları gibi hakem onayına gönderilir.

8. Makalelerde transkripsiyonlu metin yer alıyorsa, kullanılan font makale ile birlikte Dergi'ye ulaştırılmalıdır. Gönderilen fontun Dergi'de kullanılan genel font karakterine uygun olmaması hâlinde Dergi'de kullanılan transkripsiyonlu fonta çevrilir.

9. Makalenin başlığına konulacak dipnot (*) işareti ile gösterilmelidir. Yazar adı, sağa yaslı olarak başlığın altına yazılmalı; unvanı, görev yeri ve elektronik posta adresi dipnotta (**) işareti ile yazılarak belirtilmelidir.

Sınırlılıklar

1) Derginin her sayısında “özgün araştırma” ve “derleme araştırma” türünde en fazla 35 makaleye verilmektedir. Yayın tanıtımı/kritiği ve çeviri türünde çalışmalarla birlikte en fazla 38 yazıya yer verilmektedir. Kitap kritiği niteliği taşıyan yazılar araştırma/derleme türü çalışmalarla aynı değerlendirme sürecine tabi tutulmaz.

2. Makale, özetler, grafikler, tablolar, görseller ve ekler dahil olmak üzere en fazla 25 sayfa olmalıdır.

3. Hacminin %50’sinden fazlası görsellerden oluşan çalışmalar editörlük sürecinde reddedilmektedir.

Sayfa Düzeni

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu Genişlik: 21 cm Yükseklik: 29,7 cm

Üst Kenar Boşluk: 2,5 cm

Alt Kenar Boşluk: 2,5 cm

Sol Kenar Boşluk: 3 cm

Sağ Kenar Boşluk: 2,5 cm

Yazı Tipi: Times New Roman

Yazı Tipi Stili: Normal

Boyutu (metin): 12 (Times New Roman)

Boyutu (özet ve dipnot metni): 10 (Times New Roman)

Paragraf Aralığı: Önce 0 nk, sonra 0 nk

Satır Aralığı: Tek (1)

İlk Satır: 1 cm

2. Özel bir yazı tipi (font) kullanılmış yazılarda, kullanılan yazı tipi de yazıyla birlikte gönderilmelidir.

3. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir.

4. Yazılarda büyük harflerle yazılmış olan Türkçe başlığın (14 punto) hemen altında yine büyük harflerle yazılmış İngilizce başlık (10 punto), İngilizce özet (Abstract) ve beş anahtar

kelime (Keywords) yer almalıdır. Makalede Türkçe özet ve İngilizce özet ayrı ayrı ve yazıya başlanmadan önce yer almalıdır.

5. Yazarın adı hemen başlığın altında bulunmalı, "*" dipnotuyla unvanı ve çalıştığı kurum yazılmalıdır. Makaleyi gönderen kişi ayrıca iletişim için adresini, telefon numarasını, e-postasını ve ORCID numarasını açık olarak yazmalıdır.

6. Makale içerisindeki başlıkların her bir kelimesinin sadece ilk harfleri büyük yazılmalı, başka hiçbir biçimlendirmeye, yer verilmemelidir.

7. İmlâ ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kıldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.

8. Yazıda yer verilecek tablo, resim ve fotoğraf gibi metin içi ve metin sonu ekleri Word programının formal ekleme usullerine göre yapılmalı; kopyala-yapıştır usulü kullanılmamalıdır. Eklemelerin yazının sayfa biçim özellikleri ile uyumlu olmasına ayrıca dikkat edilmelidir. Belirtilen biçimsel şartları sağlamayan yazılar reddedilmektedir.

9. Çeviri (tercüme) gönderenler, orijinal metnin bir örneğini ve bibliyografik künyesini de dergiye iletmelidir. Çeviri (tercüme) yazılar için yazarlarından ya da yazıların yayımlandığı dergi ya da kitaplardan onay alınmalıdır.

10. Makalelerde dipnot gösterirken ve Kaynakça hazırlanırken şu kurallara uyulmalıdır:

a. Metin içi yapılan alıntılarda veya bulunulacak atıflarda dipnot sistemi uygulanacaktır. Dipnotlar Times New Roman fontu ve 10 puntoyla yazılacaktır.

Makaleye atıfta bulunulacak ise;

Yazar ad ve soyadı, "Makale adı", Makalenin yayımlandığı derginin adı, Cilt ve sayı numarası, baskı yeri ve tarihi, sayfası.

Örnek: Mehmet Açа, "Gaziz Gobeydullin ve Seyyid Battal Gazi Destanı Konulu Yazısı", KÜLTÜRK Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, Sayı: 7, İstanbul Yaz 2023, s.1-21.

Kitaba atıfta bulunulacak ise;

Yazar ad ve soyadı, Kitap adı, yayınevi adı, baskı yeri ve tarihi, sayfa numarası.

Örnek: Mustafa Uslu, Anadolu'dan Esintiler Düzenlemeli Halk Türkülerimiz, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2007, s. 48.

Aynı eserden örnek vermeye devam edecekse; Yazar adı soyadı, a.g.e., s. 48

Örnek: Mustafa Uslu, a.g.e., s. 40.

Teze atıfta bulunulacak ise;

Yazar ad ve soyadı, Tez adı, Tezin yaptırıldığı üniversite ve enstitü adı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans/Doktora Tezi), Tezin yaptırıldığı ilin adı ve tarihi.

Örnek: Sebahat Deniz, 16.Yüzyıl Bazı Divan Şairlerinin Türkçe Divanlarında Kozmik Unsurlar, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul 1992.

b. Makale sonunda yer alacak olan Kaynakça bölümünde kaynaklar yukarıda anlatıldığı gibi, fakat tek farkı "Yazar soyadı, adı" şeklinde, alfabetik olarak, 10 puntoyla yazılmalıdır.

Örnek:

DENİZ, Sebahat, Tecellî ve Dîvânı, Veli Yayınları, İstanbul 2005.

KÖPRÜLÜ, M. Fuat, Türk Edebiyatı Tarihi, 2. bs., Ötüken Neşriyat, İstanbul 1980.

TİMURTAŞ, Faruk Kadri, "Eski Anadolu Türkçesi", Türk Dünyası El Kitabı, C. II, 2. bs., Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara 1992, s. 120-145.

İnternet Alıntıları:

Kaynak Gösterilen İnternet Adresi, tarih, saat.

Kaynak Kişi Bilgisi Gösterimi:

Kaynak kişiler; KK-1: Ad-Soyad bilgisi, doğum tarihi, mesleği, mülakat tarihi.

KK-1: Nursel Uyanıker, 01.01.1961, Ev Hanımı, Mülakat Tarihi: 12.12.2015

Dergiye gönderilecek yazılar "http://www.dergipark.org.tr/inture" web adresinden gönderilmelidir.

Yazıların her türlü sorumluluğu yazarlarına aittir.

Yayımlanacak makalelerde esasa ilişkin olmayan redaksiyon değişiklikleri ve tashihler, Dergi Yayın Kurulu ve Anadili Sorumluları tarafından yapılır.

Basılmayan yazılar iade edilmez.